„Csak egy nap a világ...”

Balogh Gyöngyi – Király Jenő



A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936

„Csak egy nap a világ…”
A magyar film műfaj- és stílustörténete
1929–1936

Ez a kiadvány egyetemi és főiskolai filmoktatáshoz javasolt tankönyv, mely az Oktatási Minisztérium támogatásával, a Felsőoktatási Pályázatok Irodája által lebonyolított felsőoktatási tankönyv-támogatási program keretében jelent meg.

A kutatást a Magyar Mozgókép Közalapítvány Kutatási, Képzési, Kísérleti Film, Könyv- és Folyóirat Kiadói Szakkollégiuma, a kötet kiadását a Nemzeti Kulturális Alapprogram Irodalmi és Könyv Kollégiuma támogatta.

Balogh Gyöngyi
Király Jenő

„Csak egy nap a világ…”

A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936

Magyar Filmintézet
2000

© Balogh Gyöngyi – Király Jenő, 2000

ISBN 963 7147 42 X

Magyar Filmintézet
1021 Budapest, Budakeszi út 51/b
Felelős kiadó Gyürey Vera igazgató
A borítón Muráti Lili. Magyar Filmintézet Fotótára.

Megjelent a G–B Print Bt. gondozásában
1106 Budapest, Gépmadár u. 5.
Tördelés: Fábry Gabriella
Nyomdai kivitel: Kő-Print Kft., Budapest – 2000-006

1. Fényimádat és árnykultusz egy ezredvégi századelőn

1.1. Történeti keretek

1.1.1. A magyar film születése

A magyarországi filmbemutatás, filmforgalmazás és filmkészítés (de még nem filmgyártás) története 1896-ban veszi kezdetét. A hosszú békekort kihasználó gazdasági fellendülés az 1896-os millenniumi ünnepségektől további lökést kapott, mely gyorsította az „élő fotográfia" megismerését és elterjedését.

Az első évben a budapesti mulatókban és kávéházakban terjed a kinematográfia, 1897-ben már vidéken is. A kávéházi filmbemutatást és a sátoros vándormozit az állandó mozi követi. A Projectograph mozi 1906. március 2-től működött az Erzsébet körút 27. számú házban. Az ezt követő évben a mozik ellepik a várost. A filmbemutatás rendszerének kiépülése alapján, a század első évtizedének végén, napirendre került a filmforgalmazás megszervezése. 1907-től kezd kifejlődni a filmkölcsönzés rendszere, mely leváltja a kópiák megvásárlását. Az első magyar kölcsönző cég Ungerleider Mór 1908-ban alapított Projectograph vállalata.

Az első Magyarországon készült filmfelvételek a millenniumi ünnepségekhez kapcsolódnak, melyek alkalmával Lumière operatőrei lefényképezték a díszfelvonulást. Ungerleider Mór Projectograph vállalata már 1908-tól rendszeres filmgyártást folytatott, dokumentáris képeket és rekonstruált híradókat kínálva a moziknak. A vetített kép kezdetben a nagyvilág szenzációinak olcsó konzervjét jelenti: egzotikus tájakat, nevezetes eseményeket, tréfás jeleneteket és híres szépségeket bemutató képsorok láthatók a kávéházi műsorokban és a vurstlik sátraiban. A század első évtizedében a száz-kétszáz méteres természetfilmeket, varieté felvételeket és híradóképeket lassan, de ellenállhatatlanul szorítják háttérbe a növekvő hosszúságú játékfilmek.

A kép monopolizálja a mozgást, megdermeszti a nézőt, megálljt parancsol és teljes odaadást követel, azaz valójában szuggerál, hipnotizál. A képtárak, festmények, szobrok nézője meg-megálló sétáló. A mozi a képeket dinamizálja s a nézőt teszi szoborrá. A mozi a képtár fordítottja: a nézők mozdulatlanok s a képek sétálnak. A hipnózis kikapcsolja a környezeti ingereket, s a félhomályba és ernyedt nyugalomba merült befogadót rábízza egy aktív idegen szubjektum gondjaira. Egyszerre egy érzéket vesz igénybe, melyet tökéletesen kontrollál („a rendező irányítja a látást"). A filmnézőt beszippantja egy éber álom, rabulejtő másvilág. A film ott mutatja fel a világ minden gazdagságát, ahol mindez nincs jelen, a mozi mechanikus délibáb, a mozinéző pedig a délibábok hőse. A mozibolond, ez az árnyimádó eszképista barlanglakó, nemcsak új ősember, más szempontból középkori típusú jelenség: „Nézzétek, ott a vásznon beszél a középkor ábrándja, a hústalan és vértelen, örökkévaló ember, amely csupa fény, hang és elektromosság: a homunculus." – írja Kosztolányi 1913-ban[1]. A mozinézőt, teszi hozzá Kosztolányi három évvel később, nemcsak a szenzációérzés viszi a moziba. A filmet a közönség „áhítattal és félelemmel nézi." A mozikultúra „talán egy újfajta vallásos érzés" kifejezése[2]. A film mágiájára a film mítoszát ráépítő filmkultúra kibontakozásának feltétele a mozgóképi attrakció találkozása a narrativitással. Zsánerképekből, rekonstruált híradókból és humoros felvételekből fejlődik ki a dramatikus játékfilm.

1.1.2. A prosperitás évei

„A mozi már nálunk is túl, messze túl van a vicceken, a külvárosi bódé a szépség, a kultúra, a művészet csarnokává szélesedett és emelkedett." – írja Szép Ernő 1911-ben[3]. Ebben az évben zajlik mozijainkban a Nordisk-filmek diadalútja, mely a hazai melodráma fellendüléséhez vezet. 1912. október 14-én mutatták be Kertész Mihály: *Ma és holnap* című filmjét, az első teljes műsort kitöltő magyar játékfilmet, melynek főszerepeit Aczél Ilona és Somlay Arthur játszották.

A *Ma és holnap* és az ifj. Uher Ödön által rendezett Fedák-film, a *Márta* (1913) nyitják a magyar melodráma első virágkorát. A kor filmérzéke szerint egy mű annál filmszerűbb, „minél bizarrabb helyzetekben minél bizarrabb jellemeket hoz konfliktusba."[4] A klasszikus kor „szép" vagy a szcientista korszak „tipikus" művészetét az összművészet genezisében is megelőzte a keletiek bizarr esztétikuma. A tízes évek elejének bizarr szecessziós melodrámái a harmincas évek második felében kibontakozó melodramatikus nagyforma előzményei. A Farkas Ferenc által 1914-ben rendezett *Aranyhajú szfinx*et, melyet Herczeg Ferenc írt és főszerepét Márkus Emília játszotta, már a korabeli sajtó is film-noir-melodrámának minősíti: „regény az éjszakából"[5].

Az első nagy presztízsfilm a Kertész Mihály által rendezett, 1915 áprilisában bemutatott *Bánk Bán*, mely Janovics színházi rendezése alapján készült, Jászai Marival a főszerepben. A magyar némafilm virágkora 1915-től számítható. 1916-ban készül az első háromezer méteres film, Hevesi Sándor adaptációja alapján, ifj. Uher Ödön rendezésében, Jókai Mór: *Mire megvénülünk* című regényéből. 1916 decemberében mutatják be Korda Sándor: *Mesék az írógépről* című filmjét, mely a magyar polgári filmkomédia legnépszerűbb változatát, a szerelmi karrierfilm műfaját alapozta meg. A főleg Berlinben dolgozó Illés Jenő: *János vitéz*e (1916) monumentális film tömegjelenetekkel, háromezer statisztával, külföldi színhelyekkel, trükkfelvételekkel, sztárokkal, kétszázezer koronás költségvetéssel. Legkevésbé az avantgarde kísérletek vonzzák filmeseinket. A közönséget minden olyan műfogás zavarja, amely túlmegy az elvárt, kedvelt mesefordulatok és a népszerű színészarcok minden esztétizáló közvetítéstől mentes feltálalásán.

1.1.3. Elmaradt művészi korszak

1914-től beszélhetünk a filmgyártás fellendüléséről. 1913-ban 10, 1914-ben 18, 1915-ben 26, 1916-ban 47, 1917-ben 75[6],1918-ban 102[7] film készült. A tízes évek terjeszkedése extenzív, a fejlődés nem a művészi experimentálás és a markáns stiláris differenciálódás irányába mutat. Egy virágkor első szakaszában vagyunk, a tömeggyártás előbb-utóbb bizonyára minőséghez vezetne, de a háborús vereség után a második szakasz elmarad. A világháborút követően, az első magyar proletárdiktatúra idején, a szovjetorosz kormányt megelőzve államosították a magyar filmgyártást. Ambiciózus tervek születtek, a valóságos eredmény azonban nem több mint a forgatás alatt álló „polgári" filmek befejezése és néhány politikai propagandafilm. A magyar film a proletárdiktatúrát követően sem talált az osztrák Kolowrat grófhoz, a német Erich Pommerhez vagy az olasz Stefano Pittalugához hasonló nagy szervező egyéniséget. Magyarország a defenzíva, a szellemi elbizonytalanodás éveit éli. A húszas években a hanyatlás olyan meredek, mint a tízes években a fejlődés. A gyártott filmek száma az 1918-as 102-ről 1919-ben 42-re megy le, melyet 1920-ban 52, 1921-ben 22 film követ[8]. Filmkultúránk nem érte meg a némafilm művészi korszakát. A szerzők ambíciója mindvégig a populáris kultúra területén marad, s legfeljebb a szórakoztató film emelkedettebb – vagy annak vélt – formáit célozza meg. A triviális némafilm-kultúrában a művészfilmet részben az irodalmi adaptáció, részben a melodráma pótolja, s a vulgarizáló sűrítés által az előbbi is az utóbbihoz vezet. A késői némafilm korszak bonyolult

szerkezetű, egész estét betöltő filmjei a hanyatlást hozták a burleszk számára: Chaplin új filmjei a komédia és melodráma felé vezető utakat kutatják. Míg a fiatal hangosfilm a komédiának fog kedvezni, az érett némafilm a melodrámát részesíti előnyben. A melodrámák megbecsülést élveznek: az új művészet trivialitása még korántsem akadálya az intellektuelek lelkes érdeklődésének (habár az érdeklődés és az elismerés szétválása megindult, a kettő már nem mindig jár együtt). Balázs Béla 1921 februárjából származó naplófeljegyzése az intellektuálisan lebecsült melodráma vonzására utal: „Mindig voltak dolgok, melyek, bár semmi közük művészethez, biztos könnyhatásúak voltak. Szentimentális operettekből, »társadalmi« mozidarabokból mindig kisírt szemmel jöttünk ki."[9] Színházba – fénykora idején – elsősorban lelkesülni jártak az emberek, moziba sírni és nevetni. A könny és nevetés igényét nem közvetíti a művészeté; a művészetet közvetíti a könny és nevetés igénye. A testet-lelket megrázó szenzációk elementáris esztétikájának tárgyai, ha a nagy individuális műalkotás kultuszának igényei értelmében művészietlenek is, nincsenek híjával az esztétikumnak. A mozi kezdetben többet merít az elementáris esztétikumból, mint a művészetből. A művészi korszak kimaradása ezért nem ássa alá a további fejlődést. A melodráma és komédia polgári filmkultúránk történetén végigvonuló dominanciája nemcsak a tragédiát el nem érő modern ember prózaiságával vagy a nagy regény alkotására még nem képes film gyermekcipőben járásával magyarázható. A film részben a régi művészeteket utánozza, részben azonban az elementáris esztétikum élményvilágából kiindulva halad a művésziség újrafelfedezése felé. A kor magyar filmje trivialitásában sem veszíti el az előlegezett bizalmat.

A húszas éveknek a hatvanas évekhez hasonló virágkora teljes egészében kimaradt, s ez arra ítélte a harmincas és negyvenes évek újra felvirágzó magyar filmjét, hogy a tízes évek tömegfilm-kultúráját folytassa. 1924-ben 7, 1925-ben 2, 1926-ban és 1927-ben 3–3, 1928-ban 1 film készült[10]. De már a mélyponton megjelenik három jelentős név. Gaál Béla célja az amerikai stílusú sikerfilm, Fejős Pálé a francia mintájú művészfilm. Mindketten 1920-tól rendeznek. Gaál Béla nevéhez kapcsolódik a glamúrkomédia, az 1924-ben a filmmel kapcsolatba kerülő Zilahy Lajoshoz a melodráma felvirágzása az elkövetkező két évtizedben. A leépülő filmgyártás is őrzi műfaji színességét. Az eredeti filmtémák mellett hazai és külföldi klasszikusok és modern írók művei kerülnek a mozivászonra. Lajthay Károly *Draculáját* (1921) máig emlegetik, számon tartják a fantasztikus film monográfusai.

Miért nem vezetett az anyagi lehetőségek csökkenése a szellemi erőfeszítések megsokszorozódásához? A háborús vereség majd a gazdasági válság fokozta a közönség eszképizmusát, de hiba volna minden válságot a közönség igénytelenségével magyarázni. A magyar műveltségi elit derékhada és a középosztály tisztelőként, tanulóként viszonyult a nyugati kultúrához, s a tanulói viszony nem igazi avantgarde viszony. A nemzeti önbizalom csökkenésével erősödő sznobizmus, a hittérítői és importőri mentalitás szellemi bátortalanságot eredményez, nem rázza fel a kultúrát. „A magyar film nem kísérletezett mással, mint hogy felvegye a versenyt az általános filmtermelés átlagprodukcióival.[11]

1.1.4. Nemzetközi filmkarrierek

1.1.4.1. Kertész Mihály Bécsben

A tízes évek felpörgő fejlődése nem érte el az igazi eredményeket, pontosabban az eredmények a magyar film összeomlása után máshol, Bécsben, Berlinben és Hollywoodban jelentkeztek. Első állomásként Bécsben tűnnek fel Korda, Kertész, Lucy Doraine, Korda Mária, Várkonyi Mihály, Vajda László, Lukács Pál, Maria Palma. Bolváry Géza Angliában dolgozik. Az UFA

foglalkoztatta Korda Sándort, Korda Máriát, Korda Zoltánt, Várkonyi Mihályt. Feltűnik itt Lucy Doraine, Putty Lia, Balogh Béla, Sacy von Blondel és sokan mások. A Berlinnel versengő müncheni filmgyártásban is szerepet játszottak a magyarok: Lóth Ila, Bolváry Géza, Bánky Vilma. A húszas évek közepe táján Németországban dolgozik Cserépy Arzén, Garas Márton, Bíró Lajos, Lengyel Menyhért, Mattyasovszky Ilona, Lábass Juci, Hollay Kamilla, Petrovich Szvetiszláv, Huszár Pufi és mások. Bíró Lajost, Lengyel Menyhértet és Fazekas Imrét csakhamar Hollywoodba szerződtetik. Balázs Béla: A látható ember című műve Bécsben jelenik meg 1924-ben.

Kertész Mihály, aki a Sascha-film ajánlatától régi vágya, a monumentális történelmi eposz megvalósítását remélhette, a politikától függetlenül, mindenképp elment volna. Gál Ernő már 1917-ben előre látta a feltartóztathatatlan világkarrierre rendelt fiatalember jövőjét: „Hol végződik Korda Sándor karrierje, nem tudom. Azt hiszem, ott, ahová vágya vezeti, a hírnév, vagyon, munkátlan boldog élet, fiatal öregség, nagy-nagy szivarok társaságában. Kertész Mihály pedig az első lesz, akit a külföld felismer, és kit a megnyíló sorompókon keresztül nyugatra visz az expresszvonat, olyan hírnév felé, amelyet nálunk senki sem érhet el."[12]

Sascha Kolowrat, a mozi- és autóbolond gróf, a cseh főnemesség sarja, finom szimattal bírt a tehetségek iránt. Nála indultak a világsiker felé Kertész, Korda, Willi Forst, Marlene Dietrich és Paula Wessely. A Sascha Film 1911 és 1927 között 140 játékfilmet produkált[13]. Az Első Köztársaság krízisektől látogatott éveiben Kolowrat cége ambiciózus világfilmeket készített. A producer gróf amerikai útja során látta Griffith *Türelmetlenség*ét. Miután Amerika átvette a kezdeményezést, új nívóra emelte a műfajt, mely előbb az olaszok *Cabiriá*jával aratott sikert, Kolowrat európai választ szeretett volna adni Hollywoodnak[14].

Kolowrat és a magyar film kapcsolatai jók. Korda Sándor írja 1917-ben: „...aki a magyar filmgyártás háborús történetét megírja, feltétlenül sokat kell hogy foglalkozzék Kolowrat Sándor gróffal, mert ha a magyar filmipar a háborúban minden technikai eszköz, minden nyersanyag híján mégis csak valahogy fel tudott növekedni, az nagy részben az ő érdeme."[15] Kolowrat filmtípust, művészi formát importál Amerikából, kreativitást Budapestről. Mindezt egyesíti a barokk világdrámán, a Habsburg reprezentáción, romantikus könyvdrámán, szecesszión és az expresszionista könyvdrámán is átszűrt szellemiség, mely csak Bécsben jöhetett létre. Ezt a szellemiséget trivializálják Kertész és Korda bécsi filmjei. Az így létrejött filmforma sikeresnek bizonyult. A Sascha-vállalat Korda: *Prinz und Bettelknabe* (1920) című filmjével nemzetközi tekintélyre[16] tett szert.

Kertész a történelmi film műfaját méltatva írta 1918-ban a Mozihétben: „Sajnos nálunk egyelőre még gondolni sem lehet arra, hogy ilyen filmek készítéséhez fogjunk. Mert hát milyen magyar kosztümös filmekről lehetne szó?"[17] A nemzeti történelem tematikáját nem érzi elég nagy üzleti lehetőségnek. „Az ilyen filmek mondhatni hatás nélkül maradnak az internacionális filmpiacon. A magyar történelmi kultúrát a külföld nem tudja értékelni. Márpedig egyik magyar gyár vagy magyar rendező célja sem lehet az, hogy egy kis érdekközösség számára dolgozzék, alkosson, amikor a filmnek éppen az a nagyszerű sajátossága, hogy általánosan élvezhető minden náció számára."[18] Az ifjú rendező számára szinte egyet jelent nagy üzlet és nagy történelem, világüzlet és világtörténelem.

A történelmi eposzt, a látványos historizáló szuperfilmet igen korán kodifikálták. Az olaszok már a tízes években végigjátszották a tipikus témák skáláját. A műfaj még a némafilm idején megérett, elérte a tökélyt, azóta sem változott. Rajta kívül ez talán csak a burleszkről mondható még el. Igaz, hogy a westernt is korán sztenderdizálták, de a western később többször radikálisan átalakult. „Az ilyen filmeknek sem a tartalma, sem a formája azóta sem változott" – írják épp a Sascha-filmek kapcsán egy filmenciklopédia szerzői[19]. A historizáló szuperfilm műfaja nem azért statikus, mert fejlődésképtelen. Csupán arról van szó, hogy ősi látványosságok emlé-

keit őrzi. Az elmúlt évtizedekben e műfaj legfeljebb egy szempontból látszott fejlődni, amennyiben több erőszakot és erotikát fogadott be. A műfaj hajlamai azonban minden tekintetben kezdettől fogva változatlanok. Sadoul pl. megbotránkozva írja, hogy Cecil B. de Mille „a Bibliából vett témákat erotikával és szadizmussal fűszerezte."[20] A történelmi szuperfilm tárgya az erőszak és erotika szerepe a történelemben. A műfaj figyelemre méltó művei Erósz és Thanatosz történelmi szerepének érdekes párhuzamaira épülnek.

Az 1922-ben bemutatott *Szodoma és Gomorra* egy évig készült[21]. A nagy tömegeket mozgató monumentális film statisztái között ott van Willi Forst és Balázs Béla[22]. A Bécs mellett felépített Astarte templom minden idők egyik legnagyobb filmdíszlete[23].

A Cabiria-típusú történelmi mitológiai filmek koncepciója a hőskorszak iránti romantikus nosztalgián alapul. A romantikus történelmi kalandfilm a néző örök visszatérése a teremtéshez közeli korokba, az emberi nagyság forrásaihoz. Kertész és Korda ezzel szemben azért helyezik a múlt képeit egy jelen idejű kerettörténetbe, hogy egy fordított örök visszatérést mutassanak be, a gondok, problémák örök visszatérését, az ember mitikus idők homályába vesző első magára eszmélésétől a jelenig.

Az amerikai filmek stílusában bemutatott börze a *Szodoma és Gomorra* első színhelye. Harber bankár (Georg Reimers) spekulációja százezreket tesz tönkre. „Rabló!" – kiáltja az autóra felkapaszkodó tönkrement ember, akit a bankár a kerekek alá lök. A szociális vonatkozások jelzésével indító film azt sugallja, hogy a gazdagok könyörtelensége és cinizmusa, s a szociális érzék és szolidaritás ezzel összefüggő hiánya váltja ki a történelmi katasztrófákat.

A cselekmény magva a Kaméliás hölgy történetének megfordítása. Dumas hősnőjét azért tiltja el fiától az apa, mert félti tőle fiát. A *Szodoma és Gomorra* tilalma fordított: a kéjenc bankár a nőt, fiatal szeretőjét félti fiától. Az érzelmes melodrámák nemes gesztusai mögött a Totem és tabuban leírt barbár harc folyik a nőstényért. Később Kertész is megtér az érzelmes pátoszhoz. A fiatal Kertész (és Korda) a körmönfont és patetikus XIX. századi racionalizációkból kihámozza a nyersebb, ősibb, kegyetlenebb lényeget.

A film Mary nevezetű hősnőjét alakító Lucy Doraine igézően, vidáman korrumpált rubensi erővel, hetyke szecessziós frivolitásba oltott barokk bájjal uralkodik a férfiakon és a filmen. A Maryt önpusztítással zsaroló vagy ridegen szónokolva vádoló és dorgáló imádók veszik át a szűzlány konvencionális szerepét. A titokzatosan pislogó, szemforgatva tipegő nő lelkében tombolnak Szodoma és Gomorra kísértései. Harber bankár feleségül kéri Maryt, megunt szeretője lányát, Mary pedig kérője fiát, az ifjabbik Harbert csábítja el. Az egyik férfi szinte az apja, a másik szinte a fia. A kettős abnormitással másik viszonyt állít szembe a film, a szerény művész ideális szerelmét. Így persze a „jó" is csak a „rosszat" gyarapítja, Mary szerelmeinek számát.

Mary szerelmei rendszert alkotnak, a bestia számításainak rendszerét. Az érzelmek választottja a művész, az érzékeké a bankár fia, az érdekeké az öreg bankár. Hősnőnk az elsőt sajnálkozva lekezeli, a másodikkal a pincében mulat, a harmadikhoz feleségül megy a nagyteremben.

A cselekmény kerete az édesélet-típusú filmeket jellemző nagy party. Hatásos Lucy Doraine jelmeze, csápok, rovarszárnyak remegnek körülötte. „Most minden jó meghalt bennem és minden rossz felébredt." – mondja Mary szinte napjaink valamelyik pokolfilmjének stílusában. Borzas hajú, kifordult szemű, intrikus fúriaként, görbe félmosollyal élvezi művét, a zűrzavart és pusztulást.

Herczeg és Molnár darabjaiból ismerjük a napjaink filmjeiben (pl. Sam Raimi: *Gyorsabb a halálnál,* Quentin Tarantino: *Jackie Brown*) visszatérő hatalmas asszonyt és gyenge férfit. A bécsi Kertész és Korda filmjeiben pusztító s a következő évtizedre eltűnő nagy hisztérikákkal az erotikus libertinizmus is visszavonulót fuj. Sternberg *A kék angyal*ban egyértelműbben értékel, Kertész és Korda még nem tudják eldönteni, hogy kultúrkritikus, moralizáló vagy dekadens,

esztétizáló szemlélettel közelítsék meg félelmes nőalakjaikat. A *Szodoma*-hősnőnek már anyja is kurtizán, aki üzletel lánya testével, a lány mégsem tehetne szemrehányást, maga is üzletel szépségével s ezt még élvezi is. Mary nagy életre, nagyvilágra cseréli testét, jól befektetett esztétikai tőkéje s erotikus szolgáltatásai az egész szemben álló világot Mary szolgáltatóinak világává teszik s az élet egészét a vásárlás – a perfekt kiszolgálás – mámorává avatják. Az adásvétel eszménye, a vásárlás ideálja legyőzi a szenvedély eszményét. Az üzletiesség által megvalósítandó tökéletes kontroll és feltétlen hatalom ideálja váltja fel a szenvedélyt, melyet a minden uralmat és önuralmat megdöntő és elsöprő üdvös spontaneitásként tiszteltek az előző századok. A racionalizált kéj búcsúztatja az irracionális boldogságot: az előbbiről szól a film, az utóbbi nosztalgiáját idézi fel a kifejtetlen happy end. Látjuk a filmben Mary megmámorosodott gonoszságát, melyet Vajda László filmregénye így kommentál: „A kokott vére tört ki belőle: hódítani! Ez az egy öröm van csak. Mindenkit meghódítani és mindenkié lenni. Harry eldugná a világ elől... De mégis, nem jobb lenne-e vele? Mellette boldog lehetne?!... Csakhogy milyen áron... Rémes! Nyárspolgári élet, falu, csend, magány, kertecske és kedves háziállatok... Köszöni szépen, nem kell! Ezt nem éri meg még a boldogság sem... Neki minden kell! Ez az ünnep, ezek a lelkes ordítások, ez a tetszészaj, taps, amely neki szól, ez az egész színes kavargás, amely előtte hódol, minden... És ez a ragyogó, gazdag, vidám élet, mulatság, pezsgő, mámor, csók, bűn – minden, minden gyönyörű kábulata a világnak. Ez mégis csak többet ér..."[24] A harmincas évek magyar hangosfilmjében mindezt a *Budai cukrászda* eleveníti fel és szövi majd tovább. A *Budai cukrászda* hősnője Mary konfliktusát éli át: azé akar lenni, akit nem szeret s nem akar falura menni azzal, akit szeret. Kertész hősnője a híres bankárral csalja meg a kezdő művészt, Gaál Béláé híres művésszel a kezdő orvost. Kertész hősnőjét részeg álom, Gaál Béláét mámoros tánc józanítja ki. Gaál filmjében nem jelenik meg a múltsík, amelyen Kertész és Korda szuperfilmjeinek hősnői idegen megszállókat, hódító hatalmakat támogatnak s elárulják szerelmeiket. Azok elárulják hazájukat, Gaál hősnője kicsinyben újjáteremti elveszett hazáját. Két mitológia bontakozik s szembesül mindeme filmekben, a földé és a pénzé. A helyi világokat elkülönítő földé szétválaszt, a határokat átlépő pénzé összeköt. A hazai tájként megjelenő földé megköt, az egész nagyvilágot a gazdag lábaihoz helyező pénzé felszabadít. A pénz hatalma mámorosít, részegít, mobilizál, a földé mérsékel, csendesít. A filmből azért lesz világfilm, amiért a népekből világ, mert minden eladó. Griffith világfilmje sem tud semmit mondani a türelemről, amelyről állítólag szól, mert mohóság és türelmetlenség keveri és mozgatja az emberiséget. A Griffith-film végére biggyesztett jelenet, az emberiség megbékélése, csak olyan, mint Kertész filmjének végén a mindvégig hitelesen aljas kurtizán hihetetlen megtérése. Griffith seregei leteszik a fegyvert, Kertész hősnője hazamegy a gyámoltalan fiúhoz, Gaál Béla hősnője pedig lemegy vele falura, mert a filmek a mozgató kódtól tovább akarnak lépni a feloldó kódhoz, hisz a boldogság csak az otthonos lokalitás összes kötelmeiben lehet konkrét: a kicsi a jó is, nemcsak a szép. A helyi világok és a „kicsi" kultusza – miközben az oroszok és németek vezetői hatalmas birodalmakat akarnak építeni – mindvégig erősödik a populáris mitológiákban.

Míg a többi figura egy-egy életlehetőséget képviselő elvont szimbólum, Mary élő, többdimenziós alak. A film így végül is egy lányportré: hősnője a különböző életlehetőségek között önmaga számára problémává váló ember. Vajda László imént idézett filmregénye, a Szodoma és Gomorra második lapjának jobb felső sarkában olvassuk: „Kertész Mihálynak baráti szeretettel." A lap bal alsó sarkában pedig két Biblia-idézet található: „És mikor az ő felesége hátratekintett volna, sóbálvánnyá változik." Mózes. I. 19.26. Alatta: „Emlékezzetek meg Lótnak feleségéről." Lukács. 17.32.[25] Lucy Doraine (eredeti nevén Kovács Ilonka) a film készítésekor Kertész felesége. A filmcselekmény politikai dimenziója nem áll erős lábakon, mélylélektani szinten talán koherensebben értelmezhető, minden esetre gazdagabb. Mintha az egész emberi-

séget és világtörténelmet azért sorakoztatná fel egy féltékeny ifjú férj nyugtalan fantáziája, hogy megfékezzen egy talán megbízhatatlan feleséget. A pletykalapoknak hálás témákat szolgáltató botrányok után Kertész és Lucy Doraine még Bécsben elváltak. Maradt a *Szodoma és Gomorra,* egy személyes lidércnyomás kivetítéseként, egy rossz házasság emlékműveként.

A kor és a kultúra befolyása álomjelenetekbe száműzi a szodomai víziókat. Mary légyottra hívja két konkurens udvarlóját, majd három álmot lát. Első álmában az ifjabb Harber társaságában megöli az idősebbet. Öngyilkosságba hajszolja egyik udvarlóját, majd a másikkal megöleti a harmadikat, fiúval az apát, aztán a fiút, aki csak eszköze volt, gyilkosként feljelenti. A halálos ítélet sem töri meg, a siralomházban kísérletet tesz a pap elcsábítására. Az idő mélyrétegeibe visznek az álom rétegei: Mary második álmában megcsalja a jámbor Lótot egész Szodomával, a harmadik álomban pedig diktátornőként romlásba dönti Gomorrát.

Az álom életet meghatározó hatalma a Kertész-generáció szüleinek kultúrájából jön, az előző nemzedék témája. A Kiegyezés-korban felvirágzó magyar újromantikus dráma sikeres darabja, Rákosi Jenő műve, A szerelem iskolája (1874). Rákosi Stellája, a kegyetlen amazon, miután végigálmodja a férfigyűlölő kegyetlenség álmait, gyógyulva ébred. Kertész (és Korda) bécsi szuperfilmjei más szempontból is az említett irány örökösei. Az újromantikus dráma kedvelte a bibliai tematikát (Csepreghy Ferenc: Vízözön, 1876). Beksics Gusztáv: Nem látott férfit (1876) és Váradi Antal: Tamóra (1879) című darabjai női zsarnokokról, amazon diktátorokról szólnak. A Shakespeare és Calderon mellett Grillparzer hatását is felvevő újromantika, mely a választékot bővítő, bécsies ellenhatás a népszínmű sikerkorára, a film kései, művi újromantikája közvetítésével végül megtér Bécsbe.

Szodomában obszcén mulatságok sora, Gomorrában a hadseregek vonulása, gyilkosok menetelése a középponti motívum. A gomorrai szín úgy válaszol a szodomaira, ahogy a szodomai és gomorrai színek a londonira és a londonin belül is az előbb látott köznapi Londonra, ahol Mary csak kacérkodik, az álombeli London, ahol hősnőnk öl és ahol halálra ítélik.

Így áll elő a cselekmény négy síkja, két jelen- és két múltsík, melyek lépcsőzetesen vezetnek el az egyéni frivolitástól az egyéni destruktivitásig és a tömeges frivolitástól a tömeges destruktivitásig. Kertésznél egyenes út vezet a frivol nő könnyelmű, sikamlós gesztusaitól a világhalálig. Ez még a *Casablancá*ban is így van, ahol szintén közvetlen a kapcsolat egy szerelmi történet végkimenetele és a világ sorsa között: „Ha ők győznek, meghal a világ!" – mondják a *Casablancá*ban.

A *Szodoma és Gomorra* a szorongások víziója, melyben összefügg a szerelem pusztító, egyéniséget szétziláló hatalmáról szóló mese és a szociális önzésről és politikai destruktivitásról szóló történet. A gazdaság, a piac kegyetlenségét a jelen-színekben mutatja be Kertész filmje, a politika kegyetlenségét a múlt-színekben. A szodomai színt az éljenző, ünneplő, zászlót lengető tömeg képe uralja, mely a pillanatban garázdálkodó felelőtlenséget téveszti össze a szabadsággal. „Nem akarlak mások karjában látni!" – mondja Lót, de Lia kirohan az utcára, egyesülni a felajzott tömeggel. Az erotikus és a politikai kollektivizmus itt egyaránt perverz. Szodoma kollektivista káoszában eltűnnek a privátszférák, a kollektív felelőtlenség ekstázisában megfullad az erkölcsi érzés és megfontolás.

A szodomai színben még zászlót lobogtató nép a gomorrai színben fellázad. Addig lobogtatták, amíg végül betevő falat sem jutott. A „hajlíthatatlanokat" (ez az önállóan, szabadon gondolkodók neve Gomorrában) kényszermunka várja vagy máglyahalál. Az elit a kutyáknak veti a dőzsölés maradékát. Az éhezőket elűzik a kutyák koncától. Halálbüntetés terhe mellett tartozik beszolgáltatni értéktárgyait Gomorra népe. Előbb a diktátornő légionáriusai pusztítanak, utóbb a lázadó nép megfékezésére behívott idegen seregek folytatják művüket.

Végtelen mező hemzsegő hangyanépe hömpölyög a szürkületben. Griffith *Türelmetlenség*éből kölcsönzött vízió. Az ember-utáni világ képe. A *Szodoma és Gomorra,* a kortársi inter-

pretáció, az Illustrierte Kronen-Zeitung szerint, meg akarta mutatni, hogy „a kapitalizmusnak a kereszténység szelleme ellen vétkező gőgje hogyan vonta maga után büntetésként a háborút és a bolsevizmust."[26]

A feloldás a cselekmény privát síkján történik. A világ menthetetlen, egy emberi viszony, egy házasság talán nem. A magát intrikusnőnek, gyilkosnőnek, kéjnőnek majd diktátornőnek álmodó Mary végül jó kislányként ébred. Rossz lányként álmodunk, jó lányként ébredünk. Az amerikai film csak az 1929-es válság után állít a jazzkorszak frivol női helyére Hamupipőkéket. Kertész itt közvetlenül, egy éjszakán akarja átalakítani a „roaring twenties" frivol nőjét Hamupipőkévé. A film végén a lány saját áldozatát, az életben maradt öngyilkost, a szobrászt ápolja. A megoldás: szerelmi mámor helyett önfeláldozó betegápolás. A monogámia mint magánklinika. A házasság mint betegség.

Mi lehet az oka, hogy Griffith *Türelmetlensége* elevenebb maradt Kertész filmjénél? Griffith egységben látja a hit és az életmód pluralizmusa elleni irtóhadjáratot az örömök elleni támadással. Kertész filmjében szemben áll egymással erkölcs és szenvedély, kötelesség és öröm. Griffith művében a jelenbeli cselekményszál a morális erőszakoskodás története, a Szent Bertalan éjszakáját elbeszélő második sík az ideológiailag motivált tömeggyilkosságé, míg a jeruzsálemi szín teológiai keretbe állítja a történteket, jó és rossz, szeretet és gyűlölet, üdv és kárhozat harcaként. A végső sík, a babyloni történet mitikus keretet ad a cselekménynek. E síkon a király erkölcs nélküli türelme áll szemben a főpap türelem nélküli erkölcsével. Baál bálványarcú, sötét főpapja magas tornyából figyeli a szerelem városát. Constance Talmadge is felcsap a szerelem papnőjének, mint Kertésznél Lót felesége. Kertész szinte egy az egyben veszi át Griffith orgiaképeit, elomló, bágyadt testeket, világító meztelenséget, buja összefonódást. De Kertész megoldása konvencionálisabb, Griffith filmjéé zavarba hozóbb. A földig lerombolt város pusztulása Griffithnél a zsarnokság győzelmét fejezi ki, Kertésznél isten büntetését. A *Szodoma és Gomorra* rendezője gátlástalanul belegyömöszöl filmjébe mindent, vallási pátoszt és pornográfiát, inváziót és szabadságharcot, keleti egzotikumot és nyugati szkepszist, divatos stílust és archetípusokat, de a belegyömöszölt hatóanyagok itt még nem találnak egymásra. Nem fokozzák fel, nem bolondítják meg egymást. Miért? Mert a megoldás jobban figyel a felsőbbség ideológiáira mint a nézők érzéseire. A *Casablanca* rendezőjeként már Kertész is látja, hogy nem az erkölcsökön kell háborogni, hanem az embereket önleértékelésre s kétségbeesett megoldásokra késztető viszonyokon.

Már Csepreghy említett Vízözönje is egy *Sodoma és Gomorra.* Meg kellene menteni az emberiséget, de az erre kiválasztottak is elég züllöttek s még a rendcsinálásra kirendelt Gábriel arkangyalt is korrumpálják. Ahogy erre Lucy Doraine is kísérletet tesz. De Csepreghy színművében közbelép a Mámor istennője, s elmagyarázza, hogy a testi emberlét, az Istentől kapott sárköpeny olyasmi, ami iránt türelemmel kell viseltetni. A türelem teszi lehetővé a földi sár és a mennyei szeretet szétválasztását, az utóbbi megmentését. Míg Kertész filmje akaratlanul is konform a XX. század türelmetlenségével, Csepreghy békebeli színműve azon az úton jár, amelyre Griffith filmje is lép.

Az Illustrierte Kronen-Zeitung korabeli cikke a filmet „nagyszerűen" megcsinált, de ideológiailag „hazug" műnek tartja[27]. Balázs Béla egy későbbi Sascha-film kritikájában tér vissza a *Szodoma és Gomorrá*ra: „A *Szodoma és Gomorra* nevetségességig túlfeszített pompaőrülete után ez az új Sascha-film az ízlés örvendetes fordulatával lep meg." – írta 1922-ben a *Fräulein Frau* című filmről[28]. Kertész tanulni tudott kudarcból és félsikerből. Nem a közönség vagy a kritika ócsárlásával és nem módszere megmerevítésével reagált, ellenkezőleg, módszere korrigálásával.

A *Szodoma és Gomorra* és *Az ifjú Medardus* bonyolultabb narratív struktúrákkal kísérletezik, az előbbi a *Türelmetlenséget* utánozva, mely szintén túl bonyolult volt a nézők számára,

az utóbbi az alapul szolgáló Schnitzler-darab nyomán. *A rabszolgakirálynő* (ismertebb címén *Moon of Israel*) visszatér a *Cabiria* modelljéhez, mely a filmregény formáját a regényesség alapforrásaiból, az Odüsszeiából és a hellenisztikus kalandregényből merítette. *Az ifjú Medardust* méltató Balázs Béla „romantikus pittoreszkként"[29] határozta meg Kertész stílusát. Ez *A rabszolgakirálynő*re is áll.

A rabszolgakirálynő megpecsételte Kertész sikerét. „*Moon of Israel* című eposza, mely a tízparancsolatról szól, a sorsává válik." – írja Ulrich Hoppe[30]. A *Moon of Israel* hatására szerződtetik Kertészt a Warner testvérek. Sztárrendezőként hajózik át Amerikába.

1.1.4.2. Korda Sándor Bécsben

A kolozsvári és budapesti Korda a nemzeti presztízsfilm és a nemzetközi kommersz között ingadozik, Bécsben az utóbbival kísérletezik. Az 1920-as *Koldus és királyfi*t három film követi 1922-ben, *A tenger urai*, az *Az elsüllyedt világ*, és végül a szuperfilm, a *Sámson és Delila*. Ezután Berlinbe költözik, de még Bécsbe is visszatér filmezni. Utolsó osztrák filmjét 1924-ben készíti.

Két dudás – Korda és Kolowrat – ezúttal sem fér meg egy csárdában. A bécsiek által „a filmgróf"-ként emlegetett Kolowrat 1910 óta készít filmeket, melyek méterei az otthoni birtokokat, cseh erdőket emésztik. Első filmjeit kastélya mosókonyhájában hívja elő. Erős egyéniség, élő legenda. „1927-ben, negyvenegy évesen bekövetkezett halála súlyos veszteség a bécsi filmipar számára."[31] Korda és Kolowrat, közös sikerük, a *Koldus és királyfi* ellenére, nem tudtak együtt dolgozni, Korda nem viselte el Kolowrat beavatkozásait a rendezői munkába[32]. A *Sámson és Delila* a részben Korda Mária pénzén alapított Corda-film, másrészt a szintén Magyarországról emigrált dr. Szűcs vállalata, a Vita-film közös produkciója, immár a Sascha-Film konkurenciájaként.

Bécsi filmjeiben tűnik fel, hogy Kordát az egyén titkos, privát története és a közösség nyilvános története, ösztönsors és világtörténelem kapcsolata érdekli. A XIX. századi politikai berendezkedés első világháborús összeomlása, a régi birodalmak hanyatlása és bukása, az új birodalomalapítási kísérletek fiaskója és a Nyugat „alkonya", a civilizáció átszellemítő és szelídítő programjának XX. századi összeomlása motiválják Korda témaválasztását és témája világsikerét.

A bécsi évek mottója: ketten egymás ellen és együtt Griffith ellen. Kertész és Korda Bécsben, Griffith filmjeivel versengve, egymással is verseng. A *Sámson és Delila* is 1922-ben készül, akárcsak a *Szodoma és Gomorra*. Mindkét mű biblikus katasztrófafilmbe oltott frivol nőportré. A mentalitások szerencsésen kiegészítik egymást, Kertész a pirotechnikusokat hívja segítségül, Korda Freudot. A túlbuzgó Kertész több embert felrobbant a pogány templommal, az intellektuálisabb Korda pogány temploma az ebédszünet alatt omlik össze[33].

Korda filmjét is, akárcsak Kertész művét, két szempontból kell megvizsgálni: úgy is mint személyes dokumentumot, s úgy is, mint a műfaj- és stílustörténet dokumentumát. Korda *Sámson és Delilá*ja kevésbé pittoreszk, mint Kertész *Szodoma és Gomorrá*ja, de sokkal inkább tanulmányozható személyes dokumentumként.

A modern cselekmény, a kerettörténet síkján Korda filmje is, akárcsak a *Szodoma és Gomorra*, városfilm. A város, mely Fritz Langnál inkább hatalmas börtön, Kertésznél és Kordánál bábeli zűrzavar, mely a kéjnőknek és gazembereknek kedvez. A modern városfilmet az ókori színben kiegészíti város és vidék szembeállítása. Sámson kivonul a városból, sziklabarlangban él, oroszlánnal birkózik. Korda szemében ő az archetipikus vidéki, a „Naturbursche", maga az ősember.

Sámsont a sziklák magasa és emelkedett lelke titka köti össze láthatatlan istenével. A városiak ezzel szemben bálványt emelnek, s a városi szín középpontja, Delila, maga is bálvány.

A város a szolgaság világa, mely kétféleképpen jelenik meg, a zsarnok előtt meghajló tömeg, s a csábító előtt meghajló szerelmes rabságaként. A hegyekbe kivonuló Sámson nem feledi a puha, pózoló, cifra Delilát, akinek hiába fekete a lelke, fürdőben lubickolva látjuk, a teste fehér.

A mitikus szuperhős – Herkulestől Supermanig – legyőzhetetlen felszabadító. A biblikus legendafilm karizmatikus hőse olyan felszabadító, akinek valamilyen üdvperspektíva az erőforrása. A karizmatikus felszabadító rejtőzködő isten harcosa, megváltó ígéret képviselője. Korda Delilája nem egyszerűen egy férfit zavar meg hivatása gyakorlásában, ahogy a hivatás és szerelem konfliktusára épülő melodrámákban szokás. Delila egy nép és az ég vagy az emberiség és az ég (az üdv) kapcsolatát zavarja meg.

Az intrikusnak, a bitorlónak, a hódítónak, az élősdinek, a filiszteus királynak hasznára, a hősnek, akinek sorsa, feladata nem tűri az osztozkodást, kárára van a nő. Korda filmje nőellenes, noha szerelem és hivatás konfliktusa, még ha nő és férfi konfliktusaként bontakozik is ki, nem feltételez nőellenességet. A szerelmi melodrámákban nem a férfi vagy a nő a nemi sajátosságából kifolyólag veszélyes lény: a nemek a szerelem veszélyeit képviselik egymással szemben.

A sámsoni „hősmunka" ellentéte Korda filmjében a lefokozó, paralizáló „nőmunka". Sámson nem hajol meg a filiszteus király előtt, de Delila szépségének rabjává válik. Az ellenerő felfokozza, míg a szépség korrumpálja az erőt. A hős Achilles-sarka a nemisége. Keleti kényelemben és pompában dúskáló kéjnőként látjuk Delilát. „És a lelke sötétebb volt, mint az egyiptomi éjszaka." – mondja a felirat. „Miben rejlik az erőd, és hogyan lehet téged kötni és kényszeríteni?" – kérdi a nő a férfit. Sámson vallatását Korda ágyjelenetként állítja elénk.

Ebn Ezra Sámson barátja és szolgája. A barát szolgál, a szerető uralkodik. A cselekmény során Sámson a csúf törpét a szép Delilára cseréli. Erős, amíg Ebn Ezra a partnere, gyenge, midőn Delila, s a film végén, amikor ledönti a templomot, ismét Ebn Ezrát látjuk mellette. Barátja vezeti az oszlophoz s nem Delila mint Cecil B. de Mille Sámson-filmjében. A hős olyan monstrum, aki rombolóból teremtővé, pusztítóból védelmezővé vált, mert másoknak ajándékozta erejét. Ebn Ezra nagyság és rútság, hősiesség és szerencsétlenség rokonságának kivetítése. Az Ebn Ezrához való hűség azonos a hős önmagához való hűségével. Delila elárulja Sámsont, de hiába hűtlen Sámsonhoz, amíg Sámson hű önmagához. A magány őrzi az egyén és az emberiség üdvét, s a barát az, aki nem sérti az ember magányát.

Korda Mária eljátssza a kéj csábítását, a hisztérikus vágyat a seregeket lebíró férfi női megtapasztalása iránt, és azt is eljátssza, hogy a vágy ellenére is természetes számára az árulás. Miért? Mert a biztonság, a fogyasztás, a luxus és a reprezentáció igénye erősebb a kéjvágynál. Az életösztön, az érdekvédelem, az önérdek elve, az önzés ezer kellemességet kínál, míg az eksztatikus gyönyör iránti teljes odaadásban a kellemességek kínba csapnak át. A jólét, a siker, a felülkerekedés prózai vágya az igazi örömelv, az ezer öröm elve, míg a régimódi, romantikus örömelv, a kéjelv, mely veszedelmes eksztázisban foglalja össze a pazarló életigenlést, ez a kilobbanásig vezető fellángolás maga a halálösztön, a Thanatos. Freud örömelve és realitáselve ellentétébe fordul Korda filmjében. Átcsapásukért a prózai nő felelős, akiben több a racionális számítás, mint az áhítat és szenvedély.

Sámson nem hajol meg a hódító előtt. Példája népfelkeléshez vezet. A meg nem hajlók népe visszahódítja a filiszteusoktól a várost. A forradalom képeiben még élnek a fiatal Korda baloldali nosztalgiái. A film azonban nem erről szól, témája továbbra is a nő, aki e ponton váratlanul megsérti az ezer öröm elvét. Sámson a város új ura, aki mellett Delila élvezheti mindazt a luxust, amit a filiszteustól kapott, s élvezheti ráadásul a női beteljesedést, melyet a filiszteustól nem kaphatott meg. Megduplázódik öröme, miért árulja el mégis Sámsont? Mért cseréli a dupla gyönyört szimplára?

A filiszteus uralom idején Delila ül a trónon, a király szolgaként vagy oldalbordaként áll mellette. A forradalom után Sámson ül a trónon, Delila kiszorul a középpontból. Delila, aki az

egyetlen nagy gyönyört ezer örömre cserélte, utóbb mindkettőt eldobja a hatalomért. Korda Sámsonja és Delilája egyformán bozontos, nagy hajuk egyenlősíti őket. Delila azonban nem viseli el a szimmetriát, kurtítani kezdi az alvó Sámson haját, ne legyen ugyanolyan reprezentatív sörénye, mint neki. Sámson felviszi Delilát a hegyekbe, Delila letaszítja Sámsont a sötét gödörbe. Sámson a láthatatlan istent is láthatóvá teszi Delila számára, Delila a látható világot is láthatatlanná Sámson számára. Sámson szabaddá teszi a népet, Delila rabbá a szabadítót. A film végén az asszony hatalmas trónuson megjelenő túldíszített pávaként tündököl, amikor a férfit leépülve, önelvesztve látjuk. A nő a hatalom és manipuláció bálványa, az önimádat démona. A felirat így nevezi őt: a Gonosz Fája.

Akárcsak a *Türelmetlenség* vagy a *Szodoma és Gomorra*, a *Sámson és Delila* is kerettörténetes film, amely modern történetbe ágyazza a régit. Korda a kerettörténet dominánssá bővítésével és az alaptörténet betétté zsugorításával jelzi, hogy nem bibliai filmet csinál. Nem Sámson és Delila harca érdekli. A nemek harcával foglalkozik. Balázs Béla szellemesen jegyzi meg a *Sámson és Delilá*ról írott kritikájában, hogy a film valójában Júlia története, amelyhez úgyszólván „a hajánál fogva" rángatják elő a bibliai Sámsont[34].

A jelensíkon az orosz arisztokrata a filiszteus király megfelelője, akinek hajóján éli meg Julia Sorel a modern Sámson-Delila konfliktust. A modern síkon erősödik a szerelmi háromszög tematikája. Az új filiszteus erőszakos, elkényeztetett, bogaras ingyenélő, a modern Sámson pedig bohém, művész. Ettore Ricco, a fiatal tenor, akit Julia Sorel megalázott és kidobott, megleckézteti a nőt. A színész anarchistának álcázva bukkan fel az önző, élveteg, korhadt és kaotikus világot képviselő bolondok hajóján, s azt állítja, hogy bombát rejtett el rajta. Már az ókori betét történései is a katasztrófafilm felé mutattak, hisz a hős feladata végítélet, világvége inszcenálása. Korda, a szenzációfilm semmitől vissza nem riadó mestereként, a tengerre helyezi, *Titanic*-típusú katasztrófafilmmé alakítja a modern Sámson-történetet. Napjaink *Titanic*-filmjének fedélzetén a pénzarisztokrata foglya a nő, Kordánál még igazi arisztokrata rabja. A modern film nézője megkönnyezi a hőst, akinek szintén a hivalkodó hajó s az alsó és felső fedélzetet elválasztó felháborító megkülönböztetések elleni lázadás lehetne az érdeke, melyet végül feláldoz a szerelemért. De e szerelem hőse, Leonardo di Caprio végül is ugyanazt teszi, amit mindenki más, csak a többiek nem szerelemből, akik mind a túl nagy különbségektől fuldokolnak. Az új *Titanic* hősének szerelmi hőstette az önfeláldozás orgiája. Korda hőse ezzel szemben ügyes érdekérvényesítő. Hajót sem robbant és a nőt sem húzza ki a vízből. Magát húzatja ki a nővel, ha nem is a vízből, hanem a nyomorból. Korda optimizmusa szerint mindenki feljuthat a felső fedélzetre.

Bomba van a hajón, lázongnak a matrózok. A megelőlegezett *Titanic* előlegezett *Patyomkin páncélos*sá alakul. „Mindannyiunknak el kell pusztulnunk a herceg miatt!" – zúgolódnak. Korda az erejét próbálgatja, drámai síkokat váltakoztat, de nem kötelezi el magát a nagy dráma mellett. Ha a patyomkini lázadás újra *Titanic*-románccá alakítható vissza, akkor a *Titanic* is feloldható egy *Traumschiff*-filmben.

Az elsüllyedt világ, Korda korábbi, 1922-ben készült bécsi filmje szintén hajósfilm. A mű Bíró Lajos Serpolette című regényéből készült. A regénycím, mely szerelmi regénynek ad hajónevet, a hajón létrehozott kommunisztikus társadalmat és a hősnő erotikus kicsapongásait az emberlét kétféle hajótöréseként vonatkoztatja egymásra: a köztulajdon, akárcsak a promiszkuusnő, archaikus ösztönöket szabadít fel. Péter herceget az érdemtelen színésznő iránti szerelme viszi az erkölcsi lázadás és a társadalmi reform útjára. Kereskedelmi hajóvá átalakított jachtján bevezeti az új társadalmat, de a matrózok visszaélnek az egyenlőséggel. Végül a reformer maga viszi zátonyra az új világot képviselő hajót, a bolondok hajóját. Az elsüllyedt világ Korda filmjében nem a régi társadalom, hanem már maga a forradalom. A Serpolette fedélzetén, akárcsak a modern *Titanic*-filmben, a nagyúr, az előkelőség a nőnek, s a nő a proletárnak udvarol.

A színésznő beleszeret a matrózba. *Az elsüllyedt világ*ban az összekeveredés hozza a katasztrófát, a modern *Titanic*-filmben az alsó és felső fedélzet merev és kegyetlen szétválasztása ér fel halálos ítélettel. A nő Kordánál is Cameronnál is megszökik s a matrózokkal mulat, mindkét hajó méltán süllyed el, de Kordánál a szerelem is a világ bajaiban szenved, maga is pusztító. A rendező a katasztrófa képét sem spórolja ki, az utasok a folyosókra beáradó vízben gázolnak s látjuk a süllyedő hajót. A *Titanic*-románcot történelmi katasztrófafilmként felfogó Korda tudatosabb s kevésbé képmutató a mai filmeseknél. *Az elsüllyedt világ* főtémáját a *Sámson és Delila* melléktémává minősíti vissza, tágabb összefüggésekben helyezi el.

Julia Sorel, a kerettörténet hősnője azt a tanulságot vonja le Delila árulásából, hogy amit Delila tud, az neki is megy, mindezt ő is meg tudja csinálni. Delila pontosan azt tette Sámsonnal, amit a modern nő tesz a férfival, hangoztatja büszkélkedve Julia Sorel. Hideg, kemény, célratörő nőt látunk, aki könyörtelen tud lenni, nevet a férfiakon és élvezi hatalmát. Korda negatív nőképe a kor két legnépszerűbb magyar drámaírója, Herczeg Ferenc és Molnár Ferenc komédiáinak csípős, fanyar nőportréira megy vissza, melyek kész sémáit személyes élmények árnyalják. Korda és felesége sokat küzdöttek egymással. Farkas Antóniából Korda Sándor csinált Korda Máriát. A Korda 1919-ben készült *Ave Caesar* című filmjében felléptetett ifjú színésznőről így ír a Mozihét: „Végül a női főszerep kreálójáról, Farkas Antóniáról kell szólni, akinek ez a szerep egyúttal filmdebüjét is jelenti. Farkas Antónia ismeretlenül jött, de ma már fél Budapest beszél erről a szobortermetű és pompás szépségű művésznőről, aki lebilincselő exteriőrje mellett kiváló talentumával is biztosította magának a nagyközönség rokonszenvét."[35] A teremtmény a teremtő fejére nőtt, az asszonyt előbb kapta szárnyára a nemzetközi hírnév. Kordát sikervágya tette féltékennyé sztár feleségére, az asszonyt hatalomvágya a rendezőre. „Odahaza én vagyok a rendező!" – nyilatkozta Korda Mária[36]. Magyar Bálint filmtörténete feleleveníti a rendező és sztárja házasságával kapcsolatos korabeli nézeteket, melyek a Delila-sémát követik. Mária fékezi Sándort, elveszi erejét: „Sokan benne látták Korda Sándor pályájának kerékkötőjét, mert saját rovására igyekezett felesége útját egyengetni. Tény, hogy Korda válása után lett Anglia filmcézárja."[37]

A *Sámson és Delila*, akárcsak Kertész *Szodoma és Gomorrá*ja: nőportré. Mindkét film egy-egy nő tomboló éveiről szól. Balázs Béla[38] szóvá teszi, hogy a rendező elfelejt közelképet adni Sámsonról. Ez a vállalkozás természetéből, Korda érdeklődéséből következik. Az amerikai filmek (pl. Griffith: *The Sorrows of Satan*, 1926) idealizált szűzlányt állítanak szembe a vamppal. Talán a Cooper-regények álmatag szőkéjének és frivol feketéinek oppozíciójára megy vissza e tradíció. Kordánál és Kertésznél a vad, veszélyes, kéjes, céda nővel szembeállított szűz: a férfi! A *Szodoma és Gomorrá*ban a művész, a pap és az angyal a korrupt nő hálójában vergődő férfiszűzek (a mélyebb idősíkokra továbblépve egyre démonibb nővel állva szemben a távolibb, őseredetibb síkokon a férfi mind angyalibb). A *Sámson és Delilá*ban az abszolút férfi áll szemben az abszolút nővel, naiv nyíltság és nemes nehézkesség a démonikus játékossággal és következetlenséggel. Mindkét filmben végső soron maga a nő az ördög. A Kertész-Faust és Korda-Faust mellé nem kell Mephisto, a férfi démonikus csábítója, ördögi kísértője és kísérője a nő. Míg az átlagos amerikai melodrámákban a szűz (vagy pl. Theda Bara 1915-ös *A Fool There Was* című filmjében az anya és feleség) a vamp külső alternatívája, Kertésznél és Kordánál maga a sátáni nő tesz kísérletet a jóra. A két vizsgált film közös magva ez a nőtípus, a tomboló évek cinikus lánylelke, aki mindazt képviseli, ami az ábrázolt világban a hanyatló Róma vagy a korrupt Bizánc jellemzője, másrészt mindkét nőben igen nagy átváltozó erő rejlik (olyanok mint Justine Lawrence Durrell regényében, az Alexandriai négyesben); mintha miután minden bűnt elkövetett, mindkettő elgondolkodna, van-e még valami, amit nem tett meg. Igen, van, jön rá végül, amit nem tett meg, az a Jó! S akkor azt kezdi hasonló szenvedéllyel művelni. A harmincas évek nője nem jelenik meg ilyen elementáris erőkoncentrációként, filmkultúránkban csak

Karády filmjei (és a későbbi, Karádyval egyidejű Muráti-filmek) tesznek erre – a régieknél szűkebb életkörben, szerényebb cselekvésterek keretei között – kísérletet.

A nőiségéből csapdát és fegyvert csináló nő története átalakul a ravaszkodó hisztérika eszén túljáró flegmatikus férfi történetévé. Az erős férfit legyőzte a nő, az okos férfi legyőzi a nőt. Júlia azt hiszi, az ideálért halni kész forradalmárral van dolga, de a férfi csak – maszkírozott, parókás – színész. Végül a férfi kezében jelenik meg a hiába keresett, sakkban tartó bomba, de kiderül, hogy csak parókás doboz. A férfi így szól: „Jó lesz ha vigyáz az új Delila a modern Sámsonnal, akinek ereje néha egy parókában van."

Az első tanulság, amit a hősnő hirdet a film elején, hogy a modern nő Delila. A második tanulság, a váratlan konklúzió, amelyet Korda hirdet meg a film végén, hogy a modern férfi nem Sámson, hanem ő is Delila. A parókás Sámson épp azért legyőzhetetlen, mert nem olyan szélsőségesen férfias, mint a régi. Olyan erőkkel van felszerelve, melyek a múltszínekben Delila privilégiumai. Kordánál a bibliai időktől a mai napig folyik a férfi emancipációs harca, a szenvedély rabjáé a hideg és számító nővel. Az évezredes harcban edzett férfi végül ugyanolyan átváltozó művésszé válik, mint a nő. A nemek harca még a nemi tulajdonságok, szerepek, szemantikai jegyek szintjén is folyik. Az győz, aki az adott menetben több jegyet vesz át, oroz el a másiktól.

Julia Sorel mégis azt a következtetést vonja le, hogy Ettore Ricco „az első igazi férfi". Körömszakadtáig harcol a maga győzelméért, de imponál neki a másik győzelme. A modern létharcban elférfiasodott nőnek a szerelem kínál lehetőséget megkóstolni a klasszikus női szerep elveszett ízeit. A film végén mintha az lenne a boldogabb, akit legyőztek. A győztes kényszerül magyarázkodásra. Győzelme értéke a vesztes elismerésétől függ.

A *Sámson és Delilát* készítő Korda feszültségeket kutat fel a társadalmi csoportok és a nemek viszonyában. Eszménye, hogy a feszültség legyen valódi, de kifejezésmódja enyhe, oldott, nem kiélező, hanem tompító. Célja nem a megoldások, hanem a poénok keresése. Egy poénért hajlandó feláldozni a Bibliát, de elgondolkoztató poént talál. Nem a patentmegoldásokban hisz, Korda a nagyon is emberi dolgokat türelemmel szemlélő rezignáció embere.

Kertész és Korda bécsi filmjei stílárisan felszabadultabbak, bátrabbak, otthon több kompromisszumra voltak hajlandók. A berlini Korda pedig annyival felszabadultabb a bécsinél, mint a bécsi a pestinél illetve kolozsvárinál. A *Sámson és Delila* az ambíció műve, nem az ihleté. A Berlinben készült *Modern Dubarry* (1926) – bár szintén elrontott film – elevenebb, személyesebb, nem utolsósorban azért, mert a nagyvárosi miliő alkalmat ad Korda Mária középpontba állítására. A kamera elidőzik a vetkőző, kombinét próbáló asszonyon, aki a kombiné próbához váratlanul harisnyáját is lehúzza. A gyakorlati értelmetlenség azonban látomásos szükségszerűséggé válik. A derűsen ficánkoló színésznő nagy élvezettel illegeti magát a hiányos öltözékben. A rendező és operatőr fantáziája szárnyakat kap, a kameráról húzzák le a kombinét, így a vetkőző nő szemszögéből jelenik meg, a lerepülő kombiné kivágatában tűnik fel a vetkőzésben segédkező takarítónő, a néző pedig egy kombinéba kerül a hősnővel illetve a sztárral. A film szerkesztési elve a férfiak kommutációja, a hősnő mellett váltakozó szeretők története a kisszerű szélhámostól a híres szobrászon, előkelő grófon, hatalmas bankáron át az uralkodóig. E ponton ismét ötletes képsor következik: pálmafák alatt látjuk a szereplőket, a pálmalevelek árnyéka rácsként vetül rájuk, a szerelem foglyai, a társadalmi szerep foglyai s a kettő konfliktusának rabjai. Az ily módon előkészített szerelmi happy end érdekesen szomorú, a két ember magányosan borong, tengereken ellengő hajó más-más fedélzetén, mielőtt az utolsó beállításban mégis összeborulnának a vigasztaló csókra. A fejedelem mindent elveszített a nő miatt, a film címe ez is lehetne: országomat egy nőért. Hasonlóan veszíti el *Az elsüllyedt világ* trónörököse is birodalmát egy asszony miatt.

A biblikus tematika túl mély és távoli Korda számára, a modern világ kicsinyes laposssága, az ambíciótlan tömegember jelentéktelensége nem elégíti ki. Végül a királyok s vezérek szerel-

meiben találja meg témáját. A *Mayerling* és *Az elsüllyedt világ* egy-egy trónörökös, a *Modern Dubarry* egy király rangon aluli szerelméről szól. Korda működése nyomot hagy az osztrák film történetében. Korda politikai románcainak, melyek a forradalmakat szerelmekkel magyarázzák és a közéleti konfliktusokat a magánéletben oldják, nagy tehetségű folytatója akad Willi Forst személyében.

Korda és Molnár Ferenc közös jellemzője „a tisztelete a rangnak, előkelőségnek, a históriás fénynek és ragyogásnak"[39]. A javak gargantuai éhsége és tisztelete Kordánál is, Molnárnál is epés, kritikus emberlátással párosul. Korda a film Molnár Ference, Kertész az új médium Dickense. Kertész romantikusabb, Korda ironikusabb, Kertész tehetsége nagynak látni a kisembert, Kordáé kicsinek látni a nagyot. Korda bevezeti a sznob polgárt a hatalmasok és előkelőek hálószobáiba, hogy ott nyugtassa meg: minden ember egyenlő. Valóban: a szecessziós odaliszkok által az orruknál (hajuknál stb.) fogva vezetett minden férfi egyforma.

A bécsi Kertész és Korda ugyanabba a hibába esnek mint a Vörös malom idején Molnár, aki „az emberiség nagy színjátékát akarta az ő mondén kifejező eszközeivel, eposztalan, klaszszicizmustól irtózó kultúrájával a világ elé tárni."[40] Az eredmény már Molnár esetén is bukás: „Faust, Goethe nélkül." – mondja a kritika[41]. Hasonló természetű kudarc Földi János regénye, az Isten országa felé. A birodalmak szétesése, új világrend születése általánosításra ösztönöz, a hektikus világ és a kultúripari nagyüzem nem kedvez az elmélyülésnek. A kinematográfikus világdrámát belső ellentmondás emészti: az ambíció klasszikus, az érzékenység modern. E nagy vállalkozások az ambíciót illetően Az ember tragédiája, az érzékenység természetét tekintve a neoromantikus színművek rokonai. Dóczi-emlékek vegyülnek Madách-emlékekkel: Az ember tragédiája formája A csók tartalmával. Kertész és Korda világdrámát szeretne csinálni mint Goethe vagy Madách, de a száguldó világ poéngyárosai nem filozófusok. És a kor tipikus filozófusa is szakfilozófus, nem bölcs, nem Goethe vagy Madách. Az esztéta már a század elején eltanácsolja a művészeket: „az abszolút világdráma túlnő az ember erején."[42]

Goethe vagy Madách műveivel tartalmi szinten értelmetlen lenne összevetni a bécsi szuperfilmeket. Fajsúlyt és világhangulatot tekintve is közelebb áll hozzájuk a kor „írófejedelme". A rendezőket és forgatókönyvíróikat valószínűleg Herczeg Ferenc Bizáncának emléke szenzibilizálta a *Türelmetlenség* hatásainak befogadására. A Herczeg-dráma és a Griffith-film babyloni epizódja a történelmi katasztrofizmus messzemenő rokonságokat teremtő játszmáján alapul. Mindkét cselekmény a történelmi katasztrofizmus ostromlott városában játszódik. Az uralkodó mindkettőben a dekadens világ jóindulatú védelmezője. A filmben a főpap, a drámában nemcsak a főpap, egyúttal az egész arisztokrácia is áruló. Az elit másodvonala őrségváltást remél, a megszállók helytartójaként való uralomra jutást várja a hódítók uralmától. Minden palotaúr a maga vagyonát, pozícióját menti, mindnek megvan a maga külön kapuja, melyet kinyit a töröknek. A nép úgy érzi, a szegényeknek nincs hazájuk s mindegy, ki zsákmányolja ki őket. Csak akkor kezdi sejteni, hogy talán mégsem mindegy, amikor a felszabadítóként éljenzett szultán parancsot ad a lakosság likvidálására. A kollektív önfeladás Herczeg-i drámájában mindenki bűnös, míg Griffith filmjében a nép csak a hódítókra támaszkodó terror áldozata. De a kollektív önfeladás mögött a Bizáncban is a fáradt és korrupt kultúrából sarjadó erőszaknosztalgia, zsarnokimádat és hatalomkultusz áll. Az újbarbárság Herczeg által adott képéhez tartozik a libertinus erotika eszkalációja. „Ha tűzbe-vérbe fullad Bizánc, ha tízezer haldokló hörög: én akkor vigadok..." – mondja Herczegnél a reformkor honleányainak ellentéte, a vérmes Irene[43]. Mind Herczeg mind Griffith művében antierotikus ideál, androgün amazonleány a pozitív hősnő, az uralkodó utolsó szövetségese. Mindkét lány az eljövendő válságkorszak nőtípusát előlegezi, szembeállítva a régi világ luxusbestiáival. Hasonló heroina-típust képvisel majd Ingrid Bergman, spanyol partizánlányként vagy Szent Johannaként még inkább mint a *Casablancá*ban.

Aki nem tudja, hogy Herczeg művét 1904-ben mutatták be, a háború és Trianon drámai reflexének vélhetné. Herczeget még a történelem érdekli, mely a filmek számára a lelki egzotikum regényesítésének eszközévé degradálódik. Éppen ez veti fel a történelmi katasztrofizmus világdrámájának elméleti problémáját: Mi az oka, hogy a katasztrófát pusztán előlegező Herczeg a történelmi katasztrofizmus konkrétabb, tárgyszerűbb vízióját alkotja meg mint a katasztrófát átélt, megtapasztalt filmesek? Mi az oka, hogy Griffith is kevésbé egzotizálja, privatizálja és erotizálja át a történelmet, mint Kertész és Korda? Csak a katasztrófa előtt szólnak ékesen, utána elhallgatnak vagy másról beszélnek a múzsák? Bukás után csak a részsorsról lehet beszélni, az összsorsról már nem? A katasztrófát az előérzet látja átfogóan, öntudatosan, tragikusan, patetikusan, a reális katasztrófa, az összeomlás, az „azután" világa zavart, dadogó vagy néma. Más nívóra kerül át az egész élet, ahol nem a korábbi problémák a problémák. A kegyetlenség és nyomor trivializálja az embert. Az előzetes reflexió a közéleti emberé, az utólagos privatizálódott.

1.1.4.3. Így filmeztek ti!

Karinthy egyik paródiája felidézi a Griffith és Cecil B. de Mille által kezdeményezett s Kertész és Korda által folytatott szuperfilm-típust: „Atlantisz. A Kotro-filmgyár produkciója..." A képzelt film egy Paradicsomkert nevű mulatóban játszódik, melynek igazgatója „ennek a bűnös és elvetemült városnak tipikus képviselője." A paródia hősnője Tracy, aki három napja nem evett „holott hírneves énekesnő volt Szodomában, sőt Gomorrában is fellépett, ahol azonban hajszálat talált az emberhúsból készült fasírtban s azonnal otthagyja a várost barátnőjével, Lótnéval együtt...". Végül kitör az özönvíz, de „a fiatal, komoly jellemű Noé" megmenti a világot[44]. A Karinthy kigúnyolta műfajban az „idegborzoló kicsapongásokként" tálalt szenzációk fantáziátlanul köznapiak és a monumentális világdráma tényleges konfliktusfedezete bohózati nívójú. Karinthy azt sugallja, hogy az ambiciózus világdrámát az amerikai hegemónia által megtámadott ízlés viszi csődbe, melyben naivitás és képmutatás verseng az Újvilág nagyságmániájával.

Korda és Kertész filmjei Bécsben végzik el a háború után esedékes múltfeldolgozást, amelyre a magyar filmgyártás hanyatlása nem ad módot. A múlt nélküli Amerikából importált stílű múltfeldolgozást meghatározza, hogy a kor embere gyorsan akar feledni s nagy terveket is szívesen kovácsol, a mozgósítottság mámorára vágyik, nem a megértésre. Filmgyártásunk csődje által nemcsak a művészfilmi virágkorból, egyúttal a kegyetlen húszas évek hazugságmámorából is kimaradtunk, ami kedvezett egy szerény és eredeti filmgeneráció későbbi születésének. A magyar rendezők már Bécsben sem szolgaian alkalmazzák az amerikai stílust: a budapesti és bécsi évek – Raimund, Nestroy, Grillparzer, Rákosi Jenő, Herczeg és Molnár Ferenc – örökségeként viszi magával később Korda a frivolitást, Kertész az enyhén melankolikus ábrándot, az amerikai nagyságmánia műfaját szerényebb formákban, komédiában vagy melodrámában oldó attitűdöket. A magyar rendezők fordítva teszik meg az utat, amely Cecil B. de Mille esetében a frivolitástól a pátoszhoz vezetett.

A fiatal filmes generáció Bécsben tette le az asztalra, amit az előző évtizedben itthon felhalmozott. Mi ez és mit ér? A koncepció nagysága kívánnivalót hagy maga után, a fantázia sem erős oldaluk. Annál inkább a megértő emberlátás és az éles érzékű de jóindulatú humor. A magyar hangosfilm ezen az úton fog elindulni, amelyen a némafilmi tapasztalatok szerint valóban érdemes.

1.1.5. Az újjászületés

Ady Endre, aki a háború előtt szenvedélyes modernizációhittel szemlélte a Nyugatot, a háború idején elbizonytalanodott, ha nem is a modernizáció és europaizáció szükségességét, annál inkább a népünknek jutó szerepet illetően. Ady a háborús konfrontáció hatására „gyarmatosító, hódító nemzetek és a modern fejlődésbe elmaradottan, felkészületlenül érkezett nációk"[45] konfliktusát pillantja meg, elvtelen és kíméletlen hatalmi táborok garázdaságát, melyek közé beékelődve látva országunkat, már a vendégmunkás néppé válás félelme kezd körvonalazódni pesszimisztikus hangulatú írásaiban. Trianon a politikai, a '29-es válság a gazdasági Európával kapcsolatos ambivalenciákat erősíti. Makkai Sándor Sárga vihar című regényében a tatár megrója a magyart: „Kereszténység!... Melyik magyar találta ki az ezt sem szabad, azt sem szabad gyáva juhoknak való parancsait? Keleti puszták elszakadt fiai mióta gyönyörködnek a sötét, hideg templomok fojtogató levegőjében? Hát nem lobog ott minden magyar vérében az ősi gyűlölet a szent pofákkal közétek sompolygott nyugati idegenség ellen, amely nagyra hízott a húsotokon, ostoba gyávaságotok miatt? Miért nem akartok, ti megcsalt magyarok, részt venni a mi dicsőséges hadainkban, Nyugat ellen?"[46] A református püspök és paptanár nem gyanúsítható a keresztény Európa elleni agitációval. Az Európa perifériáján élő be nem fogadottak és emancipálatlanok lázadásának kísértését fogalmazza meg, olyan kísértést, amely ebben a korban magát Európát sem hagyja érintetlenül (Mario és a varázsló). A nyugat iránti ambivalencia azonban nem azonos a nyugatgyűlölettel. A cserben hagyottak nevében Európát bírálók kiábrándultságát nem szabad összetéveszteni az Európa-ellenes, polgár- és kultúra-gyűlölő pretotalitárius hangokkal. „És mind a ketten tudjuk, hogy mit tett érettetek a nyugati világ!... Imádkozott... De arról nem tudnak, és te sem tudsz, hogy egyetlen aranyat, egyetlen katonát küldött volna valaki a vinnyogásotokra."[47] Az ambivalenciát a polgárosodás „balkáni" formái táplálják: a zsivány-kapitalizmust megszenvedők nem tudják megítélni, mi jön Európából, s mi az, ami az európai struktúra és a helyi szubsztrátum találkozásából fakad. Kevesen hisznek a szolid polgári vagyonok munkával való megszerzésének lehetőségében. A törekvők olyan kulcspozíciókra vágynak, ahol lecsíphetnek mások munkájának eredményeiből. A gazdasági bűnözést elnézően kezelik, a nagystílű lopás rajtakaphatatlan: „a köz rovására alakították meg a temérdek részvénytársaságot, alkalmi betéti társaságot és vállalatot."[48] Szegénység és gazdagság nem fejezi ki a teljesítmény különbségeit: „Csonkamagyarországon közel kétezer embernek havonta százezer pengőre rúgott a jövedelme... ezért a kétezer – egyébként kiváló – férfiú kedvéért tartottuk fönt a magántulajdon szentségét?"[49] A gazdagságot a közvélemény nem a munka, a tehetség, a szorgalom, az erény jutalmának, hanem az erős zsákmányának tekinti. Hogy a bűnök listája teljes legyen Michael Kordát idézzük, aki a Horthy-rendszert a nemzeti vagyon kiárusításával vádolja: „Horthyt rávették, engedjen a követeléseknek a magyar iparban való külföldi részvételre, hogy így biztosítsa be a puccsához szükséges erőket és a szövetségesek beleegyezését. A csapatainak nyújtott anyagi támogatás és a szövetségesek benemavatkozási ígérete ellenében az admirális-kormányzótól nemcsak azt várták, hogy rendet teremt Magyarországon, hanem azt is, hogy vonzó lehetőségeket nyújt a külföldi beruházóknak és bankoknak, valahogy úgy, ahogy a banánköztársaságok hatalomra törő diktátorai... A magyarokat a kommunista rendszer bukása után eladták Németország, Anglia és Franciaország bankárainak."[50] A tömegek ilyen körülmények között érthető módon veszélyeztetettek a totalitárius kísértésekkel szemben. A szegények, írja az erkölcstörténész, „bolsevizálódtak abban a reményben, hogy egyszer visszafizetnek."[51]

A két háború közötti korszak szellemi patthelyzete alkalmas az egymásnak feszülő erők, szellemiségek tanulmányozására. A konfliktusok kezdetben még szellemi konfliktusok, melyeket csak Hitler háborús kalandja barbarizál. Vele azonban mindazok a kulturális folyamatok, amelyek addig fejlődési pályán mozogtak, hanyatlási pályára kerülnek át, ahol egymást többé

meg nem ihlető, megmerevedett erők állnak szemben egymással. Az életmódot és kultúrát lecserélő következmény Európa kettészakadása: keleti fele Ázsia-protézissé, nyugati része Amerika-protézissé válik. Centrum és perifériák egyenlőtlen fejlődésének következménye Európában a centrumnak a perifériák európaizálódásával párhuzamos amerikanizálódása. Az európaiságára büszke Márai a második világháború idején veszi észre, hogy az az Európa a múlté. A polgári kultúra Európája helyére a tömegek Európája lép: „Teljesen elképzelhetetlen, mi lesz a világgal, az európai életformákkal, velünk? ... Megértettem, hogy ennek a háborúnak az értelme ennyi: a felszaporodott tömegek új életformát akarnak."[52]

A reformkor óta szakadatlan vizsgált, vitatott kérdés, hogy Európa hoz-e vagy visz, s hogy mi az értéke annak, amit tőle kapunk. De az is kérdés, hogy jól használjuk-e vagy pedig meghamisítjuk a tőle kapott valóságos értékeket. Hogy ezek az értékek mivé válnak kezünkben? Halász Gábor a századvég kapcsán elemzi a hamis, öntudat nélküli, önfeladó „európaizálódást": „A másodlagos nemzedék féltékeny, bizonytalan és erőszakos; egyenrangúságról akarja meggyőzni önmagát és a világot, a tájékozódásában is lázas ütemű, kapkodó fellángolásokkal siet európaizálódni, munkájában hivalgó készség jelentkezik és rejtegetett belső gyengeség."[53] Ez az áleurópaiság nem az európai kultúra feldolgozása, csupán importja, misszionáriusi terjesztése, formális tisztelete és propagandisztikus erőltetése. Az önálló szellemi műveleteket, folyamatos múlt- és jelenfeldolgozást paralizáló akkulturációs hisztéria a saját problémáinkat elemző és megoldó valóságos kultúra önmagunk kialakításán végzett állandó munkája helyébe más kultúrák nekibuzdulásszerű követését állítja, a kultúra mint létforma helyébe a puszta kultuszt, szellemi cselédmentalitást. Kultúraelméleti probléma, hogy kultúra-e még mindez egyáltalán? Mert nem az a kultúra, amit kapunk, hanem amit adunk; a kultúra adni és nem pusztán kapni tudás; az átvett, őrzött, alkalmazott, adaptált kultúra csak félkultúra, ez a banalitás, passzivitás, puszta reprodukció nyárspolgári világa, melynek érzéketlen falaiba ütközve nemzedékek véreztek el. A valódi kultúra beavatkozás, új alternatívák látása, szakadatlan eredeti problémamegoldás. A kultúrát a továbbgondolás őrzi, a passzív átvétel és puszta alkalmazkodás során megmerevedik: az importkultúra csak kísértetjárás.

Nyugat-Európa már a hatvanas években felfigyelt rá, hogy most Párizsból kell pl. Prágába menni olyan típusokért és mentalitásokért, melyekért a század elején még Prágából mentek Párizsba. A felvirágzó kultúrák egészében is világeseménnyé válhatnak, a kulturális felvirágzáshoz pedig önbizalom, önbecsülés és szabadság kell, és nem gazdagság. A kultúra megelőzi a gazdagságot, gazdagsággá válik, míg a tolvajkézre került, kulturálatlan gazdagságot a kontraszelekció, a hűtlen kezelés és a hosszú távú, közös érdekek fel nem ismerése romlásra ítéli.

Az Ady-féle „intés az őrzőkhöz" ma is aktuális értelme az, hogy a kultúra őrzi az embert s az országot, sokkal jobban mint a fegyverek, mert fenntartja az egyén és csoport önbecsülését és óv az igénytelen, reménytelen, vegetáló, bármire felhasználható emberanyaggá válástól, mely minden hódító számára rendelkezésre áll. A kulturális felemelkedés kezdete az a történelmi pillanat, amikor egy kultúra nem másokat utánoz, hanem saját identitásában keres a maga számára kapaszkodót és az egyetemes emberi identitás számára lényeges újdonsággá váló tartalmakat. „Magyarország művészi kapacitása mindig sokkal magasabbrendű volt annál, mint amit a világban elfoglalt helye után várni lehetett volna."[54] – írja Magyar Bálint. Az európai politikai bojkott idején a nyugati hatalmaknak nincs módjuk leszorítani a hazai művészeti és tudományos üzemet arra a nívóra, mely nézetük szerint egy kis gazdasági erejű népnek elég.

Az inkább képviselőként és irodalomszervezőként ismert regényíró, Pakots József, aki korábban filmíróként is tevékenykedett, 1925. október 21-i parlamenti felszólalásában arról beszélt, hogy Magyarország 1917–18-ban, Dánia és az Egyesült Államok mellett, a harmadik filmgyártó nagyhatalom volt[55]. A nagy múlt kötelez: 1925-ben a kormányzat kézbe vette a filmgyártás újjáteremtésének ügyét. Filmrendeletet bocsátanak ki s létrehozzák a Filmipari Alapot

és a Magyar Filmirodát. 1928-ban megalakult a Hunnia Filmgyár R.T., melynek feladata a játékfilmgyártás. A magyar kormány az oroszhoz és némethez hasonlóan támogatja a filmgyártást, a létrejött filmkultúra azonban, amelyet nálunk a politika inkább támogat mint befolyásol, nem az előbbiek, sokkal inkább az amerikai rokona. Nemeskürty István írja a magyar hangosfilm születéséről adott legutóbbi áttekintésében: „Az akkori világon példátlan átgondoltsággal építették fel a magyar filmipart. Az egyetlen, ráadásul hátrányos helyzetű kis állam voltunk, melynek akkor rendszeres és világszerte elismert filmgyártása volt."[56]

A filmgyártás újraindítása technikai, gazdasági és jogi feltételeinek összehozása pillanatában berobbant az 1929-es gazdasági válság, majd a hangosfilm. A feladat megkettőződik: mostmár a némafilmnél sokkal drágább hangosfilm-gyártást kell megteremteni. 1929. szeptember 20-án mutatta be a Fórum mozi *Az éneklő bolond*ot. 1930-ban hangosítják a budapesti premiermozikat, 1931-ben vidéken is elterjed a hangosfilm. Gaál Béla 1929-ben forgatott *Csak egy kislány van a világon* című filmjét utólag hangosították. A filmben magyar nótákat hallunk és néhány szó is elhangzik. 1931-re alkalmassá tették hangfelvételre a Hunnia filmgyárat. Az első magyar hangosfilm, az 1931. szeptember 25-én bemutatott *A kék bálvány* nem aratott sikert. Csak a Berlinből hazahívott Székely István által rendezett *Hyppolit a lakáj,* melyet 1932. november 27-én mutattak be, találja meg azt a formát, mely az elkövetkező időket jellemzi. A *Hyppolit a lakáj* sikere nyomán lassan a tőke is érdeklődni kezd, s 1933-tól megindul a filmgyártás új felfutása. 1913-tól 1918-ig 309 film készült, 1931-től 1938-ig, a komédia aranykorában, 132 filmet forgattak.

1.2. Elméleti alapok

1.2.1. A műfaj- és stílustörténet poétikai alapjai

A hagyományos poétikák líráról, epikáról és drámáról beszélnek „műfaj" címén, az író azonban nem „lírát" ír, hanem szerelmes szonettet vagy hazafias himnuszt; nem drámát, hanem királydrámát vagy pásztorjátékot; nem regényt, hanem családregényt, nevelődési regényt vagy bűnügyi regényt. A populáris kultúra kutatása a „magas" kultúrához képest is kiélezi a műfajproblémát. A magas kultúrában ugyanis gyengülnek a műfajok, gyérülnek visszatérő jellemző jegyeik s formális tulajdonságaik kerülnek előtérbe, míg a populáris kultúrában megőrződő eredeti műfaji kultúrát sok és szilárd tartalmi jegy jellemzi. A vizsgált anyagban, a század eleji filmkultúrában főként ez utóbbi erős műfajokkal lesz dolgunk.

A műfaj leírása a műalkotások tematikus jegyeit rendszerezi. A filmalkotás műfajisága meghatározza az elbeszélés számtalan tulajdonságát: a western nézője pontosan tudja, milyen emberekkel, konfliktusokkal és erkölcsökkel fog találkozni s miféle tájakon. A műfaj meghatározásakor a tematikus tartalom formáját tartjuk szem előtt s komplex játszmát rögzítünk. A western agrár miliőben játszódó, magányos hősön alapuló, pionírvilágban, egy nemzet szerveződésének hőskorában, a törvényesség megszilárdítása idején játszódó elbeszélés, melynek cselekménye a nagy pisztolypárbaj formájában megjelenő erőszakos megoldás felé halad. A western cselekménye a Nyugatot meghódító pionírok, a kalózfilmé a tengeri rablók, a gengszterfilmé a nagyvárosi alvilág, a katasztrófafilmé a kontrollálhatatlanná váló technikai miliő, a modern életre rátörő új káosz világában játszódik.

A műfajok műnemekhez tartoznak és szubműfajokra bonthatók. A fantasztikus film mint magasabb műnem vagy műfajcsoport (a fantasztikus műfajok csoportja) a közkeletű műfajnevek által jelölt különböző fantasztikus műfajok közös vonásainak összefoglalása (sci-fi, horror,

fantasy, történelmi-mitológiai film stb.). A kalandfilm fogalma hasonlóképpen számtalan kalandműfaj (western, kalózfilm, kémfilm, krimi, gengszterfilm stb.) közös tulajdonságainak összefoglalása. A műfajok jól leírható narratív világok, míg a magasabb műnemek a rokonvilágok világai. A műfaj tematikus világ, a műfajcsoport (műnem) – mint a világok világa –: egyes világtípusokat feltáró nagy elbeszélő stratégiák, műfogás-rendszerek (a kaland beavatási struktúrája vagy a fantasztikus idegenség betörése, felidézése és kiszorítása) szintjén megragadható narratív univerzum.

A melodráma olyan műfaj, melyben a szereplők önmagukat legyőzve tanulnak szeretni, kivonulni világuk középpontjából, s mást helyezni oda. A modern melodráma azt ábrázolja, amint egy érdekorientált, cinikus és kiábrándult világ lelki csődbe jut, melynek eredményeként valaki felfedezi benne a szeretet eksztázisát. Az anyamelodráma vagy a szerelmi melodráma a melodráma szubműfajai, melyek a szeretet eksztázisára alkalmat adó emberi viszonyok variánsai szerint differenciálódnak. A műfaj a szubműfajok beszélgetése, a műnem a műfajoké.

A műfaj az anyagot, a stílus az eszközt határozza meg. A western szóhoz magányos lovast, revolverpárbajt, nagy lovaglásokat és barátságokat asszociálunk. Az expresszionizmus szóhoz az analitikus montázs, az apró képdarabkákból összerakott cselekmény, a természetellenes díszletek és a különös világítási hatások emlékei kapcsolódnak. A stílusok elemzéséhez fogva formanyelvi eszközökről beszélünk. A stílusérzék az előadásmódot értékeli, melynek a tárgyi tartalomtól viszonylag önállósuló saját üzenete van: emelkedettek vagy közönségesek, finomkodók vagy kemények, durvák, kényszeredettek vagy természetesek, régimódiak vagy modernek, akkurátusak vagy terjengősek vagyunk.

A régebbi gondolkodók a nyelvi kifejezés választékos, díszes jellegét, az újabbak a kifejezésnek a beszélőt jellemző sajátos tulajdonságait értik stíluson. A stílus mint „fentebb stíl" fogalma duplán kezdetleges: 1.) mert a „közönséges" stílust e szinten csak hiányok, mínuszok együtteseként, a művelt stílus nevében és nyelvén tudják jellemezni, s 2.) mert a művelt stílus képviselői a stílus distinktív értékét csupán csoportjuknak a „vulgustól" való megkülönböztetésében és nem egyéni stílusok önmegkülönböztetésében látják. A stílus szubjektuma ezáltal elszemélytelenedik s a stílus az egyén felszabadítása stratégiájából korlátozása, elnyomása eszközévé válik. E viszonylag primitív fokon a „fentebb stíl" az önvédelmi korlátozások és beszűkítő előírások kánonjává válik.

A stílusfejlődés a vertikális, „alantjáró" és „fentebb stíl" megkülönböztetésén túl mind jobban előtérbe helyezi a horizontálist, az egymással hierarchizáló viszonyba nem állítandó kulturális és alternatív szubkulturális stílusok megkülönböztetését, s mindenek előtt az egyedi beszélő, közlő, író, alkotó „kézjegyének" problémáját. A stiláris jelek eredetileg elsősorban a csoport beolvasztó hatalmát szignalizálták, utóbb az egyén önmegkülönböztető képessége válik döntő ingerükké. A csoportidentitás stiláris szignáljaira ráépül a csoportvilágkép eredeti kifejezése, továbbfejlesztése, azaz egyénítése.

A jó stílus, a fejlett stílus, az élő stílus: egyéni stílus. A stílus a közlésnek mindenek előtt a közlőt, a közlő és az anyag, a közlő és a befogadók viszonyát jellemző módja. Mindezt végső soron a közlő önmagához való viszonya, önképe, hivatásáról alkotott képe határozza meg. A stílus a szellem önreflexivitásának megnyilvánulása a nyelv önreflexivitásaként.

A stílus a beszédnek a beszélő környezetére, helyzetére és személyiségére jellemző mivolta, a korra, csoportra illetve végső soron a személyiségre jellemző megnyilvánulási mód, az egyénben reprezentatívvá vált kultúra nyelvi szenzációként való megnyilatkozása.

A stílus egyéni vonásainak előtérbe kerülése után sem veszíti el tipizáló értékét: az egyéni nyelv is reménybeli közös nyelv, amelyet az egyén közös használatra kínál, s a legegyénibb nyelv is rokonul más magas fokon egyénített nyelvekkel. A stílustípusok a tipikus közlői beállítottságok rendszerét fejezik ki, melyek az egymásra reagáló önmegkülönböztetések mindenkori

rendszereként stabilizálódnak. Az egyéni stílusokat – a banalitás szintjén – a csoportstílus kópiáiként elemezhetjük. Az eredetiség szintjén a csoportstílusok úgy foghatók fel mint az egyéni stílusok rokonsági csoportjai illetve az egyéni stílusokban megnyilvánuló közös törekvések, áramlatok, fejlődéstendenciák.

Mivel a stílus az alkotót állítja előtérbe, a közlők tér- és időbeli pozíciójával jellemezhetjük a stílusokat. A térben, helyi kultúrák szerint differenciálódott stílusáramlatok hordozója a „néplélek", az időben differenciált stílusáramlatoké a „korszellem". A műfajok a kollektív tudattalannak az egyéni élményt az egyetemes embersorssal és az örök képekkel, fantáziauniverzálékkal összekapcsoló mitológiái, a stílustípusok a kollektív tudat identitásszignáljai.

Míg az expresszionista film az expresszionista nemzedék öröksége, a filmkomédia nem egy víg nemzedék emléke és a horror sem egy szomorúé. A klasszikus Universal-horror és a legboldogabb glamúrkomédia egyszerre virágzott. A western, a kalózfilm, a krimi, a gengszterfilm, a horror, a fantasy elvileg éppoly megszüntethetetlenek, amilyen visszahozhatatlanok a múlt stílusai. A műfajok szinkronikus, a stílusok diakronikus viszonyban állnak egymással: a műfaji formák felhalmozódnak, a stílusformák leváltják egymást. A világ minden műfaja egyetlen nagy műfaji étlapot alkot, míg a stílusok csak egy korstílus helyi változataiként alkotnak kínálatot. A műfajok a szakadatlanul bővülő műfajrendszer részrendszereiként támaszkodnak egymásra: az egyikük által épp csak jelzett problémát középpontba állítva kidolgozza a másik. A műfajok kiegészítik egymást: a vidéki westernt a nagyvárosi gengszterfilm, a szentimentális melodrámát a hasonló konfliktusokon nevető komédia stb. A műfajok kumulatív mozgásformája több szinten működik: a műfajrendszer a műfajok s a műfaj (pl. a horror) a szubműfajok (pl. vámpírfilm) és a populáris mitológiák (pl. a Drakula-mítosz vagy a Carmilla-mítosz) bővülő, fejlődő készlete.

A műfaj örökérvényű formálási princípium, de az időben jön létre, eredete, keletkezése kutatható, sorsa is történelmi, hanyatlásnak majd új fejlődésnek indulhat. A műfaj az időben bukkan fel és az időben élvezik, ő maga azonban, míg gyarapodó struktúráit a váltakozó idők ragozzák, mintegy csak élősködik a jelenen. A műfajnak kapcsolata van a hellyel és idővel, de egyoldalú: a hely és idő a műfaj zsákmánya, de a műfaj nem a hely és idő birtoka. A western, ez a jellegzetesen amerikai műfaj nemzetközivé vált. A western mint műfaj ma is élvezhető és a közönség igényli is, a western harmincas évekbeli operettszerű, negyvenes évekbeli nagyromantikus, ötvenes évekbeli tragikus és hatvanas évekbeli intellektualizáló és átpolitizált stílusirányai azonban a mai néző számára nem követhetők, elavultak, unja őket vagy nevet rajtuk. A western azonban él. A műfaj nem a művek egyszeri populációja: leszakad minden helyi kommunikációs közösség köldökzsinórjáról. Nincs lényegi kapcsolatban a történeti szituációval: a műfaj léte platonikus és metafizikus, a stílusé historikus és dialektikus. A kommunikációs közösség, melynek a műfaj a princípiuma, az idők mélyével köt össze és ezáltal lazítja kapcsolatunkat a jelennel.

Míg a műfajok nemzetköziek és korfelettiek, a stílusok a hely és idő megnyilatkozásai. A korstílus elszakít más koroktól, a nemzeti stílus megkülönböztet más kultúráktól, az egyéni stílus szembeállít más szerzőkkel. A stílus egyéni tapasztalat kifejezése, s ha kollektív tapasztalaté, akkor is a csoport egyéniségét hangsúlyozza, azt, ami szembeállítja más csoportokkal: mindig egy „itt és most" megbízatását hangsúlyozza, minden „ott" és „máskor" ellenében. A műfaj kollektív szellemmé lett diakron közösségbe integrál, a stílus szubkultúraként, életstílusként, sőt olykor politikai irányként is szervezett szinkron életközösségbe. A stílusjelek éppúgy elkülönítik az őket kifejlesztő életközösséget másoktól, mint az eredeti egyént az életközösség átlagától.

A stílus üzenete örökérvényű, de alkotóereje kifárad, produktivitása nem határtalan. A stílus a múlttal szembefordulók és a magukat a jelenben is megkülönböztetők lázadó és elkülönülő egységképződésének elve.

A múlt stílusa az egykori idők utánozhatatlan tulajdona. A jelen stílusa szemben áll a múlt stílusaival. Az expresszonizmus az impresszionizmus helyére lép, a realizmus a klasszicizmus helyére, a rokokó a barokk helyére. A neorealizmus elsöpri a költői realizmust, s a hatvanas évek analitikus filmje a neorealizmust. A műfaj számára mindig van, a stílus számára soha sincs feltámadás. Ha egy mai művész barokk művet akarna alkotni, legfeljebb neobarokk lehetne belőle. A neorealizmust felújító rendezők neo-neorealizmusa sem összetéveszthető az eredeti iránnyal.

A stílustípus, amely visszatér, csak az örökké új stílusok váltakozásának törvénye (pl. a klasszicisztikus és romanticista stílusformák harca).

A fejlődés döntően az egyéni, a harc döntően a csoportstílusok szintjén megy végbe. De az utóbbi a feltűnő, ez áll előtérben, s az egyének a győztes stílus felé tódulnak s ezen belül keresik magukat. A nagy kivételek, a stílusáradat ellen úszó későn vagy korán jött emberek ritkán sikeresek, s ha mégis, az eredmény a csoportstílus paradigmaváltása. A stílusváltások egyszerre a múltba utalnak egy egész nemzedéket. Eme közös sors s az új nemzedék elutasítása által utólag az addig egymással szembenállóként észlelt vitázó irányok rokonvonásai, a korstílus átfogó kategóriái is megmutatkoznak. Az ellenfelek egyazon ízlésproblémára adtak ellentett válaszokat, az újabb generációknak azonban már problémáik is mások.

Az egyes szerző számára a műfaj lehetőség, a stílus végzet. Hitchcock csinálhat krimi helyett thrillert vagy komédiát, Ford csinálhat western helyett melodrámát, egzotikus kalandfilmet vagy rendőrfilmet, de Hitchcock nem vetheti le a hitchcocki s Ford sem a fordi stílust. A stílus szabad váltogatása csak a dilettánsnak sikerül, akinek nincs saját stílusa. A különböző műfajaiban identitását megőrző szerző maga válik mássá, identitása módosul, amennyiben stílust vált. E stílusváltás nem elhatározás kérdése: a világ megváltozására adott kényszerű reagálás, sikeres vagy sikertelen megújulás, önmegtalálás vagy önelvesztés.

A műfaj és stílus mint poétikai kategóriák nem vezethetők vissza egymásra, mindketten a poétikum teljes területén tevékenyek, s hol az egyiket, hol a másikat helyezi előtérbe nemcsak a kutatás, hanem maga a dolog, a tárgy fejlődése és a tárgyi szféra differenciálódása is. A műfaj és stílus váltakozó erősséggel nyomják rá bélyegüket a műalkotásra. A „magas" művészet termékeinek döntő kontextusa a stílus, a populáris esztétikum termékeinek döntő kontextusa a műfaj; a tömegkultúrára a műfaj, az artisztikus művészetre a stílus dominanciája jellemző.

E két poétikai kategória viszonya a filmkultúrában különösen kiéleződött. A „szerzői film" és a „műfajfilm" fogalmai a poétika két centrális kategóriájára visszavezethető filmtipológiai fogalmak. A művészfilmben az „izmus", a stílusirányzat és a szerzői stílus a domináns, a tömegfilmben a műfaj. A műfajfilm fogalma a finomabb differenciálódásokat és alkalmi kölcsönhatásokat szükségképpen figyelmen kívül hagyó első megközelítés elemzési szintjén ekvivalens a tömegfilm fogalmával, a stílusfilm pedig a művészfilmmel. Van-e valami értelme szerzői film és műfajfilm megkülönböztetését műfajfilm és stílusfilm megkülönböztetésével pótolni? Az előbbi oppozíció nem teszi lehetővé művészfilm és tömegfilm egyértelmű differenciálását. Művészfilm és tömegfilm megkülönböztetését nem azonosíthatjuk szerzői film és műfajfilm megkülönböztetésével, mert a műfajfilm sok képviselője is markáns kézjeggyel bíró szerző. Hitchcock vagy Willi Forst művészi világképéről és személyes stílusáról ugyanúgy írhatunk tanulmányt, mint Antonioni, Fellini vagy Bergman stílusáról. A műfajfilmet nem a kézjegy hiánya jellemzi, hanem az erős műfaji struktúra kihívása, mely nem nyomja el, csak korlátok közé utalja a kézjegyet. Az artfilm jellemzője nem pusztán a kézjegy, hanem a kézjegy dominanciája és a műfaj lebomlása.

Az artfilmmel azonosított stílusfilm nem feltétlenül szerzői film. Ha a stílusfilm valamely irányzat stílusát követi, melyet a filmes nem fejleszt tovább s nem egyénít, banális stílusfilmről beszélünk. És a stílusfilmek többségének jellemzője eme banalitás. Salvador Dalinak a festé-

szetben, Kafkának az irodalomban, Antonioninak a filmben számtalan utánzója volt, akik nem álltak elő felfedezésekkel, de a mester artisztikus kódját használták.

A műfajok nagy örökletes jelkomplexumai kollektív impulzus örökséget továbbítanak az egyedi alkotói aktus felé, a változékony és mulandó stílusok ezzel szemben, az aktualitás észlelése érdekében eltávolítva az emlékeket, az egyidejű tevékenységek viszonyát tisztázzák. A műfajok az emlékek tartályai, élmény- és problémaközösségek rendszerei: a műfajcentrikus tömegkultúra sokat határoz el a műről és sok műről határoz el sokat. A váltakozó stílusoknak nincs idejük a műfajéhoz hasonló determináció mennyiség felhalmozására. Az individuális alkotóművészet az egyedi alkotói aktus diadala, a tömegkultúra születése a kollektív kódok általi folklorisztikus előformálás művi restaurációja. A műfajokat a közönségigény hordozza, ahogy a stílusokat a szerzők mozgalmai. A stílus megteremti, kineveli a maga új közönségét, a műfaj megkeresi, megihleti a szerzőket, akik folytatják tradícióját. Ezért nevezhetjük a műfajfilmet tömegfilmnek vagy közönségfilmnek. Szórakoztató filmnek is nevezik a műfajfilmet: a közkeletű szemiotikai determinációk nagy tömegére támaszkodó műfajfilm fáradságmentesen befogadható s könnyebben emelhető az átlagnéző számára is nyilvánvaló virtuozitás fokára.

1.2.2. A magyar filmstílus eredete

1.2.2.1. A magyar filmstílus kulturális gyökerei

A magyar film a regénytől örökölt elbeszélő kultúrát egyesíti a bulvárszínház és a kabaré poéndramaturgiájával. A XX. század par excellence populáris elbeszélő médiuma a film, az előző századé a szintén „nemzetközi jellegű és meseszerű"[57] regény. Az új századfordulót úgy jellemzi kultúránkban a film diadalútja, miként az előző századfordulónak „éppen a román a legjellemzőbb irodalmi maradványa."[58] Mind a Kazinczy-kor könyve, mind a XX. századi film a gazdasági válsággal küzd: a „szörnyű gazdasági válság" nem kedvez „a könyvkiadás ügyének"[59]. Az esztétikai kultúra fejlődését a szellemi érés és fejlődés belső szükségszerűségeit minduntalan megtörő történelmi katasztrófák tagolják. A szabadságharc bukása után a regénytermés ugyanúgy előbb visszaeséssel reagál, mint az új század húszas éveiben a film. 1849-ben „nem jelent meg regény vagy novella."[60] A szabadságharc előtti (Kisfaludy, Kölcsey, Nagy Ignácz, Kuthy Lajos, Jósika) és utáni (Jókai, Kemény, Vas Gereben, Gyulai Pál) kor írónemzedékei ugyanolyan markánsan különböznek egymástól, mint a néma- és a hangosfilm kultúrája. A XIX. századi regénytörténetben a kivándorlók, menekültek, holtak, búskomorságba esettek vagy az elhallgatók csendje vezeti be az új kort, csak Eötvös pályája jelent némi átfedést. Mindkét médium, a regény s a film fölött is a közvetítők uralkodnak. Már a regény műfaját is a terjesztők anyagi számításai befolyásolják. Az íróknak „kemény kénytelenségből azt kellett csinálniok, amit a könyvárusok kívántak."[61] Szinnyei a XVIII. század utolsó három s a XIX. század első két évtizedét „a fordítások, átdolgozások, kompilációk korszakaként"[62] jellemzi. Fordításkultúraként indult regénykultúránk a két verziós filmek korszakára emlékeztet. A sikeres külföldi – főleg német – regényekből magyar kultúriparosok hazai verziót készítenek. „Abban az időben műve mellett a szerző egészen háttérbe tudott szorulni."[63] Hol az eredeti szerző kilétét fedi homály, hol a fordító titkolja kilétét. Az olvasók nem ismerik a szerzők nevét. A regény nem az igazi író hanem hőse nevén fut, akinek leveleit vagy emlékiratait „bocsátja közre" az író. A regények („románok") ugyanúgy kizsákmányolják egymás ötleteit, mint később a kis presztízs nagy szabadságát élvező filmesek. A névtelen öröm e formái a társadalmi korlátokat elsöprő mámoros kultúrfogyasztás esetei. Jósika, Arany, Tompa, Jókai és mások, „irodalmunk nemzeti föllendülésének valamennyi írója ezeken a románokon nevelkedett"[64]. A regény pontosan úgy

izgatja XIX. századi klasszikusainkat, mint a XX. századiakat, pl. az amerikai krimikről vagy a *Letört bimbók*ról verset író Babitsot vagy Tóth Árpádot, a film. A „román" és a film szenvedélyének közös vonása, hogy nem korlátozódik a művelt osztályokra. „Ha egy béres kocsis valamely ház előtt megáll és ott neki várakozni kell, azonnal román könyvet húz ki zsebéből és olvas." – írja 1822-ben a Hasznos mulatságok párizsi tudósítása[65]. A több kiadásban megjelent sikerregényeket az olvasók szétolvasták. E könyvek nem porosodtak a könyvespolcon, elhasználták, elpusztították őket a szenvedélyes rajongók. Presztízsük sem volt, mely őrzésükre ösztönözte volna a szakértőket. A regény őskorának kultikus könyvei ily módon néha töredékesen maradtak meg vagy elvesztek, akárcsak a filmek[66]. A harmincas évekből sem maradt fenn filmgyártásunk első világfilmje, a *Pardon tévedtem* című Gaál Franciska-film, s a negyvenes évek legendás sikere, az *Egy nap a világ* is elveszett. Mind a regény új műfaja, mind a film új művészete esetében gyorsan követi a felbukkanást a felvirágzás. A regény a XIX. század harmincas éveiben virágzott fel, a film a XX. század harmincas éveiben. A regény felülről jött, megteremtője és továbbfejlesztője a három báró: Jósika, Eötvös és Kemény. Az új műfaj vívmányait Jókai popularizálja. A film is felülről jön, a budapesti polgári kultúra szellemével hatja át a társadalmat. A reformkor lendülete által meglódított regény, évek alatt pótolva évszázadokat, a tömegprodukció kibontakozásától számított tíz éves fejlődés után csúcsokra jut. A film, mozgékony, de az egész társadalom számára közös és lelkesítő célokat kikristályosítani nem képes kor gyermeke, nem hoz olyan nagy életműveket, mint Jósika, Kemény, Eötvös és Jókai életműve. A régi magyar film úgy néz ki, amilyen a regény is lenne, ha az említett személyeket nem, csak a másod- és harmadvonalat termelte volna ki. Az irodalom nagyjai meghaladták koruk átlagkultúráját. A film erre nem vállalkozott. Még azok is, akik az irodalomban igazi úttörők, pl. Karinthy, a filmben alább adják, a filmgyártásba bekapcsolódva nem hoztak ugrásszerű színvonalemelkedést. Móricz filmjei is csalódást keltenek. A film az átlagkultúra erényeit és hibáit tárja elénk: a kissé felcicomázott köznapi tudatot.

Bár a magyar regény átlagprodukciója a vidéki, kisnemesi, földesúri, középosztályi kultúrából származik, míg a film a fővárosi polgári kultúrából, a problémák és korlátok, olykor egymás fordított tükreként, máskor még csak meg sem fordítva, fejtetőre sem állítva egymás hibáit, azonosak. Császár Elemér írja Vas Gerebenről: „nem a közönséget emelte magához, hanem ő szállott le..."[67] Ez a régi magyar filmről is elmondható. Nem véletlen, hogy az irodalomtörténésznek a film jut eszébe Vas Gereben jellemzésekor: „Egy mozirendező ügyességével állítja be és egy kitűnő fotografáló gép biztosságával veti papírra az élet apró eseményeit."[68] Olyan mondatok, melyeket a regénytörténész mond el a múlt századi regényről, az új filmekről is elmondhatók. Abonyi Lajosról: „amit nyújt, az realitásnak túlságos romantika, romantikának viszont nem elég érdekes..."[69] P. Szathmáry Károlyról: „nem érdemei fokozódtak, hanem gyengéi fogyatkoztak meg..."[70]

Sem átlagos regényirodalmunk, sem filmkultúránk nem a végső kérdéseket ostromolja. Szerzőink meghitt körben mozognak, óvakodnak a dolgok radikális újraértelmezésétől. E szellem nem akar hegyeket mozgatni, inkább a bűvészmutatványig fokozza a tetszetős ötletekkel való labdázás készségét. Mind a XIX. századi magyar regény, mind a két háború közötti magyar film középpontja a poén. A régi úr, akárcsak a modern polgár, az író, akár a filmes „mindig tele volt tréfával, csattanó élcekkel, bohó ötletekkel."[71]

Mindkét populáris médium, mind a regény mind a film hazai átlagprodukciójának jellemzője bizonyos bátortalanság, a – végső szenvedélyek és nagy határhelyzetek értelmében vett – szélsőségektől való tartózkodás, a járt utat előnyben részesítő uniformizálás, ami egyben a kísérletezésről és újításról való lemondást is jelenti. Nemcsak a szellemi kockázatokat vállaló avantgarde vagy az öncenzúra nélküli, kíméletlen őszinteségre törekvő „realizmus" nem szívesen látottak; az igazi vulgáris műfajok, a kaland és fantasztikum régiói is szellemi ellenanyago-

kat hívnak elő kultúránkban. A nevetéssel fűszerezett és könnyekkel megöntözött köznapiság műfajai virágzanak a filmvásznon s a regénykultúra kezdetei is hasonló képet mutatnak. A lovagregények, írja a magyar regény kezdeteinek kutatója, „még fordítások útján sem jutottak el e korban hozzánk, a heroikus regényeket pedig ugyanaz a sors érte, mint a lovagregényeket: akkor váltak ismeretesekké, s akkor próbálták őket átültetni, mikor nem volt már számukra talaj."[72] Az igazi tények fájdalmas drasztikuma és a fantázia felszabadulása egyaránt félelmes. A realizmus iránti ellenszenvet – gondoljunk Móricz Zsigmond sorsára – az uralkodó osztály önvédelme magyarázza. A kaland és fantasztikum hiánya részben szintén a vulgaritás iránti úri megvetéssel magyarázható, de más okai is vannak, mindenek előtt a néplélek pozitivizmusa, nem egy etnikumé vagy szubkultúráé, hanem a régiónk etnikumainak és szubkultúráinak párbeszédéből, tudattalan kölcsönhatásából és kölcsönös eltanulási és alkalmazkodási folyamataiból kialakult átlagmentalitásé.

A magyar drámai színjátékkultúra kezdetei, akárcsak a filmé, egy nemzetközi kommersz stílushoz kapcsolódnak, s csak lassan bontakozik ki mind a nemzeti, mind az egyéni stílus eredetisége. Kazinczy happy endes német Hamletet fordít le. Dugonics „silányságokat szed elő a német irodalomból.."[73] Az igényes Csokonai nem tudta meghódítani a színpadot, ahogy a film hőskorában sem sikerült a magasabb igényű Fejősnek a mozik meghódítása.

Korai színházi kultúránkat fordításirodalom táplálja. Míg a közönségigényt elsősorban a német darabok elégítik ki, a magyar színműveket hazafias illetve irodalmi ügynek tekintik s mindkét minőségükben támogatják is, de nem válnak a szentimentális regényéhez hasonló szenvedélyes kultusz tárgyává. A masscult-jellegű fordításirodalommal szemben a magyar dráma elsősorban midcult-színházat jelentett. A reformkori színház tehát a szórakozási igényt külföldi s a presztízsigényt hazai darabokkal elégíti ki; hasonló munkamegosztást próbált megvalósítani az államosított filmgyártás a hatvanas évektől.

A színházi üzem nemcsak a külföldi irodalommal, gyakran a hazai irodalom más műfajaival is függő és másodlagos viszonyban van. Ez is emlékeztet a filmkultúrára. Gaal József darabja, A peleskei nótárius (1838) „irodalmi eredeti", Gvadányi József műve alapján készült. Jókai maga adaptálja a színpad számára Az aranyembert. Az „irodalmi eredeti" gyakran történeti munka. Kisfaludy Károly pl. Fessler Magyar történetéből meríti a cselekményeket, olykor a párbeszédeket is[74]. Ezért ment olyan gyorsan a munka, az Ilkát pl. négy nap alatt írta[75].

A XIX. század harmincas éveinek felbuzdulása és önbizalma a XX. században az 1906 – az Új versek megjelenése – körüli éveket jellemzi. Századunk harmincas évei inkább az előző század hatvanas éveinek felelnek meg, a vállalkozás, növekedés, de nem a nagy vállalkozások koraként. Az alkotás kora mindkét században vereséget szenved, átadva helyét az ügyeskedés idejének; a hit a frázisnak, a bölcsesség a cinizmusnak. A kultúrában mindez a középszerűség előretörésének kedvez. A film a kiegyezési kor élveteg s könnyelmű humorához kapcsolódik, nem a reformkor problémaérzékeny, nagyratörő és felelősségvállaló mentalitását örökli. A XVIII. és XIX. század fordulójának regénye diffúzabb olvasótömeghez szól, a színház világosabb arculatú közönséghez. A magyar dráma magasabb igénnyel indul, mint a regény, de míg a regény gyorsan felível, a dráma stagnál. A magyar dráma és a színházi szórakoztató üzem viszonya soha nem oldódott meg. A színházak kompromisszumokra késztették a szerzőket (Móricz), vagy a szerzők rendelték alá a könyvdrámának a színházi hatás igényeit. Az írót feltétlen alkalmazkodásra késztető film e tekintetben határozott fordulatot hozott, melyet előkészített a bulvárszínház.

A korai színházkultúránkat uraló német darabokkal szemben a XIX. század negyvenes éveiben előnyomultak a franciák. A múlt századi francia hatás (Scribe, Dumas stb.) úgy áll szemben a némettel, mint a Horthy-kor filmjeiben az amerikai. Mindkét században a németek képviselik az érzelmes és tanulságos darabkészítő kisipart, míg az elsőben a franciák, a máso-

dikban az amerikaiak jelentik a profi futószalag produkciót. A színházi kultúrát formáló francia hatás még a film születése idején is érzik a drámatechnikán. A magyar film a perfekt birtokká szervített francia drámatechnika öröksége segítségével őrzi meg stiláris önállóságát, miközben az elsöprő erejű amerikai hatásnak is enged. Az amerikai film a „hideg, kesernyés és gunyoros"[76] byroni romantika leszármazottja. A „pozitívabb" hősöket kreáló magyar film a francia romantika által befolyásolt irodalmi örökséghez kapcsolódik. A XIX. századi romantikus hős jellemzése még a Jávor-hősre is áll: „Szilaj indulatai mellett is a lehetőségig fékezi magát, önuralomra törekvő. Szerény, bár némi árnyalatával a legénykedésnek, büszke önérzet, mely sértést nem tűr. Ha egyideig el is hagyja magát, mikor az órája üt, fölkél, és habozás nélkül megyen előre."[77]

A film és a száz év előtti színházi kultúra alapműfajai azonosak. A reformkorban, Kotzebue nyomán, két műfaj, a vígjáték és a szomorújáték virágzik. A közönség nem igazi tragédiát kíván. Az írók sem érzik a legnagyobb presztízsű műfaj formáját. A Kisfaludy Károly korai drámáit elemző Horváth János a következő drámatípusokról szól: regényes hazai drámák, lírikus hazai drámák, irányzatos végzetdráma, tragédiakísérlet, drámai költemény, keleti dráma[78]. Horváth János olyan konkrét műfajneveket is használ, mint a „várostromdráma"[79]. Bár műfajrendszerünk viszonylagos szegénysége és az uralkodó műfajok kialakuló – könny és mosoly szövetségén alapuló – monopóliuma határozott tendencia, kétségtelen, hogy a némafilm műfajai gazdagabbak a hangosénál s a régi színház műfajrendszere nyitottabb a modern filménél. A reformkori eredeti magyar dráma pluszát a nemzeti önbizalom műfajai jelentik. Ez ébreszt rá, hogy a modern amerikai kalandfilmek is a nemzeti önbizalom – történelmi köntöst és melankóliát levetkező – műfajai, melyek a hódítás új – már nem katonai – formáiról szólva, privát conquistadorokat eszményítenek. Az amerikai filmek világsikerének titka, hogy a „nemzeti dicsekvést"[80] legyőzve valósítanak meg hatékony nemzeti propagandát. Az amerikai kalandfilm dramaturgiai alapképlete készen áll a romantikus lovagdrámában. A lovagdrámában a szerelmi bonyodalom és a nemzeti ügy „együtt s egymás által jut ... jóvégre"[81]. Hasonló módon kezelik az amerikai kalandfilmek szerelem és politika viszonyát. Ezen alapul a világmegváltó amerikai szuperhős figurája.

A XIX. századi magyar színházak műsorán feltűnő komédiák eleinte gyakrabban fércművek, legalábbis kevésbé ambiciózusak, társadalmi drámák pedig nincsenek. A vígjáték többnyire olyan jelentémájú drámai mű, melyben az embereket a ravaszkodás mozgatja és a ravaszkodók pórul járása tesz igazságot. A jelentémát lényegileg komikusnak érzik; csak a múltban látnak nagyságot. A történelmi tárgy a presztízsműalkotás előjoga. A komédia lassan növi ki magát hasonlóan elismert műalkotássá. Vörösmartynak is történelmi szomorújátékai arattak sikert, a Csongor és Tünde nem is került színre az író életében. Az utókor fordítva reagált: elfeledte a presztízsműveket és felértékelte a komédiát. Kisfaludy Károly komoly drámái közül „csak az egy Irene képvisel maradandóbb értéket."[82] Komédiáinak megítélése pozitívabb: „Technikájuk, mint vígjátékoknak, általában igen ügyes, mégpedig kezdettől fogva."[83]

A felvilágosodás és a reformkor színházát vizsgáló Kerényi Ferenc, a korai műsorrétegeket, a tragédiaprogram kudarcát s az érzékenyjáték, az énekesjáték és a vitézi játék elemzését követően megállapítja: „Az eddig elemzett színjátéktípusoktól eltérően" a vígjáték az, amely „viszonylag egyenesvonalúan fejlődött"[84]. Szigligeti romantikus történelmi drámákkal kezdte, de a vígjátékban és népszínműben alkotott jelentőset.A XIX. századi drámai kultúra a melodráma felől tolódik el a komédia felé. A XX. század harmadik és negyedik évtizedeinek filmje fordított utat tesz meg. A magyar regény is, akárcsak a dráma, a komor és kísérteties vadromantikától halad a humor és vidámság felé. Jókai regényköltészete pl. egészében véve humorisztikusabb mint Jósikáé, s már Nagy Ignácz sok friss humort visz a Sue-féle miszteriózus regény magyar változatába.

A reformkori dráma mindvégig ostromolja a tragédiát. Ez a filmeseknek, a modern tömegkultúra nagyüzemében, már eszébe sem jut. A mozimelodrámává lecsúszott szomorújáték titkait és elveit a klasszikus szomorújáték mondja ki. Czakó Zsigmond Leonája (1846) szavai szerint a fájdalom nem más mint magasabb élvezet, melyet az ember gyenge érzéke nem bír meg jajszó nélkül. Az öröm elsőfokú eksztázis, a gyengéké, míg a fájdalom a nagyok másodfokú eksztázisa. A melodráma nagyformája néha Schopenhauer vagy Nietzsche tollára méltó mondatokat visszhangoz vagy éppen előlegez. A romantikus áltragédia kéjes kínkoncepcióját a népszínmű sírvavigadása is átveszi. E két alapműfaj, a komédia és a szomorújáték, évszázados fejlődés során hangolódott egymásra, melyből a film ügyesen profitál.

A tragédia és komédia tárgya az egyéni törekvés, mely az előbbiben a társadalom számára elviselhetetlen nagyságában tragikussá, az utóbbiban izolált, atomizált mivoltában komikussá válik. A komédia hőse önálló, de nem kiváló ember, makacs egyed, de nem nagy egyén. Az iránydráma, mely a komédia által kikísérletezett dramaturgiát alkalmazza a sajtó által szállított témákra, az „iránnyal" a „tendenciával" helyettesíti a komikumot, komolyan véve a prózai világ privát emberét. A Kisfaludy-oeuvre kapcsán jelzett műfaji gazdagság fejlődési impulzusainak kimerülése a szomorújátékká oldódó tragikum és a tendenciózus középfajú színművé oldódó kalandos lovagi mitológia visszavonulását, az extenzíven fejlődő műfajrendszer leépülésének képét tárja elénk. A komédia, a melodráma és az iránydráma hármassága a moziban is újjáéled, a glamúrkomédia, a fekete széria (a „film noir"-melodrámák) és a problémafilm hármasságaként. A film műfajrendszerében a múlt századi színházi kultúriparhoz képest nem találunk e korban újat.

A színházi kultúrát jellemző nőkultusznak a drámában nincs sok nyoma. „Sorra lehet venni vígjátékainkat, leghalványabbak benne a fiatal leányok, asszonyok."[85] A régi vígjátékkal összehasonlítva a filmben feltűnő a nők szerepének, súlyának, aktivitásának növekedése. A XIX. századi színház legnépszerűbb műfaja, a népszínmű kapcsán Hevesi Sándor már a színházkultúrában észlelte ezt a tendenciát: „a népszínmű Blaháné hoz formálódik, csak Blaháné kedvéért van..."[86] Az irodalmilag absztrakt figurák már a színpadon átalakulnak, a férfi-nő viszony már a színpadi megjelenítés során megváltozik: „Maga volt a műfaj." – mondja Hevesi Blahánéról[87]. A film tovább javítja a nő pozícióját a narratív mitológiákban.

Bár a hazai romantikus dráma története is érdekes analógiákat kínál, a filmkomédia közvetlen előzménye nem ez, hanem a bulvárszínház. A Vígszínház, a magántőke első színháza, mely 1896-ban nyílt, egyidős a magyar filmkultúrával. A francia kultúripar könnyű fajsúlyú, pikáns termékei alkotják a műsor gerincét. „A bulvárdarab tematikája a háromszögproblémák, a házasságtörés, a szerelmi intimitások örökös variálásából áll, és sokszor a pornográfia határát súrolja." – írja Staud Géza[88]. Eugéne Scribe (1820-tól) megteremti a „jól megcsinált" darabot, ifj.Dumas (1852-től) kiegészíti e dramaturgiát a tézisdráma „üzenetével". Ezzel készen van az a mozgástér, mely a „kellemesség" és az „üzenet" között ingadozó filmkultúránkat is jellemezni fogja. A nemzetközi darabipar hazai variánsa (Molnár: Az ördög) 1907-ben indul el a világsiker útján. A Vígszínház darabjai „nem főúri szalonokban, klubokban játszódtak, hanem nagypolgári környezetben, mulatókban, szállodákban, a nemzetközi társaság találkozó és szórakozóhelyein."[89] „A színpad mindig pompás berendezésű helyet mutatott...", „az előadás pergett", a pátoszt felváltja a poén[90]. Színházi kultúránkban a vígszínházi stílus képviseli a film előérzetét.

Míg a Vígszínház felhalmozza a filmkomédia felvirágzásának stiláris feltételeit, a hangosfilm felvirágzása egyet jelent a Vígszínház válságával. A Vígszínház az általa előkészített filmstílus befolyása alá került: „A baj ott kezdődött, hogy a film uralomra jutott. Ez károsan befolyásolta az írókat, akik a könnyebbik végén fogták meg a drámát, és tizenkét képen alul meg sem álltak. A színdarabnak ez a filmszerűsége okozta aztán, hogy a rendező ideje, munkája, amelyet az összjátékra fordíthatott volna, elfecsérlődött."[91] A rendező diktatúrája is átmegy a filmből

a színházba: „Az író is, a színész is eszközzé süllyedt a rendező kezében, az ő ötletei, trükkjei számára."[92] Az új színházi élet a film által híressé tett színészekre épül, akiket a régi színházi szakemberek kevésbé értékelnek. A színházban is kibontakozik a sztárkultusz, az igazgatók a színészt a „fejük fölé növesztették"[93]. Az irodalmi anyagokat és témákat a színház mintegy előrágja a film számára, a filmek mindvégig rendszerint színházi előadásokat követnek, sikerdarabokra támaszkodnak. A két művészet viszonya azonban, észrevétlen eltolódások során, megváltozik. Kezdetben a film tekinthető egy autonóm színházi produkció függvényének, technikai, gyári, proletár változatának, később a színházi siker tekinthető egy filmprodukció előzményének. A színház elkezd olyasmivé válni a film számára, mint egy vidéki főpróba.

A regény- és drámairodalomban a filmek narratológiai és dramaturgiai előzményeit kereshetjük, a lírában a filmdalok felé mutató tradíciók vizsgálhatók. Az irodalomtörténész kétféle éhség lázadásaként mutatja be a századvéget: a proletariátus az éhség, a polgárság a szexuális éhség forradalmát képviseli[94]. Az előző nemzedékek nagy költői az elérhetetlen nőt éneklik meg, az új nemzedék nem a szalonok „kegyetlen kegyesét"[95] állítja elénk, az új költő azt a nőt is megénekli, akit megkapott a bordélyban[96]. Az új költészetet a szerelemkoncepciók pluralizmusa jellemzi. Komlós Aladár így jellemzi eme újkeletű sokszínűséget: „A szerelmi költészetnek a századvégen több változata van: a népnemzetiek a megnyugtató hitvesi szerelmet éneklik meg, Vajda János és főképp Komjáthy a megváltást ígérő, már-már vallásos szerelmet; az irodalmi közvélemény azonban modernebbnek érzi a perdita iránti, részvéttel telített vonzalmat (Reviczky), az ironikus szerelmet (Heltai) és azt, amely már nem is szerelem, csak szexualitás (Szilágyi Géza)."[97] A filmekben, melyek öröklik mindeme szerelemkoncepciókat, azért válik uralkodóvá az ironikus és erotikus hangnem, mert ez illik a modern tánczenéhez, s mert a megváltó szerelmet, amelynek mitológiája ebben az időben szintén széles körben popularizálódik, a játékos, ironikus, erotikus hangnem köti össze a vígjátéki cselekménnyel.

A századvégi szerelmi költészet előbb avantgarde jelenségnek minősülő erotikája gyorsan megy át, a kabaré közvetítésével, tömegkultúrába. A költők e korban – a sajtó vagy a tömegkultúra (kabaré, operett) szükségleteihez való alkalmazkodás árán – már megélnek az írásból. Ez nem pusztán a tehetség kultúripari alávetését fejezi ki, mely egymagában nem hozna ilyen jó eredményt; a tömegkultúra igényeinek kiszolgálása csak azért lehetséges, mert az „aszfaltfolklór" új élményeket megszólaltató és utakat kereső irodalmunk szellemétől sem idegen. A tréfa és a líra találkozása a sláger felé vezet[98]. A fiatal Erdős Renée, sőt Ignotus is, még avantgarde lázadásként adja elő a könnyed rutint, melyet Heltai felvállal. Erdős Renée karrierjében a szemünk előtt megy végbe a kultúripar felé vezető átmenet. A Gésákat lefordító Makai Emil pályája szintén a tömegkultúra felé mutat: „a szó behízelgő folyása, a dallamos lejtés fontosabb volt számára mint az érzés mély és pontos kifejezése."[99] Ez a költészet nem analízis: a mondén költészetben a műalkotás gesztussá, megszólítássá, közvetlen életté válik a társaságban, szalonban, hogy gesztusa magát az életet tegye művészetté. Ez a költészet a kifejezés és cselekvés kalandjára felhívó nyelvi kaland. Mozdítani, élénkíteni, bátorítani akarja az életet, azért provokálja. Rónay György a „nagyvárossá lett Budapest tipikus, sanzonszerű, kabarészerű stílusát"[100] méltatja Makai Emil verseiben. „Észrevette, hogy legmaibb életünkhöz pikánsul illenek a naiv formák és az együgyű refrének." – írja Kosztolányi Szép Ernőről[101].

A film születése és a hangosfilm születése közötti időben mind a zene, mind a költészet olyan nagy változásokon megy át, melyek előkészítik egymásra találásukat a „gépművészetekben". „A filmben a zene többé nem önálló művészeti jellegű jelenség, mint eddig volt a szórakoztatás műfajain belül, hanem egy gépi összművészeti produkció egyik eleme."[102] Ez az irodalmi összetevőről is elmondható: alkalmazott zenéről illetve irodalomról kell beszélnünk. A XIX. századi költészet pátoszát és fegyelmezettségét felbomlasztó századvégi nagyvárosi költészet nyugtalan lobogású, mozgékony és plasztikus költői nyelvet hoz létre, amely újraegye-

sül a zenével, hogy aztán a színházzal és később a filmmel is egyesülhessenek. A zene és szöveg közötti újszerű kapcsolatokat a film számára nem is a színház, sokkal inkább a gépi rögzítés, a hanglemezkultúra preformálja, megkövetelve a legközkeletűbb érzelmi panelek szenvedélyes és találékony egyesítését. A feladat gátlástalan rögtönző, kísérletező készséget szabadít fel a felfokozás jegyében.

A film azt választja ki a költői tradícióból, ami az uralkodó filmműfajokhoz illik, s a költői tradíció, melyhez a film fordul, ugyanabból a nagyvárosi kultúrából ered, mint maga a film. Mindaz, amit a filmdalok, de már költői előzményeik ellen is felhoztak kritikusaik (cinizmus, erotizmus stb.), nem a pesti dal vagy táncdal „hibája", egyszerűen az új, nagyvárosi életből fakadó, sajátos formákban mindenütt kitermelődő stílustendenciák jellemzője. Már a párizsi századvég jellegzetes alakja, a „külvárosok Homérosza", Aristide Bruant dalait is „könnyed, fölényes, kissé cinikus stílus" jellemzi, „amely később a párizsi kabaré jellemzőjévé válik"[103].

A filmslágerekben a nyilvánossá tett erotika kezelhetővé s egyúttal köznapivá válik. A filmdalok felidézik a testi szenvedélyt, a könyörgő vagy hódító vágyat és a soha jól nem lakó nemi éhséget, de játszanak is velük, s míg cifrázzák, a szenvedély megvallását átalakítják a hódítás, az udvarlás eszközévé. A dalok, melyek a szexust nyelvvé változtatják, méghozzá önmagától megrészegült, már magában a nyelvi játszmában is beteljesült, tisztán szemantikailag kielégülő és mégis teljességgel nemi aktussá, máris egyfajta előzetes győzelmet aratnak a még be nem teljesült szenvedély fölött. Az erotikus költészet, mely a filmdalok előzménye, magas fokon társadalmasult, racionális polgár megnyilatkozása. Mire a szenvedély megvallhatóvá vált, elvesztette eredeti erejét, melynek lényege a szubjektummal való feltétlen azonossága. A már megvallható, kívülről szemlélhető szenvedély az „alapjában józan, de magát mámorba korbácsoló"[104] ember szenvedélye. Komlós Aladár úgy jellemzi Szilágyi Géza erotikáját, mint kritikusai Földi János vallásosságát: az erotikus illetve misztikus érzéseket az író „értelme építi ki"[105]. Ez a szexuális forradalom, a pszichoanalízis születése és kibontakozása idején, a gondolat forradalma. Az erotikus költőként is számon tartott Szász Zoltán egyben az első magyar szexológus[106].

Szilágyi Géza a további fokozáshoz a zenét igénylő szenvedélyt szólaltatja meg, Erdős Renée a hívogató, rábeszélő, ajándékozó hangot, melynek a filmslágerekben döntő szerepe lesz. Heltai Jenő mindehhez hozzáteszi a szenvedély gyilkos elemeit kioltó intellektuális distanciát, mely nem a tiltással, hanem a megértéssel teszi kezessé a szenvedélyt. A könnyed szofizmus csak annyiban szolgálja a szenvedély kioltását, amennyiben a modern világba való átmentéséhez szükséges. A szenvedélyellenes világban az intellektuális fölény póza a szenvedély maradványainak ára. A szenvedély nem lehet életforma, csak az életformából való kimenő. A századvégi költőkhöz hasonlóan a filmslágerről is elmondható: „cinizmusa szentimentalizmust takar"[107].

Az időben visszafelé haladva több és több mélység tetszik át a hányaveti melankólián. A századvégi lírai melankólia emberkoncepcióját is öröklik, nemcsak szerelemkoncepcióit veszik át a filmek és slágerek. A cigarettafüst filozófiája, mely a slágerben, az operettben és a filmekben nagy szerepet játszik, már a hetvenes évek lírájában megvan: „Rövid álom, rövid élvek! / Elenyészik, füst az élet. / Mint a kicsi cigaret!" – írja Reviczky Gyula A cigaretről[108] című versében.

Eddig a költészet és a filmdalok kapcsolatára figyeltünk. Nem kevésbé érdekes probléma a századvégi költészet hangulati és világképi sajátosságainak kapcsolata a mozimelodrámával. A játékos-mondén erotika a komédia, a szadomazochisztikus szenvedély hangja a melodráma felé mutat. Az erotikus szorongás és melankólia felszabadítása a nyelvi kifejezés számára s az utóbbinak arra való felhasználása, hogy a nyelvi dekorativitás és hangulati faszcináció lelki evidenciája segítségével igazolják és elfogadtassák az erre rászoruló szenvedélyes érzéseket,

mindez Szilágyi Géza költészetében négy évtizeddel évvel korábban kész, a filmben csak a negyvenes években gyökeresedik meg. „Az én fekete asszonyom / Hínáros tagokkal tapad rám; / Úgy fojtogat a fájdalom / Szerelmének tüzes kínpadján." – olvassuk a Holt vizeken című 1903-as kötetben[109]. Franciaországban a film noir irányzata a roman noir hagyományára támaszkodott; nálunk a líra szuggesztiója, közízlést befolyásoló hatása erősebb. Szilágyi Géza versében benne van a gyengébb gyógyító és erősebb pusztító szerelmet szembeállító *Valamit visz a víz* (Oláh Gusztáv, 1943) hangulata és alapszituációja: „Az én fekete asszonyom / Rabtartó szerelme kegyetlen, / Hozzád a vágyak vágya von, / De tőle szökni lehetetlen." Három évvel később Kosztolányi költészetében is felbukkan a „fekete asszony": „Költészetem izzik terajtad / pokoli pompában, setéten, / rubinpiros, parázsos ajkad, / mivel iszod éjente vérem."[110] Kosztolányi fekete asszonya már „jó rosszlány", ki egyesíti a Szilágyi Géza megénekelte pólusokat: „Te vagy az éjjel és az örvény, / a kárhozat és a mennyország..."[111] A férfiambivalencia hasonló nődémonainak trivializációja a negyvenes évek tipikus melodráma-hősnője (Rita Hayworth és Karády nagy szerepei).

Film és lírai költészet viszonyának történetét korántsem meríti ki az előzmények története, mely a fenti vázlat tárgya. A századunk elején induló Somlyó Zoltán azt az új költőgenerációt képviseli, aki már nemcsak előzményként hat a filmkultúrára: megzenésített verse az *Évforduló* című film melodramatikus nagyformát beteljesítő hatáseleme. Alkalmassá teszi e szerepre a költő „lázas ritmusokat" szerető, „szép szavak mámorában gyönyörködő"[112] és a modern nagyváros kószálójának magányát megvalló stílusa.

1.2.2.2. Filmstílus és életstílus

Film és irodalom mind összetettebb viszonya az olaszhoz, a franciához vagy az amerikaihoz hasonló bonyolultságában tanulmányozható a magyar filmtörténetben. Irodalmi és filmkultúra kapcsolatainak a film előzményeire összpontosított elemzése az örökség és az analóg fejlemények előtérbe állításához vezetett. Két további kapcsolódó probléma a film irodalomra való visszahatása és ezen túlmenő hatása. A film számára az irodalom, akár az élet, előzmény. Először Kosztolányi vette észre, tette szóvá, hogy a film korszakában nem lehet többé a régi módon írni. „Mióta a mozi-színház van, a novellák is fürgébben peregnek." – jegyzi meg az író már 1916-ban.[113] A következő évtizedek tapasztalatai alapján ki lehet egészíteni Kosztolányi megfigyelését. Kosztolányi generációjának írástechnikájára hat a mozi, Remenyik Zsigmond generációját új témák, miliők feltárásában bátorítja. Végül Mándy Iván novellisztikájában maga a moziélmény válik az irodalom egyik tematikus alapélményévé. Ezúttal azonban, mindezen túllépve, másról, a film irodalmon túlmenő visszahatásáról kell szólnunk.

Almásy László, 1934-es könyvében, úgy szemléli a maga mozgalmas, kalandos életét, mintha már a róla készült, Oscar-díjakat arató filmet látná. Első repülőszerencsétlenségének leírása a filmkorszak élet- és eseményszemléletének újdonságait tárja elénk: „Aztán közbelépett a balszerencse és magam előtt látom az idő pergő filmképén, amint ott állottunk szárnyszegett gépmadaram mellett és tán nem is örültünk igazán, csodával határos sértetlenségünknek, mert arra gondoltunk, hogy tervünk megsemmisült. De a film tovább pereg. Nappalok és éjszakák íróasztalom mellett, levelezés és memorandumok kidolgozása és sok csalatkozás, sok visszautasítás, közülük az itthoniak rideg hangja esett tán legrosszabbul. Végre ismét startra készen állott a kis ezüstszárnyú gép."[114] A filmesek azért fedezték fel Almásyt, mert hasonlónak tűnik a Bogart-filmek tipikus hőséhez, a „bogarti emberhez". Az Almásy-film a Bogart-filmeket utánozza, eredetileg azonban Bogart utánozta a kor Almásyhoz hasonló típusait, akikre maga nem hasonlított, tudjuk, mennyire szenvedett, sátrából sem nagyon lépett ki az *Afrika királynője* forgatásakor. Almásyra a film élményformája és világképe hat, a Bogart-filmekre az Almásy-típusú

kortársak, a Bogart-filmek pedig a Minghella által rendezett Almásy-filmre. Megfilmesített tapasztalat és film ihlette életszemlélet mind bonyolultabban és többszörösen tükrözi egymást, mert nemcsak írni nem lehet a régi, film-előtti módon, hanem élni sem. A film az életre is úgy hat mint az irodalomra: az ember – már Almásy idézett soraiban is ennek tanúságát látjuk – úgy kezdi átélni saját életét, mintha ennek későbbi, lehetséges filmváltozatát szemlélné. Almásyt hívtuk tanúnak, akinek alakját e sorok írásának idején idézte fel a róla készült film világsikere, de Nagyiványi Zoltánt is idézhetnénk (Idegenlégiótól a Szovjetúnióig, Istenek völgye, Moszkvai lányok).

Az irodalmi formákból mindig próbáltak visszakövetkeztetni az életre, olyan kifejezéseket képezve mint a „tragikus egzisztencia" vagy a „novellisztikus lét". Amennyiben a régi művészetekben egyszerűen úgy tűnt, hogy a művészet az élet „visszatükrözése", ennek oka, a szcientista korszak elméleti beidegződései mellett, az lehet, hogy a vizsgált, tekintetbe vett művészetek már öregek és fáradtak voltak. Az ereje teljében levő művészet (pl. a görög szobrászat, a reneszánsz festészet vagy a XX. század eleji film) funkciója radikálisabb a „tükrözésnél". A leghatékonyabb szimbólumok a leghatékonyabb beállítottságok kikísérletezésének és terjesztésének eszközei: a művészet által az élet költi át önmagát. A XX. századi élményhorizont, az alapvető evidenciák és a belőlük következő lehetőségek képe messzemenően vetített, abban az értelemben, hogy a legkésőbb a kamaszkorban fontossá váló film vetíti őket elénk, melynek révén ma a legtávolabbi környezetről olyan szemléletesen megélt élményeink vannak, mint régente csak a legközelebbiről. A film a művészet világátformáló erejére hívta fel figyelmünket. Az új művészet nemcsak azért volt érdekes, mert keletkezésében tanulmányozhattunk egy művészetet, azért is, mert a művészetet eredeti hatékonyságának teljességében, az esztétikaivá lett fantázia és formálóerő legteljesebb intenzitásában, az eredeti féktelenség és szabadság ellenállhatatlanságában figyelhettük meg. A magyar filmtörténet egyik kérdése az, vajon mi az oka, hogy egy nép a legtöbb népnél gyorsabban, erősebben, teljesebben állt rá erre az új hullámhosszra?

A film átformálja a látást, de nemcsak a film, az egész újjáéledő tradíció is, mely mintegy a filmkultúra tölcsérén át folyik bele a múltból a ma köznapi kultúrájába. A film, a valóságot fizikailag rögzítő, legrealisztikusabb médium, visszatalál a mesékhez, mert a Föld teljes birtokbavételekor kiderül, hogy minden mesében van valami valóság. Ősi mesemotívum pl. a segítő, kalauzoló állat motívuma. Almásyt két fecske vezeti a sivatagi legendák elveszett oázisába, mert a fecske az oázis felé száll s Almásynak csak be kell mérnie röptét és követni az irányt[115]. Almásy írásainak egyik jellemzője a filmszerűen látott valóság, másik a hagyományok, hiedelmek komolyan vétele, s üzenetük lefordítása a tudomány és technika korának nyelvére. Almásy a fantasztikumot operacionalizálja a teljesítménytársadalom számára.

A film visszapergeti az emberiség mesekincsét, mert a kor embere az irracionálisban is felfedezi az extrémen sűrített rációt. Ahogy az utazó az elveszett városokat, úgy keresi a mozinéző az elveszett mesék értelmét. Az emberiségnek a film révén egy mederbe ömlő tradíciója minden ember mindennapi életét oly mértékben hatja át, amire a törzsi kultúra óta nincs példa. Az általános és lenyűgöző jelenlét imperatív hatalommá teszi a képeket. A szentkép, eredeti értelme szerint, nem apologetikus, hanem imperatív kép. A film visszaadja a képnek, amit elvettek tőle a ráció századai.

1.2.2.3. A némafilm hagyatéka I.: Voyeurizmus és halálmágia (Az őseredeti filmélmény keresése. A némafilm-élmény archeológiája)

A filmélmény mágikus és vallási örökségének egy része a hanggal, más része – az árnyszerűség fantasztikuma és az idealizált fénylények távoli csillogása – a színnel, a mozi pszeudo-szakrális teréhez kötöttsége a televízióval s a maradék varázs a képminőséget rontó, a piacot olcsó filmek-

kel elárasztó és az előadás folyamatosságáról lemondó, az élményt a köznapok logikájának alávető videóval épül le. A sámán megidézi a holtakat, de csak ő tud bánni az árnyakkal, akik nem válnak a materiális interakció köznapi tárgyaivá. Nem lehet elrakni őket a könyvespolcra. A videókorszak előtt a filmélményért el kell zarándokolni a moziba, az ismételhető élmény is csak műsorváltásig ismételhető s az élményt az égi jelenés elsuhanó alkalmisága jellemzi. A mai néző többnyire csak hatástalan és esetlen ugrálást és hadonászást észlel, ahol a régiek valódi megrendülésről számolnak be. Szükség van az élmény archeológiájára: nem azt a filmet kell kutatni, amit a mai ember lát, hanem azt, amit az egykori látott. A korabeli beállítottságok és hangulatok lehető rekonstrukciója közvetítésével kell megközelítenünk a filmeket. A mozi mágiája a némafilmben a legteljesebb. Forrásainál kell rekonstruálnunk.

A filmet az „őrült húszas évek" tették naggyá, de a médium, a szükséglet, a szenzáció a XIX. század, az élveteg, dekadens kilencvenes évek szelleméből született. A békevilág már az első világháború előtt saját emlékévé alakul. A mozi a lét mint öntudatos, tevékeny és meghasonlástól mentes jelenbe gyökerezettség emlékezetté alakulása idején jön létre. A búcsúzások korának gyermeke. Krúdynak Szindbád százéves vágya és magánya a mozit juttatja eszébe: „Hajdanában, amikor még csak 103 esztendős volt, ráért éjjel-nappal a nőkre gondolni, újakra, ismeretlenekre, futólagosan megismert nőkre, akik úgy suhantak tova, mint az amerikai nagy folyam habjai a moziképeken..."[116] A századvég még védett polgári lelkülete, mely magába koncentrál és a melankolikus vágy kielégíthetetlenségével halmoz fel minden benyomást, még nem ismeri a tömegtársadalom emberének tét nélküli életrögtönzését és gátlástalan aktivizmusát. A századvég polgára rabságot és kívülállást is jelentő védettségből kívánja a világ minden ingerét, amelyek csak árnyékként jutnak el e komfortba, mert eredeti létmódjuk a harc, s élvezetté szelídítve lényegük árnyékléttévékonyul. A mozi a létharcba kivetett kisembernek, proletárnak is alkalmat ad a minden ingert a szemlélet el nem kötelezettségébe asszimiláló bensőségesség védett szenzációérzéseinek megismerésére.

Krúdy egyik Szindbádhoz hasonlóan visszatérő hőse megfúrja a palánkot s gólyalábakat szerez, hogy az emeleti ablakokon is bepillanthasson: „...ahol a nők ébredeztek, takarót lerúgtak vagy mindenféle dolgokat cselekedtek félálomban, az ágyakból meleg éji szag áramlott, az ingek összegyűrődtek, halkan csobogott a víz és az éjszaka álmai még ott lebegtek a boglyas barna vagy szőke női fejek körül, amint hajnalodott, és Herman megbolondult a látványoktól, illatoktól, amelyek a női hálószobák környékén mutatkoztak."[117] A Krúdy által leírt voyeurizmus „montázs-struktúrája", a látványtól ittas száguldás, azonos a némafilm alapelvével. „A hosszú falábakon egyik ablaktól a másikhoz vágtatott, majd őrült módjára bújt át a léckerítés nyílásán, mert a harmadik udvarban egy inges nőt látott végigmenni az udvaron."[118] A polgár olyan lakásnak tekintette a színpadot, amelynek az egyik fala hiányzik, de hiába a leskelődés, ha az ember még önmagával szemben is képmutató s a cselekvés gátolt. A regény e korban sikeresebb, többet ragad meg a polgári enteriőrből, mert a regény szelleme nem távolról tekint rá és nem törvénykező, tömeges nézőként. A magányos pillantás és privát együttérzés be is surran, nemcsak az elhordott falon túlról tekint be. A lélek réseit is megkeresi, már nemcsak a falakét. A film egyesíti a dráma és a regény lehetőségeit: az érzéki bepillantást egy jelenvaló szenzációba és a besurranást a regény módján.

A tömegeket a „Schaulust", a nézés gyönyöre, a látvány kéje, a felizgató szenzációk borzongó élvezete csődíti a moziba, írja Walter Serner 1913-ban[119]. A voyeur – mint „perverz" – módszere a gyönyörszerzés látványa általi gyönyörszerzés. A szkoptofília az erotikus látvány élvezését, a film a látvány erotikus élvezését – a látványnak való gyönyörteljes önátadást – jelenti. Ennyiben a film a gyermeki voyeurizmus rokona. A mágikus és infantilis voyeurnek nincs szüksége erotikára a kéjhez és a gyönyörszerzés látványára a látvány általi gyönyörszerzéshez. A polimorf-perverz részösztönök uralma idején a szem befogadó gyönyörszerző szerv, melyet

minden új tárgy kéjteljesen befolyásol. De a filmmel való analógia a voyeurizmus leszűkítő meghatározásánál, a nemi cselekedetek bűvöleténél maradva is fenntartható. Voyeurizmus és film analógiája minden síkon teljes, ha meggondoljuk, hogy a filmek túlnyomó többsége a szerelmi gyönyörkeresésről szól. „Az öt földrészen hetente háromszáz millió ember mered a mozivászonra. Tudják, mi a film. A film mindenek előtt – szerelem." – írja Ilja Ehrenburg a némafilm-kor végén[120].

Ferenczi Sándor[121] egy gondolatát kissé általánosítva megállapítható, hogy a társadalom által nem tolerált, elnyomott, illegálisan vagy félillegálisan űzött illetve leértékelt, stigmatizált kielégülési formák „egynapos neuraszténiát" váltanak ki. Jaspers valami hasonlót, pontosabban ennek enyhébb változatát írja le a mozilátogatás utóhatásaként. Jaspers undorba átcsapó izgalomról számol be: „Lebilincsel bennünket az ember fiziognómiai valóságának indiszkrét ábrázolása."[122] A Jaspers-korabeli mozinéző felizgató, megrázó élményeket él át, de a feszültség oldódását az élmény rossz utóízével, „a lélek vigasztalan üresség évével"[123] kell megfizetnie. A Jaspers által említett, kínos és nyomott hangulatot, Ferenczit variálva, egyórás neuraszténiának nevezhetnénk. Füst Milán a giccsélményt jellemzi hasonlóképpen. A naiv és szórakoztató művészeti formák általa adott jellemzése tökéletesen illik az álomgyár korának tömegfilmjére: „tempója boldogító, látomásai gyönyörűek..."[124] Füst Milán szerint az utóhatás kellemetlensége a néző intellektuális színvonala arányában nő: „...esetleg mi is szívesen átadjuk magunkat e naiv káprázatoknak, de nem másképpen, mint ahogy ébrenlétünk álmainak szoktuk néha átadni magunkat. S mindenki tapasztalhatta már magán, hogy mindennemű ilyen képzelgéseknek nagy is a csömöre, s hogy az üresség valamely érzése jellemzi legjobban ezt a csömört."[125] Ha az „egyórás neuraszténia" nem is, tüneteinek hangsúlyozása, úgy tűnik, ma már a múlté. A mozi által keltett rosszérzésről beszélni ma már nem tartozik az ízlést és műveltséget szignalizáló rituálékhoz. A szexuális „perverziókkal" kapcsolatos megváltozott attitűd analógiája ezúttal is félreismerhetetlen. A boldogságfilmet leváltó erőszakfilm nézőjének ma már nincs bűntudata, a tömegfilm ellenfele viszont a filmtől és nézőjétől egyaránt szorong. Az infantilis voyeur ártalmatlan rácsodálkozó, míg a szadista voyeur destruktív cselekedetek látványában leli örömét. Ám a negatív voyeurizmus, a kín látványának gyönyöre, mindig kétértelmű marad, mert a megismerés öröme a jó és rossz dolgok cenzúrázatlan teljességére való rácsodálkozással kezdődik.

A voyeur fél a tekintettől és a verbalitástól; süketnéma és magányos világ rejtekén hódol szenvedélyének. A voyeurizmust veszélyezteti a hang: ha a meglesett áldozat megszólítja őt, úgy szeretővé emancipálja vagy kérdőre vonja. A voyeur ideálja az egyirányú kommunikációra redukált vizualitás. A voyeurt veszélyezteti a meglesett személy tekintete, szubjektivitása: nem akarhatja, hogy visszanézzenek rá, mert kényes és tiltott dolgot művel, s ha kiteszi magát a visszavágó tekintetnek, exhibicionistává, a voyeur ellentétévé válik. A kamera holt tekintetének beiktatása perfektálja, tökéletesíti a voyeurizmust.

A filmet mint képi nyelvezetet és művészetet, mióta Le Bon megállapította, hogy a tömegek „képekben gondolkoznak", az eltömegesedéshez kapcsolják. A probléma azonban összetettebb. A barbár az anyagot akarja meghódítani, a dekadens a benyomást; a barbár javakat halmoz, a dekadens pillanatokat. A film, mint az elmúlt századvég terméke, dekadens médium, mely a javakat pillanatokká változtatja, hogy megfoghatatlanságuk szenzációjában birtokolja őket. A fantáziában az ellentett lehetőségek egyszerre adottak, míg a valóság ellentett módjai kizárják egymást. A voyeur a tekintet zsákmányára redukált valóságot a lehetőségek módján birtokolja, nem tudván lemondani egyik eshetőségről a másikért. Ez a viszony a lényege a vonzó ingerek mámoros száguldásának s az el nem kötelezett élvezet kimeríthetetlenségének, melyben elmarad a találkozás.

A szemlélő előnyeinek a szemlélt hátrányos helyzete az ára. Az exhibicionista olyan mazochista, aki feltárja magát mint vágyó testet s a feltárt vágyó test által lehengerelt, trónfosztott

szellem nyomorát a tanú mint autonóm szellem rendelkezésére bocsátja. A voyeur ezzel szemben szublimált szadista, aki minden szellemet a maga leshelyének világon kívüli sötétségében koncentrál. Ő a teljes egészében szellemmé vált anyag, míg áldozata a teljes egészében anyaggá vált szellem. A csábos test titkára vadászó voyeur a tekintet által felhajtott, eltalált és elejtett testben felfedezi a szubjektivitás kifejezési formáját, hogy mágikusan birtokolhassa a test ketrecében. A voyeur tette a testben meghódított szubjektivitás számára egyfajta átok beteljesülését jelenti. A kamera fekete mágiájával tárgyának elátkozottsága áll szemben. Árnyékká vékonyult, füstbe ment világ. A kamera elvarázsolja tárgyát, a montázs pedig feldarabolja. A montázs-elv mint a film esztétikai alapelve, a korai filmesztétika ideálja, a vizuális destrukció, a szimbolikus erőszak, a szublimált agresszivitás idealizációja.

A filmélmény szkoptofil gyönyörének s mélyebb, démonikus lelki energiaforrásainak viszonyát napjainkban Camille Paglia elemzi a legizgalmasabban. A szerzőnő az édeni mámort a dionüzoszi szédület túlkompenzálásaként, a férfias rajongást a női szorongás hiperkorrekciójaként, a szublimált szépséget a természeti fenséges ellenzékeként közelíti meg. „A film a tulajdonképpeni apollói műfaj, dolgokat nemző és dolgoktól nemzett, isteni apparátus."[126] – írja Camille Paglia, aki az apollóit a maszkulin modernizációval, míg a dionüzoszit a természet totalitását új kiindulóponttá sűrítve modelláló s a kezdeteknek ha nem is az Eliade-féle „tökéletességéhez", de legalább őserejéhez és termékenységéhez visszavezető feminitással azonosítja. „A filmvetítőgép apollói gyorstüzelő fegyver, mely érthetővé teszi agresszió és művészet összefüggését."[127] De ha a vetítőgép ősképe a pénisz s a vetítése az ejakuláció, akkor a kamera hasonló szexuálesztétikai modellje a mindent elnyelő és a montázs segítségével feldaraboló vagina dentata. A filmkép is ugyanúgy bekeretezi az ábrát mint a festészet, s ez az apollói formaelvet látszik szolgálni. De míg a festészet megrögzíti a formát, a fénykép a rögzítetlen valóság emléke. Az örökké ideiglenes forma maga a megőrzött formátlanság. A filmforma az örökös deformációból épül. Ha a természet (és a nő) az örök dionüzoszi folyam, mellyel a művészet (és a férfi) az eszme kikristályosodását szeretné szembeszegezni, akkor a film hiába állítja szembe a világgal a bekeretezett képet: a kép területiumát visszahódítja a folyam. Így lesz a Camille Paglia által legapollóibbnak nevezett művészet egyben a legdionüzoszibb. A hatvanas évek mozija az apollói kultúra – a rend által legyőzött káosz, a szépség által legyőzött borzalom – fellobbanása, míg a terrorfilm és pornográfia korának tömegfilmje a dionüzoszi kultusznak a monoteizmus győzelme előtti intenzitását adja vissza. A tömegkultúrában a mindig csak a szövegen belül győztes formákat legyőzik a szövegfolyamok, mítoszkörök: a forma szétfoszló ködképpé válik. Ahogy a képzőművészeti kép kiszámított és harmonikus statikáját alulteljesítve lerombolta a pillanatkép s felülmúlva feloldotta a mozgókép, úgy oldja fel a mítoszkör is a műalkotást. E barbár legendakörökben a rend hordozó és közvetítő mozzanata csak a dionüzoszi rendetlenség becserkészését szolgálja: a mennybemenetel csak a pokolraszállás trambulinja. Camille Paglia jól látja: „A kamera megfosztotta bilincseitől a nyugat démonikus fantáziáját."[128] A film „helyreállította a pogány antikvitás kultikus exhibicionizmusát."[129] A pornográfia azért kelt szorongást, „mert izolálja a voyeurisztikus momentumot, mely minden művészetben benne rejlik, különösen a filmben."[130] Camille Paglia hangsúlyozza, hogy a művészet rendet kényszerít rá a természet káoszára, másrészt úgy látja, hogy a pornográfia a természet rútságát és erőszakos hatalmát idézi fel. Az idő, a vegetáció s az emóció harcol az érvénnyel; a hús a lélekkel; a gyökértelen szellem ideges nyugtalansága az önmagában nyugvó anyag titokzatos és néma önelégültségével. Minden pornófilm ösztönös metafilm, nem is lehet más, egy filmtörténeti folyamat, a film önfelfedezése végpontján (az audiovizuális kommunikációnak bizonyára lesz további története, de ez már nem filmtörténet).

A nő – Jung, Neumann és Paglia szerint – a közvetlen lét ősforrása, a férfi a distancializáló tekintet felfedezője. Míg a férfi szakadatlan keresi a maga értékeit, de sohasem azonos velük,

addig a nő számára neme értékei nem voluntarisztikus közvetítéssel, hanem a feminitás ontológiai konstrukciójának alapjaiként hozzáférhetőek. A nő ontológiájában a lét bázisaként és nem céljaként adottak az értékek. Filmesztétika és szexuálesztétika együttes alkalmazása, a nyugati művészet új kulcsaként, visszaadja a konvencionális katedraesztétika által sterilizált élmények izgalmasságát. Stendhal egykori kristályosodási elmélete egyfajta privát sztárkultusz, melyben a férfi a projektor és a nő- és szerelemkoncepciók a projekciók. A Stendhal óta eltelt idők vallomásai szerint a férfi önmagát is ilyen módon álmodja újra mítoszaiban, nemcsak a nőt: megálmodott önmaga számára álmodja meg az elképzelt nőt. Paglia számára nem a szerelmes öncsalásának, hanem az ember önteremtésének eszköze ez a projekció. A kép frusztrál, mert nem reális lét, s a lét is frusztrál, mert nem felel meg a szép képek világának. A nő frusztrál, mert kacér és átesztétizált: nem tudni, hogy mennyiben lét illetve kép. A pornófilm témája a néző (a férfi) ádáz, gyakran kétségbeesett és ezért bestializálódó harca a szenzációs látvány (a nő, a mozikép, a csábálom) megtestesítéséért. A film konfliktusa – a képekbe menekülő szépség és a szépség varázslatában veszendőbe ment lét konfliktusa, melynek eredményeként a képek által keltett vágy vádolja az anyagot s szeretné megragadni benne és kiszorítani belőle a megígért szépséget – azonos a pornográfiáéval. Találkozásuktól, a pornófilmtől függetlenül is egy cipőben járnak. A vallási képtilalmak és képrombolások lelki genezisében nyilvánvalóan szerepet játszott annak lelki evidenciája, hogy a képnyelv a fogalmi átszellemítéssel ellentétes irányba húz. A fogalmi nyelv a testi ember érzéki világának funkcionális amputációja irányában hat, míg a képnyelv a testben való megbékélés narcisztikus örömét mozdítja elő. A képnek az embert újraeltestiesítő, a jelenvalóság kiterjedt és aktuális világának érintkezéseibe visszahívó, elcsábító hatalma annál nagyobb, minél gazdagabban érzéki a kép, a filmtechnika története pedig a kép érzékiségének szakadatlan fokozása, mely ellen hiába tiltakoztak a művészek generációi. A hangosfilm, a színesfilm, a szélesvásznú film, a térhatású film vagy – ami a jövőt illeti – a teljes érzéki valóságillúziót adó képi technikák iránti averzió és a velük kapcsolatos aggodalmak a képrombolás örökösei, a képpel kapcsolatos ösztönös és őseredeti szorongás új kirobbanásai. A képi médium képrombolóit a szorongás fordítja a képek új és új formái ellen: úgy érzik, a médium a fejükre nő. Úgy érzik, nem uralják többé a felszabadított erőket. A mítosz legyőzte a rációt és a mágia legyőzi a mítoszt. A képkultúra így végül oda látszik visszavezetni, ahonnan az egész kultúra elindult, a nyers eksztázistechnikák felé. Kétségtelen, hogy az illúzió tökéletesítése a kábítószeres mámorhoz hasonló eksztázistechnikává alakíthatja az audiovizuális médiát. Az irodalmi pornográfia nem igazi irodalom, mert a fogalom – elementárisabb izgalmak felidézőjeként – többé nem úr benne a saját portáján. A filmben ezzel szemben, ha nem is pornófilm, van valami gyökeresen pornográf. A pornográfia ajtóstul rohan a házba, melyben a klasszikus filmműfajok már rég benne éltek. A film úgy leplezi le visszamenőleg a nyugat művészetének frivol titkait, ahogyan a pornográfia a hetvenes évektől elkezdi kiteregetni a film hatalmának és nagyságának titkait. „A nyugat művészete szexualitásból és álomból szőtt mozi."[131]

A kor emberei azért gondolják filmszerűnek a halál pillanatát, mert a mozgóképet kísértetiesnek érzik: „Ezeknek a végső, vagy néha csak végsőnek tetsző pillanatoknak csodafilmjén lepereg az ember egész múltja" – olvassuk Szilágyi Géza Az ördög nyája című 1917-es kötetében[132]. A kamera mindent ama homéroszi kísértetvilággá alakít, amely a szellemidézés – és minden felidéző tevékenység – ősképeként jelenik meg az Odüsszeiában. A múlt, mely létként szubsztanciátlan és tehetetlen, lényegként szilárdabb a jelennél, mert beteljesedett. A kamera a múlt szolgálatába állítja a tárgyvilág érzéki észlelési képét, mely mindig a jelen kifejezési formája volt.

Az irodalom kibeszéli az embereket, a film meglesi őket. Az irodalom hírül adja vélt dolgainkat, a film rámutat arra, ami a kamera előtt megesett. A filmélménynek lényegi eleme a botrány. A meglesett esemény, ha negatív, azért botrányos, mert nem lett volna szabad megesnie,

vagy, amennyiben pozitív, azért botrányos, mert elmúlt. Ha egyáltalán meglesésre méltó: a szégyen vagy a gyász tárgya. A halott pillanatok igézetének rabját, az árnyak voyeurjét az aktív jelenvalóság, a cselekvő élet elkötelezettje nekrofiliával vádolhatná.

Az észlelés tárgya a jelen, az emlékezeté a múlt. A film azonban olyan észlelés, melynek tárgya a múlt. A múltban jelenvaló tárgy észlelése; olyan észlelés, melynek tárgya az, ami elveszett. Észlelés és emlékezet sajátosságainak keveredése a melankólia forrása. S a voyeur is mintegy elmúlt testté tesz, kit a tudat fog fel, nem a kéz ragad meg, elveszett testté, melyről az akarat lemondott, bár itt van, de az elmúlt dolgok módján, megközelíthetetlenül. A film a késleltetett észlelés különös formája, melyet átsző az emlékezet melankóliája. Elvileg a sírás lenne a mozinéző adekvát magatartása, vagy az ezt túlkompenzáló kacagás. A szín, a hang, a térhatás, a szagosfilm és a virtuális valóságok az eredeti filmmágia ellenhatásaiként, gyászűző tulajdonságokként foghatók fel.

„Az idő mindent felfal, és bennünket csak az exkrementumaival kínálgat." – annak a kornak a szavai, mely a filmet teremtette[133]. „Leültem szomorún, azzal a keserű, halnivágyó, nyúlós bánattal a lelkemben, amelyet az abból már kiselejtezett emberek, képek, utcák, hangok hoznak vissza magukkal." – mondja Cholnoky László novellahőse, aki rég látott, elfeledett ismerőssel találkozott[134]. Karinthy ismételten megfogalmazott alapélménye a mozi melankóliája: „itt suhog a falevél, ami lehullott, itt ballag a felhő, ami szétfoszlott, itt szállong a füst, amit elhordott a szellő."[135] A film „új eleven szem", amelynek „emlékképeit össze lehet kötni..."[136] A film tárgya az, „amiért kár, hogy el akart múlni..."[137]

A filmkép mint ikonikus jel hasonlít tárgyára, indexikális jelként pedig a tárgy fénylevonata. „Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentum értéknélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos." – írta Bazin[138]. Barthes „a múltbéli valóság emanációjának, mágiának, nem művészetnek" tekinti a fotográfiát[139]. „A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása."[140] Ennek következtében a benne rejlő „hitelesítő erő felülmúlja az ábrázoló erőt."[141] A hetvenhat éves Szentgyörgyi István önmagát felülmúlva játszotta el *A peleskei nótárius* Janovics által adaptált filmváltozatát. A forgatás tanúi tapsban törtek ki, Janovics pedig Szentgyörgyihez fordult a felvételek befejezésekor: „Pista bátyám, a nótáriusodat átadtuk az utókornak."[142] A filmképpel indexikális, létszerű kapcsolatban álló tárgy maga tesz szert a téren és időn áthatoló többhelyütt megjelenő erőre s a múló időből való visszatérő képességre, mely a kísértetek és a szentek jellemzője. A másodlagos, esztétikai „aura" elvesztéséért a mágikus aura reneszánszával kárpótol. Az indexikális ikon az érintkezésen és analógián alapuló mágia erőforrásait egyesíti magában[143].

A film, írja Bazin, „a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesítését jelenti."[144] A fénykép mágiája villanásnyi. A rápillantáskor hat, s csak addig, míg a kép fagyott merevsége nem tudatosul. Puszta hívás, felszólítás. A film mágiája több: beavatás. A film, mely elénkvarázsol egy eseményt, amely már nincs, nem pusztán tárgyat idéz fel, hanem folyamatot. A felidézett tárgy magával hozza ideje egy darabját, amely idegen, elmúlt idő a jelenidőn élősködik. A jelen lelassul, elcsendesül, megmerevül, hogy puszta tekintetként, megszállottságként, készséges és felizgatott szenzibilitásként adja át magát az elmúlt folyamat tartalmának. Az élő tartam tartalmainak tetszhalála a halott tartam tartalmainak áléleteként szolgál. Ha az istenek el nem múlóak, akkor a rögzített tartam megistenült, bármely eljövendő pillanat kortársa, találkája van a jövővel, amely jövő számára pedig ő fog úgy szolgálni mint a múlt kapuja, mely által a jövőben bárki a múlt kortársa lehet.

A mozikép az enyészet tanúja, a világ halotti köntöse. A gépi varázslat – a vallás ígéreteinek fordítottjaként – nem a lelkek, csak a porhüvelyek örökkévalóságát valósítja meg. Az ördög masinája, a gnosztikus kiábrándulás médiuma, századvégi szorongások szülötte, mely ezredvégi szorongásokkal találkozik. A lét és nemlét határain fennakadt lefényképezett pillanat

a televíziós képáradat előtti néző számára még valóban kísérteties, a kísértetek pedig a „memento mori" rossz hírét, rettenetes üzenetét, az evangéliumi „jóhír" ellentétét hordozzák. „Ő is meg talál halni egyszer" – írja Jékely Zoltán a Filmkirálynő képe alá című versében 1935-ben, a glamúr-kor csúcspontján. „Melle nem lesz fejemnek puha párna / s nem szimatolhatom teste szagát, / pedig egyazon évtizedbe zárva / repít minket a féktelen világ."[145] A filmszem, a halálon túllátó, a halottakra szegezett tekintet az élőt halandóságára figyelmezteti. A lefényképezett embert a kamera tekintetében mint időkapuban más korok támadják meg, ostromolják. A saját képét is a jövőből nézi, s még a maga tekintetében is eljövendő tekinteteket érez a testéhez férkőzni. Szóltunk a filmmédium által mozgósított gyászűző tulajdonságokról. A saját jövőbeli hiányunkat tükröző képrögzítés immanens horrorjának megvilágításában a filmkultúra egész újabb fejlődése is értelmezhető úgy, mint védekezés a „memento mori" eredeti érzése ellen, mely a középkori katasztrófák idejének szorongásaihoz hasonlítható. A képinfláció nemcsak az eredetiség, sansz és eseményesség híján tengetett, eltömegesedett átlagélet fájdalomcsillapítását szolgálja: e gyakran megállapított funkcióján túl a képlét és emberlét szembesülésekor feltáruló sokkhatást, a kép mint olyan immanens horrorját csillapítja a képek felületességre, szétszórtságra, szórakozott figyelmetlenségre és élveteg közönyre csábító halmozása.

Az élő sosem tudja eldönteni, hogy magát sajnálja jobban vagy a holtat. A holt tökéletes, teljes, sorsa bevégzett, lényegének kisugárzó erejét, létének példaértékét nem zavarja többé a lehetőség, mely a sansz és a depraváció elválaszthatatlan kettőssége, megbízhatatlanság. A holt ezzel szemben zavartalanul imádható. Mert elmúlt: lényegi, érvényes, örökkévaló. A lényegvilág a romláson túl nyílik. Soha nem fog visszatérni a húszas évek némafilmjének és a harmincas évek glamúrfilmjének egzaltált sztárkultusza, mert a filmkép mágiája trivializálódott. A sztárkultuszból, amely több volt, az erotika maradt.

Az imádat az akarat felcsigázása, a szenzibilitás a képzeté. „Csak a halál révén lehetséges tudata az életnek" –írja 1907-es Halálesztétikájában Balázs Béla[146]. A halhatatlan lény tudattalan volna: aminek nincs határa az felfoghatatlan, s akinek nincs határa, az nem akar és nem tud felfogni, a tudattal még egyszer megkapaszkodni az életben. A közvetlen élet megemészti az embert, aki így nem tudja felfogni, megemészteni, feldolgozni az életet. Végig is csinálja és ki is csúszik a kezéből, nem tudja, mit tesz, részese, de nem tanúja mindennek, még az is lehet, hogy vannak világos pillanatai, de ez nem elég az élet világosságához, azért fordul végül a művészethez. A művészet akarata az élet démóniáján alapul, melynek lényege, hogy az élet csak utólag lenne élvezhető, ahogy csak a halottakat lehet a szeretet teljes tragikus intenzitásával szeretni, nem azért, mert már nem zavarják a szeretetet, hanem mert csak most tudjuk, kik voltak, így az ember magáról is csak utólag tudhatná az igazat. A művészi forma olyan halotti maszk, mely a tudatosítás érdekében előre mumifikálja az életet az örökkévalóság pantheonja számára. Az „érdek nélküli" esztétikai szemlélet distanciája nemcsak a valóban halott percek feltámasztása hanem az élő élet velük egy szintre hozása is. A halottak birodalma a teljesség birodalma: ez a platoni ideák világa, melyek létteljességét a művészi forma a jelenségekre ruházza. A mozi mint kísértetközeg a művészetek végcélját, a művészi formálás végeredményét, a filmi formálás apriorijaként, a konzervpillanat kísértetiességében birtokolva vulgarizálja.

A végső bizonyosságokon túl vannak a végső bizonytalanságok. A felmérhető teljességeken túl a felmérhetetlenek. Az elérhetetlent s kimondhatatlant megcélzó vágy új fegyvere az érzéki észleléssé lett ábránd. A tökéletesített ábránd célja mintegy meglopni a halált, eltulajdonítani a lényeget a múlttól s kiszabadítani a megfoghatatlan és láthatatlan fogságából.

Az álom az öntudatos én és az aktív jelenlét elvesztésének olyan formája, amelyben még kísért az élet érzékenysége és emléke. A film születésekor a költészetben régóta egymás vallatására felhasznált határjelenségek az álom és halál. Az eddig a természet és a kultúra határán megrekedt álom a film halálmágiájából új kollektív kultúrát alapító erőt merít. „Mikor álommá lesz

az élet, akkor lesz életté az álom." – írja a fiatal Balázs Béla[147]. Miután a XIX. század vége közelítette egymáshoz az életet és az álmot, a realitást és az illúziót, problémaként vetve fel, hogy vajon melyikük közege képviseli a másikhoz képest az ébredést, az ily módon emancipált álomközeg kidolgozása az új század elején gépi-nagyipari formát öltött. A regényt az empirizmus kibontakozása választotta le a lovagi hős- és mesevilágról. Ortega y Gasset azt tanácsolja, hogy ne a „buja, dús mesék koholásában"[148] keressük a regény jövőjét, de a film újra felfedezi őket. A film kifejező eszköze a labilis pillanat, amelyet egyazon bonyolult, szorongó és rajongó emóció, széttépett én fog fel szétfoszló múltba zuhanásként vagy a jövő egy darabját megszálló teremtő hódításként. Az esztétikum óhatatlanul dichotomizálódik, mert e két perspektíva minden időbeliséget széttép. A magas művészetben az ábránd szabadsága is az emlékezet gyászmunkáját szolgálja, míg a populáris kultúrában az ábránd veszi birtokba a halottimádat kultúráját, a gyász hozadékát, hogy élősködjék rajta. A féléber közeg kultikusan kidolgozott, ritualizált melankóliája társadalmi nyugtalanságokat kanalizál és személyes csalódásokat használ fel céljaira. A melankólia szubjektuma a környezeténél, létfeltételeinél összemérhetetlenül variábilisabb, lehetőségekben gazdagabb ember. A cselekvési lehetőségek vízióitól űzött, túlfeszített szellem a világ számára a potencialitás melegágyát jelentő érzékeny pont, a változásatomok bombája. A melankólia külső indítéka egy legalábbis relatíve rest, passzív környezet, mely olyanoknak ad alkalmat a beavatkozásra, akikben kevesebb beavatkozási lehetőség szunnyad. Az egyes egyént tekintve is ennek kevésbé aktív és kreatív erőire számít. A mozi a kollektív melankólia kultikus helye. A mozi társadalmában tömeges méretekben felébredt a szubjektivitás, de minél többekben ébred, annál jobban korlátozzák egymást. Az élet, a valóság foganó ereje aránytalanul szegény az emberi szubjektivitás nemző erejéhez képest, s a kettő közötti különbség, a melankólia, a képrögzítés új lehetőségei által felfegyverkezve az ábránd rendelkezésére bocsátja azt az eleven érzékiséget, mely eddig a jelenvaló lét kifejezése volt. Az ábránd két irányba nyomul: az érzéki ingerek gazdagságával, a képzelet számára kisajátított empirikus ingerárammal együtt veszi birtokba a tragikus igazság létsúlyát. A képrögzítés eredményeként a múltból visszahozott testek vallanak a létezés halálon túli titkáról, mert a múltból visszahozott jelenség, korrigálhatatlan ágálásba zárva, visszavonást nem ismerve, pontot téve a változások bújócskájának végére, a maga lényegének radikális jele. A tragikus teljesség és nagyság kritériuma az elveszettség: minden egyéb feltételes és visszavonható. Az elmúlt élet képei a legteljesebb élet presztízsével bírnak s a melankólia árnyékvilága az ábránd mint önmagától mámoros korlátlan szabadság rendelkezésére bocsátja az elveszett élet hagyatékát, a megrabolt halál végső formáló erejének termékét, a lényegigazság álomfolyammá oldott, szelídített tragikumérzését.

A film által az időtlenség kortársai vagyunk: ablak az örökkévalóságra. A filmkép az archaikus – a legmélyebb, legspontánabb – emóciók számára a menny és a pokol kapuja, mely minden nézőt meghív az útra, ahol régen csak a sámánok jártak. Az ablak- és kapujelleg lényegi, az ablak vagy kapu foglyai vagyunk, poklok és paradicsomok kapujában vagyunk, de csak tanúkként, nem magunk válunk istenekké. Minden konkrét és mégis csak utalás. A rögzített valóság a rögzítetlen, a megőrzött az elveszett világ üzenetét közvetíti. Az expresszionizmus és a glamúr korának filmelméletei bőséggel szolgáltatnak anyagot a mágikus episztemológiához. „Az igazi fotográfiából mindig kiárad a végtelenség sugallata." – írja Kracauer[149]. Minden rögzített kép egy egész elveszett világ sűrítménye, amelyet képvisel. Rögzített anyagi tárgyakat látunk, melyeket a sejtelmesség, a melankólia radikálisan átszemantizál. A mágikus gondolkodás nagy analizálatlan érzéki komplexumokkal végez szellemi műveleteket, melyek energiaforrása a racionális distancia ellentéte, a közvetlen érzéki azonosulás. A mágia az érzékek összességével, az ember létének egész szenzibilizált felületével a valóság felé forduló spontán, rögtönző, saccoló, becslő jellegű szellemi érzékenység. Közvetlen, nem deperszonalizált kontaktus, mely

teljes, elfogulatlan önátadáson alapul. Ha az egész ember a világgal mint egésszel van ilyen kontaktusban, egység az egységgel és teljesség a teljességgel, akkor a specializált munkaközegekben egymással vitázó képességei, érzékiség és szellem, emóció és fogalom is egymásra találnak, spontán fordítási műveletek indulnak közöttük, melyekre csak az egészekkel szembesült egészek játéka képes. Ekkor áll elő az a helyzet, amelyben az ember olyan dolgokat tesz meg sikerrel, amelyekre nem volt felkészült, és olyan ismereteket formuláz, amelyek nem következnek addigi tudásából. Ebben a spontán és konkrét jelenlétben gyökeredzik az az egymásra hangolt érzékenység, amellyel az emberek kimondják egymás gondolatait és érzéseit. A legkísértetiesebb végül találkozik a legtermészetesebbel. A filmkép hatása a természetes valóságtól való eredeti elvarázsoltságot idézi.A filmkép kísérteties varázsa mindama szenzációk elemi sűrítménye, melyek a kalandos és fantasztikus műfajokban mesévé válnak, a mese pedig nem más mint az ember elveszett érzékeinek emlékezete.

A film olyan közeg, amely által az éjszakai álmok erejére tesz szert a nappali álom, az ábránd. Az álomszerű közeg asszimilálja az éber tudat erőit, hogy a megerősített, felébresztett, de csak új, más szintű, álomszerű életre ébresztett magasabb álomszubjektum újult erővel vonhassa fennhatósága alá a nappaltól elorzott élményeket. A film által megváltozik az emberlét szerkezete, éberség és álom viszonya, mégpedig az álom javára, amennyiben az álom törvényének hatása alá kerülnek az éberség mind nagyobb időterei. A világ, az élet, a valóság már csak az álmok képe. Freud az álmot a vágyálommal azonosítja. A boldogság a vágyak megvalósulásaként, az álmok tükröződéseként felismert, nekik alávetett realitás, melynek öntörvénye felett győzelmet arattak fantomjaink. A boldogság kisiklott, a valóság törvényeitől lényegidegen elvnek alávetett realitás, melyet fantomok, hazugságok, illúziók megtestesítésére késztettek. Olyan illúziók világa, melyeket nem a valóság cáfolt meg, melyek az általuk mozgatott ember aktivitása által megcáfolták az őket cáfoló valóságot.

Élet és álom, kéj és halál feszültségeiből táplálkozik a vágy. Voyeurizmus és halálmágia közös terméke a létezéssel való első találkozást felidéző ismétlési kényszer kiélése, a primér létélmény részleges visszavétele. A voyeur erősebben érzi, hogy a vágy „minden valóságos tárgyon át, amelyek egytől egyig pótlékok (számosak és felcserélhetők), egy képzeletbeli tárgyat hajszol (az „elveszített tárgyat") ... egy olyan tárgyat, amely mindig is már elveszett volt, s amely mindig mint ilyen volt vágyva."[150] Az „elveszett tárgy" olyan tárgy előtti tárgy amely azonos a világ előtti világgal, olyan tárgy, amely nem az ember előtt áll tényszerű adottságként, hanem az ember van benne, nála. A primérszeretet világában a szeretett tárgy az igazi alany és a szerető csak eme tárgyi alany alanyi tárgya. A megszületett, elkülönült tárgyak világában az óvó, ellátó, létét átadó, hatalmát kölcsön adó s a jövendő én kezdeményeit lebegéssé, szabadsággá, tiszta élvezetté, befogadássá oldó „tárgy" már csak a gyász által hozzáférhető. Az „elveszett tárgy" számtalanszor vész el: a mellén tápláló anya világában a testében elrejtő anya már elveszett stb. A gyász pedig lényegénél fogva intimebb és intenzívebb kapcsolat a megelőző pillanattal mint a jelenlegivel, mert minden elmúlt pillanat az „elveszett tárgy" felé vezető utakról szóló rege. A voyeur nem megy közel a tárgyhoz, mert máskülönben a tárgy elveszítené varázsát, az abszolút tárgy, a szükségszerű tárgy véletlenként, alkalmiként, felcserélhető kellemességként trivializálódna. A filmnézés felfokozza és technikailag biztosítja a távolságot alany és tárgy között. A tárgy először is távoli, distanciált, meglesett. Másodszor: időben is távoli, elérhetetlen, a lét más, megelőző rendjéhez tartozik. Harmadszor: a filmben minden tárgy a kamera tekintetén túli, pókhálószerűen illékony kozmosz szövedékének része. Végül: a kamerával azonosuló és vele mozgó néző is bele van szőve a meghódíthatatlan, alávethetetlen mivoltában is teljesen feltárt világba, a virtuális árnybirodalom, fény-árny barlang lakójaként. A mozi „egy eredendő másholban, egy végtelenül csak vágyhatóban"[151] helyez el bennünket. A néző ingergazdag félszendergése az intrauterin őslét képe. Kétszeresen is megtestesül az „őstárgy":

egyrész abban is, ahogyan a néző és a kép viszonyában a világ minden ingere jelen van, mégis védettek vagyunk tőle, másrészt egyes – a néző által kiválasztott – istenített alakokban, akikben a szerep, a mítosz teljesen felszívta a sztár biologikumának konkrétságát.

A halálmágia az alaktalan létet, az anyagfolyam zuhatagát egyesíti a beteljesült, mozdulatlan lényeggel, az eleven élet rejtvényét újraegyesíti a káoszából szellemként kikristályosodott vallomással, a voyeurizmus pedig e tragikus robbanóerőt az elcsábítandó, meghódítandó, vágyott lehetőségvilág rendelkezésére bocsátja. A voyeurizmus csábtestnek minősíti, csábtestben keresi a világot, melyet a halálmágia emlékműnek, temetőnek lát. A kamera kísérteties és ragyogó horizontnak megy neki, melyben az elveszett világ anyagából épül a meghódítandó, a mögöttünk levőből az előttünk álló. Megmámorosodott kíváncsisággal rohan a kamera a könnyűvé oldott, születés előtti és halál utáni kozmosz alagútjában, s az általa nyújtott illékony kép tovarohanása azt szuggerálja, hogy a jelen csak a múlt kincseinek bomlásformája, melyeknek új kristályosodási módja a jövő. A mozgó ábrándvilág által bűvölt emberiségnek a jelen a legkevésbé értékes birtoka.

A halálmágiát támogató indexikalitás a köznapi voyeurizmust is felkorbácsolja. A fénykép elvét a pillanatkép radikalizálja s a mozi a pillanatképek bővülő tartamot meghódító halmozása. A pillanatképpel szakad a nyugati művészet nyakába a jól kontrollált tekintélyes pózt elsöprő spontán kifejezések sokasága, melyeket eddig sikerült gondosan távol tartani. „Mindig bosszankodunk – írja Ortega y Gasset –, ha személyünk felől oly oldalról alkotnak ítéletet, melyet nem magunktól fedtünk fel. Meglepnek bennünket, s ez bosszantó. Azt szeretnénk, ha előre kiértesítenének, mikor megítéltetünk, és olyan, számunkra előnyösnek tűnő tartásban látnának, amelyet felvehetnénk, mint a pózt a fényképésznél. (Innen van félelmünk a pillanatképtől.)"[152] A film kitágítja és halmozza a kínos, titkos, sokkírozó pillanatokat. A filmkultúra fejlődésének logikája elfojtja az elfojtást, a „film d'art" irányzatoknak a póz iránti nosztalgiáját. Egy művészettörténeti fejlődés kezdetén állnak az archaikus szobrok, végén a filmkép. A film ugyanaz a művészetek történetében, ami a pszichoanalízis a gondolkodásában: egyfajta gátszakadás. Földi Mihály: A csábító című regénye mozielőadásról számol be. A következőkben idézett regényrészlet, melyben *Az asszony és az ördög* című Garbó-filmről van szó, ama kevés regényes élményábrázolások egyike, melyek belülről kísérlik meg ábrázolni a filmélményt, s nem az író által a külső megfigyelő distanciájából tanulmányozott „giccsemberek", „lelkiszegények" élményeként. A tanár és a vénkisasszony ül a moziban: „...kialudtak a lámpák s a vásznon megjelent a felirat: Az asszony és az ördög. Negyedik felvonás... Hihetetlenül érdekes volt. Hosszú heverőn feküdt egy különös színésznő, akit még soha sem láttak. Legkülönösebb a szája meg a szeme volt; hosszú, puha szája, mellyel néha kísértetiesen mosolygott, meg nagy és mély szeme, mely hipnotizáló szenvedéllyel és megrázó bestialitással belenézett egy fiatal férfibe, aki előtte térdelt. Csókolóztak a filmen. Úgy csókolóztak, hogy a férfi oda tartotta fejét s a színésznő lassan kinyitotta a száját. Halkan és kínzón széthasadt a szája, szinte hallani lehetett, hogy válnak ketté ajkai, amelyek mögött párás, rózsaszínű, feneketlen mélység tátongott. És így, a nyitott szájával közeledett a férfihez s ajkának hatalmas szárnyaival rátelepedett."[153] A leírás az élmény kísértetiességét s az erotika szadomazochista jellegét hangsúlyozza. Más Garbó-kép ez, mint amit a kor esztétái adtak: modernebb és izgalmasabb. „Ráült, ráfeküdt, ráborult s magába szívta, ölelte, temette a férfi száját. Közben kinyílt egy pillanatra a szeme is, nagy sárga szeme, amely olyan elégedetten nézett körül, mint egy éhes vadállat, amely hetente koplalt s most enyhíti éhségét."[154] A regény hőse a vetítés során „oly nyugtalan lett, hogy alig tudott a helyén maradni."[155] A felkavaró jelenet túlmutat önmagán, a szeretkezés filmi rituáléja a tanár be nem vallott és fel nem vállalt szerelmére, a Wedekind Lulujára emlékeztető és Nabokov Lolitáját előlegező trafikoslányra utal: „Gizikére gondolt, aki itt ül a közelében, nézi ezt a borzalmasan hosszú és szemérmetlen csókot s talán fogja annak a csirkefogónak a kezét."[156] A regény hőse a csábító

s a mozi a csábító csábítója. A mozikép, mely – szégyenig és szorongásig fokozva a kéjt – szemérmetlen direktséggel utal a személyekre és tettekre, melyeknek a kamera tanúja volt, hasonló direktséggel utal a néző valóságos emberi lehetőségeire. A polgár, akinek léte, tette, szava és sorsa több szempont, tekintet által kötött mint a proletáré, a társadalmi önmegkülönböztetést a cselekvésterek vesztése árán is szolgáló, fegyelmező ízlés követelményei ellen lázadozva nyer biztatást a vulgáris kultúrától. A mozi korántsem csak a kifáradt dekadensek eszképizmusát szolgálja, bátorító, szocializáló hatást is gyakorol a polgárifjakra. A Dél-Amerikában csavargó Remenyik Zsigmond moziba jár, mielőtt elindulna a kontinens belseje felé: „Esténként, ha volt szabad időm, és ha megálltam a lábamon, moziba mentem... Mert a kalandos képek, amiket különböző színházakban vetítettek, kalandos hajlamaimat ingerelték, ébresztgették és nógatták..."[157] A kép túlmutat a képen a tárgy felé és az élmény túlmutat az élményen a tettek felé. A film elvarázsoló és mozgósító hatásait korán felismerték a diktátorok és reklámszakemberek. Ám a manipulátorok, akik kontrollálni szerettek volna bennünket a film segítségével, a filmet nem tudták eléggé kontrollálni. A film lelkesítő hatása depresszióba csap át: maga a tárgy jelenik meg, de birtokolhatatlanul. Maga a valóság válik puszta ígéretté. Maga a jelenlét jelenik meg távollétként. A megfogható maga van itt megfoghatatlanul.

Emberek ülnek a sötétben, árnyakat szemlélve, amelyek érdekesebbek számukra, mint az életük. A mozi mint tömegszórakozás a depresszió össztársadalmivá válásának bizonyítéka. A hatások szakadatlan fokozása, a rohanás, a csillogás, a kéj és a borzalom: mindez a depressziót le nem győző csak ellensúlyozó mániákus elhárítás képét nyújtja. A kaland nem más, mint alkalom a cselekvésre, mely megváltoztatja a cselekvők viszonyait, s fordulatot jelent az események megszokott menetében. A film olyan alakokat les meg, akik a beteljesedett sors teljes önkiélésében mutatják meg magukat. A voyeurizmus tárgya ez esetben az exhibíció véglete. Az élveteg voyeur a meztelenre vetkezett testre éhes, az egzaltált voyeur a még tovább vetkezett emberre, a titkokra, a lélek meztelenségére kíváncsi. A géppé, mozgó, hódító, mindent bekebelező mechanikus látványdarálóvá lett tekintet, a kamera kimeríthetetlen éhsége, befogadó képessége és száguldása számára bármiféle látvány – jó és rossz, szép és rút – szenzációforrás. A voyeur mindent látni akar, látni akarja a Mindent, borzongva lopódzik és leselkedik, szende szépségek, gőgös lények obszcén titkára éhesen. Minden dolgok átértékelődésére készül és mindent előre elfogad. Krúdy hőse, Herman, a félálomban, öntudatlan állapotban vagy a magány által a társas helyzet résen levő tudatkényszerétől felszabadított nőket figyel meg. Az intimitásban feltáruló titkokat. Ha két embert figyel egy harmadik, a kettő tudatos interakciójának számukra tudattalan tartalmaira lesz figyelmes. A nyilvánosban lappangó titkosra. A harmadik, s kiváltképpen a rejtőzködő, láthatatlan harmadik, a kamera tekintete az éber interakcióban is a féléber vonatkozásokat látja. A kamera voyeur-szeme a tudattalan fényképezésére alkalmas gép, míg a verbális face-to-face kommunikáció a tudatos kontroll csatornája. Ezért suta a filmen a színházi stílű színészkedés: a színpadon az igazság kifejezésének eszköze, a kamera azonban átvilágítja benne a művit, a spontaneitás hiányát, a csalást.

Minél tudatosabb a filmkép irodalmi és színjátékos formálása, annál jobban közeledik a vallásos legendaképzéshez. Az irodalmi és színjátékos elemek alávetése a film sajátos szükségleteinek a mágikus hatást erősíti. A filmélményben általában kiegyenlítik egymást, esztétikai kompromisszumra lépnek az angyali fénylények pszeudo-vallási kultusza és a tragikus halálmágia.

Halott-e a filmvarázs vagy csak aluszik? Semmiképp sem halott: egyik összetevőjének sorvadása a másik összetevőt erősíti. A szex és szadizmus voyeurizmusa, mely a hetvenes évektől tolakodó és elsöprő erővel jelentkezik s a polgári ízlés maradványait megviselő mai tömegfilmekben – és kevésbé radikális de még sokkal alpáribb módon a televízióban – tetőzni látszik, a halálmágia visszavonulásával magyarázható. A szó elszáll, az írás megmarad, de a kép előbb

volt megmaradó képírás, csak utóbb vált elszálló képbeszéddé. A televízió élőműsorai megtámadják a képrögzítéshez kötődő halálmágiát. A tévénéző gyakran nem tudja, hogy élőadást lát-e vagy felvételt: a kép ma elsősorban közvetítési eszköz, a napi fogyasztás tárgya, sem szórakoztató, sem hírértéke nem igényli az elveszett tárgy visszatérésének mágiáját. A televízióhoz társulva bénítja a halálmágiát a videó. A bármikor leállítható videókészülék megfosztja a filmeket ellenállhatatlan sodrásuktól. A néző nem kényszerül a mű egészben való befogadására. A részleteknek nincs olyan erejük, mint az – elveszett – egésznek volt, egy mese illusztrációi, melynek hozzávetőleges felfogásával is megelégszik a szórakozott s az elnyúló sorozatok nem minden darabját ismerő néző, aki az „ilyen az élet" érzését keresi. A mai szappanoperák köznapi tanulságai nem igénylik a mese által felszívott hús-vér pillanatokra vonatkozó reflexiót. A videókép bármikor ismételhető, előre-hátra tekerhető, kimerevíthető, kockázva szemlélhető s végül számítógéppel manipulálható. Az átalakítható kép játékszere már csak önmagára utal, gumiszerű képgyúrmává válik, elveszti kapcsolatát tárgyával. A computeres animáció végül kérdésessé teszi, van-e, volt-e egyáltalán tárgy a kép „mögött": a kép, mely egykor örökkévalóságot ígért neki, ma megtámadja a valóságot.

1.2.2.4. A némafilm hagyatéka 2.: A magyar némafilm formája

Az idő dimenziójában a rohanás, a tér dimenzióiban a csillogó látványosság oldja a voyeurizmus feszültségét, mielőtt kínzóvá válna a kíváncsiság találkozása az életet kereső és halált találó emberlény titkaival. Megmaradt némafilmjeinkben feltűnő a dekorativitás és pompa kedvelése, az oldás ösztöne.

Lajthay Károly elveszett *Draculája* (1921), amennyire a sajtóból rekonstruálható, egy férfi története, aki minden nőt lebírt, s végül a legjobban vágyott nő lesz a „keresztje". Asconas bécsi színész küzd Lux Margittal, a sátáni férfi a nagy hisztérikával. „Dracula násza már ízelítőt ad a film energiájából. Óriási terem, mely köröskörül márvány, a közepén sötét folyosó, szinte végtelennek tűnő hosszúságú... Este van. Mindenféle állatok vihogása, vergődése hallszik, majd ott a középen megnyílik az ajtó, csodaszép nők jönnek elé, mind álomszerű öltözetben, ezek voltak Dracula eddigi feleségei. De most várja Dracula új nőjét, a legszebbet, legkívánatosabbat, akiért eget-földet megmozgatott s akit amikor meglát, virágesővel üdvözöl.."[158] Dracula virágai: a kivirágzott, pompává lett romlás, a bűbájjá lett frigiditás és a szenvedéllyé lett impotencia története. Ez a figyelemre méltó kép, melyet az expresszionista filmben, Universal-horrorban és Hammer-horrorban sem látunk viszont, olyan szecessziós fantázia terméke, melyre a mai ember vált újra érzékennyé (Borowczyk, Verhoeven).

Deésy Alfréd: *A leányasszony* (1918) című filmjében az örökmozgó emberi táj mint a szélfútta erdő: mindenki szakadatlan reagál, odébb lép, kotorászik egy táskában, ölébe vesz egy gyermeket stb. A kép mozgékonysága nemcsak a hang hiányát kompenzálja, a képzőművészet évezredes dermedtsége elől is menekül. Külső felvétel: kirándulás a várromokhoz. Minden oszlopon, kőhalmazon áll valaki, élő tájjá alakul a holt táj s beszélni kezd a kő. Nemcsak a kép, a cselekmény is hiperaktív. A mese könnyű röpte több fordulatot és csavart enged meg, mint a hangosfilmben. Hollay Kamillát előbb grófi udvarlójától, utóbb polgári férjétől választja el az intrika, s még a feleség és anya is titkon randevúzik övéivel. Deésy *Aphroditéjában* (1918) a csalódott szerelmes kolostorba vonul, a grófnévá lett modell a festő gyermekét növeli a szíve alatt. Az előkelő származású leány halászok között nevelkedik s testvérszerelemnek hiszi a halászlegény iránti érzelmét. Látunk gyermekrabló papot, aki később a szerelem jogait védelmezi a társadalmi konvenciókkal szemben. Átváltozások és megtérések tanúi vagyunk. A némafilm alapvetően regényes: nem a kollízió, hanem a fordulat a filmek narratív kompozíciójának alapja.

A leányasszony szecessziós képvilágának dekoratív összalakzatai fegyelmezik és harmonizálják az örökmozgást. Deésy inkább az art nouveau dekorativitására, Illés Jenő (*Szulamit*, 1916) a bizáncias pompakedvelés régibb keletű látványi közhelyeire épít. Az átlagos némafilmre nem a festészet, hanem két populárisabb médium, a képeslevelezőlap és a szentkép hatott. Az arc ikonográfiáját a szentkép, a miliőét a képeslap befolyásolja. Erotikus bálványok mozognak a turisztikai látványosságok fétistájain. A dekorativitás által a látvány mondja az embernek: szép vagyok, maradj, időzz velem!

Némafilmjeink triviális szecesszionizmusa mélyebb fejlődésvonalak korszerű megnyilatkozása. Neo-manierista hajlamok is predesztinálták kultúránkat a filmmel való eredményes találkozásra. A mozi zárt terében, művi barlangjában a kamera által vezetett ember a cselekményt – mintegy Ariadné fonalát – követve bolyong, míg kiutat, megoldást talál. Végtelen út és kiúttalan csapda kombinációja pedig nem más mint labirintus. A filmek jelzett dekorativitása a vizuálisba visszafojtott fantasztikus hajlam, modorosság, amely labirintussá teszi a vizualitást. Balázs Béla dicséri Kertész és Korda filmjeinek dekorativitását s Korda műveinek „perverz-rafinált", „fantasztikus-ideges"[159] dekorativitásáról beszél. A hangos komédiában a vígjátéki félreértések alkotnak hasonló felajzó és egyúttal foglyul ejtő rendszert. A félreértések komédiájával versengő további labirintusképző mechanizmusok, az emberi viszonyok összebogozói: a sznobisztikus előítéletek és a nemek kölcsönös szorongásai. A kétéletű emberek melodrámáiban a lélek jelenik meg labirintusként. A manierizmus, melyben a különleges, groteszk kapcsolatok jelennek meg természetesként, ezzel a természetesnek tűnő, megszokott, magától értetődő jelenségekben rejlő abszurditásra hívja fel a figyelmet. Míg a szürrealizmus a szorongás felszabadításán munkálkodva űrt, repedést, szakadékot lát, ahol senki se vette észre, az általánosabb, szélesebb akciórádiuszú neo-manierizmus csak azt sugallja, hogy az élet másról szól, nem az, aminek mutatja magát (Babits Mihály: Gólyakalifa, Karinthy Frigyes: Kötéltánc stb.).

A filmek, a szecesszió tanítványaiként, nemcsak felidézik, egyúttal reklámozzák is a rájuk jellemző hangulatot. Nemcsak színjátszó stílusukban, egész mivoltukban van valami hisztérikus. A szecesszió lelke a szofisztikus hisztérika, akinek vonalait, ideges teste karcsú ívelését, a reklámtestté vált nő erotikus csomagolását követik a többi tárgyak. A hisztéria alapelve, akárcsak a némafilmé, a kifejezés túlsága.

A némafilmi „szamafor-színjátszást" mérsékli, kultúrált keretek között tartja a színészek felkészültsége. Némafilmjeink magas színvonalú színházi kultúra hatásait hordozzák. Pásztory M. Miklós korai, 1915-ös filmjében, *A falu rosszá*ban, megejtő a színészek humora, a női gőg, a magakelletés képei, a férfi mint sebzett dúvad dühödt vonulása, az öregek mindent lenyelő, ravaszkodó, alkuvó konformizmusa. A szerelem közvetlenül csap át gyilkos szenvedélybe, mely a sértett önérzet műve, nem a rosszakaraté. Az öntudattól áthevített s rátartiságtól megkeményített világban minden mozgás méltóságra és szükségszerűségre tesz szert. Mindenki teszi, amit nem tennie lehetetlen, s nem enged. A kitörő szenvedélyeket a közösség rítusai hivatottak féken tartani. A film végén csillogó-villogó, napsütötte lombok remegése kíséri a víznek menő, elűzött lányt. Minden él, mozog, csillog, most veszi észre az érdemtelent szerető Göndör Sándor a kis Feledy Boris szépségét.

Némafilm-kultúránkban a spontán bűvölet mozgatóerői küzdenek a felülvizsgáló kultúrambícióval. Az olasz némafilm a történelmet, a magyar a „lélektani mélységeket" illusztrálja. Az amerikai némafilmekben cselekvések utalnak más cselekedetekre, Garas Márton *Karenina Annájá*ban (1918) mimikai történések utalnak lelki történésekre. A Garas-film azért suta, mert mimika-centrizmusa javarészt totálokban realizálódik s így tekintetünkkel szakadatlanul keresni kell a cselekményt épp továbbvivő történést. Nem véletlen, hogy Nemeskürty épp ezt a filmet elemezve teszi szóvá az amerikai út előnyeit: „Nem mindenütt volt ez így, Amerikában a természetes emberi mozgást ábrázolták a filmek, inkább lemondtak a bonyolultabb gondolatok

érzékeltetéséről. De Dániában Asta Nielsenék kedvelték ezt a fényképészeti némajátékot, sőt ezt tartották az igazi művészetnek, a hallgatás művészetét. Nálunk pedig a dán iskola hatott, ez volt a példakép."[160] Míg Balázs Béla Asta Nielsen, addig Hevesy Iván Elisabeth Bergner gesztikuláris és mimikus művészetét ünnepelte. A magyar filmesek ideálja az „irodalmi emelkedettségű, kamarastílusú, bensőséges filmfajta."[161]

Filmjeink hol népművelői ambícióknak áldozzák fel a dinamikát és pikantériát, hol egyszerűen képtelenek megteremteni. Első nagyjátékfilmünk túlságosan szolgaian követi, képről-képre szeretné megfilmesíteni Jókait. Az 1916-os *Mire megvénülünk*höz hasonlóan az 1918-as – szintén ifj. Uher Ödön által rendezett – *A bánya titká*ban is a színpadias középplánok dominálnak, melyek kevésbé a cselekedetet, inkább a helyzetet, szituációt állítják középpontba. A helyzet az átlagfilm igazi főszereplője, a középplánok ketrecbe zárják az embert, mindent az állatkerti látogatók semleges távlatából látunk. A szituáció uralma csak köznapi cselekedeteket fogad be, melyek egy-egy jellegzetes miliő szimptómájaként szolgálnak. A helyzethitűség a magyar film történetének későbbi szakaszaiban is visszatér, szürkeséget eredményez s nem egy üresjáratot. *A bánya titka* szereplői sokat cigarettáznak: a világot uraló szituációkat álcselekvéssel kell kitölteni. Ez még Herskó *Párbeszéd*ében is így lesz. Ha már ennyire előtérbe nyomul a szituáció, szükségesnek érzik, hogy lehetőleg talányos, groteszk vagy paradox legyen. *A bánya titka* hőse 27 éve él egy földalatti barlangban, ahonnan végül azért jön a felszínre, mert „várja a népe". „Azt hiszed, van olyan börtön, amelyben akaratom ellenére fogva tarthatnak?" – kérdi a hős, mégis börtönben ül. A szituáció határán másik szituáció vár, nincs ami hitelesen mozgat, meggyőzően motivál. Az intimitást, mely a szituáció keresztjére feszítő hatalmakkal szemben cselekvésre ösztönöz, többnyire nem sikerül megjeleníteni. Mind a *Mire megvénülünk* mind *A bánya titka* cselekményében nagy szerepet játszik a régimódi romantikus intrikus. Az intrika a merev szituációk helyzeti energiáinak felhasználása, az élet és világ nehézkességén való élősködés. Meglepő, hogy a kiváló Beregi Oszkár mennyire nem érvényesül a *Mire megvénülünk* képsoraiban. Az intrikus fokozott szerepe a cselekmény nagy részében leszűkíti a gonosztevők bábjává lett hős mozgásterét.

Amerikai vagy dán-német út, ez a kérdés, az alternatíva, melynek változatai később is felmerülnek. „A magyar filmművészetnek... inkább a francia, de különösen az amerikai, griffithi tanítást kellett volna követnie, amely szerint a film némajáték-jellege természetszerűleg igaz ugyan, de nem ezen van a hangsúly, mivel a némajáték csak kísérőjelenség és egy adott technikai tökéletlenséggel való megalkuvás, hanem azon, hogy a film a mozgásnak, mégpedig nemcsak a külsőséges hanem a képsorok ritmusát is ide számító mozgásnak a művészete."[162] Az amerikai-dán alternatíva akcionizmus és pszichologizálás dilemmáját rejti magában. Karinthy felismeri, hogy elméletileg nem az irodalmi film, hanem az akciófilm a nagy kérdés, a filmmédium kihívása: „már csak az indulat közvetlen testi reflexében, a mozdulat őszinteségében tudunk hinni."[163] Az „első széksorok" elfogulatlan nézőinek igazat adó Szabó Dezső az irodalmiaskodástól félti az új művészetet[164]. Az ifjú művészetet a régieket utánzó ambíció vonalas fontoskodása veszélyezteti: „És ha adtak álmot vagy mesét, belestilizáltak, megjavították..."[165] A sznobfilm ellen küzdő író szót emel a műfajrendszert szegényítő előítéletek ellen: „Kétségtelen, hogy a detektívdráma a moziművészet örök attrakciója, mely túl fogja élni a kapitalizmust is, ha ugyan a világ túléli a kapitalizmust."[166] Szabó Dezső esztétikájának, akárcsak a filmművészeti műalkotást a tiszta felület mozgásainak totalitásaként ábrázoló fiatal Lukácsénak, az amerikai akciófilm felel meg. „Amerikai címen a legízléstelenebb és a legpompásabb filmeket kapjuk."[167]

A magyar némafilm követi az eseményeket, az amerikai film hatásait is mindinkább befogadja. Az 1920-as *Hegyek alján* új szintet képvisel, jobb a fent említett filmeknél, szimbolikája szervezettebb, képvilága tetszetősebb, plánozása hol nagyszabású, hol intim, egészében dinami-

kus. Balogh Béla filmje távlatos, látványos tájaival, gyengéd szeretettel és humorral szemlélt embereivel, jobb mint Korda *Aranyembere*. A Korda-film cselekménye szétesőbb, epizodikusabb, még regényillusztráció, látványvilága művibb, színpadiasabb. Balogh Béla filmje nincs epikusan túlbonyolítva, a korabeli filmnyelv teherbíró képességének megfelelő drámai helyzetek követik egymást. Az így létrejött drámai közegben az intrikát integrálja a dráma, már nem a drámát pótolja az intrika. Itt is sokat sompolyognak, ravaszkodnak, de már nem ez a lényeg.

A *Hegyek alján* idején a színészeknek sem kell többé Bécsbe vagy Berlinbe menniök „sex appeal"-ért. Lóth Ila szerepe hálás: kezdetben a földesúri szerető megvetését kell eljátszania, a félvad hegyi ember iránti lenézést, később felenged, figyelni és érteni kezd, s beleszeret a Petrovich Szvetiszláv által játszott pásztorba. Hatásos premier plant láthatunk az önmegvetését duzzogással leplező szépségről. A kép hatásához a Lóth Ila tincseivel játszó hegyi szél is hozzáteszi a magáét.

A részeges koldus által terrorizált vadóc árva a Griffith-filmekből való (a *Letört bimbók* 1919-ben készült). Balogh Béla filmje egyúttal az *Emberek a havason* felé mutat. Az intrikából kibontakozó fő motívuma az árvák és naivak ösztönös életereje és hajlama a jóra. Az amerikai árva-románccal versengő film egyúttal a német hegyifilmek rokona. Balogh Béla az a némafilm rendezőnk, akinek van természetérzéke. A hegyi réten az emberi arc, az öreg pásztor ezer ránca is békés tájjá válik, míg az odalenti, városi, síksági arcok zaklatottak és mohók.

Az intenzíven megmozgatott színészek kitörnek a statikus helyzetek szokásos színpadiasságából. A happy endet megelőző verekedés, a késért nyúlkáló kezekkel s a hősnő váratlan beavatkozásával, immár vérbeli akciófilm.

1.2.2.5. A hang hatása a mozimitológiára

A filmi mozgókép mindenek előtt időkonzerv. A filmidő konzervált idő, amely megszállja a valóságos időt. A mozinéző elhagyja a jelent, de a lefényképezett múltat nem éri el; a múlt nem tér vissza a jelenbe, de kihív belőle; a néző sem tér vissza a múltba, de szembenéz vele és szuggesztiója alá kerül. A néző nem a maga életét éli, világán kívüli folyamatok rendelkezésére bocsátja, elmúlt és fiktív életeknek adja kölcsön perceit. Az idegen idő feltámadása, a másik jelenidő élményeinek benyomulása a jelenbe, nem szünteti meg a jelen időt, csak kísértetiessé teszi. Kísértetiessé lett valóság várja a jelenést.

Az új „összművészet" előbb a festészet örökségét egyesíti a regényével, utóbb mindkettőt a színházával. A film előbb a képen belül egyesíti a víziót a narrációval, utóbb megszólaltatja a néma vizualitásban korlátlanul mozgékony narrációt. Az árny, mely a falon beszélni kezdett, nem volt többé egyenrangú a némafilm ismert árnyaival, átmeneti lénnyé vált a némafilm árnyai és a nézőtéri emberek között. „Már az csodaszámba megy, hogy emberi alakokat látunk mozogni a vásznon, élő és igazi lényeket, ugyanolyanokat, mint mi, akik ugyanakkor megfoghatatlanok, mint az árnyék." – írja a kezdeteket vizsgáló Lizzani[168] A sztárok az angyalok létmódjára tesznek szert, s a hívek között megjelenve, az éden küldötteiként inkarnálódnak. Adekvát megjelenési formájuk az égi jelenés tartóztathatatlan pillanatnyisága. A színpadi megjelenés tartós és vaskos jelenvalóságát, a hangosfilmi színészgenerációval ellentétben, a némafilmi sztár egzisztenciamódja nem viseli jól. Asta Nielsen és Waldemar Psylander magyarországi fellépése, a kor filmszakemberei szerint, ártott népszerűségüknek: lehozta őket a film lebegő árnyszerűségéből a prózai valóságba[169]. A sztárok istenítése a némafilm korában tetőzött. A némafilmsztárt mintegy túlvilági küldöttnek éreztük, a mai sztárt hozzánk hasonló lénynek. A defetisizáció első hullámát az váltja ki, amit a „hang nehézkedésének" nevezhetnénk: a mozi metafizikájában angyal és ember különbsége nem más, mint a hang. Újabb defetisizációs lökést jelent a szín, amely különösen később, a szélesvászonnal társulva, nehézkesebbé teszi, naturalista irány-

ba tolja a filmi víziót. A defetisizáció harmadik lépése a televízió, mely hazaszállítja a sztárt, mint a gyorséttermek a pizzát. Újabb erőteljes defetisizáló, deromantizáló lökés a videó és a műholdas televíziózás. „Utánunk a kép- és hangözönvíz!" – írta René Clair 1970-ben[170]. A rendező érzi, hogy a filmáradat és képinfláció könnyen megfoszthatja a filmet a faszcináló erő maradékától. A képáradat által elsodort érzék nem találja a rangost, jelentőst, sőt, a kellemest, érdekest, pikánsat sem, az elérhető, sőt, meg sem kerülhető, mindenütt jelenvaló átlagra áll rá, a mennyiség pótolja a minőséget, az ingerek állandósága a néző döntő igénye, s az állandó átlagingerre ráállt néző végül el sem viseli az erősebb – szellemileg intenzívebb – ingert. Az alkotónak is a gyorsan előállítható ingerek világában kell boldogulnia, az átlagnál több szellemet befektetni nem kifizetődő, a valódi művészi ambíció az érvényesülés akadálya. A képi közeg is veszít eredendő, minden alkotásnak átadott faszcináló erejéből. A filmélménynek nincs többé ritkaságértéke, elveszíti az esemény rangját, mert nem a képek lépnek fel epizodikus csúcspontokként az életfolyamban, egyre inkább maga az élet a vendég, az epizodikus elem a képfolyamban. Ezt az új filmek is tükrözik: a legújabb filmgenerációban egyre több a puszta lehetőségeket ábrázoló, visszavonható virtuális képsor, a virtuális élet egyenlősödik a valódival (pl. Peter Howitt: *Sliding Doors / A nő kétszer*, 1998).

A némafilm szereplői olyanok, mintha a világon kívülről figyelnénk őket vagy ők élnének egy lebegő és elsuhanó másik világban. Eddig árnyakat láttunk, melyek némasága összhangban volt a jelenség megközelíthetetlen árnyszerűségével. Szavak hiányában egész testük a szellem felé tolul és ágaskodik, mintegy szóvá, egy képírás jelévé akarván válni. A némaság átszellemíti a testeket, egy álomnyelv titkosírásába kebelezve be őket, csak a hang teszi újra testekké a világ dolgait.

A kép messzebb van mint a hang, mi sem léphetünk be a képbe és a képen belüli világ sem lép át hozzánk. A realitás ingere azonban erősebbnek bizonyul az irrealitásénál s a filmkép a realitásillúzió fokozása irányában halad. A hangosfilm győzelme arra utal, hogy előbb-utóbb olyan képforma és filmtechnika fog győzedelmeskedni, mely teljessé teszi a realitásillúziót (s mivel a realitásillúziót beteljesítő technika eredménye mégis csak képforma marad s mégsem lesz realitás, az eszképizmus végső tökéletesítését fogja jelenteni, a realitás minden ingerét nyújtó irrealitás, s az aktivitás minden örömét nyújtó passzivitás kényelmét).

A kép kétdimenziós mesetájjá vált, a hangot ezzel szemben csak feltartotta a konzerválás, hogy késleltetve érjen el bennünket, de nem változtatta más természetű dologgá. A hang eredetileg is megfoghatatlan fenomén volt, míg a látvány elválaszthatatlan a látszó test fizikumától. Az életben a kézzelfogható fizikumot látjuk, a filmen csak jelenést. A képet ezért varázslatnak érezzük, míg a hangot materiális ténynek. A kép pusztán utánzata a leképezett testnek, míg a hang maga az a hang, konzervált változatában, amelyet ő adott ki. A hang varázstalanítja a képet.

A némafilm témája a meztelenre vetkőztetett sors, megfoghatatlanul suhanó, légies szürkületi világ, amely csak sorsfordulatokból áll. A némafilm, a panotravelling-stílus mozgékony kamerája híján, nem követte végig az akciót, idegen volt tőle a kifejtés, titokzatos és beteljesületlen maradt, utalás és villanás. A hangosfilmet a kifejtés felé hajtja, végigkövetésre ösztönzi a korai hangtechnika nagy apparátusának nehézkessége. A némafilm sejtet, illusztrál, a hangosfilm leír, kifejt s a kifejthetőre korlátozza tárgyát, lemondani tanul. A némafilm rohan, a hangosfilm vár, ki kell várnia, amíg a szereplők elmondják replikáikat.

A kép, amely mesélni kezdett, meghódította az időt. A hangosfilm születésekor nem a kép hódít meg egy újabb tulajdonságot, ezúttal őt hódítja meg egy másik közeg. A mozgás kiterjesztette a képet, a hang rivalizál vele. Ha a hang visszatalál a képbe, az eredmény a tulajdonképpeni, ideális értelemben vett hangosfilm. Ha csupán illusztratív eszközként veti alá a képet az irodalmi dramatikának: beszélőfilm.

A hangosított, zörejjel és zenével kiegészített némafilmet, melyben a hang csak toldalék *(Csak egy kislány van a világon)* a mozik egy részében néma-, más részében hangosfilmként vetítik. Az utóhangosított némafilmeknél fejlettebb sound-film koncepciójába már eleve beszámítják a zörejeket, a természeti hangokat, a zenét és a szereplők egy-egy szavát, mondatát; egyébként akciófilm. A hangosfilm és a beszélőfilm kezdetben külön úton halad. A beszélőfilm a nehézkes, rögzített mikrofonok feltételei mellett az első években statikus, színpadias dialógfilmet jelentett. A hangosfilm a későbbiekben, a technika mozgékonyabbá válása idején is a beszélőfilm hagyományait folytatja. A dialógus viszi a cselekményt, a kép csak illusztrál. A részleges süketségben szenvedő beszélőfilm mind kevésbé hallja meg a tárgyvilág hangjait, fecsegésbe fojtja a természetes hangvilág sokszólamúságát. A kényelmes és olcsó utószinkron-eljárás a modern művészfilmben is kiherélte a hangvilágot. Mindez a képvilágra is bénítóan hatott. A gyorsmontázs, a tárgyak és látványok képi zenéje a hangosfilm idején alkalmilag feleleventett formajátékká alacsonyodott, nem fejlődött tovább.

A hangosfilm csak a fantázia megfékezésére használja a naturalizmust, de – egészen a neorealizmusig – nem engedi sajátos lehetőségeiben beteljesülni. A beszélőfilm azt a benyomást kelti, hogy a cselekmény világa ugyanolyan súlyos és determinált mint életünk; az idő lelassulása azt szuggerálja, hogy mindez közelebb áll a valósághoz mint az álomszerű némafilm; a beszélőfilm nehézkesebb dramatikája, az eksztatikus álomszerűség elvesztéséért kárpótlást keresve, az ábrázolt élet fokozott idealizálására ösztönöz, a glamúrfilm felé vivő tendenciákat erősíti. Az elveszett mozgékonyságért jóvátételt követelő csalódott szenzációvágy fényt, szépséget, jóságot követel. Az olcsó némafilm szabadabb, a drága hangosfilm fölött nő a producerek ellenőrzése. A hangosfilm, az energikus optimizmus, a gáncstalan lovagok és makulátlan nők hízelgő világa, a némafilmnél sziruposabb alaphangot üt meg. Az ideális világ és a valóság határainak átjárhatóságát a sztár garantálja. A mozifilm egét benépesíti a filmcsillagok második generációja. Ám ez az álomvilág, mint Adorno szakadatlanul hangsúlyozza, azonos a köznapi világképpel. A lovag üdvöt keres és a romantika kék virágát; a modern kalandor asszonyt és aranyat.

Kultúránk óvatos pozitivizmusa találkozik a hangosfilm kiglancolt naturalizmusával. A nagy apparátusokat kívánó drága hangosfilm-kultúrában csak az amerikaiak tudták előteremteni a technikai és anyagi lehetőségeket a némafilm extenzív epikájának, a nagy kalandok és sorsfordulatok dramaturgiájának feltámasztásához. A magyar filmnek meg kellett elégednie és be is érte a magánélet kis utópiáival.

1.2.3. Általános stílustendenciák

1.2.3.1. A harmincas évek korstílusa

A műfajfilm egyeduralma nem jelenti, hogy a régi magyar film kutatása számára a stílus fogalma ne lenne releváns. Többszörösen is releváns! E filmkultúra leírható mint különböző stiláris kortendenciák harci terepe, befolyási zónája, amelyeknek más filmgyártásoktól eltérően a mi filmkultúránkban egyike sem győzött. Az egyik a naturalizmus és a „Kammerspiel" német tradíciója, melyet a gondos miliőábrázolás, a „nagyon is emberi dolgok" iránti vonzalom és a groteszk poentírozás hajlama jellemez, a másik az amerikaias glamúrfilm, a minden féktől és gátlástól mentes vágygondolkodás megnyilvánulása. (A két előbbit hol közvetítő, hol együttesen tagadó francia hatás olyan szerzők esetében lép fel, akik magasabb művészi színvonalra vágynak, de a „romantikáról" sem szeretnének lemondani.) A naturalizmus az alkotók „művészi" törekvéseinek megnyilvánulásaképp lép fel, míg a kor közönsége glamúrfilmet kíván.

„Ha a felvételek világosabbak lennének valamivel, akkor igazán kifogástalan volna ez az új magyar film..." – írja egy olvasói levél[171]. A glamúrfilm követelése a nagyközönséghez szóló sajtóban is megjelenik. A Délibáb az amerikai revük csillogását reklamálja *A csúnya lány* kapcsán: „Muráti Lili bemutatkozása *A csúnya lány*ban, mi tagadás, kicsit megijesztette, talán el is szomorította azokat, akik hittek ennek az érdekes megjelenésű fiatal színésznőnek filmkarrierjében. Első szerepe ugyanis csak színészileg elégített ki mindenkit, míg megjelenéséből, *A csúnya lány*nál, hiányzott az a megfogó erő, nevezzük talán sexappealnek, amelyre minden szimpatikus szerepkörben dolgozó színésznőnek szüksége van. Az *Elnökkisasszony* egyetlen kellemes meglepetése az volt, hogy Muráti Lili minden jelenetében amerikaiasan szép volt, finom, nyugodt és előkelő, olyan amilyen a valóságban is."[172] „A moziban csak a makulátlan szépség hathat." – vélik a mozisok[173]

A színészek is támogatják e stílust, mely idealizálja, isteníti őket. Somló István így számol be az *Ez a villa eladó*-beli megjelenéséről: „Tudniillik arcom nyugtalanító vonalait, amelyek éppen a legkarakterisztikusabbak, én egyáltalán nem bírom; és az első vetítésen fellélegzéssel állapíthattam meg, hogy ezeket eltüntette a felvevőgép, amely úgy látszik, tényleg másként lát, és arcom egyszerű, sima, emberi volt... Amiért különben Eiben Istvánnak kell hálát mondanom, aki úgy vigyázott rám a felvételek alatt, mint egy nőre."[174]

A glamúrstílus uralma a színészek által ajnározott sztárrá teszi az operatőrt. A kor valóban a nagy operatőrök kora, akik még a szakma pionírjai. Joe Pasternak, az Esther Williams-filmek későbbi producere, 1934-ben „a világ egyik legnagyobb operatőrének" nevezi Eiben Istvánt, a magyar glamúr-stílus mesterét[175]. B. Nagy László az Eiben iskola rutinná merevedése idején sem vitatja el a mester érdemeit: „Eiben István, a magyar filmművészet első jelentékeny operatőrmestere, a harmincas évek körül úgyszólván forradalmi újítást vezetett be a szakmában: megtörte a lapos, szemből való világítás egyeduralmát, és a kompozíció döntő elemévé a fényt tette... Eiben szerint – elődeivel ellentétben – a képi hatás kulcsa a „csúcsfény", rendszerint a háttérből a szereplőkre adott, glóriás csillogású fénypászma. Eiben hát mert világítani... apró fénypacnikból építette föl képeit, mert idegenkedett a mélyebb árnyékoktól; így kompozíciói legtöbbször csillogóan túlvilágítottak."[176] Ez az álomszerűen lebegő, csillogó látványalkotás a műterem mesterséges világához kötődik és nem enged meg sok mozgást. Látni fogjuk, hogy a harmincas évek mozimitológiájában mindez milyen mély és perfekt összhangban van a filmek tartalmi világával.

A művészi ambíciókat befolyásoló német naturalizmus mellett a francia film költői realizmusa is növekvő hatást gyakorol, s közben a glamúrfilm igénye mindvégig változatlan és erős. A realista, naturalista és a glamúrfilmi stílus vonzása egyszerre hat, befolyásolják, fékezik egymást. Így a magyar film a miliő feltárásában is óvatos, a vágygondolkodásban is mértéktartó, egyiket sem csinálja végig, de mindaddig termékeny és tetszetős kompromisszumokat talál, amíg a fejleményeket a mozinézők igényei és nem a hivatalnoki ész és a hatalmi gondolkodás külső beavatkozásai diktálják. E középutassággal függ össze, hogy a társalgó film műfajai, a komédia és a melodráma virágoznak fel, s nem a fantasztikus és kalandos akciófilmi műfajok.

1.2.3.2. A glamúrfilm lényege (Az édeni mámor mint esztétikai alaphangulat és a köznapi világnézet)

Mi a glamúrfilm lényege? Hogyan ítélhető meg mint esztétikai jelenség? Miért diadalmaskodott a korai hangosfilmben, és hogyan kellett a későbbiekben átváltoznia, hogy feltámadhassék?

A glamúrfilmnek a képzőművészetben nemcsak a triviális giccs, az elitárius Neue Sachlichkeit is megfelel. A kor fotográfiája is hasonló úton halad. Hevesy Iván „a kitisztult for-

mákban, a kivilágosodott, ezüstös képtípusban, a fények és árnyékok ragyogó, mégis harmonikus ellentéteiben és a teljes képmezőre kiterjedő hibátlanul éles rajzban..."[177] látja a harmincas évek új fényképstílusának lényegét. A realizmusénál erősebb a szépségigény: „Az élet és valóság fényképi kifejezésében érvényesül ugyan a realizmus, de bizonyos mérséklettel és óvatossággal..."[178] A „szépség" programján alapul „a harmonikus képpé alakítás vágya, hogy a fotóművészeti alkotásban gyönyörködő szemlélőt ne zavarják formálási zökkenők, ugyanúgy, mint ahogyan a fotóművész is távol tartja őket olyan témáktól, amik mélyreható emberi igazságukkal, felrázó realizmusukkal megbonthatnák az esztétikai élvezés harmóniáját, a szemlélő lelki egyensúlyát."[179] A glamúrstílus, mely a fotográfiát is uralja, szükségleteihez idomítja a technikát: „A stílushoz hozzátartoztak a világos, ezüstös tónusok, ugyanígy a fényes, sőt tükörfényes papírfelület is, a ragyogás növelésére."[180] A fényképezés uralkodó programja „a valóságot a vizuális szépségek virágoskertjének tekinteni... és ragyogó életoptimizmust sugárzóan boldog harmóniákba szervezni a fotókon..."[181]

A glamúrfilm, formális megközelítésben, nem más, mint felezett romantika. Az árnyalatgazdag és dekoratív hatások elérésére alkalmas filmnyersanyagok a némafilm korszak csúcspontján romantikus fényképezési stílushoz vezettek, mely fényben és árnyban egyaránt gazdag, drámai és harmonikus képkompozíciókat tett lehetővé. Hevesi Sándor elismerően szól 1922-ben a filmi fényképezés fejlődéséről: „A film mint fotografáló technika csodálatosan fejlődött, azt kell mondanunk, művészi fényképezés lett, s ma már a fény és árnyék változásainak és játékainak ezerféle visszatükröződésével is élénk érdeklődést tud kelteni."[182] D. W. Griffith (*Intolerance*, 1916, *Broken Blossoms*, 1919) és Cecil B. De Mille (*The Ten Commandments*, 1923) filmjei a „rubensi pompával" és a „rembrandti világítással" akarnak versenyezni. A fényeket és árnyakat konfrontáló s ellentétüket a kozmikus nagyság ünnepi kompozícióiban meghaladó romantikus stílus, miként pl. Tissze vagy Arnold Franck (utoljára Uruszevszkij) filmjeiben megjelent, himnikus és eposzi hangulatokat ébresztett, melyeket a XX. századi élményvilágok nem tudtak megfelelő tematikával kitölteni. A romantikus stílus ezért már a harmincas években kiszorult a westernekbe (John Ford).

Az expresszionizmus és a glamúrfilm a romantikus stílus mint ünnepies vizuális teljesség felezéseiként értelmezhetők. Az expresszionizmus az árnyakat önállósítja, árnyakba meríti az embert és árnyoldaláról tekinti a létezést. Az expresszionizmus által trónfosztott fény, a kerékbe tört expresszionista fényprincípium a sötétség és éjszaka princípiumának alávetett, feldarabolt és deformált, kínzó fény. Az árnyvilágba behatoló fények természetellenesek (mint a torzalakká változtató alsó világítás, mely az égi fényben fürdő emberrel szembeállítja a pokoli fények által felmutatott ellenembert, vagy a réseken, redőnyökön át beeső fénycsíkok stb.).

Ha igaz, hogy az expresszionizmus éjszakája s a glamúrfilm fényben fürdő világa a felezett romantika ikerjelenségeiként feltételezik egymást, miért mégis, hogy az expresszionizmusnak nagy a presztízse, míg a glamúrfilmet a giccsel azonosítják? A glamurózus látás és a neki megfelelő édeni mitológiák történelmi sorsa változékony s presztízse sem állt mindig a modern mélyponton. A hivatalos vallásban az üdv- és mennytanok presztízse nagy s a kárhozat- és pokoltanok presztízse szakadatlan csökken. A művészet a vallásával ellentétes átértékelések útját járja be.

Ne feledjük, hogy a vizsgált mitológia keletkezésekor mind a hagyományos idealizmusban mind az optimista evolúcióhitben való csalódáson túl vagyunk. Ám nemcsak erről van szó, a glamúrfilmmel szembeni ellenállás mélyebb szükségszerűségeken alapul, nemcsak a műveltek alkalmi és aktuális csalódásai magyarázzák. A köznapi látás sok tekintetben a glamúrfilmre emlékeztet. A tudat, mely nem a fényekre vagy árnyakra, hanem a tárgyakra irányul, a tiszta tárgyélmény érdekében kiegyenlíti fények és árnyak kontrasztját. A köznapi valóságban olyan egyenletesen átvilágított világban élünk, melynek a kellő érzékenységet mindeddig el nem ért

filmnyersanyagok képtelenek voltak minden zugába betekinteni. A szem ott is látja a tárgyak szövetét, ahol a kamera már csak elnyelő árnyakat észlel vagy vakító csillogást. A kudarcélmények vagy válsághelyzetek által meg nem zavart s aktuális problémamegoldások jármába be nem fogott tudat számára az érzékletek örömteli élményt jelentenek. A glamúrfilm megfelel a valóságot nem boncoló, hanem egészben felvevő, konkrét problémamegoldások érdekében nem instrumentalizált tudat természetes beállítottságának. A természetes látás kiegyenlítő hatásának eredménye olyan egyenletesen bevilágított, vonzó környezet, mely közelebb áll a glamúrfilm, mint az expresszionizmus világához. Ezért az utóbbit éljük át a feltűnő poétikai hangsúllyal bíró formaminőségek és teljesítmények kompozitumaként, míg az előbbit megnyugtatónak érzik a nézők, de közhelyesnek tartják a stiliszták.

A világ eredeti képe ragyogó, de a felfogott jelenség az érettséggel, az öregedéssel és az egyénnek az instrumentális világba való beletagolódásával szakadatlanul fakul. A kép fakóságát megsokszorozza a kettős beletagolódás: az egyén ugyanis, míg maga is az eszközhasználó lény éberségére kényszerül, egyben a magát az eszközhasználó lényt eszközül használók céljainak eszköze és terveinek tárgya. A hasznos információkat és nem az élet mellett szóló adatokat kiválasztó intézményesült fakósággal szembeforduló glamúrstílus a racionális világkép józan törekvései által elzárt visszautakat keres és szeretne ismét járhatóvá tenni, melyek az élet eltűnt de el nem feledett szenzációs aspektusai felé vezetnek.

A naiv tudat glamúresztétikáját kell rekonstruálnunk. Mivel kultúránk tradíciójában a férfi a hasznos s a nő a szép felelőse, a glamúr a nő kulturális hozományaként jelenik meg. A glamúresztétikának több ellentéte is van: optimista-agresszív ellentéte a kaland, pesszimista-destruktív ellentéte a borzalom esztétikája. A következőkben a hősi-kalandos, nagyromantikus és maszkulin esztétikával állítjuk szembe, vele közvetlenül érintkező ellenképként, a feminin glamúresztétikát.

A nők csúnyák, állítják Elsa Morante: Arturo szigete című regényének a szigetre került asszonnyal vitázó, nőgyűlölő hősei. A kis hősnő ellenérvei feltárják a szentképeken iskolázott naiv glamúresztétika alapjait. „Mind csúnyák! – ismételte ő – Mit! Egytől egyig csúnyák! Nahát, akkor azok is csúnyák, akiket a moziban látni?"[183] Az első ellenérv: az erotikus glamúr, a filmszínésznők szépsége. Ez a XX. századi legnyilvánvalóbb örököse és foglalata az összes többi glamúrformának. A női rajongás és idealizmus és a férfiúi tiltakozás és szkepszis vitájában a nő második ellenérvét szintén költői kérdés fejezi ki: „És a királynő – kérdezte –, akkor a királynő is csúnya?"[184] A naiv szépség ősformáját, a csáberő szépségét követi a társadalmilag konzervált – és a társadalmi formát és hatalmi viszonyokat konzerváló – szépség, a hatalom reprezentációja és a tekintély retorikája. A társadalmat kontrollálók az önkontrollból vezetik le uralmi jogukat, s kultúrájuk feltűnő szervezettsége a társadalom szervezettségi szintjének növekedését hivatott garantálni. A felfelé törekvés a rítus, a stílus és a kendőzés igényében esztétikai kifejezést talál. A törekvő frakciók esztétikai harcokat, ízlésháborúkat is vívnak a felemelkedésért.

A demokrácia nem szünteti meg a hierarchizációt, csupán egyszer s mindenkorra adott, öröklött formáit váltja le. Ezzel mindenkinek, minden más ember ellen, minden percben folyó harcává teszi.

A glamúrfilm szépítő és kendőző mentalitása, az észlelés stílusán túlmenően, egészében is jellemzi a köznapi élet formatörekvéseit. Az ember nemcsak az arcát kendőzi a kikészítés értelmében. Egész lényét kikészíti a társas helyzetek számára, melyek – a mosolytól a személyes problémákkal meg nem terhelt csevegésig – előírják a társaslény teendőit.

Az expresszionizmus a szubjektivitás rejtett vagy tiltott zónáiba, mélységeibe vagy zavaraiba, a köznapi szerep és társadalmi maszk hátterében feltűnő konfliktusaiba, a problematikussá vált, önmagába visszavetett, egyedül maradt ember drámájába avat be, míg a glamúrfilm

a társasélet követelményeinek megfelelő kellemes és lovagias ember ideálját veszi át, mely a köznapi nyilvánosság széles területein normatív érvénnyel bíró formaprincípium.

Elsa Morante regényhősnőjének döntő, utolsó érvét még nem tárgyaltuk. „És a Madonna – mondta –, csúnya ő is? Az Istenanya!"[185] A csáberőt kifejező sex appeal, a rangot és hatalmat kifejező pompa s végül a szentséget kifejező éteri ragyogás az önkontroll három fajtája. A glamúr legkorábbi értelme a természeti szépség esztétikájának problémája, legmagasabb fogalma a szentség körébe tartozik. A szentség a fogalmát birtokló kultúrákban az összes alacsonyabb élményeket átszervezi, ami először csupán cenzurális átdolgozás s csak nagyon érett kultúrákban lép fel olyan rendezettségként, amely mindent befogad, ami természetes és emberi, és ezt nem az érzékenység és kritika korrupt bomlasztásának árán, hanem mert mindent képes mozgatóerőként beépíteni az ember felemelkedésének folyamatába. A szentség érzéki ábrázolását sokszor lealacsonyításának érzik, másrészről a róla való lemondás nagy kihívás mozgatóerejétől fosztja meg az érzéki szféra fejlődését.

A glamúr a bálványozó imádatnak felel meg és nem az ellentmondásokat feldolgozó szeretetnek. A szentség naiv, érzéki élményét kifejező glamúr a szentség vizuális szemérmeként, a tisztelet bölcs vakságaként lép fel. Mintegy középútként a radikális mindent meglátás és a képtilalom között. A naiv lelkesültség reduktív úton, a szeplő, a rút, sőt a prózai élmények eltávolításával valósítja meg az ideális formációt. Eltávolítja: 1.) a betegség, a romlás, a végesség jeleit; 2.) a tapasztalat, a harc nyomait, a kiélt, markáns, elhasznált jelleg sajátosságait; 3.) a fáradtság jeleit; 4.) a durvaság, a deviancia, a destruktivitás ismérveit. A glamúrstílus lényege a csillogó és retusált jelenség. A csillogás az élet forrásainak bőségét és a környezet baráti erői közepette kellemesen tenyésző élet szabadságát fejezi ki, a retusáltság pedig az ily módon optimálisan kényeztetett élet nem túlkényeztetett, el nem kényeztetett, nem renyhe, nem elkényelmesedett és nem is túlburjánzó mivoltát várja el. E naivan lelkesült ízlés a szépséget nem kifejező, hanem elbűvölő készségnek tekinti. Ez az a pont, ahol a szociális esztétika legmélyebben csúszik le biológiai esztétikába: annak, amit a fizikai gyógyászatban az érzéstelenítés jelent, szellemi őse és megfelelője a glamúr. A problémák iránt érzéstelenített, túlcsorduló élet ünnepi érzésének szemiotikája.

A túlvilágítás tökéletessé teszi a bőrt, kiégeti a képből a hibákat. E csillogó-villogó közeg, mint az eszmény által átvilágított úton járó, fegyelmezett, s nem a zsákmányra törő akarat világa, teljes egészében a szeplőtelenség szimbólumává válik. A glamúr közege elnyeli, feloldja a rosszat, a fény elnyeli az árnyat, a tökély a bűnt, vétket, hibát. A konfliktus egyúttal bőséggel szolgáltatja az utóbbiakat, hogy legyen mit oldani a ragyogás által meghatározott perspektívákban. A glamúr ősközegét, az üdvcentrikus jelrendszerek forrásvidékét keresve a fény teológiájához kellene visszanyúlni, mely a napimádat éltető tüzétől a tisztító tűz morális felfogásáig, számtalan vallásban és változatban él.

A glamúresztétikában a nyers érzékiség a végső szublimáció kifejezése. A végső szépség naiv sejtelme a legősibb és legnaturálisabb szépségélmény kifejezési formáit használja fel. Vagy: a magasabb, átszellemült szépségről szerzett tapasztalat a nyers erotika hatáskeltő eszközévé válik, ami a végső szépség szempontjából lehet ugyan blaszfémia, az erotika szemszögéből azonban kétségtelenül a szakadatlan önátdolgozás ösztönzője.

Mit örökít a természet az önmagát kereső ember szimbolikus törekvéseire? A glamúr, mely a természetben a napfény és virágba borulás összefüggésében nyilatkozik meg legfeltűnőbben, a kezdet, az ígéretek tobzódásának szimbóluma. Képének szorongásoldó hatása van s az öröm és vidámság termőtalaja. A komédia vitális alapja az élet formát kereső túláradása, lehiggadás előtti játékossága és bűntelen szabadossága. Ha a komédia a tavasz szimbolikájára épül, akkor az ősz felel meg a melodrámának. A napsütötte virágba borulás ragyogásának nem kevésbé pompás, de kevésbé derűs ellenképe a természetben a naplemente illetve az ősz szen-

zációja. A melodráma műfaja és a film noir stílusa a csillogás kultuszának megtérése a nagyromantikához.

A glamúr a természet és a köznapi élet öröksége a művészetben. Nem a giccs deviáns, a művészet deviáns! Tudjuk, hogy köznapi ember a glamúrfilm módján látja a világot. Míg az avantgarde művészet problematizálja, hogy differenciáltabb szenzibilitási nívóra vezesse át a tudatot s új létszintre az embert és társadalmat, a glamúrfilm a stabilitás és harmónia fenntartásának biológiailag, társadalmilag és lelkileg egyaránt mély gyökerekből táplálkozó igényeire épül, arra a kellemesség-igényre, melyet Feuerbach A kereszténység lényegében elemzett, s amely valóban szerepet játszik a vallásosság – érzékiség és szentség interferenciáin alapuló – populáris formáiban, ennyiben joggal lehet beszélni a glamúrfilm szentképszerűségéről. Ám a szentség élménye nem redukálható a Feuerbach által középpontba állított, jogosult de triviális igényekre. A glamúrfilm sem csak a köznapi tudat kognitív összhangra törekvő kényelméből és a naiv természetlátás életörömeből fakad. A legszebb glamúrfilmek a harmincas években készültek. Vajon mi lehet az oka, hogy a glamúr a harmincas évek fiatal hangosfilmjében diadalmaskodik? A némafilm tökéletlen, vibráló árnyai a hangosképnél jobban hangsúlyozzák az idő képét, melyet nem pusztán a folyamat rögzítéseként értelmeznek, hanem mint az elveszett pillanat, az eltűnt idő felidézését. A technikailag tökéletesített filmkép a vízió érzéki autentikusságával a száz éves film második félszázadában lassanként feledteti, hogy a rögzítéstechnika főszereplője az elveszett pillanat. A harmincas évek filmstílusának vibráló elevenségét s friss csillogását a némafilm közelsége magyarázza, mely mindig több volt a puszta elbeszélő iparnál: varázslat. A némafilm idején minden filmes felfedező, nemcsak az avantgarde rendezők. A halálmágia mint közegspecifikus filmi ősélmény továbbélése összefügg a harmincas évek glamúrstílusával. Az ösztönök számára a mozgás az élet jele, az élőlények a forma mozgására, nem a mozgástól elvonatkoztatott formára reagálnak. A mozdulatlanná válás a halál jele, a mozdulatlan mozdulása – így az évezredeken át mozdulatlanként ismert képé is – a feltámadásé. A mozgóképi látványt feltámadt világként éljük át, az egész világ a feltámadás ünnepi aurájában tündököl, melankóliáját is őrizve, mert a sztárok, a filmcsillagok és nem a sötétben ülő néző élete fürdik az örökkévalóság, az érvény tündöklését kifejező szeplőtelen világosságban.

A glamúrfilm a kor uralkodó művészeti fejlődésével, a művészeti fejlődés uralkodó tendenciáival való ellentétéből él. Hauser Arnold írja a modern művészetről: „Riadtan kerül mindent, ami kellemes és tetszetős, ami tisztán dekoratív és behízelgő."[186] A modern művészet a klasszikussal, a film mint tömegkultúra pedig a modern művészettel áll szemben. A film nemcsak a hagyományos narrativitást és műfajrendszert veszi át a mindezzel szakító irodalomtól, hanem a kecses, bájos, kellemes, harmonikus minőségeket is a képzőművészettől. A glamúrfilm régimódi szépségtörekvések örököse a már-nem-szép művészetek korában. Évszázados fejlődése minden tekintetben évezredes fejlődéseket megtörő fordulat hírnökének mutatja a filmet. Míg a modern művészetet az érzelmességgel szakító hűvösség jellemzi, melyet Thomas Mann a Doktor Faustusban, Hermann Hesse az Üveggyöngyjátékban tematizált, a film felvállalja a hatáskeltést, az emóciót és szenvedélyt. Az érzéki hatás fokozásának lehetőségeit napjainkban még korántsem kimerítő filmtechnika és a reá alapított új tömegkultúra addig kavarja az emóciókat – ez a szenzációfilm utópiája – amíg rátalál harmonikus elrendezésük valamely modelljére.

Huizinga felfedezi a klasszikus glamúrfilm sokat kritizált „giccses" vonásaiban megnyilatkozó populáris etikát: „Helyénvaló, hogy itt néhány szót szóljunk a filmről. – írja A holnap árnyékában című művének az erkölcsi irányelvek pusztulásáról szóló fejezetében – Sok rosszat írnak rovására: az egészségtelen ösztönök izgatását, a kriminalitás pártolását, az ízlés elrontását, a kéjhajhászásra való könnyelmű ösztökélést. Ezzel szemben megállapítható, hogy a film fenntartja a művészetben az erkölcsi alap régi és népszerű szabályait, sokkal inkább, mint az írott irodalom. A film erkölcskonzerváló tényező. Megkívánja, ha nem is éppen az erény megjutal-

mazását, de legalábbis a szánakozást szenvedései felett. Ha igazat ad a kópénak, akkor ezt a célzatot azonnal semlegesíti akár a komikus, akár pedig az önfeláldozó szeretet érzelgős elemével. Hőse számára meghatott rokonszenvet követel, s ezt a happy end-del, minden igazi romantika elmaradhatatlan végeffektusával jutalmazza. Röviden tehát: a film szolid és népszerű erkölcsnek hódol, bölcseleti vagy egyéb kételyektől mentesen."[187]

A szépművészeteket nem a már-nem-szép művészetek érája váltja le, mint a hagyományos, pusztán a magas művészetet vizsgáló esztétika gondolta, hanem a már-nem-szép és a túlszép művészetek kettőssége. Ennek keretében kell megérteni a glamúrfilmet, melynek csillogó-villogó utópiája túl-szép, ez teszi egyben melankolikussá. Pontosan úgy, ahogy a kéj fájdalomba csap át, a túl-szép is gyászossá, fájdalmassá válik. A glamurózus víziók túl-szép ragyogása nem a harmonikus ember erejét és szabadságát fejezi ki, hanem azt az ábrándképet, amit a diszharmonikus ember táplál a harmóniáról. Nem a boldogságot, hanem a szenvedés boldogságképét. Nem a szabadságot, hanem a rabság látványos és ünnepélyes tagadását. De ha kegyetlen világ csonkítja az emberi egzisztenciát, a méltatlan sors a többségé, a többség elnyomorításának bűne pedig a kisebbségé, úgy a kisebbséget is eltorzítják az önigazolás kényszerei s a szépségért kiáltó rút tombolás az igazság, a zavartalan szépség állítása pedig a hatalmi politika hazugsága csupán.

A testi vagy lelki nyomorban élő ember élményei a monoton kín és a tehermentesítő eksztázis között ingadoznak. A meg nem állapodott, helyét nem találó lény életét a szélsőségek jellemzik. A szélsőségek között való vergődést kifejező és legyőző klasszikus szépség olyan középértéket képvisel, melyben megoldottként vannak jelen a problémák, míg a glamúrfilm túlszép világa a le nem győzött problémáktól emancipálja pillanatra felujjongó rabjukat. A kielégülés túl nagy, az emberkép hízelgő, a remény mértéktelen és az ígéret gátlástalan, felülmúlja azt, amit a puritánabb klasszikus szépség ígér, de – vele ellentétben – nem a valóságérzéket elégíti ki. A glamúrfilm elérhetetlent ünnepel, s haladéktalanul az utópia utópiájává emel minden számára elérhető konkrét utópiát.

A régi glamúrfilm a horror, a krimi és a thriller expresszionista örökséget populárizáló világának ellentéte volt. A ma újjáéledő glamúrfilm már nem az. A régi glamúrfilm számára a fény választása erkölcsi döntést jelentett. A piackonform megjelenés és a „keep smiling" kultusza a kölcsönös segítségnyújtás és szolidaritás eszményének vulgarizálása volt. A mai glamúrfilm és a régi édeni revükomédiák közös vonása a teljesítmény kultusza, a mai filmben azonban nem az emberlény és társadalma átfogó pacifikációján, csak a destruktivitás agresszivitássá mérséklésén alapul a világ csillogása és áttekinthetősége, az erős hatások, az ingergazdagság és a lebegés.

A tömegkultúrában a szépség újra a pompa és a bűvölet kifejezési formájává válik, ami a klasszikus korszak előtt volt. Eredetileg az uralkodói hatalom és a fölösben dúskáló, győztes hatalom distinktív eszköze a glamúr. Az, ami a szépségből maradt, ma a hatalmi kódot modernizálja és demokratizálja: mindenki despota a maga kis élete zugában, egy győztes, egy Conan. Verhoeven: *Showgirls* (1996) című filmje ugyanabban a ragyogó világban játszódik, melyben a régi *Golddiggers* filmek, a frusztrált szereplők azonban a cselekmény során maradék illúzióikat is elveszítik. A régi behízelgő dallamokat, a vágy zenéjét felváltja az akarat zenéje, a filmet a *Psycho-* és *Cápa*-típusú filmek baljósan robbanó és kínzóan fűrészelő zenéje kíséri. A pornográf táncok a lenyűgöző kéj profizmusát ígérik s nem a feloldó boldogságot. A film hőnője vándor, mint Conan, s csak győzni tud, élni nem, a győzelemnek nincs jutalma. Az új glamúr a kegyetlenség okosságán és a reménytelenség belső tartásán alapul. Lenyűgöző csillogás, mely fenyegető szikrákat hány. Az autók formája, az ötvenes évek óta, a mindenen átgázoló, lesöprő lendületet szignalizálja, az emberi test, különösen a női test pedig csak az autó mimézise (Cronenberg: *Crash*).

1.2.3.3. Glamúrfilm és vágyesztétika (Az álomgyár erotikus melankóliája és a nemi idealizáció)

A valóságtól kölcsönzött filmkép a létszerű kapcsolat, a mechanikus leképezés által „epikai hitellel" látja el a hasonlóságot. A fiktív világ azonban, melyet e hitellel ellát, inkább hasonlít a lehetőségek közegének testtelen lebegésére mint a valóság súlyos, ellenálló, jóvátehetetlen és kényszerű mivoltára. A mozgókép – mint az elveszett valóság fénylevonata – lényegi melankóliája nemcsak a felidézési rituálé által csap át mámorba. A felidézés során a varázslók újjáteremtőkké válnak. A némafilm által felajzott és feloldott érzéki létélményt, a lehetőségek elevenségével megajándékozott imaginárius világot a glamúrfilm a vágy szolgálatába állítja. A vágy a lehetőségek közegében mozog s a lehetőségesztétika tárgya a lét szerkezete, nem a valóságé: mi lappang benne?, mi robbanhat ki belőle a tett vállalkozásában? A némafilm álomszerű lebegését és valószínűtlen suhanását a lehetőségesztétika új alátámasztójaként pótolja a glamúr, melyben a lehetőség csábításként fejeződik ki, de a csábítás nem konkrét felhívás, csak el nem kötelezett csábosság.

„A glamúr szót egy szótár sem magyarázza meg rendesen, jóllehet megpróbálták. Kitalálták, de soha nem definiálták... Bizonyára összefügg a személyiséggel, a szépséggel, sőt bizonyos értelemben a tekintéllyel is." – írja Marlene Dietrich[188]. A glamúrról mindenek előtt a szex jut a magát – Mae West, Greta Garbo, Jean Harlow, Carole Lombard és Joan Crawford társaságában – glamúr-görlként jellemző sztár eszébe, de az álomgyár fénykora nem ismert meztelenkedést, nyílt szeretkezést. A glamúr többszörösen összefügg az elfojtással: a rögtöni és parciális kielégülésekre irányuló szexualitás ellentéte élteti a glamúrfilm formáját.

Amennyiben a glamúrfilm a vasárnapi, de természetes világképet mámorossá szépíti, a vágy – szintén a köznapi tudatban is hatékony – stilizáló tevékenysége magyarázza a fokozást. A vágy szépít. A vágyteli látás a vonzó ingerek komplexumát preparálja. A vágy a tárgyában megjelenő ideálra (a legjobb lehetőségre, a lehetőségek kiegyensúlyozott gazdagságára és a beteljesedés lehetőségére) irányul. Az izgatott szerető, a nemi aktus előtt, nem látja az apró testi hibákat és tökéletlenségeket. A kamaszkorban a vérbe áradó hormonok eredménye az erős és szelektív észlelés: glamúr. A nemi viszony az elkápráztatás közegében bontakozik ki. A döntő hatású kiváltók közvetlen egymásra vonatkoztatásaként szerveződő nemi észlelés eredménye a szenvedély elbűvöltsége, illuminációja, szédülése. Ez az episztemológiai jelleg az eksztázis feltétele, mely kulcsfontosságú a nemi viszony élményi közvetítésében. E viszony pedig olyannyira a glamúrfilm mintája, hogy elmondható: egyik leírásával a másikat is leírtuk. A felajzott szerelmes glamurózus benyomást él át, a szerelem „Előttje" a glamúr s „Utánja" – ha a vágy stilizáló hatása kialudna – az expresszionista látást idéző depresszió.

A vágynak is van kultúrája, melyhez hozzátartozik az elfojtás. Az azonnali kiélés ugyanis kezdetleges formában, a képzelőerő által át nem dolgozott impulzusként éli meg a szenvedélyes vággyá nem lett alkalmi kívánságot, míg a vágynak az elfojtásokkal és gátlásokkal való küzdelme ad alkalmat, hogy a fantázia kidolgozza a vágy léttervét és emberkoncepcióját. A klasszikus glamúrfilm dramaturgiája a vágy próbatételeit, önigazolását és a lelki és szellemi feltételekhez kötött beteljesülését, azaz valósággá válását dramatizálja.

Az édeni kód hátterében az elhalasztott, de totális kielégülés eszménye áll. Az elhalasztás dramaturgiája egyben a szerelem fenomenológiája: a próbatételek során válik a szex szerelemmé s a glamúr-görl ihleti a próbatételeket, miközben magának is igazolnia kell a glamúr esztétikai utópiájának etikai fedezetét.

Az erotika esztétikájában, melyben a glamúr az életkezdet (de nem az abszolút hanem a felnőtt életkezdet) és vele összefüggésben a párválasztás kísérő jelensége, kétszeresen biztosított a megejtő benyomás. 1.) A jelenséget már önmagában jellemzi a hamvas tökély, a gyerme-

ki és felnőtt lét jegyeinek egymás hatását felfokozó átfedése. A hamvas szépség a szépség kegyelméből, a szuggesztív szépség a szépség akaratából ered. Az előbbi az elért, az utóbbi a megőrzött tökély formája. 2.) A „közlő" tulajdonságaként fellépő, a csúcsra ért élet megjelenésére jellemző glamúrt kiegészíti a „befogadói" glamúrprodukció, az erotikus ösztönöket megszólító alakzatra koncentráló szelektív észlelés, az elragadtatás által vakított vágy mámora. Az e kettő együtthatásából előálló eredményt igyekszik állandósítani 3.) a kikészítés (melyben az erotika esztétikája átmegy a hatalomba). A glamúr első két fajtájának a jelenésekhez hasonló csodaszerű, befolyásolhatatlan sajátságát esztétikai tőkévé szilárdítja a harmadik. A természeti szép szexuálesztétikája terén a kikészítéssel lép fel a csalás, melyet a hatalom és reprezentáció kódjai állandósítanak. A szexuálesztétikai idealizáció az egyént, a hatalom esztétikája a világot maszkírozza és idealizálja. A naiv glamúresztétika nem szándékosan csal: a rajongás kifejezése, a szelektív észlelés cenzúrájának átvitele magára az észleltre, melytől megkívánják, hogy alkalmazkodjék illúzióikhoz.

A film, mint az érzéki hatásokat szakadatlanul tökéletesítő vizuális látványosság, a glamúr verhetetlen szállítója. A század eleji tömegeket elementárisan vonzza a pompa és csillogás, melyben a színház nem versenyképes a filmmel: „A nagy tömegeket ... még az operettszínházak sem tudják megszerezni. A filmoperettek boyok és görlök tucatja helyett ezeknek százaival s a statiszták ezreivel dolgoznak, s a tömegvonzás törvényeinél fogva tömegekkel vonzzák a tömegeket."[189] Kultúránkban, melyben a tömegtársadalom nem jóléti, fogyasztói és teljesítménytársadalomként szerveződött, a tömegszituáció következményei elleni tömeges védekezés eszközéül is szolgál a glamúr. A régi magyar film privatizált és igényleszállító kisvilágait a glamúrfilm esztétikája védi az igénytelenség eszményítésétől.

1.2.3.4. Glamúrfilm és boldogságmitológia

A glamúrfilm szeretői az istenek kedvenc gyermekei, az elveszett paradicsom visszfényében élnek, amelyre még emlékeznek ösztöneik. Ezért ösztön és ész, gyönyör és kötelesség, vágy és bánat minden konfliktusa feloldható. A hősiesség belsővé vált, a hőstettek morálisak, a naivitás által vizionált szentség közeli, mindenütt jelenvaló, személyessé lett kisugárzás: maga a lélek. A világot a lélek világítja át, mégpedig nem a világlélek, hanem a személy emocionális telítettsége, egyszeri, ismételhetetlen kisugárzása. A nagyságból boldogság lett, az égető fényből enyhe fény, a sötétséggel viaskodóból annak mélységeit feledő, a tisztaságot a kárhozattal szembeállító fényből egyenlősítő, mindent feloldó és átmosó.

A klasszikus Hollywood-film vagy a magyar polgári komédia kapcsán semmiről sem beszéltek annyit mint a happy endről. A happy end, mondja Hevesi Sándor, „koráramlat", „szellemtörténeti jelenség"[190]. A polgári társadalom legnagyobb diadalai idején a Shakespeare-tragédiákhoz is készült szerencsés befejezés. A görög polisz rendje által garantált antik boldogság az erénnyel és a társadalmi helyzettel is azonos: az istenek az emberekhez és a szabadok a rabszolgákhoz képest lényegileg boldogok. Az alkalom és szerencse birtokában levő egyénnek nem megszerezni, hanem helyesen használni kell megtanulnia a boldogságot. A polgári boldogság ezzel szemben egyéni szerzemény, melynek története van. E történet az erények kibontakozása, melyeknek a várt boldogság a vélt jutalma. A boldogság „sztorira" tesz szert, melynek kifejezett tartalma minden esetre nem maga a boldogság, csak a keresése. Egyúttal a boldogság poétikai princípiummá válik. A polgárság győzelme a jó és ennél fogva boldog vég, a tömegek győzelme a pusztán boldog vég követeléséhez vezet. A boldogság – pl. az ebben a tekintetben is végpontot jelentő szexfilmben – az erények győzelmétől is függetlenülő alapértékké válik. A szinte kényszeres happy end a glamúrfilm és a boldogságmitológia kölcsönös megerősítéséből fakad.

A boldogságmitológia diadalának két feltétele van. A XIX. századi tömegirodalom a kispolgárság és a nő, a XX. századi film – a már meghódított kispolgári-női publikumon túlmenően – a proletariátus és a kamaszfiú számára tárja fel a fantázia világát. A régi művelt polgárság jellemzője az egész életen át tartó, elmélyülő műélvezet és -kultusz, a modern tömegemberé a kamaszkori lázas képfogyasztás, mely idővel csökken vagy legalábbis figyelmetlenebbé válik. Ennek következménye a narratív mitológiák infantilizálódása, melyet a tömegember egész életen át tartó sokoldalú egzisztenciális és szellemi függése is fenntart. Az infantilizmus az élet értelmét és célját azonosítja a boldogsággal és a boldogságot az ősboldogsággal, a mások által ellátott, problémamentes dúskálással, a lét eredeti békéjével. A boldogságmitológia az aranykor eszméjét, mely a tömegfantáziában mindig élt, az evolúció és a mobilitás tapasztalataiból biztatást merítve, a technikai „csodák" világában élő tömegember optimizmusával, a jelenbe vetíti. Mindennek, mert a vulgáris szenzibilitás alapvető érzékiségének megfelelően a populáris mitológiák erotikus jellegűek, a nemi viszonyban kell reprodukálódnia. A filmhős a szeretőtől kapja vissza mindazt a feltétlen igenlést és szolidaritást és a társadalomtól ama tökéletes ellátottságot, amit a szülő a primér gyermeki szimbiózis lebomlásakor megvont vagy megvonni látszott tőle.

A katonai társadalmakban a harcos bátorsága és önfeláldozása a hőseszmény tartalma, az ipari és kereskedő társadalmakban a megismerés és a szellem általi hódítás szintén önfeláldozást követel. Az eposzi hős a közösség vezére, atyja, népe szellemi és akarati középpontja. A nagyság érdeke nem azonos a boldogság érdekével: a klasszikus hőstípusokat az univerzalitásra törekvés és a kielégíthetetlenség nem engedi boldog emberré válni. A középkori lovag vagy a reneszánsz ember és a belőlük leszármazott epikai hős célja a dicsőség, a modern átlagember célja a boldogság. A dicsőség az utókor és az örökkévalóság ítéletétől függ, a boldogság a környezet ítéletétől: a kettő voltaképpen ellentétes egymással. A hős a világ tükre, az átlagember a társaké, szomszédoké, hasonló átlagembereké. A klasszikus hős arculatot ad a fellépéséig diffúz, jellegtelen társadalomnak, a boldogságfilm „hőse" azokat a társadalmi előírásokat valósítja meg, melyeket mindenki ismer, de a többség elhibáz, alulteljesít. Az átlagember közvetlen gyakorlati célja a siker, a siker eredménye a jólét, mely a boldogság anyagi feltételeinek összessége. A boldogság anyagi feltételei megfogható és halmozható javak, a boldogság növekvő mértékben megfoghatatlan s mind inkább elképzelhetetlen, csak feltételeiben szemlélhető. Az objektív eredményességet gyakran kísérik lelki regressziók. Az eposz hőse a legenda szentjéhez képest lemondást is kifejez az élet teljes egészében való átszellemítéséről és pacifikációjáról. A dicsőség, mely a hős célja, az üdv szent céljához képest félúton van a siker mint modern cél felé. A szent boldogsága ezzel szemben teljesen megfoghatatlanná válik: a feltétlen boldogság titok, paradoxia. Ez a boldogság az összes evilági boldogságfeltételekről lemondva válik feltétlenné. A profán mitológiák alacsonyabb rangú, megérzékíthető boldogságkoncepciókat keresnek, de mindig csalogatja őket egy szigorúbb és mélyebb vallási gyönyör emléke.

A szent boldogságát hiába keresné a profán ember, a hős pedig nem a boldogságot keresi. A szent boldogsága túl messze van, a hős pedig megveti a közeli boldogságot. A boldogság mint életeszmény győzelme összefügg a hőseszmény, a dicsőségre és univerzalitásra törő, kimagasló és ismételhetetlen egyéniség kultuszának feladásával. Mostmár általában csak formális értelemben, a „középponti alak" értelmében beszélünk hősről, de vannak műfajok, pl. a magányos hősre épülő egzotikus útifilm, a pionírra épülő western és sci-fi vagy a magánnyomozón alapuló krimi, amelyek a szó szoros értelmében vett hősiességet is őrzik, főként annak a romantika által modernizált formáját. A polgári hős kezdeti devianciája a kiválás feltétele, a kallódó és lázadó ember hátrányai válnak előnyökké, a boldogtalan érzékenység és szenvedő nagyság fedezi fel az új értékeket. A nagyság artikulációja azonban mindezekben az esetekben konfliktusba kerül a boldogságmitológiával, hogy megújulásra vagy visszavonulásra késztesse azt.

Miután boldogság és szentség illetve boldogság és dicsőség oppozíciója segítségével elhelyeztük a boldogságfilmet a narratív mitológiák rendszerében, a boldogságmitológia további elemzése során „kis" és „nagy" boldogság képe differenciálódik. A boldogságfilmekben a kis boldogság képe dominál: a harmincas évek glamúrfilmmel kombinált boldogságmitológiája a szerénység örömeit vezeti be divatos sikerreceptként. A kisemberek kis boldogsága a korideál.

A kis boldogság mitológiájában a környezeténél szolidabb, harmonikusabb és derekasabb ember a próbák kiállása után megkapja az aranyat és az asszonyt (vagy ha nő: a férfit és az aranyat). Az arany a cselekményekben átváltható a mindenkor legáhítottabb szerencsejavakra. A boldogság elve komikus princípiumként jelenik meg, érvényesülése a komédiában és revüfilmben a legteljesebb. Míg a komédiát a kis boldogság jellemzi, a kalandos akciófilm és a melodráma által keresett nagy boldogság olyan cselekmények végpontján jelenik meg, melyekben a boldogtalanság, szenvedés és meghasonlás dominál, míg a szereplők végül meghaladják a konvencionális társadalom és személyiség határait és kitörnek egy olyan dimenzióba, ahol egymásra találásuk az emberiség újrakezdését jelképezi.

„Ezekben a vígjátékokban mindenki boldog volt, vagy boldog lett..." – írja a filmtörténész[191]. Az elitkultúra többnyire ellenségesen kezeli a populáris boldogságeszményt... „lágy volt, szőke és másfél mázsa", írja a boldogságról József Attila, „gyáva az, ki boldog", mondja Kosztolányi. A kritika is mindenek előtt glamúrfilm és boldogságmitológia kombinációjaként támadja a tömegfilmet. Szabó Zoltán 1936-ban így jellemzi tömegfilm és művészfilm kibontakozó differenciálódását: „Úgy látszik, lassan-lassan a filmtermelés kettéválik, és két filmműfaj alakul ki... Az egyiknek bizonyos szende báj a jellemzője, a másiknak az emberi érdekesség."[192] Szabó Zoltán olyan szavakkal jellemzi a hízelkedő és kedélyes tömegfilmet, mint a vallást Feuerbach, aki a naiv életöröm, a „boldog kedély"[193] lelki ökonómiáját írja le főművében. „A kedély álmodozó természetű; ezért nem is ismer boldogabbat, nem ismer mélyebb dolgot, mint az álmot. De mi az álom? Az éber tudat megfordítása."[194] A boldogságmitológia a „kell" és a „van" felcserélésén alapul s a kettő összhangtalansága vagy konfliktusa esetén a „kell"-nek tulajdonít mélyebb létet. A világgal a fantáziában felcserélt, de a tudásban össze nem cserélt ellenvilágban a „szívbéli szükségesség" a legfőbb elv[195]. „Célszerű világ ez. Mindig süt a nap." – írja Szabó Zoltán[196]. „A művészetben az hazudik, aki nem néz szembe a világ és az emberi lét kérdéseivel, aki olyan világot fest, amelyben van fény, de nincs árnyék, van erény, de nincs bűn."[197] A mítosz és a szcientizmus, a glamúrfilm és a verizmus, a vágygondolkodás és a ténykutatás, az álmodozás és a vizsgálódás, a libidó és a realitáselv, a világot ostromló kamaszos szenvedély és az illúziótlan visszatekintés a világra nem összetéveszthetők egymással és nincs közös mércéjük.

Az elitkultúra a populárisnál előbb és teljesebben adja fel a hős és a dicsőség eszményét. Kis és nagy boldogság eszményei a populáris kultúrát differenciálják, míg az elitkultúra a dicsőséghithez hasonlóan veti el a boldogsághitet. Az elitárius művészet inkább az értelmes élet igényeit hirdeti, a tömeg továbbra is a boldogságkultuszt követi. Az elit számára mindaz (jólét, szexuális partner, szabadság, öröm), ami a tömegkultúrában célként jelenik meg, természetes kiindulópont, az értelmes élet pedig ama képlet megtalálása, melynek segítségével az ember személyre szóló üzenetté teszi a világot és az emberiség számára való üzenetté személyes sorsát. A nagy boldogság a tömegművészeten belül fejez ki olyasforma értelemképletet, melyet az értelmes élet képlete a populáris kultúrával szembeállítva artikulál. A mozimítoszok nagy boldogsága az újrafelfedezett emberség lelki képlete, nem cél már, hanem az élet intenzitásának és igazságának melléktermék. A boldogulás csak a boldogság melléktermék és a boldogság valaminő megigazulásé; a boldogulás vagy a boldogság el is maradhat, vagy, végsőkig intenziválódva, szinte kiterjedés nélküli nagy pillanatokba sűrűsödhet, melyeket katasztrófa követ.

Manuel Puig regényének mozibolond kisfiúja így elmélkedik: „végül is szép az, ha meghalnak a végén..."[198] A kis boldogság éltet, a nagy boldogságba gyakran belehalnak, mert a nagy boldogság megéri a halált és a halhatatlan pillanatokon túl már meghalni is lehet.

1.2.4. A magyar film stílusproblémái a komédia aranykorában

1.2.4.1. A hőskorszaktól a tömegprodukció koráig

A harmincas évek a glamúrfilm és a komédia aranykora, a negyvenes évek első fele a magyar film noir és a melodráma kibontakozásának kora. A nevetés korát követi a könnyeké, s Chaplin mindkettőt, a könnyeket és a nevetést is a rettegés és gyűlölet ellenszerének nevezte.

A komédia aranykora is további két szakaszra bontható: az 1929-től 1936-ig terjedő idő a hőskorszak, az alapítók és felfedezők kora, a magyar filmstílus kialakulásának, a műfajrendszer és sztárrendszer kiépítésének ideje. A világ filmipara éppen ebben az időben nehéz éveket él meg. Gregor és Patalas szerint 1933 a válság mélypontja[199]. Sadoul 1934-et nevezi a gazdasági válság legtragikusabb évének[200]. 1933-tól az amerikai stúdiók is sorra csődbe jutnak vagy eladósodnak, a produkció veszteségessé válik s a Wallstreet veszi át a hatalmat Hollywood fölött. Az amerikai válság az éppen felvirágzó magyar filmgyártás számára sanszot jelent, amelyet ki is használnak. 1929-ben a forgalmazókat kötelezik, hogy a behozott külföldi filmek számának megfelelő mértékben támogassák a hazai filmgyártást. 1935-ben a mozikat kötelezik, hogy a műsor tíz, később húsz százalékát magyar filmekkel töltsék ki. A Hunniában, melyet állandóan bővítenek és korszerűsítenek, 1936-ra négy műterem áll rendelkezésre. Így itt egy időben két film készülhet, plusz egy a Magyar Filmiroda műtermében. „1936-ban végre kialakult a nagyszabású magyar filmgyártás." – írja Székely István[201]. Joe Pasternak szavai jellemzik a harmincas évek elején megszilárdult magyar film-középhatalom sikereit: „Ne tessék elfelejteni, hogy nincs a világon még egy ilyen kis ország, ahol annyira előretört volna a filmgyártás és ahol méghozzá olyan hírnevet is tudtak volna szerezni ennek a filmgyártásnak, mint éppen Magyarországon."[202] Komor András, a Tükör filmkritikusa 1936 decemberében „a magyar filmek állandó s egyre növekvő sikereiről" tudósít: „...sikerült a magyar filmgyártásnak tényleg kedvező közhangulatot teremtenie önmaga iránt."[203]

A világ filmipara 1937-re heveri ki a válságot[204]. Filmkomédiánk aranykorának második szakasza az 1937-től 1838-ig tartó két éves szakasz, a határozott arculattal és önreprodukáló képességgel bíró, sikeres filmkultúra képét mutatja. Az alapítók, felfedezők idejéből a tömegprodukció korába átlépő filmgyártásban az egymás motívumaiból kevert filmek futószalag produkciója jobbára kitaposott utakon halad.

1.2.4.2. A szakmásodás két oldala

A csúcsra járt magyar filmüzemben a szakmásodás pozitív folyamatai keverednek a klikkesedés negatívumaival, mely utóbbira különösen az írók panaszkodnak. Móricz Zsigmond írja: „Néhány év óta komoly stúdiumokat végzek a film körül s nagy bánatom, hogy a filmek meséjét nem az írókkal íratják, hanem valósággal kivonatokat használnak fel az írott művekből. Én rászántam magamat s megtanultam a filmírás technikáját."[205] Hunyady Sándor keményebben fogalmaz: „Ez világjelenség ma a mozi terén, hogy az írótól megvett művet a pénzemberek privátcsoportja egy külön e célra választott bizalmiférfiújával átkölteti, vagy akár sajátmaga tökéletesen »átkölti«..."[206] Már Karinthy sem lelkesedik úgy, mint a némafilm idején. Szembeállítja a film hajnalának álmait a szerény valósággal: „...ott álltunk a megszületett cse-

csemő bölcsője mellett s követeltük magunknak, mint a magunkét. De percek alatt kínai falat épített köréje a kalmármohóság s egyszerre azon kaptuk rajta magunkat, hogy ez a kínai fal nem azért épült, hogy a laikust és a kontárt, hanem azért, hogy bennünket, az új kultusz papjait zárja ki, egyszer s mindenkorra, a szentélyből. Negyedszázadon át nem engedtek a filmipar közelébe valódi költőt: kisajátították mint ipart az iparosok s azt állították, hogy nincs is másról szó: filmipar van csak, filmköltészet nincs."[207] Erdős Renée bizakodó javaslatot tesz: „Vegyék csak elő az igazi írókat a filmesek! Meg fogják látni, mennyivel könnyebb velük jó filmet csinálni, mint a par excellence filmírókkal! Ez utóbbiak közül is csak azoknak van sikerük, akik rejtetten, a lelkük mélyében költők, s csak ráadásul adatott nekik a technikai készség és a hatások eszközeinek ismerete..."[208] A filmtörténész is utal a klikkesedésre: „... bizonyos szakmai féltékenykedés ... igyekezett a filmrendezés technikáját, sőt a forgatókönyvírást is misztikus ködbe burkolni, ezáltal távoltartva a riválisokat."[209]

1.2.4.3. A magyar hangosfilm drámai formája

A kalandos akciófilmekhez képest mérsékeltebben triviális klasszikus komédiában és melodrámában temperamentumos kifejlést találnak a „tiszta" művészet eszményeitől még mindig, mesterkéltebb és szándék szerint „emelkedettebb" formáikban is távol eső tömegfilmi „alkalmazott" esztétikum felcsigázó és andalító hatásokra irányuló követelményei, melyeket Smolka János producer foglal össze „Mesegép a valóságban" című könyvében.

A filmidő sűrített idő, nem a köznapi idő módján ballag. A filmi cselekmény expozíciója nem pusztán másidejűséget, többet, másféle időiséget idéz fel. A film frappáns expozíciót igényel, mely a cselekmény fősodrába helyezi a nézőt. A filmnek gyorsan kell indulnia „mert a széles expozíció fáraszt"[210]. A cselekmény lendületesen haladjon előre: „az első ötven méteren, vagyis az első két perc alatt valaminek történnie kell a filmben, ami megkapja a nézőt, megragadja az érdeklődést."[211] Gaál Béla Filmelmélete tárgyalja a feszültség fenntartásának követelményét: „A film dramaturgiai ereje abban nyilvánul meg leginkább, ha a jelenetek összeállítása a szóban és az akcióban minden feleslegességet nélkülöz."[212] A burleszk a szereplőknek diktált hihetetlen tempót, Gaál Béla komédiáiban a képvezetés nívóján jelenik meg ugyanez a száguldás. „Minden hatásos mimikai játék, minden szép tájfelvétel csak akkor jelent dramaturgiai értéket, ha abból annyi méter kerül bele a filmbe, amennyi okvetlenül szükséges. Minden felesleges méter, amit esetleg a játék hatásossága vagy a kép szépsége miatt a filmben hagyunk, a film dramaturgiai erejének rovására megy s csökkenti a dramaturgiai erő eredményét: a feszültséget."[213] A sűrített filmidő konfliktusai radikálisan kiéleződnek és tökéletes megoldást találnak. A tömegfilm-producer ideálja a szakadatlan felfokozás: „A jó filmnek – írja Smolka – mindig emelkednie kell. Egy pillanatra sem engedheti nyugodni a néző érdeklődését."[214] A feszültségkeltő sűrítés követelményei a dialógusra is érvényesek: „a párbeszédek rövidek és csattanósak legyenek..."[215] Hasonlóképp vélekedik Vitéz Miklós filmíró: a filmszínész „tőmondatokban lüktető drámát" játszik[216]. A filmalkotás feszült racionális játszma, mely nem tűri, hogy a szerző a véletlenekre hagyatkozva elengedje magát. Új és új rohamokat kell indítania a néző megnyeréséért, a hatás fenntartásáért.

A történés intimitásra áhítozik, a rohanás nyugpontot kíván. A magyar komédiában a dalbetét képviseli a csendet, a csend énekel. A népszínmű és az operett, a kultúripar filmet megelőző sikeres formái azért sem érvényesülhettek igazán a filmkultúrában, mert a film kialakította saját zenés formáját, mely intimebb az előbbieknél. A filmben a dal úgy jelenik meg, ahogy a nótázó mindennapi életben, a szereplők önkifejezésének formájaként, mely intim kapcsolatot létesít köztük és a mozinéző között. A filmkamera az arcot hozza premier planba, a dalbetét a lelket, a szubjektivitást.

A néző lankadhat, a film soha. A kalkulált nyugvópont után „a cselekmény annál erőteljesebben lendüljön megint felfelé."[217]

Mi az izgatott és temperamentumos cselekmény célja? A kor filmkészítői nem egyszer elgondolkodtak a happy end feltétlen uralmán, mely végig vonul a komédia korának filmjein. „A sztárkultusz mellett a happy end keresése a mai közönség átlagának a főjellemzője." – írja Dálnoky János[218]. „Az átlagtömeg ugyanis nem szereti a csalódást, a szomorúságot és a könnyeket s az ember már a természeténél és egészséges életösztönénél fogva is boldogságra törekszik."[219] A happy end nemcsak a vágyteljesítő szórakozáskultúra lélektani igénye, több ennél, drámatechnikai típus és esztétikai formakövetelmény. A glamúrstílus és boldogságmitológia szövetségén alapuló filmdramaturgia lekerekítettségre törekszik. Nemcsak az összes cselekményszálak formális elvarrottsága értelmében zárt ez a dramaturgia; a zártság lényegesebb értelme a teljes bevégzettség eszménye, mely teljesség és bevégzettség ez esetben nem az egymást leromboló erőkben megnyilatkozó tragikus zártságot jelenti. A tragikus zártság a közönséghatás s a befogadóban előhívott szellemiség tekintetében nyitottság, a problémát a befogadóra átruházó felhívás a harc folytatására, melybe a hősök belebuktak. A glamúrfilmi lezártság ezzel szemben abban áll, hogy maguk a szereplők oldják meg a problémát és érik el a tökélyt. Nem hagynak örökül elvégzendő munkát a közönségre, az élet az oldott tökély végpontjára ér, hogy befejezetté nyilvánítsa az emberi sors gondolatmenetét. A kétféle nyomásnak kitett filmesek a közönség happy-end-igényét is érzik, s olykor a tragikus vég nagyobb presztízse is megkísérti őket. A feloldó bevégzettség glamúrkomédiai megoldásának alternatíváját a melodráma kínálja, melyben az emberi beteljesedés útja az érzelmi-erkölcsi hőstett s nem a boldogság. A korszak vége felé haladva a filmesek mind inkább érzik, hogy „nem a happy end kell a közönségnek, hanem a bevégzettség, megoldottság."[220] A boldogság eszményét legyőzi az intenzív élet ideálja. A melodráma zártsága nem tragikus, nem a lényeg megerősítése a lét feladása által, hanem narcisztikus, a személyes lét nagyságának beteljesítése az együttlét örömének feladása által.

Filmkultúránk vázolt – komédiára és melodrámára korlátozott, realizmust és fantasztikumot egyaránt kerülő – középutasságával összhangban, a filmalkotásba belekalkulált nézőszerepet is a közép eszménye határozza meg. Ő a középpont a szerzők és a szereplők között. Minden körülötte forog? Vagy be van ékelve a szerzők és szereplők kiszámított dramaturgiai harapófogójába? A vígjátékban „a közönségnek mindig okosabbnak kell lennie, mint a filmen szereplő személyeknek..."[221] A szerzőnek viszont a közönséget kell szakadatlanul meglepnie ötleteinek váratlanságával: „a filmben mindennek másképpen kell elkövetkeznie, mint ahogyan azt a néző várja."[222] A közönség a szereplőkön nevet. A szerzők a közönségen nevetnek? A nézők csodálkozása és a szerzők ravaszkodása valójában cinkossági viszony, mint Hacsek és Sajó viszonya, amelyben szintén az álnaivitás használja fel a maga szellemi végcéljai érdekében az álfölényt.

1.2.4.4. Olcsó filmek kultúrája

A magyar filmek két hét alatt készültek, 100–150 ezer pengőből. A gyártók által támasztott követelmények elsője, hogy „a film minél kevesebbe kerüljön."[223] A kis piac komoly sikerei sem jelentenek olyan financiális húzóerőt, amely fedezhetné a kísérletezést. A gyártók ezért nemcsak a művészi kísérletezésről mondanak le, a szakmai kísérletezéstől is óvakodnak. „A filmgyártó alkalmi társulások gondosan vigyáznak arra, hogy sem a témában, sem pedig a rendezésben semmiféle újszerűség ne legyen."[224] A siker biztosítását szolgálja, hogy „a film meséje valamelyik nagysikerű külföldi film nyomdokain járjon... Ami egyszer bevált, az másodszor is sikerül."[225] A mániákusan ismételt, bevált sikerreceptektől csak a nagy bukás szabadítja meg végül a közönséget.

1.2.4.5. Ízléstelenségek

A sikeres darabokat kabarészerzők írják át filmre, s a vicc öncélú hajhászása gyakran kifejezett ízléstelenségekhez vezet. A régi magyar film történetén végigvonuló bántó ízléstelenség a cselédfigurák kiszolgáltatása a durva röhögésnek, az olcsó komikum oltárán feláldozott debil lényeket formálva a cselédekből. Filmjeinkben a paraszti alakok egyébként is többnyire az amerikai filmek „vicces négerének" megfelelői, akik csetlenek-botlanak, ostobaságokat mondanak, hogy a néző röhöghessen, s ha nincs kéznél geg, legalább buta képet vágnak. A régi magyar filmkultúra formaalapját a történelmi-nemesi és az új, polgári középosztály kompromisszuma jelenti. „A magyar vígjátéki alakok eleve idealizáltan, eszményítetten, általában a magyar dzsentri és a magyar városi polgárság ízlésének összehangolása, kompromisszuma révén alakultak ki." – írja Szalay Károly[226]. A vidéki középosztály azért veti meg a parasztságot, mert túl közel áll hozzá s úgyszólván nincs más eszköze önnön distancírozására. A nagyvárosi polgárság messze él tőle és egzotikumnak tartja. A filmek készítői a parasztot csak cselédként ismerik, a konyhából: nem ismerik saját miliőjében, csak kiszolgáltatott helyzetben, melyben védekező jellegű naivitásra kényszerül. De a városi ember maga is naiv, amennyiben ebben nem veszi észre a szándékot, a stratégiát, s azt hiszi, a falusi másfajta ember, nem olyan, mint ő.

„Julcsa, jól figyeljen ide, különben repül." – mondja Kabos a *Hyppolit*ban s Julcsa értetlen arccal bólogat. Az *Ida regényé*ben, melyben a humornak szánt ízléstelenségek sora hökkent meg, a szakácsnét Mály Gerő és Pethes Sándor is többször letramplizzák. „Te trampli!" – csattan fel *Az okos mamá*ban Kató, a földbirtokosné. A *Lila ákác*ban a táncosnőket tramplizzák. Az *Emmy*ben is rendre előfordulnak ízléstelenségek. Blum Melitta áriázik az ezredbálon: ezúttal nem a paraszt, hanem a „vénkisasszony" a néger, a humor áldozata. „Ez rosszabb mint a ló!" – szólal meg egy önkéntes. A *Címzett ismeretlen*ben Ráday hazatelefonál inasának, tegye fel a gramofonra az angolkeringőt: „Nem a Három kismalacot, maga vaddisznó!"

Korai hangosfilmünk leggyakoribb „négerei", a paraszt mint cseléd és a cigány mint zenész; a városi úr számára a paraszt és a cigány egységes kulináris komplexus részei, a paraszt főzi, a cigány zenél a lakomához, az úr pedig az, aki megeszi. Rokonszenves emancipatórikus előrelépés, egyelőre a mellékmotívum szintjén, a *Tomi, a megfagyott gyermek* (Balogh Béla, 1936), melyben „előítéletoszlató célzattal szerepel élénk eszű, szeretni való cigánygyerek, nem túlromantizált cigányközösség..."[227] A cigány sztereotípiáját először a gyermek archetípusával egyesítve vetik alá egyenlősítő átértelmezésnek. A *Tomi a megfagyott gyermek* a „vicces néger" modelljén belül emancipál: a figura modellje a Tamás bátya kunyhója kis Topsyja. A cigányt Kalmár László 1940-ben készült alkotásában, a *Dankó Pistá*ban, a századik magyar hangosfilmben reprezentatív módon rehabilitálták, de a továbbiakban, a korán jött, nem valóságos helyzetváltozást kifejező s ezért következmények nélküli filmet követően, ismét a régi szerepkörben lép fel. A paraszt rehabilitálása a „népi filmekben" hatékonyabb: elzárja a régi szerepkör felé vezető visszautakat (Rodriguez Endre: *Bors István*, 1939, Bánky Viktor: *András*, 1941, Martonffy Emil: *Nemes Rózsa*, 1943.)

1.2.4.6. Író, rendező és producer viszonya

Bár a sok tekintetben hasonló válságokkal küzdő olasz film a magyarnál később fut fel (1937-ben még csak 33 film készül, csak a háborús konjunktúra hatására lendül fel a filmgyártás), az olaszoknál kezdettől fogva tanúi lehetünk a szerzői életművek épülésének (Alessandro Blasetti, Mario Camerini). A szerzői film terén az olasz filmgyártás, a kommerciális műfajokban a budapesti kis Hollywood a sikeresebb: számos olasz film készült e korban „a magyar vígjáték sémája szerint"[228].

A magyar filmstílust a rendező személyiségének háttérbe húzódása jellemzi. A magyar filmrendező státusza a gyártási folyamatban az amerikai s nem az orosz, német, francia vagy olasz filmrendezőével rokon. A kor rendezői Hollywoodba vágytak és „az amerikai rendezési szokásokat, sőt divatokat követték."[229] A rendezők nem prezentálják magukat sztárokként. A klasszikus tömegfilm-rendező filmje mögé rejtőzködő szerénységét Korda Sándor normaként fogalmazza meg a hangosfilm kezdetei idején. A külföldi tudósító számol be Korda szavairól a Színházi Élet lapjain: „Azt mondja, hogy sohasem beszél magáról, mert ez nem érdekes. A film legyen hangos és a rendező legyen néma."[230]

Mindvégig folyik a vita, ki a film alkotója? Korda Sándor 1912-ben írta: „A darab írójának egyáltalán nem elsőrendű a szerepe a filmnél. Minden a rendezőtől függ."[231] A film esetében a rendező „a tulajdonképpeni író" – állapítja meg Várkonyi Mihály a *Sárga csikó* (1913) felvételei után[232], de hogy e tanulság még milyen bizonytalan, bizonyítja, hogy ki Félix Vanylt, ki Janovics Jenőt dicséri a film rendezőjeként. A hangosfilm, újra megnövelve az író szerepét, ismét napirendre tűzte a szerzői vitát. A magyar irodalom anekdotikus örökségébe foglalt hagyományos beállítottságokat a pesti viccen átszűrő kabarészerzők legalább annyit adtak hozzá a kor filmstílusához, mint a rendezők. Nóti Károly így nyilatkozik: „...nézetem szerint a hangosfilmnél a rendező szerepe egészen alárendelt. A legrosszabb rendező sem tudja elrontani az elsőrendű filmkéziratot.."[233] A filmforgatókönyv az írók külön kasztjának műve. A hírlapírás, a kabaré, a bulvárszínház berkeiből jött filmírók irodalmi presztízse csekély, a kultúriparban azonban olykor nemzetközi hírűek. A harmincas évek gyorsan felívelő kinematográfikus kultúripara világsikerű literáris kultúriparra támaszkodhatott: „Érdekes és meglepő jelenség, hogy ezekben az években fellendül és mondhatni szakipari tevékenységgé válik a színdarabírás."[234] Újfajta írótípus jön létre, ki nemzetközi sikereket arat, művei nyomtatásban való kiadásához azonban nem jut el. Mindennek azonban az igazi irodalomban is vannak előzményei. Kisfaludy Károly száz évvel korábbi darabjairól is azt mondja méltatójuk: „Ha olvasni nem is igen lehet, megnézni mindig."[235] A XX. század elejének magyar komédiairói meghódítják a Broadwayt, a könyvkiadókat azonban nem tudják meghódítani. „Tény, hogy alig került bemutatásra egy színdarab Budapesten, néhány hónap múlva már Bécs, Berlin, New York előkelő színpadain játszották... Elemzésre vár az is: mi a magyarázata, hogy ezek a mélyebb irodalmi értéket nem rejtő művek ilyen világsikert arattak?"[236] A „magyar vígjáték" fogalommá válik, a forgatókönyvírók gárdája mégsem termel ki Zavattini-típusú meghatározó személyiséget: „...voltaképpen nem is az írók, hanem a sikeres témák határozták meg a magyar film arculatát."[237]

Lohr Ferenc 1941-ben megjelent könyve két ellentmondó megállapítást tesz író és rendező viszonyáról. „Ideális filmben az író szelleme uralkodik az egész munkán, az vezeti a rendezőt, az a szellem hatja át a színészt is, így lesz egységes a film."[238] A következő oldalon ez olvasható: „A rendező elképzelése szerint alakítják át a forgatókönyvet, az ő ízlését tükrözik a beállítások, ő irányítja a játékot és az egész film az ő kézjegyét viseli."[239] A szakmabeli Lohr ingadozása bizonyítja, hogy a részalkotók hatalmi harca ekkor még nem lejátszott meccs. Smolka János a rendezőt tartja a film alkotójának: „A forgatókönyvírókat általában mesteremberekneк tekintik, ami állandó és leggyakrabban emlegetett fájdalmuk. Nem gondolkoztak még azon, hogy bár vannak jól fizetett forgatókönyvírók, filmköltők olyan értelemben, mint ahogyan költők, színpadi írók vannak, sehol sincsenek? Miért? Mert a filmköltő a rendező."[240] Szűcs Ádám 1939-es filmkönyve lakonikusan megállapítja: „A filmrendezés képekben való költészet..."[241]

A rendező hatalma gyorsabban nő, mint presztízse. Ezt fejezik ki a honoráriumok. Az író honoráriuma a darabért és a forgatókönyvért 3500 pengő, a rendezőé 5000 pengő[242]. Jávor Pál a harmincas évek második felében 6000 pengőt kap egy filmért, azzal a feltétellel, hogy csak évi négy filmben szerepelhet.[243]

Az olasz filmkultúrában tudatosabban kiélt küzdelmek, a rendezők harca „az irodalom paternalizmusa", s az írók harca „a rendezők diktatúrája" ellen, nálunk nem éleződött ki, mert sem a filmírók, sem a rendezők között nem akadtak a kompromisszumok eredményeként kialakult játékszabályokat elsöprő egyéniségek. A rendező játékmesteri szerepe kétségtelenül az amerikai filmhez közelíti filmgyártásunkat, ám feltűnő az amerikai stílű nagy producer hiánya. Azt, amit az író elvesz a rendezőtől, a rendező visszakapja a producertől.

1.2.4.7. A magyar komédiák formanyelvi sajátosságai

Nemcsak a rendező húzódik háttérbe, a film formanyelve sem válik az esztétista érdeklődés tárgyává. Balogh Béla 1937-es elméleti műve, A film lélektana, visszafogottságot követel a kamerától: „A kép mozgása nem az, hogy a rendező össze-vissza schwenkel és fáhrol, kocsizik az objektívvel az akció után. Az ettől az erőfeszítéstől lihegő locsogás is fáradt, lompos kullogás marad, ha az akciónak nincs meg az a pszichikai mozgása, amely csak filmszerű montázsban találhat megfelelő megoldásra."[244] A szerzők és nézők érdeklődése a történetre és a sztárra irányul. Rögzített kamera előtt lejátszódó viszonylag rövid jeleneteket látunk, néhány közelképpel dekorálva. A külső felvétel általában totálban mutatja be a szereplőket. Az aszinkron hangmontázs, a kamera hátraigazítása, a nézőpont átértelmező módosítása (pl. *Elnökkisasszony*) kivételes és poénjellegű. Elvétve látunk hosszabb kocsizást, de ez sem feltűnő. Mindez nem válik szimbolikus értékké, csupán a nézőnek az akcióba való bevonását szolgálja[245].

A közelkép és a montázs kezelése összefügg: esztétikájuk sajátos etika kifejezése, melyet triviális puritanizmusnak nevezhetnénk. A közelkép és a montázs ugyanis ellentétes erők: az előbbi a szereplők, az utóbbi a rendező előtérbe tolásának eszköze. A magyar filmben a közelkép nem drámai hanem dekoratív, a sztár közelhozását szolgálja, nem a kiélezést vagy leleplezést. A közelkép hazai dramaturgiájának alapelve az óvatosság; az arc közelhozását a meztelenséghez kapcsolódó szégyenérzettel rokon tartózkodás fékezi. A premier plan megőrzi a csúcspont jellegét, ritka alkalmazása, felhasználásának gátlásossága az ember kényes, tartózkodó, nehezen megközelíthető, védekező mivoltának adózik. A viszonyok válogatósak, a közelség mindig privilégium. Így a képvilág, esztétikai stilizálatlansága ellenére, maga is hordozza mindazokat a konfliktusokat, melyekről a filmek cselekménye is szól.

Hasonló a helyzet a montázzsal: a magyar film jellemzője a láthatatlan montázs, mely nem az eseményről, hanem az eseménnyel akar beszélni. Az értékelések visszafogottságával párosuló eseménytisztelet személytelen és eltárgyiasult hatalmakra irányul: az esemény az egészében véve befolyásolhatatlan szituációk nehéz döntések, vívódó lelki nekirugaszkodások általi csekély módosulásában, az emberi viszonyok apró eltolódásaiban áll.

Szalay Károly a harmincas évek filmjeinek „állódíszletszerűségéről"[246] beszél. A filmek hivatalokban, szalonokban, bárokban és szállodákban játszódnak. Az anyagi környezet tárgyainak „föltűnően kevés a szerepük a filmek komikumában."[247]

A magyar filmszínészi stílus kevésbé természetes mint az amerikai vagy a francia. Gaál Béla szerint a magyar filmszínész produkciója egy fokkal stilizáltabb a kelleténél: az amerikai színész társalog, beszélget, a magyar filmszínész szaval[248]. Hunyady Sándor így jellemzi a filmszínészi korstílust: „Nem értem, hogy a magyar színészek, akik a színpadon annyira életszerű egyszerűséggel játszanak, miért túloznak legtöbbször oly rendkívüli módon a filmen, mintha kémdrámában ármánykodnának, vagy egy csupa kiskorúból álló szájába akarnák belérágni a szövegkínálta primitív humort... A színpadon nem jó, de a filmen egyenesen életveszélyes túlalakítani. A drámázás komikumba fúl, a viccelődés pedig elveszíti a hatását a film perspektívájában, ha csak egy fokkal több történik „domborítás" dolgában, mint ami múlhatatlanul szükséges. Talán két dolgot kellene figyelembe venni itt. Először nem kellene olyan gyereknek

és butának tartani a magyar közönséget, amely csak a legvaskosabb dolgokat tudja érteni és élvezni. Másodszor tanulni kellene egyszerűséget az amerikai képektől. Mily elegáns realitással tudnak ott szeretni, harcolni és meghalni az emberek."[249] A magyar film e korban a beszélőfilm keretei között marad, a színész beszél és beszél, nem cselekszik, filmkultúránk nem talál utat az akciófilm felé. Komor András írja a *Légy jó mindhalálig* kapcsán: „A filmen csak beszélnek, elmondják a szerepüket, anélkül, hogy játékuk filmmé alakulna át. A dialógusok a színpad szelleméhez igazodnak; bármelyik amerikai film példát adhat arra, hogy a párbeszédek megszakításával, a beszélők arcának váltakozó felvillantásával, a fotografálás mindegyre változó beállításával hogyan lesz a párbeszéd filmszerű képpé. Ezt a magyar rendezés még mindig nem tanulta meg."[250]

1.2.5. A komédia mérlege (Az uralkodó műfaj szellemi arculata)

1.2.5.1. A komédia aranykora és a klasszikus boldogságmitológia

Hemingway műve, a Búcsú a fegyverektől vagy Céline regénye, az Utazás az éjszaka mélyére tanúskodnak róla, hogy az első világháborút követő világnézeti válság nemcsak a veszteseket érte el. A kiábrándulás szétfoszlatja az olasz film dagályos d'annunzianizmusát és előkészíti a talajt a fehértelefonos komédiák számára. Az értékkompromittáló háború következménye az utópiák privatizációja, mely egyúttal kedvez a komikumnak is.

A komikum feltételezi a tekintély, a nagyság megingását és a kicsinység diadalmaskodását. A kor, amely a komédiát állítja középpontba, elfordul az archaikus „fenségestől" és a klasszikus „széptől", az imperatív ideálok és egyénfeletti törekvések formális kifejezőitől. A humor nem harcos defetisizáció, nem elvi demitizáció, nem dacos bálványdöngetés, csak csendes dezillúzió, sajnálkozó hitetlenség, mely az ember reális kicsinységét állítja szembe a meg nem támadott, de távolba tolt, zárójelbe tett ideálokkal.

A humor plebejus, demokratikus funkció, a tekintélyek korlátozásának kifejezése, mely „megmutatja a nagyok kicsinységét és a kicsinyek ember voltát, tehát teljes jogegyenlőségét..."[251] A humor hagyományosan uralkodó mivolta Magyarországnak az Osztrák-Magyar Monarchián belül elfoglalt másodlagos helyzetéből is következett. Jobb volt a helyzet, semhogy tragikussá váljék, s rosszabb, semhogy kuruckodáshoz, lázongó, plebejus reagálásokhoz s liberális hajlamokhoz ne vezetett volna. Magyarországon már a kiegyezés után bekövetkezett az a dezilluzionáló igényleszállítás, mely az első világháború után világméretűvé válva, a „közepes ember" eszményének uralmához vezetett. A „közepes ember" eszménye, melynek apológiáját Németh G. Béla mutatta ki dramaturgiánkban, a komédiának kedvez. Olyan világ arat győzelmet nálunk a kiegyezés után, amelyet csak az legitimál, hogy rosszabb is van. Ez azonban nem elég az önbecsüléshez, e világ az önbecsülés hiányával küzd (ezért tűnik el a nyugodt polgári öntudat és jelenik meg az agresszív hencegés). A mások iránti megvetés vagy gyűlölet nem pótolja, csak fájdalmassá teszi az önbecsülés hiányát, míg a cselekvő megvetést és gyűlöletet a humorban rejlő relativizmus, a rossz közérzet igazságosabb és elviselhetőbb lereagálásaként, részben az „én"-re irányítja. A tragédia embere be tudja nekünk bizonyítani, hogy nem ő, hanem a világ a deviáns; a komédia embere ezt nem tudja igazolni; ezért jelenik meg megtérő deviánsként: „a vígjáték egyéni jellemét valamely különös eltorzulás, ferdeség, subnormalitás különbözteti meg, nem a nagyság, a szenvedély pátosza, az akarás kíméletlensége, a tett elszántsága."[252] A komikus virágkor addig tart, amíg a szimpátiaérzések legyőzik az ingerültséget és az önkritika tartja egyensúlyban a rosszmájúságot.

A természet kegyetlenségével és közönyével humánus ellenprincípiumot szembe nem állító társadalomban, melyet a verseny és a piac organizál, melyben mindenki külön-külön minden egyes vetélytársnak, de az összességnek is ellenlábasa, a mérték fogalma nem az erényt, hanem a gazdaságos, óvatos, mértéktartó vétkezést, a vétek ökonómiáját, a bűnözéssé nem fajuló bűnösséget fejezi ki. Ez a mély kötelmek nélküli, ügyeskedő, taktikázó világ, amíg a mértéket tartani tudja, nem válik rettenetessé, csak nevetségessé. Tragikus lény, akinek erényei bűnökként jelennek meg az alkalmazás során. Komikus lény, akinek bűnei is erényekként hatnak, mert kicsi és hasznos bűnök. A komikus érzék az erény és a bűn fogalmát is puhítja, szembenállásukat két oldalról relativizálja.

A komédiában, ellentétben a szatírával, nem elég a „tökélytől elütő tárgy"[253], az is szükséges, hogy a néző magára ismerjen benne és azonosuljon vele. A humorista „saját egyéni tökéletlenségeit az eszményi tökéletlenségen mérvén, nemcsak kárhoztatni, de megbocsátani is tud..."[254] Az öntudat fölé helyezkedik a komikus helyzetnek és jellemnek, de a személyiség egésze rokonságérzéssel reagál. A bűn mértéktartása alapozza meg a szimpátiaérzések cinkosságát s az értékek ellentmondásossága igazolja.

A komikus világban a sokkírozó új tulajdonságok már nem testesítik meg a bűnt és a tekintélyes régiek sem az erényt. A nagyszerű ideálban felfedezik a gátlástalan önérdek komikus mezét, s az önérdek tolongásától azt várják, hogy a spontaneitás bölcsességének kegyelméből, az egymást korlátozó önzések kölcsönös korrekciója által, tán kialakulhat a „köz" üdve.

Ha a komikum egy hiba felmutatása lenne abból a célból, hogy elijesszék, eltávolítsák tőle a nézőt, úgy inkább ijesztővé, ellenszenvessé kellene tenni, nem nevetségessé. A lehetőségek felől tekintett valóság, az értékek felől tekintett lét, amennyiben ellentétes az előbbiekkel, úgy rút, gonosz, aljas, alantas és rettenetes, de ha csupán alulteljesíti az értékek követeléseit, akkor komikus. A komikus olyan nem-kívánatos lehetséges világ, amelyből van átmenet a kívánatos lehetséges világba. A nevetségesség nem válik kínossá, ha marad mozgástér a pozitív eszmény és a negatív realitás között. A humor látja eszmény és valóság különbségét, de közösséget vállal a valósággal, bár nem tagadja meg az eszményt. A komikus bűnök azért tolerálhatók, mert lehetséges vagy kisiklott erények. Nem a valódi, beteljesült erények hatnak katasztrófaként és ütköznek meg a hozzájuk nem illő, őket el nem bíró valósággal, a valóság az erősebb, s az erények csak eltorzult, groteszk formában léphetnek ki benne az életbe. Egy nemtelen világ csapdába csalja az erényeket. Megfosztja őket méltó céljaiktól. A bűnökben végül megpillantjuk az elaljasodott, csapdában vegetáló erényeket. A tragédiában a szeplőtelen erények vezettek katasztrófához, s a komédiában, paradox módon, a „szeplős" erények elvtelensége óv meg a katasztrófától. A legmeglepőbb azonban az, hogy ha megtörve és megfékezve is, a komédiában is felfedezhetjük a tragikum alapstruktúráját: a komédia hasznos kis bűnei mögött bűnössé vált, lealacsonyodott értékes tulajdonságokat találunk.

A komédiában nincs jelen az igazi gonoszság. A világ addig komikus, míg fel nem lép benne egy új bűnfogalom, mely az emberi kultúra ellenszubsztanciájára, a Gonosz kényszerítő, asszimiláló hatalmára támaszkodik.

Békés, de korrupt, kiábrándult, de nem keserű, cinikus, de nem destruktív érzület készítette elő a komédia aranykorát, melynek már csak a hangra, a verbalitásra, a szellemi fölény, a szublimáció médiumára volt szüksége. A beszélőfilm verbalitással túlterhelt világát a komédia műfaja segítségével sikerül esztétikailag értékesíteni. A szó, a társalgás, a nyers akcióval szemben, nem a feltétlen kiéleződés világa. A szó, a tettel ellentétben, nem jóvátehetetlen.

A komédiában, melynek nézője meghittségre, melegségre, emberi közelségre vágyik, a cselekvésnél fontosabb az érzés, és az érzésnél a gesztus. A végső konszolidáció garanciája pedig a szó testtelen testében megtestesült szellemi fölény, a józanság, a fontoló lavírozás, a hajló alkalmazkodás. A komédiában a beszéd megelőzi a cselekvést s a beszéd a cselekvésen,

a kétértelműség az egyértelműségen, a szkepszis a hiten mulat. A tragédiában az alku elképzelhetetlen, a komédia világában a kiéleződés válik nevetségessé. A tragédia embere az önérzet hőse: a tragédiában a kisember is királyi, a komédiában az istenek is közönségesek és gyarlók. A tragédia a tékozlás, a hűség és áldozat, a komédia a szerzés, az éhség, a falás világában játszódik. A tragikus nagyság szárnyalását csak a halál fékezi meg, a komikus taktikákat a számítás fékezi. A tragédia embere nagy terheket vesz magára, a komédia antropológiája a tehermentesítés elvén alapul.

A komikus világot hibái teszik komikussá; a vidám világot a felszabadult könnyedség teszi vidámmá. A klasszikus komédiában a komikus világ egyben vidám. A hibákat a felszabadult könnyedség oldja. Valami módon jól bebiztosított világ ez, amelyben nem történhet nagy baj. Minél vidámabb világ, annál megnyugtatóbban biztosított: bármilyen kavarodás, zűrzavar, nehézség vagy veszély felléphet, a néző abban a tudatban mulat, hogy nem fordulhatnak rosszra a dolgok. A magyar filmkomédia, inkább bécsi és párizsi befolyás alatt álló színházkultúránkkal szemben, amerikai hatás alatt áll. Az új hatás befogadója azonban a XIX. század második felében kialakult humorisztikus kultúránk, melynek alapelvei, magatartásformái változatlanok. A bécsi bohózatban azért léphettek fel túlvilági lények, mert a darab egyébként is olyan mértékben épít a szerencsére, mintha valamiféle ontológiai garanciái volnának biztonságunknak. Aki a világ közepén tudja magát, a nagy nekigyűrkőzéseket a perifériák dolgának tartja. A bécsiek úgy érzik, közel vannak a tűzhöz, a pestiek pedig Bécshez érzik magukat közel. Azért engedhetjük el magunkat ennyire, mert vigyáznak ránk. Ez utóbbi érzést filmkomédiánk aranykora is őrzi még.

A tragédia embere a végzetet provokálja, a komédiáé a szerencsét. Az az istenekkel is szembeszegül, rákérdez a végső dolgokra és az élet értelmét keresi. A komédia embere a maga szerény körében marad, ahol hozzá hasonló lényekkel érintkezik. A tragikus ember az igazságot keresi, a komédia hőse a boldogságot.

Kracauer szóvá teszi, hogy Németországban az amerikai filmek elégítik ki a humorigényt. Kracauer szerint a komédia másodlagos helyzete arra utal, „hogy Németországban a természetes boldogságvágy kielégítéséről nem igen gondoskodtak, inkább csak eltűrték."[255] Az osztrák film, a némettel szemben és a magyarhoz hasonlóan, humorisztikus, középszerűségbarát és szintén a biedermeier házi boldogság képeit őrzi és ápolja. „Hogy a véletlenre és a naiv boldogságvágyra alapozott filmkomédiák elérhetetlennek voltak a németek számára, talán hagyományos ideológiájukból fakad, amely hajlik rá, hogy leértékelje a szerencse fogalmát a végzet fogalmával szemben."[256] Az UFA bécsi és budapesti szakembereket hívott segítségül komédia-produkciója számára. Nálunk a kalandfilm olyan suta, kényszeredett és másodlagos, mint Németországban a komédia.

A boldogságot már a klasszikus boldogságmitológia is csak fenyegetettként tudja felfogni. Nehezen visszahódítható elveszett pozícióként vagy a vágyak ismeretlen tárgyaként. A boldogság gyakran fantom csupán, nem ott van, ahol keresik s nem az nyújtja, aki ígéri.

A boldogságmitológiában, mely a teljesítmény, az összhang és az együttműködés értékeit tűzi ki célul, s mindezek együtteseként a lélek tevékeny békéjét és felvillanyozott harmóniáját tekinti ideáljának, az „én" erején alapul az együttlét békéje és a lét örömén az együttlét boldogsága. Mindezt azonban csak az tudja értékelni, aki ismeri az ellentétét, ezért a boldogságfilmben is a meghasonlás és konfliktus dominál. A klasszikus boldogságfilmben a férfiak képviselik – a harc, a háború, az iszonyat, a szelekció mitológiájának örököseiként – a régi mozgató erőket, míg a nők – a kombináció hőseiként, a pacifikáció heroináiként – a régi kihívásokra adható új, harmonikus válaszokat. A pacifikáció pátoszából táplálkozik a XVIII. században megszerveződő új boldogságmitológia, melynek prototípusai Richardson hősnői, az úri csábítóknak ellenálló, szerény, szolid, gyenge testű és gyengéd lelkű, de erős akaratú és szilárd

erkölcsű szüzek. A komikus világ átfogó alantasságának romantikus tisztító berendezésre van szüksége, hogy a komikum beteljesedése együtt haladhassék a boldogságkoncepciók kibontakozásával. A romantika örököse, a győztes próza korában, a nő.

A nemesi csábítónak ellenálló polgárleány örököse a nagypolgári csábítónak ellenálló kispolgári leány. A komikus oldás eredményeként végül a kispolgári szűz csábítja el, állítja a maga oldalára, teszi társadalmilag ártalmatlanná a nemest, a nagypolgárt (az osztálya felettit), de éppúgy – főként az amerikai filmben – az osztálya alattit, a csavargót is.

A komédia kispolgársága a kispolgári szűzben társadalmi osztályból lelki osztállyá válik, esztétikai és erkölcsi kategóriává, a mérték osztályává. A kispolgárnő, a mérték heroinája, a szelídség hőse az, akiben el sem vadul és el sem hidegül az, ami emberi. Kialszanak a pusztító indulatok és megvalósulnak a gyengéddé oldott szenvedélyek. Megbékélésként, szelídülésként jelenik meg a szenvedélyek beteljesülése. Mivel a nő a patriarkális világban nem vett részt közvetlenül a hatalomgyakorlásban, ő volt alkalmasabb az otthon, a szoba vagy a kert védett területén berendezni egy jobb világrendet mint megelőlegezett reális utópiát.

A komikum fokozása a bohózat, mérséklése a romantikus komédia felé viszi a filmkomédiát. A konfliktus, a heveny szenvedély, az önző akarat vagy az előítélet átmenetileg infantilizálja a komédia hőseit. A bohózat szereplőit mindezen felül a figyelmetlenség, a szórakozottság, a valóságra való oda nem figyelés, a koncentráció képtelensége és a szemellenzős, mechanikus célkövetés jellemzi (mely, amennyiben teljes automatizmussá fajul, burleszkhez vezet). A komédia a korlátozott racionalitás, a bohózat az irracionalitás műfaja. A jóindulatú irracionalitás bohózathoz, a rosszindulatú irracionalitás abszurd komédiához vezet. A bohózat jóindulatú irracionalitását a szerencse kegye felügyeli, míg az abszurdban a spontaneitásból hiányzik az áttekinthetetlen, de végső soron jótékony önszabályozás. A komédia aranykora a bohózat, ezüstkora az abszurd régióival tart kapcsolatot. A komédia ezüstkorának nevezzük azt a szakaszt, amelyben a komédia műfaja a film noir melodrámával osztozik a mozik és lelkek fölötti hatalmon.

A komédiát a bohózat illetve az abszurd felé húzó ellentétes tendenciák el nem dőlt harcát, a széttépett lélek elveszett harmóniákért való harcban megteremtődő produktív egyensúlyát fejezi ki a fanyar screwball comedy mint a harmincas évek tipikus műfaja.

A komédia spektrumának pozitív pólusa a romantikus komédia, melyben nem az ember nevetséges, csak a helyzet, amibe kerül. A romantikus komédiák nem-komikus emberekről szólnak, akik komikus helyzetekbe kerülnek, melyek felszínre hozzák gyengeségeiket. A szerelmi válságokban átmenetileg infantilizálódó figurákat enyhén paranoid viselkedésük, védekező magatartásuk viszi komikus szituációkba.

A filmkomédia aranykorában a háború következményei a nemzeti, a huszonkilences válság következményei a polgári létet fenyegetik. Hogy tudtak az emberek nevetni? Az értékek válsága gyakran fokozódik az ember teljes kiszolgáltatottságának, a létalapok fenyegetettségének, műveltség és erény tökéletes hiábavalóságának érzéséig, de az üzött ember felületessége, a túlterhelt lélek szórakozottsága, dekoncentráltsága s az eltömegesedéssel együtt kibontakozó igénytelenség az abszurd és groteszk felé tereli a tragikus konfliktuslehetőségeket, míg az igénytelenség szerénységgé, a kényszerű negatívumok új erényekké nemesítése a romantikus komédia felé vezet. Ha az embernek nem egy, hanem egyszerre több tragédiája van, a csodálandóból szánalmassá lett lény végül, minél több tragédia keresztezi és zavarja egymást, annál komikusabbá válik. Miután halmozott gazdasági, politikai, kulturális, erkölcsi és magánéleti konfliktusok akadályozzák egymás kezelését, a komikum a kényelmes kitérők gyűjtőmedencéjeként is szolgál. A lemondások és kényelmi reagálások ugyanakkor, bár a nagy perspektívákat is elzárják, egyúttal a konfliktusok élét is elveszik, kezelhetőbbé téve őket. Az igénytelenség és kisszerűség egyetemessége szűrőberendezésként is szolgál: ki tud újra kiemelkedni s az általá-

nos elértéktelenedés közegében ismét starthelyzetbe kerülni s fejlődési pályára találni? Az értékek álságokba és a hibák új erényekbe való átcsapása az erkölcsi labirintusok és dramaturgiai csavarok világába vezet. A klasszikus komédia ugyanazokra a problémákra válaszol, mint a thriller-műfaj dramaturgiai útvesztőinek megalapozója, az éjszaka melodrámája, a negyvenes évek fekete szériája.

1.2.5.2. A könnyek mozija a komédia aranykorában

A filmesek nem ismerik fel azonnal, amit a színházi szakember jól tud, hogy „a közönség legalábbis annyira óhajt sírni, mint nevetni ... sőt ... a nagyon érzelmes darabok sokkal huzamosabb életűek a színpadon, mint a legkacagtatóbb bohózatok."[257] A harmincas évek második fele e felismerés érlelődésének története. A fiatal magyar közönségfilm érési folyamata a melodráma felé vezet. Mindez persze csak feltételesen és nagyon kétértelműen nevezhető érésnek, az intellektuelek ugyanis a melodrámát giccsesebbnek érzik, mint a komédiát. Ez a „komolyság" két fogalmának összeütközéséből következik: a tömegkultúra nézője ugyanis a melodrámát nevezi „komoly" filmnek, míg az elitpublikum a tömegfilmmel szembeállított artfilmet tekinti komolynak s a melodrámát a komolyságfogalom naiv bitorlójának.

A birtoklók számára a valóság az indexikális, a nem-birtoklók számára a szimbolikus jelek együttese. A világot birtoklók számára minden dolog csak azt jelenti, ami, míg a világot nem birtoklók számára egy-egy apróság is mindent jelent. A birtokló helyesen szeretné felmérni a jószágai halmazának tekintett világot, míg a kizárt ember rejtvényt fejt, számára az élet a szfinx rejtvénye.

A melodramatikus elbeszélő forma a lesüllyedt nemesi-polgári és a felemelkedett népdráma (grand guignol) imaginárius találkozási pontja[258]. A melodráma a megrövidítettek, az alul maradottak (a hatalom terminológiájával: a meghiúsultak) által állított gát, mellyel lelki proletarizálódásuk ellen védekeznek[259]. Lelki alapja a distancia-nélküliség, az érzelmek felfokozásának és pozitív beteljesítésének igénye, a felfokozás és igenlés együttesének vágya.

A melodramatikus ember el akarja érni az eszményt, az ideált, a végsőt, a teljeset. A legintenzívebb élményekért, a legmozgékonyabb, legérzékenyebb életért harcol. Célja nem a boldogság nyugvó és beteljesült egyszerűsége. A cél a mámoros és ünnepi boldogság, amilyennek a boldogtalan ember látja a boldogságot. Ha az idilli boldogság elveszett, a tragikus boldogság válik az új céllá.

Gyakran beszélnek a melodramatikus világ tabló- vagy operaszerűségéről. E műfajban a komédia boldogságkoncepcióját archaikus erők ostromolják. A komédia az ember tökéletesedett lefokozását ábrázolja. A melodráma is ebből indul ki, de a felfokozás vágya vezeti, a nagyság vágya, mely a tökéletesedett kicsinység világában csak önmegtagadás lehet. A komédiában a kellemesbe, bájosba lecsúszni hajlamos szépség a melodrámában a másik irányba csúszik el, a fenséges komor pátosza felé lendül ki.

A tragikus hős célja a becsület, a tisztesség, a melodráma hősé, a komédia alakjaihoz hasonlóan, a boldogság. A tragikus hős a sorssal konfrontálódik, a melodráma hőse a véletlennel. A tragikus hős istenekkel és királyokkal áll szemben, a melodráma hőse szülőkkel, szeretőkkel, csábítókkal. A melodramatikus cselekmény kiindulópontja az értetlenség és aljasság eseteit állítja középpontba. Megjeleníti a szenvedő szépséget és a megtámadott tisztaságot, feltárja az értetlen közöny és a legázoló durvaság hatalmát. Kiindulópontja a civilizáció nyilvános győzelme a kultúra, az eszközé a cél, a jogé az igazságosság, a formáé a szubsztancia fölött. A melodráma a szeretet, az ártatlanság, az erény védelmezése az önzőktől, a zsarnokoktól és a kéjencektől. A melodráma elcsábítja a nyelvet. A jelek lázadása cserben hagyja a józanságot. Az érzés melankóliája könnyekkel öntözi a cselekvés sivatagát.

Míg a válságkorszakot a praktikus, a hasznos értékek túlhatalma jellemzi, a klasszikus komédia boldogságmitológiája össze akarja egyeztetni a hasznost és a kellemest. A boldogságmitológiát olyan kor igényeihez igazítják, melyben a boldogulás elsődlegessége alapján él tovább a boldogság változatlan igénye, mint többszörös igényleszállítás árán fennmaradt, szerény igény. A szorongó alkuk és harcos viadalok formájában zajló szerelmek során kiderül, hogy „x" személy „a" értéke megéri „y" személy „b" értékét. A szerelem racionális logikája boldoggá tesz, de ez nem eksztatikus, mámoros boldogság. A klasszikus komédiákban az ekszták epizodikus és erotikus eksztázisként sűrűsödik az epedő hangulatú, szexuálszimbólumokkal túlterhelt dal- és táncbetétekbe.

A melodráma az eksztázisból, mely a komédiákban az élet szünete, életformát csinál. Ennek az az ára, hogy már a boldogságot sem kellemességként fogja fel és az élet igazságáért és intenzitásáért hajlandó feláldozni is a boldogságot. A szerencsejavak és a kellemesség a melodráma hősét is vonzzák, de elvesztik a végcél jellegét. A tabló a szenvedély tablója, mely a legintenzívebb mozgást mint fellendülést, felmagasztosulást mutatja be. Lehetőségei csúcspontján, önmagát felülmúlva, a léleknek és a világnak új – vagy nagyon is régi, az uralkodó viszonyokkal minden esetre szemben álló – törvényt adó lényként jelenik meg a melodramatikus ember, amint az eszméletnek, a tekintetnek megálljt parancsoló nagy pillanatként valósítja meg hőstettét. A komédia happy endjének kis boldogságával szemben a melodráma mámoros boldogsága feltételezi a becsület újrafelfedezését a privát virtus kalandjában. Ez a becsület nem az egyén idomulása a közerkölcsök normatíváihoz. Nem a gyenge és tévelygő egyént emeli fel magához az erős és otthonos közösség szólítása. A közerkölcsök szétzüllöttek s a becsület az egyén magánvállalkozása, a magányos egyén önformálásának princípiuma: „magamnak tartozom vele".

A hősök egyike – és nyomában azután másika – egyszerre nem akar többé jól járni, vagy mer rosszul járni, azaz feltétlenül elfogadni. Cserben hagyja, de nem sérti meg a rációt, mert a számító szorongások kicsinyes párbaja helyére lépő másik vetélkedés, a nagylelkűségek párbaja, az egymást túllicitáló áldozatok és lemondások lovagi tornája irracionális, de nem antiracionális: úgy viszonyul a komikus stratégiához, mint a bátor saccolás az egzakt számításhoz. A klasszikus melodráma témája a morál titkos érvénye, amint a nagyság ritka eseteiben mégis megvalósul. A nagyság és a jóság legyőzi az okosságot, a modern ellenállásokat, a kultúra a civilizációt. Az okosok és ravaszok a kellemességig és a kéjig jutnak el, a jóság hősei eksztatikus csúcsokon lépdelnek.

A komédia utilitarisztikus világában az alku és a közeledés s nem a kiéleződés oldja meg kultúra és civilizáció feszült viszonyát. A komédiában úgy kezelik a testet, mint a pénzt, de a melodrámában a hús a lélek húsa, s a lélek nem egyfajta puhább kő, nem is szelidített állat vagy láthatatlan növény, hanem emlékek és tervek, félelmek és remények együttese, menekülés és keresés, nem dolog, nem tény, hanem önmagát és a világot újradefiniáló és alakító törekvés. Még magát sem birtokolhatja, nemhogy más birtokolhatná őt. Ezért kezdődik el még egyszer minden, túl a számítások világán.

A melodramatikus cselekmény kiindulópontjának sikerorientált harci világa a szeretetre és szerelemre való képtelenség világa. Az impotencia mint világállapot, melyben a szerelem mint valószínűtlenül felbukkanó, levezethetetlen ellenvégzet lép fel, a dolgok könyörtelen rendjével szemben. A melodrámában a kultúra, a komédiában a civilizáció talaján megy végbe a két elv egységképződése.

A tragédiában a végzettel harcolnak, a melodrámában a sterilizáló konvenció elnyomó, butító és korrumpáló hatalma váltja le a becsületes végzetet. A melodrámában ezért ellenfélből szövetségessé lesz a végzet. A melodrámában, a komédiával ellentétben, nem a boldogság teljessége a cél, hanem a teljesség boldogsága: a fájdalom és a szenvedés, a kín és az áldozat épp-

úgy beteljesülés, mint az öröm. Az örömök boldogsága, a kellemességek mindenoldalú biztosítása, az örömszerzés törekvéseinek gazdasági és jogi bebiztosítása csak a boldogság lapálya. A kínok boldogsága több: a teljes boldogság, amely mindent befogad, nincs többé ellenfele, mindent boldogan vár, kihívásokra szomjasan.

A szépség utáni világ, a kapitalizmus amorális rútesztétikája a szépség és szerelem pillanatán keresztül jut vissza az önaffirmáció szépség-előtti ősintenzitása, a fenséges világába, melynek erőit az eksztázis esztétikája időtállóbbnak érzi a szépség pillanatánál. A szépség csak forma, a fenséges a szubsztancia.

Az ily módon újrafelfedezett fenséges iszonyatos erő, melyet a melodráma a privát világba zár be. A fenséges privatizálása óvóintézkedésként is felfogható. Azok, akik a fenségest e határokon kívül próbálták meg felszabadítani, elveszítették a fenséges szubsztanciáját és a riasztóhoz, félelmeteshez, iszonyatoshoz vagy az undorítóhoz jutottak. Ez azonban nem a fenségest mint esztétikai kategóriát kompromittálja, csak a fenségesre irányuló modern törekvésekben fedi fel az árulást. Magának a kategóriának elvi elvetése olyan szellemi vétség, mely alantassággal bünteti a világnézetet. A fenséges nélkülözhetetlen nyomelemei az alantasság ellenanyagai a világképben.

1.2.5.3. A magyar film „lelke"

A régi magyar filmeket a belőlük készült olasz, angol, amerikai és német filmekkel összehasonlítva sajátos hangulat lep meg, mely az idegen változatokban vagy rokon témájú külföldi filmekben nincs meg. A magyar film hősi ének és sziréndal kombinációja. A hősköltészet, a hősi ének öröksége, hogy nagyon sokat vár el a cselekmény az embertől, a cselekménylezáró boldogságfeltételek szigorúak és bonyolultak. Ez különösen a Jávor-hős esetében feltűnő. Puritánnak, becsületesnek, dolgosnak, gondosnak kell lennie, nagy tűrőképességet kell tanúsítania, le kell mondania privilégiumairól, egyúttal meg kell őriznie kifinomultságát. E hőstípus szenvedélyes és gáláns, lelkes és türelmes. Az alkotó tehetség, melyet birtokol, nem korlátozza társas készségeit, sima modorát. A komédia-korszak morális mítosza még nem szentimentális, nem száműzi az értékeket gondosan védett, félreeső kisvilágokba, a nagy világarénát akarja győzelmük színterének látni.

Filmjeink alaphangulatának másik összetevője a sziréndal. Mindeme darabokban időnként káprázatos gyönyöröket, varázsos, kéjes beteljesülést ígérő behízelgő melódiák szólalnak meg, s ezt a beteljesedést ígérik a nehezen hozzáférhető, magukat különös kincsként, a romantika mágikus virágaként tálaló nők, akik a hajdani udvari szerelem eszményeinek megfelelően teszik próbára a férfit. A varázsos beteljesedést, a végső gyönyört, az analizálhatatlan üdvöt, a kimondhatatlan életígéretet, a boldogságfilm végképét a nők és dalok mindenkinek ígérik, olyan mellékszereplőknek is, akik megsértik a főhős által képviselt morált. Mert az utóbbi őket is megváltja? Elég egy becsületes és érzékeny ember, egyetlen hajthatatlan lovag eme morálisan kihűlt, Don Quijote-utáni polgári világunk megváltására? Vagy a nagyszívű becsület és a taktikázó ügyeskedés együttes erővel tartják egyensúlyban a világot? A sziréndal nem engedi lehengerlővé válni a morált, a megfelelés igyekezetét megtisztítja a dilettáns életszeretet és gyermeki ártatlanság. A sziréndal csábításai közepette ugyanakkor őrizni és fokozni kell a hős idealizmusát, hogy a mellékszereplők ügyeskedése csak az ideál merevségét korrigálja, de ne váljék új ideállá.

Ha végül mindenki boldog lesz, úgy a hősiesség ingyenes, önkéntes, merő nagylelkűség, nemes ráadás. A filmhősök igyekezete, lelkesedése, helytállási vágya az energiák maximális bevetésére törekszik, többet vár a lelkesedéstől, lángolástól, buzgalomtól, mint a realitásvizsgálattól, többet a szorgalomtól és igyekezettől, mint a számítástól. Ugyanakkor e filmekben van

egy másfajta lelkesedés is, olyan elbűvöltség, mely az élet puszta tényét varázslatnak és privilégiumnak tekinti. A kis körorvos boldogabb lehet mint a nagy klinikus. Perczel Zita kis pörköltet rendel kis fröccsel. Sziréndal és hősi ének egységéből végül olyan érzelmi spektrum jön létre, amelybe minden érzés belefér, ezért érzi a mozit elhagyó néző, hogy a konvencionális mese és a primitív emocionális hatások, triviális ősingerek mégis átmosták, felfrissítették érzéseit.

1.2.5.4. Szorongás és módszer: a magyar film szelleme

A válságok a formamegtalálások előkészítői és ihletői: a szellem problémára válaszol. A műfaji virágkor szellemét kutatva szorongás és művészi módszer viszonyát kell vizsgálni. A komédia korát vizsgálva mély kollektív szorongásokra bukkanunk. A filmformák vitalitása és hatékonysága összefügg az általuk legyőzött vagy sakkban tartott szorongásokkal. Míg a komikus cselekmény a nemi problémát, férfi és nő kölcsönös szorongásait helyezi előtérbe, a domináns hőstípusok morális és szociális sajátossága társadalmi szorongások függvénye.

Filmtörténészek, kritikusok gyakran tették szóvá a földbirtokosok túlreprezentáltságát a régi magyar filmben[260]. A kérdés továbbgondolására vállalkozva meg kell fontolni, hogy e filmhősök többnyire lecsúszott urak, deklasszált földbirtokosok. A vizsgált kor magyar irodalma és filmjei vég nélkül variálják a deklasszálódás képeit. A talizmán című Pekár-regényben a báró villamoskalauz, a mérnök sofőr, a báróné padlót súrol, és az ősök előtt szégyellik magukat, nem a kortársak zsenírozzák őket. Ha a lecsúszott úrnak nem sikerül átalakulnia puritán kisemberré, kísértet, árnyék lesz belőle. Ilyenek Cholnoky László hősei. Később Aszlányi is megírja a típust Aludni is tilos című könyvében. A kor nagy témája azonban nem a kísérteties árnyéklét. A vizsgált kor elavultnak érzi a századvég melankóliáját, s nem tartja dicsőségnek a kallódást. Wass Albert regénye, a Mire a fák megnőnek az erdélyi arisztokráciát ábrázolja a levert szabadságharc és véres megtorlás idején. Péter szégyenkezik a szegényes vendéglátás miatt, vendége vigasztalja: „– Köszönöm István, hogy eljöttél ... hogy eljöttetek ... bár ... talán kissé kényelmetlen lesz ... és egyszerű ... itt minden nagyon egyszerű... és szegény... – Varjassy István kedélyesen ráütött a barátja vállára. – Ne bánd azt, Péter. Így jó, ahogy van. Parasztok lettünk kifelé, hogy urak maradhassunk befelé. Így van rendjén. Ebből a pajtából kell kinőjön az új élet s most még csak a kezdetén vagyunk."[261] Egy családi szociográfia, Remenyik Zsigmond Bűntudat című könyve a valóságban is felmutatja a pátosztalan sztoicizmussal párosuló szerény vitalitást, mely nemcsak legenda vagy filmgeg: „Nem vették tragikusan a katasztrófákat, sohasem voltam tanúja, hogy üvöltések verték volna fel ezeket az úri házakat – méltósággal viselték el a leggyengébbek is közülük a legválogatottabb sorscsapásokat. Még mosolyogtak is hozzá, egy kézmozdulat tréfás és gyengéd szellőjében, egy arcfintor bohóckodásában, mintegy érthetőbbé és maguk számára is elviselhetőbbé varázsolva ezzel a helyzetet."[262]

Polányi Károly így ábrázolja az istenek akarata helyére a piac akaratát állító cinikus és vakmerő, de lelkiismeretlen húszas évek következményeit: „Az emberi társadalomban elkezdődött egy rákos folyamat, amelynek hatásáról nem volt senkinek tapasztalata... Az értelmiségi középosztály a szó szoros értelmében pauperizálódott, a pénzvilág cápái felháborító vagyonokat halmoztak föl."[263] A negyvennyolcas forradalom és szabadságharc bukása óta folyamatos irodalmi kifejezést kapott az új és új rétegeket tönkretevő középosztályi deklasszálódás. Az egyéni lecsúszás képei már korábban összefonódtak a nemzeti lecsúszás mitológiájával. A kuruc költészet az első irodalmi virágkorunk, melyet az egymás kifejezésévé lett egyéni és nemzeti katasztrófa kölcsönös reflexei határoznak meg. Trianon után a kisebbségi lét a kollektív deklasszálódás próbatételeként jelenik meg: „A kisebbségi lét olyan annak az embernek a számára, aki máshoz szokott, mintha egy tengeri halat pár száz méterrel mélyebbre küldenénk a rendes rétegénél. A nagyobb nyomás vagy elpusztítja, vagy még keményebbre préseli."[264]

A tanulási és érvényesülési lehetőségektől elzárt páriasors fenyegeti a magyarság elszakadt tömegeit. Ignácz Rózsa: Anyanyelve magyar című regényében láthatjuk, a hátrányos helyzet milyen hősi erőfeszítésekre tesz képessé.

Nemcsak a deklasszálódási hullámok aktívak, egyúttal számos deklasszálódási nívó aktivizálódik. A deklasszált kezdetben a polgárrá lett urat jelenti, később a munkanélkülivé, csavargóvá, bűnözővé lett polgárt (Vajda László: *Ember a híd alatt,* 1936). A *Sárga csikó* (Pásztor Béla, 1936) parasztjának, az *Én voltam* (Bárdos Artur, 1936) titkárnőjének is van hova süllyedni. A deklasszálódás próbatételei végighullámzanak a társadalmon. Egyéni és kollektív, abszolút és relatív, halmozott deklasszálódási formákat megtapasztalva, veszett forradalmak, szabadságharcok, világháború és Trianon után valamilyen szempontból minden mozinéző érzései csatlakozást találnak a hanyatlás ellen küzdő filmhősökhöz. Lenti és fenti deklasszálódási formák összefoglalójává válik, mindkét tapasztalat megélői számára alkalmas azonosulási objektumként, a középosztályi hős.

Filmjeink a komédiát vagy melodrámát latens tragédiákkal szeretik fokozni. Tipikus hősük dupla képlet: a feltörekvő self made man egyúttal melankolikus aurával átromantizált lecsúszott úr. A társadalmi helyzet visszanyeréséért küzdő feltörekvő lecsúszottal szemben a „sima" feltörekvő az első időkben többnyire komikus hősként szorul másodvonalba. Könnyű lenne ezt kultúránk sznobizmusával magyarázni, ha a filmek nem épp a sznobot gúnyolnák leginkább. Érthető, hogy a metamorfózis-kapacitás tesz érdekes emberré s jelöl ki a hősszerepre. De miért a deklasszálódás negatív metamorfózisa? A harmincas években, melyeket igénybe vesz Trianon következményeinek lelki feldolgozása, ez a döntő élmény, a népszerű téma, s csak miután kitárgyalták és kimerítették, a negyvenes évek felé haladva nő a self made man tiszta, nem előndeklasszált típusának idealizálása iránti hajlandóság.

Miért jön kapóra a komédia virágkora drámaigénye és mesélőkedve számára a deklasszálódási tematika? Mert a párianyomornak nincs kalandstruktúrája, hiányzik belőle a lázadás készsége és az artikuláció ügyessége. A párianyomor egyrészt túlságosan türelmes, másrészt elsősorban apró könnyebbségek, enyhítő taktikák kidolgozásában érdekelt. Rozsdatemetőtípusú elbeszélő világ épülhet rá, mely a politizáló szociográfia s nem a regény vagy dráma fellendülése felé mutat. A deklasszálódás élményvilága ezzel szemben messzemenő párhuzamot mutat a minden narratív szenzációra jellemző szublimált beavatási funkció követelményével, a pokoljárás motívumával. A párianyomor csupán statikus állapot, míg a deklasszálódás tragikus-dinamikus metamorfózisok eredménye és heroikus-dinamikus átváltozások kiindulópontja. A pária heroizációja a levert kommunista diktatúra után nem járható út, a közönség sem igényli. A kommunisták páriaként ábrázolták a lázadót, a közönség inkább az intelligens self made man privát lázadásának, egyszemélyes világhódításának képét áhítja. De az intelligencia sem elég, a drámának bonyolult lélekre van szüksége, s mi tehetne bonyolultabbá mint a múlt? A *Halálos csók*ban (Kalmár László, 1942) maga az emberi személyiség a régi vár, rejtekajtókkal, elfeledett, nem járt folyosókkal, családi kriptákkal, hol az ősök nyugszanak, de átkuk él, feloldatlan konfliktusuk nem nyugszik. A párialélek túl homogén, nem elég problémás, míg a deklasszált lélek alapvető kétarcúsága kedvez a „suspense" és a „thrill" populáris igényeinek.

Az epika kezdetein a hős az istenek rokona, valamennyiünktől egyformán különbözik s így nem minősít le bennünket. A modern előkelőség ezzel szemben tőlünk különbözik, a különbséget szignalizálja, s ezt annál inkább megteszi, minél kevésbé hierarchizált a társadalom: a különbség szignáljaival kell pótolnia elveszett reprezentativitását. A deklasszált ember viselkedése előkelő eredetét is szignalizálja, míg a felemelkedett igyekszik nem szignalizálni eredetét. A *Segítség örököltem* (Székely István, 1937) újgazdag hősnője elmegy cselédnek, hogy kitanulja az előkelő életet. Csak a deklasszált szignalizál befutott sorsciklust, kiélt

élményteljességet, totalitást. A hongkongi kosztümös filmben a tanulási, elsajátítási, nevelődési tematika a felemelkedő pozitív stilizációjának eszköze, de e fiatalemberek egy barbárok által elnyomott, deklasszált kultúra fiai. Láttuk, hogy a magyar filmben a vizsgált időben e változat kutatása nincs napirenden. A deklasszált hős idealizálása a hős és szegény barátja szövetségének ábrázolásán keresztül egyengeti az utat az „ős-szegények" pozitív idealizációja felé.

A szegény, ha még nem is hős, mégis fontos funkciót kap már: ő a bölcs. Filmjeinkben az úr a szolga tanítványa (Lázár Lajos: *A kék bálvány,* 1931), a szegény rokon tanítja élni, helytállni az előkelőségeket (Rodriguez Endre: *Boldog idők,* 1943), a gazdagnak pénze van, a szegénynek harmonikus identitása; a gazdagot formaságok kínozzák (Székely István: *Hyppolit a lakáj,* 1931), a nemességet, szabadságot, életörömöt legjobb ha a szegénytől tanuljuk (számtalan Jávor-filmben). Jávor a valóságban is szerepeihez hasonlóan reagál. Együtt vagy külön nyaraljanak a házastársak? – teszi fel a kérdést a Színházi Élet. „Együtt nyaralni! Nemcsak kellemesebb, de sokkal olcsóbb is. – feleli Jávor – Még egy előnye van, az emberről nem pletykálhatnak és így sok bosszúságtól menekül meg."[265] Vaszary Gábor ezzel szemben olyan választ ad, amit a filmekben az intrikus vagy a cinikus rezonőr mondhatna el: „Az ideális az volna, ha együtt nyaralnának, de viszont külön élnének."[266]

A fentiek és lentiek cserélődését s „fent" és „lent" cserebomlásait ábrázoló filmek bemutatják a tolongó versenytársadalmat, melyet az „anyagiakért" való harc szabályoz. Előkelőség és nemesség helyet cserél a barbársággal. A *Tavaszi zápor*ban (Fejős Pál, 1932) a cseléd, a *Három csengő*ben (Podmaniczky Félix, 1941) a pincér az, aki igazán előkelő. „Fent" és „lent" erényeinek szintézise „lent" jön létre. A szimpatikus gazdag valamiféle „lelki szegény": a gazdag bankárban a szegény sofőrt szeretjük (Gaál Béla: *A meseautó,* 1934). A bankár szerény, dolgos, szolid, puritán. Már „kedves csibész" is, de még az atyák erényeit is őrzi. A self made man nem feltétlenül újgazdag: a deklasszált is lehet self made man és a self made man is őrizheti az „ószegények" derekasságát, nagyságát. A kontraszelekció képeit saját belső dinamikájuk alakítja át a remény képeivé. A fenti társadalom elkényelmesedése, önáltatása és szellemi kiürülése a lenti társadalom előkelőséggel és okossággal való feltöltődésével párosul. A deklasszálódásnak katapultírozó hatása van: az anyagi csőd, lecsúszás, munkanélküliség az embert az eredetinél magasabb pályára átemelő próbatétel. Iza néni, a selmecbányai elbocsátott magyartanárnő, a párizsi Étoile Noire sztárja s az otthon maradottak megsegítője (Székely István: *Iza néni,* 1933).

A maga és Móricz irodalmának földrajzi pátriáját és szociális eredetét jellemző Ady a kulturális körforgás radikalizálójaként mutatja be a deklasszálódást: „Nagy famíliák zuhantak itt rongyosan le a hétszilvafás ezrek alacsony sorába, hova máról holnapra a paraszt is felkerülhetett. A fosztogató, álnok nagy urak s papok ellen itt gyakran fogott össze az elkeseredett paraszt s a paraszti sorba jutott, gebéjével együtt éhes, rongyos, kardos kisúr... Itt századokon keresztül majdnem folytonos, ritmusos, nagy volt a szociális felcserélődés... S itt készült el legjobban a talaj a jövőre, az úri Magyarországot ma már nagyon fenyegető, igazi, nyugatias demokráciára."[267] A deklasszálódás az a közvetítő, amely a hatalomról lekapcsolt kultúrát a tömegek rendelkezésére bocsátja. A feltörekvők az észre hivatkoznak s az egzakt matematikától többet várnak mint a kezüket megkötő – és a konzervatív retorikával összekevert – etikától. A szilárd hatalomra szert tett polgári osztály felfedezi az etikát, de gyakorta még csak sznob módon kokettál vele, míg a lecsúszottak kérik számon a társadalmon a „Törvényt", olyan korok emlékéhez folyamodva, melyek erősen hittek az etika értékeiben. Az Ady jellemezte mentalitás mindenek előtt a hatalom ellen lázadó morális felháborodás: „Bocskor mellé itt kötötték a legtöbb nemesi kardot, s a kis urak itt békültek bele a legnehezebben, hogy nagyurak is vannak."[268] Kis úr ugyanis mindenki lehetne, ha a nagyuraknak nem lenne túl nagy az étvágyuk.

Az önidealizációval párosuló morális felháborodás hatalmi igényt propagáló képmutatás. A lecsúszók azonban a még mindig alattuk maradók kultúrája iránt kezdenek érdeklődni.

A korábban megtagadott értékek felfedezése a korábban idealizált értékek bírálatával párosul. A hatalom kritikája továbbfejlődik: a nemzet és a kultúra önbírálatává válik. A deklasszált lélekben osztálybűntudat dolgozik, a deklasszációt vezeklésnek tekinti. A *Hyppolit*-film a kezdetkezdetén exponálja e problémakör teljességét. Az újgazdag erősíti a társadalmi különbségeket, mert a túlkompenzáció révén túlhangsúlyozza gazdagságát, fontosságát, rangját. A deklasszált egzisztencia ezzel szemben oldja a társadalmi határvonalakat, kidolgozott kódokkal itatva át a társadalmat, így a deklasszálódás az egységes társadalom számára elengedhetetlen, pozitív kulturális folyamatnak látszik, fontosabb kulturális átalakító szerepet tölt be mint a pusztán másodlagos, formális kultúrát egy tőle érintetlen alaplelkiségre ráépítő iskola vagy a hatalmi ellenőrzés alatt álló média. Összefoglalva: a deklasszáció kulturális értékeket is átalakító szociális operátor, mely az apologetikát kritikává alakítja és a kritikára önbírálatot kapcsol rá. Mindezt, amit a magas kultúra képviselői, az idézett Ady tanúsága szerint, mélyen megéltek, a populáris kultúra a maga eszközeivel szintén jelzi, pozitívan mitizálja. Hamza D. Ákos sok humorral megalkotott *Sziriusz*ában még a szerelmi problémák is a lázadó és vesztegethetetlen, örök kurucság közvetítésével oldódnak meg. Komédiáinkban olykor már az újgazdagot is utóléri az erkölcsi jobbulást hozó katartikus deklasszáció (Gaál Béla: *Helyet az öregeknek*, 1934).

Szellem és deklasszáció kapcsolata bonyolult, kölcsönös és kétirányú. A társadalmi deklasszálódás azért is hajlamos felajánlani az elit kifejező és problémamegoldó készségeit a szélesebb közösség gondjai és érdekei számára, mert a kimagasló műveltség s még inkább az alkotó készség már magán az eliten belül is hátrányos helyzetbe hoz. Az alkotó ember türelmetlensége, tapintatlansága, figyelmetlensége, nonkonformizmusa, a társaséletre való alkalmatlansága, az üzleties gondolkodásra való képtelensége stb. környezetében a leszálló ág, a hanyatlás képzetét kelti. A „zseni", akit a filiszterek mindig szerettek a legalábbis idézőjelben „bolonddal" azonosítani, képtelen társadalmi helyzete újratermelésére. Az alkotók feltételes veszélyeztetettsége, olyan kultúrákban mint a miénk, feltétlenné válik. A *Döntő pillanat* (Vajda László, 1938) színészei nem boldogulnak az igénytelen vidéken. Az *Enyém vagy* (György István, 1942) szobrásza vagy *A színház szerelmese* (Martonffy Emil, 1944) drámaírója öngyilkosságra készül.

Jókai Mór így jellemzi a Politikai divatok szereplőit: „...mind igen derék liberális férfiak voltak; mert hisz e megyében csak két párt volt ismeretes: egy igen liberális és egy még annál is liberálisabb."[269] A reformkori nemesi és a XIX. századi nemzeti liberalizmusunk forrása a nemzeti alávetettség, a társadalmi instabilitás, a kiművelt rétegek rendszeres és módszeres kirablása és elnyomorítása mellett az alkotókat semmibe vevő kultúra művészet- és tudományellenessége. A XIX. századi nemzeti liberalizmus a nemzeti függés, a folyamatos deklasszáció és a parlagi kultúraellenesség által táplált állandó jellegű ellenzéki szellemi mozgósítottság, permanens kulturális forradalom.

Ha a deklasszálódás alapstruktúrája a pokoljárás, úgy a self made man felemelkedéséé a mennybemenetel. A deklasszáció maga a drámai karrier. Az idők folyamán a felemelkedő, mintegy másik karrierként, az anyagi felemelkedést követő szellemi diadalként, szintén hőssé válik. A felemelkedőnek tehát duplán kell győznie, társadalmi győzelme drámailag mit sem ér a szellemi győzelem híján. Szellemi győzelmének lehetőségeit pedig az egyengeti, hogy valójában drámája is megkettőződik, két drámája van, melyek közül az első a nagyobb: az első a tragédia, a második a komédia felé húz. A győzelmet hozó harc a felemelkedők második drámai karrierje; az első még XVIII. századi konfliktustípus: a tehetséges polgárt gáncsolják az urak (pl. Heinz Hille: *Szerelmi álmok*, 1935). Vagy: később a tehetséges parasztot, proletárt nem hagyják érvényesülni az urak és polgárok (Bánky Viktor: *András*, 1941). A filmesek, ha lassan is, felfedezik, hogy a valódi konfliktusok és lelki nehézségek felvállalása és bedolgozása

elősegíti a self made man drámai filmkarrierjét. Mindez persze korántsem csak dramaturgiai probléma: mindenek előtt a piacgazdaság előnyeinek kell érződniük, hogy a „sima" – nem elődeklasszált – self made man népszerűvé, a kor hősévé váljék. A felemelkedőnek két irányban kell elhatárolódnia, hogy igazolja létét és biztosítsa identitását. *A vén gazember*ben (Heinz Hille, 1932) az ifjú felemelkedő a kezdet tévelygéseiből tanulva vállalja fel származását. A self made man identitásvállalásával párhuzamban válnak láthatóvá a deklasszálódók hibái, az önmegvalósítóval szembeállított önelvesztőkként jelennek meg e filmben a fáradt lelkű előkelőségek. *A címzett ismeretlen* (Gaál Béla, 1935) a másik irányban végzi el az elhatárolást, az affektált újgazdagok groteszk karikatúráival állítja szembe a felemelkedettet. A harmincas évek hőse, a morális lázadást önkritikaként is megélő deklasszáltja és a negyvenes évek öntudatos, harcos de gyakran megkeseredett felemelkedője közötti átmeneti típus a harmincas évekbeli derűs, nem sérült self made man, az emelkedés művésze. *A meseautó*ban (Gaál Béla, 1934) a felemelkedettnek azt is igazolnia kell, hogy tökéletes úriember, s azt is, hogy kisemberi eredeteihez is hű maradt: így ő is a társadalmat egységbe forrasztó tényezőként jelenhet meg, új dramaturgiai középpontként szolgálhat.

Az irodalmi és művészeti közeget, melyhez a kibontakozó filmkultúra csatlakozik két szellemileg érzékeny és mobilis réteg találkozása formálja. Az egyik réteg tagjai, hatalmi és gazdasági pozíciókat vesztve, egykori anyagi hatalmukat szellemi befolyássá szublimálják, a másik szintén elégedetlen, mert gazdasági befolyása nem párosul megfelelő súlyú politikai képviselettel s a különbséget a kultúrában reagálja le. A deklasszálódás és a fékezett emelkedés is kulturális energiákat szabadít fel. Ha ugyanúgy általánosítjuk a romantika fogalmát, mint ezt a Frankfurti Iskola a felvilágosodáséval tette, a művész és közönség találkozását hozó virágkorokat, Dickens óta, a kettő egymásra találásaként jellemezhetjük, míg abszolutizáló izolációjuk és konfrontációjuk inkább az elitizmus jellemzőjének látszik. Az amerikai Észak mitológiája romantikát és felvilágosodást a felvilágosodásban, a Dél mítosza a romantikában szintetizálja. A Horthy-kor filmje az utóbbi utat járja, a Rákosi-kor filmje az előbbit szeretné. A Kádár-kor filmje függetleníti magát a közönségtől és az ezzel a függéssel járó közvetítési, konszenzuskereső vagy szintézisalkotó kötelezettségek vállalásával szemben a kódok purista radikalizálásának hódol, azért nem elég sikerrel, mert a nagyközönséggel való szakítást nem sikerül ellensúlyozni a művészeti szféra belső kommunikációjának intenziválásával, nem sikerül a továbbra is túlpolitizált és ezzel egyúttal skizmatizált közegben a híres izmusokhoz és iskolákhoz hasonló csoportosulásokat alkotni. A populáris közeget közben ugyanolyan radikálisan stigmatizálják, ahogy az elitáriust skizmatizálják. A hatalmi gőg szétveri a kommunikációt, az anyagias mohóság pedig, amibe az előbbi átcsap, nem ébreszt új kommunikációs igényeket.

Romantika és felvilágosodás, ha időnként megharcolnak is egymással, a szenvedés illetve a remény artikulációjaként versengve a tömegek – lelkének – megszervezéséért, kettős arcvonalként állnak szemben a hatalommal. A felvilágosodás a jogokat, követeléseket, a romantika a felháborító sérelmeket artikulálja. Az a megteremtendő rendet, ez a hatalom által okozott kínokat s a lélek zűrzavarát. A felvilágosodás magában absztrakt, a romantika magában irracionális, egyik végiggondolása, ha nem akar a zsíros hivatali állást kínáló, a sikeres lázadót mindig kooptálni kész hatalom szolgálatába állni, végső soron eljut a másikhoz. Mindig az az igazság keresésének termékenyebb kiindulópontja, mely szélesebb szolidaritást szervezhet, ami a mindenkori tömegérzésektől és az alternatív érzékenység elemeivel való érintkezés képességétől függ. A vizsgált kor művészei, bármilyen nagy társadalmi mozgalmak tanúi, szebben beszélnek az elmúlásról. „A pénz elfogy, a fák megsárgulnak, az öregeknek meg muszáj halniok." – írja Lesznai Anna[270]. A deklasszálódási élmény, mely e korban több szociális réteget ér el mint a fékezett emelkedés élménye, végül – a nemzeti szorongásokon túl – a világkatasztrófa képéhez vezet: Hamvas Béla generációját már ez foglalkoztatja.

Az új és új nemzedékeket és rétegeket érintő deklasszálódási élmény végül beépül az emberfogalomba: „Valamikor mindenki gazdag ember, legalább lassan kicserélődnek a rétegek, nemcsak a revolúció, hanem az evolúció útján is. Ha élek, akkor egyenes vonalban az első embertől származom, és közben néha voltam gazdag ember is, alkalmasint." – elmélkedik Aszlányi regényhőse[271]. Ez *A pusztai királykisasszony* című film témája (Csepreghy Béla, 1938). 1945 után a cirkusz és a vurstli hasonló értelemben válik életszimbólummá. Az egész élet átöltözés, álarcosbál, épp ez teszi próbává, ünneppé s az embert rejtvénnyé. „Egyszer fenn, egyszer lenn / Száll velünk a nagy kerék..." – éneklik a *Bogáncs* című filmben (Fejér Tamás, 1958).

1.2.6. Film és politika
(A preventív antirasszizmus konnotációs rendszere)

Janovics Jenő 1907-ben vizionálja a gyűlölet századát: „Vészterhes, nehéz, sötét felhők tornyosulnak a fejünk felett. A föld dübörög alattunk, mintha zúgva, bőgve a vadult elem minden pillanatban kitörni akarna. Testvér testvér ellen gyilkot szorít kezében. Minden szemben a gyűlölség vad tüze ég."[272] A biblikus hangon szól a prófétikus kordiagnózis. „Villámok cikáznak át a zivataros fekete éjszakán s kísérteties sárga fényüknél szomorú, ijesztő képet látunk: Vérben gázoló, vadult, féktelen tömeget, mely lerázott bilincseivel öldökli entestvéreit; sápadt arcú, fekete sereget, mely fanatizált hittel, lelket romboló nagy hatalommal küzd a világosság elszánt katonái ellen; emberi méltóságuktól megfosztott, egyforma ruhákba kényszerített véreinket, kik keserűségtől eltorzult arccal szegzik gyilkos puskáikat embertársaikra."[273] Kispéter Miklós írja 1938-ban: „Tragikus vonása korunknak, hogy amikor a technika annyi alkotása közt a film annak a leghatalmasabb tényezőnek bizonyult, amely népeket és világrészeket hozott egymás közelébe, lélekben, világfelfogásban mélyebb szakadékok soha még nem választották el a népeket, mint éppen napjainkban. Az emberiség: egyének, fajok, nemzetek és világrészek talán sohasem állottak oly mereven és ellenségesen szemben egymással, mint a »film korszakában«. Lelkében és szellemében ritkán volt olyan idegen, érzelmileg közömbös egymás iránt az emberiség, mint ma."[274] A komédia aranykora az ún. „zsidótörvényekkel" zárul.

A múlt századvégi pesti zsidó kultúrában gyökeredzik a modernség csúfondáros vidámsággal, „fricskával és szamárfülekkel" megvívott „szabadságharca"[275], amelynek tradíciója híján elképzelhetetlen lett volna a komédia aranykora. A filmekben felismerhető a XX. század eleji pesti zsidó kultúra intelligenciája, életművészete, szívélyessége, otthon- és családszeretete, új érzékenységeket felkaroló női kultúrája és humora. „Magyarországon az első száz magyar hangosfilmből 93 filmet zsidó cégek gyártottak és 65-öt zsidó rendezők rendeztek, viszont a szereplők között igen kis számaránnyal szerepelnek." – írja Smolka János[276]. „Ugyanúgy, mint Amerikában, Európában is kiaknázatlan lehetőségek felé kényszerítették és terelték a zsidókat a megélhetési források megszállt területei; így történt, hogy a kezdetben igazán fantasztikusnak és irreálisnak látszó filmiparban is elsősorban a zsidók kerestek érvényesülést."[277] Ezek a filmek, egy szubkultúrának az összkultúra előtti bemutatkozása értelmében, mégsem „zsidó filmek". A tömegfilm-rendező a néző érzületének és értékeinek tart tükröt, a nézők tábora pedig a társadalom minden rétegét egyesítő vegyes publikumot alkot. A vágyakat és szorongásokat általánosító sikerfilmek az összkultúra erényeinek és gyengéinek kifejezői, melynek a szerzők átadják szubkulturális hozadékukat.

Márai Sándor az újfajta világ, ismeretlen arculatú emberiség kezdetét jelző aspektusokra figyel fel a holocaust tanújaként: „Tömegszerencsétlenség szemtanúja vagyok, melyet tömegőrület idéz fel. A nagy »hecc« természetesen nem torpanhat meg a zsidóknál. És aztán, ha min-

dent megkaptak? ... Ha van mód rá, elvenni emberek szabadságát, emberi méltóságát, esetleg életét, miért hőköljön meg ez a kancsi, eszelős dühben romboló és fosztogató tömeg bárki vagyona, személye előtt? A lángnak mindegy, mit éget, csak legyen mit hamvasztani."[278] Ha az eddigi történelemből levezethetetlen „nyitásról" van szó, akkor ez egy új, másfajta történelem kezdete. Az első ízben megtörtént dolgok kényszerítő, hipnotizáló, felszólító, elcsábító, ötletadó, járványos erejének megfigyelésén alapul az ismétlési kényszer magyarázó elve. Minél példátlanabb valami, annál biztosabb, hogy paradigmaváltást jelez. Ez elvileg talán nem jelenti, hogy ez a paradigmaváltás végzetszerű, hogy nem lehetne ellene felvenni a harcot, annyi azonban bizonyos, hogy jelei áthatják a kort. Az utóbbi évtizedekben Afrikában, Ázsiában nem egy népet megkíséreltek – nem sikertelenül – kiirtani. Korunkban a felületesen örömhajhászó fogyasztói mentalitás, a szellemi nívó csökkenése soha nem ismert pusztító potenciállal, a pusztítás „tudományos-technikai forradalmával" találkozik. Éghajlati változásokkal, a Föld egyes régióinak lakhatatlanná válásával, túlnépesedéssel kell számolnunk. Az emberiség életterének csökkenése és a túlnépesedés olyan problémákkal fenyeget, melyeket a termelés új, az emberiség nagy tömegeit „fölöslegessé" nyilvánító formái súlyosbítanak. Szegények és gazdagok ellentéte újra éleződni kezd, s várhatólag drámai formákat ölt. Soha nem látott, új sanszkülönbségek körvonalazódnak. Elvileg megoldódott a halál legyőzésének problémája s legalábbis egy relatív halhatatlanság elvileg elérhető, de ki fogja tudni megfizetni? Hogyan védelmezik majd magukat a háborgó, irigy halandóktól a boldog „halhatatlanok"? Globálissá válik, a világgal együtt, a polgárháború?

A tömeggyilkos diktatúra nem triviális politikatörténeti probléma. Egyik vagy másik nép a szerv, amely megszüli a problematikus rezsimeket, ám az emberiség a szervezet, amelynek egyensúlyhiánya és tévorientációja teszik lehetségessé és szükségszerűvé őket. Ha csak azt vizsgáljuk, milyen gyenge ponton fajul el a baj, nem jutunk közelebb a megértéshez. A tulajdonképpeni kérdéshez: mi történt az emberi szubsztanciával és hogyan vált mindez lehetségessé? A betegség az emberiség összérintkezése szintjén diagnosztizálható, a kegyetlen rezsim csak a seb, a daganat. A XX. századot áttekintve olyan változatlan fejlődéstendenciákat látunk, amelyek a század elején és közepén a történelem legnagyobb katasztrófáihoz vezettek. A felfoghatón, átélhetőn túlmenő borzalmak nem hoznak katarzist. Egyik katasztrófa után sem észlelhető olyan gyökeres fordulat, mely garantálhatná az újabb tragédia megelőzését. A kifinomodó kín, a barbár elnyomás krónikus sanszkülönbségekké konvertálása és a látványos pótkielégülések kultúrája csak az uralom tökéletesedését jelentik és nem felszabadulást; a „gonosz" tökéletesedését, nem a világ javulását. Az elitek és módszerek változnak, konkurenciájuk, bizonytalan pozíciójuk gyors kihasználásának és az „emberanyag" leghatékonyabb felhasználási lehetőségeinek keresése változatlan.

A tőke- és hatalomkoncentráció olyan társadalmi távolságokat nemz, melyekből a sorsokról – életek millióiról – döntő elit a tömeget anonim nyersanyagnak látja. A szolgáltatóként, fogyasztóként és konkurensként szemben álló egyének is így kezelik egymást. Minden emberi megnyilvánulás fizetett funkcióvá válik, egész emberek nem, csak piaci szereplők találkoznak, harcban egymással. Az erkölcsöt kiszorítja a jog, s a formális jog játszmákra redukálódik. A bürokrácia és technokrácia semlegesíti, esztétikailag és erkölcsileg közömbössé teszi az emberi kapcsolatokat. Az uralkodó viszony az idegenség és közöny. A társadalom szakítószilárdságát az általános kegyetlenség megkeményedése határozza meg. Az élet- és társadalomépítés stílusa nem utal a könyörület vagy aggály nyomelemeire. A mindennapi élet legköznapibb hatalmi viszonyaiban is diadalt ül az agresszor, a bestia. Az objektív szükségleteik szerint fejlődő apparátusoknak olyan éretlen és önző emberre van szükségük, aki a ravasz műveletvégző képesség értelmében nagyon intelligens, de ha a szellem az élet áttekintő és gondoskodó őre, akkor szelleme nincs. Az apparátusok (szervezetek és gépek) „hatalmat adnak

neki, lelkének anarchiája meg jogot, hogy a hatalommal úgy éljen, ahogy neki jólesik."[279] Létrejön és az emberi viszonyokra telepszik a szellemtelen és empátiátlan intelligenciabestia, ki létfeltételeik megvonásával fenyegeti, idomítja és zsarolja az álszükségletekkel felajzott és megbolondított alárendelteket. A régi plebejus számára az érvényesülés feltétele volt a civilbátorság, mely a modern szervezetember számára életveszély: „...az egész modern kor gyáva. Akaratgyönge, egyéni kezdeményezőerő nélkül marad. De hát hogy is merne moccanni vagy mukkanni az egyén..."[280]

Rousseau alapvetően jó emberét leváltja Darwin alapvetően kegyetlen embere, aki alkalmazkodott a természet közönyéhez, e közöny tanítványa, nem képvisel a létezés egészét megújító ellenprincípiumot. A kor „új embere" azonos az újbarbárral, aki számára a létharc kegyetlensége a valóság és az erősebb joga az igazság. A sztálinisták kitanítanak, hogy az etika csak „felépítmény", az erkölcs „osztályjellegű", az érdekharcok eszköze. Ezt gondolják tovább a nácik: ha csak ennyi, akkor legjobb teljesen elvetni. Kérdés, hogy eme elvek ott hatnak-e általánosabban és hosszabb távon, hol hivatalos ideológiává válnak, s így ellenállást is nemzenek, vagy ott, ahol a köznapi élet kimondatlan bizonyosságaiként tevékenyek. Az élet brutális versenyében csak a privilégiumok adnak sanszot. A többség modern rabszolgaként alávetett a kiváltságosok kiszipolyozó kényének. Egyúttal mindenki ugyanolyan kizsákmányolója az alatta állóknak, miként a felette állók és a konkurensek őt terrorizálják. Valóban egyfajta kollektív bűnösség, beteljesedett földi kárhozat. Ilyen feltételek mellett gyűlölni könnyű és szeretni nehéz.

A radikális rizikótársadalom nem alakítja ki a hosszú távon fennállani képes, szilárd társadalmakra jellemző önszabályozást, gondoskodást és szolidaritást. A szűkös és tolakvó világban, melyben az emberek ellendrukkerei egymásnak, a szolidaritás helyére lép ellentéte, az általános antipátia, melynek megnyilatkozása a káröröm. A konstans közönyt a szervezetember függése biztosítja, a kitörő káröröméit a kisemberek konkurenciája táplálja. Egymásért már nem, csak egymás ellen tudnak az emberek egyesülni, a közösséget a destruktivitás, a gyűlölet restaurálja. A korábbi társadalmakban a szervező elvek teljesítőképességének határain jelentkezett a brutalitás, mely a modern tömegtársadalomban köznapivá konszolidált szervező elvként kerül a centrumba. Nem külön funkció már. Minden egyes funkció gyakorlásának módja. Nem egyik vagy másik szereplőben testesül meg; a modern szcéna szereplőinek életképességével azonosítják. Már mindenki gyűlöl mindenkit, amikor áldozatot kezdenek keresni. Mást jobban kell gyűlölniük mint egymást, hogy elviselhessék egymást. A hitleristák cinikusan közhírré teszik az élethez és állampolgárhoz való ama viszonyt amit a többi hatalom tudattalanul vagy az ellenkezőjét hirdető képmutatással képvisel. „Legeslegvégső fokon lemészárolja a modern ember legközelebbi hozzátartozóit, végtagjaikból kocsonyát készít, zsigereiket kifőzi szappannak." – írja 1942-ben Karácsony Sándor.[281] „A civilizált átlagember számára a gyűlölet az egyetlen érzés, melynek összes regiszterét ismeri." – írja Szécsy János 1943-ban[282].

A komédia aranykora az üldözések országunkra vetődő árnyékában bontakozik ki. E filmek tartalmazzák a fajelmélet közvetett és megelőző kritikáját. Komédiáink preventív antirasszizmusa a tapintatos és szívélyes együttélés képe. Eme antirasszizmus azért preventív, mert lényege nem a védekező vagy támadó harc, hanem az együttélést harccá változtató beállítottságok alternatíváinak kidolgozása.

Az antiszemitizmusra ösztönösen és átfogóan válaszoló ellenkezésként meghatározható preventív antirasszizmus többszörösen általánosul. Mindenek előtt a kisebbségek problémájává, de mivel a despotikus társadalmakban a történelem nagyobb részében a kisebbség terrorizálta a többséget, további általánosítás szükséges, melynek révén a türelmetlenség problémája, tolerancia és intolerancia alternatívája, tapintat, türelem és empátia utópiája jelenik meg a probléma végső értelmező elveként.

Mivel a régi magyar filmek évtizedek múltán is változatlanul népszerűek s azóta sem sikerült hasonlóan népszerű filmforma kidolgozása, feltehető, hogy a komédia aranykorának generációja olyan dramaturgiai konfliktuskezelő megoldásokat talált, amelyek a társadalmi kofliktuskezelés előtt járnak.

Az előítélet a belső eredetű ösztönszorongás és külső okból fakadó objektív szorongás[283] együtthatásának terméke azon a ponton, ahol kezelhetetlenné válnak a frusztrációk. Az előítélet-mechanizmus ellentéte a régi filmek dramaturgiája, mely a dühös félreértésektől halad a kijózanodás felé: egy-egy konfliktus kezelhetővé tételének története. A filmek ritkán tematizálják közvetlenül magát az előítéletet, gyakrabban a problémákat, melyeknek az előítélet pusztán félreértése vagy időleges hárítása. Nem az egyéni és társadalmi korlátokat húzzák meg éles vonallal, az a kérdésük, melyek a helyzetet termékennyé változtató és a félreértéseket, görcsöket oldó életstratégiák. A komikum a személyiség beszűkülése, a pátosz a kitágulása, de a komikum mindig csipetnyi pátosz felé mutat, mely közvetíti a megoldást.

A filmekben a különféle, rendszerint igen tarka képet nyújtó előítéletek szorongásokból fakadó elhárító mechanizmusok; mindenki előítéletes, ha szorong; a cselekmények az előítéletet nem szubsztancializálják önálló „előítéletes karakterként"; az előítéletek a cselekmény feloldandó hátráltató mozzanataiként játszanak szerepet.

Az újabb amerikai filmek hőseiket túlegyszerűsítő bálványimádásán iskolázott mozinézők gyakran nem értik Kabos Gyula humorát. Mert a Kabos-hős becsapja a vevőket, hazudik a feleségének, helyezkedik és ügyeskedik, gyáva stb. Az intoleráns ember azt hiszi, abból a célból kell kimutatnia embertársai hibáit, hogy gyűlölhesse őket. Nem érti, miért kell a figurát jellemhibákkal megterhelni, ha nem intrikus. Kabos a kisember minden jellemhibáját eljátssza, melyek szűkös és előnytelen helyzetéből fakadó védekező reflexekként jelennek meg alakításában. Az embereket hibáikon, gyengeségeiken keresztül lehet megszeretni; az amerikai szuperhősöket a nézők csodálhatják, de nem szerethetik. Komédiáink olyan világot kreálnak, amelyben irónia és szolidaritás társulnak egymással.

Az aranykor komédiájának szerény utópiája nem egy ideális társadalom képét állítja elénk, csupán az alkotók és nézők saját társadalmának vesztébe nem rohanó változatát. A filmek témája nem a politikai, hanem a mindennapi világ, mely nem ideális világ, csak lakható. Nem kell megváltoztatni, ellenkezőleg, az a kérdés mindig, hogyan őrizheti meg bestiális kortendenciáktól fenyegetett identitását. A filmek utópiája, mely számol az összes emberi gyengeségekkel, azt a kérdést teszi fel, hogy az összes gyengéket, feszengéseket és érdekkülönbségeket beszámítva, hogyan játszhatunk hasznos, előmozdító szerepet egymás életében.

Ha a kultúremberek képesek mindenki számára érvényes igazságok által megalapozott együttélésre, ezt egymás álláspontjának elsajátítása közvetíti. De nemcsak az ész köt össze. A művészet számára az ész kötelme kiváltképp nem elég. Az előlegezett jóindulat természetes kiindulópontként köt össze bennünket, ha a kultúra a közös emberi tulajdonságok kombinációinak tekinti az embertípusokat, egységes, egyetemes erkölcsi szubsztancia variánsainak a nemzeti, szociális és szakmai életvilágokat és létstílusokat. Minden megkísérelt kommunikáció és interakció szükségképpeni implikációja eme feltételezés, még ha vissza is vonják az ideológiák. Minden ember ösztönösen tudja, hogy minden emberben benne van minden emberi: nem az erkölcsi tulajdonságok kor- és etnikumspecifikusak, csak aktualizációik és hierarchiáik, az általános emberi birtok eltérő struktúrálódásai. Ezt az ösztönös tudást egyesek, anyagi érdekektől vezettetve, elfojtják. A mindenkori üldözötteknek minderről annál élesebb a tudása, minél inkább elhomályosul e tudás a mindenkori üldözőkben.

A tradíciók azonosak az emberrel, de az ember nem azonos a tradíciókkal: több is náluk, túl is lendül rajtuk. Komédiáink hősei kinőnek csoportjukból, amelyet nem haladnak meg, nem tagadnak meg, de nem is redukálódnak szokásaira, szellemi beidegződéseire. A cselekmény

végére így válnak a kezdetben egyenetlenkedő figurák egy családdá s a kultúremberek családjának tagjaivá. Az egymásra talált emberek bensőséges csoportképei előzik meg a boldogság képét, az öröm víziói a boldogságvíziót, az egymásra talált szerelmesek ölelését, csókját. Az ember csoportja azt fejezi ki, amit kapott, egyénisége azt, amit csinált, kihozott belőle. Eme perszonalizációs drámában találnak egymásra szeretők és barátok, s győzik le a kezdeti hisztérikus magányt, melynek elmérgesedése teszi ön- és közveszélyessé a melodrámák szerencsétlen alakjait.

A klasszikus komédia kritikusan látja az embert, de nincs benne bűnbak. A komédia gonoszkodik, de nem ismeri a gonoszságot. Az embernek tehetségei vannak és temperamentuma. Mindezek az együttműködő vagy harcoló felek viszonyaiban kölcsönösen válnak érdekazonosság esetén funkcióvá, érdekellentét esetén diszfunkcióvá. Egymás életében szerencsétlen módon diszfunkcióvá váló tulajdonságaink a tapintat, a figyelem, az empátia és a racionális érdekegyeztetés által ismét funkcióvá válhatnak. Az érdekegyeztetés kudarca esetén nem egyik fél kártékony a másikra, hanem kölcsönösen kártékonyak egymásra. Ekkor sem belőlük jön a baj, a helyzet beteg, az emberek csak élni akarnak, a lehető módon. Az erények és bűnök egyazon tulajdonságok megnyilatkozásai. Filmjeinkben a kollíziókat motiváló vétkek és hibák soha sem szubsztanciálisak. Az irónia a diszfunkciót éri és nem az emberi lényeget, a kisiklást és nem a tulajdonságot. Komédiáinkból hiányzik a gonosz kategóriája.

Kabos bankárai, gyárosai, ügyvédei nem kifejezetten etnikailag meghatározott alakok. Elsősorban szakmai és szociális karaktertípusok. Az *Iglói diákok*ban pl. tót kocsmárost játszik. Amennyiben a miliőábrázolás a felhang s a hangulat szintjén olykor mégis értelmezhetővé teszi őket zsidó emberként, szembetűnő az önirónájuk. Kabos nem morálisan kikozmetikázott hősöket játszik, hanem esendő embereket, s a filmek cselekménye során végül éppen ez a nagyon is emberi ember válik az élhetetlen hősök, szerelmesek megsegítőjévé. Ha a Kabos-filmekben a preventív antirasszizmus stratégiáit keressük, elemzésre méltó sajátságuk, hogy a dzsentroid Jávort idealizálják, a zsidó Kaboson pedig kacagnak.

A polgári filmkomédiák önirónájának forrása az az elv, hogy humánusabb társadalom jön létre, ha mindenki a maga csoportját szidja és a másikat dicséri, mintha a másikat szidja és a magáét dicséri. Ha mindenki a maga portáján söpör, mentalitásának dupla haszna lesz: kritikus önismeret párosul a mások erényeinek eltanulásával. A másik út ezzel szemben kiélezi a csoportok viszonyát és szellemi elsatnyulást eredményez a csoportokon belül.

1.2.7. A magyar filmtörténet szerkezete

A harmincas évek közepére kibontakozott lendületes fejlődést már csak a filmtörténeten kívüli erők beavatkozása zavarhatja meg. 1938 augusztusában jelenik meg a Filmművészeti Kamara felállításáról szóló rendelet, mely intézmény 1939 januárjától kezdi meg működését. 1937 és 1938 még a régi szisztéma s az aranykor csúcsévei. A zsidótörvényt 1939. január 1-től kezdik érvényesíteni a filmszakmában. Az 1939-es, faji alapon történt beavatkozásokat tíz évvel később újabb, „osztályalapon" történő politikai tisztogatások követik. Tíz éven belül két nagy érvágás! A történelem természetellenes helyzeteket eredményezett, ismételten megtörve a fejlődés természetes menetét és szerves útját.

A társadalmi és politikai katasztrófák beavatkozása következtében a folyamat elveszti normális folyamatjellegét s olyan módon tagolt, ami inkább a szinkron struktúrákat jellemzi. Az egydimenziós mozgástereket körülhatároló, ellenválasztások által alapított markáns kontrasztok jellemzik a végletekben vergődő és megbízható konszolidációs stratégiákat nem találó történések fejlődését. A választások nemcsak önmagukat zárják be egy túlságosan mereven felfogott

szellemi formációba, egyúttal az alternatívák iránti türelmet és érzékenységet is elveszítik. A merevség a bizonytalanság és bátortalanság következménye, a kiszorító és monopolisztikus törekvések pedig a szorongás termékei.

A két háború között a magyar film történetének alapvető szervező elve a műfaj, míg a második világháború utáni, államosított filmgyártás történetének alapvető szervező elve a stílus. Az államosítás előtti filmgyártást a közönség tartotta el; az államosítás után a filmesek nem a közönség, hanem az irányító és véleményformáló réteg ízlésétől vagy taktikai megfontolásaitól függnek. A műfajfilm uralmának két évtizedét, a harmincas és negyvenes éveket átmeneti időszak követte, az ötvenes évek, amikor a szerzői gárda a régi kódokat állította új célok szolgálatába, lassan bomlasztva a régi műfajokat, s erősítve a naturalista, költői realista és neorealista befolyást. Csak a hatvanas években következik be a stílus teljes győzelme a műfaj felett s a műfajoknak a személyes írásmód győzelmét, a „rendező diktatúráját" kísérő felbomlása. Mostmár nemcsak a felbomló műfajokat, végül az irányzatokat is aláveti magának a személyes önkifejezésre és az egyéni diskurzusra irányuló, minden más szervező elvet elhomályosító érdeklődés.

A poétikai kategóriák meglepő homogenitással uralják a história egy-egy szakaszát. Az 1945 előtti magyar filmet a műfajfilm egyeduralma, az 1945 utáni filmgyártást a stílusfilm előretörése s végül egyeduralma jellemzi. A régi magyar film két évtizede egy-egy műfaj uralmával jellemezhető; a harmincas évek a komédia, a negyvenes évek a melodráma ideje. Az újabb – második világháború utáni – magyar film első másfél évtizedét a korstílus, az illusztratív naturalizmus uralma, későbbi korszakát az egyéni stílustörekvéseket kifejező individuális vallomásfilm előtérben állása jellemzi. A sikeres tömegfilm-kultúra nem született újjá.

1.2.8. A régi magyar filmkultúra hermeneutikája felé

A mítoszok nem közvetlenül, csupán egymás közvetítésével vonatkoznak a valóságra. A mítosz, Lévi-Strauss szerint, nem fennálló vagy archaikus intézményekből meríti értelmét, amelyeknek visszfénye volna, hanem helyzetéből, amelyet egy transzformációs csoport más mítoszai között foglal el.[284] Mivel a modern populáris mitológiák és az őket közvetítő műfajfilmek hasonló rendszert alkotnak, meg kell ragadnunk a nagy korpuszok redundancia-struktúráinak párbeszédét, beszéltetve az anyagot és hagyva, hogy maguk a filmek elemezzék egymást. A vizsgált redundancia-struktúrák végső soron azonosnak bizonyulnak a pszichoanalízis ismétlési kényszereivel, melyeket a kollektív tudattalan, a társadalmi imaginárius szféra szintjén is megtalálunk.

A művek előreutalnak más lehetséges és eljövendő művekre, azaz kérdéseket tesznek fel, s visszautalnak előbbi művekre, válaszolva a bennük rejlő kérdésekre vagy legalább pontosítva őket. Az ily módon egymásra reagáló alkotások felettes szövegi szinten egzisztens egésszé szerveződő közös tematikus világokban egyesülnek. Az egyes mű jelenségvilága a felettes szöveg szélesebb birodalmának szilárdabb jelenségvilágából részesedik. A felettes szöveg témáinak kölcsönös kiegészítését kiegészíti a visszatérő témák variációja, az átértelmezések munkája.

A magányos hőst és sorsát, a vámpír éledésének, diadalának és legyőzésének törvényeit nem az egyes filmes találja ki. A magányos hősök Vadnyugatával vagy a vámpírok Transsylvániájával az egyén sokkal inkább a felfedezés, semmint a korlátlan és önkényes kitalálás viszonyában van. Az önállósult képvilágnak saját akarata van, s az elképzelt tulajdonságok rendszere viszonylagos önlétre tesz szert. A szöveg által elénk varázsolt világ a szövegen túli lét szilárdságának és önállóságának képét ölti. A szuperhős a szuperszöveg lakója, az egye-

di szövegben csak vendég. A sikeres hősök elhagyják a szöveget és önálló életre tesznek szert. A sikeres történetek új és új figurák sorsaként térnek vissza más filmekben.

A szövegtranszcendens fiktívtárgyak és a fantáziát tartósan, a művek során át foglalkoztató történetek megtámadják a szöveg határait. A néző is egy-egy műfajspecifikus világot akar viszontlátni s jobban megismerni, amikor igényli heti westernjét vagy szerelmi melodrámáját. A szövegfolyam törvénye, mely erősebb a mű szervező elveinél, detotalizálja a műalkotást. A mű, melynek határai átjárhatóvá váltak, nagyobb egészekbe, legendakörökbe, mítoszrendszerekbe integrálódik. Modern édenek és poklok körvonalazódnak, melyeknek az egyes szöveg csak ablaka, de nem kerete. Csak az aktuális bepillantást határolja körül a szöveg s nem az édent vagy poklot, amelyből csak kóstolót ad. Így nemzi minden siker a hasonló élmények rokon művek által kielégített ismétlési kényszerét.

A műalkotás önállósága történelmileg késői fejlemény, mely nemcsak természetellenes, az eredeti epikai természetnek is ellene való. Az epigonizmus minden beszüremlése által veszélyeztetett önállósági követelmény a nagy kivételekhez illő egyéni szabály próbatételeként szolgál, melynek kihívása a jogosulatlan esetekben, a kellő egyéni szabadság és az igazi nagyság hiánya esetén, a mű összeomlásához vezet. A naiv nézők túltesznek a naiv olvasón, nem egy meghatározott filmet néznek, hanem filmet néznek. A populáris kultúra szövegbomlasztó és szövegfolyam-képző erőit felerősítik a filmmédium hasonló erői. G. García Márquez a Száz év magányban anekdotikusan jellemzi a naiv mozi mágikus pozitivizmusát. A nagy magány modern, tragikomikus eposzának keretében így lép fel a mozi: „A mozgóképek, amiket don Bruno Crespi, az időközben meggazdagodott kereskedő vetített az oroszlánfej-pénztáros színházban, nagy felháborodást keltettek, mert az egyik film főszereplője, miután meghalt, eltemették, és balsorsát keservesen megsiratták, eleven arabként bukkant fel a következő filmben. A közönség, amely két centavót fizetett, hogy a szereplők viszontagságaiban osztozzon, nem tűrte ezt a példátlan tréfát, és összetörte a székeket."[285] Az anekdota humora a naivitás primitivitássá fokozásán alapul. Ez a primitivitás pedig abban áll, hogy a totalitás feltétlen igénye még nem képes a feltételes totalitás igényeként kielégülni. A naiv fantáziában a kép nem kevésbé élő mint a valóság, s a képek egymásban találják meg, együttes erővel hipnotizálva és lelkesítve a nézőt, az élet forrásait. Az ősmozi primér varázslatának, az első pillanat mágiájának szétfoszlása után az azonos vagy hasonló örök visszatérésén alapul a mozi mitikus közegének világszerűsége. Az első pillanat mágiája és az örök visszatérés mágiája a különös tudatállapotokat előhívó jelentőségteljesség alesetei. Az örök visszatérés mágiája az első pillanat mágiájának szűntét is kompenzálja s az emlékéhez való szakadatlan lelki megtérést is szolgálja. A naiv nézők sem tévesztik össze a képzeletet a valósággal, de az alapvető összefüggések ismétlődése által garantált vég nélküli folytathatóság hasonló követelményeit támasztják a kalandos és fantasztikus mint az életben a prózai világ iránt. A művet nem személyes nyelvi gesztusként közelítik meg, egy kollektív ellenvilágra nyíló alkalmi bejáróként fordulnak hozzá.

Az elitkultúra, a klasszikus művészet főszereplője a szöveg, a tömegkultúra, a modern közkeletű mitológia és kiváltképpen a mozimitológia főszereplője a nagy korpusz, a felettes szöveg, a művek folyama, a szuperszöveg, melyben a művek kiegészítéseikben, reflexeikben értelmezik egymást. A művek tartalmai a felettes szövegi tartalmak formájává válnak és a művek együttesen jelölik a felettes szövegi jelentéseket, amelyek az egyes művek jelentéseihez képest újak. A műfajfilm egyes alkotásai, a közösen alkotott kollektív tradíció komplex jeleiként, meghaladják önmagukat, saját túllépésük eszközei, nem végcéljai az általuk képviselt fantáziának. A nézőket vonzó és elbűvölő, hatékony jelentések csak az egyes művek gondolatmenetei által befutott pályák meghosszabbításában pillanthatók meg, a törekvések metszéspontjaként. A műfajfilm mindig csak „előzetes" a felettes szöveg filmfeletti filmjéből, melyet egész életen át tartó előadáson vetít elénk a kultúra mozija.

Az emberi fantázia, az imaginárius szféra történelmi-szisztematikus struktúrája ugyanúgy leírható, ahogyan Propp leírta a varázsmese-műfaj struktúráját, a játékszabály rendszert, melynek az egyes mesék engedelmeskednek. A műfajok összrendszere éppoly strukturált, mint az egyes műfaj. A műfajok történetét mint kollektív következtetési folyamatot a tudattalan fantázia logikája határozza meg. Az egyes szerzők egyes művei csak variációk a tömeglélek, a kollektív tudattalan eposzának vagy szimfóniájának témáira. Egy örök eposz forog körbe a világkultúrában, az ember eposza, melyet minden nép a maga történetéhez asszimilál és minden nemzedék a maga képzetkincséből újrakölt, s az ihletett korukba lépő népek, a tehetséges nemzedékek új fejezetekkel, fordulatokkal, típusokkal gazdagítják.

E nagy kollektív eposz vagy univerzális világdráma bármely fejezetének, énekének, felvonásának rendszeres vizsgálata hozzájárulás az emberi fantázia antropológiai s a mesélő kultúra esztétikai-antropológiai kutatásához. A fantáziaképek köztes rendszert alkotnak a szintén rendszerszerű emóciók és a fogalmak között. A fantázia nyelve nem alogikus; csak azért tűnt még a pszichoanalitikusok előtt is rendezetlen káosznak, mert az „én" csak az „elhárító mechanizmusok" közvetítésével ismeri az emocionálisan telített képek – vágy, ábránd stb. – világának rendjét s a „libidó" benne megnyilvánuló törekvéseit. A műveltség által a közlésben kidolgozott s a fantáziaképekre ráerőltetett alapvető elhárító mechanizmusok példái a parodikus-bagatellizáló és a szürreális elhárítás. Az előbbi a képek komolytalan jellegét szuggerálja, valótlanságukat játssza túl, az utóbbi vélt rendezetlenségüket, önkényüket és véletlenségüket változtatja stilizációs princípiummá. A közlésben kidolgozott (s a nyilvános közlésben elhatalmasodó) elhárító mechanizmusok egy része, mindenek előtt egy olyan elhárító mechanizmus, melynek lényege a radikális szelekció, már a privát tudatosulás szintjén is hat. A tudat nem engedi meg a képeknek az explikációt, csak a jelzést tolerálja. A képnek, többértelmű sűrítőképessége birtokában, egyébként nincs is szüksége a jelzésszerűségen túlmenő kifejtésre. De a ki nem fejtett rend sem rendetlenség. Míg látszólag csak egy-egy nagy hatású de értelmetlen kép villan be a tudatba, ezek valójában megvilágítják egymást s összefüggéseikben a képekhez hasonlóan szervezett emóciók világszerű egészére vallanak, melynek változatai a fogalmi ideológiákhoz képest teljességgel autonóm értékrendek kifejezői. Nem a képek logikája önkényes, az önkény a cenzurális szelekció és dezinformáció, a tudatos én félelme és védekezése következtében születik. Pontosan hol lép fel tehát a káosz? Egyik oldalon a képek és az általuk közvetített, teljességgel logikus tartalmi horizontok s a másik oldalon a tudatos észrevétel, az összefüggések elemző követése, fogalmi átírása, teoretikus ideológiáknak elkötelezett újrafogalmazása viszonyában keletkezik. Arról van szó, hogy az emocionálisan telített képekben kivetített értelemhorizont üzenete csak különösen sürgető vagy különösen ártatlan tartalmaival, és csak időlegesen képes betörni a fogalmilag determinált értelemhorizontba, a valóság racionalizált társadalmi képébe. Ha azonban eme betöréseket egymásra utaló üzeneteknek tekintjük, az „üres helyek" kitölthetők. Amit az egyéni öntudat kényszerű kontrollja kicenzúráz a képekből, azt az egymással dialógust kezdő képek kölcsönhatása visszaadja a fantáziának. Amitől megfosztja a képeket a fogalmi terv, azt visszakapják a közös problémák érési folyamataiból táplálkozó emóciók „célszerűtlen célszerűségétől", az egyetemes mitikus önszabályozásnak az organikus önszabályozás bölcsességére támaszkodó „prestabilizált harmóniájától". Lévi-Strauss megmutatta a fantázia rendszerszerűségét, Mircea Eliade az egész rendszert átható kollektív üdvkeresést, a pszichoanalízis segítségével pedig feltárhatjuk a benne megnyilatkozó lelki egyensúly- és értelemkeresés vágyökonómiáját és vízió-poétikáját.

Az emóciók, melyekben a testnek a lelki érzékenység szenzációivá vált riadóállapotai és harmonikus egyensúlyt kifejező megnyilvánulásai válnak a negatív és pozitív jelzések rendszerévé, a lelki izgalmak okai és értelme tudatosulását élik át az általuk már az értelmezést megelőzően ragyogóan jelentőségteljessé megvilágított fantáziaképekben. A „giccset" elbűvölő

szándékú érzelmes (emocionálisan telített) képek világaként szokás jellemezni. Ez a jellemzés azonban alkalmasabb a tudattalan nyelvének meghatározására mint a „rossz" esztétikájának megalapozására. A fogalmi tudatban gyökeret vert öntudat, amely a könyvműveltség által kiképzett kultúra direktíváiból nem tudja visszahelyezni az ember önazonosítását az érzelemmel telített képek világába – azaz úgy elengedni magát, hogy érzékenységét egyúttal megőrizze –, az általa elvégzendő vizsgálat legfőbb akadályaként jelenik meg a mítoszok, mesék, misztériumok, álmok és fantáziák kutatásában. De miután ez a helyzet kialakult és megkerülhetetlennek bizonyul, az akadályok elhárítása is csak a fogalmi tudat eszközeivel történhet. A tudat, mely egy megelőző szinten töredékessé tette a képvilágot, egy újabb szinten a maga eszközeit bocsátja rendelkezésre a képvilág immanens összefüggéseinek rekonstruálására. Jókai még magyar Homérosz volt, Mikszáth már újságíró, de az, hogy a művészek mind kevésbé érzik az érzelemmel telített képek összefüggő rendszerében az egész igazságát, nem jelenti, hogy ez az igazság nem hat és nem jól használnák a képeket. Az ókori és középkori énekmondókban vagy akár a század eleji paraszti mesélőkben még magától összeállt a különböző eredetű hagyományok motívumvilága, melyet a bergsoni teremtő életlendület valaminő megfelelője, egy teremtő értelemlendület fűzött össze. Ma eme összefüggések életben tartásához, úgy látszik, a fogalmi tudat bizonyos értelemben önmegtagadó segítsége szükséges.

Mivel a műalkotás tanulsága, tanítása a szerző megnyilvánulása, a kollektív alkotóval korrelált felettes szöveg, mely nem a személyes öntudat kifejezése, nem állíthatja középpontba a tanítást. Így maga a kód kerül középpontba: a mű a felettes szöveget, az utóbbi pedig az általa megnyilvánuló kód műveleti készségét közvetíti. Az üzenet a kód! A mítoszt befogadó nemzedékek nem a szerzőre kíváncsiak, hanem arra, hogyan rendezhetik el a mítosz segítségével az életüknek értelmet, cselekedeteiknek lelki hajtóerőt biztosító szemantikai perspektívákat. A műfajfilmben a kód lényegét jelentő distinkciók a centrálisak, míg a stílusfilmben a distinkciók szerzői alkalmazása, a reprezentatívvá vált aktuális tapasztalatok meggyőző ereje, az érzékenység és intelligencia nagy hatású egyéni koncentrátumának asszimiláló képessége a döntő élmény. A mítosz nem ad közvetlen választ az egyén problémáira. Szemléleti formákat ad neki, melyek lehetővé teszik, hogy jelentőséggel ruházza fel léte hatékony erőit. Ez nem azt jelenti, hogy csak absztrakt szimbólum-megfelelések és szintaktikus minták leírhatók. Azt jelenti, hogy a kódnak világképe, filozófiája van, mely leírható.

Az üzenet a kód? De milyen kód? Hol maradnak a „specifikusan filmi kódok"? Eliade a mítosz tartalmaként, témájaként vizsgálta az örök visszatérést, mely a mítosz formájaként is megfigyelhető. A tömegfilm poétikája a mítosz általános poétikájához vezet, a mítosz örök visszatérések rendszereként egzisztens szövegfolyam, a szuperszöveg szétfeszíti egy-egy művészet, jelen esetben a film határait. Igaz-e, hogy az elemzés tárgya ilyen esetben „nem a film, hanem egy történet, amelyet történetesen egy film beszélt el"[286]? Nem feltétlenül igaz, mert a mítosznak a filmközegben elnyert új alakja bizonyos feltételek teljesülése esetén a filmi specifikum körébe tartozhat. A modern mítosz kinematográfikus specifikumának egyik forrása a „Gesamtkunstwerk" mint a mitológiák közlekedési csomópontja. A film mitológiája a korok és nemzetek mitológiáinak találkozása, melyben a mítosz az elbeszélés új ritmusából, nagyobb iramából, a fotofonikus közeg nagy sűrítőképességű ingerzáporából születik újjá. A film a korábban irodalmivá párolt mítosznak újraegyesülése a rítussal, a kamera által előadott képi rituálé s a színészek által előadott interakciós rituálék közvetítésével. A színházban voltak sztárok (Blaha Lujza, Fedák Sári, Jávor Pál stb.), és voltak szereptípusok (hősszerelmes, naiva stb.), de csak a szereptípusok egyesültek műfajspecifikus jelrendszerekké, a sztártípusok nem egyesültek az istenek olümposzi rendjét utánzó sztárrendszerré. A film a dramatikai és epikai tematikát visszaolvasztja a mitológiába s a reprodukált mítoszt egyesíti a sztárrendszerrel, a kultusszal. Ha az irodalmat interpretáljuk, egy-egy figuráról végtelenül beszélhetünk, de ez végte-

len távolodás, egyre nagyobb összefüggésekben helyezve el őt, míg a film esetén végtelen közeledés, mert a képek felveszik a fotokopikusan rögzített elevenség biológiai konkrétságát. A film által feltámasztott mitikus erő maga is szert tesz a filmszerűségre, egészében specifikusan filmi kóddá válik, nem kívülről járul hozzá egy irodalmi vagy színjátékos anyaghoz, a képek és a montázs által, a filmszerűség. A filmmé vált mítosz új módon mutatja meg magát.

A kódok, melyek világképét rekonstruálnunk kell, történeti kódok. A vizsgált kultúrát mindenek előtt saját fogalmaival kell leírnunk. Ennek során végig kell gondolnunk, amit a vizsgált kultúrában élők kerestek, vizionáltak, de túl közelről érintve vagy elfogultságaiktól megzavarva végül nem tudtak világosan kimondani. A kor gyakran csak a kép világosságáig jut el, s az utókorra van szükség, hogy ezt a fogalmak világosságára is lefordítsa. Mielőtt az utókor a maga fogalmaival jönne elő, meg kell keresnie, ki kell fejtenie e képekhez tartozó fogalmakat.

Mielőtt a kutató a maga kultúrájának céljai szempontjából értékelné az anyagot, előbb az anyagnak magának kell szóhoz jutnia. Ám a követelmény, mely szerint egy kultúrát mindenek előtt saját fogalmaival kell leírni, hogy megérthessük, mit mondtak és akartak a benne élők s ne kezdjünk vitatkozni velük, mielőtt megértenénk, hogyan éreztek és miként gondolták, az immanens megértés követelménye nem jelenti, hogy a hivatalos kóddal, a hatalom fogalmaival kellene leírni őket. Semmiképp sem, mert a mindenkori hatalom fogalmai mindig laposak, propagandisztikusak, támadóak vagy védekezőek. Az adott kultúrán belüli alternatív értelmezési rendszerek együttesét kell felidézni s a világnézetek vitájában tekinteni szűkebb tárgyunkat, a filmek vitáját. Nem szabad az ideológiakritikusok hibájába esni, akik csak a politikai kódokat tekintették kódnak. Az esztétikai jelenségek, különösen a populáris mitológiák tanulmányozása számára tanulságosabbak a mindennapi tudat kódjai. A lényeg: minden elérhető kódtípust figyelembe venni és az ellentmondásos szimbolika minden összetevőjének megadni a meghallgatás jogát. Az anyag beszéltetése az ideologikus filmtörténet-írás végét jelenti. Az antiideologikus szimbólum-archeológia, melyben a filmek vallatják egymást, eszményi esetben, a vizsgálóktól kívánt attitűdöt tekintve, a „tulajdonságok nélküli" ember „üveggyöngyjátéka".

Régi magyar filmkultúránk, polgári filmkomédiánk – a reflexiós hipotézisnek megfelelően – mindenkinek eleget akar tenni. Követheti-e ebben a gondolat? Azonosulhat-e a filmekkel, hogy vallomásra késztesse őket? Igen, amennyiben a felvilágosodott gondolkodás sajátossága éppen a mindenfelé nyitott függetlenség, az „affirmatív kultúra", az „apologetika" és az uszítás ellentéte. A gondolkodás lényegéhez tartozik, hogy „mindenkinek eleget akar tenni", de nem a megalkuvás és önfeladás értelmében. Másról van szó: a gondolkodás mindenkit felszólít, hogy olyan álláspontot próbáljunk kidolgozni, amely senkit sem árul el, áldoz fel vagy hagy cserben s az összes értelmes szempontoknak és jogosult igényeknek eleget tud tenni. A szellem közös érzékével bíró s ebben egymást felismerő gondolkodó emberek, saját szellemi minőségük védelmében is, akceptálják az értelmes belátás által elkerülhetetlenként megjelenített igazságokat, mind a gondolati eredmény által esetleg sértett, eltérő érdekeik, mind akár személyes előszeretetük ellenében. Bár az érdekorientált ideológiák mindig címkézik a gondolkodást, címkézhetetlensége méri értékét.

Mivel a műalkotás élményszerű megelevenedését a befogadó önátadó készsége, beleélési képessége közvetíti, a mű csak a rokonszenv számára nyilatkozik meg, az ellenszenv tükrében saját tendenciózus karikatúrájává válik, torzképpé, mely a szemlélő elfogultságának üzenetét tükrözi, nem a műét. Ha meg akarunk tudni valamit a filmekről, olyan beállítottságra van szükség, amely minden irányzat becsületes, sikerült termékeivel legalább a mű megnyilatkozásához szükséges mértékben s legalább feltételesen és ideiglenesen rokonszenvezni tud. Ilyen beállítottság híján a vizsgálat tárgya nem a mű, legfeljebb a mű ideológiái, ami azért csalóka, mert

a mű mélyebb jelentései gyakran megcáfolják vagy átértékelik a felszínen jelentkező ideológiákat. Századunkat a gyűlölet koraként jellemeztük. Ha van belőle kilábalási lehetőség és követheti új kor, akkor a kilábalás vezérelve és az új kor alapelve a megértés fogalma. A türelem, a jóindulat, az előlegezett bizalom és a nagyvonalúság teszik ki minden megértés etikai aprioriját. A befogadói kultúra elfogultságokból adódó egydimenzióssága a harcosságot teszi, a bölcsességgel szemben, a modern kultúra alapstílusává. Ezzel azonban az ember magát csonkítja, saját érzékenységeit amputálja s nem a meg nem értett szövegnek árt, amely tud várni, értelmesebb befogadókat, érzékenyebb kort kivárni.

A gondolkodás nem azonos a „tollharcok" műfajával. Történetírásunk tárgya nem a külső hanem a belső történet, s nem törvényt ülni kíván a fogalmak ítélőszéke vagy pláne kivégző osztagai elé idézett múlt fölött, hanem megidézni az ősöket, az elmúlt szubjektivitás, a magát kereső emberi érzékenység lehető teljességét.

2. Hazai és külföldi rejtelmek (Három krimikísérlet)

2.1. A magyar hangosfilm születése és A kék bálvány

2.1.1. A krónikus kisigény öröksége

Sadoul nagyjából azt mondja el a némafilmről, amit Pascal a csodákról: nem kell és nem is lehet többé némafilmet csinálni, mert a némafilmek már megvannak, elérték a tökélyt[287]. A némafilmnek két évtized kellett, amíg kialakította formanyelvét és műfajrendszerét, s modernizálva visszapergette az emberiség mitológiáját. Miután ez a nagy kollektív eposz lepergett, olyan technikai újítás vált szükségessé, melynek közegében újrakezdhették a témák visszapergetését.

A húszas években, a némafilm átszellemülése és intellektualizálódása idején, a magyar filmgyártás alig vegetál. Sem *A kék bálvány*t, de a harmincas évek klasszikus polgári komédiájának egész aranykorát sem érthetjük meg, ha nem tartjuk szem előtt, hogy a némafilm művészi korszakából kimaradtunk. A háborút és kommünt követő első években azt sem tudni még, hogy az ország életképes-e: Mohács óta páratlan történelmi, politikai, gazdasági, kulturális és lélektani sokkot kell feldolgozni. A szorongások, vész- és pánikreagálások ideje ez, melyben a gazdasági világválság tetézi végül a helyi válságot. A tőkések nem tudják eldönteni, lehet-e és érdemes-e filmet gyártani a Trianon után összezsugorodott piacra. Hevesy Iván szerint 1921-től a piacot uraló amerikai és német filmtőke tervszerűen fojtotta el a magyar filmet. A magyar gyártók „sohasem számíthattak arra, hogy a trösztszellemmel összetartó idegen kölcsönzők engednek-e kegyesen néhány hetet a mozik műsorában ... meleg kézrázással gratuláltak a magyar szerzőknek, de ... nem tehetnek semmit, mozijaik műsorai már a szezon végéig teltek."[288] 1924 óta születnek hivatalos tervek a filmgyártás fellendítésére, de csak 1926-tól került napirendre a magyar film újjáélesztése. A hangosfilm siet a kezdetben nem különösebben eredményes újjáélesztő törekvések segítségére. A világ mozikultúrájának elsőrendű motorja, az amerikai film, egyszerre – nyelvileg – idegenné vált: a tökéletlen szinkronizálás nevetségességgel fenyeget, a feliratozás pedig elriaszthatja a lassan böngésző, műveletlen moziközönséget. A sikeres amerikai filmek európai verzióit a közönség nem fogadta el, hamisítványnak, pótszernek tekintette. A hangosfilm ösztönzi a nemzeti filmgyártások fellendülését. „Idegen hangosfilm, akármilyen kitűnő, nem lehet teljes siker. A film tömegekhez szól – és a nagy tömegek nem tudnak a magyar nyelven kívül más nyelvet." – írja Lengyel Menyhért 1931-ben[289]. „Megjósolom: olyan magyar hangosfilmsikerek lesznek itt, hogy nagy színházakban sokszázas szériákat fognak megérni. Ez benne van a levegőben."[290].

A magyar hangosfilm arculatát tehát alapvetően meghatározza, hogy olyan némafilm kultúrára épül, amelyből a művészi korszak kimaradt. A magyar némafilm hallatlan virágkornak látszó háborús évei nem jelentenek kiváló esztétikai minőséget. A siker, a felfutás megelőzi az önmegtalálást. Konjunktúra ez és nem virágkor. Hevesy szembeállítja a pesti filmekkel a kolozsváriakat, s Janovics műveit többre értékeli, mert „elütöttek filmjei az európai, egyre inkább nemzetközivé mosódó filmstílustól. Erősebben mint a budapesti filmdarabok."[291]. Hazai némafilmgyártásunk derékhadát a cinizmus és kisigény rossz szövetsége húzza le: „Ez a filmkultúrában a

felfogás bizonyos cinizmusát jelentette, szórakoztató iparnak nézni a filmkészítést, mélységes megvetéssel a tömegek, a moziközönség iránt."[292] A film akkor fut fel, ha más művészetek meghiúsultjai, a zavarosban halászó, szélhámoskodó dilettánsok kezéről a „szent lelkesedés" vagy legalább egy bölcsebb cinizmus kezére kerül, mely minőséggel, szellemmel szolgálja ki a közönségigényt. Balogh Béla, Janovics Jenő, Kertész Mihály és Korda Sándor személyében veszik át a filmet a régi művészetek lecsúszottjaitól az új művészet felemelkedői.

A művészi korszak kimaradása mind a harmincas évek második felének új konjunktúrájára, mind a külföldi magyar filmkarrierekre rányomja bélyegét. Balogh Béla az itthoni szerény körülményeknél kedvezőbb németországi feltételek között sem csinált a hazaiaknál jobb filmeket. Deésy, Kertész, Korda és Bolváry a korabeli „átlagos filmstílust valósították meg, minden egyéni szín, és ami a legdöntőbb jelentőségű, az egyetemes filmstílus minden továbbfejlesztése nélkül, a kezdeményező erő teljes híjával."[293]. Balogh Béla némafilmjeiben kifinomította és beteljesítette a kor magyar kommersz-stílusát, Kertész Mihály Hollywoodban vagy Korda Angliában hasonlóképpen a nemzetközi kommersz stílust, de nem alakították a film formanyelvét, mint Griffith, még a szórakoztató filmét sem, mint pl. Howard Hawks. A magyar hangosfilm komédia virágkorának nincsenek nagy újítói és kísérletezői, hiányzik a csúcsokra törő ambíció, de ötletes, hangulatos filmeket teremt a mesterségbeli készség megbízhatósága. Rendezőink nem törnek az egekbe, de elérik, amit akarnak; ihletett, sikeres mesterek, nem géniuszok.

Aki érvényesülni akar, nem tanácsos magasan szárnyalnia. A kettő utoljára a reformkorban fért össze. A filmkultúrában leírt beállítottságok nem újak, Lyka Károly a kiegyezési kor képzőművészetében mutat ki hasonló művészi mentalitásokat, melyekben szintén felfedezi a közönségművészetet: „Világos, hogy ilyen festők csak a művészet előszobájába nyithattak be. Náluk a művészi tehetséget csupán a festésre való alkalmasság helyettesítette. A művészet turistái, akik ahelyett, hogy a csúcsokra irányítanák igyekezetüket, az első száz méter megmászása után találnak egy kedélyes vendégfogadót, s abból többé ki sem mozdulnak... Korszakunkban az ilyen festők is elmondanak egyet-mást az általános ízlésről, főképp pedig arról, hogy akkor mi tetszett, mi nem tetszett a közönségnek, mert ebből kiviláglik az is, hogy a valóban vérbeli művészek számára előnyt vagy hátrányt jelentett-e az általános korízlés."[294] A XIX. század második felének magyar drámatörténetét író Galamb Sándor drámairodalmunk „középszerűségtiszteletéről"[295] beszél. A harmincas évek magyar filmjei, Szalay Károly szerint, „a jómódú középszerűség dicshimnuszai."[296] A közepesség nem feltétlenül tehetségtelenség; bátortalanság vagy kényelmesség is lehet; vannak kontárai és klasszikusai. A színházi üzem és a drámaírói ipar kezdeteit vizsgáló Janovics Jenő a tisztes középszer erényeit is látja: „A mi különleges irodalmi és míveltségi viszonyaink közepette azonban sokkal nagyobb szükség volt az ilyen szorgalmas, mindenki által azonnal érthető »józan« tehetségekre, mint az egész világ számára megnyilatkozó, kora értelmi színvonalával, gondolatvilágával s aprólékos viszonyaival nem törődő lángészre."[297] Mi az oka a középszerűség örökös diadalának? Melyek a forrásai? A tömegek társadalmi függőségével egy irányban hat a nemzeti függőség. A függés évszázadaiban kialakult beidegződések számára természetes, hogy nem a legjobbak vannak felül. A polgárság s az írástudó céh is beilleszkedik a kontraszelekcióba, elfogadja a „kicsinyesség és szűkkeblűség"[298] uralmát. Az igénytelen középszerűség ősi formája a visszavonulás, óvatosság, passzivitás, a szükségletek igénytelensége; modern formája a helyezkedő, ügyeskedő cinizmus, a teljesítmény igénytelensége. Az előbbi a hosszú jobbágyság, kései felszabadítás eredményezte cselédmentalitás, az utóbbi a gyenge polgárság és elmaradt önfelszabadítás eredményezte olcsóság reflexe. A nemesi immobilizmus rossz tradícióit a századvégi polgárság csak látszólag korrigálja, valójában megerősíti: a hibákat, bűnöket modernizálja. „Nagyvonalú tervek után kicsinyes megvalósulások; az általános prosperálás kora nem ismeri a tragikus bukást, csak a megalkuvást; ez a polgári és századvégi többlet az örökölt dezillúzióhoz." – írja Halász Gábor[299]. A ha-

ladás a parazitizmus új formáit hozza létre és az újraelosztás trükkjeit perfektálja. A középszerűség tespedő, bénult, igénytelen formája helyébe lázasan túlpörgő, de igénytelenül improduktív mobilizmus lép. Miben rokon a terméketlen ügyetlenkedést leváltó terméketlen ügyeskedés az előbbi rendszerrel? A kényelmet és biztonságot mindkét rendszer az élősdiség s a sikert ügyeskedő zsiványság által képzeli legbiztosabban elérhetni, a munkát páriafunkciónak véli, a teremtést, alkotást, felelősségvállalást megveti. A gyakorlati szellem elvtelen könnyedségét az ideálok vaskalapos nehézkessége és az ízlés prűdsége ellensúlyozza.

Az úri epikureizmus szellemi renyhesége vagy a paraszti óvatosság mellett a korszak végén növekvő hangsúlyt kap a kultúrkritikában a nyárspolgáriság élménye. Minél erősebbek a múltban a katonai társadalom tradíciói, annál homogénebb a nyárspolgáriság, melynek lényege a katonai fegyelem elpolgáriasítása. A nyárspolgár ambíciója: nem lógni ki a sorból, egységesítő véleményeket és cselekvéseket követni, s ezeket erőszakosan behajtani az önállóskodókon. Ez az egységesítő szellem azonban már nem a tradíció szelleme, amely nem volt híján az életet vezető s a közösséget összehangoló bölcsességnek. A nyárspolgári szellemet a megismerést feltétlenül alávető anyagi érdek erős cenzúrája konstituálja. A nyárspolgári kultúrában nincs a középszerűségnek avantgarde ellenzéke, a minden pozícióba betelepedő középszerűség alakítja ki a maga előkelő és közönséges változatait. Míg az előkelő középszerűség kényelmes és élveteg életművészetbe fojtja a megismerés és aktivitás kezdeményeit, a terrorisztikus középszerűség a görcsösség és botránkozás éber szellemeként lép fel, mely nem az álszent homlokzat mögött tenyésző valódi bűnökön botránkozik, ellenkezőleg, amíg rejtőznek, addig szövetségesük. Nem a bűnt gyűlöli hanem a tapintatlanságot, a kényelmetlenséget, a problémák jelzését, az elemzés kísérletét.

Kultúránkban vagy azt tanácsolják (Beöthy Zsolt) a közepes embernek[300], hogy tekintse gőgnek, bűnnek, antiszociális, deviáns megnyilatkozásnak[301] a lázadó ember szellemi attitűdjét, vagy azt (Rákosi Jenő), hogy tán csodálja, távolról tisztelje, ámde ne kövesse[302]. „Vagyis igazolja a tragikus ember sorsa a renddel örökké megalkuvó s a rendnek örökké reformjára törekvő közepes ember magatartását."[303] A tragikumhoz, olvassuk Böhm Károly tragikumelméletében, nem kell tragikus bűn[304]. Ahhoz, hogy az erős eltaposса a gyengét, a nagy a kicsit, az istenek az embert, elég az utóbbi feltűnő, kiváló mivolta. Az erős, tehetséges középszerűség az életet védő terepszín, a többiek lelki, szellemi határainak tisztelete, közösségi szellem. Ám ha ez a kellemes középszerűség, a társasság meghitt kényelme nem csinál utat a jobbnak, úgy a rosszabb fog benne utat vágni magának. Ahol a szellem tisztelete nem magától értetődő, ott az erőszak, a hatalom, az elnyomás a csodálat tárgya. A szellemet a szellem észleli, a hatalmat a hunyászkodás. Az erőszak ezért szakadatlanul bizonyítani kényszerül erejét, miáltal az életet az öncélú sértés és gáncs hatja át. Ez magyarázza a közélet kicsinyes fortyogását, szürkeséggel párosuló durvaságát, a közszereplők türelmetlen impertinenciáját.

Milyen művészet jöhet létre a magasabb kultúrában, ha a köznapi kultúrában a mindennel minden áron egyetértés fejlődött művészetté? A tragédia itt nem külön műfaj, hanem a nagyot akarás formája, a nagy művész egzisztenciamódja, s a tragikus torzó a felfedező művészet formája, míg a közkeletű konformizmus a kedélyes egymásra találás képét ölti az elegáns tökélyben.

A szerzők átlagkaraktere összefügg a nézőkével: az igény története a tömegkultúrában mindenek előtt a néző, befogadó története. Egy filmgyártási virágkor bekövetkezte attól is függ, milyen mértékben és körben válik a lakosság mozifüggővé. Kultúránkban a városiasodás viszonylagos elmaradottsága és a kis piac kedvezőtlen körülményekként beszámíthatók, a lakosság mozifüggősége azonban nagy, a mozgókép itt több mint puszta vizuális látványosság (mint a fejletlenebb kultúrákban), s több mint a gazdagabb és aktívabb tevékenységformákat nyújtó fejlettebb kultúrák szolid szórakozást jelentő mozija. A mozgókép szenvedély. A képek szenvedélye, a szenvedélyek világában elfoglalt helyét tekintve, a szenvedélyes cselekvés és a szerek

szenvedélye között áll. A század elején Párizsban tartózkodó Fülep Lajos összehasonlítja a párizsi és budapesti nép szabadidő-tevékenységeinek stílusát: „Meglátszik ezen a népen, hogy ősei a Bastille-t vették be, királyt nyakaztak és hercegek meg hercegnők fejeivel labdáztak. Hozzászokott ez a nép az uralomhoz, s meglátszik ez mindenén, egész föllépésén, akármiről legyen is szó. Milyen esetlen, gyáva, hunyászkodó, engedelmességre tanított, vezetőre szorult nép ehhez képest a mi Budapestünk népe! Nagyon nagy dolognak kell lennie annak, hogy e budapesti nép saját elhatározásából cselekedetre szánja magát, s tegyen is valamit."[305] Fülep Lajos szórakozáslélektani megfigyelései szerint a szorgalmas, szenvedélyes, intenzív munka hasonlóan szenvedélyes – karnevalisztikus – szórakozási formákat feltételez, míg a teljesítményvisszatartó cselédmentalitás a szórakozásban is passzív és igénytelen. A visszatartás, a tartózkodás, az óvatosság válik kulturális alapstílussá. A karnevalisztikus élvezet lényege „a kedv szabadjára engedése"[306], a filmélvezet ezzel szemben másodlagos, kockázatmentes, megspórolja az akciót. A totális testi és lelki élet akcióöröme visszavonul a látvány kéjébe, a tevékeny élet öröme a mások életöröméből részesedő lelki parazitizmusra redukálódik. Az öntudatos tömeg hiánya, a megfélemlített és reménytelen nyájmentalitás kedvez a mozinak. Filmpaloták nőnek az égig: nem dicsőség.

A nagyváros rabjai, az aszfalt foglyai moziba járnak. Bár ilyen irányú vizsgálat nem készült, a korabeli emlékezések és a regények, novellák közvetítette benyomás szerint a szenvedélyes cinéphilek döntően a városiasodott népességből kerültek ki. A klasszikus mozi a cselekvés pótléka, a televízió a társaséleté; a mozikorszak még csak a városi szórakozáskultúrát gépesíti átfogóan, a tévékorszak a vidékit is. Egyik filmünkben a nagyvárosi ember kisszerű sorsa vezeti moziba a hősnőt, aki a test és a természet nevében fellázad, de végül visszariad saját bátorságától *(Tisztelet a kivételnek)*. Fülep Lajos korai szórakozásantropológusként figyelmeztet rá, milyen messze esik a várostól a természet[307]. A tömegközlekedés, mely javulása mértékében drágul is, máig sem szabadította ki az átlagembert a város fogságából. Az autó, maga is az autópályák rabja, a várost viszi le vidékre s nem a vidéket tárja fel, nem módosítja az aszfaltvilág rabjainak helyzetét, csak – az autótípus függvényében – barbár radikalizmussal hierarchizálja őket. A természet kiszorul a képek világába: „...éppen a művészet az, mely hírt hoz közénk a természetről. Üvegen keresztül nyaljuk a mézet.."[308] Város és természet távolságából profitál a mozi, mint póttermészet. Nemcsak a mozi, hasonlóképp a szexipar: a nagyvárosi kultúrák jellemzője a meztelenkedés és a promiszkuitás hajlama[309]. A nagyvárosi kultúra áterotizálódásának és az erkölcsök libertinizmusának egyik oka, hogy az elveszett természet egyetlen maradványa e miliőben a test. „A budapesti természet a női ruhák színei, a tavasz a fiatal lányok."[310] A film előbb a test konkurense, utóbb, a század hetvenes éveitől, a testkultúra szövetségese. A klasszikus Hollywood-film idején a filmipar asszimilálja a szexipart, a hetvenes évektől a szexipar rendeli alá magának a filmipart.

A fotofonikus információrögzítés és a telekommunikáció a fizikai közlekedést pótló szellemi közlekedésként is szolgál. Korunkban a földi élettakaró minden szubuniverzuma virtuálisan jelen van minden más szubuniverzumban, a modern média révén minden információ eljön az egyénhez, a technikailag jól felszerelt városi civilizáció virtuálisan mindent nyújt s ezzel passzívvá, kényelmessé tesz. Nemcsak kényszerű pótkielégülésekről van szó; a valódi gyakran fizikailag és lelkileg költségesebb mint a pótlék. A XX. század első fele a pótkielégülések diadala, második felében az emberek útra kelnek, felvirágzik a turisztika és a rendszeres munkahely változtatáson alapuló életformák, de a nagyvárosi kultúrák hasonulnak egymáshoz, mindenütt azonos kötelességek és javak fogadják a vándort, akit így minden út a kiindulópontra visz vissza. Ahogy az autó sem a természetbe, úgy az utazás sem más világokba visz. Ez ismét a mozinak kedvez, melynek fantasztikuma a hetvenes évektől világszerte radikalizálódik.

A közlekedés nem drágább a mozinál s a legyőzhető távolságok még a kisebb problémát jelentik, nagyobb a gyorsuló életritmusba belevetett, elsodort ember krónikus időhiánya. A vá-

ros rabságában élők időhiányban szenvednek, az idő – a maguk és más idejének – birtokosai a városon kívül élnek. A gazdagok szabadsága végső soron a rendelkezésre álló idő bősége; a film az időínségben szenvedők számára készült, sűrített, konzervált idő. A film úgy viszonyul az időhöz, mint a vitamin tabletta a gyümölcshöz. A taposómalomban élők az öntevékeny élet idejét, melyről – tehetetlenségükbe belenyugodva – a tulajdonosok javára lemondtak, sűrített árnyidőként, filmidőként kapják vissza. A jóléti társadalom nélküli teljesítménytársadalom, a gazdagság nélküli fogyasztói társadalom – már a Trianon utáni Magyarországnak is specialitásai – haszonélvezője a mozi, a képzelt fogyasztásba menekülő fogyasztói mentalitás médiuma.

A tömeg konformizmusa és a szerzők igénytelensége egymást erősítve tolja a filmet a középfajú szórakozáskultúra felé. Népszerű filmkultúránk azonban hat az olasz, német, sőt amerikai filmre is! A maga kultúratípusán belül a magyar film egyfajta élcsapattá válik. Szinte mindenben, amit a kultúrkritikusok száz éven át elmondtak a filmről és közönségéről, van igazság, de mindez csak az igazság egyik fele. A könyvkultúrát képviselő műveltségi elit filmmel szembeni feszélyezettsége nem engedi meglátni, hogy felnőtt egy olyan tömeg, amely az új médiában tükröztetni tudja igényeit és elutasítja az atyáskodást: „Ma a tömeg – írja a kor kitűnő médiaszociológusa – nem csupán társadalmi tekintetben, hanem szellemileg is felszabadultnak érzi magát; nem tűr szellemi atyáskodást, a sznobizmus, művelődési nagyképűség iránt pedig nincs semmi érzéke. Úgy szórakozik és úgy vidámodik fel, ahogy őszintén, minden régi fajta kultúrterror nélkül érzi."[311] Bármilyenek is a tömegek, az, hogy nemcsak a média manipulálja őket, hanem ők is formálni kezdik a médiát, nagy jelentőségű emancipációs vívmány. A mozinak, amely a legalsó rétegekből bővíti a kultúripar közönségét, nálunk az alkohol és a tömegsport a fő konkurensei. A cinéphil nem alkoholista: aki a pohár mélyére néz, azt már nem csábítja a mozi. A tömegfilm perspektívaérzéseket, a tömegsport aktivitásérzéseket kíván, melyeket az alkoholista elveszített. A mozgókép szenvedélye viszonylag magas fokú és általánossá vált individualizmus terméke. A szerzők és nézők, minden konformizmusukkal egyetemben, vitálisak és intelligensek. A mozi a magányos tudat, a vászonnal szemben egyedül maradó, izolált én interpretatórikus tevékenységét feltételezi. Bármilyen elsodró és hipnotikus hatású is a mozgóképi látvány, mindig megőrzi a nyomozás és rejtvényfejtés jellegét; a film csak a megfejtés, az előre- és visszautalásokat összefogó szellemi erőfeszítés által válik érthetővé. A problémákkal való szembenézés képessége kívánni valókat hagy maga után, de a derűs életszemlélet és az éber rögtönző képesség sokat kompenzál. A szellem gyáva, a lélek bátor. A teoretikus ész gyáva, a gyakorlati értelem bátor. A filmek szellemi igénytelenségük ellenére is jók, hangulatokat mélyítenek el és nem megismerési határokat lépnek át; nem véletlen, hogy éppen a mi kultúránkban akadt olyan gondolkodó, aki a film sajátosságának, esztétikai lényegének a hangulatot tekinti[312]. Filmkultúránk formáját, típusát a tömegek nagy tűrőképessége vagy extrémen terhelhető restsége határozza meg, a típusból kihozott eredményeket pedig az igény, mely mindig abban a pillanatban jelentkezik, amikor már nem várnánk: a restség nem az intelligencia restsége. Mindez filmkultúránk paradoxiájához, a magas színvonalú igénytelenség, az elbűvölő középszerűség furcsaságához vezet.

Középszerű, de barátságos, nem alkotó, de termékeny átlagkultúra képe bontakozik ki előttünk. Bibó a kiegyezési kor szellemiségében éppúgy elsősorban a hazugságot látta, mint Szabó Zoltán a két háború közötti kor filmjeiben. Bibó a XIX. század nagy politikájában írja le azt, amit Szabó Zoltán a XX. századi intimitás mikropolitikájában észlel. Szabó Zoltán elsősorban a filmek képmutató moráljét támadja:"... itt többről van szó, mint a rendezők, darabírók tehetségtelenségéről. Egy általános és kissé tisztázatlan gyávaságot érzek, amely hipokrita módon elfordítja tekintetét a valóságról, s kamaszos fantáziával édeleg a szerelem mibenléte körül."[313] A bátortalanság nem kérdez rá a megszokott politika, a morál, az ízlés és az illem játékszabályaira, s ezzel elzárja az eredeti érzület és átfogó gondolkodás felé vezető utakat. De az

óvatosság nem mindig gyávaság; az emberek e korban gyakran az emberségesebb viszonyok embertelenebbekért való felforgatásában tanúsítanak bátorságot: az óvatosság felértékelődik, bár a társadalom fejlődését gátló gyávaság kétségtelen szerepet játszik az embertelenség kitöréséhez vezető válság feltételeinek felhalmozódásában, így az értékeket védő defenzív magatartással különösebben nem büszkélkedhetünk; büszkélkedni nem lehet vele, de olykor szeretni lehet. Igaz, hogy a filmek alávetik magukat a represszív morálnak, de az is kétségtelen, hogy a néző valóban vágyik a „hűségre", a „férfias férfire" és a „tiszta nőre", a „csendes boldogságra" és a „szép öregségre". A néző korántsem tudja biztosan, hogy a hagyományos nemi erkölcs elvetése felszabadít-e vagy lumpenizál, s hogy a „régi erkölcsöket" őrző gátlások vagy a könnyed promiszkuitás, a romantikus szerelem vagy a modern örömszerzés tesznek-e boldogabbá. A kor lelkülete akceptálja a hagyományos szellemi, erkölcsi hatalmakat és lelki vetületüket, az egyén gátlásait, mégpedig nemcsak gyávaságból és kényelmességből, de tiszteletből is, „ki tudja, mire jó" alapon. Legalább annyi ebben a pietás mint a gyávaság, a hűség mint a kényelmesség.

2.1.2. A korabeli filmszükséglet természete

Az elsöprő erejű amerikai film szuggesztiójával magyarázható, hogy első hangosfilmünk, mintha koprodukció volna, Amerikában játszódik s amerikai-magyar szerelmespárra építi a cselekményt. A születő magyar hangosfilm mind az amerikai, mind a német befolyásnak ki van téve, de a német film tartalmilag, szellemileg kevésbé hat rá: „a magyar moziközönség kezdettől fogva nem szerette a német filmeket"[314]. A német filmgyártással szorosabbak és termékenyebbek a munkakapcsolatok, az amerikai inkább a tehetségeket elszívó erőként jelenik meg. A magyar film közben szellemileg tehetségesen kifosztja az amerikait, eltanul tőle mindent, ami erejéhez mért, s azok az erények, amelyekkel be lehet törni a világpiacra, valóban az amerikai filmtől tanulandók. Az elitárius ízlés inkább német és orosz, később angol és francia, végül olasz orientációjával szemben a tömegízlés egyértelműen az amerikai filmhez kötődik, a magyar hangosfilm pedig egyértelműen a populáris utat választja, tehát az amerikai utat.

Filmkultúránk populáris kultúraként, tömegfilm-kultúraként született. A többi európai filmkultúra nem ilyen homogén. A magyar film tökéletes közönyt árul el a kísérletezésben gazdag kor művészi ambícióival szemben. Szinte Hollywoodnál is hollywoodiasabbak vagyunk, az első három-négy hangosfilmi év Hollywoodja ugyanis nem áll szemben olyan végletesen az európai film művészi ambícióival és kísérletező kedvével, mint a későbbi. Az induló magyar hangosfilm az 1935 utáni megmerevedett Hollywood mentalitását előlegezi. A német, francia, angol kísérletezések alig találnak visszhangra, mert akit érdekelhetne a filmművészet, azt nem érdekli a film.

Az elitárius ízlés nemcsak a gyermekcipőben járó magyar filmmel, általában a filmmel szemben is tartózkodó, az amerikai film iránt pedig többnyire ellenségesen érez. A harmincas évek glamúrfilmje idején fokozódik az ellenérzés. Hunyady Sándor 1925-ben még így nyilatkozik: „Válogatós és kényes lettem, már csak amerikai filmeket tudok nézni."[315] 1941-ben már ezt mondja: „Százszor jobban tisztelem azt a művészetet, amelyet ez a sebekkel küzdő vén Európa csinál, mint azt, amely Kalifornia mozitelepeiről kerül ide úgy, mintha besózott disznóhúst szállítanának."[316] A kor gondolkodói a mítosz fővárosát a giccs fővárosának tekintik. A húszas évektől szakadatlan csökken a film presztízse. Kosztolányi 1929-ben azon töpreng, miből eredhet az a „halvány lenézés", amit a film iránt érez[317]. Füst Milán 1937-ben a filmek könnyen feledhető azaz felcserélhető mivoltát, a katartikus hatás hiányát teszi szóvá: „De miért van az csakugyan, hogy még a hangos filmre sem jól emlékszik az ember? Holott az már hanggal is kapaszkodik az ember lelkébe? – Vegyük azt, ha valódi elefántokat láttam volna s igazi indiai tájakat, – mennyivel jobban emlékeznék rájok!"[318] A korai hangosfilm-korszak szellemi elitje úgy

érzi, a film nem váltotta be a húszas évek reményeit. A kritikus értelmiségiek „filmdzsungelről", és „művészeti mocsárról" kezdenek beszélni a harmincas évek magyar filmgyártása kapcsán[319]. Sík Sándor esztétikája, mely pl. a szavalókórus műfajának külön fejezetet szentel, a filmet lábjegyzetben intézi el: „Századunk legjelentősebb új művészete, a film ma még – nagyszerű egyes produkciók mellett is – egyelőre a kísérletezés korát éli."[320] A hatvanas évek filmesztétái sérelmezték, hogy Lukács György Az esztétikum sajátosságában kis fejezetben, a kert mellé besorolva tárgyalja a filmet. Mennyivel sérelmesebbnek tűnhet a Sík-esztétika eljárása, mégis el kell ismernünk, hogy az érzékeny gondolkodó, érezhető ambivalenciával, a korabeli film valóságos presztízs-veszteségeit tükrözi.

Németh László, Bűn című regényében, agymosó funkcióként jellemzi a vulgáris filmélmény eszképizmusát. Ehrenburg Álomgyár című könyve belülről ábrázolja az agymosás nagyüzemét. A mozinézőnek a valóság elől való menekülését az álomgyár filmjeinek vágyteljesítő funkciója teszi lehetővé, melyet Arnheim így jellemez: „A filmben minden úgy történik, ahogyan a valóságban történnék, ha kedvünk szerint alakulnának a dolgok. Amit a jóisten elmulaszt, az ember saját alakításában pótolja."[321] A naiv közönség menekülési reakcióit ostorozó kultúrkritikusi felvilágosodás azonban a maga módján szintén naiv. A hol a cinizmus, hol a naivitás irányában torzuló felvilágosodás naivitását jelenti azt hinni, hogy az álomgyár téríti el a „forradalmi tettektől" a rossz közérzetet, otthontalanságot és elégedetlenséget. A félreismerhetetlen melankóliával terhelt fiktív öröm nem valódi öröm, s a fikció sem egyszerűen pótcselekvés, hanem sokkal inkább nem-cselekvés, az igény felcsigázása, a beteljesülés kielégületlen szenvedélyének szakadatlan szítása. A tömegtársadalomban a választójog megelőzi a politikai kompetenciát s a magasabb életstandard igénye a gazdasági lehetőségeket. Az új világban az emberek tudata kevésbé különbözik mint létük, s a tudat rokonságának a lét távolságaival való kontrasztjából fakad a hisztérikus igény, az elkerülhetetlen önfélreértésekben is tiszteletre méltó felszabadulási vágy, a mások által bitorolt cselekvési tereket naiv fetisizmussal fogyasztói paradicsomnak látó melankólia. A kor happy endes boldogságfilmje világméretű, heveny melankólia-járványként elemezhető.

Kodolányi Ponyva fenn és lenn című írásában azt hangsúlyozza, hogy a tömegkultúra és a kultúra között nincs átmenet, a kultúriparban nem a kultúra valamilyen fokát, hanem ellentétét, feladását kell látni: „A ponyva azoké, akikhez a művészet nem szól s akik nem szólnak a művészethez... A külsőségek olcsó, flitteres, átmázolt, rikító kirakata. A munkáslányé, aki gazdag, elbűvölő kokotti pályára vágyik, a gépírókisasszonyé, aki filmsztárok tündöklését sóvárogja, a tisztviselőé, aki alázatos tisztelettel hajlong főnöke előtt s szívében szörnyű gyilkosságok boszszúvágyát melengeti, az illedelmes polgárasszonyé, akinek nincs bátorsága besurranni egy garniszálló ajtaján, a bánatos özvegyé, aki mécsest éget tíz év óta halott ura arcképe előtt, de minden éjszaka bikák kergetik meg álmában, az inasgyereké, aki a műhely ólomszagú levegőjében bankpénztárak százezreiről álmodozik, a politikusé, aki éjjel fáradtan menekül a gondolkodás elől, a kalauzé, aki mindig ugyanazt az utat utazza végig s Ausztrália prérivilágáért sóvárog, a kamaszé, aki nem meri fölemelni szemét a szép leányokra, a könyvelőé, aki beletébolyodik a számlák sivár oszlopaiba, egyszóval az úgynevezett modern polgári társadalom kultúrálatlan tömegeié, amelyek kirekedtek a természetes élet megtartó közösségéből, kábultan vonszolják kényszeredett életüket s elgyávult tekintetük borzad attól, hogy önmagába merüljön."[322] Kracauer, aki a „Moziba mennek a kis bolti lányok" című esszéjében szintén az élethazugságok tökéletesítőjeként és szisztematizálójaként jellemzi a kor filmjét, abban bízott, hogy a filmmotívumok által közvetített ideológia „ezeknek a motívumoknak az értelmezése révén veszti el varázsát."[323] Nem így történt, a filmek túlélték a kultúrkritikát, mely a filmszükséglet tartalmait nem helytelen, de ki nem elégítő, egysíkú módon képezte le, torzképeket rajzolt, melyek fölött ugyan könnyen diadalmaskodhatott, ám melyek csak a filmélmény primitív, konformista mellék-

funkcióit hozták közel, varázsa forrásait azonban nem érték el. A tömegfilm, melyben az expresszív (kifejező) funkció a domináns tényező, nagyon rosszul jár, ha a referenciális (ábrázoló) funkciót kérjük tőle számon. Ismét a századvég szellemére kell utalnunk, melyből a film mitológiája kinőtt. Gozsdu Elek egyik novellahőse a mágikus gondolkodás álmait védelmezi: „Miért babona? Mert romantikus utakon keresi az igazságot?"[324] Lévi-Strauss szerint a mítosz vígasztal és lázít, békít és nyugtalanít, minden érzékenységet karban tart, amire a gyakorlatnak alkalomadtán szüksége lehet. A harmincas évek nagy tehetségű, az esztétikai gondolkodást hosszú időre meghatározó elitje csak az egyik oldalt hangsúlyozza, azt, amit Marcuse az „emancipatórikussal" szembeállított „affirmatív" funkciónak nevezett. Az élethazugságok és ideológiák is a bennük rejlő részigazságoktól és jogosult igényektől nyerik átütő erejüket és tartós befolyásukat.

A mozinézői indítékok pszichologizáló elemzése nem méltányos. Már Brecht és Marcuse észrevették, hogy mindaz, amit a tömegkultúráról szokás elmondani, az elitkultúra termékeinek legnagyobb részéről is elmondható. Az ideológiakritika, mely önként áll meg a két kultúra határán, az elitkultúra önvédelmét talán szolgálja, de nem a megértést. Bármilyen nagyság és tisztaság eredetét megbolygatva találhatunk problematikus indítékokat, hiszen a beteljesülés minden vágya teljesületlenségből fakad. Nem az a kérdés, miért ül be a néző a moziba, hanem az, hogy mi lesz mindebből a heterogén nézői indítékokat nemcsak kiszolgáló, de feltárva s önmagukkal is szembeállítva, nyilvánosságra hozva, tovább is fejlesztő filmben. Az igény csak kérdés, de a jelentés a válasz, s az utóbbi elemzése a döntő. Kodolányi az esszéíró ítélete a kor filmesztétái, Arnheim és Kracauer álláspontjához közelít. Kodolányi az író azonban, váratlan módon, egy egészen más képet is ad a tömegkultúráról. Feketevíz című regényének úrigyereke a parasztfiúk közvetítésével találkozik a tömegkultúrával. Ezek a fiúk úgy fantáziálnak, mint a hasonló korú New York-i gyerekek, pl. a Zsákutca-banda kis csavargói. A Feketevíz a középosztályi kultúra kritikáját adva idealizálja a paraszti kultúrát, de nem tekinti a parasztokat muzeális folklórlénynek vagy honi vadembernek. Kultúrájuk részeként mutatja be a mozi és krimi tömegkultúráját. Az úrigyerek a vakmerő játékok akrobatikáját, a kis ajándékokért szeretkező lányoktól szerzett erotikus tapasztalatokat és a ponyva mesekincsét kapja parasztgyerek barátaitól. Három meseanyag szövi át a fiúk étetét, a Vadölő indiánmitológiája, az induló hajók felfedező- és kalózszimbolikája, s a krimi, melynek asszimilációját Kodolányi különösen érzékletesen idézi. A parasztfiúk tájszólásában a krimit angolszász pozitivizmusából kiforgató népmesei stílusban születik újjá a műfaj. „Vatson, a nagy detektív – kezdi a náthás Pallag Pali, kihúzza magát, zsebreteszi a kezét, széles ajkát lebiggyeszti s úgy áll ott megvetett lábbal, büszkén. Csak a rövid pipa hiányzik a szájából. – Vatson a nagy detektív. Mamá röggel békocogott Brovn, aztán jelöntötte: a Hudson mellett meggyilkolva találták a negyedik emeletön a szép Alicét. Ékszörei hiányoznak. Azomba megindétottam a nyomozatot. Idométott rendőrkutyámmal kimentem a Hudsonhoz. Megvizsgáltam a holttestöt. Vérébe feküdt a szép Alice." E vulgáris szürrealizmus inkább emlékeztet a korai Hitchcock humorára, mint hamvukba holt krimikísérleteinkre. A nyomok az angol alkirályhoz vezetnek. A magyar Watson egyfajta új János vitéz, ki nem ismer akadályt, mert számára semmi sem szent, hivatalos tekintély előtte meg nem áll, mert e földön jutalmat sem remél. Watsonunk bátran vádolja az angol alkirályt, aki egy ideig dühösen ordítozik, majd váratlanul megtörik. „Így fogtam el az angol alkirályt, biza."[325] A parasztfiúkkal való fürdés a faluvégi vízben, a kitörés a zárt, sértett és szorongó középosztályi kultúrából, a barbár mulatságok, a kimaradás alkonyatóráig, a Feketevízben nagy kalanddá válnak. A Babits: Halálfiai vagy Németh László regényei által ábrázolt bátortalan és túlkontrollált kultúra légkörével küzdő életszomj, kalandvágy és szenzációéhség a cselekvésterek beszűkülésével együtt nő. A mozi mint kalandpótlék e korban növekvő szerepet kap a fiatalok lelki háztartásában. A mágikus mozi szirénhangjai áthatolnak a szubkultúrák határain. Még a Bánffy-trilógia tilosban járó arisztokrata szerelmesei is moziba járnak.

Karinthy, aki a pionírkorszakban a film új, nagy művészetté válásában reménykedett, a harmincas években, Kosztolányihoz hasonlóan, kevésbé lelkes. Álláspontja ennek ellenére sem a korábbit megfordító egyszerű reakcióképződés. Karinthy, akit az álomgyár diadalai idején a giccsprobléma felülvizsgálatára ösztönöznek a tömegkultúra sikerei, 1935-ben elmondja, amit Susan Sontag és Umberto Eco évtizedekkel később újra felfedez. A giccs nem a „spontán élmény ihletét" fejezi ki, minden elemében „mesterkélt és előre megfontolt." Hiányzik belőle az eredeti, „először alkalmazott képzettársítás". A megcélzott alaphangulat szimbólumkészletét „zsúfolja és szaporítja, minden mérték és takarékosság nélkül, belerak mindent..."[326] Karinthy nyelvvé lett beszédként, formává lett tartalomként, közkeletűvé lett egyéni élményként közelíti meg a giccset. Ám az élethazugsággá kopott, gondolattalanul szajkózott igazságok egy-egy zseniális turmixban újra felfénylenek. Umberto Eco visszanyerési elméletével rokon gondolatmenet körvonalazódik: „Mert a giccset az teszi halhatatlanná, s örökéletűbbé a művészi alkotásoknál, hogy függetlenül a kor ízlésétől mindent magába szív, amit elmúlt korok elcsépeltek és levedlettek – s alapjában ez az elcsépelt és megszűnt és kihasznált valami, ez az uraságoktól levetett, kopott kabát és megcsömölt étel az, ami az örök emberit konzerválja: lévén az a valami, múlandó tartalmon túl a múlhatatlan és változatlan forma."[327] A nagy banalitások soha sem fognak többé egy az egyben feltámadni, nem hiszik őket többé a megnevezett lét pontos megragadásának, de a megnevezhetetlen létre való utalásként végtelenül egyszerűsítő, ám végtelen fontos és komplex dolgokra és viszonyokra utaló jelekként újra akceptálják őket. Karinthy így töpreng: „Úgy látszik, öregszem. Még megvetem a múltat – de már kezdek félni a jövőtől. Vajon nem lesz banális a mi nagy „egyszerűségünk" és „természetességünk", minden frázistól való beteges irtózásunk valamikor? Abban a társaságban, amelyben mostanában forgok, annyira félnek már a közhelyektől, hogy a „jónap"-ot is idézőjelben, gúnyos nyomatékkal mondják, nem azonosítva magukat azzal a jámbor halandóval, aki csakugyan szeretné, ha nekem jó napom lenne."[328] Az egyszerűség kultusza, ami a banalitást tizedelő vadászati szezonnak tűnt, valójában a banalitások kímélési periódusa volt. A némafilm-kort az irodalmi élcsapat és a film rokonszenve jellemezte. Karinthy az avantgarde és a giccs rokonszenvét tárgyalja. Az elitköltőket nem hagyja közönyösen a giccs: „...ha volt valami, ami inspirálta őket, ez a valami soha nem a rokonlélek, a kongeniális szellem gondolata és felfedezése volt, hanem igenis ez a kétes eredetű, torokreszelő kotyvalék, a halhatatlan giccs, amelynek névtelen alkotója soha nem pályázott irodalmi sikerre és elismerésre, megelégedett a nagy tömegek közvetlen rokonszenvével."[329] Szabó Dezső, a virágzó, ifjú Budapest kedves, könnyű tömegzenéje kapcsán, már 1915-ben felfigyelt a halhatatlan giccsre, a triviális zsenialitás problematikájára. „Zerkovitz, az antizseni, a szociális esztétika szempontjából éppen úgy (nem olyan) érték, mint Wagner Richard, a zseni... S amint ezer mély zenei elme közül csak egy lehetett Wagner, a zseni, ezer banális verklis közül csak egy lett Zerkovitz, az antizseni: az a szó, amely mindenik bámulója nyelvében ott dermedt s mely úgy pattant ki, hogy a nagy tömegek mindenikje a maga nyelve mozgását érzi benne s a maga szíve lüktetését hallja ki belőle."[330]

A Horthy-korszak középosztálya lenézte, de nem gyűlölte a tömegkultúrát, ami viszonylagos védettséget jelentett a népszerű filmműfajok számára, és lehetővé tette a régió legéletképesebb népszerű filmformáinak felvirágzását. A „nép" nem a „népélet" ábrázolását követeli, nem tárgy akar lenni, sem az ábrázolás, sem a népnevelés tárgya, hanem alany, olyan filmeket élvez, melyek alanyi életlendületét, törekvéseit, látásmódját, szempontjait fejezik ki szuggesztív módon. A tömegbázist kereső középosztály és a felfelé törekvő, felemelkedni vágyó tömegek élményeinek kommunikációja formálta ki a kor filmjét. Keveredik benne, ahogy a lenti tömegek megálmodják a középosztályi életet, és ahogy ez a fiatal polgári középosztály – szintén naivan – látja önmagát.

2.1.3. Műfaji útkeresés

Első hangos nagyjátékfilmünket, *A kék bálvány*t, dr. Lázár Lajos rendezte Bónyi Adorján hasonló című regényéből. A forgatókönyv írói Lőrincz Miklós és Faragó Dezső György. A filmet Eiben István fényképezte. *A kék bálvány* a későbbiekhez képest lassan készült, a forgatás öt hétig tartott. 1931. szeptember 25-én mutatta be a Royal Apolló. „Műfaj: vígjáték." – olvassuk Lajta Andor megjelenési kimutatásában[331]. *A kék bálvány* műfajisága azonban, a film készítőinek sokat markoló s egyúttal tétova vállalkozásának természetéből következően, nem egyértelmű: „szenvedélyektől fűtött társadalmi dráma, előkelő környezetben, egy bárhol lejátszódható fiktív társadalomban." – írja róla Nemeskürty István[332]. A hős kallódásának képei valóban emlékezetesebbek mint a szerelmi idill. „Vígjáték, bűnügyi bonyodalmakkal." – olvassuk A képpé varázsolt időben[333]. *A kék bálvány* vidám kalandfilm, melynek cselekménye több klasszikus tömegfilm-műfaj küzdőtere.

Az elszegényedett Lóránt György báró (Jávor Pál), élelmes inasa, Péter (Gózon Gyula) társaságában, állástalan pincérként ténfereg Amerikában. *A kék bálvány* hőseinek kiinduló szituációja a bevándorlók kallódása, a klasszikus gengszterfilmnek is kiindulópontja. Hőseink ott jelennek meg, az éjszakai lokálokban, ahol a gengszterek, és úgy, mint a gengszterek, zsebre tett kézzel, szájuk sarkában lógó cigarettával, a szemüket beárnyékoló kalapban, könnyű öltönyben, kabát nélkül, miáltal a kalap fejfedőből védekező, álcázó eszközzé válik. Sötét lyuk Jávor szobája, melynek ablakából csak ablakok látszanak. Ablakok néznek szembe ablakokkal: kietlen reflexivitás lép a hazai táj helyébe, és itt van már a magasvasút is, a nagyvárosi hektika zajos, legázoló képe, mely a *King Kong*ban (Schoedsack – Cooper, 1933), az első nagy katasztrófafilmben is fontos szerepet kap nemsokára. A kietlenség steril bármiliője, a hazátlanság alkoholos búbánata, a hónapos szoba a magasvasút tövében: a nagyvárosiasított byronizmus kellékei. *A kék bálvány* olyan motívumokból épül, melyek némafilmi múltja és hangosfilmi jövője egyaránt nagy, de találkozásuk ezúttal nem szerencsés, hiányzik a rendet csináló, frappáns lelki képlet. A külön-külön is kétségkívül bizonyos mértékig hatékony motívumokat nem elég véletlenszerűen összegereblyézni. Hiába bevált minden egyes felhasznált ötlet, ha hiányzik a mindent bevilágító, egységteremtő kulcsmotívum.

Az úri csavargó és az intellektuális hajlamú lumpen a kor fontos figurái (Dos Passos, Céline, Istarti, Döblin, Tersánszky stb.). Remenyik Zsigmondnál a csavargó intellektuel tudatosító tanúja az ember magára hagyottságának és a méltatlanság teljességének. A proletarizálódás poklát érzékenységgel és ésszel felfegyverkezve megjáró tanú nem égi lényként éli át az embersorsot, hanem emberi lényként a kárhozottakét. A züllött úri csavargó sorsa a rendszerint élethossziglan tartó erőfeszítésekkel kozmetikázott emberi sors csapdáinak és mélységeinek feltárását szolgálja, míg a sikerrel polgárosuló urak, kik jövendő filmkomédiánkban az előbbinél nagyobb szerepet kapnak majd, modernizációs vágyálmok megtestesítői. Jávor és Gózon mindattól a konvencionális tehertől megszabadulnak a tengeren túli hónapos szobában, amit Kabos Gyula kénytelen magára venni a *Hyppolit*ban (Székely István, 1931). Az elszegényedés, a kivándorlás igazi kalandfilm kezdete, az emberi lény pőrére, egyszerű lényegére vetkőztetése lehetne.

Mindketten pincérek, az úr is szolgál, és – az amerikaiakkal szemben – a szolga is európai úr. Gózon titokzatos szolgákat játszik, akik sokszor úribbak uraiknál, s azt sugallják, mindenki volt már úr, s lesz még szolga. Jávor mint új sztár Gózon, az egykori bonviván szerepkörét vette át: az úr tehát a szolga örököse s a szolga korábban volt úr. A múltbeli úr jobb időket látott, mint amit az új úr valaha is láthat, irigylésre méltó sors a szép, teljes pálya, Jávornak nem adatott meg, nem volt módja ilyen szépen megöregedni, teljes pályát befutni. Úr és szolga sajátos, komikus viszonya a férj-feleség viszony munkamegosztási struktúráira emlékeztető komikus barátságok sorába tartozik (Stan Laurel és Oliver Hardy, Abbot és Costello, Dean Martin és

Jerry Lewis stb.). Az élelmes szolga és az élhetetlen úr kettősében az előbbi gondoskodik a mindennapokról, az utóbbi az elvekről, a nagy játszmákról és a végső győzelemről. Az utóbbi a jobb életről s az előbbi, hogy megérjük. Gózon cselédfigurája könnyedén tiszteletteljes, graciózusan alázatos, nincs semmi kisebbrendűségi komplexusa, úgy alázatos – a fokozott udvariasság gesztusaként – ahogy egyik úr, az udvariasabb rangjáért versengve, a másikkal. Ez a szolgálat, akárcsak a lovagi szolgálat, szerep, mellyel nem jár szolgalélek és cselédsors, s így lázongó ressentiment sem. A tradicionális koncepcióban minden úr szolgál egy nagyobb urat, és a legnagyobb úr a közt szolgálja. A szolgaság az erények erénye és nem a szégyenek szégyene. Péter inas a mellét veri, amikor ura visszakapja elveszett birtokát: „Visszakaptuk a birtokunkat!"

Úr és szolgája csavargók is, de viszonyuk Don Quijote és Sancho Panza kapcsolatára is emlékeztet. A westerni és gengszterfilmi alaphelyzet a férfibarátság motívuma felé indít, de Don Quijote és Sancho Panza lovagi mitológiáját kijózanító szkepszissel hűti le egy másik asszociációs rendszer, a cirkusz bohócszimbolikájának öröksége. A cirkusz öröksége az élelmes, alantas, csetlő-botló, de gátlástalan naivitásában végül mégis sikeres vidám bohóc s az előkelő, jólértesült, fontoskodó és korholó, mégis szerencsétlen szomorú bohóc szövetsége, mely a *Hyppolit*ban a Csortos-Kabos párban testesül meg, *A kék bálvány*ban pedig a Jávor-Gózon párosban. Két „úr és szolgája" tematikájú film! *A kék bálvány*ban úr és szolgája meghódítják Amerikát, megcsillogtatják erényeiket, az amerikai nő csak mintegy győzelmi serlegként kerül átnyújtásra. *A kék bálvány*ban a szolga az élelmes és az úr a melankolikus: a szokásos szereposztás. A *Hyppolit*ban az úr a sikeres, vulgáris figura és a szolga a felfuvalkodott melankolikus. *A kék bálvány* a tradicionális világból átvett úr-szolga viszonyon alapul, míg a *Hyppolit* a kapitalizmus mint ellentétükbe fordult viszonyokon alapuló felkavarodott világ jellemzésére használja az úr-szolga viszony átváltozását.

2.1.4. Az úrfogalom elpolgáriasítása

„Nem az állással van baj Péter! Itt, bennem borult föl valami." Kétezer hold veszett el, de az előkelőség, a bizalom, a nagyvonalúság, az erények könnyelműsége tette tönkre hősünket, nem a gazdasági válság vagy a tékozló örömhajhászás. Péter: „Én mindig mondtam, nem lehet jó vége, kölcsönözni, váltókat aláírni másoknak. Most aztán itt vagyunk, úr és szolga, pincérek mindketten." Három marcona alak rakja némán a kártyalapokat, a sivatagon és a bozótoson túl, a világvégi faházikóban, mely szinte olyan vigasztalan, mint a *The Texas Chainshaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) cselekményének színhelye, ha ugyan nem még lepusztultabb. Verik a blattot s egyikük felháborodottan megszólal: „Az nem úriember, aki folyton nyer!" Az nem úr, aki csak nyer, akiben nincs semmi védtelen. *A kék bálvány*-beli báró, mint majd *A vén gazember* (Heinz Hille, 1932) bárója is, szégyelli megszámolni a pénzt, nem nézi meg, mit ír alá, kötelezőnek érzi az anyagiak megvetését. Ellentétbe került társadalom és kultúra, anyagi és szellemi tőke, gazdaság és ízlés. A születő magyar filmkomédia által felvázolt első kép tanúságtétele szerint a kor hőse erényeibe bukik bele. Ez csak akkor nem vezet tragédiához, ha a bukás nem végleges. Az apró bűnök és nagy félreértések együttműködéséből létrejön egy bolond világ, mely kaotikus és ideiglenes, hosszú távon nem tudja tartani magát, a cselekmény visszarendeződéshez, a bevált erények felszínre bukkanásához vezet. A romantikus komédia derűs világképében mindig marad valami az idillből, a bűnöket mellékalakok képviselik, rágalmazók, akarnokok, szélhámosok, csalók. Az erény hiánya a saját létfeltételeit felemésztő társadalomban lehet sikerrecept, de nem téma a romantikus komédia számára. A lovagi erényt átváltozva látjuk viszont egy új, prózaibb világban, melyet az ökonómia sorshatalmai uralnak és nem az istenek. A régi erényekből filmkomédiánk koncepciójában új bűnök lesznek, mindenek előtt önmagunk-

kal szembeni bűnök, s az új kor kezdeti bűneiből, a pénzsóvárságból, empátiátlanságból, könyörtelen tárgyilagosságból – ha e bűnök vétkesei, az eredeti felhalmozás mohóságán túlesve, megtanulnak mértéket tartani – a modern racionalizmus erényei válnak. Jókainak a régivágású típusok erényei (Régi jó táblabírák) és az előnyomuló kapitalizmus erényei (Fekete gyémántok) iránt is van érzéke. Mikszáth és Herczeg vonalán kibontakozik az élősdivé lett úrivilág (ön)bírálata, a bírálat legegészségesebb formája, mely a saját csoport hibáit és más csoportok erényeit tudatosítva teszi lehetővé az erények elsajátítását, kumulációját, míg a fordítottja, a más kultúrák gyalázásával kombinált hencegő öndicséret, inkább a sajtóban jelentkezik, nem az irodalomban. Tolnai Lajosnál mind a politikai-jogászi kultúrájú hatalombirtokló réteg (A polgármester), mind a kezdetleges kapitalizmus kíméletlenségének és önzésének bírálata megjelenik (Báróné ténsasszony). Tolnai – Harsányi Kálmán, Oláh Gábor és Szabó Dezső elődeként – mind az „úri világnak", mind a kapitalizmusnak elsősorban bűneit látja. Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc és Csathó Kálmán ezzel szemben mindkét, egymással harcoló és egyezkedő, egymást kizsákmányoló vagy megtermékenyítő világban felfedezik a felemás erényeket. Ezt az utat folytatja filmkomédiánk, melyben erények és bűnök különbsége nem lényegi, nem anyagi és tartalmi, pusztán funkcionális. Az úri bűnök egykori erények, azoké, akik elvesztették lábuk alól a talajt, a kapitalizmus bűnei pedig új készségek, melyek birtokosai még nem sajátították el az ízlés mértékét. Ezért a komikum úgy is megjelenik, mint minden tulajdonság bűnné válása, szklerózisa vagy infantilizmusa, és úgy is, mint a kibontakozás ígérete az egymásra való rászorulás felismerésének feltételével. A kor magyar filmje úrról és parasztról, dzsentriről és polgárról, munkásról, házmesterről és hivatalsegédről egyaránt vonzó, kedves portrékat rajzol. A komédia aranykora a mentalitás alapvető, általános jóhiszeműségén alapul. A magyar polgári komédia kis Magyarországában mindenki elfér, s egymásra számítva dolgozzák ki utópiáikat.

A *Hyppolit*ban a társaséletet és az intimitást is az érvényesülés szolgálatába állító modernizáció igényei késztetik a régi, hanyag, kényelmes világból jövő, de élelmes, teljesítménycentrikus Schneidert, hogy magánéletét és személyiségét is átalakítsa, s ennek része a bajusz elvesztése, egyfajta kasztráció. Ugyanezt az önlemondást képviseli *A kék bálvány*ban a nők rövid haja. Babay József anya-mitológiájában a rövid hajú nő a próza, míg a hosszú hajú nő a legenda képviselője: „Maga, mama nem viselt soha bubifrizurát, vallhatjuk meg, tán soha ki se mondta. A maga kicsi kontya hajtűvel van összetűzve."[334] A szőrzetvesztés mint áldozat a filmkomédia szemünk előtt szerveződő jelrendszerének egyik modernségszignálja. A modernizáció kasztrációvá válhat, mely lekopaszt és nyersanyagként bocsát az elgépiesedett élet rendelkezésére. A modernizációkészség melankolikus, a múltszeretet pedig önironikus. A kettős ambivalencia teszi őket összeegyeztethetővé. Ez még nem a „vas és acél országának" könyörtelen és túlhajtott modernségeszménye. A romantika által az európai kultúrába oltott melankolikus töltés a modernség emberi arculatát biztosító belső fék, a szubjektivitás megerősítése a tisztán külső civilizatórikus önszabályozás, a tárgyi növekedés öncélúságával szemben. A nem erőszakosan kenetteljes szelídség mindig rezignált. A komikumot is a rezignációs töltet teszi szelíddé. Ez a bölcs komikum.

Hősünk olyan Don Quijote, aki magán már nem tud segíteni, de másokon még igen. Jávor úgy járja Amerikát, mint a gyámoltalant segítő és a gonoszt lebíró Herkules vagy Maciste a földi tereket. A lovagias motívum vezet New Yorkból a westernek miliőjébe. Lóránt báró megvéd egy szegény sorsjegyárust és farmot nyer a tőle vásárolt sorsjegyen. A magyar polgári filmkomédia két forrása az úriemberi kód és a szerelmi kód. A filmek szemantikai világának két alapvető konstruktív alkatrésze az úriember valamilyen fogalma és egy szerelemkoncepció. Szüntelenül jelenvaló a kultúrember fogalmának tisztázására irányuló erőfeszítés, a viselkedés kultúráltságának és a jellem nemességének problémája. Az „úr" szociális értelemben az uralkodó osztály tagja, a többség fölé emelő hatalom és tulajdon birtokosa, kulturális értelemben a kultú-

ra birtokosa. A legprimitívebb, vulgáris úrfogalom mások lehengerlésében, megalázásában és terrorizálásában látja az „úriság" kritériumait. Ezt a primitív beállítottságot villantja fel Arany János: „Ha egy úri lócsiszárral / Találkoztam s bevert sárral: / Nem pöröltem,– / Félreálltam, letöröltem." Úriság és népiség feudális eredetű szembeállításában az úr a teljes jogú – birtokos – államalkotó tényezőt jelenti, szemben a jogfosztott tömegekkel. A polgári úriságfogalom az úr fogalmát a megbízhatatlan, beszámíthatatlan, nemtelen emberrel, a csibész fogalmával állítja szembe. Ebben az értelemben mondják egymásnak régi regényeinkben, filmjeinkben: „Te nem vagy úr, kérlek." Nem úr, aki nem fizeti meg kártyaadósságát, mert nem úr, aki nem tartja be adott szavát. A polgárosult úriságfogalom harcot folytat mind a parvenü sznobizmussal, mely az úriságban pusztán a distinktív funkciójú szokások és divatok majmolását és a tékozló fogyasztást látja, mind a továbbélő feudális úriságfogalommal, mely a hatalmi pozíciókon való osztozkodást szervező kritériumrendszer.

A mozi által is átvett úrfogalom a tárgyalt és a megelőző kor irodalmában folytonos diszkusszió tárgya. Márai így jellemzi Szindbádját: „Mindössze arról van szó, hogy úrnak és írónak született a világban, amelynek nem volt többé szüksége igazi urakra, sem igazi írókra – mert a kettő, Szindbád szerint, egy és ugyanaz. Volt egy idő, gondolta Szindbád, amikor minden író szíve mélyén Vörösmartyra szeretett volna hasonlítani, aki igazi úr volt, magyar és őrült, nemes és komor, ahogy kell és illik a világ szennyes akaratával szemben... Nem a rang és mód jelentette a hajós számára az urat, hanem a nagylelkűség és az igaz indulat, mellyel valaki vállalja sorsát és szerepét a világban."[335] Az emberi nemesség értelmében vett „úriságot" nem kötik egy társadalmi csoporthoz: „Sok deli parasztlegényt láttam itt életemben olyan-olyan jó kiállású, betyáros tempójú, lobbanó szemű, magatudót, csak ruhát kellett volna cserélnie valamelyik fiatal szolgabíróval."– írja Kaffka Margit[336]. A társadalom addig ismeretlen életdimenzióit az irodalom számára feltáró Mollináry Gizellát idézzük: „Amiről a papok prédikáltak, amiről a szocialista pártban szónokoltak, amit magam annyiszor túlhevülten a becsületről és szótartó úriságról elképzeltem, azt sokszor legváratlanabbul és legtermészetesebb megnyilvánulásként, a legegyszerűbb katonák között megtaláltam. Jók voltak, anélkül, hogy tudtak volna róla."[337] E viselkedésideál elterjedésének groteszk példáját találjuk az írónő másik könyvében, melyben a kasszafúrónő fejtegeti, hogy a zsebmetszés – mely kockázat nélkül való és gyakran a nélkülözőt fosztja ki – „nem úri dolog". „Aljas, gyáva foglalkozás és nem is lehet rajta az Isten áldása." – mondja Kasszafúró Manci[338].

Az „úriság" megjelenik esztétikaként. Babits „tigrisembereknek" nevezi a Halálfiaiban a régi elit sikerült tagjait. Míg az úr mindent megvet, ami nem kíván erőfeszítést, a szolga mindent megvet, ami erőfeszítést követel. Az meg akarja feszíteni erőit, ez elengedni magát. Nemcsak a testi erők, a magasabb erők kidolgozottsága is követelmény. A kidolgozott erők formakövetelményeknek engedelmeskednek. Csathó Családfa című regényében a „fattyút", kit egyszerű mesterember nevelt föl, végül elfogadják, mert „tényleg" úgy viselkedik mint egy „valódi" úriember. Úr, akinek a legnagyobb gonddal szabályozott viselkedési rendszer határozza meg reagálásait. Ő az, akit önképe kötelez; nem arról van szó, hogy nem számító, nem önző, de mindig van egy határ, amelyen nem léphet túl. Itt nem alkuszik, sem magával, sem mással. Az „úriság" főképpen etika: „Aki a köteles részt megpúpozza, addig míg csak mozogni tud vele – az a becsületes, jó ember. Aki annyit vállal, amennyiről tudja, hogy az biztos halála és mégis zokszó nélkül, majdnem mosolyogva vállalja – az az úr. És csak akkor volt érdemes és szép dolog megszületni – ha az embernek sikerül valahogy úrnak lenni."[339] A láthatólag nagyon komolyan vett eszményről folyó állandó diskurzus tanúsága szerint a kor törekvő embere normákra vágyik, melyek rabul ejtsék.

Az „úriságot" – a filmek is – gyakran a nőkkel kapcsolatos viszonyban definiálják. Az úriember nem használja ki a nőt: „Úriember, aki nőtől még semmit se kapott. Legfeljebb beteg-

séget."[340] Az „úr", a szerelmi kód szükségleteit tekintve, kombinálhatóbb kategória, mint a „nem-úr": „Nehéz volt elképzelni, hogy egy módosabb parasztgazda hozzáadta volna cselédhez, béreshez, kondáshoz a lányát, egyenlő volt szinte a lehetetlenséggel, hogy egy falusi kisbíró viszonyt szövögetett volna a vályogkunyhóban élő cigánylánnyal, viszont efféle szenvedély uralta viszonylatok falusi urak világában mindennapiak voltak."[341]

Az úr nem azonos az erőszakos felülkerekedővel, örök győztessel. Ez az úrfogalom határozottan kulturális jellegű. Amikor a nobilitás helyére lép a mobilitás, az úriság küszöbe az, ahol a mobilitást alkalomadtán feláldozzák a nobilitásnak. Babits regényében, a Halálfiaiban mondják: „Az az úr, aki veszít, nem aki nyer!"[342]

Elengedhetetlen része eme eszménynek az előzékeny tapintat. Az úr mindenkiben tiszteli a valóságos vagy lehetséges urat; senkiről sem feltételezi, hogy nem-úr. A gőgös fölényeskedés, groteszk kivagyiság a felkapaszkodott sérülékeny merevségének vagy a süllyedők, hanyatlók kultúravesztésének, a züllésnek szimptómája: „...az igazi közvetlenség és leereszkedésmentes egyenrangúság megteremtése csak a nagyon előkelő, lélekben és nevelésben előkelő emberek adománya..."[343]

Kassáknál az „igazi" úr a társadalmat lassan felszívó osztályon túli társadalom alapsejtje: „Tetőtől talpig meglátszik rajta, hogy ő nem ezek közül az urak közül való, nem fog elvérezni a kártyapartikban, a gazdagság, amit verítékező parasztok kaparnak elő számára a föld alól, nem versenyparipákra és nem orfeumi démonokra dobálódik szét, egy része kultúrértékké váltan elosztódik a népesség között. Megbarátkozom vele, mint olyan emberrel, aki nem huny szemet a fejlődés előtt, aki kilépett a kasztjából s a világosság felé ballag, eltökélt jószándékkal."[344]

A régi magyar filmben az intimitás szervező elve a „szerelem", a nyilvánosságé az „úriság". Az előbbi a másik egyénhez, az utóbbi a közösséghez való viszony idealizált vezérképe. Az ősmítosz és a deszakralizált elbeszélő művészet közötti alapvető közvetítő és újító elvek a „hősiesség" és a „szerelem" fogalma. A vulgáris mitológiák szakadatlanul modernizálva őrzik a lovag archetípusát, mert a tömegek nem lefelé, hanem felfelé akarnak homogenizálódni. Az epika hőse valamilyen leszármazott értelemben mindig hű lovag és rajongó szerető (vagy ezek meghiúsult örököse, aki éppen ettől szenved). E szervező elvek rangja a kor művelt közgondolkodásának szelíd modernizációs koncepciójából is következik. Az „úr" fogalma az angol „gentleman" fogalom módján általánosult: amíg a szavak szentségében és a szabályok, megegyezések szellemében hisznek – bárhogy késlekedik mindkettő – együtt halad a kapitalizálódás és a polgárosodás, a tőkefelhalmozás és a mentalitások szelídítő transzformációja. Az úri-emberi kód mint dramatikus erő mindvégig uralja a komédia korszakát, csak a háború idején veszít jelentőségéből.

2.1.5. Hamupipőke úr színre lép

A kék bálvány alaphelyzete, Mikszáth: A Noszty fiú esete Tóth Marival című regényének öröksége, a férfi-nő viszonyt az úri-polgári és magyar-amerikai oppozíciókkal kombinálja. Az amerikai Mary szeme megakad a búsongó magyar úron. Az önveszejtő dac, amely gazdaságilag a végromlást jelenti, a megmenthető mentése készségének hiánya, a kevéssel be nem érő attitűd, mely csak felül tud lenni, s ha nincs legfelül, inkább vállalja a nagy zuhanást: a báró esztétikai tőkéje. A lányt izgatja az alantas pozícióba jutott nagyúr. A sima és jelentéktelen, bókoló és hajbókoló világvárosi tucatgavallérok versenyképtelenek a betyáros arisztokratával. A bukott nagyúr elveszíthetetlen esztétikai tőkéje a kor realista regényében is megjelenik: Bánffy Miklós trilógiájában a lezüllött, részeges, beteg Gyerőffy gróf a gyönyörű kocsmároslány sírig tartó, hű szerelmének tárgya.

Mary szobája inkább magyar vidéki alsó középosztálybeli szalont idéz, az operetthangulat sem illik a rámenős, emancipált amerikai milliomoslányhoz, a Maryt alakító Radó Nelli sem vált be, az 1932-ben a *Csókolj meg, édes!*-ben fellépő Rökk Marika és az 1933-ban, az *Iza néni*-ben bevezetett Ágai Irén az első sikeres női sztárok. „Találkozunk, tudom mi még..." – énekli a lány. Édeskés, hívogató dalt ad elő, míg a *Hyppolit*ban búcsúztató, szakító dalokat énekelnek a nők. A beteljesületlen várakozás dalát a milliomoslány, a polgári pénzvilágot képviselő szerelmes adja elő. *A kék bálvány* hősnőjének pillogását, a némafilmi szemaforszemeket a konzumnői szerepkörben viszik tovább, pl. Erdélyi Mici a *Hyppolit*ban. Az Amerikával szembeni kultúrfölény érzése a kor magyar irodalmának és filmjének visszatérő motívuma a háború után. Míg az amerikai westernekben csak a nők beszélik rá a tisztálkodásra, mosásra, borotválkozásra az ellenkező hőst, Bónyi Adorján regényében, melyből Lázár filmje készült, a magyar huszártiszt – akit a filmben előléptettek, a regényben nem báró – mosdásra fordítja fele ivóvizét. Később így dicsérik az amerikai vizet: „Hideg és elég híg."[345] Az amerikai western rideg embertartáson alapuló társadalmában a nő képviseli a férfiakkal szemben a kifinomultabb kultúra pozícióját, Bónyi regényében az amerikaiakkal szemben a magyar úr. A milliomoslány és a báró között a gazdasági előnyök és kulturális hátrányok fordított viszonya áll fenn. A nő naivan beszédes megjelenése a némafilmtől örökölt szemaforszínjátszás eszközeivel jelzi a frivol stílustalanságot. A túlságos közlékenységet és gátlástalan önkifejezést a kultúra közönségesebbnek érzi mint az inkognitót, a titokzatos, néma magányt. Az újgazdag kiabál, szerénytelenül tolong, nyughatatlanul nyüzsög, szakadatlan kommunikációs kényszerben szenved, mert csak hangosan tud gondolkodni; ő feledi nyitva a száját, s a bámész kerek szem is egyenértékű a nyitott szájjal. A triviális nő csábjeleinek csatornája nem ismer szünetjelet. A cselekményt az egymással tükörviszonyban levő előnyök és hátrányok kiegyensúlyozása vezeti a kibontakozás felé.

A nagy szivarral pöfékelő pénzeszsák lánya megkívánja a szegény urat, akinek bizonyítania kell, hogy nem hozományvadász. A házasságot az hátráltatja, hogy a hoppon maradt riválist megvádolt kérő anyagilag jól járna. A *Golddiggers*-filmek milliomos férjre vadászó kóristalányai felvállalhatják a célt, a hasonló helyzetű férfi nem teheti. A férfinak nem megengedett a szexuális karrier, a szerelmi felemelkedés. A tipikus „aranyásó" nő csinos, a tipikus „aranyásó" férfi előkelő. A milliomos-vadászatot felvállaló szegény nők végül, prózai és cinikus céljuk ellenére, beleszeretnek egy nincstelen csibészbe (Billy Wilder: *Some Like It Hot / Van aki forrón szereti*, 1959), akiről jobb esetben kiderül, hogy inkognitós milliomos (Mervyn Le Roy: *Golddiggers of 1933*). A férfiak, amennyiben cinikusan felvállalják a prózai célt, pórul járnak, ám ha idealista módon szeretnek, szabad jól járniok. A néző elvárja, hogy a szerelem önzetlen legyen, de azt is, hogy az önzetlen szerető jól járjon. Ez a népmesei költői igazságszolgáltatás öröksége a tömegkultúrában.

A szegény kérőtől szerelmi bizonyítékot követelő komédia segítségére sietnek az elhibázott, szétesett western maradványai. Úr és szolgája elmennek parasztnak, törpe-parcellán gazdálkodni, vidékre. Jávor egyformán otthonos a csavargók lakta bódéban és az előkelő szállodában. A vidéki út megmutatja az úrban a parasztot. A lánynak éppen ez imponál. Ezúttal nem kell jóvátennie a hősnek, hogy „csak" paraszt, áldozatokkal bizonyítva a magasabb státuszú polgárnő iránti szerelmét (pl. Douglas Sirk: *All That Heaven Allows*, 1955). A nő sem éli át a *Lady Chatterley's Lover* (Just Jaeckin, 1981) hősnőjének kínos konfliktusát. Itt épp az az előnye az úrnak, hogy nem vesztette el a paraszti erőt és életképességet, belőle sem halt ki az, ami kezdetben csak az igazi parasztban, a szolgában nyilvánvalóan látható. Erre jó a kettős kerülőút, mely Amerikába, s tovább, a farmra vezet. A birtok visszaszerzése ezek után fölösleges, a szerelem igazolásához sincs szükség rá, s az esztétikai tőke rehabilitációját is zavarja, legfeljebb a tradicionális férj- és férfikép megerősítését szolgálhatja. Az udvarló, aki maga sem tudja, hogy gazdag, az ideiglenesen lecsúszott Mr. Hamupipőke – így nevezték Capra: *Platinum Blonde* (1931)

című filmjének hősét – valójában a nép közé leereszkedő álruhás kalifa, Harun al Rasíd variánsa, Hamupipőke-tudatú Harún ar Rasíd. *Címzett ismeretlen* (Gaál Géla, 1935) hősnője vagy a *Pesti mese* (Gaál Béla, 1937) trógere szegény, aki gazdagnak hiszi magát, a *Pesti mese* kis prolilánya vagy *A kék bálvány* hőse magát szegénynek hívő gazdag. Helyzetük túl- vagy alábecslése a szereplők próbatétele, s a nagy mobilitás igazolja, hogy a szegény is jó gazdagnak (ez intelligenciapróba értékű metamorfózis) és a gazdag is jó szegénynek (ez az erényeket, derekasságot, lelkierőt igazoló erkölcsi próbatétel).

2.1.6. Fel Nyugatra fiatalember!

Bárónk, miután úrként csődbe jutott Magyarországon és szolgaként New Yorkban, felfedezi a Vadnyugatot, a bárdolatlan és szabad, kriminális és agrár Amerikát. *A kék bálvány* fordulata westernt ígér, mellyel az amerikai tömegkultúrát adaptáló európaiak gyakran próbálkoztak, néha kedves, sikeres műveket hozva létre, mint Jiří Brdečka: Limonádé Joe című regénye és ennek filmváltozata (*Limonadový Joe,* 1964), vagy Dan Pita: *Profetul, aurul si adrelenii / Vendégek vadnyugaton* (1978) című filmje, melyek mégis többnyire arról tanúskodnak, hogy a különféle helyi szórakoztató iparok amerikanizmusa nem lép fel – az italowestern vagy a hongkongi akciófilm módján – a tömegkultúrát a fantázia helyi forrásaiból újjászülő, gazdagító, temperamentumos erőként. Nebulózus westernként lép fel tehát *A kék bálvány,* de még a másodlagos western ígéreteit sem tudja beváltani. A magabiztos kezdeti lendülettel a patetikus pionírepika felé törő film a határvidéken bizonytalankodni kezd, s a csavargóepika kevesebbre kötelező komikus változatában oldja az emberiség Nyugatra menetelők általi újraalapításának perspektíváját. A hiányzó hit kurtítja a westernt csavargóepikává, ugyanaz a szkepszis, amely egykor a lovagi epikából csavargóepikát csinált. Nem véletlen, hogy a polgári társadalom amerikai újraalapítói éppen fordítva, az archaikusabb lovagi fantázia és eposz emlékeivel töltötték fel a csavargóepikát, új pátosszal látva el a tér szimbolikáját és a hős archetípusát.

A régi Dél háborút vesztett, kallódó hőseinek sorsa megszólítja a mozinézők szívét. Westernhős-e a magyar úr? Meg tudja-e csinálni, amit a western pionírjai, parasztjai és obsitosai? A megtört lendület, tétlen ábránd, önemésztő dac és passzív búsongás, miután a korforduló kallódási-, válság- és váltási regényei, a polgárosodás lelki feltételeit és akadályait tematizáló nagy művek (Köd, A porban, Álmok álmodója stb.) mélyen analizálták a kallódó típust, a komédiába is átmegy. Jávor számtalanszor eljátssza még a dacos, búsongó veszélyeztetettséget, az előkelő visszavonulást az élet harca elől. Még ha a Jávor által játszott hős meggyőzi is önmagát s meg is hódítja az életet, Jávor előbb akkor is eljátssza a veszélyeztetettet, kinek igényei túl nagyok, eszményeiből túl sokat kellene feladni a megvalósítás során, ezért szívesebben vállalja a begubózó kallódást. A westernhős a cselekvéstől a törvényig, a háborútól a békéig, a rablótól a lovagig vezető utat járja be. A magyar úr a szándék és a tett között nyíló belső végtelenbe van bezárva. A western mint parasztmitológia minden urat bizonyos értelemben Hamletnek tekint.

A western a paraszt önállósulásán alapul, *A kék bálvány*ban a paraszt az úr kísérője marad. Az igazi western parasztja Európában hagyta az urat. Ez a westerni műfajt megalapozó primér vagy fundamentális szelekció: az úr már nem volt agrár lény. Ha a westernben megjelenik az úr, ott ő a paraszt kísérője. Ennek végakkordja a farmer és az ügyvéd viszonya John Fordnál, a *The Man Who Shot Liberty Valance / Aki megölte Liberty Valance*-t (1961) című filmben.

Frivol melódiák kísérik a bárót és inasát Nyugatra, nem folklorisztikus ihletésű, patetikus westernzene. A westernt visszaveszi, beolvasztja magába a kétértelmű és élveteg, nagyvárosi komédia, de csak miután közben már félig-meddig körvonalazódott a Gózon Gyula által játszott figurában az igazi westerni hőstípus: ahogy előveszi serpenyő nagyságú zsebóráját, odakinn a

sivatagban, őserdőben, ahol áll az idő, dupla geg, mert az idő időszerűtlen az ősvilágban, és mert, méretei révén, ez az óra inkább címerpajzs, mely így egyszerre jelöli gazdája civilizációs ambícióit s ezek naivitását, pontosan a westerni hősök szemantikai pozíciójában helyezve el a figurát, ősi és modern értékek, természet és kultúra, város és vidék közvetítőjeként. A western dalai előre utalnak, az ismeretlenbe hívnak, Gózon Gyula vándordala honvágy-dal, de nem a bujdosó siráma, indulószerű temperamentumával a westernek dalaihoz hasonlóan, ellenállhatatlanul vezet, de visszafelé: hazahív. A dalt a paraszti szereplő énekli. Az úr sehol sincs otthon, a paraszt mindenütt otthon van, mégis ő a hű, aki az idegenben is az otthont teremti újjá, ellenállással és öniróniával töri az angolt, viszi magával a magyar szót, és úgy él kint, mintha egy darab otthoni eget és földet is hozott volna magával, mert a paraszt itthon is kozmikusan él. Mindez valóban megfelel az autentikus western szellemének, melyben egy makacs, vörös ír kihasít a sivatagból egy darab földet és felépít egy ír udvart, mely körül gyilkosok kószálnak. Amott egy olasz udvar, emitt egy német, és megtanulnak összefogni, mert kívül gyilkosok kószálnak. Így épül, specifikus érzékenységekből vagy „Haza"-sejtekből, a western multikulturális társadalma. A hűséget tehát a paraszti szereplő testesíti meg, de hűsége vidám. „Álmomban otthon a búzaföldön vagyok." Ez a hűség csak látszólag korlátolt, kozmikus jellegében minden hasonló hűség felismeri önmagát, igazolják és nem sértik egymást. A két amerikai paraszt is fellelkesül a dalra, ők is rágyújtanak, Gózonnal éneklik: „Egy város van csupán, mit szívem imád." Gózon Gyula már csak fütyöli a dalt, cifrázva, a nyelv is fölösleges, Gózon imára kulcsolt kézzel fütyöl, de csibészes, nem kenetteljes, bár meghatott, kedves csirkefogó marad mindig, mint Úz Bence a regényben. Ez a film így végül elsősorban Gózon filmje, kinek kedvességével, természetességével, szolid pátoszával, humorával és temperamentumával nehezen kelhet versenyre a mesterkéltebb, tétovább, fáradtabb generáció. A Filmkultúra 1933. évi első száma hírül adja, hogy a prágai filmcenzúra betiltotta, kivágatta Gózon „Van London, van Nápoly..." című dalát, azzal az indoklással, hogy „sír a Budapest után érzett vágya miatt."[346]

Nemcsak az a probléma, westernhős-e a magyar báró, az is kérdés, westerni ország-e még a XX. századi Amerika. A két válasz: nem és nem. Az idő sem alkalmas, a XX. századi átkelő nem a westernek, hanem a gengszterfilmek Amerikájába érkezik. Ez az Amerika már telített, ugyanaz a harc folyik benne, egymás víz alá nyomásáért, mint Európában. Hőseink farmot nyernek, de kiderül, hogy még hatan megnyerték. Fehér oszlopos kúriát vártak, omladozó pajta várja őket, amilyenben otthon az állataikat sem tartanák. Furcsa kollektivizmus színhelye a farm, mely az orosz filmek termelő szövetkezeteire is emlékeztet, másrészről az amerikai filmek gengsztertanyaként szolgáló hegyi kunyhóira, ember nem járta kővilágban. A westerni dramaturgia által megkívánt perspektívát gáncsolja a pénzeszsákra redukált Amerika-kép. Ez az Amerika nem olyan horderejű érték mint a westernekben, ezért az átkelés a tengeren és a sivatagon nem az erkölcsi felszabadulás útja. *A kék bálvány*ban Amerika csak egzotikum, ahol a báró felcsípheti az aszfaltdzsungel szép vadembernőjét. Luis Trenker világában Amerika már ez utóbbit sem nyújtja. A magyar film ellentmondása, hogy Amerika-barát, mégsem tud mit kezdeni Amerikával. *A kék bálvány* ide-oda hányódik a modern civilizáció és az őt képviselő amerikai produktivitás tisztelete és az európai ember kulturális felsőbbrendűségi érzése között. A sikeres Amerika vonz, a naiv, kulturálatlan, szellemtelenül prakticista, egyéni eltéréseket a hatékonyság nevében legázoló, lelketlen Amerika taszít; a ráció vonz, a gazdasági racionalitás semmi által nem ellensúlyozott kegyetlensége taszít. Az európai kultúra és a nemzeti tradíció vonz, de ennek felületes, jelszószintű, propagandisztikus kultusza taszít, mert frázissá aszott, hiányzik belőle az érzelem őszintesége s az ezzel járó friss kritikai szellem, fantázia, humor és nagyvonalúság.

Az elsorvadó westernkezdemények a csavargótörténetre redukálódtak, de ezen a szinten sem tartja magát a kaland. A frivol szalonkomédiák és erotikus bohózatok tematikájához való megtérés kényelmi reagálásai által korrumpált film sem az Amerika-bűvöletet nem tudja feldolgozni, sem az európaiak fenntartásait.

A nőket, az otthont, a kultúrát jelentő világ elhagyását bemutató western nyers férfivilág felé való menetelést, ideiglenes eldurvulást, kegyetlen és kietlen, edző és próbára tevő közeget ábrázol, hova csak a győzelmek eredménye- és jutalmaképpen tér vissza a nő. A westernben aranyra vadásznak, nem asszonyra, a föld, a ló, a marha a legfőbb érték. A szerelmi szédelgés bulvárkomédiája ellentétes a western szellemével. Ha már csaló a western hőse, inkább kártyacsaló mint asszonycsaló: férfiasabb s kevésbé veszedelmes kedvtelésnek érzi a kártyát. Az induló westernt bohózati ötlet alakítja vissza szerelmi komédiává: a lány sorsjegye is nyer, így a testi-lelki szerelmi egyesülést megelőzően gazdaságilag, a farm résztulajdonosaiként egyesülnek. A bárót a nő, a nőt pedig a másik udvarló követi Nyugatra. A farm a könnyű szerelmi háromszög kulisszaszerű háttere. A bohózat olyan akciófilm, melyben az akció nem harc, csak kalamajka, s a gátlástalan naivitás és jóindulatú butaság tartja állandó mozgásban. *A kék bálvány* segítségül hívja a bohózat könnyű álkonfliktusait, de nem válik igazi bohózattá, mert a hősi kalandfilm örökségeképp, túlságosan tiszteli az ábrázolt figurákat.

Egyik kései, jelentős komédiánk, a szintén westerni elemekre épülő *Végre* (Farkas Zoltán, 1941) magva már *A kék bálvány*ban megvan: a férfivilágba behatoló nő, amint megzavarja a férfiakat feladatuk teljesítésében. A konyhai ügyetlenkedés vagy a reggeli mosdás a patakban a *Végre* felé mutat. A vadonba került élhetetlen úrilánynak – pl. a *Drums Along the Mohawk* (John Ford, 1939) hősnőjének – bizonyítania kell házias, otthonalapításra képesítő minőségeit, s minél kevésbé tudja bizonyítani, annál nevetségesebb, minden kudarca a komikum újabb forrása *(Végre).* A lány annál inkább fölös teher, sokat követelő s keveset nyújtó bálvány – a „kék bálvány" kis kínai szobor, melyre Mary vágyik – minél felületibb minőségeivel vonz, s minél gyermetegebb szemmel nézi őt a szerelmes és ő a világot. A férfiak nehéz feladata azonban, mely a *Végre* című filmben már jól megalapozott, *A kék bálvány*ban nem bontakozik ki. Így a lánynak nincs mit zavarnia, s fejlődésének megállapításához sincs mércénk, mint a Hawks-filmekben, melyekben a nehéz pillanatokban helytálló nő igazolja, hogy hasznos társ. A gengszterek közé csöppent Mary Hófehérke az óriás törpék között: mind a tét nélküli szerelemhez asszisztál. Maryt a természet hozza össze szerelmével. „Én soha az ágyamban nem aludtam ilyen jól, mint itt, ma éjszaka ... Ez a farm a világ leggyönyörűbb helye." – mondja a sötét, piszkos viskóban. E szavak egy másik – falura megtérő – amerikai lány, *Az új rokon* (Gaál Béla, 1934) hősnője szavait előlegezik. A városból a vidék, a Nyugat felé vezető mozgás előrejelzi a hazatérést a nagyvárosi Amerikából az agrár Magyarországra, nemcsak Jávorékét *A kék bálvány*ban, *Az új rokon*-beli Perczel-hősnő útját is.

2.1.7. Tétova ifjonti hév és temperamentumos meglett kor

A hatvanas évek művészi korszaka előtti, önbizalmában rendületlen tömegfilm boldogságmitológiáját sem a gazdasági válság, sem az új világháború nem rendíti meg. A boldogságmitológia próbára tevő erőkként használja a kallódás szimbólumait, a válságból kivezető emberi erények keresését állítva a képzelet erőfeszítéseinek középpontjába. A kallódás és megpróbáltatás motívumai, melyek minden kalandmitológiában az életkorok közötti átmenet szimbólumai, a gazdasági válságok korában a társadalmi átmenet válságszimbólumaiként is szolgálnak. A válság és az átalakulás szorongásvíziói, akár az individuális, akár a kollektív válság és változás szimbólumai, pontosan olyan szelekciós rendszerek, mint a Lévi-Strauss által A nyers és a főtt elején[347] elemzett mítosz, amelyben folyón kell átkelni, hová a nép fele befullad, míg másik fele megalapítja a túlsó parton a tagolt, rendezett társadalmat. A mítoszban úgy jön létre a mai értelemben vett társadalom, miként a hangok kontinuumából is akkor születik tagolt nyelv, ha választunk belőlük, rögzítve a választás által teremtett feltűnő különbségeket. A komédia demitizáló törek-

véseket is befogadó szelídülés eredménye, az emberi tulajdonságok szelekciója, míg az akció- és terrorfilm, akárcsak az ősi mítosz, továbbra is az emberek és nem pusztán tulajdonságaik szelekciójához kapcsolja a jövő által kívánt tulajdonságok keresését. *A kék bálvány*ban sem a kaland úticélját, sem az út végigjárásának feltételét jelentő erények képletét nem sikerült tisztázni. *A kék bálvány* cselekményének alapja az életkezdet mítosza. El kell hagyni a primér szocializáció viszonyrendszerét, kilépni az ismeretlen nagyvilágba, elvágni a függések szálait, hogy az ember megkezdhesse saját életét. Ebben az ifjúi korcsoport tagjai, a kezdet azonos feladatai előtt állva (itt úr és szolga, ami megfelel a kamasztársadalom hierarchizáltságának, az idősebb és a fiatalabb fiú lelki pozíciójának) szövetségesek. Minél mélyebb, vulgárisabb, archaikusabb, archetipikusabb élményrétegekre épít a film, világnézete annál aktivistább. *A kék bálvány* westerni-akciófilmi vitalitásigényének azonban nem tud megfelelni a filmet készítők kultúrája.

A kék bálvány kudarca és a *Hyppolit* sikere közös okokra vezethető vissza. A *Hyppolit*ban az apa- és lakájfigura, akik a kalandos akciófilmben tipikus mellékfigurák lennének, középpontba nyomulnak, az elmúlt, idős, öreg világ képviselői dominálnak, míg a szerelmespár, a vulgárisabb kulturális szintek fő narratív hatóanyaga, csak epizodikus fűszerként szolgál. A *Hyppolit* alapja a második átmenet, a felnőttség és öregedés közötti katarzis, az érett kor válsága. Jung szerint eme válság alapvető lelki tematikája a megbarátkozás a halál gondolatával. Miután az ember meghódította az ismeretlen közeget, a világot, megalapozta sikerét, megélte sorsát és felmutatta eredményeit, bejelenti rá igényét a társadalom, beleszövi viszonyaiba, kisajátítja, asszimilálja, engedelmeskednie kell a társas szolidaritás korlátozó kötelmeinek, ami annál nehezebb, minél nagyobb önállóság és szabadság a siker, a hódítás feltétele. Olyan film is elképzelhető, melynek hőse, miután mindent elért, hogy rangjához méltón éljen, felvesz egy előkelő lakájt, akiről utóbb kiderül, hogy ő a halál. Ez a film nem is lenne olyan messze a *Hyppolit*tól. Ez a jelentés is kétségtelenül hatékony, ha nem is poentírozott, a középkorú figurák konfrontációjának előtérbe kerülése következtében kétségtelenül jelen van a *Hyppolit* drámai hátterében. A szekundér szocializáció – nem elvileg szükségszerű, de gyakorlatilag fenyegető – önlemondása, a szociális karaktermaszk kidolgozása is egyfajta relatív lelki halál, a perfekt társas lény is olyan mint a mesehős, aki minden állatot megkérdezett, hogy mit javítson a rajzán, s a rajz, mely minden igényt kielégített, egyre kevésbé hasonlított a kezdeti képhez, mely szép is volt és az övé is volt. *A kék bálvány* kivonuló, hódító, ifjúi mitológiája elbizonytalanodik, megtörik, a *Hyppolit* öreges bölcsessége s rezignált iróniája töretlen lendületű és végiggondolt. *A kék bálvány* kalandot ígér, de nem tudja beváltani ígéretét. Az egyetemes szocializáció kalandszimbolikáját kiszorítja az erotikus szocializáció boldogságszimbolikája. A magyar filmkomédia jövője körvonalazódik: az ember-világ viszony konfliktusai, a sors viharai egy pohár vízben, a férfi-nő viszony mikrokozmoszában tükröződnek.

2.1.8. Kriminális krimiállapotok

A farmon, férfias harci feladat és célkitűzés, kalandos erőpróba híján – hiszen dolgozni, fizikai munkát végezni csak nem fog egy magyar báró! – hősünk tétlenségre kárhoztatott. Az isten háta mögötti köves földdarabon nincs rá mód, hogy a dzsungelt lebíró kalandorként (W. S. van Dyke: *Trader Horn*, 1931), nagy vadászként (Andrew Marton – Compton Bennett: *King Salomon's Mines*, 1951) vagy az elemekkel harcolva, népek megmentőjeként (Clarence Brown: *The Rains of Ranchipuoor*, 1939) tündököljön, ezért kriminalisztikus motívummal próbálják kitölteni az utolsó tekercset. A parasztot sem sikerült önálló, cselekvő hőssé avatni, s az úr sem tud múlt nélkül élni. A farm csak a szerelmi próbatétel színhelye és nem a dinasztiaalapításé, nem kerül sor az agrár-polgári egzisztencia felépítésének történetére. Abban a reményben, hogy

így mégis mozgásban tarthatja a film a vidéki élet képeit és izgalomban a nézőt, eltűnik egy bálványszobor, a kínai kabalája. Az elkésett fordulattal krimivé alakuló film e ponton már meg sem kísérli komolyan venni önmagát. Van rejtély és nyomozás, de a bűnügy csupán az állítólagos károsult koholmánya, hogy a bűnügyi vizsgálat elriassza a farmra gyűlt kétes egzisztenciákat. A szobor eltűnése és a nyomozás sem a korábban felvezetett problémákat nem világítja meg, sem önálló érdekességre nem tesz szert, erre nincs már idő s a motiváltság sem elég komoly. A western bűnügyi filmbe torkollik, mely a krimi és a gengszterfilm közötti tétovázás után a szerelmi bohózatban szeretné oldani, ha volna mit, a vélt feszültséget. A műfajkeveredés zűrzavarában nem jön létre olyan törvényszerű elvárási tér, melyben a fordulatok alkalmasak lehetnének az értelem kikristályosítására. *A kék bálvány,* az első kísérlet a modern magyar szórakoztató film megteremtésére, a Kádár-korszak hit nélküli felelőtlenséggel eszkábált hibrid szórakoztató filmkísérleteinek elődje. A sikeres tömegfilm kultúrákat a növekvő specializálódás és műfaji differenciálódás jellemzi. A pénzsóvár és embermegvető sznobok, kik a mítosz felett állónak szeretnék tudni magukat, de artisztikus művészetet sem tudnak létrehozni, a szellemi fölény látszatában tetszelgő, konfúzus bolondozásban kötnek ki, mely mind alacsonyabb szinten termelődik újra. *A kék bálvány* megmutatja, hogy a hajlam már ekkor megvolt, de az álmegoldások hajlamát néhány bukás megfékezte, még nem vált fő vonallá, korstílussá.

A külföldi tőke az első időben aktívabb filmgyártásunkban a magyarnál. Hollywood és az UFA nyújtogatja csápjait a tehetségek felé. A szakembergárda elsősorban a berlini stúdiók neveltje. Nem tudni még, hogy a nemzetközi filmipar kihelyezett műhelye leszünk-e vagy létrejön egy eredeti arculatú nemzeti filmgyártás. *A kék bálvány* első forgatási napján mondotta Scitovsky Béla belügyminiszter: „Arra kérem a magyar közönséget, hogy a gyárból hamarosan kikerülő magyar filmeket tekintse nemzeti alkotásnak."[348] Báró Wlassics Gyula, az Országos Nemzeti Filmbizottság elnöke írja tíz évvel később: „eltökélt szándékom, csak olyan szinopszist engedélyezni, melyben komoly magyar értéket találok s nem leszek hajlandó üres és léleknélküli filmkönyvek forgatásához."[349] Az idézett sorok keletkezése idején már évi ötven film készül, melyekben ezek szerint Wlassics megtalálta a kívánt értékeket, legalább nem tartotta őket ellentétesnek az általa felügyelt „nemzetnevelési feladatok"[350] követelményeivel. Az uralkodó elit a nemzeti image-ápolást, a szellemi elit az „egyszerű emberek", a „valódi élet", a „társadalmi ellentmondások" bemutatását kívánná. A politikai elit által követelt eszményítő nemzeti mítoszalkotás és a műveltségi elit ideálja, a neorealizmus felé mutató kritikai naturalizmus tendenciái nem képesek kimozdítani uralmi pozíciójából előbb a komédia, utóbb a melodráma intimitáscentrikus mitológiáját, a privatizáló boldogságkoncepciót. Filmjeinkben e korban legkevésbé a műveltségi elit intenciói érvényesülnek. Az uralkodó elit a nemzeti kultúra történelmi formáival való kontinuitást értékeli, a tömegek a köznapi ember vágyainak és szorongásainak közvetlen reflexeit méltányolják. A tömeg tömegkultúrát követel, amilyet az amerikaiak csinálnak. Nyugat-Európában az ünnepek kultúrájaként s az állami reprezentáció kultuszaként intézményesült a nemzeti tradíció ápolása, s a mindennapi feszültséglevezetést szolgálja a tömegkultúra.

Az amerikai film példaképszerű, de a közönség nem az amerikai film utánzását várja, hanem azt, hogy a magyar film szükségleteinkből, emlékeinkből, reményeinkből ugyanúgy felépítse saját élő, mai, a felmerült tömeges hangulatváltozásokra gyorsan reagáló populáris mitológiáját, mint az amerikaiak a magukét. A közönség csodálja és élvezi az amerikai filmet, de az amerikaiak jobb amerikai filmet csinálnak, ezért bukik meg *A kék bálvány,* mely az amerikai filmeknek még szolgai utánzata. A műfajkeveredéssel járó problémahalmozás lehetetlenné teszi a motívumok igényes feldolgozását. Nem zárható le, csak elvágható a cselekmény. A megalapozatlan happy end erőszakolt formalitássá változik. A Jávor által játszott figura nem kap elegendő alkalmat életképességének bizonyítására. Méltóságos rokon érkezik: „Visszaszereztük a birtokaidat!" A szerzők fölöslegesen ajándékozzák meg a bárót az aktív westernhős dramaturgiai

maradványait is agyonnyomó birtokkal. A birtok visszanyerése nem bizonyítja, hogy a báró mindaddig nem volt hozományvadász, de ez nem is szorul bizonyításra, mert a Jávor magabiztos férfivarázsával felszerelt figura úgy áll előttünk, mint aki bármilyen nőt megkaphatna. Még ha hozományvadász lenne is, az sem bizonyítaná, hogy nem szeret igazán, hiszen – ha mindenkit megkaphat – a sok gazdag nő közül kiválaszthatná azt, akit igazán szeret.

A megoldás visszatérés a kiindulópontra; ugyanannak a miliőnek a restaurációja, melynek krónikus bajaira utalt a kallódó báró sehová sem vezető kitörési kísérlete és gengszterfilmi díszletek között, halványuló emlékként felderengő byronizmusa. Nem fedeztük fel Amerikát, sem önmagunkat, a film bukása leleplezte értelmetlenségét, a közönség értelmesen reagált.

2.2. Repülő arany (A krimi és a gengszterfilm között)

2.2.1. Az elhibázott kezdet és a figurák léhasága

A Gaston Leroux regényéből készült bűnügyi filmet Székely István rendezte Pierre Gilles Veber és Mihály István forgatókönyve alapján. A film operatőre Eiben István. 1932. december 4-én mutatták be a Royal Apollóban. A *Repülő arany* ambiciózus légifelvételekkel indul, melyeket inzert követ, a Le Matin híre a banditák által lelőtt aranyszállító repülőgépről. A Párizsban és Bécsben induló cselekmény Budapesten bontakozik ki, Solymár és Pilisvörösvár környékén ér csúcspontra. Székely István krimije magyar és külföldi, pesti és vidéki miliőkkel, belvárosi és kültelki utcaképekkel, repülős és autós üldözéssel, a bűnügyi akciófilm versenyképes középeurópai formáját keresve, elköveti mindazokat a hibákat, melyeket krimijeink a mai napig ismételnek. A magyar akció- és szenzációfilmet a mersszel nem párosuló akarat ítéli vegetálásra. A tömegfilm keményebb, mozgalmasabb műfajairól sem lemondani nem tudtunk, sem megvalósítani nem mertük őket: az eredmény a takaréklángra állított, cenzurális szempontok légkörében pislákoló fantázia világa. Olyan krimitípus jön létre mindebből, melyben kezdettől fogva a néző az első számú kifosztott, az igazi áldozat. Székely filmjéből hiányzik a krimit indító gyilkosság, melynek híján a film cselekményének nincs tétje. A krimi számára kötelező hullát gépi „hulla", a repülőgép roncsa pótolja a film elején. Később egy tanút ütnek le, de az erőszak aktusa nem megmutatható, csak a vasrudat magasba emelő kezet látjuk.

Amerikai-magyar témájú első nagyjátékfilmünkhöz, *A kék bálvány*hoz hasonlóan a francia-magyar témájú új film cselekménye is nemzetközi hotel- és lokálmiliőben játszódik. Mindkét film bűnügyi és szerelmi szálat kombinál. A *Repülő arany*, az előbbi film kudarca ellenére, kényszeresen megismétli a bukott modellt. Figyelemre méltó, hogy a krimi az útkeresés kezdeti szakaszában majdnem olyan erővel jelentkezik filmkultúránkban, mint a komédia, csak a felfutás és a tömegtermelés kibontakozásának időszakában alakul ki a komédia uralma, miután világossá vált, hogy nem sikerült meggyőző helyi krimimodellt kidolgozni. Az elhibázott kezdetek vegetálásra ítélnek. A meggyőző eredményeket nem produkáló, magukra nem talált műfajokat a külföldi virágzás benyomásainak hatására próbálják meg időnként életre kelteni, míg a formamegtalálások által megelevenített műfajok már belső lendületük által tenyésznek.

Kezdetben az amerikaihoz, angolhoz, némethez és franciához hasonló, kiegyensúlyozottan többdimenziós műfaji kultúra éledését figyelhetjük meg: a komédiák világát egyik oldalról kiegészíti a bűnügyi filmek sötétebb, másik oldalról a zenés filmek édenibb világa. A komédiának a harmincas évek közepére kibontakozó aranykora a műfaji spektrum beszűkülésével párosul. A műfaji választék – önmagunkhoz képest, a magyar némafilm műfaji palettáján mérve is hallatlan – beszűkülését a komédia temperamentumos fejlődése, sokalakúsága, belső gazdagsá-

ga még ellensúlyozza. Az érzékek hiányzó szabadságáért a monopolisztikus érzék viszonylagos szabadsága és gazdagsága ad kárpótlást.

Két újságíró, a francia Cadar szerkesztő (Kabos Gyula) és a magyar Bálint György bűnügyi főriporter (Gyergyai István) nyomoz a szenzációs bűnügyben. A magyar hős és a nevetséges francia kolléga és hátramozdító kombinációja a Trianon után izolációba szorított ország polgárosulási vágyának frusztrációját kifejező idegenkép újabb tanúsága, akárcsak *A kék bálvány* gengszterstílű amerikai típusai. A fontoskodó álhős egyúttal a hős komikus kísérője és beszélgető partnere. Cadar úr Párizsból olyan Watson, aki összetéveszti funkcióját Sherlock Holmes szerepével. A szerkesztő „klasszikusokra" hivatkozó ügybuzgalma a krimitudatot is táplálja. „Már Sherlock Holmes megmondta, hogy a nyomozás nem tréfadolog!" Cadar gondterhelten vizslatja a jámbor arcokat:

– Tipikus gonosztevő. Ismeri? Ki ez?

– A szálloda detektívje.

Cadar az az európai küldött, a Nyugat követe, aki minduntalan segítséget és útmutatást ajánl, biztosít jóindulatáról s hangsúlyozza a szerencsét, melyet atyai és baráti támogatása jelent, s közben minden munkát Bálinttal végeztet el.

Riválisa tudósítóként érkezik, de együttműködést ajánl magyar kollégájának: „Látja nálam szép lassan eltanulhatna mindent."

A technika, akárcsak a francia álsegítő, komikumforrásként jelenik meg. Cadar interurbán telefonál. A repülőgép lezuhant s a telefon sem továbbítja a hangot. Nagyhangú telefonáló zavarja a szerkesztőség munkáját. A szerkesztő bosszúsan felnéz:

– Mi történt, miféle lárma ez?

– Béccsel beszélek.

– Az rendben van fiam, de ha így ordít, minek akkor telefon?

A veszedelmes nyomozás elengedhetetlen kelléke az önvédelmet szolgáló revolver. „De jó mélyen a koffer fenekére tedd, nem szeretem ha a közelemben van." – figyelmezteti Cadar az inasát. A kabosi álhős a technika minden elképzelhető vívmányával felszerelkezik, de nem működnek, fölösleges ballasztként üldözik a tárgyak, s nem tudni, Cadar gúnyolja-e őket, vagy ők Cadart. A csapdává lett komfort, a fárasztó kötelességgé lett kényelem s a lázadó tárgyakkal való küzdelem a burleszk öröksége, melyben szintén nem volt egyértelmű, hogy a tárgyak csapják be az embert, vagy az ember veti meg, kezeli figyelmetlenül és türelmetlenül a tárgyakat. Kabos a fontoskodó modernizátort, minden változás és újítás lelkes hívét játssza el, aki, érzületét tekintve konzervatív kisemberként, maga sem találja helyét az általa létrehozott világban. Az egy évvel korábbi *Hyppolit* témája visszhangzik: az ember létrehoz egy kényelmetlen világot, mely belőle sem következik s nem is a helyzet logikája diktálja, de mások másutt így élnek, s ezt csinálják.

„Az aranyszállító gép eltűnése megint Bálint Gyurinak való feladat, értesítsétek, hogy azonnal hagyja abba a szabadságát és lásson munkához!" A főriporter közben szép lányt húz ki a Balatonból, aki a férfi vizibravúrjai iránti lelkesedésében szédült bele a tóba. Az erotikusan motivált fuldoklási jelenet, az ájult nőtest tehetetlensége erotikus metaforaként idézi a gátlásos krimistílus által elsikkasztott hullát. Előbb a szűzlányt látjuk a vizes ruha által lemeztelenítve, utóbb az intrikusnőt, öltözőjében, a függöny redőnyein át. A félelem tárgya a hulla, a vágy tárgya a nőtest, és mindkettőre tilos direkt módon rápillantani, a kamera vágyakozva kerülgeti s a korízlés parancsa elszántan dugdossa őket. Két zuhanással indul a film, a pilóta zuhanását követi a lány zuhanása. Az egyik zuhanást az arany, a másikat a szex motiválja. A gazdagság és a kéj vágya kétféle labilitás. Így lesz a szexből a kis bűn, ami a nagy bűnök kiküszöbölése után, a cselekmény fordulatainak eredményeként, megőrizhető frivolitásként valósul meg, s a „rendes" emberek „bűneként" helyeselhető. A szerelem és a bűn, a kincs és a nőtest két rejtély, s a krimi

tárgya a bűn rejtélyének és a szerelem rejtvényének összefüggésében álló rejtély, melyet a *Repülő arany* jól vet fel, de a következőkben nem tudja kidolgozni. A krimi tulajdonképpeni tárgya nem a magában vett bűn. A krimi hőse bűnügyet gombolyít fel, míg a krimi a hős gombolyító munkáját kíséri végig, az interpretáció folyamatát és a sikeres interpretáció személyiségbeli feltételeit vizsgálja. A krimi tárgya a bűnt legyőző szellemi és erkölcsi erény, mely eljelentéktelenedik, ha a világ, melynek rejtelmeibe bele kell világítania, nem elég kemény ellenfél. A Gonosz csak kihívás, mégis az ő súlyától függ a Jó rangja. A Székely-film lazán, óvatosan kezeli műfaját, nincs koncepciója a bűnről és szenvedélyről. Nem építi fel a Gonosz szuggesztív képét, így azokról az erényekről sem alakulhat ki hatásos kép, amelyeket a Gonosz legyőzőjeként mutathatna be a megoldás. Mind a bűnözők, mind a nyomozó arctalanok, jelentéktelenek. Kabos, a tulajdonképpeni nyomozó komikus kísérője vonja magára a figyelmet, mert maga a hős is úgy viselkedik, mint egy komikus rezonőr, ebben pedig Kabos a jobb, így lesz a nagy detektív utóda saját komikus kísérőjének humortalan kísérője. Székely talán olyasforma krimihőst akart teremteni, mint a William Powell alakította Nick Charles (W. S. Van Dyke: *The Thin Man*, 1934), aki könnyed, de nem könnyű figura. Powell már 1922-ben Sherlock Holmest játszik, de a műfaji klasszikus hírnevére szert tett „Sovány ember"-sorozat két évvel Székely filmje után indul.

Székely a kötöttebb rendőrt szabadabb újságíróra cseréli, de nem sikerül a *Front Page* (Milestone, 1931), a *Platinum Blonde* (Frank Capra, 1931) vagy a *It Happened One Night* (Capra, 1934) hőseihez hasonló újságíró-image kiépítése, az újságírónak a kor hőseként, az információ papjaként vagy a hír lovagjaként való bemutatása, aki a szóval, a betűvel harcol, nem fegyverrel. Nem sikerül a magánnyomozó amerikai mítoszához hasonló szabad, kötetlen, a hivatalos közegeknél mozgékonyabb nyomozó típus képének felépítése. Gyergyai István Bálint Gyurija nyegle aranyifjú, örök mosolyú léhűtő, felszínesen bájolgó hullámlovag. Miután a rendőrnyomozót leütötték, Bálint folytatja és fejezi be a nyomozást. E tény jelentőségét azonban a film elkeni. Az, hogy a film végén a sajtó a rendőrséget dicséri meg a nyomozásért, nem válik egy dramatikusan kiaknázott újságíró-rendőr oppozíció alapjává. Ellenkezőleg, az újságíró jutalma a rendőr lánya. A kis presztízsű riporter beházasodása a kor kultúrájában még nagy presztízsű rendőrtisztékhez a sikeres nyomozást követő társadalmi előléptetés. Mind a konkuráló újságírók és rendőrök, mind a két újságíró viszonyából kispórolja a film a konfrontációt. A rendőrnyomozót akkor ütik le, amikor már mindent gyanított, s a néző is kezdettől fogva mindent gyanít. Így a Gonosszal megküzdő hős érdeme elhomályosul.

Ha nem a féllegálisan dolgozó bűnügyi riporter hőstípusának kidolgozása, akkor a légi aranyrablás technikai problémáinak kidolgozása, a tökéletes bűntény tematikája adhatott volna arculatot a filmnek. A bűntény és a bűnügyi intrika képe azonban kidolgozatlan. Az anekdotikus szinten vegetáló bűntény elkönnyelműsködött ábrázolása elvágja a bűnüldözés szellemi párbaját válásának útját. Fizikai párbajjá sem válhat, mert a hős megrögzötten verbális figura, szavakból van a gerince. A drámaiság a tökéletes önmegnyilatkozás, a teljes végigcsinálás és a határok kérdése: élet és erkölcs, lét és nemlét határain keletkezik a drámai feszültség. Odáig kell elmennie a hősnek, de a kamerának is, ahol tettbe sűrűsödik az élet. Székely krimikísérlete drámaiatlan: az esemény pillanatában eltűnik a kamera a tett színhelyéről, aztán folytatódik a vég nélküli jópofáskodás. Az arcokon, mintha mi sem történt volna, örök mosoly. A gonosztettnek az egész ábrázolt világot illető következmények nélkülisége megtámadja a krimihitelt. A bűnügynek csak akkor lenne értelme, ha a kulisszák mögé bevilágítva leplezné le a világ hamis mosolyát. A krimiben a tett bűntett, de a bűntett csak a kemény szubjektum-objektum viszony leleplezését szolgálja, melyben sikerül teljességgel objektummá, azaz felhasználható és átléphető ténnyé tenni az ennek leginkább ellenálló környezeti tényeket, az alanyi tényeket is. A krimi problémája, hogy a tett szándékaink, törekvéseink tárgyává, érdekeink szolgálójává teszi a világ

got, s a könyörtelen hatékonyság hőse közben elveszíti lába alól a talajt, mert csak a célok eszközeit ismeri, nyersanyag- és fegyverraktárt, s nem a világot mint az együttlét körülvevő, megnyilatkozó, otthonos színhelyét. A krimi cselekvő embere magányos és könyörtelen, a nyomozó pedig a szellem, a jellem és együttérzés híján előreszaladt cselekvés lelket magára hagyó és életet károsító hiányosságait pótolja be. Mindez minden olyan krimiben benne van, a műfaj üzeneteként, alapvető kellékei szellemi hozadékaként, amely betartja a játékszabályokat s nem maszatolja el a műfaj jól kikristályosodott kellékei által kínált pittoreszk alakzatokat.

Első krimikísérleteinkben túlságosan is csak nyelvében él a nemzet. A színészek csak akkor vannak otthon a figurákban és a figurák a világban, valamennyien akkor és csak akkor érzik magukat elemükben, ha beszélnek. Ha egy pillanatra elhallgatnak, máris lelepleződve, elbizonytalanodva állnak. A cselekvés szinte hiányzik ebből a világból. Ha az emberek megmozdulnak, fékezve, feszengve, vagy a feszengést elfedni hivatott léha bolondozással teszik, mintha már a puszta tettel, mozdulással is bűnöznének, mintha az ember szégyellné, hogy ember és nem szobor. A bűn aktusát nem merik megmutatni, de minden más aktust úgy mutatnak be, tétova zavarral s szégyenlős puritanizmussal, mintha a bűn aktusa lenne: a feszengés, az első hangosfilmektől a kései Karády-melodrámákig, minduntalan felbukkan filmjeinkben. A fékezettség és kényszeredettség ellenére a filmek mégis gyakran időt álló összhatásúak, a film- és drámaellenes kor- és életstílusból sikerül kihozniok valami meggyőzőt és tetszetőset. Kultúránkban e pillanatban kétségtelenül megvan az erő, hogy megbirkózzék tehertételeivel, melyek minden esetre beszűkítik útját. Korai hangosfilmjeink elsősorban nem abban az értelemben beszélőfilmek, mintha túl sokat beszélnének bennük, nem a lefényképezett színház dialóguscentrikusága értelmében agyonbeszéltek. Nem az előadás, hanem az elbeszélt világ fölött uralkodik a nyelv. Ezeket az embereket, a születő műfajaink rendelkezésére álló kortípusokat, nem a tett vonzza és nem is tudják hittel és elánnal kivitelezni a tettet, csak akkor vannak elemükben, ha verbálisan körüljárják a lehetséges tetteket, ironizálva, humorizálva, mindig némi távolságot tartva a cselekvő élettől. Mindennek a visszáját látják, mindig az arcukon a tartózkodó és relativizáló vigyor s szájukon az elhárító szójáték. Mozimitológiánkban az ekkor a felső középosztály vezetése alatt álló ország hatalmi viszonyai által talán, de a nézők szociális összetétele által semmiképp sem motivált szerepet játszik a dzsentri. Ezt a szerepét mindvégig meg is őrzi, aminek egyik oka éppen az, hogy belőle sikerül megformálni az egyetlen cselekvő figurát. A többi szociális karaktertípusok ironizálva várakoznak a pálya szélén, a kibic szerepében, vagy meghasonlottan, szerepválságban vergődnek a pályán. Egyedül a dzsentrinek van közszemlére tehető önképe s jól ritualizált viselkedéskultúrája, így szimbolikus hatalma összemérhetetlenül nagyobb reális hatalmánál, túl is éli reális hatalmát. Most a szimbolikus szférát szállja meg a dzsentri olyan masszívan, mint egy korszakkal előbb még a közigazgatást és a politikát. A lelkeket még nagy biztonsággal uralja a dzsentroid értékrend, de korántsem valaminő erőszak vagy ármány, hanem kétségtelen elbűvölő mivolta útján. A tömegek addig akarnak gyönyörködni a dzsentriben – az autonóm és akkurátus cselekvő ember kultúránkban egyetlen kidolgozott modelljében –, amíg eltanulják titkait. Ezután, megunva őt, a negyvenes években, újabb típusokat kezdenek előnyben részesíteni, az alkotó értelmiségit, a dolgozó nőt és a feltörekvő parasztot.

2.2.2. A kompozíció léhasága

A krimicselekmény szórakoztatóipari miliőbe visz. Dalok, táncok a színpadon; eltűnő és feltűnő, összenéző alakok a nézőtéren. Közelibe hozva látjuk a lövésként dördülő dobütéseket, mint Hitchcocknál (*The Man Who Knew Too Much / Az ember, aki túl sokat tudott,* 1934). Remake: 1956), de itt végül nem történik semmi. A nyomok a pékműhelybe vezetnek. Az

intrikusnő kétszáz kenyeret rendelt, a varieté színpadon pedig a „vidám péklegények" című clown-szám következik. A liszt, a kenyér, a sütöde és a péklegények motívuma, melyeket a film úgy halmoz, mintha mindez nagy poén felé vezetne, hitchcocki lokálkoloritot kínálnak, maga a poén azonban hatástalan. A bűnözők minden este bemutatják a színpadon a zsákmány elrejtését szolgáló trükkjüket. A bohózati logikával bonyolított kriminek le kell mondania a feszültség és a meglepetés ingereiről.

A *Repülő arany* a „nagy vonatrablás"-típusú krimit alakítja át repülőgéprablássá, melyet a szűzlány és a vamp alternatíváján alapuló szerelmi háromszögkomédiával kombinál. Az így létrejött krimikomédiában, mely a bűnhöz való tétova viszonyért az erotikával próbál kárpótolni, a fő ellenfél s a fő segítő is egy-egy nőalak. Az aranyrabló apacsnő Bálint egyik flörtje, s a nyomozást vezető tanácsos úr leánya a másik. A két világot egy-egy nő képviseli: a Lynch *Blue Velvet / Kék bársony* (1986) című filmjéhez hasonló szerkezetű szerelmi alternatíva a *Repülő arany*ban azért nem hat, mert a céda nem képvisel valódi vonzerőt, s így túlságosan megkönnyítik a szűz dolgát. Az intrikusnő (Valery Blanca) apacstáncot jár, de a színházterem tágas totáljaiban elvész a kihívó gesztusok és a lemeztelenített combok erotikája. A nők is a pékekhez hasonlóan járnak, nem sikerül érdekességgel felruházni a szüzet és a bestiát, a rendőrlányt és a bűnözőnőt. Mindkettő vázlat marad, sematikus absztrakciók, melyeket a férfiért folyó harc kiélezése egyéníthetne. Báthory Éva (Vass Éva) eltűnik, s csak a film végén kerül újra elő, ám közben a bestia bűvöletének sem meri a film átengedni hősét. A férfi cédulát kap: „Előadás után várom a lakásomon. Sonja." Bálint azonban kezdettől fogva átlát a táncosnőn, aki így nem építhető ki komoly vetélytársnővé.

Jellemző, hogy a nőkhöz és a bűnhöz való viszony egyaránt zavart. Ez a zavar teszi őket, kényes ügyként, ekvivalenssé, a filmet pedig suta férfifilmmé. A – megspórolt – kiinduló gyilkosságot követő, a bűn jelenlétének és hatalmának érzését megerősítő és a nyomozást új irányba terelő második gyilkosságot a *Repülő arany* leütéssé szelídíti. Hasonló sorsra jut a nyomozó hős ellen irányuló merénylet. A merénylő szemszögéből követjük a budai estében sétáló barátokat. Lövés csattan, Bálint eldől. Cadar sürgölődik, eltúlozza a bajt. „Kérem, ne nehezítsék meg egy szerencsétlen utolsó pillanatait." Az egyetlen bűntény, amit láthattunk, nem valódi katasztrófa, csupán cselszövény. A „haldokló" mosolyogva előlép, s folytatja a nyomozást. Hősünk hullaként éli meg legjobb idejét. A hullaszerep inkognitójában nyomozó Bálint mellett a rendőr lánya váltja le Cadar urat. Akárcsak később a *Blue Velvet (Kék bársony)* hősnője, itt is a rendőrkisasszony szolgál női Watsonként. Együtt autóznak a tett színhelyére. A férfi bekapcsolja az autórádiót. Szerelmi dallal altatja el szorongásunkat, melyet a tetthelyhez közeledve kellene éreznünk, s azokat a szorongásokat is, melyeket a szerelmi döntés felé haladva kellene éreznie. A szerelmi döntés tét nélküli édelgéssé hígítása nem kevésbé teszi a filmet érdektelenné, mint a bűn elbagatellizálása. A bűnügyi film operettbe csap át a csúcsponton, hőseink összebújnak az autóban, a bűn világa a szerelem világának előzménye, puszta előjáték. A végső fordulat, a hősnő újabb elvesztése csak arra jó, hogy emelkedve és zuhanva, repülve találjanak egymásra, ég és föld között. Miután a szimatoló Évát elfogták, Bálint megharcol a gengszterekkel a lányért. A hős a Gonosztól kapja vissza a nőt: a kalandfilmben csak a Gonosz érintését megtapasztalt nő lelkileg, esztétikusan és erotikusan partiképes. A film elején vízből, a film végén légből menti a hős a nőt. Bálint, miután ég és föld között harcolva szerezte vissza az illetéktelen kezekből a gépet és a nőt, egyenesbe hozza a zuhanó repülőgépet. A fel- és leszállást a kerekek perspektívájából látjuk. A kerekek alatt rohanó mező képe átváltozik a nyomdagépben futó újságpapírrá, a kaland hírré: a hírré változás a modern ember megdicsőülése.

Ég és föld oppozíciója pótolja, amit a drámai cselekményvezetés nem tudott elvégezni, a jelentéktelen fruska felstilizálásának munkáját. Légből kapott menyasszonyként jelenik meg a rendőrlány, végül légi nászúton látjuk a jegyespárt. Túl könnyűek, nem lehet visszahozni őket

a földre, fenn lesznek boldogok. Székely záróvíziója még a *Kétszer kettő néha öt* (Révész György, 1954) fináléjában is visszatér.

Minthogy a gyanú már a film elején a bűnösökre terelődik, a *Repülő arany* nem lehet a „ki a gyilkos?" kérdésére építő nyomozó krimi. Voltaképpen inkább gengszterfilm lehetne belőle, a harmincas évek elejének azóta is utolérhetetlen remekműveket nemző, legszenzációsabb műfaja azonban nem bírja el prűdség és cinizmus egyvelegét, a problémák artikulálásától való irtózást s az élveteg és könnyelmű operettlégkört. A film készítői nem is veszik észre, hogy gengszterfilmet csinálnak, s megspékelik a cselekményt krimihivatkozásokkal. A filmben szinte minden együtt van, ami a jó bűnügyi filmhez kellene, csak a bennük rejlő lehetőségeket radikalizáló bátorság hiányzik. Ha a szerzők nem játsszák végig, nem is tökéletesíthetik a választott műfaji játszmát. Ez a becsapottság, a hamisítvány érzését kelti a nézőben.

A revüt túl erotikusnak érzik, a gengszterfilmet túl szörnyűnek, nem is beszélve a horrorról, melynek szintén ez az idő a nagy pionírkorszaka. Az optimista és aktivista westernt nem tudják filmeseink adaptálni, a kosztümös és fantasztikus filmformák pedig túl drágák. Az intellektualisztikus nyomozó krimi a tőkeszegény filmgyártás számára is járható utat kínál, akciófilm és melodráma kézenfekvő, nemzetközi forgalmazásra is alkalmas kompromisszumát, melyhez azonban több bátorság kellene. A krimi régiónkban csak a cseheknél kap az angolszászokéhoz hasonló helyet a kultúrában.

Miért nem sikerült az ambiciózus vállalkozás? Mi lehet a baj? Az akciófilmhez szükséges szimbolikus szadizmus hiányzik Székely Istvánból? Aligha, különben nem vált volna később Hollywoodban a zombifilm műfaj egyik alapítójává. Székely alkalmazkodott a használható krimimodellek számára nem kedvező szellemi légkörhöz, mely arra nevelt, hogy meghunyászkodjunk, „csak a szépre emlékezzünk", elhallgassuk szorongásainkat, és jó képet vágjunk minden áron. A bűnügyi műfajokat a civilkurázsi tette naggyá, s a magas szinten polgárosult kultúrákban kerültek a filmkultúra középpontjába. A közbátortalanság és köztürelmetlenség frusztrációival küzdő magyar tömegfilm a mai napig a szolidabb midcult-műfajok felé hajlik, s a masscult-műfajokban szégyenlős tehetetlenséggel reagál. A legjobb rendezők, Székely és Gaál, a harmincas évek közepére felismerik, hogy olyan műfajban kell megállapodni, melyet nem veszélyeztet a vonalas, túlcenzúrált kényszerkultúra. Ez a komédia.

2.3. Kísértetek vonata (A miszteriózus krimi kísérlete)

2.3.1. A vasút fotogéniája

1933. április 12-én mutatták be a Royal Apollóban a *Kísértetek vonatát*. „A film eredetileg Londonban készült angolul, de néhány száz méter igénybevételével dr. Lázár Lajos teljesen új magyar hangosfilmet készített belőle." – írja Lajta Andor[351]. Később román változat is készült belőle. Az Arnold Ridley darabja alapján készült forgatókönyv Békeffy László műve. A filmet Eiben István fényképezte. Zenéjét a *Hyppolit* zeneszerzője, Eisemann Mihály komponálta. „Műfaj: vígjáték." – írja Lajta Andor[352]. A nyugati műfajoktól megkísértett magyar szerzők és nézők alibije a nevetés.

A *Kísértetek vonata* az angolszász miszteriózus krimi adaptációja, annak a filmtípusnak korai darabja, amely Hitchcock *The Lady Vanishes* (1938) című filmjében érte el csúcsformáját. Egyszer félsikerek után érkezik el a variációs sor alapfilmje, amely közkinccsé válik, máskor az alapfilm indítja a sort, melynek későbbi darabjai többé nem érik el a tökélyt. A *Kísértetek vonata* szerény próbapéldány a *The Lady Vanishes* felé vezető úton. A második eset példája lehet

a *King Kong* (Schoedsack-Cooper, 1933) vagy a *Stagecoach / Hatosfogat* (John Ford, 1939), melyek későbbi változatai mind az eredeti mögött maradnak.

A zárt szoba rejtélyének felfokozása a rohanó vonatba való bezártság. A vasúti krimi a műfaj különösen hatásos és látványos formája, melyben száguldó szerelvényben üldözik a hősöket a fel nem oldott konfliktusok és az elintézetlen problémák. A harmincas évek elejének nagy hatású filmszereplői, a gőzmozdony és a gőzhajó. Mindkettő prüszkölve, remegve lóduló óriás, a sárkányok és ősszörnyek rokona, egyúttal a vas és acél költészetét, a technika esztétikáját is képviselik, a „már-nem-szép művészetek" szenzációját, a rút esztétikáját, olyan igazságokat, amelyeket még nem takart el az ipari formatervezés. Ugyanaz a technikai miliő, mely a gőzgép idején még sötét pompával fejezte ki a maga új, füstös igazságait, később, a politikai propaganda és újságírás nyelvezetéhez, a Roland Barthes-féle „gyarmati nyelvhez" hasonló álruhát öltött, melyben minden körülbelül az ellentétét jelenti.

A gőzhajó, melynek a harmincas évek számtalan hangulatos filmje köszönheti szépsége fűszerét, voltaképpen úszó hotel. Kétarcú, mint a melodrámákban a nő: van kopott de teherbíró változata, teherhajó, és elegáns luxushajó, melynek fedélzetén többnyire veszélyes társaság fordul meg. A gőzhajós útifilm lebegő, vándor hotelje a kikötők töményen élvezett, következmények nélküli, egynapi varázsával kényeztet. Az örökkön úton levő, mindennel ellátott lebegés olyan ősi vágykép, melynek a legnagyszerűbb parti hotel is csak megfeneklett, a *Grand Hotel*től (Edmund Goulding, 1932) a *Shining*ig (Stanley Kubrick, 1980) növekvő mértékben elátkozott pótkielégítése. Nemcsak a hotel, a vonat is a hajóból megérthető: a hajó az összes otthonszimbólumok „thalasszális regressziója", mely a végtelenben lebegteti, az ideiglenesség és a bolyongás képében oldja a védelmező otthon kellékeit. Az ősotthon a lebegés, amelyben még nem vált el, nem került egymással ellentétbe a mozgás és a nyugvás, a tenger és a part. Ez a lebegés világon túli vagy világon inneni pozíciók szimbóluma. Edward A. Blatt 1944-es *Beetwen Two Worlds* című filmjében a hatalmas óceánjáró termeiben, szalonjaiban lézengő utasok egyszerre ráébrednek, hogy valamennyien halottak s a hajó a túlvilágra visz, nem Amerikába. Csak az Eleanor Parker és Paul Henreid által játszott szeretők számára van menekülés. A szerelem, az idő és romlás ellenlábasaként, visszaút a visszaút nélküli utazásból. A halálhajó és élethajó különbségét meghatározó mozzanat tehát a szerelem. A hajó a tengerben lebeg, mint a magzat az anyaméhben, s az utas is magzat, akit a hajó elvett ugyan a földi élettől, mint a sír, de vissza is adja, mint az anyaméh.

A harmincas évek hajója nem „*Traumschiff*", nem a szünidő könnyű konfliktusainak színhelye, még magával viszi az egész életet, szegényt és gazdagot, ünnepet és gondot. Kihelyezi a konfliktusokat a végtelenbe, ahol az emberek többet mernek, megteszik, ami otthon lehetetlennek tűnne. A kockázat is nagyobb: Kay Francis, a konvenciók ellen lázadó orvosnőként, a tengeri úton veszíti el „törvénytelen" gyermekét (Lloyd Bacon: *Mary Stevens M.D.*, 1933). A mindig kissé ijedt, bár bátor és tevékeny, mégis magányos Kay Francis a legszebb hajósfilm, a Tay Garnett által rendezett *One-Way Passage* (1932) hősnője jelenik meg Curtiz: *Mandalay* (1934) című hajósfilmjében is. A fehértelefonos glamúrfilm korának csúcspontján nálunk is megjelenik a hajó, mint fehér hajó, a boldogság hajója, a nászutasok közlekedési eszköze (Gaál Béla: *A csúnya lány*, 1935, Székely István: *Nászút féláron*, 1936).

A vonatot nem jellemzi a hajó komfortja, s a hajósfilmből ismert, távoli partra utaló végtelenség közepében való lebegéssel szemben áll a sínek korlátozó hatalmának alávetett, türelmetlen és veszedelmes rohanás, az utasok összezsúfoltsága, a hely szűkössége, a mozgástér korlátozottsága és az idegenek kényszerű szembesülése egymással a szűk térben. A hajóút inkább utópikus, a vasúti, ha mitikusan minősített, gyakrabban diabolikus. A kupéba összezárt utasok gyakran feszélyezik egymást (Gaál Béla: *Az új rokon*, 1934), még a fiatal szerelmesek is (Székely István: *Nászút féláron*, 1936). A nyílt síkokon vágtató, a hidakon dübörgő, mélységek

fölött zakatoló vagy a hegyek gyomrába befúródó vonat, mely maga is rohan, miközben rajta is üldöznek valakit, ideális krimiszínhely (Sternberg: *Shanghai Express*, 1932, Hitchcock: *North by Northwest*, 1959, Kawalerowicz: *Pociag / Éjszakai vonat*, 1959). A vonat, a vasúti út képe nem az egész élet képe, a vonaton az élet áll. Az izgatott, hisztérikus helyváltoztatás nem a szó igazi, eredeti értelmében vett utazás. A vasút által kezdeményezett rohanás begubózott magányosságok ütközésévé pervertálódott további fokozása az autós hajsza. Az utazás élményét végül teljesen kioltja a repülőgépen utazók statikus bezártság formájában megjelenő helyváltoztatásának paradoxiája. Az eseménytelen repülés elsikkasztja a teret és megállítja az időt, mely a katasztrófa formájában lép fel újra. Az utóbbi persze csak a mai utasszállítás nagyüzemére áll. A kezdetleges repülőgépek még a vonat rokonai, sőt, a lóé, melyek ember és gép bajtársi kapcsolatává humanizálják a technika esztétikáját (Howard Hawks – Howard Hughes: *Hell's Angels*, 1930, Howard Hawks: *Only Angels Have Wings*, 1939, Douglas Sirk: *The Tarnished Angels*, 1957).

A *Kísértetek vonata* a *Shanghai Express* (Sternberg, 1932) vagy a *China Seas* (Tay Garnett, 1935) módján indul, a közös út kalandja számára megidézett típusok bemutatásával: látunk főnökére panaszkodó kisembert, árujához hasonult marhakereskedőt, nyűgös, bogaras magányos nőt, turbékoló szerelmespárt, s végül, és mindenek előtt, szép asszonyt, akinek impresszáriója duruzsolja fülébe, a vonat zakatolása közepette, a régi nótát: „Világsztárt csinálok belőled!" A *Kísértetek vonatá*ban, akárcsak a *Shanghai Expressben* vagy a *The Lady Vanishes* képsoraiban, az utat a megszakítás dramatizálja s a továbbhaladás a megoldás. Az akadályoztatottság, a szünet, a veszteglés thrillje a feszültségteremtő erő. A vasúti útifilm másik alaptípusában gyilkos van a vonaton, nyomozás, üldözés folyik vagy fantasztikus rémek tanyáznak rajta, s a cél a megállás, a megnyugvás (Kawalerowicz: *Pociag / Éjszakai vonat*, 1959, Gene Martin: *Horror Express*, 1962, Arthur Hiller: *Silver Streak*, 1976). Szimplább képlet a katasztrófafilm, a vonat, mely nem tud megállni vagy aláaknázott híd felé halad.

2.3.2. A miszteriózus krimi

Ismeretlen kéz rántja meg a vészféket, a vonat lekési a csatlakozást. Két rejtély utal egymásra, a rohanó vonat és a világtól elzárt völgy rejtélye. Egy napon megáll a gyorsvonat a kis állomáson, melyen mindeddig átrohant. (Már Lupu Pick és Carl Mayer *Scherben* című, 1921-ben készült filmje is ezen a motívumon alapul.) Az utasok nem mehetnek tovább, míg szembe nem néztek a rejtéllyel, amely fölött ez idáig elsiklottak. A rejtély rendszerint gyermeteg álkonfliktus, a tulajdonképpeni probléma racionalizáló, szekundér feldolgozásának terméke. Nem a rejtély, hanem a figyelmeztetés a lényeg, hogy vannak ilyen rejtélyek, s hogy a rejtélynek is van rejtélye, a félelmes árnyak homálya tovább utal, a mindent elnyelő sötétség felé mutat. E filmtípus arról beszél, hogy a modern élet elegáns felszíne és dinamikus sodrása fenyegető mélységek fölött ragad magával, ám az, hogy miben állnak az érzékeltetett miszteriózus konfliktusdimenziók, túlmegy a filmtípus illetékességén, erre nézve csak célzásokat kapunk, melyeknél gyakorta erősebbek a szorongáskeltő utalásokat ellenpontozó megnyugtató frázisok.

Görbén nézik egymást a gyilkosságról pusmogó utasok. Végül kiderül, hogy Teddy (Törzs Jenő), a cinikus világfi hozta működésbe a vészféket, mert kedves öreg kalapját elvitte a szél. A megkerült tettes a tett ártatlanságának bizonyítéka. Az utasok fellélegzése s a nézők megnyugvása azonban korai. Az utazás elején vagyunk, s bár a vonat áll, a film tovább ragad. Mozifilm és gyorsvonat párhuzama elárul valamit a feszültségregény poétikájából. A feszültség- és akciófilm is mintegy gyorsvonat, a mozinézők is utasok. A tömegkultúra műfajai nem kontemplatív természetűek, nem a karosszékében, kandallójánál ülő emberhez szólnak. Nem a téli esték mű-

fajai, melyek az elcsendesült, nyugvó időt töltötték ki. Maga a mű sem házként épül vagy birtokként terül el, s így áttekintő és őrző gazdaszemre sem számíthat. Az esztétikai élmény nem a lelki beköltözésre alkalmas struktúraként kínálja fel magát. Mű és befogadó nem nőnek össze, a befogadó nem őrzi és ápolja az élményt. A mű elsodor és játszik velünk, igyekszik megakadályozni, hogy kiszálljunk. Az élmény csak véletlen találkozás, melyet a bűvölet, az izgalom óv az idejekorán való megszakítástól.

A gyorsan szétfoszlott rémhír a mélyebb, titkos valóság megelőlegezésének bizonyul. Mire az utasok megnyugszanak, újabb fordulat következik, előkerül a hulla, az állomásfőnök holtteste. A lovagló hullák témája (Amando Ossoli: *La noche del terror ciego*, 1971) ősibb az őt modernizáló kísértetvonatnál, de a filmben a vasút fotogéniája, a két gép, a mozdony és a kamera egymásra találása vitte sikerre a témát. A gyilkos kilétének elemző megközelítésére épülő krimicselekményt háttérbe szorítja a miszteriózus vonat problémája, mely nem szerepel a menetrendben, de minden éjjel átszáguld az állomáson: a kísértetek vonata.

Miután az utasok az isten háta mögötti állomáson rekedtek éjszakára, sokkoló típusok sora lép fel, előbb az állomásfőnök (Makláry Zoltán), utóbb a kastélyból érkezett egzaltált Júlia (Ladomerszky Margit). „Ma éjjel is eljön a vonat, én érzem, és tudom! A halál hajtja a kerekeit!" – rikoltja a beviharzó hisztérika. Mindez itt puszta szó marad, csak a film noir és a Val Lewton-horror idején válik majd képpé ez a fajta szorongásélmény. „Egy szoba tele van szemekkel!" – kiabál a bolond nő. „Halljátok? Csöpög a vér!" Csak szavak, de végül már a Hammer-horror ötvenes évek végi véres rítusait előlegezik. Néha az igazi, sejtelmes és borzalmas, titokzatos és nagy krimi lehetősége sejlik át a képeken. Az éjben száguldó vonat, a füst gomolygása, a gőz sikolya, a jelzőcsengők csörömpölése, a kazántűz lobogása: a pokol fényei. Pengeéles nősikoly. Egy angol filmből átvett felvételek.

Verne: Várkastély a Kárpátokban című regényében, akárcsak Feuillade filmjeiben (*Fantomas*, 1913, *Les Vampires* 1915–16), Tod Browning – a horrorműfaj egyik első klasszikusaként számon tartott *London After Midnight* (1927) című művében vagy egyes Hammer-filmekben (pl. Peter Graham Scott: *Captain Clegg – Night Creatures,* 1962) végül feloldják a horrorstílű rejtélyt, s kiderül, hogy a rémek nem valódiak, a fantasztikus szörny a kalandos kriminalitás álcája, az intrikusok trükkje, mellyel távol tartják a kíváncsiskodókat. „Ne nézzenek oda – figyelmeztet a vasutas a *Kísértetek vonatá*ban –, mert aki ezt a vonatot látja, az a halálfia." A film elején az optimista okoskodás, a rémhírt cáfoló józan magyarázat ébreszt hamis reményeket, a film végén a miszteriózus félelmeket foszlatja szét az intrikát leleplező józan felismerés. A film elején a könnyelmű lelkinyugalmat, végén a túlzott félelmeket cáfolja meg a valóság.

A krimi Hollywood fekete szériája óta a thriller felé tolódott. A rémképeket perifériikus kisvilágokba tolják el, melyeknek közös életünkkel való kapcsolata elhomályosult. Ilyen rejtett kisvilágok homályában játszódik sok klasszikus bűnügyi film, Siodmak: *The Spiral Staircase* (1945) című filmjétől Hitchcock *Psycho*jáig (1960). A miszteriózus elem más műfajok felé kezdi tolni a krimit, amelynek optimista racionalizmusa – hisz a bűnt legyőző és leleplező észmunkáról szól – a XIX. század társadalomszervezési és léleképítési sikereit feltételezte, s nem igazolja vissza többé a XX. századi lelkek és társadalmak labilitása. A miszteriózus krimi tisztább, elementárisabb műfaji képletek, a racionalista krimi és az irracionális horror harcából születik, mely csak az utolsó képsorokban dőlhet el, a krimi javára. A német expresszionizmus hajlamos volt őrületként racionalizálva ártalmatlanítani a rémeket. A *Kísértetek vonata* alkotói tovább mennek, s az őrületet is ártalmatlanítják. Az őrült nőről kiderül, hogy pusztán bűnöző, nem bolond, csak bolondít, a rettenet csak vízió és a vízió csak manipuláció. Így végül a rémek egyetlen igazsága a hazugság. A szorongások túloldása nem igazán megtisztító hatású, könnyelműen teremt rendet a lélekben. Ha a problémák csak álproblémák, akkor eltakarításuk sem problémamegoldás.

A miszteriózus krimi azon áll vagy bukik, hogy sikerül-e a XX. század emberéhez újra közel hozni a nagyromantikát. A hanyatló krimi nemcsak a miszteriózus elem segítségével keresi a kibontakozást. Az átlagos közönségigényhez való alkalmazkodás tekintetében legtermékenyebb útnak a rendőrfilm bizonyult, melynek szép példánya lesz Hamza D. Ákos: *Külvárosi őrszobája* (1942). Az 1945 utáni Magyarországon a rendőrség hiányzó presztízse és a rendőrimage problematikus mivolta nem tette lehetővé a méltó folytatást. A terrorfilm a bevallott és felvállalt félelmeken alapul. A nagyvárosi terrorfilmmé váló rendőrfilm kiszorította a miszteriózus krimit. A jelen pillanat és a mai világ minden fantasztikus világ rémeit felülmúló kegyetlenségének felmutatása bilincseli le a klasszikus krimi felbomlása idejének nézőjét. A prózai Gonosz a legkegyetlenebb. A miszteriózus krimi alapja a legyőzhetetlen félelem és a félelemtől való félelem. Az agresszív prózaiság, a kötelező optimizmus, a „pozitív világnézet" parancsa perverzióvá minősíti a negatív érzület formáit. A szégyenlős félelem műfaja: a megtagadott szorongások visszatérése a szorongásokat a szőnyeg alá söpörni igyekvő társadalomban. A *Kísértetek vonata* a miszteriózus krimi témáját, a fantasztikus veszélyekkel rakott gonosz vonat (a Gonosz mint vonat) száguldásának horrorját visszavonja, a fantasztikus rémeket prózai intrikára vezeti vissza, a krimifeszültséget vígjátéki mulatságban oldja és a csalétekként felvillantott akciófilmet végül színpadias beszélőfilmre redukálja. A pótkielégülések világa.

2.3.3. Egy magyar James Bond

Üdítő film is lehetne, mely elkerüli a magyar filmet kezdettől rögeszmésen uniformizáló mésalliance-problematikát. A vonaton, akárcsak a hajón, egymást érintő, összecsendülő vagy kontrasztáló, de csak kivételes esetben mélyen összecsendülő idegen sorsok világítják meg egymást. A *Kísértetek vonatá*ban két csavargó, két apátlan, anyátlan, gyökértelen, de vidám és dinamikus árva egymásra találása a szerelem, mint Bogart és Bacall szerelme (Hawks: *To Have and Have Not*, 1944) vagy Rita Hayworth és Glenn Ford viszonya a *Gildá*ban (Charles Vidor, 1946). Mary, a fiatal revütáncosnő (Rökk Marika) mosolyog az öreg kalaphoz ragaszkodó Teddy makacs bogarasságán. „Már gyerekkorom óta szerettem volna meghúzni a vészféket." – magyarázza Törzs Jenő. A férfi tette a csalogató messzeségbe kilépve lehetővé vált vágyteljesülés műve, nem az ösztönös gátlástalanságé. A miszteriózus módszert is kipróbáló Hitchcock (*Psycho*) a krimit többnyire a kémthriller felé eltolva radikalizálja, melyben a nagyhatalmak legalizálják a gyilkolást, s az ember modern janicsárrá, polgári szamurájjá válik. Ezen az úton haladnak tovább, az erőszakfilmi fokozást a fekete humorral egyesítve, a *James Bond*-filmek. Megdöbbentő, hogy Törzs mennyit előlegez James Bond életművészetéből, derűs magabiztosságából, gyűlölet és gonoszság nélküli kegyetlenségéből és a nőkkel kapcsolatos műértői és műgyűjtői viszonyából. Törzs közelebb áll Sean Connery autentikus James Bondjához, mint a későbbi James Bondok. Kedves szemtelenséggel gázol keresztül másokon, mindenen, ami kínos, unalmas vagy defektes. Teddy, a látszólag felületes semmittevő, valójában a cselekvés embere, a titkosszolgálat álcázott ügynöke. Minden lepereg róla, sosem veszíti el vidámságát. Egyszer elmélázik ez a magyar James Bond, a vígan komisz és játékosan tolakodó, utazgató modern agglegény. Teddy: „De jó is lehet, ha valakinek van valakije!" Semmire sem kötelező általánosság! Nem tudni vicc-e vagy melankólia. Még a vágy, az ábránd is óvatos, nem akar horogra akadni, csapdákat kerülget.

A *Kísértetek vonata* sokat markol és keveset fog, ahelyett, hogy egy markáns modellt, a nagyok, pl. Hitchcock módján, a végletekig hajszolna, különböző lehetőségek között habozik. A vidám csavargókra épülő vígjátéki indíttatású álkrimi valódi krimibe látszik átmenni, ez pedig horrorba. Ugyanakkor, s ez már a Hitchcock-modell felé mutat, a film az iszonyat síkjára is magával viszi a komédia groteszk emberképét. A klasszikus krimi akasztófahumorát azonban

nehezebb átvenni, mint az angol neveket (Teddy, Mary). A korabeli magyar filmek humorától távol áll az a fanyar fölény, mely teljesen át tudja élni a szorongást és nevetni is képes rajta. A magyar hangosfilm ambiciózus indulása során sorra próbálják a népszerű tömegfilm műfajokat és a szerzői film irányában is kísérletet tesznek. A *Kísértetek vonata* kudarca ellenére is tanúsítja még, hogy mennyire szinkronban vagyunk a világfilmmel, közvetlenül bekapcsolódva a nemzetközi műfajok útkereséseibe. Ha a klasszikus krimi a racionalizmus válsága idején sem akarja módosítani, úgy komikus hangnemben reprodukálja alapstruktúráját, pl. a *Thin Man* sorozat vagy később George Pollock *Miss Marple*-filmjei (1961–1965). Hitchcock humora nem fék, nem megnyugtató feloldás, a humor és a thrill nála nem gáncsolják egymást. A kísértetvonat, meséli Lázár filmjében az állomásfőnök, a húsz év előtti nagy vasúti szerencsétlenség óta visszajár. Később láthatják is a hitetlenkedők, amint pattogva rohan az ismeretlen vonat az éjben. „A vízbefulladt utasok szellemét viszi az örök éjszakába!" Teddy közbeszól: „Folytassa csak, hadd röhögjek!" A bemondás ízléstelen, mert valóságos tömegbalesetről van szó, nemcsak képzelt kísértethistóriáról. Korabeli filmjeinkben nem ritka a pillanatnyi ízlésficam, mely a durvaság, a közönségesség árán is fenn akarja tartani a humor ötletzáporát. Miszteriózus krimiben különösen hálátlan a röhejjé nyilvánító cinikus viszony a misztériumhoz. A magyar filmkomédiában a racionalizmus bravúrteljesítményei nem intellektualizmussá, hanem antiintellektualisztikus viccé válnak. A mindenre rárakódó kabaré-máz, amely nem engedi meg a középfajú komédián és melodrámán túlmenő mozgalmasabb és kalandosabb műfajoknak, hogy sajátosságaikat kibontakoztassák, az elfojtás, a cenzúra formája.

2.3.4. Rökk Marika kudarca

A miszteriózus krimi, a kabaré és a Rökk Marika-féle revüoperett együttese nem termett folytatásra inspiráló telitalálatot. Meglepő a már nem kezdő Rökk Marika tehetetlensége. Testi bájaira hagyatkozik, a természetes bájak azonban nem emelhetők át közvetlenül, kidolgozatlanul, legfeljebb egy pornófilmbe. A köznapi báj pózol, mesterkélt, színházat játszik, kényszeredetté, hamissá teszi a filmet. A kamera elé lépő embernek le kell tisztulnia, fegyelmezni testét, megszabadulva a modor beidegződéseitől. A modorosság, mely a köznapi élet automatizmusaira számítva, odakinn az életben esetleg hat, a moziban bizonyosan feszengést kelt. Rökk Marika tehetetlenül áll, idegesen rángatja szemöldökét, s nem azt látjuk, amit kifejez, csak a kifejezés igyekezetét. Magára talál, ha énekel, és meggyőző, ha táncol. Ekkor átveszi a vezető szerepet, s valóban ő a film motorja. „Van ebben a nőben valami báj" – énekli Rökk Marika. „Rózsaszín a bőre..." Törzs bekapcsolódik: „Főzve vagyok tőle!" A kabaré és a varieté humora segíti ki a kor filmjeit az építkezés közben összeomlott műfajok romjai alól. Rökk Marika táncának akrobatikus tökélye, a táncosnő testének könnyed szabadsága újfent kiemeli a drámai színésznő tehetetlenségét: később ismét visszahúzódva áll, nem él, nem vibrál. Annál lenyűgözőbb az újabb váltás, amikor ez a nehézkesnek és tehetetlensége folytán még testesnek is látszó nő megint táncra perdül. A lobogó tűzzé váló aludttej szenzációs metamorfózisát éljük át. A film készítőinek legnagyobb mulasztása, hogy nem tudják alaposan megmozgatni Rökk Marikát. A revüszínpad tágas és mozgékony terében otthonos sztár idegenül áll a társalgó krimi zárt terében. Mindez a későbbi UFA-szupersztár hatásából és varázsából is megmagyaráz valamit: az igazi szenzáció a legyőzött súly és nem a súlytalanság, a legyőzött test és nem a testtelenség, a legyőzött tehetetlenség és félelem és nem a gátlástalanság. Rökk Marika megsértve ment el Budapestről, ahol, úgy érezte, nem becsülik meg, üldözik, elnyomják. Intenzíven tanult németül, fogadkozott, hogy Berlinben majd megmutatja. Érdekes ember már itt is: akcióba lóduló teste, akadályt nem ismerő erőteljessége különös kontrasztban van személyiségének lassúságával, a rendületlen ké-

nyelemmel, mellyel, a pusztai nagyasszony stílusában, ráérősen felmondja a szövegét. *A vén gazemberben* (Heinz Hille, 1932) a bárókisaszony viselkedik úgy, mint egy revügörl, itt a revügörlt játszó színésznő hasonlít a vidéki tekintetes asszonyra. Az amerikai görlök levegős öltözködésénél konzervatívabb megjelenése is a vidéki nagyasszony nem előnytelen lemaradása a ruháit ledobáló, vetkőző, lumpenizálódó korízléstől.

Kosztolányi 1935-ben, még a színésznő nagy berlini sikerei előtt, cikket írt Rökk Marikáról: „Egyéb irányú (jobbára irodalmi) elfoglaltságom miatt eddig még nem láthattam Rökk Marikát. Ezúttal siettem pótolni mulasztásomat."[353] Az író a Viki című darabban figyeli meg az új sztárt: „...örvénylően táncol, forog, föllibben a magasba, a selymeiben és fátylaiban, mint valami szitakötő. Mégis inkább úgy hat rám, mint korunk bálványa, a berregő repülőgép, mely állandóan új versenyeredményekkel lep meg."[354] Kosztolányit az amerikaias akrobatikus tökély hangolja tartózkodóvá. „Friss, izmos. Akik ma élnek, a gyorsaságot imádják, ezt a kegyetlen tündért, mely semmivel se törődve vágtat előre, s nem kérdezi, hová és miért. Gépműveltségünk kellős közepén, a sport divatjában jelentkezett a mi primadonnánk, értéke tagadhatatlan, de egyelőre még nem játszik, csak az élettel játszik, szavai, hangjai még híján vannak annak a meghittségnek, bensőségnek, mely el is andalít. Mosolya csak fiatalságával hódít."[355] Az új nőideál metaforája nem a mezők virága vagy az ég madara, hanem a repülőgép: a táncos színésznő táncában modellálja a környezet követelményeit. A színészi játék nyugodt erőszakossággal túlkompenzált bátortalansága a régimódi ember s a gyenge nő penitenciája, aki a sikeres akció lezárása után egyedül marad. Rökk Marika Berlinben sem változott, az maradt, aki már a *Kísértetek vonatában* is volt, megtanulta nyugodtabban felvállalni, teljesebben átadni magát. Nemzetközi szupersztárrá lenni mindenek előtt kényszerítő személyiségmodellt jelent, azt az erőt, amellyel egy nő vagy férfi rákényszeríti magát a közönségre. Rökk Marika sztárkarrierje a harmincas évek második felében ívelt fel. A nagy amerikai revüsztárokkal versenyképes revüfilmjei, pl. a *Kora Terry* (Georg Jacoby, 1940) mellett hagyományos operettekben is játszott, az operettfilm műfajának legsikeresebb konzerválójaként, az utolsó igazi nagy filmprimadonnaként.

Akárcsak később a *Night Creatures* lovagló hullái, már itt is csempészbanda trükkje csak a halálvonat. Míg a férfiak a csempészekkel harcolnak, Rökk Marikának kell megakadályoznia a rohanó gyorsvonat mélybe hullását. Két nőt látunk, a derék szőke harcol a hollóhajú, egzaltált feketével, a hidat fordító fogantyúért, a nagy fémtest elfordításáért, mely a halál kapujának kilincse, ha nem mozdul, ám ha sikerül elmozdítani, a megmenekülés és fellélegzés garanciája. Elnyeli-e a rohanó szerelvényt az örök éj és a szétzúzó mély, vagy fennmaradhatunk a racionális élet felszínén? A suspense hajhászásának eredménye kedvesen naiv és nevetségesen ásatag. Több fantáziával a harmincas években is többet lehet elérni, tanúnk rá pl. a máig is élvezhető *The Mask of Fu Manchu* (Charles Brabin-Charles Vidor, 1932), mely hatásosan celebrálja a szorongattatott helyzet és a késleltetett menekülés terrorjeleneteit, szintén a horror felé hajló miszteriózus krimi műfajában. A szégyenlős iszonyatvízió, mely ártalmatlanítja félelmeinket, legfeljebb azoknak használ, akiktől félünk, nem nekünk. Ha a sötét álmok bátor, nagy álmokká válnak, a mozi igazi virágkora jön el, mint majd a negyvenes évek fekete szériája idején.

2.4. A magyar filmgyártás kezdetei és a nemzetközi konfekciós film

2.4.1. A kezdet stílusproblémái

1932 az első év, melyben a Hunnia filmgyár teljes kapacitással dolgozik, bár egyelőre túlnyomó a külföldnek végzett bérmunka (öt külföldi film szemben három magyarral)[356]. A rendszeres magyar produkció beindulását Nemeskürty István 1933-ra datálja: „... a magyar vállalkozók ál-

tal kezdeményezett, állami támogatású és elvileg állami irányítású rendszeres magyar hangosfilmgyártás 1933-ban kezdődik."[357] A műkedvelő vállalkozó pénzén készült *Kék bálvány* kudarc; csak a szakmabeli – a forgalmazó – tud vigyázni a pénzére, a műkedvelőét elherdálják. A filmgyártás önmagában nem jó üzlet, csak a forgalmazás kiegészítésével. A magyar tőke kezdetben fél a filmtől, a magyar ötlet, a hazai szellemi tőke és a külföldi tőke érdekközösségében reménykedő filmesek külföldi vállalkozókat próbálnak megnyerni. A *Hyppolit*ot készítő cseh Samek-vállalat további filmje az *Egy éj Velencében* (Cziffra Géza, 1933). A *Repülő arany*, a *Tavaszi zápor* (Fejős Pál, 1932) és az *Ítél a Balaton* (Fejős Pál, 1932) francia vállalkozók filmje, a *Kísértetek vonata* román-magyar koprodukció, *A vén gazember* (Heinz Hille, 1932) magyar és német változatban készült UFA-film. Az amerikai Universal filmje a magyar és német változatban készült *Pardon tévedtem* (Székely István, 1933). *A kék bálvány*, a *Csókolj meg, édes!* (Gaál Béla, 1932), a *Piri mindent tud* (Székely István, 1932) már igazi magyar filmek, de filmtechnikai vagy drámatechnikai szempontból igénytelen vagy sikertelen művek.

A harmincas évek eleje a több verzióban készült koprodukciós filmek korszaka. Az ilyen filmek vagy kompromisszumokon alapulnak s egyik piacon sem jelentenek telitalálatot, vagy pedig a változatok egyike az „igazi", a másikat hamisítványnak érzik, pl. a *Hyppolit* esetében a magyar változat sikeres, a német megbukik.

A koprodukciós és verziósfilmi korszak terméke a ponyvastílusban elképzelt „nagyvilág" tájain játszódó jellegtelen nemzetközi kommerszfilm. Korai hangosfilmjeinkben a műfajokat összekeverő végig nem játszott játszmák hangulattalan és steril nemzetközi miliő kulisszáihoz kapcsolódnak (*A kék bálvány, Kísértetek vonata, Egy éj Velencében* stb.).

A magyar kapitalizmus felfutása idején a közszellem meghatározója a dzsentroid mentalitás, „a már üressé vált nemesi formáknak bénító továbbélését jelentette..."[358]. A problémák fel nem dolgozásának két formája a kiüresedett nemzeti klasszicizmus és a nem kevésbé önelégült szellemi importőrmentalitás, a külföldi divatok szolgai átvétele: „a nemzedék, amely képtelen önmagából új formákat teremteni, menthetetlenül ki van szolgáltatva a külföldi importnak."[359] Már a száz évvel korábbi kultúripar is születő filmgyártásunkéhoz hasonló problémákkal küzd. A reformkori színházi közönség vásárlóereje nem biztosította a hazai színműkultúra folyamatos, önálló fejlődését. A színházi kultúra főleg fordításkultúra, a hazai szerzők pedig Scribe és társai műveit utánozzák: „csak az a baj, hogy ... franciák nem tudván, magyarok pedig nem akarván lenni, oly általános valamik lettek, mik közel járnak a semmikhez."[360] A háború után, a hatalomváltás idején Lukács György továbbra is attól fél, hogy egyrészről az „irodalmi prostitúció", a kultúripar, a tömegkultúra, másrészről a kérészéletű irodalmi divatok hajhászása, az örök tanítvány, a sznob alázatos, szellemtelen, a külföldi kultúrtendenciákat dogmatikusan felfogó és fanatikusan képviselő magatartása lehetetlenné teszi az ismételhetetlen, egyszeri perspektíva kiváltsága által a közös emberi problémákra adandó eredeti szellemi válasz sanszait, mely egy kultúra hiteles hozzájárulása lehetne az emberiség közös értékeihez[361]. Az induló nemzeti filmgyártások mind kacérkodnak a nemzetközi kommersz stílussal. Kracauer szerint a német filmgyártásban 1924-től van jelen a nemzetközi öszvérfilm: „Az amerikanizálásra való törekvés kézenfogva járt azzal az erőfeszítéssel, amely a német filmüzlet internacionalizálására irányult. Francia-német és angol-német produkciós szövetségek virágoztak ekkoriban. Közös produkcióknak szentelték tevékenységüket, amelyek rendszerint sekélyes kozmopolitizmusba merültek."[362] A Hollywoodba szerződő nagy művészfilm rendezők is többnyire a felületesen amerikanizált, jellegtelen öszvérfilm csapdájába esnek. René Clair pl. Angliában és Amerikában szolid, de érdektelen nemzetközi kommerszfilmeket alkotott. Nem jobbak Renoir vagy Duvivier amerikai eredményei sem, nem beszélve Eizenstein amerikai kalandjáról. Az egykor friss, szellemes és mély filmeket készítő Forman a félművészi sznobgiccs specialistájává vált Amerikában.

A jelzett problematikus irányokkal a harmincas évek elején nem kevésbé erőteljes ellentendenciák küzdenek. Filmgyártásunk a nemzetközi kommersz stílus nyomvonalán indul, de szükség esetén készségesen vált. A nemzetközi kommerszfilm és a nemzeti stílusok nem folytatnak „kultúrharcot". Gyorsan nyilvánvalóvá válik, hogy a nemzetközi piacon épp a helyi stílusú filmek válnak sikeressé, míg a „nemzetközi" stílus csak olcsóbban leutánzott Hollywood-stílus.

2.4.2. A kezdet műfajproblémái

Míg az angol, francia és amerikai műfajrendszer gazdagsága hagyományos, az olasz és a német film ezzel szemben – a magyarhoz hasonlóan – a korlátoltabb cenzúrával s a prűd és vonalas mentalitásokkal is küzd. Az olasz és német film műfajsprektruma mégis összehasonlíthatatlanul szélesebb a magyar filmnél. A német filmműfajok választéka a hitleri hatalomátvétel után folyamatosan szűkült és a kilencvenes évek fellendüléséig a háború után sem közelítette meg többé az 1933 előtti állapotokat. Az olasz filmválaszték a világháború után hallatlanul tágult. (A németek e műfajfilmi virágkort napjainkban élik meg.) A viszonylag műfajgazdag német filmmel szemben az osztrák inkább a mi műfajszegényebb filmkultúránkkal rokonul. Műfajrendszerünk beszűkülése nyilvánvaló. Némafilmünk még sokkal műfajgazdagabb a hangosfilmnél, s a hangosfilm első évei is a későbbieknél. Hasonló a helyzet az osztrákoknál, akiknek filmkultúrája Kertész és Korda bécsi filmjei idején még az amerikaiakkal verseng.

A széles spektrumú kísérletezés megelőzi kultúránkban a megállapodott, biztosra menő beszűkülést, a modern műfajokkal való birkózás a bevett műfajokhoz menekülést. Az évtized közepének filmújságírója még elégedett a műfaji paletta színeivel: „A magyar filmgyártás elég sok, és elég különböző témafajtával kísérletezett már eddig, hogy megtalálja az utat a közönség szívéhez. Volt már dráma, vígjáték, kabaré, tréfa, zenés vígjáték, volt már *Hyppolit, Kísértetek vonata, Iza néni* és *Búzavirág* – egyszóval minden volt, csak ízig-vérig operett nem."[363] A hangosfilm gyártás pionírkorszakában a filmesek előbb a radikálisabb akció– és szenzációfilmi műfajok felé kezdtek tájékozódni, melyeket azonban felemás módon műveltek, ami már magában, a közönség esetleges idegenkedésétől függetlenül is halálra ítélte volna e műfajokat. Miközben a közönség magvát alkotó proletár réteghez új középosztálybeli híveket nyer a film, a tematikus korlátozások szakadatlanul nőnek. A Horthy-kor középosztálya jobban ellenőrzi a filmet, jobban odafigyel rá, mert fontosabbnak tartja, mint a Ferenc József koré, mely a ponyvairodalomhoz hasonló szórakoztatási formának tekintette. A tömegeket és a lelket kiskorúsító, tilalmakkal formáló, elfojtásokkal sújtó „fekete pedagógia" gyámkodó izgágasága és az immobilis, langyos konzervativizmus középszerűsége határozza meg azt a mozgásteret, amelyen belül a film mozoghat. „Az életnek éppen azok a megnyilvánulásai, amelyek dramaturgiailag erők képviselnek, és így sikerre vihetnék a filmet, cenzúraveszélyesek. Ez a fő oka annak, hogy például a mi filmgyártásunk is bárgyú bohózatokat kénytelen választani."[364] – panaszkodik a producer. Az elsődleges és örök allergikus pontok természetesen az erőszak és az erotika, így az amerikai mintájú revüfilmnek vagy az igazi gengszterfilmnek aligha volna sansza. „Bűnügyi filmeket nem szívesen engedélyez a magyar cenzúra..." – írja Smolka János[365]. A jóízlést a kor elitje a beszédmód, a kifejezési forma és a tematika választékosságaként, megválogatásaként, azaz korlátozásaként fogja fel, így az ízlés tilalmai a kulturális nívóval együtt nőnek. A vulgáris kultúrát, mely nem felel meg ízlésnormáinak, sőt, gyakran kifejezetten ellentétes velük, a cenzurális hatalommal bíró elit a maga kultúrájánál is éberebben, megkettőzött szigorúsággal korlátozza. „A drága, 4.80-as regényben a nemi érintkezés művészi leírása engedélyezett. A 2.40-es regényeknél már csak csókolózni szabad, az 1 pengőseknél vagy ennél is olcsóbb regénynél pedig

a gólya hozza a gyereket."[366] A polgáribb művészetnek számító, nagyobb presztízsű színházat nem sújtja a filméhez hasonló merev cenzúra.

A tilalmak korántsem korlátozódnak a kriminalitás és a szexualitás témaköreire. Smolka János könyvéből kiviláglik, hogy a liberális rendezők és producerek, feltételezve az ilyen jellegű közönségigényt, szívesen csinálnának irredenta filmeket. Székely István jegyzi meg Hyppolittól a Lila ákácig című könyvében a *Rákóczi induló* (1933) kapcsán: „Sokan nehezteltek, hogy liberális ember létemre ilyen harsogó nemzetiszínű filmet csináltam, csaknem ellentétben a *Hyppolit*tal."[367] A magyar filmesek a kommunikációkutatás „reflexiós hipotézisének" megfelelően reagáltak, mely szerint a közönségfilm a közönség szükségleteinek reflexe, s nem a közönség tudatának a szerző általi kontrollját szolgálja. A hatalom ezzel szemben, úgy látszik, mindenkor a „kontroll hipotézis" szerint reagál, mely szerint a közlő formálja a befogadó tudatát. A filmesek tehát szívesen csinálnának „nemzetiszínű" filmeket, míg a konzervatív kormány, talán külpolitikai bonyodalmaktól félve, nehézségeket támaszt. A problémamentes langyosság nyugalmát még saját elveinél is többre becsüli a hatalom: „A magyar cenzúra különleges szempontjai közé tartozik, hogy pl. nem szívesen lát irredenta filmeket. E tekintetben bizonyára külpolitikai szempontok érvényesülnek..." – olvassuk Smolkánál[368]. A prűdség, mint minden társadalomban, melyben az ízlés és szellem szabadsága és bátorsága kívánni valókat hagy maga után, elvtelenséggel párosul.

Nemcsak a cenzúra prűd, a közönség műfaji és stiláris befogadó képessége is korlátozott. Stilárisan a szentképszerű glamúrfilmhez vonzódnak mozinézőink, műfajilag a szalonvígjátékhoz és bulvárkomédiához, a középfajú társalgó film vicces, tréfás, enyhén, szégyenlősen szentimentális formáihoz. Az évtized közepén, midőn a filmkomédia aranykorának stílusa megszilárdult, a filmkritikus forgalmazásunk és közönségünk korlátozott befogadóképességére panaszkodik: „Jelenleg Anglia és Franciaország legnagyobb sikere a legújabb Mae West-film. Mae West ma Amerika legnépszerűbb és legjobban kereső filmszínésznője. Hónapokig játsszák egy-egy filmjét és alig néhány filmmel egyszerre a legelsők közé emelkedett. Nálunk nem szeretik. Ezt őszintén be kell vallani. Nincs nagy közönsége. A korát, a testsúlyát, érzéki beszédjét és túlzott csípőringását nem bírják Pesten. Pedig mégis csak kell hogy legyen valami ebben a nőben, ha Amerika, Anglia, Franciaország rajong érte? Kitűnő művésznő, de Pesten egy jó pofa hollywoodi girlt vártak. Jó színésznő, de Pesten Irene Dunne megrendezett és egyénietlen álművészete érthetőbb, mint nő pedig veszedelmesen hasonlít ahhoz a szépségideálhoz, amely az utolsó kétezer évben tetszett, de az utóbbi tíz esztendőben nem kell. Mae West – oh borzalom – csontjain húst visel."[369]

Irodalmunkban a kor népszerű műfajai periférikus szerepet játszanak, jelentős írók csak elvétve próbálkoznak az új műfajokkal (mint Móricz Zsigmond a krimivel, Karinthy a sci-fivel). A film mint egészében lebecsült médium nem becsüli le az irodalomban lebecsült műfajokat, melyekkel a film nagy presztízsű mesterei is kísérleteznek. A műfaji beszűkülés, a cenzúra mellett, a közönségigény sajátosságával magyarázható. A nézők műfaji félénkségéről van szó? Talán nem csupán és nem is főleg erről, hiszen a kalandos, fantasztikus és bűnügyi műfajok angolszász változatait nézőink szívesen fogyasztják. Vagy a hazai életanyag drámaiságának lebecsülése késztet a műfaji önmegtartóztatásra? Csak nevetni tudunk magunkon, nem nézünk ki sorsunkból nagy kalandot, drámát, misztériumot? Ebben kétségtelenül van igazság. Mikszáth pl. nem érzi jogosultnak Nagy Ignác törekvését, aki Sue, Hugo és Dumas műveihez hasonló bűnügyi intrika színhelyeként ábrázolja fővárosunkat: „A régi Pest elevenedik fel némely leírásában, a nagy rész azonban rémmesei lelemény, mely sehogy sem illik az akkor még kicsiny, úgyszólván áttekinthető főváros viszonyaira."[370]

3. A társadalomkritikai komédia kezdetei

3.1. A magyar hangosfilm-stílus születése (Hyppolit a lakáj)

3.1.1 A hangosfilm európai útja és a magyar stílus

Az első magyar hangos nagyjátékfilm, a kalandfilmi ambícióval készült *A kék bálvány* kudarca hozzájárult, hogy filmgyártásunk a következőkben ne az akció- hanem a beszélőfilm, a kamara jellegű jellem- és helyzetvígjátékok útjára lépjen. Anyagilag tétovázó, tőkehiánnyal küzdő filmgyártásunk szellemileg magabiztos, a tévedésekből és kudarcokból okulva gyorsan rátalál a megfelelő témákra, sztárokra és szerzőkre. Az első két filmben feltűnik sztárrendszerünk hőszerelmes főtársa (Jávor Pál) és három sztárrangú komikus (Kabos, Csortos és Gózon). A *Hyppolit* sikere megalapozza, első számú sztárrendezőként, Székely István pozícióját, és sztárírói rangra emeli a Zágon István darabját filmre író Nóti Károlyt. Eiben István, a film operatőre, a magyar glamúr-filmstílus első számú mestere. Eisemann Mihály melankóliával átszőtt kacér zenéje meghatározza az elkövetkező korszak közkedvelt filmzenei stílusát. A *Hyppolit* vágója, Benedek László később Hollywoodban Székelyénél is nagyobb karriert csinált. Szolid minőségű virágkor kezdetén állunk. Vannak melléfogások, de nincsenek kényszeresen végigjárt tévutak, nem látni krónikus ismétlési kényszerekké fajult balfogásokat. A tévedéseket azonnal korrigálják, a kudarcokat gyorsan és helyesen értékelik. A filmek figyelmesen és találékonyan reagálnak egymásra, továbbviszik egymás ötleteit. A szükségleteket pontosan megérző és szellemesen kielégítő mozimitológia kiépülésének tanúi vagyunk.

A második magyar hangosfilm az első nagy siker, az igazi kezdet. Nemeskürty „óbudai életképnek"[371] nevezi a *Hyppolit*ot. Székely filmje, a nagyvárosi kisemberlét hangulatos ábrázolása, dramaturgiailag konzervatívabb mint Ödön von Horvath Mesél a bécsi erdő című darabja, de tárgya és célkitűzése rokon. A *Hyppolit* két – német és magyar – verzióban készült, Albert Samek cseh vállalkozó pénzén. „Samek zahlt alles – Szamek mindent fizet" – beszélték a viccelődő pestiek[372]. 1931. november 27-én mutatták be az új filmet a Fórum moziban. Miután *A kék bálvány* megbukott, a *Hyppolit* premierjén nem volt tolongás, telt ház sem, néhány nappal később rohanták meg a mozikat, egy máig tartó sikertörténet kezdeteként. A közönségsiker és a formamegtalálás itt és most egyet jelent: ebben áll a virágkor kezdete. A *Hyppolit* születésének negyedszázados évfordulóján Gózon Gyula szembeállítja az ideologikus filmgyártással az „aszfaltfolklór" bizonyos előnyeit: „A *Hyppolit* után rövidesen tucatjával készültek a magyar filmek, sok volt köztük a valóban tucatmunka, de akadt egy-egy művészi, jó alkotás is. Egy pozitív vonást semmiképp nem lehet eltagadni: sokkal kevesebb adminisztrációval, kisebb bürokráciával készültek az akkori filmek. Ma a tréfa szerint az a helyzet, ha megszólal a duda, nem »Csend! Felvétel!«-t kiált a rendező, hanem azt: Csendet kérek, mert nem tudnak az irodában dolgozni!... "[373]

Az új hangosfilm megnyerte a közönséget, de esztétikai legitimációja még sehol sem tart. A hangosfilm-készítésre vállalkozó némafilm-művészek „esztétikátlannak" tartják, elítélik kép és hang tautologikus megfelelését, s az aszinkron hangmontázstól várják a kép világának kitá-

gítását és a mechanikus rögzítés naturalizmusának ellensúlyozását. A szinkronitástól való félelmek, akárcsak az aszinkronitással kapcsolatos túlzott remények, a későbbiekben sokat veszítenek jelentőségükből. A szem irányított, analitikus szerv: világának egyik ingere kizárja a másikat. A látható világ csak fokozatosan letapogatható, felmérése döntések sorozatában játszódik. A pásztázó tekintet analizálja a látványt. A fül nem tud a szem módján pásztázni. A permanens és szinkron természetű hallás, mely a különböző irányból érkező ingereket egyszerre észleli, az ingerek tolongásának színhelye. A szemet ki lehet nyitni s be lehet csukni, a fület nem. A befogott fül a szervezet folyamatainak dörejét hallja, a vér zúgását. A befelé irányuló hallás a testet tárja fel, a kifelé irányuló, vallomásokat meghallgató, beszélgetéseket kihallgató érzék a lelket. A szem a környezeti adatokat feltáró, vizsgáló szerv, a fül a társak vallomásának befogadója. A hallás, az analitikus szemmel ellentétben, a mítosz, a mese, a tradíció közege. A szem annak hisz, amit lát, a fül annak, amit beszélnek. Nem csupán arról van szó, hogy a szem a láthatót fogja fel, a fül pedig a hallhatót, hanem többről: a szem a láthatót kutatja, a fül a láthatatlant. A fül kevésbé praktikus, tehetetlenebb a szemnél, ezért nagyobb átszellemültségre kényszerül. Ez az oka, hogy a hallás közegének jelei váltak a legmagasabb fokú absztrakció színhelyévé. Ha a hangosfilmet a képet kiegészítő hang hozzáadásaként tekintjük, úgy a látvány pozitivizmusát fokozza, melyet a némafilm elsuhanó árnyszerűsége kordában tartott. Ha azonban meggondoljuk, hogy az új médium a szem pozitivizmusát a fül antipozitivizmusával egészíti ki, világossá válik, hogy kép és hang dramaturgiai szempontból szinkron használatában is van valami aszinkronitás. Bár az beszél, akit látunk, s a látható események zajait halljuk, mindebben eltérő szellemi világok ütközését, alternatív módon strukturált értelemszférák küzdelmét fedezhetjük fel. A hang csatlakozása átszellemültebb ingervilágot bocsát a film rendelkezésére. Az avantgarde a poétikai aszinkronitásra épít, a képen kívülre helyezi a hangforrást. A kommerszfilm a poétikai szintű szinkronitásban rejlő aszinkronitást aknázza ki. Látvány és hallás köznapi viszonyát ismétli, amelyet a mimézis, az eltérő természetükben rejlő alakítási lehetőségeket aktivizálva, akaratlanul problematizál.

Az európaiak hol a képet előnyben részesítő „kísérleti" filmet csinálnak, hol a hangot előnyben részesítő „irodalmi" filmet. Az amerikaiak váratlan és radikális megoldást találnak, a képet és a hangot egyaránt alávetik az akciónak, mely az amerikai esztétika középponti kategóriájává válik. Az akció uralma a képet dinamikus egyszerűségre, a hangot spóroló sűrítésre készteti. Az első korszakát élő magyar hangosfilm kevéssé befolyásoltatja magát esztétikai megfontolásoktól. Az aszinkron hangmontázsnál jobban vonzza a hangzó világ, a zajklíma, az akusztikus lokálkolorit felfedezése. A hangot aláveti a hangulatnak.

Székely István az első úttörő jelentőségű hangosfilmek között számon tartott *Melodie des Herzens* (1929) írója. Ez a film a vidék szelíd és természetes hangvilágával állítja szembe a nagyváros kellemetlen zörejeit. A *Hyppolit* első képsorában is ezeket a zörejeket halljuk, de nem a természet vidám zsivajával szembeállított, lehengerlő nagyvárosi kegyetlenség megnyilatkozásaként, ellenkezőleg, a hangzavar ezúttal a feltartóztatott haladás vészreakciója. Autókerekeken pásztázik a kamera. Fülsiketítő dudálást hallunk, a felháborodás, bosszúság és türelmetlenség tülkölését. Végül az utat elzáró lomha szekéren állapodik meg a táguló kép. A tülkölés ricsajával szapora káromkodás felesel. Az autóforgalmat feltartó szekér incidensében az új hangosfilm szemlélteti lehetőségeit. A köznapi életben fölöslegesként vagy zavaróként észlelt zajok a hangosfilmben visszatérő művészi jelekként, a természet könyvének szimbólumaivá emelve reprodukálódnak. A fülsértő zajártalom, mely a filmbeli emberek számára kín, a hangosfilm nézőjének öröm, a hangosfilm önmegerősítése és önünneplése s a nézők elárasztása az immár duplán feltámadó konzervált világ gazdagságával. Az indító ötlet, mely az új közeg felhasználási lehetőségeit propagáló összetett hanghatás hordozója, egyben az archetipikus értékű ló-autó oppozícióval is hozzájárul a cselekmény világának szemantikai megalapozásához.

3.1.2. A ló és az autó

A harmincas évek filmje még autópárti, az autó fétise elsősorban a néző elbűvölésének eszköze, s nem a rémítésé, mint Spielberg: *Duel* (1971) vagy Carpenter: *Christine* (1983) című filmjében és számtalan hasonló, újabb termékben. Az autó a 20. század anyagi életének felforgatója, a szokások, az életmód megváltoztatója. A film a szellemi életben játszik hasonló szerepet. Az autó a magyar mozi szimbolikájában is gyakran visszatér *(A meseautó, Köszönöm, hogy elgázolt, Barátságos arcot kérek, Segítség, örököltem, Százhúszas tempó, Igen vagy nem? Mai lányok, Háromszázezer pengő az utcán, Egy lány elindul, Pillanatnyi pénzzavar, Házassággal kezdődik, Áll a bál, Machita, Végre, Alkalom, Ez történt Budapesten).* Az amerikai filmben az autó a mozgófilmet rohanó filmmé fokozó eszköz, a magyar filmben a szerető testének analogonja. A *Hyppolit* sofőrje előbb Schneiderék autójába ül bele, utóbb megkapja lányukat. A lány is előbb beül az autóba, tesz egy kört, s csak ezután lehet a sofőré. A közös autózás a későbbi filmekben is a szerelmi egyesülés előképe. Az amerikai filmbe az angol Hitchcock vezeti be az európai autó-erotikát (*Notorious*, 1946), az autó Hollywoodban máskülönben munkaeszköz (Raoul Walsh: *They Drive by Night*, 1940) vagy fegyver (a gengszterfilmben). A Székely filmjét indító autójelenetet Schneider (Kabos Gyula) és Terka lánya (Fenyvessy Éva) beszélgetése követi. A szállítási vállalkozó lánya modernizálni akar, míg az apa, az új világ megteremtője, védeni kezdi a régit. Schneider: „Csak te ne bántsd a lovakat! Lovak nélkül a dédnagyapád soha nem alapíthatta volna meg ezt a vállalatot". Terka mechanizálni akarja a céget, Schneider védi a lovakat. Ha két szerencsétlen ló áll szemben a dübörgő autósorral, akkor Schneider kritikai szelleme ösztönösen a lovak mellett érvel. A régi magyar filmkultúra kialakításában meghatározó szerepet játszó budapesti polgárság alkalmazkodik a tömegek tradicionális érzésbeli konzervativizmusához, s nemcsak a radikális, de mindenféle ideológiától való gyanakvó távolságtartásához. A filmek a liberalizmus konzervatívabb s a konzervativizmus liberálisabb formáinak adnak hangot, s ilyesformán eme inkább attitűdökként és tradíciókként, mint ideológiákként aktivizált áramlatok egymás értékeit akceptálni igyekvő, kölcsönös megértésre törekvő párbeszédbe bonyolódnak bennük. Ezért sem kell a konzervatív és a liberális filmeket váltogató rendezőket ideológiai szélkakasoknak vagy bármit kiszolgáló, elvtelen kultúriparosoknak tartani. Klasszikus polgári filmkomédiánkban nincs szó „progresszió" és „reakció" mindent előre eldöntő ellentétéről s ezzel a műalkotás mint a jelentéseket szakadatlanul termelő szemantikai berendezés önmegszüntetéséről, az ötvenes évek filmjei módján. Ha a vitázva is egymást kölcsönösen feltételező uralkodó eszmék és mentalitások egymást feltételező és kizáró kettőskötésének ábrázolását egyikük kizárólagos és elfogult képviselete váltja fel, ha a mű visszacsúszik az ábrázolt élet egészének feldolgozása és áttekintése szintjéről egy részerő, valamely „tábor" szintjére, úgy „pártos" tendenciaművészet jön létre. Az ilyen mű elnyeri az ideológiai vezérek elismerését, de az olvasó vagy mozinéző nem lesz tőle bölcsebb, sem boldogabb, s az a csoport sem fogja tartósan kultiválni, melynek érdekét szolgálni vélte. Míg a diktatúra tendenciafilmjei ma már csak kordokumentumként tanulságosak, a *Hyppolit* élvezetes műalkotás maradt, ami optimista következtetésekre is sarkallhat: az alternatívákat likvidálni vágyó korlátoltság és agresszivitás mindenek előtt önmagát kompromittálja és likvidálja, persze csak hosszú távon.

A kettős ambivalencia közvetíti a ló-autó oppozíciót. A polgárosulatlanság kritikájának a polgárság ezzel együtt járó, önmagával elégedetlen attitűdje, az előbbi kritikánál is borsosabb önkritikája ad rangot, értelmet és mindenek előtt etikai hitelt. Molière is ezt csinálta: a dramaturgiai és epikai hitelnek szüksége van az etikai hitelre.

Schneider úr elmeséli a Tosca-előadást: „Aszongya, pá kis aranyom, pá nem zavarom, pá csak elhagyom, aszongya, és leszúrta." Saját „műveltségéből" egészíti ki az opera cselekményét, miután a bárhölgy Mimi (Erdélyi Mici) művészetét pártolta este az opera patinás műfaja

helyett, s másnap be kell számolnia feleségének az előadásról. A későbbi filmekben is állandó komikumforrás, hogy Kabos történelmi és kulturális hivatkozásai mindig hamisak. Információi pontatlanok, de racionálisan kezeli a félreértett kultúrtörmeléket, melyből a számára használható, megragadó vonásokat határozottan asszimilálva és találékonyan felhasználva e félkultúra mégsem válik halott és terméketlen álkultúrává. Amennyit árt a nevetségessé tevő műveletlenség, annyit használ a bénító tisztelet tökéletes hiánya. A magyar filmkomédiában a jóízű vicc, s nem a megsemmisítő gúny tárgya az újgazdagok félkultúrája. Klasszikus filmkomédiáink újgazdagjai tehetséges, élelmes, intelligens, de műveletlen emberek. Mindenről hallottak, de majdnem mindent félrehallanak, mindenről tudnak, de rosszul. Műveletlenségük egyben praktikus szelekciós rendszer: pontosan annyit tudnak jól, amennyi az érvényesüléshez szükséges. Még nem fedezték fel a kultúra öncélúságát. A hanyatló nemeseknél sokszor üres rituálévá, labirintikus reprezentációs térré lett a kultúra, melyben nem vezet az ész Ariadné-fonala, az új polgárok mozgalmas életében pedig csak csiricsáré mázként szolgálnak a kultúrdivatok. Apa és lánya lovakról és autókról beszélget:

– Miért, ha Hannibál el tudott menni az egész hadseregével lóháton Moszkváig...

– Papa, az nem Hannibál!

– Hát ki?

– Napóleon!

– Na. Hát az se ment taxin.

Finom fordulatot vesz a beszélgetés, mely most már az új polgárság nemzedékeinek viszonyát tükrözi. Előbb Schneider védte a lovat az autóval, a régi agrár világ szimbólumát a modernizáció szimbólumával szemben. Utóbb kiderül, hogy Terka voltaképpen sajnálja szegény állatot. Ebben a pillanatban a ló jelentést vált, s az általánosított igavonót, a haladás terheinek viselőjét, a „dolgozó népet" jelenti, ahogy a westernben a partnert, a társat, a barátot. A ló itt pontosan úgy az „úr", a „birtokos", a „tulajdonos", a „munkáltató", a „vállalkozó" alternatívája, ahogy a westernben a nő antitézise. „Szegény állatok!" – sajnálkozik Terka. „Csak te ne sajnáld a lovat. Annak az a szakmája!" – horkan dühösen Schneider úr. Amíg Schneider a lovat védte az autóval szemben, azt fejezte ki álláspontja, hogy nem kell gyorsabban modernizálni, mint ami feltétlen szükséges: amikor később Terka szentimentális lóvédelme váltja ki újabb felcsattanását, azért dühíti Terka széplelkűsége, mert a gyakorlatból tudja, hogy ha már egyáltalán modernizálunk, nem lehet kevésbé kizsákmányolni, mint ami feltétlen szükséges. Filmkomédiánk aranykorának polgársága nem tagadja a kizsákmányolást, nem hiányzik belőle az osztálybűntudat. A Kabos által kreált típus gyakran gátlástalanul szélhámoskodik (Gaál Béla: *Címzett ismeretlen,* 1935), olykor az abszurditásig menően könyörtelen (Gaál Béla: *Pesti mese,* 1937). Tulajdonosként vagy beosztottként, sikeres nagyfőnökként vagy kallódó kisemberként, mindig explicitté teszi a fennálló világ valóságos játékszabályait. Olyan világban, ahol – szigorú szelekciós rendszerek és kemény versenyfeltételek mellett – csak egymás rovására érvényesülhetünk, csak az nem teljesen szélhámos, aki vállalja, hogy szélhámos. Kabos gyakran eljátssza majd a tőkefelhalmozás minden polgári pátoszt aláásó paradoxonát.

3.1.3. Anyarém és sznobkultúra

Kabos Gyula kifogyhatatlan találékonysággal karikírozza a derék, dolgos, ügyes, értelmes polgár számtalan apró gerinctelenségét. Kedélyes kártyapartit látunk. Sramlizene mellett kártyáznak a férfiak. „Fogd be a szád!" – ripakodik rá Kabos a hazatérést sürgető kocsisra. Jól odamondogat neki, de csak miután az hallótávolságon kívül került. Schneider gyáva, akkor kiabál, amikor nem hallják, visszavon, kitér és enged a sznobizmusnak. Hebeg, nincsenek érvei,

kölyökszerűvé teszi a nagydarab feleséggel szembeni kisebbrendűségi érzése. Keménykalapban ül a napon, nagy szivar lóg szájában, védekező sündisznóállásban lesunyja fejét a lehengerlő tekintélyek világában, de mindez a felszín. Az erkölcsi bizonyítványt a rendőrség állítja ki, nem a művészet. A művész markánsan, élesen látja hősét, de maga is csak utólag tudja meg, művéből, hogy mit gondolt róla. Szándék és következmény egysége egydimenziós programköltészetet eredményez; a művészet érdekessége a meghasonlással és ambivalenciával kezdődik. A miliő szeretete és ismerete összeférhetővé teszi a kritikát az apológiával, a kettő egybejátszása pedig sokértelművé a filmet. A komikus színész zsenialitása a pozitív értékek negatív funkcióinak vagy a negatív értékek pozitív funkcióinak eljátszásában áll. Kabos megmutatja a tudatlanság felszíne mögött az ősi és plebejus bölcsességet, az alázatos udvariaskodásban furcsa módon mégis megőrződik a szellemi szabadság és gyakorlati magabiztosság, a csetlő-botló gyávaság pedig, csak a köznapi dolgokat érintve, összefér a lényeges dolgokban megnyilatkozó határozottsággal és biztonsággal. Schneider kerüli a konfrontációt, de dolgozik az agya, önbecsülése sikerének függvénye, felületes meghunyászkodása csak energiaspóroló lelki kényelem.

Budapest már nem az a német város, amelyről Arany János ellenszenvvel írt. Kelet és nyugat határán létrejött valami élelmes és szívélyes, temperamentumos és intelligens ötvözet, a budapesti ember, egyesítve magában az ország etnikumainak készségeit, erényeit és hibáit. Az ötvenes években még megvolt, később frusztráltan a barbárság szolgálatába állt, majd szellemileg is lepusztult, a filmek megőrzik egykori vonzó képét. Székely István stílusának tematikus anyaga a város idilli aspektusa, a budapesti ember neobiedermeier poézise. Alsózó óbudai asztaltársaság: kopasz fejek, nagy bajszok, mindenből túl sok vagy túl kevés. A derűs aránytalanság örömei, az igénytelenség elégedettsége, a „nyárspolgár" újraértékelése fejezi ki az emberség forrásainak neobiedermeier keresését. A söröspultnál a kocsis bölcselkedik, úr és szolga, ha már nem is együtt, még egy helyen mulat. A lakáj fellépése előtt megismert kisemberi miliő fesztelen de nem elhanyagolt, szerény de otthonos. A vidáman ordítozó középkorú öreglegények asztaltársaságában Schneider az „elnök úr". A polgárok sördalt énekelnek, a kamera megmutatja az asztalokat, az aszfaltot ellepő népet. Bensőséges világot látunk, szembeállítva Schneiderné és Hyppolit örökös szervezkedésével, világuk mondvacsinált kötelességeivel, ambícióival és feszültségével.

A viszonylag polgárosulatlan társadalomban élő polgárság két alapproblémája, hogy nincs gazdasági és szellemi hatalmának megfelelő politikai hatalma és presztízse. Az előbbi, a hatalom hiánya, baloldalivá tesz, az utóbbi, a presztízs hiánya – mert ez már lelki probléma – neurotikussá. Ha gazdagodunk, nem a szellemünk gazdagszik, és nem is a szellemünk teszi, hogy gazdagodunk: ez a kései, kifinomult polgárok, a Buddenbrook ház vagy A Thibault család hőseinek konfliktusa, akikben már túl nagy a szellem, s így a szellem aszketikus önmegtagadásával kell szolgálniok a polgári vagyont. A nagy szellem kiugrik környezetéből, minden környezetben idegenné válik. Az idegenség a szellem munkaeszköze. Az újgazdag sajátos problémája, hogy nincs gazdasági erejének megfelelő szellemi ereje, mert a meggazdagodás gyakran a ravaszság, az erőszakosság, a szerencse vagy a legprózaibb, legkisszerűbb, legközelibb viszonyokban való ügyes tájékozódás dolga, amit a mély és bonyolult szellem akadályozhat. A nagy anyagi tőke és a szerény szellemi tőke ellentmondásából keletkezik a sznobizmus. A tulajdonképpeni sznob, a sznobizmus koncentrátuma a *Hyppolit*-filmben Schneiderné (Haraszti Mici), Schneider csupán enged felesége sznobizmusának. A gyakorlati ész (Schneider) a hóbortos sznobizmust (Schneidernét) szolgálja. Miután a gyakorlati ravaszság feljutott az élet csúcsára, nem elég többé önmagának, váltania kell, segítségül hívni egy másik erőt, a független szellem erejét vagy a tökélyre vitt képmutatás álságos fantomvilágát.

Cseng a telefon. A Terkával üldögélő Schneider a fejét csóválja. „Ismerem ezt a csengetést. Az anyád. Azanyád!" A feleség képviseli az élet természetes érési folyamatait tiszteletben

nem tartó, izgága beavatkozást. A harmincas évek filmkomédiájában a társadalom fel nem nőtt, fel nem szabadult mivoltának visszatérő szimbóluma a familiáris terror. A sikeres vállalkozó otthon meghunyászkodó elnyomott, papucsférj, az ambiciózus feleség sznobisztikus terrorjának áldozata. Székely István ugyanazt a tolakodó álkultúrát mutatja be Schneiderné asszony figurájában, amelyet Lukács György emlékezéseiben is a produktív apán élősködő és uralkodó, improduktív anya képvisel. A filmvígjáték és az emlékiratok anyaképének összecsengése, komédia és valóság megfelelése érdekes, fontos nyom a polgári szubjektivitás történetének kutatása számára. Milyen a filozófus emlékeiben élő anyaalak? „Okos és amit akkoriban műveltnek neveztek ismeretségi körünk szemlélete szerint..., minden érdeklődés híján az iránt, milyenek a dolgok valójában, milyenek a szükségletek, ha valódiak. Vagyis teljesen konvencionális, és mivel annak, amit itt protokollnak neveznek, okosan, sőt olykor szellemesen tudott eleget tenni, saját köreiben tekintélye volt. Apám is (self-made man lévén) nagyon tisztelte; őt meglehetősen becsültem (munka és értelem) mint gyerek, de felháborított nagyrabecsülése anyám iránt, olykor meg is vetettem emiatt (vakság). Valóban jó viszony csak akkor alakult ki köztünk, amikor – részleteiben talán nem mindig közreműködésem nélkül – kezdte kritikusabban nézni anyámat."[374] Lukács jelzi az ember valódi szükségleteinek magára hagyottságát a formalitások kultúrájában, azt a lelki elárvultságot, mely bizonyára a 20. század barbarizálódásának, vagy legalábbis a vele szembeni – sokat emlegetett, de nem mélyen elemzett – lelki védtelenségnek egyik forrása volt. A felemelkedők vétke kisebb, mint azoké, akik a társadalom csúcsain sem képviselnek autentikus kultúrát. Schneiderné komikus vétke a máznak, póznak vélt kultúra tartalmi dimenzióival szembeni közömbösség. Az utánzott grófok még valódi kultúrával reprezentáltak (ezt tanúsítják és dokumentálják Jósika Miklós, Bánffy Miklós, Wass Albert és mások művei: Zilahy már nosztalgikus, visszatekintő képet ad róla az Ararátban), az utánzó sznobok már csak a reprezentációt látják a kultúrában. A következmény a hazugságok szövevénye, a pózok kulisszavilága, melybe belegabalyodva hőseink törvényszerűen haladnak a végső – komikus – lelepleződés felé. Schneiderné fontoskodva fogyókúrázik, de közben a kocsmába szökik zsíros és cukros ételeket falni. Hasonló buzgalommal tornászik, de porszívóval szedi fel a tornatanárnő által elszórt papírszeletkéket. Semmiből sem akar kimaradni, de meg akarja spórolni a fáradságot.

A kispolgári otthon nagyralátó reformjának eredménye, hogy senkinek sincs maradása, a feleség a kocsmába szökik, a férj pedig a Kolibri bárban mulat. A kényszerű intrika és hazudozás, s az újoncok ügyetlensége a képmutatásban és hazudozásban, kezelhetetlenné teszi az életet. Páholyt rendelnek az Operába, de a Kolibri bárban kötnek ki helyette. Titkos bűnné válik az élet minden öröme. Egész nap vizsgázni kell egymás előtt, s este titkon lopakodni szégyellt örömök után. A szolgák legalább apró örömeikben szabadok. A kellemességre vágyó úr szolgaörömöket lop az élettől.

A sárkányasszony és anyarém imágója nem a századvégi dekadencia, a szecessziós hisztérikák vagy az új századelő harcos és intellektuális nőtípusainak privilegizált szerepkelléke. A vérmes sárkányasszony már Eötvös József regénye, A falu jegyzője legfőbb intrikusában, Rétyné figurájában megvan. Pálffy Albert háromszor is megírja élete végén a rettenetes intrikusnőt, aki elgáncsolja a fiatal szereplők boldogságát (ma már csak az Egy mérnök regénye többékevésbé hozzáférhető). A legnagyobb anyarém azonban Tarnóczyné az Özvegy és lányában. Tolnai Lajos: Az urak című regényének erőszakos, ambiciózus anyafigurája két fiát teszi tönkre, terrorizálja. Vadnai Károly művei tele vannak ilyen intrikusnőkkel.

Móricz Zsigmond férfialakjai elkeseredett harcot vívnak a női dominanciával. Mezei József így jellemzi Móricz papnéit: „Nődémonok és fúriák, harcos amazonok és mohó Dorottyák."[375] Németh László a domináns nők sorát vonultatja föl. A nagy hisztérikákat és a megfoghatatlan, rajtakaphatatlan, rókalelkű bestiákat elénk állító Herczeg és Molnár – Székely film-

jének elődeiként – komikus oldaláról fogják fel a női dominanciát. A századvégi nők erotikus zsenik, Schneiderné a macera zsenije. A paternalisztikus eredetű kényszerkultúra álvalóságának érdekes módon a „rettenetes anyák" a fő oszlopai a kor reprezentatív lelki dokumentumaiban. Karinthy műve, a Capillária a nőrémek köztársaságának negatív utópiájával tetőzi be a sárkányélményt. A rettenetes atyák ritkábbak s többnyire archaikus zsarnokok, defenzív ősbölények. Meglepő a sok közös vonás az Oláh Gábor által leírt archaikus, ősbarbár kocsis (A táltosfiú) és a Kassák (Napok, a mi napjaink) által leírt modern államügyész között. Ősük A kőszívű ember fiai apafigurája már Jókai regényében is a fantasztikum határáig menően korszerűtlen. A Franz Kafkáéra emlékeztető intellektuális súlyú és bonyolultságú atya-fóbiával Kodolányinál találkozunk. Lukács György ugyanazzal a sárkányölő hevülettel küzd az anyaimágó ellen, ahogy Kafka az apa ellen lázadott. Az anyarém kisszerűbb s – ezzel összefüggésben – feljövő, nem búcsúzó erőket képvisel. Mollináry Gizella önéletrajzi jellegű nagyvárosi és modern szenvedéstörténeteiben olyan sokkoló szintre lép az anyarém, amivel voltaképpen – mert a jóléti államban élő középosztályi férfi élményfedezete kevésbé mély – egy Stephen King-horror sem versenyezhet. Mollináry után az anyarém kellékeinek további gyűjtése és képének kidolgozása vállalhatatlanná teszi a rémkép anyajellegét, ezért Sarkadi Oszlopos Simeonjában ugyanez a figura gonosz takarítónővé válik. Az anyarém figurája előre jelzi az elárvult társadalom általános lelki lumpenizálódását. Az egyetemes elaljasodás homogén körképe végül a Rozsdatemető című regényben számolja fel az anyarém kiugró pozícióját. A feltörekvő polgárcsaládokban az apa vezeti az üzletet, az anya vállalja a társadalmi kapcsolatok menedzselését. Az apa – egyszerűsítve – a természettel való harcot, az anya a „human relations" szféráját. Az apa reszortja az ítélet, az anyáé az előítélet. Minthogy a családon belül az apa és az anya konfliktusa fejezi ki produktivitás és reprezentáció érdekeinek ütközését, a társadalom önmagát gátló, meghasonlott működése közvetlenebbül fejeződik ki az anyafigurában, míg az apafigura esetében a karaktertorzulásokat kordában tartják a tárgyi racionalitás parancsai és érdekei. A rezignált bölcsesség lényege az a megértés, hogy ontológiailag nincsenek erények és bűnök, csak tulajdonságok vannak, melyek sikeres alkalmazása az erény, téves alkalmazása a bűn. A *Hyppolit a lakáj* feláldozza eme felismerésének Schneidernét, mert a családon belül az egyik félnek ugyanazon kultúra racionális alkalmazását kell megtestesítenie, míg a másik fél számára az irracionális kisiklásokat kell kiosztani. Ne feledjük, hogy az ábrázolt mentalitásokat a komédia szükségleteinek megfelelően kell preparálni.

A magyar film, bár jellegzetesen modern nagyvárosi tömegkultúrát képvisel, nem szakít irodalmunk évszázados gondolatmeneteivel. Kisfaludy Károly és Szigligeti az arisztokraták és polgárok „külföldieskedését" gúnyolják. Az arisztokratákat majmoló polgárokat Szigligeti Korpádiné és Lajos alakjaiban teszi nevetségessé a Szökött katonában. Gaal Józsefnél, A peleskei nótáriusban és Gárdonyi Göre Gábor-könyveiben még a polgári mércének való meg nem felelés teszi mulatságossá a parasztot. A filmkomédiában a polgárt utánzó paraszt és az arisztokratát utánzó polgár egyaránt nevetséges. Komikumforrás minden törleszkedés és önmegtagadás. Az újabb időkben a középbirtokosság és a polgárság kulturális ellentéteiben megjelenő strukturális mintát, melyet a középnemesség és az arisztokrácia korábbi antinómiája előre jelzett és befolyásolt, a *Hyppolit*-film családon belüli antinómiaként általánosítja. A szerepek nem osztályspecifikusak: különböző beugró szereplők veszik fel őket a történelemben. Már az úri kódon belül differenciálódott a durva parlagi úr és a divatos üresség hatásvadász közhelyeiben tetszelgő, pózoló szalonoroszlán kettőssége, mely tolakodó kakasviadalával rátelepszik az életre, elvonja az energiát a termékeny gondolatmenetektől és elzárja a produktív utakat. Pontosan ez a kettősség volt Gozsdu Elek Köd című regényének témája. A polgárság különböző frakciói is örökölték a sznob rituálévá üresedett kultúrdivatok felületes celebrálását, amint a műveletlenséggel való hencegést, a nagyvilág értékei és kihívásai iránti megvetést is. Szélhámos álkultúra és ön-

pusztító antikultúra Gozsdunál tragikus oppozíciója a komédiában álkultúra és félkultúra oppozíciójává szelídül.

Az urizáló látszatkeltés a mélyebb kultúra-elsajátítás feladatai alól tehermentesítő kényelmi reagálás. A kultúra-vesztőktől tanult kultúra kapóra jön a kultúra-spórolóknak. Székely iróniája Csortos Gyula kényelmes, méltóságos dikcióját Schneidernének a nyelvet kerékbe törő, idegesítő karattyolásával konfrontálja. „Teljesen magára bízzuk, kedves Hyppolit, hiszen csekélységekről lehet csak szó" – bájolog az asszony kétszeresen hamis hangsúllyal. A „Hyppolit" helyett a „kedves" szót hangsúlyozza, és a „csekélységekről" helyett a „csak" szóra helyezi a nyomatékot. Előbb a hízelgés tolja el a hangsúlyt, utóbb a mértéktelen és a hierarchikus viszonnyal összeegyeztethetetlen, elhamarkodott kedveskedés kínos mivoltának felismerése késztet gyors visszavonásra, de – mivel az ízléstelenség ízléstelenséget nemz – a visszavonó, korlátozó „csak" szó pofonként csattan, s a mondat kétszer is kizökken természetes ritmusából. Antonioni csinált belőle programot, hogy a filmrendezőnek a valóság spontán erőit kell önleleplezéshez segítenie. Ez a program, ösztönösen, már Székely filmjében is érvényesül.

A sznobok formális kultúrambíciójából születő szellemiséget Székely filmje lakájkultúraként jellemzi. Schneider műveletlensége magasabb rendű a feleség maníros álműveltségénél, mert Schneider csak azt sajátítja el, aminek belátta értelmét, míg a feleség a társadalmi ambíció harci táncává alacsonyítja a kultúrát. Schneider hangyaként gyűjtögeti a testre szabott kultúra elemeit, Schneiderné, mint báb a pillangóról, káprázatos akkulturációról álmodik. Schneiderné nyögvenyelő kultúreszménye előrevetíti a következő évtizedek türelmetlen típusait. A nagyralátó Schneiderné azonban valójában lebecsüli önmagukat, Schneider szerénysége mélyebb, öntudatosabb érték-érzéseken alapul.

A félkultúra (Schneider) küzd az álkultúrával (Schneiderné). A félkultúra, bár hiányos, igazi kultúra. Legfőbb problémája, hogy kiszolgáltatott az erőszakos álkultúrának. Schneider ki akarja dobni a lakájt, de végül csak hebeg, megfélemlítve áll, s a feleségére förmed: „Szólj már te is valamit!" A nemesi világban nem vált el munka és magánélet oly módon, mint a polgárvilágban. A magánélet teljes egészében reprezentatív és az élet minden ténye hatalmi tény. A teljes egészében társadalmi rituálévá változó élet elveszti intimitását. A nagyúr egész nap szem előtt van, mint egy börtönlakó. Az arisztokrata élő történelemnek és összefoglalt kultúrának, a közösség megtestesítőjének érzi magát. Személyisége összhangban van egész élete közvetlen társadalmasultságával. Szükségletkielégítési funkcióit leadja a szolgáló személyzet tagjainak, akiket nem tekint partnernek, nem feszélyezi magát előttük, nem függ tőlük, nem-személlyé nyilvánítja őket vagy olyasmivé, mint a pszichoanalízis „belső objektumai", „átmeneti tárgyai", mintegy részfunkciókként asszimilálva őket, beolvasztva személyiségébe. A piactól, a közvéleménytől, a „kuncsaftoktól" függő polgár, akinek pozíciója az egész világgal folytatott harc, alku, hízelgés és reklámmunka terméke, erre nem képes. Az arisztokrata, maga diktálván a normákat, védett, nem függ mások tekintetétől, szempontjaitól, értékeitől, ezért nem kell rájuk tekintettel lennie. Az előbb az előkelő világ, utóbb a közvélemény által diktált normáktól függő polgár zsarolható. A középosztályt középhelyzete bizonytalansága teszi védtelenné s a polgári társadalom győzelme az új rendbe beilleszkedett összes karaktertípusokat kiszolgáltatja a közvéleménynek. Remenyik Zsigmond lakájterror alatt senyvedő előkelő öreg paprokont mutat be Bűntudat című művében: „Valóban, furcsa és bohókás is volt ez az állapot, különösen nagy, családi díszebédek alkalmából, amidőn a rokonok gyülekezete minden szót előbb százszor megrágva hajbókolt az öreg rokonnak, addig az inas szemtelen perfidiával, bizalmaskodó semmibevevéssel lökte eléje a tányért, öntötte házikabátjára a paradicsomszószt és hagyta előtte egész ebéd alatt a pucolatlan eszcájgokat. Hogy senkinek sem lehet tekintélye inasa előtt, ez az öreg paprokon esetében a napnál világosabban bebizonyosodott."[376] Schneiderné meg akarja nyitni házát; Schneider tiltakozik. A kemény munkát végző polgár szeretné papucsban s hálósipkában

elengedni magát otthonában. A nagyúr örökli nagyságát, nem „önmaga teremtője", ezért nem is kell visszavonulnia, hogy „rendezze sorait". A polgárnak szüksége van a magányra. A kirakatotthon középpontjába állított Schneider a kínok kínját éli át. A szállítmányozási vállalkozó sikerét és gazdagságát az teszi a kisemberi és proletár moziközönség számára szimpatikussá, hogy az új polgárság még nem konszolidálódott hatalmi tényezőként. A világot a csatahajó tekintélyével és a harckocsi ellenállhatatlanságával lerohanó Schneiderné a hatalmi ténnyé válásért indítja meg harcát. A feleség tekintélyes tolatásának ellentéte a férfi sompolygása. Kabos kissé roggyantan áll, csoszogva lépked, karjai sem lazán lógnak, kissé összerándulnak, mintha arra készülne, hogy védelmezőn maga elé kapja őket. Mindig lázadozik, de végül mindig enged. „De hogy én a saját marhapörköltem tiszteletére szmokingot vegyek? Soha! Érted mama? Soha!" Képváltás. Schneider öltözik. Dühöngve küzd a szmokinggal.

3.1.4. Lakájszellem és szolgalélek

Hyppolit autón érkezik, puha kalapban, fehér kesztyűben, tekintélyes monoklival felszerelve. Az udvariasan fölényes, tapintatosan lesújtó, finoman megvető lakáj a polgárok nevelőjeként vonul be a családba.

– Mikorra parancsolja nagyságod a fürdőt?

– Vasárnap... – hebegi ijedten Schneider.

A hivalkodó és fenyegető, előkelősködő és rendszabályozó kényszerkultúra mulatságos képe: a kultúra mint a kényelmetlenségek rendszere, melyben a racionális irracionálissá, a magától értetődő is természetellenessé válik. Rejtelmes parancsolatok vezetik az életet, nem a józan belátás.

– Nagyságos asszonyom persze diétát tart?

– Mit kérem?

– Fogyókúrát!

– Ó, hogyne.

Schneider boldogan sunyít, hallva, hogy feleségének salátán kell élnie. Befelé röhögve lapít. A cselédek megadóak és szemforgatóak, megfélemlítettek és titkon ellenállnak, mint maga Schneider.

Hősünk idegenként bolyong saját lakásában, amit kényelmetlen díszbútorok és soha meg nem nézett képek lepnek el. A haszontalanságok arzenálja alárendeli az előkelőségnek az otthon kényelmét. Schneider dúdolva lép be, kalapját automatikusan a fogasra tenné, de a fogas eltűnt. Kabos döbbent arccal kerülgeti az útját keresztező műtárgyakat. Az új szobalány lefüleli a tétován tébláboló, gyanús figurát. „Kit tetszik keresni?"

A kövér feleség cifra madárijesztőként, testét előnytelenül szélesítő szárnyas lebernyegben lép elő. A díszes egyenruhában feszítő öreg kocsis szomorú cinkossággal nézi a sorstárssá lett gazdát. Az öreg cselédet az teszi boldogtalanná, ami Murnau: *Az utolsó ember* című filmjében a Jannings által alakított hotelportást életben tartotta: a díszes egyenruha.

A magyar kapitalizmus még családias. A self-made man világában nem oly kifejlettek az alá-fölé-rendeltségi viszonyok, mint akár a régi világban, akár a modern kapitalizmusban. Szakadatlan alku tárgya minden, bárki bármely percben egyenlősödhet, emelkedhet vagy bukhat, haszna, ügyessége szerint. Az érkező Hyppolit a szolgaság világát hozza, rideg formát, szigorú hierarchiát. Jön valaki, aki mindent jobban tud, felforgat és átrendez. Jön valaki, aki senkinek sem engedi, hogy önmaga legyen. Eljön a gőg, a korlátoltság, a fölény. Az arisztokraták életelemét jelentő lelki klíma a valóban produktív polgárnak méreg. Földes Jolán: A halászó macska utcája című regényében a polgárosultabb Párizsból évtizedes távollét után hazatérő családnak

nincs itt maradása, mert tulajdonosaink a hatékonyság szempontjait is alárendelik kisszerű hatalmuk, méltóságuk állandó kinyilvánításának. Nem elég jól dolgozni, közben az alázat és meghunyászkodás táncait is járni kell. Mintha a barbár tulajdonost vagy főnököt itt kevésbé mozgatná a haszon elve, s a szolgaságra hajtás kéje lenne az igazi mozgatóerő. Az igazi polgár úrként is utálja a szolgaságot, nemcsak szolgaként. Apró lépteivel rohan Schneider az ebédlőbe, de az ajtóba érve elbizonytalanodik, végül visszakullog a bevonulási rituáléra gyülekezők közé. A kísérőzene hiánya aláhúzza a kínos csendeket. Schneider minduntalan hibákat követ el. A lakáj megrovóan hallgat, számonkérően áll.

Hyppolit is kujon, Schneider is, de az egyik ott erős, ahol a másik gyenge, az egyik a formák világában, a másik az anyagi szükségszerűségekében. A materiális igényű újgazdag nyűgként tapasztalja a formakövetelmények világát. Kabos félénk és gátlástalan, mint a vásott gyermek, aki nem rossz, csak bizonytalan a szabályokban, s fél, hogy bármikor rászólhatnak. Amilyen élelmes a tárgyi szükségszerűségek világában, olyan téveteg a társas élet bonyolult és irracionális próbatételeivel szembesülve.

A nézőket vidám elégtétellel tölti el a gazdagok gazdagságába önbüntető mechanizmusként beépített kényszerkultúra komikuma. Úr és szolga harcának célja az úr felszabadulása. Kabos olyan békakirályt játszik el, aki sohasem változik az élet hercegévé, de kárpótlásul legyőzi az életet. Nemegyszer eljátssza még a különös kombinációt, az élet napos oldalán élőt, aki magával hozta az árnyékot. Suta, ügyetlen, de vitális figura, aki addig csetlik-botlik, amíg minden sikerül neki. A hosszú távon pórul járó nagyképűség szembeállítása a hosszú távon sikert elérő sutasággal a cirkuszra megy vissza. A bohóc-imágók tipikájából eredő kettősséget a burleszk modernizálta s az utóbbitól örökölte a komédia (Stan és Pan, Abbot és Costello, Jerry Lewis és Dean Martin stb.). A Kabos illetve Csortos által eljátszott figurák az aktuális társadalomkritikai jelentésen túl archetipikus jelentéseket is hordoznak. A mítoszok egyik alapvető hőstípusa a dolgok keletkezéséért, felfedezéséért, a másik, újkeletűbb típus a társadalmi viszonyokért és intézményekért felelős. A *Hyppolit a lakáj*ban Kabos és Csortos pontosan megfelel e két archaikus hőstípusnak. Kettőjük szembesítésének mély értelme van: ha egy társadalomban a dolgok hősei a főszereplők, ez annak jele, hogy a társadalom a produktív munkából akar megélni. Ha a viszonyok hősei kerekednek fölül, akkor a szervezésből, az ügyeskedésből, egymás lehengerléséből és az újraelosztásból akarnak megélni az emberek, s így önmagán kezd élősködni és saját létfeltételeit fogyasztja el a társadalom. A Kabos által eljátszott figura udvariatlan, figyelmetlen, slampos, szórakozott, de sikeresen vezényli vállalatát, melyet ő és elődei növesztettek nagyra. Nincs profi kontaktusban az emberekkel, nem megnyerő társaslény, de profi kontaktusban van az „anyaggal". A Csortos-féle figura az előbbi fordítottja: sejtelme sincs a tárgyi követelményekről, a valóságos szükségletekről, nem is érdeklődik irántuk, mert pontosan tudja, hogy mikor mit kell mondania, milyen arcot kell vágnia: a vonalasságból él. Tökéletesen kiismeri magát a szokások útvesztőiben. A józan ész, az egyéni megfontolás és a lélekjelenlét hőse áll szemben a közvélemény és a megszokás héroszával. Az előkelőséget feláldozó produktivitás a produktivitást feláldozó előkelőséggel.

Hyppolit csalhatatlan. Huszonhét évig szolgált a grófi házban. Schneiderné imponáló önmegtagadással, lemondással igyekszik a grófok életét élni, a grófok nyelvét beszélni. Schneider paprikás csirkére, pörköltre vágyik, Schneiderné lazacot tálaltat. A kényszerkultúrának túlexponált és egyben fantomizált identitásra van szüksége, mindenki merev rituálékkal azonosul, kényszeres pózoktól várja a megbecsülést, de senki sem lehet önmaga. A sznobkultúra megfosztja a szükségleteket az önbecsüléstől és az életet a valóságos emberek problémáiból fakadt szellemiségtől. Az ember önmagával való rossz viszonyáért felelős összes kotnyeles és erőszakos átnevelő prototípusává válik Székely filmjében az urait terrorizáló lakáj. A szükségletek feletti diktatúra a legapróbb dolgokba is beleavatkozik. A zsarnoklelkű lakáj olyan urakat szolgál, akik

félnek tőle és engedelmeskednek neki. „Nem látom be, de elhiszem" alapon elfogadják tanításait és csodálják őt. Az elkövetkező kor diktatúráiban az egész „dolgozó nép" azokat szolgálja majd, akik állítólag szolgálják őt. Az elnyomás szolgaparadoxonára épül a hatalom lakájparadoxona. A társadalmat szolgasorba döntők maguk is lakájok, a helyzet foglyai, ellenőrizhetetlen hatalmi koncentrációk szürke főkomornyikjai, merev rögeszmék, szent tehenek, mágikus tabuk, érinthetetlen kényszerképzetek rabjai, nem formálják racionálisan és szuverénül a világot. A *Hyppolit a lakáj* által korán és pontosan rajtakapott paradox világ harmadik vonása a megvetés paradoxona: az, hogy az utókor által olyannyira megvetett, felfújt hólyagok a maguk idejében milyen pökhendi gőggel, végtelen embermegvetéssel terrorizálták a világot. Hyppolit végül felmond, mert a kételyt és önvizsgálatot nem ismerő nevelő, akinek mindig igaza van, s viszonya a neveltekkel sohasem kölcsönös, még jóindulattal is csak félrevezethet, s az eredménnyel szembenézni végül neki is csak kínos lehet. A pózoló bohócok minden rémuralmának dicstelen, csúfos összeomlás a vége.

A *Hyppolit a lakáj*ban ugyanolyan a viszony Csortos és Kabos, mint Jávor és Fenyvessy Éva között: az egyik félnek a pénze sok, a másiknak nagy a presztízse. Ez a férfi-nő viszonyban, az egymást kiegészítő ellentétes lények viszonyában, ahol mindenki mindent ad, amije van, létrehozza az igazságos cserét, mely a kor érzülete számára azonos a szabad utat kapó szerelemmel. A férfi-férfi viszonyban egyazon dimenzióban kell a két félnek ugyanolyan erősnek lennie, mert a férfi nem kiegészíti, hanem próbára teszi a másik férfit. Bár a címzene („Köszönöm, hogy imádott") szerelmesfilmet sejtet, a *Hyppolit* nem az, a cselekmény lényege két férfi harca. A fő téma Kabos csetlése-botlása a sikerrel és pénzzel együtt rászakadt új társadalmi helyzet formalitásai közepette, és mérkőzése Csortossal, aki mindent tud, amit a grófok, de nem gróf, csak inas. Kabos inaskultúrává lecsúszott grófi kultúrával konform, Csortos pedig szolgaként hirdeti a grófi eszményeket. Mindkét figura groteszk módon visszás. Kabosnak anyagi hatalma, pénze van, de szolgaian viselkedik, Csortos inas, de fejedelmien viselkedik: mindketten nevetségesek.

A *Hyppolit* két férfi, úr és szolga harca. A polgári világ leírható Don Quijote és Sancho Panza szerepcseréjével: most Sancho az úr és a lovag a szolga. A régi eszményhez ragaszkodó Hyppolit nem gróf, csak a gróf szolgája, de Cervantes ködlovagja sem lehetett, lovagi feladatokat kínáló világ híján, igazi lovag. Cervantes regényében a lecsúszás romantikus formája a végletekig átszellemült fantomizáció: az utolsó generációjú kultúra képe. Az a komikum pedig, melyre Székely épít, akkor jön létre, amikor az első generációsok azt hiszik, hogy az utolsó generációsokat kell utánozni. A szolgálat őseredeti értelme a mágikus kultúrák beavatási rendszereiben: a nevelődés. Hyppolitnak akár tragédiája is lehetne az a nemesedésre vágyó, félkész erő, amely nem talál méltó urat (azaz kész, paradigmatikus erőt), melyet szolgálhat. *Hyppolit*ban is megvan Don Quijote lényege, a hódolat, az alázat, a szolgálat, Hyppolit azonban nem azt szolgálja, akinek hódol. Az egyenlők világának új lovagiasságra volna szüksége, mely a szolgálat, az alázat, az odaadás szellemét leválasztja a személyekről és a küldetésre, a feladatra viszi át.

Schneiderben megvan Sancho lényege, a józanság, amely alulról lát és a részleteket is látja. Megtaláljuk a filmben Don Quijote és Sancho alapviszonyát: Sancho hagyja magát elcsábítani a nemes lovag eszményei által, akinek bukása után reá, a kárvallott szolgára marad a tanulságok levonása. Cervantes Sanchója nem akart diadalmaskodni a ködlovag fölött (mint az önző rokonok), gyámkodni sem akart fölötte, csak gyámolítani. Kabos is sokszor gyámolítja a későbbi filmekben az élhetetlen szerelmeseket és az idealistákat.

A minduntalan citált gróf nem jelenik meg a *Hyppolit*ban, csupán feszélyező, frusztráló távollétével hat. Hyppolit a szfinx, és a gróf a szfinx rejtvénye. A komikus vétség abban áll, hogy a Schneider család által utánzott grófi kultúrának csak karikatúráját lehet létrehozni a majmolással. Az urak nem jelennek meg, mert bizonyos értelemben már nincsenek, az ábrázolt vi-

lágban a grófok nem jelentenek kardinális erőt. A komédiának sincs rájuk szüksége, mert nem az urak nevetségesek, hanem utánzóik, nem a feudalizmus, hanem a refeudalizáció. A nevetségesség abból fakad, hogy a polgár arisztokratikus kultúrát majmol, méghozzá lumppá lett, arisztokrácia nélküli arisztokratikus kultúrát, arisztokratikusan pózoló lakájkultúrát. A sznob, aki többnek akar látszani, állandó pánikban él, s végül mindig lelepleződik. A frissen felemelkedett urizáló polgár nem tud parádézni, nem szolgálják őt a látszatok. Ennek ellentéte a dekadencia, a látszatok mámora, amikor az ember már csak látszik (ezért ködlovag), a látszat erősebb mint a lét, nincs mögötte erő és tartalom. Mikszáth óta a szatíra tárgya az úri póz, mely már csak jogcím a terméketlen emberek és a kifáradt osztály számára, hogy fosztogassa az állampolgárt. Az úriemberi viselkedésnorma – eredetileg a lovagi viselkedés eszménye – a svihákság kódjává vált, mint ama réteghez tartozást kifejező beazonosító jelzések rendszere, melynek tagjai együttes erővel eltartatják egymást az országgal és osztoznak a közpénzeken. Éppen ezeket az ingyenélő, fölös lényeket nevezte Csiky Gergely proletároknak. Csortos az úri kód proletarizálódásának szimbolikáján dolgozva testesíti meg az urat lakájként. Rendszerváltások idején derül ki, hogy minden társadalomban, bárhogyan változik berendezkedési formája, körülbelül azonos számú ember marad, aki a többiekkel tartatja el magát. A hatalmi pozíciók száma nagyjából azonos, csak a hozzáférés jogcíme és az állampolgárokat nyomorító – gazdasági vagy politikai típusú – prés hatékonysága változik. Hyppolit a fölösleges ember, s újabb paradoxon, hogy a társadalom derékhadai mindig az intellektuelt gondolják fölösleges embernek (s ő is olykor önmagát), míg az igazi fölösleges ember, a szemfényvesztő, a kiszipolyozó, aki nem tesz hozzá semmit a világhoz, de ért hozzá, hogy a centrumba helyezze magát, a Thomas Mann Mario és a varázslója értelmében vett varázsló egy pillanatig sem érzi magát nélkülözhetőnek, s a közösség számára is közvetíteni tudja fontossága szuggesztióját. Társadalmi gyámoltalanságon a helyzetfelismerés, az érdekartikuláció és az értéktudat összefüggő zavarai értendők. A társadalom gyámoltalansága mértékében hátrányos helyzetű a dolgok előmozdítója és előnyös helyzetű az örök hátramozdító. Hyppolit alakja a Nagy Hátramozdító archetípusává vált kultúránkban.

A *Hyppolit a lakáj*ban két nagy színész, Csortos és Kabos testesíti meg a félelem és a remény archetípusának vitáját. A film címadó figurája a lakáj, de a komédia cselekménye annak története, ahogyan uralma összeomlik. Így a cselekmény folyamán a középpontból kiszoruló alak (a lakáj) és a helyére a középpontba nyomuló figura (az elnyomott úr mint hősietlen hős vagy polgár) viszonyáról szól a film. A Csortos-figurát elemezve sokat tudhatunk meg a hatalom, a Kabos-figurát elemezve a polgár lélektanáról. Csortos alakítása, írja Nemeskürty „a hivatalos nagyképűség karikatúrája"[377]. A lakáj megjelenése és az otthonérzés elvesztése jelzi az átmenetet a sikeres kisember és a modern milliomos között. A lakáj egyszerre kiszolgáltatott cseléd és mindenható diktátor. Természetes emberi kapcsolatoktól való megfosztottságában – sem apaként, sem fiúként, sem férjként, sem szeretőként nem jelenik meg – tipikus szorongásobjektum, emberségdeficites közvetítő két világ, az emberi arculatú múlt és a jövendő dolgok között. A lakáj figurájához kapcsolódnak a kor – még nevetésbe fojtható – szorongásai. A *Hyppolit a lakáj* a rettenetes látogató története, aki ráébreszti az embert, hogy nem tud nemet mondani. Mintha az egyes emberek pipogyaságából, el nem hangzott nemekből állna össze, öltene testet a felfújt hólyagok (és később a rémek) világa. Hyppolit figurája a komédia szükségleteihez alkalmazott, rejtett monstrumjelleget ölt. Van benne valami Gólem-szerű: a múltból jövő nagy erő, az urán úrrá levő szolga. Ezúttal az izgága feleség szabadítja fel ezt az erőt, ugyanaz a feleség, aki a szerelmespárt is szétválasztja.

Schneider úrnak sikeres vállalata van, szép nagylánya, barátai, tekintélye, egyszóval mindene megvan. Egy nap, midőn hazamegy ez a joggal boldognak nevezhető Schneider kövér idegent talál a lakásban, aki kitúrja és terrorizálja, megfosztja kedvteléseitől, kínos kötelezettsége-

ket ró rá, vizsgáztatja és bírálja. A *Hyppolit* cselekményének, az előtérben álló társadalomkritika mögöttes lelki mélystruktúrájaként, olyan dimenziója is van, amelyben bármely kor és társadalom nézője magára ismerhet. Ez a *Hyppolit*-film „tudattalanja": az eltévedés az élet csúcsán. Nemeskürty megjegyzi, hogy a *Hyppolit*ban a „gazdag ember lázad magagyártotta aranykalickája ellen"[378]. Többé-kevésbé minden sikeres ember problémája ez. Az élete csúcspontjára érő ember „aranykalickába" zárja magát, s csak az fogja termékenyen leélni a második életszakaszt, akinek ezen a ponton sikerül kitörnie belőle és bizonyos értelemben lerombolni vagy legalább megkérdőjelezni, amit addig épített.

A lelki mélystruktúra méltatása semmiképp sem jelenti, hogy el kellene bagatellizálni a kritikai aspektus jelentőségét, melyet a diktatúrák mozijával való összehasonlítás tesz különösen világossá. A hívatlan vendég, az élet jóízét elvevő betolakodó történetéről van szó. Láttuk, hogy Székely filmje nemet mondani tanít. A *Hyppolit* hőse végül megszabadul a betolakodótól, akinek az élet minden apró tényébe és vonatkozásába beletenyerelő ellenőrzésébe belsőleg egy pillanatra sem nyugodott bele. Anti-Hyppolit-filmekről beszélünk az olyan művek esetében, melyek hasonló szituációkat bemutatva, az igent mondás mellett érvelnek. 1960-ban olyan film is készült, melynek az a tanulsága, hogy az otthonunkat megszálló, még magánéletünket is okkupáló lehengerlő hatalmakat meg kell tanulni szeretni (Makk Károly: *Fûre lépni szabad*, 1960). Nem egészen egy évtizeddel később sokat beszéltek a prágai parkok füvére „lépő" orosz tankokról. Ne állj ellen! – hirdeti a *Hyppolit* üzenetének ellentétét a kádári „konszolidáció" propaganda-filmje, annak idején sikeres mű, melyből az emberség sem hiányzott, mert némileg a legyőzöttek, az elnyomottak perspektívájával is azonosult, akik – a túlélés reményében – megpróbálják megérteni és megszeretni elnyomóikat.

3.1.5. A lecsúszott úr vonzó sztoicizmusa

A cselekmény alapsíkja, a sznob feleség komédiája hozza be a filmbe a lakájt és a vele járó összes problémát, úr és szolga háborúját, a második sík témáját. Csak a harmadik szinten, férj és feleség illetve úr és szolgája konfliktusain túl, rájuk építve jelenik meg a szerelmi szál. A korai hangosfilmek készítői természetellenesnek érezték a némafilmre emlékeztető kísérőzenét. A beszélőfilm nézője látni akarta a hangforrást. Ez a mulatóhelyek, a szórakoztató ipar miliője felé tereli a cselekményt. Kommentáló hangulatzene híján nő a filmslágerek jelentősége. „Köszönöm, hogy imádott...": Terka (Fenyvessy Éva) nagy zongoránál ül s néhány futam után rágyújt az elbocsátó dalra. „Mert titokban másé lett szívem." Míg a második síkon Schneider megtört és felvette a szmokingot, a harmadik szinten lánya elbocsátó üzenete a felszabadító ellenáramlat. Terka elbocsátó üzenetének megszólítottja Makáts (Gózon Gyula), a szórakozottan hajbókoló dzsentri, a figyelmetlenül édeskés udvarló.

A Schneiderné törekvései által meghatározott első síkon a komédia fő tárgya a polgár küzdelme az „úri" tulajdonságokért. A sznobisztikus törekvések fordítottja, az úr küzdelme a polgári tulajdonságokért, először a korforduló tragikus töltésű epikájának tárgyaként jelent meg. Török Gyula A zöldköves gyűrűjében sok szomorúság és csalódás árán, lemondások és önmegtagadások próbatételeiben edződve találhat egymásra az emberben a kultúra és a civilizáció, az úr és a polgár. Öregek beszélgetnek A zöldköves gyűrűben, a nagymama ünnepén, aki halála előestéjén találkára hívta össze a két világot, a fiatalokat és a régi világ maradékait: „Így van ez jól, polgárosodunk. Szép lassan lemondunk minden hiú cifraságról, és megtanuljuk, hogy egy szép dolog van: a munka. Mikor én Angliában jártam ... hát ott csak dolgos embereket láttam. Igaz, hogy ezzel aztán eltűnik minden, ami régen szép volt..."[379]. Török Gyula Karolinája így utasítja el a fiatal grófot, aki bárókisasszonynak szólítja őt: „A kedves papám lemondott erről

a címről, mert belátta, hogy nem illik olyan embernek, aki délelőtt poros hivatalba jár, délután meg otthon dolgozik. Azt hangoztatta mindig, hogy polgárember, de persze nem tudta mindenben utánozni a polgárokat. Büszke volt és zárkózott, hozzáférhetetlenül zárkózott férfi. De mi másként nevelkedtünk, mint ő. A néném most megy férjhez egy nagyon egyszerű szegény emberhez: a gróf úr nagybácsijánál gazdatiszt. Látja azt a boltot? Nos, hát annak az üzletvezetője az én öcsém; büszkék vagyunk rá mindnyájan, mert mások ilyen korban még tánciskolába járnak. Én, én ... hát ne vegye sértésnek, én is jobban örülök, ha egy egyszerűbb embert látok magam körül..."[380] A melankóliává konvertált tragikum hősi erőfeszítések terméke. A melankólia a tragikum ki nem élésének ára. Végül, a filmkomédiában, főként egyes Jávor-figurák jóvoltából, a polgárként is sikeres úr bebocsáttatást nyer a mosoly birodalmába. De csak a filmkomédiában. Mert a kor irodalma továbbra is komor képet ad a polgárosodásról. Századunk közepén a Süllyedő világban ugyanazt a polgárosult, de érzelmileg beleroppant, sértődötten önemésztő és riasztóan gőgös apafigurát látjuk, mint A zöldköves gyűrűben a századelőn. Csathó Kálmán regényeiből úgy tűnik, a nőknek könnyebben megy az átállás, a polgárosulás (Kluger és társa, Te csak pipálj Ladányi stb.), de Nagy Lajos (Egy lány a századvégen) a Csathó-féle idilli prosperitás ígéreteit végül ismét tragikusan lehetetlennek látja.

Már a *Hyppolit*ban megjelenik *A meseautó* által emlékezetessé tett, sofőrnek álcázott úriember. A „Benedek István sofőr"-ként szereplő „mérnök úr" – Hyppolittól tudjuk meg – „a gróf legjobb barátja". Gaál Béla egy fokkal triviálisabb világában milliomos játssza a sofőrt. A gazdasági válság még friss megrázkódtatására reagálva kevésbé édeni síkon mozgó *Hyppolit*ban az úriember valóban elmegy sofőrnek. Jávor ismét lecsúszott urat játszik. *A kék bálvány*ban pincér, a *Hyppolit*ban sofőr. Nem szégyelli a munkát, büszkén viseli a munkaruhát, nem áll rajta olyan természetellenesen, mint Schneider úron a szmoking, amibe, ellenkezése dacára, Hyppolit végül belerázza gazdáját. Lecsúszni könnyebb.

„A mérnöki diploma ma nem számít, de jó sofőr az mindig kell!"– mondja Jávor. A lecsúszott úriember sztoikusan vállalja a proletársorsot. A polgár-fölöttiből polgár-alatti pozícióba kerülő típus, komor büszkeségével, lovagias udvariasságával, elszánt életakaratával plusz méltóságra – a próbatételekben helytállt, nehéz helyzetben önmagán segítő mesehősnek kijáró elismerésre – tesz szert.

A kétarcú ember, vígjátéki figuraként, a társadalmi helyzet véletlenszerűségének kifejezője. A szuverén ember nincs bezárva társadalmi pozíciójába, nem azonos szociális szerepével, attól független emberi lényege elveszíthetetlen, ezért minden magasságokba emelkedve vagy mélységekbe hullva számítani lehet rá, mert számíthat magára. Jávor spontánul lovagias, naivan fejedelmi gesztusai kiválóan megfelelnek a kétéletű figurának. A kor nézői az úriemberi kód legradikálisabb demokratizációjaként kedvelik e típust, amely azt bizonyítja, hogy az úr lehet perfekt proletár (amit annak indirekt képzeletszerű bizonyítékaként élnek át a nézők, hogy a proletár is lehet perfekt úr). Társadalmunk totálisan frusztrált és kultúránk elbizonytalanodott jellegére utal, hogy a születő filmkomédia előbb konkretizálja az úriemberi kód problematikáját s csak ezt követően, fáziskéséssel fut fel a szerelmi kód.

Ismétlődik a női dominancia képe. Előbb Schneiderné legázoló törekvéseiben és Schneider örökös defenzívájában, utóbb Terka gazdagságában, az alárendelt Benedek szerelmi törekvéseit megbénító tulajdonosi és munkaadói fölényként. A sofőrködő diplomás úr úgy érzi, alárendelt helyzete nem engedi meg, hogy udvarlásra gondoljon. A fiatalok kapcsolata – ez is *A meseautó* felé mutat – munkakapcsolat. Jávor számlákat átnézni érkezik a lányhoz, de kiöltözve, miután Terka megjegyzést tett borostás arcára és a piszkos munkaruhára. Az úr túljátszotta a sofőrt! A hiperkorrekció, a csoportba bevett új tagok hajlama a csoport viselkedésnormáinak eltúlzására, negatív hiperkorrekcióként, a „proli"-szerep túljátszásaként jelenik meg. A szolid kiöltözés a hiperkorrekció korrigálása: szótlan szerelmi vallomás.

Hivatali szobákban, számlák felett gunnyasztó, kissé sérült és gyanakvó figurák a harmincas évek szerelmesei. Gyakran elválasztja őket egymástól az alkalmazó-alkalmazott viszony. Terka a gazda, de messziről siet Benedek sofőr felé, kézfogásra kinyújtott kézzel, míg Jávor passzívan áll s csak könyökből emeli alsó karját, hanyagul tiszteletteljes, férfiasan tartózkodó udvariassággal, a megfékezettség képeként. A férfi a szűzies. Megjelenése azt sugározza: kisasszony ön tetszik nekem, de nem szabad és nem lehet! Tilos a szerelem! A grófot kétségbeesett igyekezettel majmoló Schneiderné nem veszi észre a gróf és a sofőr kulturális azonosságát. Örökké a láthatatlan grófról beszélnek. Ez a film rejtvénye. Benedek, a gróf barátjaként, végül a rejtvény megoldása. A sznob csak túljátszott, groteszk formában képes felismerni a vágyott értékeket. Autentikus megnyilvánulásaikat megvetően elutasítja. „Egy közönséges sofőr." – hangoztatja a Benedeket fúró Schneiderné. Anya és szerető a *Hyppolit* rendszerében abszolút ellentétek, természetes ellenfelek. Benedek kevesebbnek, Schneiderné többnek akar látszani. Terka útja Benedek felé vezet. Schneiderné számára az inkvizíció kínzóeszközeit jelentik a kultúra rekvizitumai, melyeket lányuk olyan könnyedén birtokol, mint Benedek, aki már el is tudja dobni őket.

A valódi kultúrember, a szerény és szolid Benedek, nem fitogtatja értékeit. A kultúra rejtvény, mert nem egyértelmű utasítások és nem egy az egyben alkalmazható aranyszabályok rendszere. A kultúra rejtély is, titok is, rejtőzködő titkos tudás is, mert áttekinthetetlenül bonyolult és labilis folyamatokban érik csendesen. A kultúrember tud és mer kevesebbnek látszani; a többnek látszás művészei a hivatalnok dzsentrik. A mértéktartás utópiájának szüksége van az arisztokratikus és vulgáris vonások egy személyben való egyesítésére, mert a polgárságot mintegy deltaként fogja fel: a középosztályban homogenizálódó társadalom a régi hierarchikus társadalom ellentétes elemeinek befogadójaként és harmonizálójaként jelenik meg. Ezt a folyamatot közvetíti szellemileg a szerénység és tapintat felértékelődése. A mind az ősök hőstetteire hivatkozó katonai társadalmak, mind a hivalkodó fogyasztás distinktív célokat mindenek fölé helyező tömegtársadalmai értékfilozófiájával szemben álló értékelmélet, az érték olyan erőként való felfogása, ami alapvetően összeköt. Jávor még sokszor eljátssza a mértéktartás szerény és sztoikus hősét, ki tanulni tudott elei hibáiból s megállítani a lecsúszást.

3.1.6. A bárhölgy és a polgárlány

Hyppolit, aki a gróf nőügyeit bonyolította, Schneidernek is felajánlja szolgálatait. Tapintatosan körülírja a témát, „művészetpártolásra" céloz. Schneider nem érti.

Hyppolit: „A hölgy neve?"

Schneider: „Mi? ... Mi?"

Hyppolit: „Mimi? Tavaly Rapaport bárónak volt a barátnője. A hölgyet ismerem, mindjárt fel is hívom."

A régi nemesi kultúrában felnőtt kispolgárok erotikus attitűdje a parasztokéra emlékeztet. Oláh Gábor regényének hősnője például így elmélkedik: „De hiszen a szegény leány nem is boldogságra születik: teherhordó, igavonó, mint az állat. Ha ketten húzzák a szekeret: egyiknek mégis fele teher jut. Tehermegosztás – ennyi az egész házasság. Nem boldogság, nem szerelem. Szerelem? Hahaha. Nem parasztnak való a feketekávé."[381] A Kabos-figurák szerelemkoncepciója sem kevésbé szkeptikus. A szkeptikus, de praktikus Schneidernek eszébe sem jutna, ám miután eszébe juttatják és meg is szerzik, nem ellenkezik, nem utasítja el az ölébe hulló nőt. Csortos mint nevelő az előkelő élet csomagtervével érkezik grófi gazdáitól, s a „művésznőt", a kéjhölgyet a nagyvilági élet nélkülözhetetlen rekvizitumaként prezentálja. A nagyvilág, mely-

be Csortos bevezet, maga is kettős: előkelő és züllött, nappali és éjszakai, két arca van. A Kolibri bárban összefut jövendő vő és após, Makáts és Schneider:

– Schneider úr? Hát ön azt mondta, hogy az Operába megy!

– No igen, valami zenés helyre, hehehe. Na és maga?

– Nekem az orvos rendelte hehehe.

„Pá, kis aranyom" – énekli Erdélyi Mici a Kolibri bárban. A diétás világ erotikusan nem diétás. Az utilitarisztikus mentalitású polgár számára eddig ismeretlen, bűvöletes, hedonisztikus világ tárul fel. A Kolibri bár Hyppolit első leckéje, amely megtetszett Schneidernek. „Nekem a művészetet támogatnom kell."– mondja.

A cselekmény csúcspontja a szemétszállítási koncesszió és az érdekházasság tető alá hozását szolgáló estély. Együtt látjuk a régi és új urakat. A tanácsos úr (Góth Sándor) „az internacionális szállítmányozási forgalom prominens exponenseként" méltatja a fuvaros céget. A *Hyppolit a lakáj* plebejus társadalomképe szerint a hierarchiában felfelé haladva mind embertelenebb a lelki klíma: a felemelkedés az elembertelenedés iskolája. Hyppolit kidobja Schneider koldusnak vélt barátait. Az Óbudai Cérnahang Dalárda tagjai öntudatosan követelik a bebocsáttatást, de Schneider nem viheti be vidám barátait a szalonba, úgy rejtegeti őket az emeleten, mint Kafka polgárai Gregor Samsát, Hyppolit pedig kölnit pumpál a nyomukban. A Kolibri bárban felcsípett „művésznő" a gazdagok frivol jövőjének képviselője, a derék dalárdások a múlt, a biedermeier kispolgárság emlékei. A párizsias erotikus kultúra az uraknak is új, ebben mindenki kezdő. A főtanácsos az estélyre illetéktelenül benyomult Mimit Schneiderék rokonának tartja, a polgárok a tanácsosék rokonának vélik. Schneider: „Mit akarsz itt?" Mimi: „Egy kis életet akarok vinni ebbe a szomorú lokálba."

A nagy krízis az estély. A lebukások éje. Botrány. Mimi kipakol. Terka megszökött a „sofőrrel". Mindezek után a Cérnahang Dalárda dalos bevonulása az estély összeomlásakor, a botrány csúcspontján, a félreértett helyzetben fordítva elsülő viccel, a Marx-testvérek kaotikus-anarchista filmjeire emlékeztet. Később Gaál Béla inszcenál a *Pesti mesében* hasonló abszurd csúcspontot.

A botrány, a Schneiderné figurájához kapcsolódó intrika építményének összeomlása, az intrika által elnyomott szerelmi szál feltámadását és Schneider hatalomátvételét jelenti. A Schneiderné-Hyppolit szövetség helyére lép a Schneider-Benedek szövetség. Schneider a sofőrt hívja segítségül: „Kedves Pistám, ha ezt megteszi, kérhet tőlem amit akar." „De én a szaván fogom!" – mosolyog Benedek.

Úrhatnám polgárék csak nevetségesek, az élősdi urak azonban undorítóak. A szimpla botrány csak nevetséges: a botrány kihasználása, a botránkozás botránya az erkölcsi felháborodás őszintétlensége. A főtanácsos elnéz minden bakit, kisiklást és botrányt, csak az érdekházassági terv meghiúsulásakor veszi elő a felháborodás pózát.

Jávor a könnyű, kecses és gátlástalan erotikus nővel járja el nagy táncát, nem a menyasszonyával. Hasonló helyzeteket az önálló műfajjá szerveződő erotikus komédia kapcsán lesz alkalmunk pontosan értelmezni. „Köszönöm, hogy imádott" – szólal meg újra az ezúttal kacér közvetítővé átalakult búcsúdal. Benedek a másik nővel táncol, aki széles öleléssel karolja át a férfi nyakát, egész testével ránehezedve tolat, büszkén és könnyeden. „Ki az, aki olyan intimen táncol Benedekkel?" – kérdi a nyugtalan Terka. Mimi és Benedek tánca a bűvölet örvénye. Szikra pattan a két ismeretlen között. Benedek és Terka viszonyának még nem volt ilyen oldott és diadalmas perce. „Hogy tetszik magának itten?" – mosolyog Benedek. „Most már tetszik!" – feleli Erdélyi Mici, minden szót megnyomva. „Menjük innen!" – szól Jávor. „Jó!" – feleli Erdélyi Mici, nyomatékos, elvárást és ígéreteket kifejező szenvedéllyel. A hősnőben még nem lehet ennyi kecs, csín és bűbáj, kímélni kell erkölcseit, prűd a világ. Jávor kapja az asszonyi becsületet és a milliókat, Gózon Gyula pedig a frivol bűbájt. Jövendő korok nézői eldönthetik, hogy a ju-

talom vagy a büntetés-e a nagyobb jutalom. Fenyvessy Éva soha nem lehet sztárrá, Erdélyi Miciből pedig tilos sztárt csinálni. Vonalas elegancia és triviális bűbáj, sótlan becsület és fűszeres becstelenség oppozíciója nehezíti a sztárképzést. A kor amerikai sztárja egyszerre társadalmi eszmény és erotikus ideál: az intim és a nyilvános értékek szimbolikus egységképződése emeli a magasba. Miután a frivol nő karjában látta barátját, aktivizálódik, morális kockázatokat is vállal a polgárlány. A féltékeny Terka a konzumnő helyére ül Jávor taxijában.

A szerelmi háromszög két fajtája: a szociális és az erotikus. A szociális háromszög az anyagi érdeket állítja szembe a „szív" érdekével, az erotikus háromszög a szerelmessel a csábítót. Két csábítóval kell megküzdenie a szerelemnek, a pénztárca hatalmával és a szexbestiáéval. A *Hyppolit*ban a két férfin és egy nőn alapuló háromszög (Terka választása: Makáts vagy Benedek István) a szociális konfliktusok kifejezője, a két nő és egy férfi háromszöge (Benedek István, Terka és a konzumnő között) az erotikus szorongások kifejezése. Ha az erotikus háromszög uralná a filmet, Mimi könnyen intrikussá válhatna, de a szociális háromszög által uralt konfliktusban a szerelmespár oldódását gyorsító provokáció szimpatikus szerepét kapja a riválisnő. Az erotikus szerelmi háromszög a kispolgári görcsösség levetkezésének s a magát viszonyokra átváltani még nem tudó én oldódásához szükséges erotikus alázat elsajátításának iskolája.

3.1.7. A társadalmi rétegek vitája a műalkotás „rétegeiben"

Schneiderné álvilágának összeomlása pillanatában Schneider fellázad. Hyppolit felmond, de Schneider nem fogadja el felmondását, ő fogja kidobni, ám Hyppolitnak távozása előtt végig kell néznie a szükségleteket megcsúfoló kényszerkultúra felszámolását. Schneider: „Hagymához hagymát eszem. A halat pedig két késsel. És maga mindent végig fog nézni!"

A szolid, dolgos, szerény és fesztelen polgárléttel együtt menti meg a szerelmet Schneider, Terka és Benedek szövetsége. Más házasság jön létre, nem a tervezett. Nem az hatalmi apparátussal köt össze az érdekházasság, hanem a szakértelmiséggel az „igaz szerelem", de a szakértelmiségi egyúttal az igazi gróf barátja, ő a nagyobb úr míg az apparátusbeliek csak pénz- és hivataléhes kisurak. A párválasztási alternatívában rejlő kérdés az, hogy Schneiderék gazdagságának mi az igazi ellenértéke: a politikai tőke (a tanácsos úr befolyása) vagy a kulturális tőke-e (a másik kérő mérnöki szakértelme, puritán dolgossága és kultúremberi kifinomultsága). Schneiderné az előbbit tartja fontosnak, mert gyorsabb, Terka az utóbbit, mely hosszú távú és biztonságos növekedést ígér. A „szív törvénye", a kisstílű ravaszkodással szemben, az „ész törvényével" cseng egybe. Terka a teljesítményen, s nem a „szociális kapcsolatokon" alapuló boldogulást választja. Székely és szerzőtársai még úgy vélik, a „tiszta kapitalizmus" utópiája szembeállítható a lobbyzás magasiskolájával. A kisemberek kapitalizmusa, a „szív törvényével" összeegyeztetett polgárosulás képe a megoldás. A régi polgárlét nemes egyszerűsége, melynek leváltását beszéli el a nagyepika (Keller, Storm, Fontane, Thomas Mann), újjászületik a triviális mitológiákban.

A *Hyppolit a lakáj* dramaturgiai alaprétege az úrhatnám polgár komédiája. Lényege, hogy a lakáj udvarias iróniával számon kéri az úri szokásokat, melyeknek az újgazdag nem tud eleget tenni. Az önmaguk sikeres tulajdonságait nem vállaló, s mások tulajdonságait sikertelenül utánzó kispolgárok kisebbrendűségi érzése válik a lakáj közvetítésével komikussá. A kispolgárban mindig megvolt a sokat gúnyolt, de kiirthatatlan kaméleon hajlam: a félfeudális világban ugyanolyan sündörgő erőszakossággal és buzgó dilettantizmussal mímelte a nagyurat, mint a „népi demokráciákban" az odacsapó, igazságtevő, karakán, robusztus „népfiát". Ha a kispolgárság és a középosztály nem szilárd identitású öntudatos erő, akkor középhelyzete örök ingadozásra ítéli

és így felváltva esik a végletekbe. A kispolgárság kaméleonszerepe bomlasztja a középosztály deltaszerepét.

A dramaturgiai alapréteg lényege, Gyertyán Ervin megfogalmazása szerint, „a szervilisen felfelé törleszkedő parvenü újgazdag"[382] komikuma. Az alaptörténetnek Nemeskürty István értelmezésében „főhőse a lakáj, arisztokraták híve, mása, utánzója és lelki rokona, aki megleckézteti a meggazdagodott budai szállítmányozót, nehogy igazi úrnak merje magát képzelni, pusztán azért, mert sok a pénze."[383] – Vessünk egy pillantást a *Hyppolit a lakáj* ősére, Molière darabjára, Az úrhatnám polgárra. Az alapszintet tekintve a két komédia messzemenően azonos – fordított szereposztással. Jourdain úr is középkorú: „Szeretném tudni, férjuram, mit akar a maga korában egy táncmesterrel." – perel a felesége.[384] Neki is lányosház-problémái vannak: „Inkább a lányát adná férjhez.." – folytatja Jourdainné. Még iskolába is be szeretne iratkozni Molière hőse, amit a szerepkör további fejlődése során Kabos is megtesz a *Pesti mesé*ben. Jourdain úr is mindvégig dühödten pöröl a feleségével. Kaboshoz hasonlóan ő is hasztalan próbál érvényt szerezni akaratának. A koncessziós ügy előzménye is megvan Molière darabjában. Jourdain úr arra számít, hogy Dorante megemlíti őt az udvarnál. A Mimi-motívum előzményét is megtaláljuk. Dorante nagyuraknak való luxusnővel hozza össze a polgárt. Molière cselekménye is a botrány kirobbanására alkalmat adó estély felé halad. Sem a színmű, sem a film hőse nem szenvedélyes udvarló, inkább az utánzási, mint a nemi ösztön viszi rá mindkettőt, hogy a grófnőnek illetve a kéjnőnek csapja a szelet. Ennyi a párhuzam. A jelzett azonosságok a filmben a különbségek rendszerét hordozzák. A *Hyppolit a lakáj* megfordítja Jourdain és Jourdainné viszonyát. Eredetileg a nő a józanabb: „Azt akarja, hogy ország-világ magán nevessen?"[385] Jourdainné panaszkodik: „Nem ismerek rá a tulajdon házunkra.."[386]. Schneider úr tiltakozik, nem akar szmokingot ölteni. Molière Jourdain ura henceg: „engem is úgy öltöztetnek, mint a nemeseket."[387] A *Hyppolitban* a feleség élvezi a maskarát. Molière darabjában a férj tesz szemrehányásokat a feleségnek, hogy „bugrisokkal"[388] jár össze, a *Hyppolit*ban fordítva. A francia komédiában a férj utasítja el a nem elég előkelő kérőt, a filmben a feleség. Eredetileg az asszony pártolja a szélhámoskodó gróffal szembeállított kérőt, a szolid Cléonte-ot, és ő hivatja segélyül a kérőt, mint a *Hyppolit* végén a férj. A Molière-darabban is egy gróf körül forog minden, de ott maga a gróf Jourdain úr gunyoros nevelője. A gróf még nem fantomizálódott, mert Jourdain úr még a grófok világában él. Az úrhatnám polgárt a gróf teszi csúffá, Schneidert a gróf lakája. Ám a lakájkomplexus az eredeti darabból sem hiányzik. A Jourdain urat körülvevő művészek és tudósok valójában ingyenélő tányérnyalók, egymást csepülő cselédek. A gróf Az úrhatnám polgárban is a derék kérő barátja, akárcsak a *Hyppolitban.*

Míg Schneiderné és Hyppolit viszonyában Az úrhatnám polgár konfliktusa játszódik le, addig a Schneiderné-Hyppolit tábor és Schneider szembeállításában dramaturgiai csavar fejleszti tovább a Molière-féle modellt. Schneidernének Hyppolit méltó büntetője és nevetségessé tevője. Az identitását és természetes szükségleteit védelmező Schneiderrel szemben azonban Schneiderné és Hyppolit együtt válnak nevetségessé. Az első réteg szatírájának tárgya Schneiderné, a második réteg komédiájának mozgatója Schneider. Az első rétegben Schneidernével szemben Hyppolit a hős, a második rétegben Hyppolittal szemben Schneider. A második rétegben, Gyertyán Ervin elemzése szerint „az öntudatos polgár, a self-made man kerül szembe a rátarti komornyikkal s nem a polgári, hanem a lakájtartó arisztokrata életforma válik komikussá."[389] Az alaptörténetben Csortos leckézteti meg a parvenüket. A ráépülő történetben – írja Nemeskürty István – „megfordult a helyzet: Kabos leckézteti meg a rátarti lakájt.."[390]. Az első szinten a sznob teszi nevetségessé a parvenüt, a második szinten a sznob válik nevetségessé. Az első rétegben Csortos a leckéztető, a második rétegben Kabos a leckéztető leckéztetője. A két pártnak két lehetséges pár felel meg: a polgárlány-dzsentri illetve a polgárlány-mérnök párosítás.

3.1.8. Bevezetés a trickster („selyma") mitológiájába

A harmincas évek magyar sztárrendszerének érdekessége, hogy komikus színész a szupersztár, Kabos Gyula, akinek figurája a *Hyppolitban* készen pattan elő, egy csapásra meghódítva a közönséget és a kritikát, s döntő részt vállalva a film sikerében. A Kabost illető egyetértés teljes, mégsem tudunk róla sokat: „a kritika soha, egyetlenegyszer sem adott róla igazán alapos elemzést – lírai lelkesedéseket kivéve – ..."[391]. A *Lovagias ügyben* megalázott kisembert játszó Kabos hagyta a legmélyebb benyomást, de életkedvükben, vidámságukban megtörhetetlen és okosságukban megalázhatatlan figurái, az élelmesek, ügyeskedők, kajánok és kujonok sokszínű sora is tanulmányozásra érdemes. Éppen ez az, amiben a *Sose halunk meg*, Kabos Gyula örökébe lép. Koltai Róbert filmje szintén ezt az életkedvet fedezi fel hősében, mely nem reneszánsz élethabzsolás. Ez az életművészet kisformává nyilvánítja az életet. A Kabos-hős sokszor ügyvéd (*Emmy, A Három sárkány, A harapós férj*). Máskor orvosprofesszor *(Maga lesz a férjem)*, bankár *(Pesti mese)* vagy milliomos *(A kölcsönkért kastély)*. Gyakran tulajdonos *(Iglói diákok, Fizessen nagysád!, Torockói menyasszony, Az én lányom nem olyan, Szerelemből nősultem)* vagy cégvezető *(Elnökkisasszony, Rozmaring)*. *A Címzett ismeretlenben* a túlügyeskedőt játszsza, aki túlságos gátlástalansága miatt sikertelen. Van-e valami közös Kabos megalázott kisembereiben, könyökvédős hivatalnokaiban és nagy professzoraiban, élelmes ügyvédjeiben és milliomosaiban? Kabos, aki gyakran játszik a jég hátán is megélő ügyeskedőket, valóban felfedez valami közöset az általa játszott elnyomott illetve sikeres típusokban. Közös nevezőjük képlete, Kabos emberképe a mítoszok „trickster"-figurájára megy vissza.

A trickster[392] megszerzi az embereknek a tüzet és más hasznos dolgokat, de nem heroikus módon, nem ereje, hanem ügyessége által. Csal, de nem intrikusként, hanem tréfás figuraként. A hiányzó hit józan figurája, aki gyakran parodizálja a patetikus világ értékeit és szimbólumait. Jung a hivatalos embereszmény tudattalan, spontán ellentendeciáinak gyűjtőhelyeként jellemezte a trickstert.

Mindazt, amit a sámán hősi módon, a szent erőkkel szövetkezve ért el, a trickster prózai módon éri el, csak magára hagyatkozva. Ő az értékektől eltávolodott világ önmagára utalt hőse, az élet el nem kényeztetett gyermeke.

A trickster sikeres, de nem dicső; eredményes, de nem fenséges és magasztos; a tűrés hőse, nem a reprezentációé. Sorsához a szenvedés és a tortúra is hozzátartozik (Mercurius, Hanswurst), egész élete tortúra, mert örök tanuló és kamasz, soha sincs készen, ezért a beavatási próbatételek vég nélkülivé válnak. A Kabos által eljátszott jómódú és sikeres figurákban is van valami zavart, suta, feszengő, nyugtalan és magányos vonás. A Kabos-hős végigügyetlenkedi az életet, de sikeressé ügyetlenkedi magát, végül pedig sikeressége ellenére sem boldog.

A trickster fő ellenfele a nagyképű, a pózoló, a nagyzoló. A trickster feltárja, a nagyképű elkendőzi az élet inferioritását. De a trickster magát is kigúnyolja, nemcsak másokat. Pátosztalan produktivitása óvakodik az önidealizálástól. A tekintélyekkel harcolva nem válik maga is új, fejlődésgátló tekintéllyé. A tiszteletlenségre otthonosabb élet épül, mint a tiszteletre. Ez Kabos trickster-figuráinak életbölcsessége, ezért is érdemes feltárni e filmek mitikus hajszálgyökereit s a figura – nyilván tudattalan, de telitalálatos megérzésekből táplálkozó – képzelettörténeti alapjait.

Sancho Panzák mindig voltak; Don Quijote a hősisség és a szerelem világának terméke. A kínai Majomkirály időtlen, míg a szent szerzetes, kinek kísérőjéül szegődik, a kinyilatkoztatás történelmi pillanatához kötött. A naiv mítosznak nincsenek az eposz reprezentatív figurái értelmében vett hősei. Amíg minden eszköz megengedett, a hős selymaszerű. A selyma a hős őse, de ez csak differenciálódásuk után, az önmagának adott törvény által kötött hősalak kontraszt-

jában válik nyilvánvalóvá. A selyma nem válogat az eszközökben, a hős válogat. A hős mint közös ügy privát megoldójának feladata nagyobb, s mint morális elvek által korlátozott, önnön kedélyét mérséklő és feladatát nehezítő típusnak, dolga is nehezebb. A hős idealizmusa előtt zászlót hajtó selyma a hős kísérőjéül szegődik. Később a hős minden kudarca, funkcióvesztése a selyma figurájának másodlagos erősödéséhez vezet. Egyúttal típusai is differenciálódnak. A magyar filmben van egy polgári (Kabos) és egy paraszti (Gózon) selyma, s mindkettő gyakran anyáskodó pótapja a hősnek. Elméletileg megmarad a hős fölénye, de a selymáé a gyakorlatilag domináns erő. A későbbi filmekben Páger hol a hőst testesíti meg, hol a selymát. Egyazon filmen belül is megvalósítja a két funkciót, selymaként (porszívó ügynökként) szerezve vissza a hősként elvesztegetett vagyont (Székely István: *Egy lány elindul,* 1937).

A trickster a szentség világának visszáját képviselte, a tömegkultúra a magas kultúra visszáját képviseli. Ezért a trickster örökösei különleges pozícióra és rokonszenvre számíthatnak benne. Az amerikai kalandfilmek azért is erősebbek – mégpedig ritka kivételektől (pl. italowestern) eltekintve, hosszú távon – például az európaiaknál, mert szakítva a romantikus hős és a trickster munkamegosztásával, az utóbbi vonásaival frissítik fel az előbbit.

A trickster világának körülbelül annyi az erénye mint a hibája, egyszóval lakható. A kor nézőjének narratív világbeli azonosulási objektuma önmagán segítő, belső iránytű által vezetett, magányos hajós, kaotikus világban, ahol a csillagok nem vezetnek, viharfelhők gyűlnek és nem látszik a part. A trickster olyan hajós, aki ezen a kísérteties alkonyaton valami bolond slágert dúdolva biztatja magát. Már a szirének sem énekelnek, de a trickster még fütyörész, mint az Adorno által említett gyermek, aki mert fél, a sötétben énekel!

3.1.9. A népi kapitalizmus kabosi-székelyi utópiája

Schneiderné és Hyppolit bajuszirtó (azaz általánosított értelemben kasztráló) hatalmak. Schneider, aki hagyta lekopasztani bajuszát, végül fellázad, hogy mint férfiú, atya és polgár, megvédje a bajusz jelölte értékeket. Kabos a self-made man, a klasszikus vállalkozó, míg a feleség, az államapparátusra támaszkodó, helyezkedő, lobbyzó Schneiderné az átmenetet képviseli a modern menedzservilágba. A *Hyppolit a lakáj* voltaképpen egy elmúlt kapitalizmus erényeit állítja szembe egy elmúlt félfeudalizmus bűneivel. A mai nyugati társadalmak szelleme – a *Hyppolit a lakáj* Capráéval összecsengő utópiájával ellentétben – Schneidernének ad igazat. A modern kapitalizmusban a munkás időnként szakmai pályamódosításra szorul, a birtokos (tőkés, vállalkozó) viszont életmódváltoztatásra és stílusmódosításra. Az estély a film végén egyfajta vizsga, kísérlet a Schneider-villa bevezetésére, a társas érintkezés új centrumaként, a nagy társadalomba. Schneiderné képviseli a meggazdagodott polgárság ambícióját, hogy elsajátítsa a vezetői, kormányzói, hatalmi tapasztalatokat rendelkezésre bocsátó társas és reprezentációs kultúrát. A modern világban helyét kereső sikeres ember célja elismertetni magát ama körök tagjaként, akik minden módon és áron felszínen tartják egymást. A felemelkedettek számára társadalmi helyzetük újratermelésének a teljesítménynél – amely a XIX. századi ipari kapitalizmusban a felemelkedés legfőbb motorja volt – fontosabb eszköze, a felülmaradás biztosítéka a társas integráció és reprezentáció, az összefonódás és a kapcsolatteremtés. Bourdieu[393] leírta a distinkció jelrendszereit, az összetartozást szignalizáló szokásrendszerek és ízlésnormák spártai szigorát. Ez a kultúra kalodába zárja a szellemet, de biztosítja a társadalmi helyzet újratermelését. A proletár ízlésvilága a boldog spontaneitás és a természetesség elveszett édeneként jelenik meg a felemelkedettek számára. A nehéz, de ízletes ételek, a rendetlen, de kényelmes öltözködés, a goromba szívélyesség az elmúlt hőskorszak rekvizitumai, olyan világ fűszerei, ami elveszett.

Schneider úr a klasszikus ipari tőke viszonylagos szerénységét képviseli, Schneiderné a Buddenbrook ház végén leírt mentalitásváltást. A régi ipari kapitalizmussal szemben a nagy panamák, a termeléstől elszakadó és a politikai hatalommal fokozottabban összefonódó spekuláció művészetének vagy bűvészetének új világát adják hírül az asszony törekvései. Ez a mai valóság realitása: a felfedezők és vállalkozók helyére lépnek a világszervezetek és multinacionális konszernek szürke hivatalnokai. Székely István hőse nemcsak a feudalizmusnak (Hyppolitnak) áll ellen, a jövő kapitalizmusát beharangozó hatalmi étvágyat is megfékezi. Saját felesége sznobizmusát, melynek a jövőbe mutató racionális magvát kíséreltük meg feltárni a végső elemzésben.

Ha a jövő nem is igazolta Székely István utópiáját, ő maga igazolta, pontosan úgy reagált a film sikerére, mint a filmben Kabos: nem a társadalmi karriert választotta. A film sikere nyomán felkereste Székelyt egy közvetítő barát. Méltóságos címet kaphat, csak kérvényt kell írnia, „...hogy Székely István budapesti lakos alázatos kérvénye... hogy méltóztassék, vagy kegyeskedjék neki engedélyezni, hogy... Miért kell nekem alázatosan kérelmezni, hogy megmenthessem a Hunnia Filmgyárat? ... Másnap felhívtam barátomat, s kértem, hogy felejtsük el az egészet. Nem akarok méltóságos úr lenni..."[394]

3.1.10. Egy amerikai Hyppolit-variáns

Leo McCarey: *Ruggles of Red Gap* (1935) című filmje, mely nem egy tekintetben meglepően hasonlít a *Hyppolit*ra, nem egyszerű remake, továbbgondolja a témát. Capra filmjeiben a kisemberek fellázadnak a kapitalisták és a politikusok, az üzlet kegyetlensége és a politika korrupciója ellen. A Capra-féle társadalomkritikai komédiák a szabadverseny túlkapásait és a belőle létrejövő nyomasztó túlerőket ábrázolják, míg Leo McCarey filme, Székelyéhez hasonlóan, az egyéni szabadságot korlátozó avítt hatalmakat teszi nevetségessé. Az előbbiek elsősorban a túllendülő, elsöprő „haladás" mozgási energiáját, az utóbbiak a hatalom és tekintély imádatát, a szervilizmus helyzeti energiáját érzékeltetik. Az előbbiek a cinizmust és kriminalizálódást, az utóbbiak az immobilizmussal fenyegető korlátozó hatalmak szívósságát leplezik le. Capránál a „derék vidékiek" csinálnak rendet a züllött nagyvárosban, a kisemberek a közpolitikában, McCarey filmjében a dekadens európai és nagyvárosi, a Párizsból jött lakáj lelkében csinálnak rendet a „West" polgárai, a „derék vidéki" amerikaiak, kik Capránál féket képviselnek s visszatérést a nemzet alapértékeihez, míg McCarey filmjében a túlnevelt embert rabul ejtő gátlásokat oldják fel a honfoglaló plebejusok átmentett, megőrzött értékeivel.

McCarey filmje a Székely művében jelen idejű társadalmi karaktertípusokat a századelő (1908) Párizsába és Amerikájába helyezi. A Párizsban szórakozó élelmes középnyugati asszonyság kártyán nyer mintalakájt a mulya angol lordtól. Ruggles (Charles Laughton) a tökéletes inas. Bármilyen jámbor ember is a lord, a tökéletes kiszolgálásban benne rejlik a végzet kihívása, szadomazochista komponens, melynek következtében az ilyen párok egyik tagja észrevétlenül és akaratlanul is visszaél a másik odaadásával. A lord nehezen böki ki, zavartan vallja meg lakájának, hogy eljátszotta őt kártyán. „Úriembert csinálok belőled, ha az életembe kerül is!" – perel közben derék férjével az erőszakos és triviális amerikai feleség. „Nem érted – rivall rá férjére –, hogy ez milyen előnyt jelentene számunkra otthon, Red Gap társadalmi életében?" A cselekményt a házsártos asszony erőszakoskodása viszi előre, három férfit hozva kínos helyzetbe. A lord és a milliomos, a régi és az új úr csupa bűntudat, míg a lakáj mintegy a kölcsönadott feleség perverz mártíriumát éli meg. A milliomosné mindebből semmit sem észlel, gőzerővel halad, mint a film hőseit Red Gap felé röpítő vonat, nagyralátó céljai felé. Kidobatja férje ruháit. „Fel tudná javítani valahogy a férjem megjelenését, Ruggles?"

Az európai Ruggles szolga és nevelő. A tudással és ízléssel együtt hozza magával Európából az alázatot, a tiszteletet, a meghunyászkodást. Európa ambivalens öröksége a tudás és a szolgaság. A kifinomultság, melynek ára a sanszok egyenlőtlensége.

Az egymást kölcsönösen félreértő kultúrák konfliktusa nehezíti a kibontakozást. A szolga nem hajlandó leülni a milliomos asztalához, aki azt hiszi, hogy Ruggles őt szégyelli. „Olyan társadalmi különbségek vannak közöttünk, amelyek lehetetlenné teszik, hogy helyet foglaljak az Ön asztalánál." – érvel az inas. „A szolga nem ülhet az ura asztalához, mert az fölötte áll!" – magyaráz. Az úr fölháborodik ezen a beszéden. „Fölötte áll? Mi az, hogy fölötte áll? Maga pont annyit ér, mint én, és én pontosan annyit érek, mint maga. Vagy nem érek annyit?" – csattan fel gyanakodva. „Óh igen, uram!" – Ruggles óvatosan helyet foglal.

Nemcsak a két kultúra érti félre egymást, Ruggles kultúrája, hősiesen hordozott teherként, önmagát is félreérti. A lakájkultúra a műveltsége szolgálójának tekintett embert nem minősíti céllá. Ruggles nem veszi észre saját rossz közérzetét a kultúrában. A *Hyppolit*ban az „igazi úr" a lakájkultúra ellenpólusa, a McCarey filmben az öntudatos plebejusok. Az amerikaiak csinálnak a stréberből, önmaga ellenségéből, ellenfelei cinkosából, a kiváltságosok nyelvét beszélő balekből érdekei érvényesítésére képes polgárt. A kényeskedő sznobizmus harcol a vaskos életörömmel, az önfegyelmezés a spontaneitással, a kényszeredettség a szenvedéllyel. Az amerikai verzióban a neveletlen ember válik a nevelő átnevelőjévé. A plebejus úr az előkelősködő inas nevelője! „Mi az? Nem iszik velem? Mi van magával voltaképpen? Maga semminek sem örül? Sose boldog? Legalább próbáljon meg mosolyogni." Ruggles nevetséges, mert büszke egy hierarchikus társadalomra, melyben alul van. A milliomos is groteszk, mert megveti a hierarchiát és helyteleníti a társadalmi különbségeket, melyeket saját társadalma is újratermel.

A férj harcot vív nagy bajuszáért, de akarata nem érvényesül. A feleség által képtárakba irányított milliomos titkon kávéházba, mulatóba jár. Akárcsak a *Hyppolit*ban, a középkorú sznobnő ellenfele itt is az ifjú táncosnő. A szexi nőt azonban egyik filmben sem a férj kapja meg, mindkettőben egy előkelőbb típusú mellékszereplőé lesz. Szőke nő énekel a lampionos udvaron. A lakáj feladata, hogy megőrizze urát a triviális örömöktől, nehéz feladat, mert a világ tele van örömmel. Az úrszerepről mit sem tartó vidám amerikai cimborák végül leitatják a lakájt. A részeg indiánüvöltés Ruggles első lépése a férfiasság és az emancipáció felé, a jól idomítottságára büszke szolga felszabadulásának első aktusa. Úr és szolga egymást támogatják haza a részeg éjszaka végén. „Én nem önmagam voltam asszonyom." – mentegetőzik Ruggles a mulatság után.

A város sznobjai arisztokrata vendégnek nézik Rugglest. A városka népe az európai kultúra követeként ünnepli a szerepjátszásra kényszerült lakájt. Az újszerű élményeket megtapasztalt Ruggles európai és amerikai énje harcot vív egymással: előbb feneken rúgja az őt feneken rugó fölényes sznobot, utóbb magyarázkodik: „Egy animális ösztön lett úrrá rajtam!" A be nem vált lakájt a sznobok mégis elbocsátják. Derék gazdája visszavinné az állomásról, Ruggles azonban mostmár a fejét rázza. „Nem szeretnék továbbra is annak látszani uram, ami nem vagyok, és szolgálni sem szeretnék tovább, uram... Megpróbálok a saját lábamon állni... Ha az emberek valóban egyenlőek, úgy az egyénnek nagy lehetőségei vannak..." Ruggles éttermet készül alapítani, midőn megérkezik a lord levele, aki nem boldogul inasa nélkül. Az amerikai asszonyka, aki Rugglest választotta „urául", megtudja, hogy választottjának „ura" van. „Jön értem az uram. Feltételezem, hogy szüksége van rám." Az asszonyka felháborodik. „És maga mindent felad, mert az az ember nem tudja egyedül felhúzni a nadrágját?" A nyugati városkában a megérkező lord is gyorsan megváltozik, lakáját asszonyra cseréli. Nelly a „Pretty Baby" című dalt énekli. A lord mellé ül, s ügyetlenül dobolni kezd, kíséretet nyújt, elszántan az „elbűvölő amerikai ritmusok" elsajátítására. Többszöri lankadás, elakadás és ritmusvesztés után az öregedő agglegény döcögve, komótosan nekilendül, míg végül a dob szétpattan, megreped. Megkönnyebbülés! A triviális milliomos újra pepita öltönyben feszít, Ruggles pedig ismét fené-

ken rúgja a legnagyobb sznobot. A fölényeskedőt megalázó gesztusával, mely igazolja, hogy újkeletű önbecsülése a sikernél is fontosabb, közmegbecsülést arat. Ruggles étterme siker, az egykori lakáj vállalkozóként, tulajdonosként és főnökként sürög. „Ha az emberek azt gondolják az emberről, hogy valaki, akkor ő maga is hinni kezdi." – magyarázza volt gazdájának. Székely filmjében a plebejus úr legyőzi a sznob lakájt, McCarey filmjében végül a lakáj is legyőzi önnön szolgalelkét. A Székely-film hősei az autoriter kényszerkultúra képviselője ellen folytatnak emancipációs harcot, a McCarey-filmben saját önelnyomó hajlamait győzi le a kényszerkultúra képviselője.

3.2. A társadalomkritikai komédia elbizonytalanodása és a szenior-film születése (A vén gazember)

3.2.1. A rút esztétikája

A vén gazember című UFA-film, melyet Mikszáth Kálmán regényéből és a regény Harsányi Zsolt-féle színpadi adaptációjából Pressburger Imre írt, Heinz Hille, a Reichsfilmkammer dramaturgiai osztályának későbbi vezető funkcionáriusa rendezett és Eiben István fényképezett, két verzióban készült. A német változat címe: *Der alte Gauner.* A régimódi, operettízű zene Buder Ernő (Ernst Buder) műve. A filmet 1932. december 22-én mutatták be. A Mikszáth-műből 1924-ben némafilm is készült, melyben Rákosi Szidi és Petrovich Szvetiszláv szerepeltek, rendezője ismeretlen. A Hille-féle Mikszáth-adaptáció nyitja az irodalmi klasszikusokat „korszerűsítő", aktualizáló filmek sorát, melyeket a kritika kedvezőtlenül fogad, mégis minduntalan visszatérnek, mert a jelenfilm olcsóbb, kedvez a töményebb erotikának és a cselekmény slágerekkel való megspékelésének[395].

A szolgából lett urak és az úrból lett szolgák a kor magyar komédiájának állandó szereplői. A *Hyppolit* komikus világában a szolga az urak ura: az éretlen polgárvilág kontraszelektív hatalmi mechanizmusoknak kedvez. A két világháború között az alulról jött, polgári származékok, Bárdossy és Imrédy képviselték a Harmadik Birodalommal szembeni megalkuvást, míg az erdélyi arisztokrata Bethlen István gróf jobban látta a veszélyeket.

A kék bálvány hőse, a szolgát játszó, szolgasorsot vállaló úr nem nevetséges, míg a *Hyppolit* hőse, az arisztokratát játszó polgár, valódi komikus figura. A lecsúszott úr elsősorban a romantikus szerelmi komédiák idealizált amorozó hőseként kap szerepet filmjeinkben. *A kék bálvány*ban a kérő, *A vén gazember*ben a kérő nagyapja a szolgasorba jutott úr. Hille filmjében, mely a Mikszáth-regény cselekményét a harmincas évek jelenébe helyezi át, mindenki lecsúszott. A jómódú kasznár elparasztosodott, lemondott úrszerepéről, míg a báró őrzi úrszerepét, de nem tudja megőrizni vagyonát. Ismét az elhúzódó korforduló elbizonytalanodott emberének örök kérdésénél tartunk. Hol kezdődik s hol végződik az úrszerep? Ki az igazi úr? Klasszikus komédiánkban a férfi feladata bizonyítani, hogy úriember, míg a nőnek azt kell bizonyítania, hogy rendes lány. (A hősnő – pl. a Muráti- és Tolnay-filmekben – megtehet, s tesz is olyasmit, amit „úriember" nem tenne, s ettől a nő még „úrilány" marad.) A férfi „úrisága" és a nő „tisztasága" voltaképpen ugyanaz, egyfajta szüzesség, melynek lényege, hogy az ember nem mindenre kapható: mindkettő a számára kiosztott szférában, a férfi a nyilvános, a nő az intim szférában szűz, azaz nem mindenre kapható. Az ember morális finnyássága függ a „libidójával" megszállani képes időtér nagyságától. Az ember időbeli birtokát az emberiség közösségeinek benne megelevenedett, felidézett és ébren tartott emlékei jelentik, valamilyen hűség, melyből elkötelezettség következik. Úrnak lenni annyi, mint múlttal bírni, úriember, akinek múltja van.

A női erény definíciója ennek épp ellentéte: az az erényes nő, akinek nincs múltja. Az arisztokrata nőnek egyébként valóban több „múltat" engednek meg erotikusan is, olyan múltat, melyet a kispolgári nőnek tiltanak. Minél kevesebb más java van a lánynak, annál nagyobb kincse a „múlttalanság" mint specifikusan női „erény". A nőt szociálisan fehér lapnak tekintik, személyes „múlttalansága" kompenzálja szociális „múlttalanságát."

Valójában minden ember múltja egyforma: ősei ötmillió éve jöttek le a fáról, s így puszta létezése ötmillió éves sikertörténet. A kor diskurzusformáiban mindig két úrkoncepció hatékony, egy önző, primitív, s ennek humanizáló korrekciója. Az úriember nem egyszerűen azért úr, mert múltja van, hanem mert jelene igazolja a múltat. A „régi dicsőség" nem igazolja a mai alantasságot, ellenkezőleg, az aktuális viselkedés kultúráltsága igazolja a „régi dicsőséget", hogy az több mint puszta legenda. A „régi dicsőség" egyetlen kézzelfogható értelme a felhalmozott szellemi tőke, amely mértékként létezik és ismétlésre kötelez. Az úriság a nemes múlt ismétlésének kényszere, cselekvő jelenvalósága: a hozzá való megtérés minden lényeges tettben.

A gőgös úrivilágot a lélek nemességével szembeállító *Tavaszi zápor*ban (Fejős Pál, 1932) a „krisztusi szegénységet" képviselő cseléd a kizsákmányoló, pöffeszkedő kisurakkal szembeállított igazi úr. Hille filmjében Borly Gáspár kasznár (Sugár Károly), a „vén tolvajnak" nevezett lecsúszott kisúr mutatkozik igazi úrnak, amit Inokay báró (Táray Ferenc) is elismer, mert ő is elég úr hozzá, hogy felismerje a maga megszóló és önigazoló úrfogalma felszínes mivoltát, az úriságot formális címnek vagy természetadta rangnak, elveszíthetetlen előjognak tekintő előítélet tévedését.

A vén gazembert író Mikszáth még szükségét érezte, hogy lecsúszott nemesként mutassa be az uránál úribb kasznárt. A lecsúszott úr, aki *A kék bálvány*t követő számos filmben az egykori szolgák szolgája lesz, a patinás mikszáthi anyagon alapuló *A vén gazember*ben még az urak szolgája. A báró szívélyes nagyvilági ember, lekötelező társaslény. A kasznár barázdált paraszti arca a föld szárazságát, a kő keménységét tükrözi. Katonás, vad arcú, öreg puritán. A „Noszty fiú"-típusú szélhámostörténetekben az úriság látszata nem párosul igazi belső nemességgel, míg *A vén gazember*ben a lélek előkelőségének nincs szüksége az urizálásra. A kasznár erkölcsi hőstette az elemi becsületesség aktusa. Ha az öregúr nem volna nemes ember, semmit sem kellene változnia a cselekménynek. Ha a becsületes ember történetét nem egy család több vagy kevesebb évszázada motiválja, hanem az ötmillió éves sikertörténet, úgy e történet végén, a jelenben, minden ember példává válhat, s minden osztály nemz hősöket. Minden becsületes tett előtörténete az emberiség minden nagy tette, a kultúrált tett, az emberiség sikertörténetének folytatásaként, megteremti múltját, múltat hódít magának, míg a becstelen tett számára csak a legközelebbi körülmények bírnak relevanciával. Ez a csúnya, érdes, lompos öregembert felmagasztosító történet üzenete.

A film csattanója, hogy az igénytelen, darabos külső nemes szívet, kényes erkölcsöt takar. A harmincas évek amerikai filmjében James Cagney és E. G. Robinson alakítják a csúnya és erőszakos, szépség és hősi erények nélküli embert, aki mégis versenyképes az idealista hőssel és ideális szeretővel. Hille filmje, az élet javait és örömeit Lászlónak (Ilosvay Gusztáv), a konformista Borly-unokának szánva, nagyapaként vezeti be a figurát. A kisszerű alaké az élet és a jövő, míg a nagyszabású hős, az öreg John Wayne szerepkörének korai magyar megfelelője épp hogy megússza a megbélyegzést. Kár, hogy Hille a német naturalizmus másodvonalának nyers nehézkességével eleveníti meg a nagyapát. Az amerikaiak is sokszor megformálják ezt a csúnya, érdes, előnyös önbemutatásra képtelen s a látszatkeltést meg is vető embertípust, de ők bele tudnak vinni valami humort és férfibájt. Ha a hős nem tudja megszerettetni magát környezetével, érdessége a darabos virtus lényegéhez tartozhat s az alak érdemévé válhat, de ha a rendező sem tudja megszerettetni az önmagát megszerettetni képtelen, méltatlanul megvetett vagy gyűlölt figurát, ez a film kudarca s a hőstípus csődje. *A vén gazember* a magyar komédia könnyű világ-

gába oltva idézi a német naturalizmus emberképét, mely az Emil Jannings játszotta öregemberekben jutott csúcspontra. Az életben, mivel minden ember képe számtalan egymást korrigáló emlékünkön tetszik át, ismerőseink csúnyasága és ridegsége soha sem ennyire elkedvetlenítően szimpla. A naturalizmus, mely életszerűbbé akarta tenni a filmet, színpadiasabbá tette.

3.2.2. A paraszt rehabilitációja a rendi előítéletekkel szemben

Az úriemberi kód előtérbe nyomulása a *Hyppolit* által exponált társadalomkritikai komédiát *A vén gazember*ben a kultúrkritikai komédia felé kezdi elvinni, a kultúrkritikának pedig egyik legelterjedtebb és legnagyobb esztétikai tradíciót felmutató változata a romantikus kultúrkritika. *A vén gazember*ben a plebejus társadalomkritikai tendenciák szövetséget kötnek a romantikus kultúrkritikával. Tipikus kelet-európai neoromantika kezd körvonalazódni, mely nem a középkori lovagot és utódait, hanem a népet romantizálja. A lump úr és országa megindult a lumpenvilág felé. Az elszegényedő báró, a kedves de terméketlen életművész a frivol komédiák figurája, míg Borly Gáspárt, bár nemesember, paraszti erények jellemzik, a szerénység, a dolgosság, a hűség, a szolgálat értékei, az utóbbi kettő immár csak a parasztság által őrzött lovagi erények, melyeket a báróék, akik az ősi erényeket elvesztették, polgári erényekre pedig nem tettek szert, nem tudnak felmutatni. Az üreszmény eredeti lényege a kiválóság, melynek kiváltságként való mesterséges rögzítése félelmetes vagy nevetséges eredményekhez vezet. A XIX. század a visszautat keresi a régi erényekhez, a XX. századra inkább új erények keresése jellemző. A nagyobb múltú s szerényebb jelenű kultúrákat képviselő neoromantikusok szeretnék átmenteni a régi erényvilágból azokat az alaperényeket, melyek az erények kitermelésének képességéért felelősek. Az erények erényei pedig, mint a kasznár rejtőzködő, szemérmes lovagiassága, paraszti erényekként jelennek meg Hille Mikszáth-filmjében.

Az előkelő osztály dekadens tehetetlenségének, önigazoló előítéleteinek s az igazi lovagság és nemesség alsóbb osztályba való lesüllyedésének képe a szalonkomédián túlmutató műfaji tradíciót megidézve tartja életben a társadalomkritikát. *A vén gazember* műfaji képletének alapja *A kék bálvány* nyomán induló frivol komédiák s a magyar hangosfilm felfutási korának másik fő irányát jelentő „Heimatfilm" kereszteződése. A „Heimatfilm" és a századvégi frivol komédia tradícióinak tematikus átfedései alapján formálódik az új modernizációs komédia kódja, melynek első frappáns eredményei *Az új rokon*ban (Gaál Béla, 1934) jelentkeznek.

Borly Gáspár, mint megtámadott majd rehabilitált paraszti típus, a harmincas-negyvenes évek fordulója társadalomkritikai melodrámája és komédiája felé mutat (Rodriguez Endre: *Bors István*, 1939, Bánky Viktor: *Dr. Kovács István*, 1941). A Hunyady Sándor és Fekete István által írt „népi filmek" a későbbi, sztálinista változatokhoz képest visszafogottak. A Mikszáth-film az előbbieknél is kevésbé ideologikus. Borly Gáspár, az ötvenes évek fenyegető tendenciafilmjeivel ellentétben, nem kifejezetten a hivatásos „népfia", az új, harcos nemességként tálalt „népi elem", a „népi káder" szerepében, hanem mindenek előtt az eredményes ember, a puritán sikerember szerepében dicsőül meg.

A báró szégyelli megszámolni a pénzt, átall belenézni az üzleti könyvekbe. Kiszolgáltatott a kasznárnak, mert ízlése tiltja, hogy leereszkedjék a számokhoz. Az elparasztosodott urat a szükség tanítja meg a racionalizmusra, a számításra, a polgár erényeire (vagy bűneire). Arisztokrata és polgár közös vonása a magas műveltség, paraszt és polgár közössége a racionalizmus, arisztokrata és paraszt közössége a lovagiasság. Filmkomédiánkban mindenki közvetítőre talál, akinek értékeiben osztozik, s aki egyúttal tőle távolibb miliőkkel osztozik tőle idegen értékekben.

Az elmúlt erények nem erények, csak az erények emlékei. Az urak ülnek, panaszkodnak, míg a „vén gazember" nyerészkedik, ahol lehet, és segít, ahol tud. A hajdani Inokayak, meséli

valaki, nem a kastélyban, hanem a fellegvárban éltek, és elvették, ami kellett. „Más idők, más rablók..." – sóhajt a báró. *A vén gazember* témája formális úriság és tartalmi nemesség, társadalmi rang és lelki, erkölcsi rang ellentétbe kerülése, melynek eredménye az előítélet. Ott, ahol a társadalmi rang nem párosul lelki ranggal, az előítélet segítségével védekezik. A konfliktust, akárcsak a *Hyppolit*ban, ismét a nők élezik ki. Nem rosszindulatú intrikusként, csak ostoba bajkeverőként. Mindkét filmben szerepet játszik a semmittevő, unatkozó, erőszakos nő, az örök hátramozdító, akinek egyetlen képessége, hogy zavarossá, nehézzé tegye az életet. Az előítélet fő képviselői *A vén gazember*ben, akárcsak a *Hyppolit*ban, öregedő asszonyok. Itt is az anya (Cs. Aczél Ilona) az, aki a szerény, félénk, sérülékeny udvarlóra támad: „Maga pedig nekünk mindig csak a vén gazember unokája marad." Filmjeinkben az anya gyakrabban pártolja a társadalmi ambíciókat és a házasságszédelgőket, az apa gyakrabban támogatja vagy tolerálja a szerelmet. Az anyóstípusokra, improduktív hisztérikákra ruházott előítélet „klimaxos" társadalmi struktúrák, öregedő társadalmi osztályok funkciójaként jelenik meg.

A „vén gazembert" azért tartják a báróék gazembernek, mert sikeres tőkefelhalmozó.

– Vén gazember! – bólogat az úr.

– El kell csapnod. – véli a vendége.

– Nem lehet, kérlek. A semmiből is pénzt tud kisajtolni. Igaz, hogy a legnagyobb részét ellopja, de azért nekem is jut valami.

Látjuk a kasznár kemény tárgyalását a borkereskedőkkel. Kegyetlen világ ez, melytől a kasznár úgy védelmezi a báróékat, miként egy prosperáló társadalomban védelmezné a gazdaság a kultúrát. A film csattanója, hogy a becsület mindenbe belevihető, s épp ez az emberi nemesség lényege, mint a pillanatnyi előnyszerzésért a kultúrált együttélést feláldozó barbárságot megfékező belátásé. A „vén gazember" valóban meglopta a báróékat, de Mária leányuk (Bársony Rózsi) számára lopta el a tékozló apa kezéből kifolyt pénzt. Az igazi apa nem tudta eljátszani az apaszerepet, csak valami kedves nagybácsiféle volt, a tolvaj kasznár pedig az apa szerepébe lopta be magát. Báró: „Ez a pénz a magáé Borly, én nem fogadhatom el." Két úr egymásnak kínálgatja, s egyik sem akarja elfogadni a vagyont. „Így tett volna minden magyar ember, édes kicsi Mária." – mondja végül az öreg Borly Gáspár. Ez bizonyára a német vendégrendező tisztelgése a vendégül látó kultúra előtt. A cselekmény világában azonban az öreg Borly magában álló, elszigetelt figura, utolsó bölény.

3.2.3. Az úr rehabilitációja az osztályharcos előítélettel szemben

Nemcsak vitriolos humor van, cinkos, szolidáris nevetés is létezik, mely az emberi dolgok iránti megértéssel fogad el olyan viselkedéseket, melyeket egy szigorúbb álláspont akár felháborodva el is utasíthatna. E nevetés a képmutatás elleni állásfoglalás újabb alesetének tekinthető: ezúttal nem a szereplők, hanem a nézők morális gőgjének leleplezéseként. A magyar komédiában a „mikszáthi cinizmus"[396] – a majdnem mindent megértés – karöltve halad a modernizációs cinizmussal, mely elvállalni kész a modernizáció immorális vonzatait. A Hille-film szociális utópiáját a prosperitás és a bizalom korától örökölt Mikszáth-alapanyag hozza magával, melyben múlt és jövő egyaránt az értékek kincsesbányája, és két egyaránt elbűvölő horizont közé beékelve jelenik meg a jelen gondja. A nagy humor, Rabelais humorától Mikszáthéig, mélyen ontologikus. Mikszáthnál mindenki nevetséges és mindenki jó, mert erények és bűnök természetazonosak, az erény csak a jellegzetes tulajdonságok bölcs, természetes, s a bűn csak a tulajdonságok buta, terméketlen használata. Az anekdotikus humor békés. Tárgya már nem a „nagyszerű", még csak nem is a „kecses", a „kedves" és a „bájos": már nem idill, de őrzi az idill fenntartható emlékeit, melyek a „jellegzetes" vonások demokráciája, az új világ már-nem-szép

értékeinek közös nevezője mellett megőrizhetők. *A vén gazemberben*, melyben mindkét fél rokonszenves, a szembenálló erők oppozíciója nem izgalmasan drámai, nem könnyű mozgalmassá tenni, a konfrontáció a félreértések műve, a dráma csak látszat, nem a lét formája, csak formavesztése.

Elválik egymástól tulajdon és kormányzás, a „vén gazember" kormányoz, ő a „menedzser", az úr pedig pazarol, felél, ő a rendszerben az életművész, a bohém, a felesleges elem, ha csak fel nem tételezzük, hogy sajátos kultúrhérosz, a selyma, az ügyeskedő ellentéte, az ügyetlenkedő, a civilizáció hatékonysági kritériumai értelmében luxusnak tűnő, s alkalmatlanságként megjelenő kifinomultság mértéke. Soha sem igazolható véglegesen, hogy szükség van rá, de az sem, hogy nincs. Ezért választja a komédia a rá jellemző kétértelmű megoldást: mosolyog rajta. *A vén gazember* értékvilágában a báróék képviselik a kevésbé súlyos, ám nem kevésbé fontos értékeket. Ha a mítoszokból ismert két alapvető hőstípus egyike a dolgok létéért, a világ lehetőségéért, a kozmosz kezdetéért és a nélkülözhetetlen kultúrtárgyak készletéért felelős, míg a másik a szociális rendért, úgy a régi magyar filmben az eredetekért, az értelemért felelős az ősibb kultúrájú, magas rangú és szegény figura, s az új társadalmi rend teljesítményeit hozza a gazdag de kis presztízsű hős. Az egyik a mértékekért, a másik a javakért felelős. A modern populáris mitológiákban a javak gondozását átveszik a kultúrhéroszoktól a szociális héroszok, az élet szerencsejavai az utóbbiak reszortját jelentik, míg a kultúra problémája átszellemül. A hasznos javak így filmjeinkben a szociális rendért felelős figura fennhatósága alá tartoznak. A javak hőse fennmaradni, nőni, gyarapodni, lenni tud, a mértékek hősének képessége: szimbólummá lenni. Megfoghatatlan presztízsjavakat birtokol. A javak hőse néha akár mélyebb és ősibb értékeket is képviselhet mint a mértékek hőse, de a javak hőse által képviselt értékek elismerése és szentesítése ekkor is a mértékek hősének feladata. Ez a munkamegosztás végigvonul a kor filmjein és meglehetősen szilárd. Mindkét hőstípusnak van álhős változata, szélhámos dzsentrik és törtető újgazdagok, ők azonban intrikusként vagy komikus figuraként lépnek fel. A szerelmi komédiában az értékek násza a megoldás, így a pozitív variánsok konfliktusa hordozza egy új életmodell lehetőségének képzeletszerű elemzését és a happy end a megegyezést.

Inokay báró, Mária atyja, lányos atyaként a nő (azaz a kultúra, az információ, az üzenet, a pacifikáló jóhír, az otthonteremtő bensőségesség, az életbarát kifinomultság) küldője, feladója, kommunikátora. A magyar komédia házassági rendszerében *A kék bálvány* és a *Hyppolit* exponálják rang és tőke (múlt és jövő) mint házassági csoportok romantikus exogámiáját, míg *A meseautó* tőke és munka között létesít hasonló utópikus házassági rendszert. Az előbbi filmek szerelemmítoszához, rang és tőke szerelméhez kapcsolódik *A vén gazember* immár a *Hyppolitnál* vagy *A kék bálványnál* konkrétabb szerelmi szála. A báró és a „vén gazember" viszonya az egymást kiegészítők szolidaritása. A „vén gazember", a látszat ellenére, nem a báró kifosztásán, az arisztokrácia kisajátításán, ellenkezőleg megmentésén munkálkodik. A „vén gazember" a bárókisasszony számára lopja el a tékozló báró pénzét, unokája pedig bárókisasszonyt kap feleségül, annak két lábon járó, eleven, csinos bizonyítványát, hogy valami módon „vártak reá", azaz jövendő státuszát az egész múlt legitimálja. Ezt a legitimációs funkciót hordozzák a magas rangú, szegény lányok a kor mitológiájában. Igenjük a kultúra elismerő ítélete a társadalom által kitermelt új teljesítmények hordozóit illetően.

A magyar irodalom és kultúra Jókai óta őrzi a mértéket, melyet a hangosfilm is átvesz: úrnak kell lenni, de nem túl nagy úrnak, a túl nagy úr félelmes vagy nevetséges. *A vén gazemberben* a kasznár az igazi hős, helyén a szíve. A kasznár katonatiszt unokájának már helyre kell rázni a szívét. Inokay báró csak megmosolyogtató, de a Máriának férjül szánt Balassa gróf (Halmay Tibor) kacagtató figura, komikus mellékalak, a kasznár-unoka vidám barátja. Eredetileg a szolga az a nevetséges kísérő, akinek szerepét itt a túl magas, egzotikus státuszú gróf veszi át. Mivel az arisztokrata Inokayék a nevetséges álhősnek szánják az eladó lányt, a gróf nevetsé-

gessége kisugárzik egész világukra, melyet végül a rangon aluli házasság ment meg a komikus lealacsonyodástól.

A szüreti mulatságon az arisztokrata énekel: „Elmúlt a nyár..." Víg bordal, melyet a termékeny balatoni tájak szemléje kísér. A vég nem bús, a végjátékukat élőktől tanulja megismerni az élet örömét az ábrázolt világ, ez az örökségük: „Szép az élet / most semmi se fáj..." Az ősz illuminációja, mely könnyedségük lényege, teszi kedvessé *A vén gazember* arisztokratáit.

3.2.4. A nagyapa-melodráma felé

Lovagi tornákat utánzó hadgyakorlaton ismerjük meg Lászlót. A nehézkesen derekas katonák medvementalitása és a hipermodern hebrencs nők egymásra szabadításából fergeteges komédia is lehetne. Itt kezdődik László megformálásának kudarca. A katonatisztek a megelőző kor irodalmában a gyámoltalanabb polgárral szembeállított perfekt csábítók: hadszínterük a szalon, ütközetük a bál, győzelmük az előnyös házasság vagy a sápadt szűz szerelmi halála. László nem ez a típus, de az ősibb katonaképet, a nő által megszelídítendő harcost sem testesíti meg.

Hősünk bevezetése a katonai westernek felé mutat. Heinz Hille kísérletezése egy évvel később kamatozik a *Rákóczi indulóban* (Székely István, 1933). A katonaélet inkább kedélyes mint fenyegető, a John Ford filmjeire emlékeztető hadgyakorlat nem militarista rituálé. Az egy tömbből faragott, derék legényként elképzelt László a szerzők szándéka szerint archaikusan markáns, valójában halvány, passzív figura.

A báró és az intéző egymásra utalt viszonya ismétlődik a parasztfiú mint a katonai akadémia büszkesége és barátja, a könnyelmű Balassa gróf viszonyában. Mindkét síkon az arisztokrata az improduktív s a lecsúszott nemesből lett polgárosult paraszt a produktív. Ugyanakkor, s ez a cselekmény legmélyebb vonatkozása, az erény az elnyomott, lebecsült helyzetben, a nagyapa esetében a legproduktívabb, míg a felszabadult unoka figurája a korábbi – parasztpolgári – dicsőségből élve ül be a megbecsülés, a jólét és a hatalom páholyaiba.

*A vén gazember*nek a *Hyppolit*tal közös vonása, hogy a szerelmespár jelentőségét csökkentve, két idősebb figurára, a lány apjára és a fiú nagyapjára, a báróra és a kasznárra hárítja át a konfliktus terhét. A fő terhet viselő két figura itt is úr és szolgája. A *Hyppolit*ban sem az újgazdag, sem az urizáló szolga nem képvisel igazi kultúrát, a kulturálatlanság küzd az álkultúrával, a sutaság a hamisággal. Az elnyomott újgazdag rokonszenvesebb mint az elnyomó szolga, de az elnyomottak maguk választják és fizetik elnyomójukat. *A vén gazember*ben az idősebb nemzedék síkján úr és szolga konfrontációja, az új nemzedék síkján a szerelmi konfliktus határozza meg a cselekményt. A harmincas évek magyar filmkomédiájában úr és szolga harcát és a szolga emancipációját kiszorítja férfi és nő harca és a nő emancipációja.

Hille filmje komédiának nehézkes, Heimatfilmnek frivol nagyapa-melodráma, melynek drámai hatóanyaga az utód feszengése, a felemelkedő meg nem értése ama erények iránt, melyeknek felemelkedését köszönheti. László a nagyapát megtagadó önmegtagadás által árnylénnyé válik, elveszti szimpátiánkat. Bár utóbb bűnbánó megtérőként látjuk s a film helyreállítja becsületét, a moziban nem áll helyre. A film nem ítéli meg szigorúan az unoka viselkedését, amelynek problematikus mivoltára – a szüleit, szerelmét feljelentő sztálinista „pozitív hős" ismeretében – az utókor nézője érzékenyebb. A „pozitív hősnek" szánt Borly László kínos ideál. Ez a jellegzetes eredmény, ha a szerzők olyan típusok pozitív stilizációját érzik szükségesnek, akiket maguk sem szeretnek. Az elparasztosodott úr unokája szolgalelkű sznob. Ha az úrlelkű szolga unokája szolgalelkű úrként tud újra felemelkedni, akkor a film az elszólási mechanizmusok módján tárja fel egy kontraszelektív világ önállóságot és eredetiséget, alkotást és szabadságot nehezen viselő és semmiképp sem javalló, gyáva ideáljait. Ezt a szerzők is megérzik, s igye-

keznek is korrigálni. Nem a megvetett, hanem a megvető az, akinek bűnbánatot kell tartania, visszatérve a hivalkodó bűnösség állapotából a rejtőzködő erény csendes munkásságán alapuló termékeny világba, melyben a polgári racionalizmus a paraszti puritanizmussal egyesül.

*A vén gazember*ben Inokay bárókisasszony a kasznárunokával mint álmatag idealistával szembenálló élelmes realista. László a westernek tiszti képzőből az indiánháborúk frontjára vezényelt doktrinér katonatisztjeihez hasonlóan, túlságosan szó szerint veszi, ezért nem tudja alkalmazni a szabályokat (a szolgálati szabályzattól az erkölcsi alapelvekig). László, félreismerve és szégyellve nagyapját, az urak mellé áll, menyasszonya pedig rossz néven veszi az úri erényt túllihegő népfi önmegtagadását, eleihez való hűtlenségét. A világlátott bárókisasszony a kasznárhoz hasonlóan gondolkodik: „Ugyan már, nem élünk a középkorban!" *A vén gazember*ben a megnyugtató megoldást szavatoló szimmetriák rendszerébe illeszkedik Borly László strébersége: a bárókisasszony védi az öreg kasznárt s a kasznárunoka képviseli a báróék érdekeit.

A Hille-film a hanyatló arisztokraták bohózatba hajló komédiáját az alacsony sorsú fiatalember szerelmi karriertörténetével kombinálja. A szerelmi komédia megszokott konfliktusvilága, mely abból él, hogy a szerelmesek nem azonos rangúak vagy egyikük már másé, a magyar hangosfilm felvirágzásakor már túlságosan is megkopott. Két út kínálkozik a fáradt műfaj megújítására. Az első úton a jellemkomédia eszközeivel felstilizált mellékalak középpontba tolása ellensúlyozza a szerelmi komédia automatizálódásából fakadó feszültségvesztést. A második út lényege a szerelmi komédia áterotizálódása, a belső akadályoknak a külső akadályok elerőtlenedésével arányos növelése, férfi és nő kölcsönös félelmeinek, a modern szerelem gátlásainak, zavarainak kidolgozása. A *Hyppolit* és *A vén gazember* az előbbi utat járja, a következő évek filmkomédiáiban nő a második út jelentősége. Míg a *Hyppolit* az első út tisztább, radikálisabb képviselője, *A vén gazember* a két út kombinációjával kísérletezik.

Sportkocsi gördül be a nyugati határon, női láb tapossa a gázpedált, a fütyörésző, félrecsapott sapkájú, rövid hajú szélvészkisasszony, az a típus, akit majd Muráti Lili tökéletesít. Rá is szorul a tökéletesítésre. Bársony Rózsi bárókisasszonya a revüoperett „aranyásó" házmesterlányaira emlékeztet. Bolhás kutyát szed fel az útszélen, s nagynénje aggályaira felelve, a bárónőt játszó cselédlány stílusában nyafogja: „Egy Inokay bárónőre nem másznak a bolhák!" A Balassa grófhoz hasonló bohózati figuraként bevezetett Inokay kisasszonynak fel kell küzdenie magát a komikus mellékalak szintjéről.

A feudalizmus töretlen hatalma idején az ifjú polgár képviselte, az önelégült nemesekkel szemben, a felvilágosodással azonosított szellemet. A magyar komédiában a szellem legdrámaibb képviselője, mintegy megtisztított kivonata az, aki mindenét elveszítette, s nincs semmi mása, csak a szelleme. A dramaturgia a kulturális rendszer legátszellemültebb szintjeit képviseli, melyek számára a szellemi érték nem összemérhető az anyagi értékkel, gazdagsággal, ügyességgel és elevenséggel. A komédia nem nagy váltásban, radikális fordulatban, hanem szerves fejlődésben és revitalizálódásban gondolkodik. Ezért az alulról jövőnek kell bizonyítania, hogy a felül levőnek szüksége van reá meghitt világa újratermeléséhez. A magyar polgári filmkomédia fejlődésének egyik alapkérdése, hogyan lehet a populáris mitológiák alapvetően konzervatív dramaturgiájára modernizációs koncepciót építeni. Minthogy a mitikus eredetű szerelmi dramaturgia eredetileg nem hordoz kifejezett modernizációs ideálokat, ez is az alulról jövő felet készteti próbatételekre. *A vén gazember*ben a nagyapa vállalja át az unoka próbatételét. Az unoka megkapja a bárókisasszonyt, de a nagyapa dolgozik meg érte. A film nem használja ki a helyzet iróniáját. Az Inokay lány és a nagyapa szövetsége mindazonáltal enyhíti a szeretők aszimmetrikus viszonyát. Az alacsony sorsú kérőnek a bárókisasszony előtt kell igazolnia szerelmét, míg a bárókisasszonynak a néző előtt kell igazolnia, hogy alkalmas a modern világban élni.

A szerelmi komédiában, melynek családjai mélybe zuhannak a magasból, vagy váratlanul felcsapódnak a mélyből, a szerelem az a mozdulat, amellyel a zuhanók és az emelkedők megra-

gadják egymást, ellentétes világokból hozva hírt, ismeretlen világok emlékeit, erényeit, tapasztalatát kínálva fel egymásnak. A szüret estéjén Borly Laci és Inokay Mária randevúját látjuk. „Imádlak angyalom, a rabszolgád leszek..." – énekli az alacsony származású udvarló. A nagylelkűség és az imádat nemes párbaja a szerelem. „Ne szólj, csak ints nekem, s tiéd a szívem dobbanása, és az életem." – énekli válaszul a lány. A férfi: „De hogyha nem szeretsz, én meghalok!" A nő: „Követlek tűzön át!" A férfi: „Követlek vízen át!" A férfi akar belehalni a szerelembe, ő a sérülékeny idealista, aki vár és remél: a férfi a naiva. A komikus pár, Magda (Kún Magda) és Balassa randevúján a nő énekli a vallomást és a férfi az, aki időnként bekapcsolódik. A fordított szereposztásból a szerelmi nagyjelenet komikus változata áll elő. A komikus torzkép leplezi le a romantikus nívó bonviványának rejtett feminitását. A férfinaiva szerepére kárhoztatott Laci végső soron ugyanúgy passzív és nőies, mint a tüzes magyar menyecske keze közé került, elpuhult bécsi gróf.

3.2.5. Visszaesés a nemzetközi kultúripar steril formavilágába

A *Tavaszi zápor* (Fejős Pál, 1932) és az *Ítél a Balaton* (Fejős, 1932) bukása arra utal, hogy a társadalomkritikai komédia óvatos tétovasága jogosult. Az *Iza néni* (Székely István, 1932) pátosza és a *Pardon tévedtem* (Székely, 1933) frivolitása a *Hyppolit* közönségsikerét megismétlő szenzációk. *A vén gazember* készítői a csikósok és gulyások képzelt országának díszletei közé helyezik a német naturalizmus parasztját. A felületes rutin hívja segítségül a turistaszemmel látott „nemzeti sajátosságokat". Hille filmje *A kék bálvány* vegyes benyomást keltő stiláris örököse. A film készítői nem tudják eldönteni, hogy a komédia, a társadalmi dráma, az anekdotikus életkép vagy a nagyapai áldozat archetípusára épülő szentimentális melodráma irányába akarják-e elvinni a mikszáthi alapanyagot. Döntés híján nem jön létre olyan drámai tér, melyben az elmozdulásoknak a nézőt izgató tétje lehetne. Az alakok jelleme és a cselekmény vezetése a bohózathoz közelítő könnyű komédiának megfelelő vázlatos és elrajzolt formát követi, de hiányzik a filmből a sodró erejű humor. *A vén gazember* csődöt vall az ironikus komédia és a melodramatikus pátosz válaszútján. A formálás csődje következtében érzik szükségét a szerzők a tanulságok direkt összefoglalásának, mely feszengést kelt, mert kioktató és reánk erőltetett. Tábornok szónokol a hadgyakorlaton: „Nincs más helyünk a nagyvilágon, csak a magyar föld... Legyünk mindig egyek, higgyünk szentül hazánk jövőjében és nagyságában." A levont tanulság nem következik belátható módon a cselekményből. A letaglózott ország súlyos helyzetében valóban értelmes válasz, termékeny magatartási modell lehetne Borly Gáspár áldozatos puritanizmusa, de a ludovikásként tálalt kenetteljes pojáca s a bárónőként előadott tinglitangli táncosnő félreértésen alapuló szerelmi bohózata nem kapcsolódik átélhető módon a társadalmi sorskérdésekhez.

4. A vidéki idilltől a parasztdrámáig

4.1. Heimatfilm, népszínmű, parasztdráma

4.1.1. „Népi film" és Heimatfilm

A „népi film" stílusirányzat, a „Heimatfilm" műfaj. A „népi film" olyan filmművészeti törekvéseket fejez ki, amelyek ambíciója eredetileg a parasztság, később a kispolgárság „valódi" életének ábrázolása, a „Heimatfilm" ezzel szemben a pásztoridill műfajának modern örököse. Az irodalomban fellépő „demophil irányzat"[397] alacsonyabb fokán a művész az ábrázolt figurákat, magasabb fokán önmagát s az elbeszélés szellemét minősíti a „nép" képviselőjeként. Az előbbi a népies, az utóbbi a népi irodalom jellemzője. A Heimatfilm nem népi, még csak nem is népies, csak – mint gyakorta gúnyolták – „népiesch". A Heimatfilm műfaja a német nyelvterületen uralkodó tömegkultúra-műfajjá, a western ellenképévé vált. Ezért ahogyan a „western" szót sem fordítjuk le magyarra, bár van magyar neve („vadnyugati film"), a „Heimatfilm" szót is, pl. magyar vagy csehszlovák Heimatfilmekről beszélve, a westernhez hasonló közismert nemzetközi műfajnévnek tekintjük. A negyvenes és ötvenes években, a német film újjáépítésének idején, a nyugatnémet filmek ötödrésze Heimatfilm. Ez az első és hosszú ideig egyetlen műfaj, mely a mozikban versenyképessé tette a német filmet az amerikaival. Az ötvenes évek vidéki idilljei később a televíziós műsorok kiirthatatlan darabjaivá váltak (Hans Deppe: *Grün ist die Heide, 1951,* Walter Richter: *Wo der Wildbach rauscht,* 1956 stb.). A Heimatfilm vitalitására utal, hogy az erotikus Heimatfilm a hetvenes évektől a mozikat elárasztó szexfilmnek egyik legnépszerűbb szubműfajává lett (Lederhose-filmek stb.).

A „népi film" nálunk a népi írók mozgalmára támaszkodik (Szőts István: *Emberek a havason,* 1942), míg a Heimatfilm osztrák biedermeier előképekre utaló népszínmű-tradíciókat követ (Pásztor Béla: *Piros bugyelláris,* 1938, Rodriguez Endre: *Kalotaszegi madonna,* 1943). Számtalan Heimatfilm van, melyek szimpla szerelmi idillek, s nem nyilvánul meg bennük az agrár rétegek történelmi hivatására vagy a nemzet és emberiség sorsához való viszonyukra vonatkozó semmiféle ideológiai reflexió. A „népi" ideológia bármely műfajban megnyilvánulhat, nem feltételez Heimatfilmet, s a Heimatfilm sokféle – pl. arisztokratikus – ideológiát hordozhat, nemcsak populisztikusat. A Heimatfilmben többnyire a város megy le a falura, gyönyörködni, felfrissülni, megújulni; a népi filmben a falu megy fel a városra, bejelenteni politikai igényét. A negyvenes években önálló stílusirányzattá szerveződni próbáló népi film társadalomkritikai, politikai filmként jelenik meg, nem Heimatfilmként.

A „populisztikus film" kifejezést gyakrabban a népi s nem a Heimatfilm, a stíluskategória s nem a műfaj értelmében használják. Toeplitz pl. a „populisztikus iskola"[398] képviselőjének nevezi Fejős Pált. A populisztikus törekvések legnagyobb sikere a neorealizmus, mely új rétegeket fedez fel a film számára, de nem folklorizálja, modern, feltörekvő embereknek tekinti hőseit, felruházva őket a teljes értékű érzelmi és erkölcsi drámák jogával. A Heimatfilm, a neorealizmussal ellentétben, visszatér a mítoszhoz. A hagyományos életformákat őrző lokálpatriotizmust állítja szembe az ipar és kereskedelem internacionalizmusával. A magyar Heimatkunst azonban

mindig ambivalens marad, vonzónak is látja az elveszett természetet és a vele harmonizáló hagyományos életet, egyúttal sivárnak látja „a közösséget, amely csak véd, de nem ad engedélyt a szárnyalásra és a kockázatra."[399]

Az urbánus szerzőnek tekintett Krúdy is írt Heimatregényt (Napforduló, 1918), mely – a par excellence ökológiai műfaj – korántsem csak a nosztalgia vagy a menekülés műfaja. A szintén urbánus-intellektuális Hermann Broch nagy regénye, A kísértő, tematikusan messzemenően érintkezik Franck, Riefenstahl és Trenker filmjeivel. E tematika nem kisajátítható egyetlen ideológiai irányzat számára. Az irodalom mint városi, kolostori és udvari, mindinkább a nemzetközi kultúrájú fővárosokba koncentrált jelenség számára a vidék felfedezése egyfajta bujdosás, kivonulási kísérlet, a rejtőzködő vagy elveszett tudásformák és élménylehetőségek keresése, visszahúzódás[400]. A bölcs ősformája a remete, melyhez képest Arisztotelész vagy Platon, mint tanítók, már a modern tudás képviselői. Az elfeledett bölcsesség keresése olykor, paradox módon, a bárgyúság útján halad, levetve a tudás terheit, melyekben csalódott. A békés füvek és fák előbb voltak itt, megelőzték a harcos életet, s ők birtokolják a legegyszerűbb, legelemibb „tudást". A füvek és a fák stratégiája, a szerénység előnye, a világ mint kert s az élet mint a virágzás utópiája – ez az agrár álmok lényege. Eme szerény bölcsesség igényét pusztító évszázadunk nagy társadalmi katasztrófái az intellektuelben is felidézik:

Jobb lett volna fújnom hetyke dallamot,
s neked – rekedt harmonikán vígat játszanod,

mezőn ölelkezve, nyári éjszakán,
elveszteni hajamba font selyempántlikám,

ringatni ölemben kisded gyermeked,
beosztani gonddal szűkös pénzedet,

temetőbe járni gyásznap délután,
elmerengni a vadon nőtt fehérorgonán.[401]

4.1.2. Heimatfilm és népszínmű

Miután a Nemzeti Színházat, mely 1842-ben a csőd szélén állt, magánszemély bérelte ki, két év alatt 28 ezer forintot nyert rajta, körülbelül annyit, amennyi korábban az országos főigazgatóság vesztesége volt. A sikert a népszínművek hozták, melyeket később mesterségesen szorítottak vissza, nehogy a Nemzeti Színház népszínházzá váljék. A népszínmű műfaja a színházak megmentőjévé lépett elő.

Az első népszínmű, Szigligeti darabja, A szökött katona, 1843-ban került színre. A német Volksstück, amelynek fordítása a magyar népszínmű szó, inkább a népnek szóló populáris, tündéri, lovagi és rablótörténeteket, a népszínmű inkább a népről szóló, középfajú vagy vidám, zenés parasztdrámát jelent. Színpadi szerzőink (Balog István, Munkácsy János) a népszínmű formamegtalálását megelőzően a Raimund nyomán haladó fantasztikus mesejátékkal kísérleteznek. Gaal József is boszorkánymesébe ágyazza A peleskei nótárius cselekményét. Vörösmarty Csongor és Tündéje is e nemhez tartozik: a drámafejlődés mellékága hozza egyik legjobb színművünket.

A népszínmű műfaj magyar változata a reformkor terméke. „A magyar népszínmű drámai formában fejezte ki a múlt század negyvenes éveinek demokratikus törekvéseit ... hőssé tette a népet..." – írja Juhász Gyula 1912-ben[402]. A reformkori népszínmű falusi, paraszti témájú iránydráma, mely aktuális gondot, igazságtalanságot taglal, megszólítva a művelt osztályok lel-

kiismeretét. A csikós (1847) kritikai éle néha A falu jegyzőjére vagy Tiborc panaszára emlékeztet, de mindezt népdalokkal tűzdelt románccal kombinálva, megható és népszerű formában adja elő. Népszínmű-kultúránk kezdettől keresi az utat a paraszttragédia felé, de célját nem éri el, s többnyire lecsúszik az operett drámailag igénytelenebb nívójára. A műfaj eszközeiben vegyes, összhatásában középfajú mivoltát hangsúlyozó Gyulai Pál meghatározása szerint a népszínmű jellemzője „formában határozatlan drámai stíl, szellemben demokráciai irány, tartalomban magyar élet genreképi vonásokban, tragikomikai oldalról, népzene és népdal kíséretében."[403] A klasszikus népszínmű mint paraszti témájú iránydráma plebejus jellegével szemben a múlt század ötvenes éveitől előtérbe kerül a szerelmi románc. Szigeti József: A vén bakancsos és fia a huszár (1855) című nemzetközi sikert aratott művével a népszínmű a hangulatos zenés vígjáték felé tolódik. 1875-ben mutatja be a Nemzeti Színház A falu rosszát. Tóth Ede színművével győzedelmeskedett a „magyar idill", amelynek „bizonyos irrealitás a lényegéhez tartozik..."[404] Az idill kiegészítője a vadromantika: a népi figura a földművelő osztály szimbólumából már Szigligeti: A cigány című darabjában a mélylélek, a lázadó ösztön figurájává válik. Egyfajta népi Mr. Hyde. Az idill diadalai idején is történnek kísérletek a népdráma, paraszttragédia megteremtésére. Szigligeti A lelenc című darabja elhagyja a nótákat. A tolonc című darabjával Tóth Ede is tragikus népdrámát akart alkotni, de a műfaj, A tolonc sikere ellenére, A falu rossza nyomán haladt tovább. A Heimatfilmtől a parasztdrámához továbblépő film, a múlt századi színházi kultúrától eltérő, fordított utat igyekszik bejárni (Szőts István: *Emberek a havason*, 1942, *Ének a búzamezőkről*, 1947, Bán Frigyes: *Talpalatnyi föld*, 1948).

A népszínművet, a színházak megmentője szerepében, később más műfajok követik. Hevesi Sándor szerint a népszínművet az operett divatja váltotta le, de anélkül is elfonnyadt volna „a kilencvenes évek józan és prózai levegőjében..."[405]

4.1.3. A nagyvárosi populizmus mint a Heimatfilm alternatívája

A tömegkultúra az egész világot minősíti az egyén otthonává, a populisztikus kultúra a szűkebb otthonban pillant meg egész világot. A tömegkultúra a képzelet világnyelve, míg a populisztikus kultúra a helyi-tradicionális identitásszignálok szemiotikáját ápolja. Minden csoportnak, etnikumnak, szubkultúrának van ilyen, a tipikus érzésmódoktól a sokszor a magánszférában elrejtőző ritualizált szimbolikáig terjedő, spontánul örökölt, tradicionális és önmitizáló kultusza. Az eme élményekre és tradíciókra építő populisztikus filmformák – érdekeik és értékeik a masscult-film internacionalizmusától eltérőek lévén – gyakran a filmkultúra második emeletén a művészfilm kultúrában vagy a félkommersz (midcult) világában tűnnek fel és eresztenek gyökeret.

Századunk harmincas éveiben ugyanúgy sokkírozza az idealista ízlés képviselőit a nagyvárosi népnyelv és gondolkodás irodalmi és filmművészeti felfedezése, s mindezt épp olyan alantasnak és triviálisnak érzik, mint száz évvel korábban a népszínmű vulgaritását. A nagyváros a viselkedésmódok világközpontja, hol megméretnek egymáson. A tumultusban az ember minden korábbinál könnyebben és teljesebben elveszítheti önmagát, de meg is sokszorozhatja lehetőségeit. Páratlan züllés és felemelkedés, bukások és karrierek színhelye a város. Szerb Antal írja: „a pestinek alapjában véve ugyanannyi vagy ugyanolyan kevés joga van ahhoz, hogy beszivárogjon az irodalomba, mint a palócnak vagy az alföldinek – ez is népnyelv, ha beszélői nem is művelik a földet."[406] A modern közoktatásban, az iskolában találkozó polgár és proletár együtt alakítják ki a nagyvárosi ember nyelvét és gondolkodását, melyben a proletár szabadossága, fantáziája és humora a polgár szókészségével és racionalizmusával egyesül.

A filmművészeti populizmus az argárpopulizmusnál tágabb kategória. A „népi film" elvileg nem feltétlenül azonos a falusi vagy paraszti témájú filmmel. A népi film a hátrányos helyzetű kisember szószólójának tekinti magát, s a kisember nemcsak mint téma jelenik meg benne, hanem úgy is, mint a szemléletmódot kölcsönző szubjektum, a szerző mentalitásának mintája. A *Hyppolit a lakáj* a nagyvárosi populizmus tipikus terméke, mely ekkor már korántsem új jelenség: „a népszínműírók a népet eleitől fogva a legtágabb értelemben vették, s körébe nem csupán a parasztokat, hanem az összes alsó és középosztályt is belefoglalták..." – írja Szigligeti[407]. Gaal József: *A peleskei nótárius* (1838) című darabjában, mely a bécsies tündérjátékokkal versengő első magyar bohózat, a vidéki népéletet a városi élet képei követik: „az akkori pesti életet találó vonásokkal tükrözte vissza."[408] Szigligeti késői népszínművei a munkással váltják le a parasztot (A strike, 1971, Az amerikai, 1871). A falu rossza után Tóth Ede is a kispolgári színmű felé tájékozódik[409]. Nemcsak a népi film, a Heimatfilm sem feltételezi a városvidék oppozíciót. Bécs és Berlin is „Heimat": a helyi kultúra zugai a nemzetközi metropolisokban is megvannak. A „berlini helyi vígjátékokról" írja Kracauer: „népi életképek rögzültek bennük, amelyeket nem érintett az események menete."[410] A Zille-filmek, az utca-filmekkel ellentétben, a proletárok világával, és nem a félvilággal szembesítik a lecsúszó kispolgárt, s a bűn romantikája mellett megjelenik a nyomoré. Gregor és Patalas szerint Renoir „népi típusok megjelenítésével"[411] remekelt. Sadoul véleménye szerint a *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930) világsikerének alapja a „vonzó és csúfondáros népiesség"[412]. A *Sous les toits de Paris* és a *Quatorze Julliet* (1933) című Clair-filmek a német Zille-filmek francia megfelelői, a külvárosi népélet képei. Pagnol művei éppúgy „népi filmek" mint Vigo *L'Atalante* (1933) című alkotása. Vigo a folyamot és a hajót, a szerény és értelmes életet állítja szembe a város, az utca korrumpáló ígéreteivel. Nála a nő a hűtlen a folyóhoz, a német Heimatfilm hegyeinek megfelelőjéhez. A *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938) hősei a nagyvárosi miliőben hontalan, csalódott emberek, mostoha világ, új káosz kegyetlenségének kiszolgáltatott talajtalan egzisztenciák. Emberek hátország nélkül, akiknek a gátlástalanság a mentsváruk és a bűn a kétségbeesett tévreagálásuk. A francia népi filmek alakjai sem pozitív, idealizált, sem negatív, naturalisztikus értelemben nem naiv figurák. Érzékeny, modern emberek, emberek a periférián, az élet sötét oldalán. *Hôtel du Nord* (Carné, 1938) és a *Le jour se lève* (Carné, 1939) a sansztalan emberek történetei.

A harmincas évek – a populizmus kora – új amerikai hősei a munkás, a paraszt, az ügynök, a kishivatalnok, a rendőr és a munkanélküli. A cselekmény a külvárosba vagy a kisvárosba visz. A Capra-filmek hőse, a vidéki amerikai, olyan értékeket őriz, melyeket a cinikus nagymenők elveszítettek. A hős ellenfelei a demokráciával visszaélő, azt szemérmetlenül kihasználó, de komolyan nem vevő, a társadalmat parazita módón kiszipolyozó új túlhatalmak képviselői. A Capra-filmekben az a kisember, aki maga dolgozik, nem a tőkéje, s a gazdagok átállnak a kisemberek oldalára vagy fölöslegessé válnak.

E korban a populizmus baloldali és jobboldali változatai egyaránt erősek. Capra pl. a liberalizmussal kombinálja, míg Hawks inkább az agrár-konzervativizmus hőskultuszával (*Red River*, 1948, *Rio Bravo*, 1958).

4.1.4. A kisember mítosza

A nagyvárosi populizmus terméke a kisemberfilm, melyben a faluját elhagyó paraszt, a lecsúszott úr és a sikertelen polgár találkoznak a napi megélhetésért folyó harcban. A népszerű filmműfajok szociológiai és szociálpszichológiai megközelítése során a filmesztéták és kritikusok a harmincas évek óta minduntalan a kisembert, a kispolgárt és az alkalmazottat emlegetik a film szellemét meghatározó tipikus befogadóként. „A filmgyártás annak a felismerésnek köszönheti

legnagyobb kereskedelmi sikerét, hogy a kispolgár lélektana az a középarányos, amelyen a tömegemberek találkoznak. Az a társadalomlélektani kategória, mely a kispolgári típus megfelelője, a művészet szférájában összehasonlíthatatlanul kiterjedtebb, mint az a gazdasági kategória, amelyre a kispolgárság épül." – írja Hauser Arnold[413]. A XIX. században (Jókai, Mikszáth, Herczeg epikájában) a középosztály, a XX. század első felében (a hollywoodi mintájú glamúrfilmben) a kispolgárság, a század végén (a „kemény" akció- és terrorfilmek divatja idején) a nagyvárosi lumpenvilág az egész társadalom mentalitását formáló lelki olvasztótégely. A harmincas években a kispolgári eredetű típusokat a „kor hősének" szerepe szorosabb értelemben vett csoporttulajdonságait elveszítő kisemberré általánosítja. A Heimatfilm és a kisemberfilm különbsége, hogy míg az utóbbi a kisember önmitizálását is szolgálhatja, a Heimatfilmben a polgárság mitizálja az elveszett tradicionális életformákat. A különbség kétségtelen, de nem abszolút, mert a neorealizmusban és a francia költői realizmusban a polgári részvét romantizálja át a szegények szenvedéseit, melyeket a XX. század háborúiban és forradalmaiban és a polgári társadalom újabb, labilis formáiban mindenkit fenyegető lecsúszás rémképe tesz intenzíven és mélyen átélhetővé. A kisembermítosz a tipikus heimatfilmi anyagokba is behatol. A *Csak egy kislány van a világon* (Gaál Béla, 1929) hősnője tanítókisasszony, s a későbbi német Heimatfilmben is a falusi középosztály kerül előtérbe (erdész, pap, vidéki orvos, vendéglős, polgármester stb.).

A kisemberi mitológián belül ebben az időben csökken az anyagilag önálló kispolgár jelentősége s nő az alkalmazotté, akinek nincs sem földje, mint a nemesnek, sem tőkéje, mint a polgárnak. Munkaerejéből él, mint a proletár, de osztályöntudata sincs, az urakkal, a tulajdonosokkal szolidáris, megveti sorstársait. Ernst Bloch a mozi kispolgári mentalitásából vezeti le a glamúrfilm fogyasztói paradicsomainak alapjául szolgáló parancsolatot: „Többnek látszani mint lenni..."[414] – ez az alapelv a kispolgári tolongás piackonform kirakatvilágában. A vérszomjas ölés vagy az örök mosoly világában zajló nagyvárosi karrierfilmek (gengszterfilmek és szerelmi komédiák) az alkalmazott dühéből és reményeiből táplálkoznak. A Heimatfilm lazít a karrier princípiumának a kisemberfilmre jellemző egyeduralmán, mely ellen Capra, a legradikálisabb populista, végül a kisemberfilm nevében is fellázad.

A magyar filmkomédiában és melodrámában különösen erős az alakok – mozinézőkét tükröző – felfelé igazodása. A kisemberek elsajátítják a polgári kultúrát, de sem idejük, sem anyagi feltételeik nem teszik lehetővé, hogy a klasszikus polgári eszmények szerint éljenek, ezért kétlelkűnek és elárultnak érzik magukat. Ha nem is lecsúszott földbirtokosok, sem a régi felső középosztály deklasszálódott örökösei, akkor is úgy érzik magukat, mintha azok lennének. Sértettek, jogtalannak érzik helyzetüket, rossz közérzetüket úri tudat és cselédsors elviselhetetlen kombinációja jellemzi. Az alkalmazott nem proletárnak tartja magát, hanem olyan polgárnak, akinek pillanatnyilag nem megy jól, a polgárság pedig az arisztokrácia utódának, modernizált úri rendnek tekinti magát. A polgárság a nemességet utánozza, az alkalmazottak a nemességet követő polgárt majmolják, s a nemesek, akiket mindenki majmol, közben maguk is lecsúsztak alkalmazottá. A munkás és paraszt a túljátszott polgári-úri normát terjesztő alsó középosztályt csodálja és utánozza. Ez a labilis és másodlagos alsó középosztályi kultúra határozza meg a XX. század elején a közszellemet. A filmkultúra eme nyomor peremén élő fehérgallérosok komplexusait tükrözi a legközvetlenebbül.

A vállalatok a piacért harcolnak, az alkalmazottak a vállalaton belüli pozíciókért. A hatalom visszfényében sütkérező állami alkalmazottak az ügyféllel való zsarnokoskodásban lelnek némi kárpótlást. Az ember a „pályát", a „játszmát" akarja megérteni, a világot legfeljebb akkor akarná, ha hihetne benne, hogy a pálya és a játszma befolyásolása nem a teljesen hozzáférhetetlen túlhatalmak privilégiuma. Az embernek mindenek előtt saját helyzetét kell feldolgoznia. Igaz, hogy hatalma mértékében, az összfolyamatokat kontrollálva jut áttekintéshez, de a hatal-

mat el is szigeteli, hogy konzerválni akarván önmagát, bár lehetősége megvan a megértésre, akarata hiányzik. A hatalom mohósága gátolja a megértés akaratát, mert kiderülhetne, hogy a társadalom egészének hosszú távú, zavartalan funkcióképessége érdekében korlátoznia kellene önzését.

A kisembermítosznak ugyanaz a szerepe a tömegkultúrában, mint a középosztályi mítoszé az elitkultúrában, mindkettő azt sugallja, hogy a siker nem azonos az értékkel, a hatalom a minőséggel; mindkettő azok biztatását szolgálja, akik érzékenységben és műveltségben igen, hatalomban azonban nem mérkőznek a fölöttük állókkal. A kisvilágok olyan öntudatcsírákat tartalmaznak, melyek a mindenkori – hatalom kontrollálta – nyilvánosságból kivesztek, s a kisvilágok rehabilitálása visszaadja a kisember öntudatát.

A populáris mitológiák kisember-mítosza nem politikai mítosz. A politikai jelszóvá tett eszmék, a tanulmányunk tárgyát képező harmincas években pl. a „haza" vagy a „nép", a hazát jelentő meghitt helyi életformák megsemmisítését és a népet a nép nevében terrorizáló totalitárius rendcsinálást hivatottak igazolni. A század első felében egy munkás-, egy paraszt- és egy kisemberi mítosz verseng a lelkekért. Az új ideológiák olyan pátosszal fordultak a polgárság, mint a XVIII. század végén a polgárság a nemesség ellen. Végül a XIX. század kifinomult polgárságának valóban leváltását hozták: részben a gyorsan összeomló fasizmussal szemben viszonylag sokáig elvegetáló „népi demokráciákat", részben a fogyasztói tömegtársadalmat. Ha hatalmi elit konstituálódik, s választási ígéretekkel, puccsal, lázadással, bármi módon hatalomra jut, nem az eredeti elküldő, megbízó osztály érdekeit képviseli, hanem önálló, új osztályt alkot, az összes többivel együtt a küldő osztályt is elnyomva. Az új osztály aktív együttműködésre vagy legalább passzív konformitásra késztet, s az aktív együttműködés mértékében az új hatalomból részesedők a társadalom minden osztályából jönnek. Ezért sem a fasizmus nem definiálható kispolgári, sem a bolsevizmus proletár hatalomként. A politikai mítoszok egy-egy uralkodó osztály szervezését szolgálják, míg a mozi kisembermítosza a mindenkori hatalmon nem levők önmitizálását teljesíti.

4.1.5. A parasztidill válsága

A harmincas évek magyar filmjének populizmusa a kisember-mítoszt állította középpontba, melyet Nemeskürty István *A meseautó* Kabos-szerepe kapcsán így jellemez: „Félnótás kishivatalnokként csetlik-botlik főnöke körül, de végül is ő az okosabb és a vezérigazgató szerelmi ügyeit ő hozza rendbe. Rendbehozza emberi nyugalmával, kispolgári tájékozódó képességével."[415] *A meseautó* az ügyeskedő, a *Lovagias ügy* a megalázott kisembert mutatja be. Nemeskürty így jellemzi az utóbbi filmben szintén Kabos által játszott Virág urat: „Igen jó a lakásában mint valami menedékhelyre visszahúzódó, a gentry társadalom által létében fenyegetett zsidó polgár környezetének rajza, ez a cserépkályhás, nagymamás, lakbérhátralékos és az albérlőre számító, de azt szégyenlő kispolgári háztartás. Ahogy a hivatali gondok elől a cserépkályha melegéhez menekülő, tenyerét a csempékhez ütögető, a süket nagymamával kedves zsémbességgel zsörtölődő Virág úr pár percre úgy érzi: itt most végre ő az úr..."[416] A kor tipikus happy endje a gazdagok megtérése a kisemberi értékekhez. A parasztmítosz majd csak a negyvenes években jelentkezik versenytársként, míg a munkásmítosz a háború végéig háttérben marad, nem játszik lényeges szerepet.

Az egykori „szocialista" országok közül csupán Csehszlovákiában virágzott fel a Heimatfilm műfaja. A hatvanas évek csehszlovák új hullámja idején a nemzetközileg kevésbé ismert, de otthon sikeresebb, kedves komédiák nagy része Heimatfilm. Az osztrákok és németek által a legkonzervatívabb műfajként művelt Heimatfilm Csehszlovákiában az ellenállás műfajává vált.

A műfaj szellemi fordulatát a marxista modernizációs diktatúra kibontakozó technokrata internacionalizmusával való oppozíciója közvetítette.

A Heimatfilm divatja idején a régi helyi kultúrák felbomlásával a közösségből a társadalomba kilépő emberek nemcsak egy új életstandard ígéreteit illető reményekkel vannak tele, az átállás frusztrációi is kínozzák őket. A tradicionális közösségek elvesztek, s az új szubkultúrák kialakulása – pl. a lakóhelyi közösségek alapján – még nem bontakozott ki. Egy népszerű filmműfaj felvirágzásának feltétele, hogy az összpublikum valamely lelki komplexumára adjon választ. A városi publikum érdeklődése nem elég a Heimatfilm felvirágzásához, melynek produkciója csak akkor lendül fel, midőn a falusi élet is messzemenően urbanizálódott, falun sem élik már a tradicionális életet, melynek nosztalgiáját így mostmár ők is átérzik. A Heimatfilm akkor virágzik fel, ha a régi falusi életet a városról importálja a falu. A várostól kapja vissza elveszett önmagának urbánus szempontok, új nosztalgiák által szűrt mítoszát. A vizsgált kor magyar kultúrája ettől még távol áll. A kor magyar Heimatfilmje ezért nem szabadulhat a múlt századi népszínmű szuggesztiójának köréből.

4.2. A pesti nő és a falusi ártatlanság (Csak egy kislány van a világon)

4.2.1. Az utolsó utáni sansz mint kegyelmi ajándék

A némafilmként készült *Csak egy kislány van a világon,* melyet a Fox híradó kölcsönkért hangoskocsija segítségével, utólag hangosítottak. a zenére és zörejekre építi hangvilágát. A színészek kétszer szólalnak meg benne, néhány mondat erejéig. A Martonffy Emil által írt Gaál Béla-filmet, melyet Vanicsek János fényképezett s zenéjét Stephanides Károly szerezte, 1930. május 12-én mutatták be. Ezzel két évvel megelőzte a hangos játékfilmgyártás tulajdonképpeni kezdetét.

Hőseink két értelemben is kívülről jönnek: a nagyvilágból térnek haza és a háborúból. A háború, a történelem és a nagyvilág: egyenlősítő hatalmak. A földesúr és a tanító egymást támogatják, összekapaszkodott testeket látunk, mintha egyetlen lény négy lába tántorogna az úton. Szegény és gazdag e vízióban ugyanúgy egy lény szétszakadásából keletkezik, mint a régebbi mítoszban férfi és nő. Joe May *Heimkehr* (1928) című filmjében az előbb hazatérő Karl beleszeret Annába, frontbarátja Richard feleségébe. E filmből való a hazavándorló lábak, Joe May művében előbb katonacsizmák, utóbb meztelen lábak motívuma.

A férfiak, akiknek első útja a temetőbe vezet, bizonyos értelemben maguk is hazajáró kísértetek: a háború fogalmának közvetítésével a halál birodalmaként jelenik meg az embert besorozó és elhasználó nagyvilág. A Heimatfilm a haza legősibb értelmét eleveníti fel: számára a legkisebb, legközelibb egység a haza, a sövényen belüli világ, legfeljebb a falu határáig terjed. Az ezen túli ismert, bejárt világ purgatóriumszerű félvilág, a be nem járt világ pedig alvilág, a holtak és rémek birodalma, maga a pokol.

A magyarnóták egyszerű képzeletvilága, az „akácos út", a „kis falum", az „elfelejtett szép emlékek" és a „barna lány" határozzák meg a cselekmény keretét. Gaál Béla filmje, a *How Green Was My Valley / Hová lettél drága völgyünk* (John Ford, 1941) elégikus világának rokona, visszanyerési kísérletként exponálja a cselekményt. Visszanyerhető-e ami elveszett? Megfordítható-e a végzet (idő, történelem)? Elveszett világ vár a völgyben, visszavár a régi, bensőséges élet. A világ kíméletlen erőit megismerő hős, a megviselt hazatérő státusza Odüsszeusz óta problematikus. A nagyvilággal érintkező ember elvesztette szellemi szüzességét, a világban

való lét otthonos naivitását. Lehetséges-e egyáltalán a hazatérés, ha a megfordíthatatlan idő egy irányban folyik, és a személyes haza, a születés háza, a múltban van. A hazatérő csalódik, vagy benne csalódnak. Jézus is megtapasztalta a hazatérés lehetetlenségét; feltámadni lehet, de hazatérni nem. A hazatérő idegenként érkezik, az otthon átrendeződött életében már nincs helye, vagy őt terhelik másik, az elhagyottal összeférhetetlen élet emlékei.

A kastély, mint ötszáz éves álmát alvó, elátkozott mesevár, mozdulatlan. Gyuri (Jávor Pál) csenget, kopog, körbejár. Hiába, nem válaszol a ház. Falevelek borzongnak a friss napsütésben. Az előténfergő cseléd gyanakodva méregeti a kastély piszkos kolduskénti hazaérkező urát. Gyuri lepusztultan, rongyosan habozva áll, feszengve tétovázik, idegenként lép be saját házába. A világon átsuhan a fordulat árnyéka. Mielőtt hősünk bemutatkozna cselédjének, pár pillanatra megfordult úr és szolga viszonya, s az urat folyamodó kolduskénti, a szolgát elutasító úrként láttuk megjelenni. A cselédek nem ismerik fel urukat és a késleltetett felismerés motívuma húzza alá a hazatérés témája által képviseltetett restauráció történelmi valószínűtlenségét. Hihetetlen, de még egyszer ott folyhat tovább, ahol abbamaradt. Összefutnak a cselédek, mozgással telik meg a kép. Lelkes, bámész és vidám, színes kis csapat képződik a sötét úr körül. A nők összekulcsolt kézzel sopánkodnak, a hálaadás gesztusával, csodát látókként állnak. A hazatérés a feltámadás szinonimájává válik a hangosfilm naturalizmusa által még nem fékezett némafilmi szimbolikában. A kastély, miután elvette a háború, midőn nem volt más mint ama rongyos gyaloglás az úton, újra Gyurié. Az elevenedő kastély átalakulásának képei után az úrrá visszavedlett Gyurit látjuk, előbb a lépcsőn állva, mint Bogart a Rick's Café előtt (Kertész: *Casablanca,* 1943), később kiülve a szalmaszékre, az oszlopok alá, mint Henry Fonda, a *My Darling Clementine* megállapodott hőseként (John Ford, 1946). A *Csak egy kislány...* kezdő motívuma, mely *A kék bálvány* happy endje lesz, egy elsüllyedt világ váratlan és hihetetlen visszanyerése.

Vass Miklós tanító (Vándory Gusztáv) és Bánáth György földbirtokos (Jávor Pál) a fronton csak Miklós és Gyuri, míg a faluban jelentéktelen államcseléd az egyik, nagyúr a másik. Előbb Miklós érkezik haza. Egyszerre ott vagyunk a tanítóház tornácán. Gyuri hosszabb utat tesz meg hazáig. Kőkerítés mellett vonul. Már nem a „boldog völgy" értelmében védett és zárt, ellenkezőleg, a völgy közepén elzárkózó, bezártsága által magát kizáró kastély felé tekintünk a vasrácson át.

Gyorsan megindul a közös szenvedést megélt, kollektív személyként megismert két figura differenciálódása. Nem a völgy és a nagyvilág konfliktusa a kiindulópont. A film a völgybeli élet meghasonlását, a kezdeti egység bomlását, a különbségek próbatételeit beszéli el. György és Miklós, testvérek az úton, mostohatestvérekké válnak a célnál. Végül a béke kegyetlenebbnek tűnik mint a háború. A harcostársak nem társak többé, ha az osztozkodás pillanata következik. Filmünk az idegenből hazatérő hősök, György és Miklós osztozkodásának története. Az osztozkodás tárgya Pálffy Katinka, a papkisasszony (Eggerth Márta), az első, akit György és Miklós megpillantottak a hazatérés napján, az otthon, a haza, a virágzó völgy ígéreteinek összefoglalása. Mindketten beleszeretnek.

Gaál Béla filmje a „Hová lettél drága völgyünk" típusú nosztalgia-melodrámát kombinálja az „utolsó utáni sansz" melodrámájával. Az utóbbi típus klasszikusa Sartre filmje, melyben a túlvilágról visszatérő pár még egy sanszot kap, új élet lehetne az övék, ha legyőzhetik a kor és a körülmények személyes szabadságot gáncsoló hatalmát (Jean Delannoy: *Les jeux sont faits,* 1947). A *Csak egy kislány...* drámájában az ábrázolt világ sansza abban áll, hogy Gyuri, a Miklóssal megtett közös út után, már nem a szokványos könnyelmű dzsentri. Ha még egy sanszot kapnak, vajon jól bánnak-e vele hőseink? Ketten együtt az egész társadalmat képviselik, Gyuri a felül, Miklós az alul levőket, s Katinka, a nővé lett otthon, a megtestesült haza a tét. Az, hogy György és Miklós egyazon lánynak udvarolnak, ellentett érdekeiken s konkurencia viszonyukon kívül azt is jelzi, hogy eggyé lettek a háborúban, nagyúr és kisember eltérő

értékrendje az igazán lényeges alapértékek minimumára redukálódott. Nem a kisember kívánja meg az úr kastélyát és birtokát, hanem az úr a kisember egyetlen „birtokát": szerelmét, a papkisasszonyt.

Elsüllyedt világként merül fel előbb a falu a völgyben, majd a birtok és a kastély, mintegy az idő és a történelem cáfolataként téve szert a menthetetlen dolgok valószínűségére, vagy a dolgok túl szép mivoltában rejlő valószínűtlenséggel szuggerálva menthetetlenségük érzését. A visszanyerés képeiben irónia rejlik, mindent Gyuri nyer vissza, Miklós számára folytatódik a poros út, a háború. Miklós részét is Gyuri nyeri vissza. Nem sikerül igazságot tenni, megnyugtató megoldást találni, minden Györgynek jut, hatalom, tulajdon és boldogság, Miklósnak a lemondás pátosza marad s a bölcs rezignáció. Testvériesen lehetett osztozni a szenvedésekben, de nem lehet testvérien osztozni a kastélyon és a nőn. Ez pedig, a boldogság igazságtalanságának bemutatásával, visszamenőleg motiválja a szenvedést és világfelfordulást. A film látszólag konvencionális happy end felé halad, de probléma-felállításában benne rejlik a happy end kritikája, ama világ labilitásának jelzése, melyet a happy end csak egy verőfényes pillanatra szilárdít meg. A rossz mellékízű jó vég feltétele, hogy Miklós örökös vesztes legyen, s Gyuri mohó és infantilis győztes. A szerelmi történet happy endje, a lány és a sneidig figura nász a, pünkösdi királyságot idéz, nem a szolidaritás és köztehervise lés méltányos feltételein alapuló, kiegyensúlyozott, fenntartható világot. A *Csak egy kislány...* ily módon vágyálomnak, a visszanyerés álmának álcázott szorongásos álom, mely azt sugallja, hogy György nem tanult a történtekből. A közös szenvedés, az együtt megtett út, az összekapaszkodás után a különbségek többé nem természetszerűek. Györgynek bizonyítania kellene vezetői jogát. Ezt pedig csak a sztoicizmus és áldozatkészség, puritanizmus és józan okosság bizonyíthatná, nem a gyermeteg mohóság. A *Csak egy kislány...*, a glamúrkomédia korszakának előhangja, *A kék bálvány*nál ihletettebb és jelentékenyebb alkotásként, idézőjelbe teszi az egész eljövendő mesevilágot, mely Gaál filmjében mintegy kulcsot adva magához, jelzi a monomániái mögött rejlő szorongásokat, megmagyarázza a görcsös ragaszkodást a nevetés megkönnyebbülési reakciójához, és a happy end kultuszát, amely a tematika extrém beszűkítése árán tartja fenn a boldogságmitológiát.

4.2.2. Frontháromszög és szenvedélydráma

Gyuri szerelme Katinka iránt a hazatérő katona vágyálma az életről. A Katinkát – Lilian Gish szüzeinek rokonát – alakító Eggerth Márta nagyra nyitja szemét, szende várakozással pillog, egész testével érzékelteti a kedélyhullámzásokat, szökell boldogságában, teste meghajlik a szenvedés és csalódás súlya alatt, szeme, ha felnéz, irgalomért könyörög, agresszivitásra képtelen szelíd szenvedést sugároz. A papkisasszony szerény szülei mindvégig a háttérben vannak, sem ellenfélként, sem közvetítőként nem játszanak hatékony szerepet, csak védtelen, örvendő, félő vagy szomorú tekintetüket látjuk. Katinka a szentség dimenziójából érkezik: ebből fakad ígéretessége, gyanútlansága és védtelensége. Nem harcol a férfiért, csak virágzik neki, és hervad, ha nem tetszik már, nem tud versenyezni a pesti nőkkel. A papkisasszony a harc, a háború teljes ellentéte, dramaturgiai ellenpólusa.

Rózsanyíláskor ismerik meg egymást a szeretők, s szüretkor lángol fel szenvedélyük. Katinka magasba tartott, hatalmas szőlőfürt felé ágaskodik. Jávor felöleli Eggerth Mártát, ki elveszti lába alól a talajt. A nőt pörgető, idomító férfi csak tengelyként játszik szerepet, a kamera a forgó, jobbra, balra lépegető nőt állítja előtérbe. A lányt táncoltató férfi alig mozog, a lány annál inkább pattog, kelleti magát a férfi karjában, s úgy dobálja fejét, mintha szeretkezés közben látnánk, az eksztázis tetőfokán. Addig topognak csizmás lábai, míg a vergődés elviselhetetlenné válásakor feje különös ívben hátrakonyul. A kamera egyensúlya is kibillen s a lány mintha ha-

nyatt fekve táncolna vagy körhintán szállna a szétfolyó, olvadó világban. A szokatlan beállítás által hanyattfektetett csárdástáncosnő az ünnepi népviselet aurájában mosolyog, míg a látvány szemérmetlensége által sokkírozott falu botránkozva összesúg. Így száll Katinka a férfi karjában, szédült mosollyal. A közelképek során át mindig a nőt látjuk, csak az összefoglaló totálok jelzik, hogy mindez a férfi karjában történik. Újabb váltás: felsőben látjuk a táncot. A férfi a felülnézetben pontszerűvé válik, majdnem láthatatlanná, míg a fehér ruhás nő nagyra bomló, nyíló virágként pörög a férfi körül. Jávor tüzes, de kényelmesen méltóságos, a nőt táncoltatja magának és nem ő táncol a nőnek vagy a nővel. Miután karjába véve megforgatta s a nő hátrahanyatlott, kifordult magából, világfeledve szállt és végül elalélt, az ájult mámorból magához térő lány, eddig a játék áldozata, egyszerre a szenvedély alanyává válik s vadul örvénylő táncot lejt a férfi körül. Jávor végül megemeli, felkapja és nagyon lassan, kímélettel és figyelemmel, hálával és megbecsüléssel teszi le, mintha ebben a pillanatban vette volna el a lány szüzességét. Simulva, test a testen, emeli a lányt a magasba, majd vigyázatosan, meg nem szakítva az intim közelséget, leereszti. A szülők megrettenve néznek. A zene leáll. Kínos csend. Általános, néma zavar. A feszültség csak egyféleképpen oldható: Gyuri megkéri a lány kezét.

A frontbarátságot próbára teszi a béke. A *Csak egy kislány...* szerelmi háromszög-dráma, melynek témája tanító és földesúr egyenlőtlen küzdelme a papkisasszonyért. A háborús melodráma egyazon lányt szerető frontharcosainak szerelmi háromszögét a halálvágy oldja (Ágotai Lajos: *Pergőtűzben*, 1937), de a *Csak egy kislány...* háborúja véget ért. A cselekmény fölött ott lebeg a naturalista szenvedélydráma lehetősége, melyben a paraszt, akitől az úr elszereti a szépséget, agyoncsapja a szeretők egyikét. Miklós remegő vívódásait látva bármely percben várhatjuk a naturalista ösztöndrámák szenvedélykitörését, s a happy end a végül is be nem következő kitörés visszatartásán alapul. A szenvedélydráma az elvadulás felé halad, melynek fékje Gaál filmjében a frontbarátság. A két férfit, akik ki tudja hányszor kapták vissza egymástól életüket, a közösen megélt iszonyat jobban köti, mint amennyire elválaszthatja a szerelmi szenvedély.

4.2.3. A szerelmi háromszög vétkét büntető ellenháromszög vagy a megcsalt megcsaló

Miután a *Csak egy kislány...*-ban a szenvedélyt nem menti fel – a *Café Moszkva* (Székely István, 1936) vagy a *Sarajevo* (Ráthonyi Ákos, 1940) módján – háborús határszituáció, a kispolgári szüzet elcsábító Gyurinak a XVIII. századi arisztokratákat idéző bűne még kegyetlenebb. A harc eldőlt, Miklós lemondott, a leány Gyurié, de a győztes, aki megkapta a nőt, más nőket is megkaphat. A lány őt választja, de más nők is őt választják. Így megy át a két férfi harca a nőért két nő harcába a férfiért. A férfi, amint megkapta a „mezők kis virágát", megkívánja az ellentett őstípust, a fülledt szalonok egzotikus húsevő növényét, Ellát (Zombory Mercedes).

A lassan oldalt forduló Katinka kilencven fokos szögben elfordított arccal, keresztben csókol, az örök kötés vagy a szenvedélyben rejlő szenvedés jelképeként. Katinka hálás, csak üdvöt ismer és hű szenvedést. A *Csak egy kislány...* koncepciója nem próbálja meg összehangolni egymással az intimitást és a szenvedélyt. Katinkát békés színhelyeken láttuk, falusi tornácon, virágos mezőn, Ellát háborgó, de művi hullámok között a hullámfürdőben. A Gaál-film cselekményét magyarnóták kísérik a boldogság idején, szalonzene az eltévelyedés és a züllés során. Ella, a magát ínyenceknek való hússá, mesterkélt élvvé nyilvánító jelek megejtő asszonya kinézi magának a férfit. „Ismerős az a csinos fiú a vízben, minden esetre a fejére ugrom." A frivol nő előbb vetkőzik, később öltözik, előbb lép fel intim kontaktusban s később jelenik meg a konvencionális társas helyzetekben, amelyeket ily módon már átjár a cinkosság. Ella, a szomszédos birtokoslány, régi ismerős: „Kiskoromban sokat lovagoltatott a térdén!" A bestia emlék a háború

előtti, bűnös mert tékozló (az országot is eltékozló) világból, míg Katinka új, igényeiben szerényebb és erényeiben szigorúbb világ eszményeként jelenik meg. Katinkát Gyuri csábította, Ella Gyurit csábítja. Még közel vannak a némafilm sztárjai: mintha Lilian Gish harcolna Theda Barával, a férfiért. A mesterkélt, okos és felpiszkáló s a lelkes, szolid és igénytelen nő szembeállítása az Elsodort falu nőkoncepcióját idézi. Az angyali nagyanyákra emlékeztető nő áll szemben a kor új asszonyával, a nosztalgiaobjektum a zavaros vágyak ellenállhatatlan tárgyával, a tévelygő férfivel összemérhetetlen szenvedő és megváltó asszony a férfival összemérhető új asszonnyal, ki önmagán segítő típus, zavaros idők, kemény világ gyermeke. A kősziklán terpeszkedő Ella mellét feltolva, lábait keresztezve mutogatja magát. „Gyáva! Csókoljon végre!" Megcsavarodó testtel a férfi alá hanyatlik. Az úrilány csókja! Ella körmönfont, tudatos, túlérett, korrupt formákból szőtt stílusa csókjában is megjelenik. Hátat fordít csók közben, válla felett csókolva vissza, s egyúttal a férfi ölébe dőlve. Az eredmény paralell csók, abszurd valami, mert a normális csók abszolút vis-à-vis viszonyban zajló interakció. A proxemika kutatóitól tudjuk, hogy a paralell helyzet semleges, közönyös viszony kifejezője, míg a vis-à-vis helyzet érzelmileg hangsúlyos viszonyokra utal. A paralell csók leleplezi az erotika közönyös professzionistáját, aki mindent visszalop, amit adni látszik, és még akkor is, amikor mindent adni látszik, kirabol. Ez a nő megvet, amikor a férfi azt hiszi, hogy imád. Itt a szegény lány szereti Gyurit „szívből" és a gazdag nő csábítja el érdekből, mert a gazdag nő „szíve" (teste) már lekötött. A gazdag nő élményekben is gazdag, ezért elkötelezettsége lanyha. A szegény lány csak szeretni tanult, a szerzés tudományát nem volt kitől tanulnia.

Míg Gyuri Budapestre megy, ahol megbolondítja a másik nő, Miklósra bízza Katinkát. A lány mindent ad Gyurinak, és Miklós hasonlóképpen mindent ad a lánynak, s a két „kizsákmányolt" nem talál, de nem is találhat egymásra, mert a kizsákmányoltnak kizsákmányolóra van szüksége, másként nem tud megfelelni definíciójának, mely szerint, a szeretet hőseként, mindent adónak kell lennie. Az áldozat lázadása, önvédelme a melodrámából a komédiába vinne át. A második hazatérés a csábítónőtől, új Kirkétől hozza vissza a szavát szegő, becsületét vesztett utazót. Új György tér vissza a nagyvárosból. Az állomás-jelenet első síkjában a Pestről érkezett György és Ella látható, elbűvölve egymástól. A második síkban jelenik meg a gyorsra várakozó Katinka és Miklós. A cifra, fölényes, gazdag, ravasz nőtől elbűvölt Gyuri hátat fordít az egyszerű lánynak, Ellával távozik. Katinka Miklósra marad, a nyitóképsor tér vissza, négy láb a porban: Miklós támogatja haza Katinkát.

Miután az utakon tapodó lábak ily módon már két formában tértek vissza, Gaál Béla tovább variálja a lábak témáját. Egyszerre másféle lábakat látunk, öncélú lábakat, a kastélypark kavicsán. A szomszéd földbirtokosék kertjében időzik Gyuri és Ella. Átvetett lábbal ülnek. A két nyugtalan láb, egymás felé mutató cipőorral, túl szemérmetlen látvány, el is fordul a kamera s már csak a lábak árnyait látjuk. Két árny piszkálja egymást. Egyszerre meglódulnak, összefonódnak, eggyé olvadnak

Ha a *Csak egy kislány...* nem szórakoztató film lenne, a szegény ember szerelmi opportunizmusa lehetne a megoldás, melyről Tormay Cecil regénye, az Emberek a kövek között szól. Miklós megkaphatná Gyuri megunt szerelmét. A tanító valóban meg is kéri Katinkát. „Beszéltem Györggyel, nem érdemli meg, hogy bánkódjék utána." Eggerth Márta ösztönös fejrázással nemet intve mond igent szerény kérőjének. „Ígérem, hogy jó és hű felesége leszek, ha megelégszik velem." Csődöt vallani látszik a társadalmi felemelkedés szerelmi létrája? Úgy tűnik, az erények nem átválthatók előnyökre. A szegény szerelmesek krónikája lenne a megoldás? A társadalmilag bukott mert alul maradt ember jegyzi el az erkölcsileg bukott, eldobott leányt.

Katinka és Gyuri kombinációjában a lányé az ekstázis, Gyuri csak játszik, önnön hatását élvezi; Gyuri és Ella kombinációjában a férfi az, aki csak a hangszer, és a nő a virtuóz. Katinka komoly érzéseket nyújt, de nem felvillanyozó szenvedélyt, Ella izgat, piszkál, felvillanyoz, de

nem nyújt komoly érzéseket. Az állomáson Gyuri észre sem veszi a boldogság felfoghatatlanságát és az otthon magától értetődőségét jelentő Katinkát. A szelíd örömmel szembeállított szenvedély azért fokozódik fel részegséggé vagy őrületté, mert nem tud beteljesülni, lényege a túlzott és hamis ígéret. Hiába lepleződött le a nagyvilág destruktív csatamezőként, György Ella-szerelme új hadbavonulás. Ella erotikája zsákmányszerzés és élménygyűjtés, mely nem határa a kiszipolyozó harc és a számító taktikák világának. A hideg és gátlástalan Ella megcsalja Gyurit. Előbb a két harctéri barát harcolt a papkisasszonyért, utóbb a papkisasszony és a démon Gyuriért, végül Gyuri és a nő régi barátja harcolnak a frivol Elláért. Gaál Béla tehetsége már a Heimatfilm romantikus populizmusának keretfeltételei között is az erotikus komédia felé mutat, melynek a rendezőre jellemző kifinomult megoldásait már a *Csak egy kislány...*-ban megtaláljuk. Gaál Béla fantáziája előbb Katinka nagy táncától, utóbb Ella ragadozó csókjaitól kap szárnyra.

Ella otthonosan körülnéz, nekifarol a férfiaknak, így adja át magát. Hátra nyúlva kapja el a férfit: „Te csacsi." Az Ellát rajtakapó Gyuri dúltan áll, mint korábban Miklós. Olcsó, könnyű gépzene szól, a kijózanodott férfi visszahúzódik.

„A kedves, a jó hű Etelke – / Ez a mindennapi kenyér. / De Leonának egy kegyperce / Egy földi élettel felér."[417] – írja Vajda János Találkozások (1877) című poémájában, melyben a férfi elcsábítja a szüzet, a férfit pedig a démon. Vajda hőse a múlt századvég éleselméjűségével dolgozza fel a kettősséget: „No hát igen... – ezt ő imádja, / A másikat meg szereti..."[418] A bűnös nő a kielégítőbb? „Nincs bűn a földön, mit szépsége / Napfénye meg nem aranyoz."[419] A szeretett nő az élettel, a kéjnő a halállal békít ki: „Egy ölelése mámorával / Kibékít a mulandósággal."[420] A *Csak egy kislány...*, mely a falusi ártatlansággal inszcenálja a nagy táncjelenet orgiasztikus csúcspontját, nem ad választ az alantas szerelmi objektum csáberejének freudi problémájára, mellyel a német film is Sternbergtől Fassbinderig küzd. Rökk Marika a *Kora Terry* (Georg Jacoby, 1940) című filmben ikreket játszik. Kora Terry igéző bestia, Mara Terry szelíd nő, tipikus áldozat. A film végén, miután Mara lelőtte Korát, kénytelen eljátszani testvérét. Rökk Marika, aki Koraként bájosabb, vidámabb, felszabadultabb, nem tudja eljátszani a két típus szintézisét, melyet Zarah Leander megcsinál a *Premiere* (Eduard von Borsody, 1940) című filmben. A *Csak egy kislány...* még teljesen szétválasztja a kétarcú nő arcait. E konzervatív megoldást – melyet a Kora Terry már csak szadista eszközökkel tud fenntartani – megkönnyíti, hogy a szűzies nő státusza az ideológiáktól függetlenül is biztosabb, a bestiáé ingadozóbb. Vajda János a démon szerelmének ritkán tárgyalt jellegzetességét írja le: „előtte" mindennek látszik, „utána" semminek. Az ígéretekben nagy, nem a beváltásban[421]. Szerelmi diadalait a bűntudat rohamai követik a férfi lelkében. A harmincas évek magyar filmjeinek konzervatív megoldásai lelkileg nem hiteltelenek, de a bestia vonzását sem csökkenthetik.

Az Ellába belekóstoló férfi kijózanodása igazolja a Katinka-választás helyességét. Hősünk bűnbánó Anyeginként tér meg Katinkához – elkésve. Eggerth Márta előbb nemet intve mondott igent, most igent intve mond nemet. „Elkésett György, a kezem másnak ígértem, Miklós menyasszonya vagyok." A *Halálos tavasz*ban (Kalmár László, 1939) a szolid, romantikus vidéki fiút alakító Jávorral csinálja végig a pesti bestiát játszó Karády, amit a *Csak egy kislány...*-ban Jávor is megcsinál Eggerth Mártával és Zombory Erzsébet is Jávorral. A *Halálos tavasz*ban Jávor mondja el a szerelme mélységeit késve felismerő, hiába bűnbánó Karádynak: már a másé vagyok. A *Csak egy kislány...*-ban a férfi, a *Halálos tavasz*ban a nő fut még egy kört, veszélyes futamot, mellyel mindent kockáztat: mindig a magasabb státuszú fél. Mindkét filmben a türelmetlen mohóság s a szétszórt életszomj eredménye a késlekedés.

György Katinka ablaka alatt énekli a címadó nótát. (Bár a dalt Fekete Pál adja elő, nem Jávor Pál, a közönség átélheti a megszólaló kép élményét.) Katinka zokog, György éjjel-nappal mulat, sírvavigad kifulladásig. Miklós, látva a lány sorvadását, s a barát önpusztítását, nagylel-

kűen visszalép. Mind a *Csak egy kislány*...-ban, mind a *Halálos tavasz*ban a férfiak döntenek. A *Halálos tavasz* Jávora nem vonhatja vissza adott szavát, míg a *Csak egy kislány*... tanítója visszaadhatja Eggerth Márta adott szavát.

A plebejus figura szerelmi áldozata teszi lehetővé a boldogságot. *A vén gazember*ben (Heinz Hille, 1932) a nagyapa, *A sárga csikóban* (Pásztor Béla, 1936) az apa, a *Csak egy kislány*...-ban a szenvedés és lemondás által kvázi-apává vénített tanító – mindig a plebejus figurák – ajándéka a végleg elveszettnek tűnt s hihetetlen módon mégis visszanyert világ. E különös film meg is őrzi, el sem rontja a happy endet, de be is oltja nyugtalansággal és szemrehányással. Katinka a zavaros férfit választotta, akinek más nő is kellett. A Heimatfilmben a bonyolult azonos a zavarossal s az eszmény az egyszerűség, mely azonos a nemességgel; a nemesség nemes egyszerűség. Katinka választott és azt kapja, amit érdemelt. Ez a happy end olyan világot tár elénk, melynek eufóriája csak mámoros pillanat, melyért szenvedni kell egy egész történelmi korszakon át.

Mi az oka, hogy Katinka a gavallért választja, nem a férfit; a csillogást és nem a szerénységet; a látványos tombolást és nem a test és lélek erejét? A tömegfilm megoldása, bár kifejezhet jó és rossz előérzeteket és összecsendülhet az aktualitással, csak akkor működik, ha a műfaj tradíciói által is jól motivált. Miklós alakja a westernek magányos hősének kissé színtelen és tétova megfelelője: ő látogatja meg a film elején – mint az Észak és Dél háborújából hazatérő westernfigura vagy a megfáradt revolverhős – anyja sírját. A heimatfilmi magányos hős azonban nem növekszik, az amerikai filmek idólumai módján, rendcsináló hatalommá. Mozimitológiánk magányos hőse nem törvényenkívüli, mint a westernben, és nem is csupán átutazó szuperhős, mint az olasz történelmi-mitológiai film kedvelt hőstípusai. Itt van közöttünk, hallgatag, szerény figuraként, aki nem válhat gyermekek apjává, mert menyasszonyának is inkább apja mint szerelme. Eme lemondásra rendelt, mélyérzésű de darabos kérő típusát a westernműfaj kései remekműve foglalja össze és világítja meg minden kellékében és szomorú nagyságában, a John Wayne által eljátszott Tom Doniphon figurájában (John Ford: *The Man Who Shot Liberty Valance / Aki megölte Liberty Valance-t*, 1961). Miklós vigyáz Katinkára s Katinka gondoskodik Gyuriról. Miklós mint kérő alakja nem teszi lehetővé a női szerelem megtisztító, megváltó funkciójának gyakorlását, amely minél konzervatívabb egy műfaj, annál fontosabb a számára. Miklós nem feladat Katinkának.

Ha ketten szeretik egymást, ez a néző számára olyan döntő érv, amely mellett minden más érvnek hallgatnia kell. A végeredmény mégis boldogságvízió, melyben nem a földbirtokos szerelme fölözi le a kisemberek osztályát, ellenkezőleg, a rajongás első eufóriáját gyorsan feledő, majd második választásában csalódva igazi szerelmét újra felismerő, súlyosabb problematikájú orosz testvérénél könnyebben megváltható magyar Anyegin az, aki a fordulatok eredményeként megtér a kisemberek megbízhatóságához és egyszerű becsületességéhez. A szórakoztató film a szorongásokat utópiákkal oldja, az utópiákat pedig a szorongások felidézése segítségével óvja meg az unalmasan épületessé vagy vonalasan hivatalossá válástól. Ha az egyszerű szerelméhez megtérő György alakjával azonosulunk, társadalmi utópia olvasható ki a filmből, melynek – ha Miklós figurájával azonosulunk – kritikája is benne foglaltatik a nyugtalanító ál-happy-endben.

4.3. A népszínmű és a kabaré között (Csókolj meg, édes!)

4.3.1. A komikum segélyével megmentett idill

Az 1932. március 5-én bemutatott *Csókolj meg, édes!* három rövidfilmből álló zenés epizódfilm (zeneszerzői Angyal László és Sándor Jenő). Az első epizód (*Tik-tak*) falusi, a második (A regiment szégyene) kisvárosi, a harmadik (Galambdúc) fővárosi témájú. A filmet Gaál Béla rendezte s Eiben István fényképezte. Az alább vizsgált első epizód Harsányi Zsolt színpadi jelenete alapján készült.

Keszeg Andris, a félénk parasztlegény (Páger Antal) nem harcol azért, ami jár neki, Szobi kocsmáros (Rózsahegyi Kálmán) harcol azért, ami nem illeti meg, a fiatal lányért. Az öreg kocsmáros elutasítja a sündörgő özvegyasszonyt: „Én az ételbe is a csirkelevest szeretem." Bajuszt pödörve, pipázgatva figyeli a hajlongó rakottszoknyát. A szolgálólány Pengő Julis (Somogyi Erzsi) az egy nőn és két férfin alapuló szerelmi háromszög szubjektuma, aki választ.

A húszéves férfi, húszéves nő és negyvenéves férfi háromszögén alapuló filmekben (pl. Bernardo Bertolucci: *L'ultimo tango a Parigi / Utolsó tangó Párizsban*, 1972) a lány az idősebbet szereti, akinek életében, mert sorsa már zárt, nem lehet helye, lekésett róla, mégis ő az érdekes, mint az élet titkainak tudója, míg a fiatalabb férfi szerelmével üldözi, de elbűvölni nem tudja a lányt. Az egymásra épülő filmtípusokból kibontakozó szerelmi regény játékszabályai a következők. A húszéves nő kínozza a húszéves férfit. A húszéves nő beleszeret a negyvenéves férfibe, aki megkínozza őt. Az ötven-hatvanéves férfi beleszeret a húszéves nőbe, aki alaposan megkínozza. A negyvenéves nő beavatja a húszéves férfit, aki elhagyja őt. A negyvenes nőért a húszéves nők állnak bosszút a húszas és ötvenes férfiakon. A húszas és ötvenes férfiakért a negyvenesek állnak bosszút a nőkön. Ezek a nemek harcának komikai és melodramatikus szabályai, melyeket még egy törvényszerűség kiegészít, mely szerint a szexualitásra specializált, elkényeztetett és imádott egyedek állnak bosszút nemük többi, mostohább szerelmi sorsú képviselőiért. A bosszúangyaloktól való megkínzatást a filmek, regények a szexuális nevelődés leckéjeként ábrázolják. Egy-egy nagyobb megkínzatás vagy megszégyenülés után ismeri fel a kárvallott valamely látszólag szerényebb példányban – a *Halálos tavasz*tól a *Bolond április*ig (Fábri Zoltán, 1957) – az igazi férfit vagy az igazi nőt.

Az *Utolsó tangó*... hőse: a férfi a csúcson. Az „utolsó szerelem" típusú filmek további változatának hőse: a férfi a csúcson túl. Fiatalság és öregség kapcsolatában az öregség a látó, a tudó, s a lány az el nem múlt idő. A szexuális partnerek és élettárs jelöltek társadalmi csoportok közötti „forgalmának" szabályait tisztázó szerelmi háromszög konstrukciók a nagy életkori különbséget úgy kezelik, mint a nagy szociális különbséget: az öregember és a fiatal lány szerelme éppen olyan reménytelen, akárcsak a grófnő és az istállófiú szerelme, melyben a szeretett személyt több réteg választja el a szociális rangrendben az őt megkívánótól. Az, hogy a férfi módos gazda és a lány cseléd, ezúttal nem egyenlíti ki az elmúlt évek súlyát. Erősebb az idő rangrendje, melynek alapja az ösztön irtózása az időtől.

Ha a csúcson túli férfi immár nem negyven, hanem ötven vagy hatvan éves, az idősebből lesz a reménytelen szerelmes (Gaál Béla: *Budai cukrászda*, 1935). A *Csókolj meg, édes!* mind a „férfi a csúcson" mind a „csúcson túl" típusú szerelmi háromszög történetből a komikus felet veszi át, amabból a komikus kezdőt, emebből a nevetséges öreg szerelmest. Így jön létre a két epekedő szerelmesen alapuló szerelmi komédia, melyben a fiatalabb az esélyes, mert érik, míg az öreg már csak hanyatlik. Két epekedő szerelmes áll szemben a lánnyal: az egyik mulya, a másik szatír. Az érett férfi túl érett, a fiatal férfi túl éretlen. Ifjú és vén kérő rivalitása tanulási folya-

mat, melyben merni tanul az egyik, lemondani a másik, s az első szerelmi harc áll szemben az utolsó szerelmi párbajjal. A kezdeti előny az öregé s az idő az ifjúnak dolgozik. Az optimális kombináció hiánya a komikumot teszi átfogó mozzanattá. Végül a fiatal szerelem optimalizációja megható helyzetben oldja a komikumot.

A gazdag öreg megkéri a lányt. „Hát nem akarsz kocsmárosné lenni? Én még lányba ilyen marhát nem láttam." A választás szubjektuma a lány, ő dönt, de – s ez is komikumforrás – hatalma nyilvánítását tiltja a szemérem. A rivalizáló férfiak sorsát meghatározó női kegy szerény köntöst ölt magára: a férfiszerelem objektumát kell eljátszania. A lány a legényt szereti, de nem harcolhat, azt várja, hogy a félénk legény harcoljon meg érte.

Bár mindkét férfi bódultan kering a lány körül, döntő szavát lesve, a férfiúi arisztokratizmus, a hím rátartisága a lány lekezelésére készteti őket. Azt hiszik, úgy kell kérni, mintha adnának, s engedelmeskedni, mintha parancsolnának. A férfi, akinek valamilyen középkori keleti férfiszerep hagyománya szerint kínoznia kellene a nőt, s feltétlen uralkodnia fölötte, meg is próbálja, de már csak a tradicionális férfiszerep kínozza őt. A szerelemvágyó férfinak el kell játszania a diadalmas hímet, a szerelem színpadára kell állítania a bikát és a despotát, s mert nem az, a tapintatos nő segítségére szorul. Páger lenyalt hajjal, kacér bajuszkával, kalapját forgatva, gyűrögetve topog. Eljátssza a legény túl nagy, sérülékeny énjét, rátartiságát, gátlásait. A lány várakozón sürgölődik, térül-fordul, a legény a vendég hatalmát és a férfi fensőbbségét éreztetve parancsolgat a kocsmai cselédnek. Szegény Keszeg Andris annál szárazabb és gorombább, minél jobban kívánja a nőt. Pontosan így történik John Wayne westernjeiben. A tradicionalitás és a modernség határán a férfiasság belül már érzékeny, a szerelmes férfi gyengéden érez, de kötik a szerepek, így narcisztikus sérülésként éli meg gyengédségét. Az egyenlőtlen fejlődés példája: a férfi tudattalanja kifinomultabb, gálánsabb, mint felettes énje, mert az utóbbit kötik a hatalmi kódok. A férfinek érzékeltetnie kell, hogy erős férfi, de azt is, hogy a nő elbűvölte őt. Rabja a nőnek, de nem akar rabja lenni érzésének. Itt is felvetődik az úri kód problémája, méghozzá komikus mert elavult értelmében. A parasztlegény kis nagyúr, feudális zsarnok, a föld királya, az arisztokratánál mélyebb és ősibb értelemben úr, aki nem tud megbékélni az udvari galantéria dekadensnek érzett tradíciójával, mely az urat is szolgává nyilvánítja. A legény szégyelli a szerelem szolgájának szerepét, megveti a kiszolgáltató testi és lelki függést, érzelmi kötöttséget. Megveti magát, mert szeret. Nem tud behódolni, hajlítani derekát: a férfi-tölgy a nő-fűszállal szemben nevetségessé válik. Keszeg Andris magába roskadva gubbaszt, nem tud kinyögni egy gyengéd szót, homályosan célozgat, után példálódzik bora felett. „Nagy bennem az érzelem... Az a bizonyos illető... A fene ott egye..."

A Heimatfilm humorát a screwball comedy szellemével felfrissítő Gaál-filmben a férfi az erőst játszó gyenge és a nő a gyengét játszó erős.

Az emberiség boldog gyerekkora egészséges naivitás, spontaneitás és kultúrálatlanság; az emberiség elérendő felnőttkora boldog kultúra. Közben azonban a kultúra ellentétbe került a boldogsággal: teher és szerencsétlenség. Ez utóbbi a reális emberiség ideje, az előbbieket csak nosztalgiákból és reményekből ismerjük. A „nagy énje van" kifejezés a „nagylelkű" ellentéte, pedig mindkettő a bensőség táguló világegyetemét, a gyarapodó szubjektivitást, a civilizációs folyamat eredményét írja le, az egyik mégis önzést, a másik önzetlenséget jelöl. A legény a poharába kapaszkodva mered a levegőbe, nem tudva magát rászánni a vallomásra és szembenézni az esetleges visszautasítás veszélyével. A lány epekedő szemeit sem észleli, az izgalom csak körvonalakat lát, a fiatal test körvonalait, vágya tárgyát, nem a személyt. „Ha jól értem, megtalálta már a párját, Andris?" – kérdi a lány. „Meg..." – feleli Keszeg András sértetten. A sértett embert félreértő lány maga is megsértődik, s a belépő kocsmároshoz perdülve igent mond az öregnek. A *Csak egy kislány...* hősnője szerelme erotikus túlaktivitását, a *Csókolj meg, édes!* hősnője udvarlója erotikus passzivitását reagálja le a riválisnak való igentmondással. Az egyik

férfi Don Juan, a másik mulya, a hódító férfiasság és a házias hűség mértékét nem találó férfiak elvesztik a lányt. Páger sírós hangon fenyeget, fumigálva dicsér és sértve bókol. A legény azt hiszi, elvesztette a lányt, mégis elgyönyörködik benne: „Hinnye, de csodálatos szemed van, hogy a fene egyen meg." A lány is azt hiszi, hogy elvesztette a legényt, de azért fellelkesül: „De szépen tudja mondani!" A sima szavú embert gyakran veszedelmesnek érzik kultúránkban. A sima szavú férfiba beleszerető nő pórul jár (Gozsdu: A köd), ha csak nem tér észhez időben (*A Noszty fiú esete Tóth Marival*). A magyar nemes ugyanolyan gyanúval figyelte a bécsi szót, mint a jobbágy az úri szót. A szavak iránti bizalmatlanság, mely nagyobb mint a szavak inflációja, a magánéletet is áthatja. A szellemi szeméremmé szilárdult mély bizalmatlanság a nyelv iránt végül a polgárosulás akadályaként válik komikumforrássá.

4.3.2. A komikumból kinőtt bölcsesség

Ott terem a cigány, előkapja hegedűjét. A férfiak eldanolják, amit mondani nem lehet. Egymásnak éneklik, amit a lánynak kellene elmondani. Az önmagát megnehezítő élet irracionalitásának komikuma fergeteges. A cigány résztvevőn ráhajol a legényre, aki búsan a zenész arcába bődül: „Rám sem nézel, amikor én tifelétek járok..." A bánatának önkínzó élvezettel hangot adó legényt szárnyára veszi a nóta. A magyar nóta mint a férfiúi önimádat exhibicionista kifejezése nem kommunikatív a vallomás közvetítése értelmében, és nem hív közös akcióra, egymás karjába, mint a modern tánczene. Boldogságában is bánatos, a boldogságot is befelé fordulva ápolgatja, elszakítva tárgyától. Páger egyik karját bús könyöklésre, másikat széles terpeszkedésre használja. Keszeg Andris teret foglaló hódító erő és megtámasztásra szoruló, omló épület. A cigány rezegteti a hegedűt, a lány pedig hátul áll, gyönyörködve a búsongó legényben. Gaál Béla adaptációjában a népszínmű is arról szól, amiről a kallódó urakat bemutató komédiák és melodrámák: a vállalkozás, a kockázatvállalás készségének hiányáról. Elöregedett nemzedék kezén öregszik az ország, az öregúré lesz a lány.

A dekadens úr elissza eszét és birtokát – egy asszony miatt. A régitől érzelmileg elszakadt s az új világban magára nem találó, önpusztító dac kifejezése az ömlő bor és a széttört pohár. Boldogtalan lázadók tombolása, akik felismerik, hogy maguk is csak ahhoz a világhoz tartoznak, amely ellen lázadtak. Tragikus lázadók, akikben már nincs elég életerő, s még nincs elég szellemerő. Az önrombolás ünnepét, saját halotti torukat ülő ragyogó figurák A köd hőse vagy a Bánffy-trilógia Gyerőffy-grófja: érzelmileg kifinomultak, de nem sajátították el az érzelmeket sakkban tartó magasabb kultúrát. Keszeg Andris azonban paraszt. Az úrnak elődei voltak harcosok, a paraszt maga a harcos. Ezt a western harsányan közli, a népszínmű szemérmesebben sugallja. Páger tehát megfordul a széken, támlájára könyököl, szétveti lábait – mint Lisa Minelli (Bob Fosse: *Cabaret*, 1972) – és a zenészre figyelmez. „Most aztán húzzad ide szívesen az én fülembe!" Az igazi komédia nem álkonfliktuson alapul. A vérbeli komédia kicsinyített tragédia; minden hatóanyag benne van, de nem életveszélyes adagban, s hőse egyszerűen átlépi azt a távolságot, amelyet a minden szakadék mélyén újabb szakadékot, veszélyesebb lejtőt találó tragikus hős mind további szakaszokra bont. A legény tombol, leszólja a meg nem kapott lányt, számtalan szeretőkkel henceg, egyik kezét zsebre vágja, másikkal a karmester és a tábornok mozdulataival vezényel: „Sose volt és sose lesz, hogy szeretőm ne lett volna tizenegy..." Csizmáját csapkodva parádézik, de míg egyik keze parancsolón vezényel, a másik árulkodó módon, sérült tagként, élettelen tárgyként, rongyként lóg az oldalán.

A férfi a csizmáját veri, poharat tör és bambán búsong, a lány üdvözült mosollyal támasztja a falat. A hivalkodó férfiasság, a férfiúi tombolás csak rituálé, hasonlóképpen a női gyengeség is az, de mindketten megadják a módját. Ez lehetővé teszi, hogy gyönyörködjenek egymás-

ban. A néző nevet rajtuk és gyönyörködik bennük. Butaságuk mélyebb bölcsesség megnyilatkozása, mert míg az okosság igazolása a tárgynak való megfelelés, a bölcsességé az embernek való megfelelés. A bölcsesség lényege a boldogság kockázatára való képesség. A boldogság nem a kéjek kertje, hanem a végső tudomány és művészet, melyet a túlspecializált okosság elfeledtetett. Ez a pásztorjáték és az összes belőle leszármazott műfajok alapeszméje, melyek szakadatlanul újjáéledve, nem militáns ellenfélként, de ábrándos belső ellenzékként, szívósan kísérik végig a modernizációt. A népszínmű mulat a félig modernizált naivitáson, de megcsodálja a bölcsesség benne rejlő maradékát. A bölcsesség ezúttal abban áll, hogy hőseink átviszik a döntést a szerelmi lámpaláz által elvakított férfi-nő viszonyból a férfiak viszonyába. Összeülnek a szerelmi riválisok. „Hát hogy tudta kend ennek a lánynak a fejit úgy elcsavarni?" Az öreg somolyog, bólogat. „A vagyonomat is lassan, de makacsul szedtem össze." A lovagi tornák testi viadalát szellemi viadal, a leleményesség tornája pótolja, mert a lányért késelő, ölre menő egzotikus mentalitás idegen a parasztember megfontolt méltóságától. A viadal módja csak az agymunka lehet. A legény fogadást ajánl az öregnek: tud-e öt teljes percig együtt tiktakolni az órával, azaz rendíthetetlenül ketyegni, a megbízható mechanikus szerkezet kizökkenthetetlen szükségszerűségével? Az öreg tiktakol. A legény sértegeti, gúnyolja, hiába, az öreg ravaszul tiktakol. Keszeg Andris karjába veszi Julist és megcsókolja. Az öreg nagy szemeket mereszt, de tovább tiktakol, mert csak a szerelem nagylelkű és tékozló, az öreg szatír vágya nem az. Végül Andrisé a lány, de az öreg is diadalmas: „Hát!...Enyim az az ötven pengő, Andris!" A fiatalok rózsák közt ülnek. „Csókolj meg, édes!" A kocsmáros legyintgető szerelem-búcsúztatót énekel, mely becsalja a reménykedő özvegyet.

Gaál Béla végsőkig sematizálva költi át a népszínművet hangosfilmre, olyan tudatossággal, ami később az italowestern jellemzője lesz. Ez már nem a XIX. századi népszínmű, ez már metanyelv. Mindez nem töri meg, csak kibontja a műfajban kezdettől fogva hatékony impulzusokat. Az idilli vágy, amelyen a Heimatfilm alapul, nem az akarat előfokát jelentő igazi vágy, csak a vágy nosztalgiája: ábránd. A modern ember a távolító nevetést hívja segítségül, hogy elűzze az ábránd szentimentalizmusát. A melankolikus ábránddá halványult vágy már a melankóliát sem vállalja fel, csak mosolyog magán. A Heimatfilmet a bohózattól a burleszkig viszi el önirónia (*Lederhose*-filmek).

Az idillikus vágy célratörő konkrét vágyaink kielégülései által nem érintett, halmozódó kielégületlenséget kifejező ellen-vágy, mely azt jelzi, hogy a szaporodó másodlagos szükségletek attraktív kielégüléseinek hátterében krónikusan kielégületlen emberi alapszükségletek rejlenek. Az idill nem tudatosan elérhető és védhető pozíció, a tudat pedig az idillen-kívüli, nehezített, önmaga számára problémává vált élet reflektáltsága. Az idilli embernek nincs megfelelő összehasonlítási alappal ellátott tudata, hogy megértse és megőrizze az idillt, a tudatos emberből pedig hiányzik a szolidság, a szerénység, a lelki béke, hogy megvalósítsa. Az idilli ember a tudás és kísértés fájára vágyik, a tudás embere pedig az általa elért bonyolultsági fokon lehetetlenné vált lelki békére. A Heimatfilm civilizált nézői olyan naiv világra vágynak, amelynek szereplői, a nézőkkel szemben, a magasabb civilizációra vágynak. Senki sem a maga bőrében érzi jól magát, az idilli embert is megfertőzte a nyugtalanság, beteljesül a nevetségesség: a természethez húzó kultúra a kultúrához húzó természethez húz. Az idillikus vágy saját komikus kisiklásán mulat. Az alapszükségleteikben kielégült idilli emberek a kielégületlen, örökös rohanás, a teljesítmény a teljesítményért és a fölösleges szükségletek világára vágyva válnak vicces atyafiakká.

A népszínmű filmi adaptációjának differenciált, ironikus és önproblematizáló idilli vágyra kell támaszkodnia. A népszínmű filmi újjászületése lendületes. A jóízű nevetés lényege az empátia és nem az antipátia, a nosztalgia és nem a vitriol. A megoldás látszólag olcsó fordulata régi magyar adomákra emlékeztet, melyek nem csattanósak, néha nem is világos, hogy mi a poén, de éppen ez a kevésbé kihegyezett poénstruktúra teszi az anekdotát a monda rokonává. Az

anekdota úgy viszonyul a mindennapi élethez, ahogyan a monda a határszituációkhoz: a mesénél vagy mítosznál nagyobb epikai hitel, a fokozott hangulati életszerűség igényével. Az anekdotikus humort a privát, családi gyermektörténetek kommunikálhatatlanságának öröksége jellemzi. Csak az egymás gyengéit is értékelő szolidaritás hatókörén belül mulatnak rajta jól. Az anekdotikus humor a derűs szolidaritás körébe a nevetés által belépők viszonyát intimmé és családiassá nyilvánítja. E humort a hatvanas évek csehszlovák filmje fedezte fel újra. A kor csehszlovák filmkomédiáinak nagyobb részét kitevő falusi és külvárosi, kisemberi tematikába húzódik vissza a film a hódító hatalom és az általa fokozottan eltorzított, előtérben ágáló típusok világából. E filmek, miközben kinevettetnek egy periférikus világot, egyúttal az erények csigaházaként ábrázolják a neobiedermeier népvilág kisszerűségét és szűkösségét.

A Gaál Béla által teremtett Heimatfilm modernizált poénjai sokat tanultak a kabaré dramaturgiájából, mely az anekdotánál kíméletlenebb az emberrel, kevesebb tisztelettel látja, de a Heimatfilmben az anekdotikus elem által megfékezett gúny nem válhat kegyetlenséggé. Nem harapós gúny. Nem keserű irónia. Ez a gonoszkodás csupa szeretet, mely nélkül nincs valódi vidámság.

4.4. A népi legenda kísérlete (Tavaszi zápor)

4.4.1. Az élet máshol van (A kizártak mitológiája)

A *Tavaszi zápor,* akárcsak a *Csak egy kislány van a világon,* dialógusok nélküli, zörejekkel és zenével kísért hangosfilm. Fejős Pál megoldásában a technikai nehézségek elkerülését szolgáló megalkuvásnál nagyobb szerepet játszhatott a némafilm futó hangulatokon zongorázó, mozgékonyabb képvilágának vonzása, mellyel a nehézkes „talkie" egyelőre versenyképtelen. A *Tavaszi záport* az 1914 óta Amerikában élő Fülöp Ilona írta, Peverell Marley (Cecil B.De Mille operatőre) fényképezte Eiben István társaságában, zeneszerzői Angyal László és Vincent Scotta. A magyar és francia verzióban, francia sztár, Annabella főszereplésével készült filmet 1932. november 4-én mutatta be a Rádius mozi. Míg a két imént elemzett Gaál-film a népszínmű filmi változata (Heimatfilm), Fejős filmje igényében a paraszti témájú társadalmi dráma artfilmvariánsa, mely az eredményt tekintve a „szegények életét" ábrázoló népies irányдráma midcult-műfaja és a szentimentális cselédmelodráma masscult-műfaja között ingadozik. A cseléd: a vidék a városban, míg a nyaraló, a turista a város képviselője vidéken. Amaz túldolgoztatott pária, emez a semmittevés királya. Az előbbi tragikus (Fehér Imre: *Bakaruhában,* 1957, Fábri Zoltán: *Édes Anna,* 1958), az utóbbi többnyire komikus alak. Fejős filmjében, melyben a hősnő falusi cseléd, azt látjuk, hogy a vidék kegyetlenebbül nyomja el magát, mint őt a város. A Heimatfilmben a régimódi vidék harmonikusabb, a naturalista parasztdrámában barbárabb mint a modern élet. Az ősi és naiv életformák Vico és Rousseau óta a szakadatlan vita tárgyát képező ellentett értelmezési módja a kezdet tökéletességének illetve rettenetességének eszméje.

Fejős az együttérzőbb városi ember szemével látja a barbárabb falusi gazda járma alatt senyvedő cselédet. Falun jobban kizsákmányolták a szolgálót, többet igyekeztek kipréselni belőle mint a hisztérikus és szórakozott városi nagyságák, de nem tekintették, mint városon, egzotikus species tagjának, idegen lénynek. Fejős filmjében a cseléd nagyvárosi szemlélete vegyül a falusi élet képeivel. A realista problémafilm átnő a mítoszba és a melodrámába (mint később Giuseppe de Santis temperamentumos, hangulatos filmjei a *Riso amaro / Keserű rizs,* 1948 és a *Rome, ore 11 / Róma, 11 óra,* 1952). Az egzotizáló szemléletmód romantizálja a cseléd alakját.

A *Tavaszi zápor*ban nem annak a modern világban már nem teljesen tehetetlen, a polgárosodás kezdetén álló s a városi kultúrát befogadó fiatalnak a képét látjuk, aki ekkoriban volt a cseléd. Csak a lecsúszott úrilány lehet ilyen tehetetlen, nem az, akit a nélkülözés és a nehézségek neveltek. A Fejős-film cselédje légies és gyámoltalan viktoriánus kisasszonyok emlékén átszűrt lányportré, sorsa pedig a falusi népdrámát és ifj. Dumas iránydrámáját vegyíti Schnitzler erotikus rezignációjával.

„Népi legenda" – mondja Nemeskürty István a *Tavaszi zápor*ról[422]. Hibának tartja a film „népviseletesen magyar cifraságát"[423]. A *Tavaszi zápor* szenvedéstörténet, amely modern szentet csinál a cselédből. Fejős filmje, mely stilizációs princípiumként hívja segítségül a legenda műfaját, a vallást esztétizálja és nem az esztétikumot állítja a vallásos nevelés szolgálatába. Biológiai mítosz indítja a cselekményt. Felső felvételen látjuk a ház előtt virágzó gyümölcsfa koronáját. A legyezőszerűen nyíló szétfutó erezetű virágzás ugyanolyan kétértelmű, mint a *Das blaue Licht / Kék fény* (Leni Riefenstahl, 1932) barlangja: mindkettő a társadalom által kihasznált, eltékozolt és elnyomott gazdagság foglalataként jeleníti meg a női létet. A vallási és biológiai konnotációk a cseléd történetének a nőiség történetévé való esztétikai általánosítását szolgálják. A kis hősnő nekiindul cselédkönyvével a társadalomnak. A *Tavaszi zápor* egyfajta hit, a tételes vallásoknál ősibb, az ösztönökben lakó bizalom, a női test és lélek, a feminitás lényegéhez tartozó reménykedés története. Az ösztönökből jövő remény, a virágzás ösztöne egy mohó, önző, kiszipolyozó társadalomba belevetve válik a szenvedéstörténet alanyává.

Népes családon pásztáz a kép, zongora kalimpál, gyerekek visongnak, türelmetlen hang szólítja Marit. Az elnyomó hangzavar érzékelteti a könyörtelenség figyelmetlenül csörtető, durva rendjét. Aszinkron hangmontázs teremti meg a kiszolgáltatottság légkörét. „Mari! Mari! Gyerünk már!" Sikoltozó parancsuralom hátba támadó jelenléte sokkíroz. Itt a cseléd az, aki az érzékenységre és virágzásra született élet finomságát képviseli, s az úr a letaposó csizma helyzeti fölényét. Mari mindent úgy vesz, ahogy van, a türelmetlenséggel szemben is türelmes: ilyenek az urak, nem tehetnek róla! Engedelmes sorsérzés jelöli ki pályáját: elzárja az érvényesüléstől és megőrzi a lumpenizálódástól.

Mari, a film hősnője a jegyzőné (Dajbukát Ilona) cselédje. A jegyzőné és lánya (Bársony Erzsi) – Hamupipőke mostohaanyja és mostohatestvére – egyszerre idézik fel a rettenetes anya archetipikus képét és a cselédkomplexumos hisztérika sztereotípiáját. Mari Hamupipőkeként térdepelve öltözteti a bálba induló lányt. A házikisasszony nagyjából egyivású Szabó Máriával. Bár az emberi szubsztancia azonos, a sors kegye eltorzítja az egyiket s kegyetlensége felszenteli a másikat. Az élettevékenységükben passzív urak tehetetlen szörnyekként, furcsa parazitákként ülnek, állnak; az igény telhetetlenségében és a követelődzés türelmetlenségében fejeződik ki élősdi aktivitásuk.

Mari leolt, bezár, perdülve serénykedik. Kilép az estébe a három nő: anya, lánya és cseléd-jük. Mulatság hangjait szűri a falusi est. A felvillanyozott kisasszony-lány mögött kíváncsian lépdel a jámbor cseléd. A bálteremből kiömlő tánczene telt hangjai veszik körül, amint letérdel a fehér fodros lány mögött, hogy felsegítse báli cipőjét. Míg a bálozó lány az izgalomtól pattog, a térdepelő cseléd is bepillant, a kisasszony hátsó fele mögül, a bálba. Ha kezdettől fogva a cseléd a finom s a zajos, önző, fegyelmetlen kisurak a közönségesek, akkor a film a kontraszelekcióról, kultúra és civilizáció ellentétéről szól, a rosszabbak, a durvábbak győzelméről, a társadalmat kiszipolyozó jövőtlen osztály pusztító és önpusztító túlmohóságáról, mely a pillanatban élve rendez be egy fenntarthatatlan világot.

Mindenki érzi, hogy „az élet máshol van". Platon barlang-hasonlata fejezi ki az uralkodó osztályok világérzését, akik, a háziasítási degeneráció ismeretelméleti világkép típussá szublimálódott megfelelője eredményeként, egy tökéletlenebb vagy tökéletesebb, de mindig zárt, hárításra berendezkedett komfort rabjaként, információt veszítenek. Az alávetettek világérzését

hasonlóan elterjedt őskép, a Platon-hasonlat fordítottja, populáris ellenképe fejezi ki: benn zajlik az igazi élet, s mi a sötétből figyelünk, mint a zombik, vagy mint a végleg rémmé változott Dr. Jekyll, ki a kinti éjből bámulja menyasszonyát, vagy mint Stella (Barbara Stanwyck), ázott proletárnőként lesve a bálterem ablakát, melyben a felső tízezerbe felemelkedett lányát ünneplik (King Vidor: *Stella Dallas,* 1937). Nálunk Mollináry Gizellánál fordul elő e kép: a bezártak mitológiája áll szemben a kizártakéval.

Valcer követi a csárdást, erotikus forgatag nyeli el a kisasszony-leányt. A kizártak kíváncsisága – mely a kor mozijának, a glamúrfilm korszakának is bizonyára egyik fő magyarázó elve lehet – még naiv: a bámész cseléd magáról megfeledkezve térdepel. Az öröm képe is öröm. A fény képe is kielégülés. A fénykép szórakoztatóipari kiaknázásának ezért válik fő útjává ebben a korban a „fény"-kép vagyis a glamúrfilm. Az artfilm-rendezői ambíciójú Fejős Pál filmjében azonban a ragyogás elbűvölt nézőjét, Marit, hideg zuhanyként hivatott kijózanítani a rendreutasítás. Fontoskodó bálrendező, gőgös zsírosparaszt int a bámész Marinak, tűnjön el. Ugyanazt az űzöttséggé fokozott kizártságot látjuk, mint a *Das blaue Licht*ben, Leni Riefenstahl filmjében, de Marinak nincs alternatív világa, mint a riefenstahli boszorkánynak, ő az egyetlen világból van kizárva. Az a világ azonban, amelyből bárki bárkit kizár, bitorlóké, lopott, rabolt világ. Mari csendes vád néma tanúja a film elején.

4.4.2. A bukott nő sztereotípiája és a vulgáris bordélyromantika művészi adaptációja

A sodró valcer Bécsből jön, Mari időtlen időben zajló lassú pepecselése: Ázsia. Figyelmesen hajol teendői fölé, petróleumlámpával bajlódik, nagy copf a hátán, szalag a hajában. Közben csábító valcer hullámzik át a falun, nem lehet elbújni, dúdolása utolér. Mari határozott mozdulatokkal vetkőzik, puritán vetkőző mozdulatait azonban elcsábítja a zene, lemeztelenedő testtel tesz néhány tánclépést a tavaszéjben. A petróleumlámpás strip-tease csak a néző perspektívájából suta és szomorú, a kedves, igénytelen Mari ezt nem veszi észre. Ismét a fiatal fát látjuk éjben parázsló, világító virágaival.

Vihogó fiatalúr kíséri haza a kisasszonyt az erotikus zenét lihegő, szirmot bontó éjfélen. A cseléd a ropogósra szárított ruhákat szedi össze, míg a nyafka kisasszony a kapuban dulakodik udvarlójával. A hoppon maradt úrfi megszólítja Marit és elbolondozik a kerítésnél a figyelmes szemű lánnyal. A lány előbb hőkölve, húzódzkodva hárítja el a felkínált bonbonos zacskót, végül az úrfi sajátkezűleg illeszt s nyom be egy bonbont a lány szájába. Mari előre hajolva benyeli, előbb félszegen, utóbb mégis ösztönös erotikus magabiztosságra ébredve tátog a férfi ujjai közé csippentett bobon felé. A kesztyűs kéz érintésére megelevenedett száj újabb bonbonok után kapkodva nyeldekel. A kincsek kirámolása a *Das blaue Licht* barlangjából és a bonbonok berakása a *Tavaszi zápor* „barlangjába" nyugtalanító és obszcén motívumok. A nő „etetésének" jelenete, mely nemcsak a gazdatiszt és a cseléd társadalmi viszonyáról, egyúttal férfi és nő nemi viszonyáról is vall, nemcsak felháborító hanem pikáns is, mert nemcsak a férfi eteti őt, a lány is etetteti magát, s nyíló, befogadó önmagával kínálja meg a férfit, megmámorosodva a nemi felajzottság pillanatának minden társadalmi korlátot ledöntő szalmaláng demokratizmusától. A nemi rituálé pillanatában a maga, a teste, a neme, a fiatalsága hatalmát észleli a lány.

A modern szerelmi epika születése idején a polgárlány elcsábítása „ügy", nem a cselédlányé. A bukott nő és a törvénytelen gyermek a népszínmű kedvelt témái (Szigligeti: A lelenc, Tóth Ede: A kintornás család, Rákosi Jenő: Magdolna, Csiky Gergely: Szép leányok, Abonyi Lajos: A leányasszony). A *Tavaszi zápor* hősnője a naturalizmus talajtalan és magányos, kiszolgáltatott cselédlánya, s nem a népszínmű parasztlánya. A cseléd a védtelen ember, a préda, akit

semmi sem óv a privilégiumok által biztosítottak kegyetlenségétől. A naturalista melodrámában a cseléd elcsábítása üggyé vált, a tettes pedig már nem magabiztos nagyúr, esendő, bizonytalan polgár lett belőle. A történetet Fejősnél a falusi miliő még egyszer feudalizálja. A hím szótlanul ellép a cseléd fölött, akinek testét egy percre megkívánta. Mari ismét térden áll, ázott kalapot szed fel a fűből, karjával törölgeti s felnyújtja urának. A mesebeli Hamupipőkét kiváltja a szolgaságból a herceg szerelme, Marit a nappali szolgaságot megkettőző éjszakai szolgaságba taszítja. Tücsök cirpel, nóta szól, duhaj legények vonulnak a kert alatt. Eltávolodnak, harang kong, a lány csak áll, mint a füvek és a fák. Kosztolányi Édes Annája, akiben az elnyomottak végtelennek látszó türelme egyszerre – Jean Genet cselédeit előlegező – hasonlóan valószínűtlen bestialitásba csap át, a téma társadalomkritikai és lélektani vetületét bontja ki, míg a Fejős-film igazságát más szinten, a női nem metafizikája nívóján kereshetjük.

Gyümölcsöt hordó fát látunk az udvaron s a bukott lány is lelepleződik. „Hát így állunk? Azzal az ártatlan képeddel mintha háromig se tudnál számolni!" A másik szobában a zongorát gyötrő kisasszony kifelé figyel buja kíváncsisággal. „Szedd a cókmókodat, de rögvest. Az ilyennek nincs helye tisztességes úriházban!" A gazdatiszt (Gyergyai István) feszengő szóváltás után bankót nyom a lány markába. Pletykáló asszonyok, gyűlölködő arcok. Könnyű prédán éli ki keserűségét a sanyarú világ. A lányt elbocsátó jegyzőné a felháborodás szólamaival vagdalkozik, a Marit szintén kidobó gazdatiszt pedig mindent megmagyaráz. Mari bólint, engedelmeskedik, jön-megy némán, nem az ő oldalán vannak a szavak. Fejős, a szükségből erényt kovácsolva, a szavak és a szegények „aszinkronitásának" ábrázolására használja a hangmontázst. Bernanos regényében és Bresson filmjében (*Mouchette*, 1967) debil arc tükrözi a szentség visszfényét. A *Tavaszi zápor*ban a ripacskodó urizálás által legázolt hősnőben születik a lélek jósága, a világ egy kis darabjának szeretetteljes átlelkesültsége. A csendes nemesség a cseléd privilégiuma, a felkapaszkodottak, a nincstelennel ellentétben, nem engedhetik meg maguknak a lélek előkelőségét. A nemesség mindig kívül áll a tülekedés rendszerén: legalul vagy legfelül. Fejős legalul keresi, mert – akárcsak Rousseau vagy Brecht – úgy érzi, az ember hajlama szerint jó, csak a felemelkedés kegyetlen játékszabályai torzítják el. A radikálisan plebejus mítosz (akár munkásmítoszként, akár parasztmítoszként) arisztokrata érzésmódokkal találkozik, s szembe kerül a középosztály küldetéstudatának e korban szintén hangot kapó megnyilatkozásaival. A harmincas években minden osztály önképét a pozitívan elfogult önmitizálás, más osztályokról alkotott képét pedig negatívan torzító ressentiment jellemzi. Az osztályuk ellen lázadó fiatalok pedig, saját osztályuk önmitizációját elvetve, más osztály önmitizációjának szolgálatába állnak.

Mari a városba megy, alkalmi munkákból tengeti életét, havas éjben lépeget, jégvirágos ablakok kirakatában bámulja meg a polgári otthonok életét. „Ő legyen néktek üdvözítőtök, valóban..." Mindig minden zene, legyen az dévaj vagy szent dallam, másnak zenél. A *Stella Dallas*-típusú anyamelodráma és az olasz neorealizmus előzményei még nem váltak el egymástól: Krisztus megállt Ebolinál, csak Eboliig ment, a szegények szegényeiről megfeledkezett (Francesco Rosi: *Cristo si e fermato a Eboli*, 1978).

Kivilágított üvegtáblák. Élveteg zene harsan. Mari óvatos őzléptei a macskaköveken. Fortuna kávéház. Mari felnéz. Tiszta arc a nagykendő alatt. A cselédmelodráma cselekménye, mely előbb a bordélyromantika konvencionális nyomvonalán halad a kibontakozás felé, egyszerre ellentétébe fordítja az utcafilmek zülléstematikáját: a bukott ember az utolsó angyal, s a gáncstalan osztály vonalas életformája parazitizmus és képmutatás. Mari belép a bordélyba. „Nékem is, nem is oly régen / Volt fehér leányszobám..." – énekli a sanzonett. „Szerelmes, hű vőlegényem, / s anyám, ki vigyázott rám." A kamera félelmet és reményt, szégyent és fájdalmat nem ismerő, élveteg és felületes arcokon pásztáz. Pukkedliző hősnőnk cselédkönyvét nyújtja némán. Maszkarcok néznek szembe Mari tisztelettel és tapintattal teljes tekintetével. Számára a prostituáltak is cifra nagyságák, akik valóban hasonlítanak is a korábban látott, szalonokban heverésző asszo-

nyokra. Hősnőnk mostmár itt cselédeskedik, csöndes lelkiismeretességgel súrolja a padlót. Egyszer aztán elájul. Ágyba fektetik, szótlan csenden átszűrt csengés-bongásban ülnek és várnak, éteri remegés vékonyka hangjai töltik ki a megállt időt, a bordély népe pillanatra egy nagy család. Megvan a gyerek, felharsan a zene, folyik tovább a vigalom. A bukott cseléd története furcsa idillbe torkollik a bordélyban, mely a tisztaság menhelyévé válik. A bordélyidill a kívülrekedtek köztársasága. Gramofon forog, tangó nyávog, hímeznek a lányok, középen a közös baba, a ház babája, kit együtt babusgatnak. Epedő dal nyivákol gyászosan.

4.4.3. Az álszentek és a felmagasztosulás

A magyar polgári filmkultúra két ambiciózus művészfilmje, a kezdetet jelző *Tavaszi zápor* s a vég közelgését markírozó *Emberek a havason* a hitbuzgalmi irodalom szimbolikájából táplálkoznak. A magyar művészfilm kultúra szimbolikáját megteremtő alapfilmek a vallás örök ősképeire apellálnak az aktuális politikával szemben. Megszólalnak a harangok vagy Mari egy nap felfigyel a harangszóra. Keresztet vet, kiöltözik, lengő szoknyásan, csizmásan, begyesen vonul a templomba, bemutatni gyermekét. Előre lépdel a tér közepén, megáll a Mária-kép alatt, mintha egymás tükre volna a két anya-gyermek pár. Az anyák egyetértésével nézik egymást. Hősnőnk mosolyos magabiztossággal vonul ki a templomból. Tele az út néppel, de rá se hederítenek, elfogadják: egy anya.

A cselekmény szerény nyugpontra ér, de még nem léptek fel a modern szent fő ellenfelei, az álszentek. Előzményük a jegyzőné, az erkölcsi felháborodásban kéjelgő szívtelen legázoló, de benne még nem intézményesült világrendként az álszent gonoszság. A közerkölcs őrei közbelépnek! Griffith: *Intolerance / Türelmetlenség* (1916) című filmjéből ismert gőgös úrhölgyek jelennek meg, fekete matrónák, s elviszik a babát. A kegyetlen világ, a látszatot mentendő, lecsap áldozataira, vétkesekként átkozva ki az elnyomorítottakat. A gonoszság méltó büntetését az áldozat nyeri el, s az uralom kegyetlenségét betetőzi a morális fennhéjázás, melynek kegyetlen paradoxona feldolgozhatatlan lévén, a jóhiszemű hősnő szellemi hanyatlásához vezet.

Mari, miután sorban kezet csókolt a prostituáltaknak, apatikusan vonul motyójával. Toulouse-Lautrec képet idéző beállítás következik: kocsmai asztalra könyököl a lány. Elhanyagoltan bukkan fel falujában, gyerekek gúnyolják, mint Leni Riefenstahl hősnőjét. „Itt a bolond lány!" A szenteskedők kompromittálták a szentséget. Mari megkeményedett, dacos arccal siet a templomba. Az ízléstelenség határán egyensúlyozó jelenet a Szent Szűzre kezet emelő bukott leány képe, de a néző emlékezik rá, hogy az előző templomjárás képsora voltaképpen azonosította őket. Ha azonban saját szent mására kezet emelve lényegében magára emel kezet, ez öngyilkosságot jelent. Az öngyilkosság a szentség aktusa, mert minden nem e bukott, kegyetlen, igénytelen és ostoba világra való érték az öngyilkosság egy módja. A falu bolondja virágzó fácskát tépő éji fúriává válik az új tavaszon, de a szelíd lélek belepusztul a hozzá nem illő lázadásba.

Felmagasztaló képek során át vonul, mennyei sziporkázásban emelkedik, isteni tereket felmosni térdepel Szabó Mária. A szegények mennyországának groteszk vízióját a *The Kid / A kölyök* (1921) című Chaplin-film mennyei képsora ihlette. Stílszerű, hogy a cselédlányt Hamupipőke-mennybe vezeti Fejős, mely megfelel Mari csak szolgálatot és tűrést ismerő szerény fantáziájának. Fejős filmje a *Miracolo á Milano / Csoda Milánóban* (Vittorio de Sica, 1950) és a *La strada / Országúton* (Fellini, 1954) megoldásait előlegezi. Az előbbiben is csak a szegények képesek a jóságra, mely a teljesítménytársadalom hatékonysági kritériumainak ítélete szerint bizonyára az evolúció zsákutcája. Az utóbbiban is csak a debilitás határait megközelítő naivitás alkalmas rá, hogy – a fásult kegyetlenség világában – a jó példájául szolgáljon.

Szigligeti: A lelenc című darabjában a megesett lány később elcsábítója mint bírája előtt találja magát, gyermekgyilkosság kísérletének vádjával terhelten. Szigligetinél még van katarzis, a bűnösnek szembesülnie kell tette következményeivel. A *Tavaszi zápor* világában nincs öntudat, méltányosság, katarzis és ítélet. Félelem és remény, bűn és bűnhődés drámáját egy krónikusan igazságtalan világban a kegyelem néma művének munkálkodásába vetett hit, a szentség kisugárzása pótolja. Oláh Gábor cselédlány hősnőjének szenvedése a táltosfiút szülni hivatott kiválasztottság tanúsága. Szabó Mária azonban „csak" leányt szül, és tűrése nem a későbbi győzelmek garanciája. Egy fiú születése a földet, a profán kozmoszt változtatja meg, egy lány születése az eget. A *Tavaszi zápor* sorsmodelljében hiányzik a pont, ahol a belső szenvedés külső diadalba csaphatna át, csak belső fordulat van, mely nem készteti metamorfózisra a világot. Mindez Fejősnél a szentség és a lélek fogalmainak végső egybeesése felé mutat. Nem élményvadászatként és nem is intellektuális önkultiválásként fogja fel a lélek történetét. Még csak nem is az ébredés történeteként, hisz a tompa derengés, a tudattalan homályában zajlik a cselekmény.

Az utójáték tizenöt évvel később játszódik. Mari lányát látjuk az udvaron. Fiatalember közeleg. Az égi lény, a féltő anya hiába integet odafenn, a lány csak a tavaszt és a legény közelségét érzi. Mari, az aggódó anya, a világra önti mennyei felmosó vödrét; zápor zúdul, hűti a lányt, szétfut a pár. Az áprilisi záport halott anyák zúdítják alá a mennyből, hogy megvédjék lányaik erényét a tavasz és a szerelem kísértéseitől.

A *Tavaszi zápor* befejezése megüt egy hangot, felidéz egy hangulatot, melynek folytatása van, ami mindmáig sem kiaknázott, de hatásosságában folytatást ihlető nagy jövőt ígér. Vaszary Gábor 1941-ben megjelent regénye, a Tavaszi eső, akárcsak a *Tavaszi zápor,* egy első szerelem története, amelybe az ember belehal. Vaszary műve regényirodalmunkban, a Halálos tavasz mellett, sőt, a Zilahy regényénél több költőiséggel és temperamentummal képviseli egy újszentimentális irány útkeresését. A tragikus románc műfajának legszebb magyar alkotásán, Vaszary regényén a Fejős-film ihlető, bátorító hatása is érződik. A regény szintén a tavasz és szerelem kísértéseiről szól, a szerelmi motívumot szintén a tavasz meteorológiája kozmomorfizálja. Ez is a tragikus, mert nyarat nem ígérő tavasz szimbolikáján alapul. Vaszarynál a polgár olyan otthontalan a nemesi világban, mint Fejősnél a paraszt a polgárvilágban: a cseléd fogalma e gondolatsorban általánosul. A *Tavaszi-zápor*-film és a Tavaszi eső-regény ígéretes, közös tendenciája egy síri, kísérteti és túlvilági szimbolika felhasználása a fantasztikum felé való elindulásra fantasztikumszegény kultúránkban. A nekrofil románc pótfantasztikuma jelenik meg az örök cseléd-sors melankóliájának kifejezési eszközeként. Az álomszerű kísértetszimbolika, mely Fejősnél a hollywoodi kísértetkomédiák felé is mutató csattanó, Vaszarynál megnövekedett jelentőségre tesz szert az egész cselekmény kereteként. A jelen perspektívájából tekintve idézi fel az író az egykor a temetőben randevúzó s most ott fekvő párt. Halottaknak tituálja őket, mintegy a halottakat vezetve ki a sírból, hogy az irodalom a halálos szerelem vádló örök visszatéréseként definiálja a kísérteti képben önmagát. Ez a borzongató és szép írói gesztus indítja a könnyeden vezetett, humorral is teljes cselekményt. Így válik a szerelem története, az érzéketlenség világában, minden értékek haláltáncává: „Ott állt az ifjú és a leány, az elmúlott század távlatában, a napsütötte hegytetőn. Délnyugat felől hűs légáramlat meglegyintette meleg arcukat és előttük feküdt a holt város, vidáman pezsdülő életében, amikor még semmi sem emlékeztette őket az elmúlásra. A két halott ott állt a hegytetőn a holtakkal szemben."[424] Vaszarynál nem egyikük a másik áldozata, mindketten őszintén és áldozatosan szeretnek, de ez nem segít, sőt, így az eredmény duplán tragikus.

A *Tavaszi zápor* cselédromantikája, mely mozijainkban már a *Melodie des Herzens* (Hans Schwartz, 1930) idején is megbukott, mind a közönség mind a kritika részéről az elutasítás sorsára jut[425]. Pedig a két messzemenően sematizálódott irodalmi témát összekapcsoló Fejős való-

ban népszerű klisékkel dolgozik. Rónay György rámutat a XIX. század második felében kibontakozó perditakultusz és a cselédtematika rokonságára. A „becsületes prostituált" irodalmi rokona a „frivol úrnőjénél sokkal igazabb és nőiesebb cselédlány, vagy az előkelő társaság királynőinél sokkal többet érő parasztlány."[426] A probléma az, hogy Fejős, miközben népszerű klisékét halmoz, nem engedi kibontakozni a populáris melodráma nagyformáját. A klisék halmozása és a művészi szemérmesség nem viselik el egymást. A megejtett cseléd története, mely a bordélyromantika utján haladt tovább, anyamelodrámához vezetett, melyet a falu bolondja és az öngyilkos lányanya motívumai fűszereztek. Fejős szükségét érezte elmondani „maga mentségeként", hogy a *Tavaszi záporral* el akart indítani „valamit, amin keresztül a művészethez közeledünk"[427]. Pontosan ez a midcult naivitása. Fejős maga mondja filmjéről: „Tudom, hogy sok benne a giccs, de lehetetlen máról-holnapra művészi filmet adni. Azért, mert a filmben egzotikum van, Amerika meg fogja bocsátani, hogy emellett más is van benne, mint az amerikai filmben."[428]

Gregor és Patalas szembeállítja a „kozmopolita" Kordával a „nemzeti jellegzetességekkel rendelkező"[429] Asquith és Hitchcock művészetét. Korda „sikeresen idomította az angol filmgyártást a nemzetközi kommersz színvonal követelményeihez."[430] Az Asquith vagy Hitchcock babérjaira pályázó Fejős így panaszkodik: „ezren és ezren vetették a szememre, hogy már megint parasztfilmet csinálok"[431]. A rendező, aki a nemzeti művészfilm kultúra és a nemzetközi kommersz színvonal követelményei között ingadozik, összehasonlíthatatlanul magasabb szinten, végül mégis csak *A kék bálvány* hibáit ismétli. Nemeskürty István így jellemzi az eredményt: „Az indítás tipikusan amerikai film-indítás: Mary Pickfordot, Lilian Gisht láthattuk sokszor ilyen kis cselédként valamelyik középnyugati városkában, sem az ábrázolási mód, sem az ábrázolt társadalom nem magyar, Fejős nem a magyar társadalmat óhajtja bemutatni, hanem egy mindenütt érvényes kispolgári miliőt rajzol meg."[432] A film társadalomkritikája valahol a Tamás bátya kunyhója szintjén mozog.

Fejős filmje amerikanizált magyar szellemmel készült francia film a magyar faluról. De máig sem megtalált nagy dolgokat keres, és azok a motívumai a legjobbak, melyekért nem szeretették és elvetették.

A bonyolult szerkezet végül szellemvígjátéki poén felé halad, mely oldja a történet kegyetlenségét. A jámborság heroináját nem illeti meg a tragikum. A szentség negatív hősiesség, melyet a köznapok embere gyengeségnek, gyámoltalanságnak, legjobb esetben meghatóan komikus életidegenségnek érez. A művész szkepszise a melodráma megmentésének szolgálatába állítja a humort, s az iróniával alkalmazott babonás motívum viszi tovább az igénytelen kis sorsot a halálon túli szeretetnek a szellemkomédia eszközeivel idézőjelbe tett melodrámájába. A *Tavaszi zápor,* félúton a modern művészfilm és a konvencionális melodráma között, időnként nagy erővel előlegezi Bernanos keresztény egzisztencializmusának bressoni adaptációját és a kései neorealista legendafilmeket.

4.5. A parasztragédia és a folklór-show között (Ítél a Balaton)

4.5.1. A múlt elmúlt, a jövő nem jött el

Fejős második Magyarországon készült filmje, az *Ítél a Balaton,* francia és német változatban is elkészült. A forgatókönyvet Mihály István írta, a filmet Eiben István és Peverell Marley fényképezte, zeneszerzői Farkas Ferenc és Vaszy Viktor. 1933. március 2-án mutatta be a Fórum mozi.

A harmincas évek filmesei, a parasztbohózattá lecsúszott népszínmű nyomán, többnyire komikus atyafit csinálnak a parasztból. A népszínművet élvező paraszt nem magát neveti ki, bár – nagylelkű lévén – ezt is szívesen tenné, hanem a városiak parasztképén nevet. A városi ember parasztképe, az udvari ember parasztképének leszármazottja. Bármilyen jóindulatú is e kép, az elvárosiasodott paraszt, a cseléd és a hivatalsegéd a forrása, aki azért naiv, mert már nem teljesen falusi és még nem igazán városi. A paraszt azonban nem naiv. A földműves ember racionalista vállalkozó szellem, tudósa a földnek, kis agrár üzem vezetője. Móricz Zsigmond Betyár című regényének hőse ösztönös intellektuel, lázadó zseni az agrárvilágból, aki jobban hasonlít Dosztojevszkij embereire, mint a népszínműére. Fejős a népszínmű legendás és anekdotikus figurái s Móricz felnőtt, bonyolult parasztábrázolása között alakít ki egy köztes pozíciót, melyel egyik közönséget sem tudja megszerezni.

Fejős ambiciózus és hangulatos filmjei nem kerülnek olyan közel az ábrázolt élethez, mint Renoir vagy a neorealisták. Részvéttel megfigyelt alakjait távolról szemléli. Mindig marad benne valami a megfigyelőből, ami esztétikailag nem elég erős beállítottság. Már a *Tavaszi zápor*nak is az a baja, hogy szerzője, messziről látva a sokszorosan hátrányos helyzetűek életét, nem tárhatja fel sajátos racionalitását és stratégiáit. A belülről megélt anyag hiánya megfosztja létfeltételeitől az apró életmozzanatok és összeszövődésük igazságát feltáró művészfilmi törekvést. Minthogy a motívumok nem a közelről ismert életből származnak és a konstruált helyzetek nem egymásra utalnak, az anyagba kívülről belevitt szimbolikus segédkonstrukcióval kell megteremteni egységüket. Fejős filmje a dekoratív folklór-show, a romantikus nosztalgiafilm, a paraszttragédia, a stilizáló szimbolizmus és a triviális melodráma között habozik. Mindebből olyan filmforma jön létre, melynek lényege az ábrázolás stilizált és modoros ritualizáltsága, a „népéletről" alkotott intellektuel mítosz, mely ha csak szépet és jót mond is a „népről", úgy hat, mint egy gyászbeszéd, kihalt species rekonstruálásának kísérlete, amelyről már semmit sem tudunk. A hűtlen asszonyt viharos éjen átadják ítéletre a tónak. Ha a Balaton visszaadja őt, bűne bocsánatot nyert. A triviális melodráma is szívesen alkalmaz, a morális és lelki konfliktusok misztifikáló általánosításának eszközeként, babonás és legendás motívumokat. Különösen a vízzel – mint a tudattalan szimbólumával – kapcsolatos, sokszor konstruált, légből kapott motívumok népszerűek, mint Erdős Renée Santerra bíborosának kéjhajója, a *Valamit visz a viz* (Oláh Gusztáv, 1943) hullámok sodorta női ördöge vagy az *Egy szív megáll* (Kalmár László, 1942) ítélő Balatonja. Fejős midcult-filmjének folklorizáló alapmotívuma végül a masscult-filmben, a triviális melodrámában találja meg helyét.

A tömegfilm-műfajok és művészfilmi stiláris ambíciók között habozó *Ítél a Balaton* az artfilm-kultúra későbbi nagysikerű életműveinek (Jancsó, Paradzsanov) előfutára. A folklórfilmből nem lesz filmfolklór. A folklórfilm elitárius artfilm-műfaj, mely legfeljebb a midcult-film népszerűségi szintjéig vulgarizálható (Iljenko), míg a filmfolklór a masscult-filmeket jelenti. Ezoterikus nyelv lesz a folklórból, ha a folklór már nem a közgondolkodás hivatalos nyelv alatti spontán dimenziója, azaz nem maga a jelzésszerű szimbolikában kifejezett társadalmi tudattalan. Mesterségesen konzervált régiségként az ezoterikus kultúra kifejezési formájává válik s középosztályi mítoszként adja vissza a kisajátított folklórt, az ily módon elitárius ellenőrzés alá vont, s a saját folyamatos, spontán tradícióképzés jogától megfosztott népnek. A folklórt reprezentációs kultúrává merevítő konzerválással szemben Fejős sem tudja megtalálni az életrekeltés olyan módszerét, amely nem állítaná szembe a folklórt a mai ember informális kultúrájával, hanem az utóbbit vitalizálná az előbbi újrafelfedezésével. A neorealizmus a kritikában, a népszínmű az utópiában, a francia költői realizmus a mítoszalkotásban konkrétabb és felszabadultabb Fejősnél.

A falusi ünnep tárgy- és hangzavara a neorealista táj életteljes rendetlenségét előlegezi. A cimbalom. A hegedű. A sátrak sültjei. Az árusok babái. A csapok bora. Fejős nem lélektele-

nül leltározza a miliőt. Szenvedélyes mohósággal csapongva halmozza a tárgyakat. Késeket válogató elmerült férfiak. Férfiarcok a kések fölött. A konzum rítusa harci rituálévá válik, ellenséges klánok tagjai gusztálják a késeket. A távolságtartó, kevés szavú emberek között a tekintetek párbaja zajlik. Szúrós és keresztülnéző, sújtó és vágó vagy komoran üres tekintetek frontvonalait próbálja áttörni férfi és nő viszonyában a kérdő, hívó, érintő és felajzó pillantás. Szabó Mihály (Elekes Ernő) a késestől a mézeskalácsoshoz lép. Kés és mézeskalács! A gyűlölet ellenszere-e a szerelem, vagy természetazonos vele?

A művészfilmes ambíció az élet groteszk, kisszerű mivoltát állítja szembe az álomgyár hőskultuszával és boldogságmitológiájával. Mihály lenyalt hajú, csontos arcú férfi. Mária (Medgyessi Mária) tejüveg arcú, diffúz nő. A kemény élet antierotikáját megtestesítő szerelmesek. Fejős nem teszi az egymás számára vonzó figurákat a néző számára is vonzóvá és tetszetőssé. Nem szerelmesfilmet hanem népdrámát akar alkotni, tanulmány tárgyaként figyeli a szégyenlős oldalgást, suta viháncolást, nem érzékelve belülről a szenvedélyt, mely a darabos testeket és jellemeket átvilágítja az élet céljaival. Az átélő szemével látott élet attraktívabb, a megfigyelő szemével érzékelt élet kiábrándítóbb. Amaz a szubjektumot vezérlő, életet vezető értékek jegyében él át mindent, emez az okokat látja, s a nemesebb indítékok mögött prózaibbakat talál.

Fejős Pál *Ítél a Balaton*ja még egyaránt elődje olyan artfilmeknek, mint Visconti: *La terra trema* (1948) című alkotása, és olyan masscult-filmeknek, mint a Roger Vadim által rendezett Brigitte Bardot-románc, a *Les bijoutiers du claire de lune* (1957). A konkurencia és a vérbosszú által szembeállított balatoni halászcsaládok konfliktusára épített falusi Rómeó-Júlia-románc déliesebb temperamentumú népet kíván, nem találkozik a magyar paraszti világ Fejős által egyébként jól megfigyelt konzervativizmusával és sorshitű rezignációként megjelenő előrehaladottabb pacifikáltságával. Mitológiánkban inkább az úr az erőszakosságra, zsiványságra hajlamos, nem a hosszú szolgaságban harcosi erényeit megfegyelmező paraszt.

Fél évszázados gyűlölködést és viszályt dorgál a pap, s a legények fényes csizmákban, tollas kalapokban járják a Szent István napi táncot a kocsmában. Áthidalhatatlan távolságokat szignalizáló tekintetek párbaja zajlik, mégis itt van mindenki, együtt válogatnak a vásárban és együtt táncolnak a bálban. A kapitalizálódó paraszti kultúra konfliktusa, hogy a természet és a nehéz munka egymásra ítél, míg a tulajdon szétválaszt, szembe állít. A templom a civilizáció megfékező folyamatait hordozó intő átszellemítés központja, a mulatság az ősi virtus kirobbanása. A vallás józanító eszméletként jelenik meg a szenvedéllyel, s gyászként a túlcsorduló örömmel szemben.

4.5.2. Atyai parancsuralom és lázadó szenvedély

A *Tavaszi zápor* az árvaság filmje, amelyben a család nem képvisel erőt, az *Ítél a Balaton* a rabság filmje, melyben a család túlságosan nagy erő. Az előbbiben eltűnik, s nem vállal felelősséget, az utóbbiban nem engedi önállósulni és saját életét élni az egyént. A csoport, a közösség már csak ítélő, követelő, kihasználó szervként létezik, segítő, orientáló és védelmező szervként már nem. „Szüretkor eljegyzitek egymást Janival." – veti oda a nagygazda, öreg Kovács (Csortos Gyula). Mária leszegett fejjel áll. „Nem kellek neked?" – kérdi a legény. Öreg Kovács az asztalra csap. „Te hozzámész, mert így akarom, te pedig elveszed, mert így akarom!" Két választás konfliktusának története: a leány választásából lesz a szerelem, az apáéból a házasság.

A cselekményt ünnepek tagolják. Szüreti mulatság következik. Öreg Kovács szétválasztja az egymásnak ugrókat, de ellenzi a megbékélést. Nem hisz a másféle élet lehetőségében, a lassú tűzön izzó viszályt tartósítja a dolgok örök rendjeként. Meg kell erősíteni a Kovács-nemzet-

séget, nehogy a Szabó-klán terjeszkedjék a Kovácsok régi területén. A szociális szabály szerint nem szabad abból a csoportból választani, amely a választó csoportjának konkurense létfeltételek véges halmazáért folyó harcban. A szociális tilalom azonban a kalandvágyó erotika közegében a tiltottat egzotizáló kísértésként fordul visszájára. Az erotika távolságélményt, a másféle, az új, a nem a régit ismétlő élet ígéretét hordozó egzotikumot igényel. A művészet azért is épít oly nagy mértékben az erotikára, mert az erotika félkész anyagot, „természeti szépet", már a művészi feldolgozás előtt átesztétizált életet nyújt számára. A lányarc, mely a neki szánt, saját csoportbeli emberrel szemben halott, az ellenséges csoportból származó, tiltott legénnyel szemben kíváncsivá és ajánlkozóvá virágzik. Az erotika kockázatvállaló, a társadalmi rang kockázatkerülő ösztönzés. A szociálisan előírt választási szabályokkal vitázó s a választási lehetőségek bővítését követelő szerelemmitológiákban, melyekben nem az előírt pár a helyes pár, meg kell találni azt a csoportot, amelynek tagja elég újszerű, hogy felpezsdítse az életet, de nem olyan távoli, ami a párválasztás által alapított új életet összemérhetetlenné tenné a régivel, puszta érdekességgé. A meg nem győző tilalom titka az élet felpezsdítésének lehetőségeit jelző rejtett ajánlat. A szokatlan, de végül értelmesnek bizonyuló választás lényege a választó csoportjának még nem nyíltan mellérendelt partneri csoport felfedezése. Az erotika a jövőben egymásra számító csoportok csoportjának szervezője.

A lány két értelemben is a távolit választja. Nemcsak a szociálisan távolibbat, egyben a nemileg távolibbat is, a férfiasabbat, legénykedőbbet. A kevésbé szolidat. A húsos arcú, bájtalan menyasszony sötét idegen legényre bámul, ki mohó mosolyú karvaly arccal áll a pörge kalap árnyékában. Csak a hatvanas évek olasz filmjeiben élhetik ki magukat az ilyen figurák (Franco Nero stb.). A paraszti kultúra férfinarcizmusát a kuruckodó nemesi birtokosság kultúrája is átvette, melyben a férfi önmitizálása ellentétbe került a bécsi galantériával és a nyugati eredetű szerelemkoncepciókkal. Na milyen vagyok? Mire rá nem szánom magam? Mit meg nem tesz a férfiember egy ostoba kis fehércselédért? Micsoda megtiszteltetés a részedről! – mondja az egyben a heves vágy és az erotikus függés kötelmét is kifejező férfiarc, mellyel a legény átadja a mézeskalácsot. A férfipóz hat, a női mazochizmus reagens, a lány megtisztelve érzi magát a legénytől. A nősténytet elbűvöli a megtisztelő férfivágy, melynek kiváltója saját nőiségének nemi bűvereje. A zsarnok hímet érzelmi rabságba döntő rabnő női narcizmussal válaszol a férfinarcizmusra.

Fejős itthon készült két filmje tele van ötletszinten maradt remek meglátásokkal, melyek nem állnak össze frappáns formamegtalálássá. Nagy lehetőség, a filmi folklór-opera lehetősége körvonalazódik az *Ítél a Balaton*ban, mely nem a XIX. századi opera-formába dolgozza bele a folklórt, ellenkezőleg, a népélet átritualizáltságából növeszt ki új zenés filmformát, melynek tárgya a ciklikus idő harca a történelemmel. E formaalapítás, mellyel több (Aleksandar Petrovic: *Skulpjaci perjo cigane*, 1967) vagy kevesebb sikerrel (Nicolas Ray: *Hot Blood,* 1955) sokan és sokszor próbálkoztak, Paradzsanovnak sikerült (*Tyenyi zabitih predkov / Elfelejtett ősök árnyai,* 1964).

Esküvőt látunk. Rítusok és dalok, a szépség és a szentség megnyilatkozásai szövik át az életet a hagyományos életprogramok ismétlési kényszerével, de már nem jól. Kiszámíthatatlan új világ üstjében főnek ki a jövő már nem állandó törvényei. A rítus még megajándékoz a szépséggel, de a tradíció, melyet kifejez, már nem az életet átfogó hatalom. Átveszik a terepet az individuális szenvedélyek, a spontaneitás, a véletlen, az atomizált társadalom új regulátorai

4.5.3. A középkori istenítélet átalakulása a nagylelkűség melodrámájává

Kezdődik az élet. Jani (Páger Antal), a boldog férj, birtokosi gesztussal karolja át asszonyát. Míg az ember jóízűen lapátolja az ételt, az asszony tekintete találkozik az ugrásra kész ragadozóként figyelő Mihállyal. Összenéztek? Vagy csak összeakadt a tekintetük? A férj véletlenül felnéz. Döbbenten bámul amazok illetlen tekintetére és elmegy az étvágya.

Üres a háló. Valami nincs rendben a Jani asszonyával, pusmogják a halászok. Babonaság, legyint valaki. Csónakok lengnek az időtlen térben, korok és gondolkodásmódok válaszútján. Továbbra is üresek a hálók. Előkerül a bűnjel: a mézeskalács. A tó nem ad halat, mert az asszony rossz helyre, tilosba küldte puritán arca holdvilág mosolyát. Mély és szép a filmben, hogy Mária és Mihály csak tekinteteket váltottak. A tiltott szexuális aktusok, melyektől a falu hite szerint elapad a természet ereje, a világ termékenysége, és a közösség szerencséje balsorssá változik, s melyek büntetéseként kiéheztet a Balaton és bosszút áll a természet, csupán tekintetek érintkezései voltak.

Mária a tiltott szerelem és a szeretetlen tilalom között vergődik. Miért büntet a Balaton? Mert Mária nem lett azé, akit szeret, vagy mert nem tud azé lenni, akinek adták? A tó nem ad halat, mert a Jani által feloldani nem tudott frigid Mária nem ad szerelmet, s ember és természet termékenysége összefügg. A tó nem ad halat, mert a természet akaratát nem lehet megerőszakolni, csak a létre, a természettörvényekre lehet építeni, s a család érdekei és számításai úgy állnak szemben Mária és Mihály szenvedélyével, mint a parti szemlélők a viharzó Balatonnal. „Ha igaz, megöllek!" – rázza leányát öreg Kovács. A bűnbeesés a morálteológia szerint a tiltott vággyal, a gondolattal, a képpel, és nem a tettel kezdődik. A lány nem védekezik, nincs ellenvetése. Az, hogy mást kívánt meg, valóban az ő bűne, de a kielégületlenségre és vele illegális vágyakra ítélő kényszerházasság által a társadalom vált vele szemben vétkessé. Az emberi természetet megerőszakoló társadalmi érdekek kavarják fel a kozmoszt. A termékenység ősibb világának érdekei legyőzik a termelés újkeletűbb világának érdekeit. A szerelmi éhséget ki nem elégítő, puritán világot az emberevő kozmosz ősibb éhségének ébredése bünteti. A családot nem etető Balatont lányával eteti a család. A házaspárt nem etető tavat feleségével eteti a férj. A tó, mely nem volt hajlandó halával etetni az embert, a termés és a jólét fejében emberáldozatot követelő ősszörnyként nyeli el a nőt.

Sikoltva örvénylik a nép a parton, akárcsak a mederben a hullámok. A feljövő vihar képei és a középkorias tömeghisztéria túldramatizáltak. Szelíd mérsékelt égövünk parasztdrámájában nincs helye az orkánnak s a tömeghisztéria sem illik a paraszti sorsérzés egykedvűségéhez.

Hárman hánykolódnak az őrjöngő tavon. Hatásos a Balatonra kitett fiatalasszony segélykérő mozdulata a sötétség mélyén imbolygó, kormánytalan hajón. A meztelen karját kérőn és vádlón, kapaszkodón és tehetetlensége jeléül, a reménytelen megadás gesztusával égnek emelő asszony első ízben válik erotikussá. A naiv dramatikában a boldog házasságot zavarja meg a lelkiismeretlen csábító vagy a boldog szerelmet a szigorú szülő kegyetlenül józan parancsa. Az *Ítél a Balaton*ban a szerelmi háromszög cselekményt dinamizáló metamorfózisa sokértelművé teszi Mária viszonyát két szerelmeséhez. Egyetlen háromszöget látunk, mely kettőnek felel meg: az első szakaszban Jani, a józan érdekek választottja támadja meg a szenvedély választását, a második menetben Mihály, a szenvedélyes csábító zavarja a férjnek kijáró morális elkötelezettséget. A szerelem és érdekházasság ellentétén alapuló kiinduló szerelmi háromszögben Jani a negatív pólus. Miután hármuk viszonya férj és szerető szembenállásán alapuló háromszöggé alakult, Mihály válik a negatív pólussá, sötét kísértővé, tiltott szenvedéllyé. Ellene szól a rokonság érdeke, a közösség akarata, a hűség parancsa, a tervek, a megszokás, a közös élet harmóniája, s nem szól más mellette, csak valami ismeretlen erő érthetetlen szólítása, ha tetszik, a természet

szava, ha tetszik, nem megokolható és tovább nem elemezhető szubjektív választás. Medgyessi Mária is úgy sikoltozik, mint Fay Wray az ugyanebben az időben készült *King Kong*ban (Schoedsack – Cooper, 1933). Közös a két filmben a kiszolgáltatott, elsodort és elragadott nő vonaglása egy felbolydult archaikus közeg mélyén, amelynek partján messze maradt a közösség. Mari azonban az amerikai lány, Ann ellentéte, lévén az *Ítél a Balaton* annak a nőnek a története, aki King Kongot – az ösztönösebb, archaikusabb kérőt – választja.

A női becsület vizsgálatát szolgáló vízretétel, a középkori boszorkánypróbák rokona, nem hoz megoldást, mert nem a nő, hanem társadalma ellen vall. A film e ponton segítségül hívja a melodráma által őrzött lovagias érzületet. A *Casablanca* (Kertész Mihály, 1943) repülőtéri jelenetéhez hasonló nagylelkűségi párbaj színhelyévé válik a viharos Balaton. Két férfi evez be az asszony után, mert mindkettő szereti, az is, akit ráerőltettek, és az is, akitől megtagadták. A nem szeretett férfit játssza a nagyobb színész s az igazi sztár, a néző vele érez, nem a maszkszerű arccal, aki megkívánta és akit megkívánt a nő. Evez a két férfi, a férj menti meg az asszonyt, a legény a sötétben fuldokol, a nő mostmár érte üvölt, „Szeretem!" – kiáltja, és parancsolón mutat felé. Mária, aki némán engedelmeskedett, most követel, idekinn ő a főszereplő. A férfiak reagálása is megváltozik: a nő iránti szenvedélyük individualizálja őket, lehetővé téve a család köldökzsinórjáról leválasztottak számára az egyéni döntést. A kétarcú Páger későbbi filmjeiben felváltva játssza az élelmes csirkefogó vígjátéki s az élhetetlen úr melodramatikus figuráját. Az élhetetlen úr alakját, az önpusztító érzékenységként megjelenő kultúra motívumát Fejős parasztdrámája intonálja. Jani alakja későbbi sikeres szerepek felé mutat (Kalmár László: *Szűts Mara házassága*, 1941, Zilahy Lajos: *Hazajáró lélek*, 1940).

Kovács Jani az erősebb, a harc győztese, ő menti meg az asszonyt, sőt, a szeretőt is. Túlfeszítette erejét? Vagy nem akar élni? Az áldozatot követelő Balaton végül őt nyeli el. A szerelem udvariassága a lemondás. King Kong is így hull alá, belefáradva a harcba, felismerve a kölcsönösség lehetetlenségét. Beteljesült a triviális szerelemmítosz, megkapták egymást a szeretők. Közben egy kevésbé triviális szerelemkoncepció teljesülését is átéltük, melyben – Jani történetében – az nyer, aki ad és veszít. A nőt az kapta meg, aki mindent el tudott venni tőle, s nem az, aki – a viszonzatlan vágy által sarkallt szerelmi hőstettel – mindent kész volt feláldozni érte.

Öreg Kovács áll a parton. Zápor ostorozza a vizet. Ítélt a Balaton. Miért a jobbat, a bonyolultabbat, az erősebbet vette el? Mert a jövő a csábításé és a kérésé, nem a parancsé és a törvényé? Az elsimult Balaton nyugtalanul csillogó síkja fölött felbukkan a nap. Ölelkező pár a reggeli szélben. A szubjektivitás, mely önmaga számára is probléma, nem eszközzé tehető, eszközzé téve eltűnik, elpárolog, csak az élet elviselhetetlenségének érzése marad belőle. A jövő, ha van, a szubjektivitásé. A választás az ember titka, önmaga számára is titok, soha nem tudni biztosan, jó választás volt-e.

A férfinarcizmus rituáléival exponált film a női mazochizmus beteljesedésével zárul, mellyel a boldog szerető nem, csak az áldozathozó férj pátosza versenyképes. Az *Ítél a Balaton* leleményei közül Jani figurájának lesz a legnagyobb jövője.

4.5.4. Eltűnt magyar paraszteposz (Kommentárok a külföldi variánsokhoz)

Az *Ítél a Balaton* magyar változata nem maradt fenn, a filmet az elmúlt évtizedekben a német változatból ismertük, melytől a nemrégiben hazakerült francia verzió jelentősen eltér. A film koncepciójának fenti rekonstrukciója a német változaton alapul. Fejős nem szerette a francia változatot[433], mely – a némettel ellentétben – jelentősen átalakította eredeti művét.

A francia változat a természet képeinek interpretálatlan fenségével, mítosztalan pompájával indul. A francia filmben csupán a zene kíséri a balatoni hajnal képeit, míg a németben patetikus narrátorhangot hallunk: az „Ungarmensch" szívében, mondja a hang, a szemet-szemért, fogat-fogért törvénye küzd a szerelemmel. A francia változatban nem esik szó hűtlenségpróbáról, melyet a német az „Ungarmensch" népszokásaként ismertet.

A francia verzió cselekménye verekedéssel indul. Egymásra támadó, ütköző csónakokban küzdenek a halászok a halban gazdag területért. A verekedés a szöveglista tanúsága szerint a magyar változatban is benne volt; bár a néma jelenetnek nincs írásbeli dokumentuma, következményét, a csendőrőrsi jelenet hosszú dialógját a magyar listán is megtaláljuk. A német verzióból mind a verekedés, mind a csendőrőrs hiányzik.

A német változatban a cselekményt indító gyilkosságot temetés követi. Ugyanaz a képsor, amely a francia verzióban a film hősének temetése lesz a film végén, az eredetiben egy mellékszereplő, vadorzó Szabó temetése. Ennek ellenére itt is fontos motívum. A pap a gyűlöletet, meghasonlást és széthúzást dorgálja, s Istenhez fohászkodik, kérve, hogy az ellenségeskedő családok két fiatalja szívében ébressze fel a szeretet szikráját. Kovács Mari és Szabó Mihály, az ellenségeket szétválasztó sír felett, összenéz. A francia változat a prédikáció kiküszöbölésével felszámolja az egyéni és nemzeti sors párhuzamaira irányuló asszociációk indítékát. A franciák kiirtják, míg az eredeti koncepció megkettőzi a folklorizáló metafizikát: a természet és a létharc szigorú kényszertörvényeit képviselő Balaton tiltja a lázadó szerelmet és szétválasztja, szembeállítja a családokat, az „ég" ezzel szemben a szerelmet játssza ki a föld, a tó és a végzet akarata ellen.

A német változat temetési képsora helyét foglalja el a franciában a csendőrőrsi jelenet, melyben a kerületi ügyész felelősségre vonja a csendőrparancsnokot, amiért nem képes féken tartani a rivalizáló klánokat. A francia filmben az ügyész telefonja foglalja össze a megértéshez szükséges információkat, melyeket a német verzióban a paptól kaptunk meg. A magyar filmben a temetés a csendőrjelenetet követi. Ez a változat kétszer adja meg a cselekményindító információanyagot.

A francia változatban a Kovács- és Szabó-családok együtt bérlik a halászterületet, de nem férnek meg rajta. A Kovács-család embere megöli a másik fél egyik halászát, s a győztesek a vesztes családot a bérletből is kizárják. A németben a bérlet eleve Kovácséké, akik vadorzó Szabót gyilkolnak. A felül levők előnye e változatban eredendő. A különbségekkel dacoló szerelem ez esetben nagyobb ugrást jelent. A német változatban, mely a gyilkossággal indít, azért is szükséges a prédikáció, mert hiányzik az összeférhetetlenség és meghasonlás drámai megjelenítése, a halászok első verekedése. A francia változatban a csendőrjelenet előtt verekedést, utána gyilkosságot látunk, megkettőződik a nyitó konfliktus, de mivel nincs temetés, a gyilkosságot a búcsú követi, a kegyetlenség kitörését az örömök revüje ellenpontozza. Az önelégült parádézás kegyetlenebbnek hat, ha a gyász kiiktatásával követi a gyilkosságot.

A csekélynek látszó különbségek más-más irányba terelik a néző gondolatait. A német variánsban a közösség bűne, a széthúzás teszi tönkre az embereket, a franciában maga a tulajdon. Miután a francia változatban Kovácsék legyőzték Szabóékat s ezzel felmondják a természet közös kiaknázására irányuló szövetséget, az egyenlőtlenné lett társadalom felső kasztja gyilkosként jelenik meg. A különbség születése magyarázza a gyilkosságot.

A cselekmény indulásakor mindkét verzióban a Szabó-család a vesztes, így a katasztrófa a győztes családot sújtja, a felelősség és vele a tragédia is az övék.

A búcsú, a késeket válogató férfiak néma fenyegetéssel terhes hetyke virtusa és a késekkel ellenpontozott másik téma, a nő kíváncsi tekintete (egy elválasztó és egy összekötő motívum), mindkét változatban azonos szerepet játszik. A német változatban a temetésen, a franciában a búcsún bontakozik ki a tekintetek mérkőzése, az egymást figyelő emberek egymásra ítélt kerin-

gése egy zárt világban. A lány Mihályt nézegeti, Kovács Jani a szemező párt figyeli, míg az öreg Kovács aggódva szemléli a fiatalok nemkívánatos irányba fejlődő viszonyát. Mihály már átadná a mézeskalácsot, amikor az apa közéjük lép, hogy elvezesse a lányt.

A búcsút követő Szent István napi bál szembesíti a férfiakat. A társadalomban vesztes Szabó a szerelemben nyertes. Szabó Mihály büszkébb, merevebb, míg a nagyobb hatalmú Kovácsék sarja tétovább, érzékenyebb. A hatalmat, fölényt gyilkossággal megerősítő Kovácsék jelennek meg békepártként, az öreg Kovács fékezi meg a kirobbanni készülő verekedést. Az a fél véli, hogy elég volt a vérontásból, aki épp fölül van s így az ő vére kerülne sorra. Ez az öreg Kovács békülékenységének lényege, míg Kovács Janié magasabbrendű motívum, morális szelídülés.

A leendő házaspár férfi illetve nőtagjának súlya a két változatban nem egyforma. A német verzióban öreg Kovács a Szent István-napi összeütközést követően felajánlja édeslányát nevelt fiának, Janinak. A francia verzióban az apa előbb nevelt lányával beszél, a lánynak ajánlja fel a házasságot. Mari lelkes mosollyal feleli: „Én megteszek mindent, amit maga kíván." A jelenet a magyar verzióban is megvan. „Ahogy maga gondolja." – feleli a lány. Lehetséges, hogy a jelenet a német verzióban is megvolt, csupán kikopott.

A német változatban nyáron megbeszélik, hogy ősszel kihirdetik a fiatalokat, a franciában öreg Kovács nyáron csak a lánnyal beszél, a vőlegénnyel szüretkor történik a megegyezés. A Janinak szánt lány mindkét filmben elcsalja az ifjú Szabót a szőlőbe, de a két szerelmi jelenet drámai értéke az eltérő kontextusokban különböző. Mihály átadja a mézeskalácsot a szőlőben, a lány pedig csókot ad neki. De a Janinak szánt lány a francia változatban a szerelmi jelenet idején még nem elígért lány. A francia Mari még nem menyasszony, öreg Kovács csak az ily módon ártatlannak minősülő csók után ajánlja fel lányát Janinak. Az öregember elkésve ajánlja fel a fiatalnak hatalmát, birodalmát és leányát. A lány, aki nyáron még igent mondott, miután a csókjelenet tudatosítja szerelmét, nem ismétli meg az igent. A férfiak megegyezését a lány beszólítása követi, aki, miután előbb a másikat csókolta, hallgat. A német változatban, ahol Jani lánykérése megelőzi a szüretet, a lány hallgatása, cselekményszerű indoklás híján, kegyetlenebb és kínosabb.

A német verzióban Mari saját eljegyzéséről szökik Mihállyal a szőlőbe. A Marit kereső Jani kiáltására rebben szét a pár. A kiáltást a francia verzióban is halljuk, de itt a lányt nem eljegyzésre szólítják, a jelenetnek nincs folytatása, a kiáltásnak sincs drámai súlya. Több alkalommal feltűnik a francia változat másodlagossága. Mari pl. a francia változatban is a szőlőből jön elő a kihirdetésre, holott csak a német verzióban tartózkodott a szőlőben.

A szüretet mindkét filmben az esküvő követi. Az engedelmes Mari halott arccal táncol lakodalmán. Az apa mindenek felett ott magasodó, ügyelő királyi jelenlétének felel meg bábszerű leánya mozdulatlan börtönarca. A lakodalmi képsorban tűnik fel, hogy a film alaphelyzete *A falu rossza* megfordítása. *A falu rosszá*ban nevelt lányát adja a gazda fiához, itt édeslányát nevelt fiához. Mihály, akárcsak *A falu rosszá*ban Göndör Sándor, dühödten mulatozik, midőn szerelme a jobbmódú férfival üli nászát. Az esküvői rituálénak verekedés a vége. A fiatal pár bevonul a házba, Szabó Mihály pedig összetöri a kocsmát. Mihály lázadása a film elején rombolás az ünnepen, Mari lázadása a film végén ölelés a viharban.

A német verzió Marija, míg a szerelmes férj boldogan falja az ebédet, Mihályra néz. Páger alakja homályos folttá válik az előtérben, a kép a másikra, az arrébb csoportosuló rivális csoport középpontjára, Mihályra élesedik. „Könnyű szeretőt találni..." – halljuk a pihenő, nótázó halászok dalát. A francia változatból eltűnik a tekintetkontaktus s az átfókuszolás Janiról Mihályra. Jani itt csak arra figyel fel, hogy Mihály nézi a feleségét. A délelőtt még teli hálók azonban ebéd után a francia változatban is üresek. Újra és újra bemerítik a hálót. A tó megtagadja a halásznép táplálását. A német verzió a feleséget vádló halászok megjegyzéseit szaporítja. „Valami nincs rendben a feleségével." – pusmognak a halászok. A német verzió Marija bűnösebb mint a másí-

ké, de ha a nő szerelmi vétkét a pap film eleji fohásza idézi fel, úgy az egyén elkerülhetetlen vétkei az közösség üdvét szolgálják. Mindkét változatban ingadozik a bűn fogalma. Egy tekintet, egy futó csók a házasság előtt, önkénytelenül összekapaszkodó ölelés a katasztrófa csúcspontján. Óvatlan pillanatok görcsei, reflexei. Ha a Balaton élve ad vissza s ezzel bűntelennek nyilvánít, akkor a tó hűtlenségfogalma más mint az embereké. Az egyik kérdés az, a kétfelé elkötelezett asszony kihez legyen hű. Erre később válaszolhatunk. A másik kérdés, hogy hol kezdődik a hűtlenség. Ebben a tekintetben az emberek türelmetlenebbek mint a természet. Álláspontjuk érthető, csak a felszínt látják, a látható alapján ítélhetnek. Nem tudhatják, vannak-e titkai az asszonynak. A tó válasza az emberek kérdésére, hogy legfeljebb a magát kettőnek ajándékozó asszony odaadása lenne az elkerülhető vagy elkerülhetetlen, kártékony vagy hasznos bűn, nem a vágy, s a látottaknál több nem történt.

„Nem jól megy ez a házasság." – mondják a francia változatban is, a hálók üressége azonban itt alig érthető, mert az asszony nem bűnös. Amennyiben bűnről beszélhetünk, a francia változatban a nő felmentése beárnyékolja a férfi szerepét. Egyik filmben a női hűtlenség, másikban a férj féltékenysége miatt üresek a hálók, egy mai filmben pedig azért haragudna a Balaton, mert a Kovács-családnak az újabb idők filmjében már nem lenne joga Mari testének monopolisztikus birtokára (ahogy a legjobb halászterület kisajátítására sem: a párhuzam Fejősnél is megvan, így a Balaton haragja Mari testének tiltakozása is lehet, a tó nem ad halat, Mari pedig nem szül a nem kívánt férfinak). Mert nem nyílik meg Mari, a tó mélye is bezárul.

A francia változat lehetősége Mihály István és Fejős, a film írója és a rendező közötti koncepcionális eltérésen alapul. Míg Fejősnél Mária kacér tekintettel provokálja a tiltott hímet, az eredeti szüzsében belenyugvón elfogadja az apa, a tradíciók és a sors akaratát. „Mária tehát egy végső szép, fájdalmas jelenetben búcsút vesz Mihálytól és oltár elé lép Jánossal, kinek azontúl hűséges és engedelmes felesége lesz." – olvassuk a szüzsében[434]. A szüzsé a nő ártatlanságát hangsúlyozza: „Mihály és Mária nem is találkoznak többé, és mégis az asszony hűségét egy nap szájára veszi a pletyka."[435] Mihály István halászai a ki nem mondott, ki nem élt, elbúcsúztatott és a hősnő részéről talán már el is feledett egykori ábrándot, leányálmot büntetik, még az ábrándnak sem tudván megbocsátani a klánhűség megsértését.

A francia változatban az esküvő előtt Mihály, a szerető issza le magát, esküvő után Jani, a férj. Mindkettő üveget tör, asztalt borít. A német változatban a férj egyenesen haza rohan a tópartról, hogy kidobja feleségét, a franciában előbb beül a kocsmába, s részegen dülöng haza feleségéhez. Az előbbi filmben a nő bántalmazását a kifejezettebb szex, az utóbbiban a bor, a férfi részegsége motiválja. A német változatban a gyanú alaposssága s a szóbeszéd, a halászok vádja indokolják a férfi tettét, a franciában csak az alkohol. Miután a francia film nem kompromittálta eléggé a feleséget, a rátámadó férj gorombaságát sokkalta kegyetlenebbnek érezzük. A részeg ember garázdasága! (Ezúttal is lehetséges, hogy a viszonylag rövid, hiányos kópiából a kocsmai képsor kikopott. Az értelmezésen ez sem változtat, mert a halászok direktebb vádjai csak a német változatban motiválják a férj durvaságát.) Az eredeti szüzsé koncepciója ezúttal is a francia változatnak felel meg. Mihály Istvánnál „Mária élete valóságos pokollá válik, férje oktalan féltékenységgel gyötri, kínozza, brutalizálja, sőt megveri őt."[436]

Az apa a német verzióban bizalmatlanabb, de a franciában is megragadja, megrázza a lányt: „Mondd meg az igazat!" (Ezúttal nem hangzik el: „Mondd meg az igazat, mert megöllek!") A nő most is néma.

A német változatból hiányzó keresztapa a franciában szót emel a lány mellett: „Nem kellett volna erőltetni ezt a házasságot!". A férj támadja, a keresztapa védi a nőt, az apa hallgat. A francia verzió szépíti a hősnő szerepét vagy a német verzió igyekszik őt kompromittálni? Kulcskérdés, hogy a magyar verzióban szerepel-e a keresztapa figurája. Ez arra utalna, hogy a német változat a nőt utólagos beavatkozással, egy „mentő tanú" kihagyásával tette frivollá.

A kérdés a dialóglista alapján dől el: a magyar változatból a keresztapa, a némethez hasonlóan, hiányzik. Ez azt bizonyítja, hogy a hősnő frivolabb változata az autentikus,

A gyanú és szakítás képeit a vihar követi, mely a vízen lepi meg a halászokat. Az asszonyok a feszület alatt fohászkodnak férjeikért. Nézzük előbb a csúcspont német verzióját. Jani partra száll, Mari azonban rá sem néz férjére, pánikban mered a tóra, Mihályt várja. Végül az asszony a később partot érő Mihály nyakába borul. Az összeforrott, botrányos párt öreg Kovács választja szét. A német változat a konvenciókat elsöprő, akaratot legyőző szenvedély drámája. Az eleddig előírt utakon billegő babaszerű nőnek előbb tekintete, utóbb ölelő karjai is, önkénytelen eksztázisban törik át az előírások és tilalmak korlátait. Az apa mondja ki az ítéletet: adjátok át a tónak, ha ártatlan, visszaadja, ha bűnös, nem látjuk többé. „Legyen bíró a vész! Ősidők óta az ilyen céda asszony fölött a vész ítél... Vesszen, ha bűnös volt, ha ártatlan, a vész is visszahozza. Ítéljen a víz. Előre, te falu szégyene!" – mondta Csortos a magyar verzióban. Az apa kegyetlensége nagyobb kegyetlenségnek veszi elejét, sanszot ad a hősnőnek. A viharos csúcsponton ugyanis a nép láthatólag lincselésre készült. Az öreg Kovács szava is utal rá: „Egyikőtök se bántsa! Átadjuk őt a tónak." Az istenítélet korántsem a babonás barbárság kifejezése, ellenkezőleg, az önbíráskodástól óvja meg a lányt.

A francia verzió kiküszöböli Mari és Mihály ölelését a viharban, a természet tombolása és az érzelmek vihara kettős csúcspontját. Mihály István szüzséjében megvan ez a csúcspont, de a filmhez képest mérsékeltebb, a francia verzió koncepciójához közelebb eső változatban. Az előbb érkező Jani azt mondja, Mihály megfulladt, és lesi a hatást. Ezért omlik a mégis partot érő Mihály karjaiba – „sírva és nevetve, félig önkívületben"[437] – a nő. A botrányt követően a szüzsében is „Mária apja követeli"[438] a lány átadását a Balaton ítéletének.

Jani drámája az érzésé, Mari drámája az ösztöné. Az érzékenyebb Jani nem tudja megtartani, amit öreg Kovács szerzett. Az érzés hőse nem a szerzés embere, nem is az őrzésé. Mari drámája ösztöndráma, nem ő lázad Jani ellen, hanem az ösztönei. Ösztön és természet egyesíti végül a társadalmat, amelyet felbomlaszt a számítás önzése s nem tud összetartani a hagyomány kifáradt absztraktsága, ünnepi álommá, az élet puszta kommentárjává lett esztétizmusa és a kötelesség merev személytelensége sem. A francia verzió nem vállalja fel az asszony ösztöndrámáját.

A két *Ítél a Balaton* összehasonlítása, a csúcspont tárgyalása előtt, a képzelt és valóságos *Ítél a Balaton,* szándék és eredmény összevetésére késztet. A *Tavaszi zápor* három hónapig tartó forgatása után Fejősnek vissza kellett volna térnie Amerikába. Közben Fejős, úgy érezve, legjobb formájában van, hozzákezdett az *Ítél a Balaton*hoz, s az amerikaiaktól haladékot kért. Az MGM vezetősége táviratilag visszarendelte a szerződés kényszere alatt álló rendezőt. Fejős, aki Amerikából visszatért, világsikeres tekintélyként, itthon olyan művészi szabadságot élvezhetett, amiről Amerikában szó sem lehetett, sőt elképzelhető sem volt, sokat várt két hazai filmjétől s nem engedelmeskedett a visszarendelő parancsnak. Philippe Haudiquet Fejős-könyve szerint ez a rendező Holywooddal való végleges szakításának dátuma[439]. A Fejős szeme előtt lebegő vízió, Garcia Lorca Vérnászának rokonaként, a tragikumot ostromló lendülettel általánosítja egyetemes érvényűvé a paraszti sors életényeit. Garcia Lorca azonban író, Fejős „csak" filmrendező, aki az európai feltételek között sem elég szabad. Tekintettel kell lennie a közönség szórakozásvágyára, a gyártók és forgalmazók előítéleteire és a politika tabuira. Fejős *The Big House* című filmjét pl. Magyarországon betiltották. Végül a rendező harcolta ki, kihallgatást kérve a belügyminisztertől, a film csonkítás nélküli bemutatását[440].

A német és a francia Mari-figurák alapvető különbsége a drámai koncepció bizonytalanságára megy vissza. Az *Ítél a Balaton* nem éri el a Lorca-drámák tragikus általánosító erejét, mert a képlet nem világos. A formáló erő radikális általánosításra tör, az anyag azonban a német naturalizmus darabjaira vagy – ha közelebbi példát keresünk – Tormay Cecil: Emberek a kövek

között című regényére emlékeztet. Fejős talán azért nem teszi meg a népszínműtől Móricz parasztkoncepciója felé vezető lépést, mert nem is akarja, ellentétes irányban keresi a parasztdráma útját. Nem modern embernek akarja látni a parasztot, mert nem a városi emberen szeretné mérni, a görög tragédia vagy a reneszánsz királydráma királyainak rokonát látja benne.

Megvilágítják egymást a művész szándékai és műve sorsa. A *Tavaszi zápor* külföldön siker, itthon mindkét mű bukás. Korda, akit hívnak, már nem akar hazajönni, Fejőst, aki kész volna rá, nem értik meg, kiutálják vagy ügyet sem vetnek rá. Hazai filmjeiért „gatyadarab"-rendezőként gúnyolják vagy megsértődnek a magyar falu nevében. Hőseinek tartásában, viselkedésük stílusjegyeiben ráismerni a magyar parasztra, tetteik agresszivitásában valóban nem. Móriczot, akinek parasztképe szintén ellenkezést ébresztett, megvédte Ady: „Persze hogy a nacionalista műmagyarok, a nehézfejű impotensek, grófi és püspöki ispánok megint kiabálhatnak a magyar falu megbántása miatt."[441] Fejősnek nem akadt hasonló védője. „Hej, milyen igaz. És milyen sokban több az igaznál." – mondja a Móriczot olvasó Ady[442]. Fejős is pontosan ezt kereste: ami több az igaznál. Ezért olvasztja be a magyar parasztba a világ minden parasztját, a magyar paraszti kultúra képébe a világ más paraszti kultúráinak kölcsönvett jegyeit. Fejős „populizmusának" mélységét bizonyítja, hogy végül, világsikeres filmes pályájának hátat fordítva, föld- és természetközeli társadalmak kultúráját leíró antropológusként kezd új életet, csinál második karriert. Művészi korszakában azonban a parasztság iránti érdeklődése nem szociográfiai, nem azt akarja bemutatni, hogyan él a magyar paraszt vagy a tihanyi halász, hanem azt keresi, amit csak a kozmoszt még közvetlenül tükröző életformák mondhatnak el az emberről, a városiak már nem. A későbbi tudóst nem csábítják el a művészet lényegigazságától a tudomány tényigazságai. Művészi korszakában Fejős nem tényeket ír le, közvetlenül az ember lényegét kutatja, s azért fordul a paraszthoz, mert a városi és pénzkultúrát, a városi olvasztótégely uniformizáló hatását, a specializált ember sokoldalú függéseinek világát és az önérzetet agyonnyomó nagy hierarchiákba beszorított alkalmazotti létet olyan elhatalmasodó kommentárnak, túlnyomóvá lett függeléknek érzi, amely eltakarja az ősdrámát, a természet és az emberi természet könyvét, sőt, amelynek lapozói számára már el is veszett a kommentárok dzsungelében a természet és a lét könyve.

Miért nem sikerül Fejősnek, ami Lorcának sikerült? Fejős filmjéből nem lehet paraszttragédia, pl. falusi Rómeó és Julia, mert az asszony már nem szabad. A kollektív gyűlölködés tragédiáját gáncsolja a kötelességszegő parasztasszony ösztöndrámája. Falusi Othello-dráma sem lehet a filmből, melyben a fejeket megzavaró mítosz lépne Jágo helyére, mert Fejős világában a mítosz él, nem foszlik előítéletté, a Balaton valóban – helyesen – ítél, Jani pedig joggal féltékeny. A művész akkor zsúfol művébe túl sok, különböző tragédiát, ha egyiket sem szabad végiggondolnia.

A francia változatban nincs hűtlenségpróba, kiküszöbölik a magyar és német változat alapjául szolgáló fikciót, az ítélő Balaton legendáját. A francia Mária leszalad a partra, csónakba ugrik, nem tudni melyik párja elé evez, elveszti az evezőket s elsodorja őt a víz. Az apa ölelő karokkal, sírva áll a parton. A hősnő felkínálja, feláldozza magát, s az asszony gesztusát követően bukkannak fel, szállnak partra a halászok. Így itt az asszony nem vetheti magát Mihály karjába. E változatból a mitikus keret poézisén és a tragikus általánosítás kísérletén túl a női aktivitás és választás eszméjét is kiirtották.

Mindkét verzióban két férfi rohan az asszonyt menteni. A francia változatban Mihály emeli ki a nőt, aki férjét menteni küldi a szeretőt, de Mihály nem éri el vetélytársát, Jani alámerül. A tó választ, nem a nő. Előbb az apa párosította az új nemzedéket, utóbb a Balaton korrigálja öreg Kovács döntését. A francia verzió Janija nem ér oda, megfullad, ő a gyengébb legény. Ezzel veszendőbe megy az alak melodramatikus felmagasztosítása (a víznek menő Marié viszont az előző fordulatok által nincs előkészítve). Technikai problémája is van a megoldásnak: a fi-

gyelmes néző felismerheti a csónakba bemászó állítólagos Mihályban a Janit játszó színészt, a hátulról fényképezett Págert.

A francia befejezés mindazonáltal így sem értelmetlen. A birtokosnak rabja a világ, a nő és a természet, s nem szeretik viszont, a birtokos nem él, mert világa bekerített, rab, halott vidék – a francia változatnak ez lehetne a tanulsága.

A temetési képsor, mely a német változatban a vadorzó temetése volt, a franciában Janié. Az előbbiben nyitó aktus, az utóbbiban záró motívum a gyászrituálé. A képsor egy része azonos, a pap figurája azonban új, nem azonos. A halotti beszéd szövege is más, nincs szó széthúzásról és meghasonlásról, csak újrakezdésről és reményről.

A nőt felmentő francia változat, mely a férjes asszony erre a célra kevéssé alkalmas szerelmi háromszögét elgiccsesített, happy endes Rómeó és Julia románccá próbálja átalakítani, sorra feladja a fokozási lehetőségeket. A francia változatban a cselekmény kezdetén támadnak egymásra a csónakok, a németben Jani és Mihály küzd a viharban, míg a nő segítségért kiáltoz. Végül ketten úsznak a nőért, s a német változatban Jani emeli ki feleségét. Mari üvölt, a fuldokló Mihályért küldi férjét: mindig az fuldokol, aki nem éri el, s a másik karjában látja a nőt. A német változatban Janinak meg kell mentenie riválisát, akit egy perce a vízbe próbált fojtani. Jani kiemeli vetélytársát, s míg felesége a másikat becézi, a férj a vízből nézi őket. A vesztes végül elengedi a csónak peremét s alámerül. Ezúttal a nő reagálása dönt, nem annyira a Balaton, s a férfi halála öngyilkosság. A változatok közös törvénye a férj pusztulása s a szeretők egymásra találása, ami öreg Kovács világának leváltását, a patriarchátus végét s a nő győzelmét is jelenti. A francia változat a nő erényének, a német a nő szabadságának győzelme a túl anyagias maszkulin parancsuralom fölött. Janinak minden változatban meg kell halnia. Ha visszatérne a partra, visszakapná az asszonyt, a nemzetség tekintélye, a közösség fegyelme, az öregek akarata, a nép botránkozása és a vallás törvénye sem tűrné a férj lemondását. Jani önkéntes halála új életet ajándékoz a nőnek, új férfi oldalán. Arról már nincs szó, mennyire felértékeli ez a nőt, s milyen erőforrás lehet számára a továbbiakban, pedig ez tehetné a happy endet a dráma bonyolultságához méltóvá.

A happy end így sem szimpla, a boldogság kegyetlenségét sugallja. A szeretők pillantása egy halott felett fonódik egybe először s testük egy újabb halott felett fonódik össze végleg. Amennyiben a Balaton is része az ítéletnek, az ösztönítéletté átalakult istenítélettel összhangban, a gyengét ítéli el. Az eredmény mégsem valami démonikus parasztvilág. Nem, mert a vesztes a rokonszenvesebb, differenciáltabb képlet (őt játssza a nagy sztár), s azért sem, mert a végső fordulat feloldó morális értelmezése is lehetséges. Megváltoztatta-e a tó a film elején bejelentett játékszabályokat? Nem. A tó továbbra is a hűtlen asszonyt bünteti. A nő azonban csak akkor lehet hűtlen, ha azt csalja meg, akit szeret, még ha férjével csalja is meg. A hűtlen asszony a férj érzelmének hűtlen kezelője, a kényszerházasságban élő asszony a saját érzelmeinek hűtlen kezelője. Mit lehetne építeni rá, ha magát veszti el?

Tisztul az ég, kisüt a nap. Fénye az ölelkező párra világít. De csak a német változatban. A francia változat vége temetés, s a szerelmi happy end a sír fölött egymásra tekintő gyászoló fiatalok pillantására korlátozódik.

A cselekmény szociális értelmezése, mely a francia változatban erősebb, nem e változat kizárólagos tulajdona. Végülis a tó nemcsak a szerelmi, hanem sokkal inkább a társadalmi hűtlenséget, az egyenlőtlenséget, a szolidaritás hiányát büntette, s az egyenlőséget állította helyre. A tragédia a győztes tragédiája, a népélet ősdemokráciája a kis faluban, amelyet a nagy társadalommal még csak a tehetetlen csendőrök kötnek össze, nem fogadja be az egyenlőtlenséget. A kegyetlen Balaton azonos az igazságtevő Balatonnal mert ez az egyenlőség megpróbáló igazságosság, mely kiselejtezi a gyengét. Ez nem ellentmondás, hisz láttuk, a hatalom ernyedés, s a privilégiumok sánca mögött születik a gyengeség. A film az egyén gyengeségét éppúgy elítéli mint a csoport zsarnokságát, s az utóbbiban látja az előbbi forrását.

4.6. A sárga csikó (A népdráma és a betyárfilm között)

4.6.1. A szenior-síkra szökött konfliktus és az apaszerep válsága

Miután a Heimatfilm műfajelméleti vizsgálata számára valószínűleg fontos, tanulságos film, az ambiciózus György István által Gárdonyi Géza színművéből rendezett *A bor* elveszett, illetve csak töredék maradt fenn belőle, melyben a sírva-vigadó Jávor mulatozását láthatjuk, most négy évet kell átlépnünk. Az időbeli ugrás arról tanúskodik, hogy a műfaj semmit sem fejlődött, a vegetáló műfajoknak új erőt adó stílusmegtalálás elmaradt.

A sárga csikót Pásztor Béla rendezte, forgatókönyvét – Csepreghy Ferenc színműve alapján – Pásztor Lajos írta. A filmet Gergelits Ferenc fényképezte, zeneszerzője Angyal László. 1936. szeptember 3-án mutatták be a Rádius, a Casino és az Átrium mozikban.

Figyelemre méltó, milyen gyakran szökik el a filmek konfliktusa, a naiv világ szentimentális, illetve a komikus világ melodramatikus magva a szerelmesek síkjáról, akiknek egymásra találása a formális konfliktusforrás, részben *(Márciusi mese, A nagymama, A királyné huszárja, Barátságos arcot kérek)* vagy teljesen *(Hyppolit a lakáj, A vén gazember, Helyet az öregeknek, Az okos mama, Három sárkány)* a szülőkére vagy nagyszülőkére. *A sárga csikó*ban, akárcsak *A vén gazember*ben, alacsony sorsú fiú szeret magasabb rangú lányt. Falun, ahol – mint a kor irodalma bőségesen dokumentálja – a falusi értelmiség ugyanúgy megveti a parasztot mint a jómódú gazda a szegényparasztot, a szeretők státuszkülönbsége érzékenyebb problémát jelent mint városon, ezért a konfliktus az archaikus kiéleződésre hajlik. A gazdagság, hatalom és presztízs minden sűrűsödési helye egyben az előítéletek kristályosodási pontja. A hatalom eme koncentrációs pontjai az egész társadalomban szóródnak. A felső régiókban nagyobb hatalomkoncentrátumok lépnek fel, de az alsó régiók hatalmi koncentrátumai is hasonló kihatásúak, sőt, merevségben pótolják, amit akciórádiuszban veszítenek. Az eredmény a különbségek, az előnyöket termelő előnyök és a hátrányokat termelő hátrányok kontrasztjának fokozódása, a szociális tér szakadatlan tágulása, a reális distanciákra rárakódó érzelmi distanciák halmozódása, egy entrópikus rendszer fejlődésének a szociális robbanás felé való közeledése. A robbanás, a szervezettség átfogó, nagy arányú, hirtelen csökkenése a XIX. században forradalmakat jelentett, a XX. században inkább háborúkat. Végül a lélek szervezettségének tömegméretű csökkenését jelenti: ez a magára maradt egyén sorsa egy alternatívák nélküli világban.

A városi társadalom az előítéletekkel megszállt szociális distanciákkal sújtott szeretők konfliktusát a komédia, a falusi társadalom még a tragédia felé hajtja. Az új idők jele, hogy a konfliktus mégsem tragédiához vezet, csak melodrámához, s a melodramatikus feszültség ébren tartása is további nehezítést igényel, mely abban áll, hogy *A vén gazember*ben, az *Ítél a Balaton*ban és *A sárga csikó*ban is a legény az alacsonyabb státuszú fél.

A szerelmi próbatételek bonyolult rendszere mindig kísértő aggályon alapul: vajon nem gazember-e az imádott személy? *A sárga csikó*ban a kézfogóra készülődő boldog vőlegény, Csorba Laci (Hoykó Ferenc) megtudja, hogy apja, Csorba Márton (Kiss Ferenc) börtönből szabadult bűnöző. Az alacsony státuszú kérő megbélyegzett, kompromittált figura. Valódi vétke az, hogy alul van, mely bűnbe a magasabb osztály minden más bűnt belelát. A rangtól megrabolt felet önérzetétől is megrabolja a világ, bűnösnek kell éreznie magát vagy ártatlansága igazolásáért kell fáradoznia. Nincs magától értetődő joga élni és boldognak lenni, előbb azon kell fáradoznia, hogy igazolja, joga van élethez és boldogsághoz. *A sárga csikó*ban nem azért üldözik az alacsony státuszú kérőt, mert előkelő lányra mert szemet vetni, hanem apja bűnéért. *A vén gazember*ben a nagyapa vélt bűnének képét az unoka szerelmi ambícióival kapcsolatos ellenérzé-

sek színezik rikítóvá. A bűnös elől rémképe annak a bizalmatlanságnak a kifejezője, mellyel a befogadni nem akaró osztály szemléli a szerelmi karrieristát. A gazdagok a bitorlók vagy a szegények a lusta semmirekellők? Ki a bűnös? Így teszi fel a kérdést *A vén gazember* kérdésfeltevését radikalizáló Pásztor Béla-film.

A fiatalok szerelmi problémája, *A vén gazember* vagy a *Helyet az öregeknek* (Gaál Bála, 1934) módján, *A sárga csikó*ban is másodlagossá válik. A szerelmi szál adja fel a problémát, de az idősebb generáció lép fel problémamegoldóként. Középkorú emberek hordozzák ki a konfliktust, melynek tétje a fiatalok boldogsága. A *Hyppolit*ban, melyben a lakáj áll szemben a vállalkozóval, egy kényszeredett formalitások és merev határok által barátságtalanná tett, szolgai és türelmetlen világ küzd az embert alkalmazkodó készségén és teljesítményén mérő, hajlékonyabb és barátságosabb, de nem kevésbé kegyetlen világgal. *A vén gazember*ben Borly Gáspár és Inokay báró ellentétében fogalmazódik meg a döntő alternatíva: a báróék a kényelem és előkelőség szempontjaiért feláldoznák a fiatalok jövőjét, míg Borly Gáspár magára veszi a harc kényelmetlenségét, sőt, szeplőit. A két film közös problémája, hogy az új világban a hagyományos úrképet sértő erényekre van szükség. A *Három sárkány*ban (Vajda László, 1936) az idősebb generáció hozza magával a komédia nagyformája felé vezető melodramatikus töltést, míg a fiatalabb generáció konfliktusait a szerzők a bohózati bonyodalmak szintjén tartják. A nagy tradíciókkal megáldott (vagy terhelt?) világ sorsa azonos a középső életszakasz válságát átélő egyénével: ha sikerül újradefiniálnia magát s átértelmezni (nem feladni, hanem a megváltozott világban is képviselhetővé tenni) értékeit, előtte áll még egy második sansz.

A szenior-filmet illetve a filmek szenior-szerepeit erősíti a Trianon-utáni bizonytalanabb, kiszolgáltatottabb nemzedékek nosztalgiája az egy tömbből faragott szociális karaktertípusok iránt. E tendencia azonban összeütközik a szilárd gazdasági alapjait elveszített család intézményének ellentett irányban ható megrendülésével és a szülőszerepek kezdődő bomlásával. A régi emberek büszkébbek, öntudatosabbak, elegánsabbak, de ha – egyéni, vagyoni vagy történelmi, politikai – hagyatékukat tekintjük, az ítélet már nem ilyen kedvező. Az új életben berendezkedett szeniorokat, a már nem egy régi világ utolsó bölényeként fellépő apákat, mint Kabost a *Márciusi mesé*ben (Martonffy Emil, 1934) vagy Gózont *A meseautó*ban (Gaál Béla, 1934) a komikussá válás, máskor, mint Gózont a *Budai cukrászdá*ban (Gaál Béla, 1935) a passzivitás és kötelességmulasztás jellemzi. Mi marad az apából, ha már nem az ősi birtok ura, és rendíthetetlennek érzett polgári vagyon sem áll mögötte? A család által hajszolt rabszolgának, vagy, ha ebben a szerepben nem válik be, haszontalan élősdinek érzi magát. (Az előbbit inkább Kabos, az utóbbit többnyire Gózon játszotta el.) Az irodalmunkban és kultúránkban a Pató Pál úrtól a Te csak pipálj Ladányiig vivő út, a magyar oblomovizmus, korrupt és gyenge apákhoz vezet. A bomló apakép egyúttal a fokozott drámai megterhelés sorsára jut. A komédia törpét csinál az óriásból, azután jobban megterheli mint az igazi óriást. Az apát defenzívája teszi érdekessé a komédia számára, az, hogy elvesztette tradicionális szerepkörét, szerepválsággal küzd. Az apakomédia *(Három sárkány)* megpróbálja újradefiniálni a második életszakasz értelmét és a szülőnek a gyermekek sorsában játszott szerepét. A nagyon is emberi apa hálásabb téma a mintaapánál A szenior emlékedése és a családfő válsága két irányba húzzák-vonják az apafigurát, aki – az élősdi és az intrikus fenyegető szerepköreivel szemben védekezve – patriarchális jegyeit elveszítve, az anyaszerep tulajdonságainak asszimilálásával állítja helyre jelentőségét *(Helyet az öregeknek).*

A *Barátságos arcot kérek* (Kardos László, 1935) és a *Helyet az öregeknek* című filmekben Szőke Szakáll oldja meg a fiatalok problémáit. Szőke Szakáll, aki a múlt (a békevilág) magasságaiból, a fellendülés és a vállalkozások korából érkezik a kisszerűbb jelenbe, egyszerre félénk és rettenthetetlen, anya és apa egy személyben. Az apa archetípusa jóságosan szigorú „rettenetes atyaként" jelent meg az európai kultúrában: tekintélyében rettenetes és a tekintély gyümöl-

cseit tekintve jóságos, szigorúan, okosan és önzetlenül kormányoz, és nem él vissza túlhatalmával. A magyar komédiában az idősebb generáció vázolt szerepnövekedése ellenére sem áll helyre a nagy atya archetípusa. A *Helyet az öregeknek* és a *Barátságos arcot kérek* apafigurája anyáskodik, a *Három sárkány* apaalakja, cinkosként és riválisként, fiának lelki testvére. Ha nem így lenne, akkor idősb Csaholyi Balázs rettenetes atyává, a nőt az új nemzedéktől elrabló archaikus zsarnokká válna, mint a némafilm-kor német zsarnokfilmjeiben vagy az olasz történelmi-mitológiai filmek rémkirályai esetében. A magyar film középosztályi tematikája nem ad teret az igazi rettenetes atyának. A nagy atya újjáteremtési kísérletének is el kell hagynia a középosztályi tematikát. A populáris mitológiák a társadalom perifériáin keresik – karaktertípusokban és élménylehetőségekben – mindazt, ami elveszett.

4.6.2. A rossz „jó apa" mint agyagember és a jó „rossz apa" mint titán

A fiatalok egybekelését gátló titkos bűn is a múltsíkra szökik, akárcsak a problémamegoldás. Két nagy atya, Bakaj András (Csortos Gyula) és Csorba Márton (Kiss Ferenc) szembenállása az eredmény. A film nagy hátránya a hasonló westerni modellekhez képest, hogy nem képes közvetlen szembesítésükkel megoldani konfliktusuk kiélezését. *A sárga csikó* kétségtelen erénye ugyanakkor a két nagy atya fordított kontrasztja: Bakaj András titkon rossz „jó atya", Csorba Márton titkon jó „rossz atya". A nagygazdát, a tekintélyes parasztpolgárt, aki még egy vadabb világban alapozta meg gazdagságát és tekintélyét, meglátogatja a múlt. *A sárga csikó* westerni alaptémájába beillesztett betyárfilmi visszapillantás, melynek kabarétréfányi cselekményidő jut, valóban kabarétréfává is válik. A néző, a vad betyárként ágáló Csortos láttán nem tudja, bosszankodjék, sajnálkozzék vagy nevessen. A múltjuk által felkeresett egykori revolverhősök szerepe a karrierjük vége felé haladó westernszínészek nagy fellépéseire alkalmat adó hálás téma. Az egykori Pityke Bandit Bakaj András nagygazdában kellett volna megmutatni, a gazdagságban sejtetni a bűnt, s a tekintélyre vetíteni rá a deviancia visszfényét. Pityke Bandit, Bakaj András múltjának titkát, közvetlenül a néző elé állítani komikussá válással fenyegető könnyelműség.

A sárga csikó figyelemre méltó problémákat és megoldásokat halmozó anyaga, a magyar népszínmű kultúra kiérlelt formarendszerének a film médiumára hagyott örröksége, a gyenge megelevenítésben nem tudja érvényre juttatni erényeit. A szerzők a valódi paraszti életet sem tudják ábrázolni, és a westernek módján mitizálni sem sikerül anyagukat. Az irodalmi alapanyag nem érdektelen, a western és a betyárfilm párbeszédének benne rejlő lehetősége azonban nem bontakozhat ki, mert a film készítői nem találják a megfelelő hangnemet, mely lehetővé tenné a western akciófilmi s a betyárfilm anekdotikus örökségének kiélését. A színészek tanácstalansága és kedvetlensége feltűnő. Csortos pályája valószínűleg legrosszabb alakítását nyújtja, ő, aki soha, sem előtte, sem utána nem válik nevetségessé, aki a nagy orvosprofesszortól a lecsúszott bűvészig mindent el tud játszani, kudarcot vall Pityke Bandiként.

A betyárfilmi motívumokban olyan üzenetek rejlenek, amelyek végiggondolását egy 1936-ban készült magyar szórakoztató film aligha vállalhatná. *A sárga csikó* a harmincas évek elejének amerikai gengszterfilmjeihez hasonlóan választja el egymástól a bűnös és a bűnöző fogalmát. Itt sem a bűnöző (a kriminalizált ember) az igazi bűnös. Márton gazda (Kiss Ferenc) valóban elemelt egy-két csikót, de nem ő verte be a tiszttartó fejét. A tekintélyes zsírosparaszttá konszolidálódott igazi bűnös a jelenben joviális figura. Az emberek sok bűnt tolerálnak magukban és egymásban, a társadalom nem a legnagyobb bűnöket bünteti, és nem is a bűn a félelmes számára, hanem a szabadság. Bakaj András és Csorba Márton, a két apafigura, a régi világhoz

tartoznak, de ez ma már csak az egykori harcokban alul maradt Márton gazdán látszik. A bűnös Bakaj Andrásban van valami kisszerű, míg az ártatlan bűnöző titáni figura, megalázott titán, titán a periférián. Tudattalan titanizmusa nehézkes élhetetlenségként jelenik meg a szerzőmozgó kisemberek megkötött világában, melyben kiosztották a szerepeket és az egyéni virtusnak nincs jelentősége. A görög mítosszal ellentétben, melyben a régi, kaotikus nemzedékeket győzik le a törvényhozó istenek, *A sárga csikó*ban az egykor kaotikus bűnüket elkövetők rablott javainak házőrző kutyája a törvény, s a bús titánok bűntelen vesztesek. A sorshatalmak nem a győztes bűnét, hanem a vesztes ártatlanságát büntetik. A titáni kort, a szabadságot, mely önmaga törvénye, leváltja az együtt születő két új hatalom, az írott törvény és a bűn. Mert Bakaj Andrásé a bűn is, a bűnből fakadó vagyon is, és mögötte áll a törvény is, mely az eszköztelenre sújt le, aki nem tudja védeni magát. A titán már nem a rend által legyőzött káosz, hanem a titkos bűn és az írott törvény szövetséges hatalmai által legyőzött szabad virtus szimbóluma.

A magyar birtokos osztály kétszáz évre visszamenőleg dokumentálható negatív apakomplexusát az irodalomból ismerjük. A harmincas évek filmje tovább általánosítja s már nem korlátozza a birtokos nemességre a negatív apakomplexust. A pozitív apakomplexus az apa túlhatalmától való szenvedés. A negatív apakomplexus esetén a szenvedés, a bizonytalanság és a lázadás forrása az apa kicsinysége, kudarca, mely a felettes ént, az öntudatot sebzi meg, a lelkiismeretképzést gátolja, s végül olyan attitűdökhöz vezet, amilyet pl. József Attila szólaltat meg „Tiszta szívvel" című versében. A korábbi nemzedékek problémája, hogy az apák eltékozolták a birtokot (nem voltak elég puritánok, racionálisak és előrelátóak), az új, Trianon-utáni nemzedéké, hogy eltékozolták az országot (nem voltak elég bölcsek). E negatív apakomplexusnak a paraszti kultúrába való kivetítése *A sárga csikó,* mely azzal viszi tovább a szokásos problémafelállítást, hogy – alantas állású hősében formázva meg a megvetett és sárba taposott nagyságot, s eme nagyság fölé magasodva a hazugságok országát – a bemutatott konkrét esetben a negatív apakomplexus jogosulatlannak bizonyul. A kicsinyes butaság a bölcsességen kéri számon a közönséges józan okosság hiányát. A köznapi bátorság hiányát a hősiességen. A bukott társadalomnak szabadulnia kell a hanyatlásáért felelős álság és hamisság örök győzedelmétől. Fel kell fedeznie a kallódó értékeket. A megvetett Márton gazda felmagasztaltatik s a negatív apakomplexus András gazdában találja meg tárgyát.

4.6.3. Az apa mint a beavatás démona

Az apa, aki a felettes ént, a tilalmakat és a közmorált szokta, ezúttal a régi bűnt képviseli. A tizenöt éve holtnak hitt apa megjelenése: az elfojtott visszatérése. Félbeszakad a lakodalom, nászéj helyett bujdosás várja Lacit, ki már ott állt a boldogság küszöbén.

Az apa visszatérése zavarja meg fia házassági előkészületeit. Akaratlanul áll fia és a menyasszony közé. Nem szigorú apaként, aki elválasztja fiát a méltatlan nőtől, hanem méltatlan apaként, aki kompromittálja leszármazottját. Laci *A vén gazember* ludovikás unokájához hasonlóan reagál: a társadalom álláspontját képviseli az apával szemben. A szégyellt és gyűlölt apán számon kéri elveszett boldogságát. A szülő kétféleképpen is elválaszthat a jegyestől: úgy is, hogy ő az, aki elégedetlen a jegyes vonásaival, s úgy is, hogy ő veszi magára a jegyes alacsonyabb státuszának normasértéssel dramatizált problematikáját. A duplán nehezített frigyek dramatikájában az alacsonyabb státuszú fél erkölcsi vagy jogi értelemben is bűnös. A tisztességtelen, alantas kérő gyakran a züllés útjára viszi szerelmét, pl. *Az új földesúr* (Gaál Béla, 1935) Straff Pétere Herminét. A duplán nehezített frigyek egy része azonban másodlagosan könnyített. A Kaméliás hölgy-típusú szerelmi románcokban és a vele rokon anya- vagy apa-melodrámákban a szeplő kétértelmű: a világ szemében bűnös, aljas, alantas fél a közelebbi vizsgálat során

bűntelennek illetve az őt megítélők álláspontja nagyobb bűnnek bizonyul, mint az elítélt bűn, hiba vagy különösség. *A vén gazemberben* kiderül, hogy a szégyellt előd vélt bűne erény: a jobbak látszanak az átlag bizonytalan ítélete és kisszerű szempontjai számára rosszabbaknak. *A sárga csikó*ban kiderül, hogy az apa a véltnél kisebb bűnökben vétkes, nincs egyetlen, nagy, tragikus, összefoglaló bűne, csak sok kicsi, melyek együttesen sem bűnös, csak időszerűtlen személyt tesznek ki. Az apa múltja elválasztja fiát a mátkától, de az apa tette, életmentő idegenként, ismeretlen vándorként halászva ki a megáradt folyóból a leányt, összeköti őket. A bátor szerzők merik hőseiket erkölcsileg lestrapálni (Mérei Adolf: *Simon Judit,* 1916, Tóth Endre: *Hat hét boldogság,* 1939). King Vidor Stellájának (*Stella Dallas,* 1937) léhasága, a hősnő bűnössége az alapja az emberi nagyság mint vezeklés koncepciójának, mely a *Simon Judit*ban még markánsabban kifejeződik. Márton gazda bűne valóságos is lehetne, nem feltétlenül szükséges, hogy ártatlanul üljön, hiszen a film elején Erzsike megmentésével biztosította pozitív drámai szerepét. A negativitás ábrázolásában, a lélek mélyebb ellentmondásainak feltárásában a harmincas évek filmjei óvatosak, bátortalanok. Ez a bátortalanság az oka, hogy regényeink már a harmincas években, filmjeink jóval később, gyakran az undorító élmények túlhangsúlyozásával pótolják a borzalmast, melytől visszarettennek.

A kompromittáló jegyessel harcoló szigorú szülő helyére kompromittáló szülő lép. A méltatlan apa hazatér a börtönből s a szépreményű fiatalemberről kiderül, hogy gyilkos és lótolvaj fia. Épp abban a pillanatban, amikor ambiciózus hősünket befogadta a magasabb osztály, a lókötő apa visszatér. Az anyamelodrámák hősnője e ponton szokott alámerülni az éjszakában, az alvilágban vagy a cselédsorsban, hogy ne zavarja a magasabb osztály által befogadott gyermekét (*Stella Dallas,* Edward A. Blatt: *Between Two Worlds,* 1944). Márton gazdára azonban szüksége van fiának. A hosszú magány hőse, az eltűnt, elfeledett és megtagadott ember, a nagy összeférhetetlen előbb úgy jelenik meg, mint aki fia kezdeti célja, a komfort számára kétségtelenül csak veszélyt jelenthet. Márton gazda érdes és fékezhetetlen világ emléke, aki csak féligmeddig tudta megszokni a kötöttebb életmódot, a törvények korlátozásait. Laci fiát már nem elégíti ki a félillegális szabadság, ha az élet kellemes javairól és kifinomultabb örömeiről való lemondás az ára. Az apa többre becsüli a szabadságot, a fia a jólétet; az apa a lovat, a fia az asszonyt; az apa a puszta embere, a fia a falué, a kerté, a házé.

Pusztai nyargalások. Vonuló nyájak. Férfiak egymás közt. Kiss Ferenc mind *A sárga csikó*ban, mind az *Ember a híd alatt*ban (Vajda László, 1936) a beavatás mestereként, a sötétség és az éjszaka kegyetlen titkokat tudó követeként választja el a fiatal udvarlót a nőtől. Az egyik filmben cimboraként, a másikban apaként teszi ezt. Mindkét film alapkonfliktusának lényege, hogy a rideg férfivilág, egy stigmatizált, titáni világ, nem akarja kiadni fiát a nőknek, a szelídített közösségnek.

Eddig *A vén gazember*rel párhuzamosan haladt a cselekmény. Az előbbi kisúri szereplőiben azonban több a konformizmus, míg *A sárga csikó* paraszti alakjaiban több a dacos lázadás. Laci kísérletet tesz bűnözőnek hitt apja felvállalására, elfogadja apját, mert a szülőt nem lehet, mint a szeretőt, felcserélni és szabadon választani, de továbbra is szégyelli őt s rejtené a világ elől. Nem elég felvállalni a szégyellt apát, a puszta szolidaritás eredménye siralmas, a fiúnak végig kell járnia apja útját, Laci felkeresi a betyárok tanyáját s beáll közéjük. Midőn felismeri, hogy megbélyegzett mivoltában nem méltó a szeretett leányhoz, dacosan rákontráz méltatlanságára. Amikor a letelepedni vágyó apa hazatér, fia kivonul, ugyanabba a betyáréletbe, a bűn és illegalitás világába, amelyet az apa végigélt és megelégelt. Csorba Laci leül a danoló legények közé a betyártanyán.

– Mi a bűnöd?

– Bűnöm nincs, csak bánatom.

A módos osztály által adoptált Laci konformista szépfiú, nem igazi férfi. Meg kell járnia a

szégyen és bűn útját, a pusztai betyárok tanyáját. Bizonyítania kell, hogy felnőtt és férfi. Ezért jön vissza az elsüllyedt múltból az ős, a hős, az apa, a nagy kísértet. Visszatér, hogy beoltsa fiát szégyennel, kétellyel, nyugtalansággal és lázadással. Visszatér, hogy felemelkedő fiát, a szerelmi karrier beteljesedése előtt, szembesítse a lecsúszottak, a nyomorultak világával. Félbeszakad az esküvő, mert Laci nem férfi még. A film témája a nagy kaland, a közbeiktatott pokoljárás, melynek bevégzett próbatétele után folytatható a házassági rituálé. A film végén így Lacit már nem a szegénysor árulójaként fogadja be a jólét és a boldogság.

4.6.4. A titán kompromisszumkészsége és a mítosz összeomlása

A parasztdráma felé utat kereső népszínmű csak a krimiig jut el. A cselekmény a régi bűn kérdése körül forog: hol keressük a régi bűnt? A gazdagság, a hatalom, a tekintély és a siker vagy a megtaposott nagyság és a megvádolt erény dimenzióiban? Míg Laci elbujdosik s a pandúrokkal harcoló betyárokkal szolidarizálja magát, mert betyárnak hiszi apját, addig az ártatlanul bűnhődő Márton gazda nyomozni kezd a pusztán. A kezdettől titokzatos apafigura magányos hősként jelenik meg, aki megment egy leányt. Csak a magányos hős cselekvőképes, a kompon gajdoló közösség tehetetlen. Később megismerjük az iménti hősben az elbizonytalanodott, megbélyegzett, bukott embert, akinek nincs helye a társadalomban. A hosszú idő után hazatért ember történetét látjuk. Az otthontól való minden kényszerű, hosszú távollét száműzetés, s a hazatérő hős kellemetlen ember: minden megváltozott, ebben az életben már nincs helye, bizonyítania kell és vezekelni az eltávozás bűnéért. Kertész Mihály *Four Daughters* (1938) című melodramatikus komédiájában az anya új kézfogójának előkészületei idején toppan be elhagyott családjához a csavargó apa. A lehiggadt, megfáradt vándor, húsz éves késéssel kopog be a családi ház kapuján. Messziről jött, sokat megélt s a közönséges életből kimaradt emberként nemcsak lecsúszott polgár, az örök haladék mennyországának angyala is, aki új, türelmesebb szempontokkal járul hozzá a lányosház érzelmi viharai által napirendre tűzött problémamegoldásokhoz. A megtagadott, elfeledett apa visszatérése *A sárga csikó*ban kínos feltámadás. Mintha a sírból tért volna vissza, mégis ő hozza rendbe a fiatalok hazugságokon alapuló, labilis világát, mint a westernekben a polgárháborúból hazatért obsitos, akit mindenéből kiforgattak a hadigazdagok.

A Magyar titkokba vagy a Hazai rejtelmekbe illő megoldás: Bakaj András azonos Pityke Bandival, a nagygazda a betyárral. „Én is megbűnhődtem, tizenöt év óta nincs egyetlen nyugodt éjszakám." A bűnös a faluban van, nem a pusztán, s a gazdag portán, nem a szegénysoron. A westernekben is így van: tekintélyes polgár a gyilkos banda titkos mozgatója. Az öreg koldus, a titkok tudója, pénzt kap a hallgatásért. A gazdag basaparaszt kettős egzisztenciája hozza a megoldást. A rang és a gazdagság eredetének betyárregéje az eredeti tőkefelhalmozás tematikájának betyárfilmi megfogalmazása. Mindennek a visszája az igaz, a társadalmi élet színhazugság, az igazság Damokles-kardja alatt pöffeszkedik egy álságos világ. A lány apja verte be a tiszttartó fejét s a fiú apja ült érte tizenöt évet. Most Erzsike (Komár Júlia) lenne soron, hogy átélje az imént Laci által megszenvedett válságot. A megkettőzött apa-melodráma lehetőségei kihasználatlanok.

A sárga csikó olyan motívumokból épül, amelyek a klasszikus westernben világsikert arattak. E motívumok működő egységet alkotnak, a probléma nem a film anyagában rejlik. A western, akárcsak a betyárfilm, a cselekvés nyelvezetére épül. Rendezőink azonban nem tudják a cselekvést nyelvnek tekinteni, képtelenek akciófilmet csinálni. A nagy, egyszerű, ősi alapbűnöket csak a tragédiában bírja el a nyelv, olyan végső sűrítés árán viselik el egymást a nyelv,

a szellem és az ősbűnök, melynek eléréséhez a mai szellem cinikus és erőtlen, túl sok szempontja van és túl kis szempontok. Ezért igénylik az ősbűnök a cselekvés, az akció nyelvét, már csak benne klasszifikálhatók és szisztematizálhatók. Az amerikai akciófilm-kultúra alapelve, hogy a legalul és a legfelül levők tulajdona a szűkszavú méltóság, s középütt szabadul el a fecsegés. *A sárga csikó* hősei túlságosan sokat fecsegnek, soha sem jutnak el a cselekvésig. A betyár, a magyar „outlaw" nem kalandvágyból vonul ki, hanem dacból, mert nincs helye a szűk, kisajátított életben. A betyár is legénykedik, de szkeptikusabb, szomorúbb mint amerikai társa. Az amerikai outlaw magányos, privát conquistador, míg a betyár mindig száműzött, bujdosó marad. Defenzív figura. Legfeljebb bosszút áll. Nem alapít új emberiséget. Deviáns marad.

Az anekdotikus betyártematikát, a benne oldott krimimotívumokkal együtt, visszaveszi magába a népszínmű. A két párt, a szegények és gazdagok, a szenvedők és a bitorlók tábora megbékél, a szerelmespár egybekel s általános tánc zárja a suta filmet. melynek anyaga tele volt drámai lehetőségekkel. A westernben (pl. Anthony Mann kompozícióiban) felsejlő tragikus lehetőségek elsikkadnak. A népszínműben a szenvedélyesség, ösztönösség és naivitás iránti intellektuális megvetés és az egyszerű boldogság iránti neuraszténiás vágy ellentmondását oldja fel a nevetés. A hangulatilag feloldott ellentmondás azonban soha nem válik a műfajban meghaladottá. A Heimatfilm nézői úgy mennek el boldog embernek, mint Laci betyárnak. A végső boldogságvízió gyenge, nem oldja meg, továbbra is maga előtt tolja az összes problémákat. Mindez a titanizmus motívumait mozgósító parasztdrámában feltűnőbb mint a szerény parasztbohózatban. A hamis megoldás bosszút áll önmagán. Vígan ropja a táncot a kicsinység, nyugalomba vonul a nagyság, összebékül bűnös és áldozat. Megbocsátanak a törpék az óriásnak s címzetes törpeként rehabilitálják.

5. A bohózati konfliktus és a kabaréstílus fogságában (Az önmagát komolyan nem vevő művészet. Egy kisebbrendűségi érzés történetéhez)

5.1. Partnercserén alapuló erotikus bohózat (Piri mindent tud)

5.1.1. A vakvéletlen dramaturgiája

A Gaál Béla által rendezett *Csókolj meg, édes*sel egy időben Székely István is a kabaréstílus felé fordul. A *Hyppolit* rendezője által alkotott *Piri mindent tud* László Aladár forgatókönyve alapján készült, Angyal Dávid zenéjével. A filmet 1932. április 21-én mutatta be a Royal Apolló.

A lecsúszottak életét a sors irányítja, az újgazdagokét a számítás. A tragédiák helyére lépnek a stratégiák. A *Piri mindent tud*ban bevezetett nagyvárosi kisemberek múltja és jövője nincs megírva a sors könyvében. Csak mozgásterük határait szabja meg a sors, a határokon belül magukra hagyja őket. Egyik percről a másikra rögtönzik az életet, a vaksors virtuózai. Ambíciójuk: a felszínen maradni, s a szerencsés véletlenek megragadása és ügyes felhasználása tartja őket felszínen. Sajátos ügyességük tenyésztalaja a nagyvárosi konglomerátum viszonyainak lazasága, beszámíthatatlansága. A modern káoszra, a szervezett rendetlenségre építenek. A sors embere az istenekkel küzd, a vaksors embere a tényekkel. A sors emberének az őt végül mindig utolérő végzet elleni lázadása teszi az életet egyetlen nagy kalanddá, a vaksors emberének élete csupa apró kaland. Az egyik véletlen helyzet által a másiknak továbbadott rögtönző és lavírozó emberek reagálásai a bohózat, a burleszk vagy a kabaré felé viszik a filmet.

A bohémélet-filmként induló *Piri mindent tud* hősnője, a tűzhelynél kavargató, vidáman nyelvelő Piri (Dayka Margit) két férfit lát el, férjét, Bognár Béla színészt (Kabos Gyula) és Szépvölgyi súgót (Rátkai Márton). Két kispénzű férfi tart közös feleséget, vagy egy vérmes asszony két férjet? A férfiak ketten sem tudják eltartani Pirit. Felmond a háziúr. Elzárják a gázt. A két férfival együttélő Piri elindul flörtölni a harmadikkal, Fodor L. Árpád háziúrral (Páger Antal), hogy női varázsát latbavetve kérjen fizetési haladékot.

A film első pillanata, amelyben több mint lefényképezett kabaré, Dayka bevonulása a Ritz étterembe. Lépcsőn jön lefelé, csillogó estélyiben, hosszú szipkát tartva maga elé, mely a dekoratív nő kezében veszélyes fegyvernek látszik. Látszólag mereng, valójában élesen figyel, vadászik. A kamera követi útján, az asztalok táplálkozó, fecsegő népe között zsákmányra induló szép ragadozónő alakját. Megáll. Füstkarikákat fúj. Beméri, megcélozza áldozatát. Elégedetten megnyalja szája szélét, mielőtt elindulna felé. A tér mélyéről érkezik, s a magasból száll alá. Másik Piri, nem az, akit lábost kavargatva láttunk. Előbb ügyeskedő kis nőt láttunk, most asszonyi zsenialitást. Hízelgőn bohókás zene kíséri útján. Dayka nem való az egyszobás udvari lakásba, ahol züllöttségnek tűnik, ami egy arisztokrata vagy nagypolgári szalonban csak a maszkszerű félvilági nőktől eltérő, okosabb szépség tanúsága. A naivát nem, csak a naivát játszó okos asszonyt tudja filmjeiben eljátszani. Ezért nem lehet e későn vagy korán jött szépség Ágai vagy Perczel értelmében sztár. Fölényes intelligenciával viszonyul saját erotikájához, minduntalan fölé emelkedve a frivol helyzeteknek, s kényes, kritikus szuverenitással játékká nyilvánítva őket. De hirtelen változásai, a csábos női maszkot váratlanul levető fintorai, mimikájának humora csak azért relativizálják női szerepeit, hogy annál gátlástalanabb könnyedséggel kezelhesse őket.

Dekoratív, sztárambíciójú komikaként játssza el Dayka Margit a későbbi suta férfiak elődjét, az első ravaszkodó komikus nyomozót. *A Repülő aranyban* és *A meseautóban* (Gaál Béla, 1934) Kabos veszi át a fontoskodó nyomozó szerepét, *Az ellopott szerdában* (Gertler Viktor, 1933) Szőke Szakáll a krimivel való óvatos kacérkodás terméke, a botcsinálta nyomozó. A magyar nyomozók groteszk sorában Plökl, *A csúnya lány* (Gaál Béla, 1935) Gózon Gyula által játszott magándetektívje a csúcs, aki a nézőt is becsapja, előbb fecsegő vidékinek tartjuk, később kiderül, hogy ravasz nyomozó. De áldozata, akit Kabos játszik, még ravaszabb! A nyomozó, a par excellence angolszász figura, a magyar filmben komikus figura marad.

Árpád anyósa összetéveszti a lakbérfizetési halasztásért folyamodó Pirit a férj megfigyelésével megbízott detektívnővel. A privátdetektív szerepébe csöppent Piri Árpád nyomába indul. Páger alamuszi filisztert játszik, a *Csókolj meg, édes!* legényének nagyvárosi változatát. A két férfivel ellátott Piri partnereinek impotenciája gazdasági természetű: nem tudják eltartani a lányt. Hasonlóan gazdasági természetű a meggyanúsított Árpád félrelépése: a pénz után fut, nem a nő után. A nagy üzlet az álma, nem a nagy szerelmi kaland. Az impotens világ szenvedélye, a kisemberek nagy álma az univerzális potenciaszimbólum, a dollár, a tökéletes kényelem ígérete, az evilági végső nyugalom garanciája: akinek dollárja van, semmi egyebet nem kell vágynia, remélnie és nyújtania. Így születnek a dollárjaik fényében sütkérező nevetséges milliomosok (Billy Wilder: *Some Like It Hot / Van aki forrón szereti*, 1959). A magyar-amerikai kanári-monopóliumról álmodozó Árpád komikus partnere a Dunán létesítendő Kanári-sziget egy részét tarhonyával bevetni készülő sztereotip „hülye amerikai", a magyar filmkomédia virágkorának egyik kedvelt figurája, néha ellenszenves (Székely István: *Rákóczi induló*, 1933), néha kedves (Marton Endre: *Elnökkisasszony*, 1935), de mindig szimpla, együgyű. A cselekmény, melynek középpontja a kanári-kongresszussal egybekötött madárszépségverseny, „a gazdagok bolondok" tézisén alapul. Ha a gazdagok bolondok, akkor a szegényeknek van esélyük, hogy az elkényeztetett csendes őrültektől, akiknek kezéből úgyis magától kicsúszik, átvegyék a világ kormánykerekét.

A félreértések komédiája, melynek kiindulópontja az anyós rosszhiszeműsége, abból fakad, hogy túl kevés adatból túl sok következtetést vonnak le. Az elsietett ítélet az előítélet elemi formája, a könnyelműség a megismerésben, az igazság és valóság eltékozlása. Már Kisfaludy Károly: Csalódásokjának ez a problémája: a csalódások elsietett csalódások, melyeket a félreértések táplálnak. Kisfaludynál olyan világ bontakozik ki, amely irritál ugyan, de a kellemetlen tapasztalatok még visszavétetnek. A cselekmény helyzeteire vetül egy lehetséges, ridegebb világ árnya, de szét is oszlik a ború. Az utókor követi a mintát, de mind kevesebb hit támogatja a feloldás vízióját.

A Piriből nyomozót csináló félreértés további félreértéseket nemz. Árpád és társai papagájokról beszélnek. „Flóráért minden áldozatra hajlandó vagyok." – így az egyik. „Ha Flóra az enyém lesz, lehet a dologról beszélni." – mondja a másik. „Megállapítottam a hölgy nevét. Az illető hölgyet Flórának hívják." – telefonál Piri a féltékeny anyósnak.

5.1.2. A visszavonás szelleme

A féltékeny anyós figyelteti a bűnnel gyanúsított férjet, s a szép megfigyelőnő válik az ártatlan férfi bűnévé. A kacérkodó Piri kivirágzik, budai kiskocsmába szökteti áldozatát, akivel csak játszik, a férjet. Míg a bohémfeleség a háziurat szédíti, féltékeny férje othellói monológokkal hergeli magát. Az egyik asztalnál Piri és Árpád turbékol, a másiknál az áldetektívnő férje gubbaszt álruhában. „Még nem tudom, milyen halálnemmel ölöm meg, lehet, hogy felpofozom, úgy, hogy belehal."

E tilos szerelem, mely duplán tilos, mert mindkét fél másé, a más feleségének flörtje a más férjével, egy dal csupán. Meglepő, hogy Székely István a *Hyppolit* sikere után önmagát ennyire komolyan nem vevő, s az új médium lehetőségeit ennyire igénytelenül értékelő filmet készít. De a nyegle bolondozás fölösleges köreit megfutva egyszerre elérkezik az emberarchoz, az intimitáshoz, az egymásra reagáló arcok rezdüléseinek megfigyeléséhez. E pillanatban a színészek is magukra találnak. Dayka közelképben énekli el a film slágerét. Felkínálkozás ez a lassan, szomorkásan, élvetegen, messze néző szemmel, eltöprengő arccal előadott dal, mellyel a nő veszi át a kezdeményezést és a tempó diktálását a szerelemben. „Megpróbálom egyszer a szerelmet én is..." – énekli a komikából egyszerre szex-sztárrá átvedlő Dayka. „Az lehet, hogy baj lesz, de jó volna mégis / A szívem azt súgja, hogy ne várj!" Alacsonyan ülő szemöldöke alól mintha fedezékből nézne. Arcán fitymáló öngúny és bocsánatért esdő bűntudat. „Megpróbálom egyszer a szerelmet én is / Hisz egyszer, hisz egyszer... már muszáj!" Dayka temperamentuma megihleti Págert, kihozza humorát. Árpád alázatosan kókadozva olvad a nő titokzatos fényében. „Próbálja meg egyszer a szerelmet mégis..." Dayka csábos vallomása provokatív, s bár szája mosolyog, szeme elszánt és szomorú. „Valaki kéne, aki becézne, szeretne engem... Engem!" A színésznő lesunyja fejét, komika és tragika egy személyben, a férfi pedig az ugrásra kész tigrisasszony veszedelmes szerelméért rimánkodó hímnemű szende.

A hódító Dayka a dupla kielégületlenséget játssza el: két férfival látjuk, akik együtt sem tesznek ki egyet, utóbb harmadikkal, aki már másé. Piri, a bűnös gondolatokat ébresztő szabados szépség kínálja Árpád bűnét, hogy Pirinek, a detektívnek legyen miről beszámolnia. A férfibűnből élő nyomozónő ellátja a férfit bűnnel, magát munkával. Mindent Piri csinál és Pirinek semmi sem elég. A *Piri mindent tud* rejtett hatóanyaga latens szintre lefojtott méhkirálynőkomédia, melynek hősnője három férfit fogyaszt el szemünk előtt, természetesen a harmincas évek jelzésszerű, soha egyértelműen rajta nem kapható modorában.

Piri csak játszik, de a játék magával ragadja a játékosokat, és szépsége mértékében komollyá válik. A megperzselt szívű Piri ismét a telefonhoz megy s a tilalmas szerelemből a magándetektív elévült szerepébe menekül, jelenti a feleségnek, hogy Árpád itt ül egy nővel, akit week-endre hívott. A megfigyelő és a megfigyelt, az áruló és az elárult egyaránt maga Piri. Az áldetektívnő önmagát jelenti fel az ezer koronás nyomozói prémiumért, a feleség pedig csak Árpádért aggódik:

– Itt ül egy nővel!

– Jaj, elrontja a gyomrát!

– Week-endre mennek!

– Ó, Istenem, meg fog hűlni!

Az önmagát teljesítő próféciává lett frivol gyanú az anyós rosszhiszeműségének kifejezése. Az anyós, a *Hyppolit*-beli rettenetes anya mása, de Margot, a feleség (Eöry Erzsi) ezúttal fellázad a mama ellen. „Hagyjon engem békén mama, én szeretem ezt a gazembert, és nem hiszem, hogy ez a gazember gazember!"

Piri és Árpád flörtjének két károsultja lép akcióba. Befut a feleség a kiskocsmába, s a féltékenyen gubbasztó Bognár színész asztalához ül: „Kompromittálni akarom magamat!" A két asszony, Piri és Margit, két szomszédos asztalnál flörtöl egymás férjével. Margit hidegen vezényli Bognárt: „Fogja meg a kezem! Simogassa! Csókolja meg!" A partnercsere komédiája, mely csak a kézcsókig megy el, annál komikusabb. Mindenki partnere félrelépésének mértékében lép maga is félre, megkísértett ártatlanokként, a vágytól megmételyezett beteljesületlenségben, vétkesen minden kísértésben és megfosztva minden valóságtól. A partnercsere bohémpárt hoz kapcsolatba a polgári házaspárral, anyagi nyomort a lelki nyomorral. Megoldás azonban nincs, visszatérünk a kiindulópontra. A profi madarászokat lefőzi egy kívülálló: a madárkiállítás nagydíját Kabos papagájnak álcázott verebe nyeri el, melyet végül felfal egy macska, vesztére,

mert zsákmánya helyét kell elfoglalnia a madárkalitkában, úgy jár, mint a másik szép macska, Piri, aki szintén megtér madárkalitkájába. A félrelépési komédia házassági propagandába fut ki.

Hőseink végül egy asztalnál ülnek össze. „Asszonyom, a férje ártatlan. A legártatlanabb férj, akit valaha láttam." – mondja Piri. „Valamennyien ártatlanok vagyunk, a feleségem is ártatlan!" – erősíti meg a trotli Bognár, kibeszélve a néző által gyanított impotenciáját. Nincs bűn! De az ártatlanság értelme ironikus: nincs élet. „Próbáljuk meg egyszer a szerelmet mégis..." – énekelték, de végül nem próbálták meg. Rezignatív megtérési komédia az eredmény. Székely filmje olyan problémát vet fel, a házasság erotikus kifáradásának kérdését, melynek kidolgozását nem engedi meg a korszellem. A filmet a felvetett problémák elkenését szolgáló bűvészkedés fosztja meg lendületétől. A lehetőség és a valóság határán lebegtetett, dupla tilalomsértés veszedelmével fűszerezett szerelmi romantikából a kabaréstílusban bemutatott házasság kebelére térnek meg hőseink. Két kisszerű, kifáradt házasság várja vissza a szerelem csaknem ellenállhatatlan kísértésének ellenálló Pirit és Árpádot.

A *Piri mindent tud* nőportré-filmként kapcsol össze két vázlatosan kidolgozott komédiatípust, a női detektív történetét, aki megtermeli a bűnt, amely után nyomoz, és a partnercserén alapuló erotikus komédiát. A film hősnője botcsinálta nyomozónő, akinek nincs mit nyomoznia. A tárgytalan krimi a bűnt a nemiség bűnére, az erotikus bohózat pedig az utóbbit a bűn látszatára váltja. Mind a krimi, mind az erotikus bohózat megfosztja magát tárgyától, így a kabaréstílusra marad a cselekmény átfogó homogenizálásának feladata. A kriminek a „Destrudo", az erotikus bohózatnak az „Erósz" nagyobb lendületére volna szüksége. A két kompromisszum ötvözése hasztalan, nem javítják fel egymást.

5.2. Poligám vágyak és nemi konkurenciaharc az erotikus komédiában (Vica a vadevezős)

5.2.1. A szerelmi kód változásai

A Gaál Béla által Vadnay László anyagából rendezett *Vica a vadevezős*t Somkuti István fényképezte. Zenéje *A meseautó*-zeneszerző Márkus Alfréd műve. Bemutatóját 1933. május 1-én tartották az Ufában. Lajta Andor „filmoperettnek"[443] nevezi, valójában a kabaré és a bohózat közötti átmenetet képviselő, egész estét betöltő műsorrá kibővített filmszkeccsről van szó, melynek keretei között egy jövendő műfaj, az erotikus komédia témái és formái bontakoznak.

A szenvedélyes szerelem harca az elnyomó társadalommal, mely a szerelmet az alantas anyagiasságnak ellenálló nemes indítékként idealizálta, régebbi szerelmi kóddal való vitában keletkezett, mely a szerelmet „bűnös" testi viszonyként állította szembe az élet komoly feladataival és viszonyaival. Ha az élet kemény harc és alázatos szolgálat, akkor a szerelem bűnös élvezkedés; ha azonban az élet kegyetlen számítás és prózai ravaszkodás, akkor a szerelem az a nemesebb erő, mely a szenvedélyben őrzi a harc és szolgálat értékeit. Miután a földművesek termékenységi rituáléit pogány boszorkányságként megtámadó középkori szublimáció nem dolgozott ki az udvari és lovagi kultúránál tágabb akciórádiuszú, közkeletű pozitív szerelemkoncepciót, a szerelmet a rendi előítéletek és a gazdasági törvények uralma elleni lázadása rehabilitálta. A szerelem reneszánsz rehabilitálása tragikus (Rómeo és Júlia) vagy komikus (Dekameron) formákat ölt

Az előítéletek által nehezített párválasztás komédiájának mozgatója az individuális szenvedélyt képviselő szerelmespár és a szociális osztályt képviselő család érdekei közötti konfliktus *(A kék bálvány, Hyppolit a lakáj, A vén gazember).* Befogadja-e a jobb helyzetű szerető tár-

sadalmi osztálya az alacsonyabb sorsú jelöltet? Szabad-e szeretni az osztályunk, családunk számára nem kívánatos, társadalmi helyzetünk újratermelését nehezítő személyt? Ha a szülő dönt, úgy az egyén szolgálja a társadalmi osztály és a család újratermelését: a régi család – a gazdagabb, tekintélyesebb fél családja – fogad be új személyt, az új pár a régi család továbbvivője, a szeretők nem emelik ki egymást családjaikból, hogy teljesen új társadalmi és lelki egységet alapítsanak. Ha a szeretők döntenek, a társadalmi osztály és a család áll az egyéni boldogulás és a személyes beteljesedés szolgálatába.

A lecsúszás által fenyegetett társadalmi rétegek befogadó viselkedése kevésbé nagyvonalú. Szociális ambíciók és egzisztenciális szorongások állnak szemben a szerelemmel, visszavéve az arisztokrata kultúrában a XVIII., a polgári kultúrában a XIX. század végére kiharcolt szerelmi jogok egy részét. A vén világgal harcoló nehéz szerelem szerencséje, ha a szklerotikus világ már csak nevetséges (*Hyppolit a lakáj*), szerencsétlensége, ha még van ereje (*Ítél a Balaton*). A vázolt, voltaképpen elavult konfliktustípus feléledése részben a kisemberek, alkalmazottak egyik napról a másikra élő rétegének szorongatott és perspektívátlan helyzetéből, részben a trianoni Magyarország emberének hanyatlási és talajvesztési élményeiből táplálkozik.

1927-re lezárult a „bethleni konszolidáció". A harmincas évek eleje az átmeneti gazdasági és kulturális élénkülés kora. Emelkedő életnívójú társadalmakban illetve társadalmi rétegekben, melyekben csökken az „alacsony sorsú kedveshez" kapcsolódó egzisztenciális szorongás, a szociálisan egyenlőtlen pár iránti drámai érdeklődést a viszonyukban rejlő szadomazochisztikus lelki birkózás szenzációja tartja fenn. A szerelmesek sündisznóattitűdje, mely mámoros egymásra találásuk után is kész sértetten összegömbölyödni vagy dühösen szúrni, új szorongásokról tanúskodik. Ha nincsenek többé előítéletes szülők, sem a zord szülők félelmeit igazoló hozományvadászok, mégsem könnyebb a szeretők dolga. Az összeillés addig perfekt, amíg mások vonják kétségbe, nem a szeretők maguk. A szerelemellenes világgal harcoló szeretők nem problematizálják a szerelmet. A közös „ellenség" elleni harc erősítette az együtt megoldandó közös problémák elé állított szeretők szövetségét, ösztönözte őket, hogy belelovalják magukat szenvedélyükbe, s nem engedte kibontakozni egymással kapcsolatos elégedetlenségeik, sérelmeik és kielégítetlen igényeik tudatát. A szerelembarát világban nehezebb szeretni. A vén világgal harcoló szerelem helyére a szerelem nehézségei lépnek. Szeretni nem könnyű dolog, s a szerelem tanulási folyamata kiapadhatatlan komikumforrás. Miután a patetikus szerelemmitológia rehabilitálta a szerelmet, hozzá lehet kezdeni a nemek harcának felfedezéséhez. Nemcsak a szerelem és az anyagi érdekek világa között folyik háború, maga a szerelem is háború. A nagy érzés, a komikum nagyítólencséje alatt, frivol, kicsinyes, kisszerű, önző, olykor erkölcstelen és erőszakos összetevőkre bomlik.

5.2.2. Kacérkodás az erotikával

Klári (Raffay Erzsi) beleszeret Csalogány Miklós énekesbe (Radó Sándor). A Klári szerelmes levelét továbbító bennfentes Vica (Paál Erzsi) maga is megkívánja Csalogányt. Klári azért kívánja a férfit, mert soha sem látta, csupán a hangját ismeri, Vica pedig azért, mert Klári kívánja. Vica Csalogány iránti szerelme olyan megkívánás, melynek lényege az elkívánás. Miközben a külső szülői tilalmakról a szeretők kölcsönös ellenállásaira helyeződik át a hangsúly, újfajta konfliktusok is megjelennek: a szerelmi piac konfliktusai, az azonos neműek konkurenciaharca egymással a különneműekért. A harmincas évek elején filmjeink egy részében még a szociális kombinatorika uralja a párválasztási dramaturgiát, de már az erotikus kombinatorika is fellép önálló erőként. A szociális kombinatorika a hiány kínját és a homogenizáció terrorját hozza magával, az erotikus kombinatorika a bőség zavarán alapul. A szociális kombinatorika keretében

számító és előítéletes szülőktől kapják partnereiket a szeretők, a küldő, az adó más időből, nemzedékből, világból való; az erotikus kombinatorika világában egymástól kapják szertőiket egy korcsoport tagjai, egymástól hódítják el a vágy tárgyát, s kétértelmű flörtdráma labilis keretei között osztoznak rajta. A kacérság, a flört szakaszában több jelölt „fut", melyek közül, ha ébred, a szerelem választ.

A félénk Csalogány, aki korántsem olyan tetszetős, mint hangja és dalai, elegáns, rámenős barátját, Horváth Ferit (Kertész Dezső) küldi randevúzni Klárával. Előbb két nő, Klári és Vica játszik egy férfival, később két férfi, Csalogány és barátja cserélgetik Klárit. Mivel mindketten egyetlen, osztatlan Csalogányban gondolkodnak, nem sejtve, hogy mindkettőjüknek megvan a maga külön Csalogánya, a lányok hűtlenséggel gyanúsítják a férfiakat. Mindkettő azt hiszi, hogy párja nemcsak őt szereti, barátnőjét is megkérte. Melodrámákban s kevésbé könnyű komédiákban kétlelkű hős kívánja meg a szűzi nőt és a bestiát (Gertler Viktor: *Marika,* 1937, Kalmár László: *Halálos tavasz,* 1939, Oláh Gusztáv: *Valamit visz a víz,* 1943). A választás konfliktusának ártalmatlanná tevését szolgálja a férfi két arcának két férfire bontása. A lányok szorongása abból fakad, hogy szeretni csak egyet lehet, kívánni azonban sokat. Szeretni a teljes önátadást jelenti egy személynek, aki mindig számíthat szerelmére, mert sorsává vált. Hogyan lehetne ezt megsokszorozni vagy megosztani? Mindent adni csak egynek lehet, kettőnek csak a felét. A *Vica a vadevezős* megkönnyíti a férfi döntését a szűz és a bestia között: a kétlelkű férfit önálló személyekre bontja.

Ha a férfi nem is olyan vétkes, mint a lányok hiszik, szenvedélye azért bűnös szerelem. Horváth Feri, bár a Klári által vélt bűnben ártatlan, nem tisztázhatja magát, mert nem az, akinek Klári véli őt. Miután a tréfának indult flörtből szerelem lett, a szerelmét féltő férfi nem meri leleplezni a hazugságot, melynek szerelmét köszönheti. Ha nem lenne vétek, akkor probléma, s dráma sem lenne, az erotikus vétség helyét azonban ártatlan hazugság foglalja el.

A *Piri mindent tud* cselekménye a partnercsere, a *Vica a vadevezős* cselekménye a bigámia képzetével kacérkodik. A *Piri mindent tud* hősnője két férfit csal meg – majdnem – egy harmadikkal. A *Vica a vadevezős*ben a férfiak egymásnak kínálgatják, a nők pedig elhódítják egymástól partnereiket, s Vica és Klári azt hiszik, osztozniok kell Csalogány szerelmén. A *Piri mindent tud*ban a partnercsere csak ábránd, s a *Vica a vadevezős*ben a cselekmény erotikus szubsztanciája félreértésnek bizonyul. A kor pikáns komédiái számítóan kijátszott és álszent módon visszavont frivolitásokra építenek.

5.2.3. A pesti kávéház mint világállapot

A frivol komédia megtámadja a szerelem öncélúságának és mindenhatóságának szentimentális hitét. A patetikus szerelemkoncepcióktól a frivol szerelemkoncepciók felé tartó útkeresést a lefokozó kabaréstílus támogatja.

Fehér labdarózsák. Ragyogó Dunán átívelő büszke hidak. Tiszta és előkelő város. Nyugodt, magabiztos elegáns világ. Ragyogó nőkkel megrakott cukrászdák. Hacsek téblából a szieesztázó szépségek között. Fontoskodva fintorog, sehogy sem illik bele az elegáns világba, de senkit sem zavar. Ellenkezőleg, reá is felmosolyognak a nők, pikáns derűvel és kedves biztatással tekintenek hősünkre. Hacsek fogja magát és megtapogatja az egyiket. Döbbenten figyelünk a nem ebbe a képsorba való tapintatlan merészség láttán. A lány azonban várakozón mosolyog barátunkra. Ez a film első jelenete. Hogyan folytatható?

A bóbiskoló Hacseket látjuk, sötét, zsúfolt, koszos kis kávéházban, elnyűtt, markáns arcok között. Felriad álmából. Fogatlan takarítónő söpröget az álombeli luxusnő helyén. A glamúrfilmi indítás szemtelen poénná változik. Hacsek a pincérhez fordul. „Hozza ki nekem azt az

ásványvizet, amit tegnap meghagytam." Kedvetlen pincér löki elénk a poharat. Végül az érkező Sajó pletykája, az evezős lányok, Klári és Vica története hozza vissza a szép nők és a sikeres férfiak világát, akiknek nincs más gondjuk, mint megkapni egymást. A pesti kabaré békaperspektívája jelenik meg a fehértelefonos film madárperspektívájának ironikus kereteként. Sajó a szerelemről mesél, a kallódók és várakozók szigetén, az esélytelen egzisztenciák és integrálatlan tehetségek lerakodóhelyén, a pesti kávéházban. Itt kiabálnak és álmodoznak, hazudoznak és várnak, míg kint eldübörög a nagyváros a jövő felé, amely rettenetes és nem az övék.

A *Vica a vadevezős* legjobb része a kerettörténet, Gaál Béla ars poeticája. Az igénytelen kis filmecske már magán viseli a mester kézjegyét.

Hacsek minduntalan szó szerint veszi a szimbolikust, s a tudatlan ember pedantériájával kötözködik. Míg a jólértesültségével hencegő, fontoskodó Sajó készséggel elfogadja a világot, és reménykedve jön-megy benne, a senki számára sem kérdéses dolgokra rákérdező Hacsek „buta" kérdései ráébresztenek az abszurditásra. Sajó is álmodozó, aki azt hiszi, hogy a kisembernek is vannak esélyei. Sajó, aki érteni véli a világot, nem veszi észre, hogy ő is ugyanott tart, ahol Hacsek.

Hacsek stratégiája: a kérdezés. Sajó dühöng: „Maga percenként fél órával lesz hülyébb!" A rendíthetetlen Hacsek szelíden csodálkozik: „Úgy látszik, ostoba vagyok. Nem értem!" Hacsek naivitása kritika, amely nem bírál, még csak ki sem nevet, csak csodálkozik és siránkozik. A kritika egészen különös formája, mely senkit sem támad meg, csak magában keresi a hibát, de nem találja! Egyet nem tud: hallgatást parancsolni szellemének. Lehetetlenség fel nem tenni kérdéseit.

Kérdések fékezik az önmagát aláásó siker, a kisstílű tolongás, a legázoló élet erőszakos menetét. Az alternatíva nélkülinek vélt minden világ mindig a katasztrófa felé rohan. A paranoia végül is az okosság túlsága, mely szervezettebbnek hiszi a világot, mint amilyen. Pontosabban definiáltnak a szerepeket, mint amilyenek. Differenciáltabbnak és homogénabbnak a jót és a rosszat a valóságosnál. Az őrültségig ravasz és a bestialitásig okos világban a szellem a szelíd hülyeség képét ölti fel.

5.3. Az első szerelmi üldözési komédia (Az ellopott szerda)

5.3.1. Az idiotizmus tolongása és a szépség nosztalgiája

Az 1933. december 29-én az Urániában és az Ufában bemutatott Gertler Viktor-filmet, *Az ellopott szerdát*, Nóti Károly, Vitéz Miklós és Somkuti István írták. Zeneszerzője Nádor Mihály. Miután a film megbukott, Gertler három évig nem kapott új megbízást.

Az ellopott szerda, a szokásos nagyvilági miliő mellett, a balkáni egzotikummal kísérletezik. A cselekmény berlini újságíró-miliőben indul, később hosszan rohan a vonat a macedón dohánykirály lányának esküvőjére igyekvő újságírókkal. A modern média ekkor még meglevő önirónián alapuló film kiinduló motívuma az újságírók népének kiáradása Berlinből, a hír hódító hadjárata, új népvándorlás. A „Macedónia" feliratú dohányreklám által megtévesztett Schmidt fotóriporter (Szőke Szakáll) leszáll egy magyar állomáson, s a macedón dohánykirály lakodalmának véli az udvardi falusi esküvőt. A magyar falu is csak a technikai miliő és az újságíró világ közvetítésével jelenik meg: a rádió falusi lakodalmat közvetít Udvard községből. Nem a falut látjuk, hanem a megszállt falut. A falu láthatatlan, csak a közvetített falu látható. A közvetítetlen falu közvetíthetetlen. Nem Macedóniában járunk, hanem Udvardon, s az igazi Udvardot sem

látjuk, csak a főváros számára prezentált falut, a rádióközvetítést, igazi Udvard talán már nincs is, legalább a filmben nincs nyoma.

Az ellopott szerda meseszerű férfi-nő viszonya a „szép fogoly" archetípusára, a sárkány által őrzött rab királyleány Dosztojevszkij Fehér éjszakáin átszűrt utódjára épül. Simon úr (Rózsahegyi Kálmán) nem engedi ki tehetséges – éneklő, hegedülő – lányait a nagyvilágba, mert feleségét, az egykori híres énekesnőt baleset érte külföldi hangversenykörútján. A művészet köti össze a falut a nagyvilággal, de a világ egyúttal Szfinx, Moloch. A művészet összefügg a vággyal, de a frusztrált elvágyódás a visszahúzódás ösztönének fogságában él, a kockázatvállaló libidó a kevésbé kockázatvállaló realitáselv hatalma alatt raboskodik. A falu, a vidék, a történelmi osztály nem akarja kiadni a modern időknek tehetséges gyermekeit. Mivel a gyermekek művészek, a falu ellenállása a kifejezés, a kommunikáció megtagadását jelenti. A nagyvilág megölte az anyát, a riporterek könnyelmű siserahada pedig kompromittálja a kommunikációt. Szőke Szakáll részegen tántorog végig a falun s nyafogva kérdezgeti: „Ez nem Macedónia?" A konzervatív öregúr allergiás a száguldó riporterre. Rózsahegyi Kálmán és Szőke Szakáll a hörcsög típus és a nagy csecsemő feszültségére épülő komikuspárt alkotnak. Szőke Szakáll a jámbor infantilizmust, Rózsahegyi az ártalmatlanul dühöngő szklerózist játssza el. A csecsemő képviseli a modern nagyvilágot, a dühös vénség a vidéket, a pusztát, Ázsiát. A komikus mint ügyetlenkedő szerelmi bűvészinas szerepe teszi lehetővé, hogy az apa, főbikus dühe tárgyát, Schmidt riportert vélve kérőnek, megtiltsa a házasságot.

Az ellopott szerda, akárcsak a *Márciusi mese* (Martonffy Emil, 1934), szerelmi üldözési komédia, melyben a megpillantott és elvesztett ideált keresik, hajszolják fél Európán át, *Az ellopott szerdá*ban egy férfi, a *Márciusi mesé*ben egy nő az üldöző. Rohr szappangyáros (Hajmássy Miklós) fotómodellt keres új termékének reklámozásához. „Tudja, milyen legyen az a nő? Akit meglát az ember és megveszi azt a szappant, még akkor is, ha azelőtt sohase mosdott." Rohr nőt keres, de a nő nem testet vagy lelket, hanem képet jelent, ezerszeresen sokszorosítandó modern ideált. Az eldugott falucska zseniális leányát nem a hangversenytermek várják, hanem az utcasarkok. A részeg fotóriporter sztárt csinál a nemzetes uram leányából. Simon Anna (Hajdu Eta) fényképe a szappangyáros plakátjára kerül, s szappankirálynőként mosolyog minden utcasarkon. Anna ezerszeresen Rohr szappangyárosé, ugyanakkor elérhetetlen, mert homály fedi kilétét.

A szórakozottság kiszolgáltat a véletleneknek, melyek a gondviselés helyére lépnek. A XX. század tömegfilmje, a bécsi tündérjátékkal szemben, inkább a francia bohózat nyomában halad, melynek lényege az Erósz útja, az elvétéseken át, a boldogság felé. A bohózatban a figyelmetlenség által felszabadított véletlenek találkozásából viharos, mozgalmas közeg jön létre, melyben a figyelmetlenség fellazító ereje találkozik a fegyelmetlenség dinamizáló erejével. A bohózati szenvedély élelmes fegyelmezetlensége, feloldó könnyelműsége és vigasztaló felületessége nem vezet tragédiákhoz, mert épp olyan könnyen kitér, mint ahogy támad. A kor dramaturgja így jellemzi a francia bohózat tradícióját: „Legfőbb erőssége a technikája. A matematikusok módszerének biztosságával, de egyúttal komplikáltságával is dolgozik. A kiindulása egy teljesen hihetetlen, képtelen, feje tetejére állított föltevés, pl. hogy egy férjet pusztán azzal, hogy álszakállt ragaszt, nem ismer meg a tulajdon felesége sem. De ami ebből a feltevésből fejlődik, az éppoly szilárdan és rendületlenül megáll, mint egy nagy francia matematikus elegáns levezetése."[444] A harmincas évek elejének felemás bohózatai, melyek megrekednek a bohózat még nem abszurd, de az abszurditás lehetőségével már eljátszadozó ötletmatematikája és a világ konvencionális butaságának bemutatásával megelégedő kabarévicc között, a geget, amíg a köznapi racionalitás – az élet feltételezett értelmessége – megkérdőjelezéséről van szó, kedvvel és temperamentummal alkalmazzák: a köznapi világkép bomlasztásában jobbak, a humor világképének kiépítésében és a köznapi tudattal való szembeállításában azonban egyelőre meg-

hiúsulnak. A fotóriporter alkoholmámoros szórakozottsága kapcsolja össze Berlint Udvarddal s újabb félreértés hozza össze Rohr szappangyárost a riporterrel. Rohr, aki ugyanolyan figyelmetlen, mint Schmidt, a nyomozónak vélt fotóriportert bízza meg a lány keresésével. A kimagyarázkodásba kezdő Schmidt, ezer pengő előlegről hallva, egyszeriben elnémul, akárcsak a *Piri mindent tud* hősnője, a másik botcsinálta nyomozó. Ha sem társadalmi korlátok, sem az egymástól való mély szorongások nem bonyolítják a szerelmesek egymásra találását, akkor a félreértések, a szórakozottság és a felületesség veszik át az előbbiek gátló szerepét. Az előítélet mint szerelmi gát esetén egy személy, az intrikus felelős a boldogtalanságért. A félreértések és ostoba véletlenek komédiájában a társadalmi együttélés egészének struktúrája az idiotizmus, mely átveszi az eltűnt intrikus gátló szerepét. A nagy siettükben és elfoglaltságukban sem a tragédiákat, sem a boldogságot észre nem vevő, felületes emberek, félreértett viszonyok között bukdácsolva, lemondani sem akarva semmiről, de elmélyedni sem tudva semmiben, csak a modern naivitással, az aktivitás naivitásával, a gátlástalansággal segíthetnek magukon az élet játszmájában.

5.3.2. Szórakozott szépségtörekvések

Schmidt figurája angolszász hőstípusok, a nyomozó és az újságíró elnémetesített, karikaturisztikus ötvözete. *Az ellopott szerda*, akárcsak a *Piri mindent tud*, kiherélt krimimotívumra, a kriminalitásából az erotika közegébe transzponált nyomozás sémájára épül, melyet Gertler filmje megdupláz: Rohr a lányt keresi, Schmidt pedig az elveszett szerdát, a részeg napot, melyről nem tud számot adni. „Kedden még a vonaton ültem, csütörtökön is a vonaton ültem, meg kell tudnom, mi történt szerdán." A kétéletű ember emlékezetvesztésre épülő melodrámájában (Mervyn Le Roy: *Random Harvest / Megtalált évek*, 1942) évek, méghozzá boldog évek vesznek el, a komédiában csupán egy szerda, mely mégis az öntudatlan mámor és az egzotikus eksztázis titkává teszi a lányt. Az élet értelme és boldogsága az integrálhatatlan szépség mégis véghezvitt integrációjától függ. A lány puszta jelenés, a tartóztathatatlan pillanat csodája. Schmidt még azt sem tudhatja, melyik országban kapta lencsevégre. A köznapi szerelemkoncepciók, melyeket a populáris kultúra rögzít, őriz és gondoz, a formális műveltségnél gondosabban őrzik a szépségesztétikának az iskolaesztétika arányokra épülő szépségfogalmánál mélyebb tradícióit. Az elbűvölő lény szépsége az örök szépségnek az élet csúcspontjain bekövetkező kinyilatkoztatását közvetítő alkalmi megnyilatkozás. A megfoghatatlan szépség foglyul ejtése lenne a boldogság. A tartóztathatatlan pillanat egész életté tágítása. A boldogság pillanat, amelynek hiába mondják, maradj tovább, s a boldogság letéteményese a messzi lány, az égi jelenés módján megfoghatatlan, de a kép, mert fénykép, mégis a boldogság megvalósíthatóságát ígéri. A fantasy-film útra hívó, keresésre ösztönző amulettjének (Gordon Hessler: *The Golden Voyage of Sinbad*, 1973) megfelelő fénykép indítja el a szerelem keresését. Az integrálhatatlan szépség foglyul ejtéséért vívott harc *Az ellopott szerdá*ban komikus küzdelemként jelenik meg, mert nem a hős vesztette el emlékezetét, hanem a komikus mellékalak, s így a hős boldogsága nem saját elszántságától, hanem a komikus ügyetlenkedésétől függ.

Az ellopott szerda cselekménye „bolondok szállodája"-típusú hotelfilmbe fut ki, melynek műfaji követelményeit csak Szőke Szakáll érzékeli. A *Pardon, tévedtem!*, a „bolondok szállodája" nagy – elveszett – klasszikusa két hónappal előbb került bemutatásra, a szintén hasonló *Bál a Savoyban* (Székely István, 1934) 1935 elején követte a mozikban.

Anna elérhetetlen ideál és zavaró jelenlét. Az Annát nagy apparátussal kerestető Rohr nem sejti, hogy az elérhetetlen imádott azonos az elviselhetetlen szomszéddal, aki zongoraleckéivel zavarja nyugalmát. A gyárost szobáról-szobára üldözi a lány éneke, Annáé, akit ő üldöz országról-országra. A régi férfiaknak az volt a bajuk, hogy nem tudtak ellenállni a szirének énekének,

*Az ellopott szerda*ban a szórakozott és ideges férfiakat taszítja s nem vonzza a sziréndal. Még vágynak a szépségre, de már nem tudnak mit kezdeni vele. A szappangyáros már udvarol a nőnek, s még mindig nem tudja, hogy ő az, akit keres. *Az ellopott szerda* a screwball comedy – az össze nem illő párokon és fúria-nőkön, s a nő és a férfi macska-egér viszonyán alapuló veszekedő komédia – előzménye. Míg az elveszett lány szépsége ragyogóan tündököl, a megtalált lány szépsége a napi bosszúságok füstjében pislákol. Udvard megmutatja a lány szépségét, míg a nemzetközi luxushotelek steril világa az uniformizált elegancia kényszerzubbonyába rejti, nem engedi érvényesülni az egyéni szépséget. Az elegancia sárgaréz-vásárán kellene megtalálni a valódi szépség aranyát.

A *Lila ákác*ban (Székely István, 1934) a megvetett nőben kell felismerni az imádnivalót, *A csúnya lány*ban (Gaál Béla, 1935) a szürke verébben, az *Elnökkisasszony*ban (Marton Endre, 1935) az elviselhetetlen, gyűlölt bestiában. A filmkomédiában – kiváltképpen a screwball comedy idején – gyakran gyűlölködő ellenérdekeltség közvetíti a jövendő szerelmet. *Az ellopott szerda* komikusan túlhajtott formában előlegezi a *Lila ákác* poénját, a szerelem felismerésének férfiúi képtelenségét, a késleltetett szerelem-felismerés drámáját. A férfi, az elfoglalt karrierista, nem tudja összekapcsolni a testet és a lelket, a valóságot és az eszményt. A félreértések bohózata a szerelmi vakság és érzelmi tehetetlenség komédiáját hordozza. A film végén már két nőt keresnek, az Udvardon elveszett imádott szappankirálynőt és a Pesten elveszített idegesítő zongoristalányt.

A szerelmes gyáros nem is mulya, nem is fellegekben járó típus, robusztus gyakorlati ember, mégsem jobb, mintha mulya lenne. A funkciókat leadó modern specialista számára a komikus fedezi fel az ideált. *Az ellopott szerda* ama filmek közé tartozik, amelyekben egy gátló vagy segítő, közvetítő figura a szerelmesek fölé nő (*Hyppolit a lakáj, A vén gazember, A sárga csikó, Helyet az öregeknek* stb.). Szőke Szakáll a pikareszk regényekre visszamenő érdekes figurát testesít meg, *Hyppolit,* a rabságba döntő, ártó háziszellem ellentétét, vidám világcsavargót, aki felfedezi, elveszíti és újra megtalálja a szerelmet, de nem a magáét. Végül Szőke Szakáll, csecsemőszerű, komikus Hermészként, frivol hírhordozóként közvetítve a szerelem felismerését és a szerelmesek egymásra találását, közli a gyárossal, hogy a keresett nő azonos azzal, akit éppen a karjában tart. A szétválasztó és az összekötő motívumok azonosak, egyazon személyben testesülnek meg. A szétválasztó motívum nem a rosszindulat vagy a kérlelhetetlenség terméke, csak a felületes jóakarat információhiánya, a kínos félreértések pedig felkavarják a viszonyokat, ismeretségeket hoznak, az élet közegének tágulásához és mozgalmasabbá válásához vezetnek, mely kitágult és felbolydult közeg kezdeti szándékaink ellenőrzésének garanciája és céljaink elérésének eszköztára. Kezdeti szándékaink sem nem elég edzettek, sem nem elég informáltak. A felbolydult világba kivetett ember, ha van ereje elég messzire elmenni, kincseket talál: valóság lesz, ami pusztán álom volt, sőt, többet találunk, mint amit kerestünk.

Az őrült fordulatok akkor lennének élvezhetők, ha a Marx-testvérekéhez hasonló markáns gegekből épülne, s hasonló tempót diktálna Gertler filmje. *Az ellopott szerda* szándékolt csúcspontja a mámoros báli éj, de a film kellőképpen kézben nem tartott figurái nem válnak elég jellegzetessé s a viszonyok és fordulatok sem elég frappánsak, hogy a báléjszaka egyenletében összeálljanak a boldogság képletévé. A film mindenek előtt azért mond csődöt, mert a sztárszerepet játszó Hajdu Eta, Daróczy József filmproducer felesége, egyébként operettszínésznő, aki „nemcsak magyar, hanem külföldi színpadokon is sok sikerrel szerepelt"[445], filmszínésznőként nem vált be, sem külső, sem színésznői kvalitásait tekintve nem alkalmas a különös szépség megtestesítésére. „Rózsa lesz a rózsafából, / csókos asszony lesz a lányból." – énekli Hajdú Eta. A film nem váltja be a dal ígéretét, semmit sem tud érzékeltetni az asszonnyá érő nő sejtelmességéből és szerelmi átváltozásából.

Az ellopott szerda idején Gertler még nem tudja elegánsan preparálni figuráit a bolondos

konfliktusok számára. Sok német és néhány magyar film baja ebben az időben, hogy nem érzékelik: vagy sokkal több valóság kell vagy sokkal kevesebb valóság, semmi valóság. Nálunk Gaál Béla vette észre elsőként, hogy a habkönnyű konfliktusvilágnak szüksége van a glamúrfilmre.

Az ellopott szerda vége új falusi lakodalom, melyen ismét Szőke Szakállt látjuk ügyetlenkedő fotográfusként. A film romantikus szála halvány, életképtelen, ezért kell a komikummal menteni a menthetőt. A fotográfus ügyetlenkedése egy későbbi, sokkal jobb film, a *Barátságos arcot kérek* (Kardos László, 1935) csírája. A mozi virágkorának hajnala ez, melyben a halvány sikertelen filmek is jövendő sikerek, későbbi telitalálatok vázlatai. A gyenge filmekben is majdan egymást megvilágító témák formálódnak s keresik egymást. A kudarcok is jövendő sikerek előérzeteként, sikertémák próbaútjaként nyerik el értelmüket a fejlődésben. A filmek érzékeny, élő, válaszoló közeg részesei, s a kor filmkultúrájának összstruktúrája értelmes kibontakozási folyamatként elemezhető. A gazdagságba való beágyazottság és a termékeny, frappáns eredmények felé haladó összközeg hordozásában való részvétele minden filmnek bizonyos érdekességet ad. A sikertelen vállalkozások is egy sikeres kultúra részei, magvetők, ha nem is aratók. Egy virágkorban talán nem is lehet igazán haszontalan, fölösleges és érdektelen filmet készíteni.

5.4. Ossziáni köd és bukjfelszoknya (Egy éj Velencében)

5.4.1. Különcök, élhetetlenek

Az *Egy éj Velencében*, amelyet 1934. január 18-án mutattak be a Rádius és a Kamara mozik, magyar és német változatban készült. Az előbbit Cziffra Géza, az utóbbit Robert Wiene rendezte. A forgatókönyvet a későbbiekben jobb anyagokat produkáló Vaszary János írta. Operatőre Werner Bohne. Zeneszerző: Angyal László.

Az *Egy éj Velencében* visszatérés a kiinduló- és mélypontra, *A kék bálvány* szintjére. A színészvezetés tétova, a dialógusok felmondása akadozó, a képek ritmusa bizonytalan, a cselekmény lendülete nem bontakozik ki. A rosszul sikerült film nemcsak a kezdő hangosfilm dilettantizmusának tanúsága, mélyebb problémákról is árulkodik. A jó filmbohózat ördögien gátlástalan és angyalian könnyű világa a burleszk szadista destruktivitását egyesíti a tündérjáték örökségével. A magyar bohózati stílus a szadizmusból kissé többet adagol, mint a finomságból. Nem gáláns idők. A figyelmetlenség és a vakszerencse közegére alapított bohózat, mely nem engedi kibontakozni az operett-romantikát, a lassú, körülményes, nehézkes megelevenítés feltételei között nem tud felpörögni. A sötétre fényképezett Velence komor kövei agyonnyomják a könnyű komédiát. A fekete-fehér film világa, ha nem sikerül csillogóra fényképezni, gyászossá válik, ezért kényszer ebben a korban a glamúrfilm vagy a „költői" fényképezés alternatívája. A kor sikeres filmjei úgy fényképezik a komédiák városát, mint a női arcot: fényben fürdetve, megszikráztatva. Tornyosuló, ünnepélyes felhők a városon, tornyosuló hajkorona a nőn. A glamúrfilm nőneműnek látja a világot és a hódítás tárgyának a nőt. Filmjeinkben a férfi feladata a borongás és a kétely, s a nő hív vissza az életbe, neki kell bizonyítania, hogy érdemes élni.

A kék bálvány, a *Repülő arany*, *A vén gazember*, a *Kísértetek vonata*, a *Vica a vadevezős*, a *Mindent a nőért* és *Piri mindent tud* mind többé-kevésbé igénytelen illetve disszonáns művek. Egyre-másra látunk hangulattalan, ambíciótlan filmeket. A kudarcok az óvatos vonalasság tétovázásáról vallanak. Sem az intellektualizmusra, sem a szenvedélyes akcionizmusra nem vállalkozik ez a filmipar, az ész magaslataitól ugyanúgy visszariad mint a szenvedélyek mélységeitől.

Egyszerre szeretne mindent, és semmiből sem túl sokat. Az, aki tenni sem mer, de lemaradni sem akar, a léhaságba menekül, mely annak módja, hogy tegyünk is, meg ne is. A léhaság, a fölény pózában tetszelgő kultúrálatlanság, mely semmiből sem akar kimaradni, de elsajátítani is rest bármit, gúnyolódva, bohóckodva, elsekélyesítve utánoz másokat. Ez az, amit hozzátesz, ami a magáé, nem másoké, ami az egyéniséget pótolja: a nem létező fölényt sejtető fölényeskedő grimasz. A kiindulópont nem jó, de a fejlődés kulturális feltételei adottak. Feltűnő, hogy a fellendülést akadályozó tehermentesítő, elhárító és önáltató reagálásokat nem támogatja a közönség. Fő vonalában derűs, vidám XIX. századi irodalmunk kidolgozott kódokat bocsát a komédiát középpontba állító filmkultúránk rendelkezésére, melynek termékei a hangosfilm igénytelen kezdeteiben sem csúsznak le blődlivé. Az *Egy éj Velencében* a Mikszáth által a Beszterce ostromában ábrázolt, kinevetett, mégis nosztalgiával szemlélt hőstípus halvány, szerény, de felismerhető rokonára épül. A magyar komédiában gyakran megjelenik egy csipetnyi Don Quijote-izmus. Don Quijote nem egyszerűen a valóság elől menekülő „ködlovag", Cervantes regénye az erények hátránnyá válásáról szól. A közép-európai Don Quijote-izmus, a búcsúzások mitológiája, az ötvenes évek végén szenzációs sikerekkel jelentkező, az 1959-es cannesi filmfesztiválon diadalt arató és a hatvanas években kibontakozó művészi korszakban is nagy szerepet játszik (Wojcijech Has: *Pozegnania / Búcsúzások*, 1958, Andrzej Wajda: *Popiół i diament / Hamu és gyémánt*, 1958, *Lotna*, 1959). Minél gazdagabb a múlt – nemcsak az egyéneké, hanem a népeké is, vagy akár egész Európáé, melyet az amerikai mitológiák gyakran bűnös és kísérteties világnak ábrázolnak – annál kevésbé lehet az ember mindent befogadó, teleíratlan lap s tökéletes alkalmazkodó gép. Az amerikai stílű modernizációnak mind a túl kis, mind a túl nagy kultúrával meg kell küzdenie. Az előkelőség, a kifinomultság, túl sok szempontra lévén tekintettel, gyakran jelenik meg filmjeinkben rokonszenvvel teljes iróniával szemlélt tehetetlenségként, nem mintha a hős tehetségtelen, lusta, közönyös vagy fantáziátlan lenne, pusztán azért, mert finnyás kultúrája túlságosan megnehezíti a dolgát. Ezért, ha egyszer mégis áttör a cselekvéshez, váratlan sikereket arathat, s így is történik, Jósika Abafijától a Jókai-hősök – Péterfy és Gyulai által kifogásolt – mesés átváltozásain keresztül a kallódó Jávor-hősök bátor, dolgos helytállásáig.

Kétfajta ambivalencia van. A szorongással terhes tragikus ambivalencia azon az érzésen alapul, hogy minden kétarcú, mindennek van visszája, visszásságok lesnek ránk a dolgok mögül, a dolgok álságosak és a viszonyok csapdájába belépő gyanútlan ember csak rosszul járhat. A komikus ambivalencia alapja ezzel szemben az az érzés, hogy ha minden kétarcú, akkor mindennek van jó oldala is, és az ember soha nem lehet egészen elveszett. Nincs kiuttalan helyzet! Az ember e mitológiában vagy előkelő, vagy gazdag: valamire mindig büszke lehet. Ez a cselédekről is elmondható: Gózon mint cseléd is a maga vén Európájára büszke úrként járja Amerikát *(A kék bálvány)*. Ugyancsak Gózon az, aki testvériesen gyámkodik gazdája fölött, s ráérős pipázással néz le a világra a *Rákóczi induló* tisztiszolgájaként (Székely István, 1933). A romantikus szerelmes hőshöz hasonlóan élhetetlen komikus mellékalak az *Egy éj Velencében* végrehajtója (Gózon Gyula). Az emlékek és az erkölcsök elvarázsoló hatalma és a kifinomultság veszélyeztetettsége Páger parasztlegény-figuráit, a *Csókolj meg, édes!*-beli Keszeg Andrist és az *Ítél a Balaton* Janiját is jellemzi, nem is beszélve a *Tavaszi zápor* légies kis cselédlányáról. A civilizációs sikertelenséget és modernizációs veszélyeztetettséget magyarázó kulturális minőség e filmekben korántsem csak az úri kód problémája.

A nem-egyidejű típusok panoptikumi figuráiban továbbélő múlt elvesztette félelmes vonásait. Ez a hanyatlás idillje! A viszonyok családiasak, a cselédet épp olyan lehetetlen kidobni mint a szülőt vagy gyermeket. A nem gazdasági jellegű kötöttségek akkor is hatnak, ha az ember rosszul jár. Még teljes emberek szembesülnek, a viszonyok nem személytelenek, ezért hat a rábeszélés. „Hiába olyan szigorú, magának aranyszíve van." – mondja a cseléd. „Elég baj az ne-

kem." – sóhajt a végrehajtó. A régi világ nem hagyja cserben olyan mértékben az élhetetlen különcöt, mint a modern idők azt, aki nem elég sikeres. A fölszámolóként érkező végrehajtó beszivárog, ott ragad, otthonra talál a felszámolandó viszonyokban. A cseléd minduntalan megpumpolja őt, így nő bele a családba. *Az új rokon*ban (Gaál Béla, 1934) felbukkanó idegen, a Kabos által játszott főpincér, a film végére szintén drámailag és érzelmileg nélkülözhetetlenné, szinte családtaggá válik. Az embernek a közösség általi befogadása megelőzi hasznát: utólag keresi meg funkcióit. A kiindulópont az elnéző nagylelkűség és a kölcsönös türelem. A különcök – a nem egyidejűség groteszk hősei – gyakran nyomorognak, életkedvük azonban megnyomorítatlan.

A hatvanas évek lengyel, csehszlovák, francia, svéd és olasz művészfilmjeinek fő témája a modernizáció mérlege. E mérlegkészítő filmek, a régi magyar film enyhén nosztalgikus, szkeptikus romantikájának ellenpróbájaként mutatják meg, hogy az, aki a formalizált viszonyok cserecentrikus és érdektudatos világában jól jár, közben elveszítheti életben tartó motivációit (Antonioni: *La notte / Éjszaka,* 1961, *L'eclise / Napfogyatkozás*, 1962, *Deserto Rosso / Vörös sivatag*, 1964, Fellini: *La dolce vita,* 1960 stb.). A hetvenes évektől az amerikai tömegfilmben hamuvá válik a győztes kezében a világ minden aranya (Don Siegel: *Charley Varrick,* 1972). Az ember végül tökéletesen hatékony profiként, halálos fegyverként áll, kifosztva, kiürülten, tanácstalanul, a siker csúcsain (Richard Donner: *Lethal Weapon / Halálos fegyver,* 1987).

A sikertelen ember is nevetséges, de a sikeres is az; az egyik, mert nem tudja magát felszínen tartani, a másik pedig mert azt hiszi, hogy mindent elért. A sikertelenek kísértetiesek, árnyak, a sikeresek nyers vázlatok. A házassági kombinatorika a teljes emberség, a termékeny együttélés által igényelt emberi tulajdonságok kikeverésének laboratóriuma a vidám mitológiában. A milliomos James Harriman (Csortos Gyula) szökött lányát keresi Velencében. „Ez a Dózse-palota!" – magyarázza a csónakos. „Megveszem!" – vágja rá az amerikai. Nem eladó, magyarázzák. Csortos csak legyint: „Minden eladó!" A csődbe jutott Antonio Grivelli gróf (Tarján György) érdekházasságról tárgyal. „Gróf úr, a nő majdnem szép, úgyszólván fiatal, és két milliója van!" A pénzvilág szívtelen, a szív világa pénztelen, ez a kiindulópont. Miért jár a kedély derűjével és a személyiség kellemességével az életképtelen könnyelműség? A gróf, akárcsak *A vén gazember* szüretelő arisztokratái, dalolva búcsúzik az élettől: „Adieu, rózsaszínű álmok..." A romantika még a régi kastélyok és udvarházak romantikája, a nagyvárosi élet legfeljebb a komikum forrása, a magyar film még nem fedezte fel a romantika új forrásait, az új hőssors még elsősorban amerikai élmény, a francia film is csak a film noir idején fedezi fel. Az *Egy éj Velencében* a megújítani már nem tudott, de még őrzött byronista romantika eszköztárát operettesíti. „Zárkózott Észak, zordon csodák, / Esős és hűvös éjszakák..." – idézi fel a gróf dala a nagy északi erdők lovagi mitológiájának emlékét. A korabeli magyar film fáradt, neuraszténiás, blazirt és szofisztikus típusaival azonban nem ötvöződik meggyőzően az ossziáni köd és a markáns férfierő motívumvilága, – talán a német producerek igényelték. *A kék bálvány*t követő filmjeink műfogásai a száz év előtti populáris irodalom szintjén állnak. Sue a Párizs rejtelmeiben vagy Nagy Ignác a Magyar titkokban új nagyvárosi miliőket és típusokat vonultat fel, a cselekmény középpontjába azonban régi, arisztokrata típust állít. „Adieu, elfeledett csókok..." – énekli a gróf. A harmincas évek elejének filmjei titokzatos, melankolikus nagyurakat szembesítenek ugribugri, bukjfelszoknyás, rövidre nyírt hajú, lelkileg is megrövidített mert kielégületlen milliomoslányokkal.

A nézők akkor élik át a megoldást szép szerelemként, ha mind a racionális, hasznos, mind az irracionális, kellemes szinten beteljesül a cselekmény. A két igény nem egészen egyenrangú, a dráma igényeként, ellentétben az élet igényeivel, az irracionális szükséglet a fontosabb: ha az egyik szintről le kell mondani, a boldogságmitológia inkább mond le a racionális szint kielégüléseiről és az irracionális értékeket tartja fontosabbnak (Székely István: *Rákóczi induló,*

1933). A gazdag szerelmes hozza magával a racionális, a szegény szerelmes az irracionális beteljesülés ígéretét. A gazdag a boldogság anyagi alapjait, a szegény a boldogságot. A romantikus-nosztalgikus filmekben a szegény a múltat, a kultúra titkait, a gazdag a jövőt. Ez az értelme az előkelő szegénység és a triviális gazdagság e korban kedvelt párosításának, melyet *A meseautó* (Gaál Béla, 1934) vált majd le új típusú populáris házassági utópiával.

A harmincas években nem az „europaizálódás" hanem az amerikanizáció jelent problémát kultúránk számára. Az a kérdés, hogy mi, európaiak, hogyan válhatnánk versenyképessé a praktikus életben hatékonyabb amerikai mentalitásokkal. Az *Egy éj Velencében* házassági kombinatorikájában a racionális értékeket Amerika, az irracionálisakat Európa képviseli. Az európai-amerikai házassági kombinációkban Európa a hímnemű, Amerika a nőnemű (*A kék bálvány, Az új rokon, A Noszty fiú esete Tóth Marival*). Az *Egy éj Velencében* tovább megy: az amerikai lány az olasz gróf felesége lesz, kidobott amerikai vőlegénye pedig az európai cselédet kapja meg. Az Amerikának kijáró szociális elismerés e filmekben európai kultúrfölény-érzettel párosul.

5.4.2. A lakásügyi komédia kezdetei és a második választás

Ellen (Simon Zsuzsa), az apjával és vőlegényével összetűző szeleburdi milliomoslány pénzét és iratait elveszítve kóborol Velencében. Az elkényeztetett, elégedetlen és szereleméhes lány átmeneti proletarizálódása ígéretes motívum, melyet nem sikerül kiaknázni. Az *Egy éj Velencében* olyan *Kék bálvány*-variáns, amely elődjénél is halványabb: ismét a Pitigrilli-regények steril nemzetközi miliőjében mozgunk, megint az érdekházasság gyanújába keveredő úriember a főszereplő. *A kék bálvány*ban ő megy el Amerikába, az *Egy éj*...-ben Amerika jön el hozzá. *A kék bálvány*ban a szegény úr kallódik s nyomorog, itt a gazdag milliomoslány.

Az elszegényedett úr rendületlen eleganciája respektust érdemel, mégis gyanús. A bukott embert, mint a territóriumát vesztett elűzött vad rokonát, kiszámíthatatlannak, veszedelmesnek érzik a polgárok. Az önmegnyugtatás két útja, bebizonyítani, hogy ő sem rosszabb, vagy hogy mi, polgárok sem vagyunk jobbak nála. Az elszegényedett gróf, aki kiemeli a milliomoslányt a velencei alvilágból, hozományvadász ugyan, de a lányt megnyugtatja, hogy nem az ő hozományára vadászik. Antonio gróftól nem lenne idegen az érdekházasság gondolata, de érdeklődése pusztán elvi, mert az előkelőséget nem érdekli annyira a jólét, hogy vállalja a vele járó kényelmetlenségeket és fáradságot. Nemcsak a szegény grófban kereshetünk a gazdag lány tőkéjével egyenértékű – szellemi – kincseket, azt is megtehetjük, hogy a gazdag lányban keresünk a szegény úr önző számításával egyenértékű bűnöket. Az európai grófot a hozományvadászat, az amerikai lányt a nimfomán hajlamok, a poliandria vádja alól kell tisztázni: erkölcsi árnyékok egyenlősítenek. Az aggályok komédiája, mely a szeretők társadalmi különbségeire épül, a tévedések bohózatává alakul. Az apa vevőként jelenik meg a kastélyban, melyben lánya szeretőként már megjelent, s a szeleburdi nőnek két vőlegénye van, egy régi és egy új. Harriman, a cukorkirály így adja áldását a frigyre: „Ha te biztos vagy abban, hogy nem vagy férjnél, akkor áldásom rátok." A film elején a milliomoslány akarja kidobni a szegény urat. A film végén a lány öleli a férfit kérlelőn: „Ne dobjon ki." Ellen viszonyai két vőlegényével nem kevésbé zavarosak, mint Antonio anyagi helyzete. Koldus gróf és léha milliomoslány házassága a happy end.

A romantikus és prózai jegyes, autentikus szerelmes és álvőlegény alternatívájára épülő gyenge (kevésbé drámai és nem borsosan frivol) szerelmi háromszögekben a család által erőltetett hamis mátka a társadalmilag közelibb s a vágyott személy a társadalmilag távolibb partner. Nem valódi esélyes vőlegény hanem a család (vagy a józan, anyagias gondolkodás) által erőltetett álvőlegény Makáts (Gózon Gyula) a *Hyppolit*ban, Jim (Pethes Sándor) *A kék bálvány*ban, Szobi (Rózsahegyi Kálmán) a *Csókolj meg, édes*ben és Merlin (Beregi Oszkár) a *Rákóczi*

indulóban. Az *Egy éj Velencében* álvőlegénye sótlan polgár, szemben az elszegényedett nagyúrral. Erősebb, drámaibb a szerelmi háromszög, ha nem a szülő parancsa kényszerít hamis partnerhez, hanem a józan ész, az illem, a számítás, a megszokás vagy az adott szó. Ilyen álvőlegény Kollár vezérigazgató (Törzs Jenő) az *Elnökkisasszony*ban (Marton Endre, 1935), aki végül visszaadja a lány (Muráti Lili) szavát. Ha a szerelmet későn megtaláló hősök már házasságban élnek, akkor a férjről derül ki, hogy csak álvőlegény, a hősnő az álvőlegényé lett, a házasság alapja álszerelem s az igaz szerelem elveszett, tilos a szerelem. Ez a helyzet pl. a *Casablancá*ban (Curtiz, 1943). A harmincas évek elején ilyen filmünk a *Piri mindent tud*. Erotikussá válik a komédia, ha a nemi vágyat megszólaltató partner nem éri el az egész embert, nem nyújt egyéb perspektívát (pl. a festő a *Budai cukrászdá*ban). A hoppon maradt csábító erotikus álvőlegény. Az *Egy éj Velencében* erotikus alaphelyzete, az alkalmi lecsúszottságában kiszolgáltatott lány mint a maszkulin kísértetkastély – régi ház, sasfészek – zsákmánya, frivol szituáció, mely az álvőlegénytől való szabadulást, a hamis első választás korrigálását szolgálja. A második választás történetének megoldását megkönnyíti, de egyúttal a konfliktus súlyát is elveszi, hogy az első választás, az álvőlegény, nem férj csak jegyes. A második választás melodrámáját ily módon visszaveszi a flörtkomédia. A két férfitípus differenciálása azonban érdekes: az első – hamis – választás által nyert vőlegény modern terek anonim, konformista lakója, míg a második, végleges választás eredménye zavarba hozó kérő, labirintikus tereken uralkodó különc, egyfajta Kékszakáll, ami – vázlatosan és primitíven ugyan, mégis nyilvánvalóan – az *Ultimo tango a Parigi / Utolsó tangó Párizsban* (Bertolucci, 1972) felé mutat.

Az *Egy éj Velencében* a német expresszionizmus, elsősorban a Lang-filmek triviális utódjaként, juttat szerepet az építészeti miliőnek, Velence köveinek. Súlyos, komor Velence veszi körül a férfimagány labirintusát. A film hősének előkelő magánya s patinás nyomora aláhúzza az ódon terek ellen irányuló női okkupáció pikantériáját. Később számos olyan lakásügyi komédia készült, melyekben a beköltöző idegen szépség fenekestől felforgatja a férfi életét. Az *Egy éj Velencében* a népszerű lakáskomédiák kissé még konfúzus elődje, melyben még a férfinak kell – igaz szerelmét igazolandó – törnie magát, míg a későbbi filmeket a nő előnyomulásának, megtapadásának s a férfi ellenállásának váltakozó fordulatai telítik feszültséggel. A téma nemcsak nálunk népszerű, az amerikai screwball comedy is kiaknázza (pl. Howard Hawks: *Ball of Fire*, 1941).

Cziffra Géza filmje is olyan kudarc, mely későbbi, sikeresebb filmekben kibontakozó ötletmagvakat tartalmaz. Az érdekházasságra készülő férfihez beköltöző gazdag lány története az *Ida regényé*ben (Székely István, 1934) sikeressé vált motívumot vetít előre, mellyel az *Egy éj Velencében* készítői még csak felületesen zsonglőrködnek, míg az *Ida regénye* a bohózati hangnem meghaladására és a komédia melodramatikus felgazdagítására használja fel a benne rejlő lehetőségeket.

5.5. A klasszikus operett és a Hollywood-revü között (Bál a Savoyban)

5.5.1. Hotelfilm Greta Garbo árnyékában

A sorozatos nagy sikerek idején, az áttörés évében, 1934-ben készült, de csak 1935. február 14-én mutatták be Székely István látványos kiállítású, költséges zenés filmjét. A *Bál a Savoyban* forgatókönyvét Cziffra Géza és Hermann Kosterlitz (Henry Koster) írták Alfred Grünwald és Fritz Löhner-Breda anyagából. A filmet Eiben István fényképezte. Az Ábrahám Pál zenéjére

épített filmet Lajta Andor „filmoperettnek"[446] nevezi, Székely filmje azonban, a nagy UFA-revük elődjeként, túlmegy a hagyományos operettműfaj követelményein. Székely István így nyilatkozik filmjéről: „Tulajdonképpen némi szerénytelenség kell hozzá, hogy legutóbb rendezett filmem, a *Bál a Savoyban* táncjeleneteit és – mondjuk koreográfiailag illusztrált énekszámait revüképeknek nevezzük... Nem is szeretném, ha Hollywooddal hasonlítanák össze, bár a bécsi sajtó ezt megtette és az összehasonlítás nem is terhünkre ütött ki. A *Bál a Savoyban* műfajára nézve filmoperett vagy zenés-énekes filmvígjáték lévén, voltaképpen nem is kötelezett revüjelenetekre, legfeljebb: kiállításra, ahogy a német mondja: Aufmachung-ra. Mégis megkíséreltük azt, amiről mindenki lebeszélt bennünket, amit mindenki lemosolygott – megkíséreltük a zeneszámokat kicsit revüszerűen megoldani."[447] Székely filmje a Lubitsch-stílusú operettfilm és a kor – gengszterfilm mellett – legjelentősebb műfaja, a revüfilm között ingadozik. A kor amerikai revüfilmjei (Lloyd Bacon: *Footlight Parade*, 1933, *42nd Street*, 1933, Mervyn LeRoy: *Gold Diggers of 1933*) kegyetlen világban játszódnak, mely nem sok esélyt ad az embernek. Nemcsak az eredményért, az esélyért is meg kell harcolni. A lefokozott ember világában a hős sem egyén már, boldogulásukat kereső s a nyomorban egymásról gondoskodó emberek kis csoportjáról szól a film. Az „aranyásó" (gazdag férjre vadászó) lányoknak nincs sok közük a klaszszikus operett neobiedermeier szerelmi idealizmusához. Végül a kedvezőtlen körülmények ellenére mégis létrejön egy sikeres színházi előadás és egy (vagy több) szerelem, s a happy end két aspektusa voltaképpen nem is két külön dolog, mert a színházi előadást képviselő és a cselekményt lezáró revüblokk nagy boldogságvízió, az oldódás, a harmónia és a tökély víziója, melyben a szereplők csillogó dimenziókba táncolnak át. A kor nagyvárosi kisembere csak az élet bizonyos vonatkozásaiban és pillanataiban idealista, akkor azonban ezt az idealizmust éppen olyan gátlástalanul hajszolja a hihetetlenig, mint máskor a destruktivitást. A harmincas évek eleji revüfilm alaphangját meghatározó kínos gondok, a nyomor képei és a végső boldogságvízió közötti közvetítő a nagy ötlet és a tökéletes kivitelezés, az áldozatos, közös, kemény munka és a szolidaritás. A hősök próbatétele: lemondani a veszélybe került közös műért egyéni ambícióikról vagy gátlásaikról. Az amerikai revüfilmek szereplői kiábrándultak, cinikusak és gátlástalanok, míg a műfajt félreértő magyar revü szereplői a régi operettfigurák, melyeket a szerzők könnyelmű cinizmussal kezelnek. A szkeptikus emberképpel és a gépies cselekménybonyolítással való ellentéte zavaróvá teszi az operettzenét, mely fontoskodva felstilizálja mindazt, amit a hideg bonyolítás lefokoz. A blazírt bonyolítást az operettzene cinikusan közönyösnek tünteti fel, míg a zenét a cselekményformálás prózai erőszakossága ragadós limonádévá nyilvánítja.

Ambiciózusak az amerikai revüfilmeket utánzó táncjelenetek. Miután az egyéni mozgásteljesítmények összehangolt kollektív mozgásokká rendeződtek, a nézőszög-váltás eredményeként síkszerű rajzolattá válnak, melynek tiszta képisége megelevenedő szőnyegként teríti elénk a revü varázsvilágát. A revüfilm olyan világ képe, amelyben a boldogság nemcsak lehetséges, de a törekvések természetes célja és a tevékenységciklusok vég- és nyugpontja is. A revüfilm hősei azért az árnytalan eufórikus boldogságért küzdenek, melyet az elevenség és a harmónia tökélyét elénk állító revübetétek megelőlegeznek a kilátástalanság és a meghasonlás idején. A revüfilm világában a boldogság mindenki mozgatója és perspektívája, egyetemes „emberi jog", a revübetétek pedig a hősök eme célját és mozgatóját színezik ki és értelmezik.

A boldogságot a világ metamorfózisokra való képessége, képlékenysége garantálja. Mozduló rózsát látunk, mely átváltozik tánckarrá. Székely érzi a Busby Berkeley-féle glamúr-revü követelményeit, de a koreográfia nem tudja követni a zene mámorát. Hiányzik az amerikai táncosok fegyelme, mely a végletekig fokozva a mechanizált perfekciót, egy ponton átlelkesül, ahol már nem a tökéletesen egymásra hangolt, megfegyelmezett egyedeket éljük át, hanem a kollektív test szabadságát, amelyben megdicsőülnek az egyedek, sejtként vagy atomként olvadva át a mennyei dekorativitás szintjére kígyózó növényi, ásványi vagy geometrikus tökélybe.

A revüfilm európai formáját kereső *Bál a Savoyban* az operafilm alázatával kezeli énekes sztárját. Megdöbbentő és tanulságos, hogy Jean Harlow vagy Ginger Rogers szerény hangocskája mennyivel hatásosabb filmen, mint Alpár Gitta bravúrteljesítményei. A primadonna hangja túlságosan kidolgozott a filmkomédia számára. Kracauer szakadatlanul s joggal hangsúlyozza, hogy a film a fizikai valóság rögzítése. Az operaénekesnő túlságosan iskolázott hangja mintegy eltakarja tulajdonosa testi valóját, a testi ember felolvad a hangban, a technikai tökély bravúrteljesítményében. A hang más tökéletes hangokra utal, absztrakt és ideális dimenziókba emel, ezért nincs jelentősége az operaszínpadon a szereplők életkorának: középkorú vagy idős asszony is elénekelheti a fiatal szerelmest, másrészt az érett, felnőtt, „öreges" (azaz végső) tökély birtokában a fiatal ember is – ha valóban „mester" – idősebbnek tűnik. Az ekkor harmincas Alpár Gitta a filmen jóval idősebbnek néz ki, ami részben a színésznő merevségének következménye. Az operafilmben nincs jelentősége az előadás nyelvének sem, nemcsak azért nincs, mert a közönség nagyrészt úgyis elveszti az énekelt szöveg verbális információját, sokkal inkább azért, mert az információk a zenei közegben koncentrálódnak: a nyelv, a történet, az aktuális személyiség (a színész egyénisége) és a konkrét miliő minden információja esetleges, egyéni interpretációja a zene üzenetének. Minthogy az operai hang iskolázott tökélye önállósítja a zenei dimenziót, a filmkép csak illusztrál, s a film meghal. Minden nyerseség vagy hiba, mely az autonóman uralt tiszta formaalakulat szféráiba emelkedett hangot újra materiálissá teszi, hozzájárul a filmkép megelevenedéséhez, a hangversenyteremmé lett mozi feltámadásához. A film felhasználható zenei értékek közvetítésére, filmi érték azonban csak akkor jön létre, ha a zenei értéket születésében (tanulás, gyakorlás) vagy halálában (kudarc) ábrázolják, tehát nem a zenét, hanem a zenélést mint a zene keresését, vagy a zenehallgatást, befogadást, hatást, a zene és a hallgatók viszonyát, a társadalom életét a zenében és a zene életét a lélekben. Köztudomású, írja Smolka János, „hogy Alpár Gitta nem könnyen fotografálható."[448] Alpár Gitta, az operaszínpad nagyasszonya, nem tudja felkelteni a mozgások spontaneitásának érzését, minden megjelenése fellépés, sőt felvonulás. A harmincas években Garbo is mind modorosabb, mesterkélten ropogtatott hangképzései, hatáskeltően kitartott pózai azonban beilleszkednek az általa megjelenített szenvelgő és helyüket nem találó asszonytípusok személyiségképébe. Alpár Gittának barokk hölgyeket, empire dámákat kellene megelevenítenie. Az érzékeny, mozgékony és modern Erzsébet királyné szerepében már nem válna be. Egyetlen pózba dermedve énekel végig egy hosszú dalt, elveszve a díszletben, amely nem elevenedik meg a birtokba vevő akció híján. Később, Anita Helling vágyairól énekelve, a gyengédségről és szerelemvárásról szóló dalt elviselhetetlenül harciasan, keményen zengve adja elő. Hatásosabb lenne, ha csak eldúdolná vagy csak a dal egy része hangzana el, mint később Muráti és Karády filmjeiben, vagy mozgalmasabb revüvel tehermentesítenék a filmjátszással nem boldoguló operaénekesnő talentumát.

A magyar hangosfilm kezdeteinek a „nemzetközi kommersz színvonalhoz" igazított, legnagyratörőbb és leggyengébb vonulatához tartozó *Bál a Savoyban* cselekménye igénytelenül egyszerű. Anita Helling, a híres énekesnő (Alpár Gitta) pincérnek nézi André von Wollheim bárót (Hans Járay), aki belemegy a játékba és frakkot cserél a szerepcsere idejére lakosztályában elrejtett igazi pincérrel. A pincér André szobájában játssza a bárót s André pincérként jut be az asszony szobájába. A szolgának öltöző úr metamorfózisát a kor prűdsége is motiválja. A szerelem ugyanis, a „piros fedelű" kispolgári és a „sárga fedelű" ponyvairodalom témája, nem „úri" dolog. A szerepcserének erotikus értelme is van: a szerelemben az úr is szolga, mert szeret, és a szolga is úr, mert szeretik. A szerelem, mely végsőkig hajtott együttes megvalósításuk által szünteti meg úrszerep és szolgaszerep ellentétét, a lovagi ideál örököse: a lovag szintén nem látta őket ellentétnek, ellenkezőleg, az uralkodás és a szolgálat képességét egyazon erények, az odaadás, a hűség, a szövetség megnyilatkozásának tekintette. Az imádat szerelmi szolgává tesz,

az imádó valóban senki az imádott nélkül, megfosztva rangjától, páriává minősítve, minden identitásvesztett nélkülözővel egyenlősítve vegetál.

A *Bál a Savoyban,* bár könnyelműen formált, felületes film, nem olyan értelmetlen, amilyennek első pillantásra látszik, benne rejlik egy megfordított *Hyppolit*-film. Csortos lakájt játszik, aki az urat utánozza, méghozzá jól, mégis csak utánzat, mert az előkelő gesztusok túl előkelőek, ezért nem úriak, noha nem hibáznak. Az új filmben a báró fordított Hyppolit, úri csavargó, akit üldöz kultúrája, s le akarja vetni a vele járó gátlásokat, hogy bejusson egy nő hálószobájába. Ha a *Hyppolit*ban a lakáj játssza a nagyurat, a nagyzolás és görcsösség elválasztja egymástól a szeretőket, ha a *Bál a Savoyban* bárója a lakájt játssza, a szerénység és hajlékonyság önkéntes gyakorlása vezet át a félénk és tiltott szerelem küszöbén. A bárót pincérre váltó szerepcsere s az alantasnak érzett, mégis felvállalt szerep segít megszabadulni a fegyelmező és visszafogó társadalmi szerepektől és benyomulni egymás titkos világába. Csak a pincér láthatja és közelítheti meg az asszonyt a társadalmi szerepek háta mögött, fesztelen és elengedett valójában. A szolga elfogulatlanul belép, ahova az úr nem teheti be a lábát. Nem is az övé és nem is olcsó nő, s csodálatos módon így, idegenként láthatja őt, mégis neglizsében. Ez a helyzet pikantériája.

5.5.2. Az ízléstelenség mint a pikantéria prűdsége

Ha a félreértésen alapuló bohózat kiinduló helyzete újabb félreértésekhez vezet, amelyek összebonyolódása a külső aktivitás felkorbácsolásán és az elszabadult káosz reagálásokat provokáló kihívásain keresztül halad a feloldás felé, közönséges bohózatról van szó, melyben a szereplők fájdalommentesen, elviselhető adagokban élik ki problémáikat, és megtisztulva kötnek ki egymás karjában. Amennyiben a bohózati alaphelyzet a nemek egymástól való szorongási komplexumainak szisztematikus kivetítésére ad alkalmat, az elmélyített bohózat komédiába megy át. A metakomplementaritás komédiái, melyekben az alárendelt fél játssza a fölérendeltet s a magasabb státuszú a szolgát, az „Engem szeret vagy a pénzemet?" kérdés eldöntését szolgálják. A *Gold Diggers of 1933*-ban inkognitós milliomosa kezdő zeneszerzőként szereti meg az őt gyámolító kóristalányt. Az *Egy éj Velencében* Antonio grófja csavargónőként felszedett milliomoslányt gyámolít. *A meseautó* kishivatalnoknőjét a sofőrt játszó bankigazgató szolgálja. Székely István filmjében a báró pincérkedésére épített félreértések komédiája hátterében frivolabb motívumok rejlenek, melyek kidolgozására nincs bátorságuk a film készítőinek.

A sikeres, de magányos asszony beleszeret a pincérnek nézett báróba. A szomorú asszony és a vidám fiatalember, az érett asszony és az éretlen férfi történetéből kínos és kegyetlen melodrámák fakadnak. A korszellem számára duplán nehéz olyan szerelmeket akceptálni, melyekben a nő idősebb és a férfi szolga. Mivel a vizsgált film szerzői sztárjukra való tekintettel nem nyilvánítják ki és nem formálják meg határozottan a Garbo *Grand Hotel*jéből (Edmund Goulding, 1932) átvett témát, az öregedő nő problematikáját, ezáltal a komédiát húzza le a kamera kegyetlen rögzítő munkája és a színésznő hideg modorossága, ami a melodrámát táplálhatná. Mindvégig a *Grand Hotel*-beli Garbo-alakítás kísért, szabadulni sem tudnak tőle, s felvállalni sem merik a problémát. A film két hősének ismerkedését közvetítő motívum értelme egy későbbi kor nagy filmjében világosodik meg. Alpár Gitta az erkélyre kivonulva énekli el a szerelmet dicsőítő dalát. Közben elhullatja bundáját, melyet a pincérnek vélt báró hoz vissza. Az *Otto e mezzo / Nyolc és fél* (Fellini, 1963) öregedő táncosnője, aki elhullatja gyöngyeit a színpadon, megrendítő vízióvá vált a szépség és az idő viszonyáról. A *Bál a Savoyban* tele van melankolikus jelzésekkel, melyek az elszólás szintjén maradnak, a mindennapi élet pszichopatológiájának szintjén vegetálnak. Székely új filmje kifecsegi a *Hyppolit a lakáj* nagy titkát, azt, hogy a nagy-

ságos asszony szerelmes a lakájba, hogy nem a férje az ideálja, hogy flörtöl. Már a *Hyppolit*ban is benne rejlik a klimax-melodráma groteszk vázlata.

A cselekményt tehát a klimax-melodráma motívumai szövik át (vö. Richard Brooks: *The Happy Ending,* 1969, Billy Wilder: *Sunset Boulvard,* 1950, Jean Negulesco: *Humoresque,* 1946). Csak ebből érthetjük meg az operetthangulatot megtámadó szomorúságot és az örökös sértődéseket. A hősnő azt gondolja, hogy a férfi kihasználja őt, s mégsem tud szakítani vele. Előbb azt hiszi, hogy „csak" pincér, de belemegy a pincérflörtbe, utóbb ékszertolvajnak véli, de nem tesz feljelentést. A nemeslelkű fiatal báró előbb alacsony sorsú, utóbb alantas lelkű kérőként jelenik meg. Melodramatikus motívum az alantas szerelmi objektum problémája, aki a nagy társadalmi, lelki, erkölcsi távolságok által mintegy törvényen kívül helyezi partnerét, s így teszi lehetővé a gátlásoktól megszabadított szenvedélyek kiélését (pl. John Cromwell: *Son of Fury,* 1942, Hitchcock: *Under Capricorn,* 1949, a Lady Chatterley szeretője filmváltozatai stb.); hasonlóan erős melodramatikus töltésű téma az öregedő nő szerelmi opportunizmusa *(Humoresque, Sunset Boulvard).* A *Bál a Savoyban* épp csak érinti, óvatosan kerülgeti, nem képes vagy nem meri drámailag kiaknázni a szenvedélyek és konfliktusok felidézett típusait. A nő sértettsége és a férfi kaméleoni mozgékonysága, szerepváltásai, a nő keserű maszkja és a férfi arctalansága nem állnak össze a kibontakozást a feszültség légkörével ellátó érdekfeszítő élethelyzetté.

A cselekményt Anita sértődései viszik előre. Minden tisztázást új gyanú követ.

Anita: „Ki maga?"

André: „Higyje el nekem végre, hogy én vagyok én!"

Anita: „Nem, ön nem ön!"

Egy pillanatra feltűnik a szerep rabságának témája: az ember belép egy szerepbe, valódi helyét más foglalja el, a szerep a szerepjátszó sorsává válik.

A *Bál a Savoyban* egy bárónak vélt pincér és egy pincérnek vélt báró összetévesztési komédiája segítségével igyekszik kellemessé szelídíteni az erotikus komédia és a klimax-melodráma problematikusabb motívumait. A két összetévesztés – megint csak akaratlan elszólásszinten – egymást értelmezi: báró és pincér különbsége nem is olyan nagy, összetéveszthető emberek. Ez a szál azonban csak akkor válhatott volna jelentőssé, ha sikerül őket össze nem téveszthető emberekkel szembeállítani. Az utóbbiak azonban nem férnének el a blazírt bohózatban.

Miután a *Bál a Savoyban* nem tudja kiaknázni a báró pincérszerepében rejlő lehetőségeket, a kifulladó cselekmény mozgásban tartása érdekében meg kell kettőzni a félreértéseket. Mary von Wollheim (Bársony Rózsi) André tizenöt éve nem látott unokahúga szintén összekeveri a bárót a lakosztályában rostokoló pincérrel, aki a rokonként kapott csókokat férfiként éli át. Az amerikanizált baronessz egyben zeneszerző és karmester. Bársony Rózsi rámenős karrieristanőt alakít. Sem a rendező, sem a színésznő nem érzi meg a határt, ahol megfagy a hangulat, és a jópofa rámenősség lélektelen agresszivitássá válik. Alpár Gitta és Bársony Rózsi nem jól egészítik ki egymást. Egyiknek sincsenek intim pillanatai. Az egyik nem tud felengedni, a másik nem képes befékezni lendületét. Két hideg, agresszív, modoros szőke nő együtt: túl sok egyfajta jóból. Az Alpár Gitta által alakított Anita Hellinget „világhírű énekesnőként" ismerjük meg, Garbo is világhírű balerinát játszik Goulding filmjében. A *Grand Hotel*ben a fanyar kis csavargónőt alakító Joan Crawford a legendává vált asszonyi dicsőséggel állítja szembe az ifjúi erő teljes báját, de mindkét nő magányos, elveszett, mert a dicsőség lekési az ifjúságot, az erő pedig nem éri meg az örömöt. A *Bál a Savoyban* két nőalakjának viszonya nem ilyen érzékenyen kiegyensúlyozott. A Mary képviselte komikus szál csak a patetikus elem szétesése révén nyíló űr betöltését szolgálja.

A korabeli kultúrkritikus így jellemzi az új embert, a háború utáni csalódott és perspektívátlan fiatalság nemi életének új stílusát, a férfi könnyebb hozzájutását a nőhöz, semmire sem

kötelező pajtásszerelmek partnereként: „Lazítja a családi élet alapjait, nyíltabban csókolódzik, mint a mozgósítás idejében tették apáik, sátrak alá menekül a kopott polgári otthonokból, viszi magával a leányt is, akit táncpartnerének és víkendpajtásának nevez, evez és úszik, vív és táncol, járja a hegyeket, ródlizik s oldala mellől soha nem hiányzik a másik lázadó, a nő se."[449] A szerelem nem életre szóló nagy románc, sem a házasságot hosszú távon megszilárdító nagy kaland, hanem a proletarizálódó, homogenizálódó társadalom legolcsóbb szórakozási formája. „A férfihiány joggal ejtette kétségbe az anyákat, a lányok nőttek, az apák egzisztenciája bizonytalanná vált, a felnőtt fiúk huszonötéves korukban is még mindig otthon laktak s a lányoknak nem volt se kérőjük, se kelengyéjük, még kevésbé kenyerük."[450] A bőség forradalma a hatvanas években új szexuális erkölcs keresésére ösztönöz, a húszas és harmincas évek nyomora azonban csak a régi erkölcsöket lazítja. A középosztály liberalizálódott nemi élete vaskalapos prűdséggel párosul. Túl sokat szabad titokban, és túl keveset nyíltan. A lazuló erotikus erkölcsök merev, defenzív szerelemkoncepciókkal társulnak. A férfiak kihasználják a lányok szabadosságát, de a nősülni szándékozók „régimódi", „tiszta" nőre vágynak. „A férfiak – írja Vaszary Gábor – szeretik a szép lányok társaságát, de ösztönszerűen félnek tőlük. Minden férfi inkább elvesz egy csúnya és szegényebb lányt, ha biztos benne, hogy mellette a nyugodt családi élet békéjét inkább megtalálja. Mindenki imádja a kacér nőket, ha másoké azok, de senkit sem fog elbájolni, hogy felesége kacérkodik."[451] A kornak – a filmek végső megoldásait meghatározó – szerelemkoncepciói ellentétbe kerülnek az erotika gyakorlatával, mely a filmek problémafelvetésére nyomja rá bélyegét.

A régi magyar film hősei a szerelemben kevésbé szégyellik a gazdasági jellegű hátsó gondolatokat, mint az erotikus indítékokat. Mindig pontosabb képünk van a hősök pénzügyi problémáiról és társadalmi ambícióiról, mint a szexuálisakról. Az érdekházasság problémájának túltárgyalása nagyobb félelem elfojtásának eszköze, mely nem más mint a félelem a racionális gazdasági érdekekkel nagyon is versenyképes irracionális szenvedélyek, erotikus kötőerők és szükségleti képletek kitárgyalásától. A korai hangosfilm tétova, feszengő erotikus komédiái részben olyan motívumokból épülnek, melyeknek nem merik kifejteni értelmét, részben olyanokból, melyek értelme elfelejtődött. A *Bál a Savoyban* az alaphelyzet előfeltevéseit és konklúzióit fel nem vállaló és kibontakozni nem hagyó, szárnyaszegett film, görcsös, mint hősnője. Csak a végigélt és megoldott problémák futnak ki felszabadult vidámságba. A problémákat kerülgető és eltussoló vonalasság rossz mellékízt ad a mellébeszélés árán fenntartott álkomikumnak. A valódi könnyedség nem hamis súlyokkal játszik, hanem nagyon erős, hogy igazi súlyokkal labdázhassék. A jó ízlés nem prűd, semmi sem idegen tőle, nem fél a „kényes" témáktól. A jó ízlés nem lemondás az „érzékenységet sértő" problémákról, nem a témákat, csak megszokott, alantas megfogalmazásuk kényelmi reagálásait kerüli. A „kényes", „ízléstelen" dolgokat a gyáva mellébeszélés tette ízlést sértővé. A jó ízlés: pontosítás. Az elfogulatlan újrafogalmazás képessége, nem suta célozgatás vagy feszélyezett hallgatás. A jó ízlés szabadságának hiánya az erotikus témákat középpontba állító komédiákban különösen zavaró. Az erotikus motívumok, ha nem sikerül hamvasan szellemessé és kedvesen élveteggé tenni őket, ha nem sugárzik belőlük a könnyed életöröm, bántóakká válnak. Anita melltartója nyelte el a nyakéket, melyet Andrén keres! Mary szoknyáját baleset éri. „Vezényelnem kell, de hátul meztelen vagyok!" Az egyik hősnő melle persely, a másik hősnő tompora keljfeljancsi stílusban pattan elő a csomagolásból. A romantikus nőtiszteletnek a filmek által kifejezett nagyvárosi kultúrában, úgy látszik, bealkonyult. „A mai viharedzett nőktől már nincs sok remélni valónk..." – írja Vaszary Gábor[452]. A női test tiszteletlen kezelése megtámadja az erotikát. Az előbb át nem romantizált női testrészek mutogatása destruktívan antierotikus. Hangsúlyozzuk, a kezdet nehézségeiről, kisiklásairól volt szó e fejezetben, s az ízlés is – legalábbis olykor – botlásaiból tanul.

6. A huszárfilm mint katonai western

6.1. A süllyedő világ tragikus románca (Rákóczi induló)

6.1.1. Székely István hazatérése

„Szóval, mint mondtam, Berlinben ültem – tél volt, hideg, és nem bírtam elhatározni, mit tegyek." – írja Székely István.[453] A Reichstag felgyújtásakor gyorsan dönt. „Bepakoltam annyit, ami befért a kocsimba, otthagytam kétezer könyvet, festményeket, pénzt a bankban – egy lakást – egy barátnőt – szóval cirka mindent."[454] Joe Pasternakot sem hívja fel, nehogy marasztalja, lebeszélje. „Emlékszem, hogy a német-cseh határon nagy hó volt, nem volt könnyű átkelni a náci Németországból a demokratikus világba. De akkor még csak a hó okozta a bajt."[455] Miután a *Hyppolit* telitalálatát követően két évig nem sikerül megismételni a sikert, a hazatelepült Székely, akit további kitűnő szakemberek sora követ, nekilát: „a magyar filmipar fennmaradása érdekében sürgető kérdéssé vált: tudunk-e olyan magyar filmet készíteni, ami egész Európában és talán még másfelé is eladható."[456] Az újrakezdő Székely egyszerre próbál ki két eredményes sikerstratégiát. Az *Iza néni* mérsékelt sikere után 1933 októberében bemutatott *Pardon tévedtem* az amerikaias kommersz stílus telitalálata, míg a *Rákóczi induló* a nemzeti lokálkolorit sikeres felfedezése a mozi számára. A hazatért Székely első két itthoni filmje, az *Iza néni* és a *Pardon tévedtem* elveszett. A *Rákóczi induló* az immár teljes tehetségét a hazai filmgyártás fellendítésének szentelő Székely legkorábbi ránk maradt műve. A magyar és német változatban készült film forgatókönyvét Zsoldos Andor írta, operatőre Eiben István, zeneszerzője Ábrahám Pál. A filmet 1933. november 23-án mutatta be a Rádius és a Fórum mozi. A *Rákóczi induló* premierjén Horthy kormányzó is megjelent. A Herczeg Ferenc művéből, A dolovai nábob lányából készült presztízsfilmet bemutatják az 1934-es Velencei filmfesztiválon.

A dolovai nábob lánya (1893), Herczeg Ferenc első darabja, mely versenyképessé tette a magyar színműirodalmat a francia darabokkal, „zajos tapsokra ragadta az ország színházlátogató közönségét."[457] A darab Herczeg korai problémavilágát képviseli, amikor még nem az élet értelme, csak „a kaszinói értelemben vett korrektség, a férfi-becsület törvénye"[458] foglalkoztatta az írót. A Herczeg-mű „bácskai szerelmi történet, eleven huszáralakokkal"[459]. Székely adaptációja készíti elő a Bácska-mítosz filmkarrierjét. Később a *Lila ákác* első éjszakáján bácskai urak szállják meg a ligeti mulatót a békevilág végnapjaiban. A virtus és nosztalgia bácskai tematikájának története a *Budai cukrászda* felé vezet, melynek kapcsán majd alább szóba kerül.

A Herczeg-darab alapján Janovics Jenő 1916-ban némafilmet készített. „A háborúban burjánoztak a katonatémák."[460] A századvégi becsületdrámát már a háború nosztalgiafilmmé teszi, melyben „a békeidők délceg huszártisztjei udvarolgattak."[461] A néma változatban Tarján főhadnagyot játssza Csortos Gyula, aki a hangosfilmben apafiguraként választja el Tarjánt szerelmétől. Szerelmes főhadnagyokból, vidám fiúkból lesznek a gondterhelt, komor apák, kik saját egykori sviháksságukra emlékezve féltik leányaikat. A Székely-film Dayka-szerepét a néma változatban Berki Lili játszotta.

Székely filmjét később „reakciós", „történelemhamisító" filmként tartották számon. Valójában több köze van a francia huszárrománcokhoz – nem véletlen franciaországi népszerűsége –, mint a történelem politikai filozófiájához. Lohr Ferenc 1941-es könyve, A filmszalag útja kiemeli „a sikerült képek közül" a *Rákóczi indulót*[462]. Nemeskürty István 1983-ban „szakmailag és színészileg kiválóan megoldott" filmnek nevezi[463]. A máról visszatekintve nincs lényeges eszmei különbség a *Rákóczi induló* és pl. az *Ida regénye* vagy a *Lila ákác* között. A könnyed, kedves Herczeg-adaptáció a mozi által addig el nem ért közönségrétegekhez viszi el az átromantizált komédia privát szerelemmitológiáját: „A City filmvállalat a *Rákóczi induló* diadalmenetével zárta az évet ... s a *Hyppolit* kispolgári publikuma mellé most megszerezte a vidéki jegyzők, földbirtokosok, közhivatalnokok, általában az úgynevezett középosztály bizalmát."[464]

6.1.2. A nemzeti kód és a katonai western

Irodalmunk politikai mitológiájában a „labanc", a bécsi udvarral összefonódott arisztokrata és a kormányzati apparátus hivatalnoki hadserege közvetíti a nyugati metropolisok életszemléletét és információit, míg a „kuruc" közép- és kisbirtokos inkább a helyi érdekek védelmét, a lokálpatriotizmus értékeit és a tradíciókat képviseli. A reformkor nemessége, előjogairól lemondva, önmegtagadással állt a forradalom mellé. A kiegyezési kor polgársága is felismerte, hogy a nemzetet kell ellátni a nyugati civilizáció vívmányaival, s óvakodni attól, amit a Bach-korszak hivatalnoksága tett, az osztrák érdekek gazdasági helytartójaként és szellemi csendőrségeként: a Nyugatot ajándékozni meg a kiszolgáltatott nemzettel. Mind a nemesség, mind a polgárság megértette, hogy a kurucot és labancot, nemzetet és haladást élesen szembeállító rövid távú érdekeit fel kell áldozni hosszú távú, közös érdekekért. A modernizáció „labanc" módszerei a radikális antimodernizmust szítják, és megfordítva, az utóbbi a „labanc" modernizációt igazolja. A kuruc-labanc oppozíció jelentőségét a totalitárius Németország felől mind nyilvánvalóbban tapasztalható hódító szándékok az egész korszak folyamán szakadatlanul növelték; nemcsak a regényíróknál, Laczkónál vagy Féjánál, Szabó Zoltán publicisztikájában és a „Szellemi honvédelem" mozgalmában is szerepe van.

Míg a publicisztika vizsgálata kiéleződésében mutathatná be a nemzeti és a modernizációs kód harcát, a köznapi mitológiák vizsgálata a közvetítésre és a közeledésre való hajlamukról tanúskodik. Az ország vezetéséért harcoló frakciók kiélezik, az együtt élő tömegek mindennapi élete tompítja nagyvilág és kisvilág, utópia és nosztalgia, modernség és tradíció, általános és helyi kultúra konfliktusát. A populáris mitológiák vizsgálatának tanúsága szerint mindezek az erők minden egyes lélekben is harcolnak és egyezkednek egymással. A populáris mitológiák közvetlenebbül engedelmeskednek a közvélemény igényeinek, mint a hatalom direktíváinak. A kultúra perifériáján tevékenykedő radikális szilánkcsoportoktól eltekintve a harmincas évek elején még nem jellemzőek olyan fokú skizmák, melyek fanatikus csoportok hatékony cenzurális és rendszabályozó hatalmát szabadítanák rá a kultúrára.

Az úriemberi kód az ember önmagához való viszonyát, a szerelmi kód a férfi-nő viszonyt problematizálja. Amaz a bensőséget, emez az intimitást. Az előbbi a jól formált személyes szubjektivitás, a szellemi-lelki tartás, az utóbbi a szívélyes interszubjektivitás, a megbízható szimpátia-érzések és elemi szolidaritási viszonyok populáris mitológiáinak fő szervezője. Hozzájuk csatlakozik, az egyén és közösség viszonyát alapul vevő mítosz-szervező erőként, a nemzeti kód. E kódnak, mint minden politikai eszmékkel terhelt szimbolikus nyelvezetnek, van hivatalosan kodifikált és informális változata. Az előbbi patetikus és merev, az utóbbi humorral és önkritikával teljes. A filmekben nem a kor hivatalos kurzusideológiája, hanem a nemzettudat közkeletű (nem-hivatalos) kódjai játszanak nagyobb szerepet. A kuruc-labanc kód, a nemzeti meg-

hasonlás mitológiája csekélyebb jelentőségű a régi magyar filmben, mint a szerelmi vagy az úriemberi kód, de a nemzeti fenyegetettségi érzés növekedésével együtt kibontakozó, növekvő ereje kétségtelen. Hamza D. Ákos *Sziriusz*ában (1942) pl. markánsabb képet ölt, mint a *Rákóczi induló* idején. Előbb a nemzet fogalma jelenik meg közéleti jelként, melyben a politika felbukkan a magánélet álomgyári mitológiájában, s csak a negyvenes években válik fontosabbá – az irodalomhoz képest nagy késéssel – a társadalmi osztály élménye, melynek feltűnése versengésre készteti és radikalizálja a nemzeti kódot is.

A populáris mitológiák fő témája és a szellemüket meghatározó mértékadó eszmék forrása a XIX. században az arisztokrácia és a polgárság közötti erő, a középnemesség, a XX. században az elit és a proletariátus közé beékelt polgári középosztály, mely maga is ellentmondásos hagyományok kiegyenlítődésének terméke: megvan benne a Nyugat csodálata és a modernizáció vágya, de a hatalom tisztelete, a tekintély csodálata, az engedelmesség vágya és a diszkontinuitástól való félelem is jellemzi.

A középosztályi mércét, mely Jókai óta uralkodik az irodalomban, a tömegkultúra és a film is átveszi. A harmincas évek filmesei többnyire liberálisok, de nem baloldaliak. Nóti Károlyt kérdi a riporter: „Mit tart ön az orosz filmművészetről? Állítólag Oroszországban csinálják a legtisztább szándékú, üzleti szemponttól teljesen mentes filmdarabot." Nóti így válaszol: „Ez nem áll. Diktatúrák nem tudnak maradéktalan művészetet produkálni, tehát elsőrendű filmet sem. A tendencia mindig a mű rovására megy."[465] A kor filmjeiben egy mérsékelten liberális nagyvárosi modernizációs komédia és egy mérsékelten konzervatív nemzeti mitológia formálódik és egyezkedik egymással. Székely, bár nem ért egyet az *Iza néni* forgatókönyvével, elvállalja és megküzd vele: „Sikerült kicsit kicsorbítanom a kézirat politikai élét..."[466] A filmcsinálás mint a közönség vágyainak és szorongásainak reflexiója, a rendező számára alku, s nem a közönségtudat kontrollja egy ideológia által, még a rendező saját ideológiája által sem. A filmek sem, szerzőik sem, legfeljebb szereplőik szerveződnek táborokba. A klasszikus tömegfilm boldogságmitológiája a szimpátia s nem a konfrontáció világa.

A filmkomédia által bemutatott világ nevetségesen disszonáns, mert mindenütt jelen van benne a differencia, a rés, az egység hiánya, az össze nem illés, mely minden esetre csak a súrlódás és nem a katasztrófa, nem a frontális ütközés formájában nyilvánul meg. Az emberek azonos célok felé igyekeznek, de más-más irányban keresik a célt. Nem gyűlölik, de idegesítik egymást.

A mindennapi életet ostromló akkulturációs áramlatok próbatételeiben minden pozíció magában is ellentmondásos, s az ellentétek ütközési zónájában dolgozik a nevetés. A filmkomédia mindenkit nevetségesnek lát, s a derűs relativizáció más műfajokba is átsugárzik. A nemesi középosztály katonai és erkölcsi erényekre, a polgári középosztály gazdasági és szellemi erényekre, amaz múltbeli, emez jövőbeli sikerekre hivatkozik. „Mulatságos és megalázó megfigyelni – írja Ignotus –, hogy pénzszerzéshez nem kell értelmesség, még csak polgári okosság sem. Akárhány embert ismerek: nagy vagyon urát és megszerzőjét, aki egyszerűen buta – nemcsak, hogy nem értelmes, de ostoba is."[467] A polgárnak az a problémája, hogy a kapitalizálódás előrehaladottabb mint a polgárosulás: az előresiető tőkefelhalmozás és a lemaradó kultúrafelhalmozás rése, a polgárosodás nélküli kapitalizálódás teszi komikus szereplővé a polgárt. A parasztok és a lényegileg paraszti kultúrájú földbirtokosok homogén tradícióval rendelkeznek, melyet defenzív reagálásai tesznek a filmkomédia témájává. A homogén kultúra nélküli alkalmazkodás tökélye (a *Hyppolit* Schneidernéje vagy a *Helyet az öregeknek* Polgár Viktora) és az alkalmazkodásra képtelen kultúra (*A vén gazember* Inokay bárója, a *Rákóczi induló* Jób Ferenc grófja vagy *Az új rokon* Esztáry Sándora) problémaelhárító mechanizmusai kínálkoznak a nevettetés témájául. Az új középosztálynak és a kispolgárságnak nincs saját mitológiája, a nosztalgikusan felújított nemzeti romantika és a nagyvilági-frivol mitológia felváltva vonzza, az előbbi vasárnapi, az utóbbi köznapi utópiaként. A modernizációs komédiák többet mutatnak be a

súrlódásokból. A *Rákóczi induló* nemzeti romantikája, mely a súrlódó utópiák lehetséges közös értékeit próbálja kidolgozni, álom egy nagylelkű, becsületes, lovagias országról.

Willi Forst az emberiséggel képes úgy láttatni Bécset, ahogyan a bécsiek látják magukat. Kevésbé jelentős rendezők csak a bécsiekkel tudják láttatni Bécsüket: ez a provincializmus. A magyar komédia Willi Forst módján, a lokálkolorit megőrzésével győzi le a provincializmust. A köznapi tudat és a közkeletű populáris mitológiák életközelségük által pragmatizmusra kényszerített utópiáitól mindaddig idegen megkerülhetetlen alternatívákat látni, amíg lehetséges a kommunikáció, az egymásra utaltság felismerése és egymás erényeinek eltanulása. Az impulzusok súrlódásából, ha a súrlódó erők képesek relativizálni pozícióikat és feldolgozni súrlódásukat, létrejön egy helyi világ hangulata, mely más kultúrák számára is érthetően tudja megfogalmazni élményeit és értékeit. A vázolt társadalomlélektani helyzetből népszerű filmkultúra keletkezik: valamennyien együtt nevetünk valamennyiünkön. „Csak a komédia segít." – mondja Ignácz Rózsa regényében a nagy, megszállott öreg színész[468]. A kor filmkultúrája egy fenyegető, de végül is elkerült skizma terméke, melynek legyőzése az alternatív kulturális értékek, utópiák kommunikációját lehetővé tevő metaértékek kidolgozásán alapul. A kor közkeletűvé vált, életstílust formáló utópiái az értékek értékelését, értékrendek összevetését és közvetítését szolgáló metaértékeket bocsátanak a lelkek rendelkezésére.

Székely István a neobiedermeier kispolgári enteriőrök mestere. Minél szerényebb embereket ábrázol, annál bensőségesebben azonosul velük. A szűkös sorsokban rejlő nagyság, a szerény formákban elrejtőző vitalitás bemutatásakor érzi otthon magát. Székely, írja Nemeskürty, „az apróbb gesztusokban, mozgásban megnyilvánuló színészi játékra koncentrált... Még a *Rákóczi induló* sem annyira tömegfilm, amennyire lehetett volna; egy-két hatásos külső felvétel – huszárok úsztatnak át a folyón – ügyesen helyettesíti a nagyszabású látványosságot... A tömegjelenetekben Székely csődöt mond..."[469] Gaál Bélához hasonlóan Székely is megpróbálja utánozni a szüreti mulatság csárdásjelenetében a Busby Berkeley filmek dekoratív pompáját, nála azonban inkább a nemes egyszerűség pillanatai erősek. A rendező az óvatoskodó, taktikázó kis játszmák ábrázolásában a legnagyobb, a mindent kockáztató nagy játszmák és büszke szenvedélyek nem vagy nagyon ritkán tesznek szert nála átütő erőre. *A vén gazember,* az *Egy éj Velencében* és a *Rákóczi induló* arisztokrata világát a hanyatlás óaranya, a ködlovagok melankóliája teszi emberien bensőségessé, s ez a bensőségesség avatja A dolovai nábob lányát a kispolgári enteriőrök mesterétől sem idegen témává.

A *Rákóczi induló* a John Ford és John Wayne közös filmjeiben csúcsformáját elért műfaj, a katonai western rokona. Szól a rezesbanda, vonulnak a huszárok. Három napra érkeztek a csendes fészekbe, ahol látszólag nyugodt szívek lobbannak váratlan lángra, de ha megszólal a Rákóczi induló, menni kell tovább, a férfiakat szólítja a nagyvilág, mert a férfi az, aki elmegy. A szerelmesek kilovagolnak. A lány elmereng. „Holnap reggel tovább vonulnak." A férfi bólint. „Parancs. Katona vagyok." A westernek magányos katonája, akit valahol vár egy nő, de többnyire hiába, a halál jegyese. Az út és a szolgálat sötét tekintetű, sértett vagy bűnös, nagyszabású és problematikus emberével szemben áll a westernekben egy másik típus, a letelepedő, aki beköltözik a nő házába vagy házat épít a nőnek: megbízható, de nem titokzatos, gyengéd, de nem szenvedélyes. A deklasszálódott csavargó halálösztöne áll szemben a paraszt és az ügyvéd által képviselt realitáselvvel s a férfi halálösztöne a nő libidójával. A Dolovai nábob lánya westerni tematikája azért kombinálható a szerelmi románccal, mert itt nincsenek indiánok. Város és vidék hősnőnket átváltoztató távolsága megfelel az amerikai Kelet és Nyugat ellentétének, de az Észak és Dél háborújának vagy az indiánháborúknak megfelelő motívumoknak sem emléke, sem előérzete nem játszik szerepet. Az indiánok nélküli katonai western nem háború, csak nagy hadgyakorlat. Visszaszorul a szerelemmel ellentett érdekű másik erő, mely a férfit kinn tartja a vad és szabad nagyvilágban, s csökken a külső térnek a női szív belső „terével" összeütköző

áldozatkövetelő ereje. Annál nagyobb Dayka Margit érdeme, aki az amerikai westernénél kevésbé drámai feszültségrendszerben is meg tudja őrizni pionírszerűségét.

A fesztelen, derűs, csöppet sem fenyegető katonavilág John Ford filmjeire emlékeztet. Howard Hawks filmjei felé mutat a katonaközösség mint férfiúi elitcsapat képe. A katona békében félig kalandor, félig szerzetes. Vándor, de nem szabad csavargó. Békeidőben a felesleges emberből is van benne valami. Létével a lehetséges katasztrófára utal, s egyúttal baj esetén ő a hivatott megmentő. Erényei azonban a békében alszanak, ezért kujon, vidám cimbora, szíveket veszélyeztető szabad kalóz a köznapok állóvizén. A *Rákóczi induló* katonai western, amelynek nincs ellenségképe. Így katonavilágát az erős hierarchia sem jellemzi. A harmincas évek katonai westernjében a hierarchia másodlagos: az egymást teljes értékű kultúrembernek tekintők az udvariasság teljességére kötelezettek egymással szemben, minden további rangkülönbségtől függetlenül. A hierarchia helyére nem lép be új szervező elvként a radikálisan keresztülvitt verseny- és teljesítményelv sem. Ennek következtében az egész élet szünet vagy ünnep, a holnapra nem gondoló és a tegnapra nem emlékező illumináció, farsang, amelynek meglesz a bőjtje. A katonaidillben nem a szerelem veszi fel a háború vonásait, ellenkezőleg, a háború hasonul a szerelemhez.

*A vén gazember*ben csak a megbélyegzett, lecsúszott kisúr törődik a beteg kutyákkal, a *Rákóczi indulóban* mindenki cserben hagyja a beteg lovakat. „Az urak maradnak!" – szól a parancsnok, és elvonul bálozni, de a többi tiszt is azt teszi, amit ő, mind egy fokkal alacsonyabb rangúnak adja át a lovakat, a feladatot, a felelősséget és később a megrovást. Áll a bál. Végül az állatorvos is besompolyog, neki sem volt elég lelkiereje kitartani a beteg lovakkal. Mert nincsenek indiánok! A „nincsenek indiánok" hipotézise a komédián belüli tematikus altípus szerény szerepével megbékélő magyar katonai western alapja.

6.1.3. A szegény szerelmesek mint angyalok Babylonban

A dolovai nábob lánya hősnője XIX. századi honleányok, Jókai-hősnők leszármazottja. Időközben a világ megváltozott, az ország területe töredékére zsugorodott, a háborús vereség tartós következménye az elszigeteltség és a külpolitikai presztízshiány, a társadalom tekintélyes részét fenyegeti a deklasszálódás. A csoportnarcizmus döntő sérüléseket kapott a világpolitika színterén, az egyéni narcizmus a gazdasági világválságban. Székely filmje egy-egy beszúrt mondatban próbál utalni, kényszeredetten, kevés sikerrel, individuális és kollektív válság kapcsolatára. A tönkrement grófék így biztatják egymást: „A mi kis országunk szenvedését nekünk is viselnünk kell."

A harmincas években hányatott életű, kiábrándult nemzedékek jelennek meg az irodalomban, korábban kimondhatatlannak érzett élményeknek adva hangot. A felelevenített régi érzéseket is új módon kell hangszerelni. Hogyan teheti átélhetővé a háború utáni film a háború előtti érzésmódokra építő témákat? A csúcsokra futó és csúcsról-csúcsra lépkedő élet ideálja már a dramaturgiában sem magától értetődő. A film elsődleges feladata a hősnő olyan felmagasztosítása, mely hitelessé teszi a léleknek és a viszonyoknak a cselekmény által elbeszélt felkavarodását. A rendező a nehéz feladatot Dayka Margitra bízza. Az amerikanizált sztárrendszer kommersz díváinak rámenős erotikájánál régimódibb stratégiát képviselő Dayka nem modern filmsztár. Ha nem is passzív nő, nagyasszonyi méltóságától nem idegen a tartózkodó érzékenység. Nem ravasz bestia, mégis mély erotikus tudást sejtet, mely rajta nem kapható módon ragyog át egy-egy mozdulatán, homályos tekintetén. A Dayka által megformált alak egyesíti magában a tisztaságot és a tapasztalatot, a férfiakra rá nem szoruló női önállóságot és a megkísértett érzékenységet. A naiva-korából kilépett színésznő érett testű szépsége nem omlik össze a kamera

közönyös tekintete előtt. Megfélemlítően szigorú és lágyan anyás vonásokból szőtt, bonyolult szépségével hiteles nábobkisasszonyt alakít, másodvirágzó kultúra hölgyét jeleníti meg bájjal és fenséggel.

Előbb a nagyváros sokadalmában látjuk Vilmát (Dayka Margit), a távolságtartó grófkisasszonyt, utóbb otthon, falun. A városi kultúrában fejlődik ki a női szerepek specializációja, a szellemi divatokat hajhászó kékharisnya, a maszkszerű divathölgy, a sportlady mint modernizált amazon, az élelmes és kisfiús férjvadász dolgozó nő (a modern Hamupipőke), a magányos és keserves dolgozó asszony (a tehetséges profinő), a gondterhelt háziasszony mint igavonó típus és a szexspecialisták, a férfipusztító vamp, az erósz kékharisnyája, és az olcsó nő, az erotika igavonója. A falusi nő két típusában, a grófkisasszonyban és a parasztlányban minden megvan, ami a felsorolt típusok vonásaiból egyesíthető és egymás számára elviselhető. E specializálatlan nőtípusok bűbájosak és extrémen megterhelhetők. A szépség készséges: az imádott nő egyben önzetlen áldozat.

Tarján Sándor főhadnagy (Jávor Pál) nem ismeri fel a megközelíthetetlen pesti kisasszonyt a felhajtott szoknyával a vízbe gázoló, határozott mozdulatokkal serénykedő vidéki lányban. Az erőteljes kis kéz által nagy ívben elhajított horgon huszártiszt akad fenn. Az elegáns tiszt türelmetlenül sürgeti a parasztlánynak vélt Vilmát. „Kérem, hamar, mert mi három nap múlva tovább megyünk a faluból!" Itt a lány horga ragadja meg és tartja fogva a Pesten elutasított idegent.

*A kék bálvány*ban pincérkedik a báró, a *Hyppolit*ban sofőrködik a mérnök, a *Csak egy kislány...*-ban csavargóként jelenik meg a földesúr. A jávori hős prototípusa a lecsúszott, elszegényedett ember, aki méltatlan körülmények között, a kor kultúrájának ítélete szerint alantas szerepekben tűnik fel. Szinte mindenki saját nívója alatt él, a gróf *(Rákóczi induló)* éppúgy mint a polgár *(Hyppolit, a lakáj)*. Ilyen körülmények között az embernek rejtett része, titkolt arca az igazi, jobb részét kell taktikai okokból rejtenie vagy méltatlan helyzetében szégyellnie. Igazság és valóság ellentétében a valóság nem engedi kibontakozni az ember igazi arcát, jobb lehetőségeit, képességeit, lényegét, mely titkos életet él. A francia költői realizmus filmjeiben a valóságban koldus az ember és a fantáziában király. A mi filmjeinkben az erényekkel és tudással gazdagon ellátott, pompás típusoknak nem tud szerepet adni egy koldus valóság. Mivel a hősöket a kisszerű valóságot megszégyenítő tartalékokkal ruházza fel kultúrájuk, a kínos szituáció, – ebben a korban még – nem törte meg a benne élők szellemi fölényét, a kedvező fordulat, a látványos kibontakozás lehetőségével terhes a filmekben, melyek általános népszerűségét az magyarázza, hogy a méltatlanság élményét nemcsak a lecsúszott rétegek élik át, a sikereik ellenére lekezelt polgárok, az új intelligencia tagjai is azonosulni tudnak vele.

*A kék bálvány*ban és a *Hyppolit*ban a férfi, a *Rákóczi indulóban* a nő jelenik meg szolgának álcázott úrként. Dayka Margit parasztlányként feltűnő grófkisasszonya, Jávor szolgai pozícióban megjelenő úriembereivel szemben, nem a lealacsonyodás képét nyújtja. Vilma, aki a pesti aszfalton a territóriumáról kimerészkedett nemes vad óvatosságával reagált, ezúttal otthon van, birtokán. Az alacsonyabb státuszú figura eljátszása itt nem valódi deklasszálódás (mint *A kék bálvány*ban) és nem is játékos szeszély (mint *A meseautó*-típusú komédiákban). A grófkisasszony, ha elengedi magát, átváltozik parasztlánnyá. A játék mutatja meg a lényeget, s a „komoly" élet takarja el. A népi kosztüm felvétele a pásztorjátékban nem a figurák megacélozását szolgálja, és nem őket teszi próbára, legfeljebb partnereiket, akik feladata felismerni a hőskorszak elfeledett erényeit, elaludt felhajtó erőit. Minden mítosz és populáris szimbolika visszatérés a kezdethez[470], hogy ennek közegében megmerítkezve vessen ki magából a lélek minden tévutat, és indulhasson tiszta lappal a holnap felé.

Az inkognitós komédia hősei nincsenek mereven lekötve a társadalmi hierarchia valamely emeletére, nem egy csoportszemélyiség kivonatai, szabadon lebegnek a szociális térben, mert az

egésznek korrelátumai és nem egy részének. Az inkognitós alakok egyúttal a Freud által elemzett alantas szeretőt („lealacsonyított szexuális tárgyat"[471]) is megtestesítik. A grófnőt is parasztlányként ölelő főhadnagy a társadalmi osztály szerelmi transzcendálása által találja meg a teljes emberi élményskálát. A társadalomban hátrány, ha az ember megszokott eszközeitől, státuszától, szerepeitől megfosztva jelenik meg. A szerelemben ez, az embert egyéni léte végső lényegére egyszerűsítő regresszió, a beteljesedés feltétele. A regresszió mint sors: deklasszálódás. A regresszió mint szabad választás műve, melyből van mód visszatérni: szerelmi ekszták zis. A másnak látszó vagy másnak látszani akaró ember inkognitós komédiáiban a boldogság összefügg az önkéntes lealacsonyodással. A filmhős – Törzs *A meseautó*ban, Ráday a *Címzett ismeretlen*ben – kéjjel merül a regresszióba, a szabaddá, kalandorrá tevő alacsony sors közjátékába. A szép nő számára kéjt jelent, csúnyának lenni egy kicsit *(A csúnya lány),* a tisztességes lány számára pedig megrázó, katartikus élmény, ha olcsó lehet egy napig *(Az én lányom nem olyan).*

Tarján főhadnagy három alakban, háromszorosan szeret bele Vilmába: a megközelíthetetlen pesti sznobkisasszonyba, a feltűrt szoknyás tömör parasztlányba és a kastély fenséges úrnőjébe. Dayka nebáncsvirág, nagyasszony és pionírnő. Meghívták a kastélyba valami unalmas vacsorára, panaszolja a főhadnagy. A kastélyba hivatalos fanyalgó tiszt találkát beszél meg a parasztlánnyal. „Este a hídnál!" A Pesten hozzáférhetetlen hölgy parasztlányként derűs és nyitott, aktív és kalandra kész. A freudi „alantas szerelmi objektum" tesz magasztossá, a nedves szépség, a falu végi pocsolya tündére bűvöl el, a pásztoridilli arc emeli a Dayka formálta lányt fantáziadús és vállalkozó szellemű úrnővé, ettől több, mint urizáló pozőr. A sajátjánál magasabb státuszút játszón nevet a világ (Schneidernén a *Hyppolit*ban), a magáénál alacsonyabb státuszút játszó nevet a világon (pl. *A meseautó* bankigazgatója). Az előbbi magát, lényegét, magvát sem meri vállalni, az utóbbi minden más szerepet is vállalni mer, mert az élet minden kalandjában és fordulatában, a kedvező fordulatok által el nem kényeztetve és a sorscsapások által nem korrumpálva, mindig megőrzi magát.

Dayka, akit parasztlányként hívott találkára Jávor, grófkisasszonyként jön el. A szerelem immár hiteles, a szeretőkben ősök, hősök, parasztok szeretik egymást. Minthogy a szegény tiszt parasztlányként szerette a nábobkisasszonyt, a szerelmi próbatételen alapuló inkognitós komédia véget is érhetne s a fiatalok, a szegény de előkelő tiszt és az előkelő, de gazdag lány egybekelhetnének. A szecessziós szalonkomédia előző generációtól örökölt, s még élő dramaturgiája azonban többet, újabb csavart kíván. A szegény kérő hiába állta ki a próbát, a nábobkisasszony maga sem tudja, hogy elszegényedett.

Mostmár minden másképp fest. A film két hőse két szegény előkelőség, két lehetséges hozományvadász, akik – öngyilkos módon – beleszeretnek egymásba. Az amerikai „aranyásó"-filmek (Golddiggers komédiák) ironikus változatában két szegény szeret bele egymásba (Billy Wilder: *Some Like it Hot / Van aki forrón szereti*, 1959), az édeni változatban pedig az egyik szegényről kiderül, hogy inkognitós milliomos (Mervyn LeRoy: *Gold Diggers of 1933*). A komikai kibontakozás útjai a *Rákóczi indulóban* nem járhatók, mert hősei veszélyeztetett és büszke, melankolikus figurák. Itt kezd formálódni a negyvenes évek film-noir-melodrámáinak műfogás-rendszere, amely a bohózati viszonyok, szerkesztési és bonyolítási eljárások ember-matematikáját alkalmazza tragikus élményekre. A *Rákóczi indulóban* találkozunk az első nagy Sebzett Párral, Hamza D. Ákos *Szíriusz*ában (1942) – mely szintén Herczeg Ferenc anyagára épül – láthatjuk a következő korszakra jellemző változatukat.

A szerelmi karrieristák próbatételes komédiáját lesöpri a színről egy szentimentálisabb konstrukció. A szegény szerelmesek krónikája: két angyal, két idegen, érintetlen a világ sarától. Érdekházasság menthetné meg mindkettőt, de egymást szeretik. Az előkelő szegény szerelmesek, a nagylelkűség orgiáit megélő szerelmi hősök, a szerelmükbe társadalmilag belebukó és

társadalmi bukásukban szerelmi üdvözülést megélő újszentimentális melodramatikus alakok témája, mely a két háború között többször visszatérő, népszerű tematika, felfokozva, kiélezetten, átromantizálva fejezi ki a családalapítás nehézségeit a válság és hanyatlás korában, s az általa követelt hősiességet és lemondást a növekvő, részben kollektív, s ugyanakkor valamilyen módon szinte mindenkit érintő egyéni fenyegetettség idején. Egyikünk mind inkább puszta létében is, másikunk legalábbis társadalmi helyzetében fenyegetett. Különböző mértékű, de általános a szorongás. Vitéz Somogyvári Gyula: A pirossapkás kislány című regényének hősei, a nemesi lány és a polgárfi, szegény szerelmesek. Így beszél a lány: „A mi utunk a szegények útja. A kifosztottak útja. S ha elindulunk rajta, mindent el kell hagynunk. Magának a művészetet, az aranyat és a hírt ... nekem talán az anyámat, anyám gondtalan öregségének reményét."[472] A regény hősei eljegyzik egymást, de a jó vég kommentárja szomorú. A férfi így beszél: „Abban a pillanatban meghalt egy álom s a vándor, ki a fény felé haladt – visszafordult az úton. És ez az út lett: az élet."[473] Előkelő szegény szerelmesek a kor legszebb tragikus románcának, Vaszary Gábor száz év előtti nyelven megírt, megoldásaiban olykor Isabel Allende ötven évvel későbbi Kísértetházára emlékeztető – de furcsa, szinte perverz poézisében hangulatilag inkább a Száz év magánnyal rokon – Tavaszi esőjének hősei is. A „süllyedő" világ tematikája nálunk nem formálódik, az Elfújta a szél módján, visszanyerési eposszá. Ez utóbbi lehetőséget legfeljebb a történelmi románc ismeri (Wass Albert: Mire a fák megnőnek). Az amerikai mitológiában a visszanyerési epos harcos embere időlegesen mindig s néha végleg szembekerül a szerelem igényeivel, melyeket kultúránkban az elégikus hangnem lelki kiúttalansága radikalizál (Babay József: Menekülj a szerelemhez). A jólét és a szociális biztonság növeli az emberek iránti általános nyitottságot, az érintkezés gyakoriságát és akciórádiuszát, s egyúttal csökkenti a partnerek egymás számára való kitüntetett, kizárólagos jelentőségét és az egymásba való bezárkózás szenvedélyét. Az arisztokrácia és a felső középosztály hanyatlása új mitikus konnotációkkal látja el az addig a szerény kispolgárság számára fontosabb párkapcsolatot.

Herczeg Ferenc egyik regényében a gazdag polgárnőt, aki azt hiszi, hogy csak férje kötött érdekházasságot, ő maga nem, a férj kioktatja: „Maga újabban gyakran célozgat arra, hogy a pénze kedvéért vettem el... Maga sem pusztán az én nagyon szerény egyéni tulajdonságaimért szeretett meg s ha véletlenül nem Szabolcs miniszternek, hanem édesatyja egyik becsületes könyvelőjének fia volnék: magának sohasem jutott volna eszébe, hogy feleségül jöjjön hozzám."[474] Vajon miért csak a szegénynek kell bizonyítania, hogy önzetlenül szeret? Az, hogy „önzetlenül szeret", miért jelenti mindig azt, és csak azt, hogy „nem a pénzemért szeret"? Mert csak a pénzben hisz ez a világ. Bár másban is hinni szeretne, csak ebben tud hinni. A gazdagnak (Idának az *Ida regényé*ben, a *Hyppolit* fuvaroskisasszonyának, az *Egy éj Velencében* milliomoslányának) nem kell bizonyítania, hogy a szegény urat nem pusztán rangjáért szereti, mert a rangot a személyiség részének érzik a nézők, a tőkét nem. Aki fél, hogy csak a pénzéért szeretik, az attól fél, hogy lehetetlen őt szeretni, s félelme azt bizonyítja, hogy maga sem szereti magát. A szecessziós szalonkomédia bonyolultabb a harmincas évek jövendő átlagkomédiáinál, melyek, fölös ballasztként vetve le a finomságokat, anyagi és esztétikai tőke egyszerű átszámítási rendszereinek kidolgozásán munkálkodnak. A *Rákóczi indulóban* a szegény lánynak nem kell igazolnia, hogy nem a pénzéért szereti a milliomost. A szegény lány egyáltalán nem szereti a milliomost.

*Az új rokon*ban (Gaál Béla, 1934) a szeretett lány képviseli a prosperáló, rokonszenves Amerikát. A *Rákóczi indulóban* Amerika váltókat felvásárló zsaroló, elnyomó és okkupáló hatalom, kidobott vőlegény. Mozi-mitológiánk vén országnak tekint bennünket, s Amerikát fiatal országnak, mely, Mikszáthtól Gaál Béláig – jobb, ha a férj az öregebb – menyasszonyként válik be. Az amerikai sztereotípiája filmjeinkben nőként elbűvölő, férfiként többnyire infantilis, nagy csecsemő, cumizó óriás törpe, mint a *Who Framed Roger Rabbits / Roger nyúl a pácban* (Robert

Zemeckis, 1987) hatvan éves csecsemője, szája szivarral betömve, zajosan handabandázik, nem tud mit kezdeni magával és pénzével.

A kék bálvány, a *Piri mindent tud,* az *Egy éj Velencében* és az *Elnökkisasszony* nevetséges amerikaijai, *Az ellopott szerda* bolondos németjeinek vagy *A repülő arany* bohó franciájának társai. A *Rákóczi indulóban* megjelenik a fakó és maszkszerű gonosz amerikai, Merlin báró (Beregi Oszkár), aki nem tart igényt a lány szerelmére, megelégednék a testével. A Herczeg-film megfordítja Mikszáth Noszty-regényét: nem a gazdag amerikás polgárt bűvölik a szélhámos urak, nem a lecsúszott előkelőségek bocsátják áruba nevüket. Az udvariasan könyörtelen amerikai akarja megvásárolni a megfizethetetlent, áruvá tenni a spirituálist. Az egymást szerető szegény angyalok tipikus „aranyásók" lehetnének, de ebben a filmben ők az arany, a kincs, és a gazdag polgár az „aranyású" Az egzotikus útifilmek igazi aranya is gyakran megmakacsolja s nem adja magát. Ezúttal a lecsúszott urak a gazdag szegények és az amerikai a szegény gazdag, akinek, pénzén és erőszakosságán kívül, mert nincs varázsa, semmije sincs.

6.1.4. A türelmetlen idők előérzete és a tragikus románc

A tragikus románc lényege, hogy a szeretők egymásra találásában vizionált tökély veszélyeztetettsége idézi fel a szeretet által felfedezett egyéniség végtelen fontosságának és a lét törékenységének érzését. A nagy pillanat, amelyben minden összefut és kielégül, az ismételhetetlen és folytathatatlan szenzáció szintjére emeli a boldogságot, s múlttá teszi az életet, amelyre a vágyak készültek. A dolovai nábob lánya komédia-anyaga meghatóvá mérsékelve őrzi a romanci élményt.

Előbb Tarján főhadnagy lehetne egyfajta Noszty Feri és a nábobkisasszony az áldozata. Miután kiderül, hogy a lány elszegényedett, mostmár Vilma léphetne fel férjvadász bestiaként. De ők egymást szeretik. Hol itt a konfliktus? A két szegény úr, a gazdaságilag életképtelen egységet alkotó előkelő szerelmespár „bűnéért" a férfinak kell vezekelnie, mert a férfit szegényebbé teszi a szegénység, mint a nőt. A kaméliás hölgy melodramatikus áldozatát ezért Tarján főhadnagynak kell vállalnia. „Én úgy neveltem őt, mint egy királykisasszonyt. Ha igazán szereted, lemondasz róla!" Látjuk a kopár tisztilakást. Igazat adunk az öreg grófnak. Sándor valóban nem hozhatja ide Vilmát. Ebben az olcsó, rideg életben csupán a derék tisztiszolga (Gózon Gyula) lehet hősünk társa.

Sándornak nemcsak azért kell bizonyítania, mert a szegény úr szegényebb, ha férfi. A kor dramaturgiájának alapeszméje, vagy legfőbb rögeszméje, szerelem és érdek összeférhetetlenségének gondolata. A csúnya nő attól fél, csak a pénzéért, a szép attól, hogy csak a testéért szeretik. Hősünk szegény szívtipró, akinek szívtipróként, a nők kedvenceként is igazolnia kell érzései mélységét és őszinteségét. Őszinte szerelmének bizonyítása egyben vezeklés. Nőcsábászi múltjáért vezekel Sándor, midőn a jelenben kell eljátszania Don Juant, amikor már nem az. A vezeklő csábító bűnhődése egyben a jellemet a polgárosodásra előkészítő, minden fölös sallangtól, rokokó játékosságtól és bizantinus mohóságtól megtisztító melodramatikus hőstett. A huszártiszt az öreg gróf, az elszegényedett apa kérésére eljátssza a lánynak a hozományvadászt.

A *Rákóczi induló* a Csortos által játszott Jób Ferenc gróf és Kiss Ferenc által játszott Árpád fia, Vilma apja és testvére mentalitáskülönbségében érezteti a türelmesebb időkből a türelmetlenebbek felé vezető átmenet lehetőségét. A lány feláll és táncra nyújtja karját. Csortos gyönyörködve nézi a párt. „Milyen szép vele Vilma!" Kiss Ferenc fejét csóválja: „Kicsit nőbolond a fiú." Csortos csak bólogat: „Huszár! Fiatal! Jól teszi!" A szigorú atya szokásos szerepét a szigorú testvér tölti be, az apa még türelmes életművész, csak fia szerelmi ünneprontó.

Újfajta polgárt, másféle amerikait láttunk a *Rákóczi indulóban*, arctalan szuperhatalom kegyetlen sejtjét, nem azt a kedélyes, szellemes, felvilágosult ezermestert, aki Tóth Mari apja volt Mikszáthnál. De nemcsak a polgárral van baj, újfajta, vonalas és militarista hajlamú úr is megjelenik. Vilma testvére és kérője kerülnek szembe egymással s a szenvedélyek által megnemesített erény végül a túl szigorú testvért szégyeníti meg. Az örömmel és türelemmel teljes, ajándékozó erényt, egy délutáni, őszi, kései, érett világ erényét csak a hatalom átvételére készülő türelmetlen pedánsok láthatják züllöttségnek. Árpád aggodalmasan figyeli a bontakozó románcot. Sándor nem magyarázkodik, nem bizonykodik, némán kezet ad rá, hogy szándékai komolyak, s ez a mozdulat garancia Árpád minden kételyére.

A film csúcspontja a szerelmi kód találkozása az úriemberi kóddal: a szerelem hőstette nemcsak szerelmi hőstett. Az előkelőség netovábbja, hogy Sándor a becstelenséget is becsületből játssza. A becsület luxusaként, túlságaként, túláradásaként jelenik meg a becstelenség látszata, s az erény mártíriumaként a szégyen. A becsület csúcspontja: becsületből lemondani a becsületről. A becsület feláldozása a nőért a becsület aktusa, s a becsület olyasmi, amit minden használata fokoz és gyarapít. Árpád felkeresi a visszalépett kérőt. „Csak azért jöttem, hogy megmondjam Önnek, hogy nem tartom úriembernek!" A film elején egy férfi bolondozni kezd egy nővel a Dunakorzón, a film pedig azt meséli el, mint jut el odáig, hogy meghaljon érte. Párbaj következik, melyben a felháborodott Árpád lelövi a védtelen Sándort.

Fokozni kell a hősiességet, megsokszorozni a szerelmi próbát, késleltetve jutalmát. Sándor eltántorog szerelméhez. „Nem tudok nélküled élni." A csalódott lány kegyetlen kínzó és szép hóhér. Selyemruhája hideg fényében, elzárkózva áll. „Nem érzed?" – kérdi a férfi. „Nem." – feleli a lány és ellép. A szerelem dramatikájának alapja, hogy az ember egymagában véve, mint egyed is olyan túl bonyolult rendszer, ami megnehezíti számára a magasabb rendszerképzést, a pártól és a családtól a társadalomig. E rendszersíkok mindig kétértelműek, nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy megajándékozzák vagy kifosztják. Különböző rangú szerelmesek esetén a hősök a különbségeket cserélik: a társadalom csúcsaira kerül az egyik, a szenvedély csúcsaira a másik; az egyik pénzt hoz, a másik rangot; az egyik szociális biztonságot hoz, a másik kulturális magabiztosságot stb. Nemcsak az érdekházasság számítása bevételcentrikus, a kéjbevételre törekvő erotika is az. Egyik esetben a bankjegyeiket számolgatják, másik esetben az orgazmusaikat, a lényeg, hogy jól akarnak járni. Ha Tarján Sándor önfeláldozása túl gyorsan jutalmaztatnék, a szerelem ismét csereviszonnyá alakulna, az érzelmi és egyéb befektetéseket egymásra átszámító polgári szerelmi komédiák metódusával. A szalonkomédia azonban tele van lecsúszott, súlytalanná vált, de a hanyatlás idején újra komolyan vett patetikus emlékkel. A melodramatikus szerelemkoncepció, az önzetlenség abszolutizmusa, felcserélhetetlen és viszonozhatatlan lelki üdvjavak tékozló kiáradására épül. A *Rákóczi induló* félreértés segítségével teremti meg a szerelemnek a közönség által igényelt, radikális aszimmetria által felfokozott, kipróbált, megpróbált és megedzett képét, mert máskülönben perverznek éreznék. Hősünk becsületét és majdnem életét ajándékozza, még csak nem is a nőért, hanem a nőnek – semmiért. Az előkelőség előzékenysége a mások érdekének lovagias előbbre helyezése a magunkénál. Az előkelőség szenvedélye a nagylelkű tékozlás, gyengéje az önérdekért való harc szégyellése és az önérdek védelmének legátlása. Pontosan ez a mentalitás tör be az erotikába szerelem címén. A szerelem az erotika lovagiassága, mely a primér létharcban az „én"-t védő reagálásokat visz át a társra, fellazítva az önmagába zárt társadalmi atom határait, hogy az „egy" helyett a „kettő"-t tegye meg a világ alapegységévé. Az erotika előzékenysége, mely látszólag lemondás, végül fokozza a szenvedélyt.

Sándor szerelmi hőstette dupla hőstett, mert nemcsak a szerelemről kell lemondania a becsületért, a becsületről is le kell mondania. Végül, miután a nőről lemondott, az úriember fogalmáért folyik a további harc. Sándor zokszó nélkül vállalja, hogy rálőjenek s hogy szerelme

kidobja könyörtelenül. Tűri, hogy megkínozzák, természetesnek tartja, hogy annak, aki különb a többinél, bizonygatnia kell, hogy nem rosszabb náluk. A lovagias fiatalember könnyelműségéről kiderül, hogy szabadság, eleganciájáról, hogy becsületesség, fellobbanásáról, hogy igazi szenvedély. A felszín a bohém tiszt könnyelmű szerelmi története, s mögötte felsejlik a becsület és szerelem még csak nem is álma, inkább ösztöne, olyan komolyság, melyről hősünk maga sem tud, de a válsághelyzetben alvajáróként vezeti őt. A takaréklángon pislogó erények fellobbanásának megfigyelése eredményezi az alapvetően derűs hangnemet, a rokonszenvérzések dominanciáját régi filmjeinkben. Kultúránk még őrzi bennük derűs önbizalmát, mely a nemzeti szocializmus őrült intermezzója és a kommunizmus elrabolt évtizedei után nem tért vissza többé. A súlyos beteg az orvos tilalma ellenére megjelenik a díszszemlén, hogy megmentse ellenfelét a fenyegető fegyelmi eljárástól. A szerelmi hőstettet a barátság hőstette követi. Árpád, a bukott barát, nem volt képes minden helyzetben barát maradni, s barátjából Sándor bírájává alakult. Hősünk a bukott baráttal is szolidáris: magának tartozik vele. A barátságot, akárcsak a szerelmet, véglegesen és visszavonhatatlanul ajándékozza az ember. Ezek a dolgok a csereelőtti világ, az ajándék világának emlékei. Ezért függetlenek a szerelem- és barátság-érzések tárgyuk minőségeitől. Aki egyszer odaajándékozta szerelmét vagy barátságát, annak ki kell tartania, végig kell mennie az úton, nem léphet ki a játszmából és nem kalmárkodhat érzésével. Sándor egyenruhát kér Miskától. Kiöltözik. A régi elegáns tiszt árnya, sápadt kísértet most Sándor. De megjelenik a szemlén. A hős korábban kéznyújtással pecsételte meg becsületszavát, most a volt ellenfél néma kéznyújtása rehabilitálja becsületét. A néma kéznyújtás olyan bonyolultságokat ismer el – hogy becsületből kell becstelennek lenni, hazugságot kell hazudni, s féltésből bántani, akit szeretünk – s a bonyolultságok között lavírozók olyan szótlan megegyezését és belső értékbiztonságát pecsételi meg mostmár végleg, melyekkel szemben a szavak, önmagukkal ellentmondásba kerülve, zavartan összegabalyodnának.

Az igaz szerelmes, Sándor, hozományvadászt játszva szabadítja fel a másik igaz szerelmest, Vilmát, a férjvadász szerepkör s az előnyös házasság számára. Az igaz azt hazudja magáról, hogy hazug, hogy a másik igaznak, aki nem számító, lehetővé tegye a számítást. Az erkölcsi hőstett az erkölcstelenség számára szabadít fel, az erény okossága felismeri a bűnösség szükségszerűségét, s megbékél a bűnösséggel és boldogtalansággal, hogy mentse a jámbor szerelem életidegensége által veszélyeztetett szeretett személyt. Ha a szerelem menthetetlen, mert az új világban nincs helye, mentsük legalább a szeretőt. De a szerelmes – lemondása által – olyan mértékű szeretetről tesz bizonyságot, amely az érdekek világának vélt túlerejével szemben is helytáll. Hőseinknek semmi esélyük az igényeiknek megfelelő életre, de ha ekkora áldozatra képesek, mi győzheti le őket? A fejlődő kapitalizmus formáit kezdettől fogva a romantika óvja, nehogy a legrosszabb fajta kapitalizmussá alakuljanak. Az ügyes fordulat felszámolja szenvedély és erény szokásos konfliktusát. Szenvedély és erény együtt állnak szemben a számítással. A két szerető végső egymásra találása az élősdi jellegű, kisstílű, improduktív polgárosodás elvetését jelenti, egy előkelőbb polgárosodás megfelelője a szerelmi kódban. Vilma és Sándor szerelme maga is kockázatos vállalkozás. A film végén a két fiatal semmi más, mint két ős, üres kézzel indulva az élet felé, a legnagyobb kockázatokat vállalva egymásért. Egymással számolni, egymásra biztonsággal számítani annyi mint olyan viszonyt alapítani, amelyben nincs helye önérdeknek, önféltésnek, önzésnek és számításnak. Ezután csak együtt számítanak s értelmes önzésük minimális alanya e kettősség egysége.

A film végén az egyenlőtlen erők küzdelmének vízióját látjuk, mint David Lean *Doctor Zhivagojában* (1965), ahol a kis Muráti Lili szalad, földre hullva, a gyilkos ország sötét horizontjába belefúródó, gyötrelemmel megrakott vonat után. Székely filmjében Vilma szalad a mentőautó után, később a hadnagy felett ül az autóban. Vonulnak a huszárok, szól a Rákóczi induló, de a mentőautó a szerelmesekkel ellentett irányban tűnik el, mint Oshimánál is (*Ai no*

corrida / Az érzékek birodalma, 1976), ahol a hőssel szemben szintén katonák menetelnek, de mintegy már más dimenzióban.

Jávor felnéz. Nyúzott, csapzott. Miután mindent megtett, helytállt, hőssé vált, most már csak mintegy gyámoltalan gyermek.

– Vilma!

– Itt vagyok!

– Velem maradsz?

– Örökre.

Mindez már majdnem olyan mint az ötvenes évek Douglas Sirk-melodrámái, melyekben az álomszerűség manierizmusa, az álom önimádata pótolja a modern ember hiányzó hitét. A film a férfi szerelmi próbatételeire épül, akit hasonlóan önzetlen szerelmi hőstett patetikus versenyének finisében kell beérnie a nőnek. A mentőautó-jelenet varázsa a színésznőnek köszönhető: Dayka Margit Jávorra könyököl s így fogja át fejét, ráhajtva a magáét. A régi nagyasszonyok szűzből, anyából és királynőből összetett előkelőségét idézi fel Dayka, nemrejtőzködő erotikájával, mert a királynő semmit sem rejteget, de a cégérként viselt, tolakodó erotikát sem ismeri. Dayka nagymúltú nőkép örököse, melyet a következőképpen foglal össze a kor írója: „Nálunk nincs XV. Lajos-féle chronique scandaleuse, a magyar nő ezer éven át mindig odaadó, hű és tisztességes volt. Nálunk nincsenek Pompadourok, nálunk a nagyasszonyok, Lórántffy Zsuzsannák híresek. A magyar nő igazi fele-ség: fele a férjének s ehhez képest özvegyi joga volt a diétán, sőt voltak olyan nehéz idők is, mikor az elesett vagy rabságba esett férfinép helyett az özvegyek tartottak Erdélyben országgyűlést."[475] Ezt a nőmítoszt eleveníti meg Dayka Margit, a mellére vonva Jávort. Laza, könnyed pózban, kényelmesen fekszik rá a haldoklóra, s ahogy odahajol, egyszerre lánya és anyja, bűvöl is, kacéran, de meghittséget és védettséget is nyújt, magához veszi őt. A Daykában meglevő szecessziós impassibilité óvja a filmet, nehogy a mágnáskisasszonyban ébredő ősasszonyi és pionír-erények tenyeres-talpassá váljanak. Szirénázó mentőautóban, úton egy majdnem lehetetlen házasság és egy majdnem lehetetlen Magyarország felé, miközben az egymásért érzett fájdalom csillapítja a reménytelenséget: ezzel a képpel búcsúzik tőlünk Székely István filmje.

A *Rákóczi induló* alapvetően a komédiák közegében játszódik, nem épít ki új szimbólumvilágot. A komikus erotikus számítást leváltó tragikus románcot a melodramatikus szerelmi hőstett segítségével hozza vissza a pesszimizmus végleteiből. Első ízben kezd körvonalazódni a melodrámának az évtized közepén kibontakozó és a korszak végén diadalmaskodó esztétikája. A dramaturgiailag fokozottan hátrányos helyzetű alak szerelmi hőstette legyőzi a románc átkát, a sors hatalmait, s a románc visszaalakul diadalmas melodrámává, mely végül a westernek tisztább ege alatt indul meg az ismeretlen, követhetetlen, csupán szubjektív feltételeivel garantált kibontakozás felé. Sándor és Vilma, akik egymást választják, a szerelem abszurditása mellett döntenek. A film végén olyanok, mint két westernhős, pionír-pár, aki kivonul a vadonba, hogy eszköztelenül, szerényen, csak egymásra hagyatkozva újrakezdjék a világot. John Ford: *Drums Along the Mohawk* című filmjében (1939) is elkényeztetett úrilány ül a ponyvás szekérre, amely márvány palotából viszi őt a gerendaházba. A lánysors márvány palotájából az asszonysors gerendaházába.

A nagy westernek friss levegőjére jut ki váratlanul Székely filmje, legyőzve a tragikus románc végén kötelező szerelmi halált. A tragikomikus jelző, mely a tragikum komikus fajsúlyvesztésére enged gondolni, pontatlanul jellemzi a két összetevő székelyi kombinációját; helyesebb volna, egy súlytalan, könnyelmű, olcsó, de nem értéktelen világ megpróbáltatások általi fajsúlynyerése értelmében, komitragikus románcról beszélni. Székely komikus hangnemben felvezetett és melodramatikus pátoszban oldott tragikus románcában világunk süllyedése adja vissza a film elején könnyű, frivol hőstípusok nagyságát és erejét. A szabad Nyugat tág horizont-

ja a kis Magyarországon belső táj. A külső kicsinység – még új – tényét a belső nagyság utópiája kompenzálja. A politikai katasztrófára válaszoló erkölcsi utópia, az új pionírkorszak víziója, nem a közélet hanem a lélek dimenzióiban keresi a megoldást. Az eredmény az elveszett erények megpróbáltatások általi visszanyerésének utópiája.

6.2. Western vagy lányportré? (Emmy)

6.2.1. A romantikus komédia mint szerelmi tanfolyam

Székely István két más jellegű markáns film, az *Ida regénye* (1934) és a *Lila ákác* (1934), s az elveszett *Búzavirág* (1934) után visszatér a *Rákóczi induló* modelljéhez. A Rákosi Viktor hasonló című regényéből – Lengyel József színdarabja közvetítésével – adaptált *Emmy*-film szinte mintha a *Rákóczi induló* remake-je volna. Lajta Andor nem minősíti a film műfajiságát, de „Rákosi Viktor nagysikerű katonai színdarabját"[476] jelöli meg a film irodalmi alapanyagaként. Székely Istvánnak nincs a filmről sok mondanivalója: „szabályos közönségfilm volt"[477]. Miután a *Rákóczi indulóra* is némi feszengéssel emlékezett, a szűkszavúság nem meglepő. Az *Emmy* az Ágai-Székely páros első fénykorának végét jelzi. Túlstrapált kombinációjuknak csak 1936-ban ad új életet a *Nászút féláron*.

A Rákosi Viktor-filmet, melynek forgatókönyvét Mihály István írta, Eiben István fényképezte, zeneszerzője Fényes Szabolcs, 1934. december 21-én mutatta be a Royal Apolló.

A huszárezred öntudatos elit alakulat. A szigorú ezredes pontos üzemmenetet követel, nem öncélú fegyelmet, melyre nincs is szükség, a nagy presztízs és a jó önkép kötelez. A teljesítményorientált férfivilágban zavaró tényezőként jelenik meg a nő. Ágai ezúttal társalkodónője kíséretében utazik a vonaton, ahogy az *Idá*ban az apáca társaságában, s itt is elábrándozik, de ezúttal felkészültebb. Egy helybéli barátnő leveléből mindent tud a férfiakról, kik felé a vonat repíti: „Pálóczy snejdig kujon, de a szolgálat jobban érdekli őt, mint a nők... Korponay mindenkinek udvarol. Jelenleg a helybeli szubrettnek csapja a szelet, Tapsikának."

Rajnay Gábor, az *Ida regénye* borkereskedője, ezúttal ezredes. Mindkét filmben apa, akit leánya megzavar hivatása gyakorlásában, akárcsak John Ford katonai westernjeiben, melyekben az indiánháborúk idején egy előretolt helyőrségben megjelenik a parancsnok felesége vagy leánya. „A legnagyobb csapás, ha egy huszártisztnek leánygyermeke van." – panaszolja Malaczky ezredes. Pálóczy századostól kér tanácsot:

– Nem tudom, hogy hova tegyem. Ide csak nem hozhatom, a kaszárnyába?

– Olyan helye lesz, mintha intézetben volna.

Korponay hadnagyot, akinek szobája a legalkalmasabb, kilakoltatják. Megjelenik a férfiterekbe benyomuló, térfoglaló, a férfit kiszorító vagy kényelmetlen helyzetbe hozó nő, az *Ida regénye*-típusú gátolt párok és a lakásügyi komédiák témája.

Férfi és ló viszonyában a férfi az úr. Bár néha a ló is makrancos:

– Önkéntes, nem hallotta a parancsomat?

– Én hallottam, de a ló nem!

– Hát ki a huszár, maga vagy a ló?

A lóval határozottnak kell lenni, a nővel gyengédnek. A kövér önkéntes (Keleti László) tétován bánik a lóval, míg Korponay a nőket is idomítja. „Ne ölelgesse azt a lovat, nem a babája!" – ripakodik rá a kiképző tiszt az ügyetlen önkéntesre. A magyar katonai westernben komikus fordulatot vesz nő és ló oppozíciója. A *Rákóczi indulóban*, cserben hagyva a beteg lova-

kat, mindenki átszállingózik a bálozó nőkhöz. Az *Emmy* tisztjei az ezredes lányával teniszeznek, az altisztre bízva az elméleti oktatást. „Mer egy okos huszár, ha a ló köhög, mingyár tuggya, hogy valami baj van. Ez a lóápolástan." – magyarázza a hadfi. „Tegnap óta a feje tetején áll minden!" – ordít az ezredes.

A bukott szerelmes megtér a lovakhoz. A szerelmi becsületét elveszített Korponay a lovára hivatkozik, amikor szégyell találkozni a lánnyal: „A lovam lesántult, az állatorvost várom."

Fordnál, ahol a katonaélet feladatai váltakoznak és fonódnak össze valamilyen hamvas és naiv vagy megkésett és ezért tétova, öreges szerelmi kibontakozással, a kivonuló férfiakat követő nő integrálódik a férfivilágba, s az otthon a Nyugat végtelen horizontjába. Székely új filmje, mely maga is női nevet visel, édelgő dallal indul: „Szeressen egy kicsikét, / Ha szabad a szíve még, / Hiszen nem olyan nehéz dolog / Kicsit szeretni tán?" A magyar westernkezdemény, sem az ellenségkép, sem a nagy vállalkozások képe nem lévén meg benne az amerikai western kellékeiből, Cukor-stílű lányportrévá válik. A „messzi ország", a „szűzföld" a magyar westernben a nő. A szerelem veszi fel az indiánháborúk vonásait és a férfi-nő viszonyra redukálódik a kaland. A lány az „indián" és az asszony az „ország": a lánnyal kell megharcolni az asszonyért, a harcias lánnyal a szerelmes asszonyért. Ágai Irén és Székely István vezetik be a játszmát, amelyet Muráti és Tolnay éleznek ki, a screwball comedy kedves fúriáiként.

Két tiszt, mindkettő ifjú földbirtokos, emelkedik ki a csapatból. Korponay hadnagy (Jávor Pál) megbízhatatlan, kicsapongó, „rossz" fiú, Pálóczy százados (Páger Antal), halk szavú és töprengő típus, az ezred esze. Pálóczy kis meghajlással mutatkozik be, szerényen: „Pálóczy Tamás százados..." Korponay összeüti bokáit, kiegyenesedik kidülleszti a mellét, és hetykén szalutálva vágja ki: „Korrrponay!" Pálóczy a modern katona, mint szakember, Korponay a mitikus huszár. A Pálóczy századost alakító Páger a vesztes. A magyar sztárrendszerben ő az, akit szerethetnek a nők, de el is hagyhatják. Páger az *Emmy*ben ismét az *Ítél a Balaton*ban kipróbált szerepkörben lép fel, mindkét filmben olyan embert játszva, aki túlságosan intelligens és morális, túlkultúrált a szerelemhez. A nő kezdetben az intellektuális udvarló primitívebb, vadabb vagy felületesebb riválisát részesíti előnyben. A *Csak egy kislány...*-ban Vándory Gusztáv által alakított szerepet, a „vesztes dicsősége" történetét, a „veszíteni tudni kell" melodrámáját Páger ruházza fel varázzsal. Uray az *Egy szív megáll*ban (Kalmár László, 1942) próbálkozik vele, Páger a *Hazajáró lélek*ben (Zilahy Lajos. 1940) tökéletesíti. A *Szűts Mara házasságá*ban (Kalmár László, 1941), melyben minden hasonló alaknál halkabb, sérülékenyebb típust játszik el Páger, vidám riválisát kiütve a nyeregből, végül ő kapja a lányt. Az *Emmy*ben még ő a mellékszereplő s a nyalka típus a hős. A *Szűts Mará*ban riválisa válik komikus mellékszereplővé. Pálóczy nemcsak a jövő hőse, az *Emmy*ben népmesei értelemben is Páger testesíti meg az igazi hőst, míg Jávor olyan önzőbb és megbízhatatlanabb típust játszik, aki a mesékben, másodhősként vagy álhősként, az igazi hős előtt jár és még elköveti mindazokat a hibákat, melyeket az igazi hős korrigál. A harmincas évek kisemberei azonban a csillogó-villogó, testileg erősebb, de lelkileg gyengébb, tévelygő típust tekintik főhősnek, vele azonosulnak. Imponál nekik az erő, mely kitombolja magát. Imponál a könnyen cselekvő akarat, mely megszerzi gyorsan, ami kell. Megszerzi, még ha nem is kell olyan nagyon. Az *Emmy* nézői az újkeletűbb intellektuális típusban még nem tudnak modern hőst látni, míg a tradicionális hőstípust már némi ambivalenciával szemlélik.

Korponay hadnagy első fellépése a fel nem lépés: ő az, aki nem jelent meg a tiszti értekezleten. Gózon Gyula, aki a *Rákóczi indulóban* tisztiszolga volt, majd a *Márciusi mesé*ben ezredes és az *Emmy*ben ismét tisztiszolga, a két szerepkörben ugyanaz, egyikben sem kisebb vagy nagyobb a presztízse, mert a huszár az huszár. Csárdás tisztiszolga (Gózon) költögeti a viharos életű, mély álmú hadnagyot. Két figura atyáskodik fölötte, a tisztiszolga és Jakab titkár (Kabos Gyula), akit az aggódó atya küldött tízezer pengővel, hogy rendbehozza a fiú zavaros pénzügyi helyzetét és szerelmi ügyeit.

Korponay mulatott az éjszaka. „Lajosnak öt pofon, per tíz pengő, az ötven pengő..." – olvassa Jakab a számlán.

– Miféle rablók maguk? Tíz pengőt számítanak egy pofonért!

– Tetszett volna látni, hogy mekkorák voltak! – vitázik a vendéglős.

A filmek látszólagos cinkossággal mosolyognak az úri barbárságokon, de cinkosságuk csak ürügy, hogy kiteregessék őket. Cinkosságuk álcinkosság, melyben mindig van kis gonoszkodás, de nem a negatív ítéletet eleve eldöntő kritikai elkötelezettség vagy szatirikus antipátia. A barbárság, melyet nevetségessé tesznek, nevetséges és nem gyűlöletes, mert maga sem rosszindulatú s nem is primitívség, csak elkényeztetettség, melynek legyőzése a boldogulás és a boldogság (az anyagi és lelki konszolidáció) feltétele. Ezért kell megjárnia a zabolátlan úrnak egy civilizációs angyal szerelmének tisztítótüzét. Emmy választása, Korponay iránti szerelme az igazi westerntől sem lenne idegen, melyben a nő azért választja a vadabbat, mert – a civilizáció angyalaként – nagyobb térítő feladatot lát benne.

A cseléd *A kék bálvány* óta gyámkodik az úr fölött. A gózoni cselédfunkciót *(Rákóczi induló, Ida regénye)* Kabos ügyvédként, titkárként, pincérként vagy alárendelt hivatali kollégaként fejleszti tovább *(Az új rokon, Emmy)*, Csortos pedig a *Hyppolit*ban kísértetiessé fokozza. Jakab, szociális helyzetét tekintve mesei kisebb testvér, Korponay lelki éretlenségét tekintve kvázi-apa. „Atyai jóbarátom!" – mutatja be a hadnagy Jakabot Tapsikának. „Úgy szeretem ezt a fiút, mintha a tulajdon apám lenne!" – mondja Jakab. Míg az apa, tiltó atyaként, a hagyományos fő szerelmi akadály, a botcsinálta kvázi-apa a vágyak és tilalmak között egyensúlyozó érzések bűvészinasa, szerelmi közvetítő.

Jakab leányt kér: „Melitta, ne sírjon! Én mindig ilyen nőről álmodtam, mint maga. Amikor lidércnyomásom volt..." – teszi hozzá a félreszóló romantikus intrikusok stílusában. Jakab a becsüs szemével méregeti Melittát (Gombaszögi Ella). Az érdekházasság, mely Jávor romantikus típusai esetében elfogadhatatlan, Kabos figurái számára természetes. Korponay számára a kalkuláció a bűn, Jakab számára a kalkuláció hiánya a bűn, vagy a rossz kalkuláció. Jakab, aki szolgálja az urakat és nélkülözhetetlenné lesz számukra, s közben szerényebb örömökkel kell megelégednie mint az övék, tudja, hogy a leghűbb szerető nem Tapsika, még csak nem is a kényes tisztkisasszony, hanem a pénz, mely nem hagy el és nem vénül. Ismét egy rajongó úr, s mellette ismét egy Sancho Panza logikáját képviselő – pénzügyi – fegyverhordozó!

Az úr – Don Quijote óta – azért nevetséges, mert hősvilág híján akar hős lenni. A feltörekvő polgárt fiatal osztály tagjaként is kinevetjük s hősietlen helyzetének és személyiségének lényegi iróniája is a komikum tárgyává teheti. Kabos Jakabja a XVIII-XIX. századi harcias nemesi kultúrában élő kiszolgáltatott polgárifjak leszármazottja és karikatúrája, olyan típus, aki – mindent visszájáról, a prózai mozgató erőket leleplező józan szemmel látva – támadhatatlanná tevő védőréteget, lelki pajzsot visel. A polgári komikum alapja a materializmus vigasztalása. Ha Jávort látjuk, Kabos prózaiságán mulatunk, ha Kabost látjuk, Jávor pátoszán. Jávor szerelmi viszonya fellegekben jár és beteljesül, Págeré fellegekben jár és nem teljesül be, Kabosé nem jár fellegekben és beteljesül. Minél polgárosultabb a figura, annál kevesebb jár neki a patetikus értékekből. A fellegekben járó patetikus figurák a kiélezés felé viszik, Jakab józan szemlélete mérsékli a konfliktusokat.

Jung a „még nem", Lukács György a „már nem" élménymozzanatát hangsúlyozta a komikum vizsgálatakor. A polgári komédia aranykorában a régi nemesi világon már lehet, az új polgári világon még lehet mosolyogni. Jávor mindig végjátékot játszik, Kabos előjátékot, de sem az elő- sem a végjáték nem válhat nagy drámává, minden a komédiában oldódik. A filmekben a nem-komikus irodalmi előzményekből is komédia lesz, mert a kvalifikáló és a glorifikáló próbatételek közül ebben az egész világban hiányzik a fő próbatétel. A nemes, az úr mint elaggott osztály emberének sorsa a végjáték, míg a fiatal polgáré az előjáték; ám ugyanakkor a pol-

gár intellektuális erényei későbbiek, történelmileg idősebbek, öregebbek a nemes katonai erényeinél. A polgári kultúra lényegét az „öreg bölcs" archetípusa írja le, a polgárság kései osztály és a polgár öreg bölcsként születik. Ez az oka, hogy öreg itt minden, a találkozás is búcsúzás, az elmúlás elcsábítja a keletkezést, a süllyedő világ a keletkezőt. A boldogságmitológiát is át meg átszövik a melankólia sztereotípiái. A polgári selyma a „még nem" játszmáját is a „már nem" játszmáján belül játssza el. Ezzel magyarázható a drámatörténet sokat elemzett ténye, hogy a polgárságnak nincs igazi tragédiája. A polgár nem hős, mert nem elég primitív.

A filmet bevezető kacér dallam a kor amerikai filmjeinek holdfény-melankóliájánál, mely a rajongásba gyászt is vegyít, akkurátusabb és magabiztosabb. E sláger az epedő rajongás dalainál kisebb, közelibb, kézzelfoghatóbb dolognak tünteti fel a boldogságot. „Hiszen nem olyan nehéz dolog kicsit szeretni tán!" A beavatási dráma olyan érzéseken alapul, melyek összefüggést vizionálnak a világ léte és az egyéni sors között. A populáris mitológiák a világ sorsával kapcsolatos ontológiai jelentőséget tulajdonítanak az egyéni szerelemnek: újrakezdődik benne a világ. A populáris mitológiákban nem válik külön az egyén felnőttségét garantáló beavatási szimbolika a világ termékenységét biztosító erotikus szimbolikától. A beavatás dramaturgiája a halál és újjászületés jegyében fogant szerelmi próbatételekkel biztosítja a világ termékenységét.

Az előbbi rokona, de nem azonos vele, a szerelmi tanfolyam dramaturgiája, mely a nemi szerepek elsajátítását, a modernizált nemi szerepek áttanulást feltételező újraelsajátítását, s férfi és nő szerepmegosztásának kikísérletezését állítja középpontba. Malaczky ezredes, bár minden tekintetben jó partinak tartja Korponayt, mindvégig szigorú atyaként, gátló tényezőként jelenik meg, mert erkölcsi és szerelmi (érzelmi) nevelésre szoruló éretlen embernek érzi a kérőt.

A *Csak egy kislány...*-ban és az *Emmy*ben Jávor a polgárosodás (és a polgári házasság) kebelére megtérő könnyelmű urat játszik. A *Rákóczi indulój*ban a könnyelmű típus megtérése szerelmi felmagasztosulássá fokozódik. A *Hyppolit*ban vagy az *Elnökkisasszony*ban a jávori hős a válságokon túljutott szolid polgárrá vált. A *Halálos tavasz*ban és a *Valamit visz a víz*ben, melyekben a megmentő szerelem mellett megjelenik a gyilkos szerelem, Jávor kallódó, lecsúszó, elbukó ember. A szentek megtérési legendájának modernizációja az Abafi-típusú megjavulási história, melynek megfordítása a züllési regény. Míg a regényben gyakoribbak a bár lezüllött, mégis jobb sorsra érdemes, nyilvánvalóan értékes emberek (Török: A porban, Gozsdu: Köd stb.), a magyar film kezdetben tele van megtért, polgárosult urakkal (ami a regényben ritka kivétel). A filmben a züllés útját járó negatív hős később popularizálódik (pl. a *Halálos tavasz*ban). Az élveteg erotikus melódiáról vidám indulóra átváltó címzene vázolja a film drámai programját, mely az el nem kötelezett játékosság kacérkodásaitól és az erotikus izgalommal telített stagnálástól az egész életet elbíró kibontakozás felé halad.

6.2.2. A léha múlt és a benyújtott számla

Korponay lankás tájakat jár a lánnyal. Terebélyes ősfák között tűnnek el. „Nincs más gondolatom, érzésem ezen a világon, csak maga." – kezdi hősünk városszerte ismert vallomását, amelynek annyi lány bedőlt. A mésalliance-komédia, melyben az egyik fél a másik tábor deklasszálódási félelmeinek tárgya, nem problematizálja a szerelmet. A romantikus és erotikus komédiákban maga a szerelem, nem pusztán a vágy makulátlan tárgyának kínos társadalmi helyzete a szorongások tárgya. A szociálisan kifogástalan kérőt a „makula", jelen esetben a hadnagy donjuanizmusa teszi alkalmassá a komikus dramatizálásra. A romantikus komédiában inkább az „én" a szerető idealizálásához vezető módon frivol, az erotikus komédiákban a szerető frivol. Az előbbiben a szerelem túl nagy feladat, az utóbbiban a nehéz feladat a szerető. Az *Emmy* nem

mésalliance-komédia. Székely új filmje romantikus komédia, melyben a nő letelepíti a szerelmes Don Juant (pl. Gordon Douglas: *Young at Heart*, 1954).

A katonai western küzd a lányportréval. Az utóbbi az erősebb, jobban érdekli Székelyt. Míg a westernben a férfiak helytállásának színhelye egy nő nélküli ország, Székelynél a szerelem a helytállás egyetlen oka és módja. A komédia uralma a nősztárok uralmával jár, akik elnyomják a kalandműfajokat. A férfisztár mozgástere csökken, a hazaváró nővel szembeállított kalandvilág elsorvad. A férfi kezdettől a nő körül kering, lázadása vagy menekülése nevetségessé lesz. Mindez, ami később a screwball comedy formaprincípiumává válik, előbb a kalandműfajokat bomlasztó nemi egyensúlyhiányként jelentkezik. Ebben az időben, írja a rendező az Ágai-Székely-filmekről, „kezdtek minket lassan megunni"[478]. Ha a sztár elnyomja a nőportrévá tett legkülönbözőbb műfajokat – mint pl. Sternberg és Marlene Dietrich filmjeiben – a közönség könnyen ráunhat a sztárra.

A lányportréban oldott katonai westernben táncmulatság áll a döntő ütközet helyén. A készülődő erzedbál, amely körül a cselekmény forog, Emmy első bálja. A cselekmény a megmutatkozás és lelepleződés éjszakája felé halad. Kertész Mihály: *Santa Fé Trail* (1940) című filmjében két tiszt és egy temperamentumos nyugati lány szerelmi háromszöge, s egyáltalában a szerelem, arra a komikus szintre leszorítva jelenik meg, mint az *Emmy*ben Jakab szerelme. Jeb Stuart (Errol Flynn) és George Armstrong Custer (Ronald Reagan) igazi ellenfele a Santa Fétől nyugatra, a vad ország apokaliptikus tájain, egy ördögi világban prófétát játszó John Brown (Raymond Massey), a megszállott, az őrült, az óriás, aki évszázados léptékkel tévedt el az időben. Olivia de Havilland számára nem jut nagy szerep: hol váratja a férfiakat, hol meg ő vár rájuk. A westernben a harc és rivalitás férfiak által képviselt világa áll szemben a nők által forszírozott szerelemmel. A westernhőst saját riválisai választják el szerelmétől, a Székely-hőst szerelme riválisai, a múltbeli nők. A szerelem képessége, mely a westernben a titáni káosz meghaladásának kifejezése, a komédiában ki van téve a káosz kísérteteinek.

Jakab titkár diplomatikus missziójának kényes tárgya Tapsika, a helyi szubrett (Erdélyi Mici). A kommersz nő kuncogása, vinnyogása elaraszt a nőiesség izgató jeleivel. A kis bestia sikereinek titka, hogy felizgat, mielőtt jobban megnéznék. Az *Emmy*ben Erdélyi Mici kaméliás hölgy, akinek Jakab pénzt ajánl. A *Lila ákác*ban megsiratjuk a bárhölgyet, itt szabadulni szeretnénk tőle. Ez nem ellentmondás: az *Emmy* kaméliás hölgye mellékalak, mert nem szeret. Kabos célozgatásaira Erdélyi Mici sikoltozni kezd: „Ahá, szóval pénzt mer nekem ajánlani? Nekem! Juj! Juj... Menjen innen! Várjon! Előadás után együtt vacsorázunk. A halmajonézt különösen szeretem." Kabos máris alkuszik: „A pacal se rossz!"

Tapsika botrányra készül. Korponay könyörög.

– Tapsika kérem, ha valóban szeretett, elmegy innen!

– Téved édesem, én magát soha az életbe nem szerettem, de viszont nem is megyek el innen!

Erdélyi Mici Tapsikája a *Hyppolit*-beli táncosnő utóda, a nő a múltból, akit nem lehet eltávolítani a sorsokat eldöntő nagy estélyről. A *Hyppolit*ban Erdélyi Mici Kabos múltja, akit Jávornak kell eltávolítania, itt Jávor múltja s Kabos feladata az eltávolítás. A kis démon mindkét esetben a húzódózó hősnőt teszi féltékennyé.

Tapsika revüszáma az ezredbál első fénypontja, Emmyé a másik. A színpadon is mérkőzik a két nő: Tapsika vetkőzik, Emmy öltözik, Tapsika feltárja a női húst, karját, combját mutogatja, míg Emmy, a javító-nevelő nőtípus, huszáregyenruhát ölt. Erdélyi Mici énekel: „Egy kis nőnél jó ha van mindig zsebnaptár, / És jó, ha tudja hétfőn már, hogy kedden rá hol és ki vár." Bevonul a tánckar. A lányok billegve vonulnak, s karjukkal kaszálva emelgetik lábukat. E kultúra a szextornának tekintett tánctól nem sok fantáziát kíván. A harmincas évek magyar filmje nem mer semmiféle immanens fenséget tulajdonítani a komikus tényként tálalt erotikának.

Erdélyi Mici érdeme, hogy a puritán tornagyakorlatként koncipiált gyors táncba át tud valamit menteni a valódi erotikából, éreztetve az erőt, melynek számára a felületes könnyedség csak álca. Erdélyi Mici dala, kacér erotikus intrikusként tüntetve fel a nőt, kiélezi a férfi-nő viszonyt. Ágai dala a női vágyról vall. Tapsika foglalja össze a női csábítás trükkjeit, Korponay képviseli a férfiúi csábítás fegyvertárát, míg Emmy, a vonakodó szűz, nemcsak azt várja el, hogy ne a pénzéért szeressék, azt is megköveteli, hogy ne a testéért, szépségéért, erotikájáért. Olyasmiért kell szeretni őt, ami túl van a társadalmi helyzet, a pénz, a test és a teljesítmény vonzerőin. Ha nem ezek egyikéért vagy összességéért, hát akkor miért szeretnivaló? Azért, mert nő. Vég nélkül idézhetnénk a korábbi nemzedékek romantikus nőkultuszának nagyjeleneteit: „Dini szívére tette kezét, és véghetetlen hálás érzelemmel telt pillantást vetett a grófnéra ... Mily alant van ő, s mily magasan fölötte e hölgy, ki elé térdeire rogyni szeretne, buzgón, forrón csókolni még ruhája szegélyét is, nemcsak azért, amit most tett érte; nemcsak azért, hogy fölébreszté és kiemelé őt a süllyedés sarából; nemcsak azért, hogy a fátyolt letépte szemeiről, hanem azért is, mert egy biztató sugárra mutatott, a jövőbe világító sugárra, hogy a földön mennyország mindenkinek létezhetik."[479] A romantikus nőkultusz alapja a szerelmi idealizmus, melyre a realista író, Kaffka Margit is nosztalgiával emlékezik: „Mert én is ismertem azóta sokféle, más vidékről való embert, de úgy hiszem, sehol a föld kerekén nem tudják olyan szép megjátszással, lendülőn, búsan, szilajon és parádésan élni a szerelmet, mint erre mifelénk tudták hajdanában. Az azóta való emberek többet tanultak, tudnak minden tudományból, de eldurvultak ebben. Kertelő szavaikon mindjárt átüt a nyers és kíméletlen, egyszerű kívánás ... csúnya macskaepedés, vagy a nőmegvetés nyegle és hazug, szégyenlős idétlensége."[480] Az előző nemzedékek, a flapper-előtti világ nőképe, a nő mint nevelő és megváltó eszménye fanyarabb ízekkel fűszerezett, modernizált feltámadását ünnepli a harmincas évek glamúrfilmjeiben. Ágai olyan nőt játszik, aki csak eszközeit modernizálta, nem adta fel a régi női célokat.

A túlfeszített ideált képviselő lányalaknak a báli éjen kell megtennie a döntő lépést: egy lépést, vissza, a valóság felé. „Szőke lány, barna lány, mind a csókra vár csupán, / Ha paripán feléje jár a deli huszár." Ágai dalának pikantériája, hogy Jávor huszárbőrébe bújva, a partner szerepébe belehelyezkedve, s a huszár szerelmi ambícióit és sikereit ecsetelve megvallja, hogy ő is nő, s ő is úgy működik, mint a többiek. A csábító huszárt testesíti meg, így vallja meg szerelmét, eljátszva az erőt, amely megperzselte őt. Ágai az *Éjjel a patikában* óta gyorsan, sokat tanult. A huszárdalt bájosan adja elő, s kecsesen, finoman táncol. Visszafogott tánca Erdélyi Mici robbanékony, lekaszáló, térhódító erotikájának ellentétét állítja elénk. A finomság mellett apró, pontos, geometrikus mozdulataival mindenek előtt a fegyelmet testesíti meg, olyan pontosságot és kiszámíthatóságot, amely nem megy a báj rovására. Emmy végül táncba hívja hadnagyát. „Jöjjön Laci!" Megszólal a csábító szerelmi sláger, „Szeressen egy kicsikét!", Jávor pedig felmondja elnyűtt vallomását.

Ezúttal sem a tragédia válik komikussá, megint a komédia válik tragikussá, Korponay is komitragikus, nem tragikomikus alak. A tragikomédia a hős bohóccá, a komitragédia a bohóc hőssé válását beszéli el. Korponay beleesett a nők számára állított csapdájába. Ezúttal szíve gyötrelmét fejezi ki az egész város előtt ismert, hírhedt mondat. „Attól a pillanattól kezdve, hogy én magát megláttam, óriási változás ment végbe bennem" – vall Korponay. Amíg hazudta a vallomást, igaznak tűnt, midőn igazat mond vele, lelepleződik az elhasznált frázis hazugsága. A bizánci nyelvezet hízeleg vagy ostoroz. Ázsia kerülgeti a tárgyat és agyonbeszél, ringató szótengerrel altat. Az úri huncutság reprezentál és hódít, harcol és játszik a nyelvvel, a cselédnép számára pedig a nyelv nem több mint rezignált leckefelmondás, mellyel a szegényember szellemileg, szavakkal is adózik az úri huncutságnak. Az *Emmy* a nyelvről szóló film. Korponay szerelmi nevelődése az egész emberi nevelődést előrelendítő erotikus katarzis, melyben felismeri, hogy a szó nem puszta szó. A barbárság és a kultúra döntő különbsége a szavakba vetett

hit, a nyelv tisztelete. A szavak a kultúra számára tettek, és a tett nem puszta taktika, a tettek öröklik a szavaktól az igazságigényt.

A léha legény, a *Csak egy kislány* ... és a *Lila ákác* hőseihez hasonlóan, a boldogságot elveszítve tanulja meg, hogy mi a boldogság. *A meseautó* hőse kidobja a többi nőket, amikor eljön az ideje, és napirendre kerül a szerelem. A *Csak egy kislány...* hőse ezt nem tudja megtenni, az *Emmy* hősét pedig, bár megteszi, fogva tartja a múlt. A nyelv hatalmáról szóló film egyben a múlt hatalmáról szól. Az *Emmy* előtt nem sokkal készült Max Ophüls-film, a *Liebelei* (1933) szintén egy hadnagy szerelméről szól, mely tragikusan végződik. Miután a hadnagyot egy régi afférja miatt kihívják párbajra és megölik, szerelme kiugrik az ablakon. A zavaros szerelmi múlt Ophüls filmjében is bosszút áll a jelenen. Az Ophüls-film azonban nem a múltat vádolja, hanem a múltat vádoló társadalmat. Székelynél a múlt felületes sikereivel terhelt fiatalember nem tudja újradefiniálni a jelent, Ophüls hőse megtette az ugrást, de társadalma nem képes újradefiniálni őt.

A jávori hős ezúttal is úgy reagál, mint a *Csak egy kislány...*-ban: a szerelme által kidobott Korponay dorbézol, elhanyagolja kötelességeit, meg akar válni az ezredtől. Malaczky: „Szándékosan tönkreteszed magad." Korponay: „Nem kár értem!" Míg az első randevún üresen kongott a vallomás, másodjára gyengéd és meleg. Korponay még egyszer elmondja közhelyeit, a szakítás után. A vallomás változataiban Jávornak módjában áll remekelni. Az összetört ember újra csak a betanult monológgal, a Tapsikák kalandjaiban kiszolgált ócska szerelmi frázisokkal tudja megvallani karrierjét derékba törő, életveszélyes szerelmét. „Attól kezdve, hogy én magát megláttam, óriási változás ment végbe az életemben..." – mondja Jávor elesetten, feldúltan, kétségbeesve, és az a végzete, hogy már sokszor elmondta, viccből, heccből, nem sejtve, hogy a játék komollyá válhat. Ez a film magva, poénja: a legnagyobb hazugságok és a legnagyobb igazságok azonosak. Tartalmuk azonos, csak használati módjuk más. A szerelem pedig a legnagyobb hazugságok hirtelen, teljes igazsággá válásának pillanata.

A gyakran ismételt, tökélyre vitt hazugság végül elcsábítja az embert. Önteljesítő próféciaként alakítja át a szélhámost, aki előbb észre sem veszi, hogy már nem szélhámos. Minél igazabb és teljesebb reagálásokat vált ki a partnerben, annál nagyobb erre az esély. Emmy – Tapsikával szembeállított – nemessége és tisztasága a metamorfózisok feltétele, az ugrópont. Az önteljesítő prófécia mechanizmusa megélt eszménnyé teszi a szép hazugságot, de a „benyújtott számla"[481] tragikus törvénye megtámadja a szerelmet, melyhez – szebb lévén a fantáziátlan elvárásoknál – nem méltó a szerényebb igények alapján berendezett előélet. Emmy összefont karral áll, a kétségbeesett Korponay vergődve, szorongva ismétli az inflálódott szavakat. „Már megint ezt mondja!" – pirít rá a lány. A helyzet megoldhatatlan, Emmynek egyenlő joga, hogy higgyen vagy ne higgyen. A váratlan mosoly és csók a bizalom akaratát fejezi ki és nem a felállított probléma megoldását. A hirtelen záruló film érzelmileg mégsem hiteltelen. Hőseink Jakab szerelmi vallomása hallatán mosolyodnak el: egyik problematikus vallomás verifikálja a másikat. Az emberi gyengeségek, illúziók és kompromisszumok igenlése teszi lehetővé a szerelmet. A két szerelem, a túlságosan a fellegekben járó és a túlságosan a földön járó, igazolják egymást.

6.3. A huszárfilm hanyatlása (A királyné huszárja)

A királyné huszárját, amelyet 1935. december 7-én mutattak be a Décsi és a Kamara mozik, György István rendezte, Berend Lajos és Bécsi József fényképezte, könyvét Farkas Imre: Nótáskapitány című operettjéből Farkas Imre és Mihály István írták. Lohr Ferenc a Magyar Filmiroda „igen szép erkölcsi és anyagi sikert" elért filmjei sorában említi[482]

Az előző évben, mely a modern nagyvárosi komédiák (*A meseautó)* és a modernizációs témák *(Az új rokon, Helyet az öregeknek)* nagy éve volt, az *Iglói diákok* – szintén György István filmje – szólaltatja meg a múltba tekintő nosztalgia hangját, amit 1935-ben a *Szerelmi álmok,* az *Az új földesúr* és *A királynő huszárja* visz tovább. Az 1933-as *Rákóczi induló* és az 1934-es *Emmy* tematikus folytatása 1935-ben *A királyné huszárja,* mely a huszártematika hanyatlásának képét mutatja. A műfaj 1938-tól él át új, elsősorban a Szeleczky-image által ihletett, ismét gyorsan kifulladó fellendülést (György István: *Fehérvári huszárok,* 1938, Szlatinay Sándor: *Beszállásolás,* 1939, Szlatinay Sándor: *Bercsényi huszárok,* 1939).

Nagy Marika színésznő (Balogh Klári) két rózsacsokrot kap: báró Ikerváry György huszárfőhadnagytól (Perényi László) és Szeles Berci földbirtokostól (Pethes Sándor): a lovascsapat vezetőjétől, és attól, aki leesett a lóról, az átutazótól, és a helyi társadalom oszlopos tagjától. *A királyné huszárja* zenés film, mely a *Bál a Savoyban* kezdeményezését folytatja, de míg az előbbi az amerikai és az Ufa-revük látványosságával és szellemességével szeretné felvenni a versenyt, az utóbbi a westerni ihletésű huszárfilmek motívumaihoz fordul segítségért. Az operett elöregedett műfaja a színház zárt terében, az élő színész személyes jelenlétére számítva, jobban megőrzi hangulatát. Édeskés limonádé-világát csak a közönséggel való kacérkodás teszi felpezsdítővé. A hideg kamera, az objektív filmszem leleplezi az operett álkonfliktusokkal beérő elkényelmesedettségét és felületes galantériáját, mely mögül hiányzik a régi jókedv. Az operettzenét, mely a modern slágerzenénél kevésbé illik a film dinamikus világához, Jeanette MacDonald és Eddy Nelson filmjei (*Rose Marie,* 1936, *Maytime,* 1937) a látványos nagyromantika, Lubitsch filmjei az irónia segítségével teszik elviselhetővé. Az előbbi anyagilag, az utóbbi szellemileg túl költséges út olcsó és kabaréstílű filmgyártásunk számára.

A királyné huszárja, mely az 1896-os nagy őszi hadgyakorlat idején Vácra bevonuló debreceni 7-es huszárokról szól, a hosszan de végül eredménytelenül vajúdó műfaj, a katonai western kezdeményeihez tartozik. A földbirtokos és a huszár a westerni férfinem két arcát, a letelepedettet és a vándort képviselik. A vándor a hős, mert az élet értelmének titkaira szomjazva egymagában koncentrálja az emberi minőségeket, melyek nagyobb részéről a közösség munkamegosztási viszonyaiba beilleszkedett letelepedett ember lemondott. A katona mint vándor nem a hadi vállalkozásokat, hanem a nagyvilágba kivonuló ifjúi kaland mítoszát eleveníti meg, s az erotikusan szocializálatlan férfiasság túltengését szignalizálja filmjeinkben. A kollégiumi filmekben is férfiakat látunk egymás közt, de ezek a nőkre várnak, statikus helyzetükben jobban kiszolgáltatva a vágynak, míg a katonák kivonulnak egy tiszta, egynemű férfivilágba.

Westernszerű a huszárfilmek női konfliktusa, mely abból fakad, hogy a letelepedett a jobb férjanyag, míg a szerelem jobb anyaga a vándor. A városba bevonuló katonák képe a szüzek ovációját váltja ki. Ennyi férfi és mind szabad! Mind feladat a nőnek. Párok rebbennek szét, katonák ugranak ki az ablakon a hajnali trombitaszóra. A Vácot megszálló huszárezred a szüzek hálószobáit okkupálja s a hadgyakorlat a mágikus termékenységi ünnep értelmét ölti.

A főhadnagy nem jó férjanyag, a színésznő sem bárónak való feleség. Marika Stanzy nénije (Peéry Piri) a földbirtokost, György báró Viki nénije (Vaszary Piri) pedig Steffy baronesszt támogatja. Stanzy néni: „A rózsa ott kezdődik, amikor az ember a saját birtokán szedi." Marika: „Tudom, Stanzy néni, ezer hold..." Stanzy néni: „Ezerhatvankettő és fél!" Az összeeszkábált film akaratlanul leleplezi a humorosabb és temperamentumosabb filmek által elrejtett motívumokat, a szerelmi karrierről álmodó lányok érzelmi szofizmusát, mely túlságosan számító, semhogy hajlandó lenne szembenézni a számítás képeivel. A mozi feladata a számító lelkek számításait eltakaró vagy túlharsogó nemes indítékok romantikus szolgáltatása. Ha Marika, a kispolgárnő, két gazdag birtokos közül választhat, s ha a kevésbé gazdagot pusztán érdekből szeretné, akkor a néző úgy fogja érezni, hogy a gazdagabbikat választani nem szerelmi karrierizmus, mert hősnőnk csak a józan fejjel választottat tarthatná tökéletesen kézben. Az érdekeket szem előtt

tartó józanság a nem szeretett gazdag embert részesítené előnyben, mert a szerelem, mely a szeretett személy prédájává tesz, nem kedvez az érdekérvényesítésnek. A szeretett férfi már szeretettként sem lehet jó férjanyag.

A magasabban álló személybe könnyebb beleszeretni, ha azonban túl magasan áll, a szerelem könnyebben válik szolgasággá. A báró inkább szeretőnek való mint férjnek. A nagyon nagy úr pusztán rangjával is szolgaságba dönti környezetét, így urasága is korlátozza György báró férjanyagi alkalmasságát.

A fiús baronessz segítségével nem lehet kilépni a maszkulin értékek beltenyészetéből, a huszárezred által megjelenített férfivilágból egy koedukált világba. „Aranyos fruska, édes kis pajtás, de nem feleségnek való." – mondja György. A báró által nem szeretett amazont a Marika által kidobott Bercivel hozza össze a film. A szerelmi háromszög a párosviszony zavara, melyben a harmadik személy a pár szerelmének – gátló tényezőnek látszó – előmozdítója. A harmadik személy fellépése arra készteti a féltékennyé tett, vonakodó szerelmest, hogy szerelmére ráébredve szint valljon (Gaál Béla: *A csúnya lány*, 1935) vagy olyan alkalmazkodási reakciókra vállalkozzék, melyektől eleddig húzódozott, mint a klinikai karrierre vágyakozó orvos a *Budai cukrászdá*ban (Gaál Béla, 1935), aki végül elmegy vidéki körorvosnak, hogy attraktív szerelmét biztonságba helyezze, távol a nagyváros kísértéseitől. Ezúttal, György István filmjében, a hőseinkre rákényszerített komikus partnerek, Steffy és Berci egymásra találása egyengeti a problematikusabb romantikus pár egymásra találását. A dupla szerelmi háromszög oly módon keveri meg két leendő pár viszonyát, hogy a problémamentesebb szerelem tulajdonságai hozzásegítsék a kibontakozáshoz a kényesebb pár konfliktusait.

A huszár és a színésznő frigye a bohémházasság perspektívája felé mutat, a film alkotói azonban nem észlelik a két hős kapcsolatában rejlő „utánam az özönvíz"-hangulatú bohém szerelemkoncepciót. Nem idézik fel a századvégi éjszakák erotikáját, mely a Mae West-filmek kihívó modorát és sűrű hangulatát igényelné. Lánykéz nyúl ki az ablak rózsái közül, melyet megcsókol a szerenádozó. Erotikus lehetne a rózsalevelek közül kinövő, növényi bujaságból előtoluló hús, de nem sikerül emlékezetes képpé formálni. Az erotikus titkokat nem sugárzó, szégyenlős színésznő ágálása is mind kínosabb.

A szerelmi karrierfilm, a Golddiggers filmek módján, színésznői karrierfilmmel fonódik össze. A báró titkon finanszírozza Marika fellépését. Báró (lelkesen): „A pénz nem játszik szerepet!" Színigazgató (fanyalogva): „De a nő igen!" Keszeg Mátyás tisztiszolga (Gózon Gyula) vezényli a tapsoló bakákat. „Színművészeti különítmény! Vigyázz! Hátra arc! Irány a kakasülő! Indulj!" A primadonna sikerre segítése a film centrumában álló „hadművelet". A királyné huszárjában a huszártiszt ravaszkodása kreálja az amerikai revükben a kemény munka eredményét és a tehetség diadalát kifejező színésznői sikert.

Marika megérti, hogy a főhadnagy inszcenálta színpadi diadalát. „Hazug illúzió!" Sértetten áll. „Erre nincs magyarázat és nincs mentség!" Szakít a férfival, igent mond Bercinek, mire a báró is megsértődik. Fagyosan szertartásos hangnemre vált. „Gratulálok kisasszony!" A királyné huszárjában sem a társadalmi tilalmak, sem a bohémélet erotikus csábításai és a nemek egymástól való erotikus szorongásai nem hátráltatják kellőképpen a szerelmesek egymásra találását. A női önérzet, a teljesítményorientált dolgozó nő büszkesége új típusú szerelmi akadály, mely egyúttal a gyakran *(Repülő arany, Ida regénye, Emmy)* félprostituáltként felfogott színésznői funkciónak az elismert szakmásodás felé való továbblépését tanúsítja. Jó filmszínésznő számára izgalmas lehetőséget jelenthetett volna az élősdi kéjnőnek vélt s végül modern dolgozó nőnek bizonyuló primadonna figurája. *A királyné huszárja* eme elmulasztott lehetőségét majd a *Három sárkány* (Vajda László, 1936) fogja megvalósítani.

A két szerelmest, a bárót és a primadonnát nem a szerelmet gáncsoló családi intrika választja el egymástól, hanem a szerelem intrikája, a szerelmes férfi tolakodó gondoskodása,

a szerelemnek a szeretettre való elnyomó ránehezedése. (Az izgalmas téma, mely filmünkben meglehetősen kisszerű, elkent formában jelentkezik, *Az opera fantomja* filmváltozataiban teljesül be a nemzetközi filmmitológiában.) György báró gondoskodó szenvedélye nem őszintétlen szerelem, mert nem a párjának hazudik, mégis hamis: magát csapja be. Igaz szerelem, mégis hazudik, párját burkolja hamis csillogásba. Ha a film hőse felépítene egy giccses illúzióvilágot, amely hirtelen szétfoszlik, a filmnek valódi konfliktusa lehetne, *A királyné huszárja* azonban egy szépelgő, giccses illúzióvilágon belül akar szétfoszlatni egy másik giccsillúziót. Az emancipált nő úgy érzi, hogy az imádat, a szeretett lény női mivoltának férfiúi túlbecsülése az imádott nő emberi lebecsülésével párosul.

A tét nélküli szerelmi harcot és a szakítást a tét nélküli militarizmus rituáléja, a hadgyakorlat követi. Az utóbbiból többet hoz ki a film. A férfivilág visszafogadja a rosszul sikerült szerelem menekültjét. Keszeg Mátyás nótával vigasztalja a szeretett nő által kidobott hadnagyot az esti tábortűznél. „Nem tudom, hogy hol a párom, / Azért mégis hazavárom, / Tavasszal vagy késő nyáron, / Egyszer mégis megtalálom." Csak Gózon és Jávor tudják megteremteni a búsongó szenvedély hangulatát, mely a legtriviálisabb szavaknak és fordulatoknak is erőt és tágasságot kölcsönöz.

Miután a gyorsan csődbejutott katonai western bohémélet-filmbe torkollt, a családi előítéletek mozgatta intrikák a bohémközegben nem elég hatékonyak, a megkettőzött szerelmi háromszög-konstrukció pedig jobbára üresen jár, nem viszi előre a fő konfliktust, a hősnő önérzeti problémáját, ellenkezőleg, filmidőt rabol tőle, lehetetlenné téve kidolgozását. A fő szerelmi akadály, a hősnő önérzeti problémája, nem bontakozhat ki a segédkonstrukciók szövevényében. A királyné huszárjának, mint e korban gyakran, a női főszereplő (Radó Nelli *A kék bálvány*ban, Fenyvessy Éva a *Hyppolit*ban, Hajdú Eta *Az ellopott szerdá*ban, Demkó Irén a *Márciusi mesé*ben, Gervay Marica az *Iglói diákok*ban stb.) a leggyengébb pontja. Balogh Klári automatikus vihorászása és feszengő illegése uniformizálja a helyzeteket és aláhúzza a fáradt operett jelentésszegénységét. Mindenki mindvégig mosolyog, túl sok a mosoly, fárasztó a tessék-lássék bolondozás nyegle humortalansága. Az egyébként viszonylag gazdag és változatos kísérőzene megszólalása vagy elhallgatása véletlenszerű s technikailag sem megoldott, gyakran érthetetlenné teszi a dialógusokat.

A királyné huszárja hőseinek vívódását két kontrasztszerelem ellenpontozza, a földbirtokos és a baronessz s a szakácsnő és a tisztiszolga szerelme. A két kontrasztszerelem jobbika a proletár idill, Gózon Gyula és Dajbukát Ilona szerelmi románca, melynek töltöttkáposzták, sültcsirkék és túróscsuszák az állomásai. A minden frivolitást és galantériát nélkülöző pár ad némi fogalmat a hús-vér erotikáról. Dajbukát Ilona nagy fazék csuszát hoz elő. Jól megrázza Gózon orra előtt. Rázza-rázza, végül leteszi. A férfi nekiesne, de a nő megálljt parancsol. „Várjon!" Csuporért perdül, meglocsolja. „Tejföl!" A férfi arcán feltartóztathatatlanul olvad szét a boldog mosoly. Sapkáját fennfeledve hajol a tál fölé a huszár. A nő ismét perdül egyet. „Megálljon!" A kanál nem jut el a szájhoz. A dús konyhatündér töpörtyűt szór bőséggel. Áll a férfi fölött, gyönyörködve annak gyönyörében. Ez a huszárfilm férfias perce, egyben férfi és nő viszonyának nagy perce, igazi erotikus csúcspont a mondvacsinált bonyodalmak, mesterkélt nyavalygások közepette. Itt látunk valamit belőle, milyen lenne az igazi huszárfilm. „Hát, Rozikám, hajtsd ide a vállamra a fejedet." – mondja Gózon, miután megtörölte arcát, száját és homlokát a nagy ebéd után. A nő turbékolva odasimul, a férfira borul tisztes súlyával, de nincs vége még, Gózon italt kér és szivart kíván, közben pedig beesteledik. „Hát akkor hajtsa ide a fejét a vállamra!" – mondja most a nő. „Szeret engem? Együtt marad vélem?" Gózon füttyökkel felel, mert a huszár nem beszél feleslegesen, s mert a nyelv veszélyes és hamis szerszám. Ezek nem sértődött és labilis emberek. Magukban is jól megvannak s egymásra találásuk is békés. Rágyújtanak egy nagyon vidám és boldog dalra. „Csengeribe, kimegyünk a tengeribe / Fejünk felett fü-

tyül majd a tengelice." Telivér percek, melyekben két nagyon jó színész elsöpri a kiürült operettsablont. Olyan szép pillanat ez egy rossz filmben, amilyeneket John Ford legjobb filmjeiben látunk, melyekben szintén hasonló altiszti figurákhoz kapcsolódnak a katonai western legbensőségesebb pillanatai.

Az újkeletűbb szétválasztó tényező, a Marika és György közötti félreértés eloszlását követi a régimódi hátráltató erő, a rokoni intrika mozgósulása. A cselekmény szándékolt csúcspontját, a királynői beavatkozást a rendi előítéletektől szenvedő szerelmesek románca alapozhatná meg. A hősnő emancipatórikus konfliktusához sehogy sem illik a magas beavatkozás, s a régimódi hátráltató erők feleleventése sem alkalmas a modernebb gátló tényezők által okozott kínok és megpróbáltatások fokozására.

A középszinten keletkezett csomót végül a legfelső és legalsó szintek együttműködése oldja fel. A szakácsné szétveti karját s leborul: „Felséges királyné!" Erzsébet királyné (Berki Lili) áll a konyhában, akit a két cselédember víg dala csalt be az utcáról. Erzsébet királyné és a közhuszár lépnek fel az élhetetlen szerelmesek védnökeiként. A királynő, a közhuszár és a szakácsné érdekes kapcsolata Gózon figuráját tolja előtérbe, akinek az életben a királynő, a filmben a szakácsné a felesége.

A Gózon Gyula svejki figuráit (*A kék bálvány, Egy éj Velencében, Rákóczi induló, Ida regénye, Emmy, Iglói diákok, Ez a villa eladó, A csúnya lány, Édes mostoha* stb.), a magyar Svejket mitizáló filmként *A királyné huszárja* fontos darab. Az egyébként rossz film svejki magva csupa derű és jóhiszeműség. Már csak a szolga az élet királya, ezért gyámkodik az egymást szolgaságra ítélő intrikus előkelőségek felett. A gózoni Svejket mint életművészt a tajték után futó figurákkal szemben az élet mélyáramai hordozzák. Gózon földbirtokosi és tiszti típusai (*Köszönöm, hogy elgázolt, Márciusi mese, Nem élhetek muzsikaszó nélkül, Budai cukrászda*) svjeki alakjaihoz hasonlóan szerények. Az általa megformált típus lényege mégsem a szükségletek visszafogásának képlete. Életbölcsessége ezer kifacsaró fantomot, értelmetlen célt áldoz fel néhány nagy, boldogító vagy legalább enyhet adó célért. Ösztönös biztonsággal éli azt az életeszményt, amelyből később Capra hasonló hősei elméletet csinálnak.

Keszeg Mátyás a film középpontjává válik. Erzsébet királynőt várja a váci sétányon. „Bajban vagyunk... az én kis gazdámat el akarják szakítani a párjától." A királynő, aki a közhuszárnak hisz, nem az arisztokratáknak, megfegyelmezi a rokonságot, és szabad utat ad a szerelemnek.

A családi intrikára, a szerelem és az előítéletek, a szív és az ész agyonvulgarizált konfliktusaira épülő expozíció kérdései végül is választ kapnak a megoldásban. Az ősi birtoknak erős férfikézre volna szüksége, de György nem akarja letenni az uniformist és nősülni sem akar. Ez a kiindulópont. A megoldás pedig az, hogy Marika, a tiltott szerető elintézi, ami a családnak nem sikerült. Az észérveknek nem volt erejük, a szenvedély ad a vándornak otthont és hazát. A józan ész szempontjai által elriasztott férfit a tiltott nő vezeti vissza a társadalomba.

Az idősebb generáció, mint annyi más filmben (*Hyppolit a lakáj, A vén gazember, Márciusi mese, Helyet az öregeknek, Szerelmi álmok, Sárga csikó, A nagymama, Az okos mama, Az új földesúr*) ismét háttérbe szorítja a fiatalokat, ismét az idősebbek hozzák rendbe a fiatalok dolgát. A fiatalok világa tehetetlen és agresszív, gyámoltalan és türelmetlen, s az idősebbeket kell segítségül hívni a konfliktusok kezelhetővé finomítására. Az idősebbek olyakor a fiatal nőt is elszeretik (*Márciusi mese*) vagy majdnem elszeretik (*Budai cukrászda*) az új nemzedéktől. A *Budai cukrászdá*ban ez készteti az ifjú nemzedéket nekivágni egy új életstílus kockázatainak.

7. Konjunktúra-hangulat a modernizációs komédiában

7.1. A szerelmi üldözési komédia (Márciusi mese)

7.1.1. Az 1934-es konjunktúra és a nemzetközi-nagyvárosi tematika fellendülése

Az 1933 őszén a *Pardon tévedtem* és a *Rákóczi induló* sikere által megalapozott fellendülés 1934-ben folytatódik. Folyamatosan készülnek a biztos kézzel formált sikerfilmek *(Ida regénye, A meseautó),* melyek, az őszintén átérzett s már nem mechanikusan és erőszakoltan adaptált „amerikai álom" szellemében, a pezsgés, a gazdagodás, az üzleti és szerelmi karrierek képét nyújtják *(Márciusi mese, Az új rokon, Helyet az öregeknek).* Az első formamegtalálás eredményeként kialakult neobiedermeier kispolgári komédiát folytatja Székely *Lila ákác*a, míg Gaál Béla glamúrfilmjeiben 1934-re alternatív formarendszer érik meg. Kibontakozik a nagyvárosi modernizációs komédiák derűs és dinamikus világa, új formamegtalálás, mely – népszerűségét tekintve – túlszárnyalja az előzőt. Vajon megfelel-e valami a valóságban a filmekben megfigyelhető konjunktúra-hangulatnak? Hitler hatalomátvétele után hazatér Székely István, Nóti Károly, Szőke Szakáll, Gertler Viktor, Mihály István és mások. „1933-ig ugyanis Berlin volt a magyar filmváros..."[483] A Berlinből hazatért kiváló szakemberek érthető módon fellendítik a magyar filmet, melynek prosperálása általános konjunktúra-hangulatot is tükröz. A grófok és iparmágnások annyi teret adnak Gömbös Gyula diktatórikus ambícióinak, amennyit az általa képviselt, lecsúszástól rettegő s állami beavatkozásban reménykedő középosztályi rétegek mobilizálása és a gazdaság konszolidálása érdekében szükségesnek látnak, de rákényszerítik, hogy lemondjon eredeti fajvédő programjáról. Magyarország továbbra is a demokratikus világ része: a hazatérő Székely arról írt, milyen jó érzés volt a visszatérés a demokratikus világba. „A külpolitikai sikerek és a nyomukban járó kereskedelmi lehetőségek 1934-ben a Gömbös-kormány belpolitikai helyzetét is konszolidálták. A gazdasági válságból lassan kilábalt az ország, és mérsékelt konjunktúra vette kezdetét."[484]

A régi uralkodó típusok, arisztokraták, nemesek, földbirtokosok metamorfózisa, munkássá, hivatalnoké, mérnökké, vállalkozóvá válása a romantikus komédiák népszerű témája. Miután divattá vált az arisztokraták kissé degenerált komikus mellékfigurákként való bemutatása (pl. *A vén gazember*ben), a nemesek pedig beletagolódtak a polgári társadalom szerény pozícióiba, a konjunkturális fehértelefonos filmekben és karrierkomédiákban a gazdag polgárság felső rétege lép fel a régi mesehercegek funkcióiban. A pénzarisztokrácia átveszi a régi arisztokrácia nemzetközi életmódját, kultúrák feletti kultúráját és a narratív struktúrákban a sorsok felett gyakorolt hatalmát. E filmek új arisztokráciája, mely még őrzi kispolgári eredetének emlékeit, nagyon mobilis. A konjunkturális komédiákat a társadalmi helyzetnek a klasszikus kapitalizmusra jellemző véletlensége teszi az ábrázolás cinizmusát is elbíróan derűssé. A felfokozott mobilitás korlátlan lehetőségek érzését szuggeráló víziója a fehértelefonos glamúrkomédia népszerűségének a hatvanas évek végéig megingathatatlanul sikeres westernekéhez hasonló okaira utal. A földbirtokos nem veheti el a béreslányt, de a bankigazgató elveheti a gépírónőt. A nagyvárosi komédiák mobilizmusát és optimizmusát megirigyelve

a hagyományos udvarházi miliő romantikája is átalakul, míg végül a *Három sárkány*ban (Vajda László, 1936) kéveszedő lányként jelenik meg – bár még csak játékból – a földesúr menyasszonya.

A *Márciusi mesé*t Martonffy Emil írta és rendezte, zeneszerzői Stephanides Károly, Martonffy Zoltán és Pán György. A filmet Eiben István fényképezte. A Royal Apollóban mutatták be 1934. május 4-én. Martonffy filmje ismét *A kék bálvány* óta kísértő műtermi nagyvilágba vezeti el a nézőt. Rejtő Jenő közkedvelt regényei is ebben az internacionális miliőben játszódnak, Rejtő azonban burleszk elemet visz bele, és következetesen úgy tárja elénk színhelyeit és figuráit, ahogyan egy kisgyerek képzeli őket. A burleszki gátlástalansággal párosuló tehetetlenséget és a fontoskodó rámenősséggel palástolt megható védtelenséget hangsúlyozza, erre játszik rá, humorforrássá változtatva mindazt, ami filmjeinkben a nagyvilági ambíciók akaratlan hátulütője. A nemzetközi nagyvilági miliőben az amerikaiak mozognak legotthonosabban, akik mindenhová magukkal viszik bármely miliővel könnyen szervülő mert praktikus axiómák, elemi ösztönök és egyszerű stratégiák áttekinthető készletére redukált kultúrájukat. A magyar filmek hőseinek kulturális terhe nem engedi őket mindenütt otthonos univerzális problémamegoldó típussá válni, amiként az amerikai filmhős ágál, akiben minden nemzet fia magára ismerhet.

A *Márciusi mese* Rudolf Valentino és Ramon Novarro filmjeinek egzotikus díszletei között indul. A némafilmek árnyékszerű közegében még komolyabban vehető romantikus szerelmi retorikát a hangosfilm humorral oltja be. Hullámzó tengert látunk s vég nélküli olasz szerenádot hallgatunk. Az est képei és a szerelmi rajongás dallama viszik el a film első öt percét. Felajzott luxusnő jelenik meg, izgatottan ágálva, a forró éjszakában. A felszabadult, erotikus nőtípus bevezetése azonban komikus. A sudár nő köpcös férfi karján vonul. A komikum forrása a középkorú férfi és az éjből kivilágító fiatal nő ellentéte egymással és a romantikus dallal. A nő szavait rajongó romantika fűti át, míg a férfi a földhözragadt antiromantika megszólaltatója. „Mily csodás a tenger!" – szaval a lány. „Tragédiák emléke izzik a levegőben!" Az ambiciózus kékharisnya végszavaira azonban soha sem jön be a megfelelő válasz.

– Milyen szép ez az olasz szerenád, mily csodás a tenger!

– Hát víz, ugye...

– Víz, de nagy!

– Na azért a mi Balatonunk se kutya, no ugye ha én nem is láttam, külföldiektől hallottam...

A két sétáló: apa és lánya, Kende bankigazgató (Kabos Gyula) és Lili (Demkó Irén). A józan bankár, megunva lánya hisztérikus lelkesedését, a kaszinóba menekül, Lili pedig kiveti hálóját a temperamentumos délszaki legénynek vélt, Vittorio néven bemutatkozó Győzőre (Ráday Imre). Az egyik olaszul beszél, a másik franciául, így üldögélnek egy induló komédia-szerelemhez méltó színhelyen, az „Öngyilkosok Parkjában". Boldogan hazudoznak, gátlástalanul pózolnak, sóhajtozva állnak.

Demkó Irén tökéletes Garbó-kópia, egyetlen saját mozdulata, gesztusa sincs. Fejét felvetve, hangtalanul nevet, hirtelen vált, fagyosan elkomolyodik, mert a női intellektus garbói kifejezése a világfájdalom. Gunyorosan csücsörített büszke szájjal, fejek fölött elnéző, harcos szomorúsággal, tolakodó mű-melankóliával bűvöli a nézőt. A színésznő remek Garbó-paródiát ad, bár nem tudni, hogy ez szándékos-e. Valószínűleg sztárrá akart válni, nem paródiává.

A *Flesh and the Devil* (Clarence Brown, 1927) híres cigaretta-jeleneténck paródiája következik. Nézzük előbb az eredetit. Garbo tüzet kér. Gyufa lobban a homályban. Garbo kiveszi szájából és a férfi ajkai közé illeszti a cigarettát, melynek érintése előlegezi a csókot. Az obszcénig fokozódó szélsőségesen összpontosított bámulattal hajolnak egymás arcába. Garbó arca alsó világításban izzik a gyufaláng fénykörében. A férfi szájában elfeledett cigaretta lóg. Garbo hirtelen elfújja a gyufát. „Tudja-e, hogy gyufát elfújni felhívás csókra?" Garbo meztelen karja ma-

gához vonja a férfit, s kielégíthetetlenül, szenvedve csókol. A film hőseinek, akik a kaszárnyában trágyát lapátoltak, a szerelem megtalálásához vízen kell átkelniük, a szerelem a vízen túl vár, mint a holtak birodalma. Így nem meglepő, hogy ölnek és meghalnak a szerelemért. A film tiltott szerelemről szól, mely mindazonáltal csupa megrendült méltóság és mágikus áhítat. John Gilbert pattanásig feszült testtel hajol a nő fölé, a csodát látó hitetlen tekintetével bámulja az asszonyt. Garbo alig csinál valamit, a következő képsorban csak fekszik, ölébe véve a férfi fejét, de kihegyezett, apró mozdulatai finoman kegyetlenek és alattomos izzás foszforeszkál ezüst testéből.

A húszas évek mágikus áhítatát – mely a tízes évek nagy díváinak idejéből maradt itt – a harmincas évek rámenős és prózai, fanyar és fiúsított lányaival nem lehet átérezni. A szerelem elbűvölt őrjöngése sem sodor már a régi módon a végső konzekvenciákig. A harmincas évek szerelmesei nem találják a húszas évek elfeledett gesztusait. Olyanok, mintha nem szerelmes emberek lennének, hanem a szerelmes ember szerepét igyekezettel, után és szégyenkezve próbálgató kamaszok. A túlfeszített és csalódott harmincas években elveszett gesztusokat idézi fel a negyvenes években Rita Hayworth nemzedéke, már csak a nők, új Rudolf Valentinók nem születnek. A harmincas évek szerelmesfilmjei akkor a legmeggyőzőbbek, amikor tisztában vannak koruk egészének parodisztikus jellegével. Nézzük a *Márciusi mesét*. A mi hőseink is rágyújtanak, a nő cigarettát cserél. Egymásra fújják a füstöt. A nő hajlott háttal ül, támadásra kész ragadozóként. Ülnek a füstben: körülveszik vele egymást. Lilien elhajítja Győző cigarettáját s a sajátját nyomja a férfi szájába. Úgy „eteti" a férfit a cigarettával, mint később a *Sose halunk meg* férfiai a piaci nőt a kolbásszal. A feltüzelt kékharisnya egyszerre elkapja, lenyomja, megtekeri, a mellére veszi, leteperi és megcsókolja a boái és lepkeszárnyai között eltűnő férfit. A csókjelenet nem szabadulhat a cigarettától, mely egy operettdalt idézve nyilvánítja könnyűvé az erotikát: „Szippantani jó, de a vége hamar / Csacsi mind, aki többet akar..." Ráday tenyerében a nő feje, de ujjai között azért ott a cigaretta. A füstölő csókjelenet végére ismét befut Kabos, sajátosan kommentálva a garbói szerelmi pátoszt: „Ezt a lányt egy percre nem lehet egyedül hagyni... Jaj, de jó cúgja van... Hogy ezt kitől örökölte? Mert tőlem... Az anyja sohase tetszett nekem!"

A magyar filmkomédia nézője még mindig a Mikszáth ábrázolta világban él, amelyben mindenki komolyan hisz a nagy eszmékben, de tökéletesen elválasztják hitüket cselekedeteiktől, s éppoly aljasságnak tartják nem hirdetni az ideált, mint amilyen ostobaságnak tartanák valóban követni. Kabos a természet, a dolgok rendjét elfogulatlanul megfigyelő komikus ártatlanság. Az általa megtestesített figurák naivan kimondják az igazat, a sivár valót, amely szerint mindenki él. Kende bankár nem a formalitások embere. „Hogy vagy?" – kérdi tőle Balla Tamás. „Hogy vagyok? Hogy kérdezhetsz ilyen marhaságokat? Csak rám kell nézni. Egy roncs!" Kende elégedetlen a lányával. „Én strapálom magam..." – siránkozik, de büszkélkedik is: „...bankházam, az előnyösen ismert Kende bankház, habozás nélkül lebonyolítja a legsötétebb ügyleteket is..." Kabosnál ez nem cinizmus. Az igazság mint szórakozottság! A praktikus élet által elsodort és fogva tartott bankembernek még nem volt ideje megtanulni a frázisokat. Néha megpróbálja felmondani a leckét, de szórakozottan, mert nem belőle él, a gazdaság embere, nem ideológus, s harmadkézből való frázisai mindig rosszul sülnek el. A személyes érdek nyers és világos nyelvét beszélők a crazy comedy felé viszik el a bohózatot. Kabos beül egy étterembe. Bármit szándékozik kérni, a gondolatait elleső pincér máris hozza. Kabost veszi körül a jól működő kapitalizmus luxusa és perfekciója. Őt azonban idegesíti a kiszolgálás mechanikus tökélye. „Mi kérem a vendégeink gondolatát is kitaláljuk." – hajlong a pincér. „Na akkor azt mondja meg, hogy én most mit gondolok?" – adja fel a leckét Kabos. „Igenis kérem, máris megyek a fenébe."

A *Márciusi mesé*ben megkettőződik a szülői tilalom. A csélcsap Balla Győző két lányba szeret bele, s az egyik esetben a lány apja, a másikban Győző nagybátyja jelent be tilalmat. De

mindkét tilalom a tiltó fél ellen fordul, az egyiket házasságba sodorva, a másikat ellenséges vővel büntetve. Kende vonatra teszi lányát, hogy Vittorio elől Pestre menekítse, nem sejtve, hogy a csábító egy Győző nevezetű pesti fiatalember, a lány pedig megszökik és európaszerte keresi az otthon található ideált. Az apa tehát ahhoz vonszolja lányát, akitől el akarja távolítani, a lány pedig tudattalanul menekül attól, akit keres. Szülő áll a szeretők közé, de már semmi sem működik úgy, mint régen. Egy-egy tilalom még a boldogtalanság forrása lehetne, a két egymás útját keresztező tilalom azonban a boldogság akaratlan előmozdítójává válik.

Mulatságosak leendő após és vő kakaskodásai. Még mielőtt tudnák, hogy ellenfelek, kiélik ellenszenvüket. Kabos és Ráday egymásnak mennek a folyosón.

– Na nem tud vigyázni?

– Azért nem muszáj a hasamba lépni.

– Akárhova lépek, mindenütt a hasa van!

A jelenet ismétlődik.

– Már megint maga az?

– Maga nem tud vigyázni?

– Majd dudálok!

– Trotli.

Dióhéjban már itt megvan közöttük az az alapviszony, amely a *Lovagias ügy*ben válik drámaivá (Székely István, 1937).

7.1.2. Tétova szerelemmel kombinált háromszögviszonyok

Az akadályoztatott beteljesedés vagy elhalasztott nászéj lélektani komikumától (amely a két hónappal előbb bemutatott *Ida regénye*ben bontakozott ki) visszatérünk a tiltott egybekelés szociális komikumához. A nász belső tilalmától a házasság külső tilalmához. Ez azonban már nem elég a közönségnek sem, és különösen a kor újabb típusait felvonultató nagyvárosi komédia műfaji követelményeit nem elégíti ki. A tilalom komédiáját a szándékok zavarossága és a választás felületességéből fakadó eltántoríthatósága komplikálja. A bonyodalom abból fakad, hogy Győzőt otthon is várja egy menyasszony, Gida Sándor ezredes (Gózon Gyula) leánya, Matyika (Turay Ida). „Tudod, mit jelent az, egy lány, egy mai lány?" – panaszkodok Kende bankár Ballának. Az ő lánya tehát a mai lány, az új típus. A hazatérő Győző Lilienről álmodozik.

– Már egy hónapja költöm a pénzt, keresem a nagy kalandot, várom a nőt, az igazi nagyvilági nőt...

– Na és Matyi? A kis Matyika az Úri utcából?

– Az egy liba!

Győző álma a világvárosok kitenyésztett bestiája.

– Nekem a nő kell, az igazi nagyvilági nő. Az igaz, hogy találkoztam vele az utolsó éjszakán.

– Na és?

– Na és? Jöttem, láttam, győztem... Igazi kisportolt párduc. Egy Gréta Garbo.

A déli éjszakákat megélt Győző Matyika iránti elbizonytalanodott szerelme később ismét fellobban egy lépcsőházi csóktól. A magyar nappalok lépcsőházi tündére áll szemben a déli éjszakák titokzatos asszonyával. Győző nem sejti, hogy nincs szükség szeximportra, mindkét szerelme „honi termék", magyar leány. Komikumforrás, hogy olyan párnak kell megharcolnia a szerelemért Dr. Balla Tamással (Törzs Jenő), a szigorú gyámmal és megátalkodott agglegénnyel, akiknek szerelme tétova és ingatag. A lánytól eltiltott udvarló titkon más nőbe szerelmes, a tilalmas leány pedig a tiltó személybe szeret bele.

A léha fiatal Ballával szembeállított „nagy Balla" örömtelen életű, szigorú, száraz ember. Törzsnek így alkalma nyílik eljátszani a szerelemmel találkozó ember átváltozását. Első telefonbeszélgetésük során Matyika „vén szamárnak" nevezi Balla Tamást. A társadalmi különbségek problémáját háttérbe szorítja a korkülönbség. A szerelem a személyiség és a társadalom plasztikusításának nevében lázad minden tabu ellen. Az agglegényegylet komikus küldöttsége elnöknek kéri fel Ballát. Ha korlátozza a szerelmet, a szklerotikus viszonyok képviselőjeként nyeli el őt egy groteszk világ. „Agglegények díszelnöke?" – töpreng el a felkérés után. Az agglegénytársak bólogatnak: „Méltóságod megveti a nőket, lassan-lassan pocakot ereszt. A mi emberünk!" A Ráday filmjeként induló *Márciusi mese* Törzs filmjévé válik, aki az itt kipróbált vezérigazgató-alakítást tökéletesíti *A meseautó*ban. A képlet azonos: mindkét filmben a nőktől tartózkodó középkorú férfi, akinek életében a munka az egyetlen főszereplő, a nők epizodisták, s meg is veti őket, mert csak ezeket az epizodista nőket ismeri. Mindkét film arról szól, hogy egy fiatal nő mint olvasztja fel a férfikedv telét. A *Márciusi mesé*ben az olvadáshozó nő kardos és szűzies, tradicionális típus, míg *A meseautó*ban már erőteljesen áterotizált nagyvárosi naiva, aki a *Márciusi mese* két alternatív nője, a derekas kis trampli és az erotikus félvilági nő egyesítéséből született. A derekas naiva és a csábos vamp ellentétét oldó csábos naiva – Perczel Zita – előérzete már a *Márciusi mese* fölött lebeg. Az új nőtípus, akit Perczel képviselni fog, a *Márciusi mesé*t még uraló alternatíva tagadásából születik.

„Egy ámbiciózus mérnök ne turbékoljon, egy ámbiciózus mérnök produkáljon!" – dörög a vezérigazgató. Nem az érdekházasságot állítja szembe a szerelemmel, hanem a munkát. A kapitalisztikus típusok irodalmunkban – pl. Jósikánál – előbb bűnözőkként, „iparlovagokként" jelennek meg, utóbb, kriminalisztikusból komikussá szelídített fejlődési stádiumukban, szerepelhetnek apaként, szép nőket nemzve nyalka földbirtokosok számára (*A kék bálvány, Egy éj Velencében*), kérőként azonban egyelőre legfeljebb a szerelmesek közé álló intrikus szerepét kapják (*Rákóczi induló*). A *Márciusi mese* emeli szerelmi ideállá, új, burzsoá álomherceggé a komor, józan, félelmes vezérigazgatót. Még nem a bankárt, ezt majd *A meseautó* teszi meg, a *Márciusi mesé*ben a bankár még az ipar hercegének Sancho Panzája.

A *Márciusi mese* „Vasembere" feltehetőleg Csiky Gergely: Vasember című darabjából jött. A figura megfelelője Herczeg Ferencnél is előfordul. Az előző nemzedék szerelmi mitológiájában a párválasztás emelkedettebb normáját meghatározó erotikus ízlés nívóján a Vasember még vereséget szenved. Herczeg Ferenc: Álomország című regényének hősnője, szabad szellemű, anyagilag független, előkelő nő, amerikai-magyar iparmágnással indul az Emmanuelle-regényekéhez hasonló keleti utazásra. Herczeg Editje, miután kipróbálta a milliomost, a szerelmi utazás végén kedvetlen számadást tart, leértékelve a modern világ hőseit: „Azzal kezdte őket gyanúsítani, hogy dicsőségük nem egyéb, mint a közönségesnek diadala az előkelőség princípiuma fölött... Milyen szegényes és sivár lehet a lelkük, hogy örökké önmaguk elől menekülnek, a külsőségekbe, a cselekvésbe."[485] Herczeg negatív képet ad a Vasemberről: „Az előkelőségnek és az erőnek nincs oka, hogy elrejtse igazi arcát, ők pedig mindig vas álarcot viselnek."[486] A habzsoló, csörtető, erős kezű sikeremberben nem talált férfiasságot Edit végül a kallódó emberben kezdi keresni, akihez a film mitológiája a negyvenes években jut el: „De hol vannak az igazi előkelő, gazdaglelkű férfiak? Talán az élet álmodozói és csavargói, a fölöslegesek között akadnak ilyenek."[487] A *Márciusi mese* az erotikus ízlés olyan paradigmaváltására utal, amely – bár mai szemmel nézve szolid formákban jelentkezik – végül a *Conan*- és *Terminator*-filmek ideáljáig jut el. Az erő, a siker, a hatékonyság, a csúcsteljesítmény, a rekord kultusza határozza meg a nagyvárosi komédiák új férfiideálját. A régi férfiideál a következő két évtizedben átvedlik a screwball comedy pipogyájává (pl. Hawks: *Bringing Up Baby*, 1938). A paradigmaváltás érthető: a film azzal az erőtisztelő tömegízléssel köt szükségszerű kompromisszumot, amellyel szembefordulva határozta meg önmagát az elitízlés. Az amerikai filmben az ifjúsági és proletár

közönséghez forduló bűnügyi filmformák és egzotikus kalandfilmek az erőkultusz megnyilvánulásai, míg a polgári közönséghez forduló szellemes, intellektuális komédiák a fimomságé. Mivel nálunk a komédia a szinte egyeduralkodó műfaj, a proletár közönség és a létbizonytalan középosztály erőkultuszát is ez kell, hogy kielégítse. Törzsnek még sikerül a típus gavallérossá humanizálása, megnyitva az utat *A meseautó* minden nézőt elbűvölő sikere felé.

Matyika meg akarja leckéztetni a zord nagybácsit, de beleszeret. A szék karfáján ül, a férfi fölé hajolva, később az ölébe csúszik.

– Talán még sem illik, hiszen te már nem vagy olyan fiatal, illetőleg én még nem vagyok olyan öreg...

– Meg akarom neked magyarázni, hogy mi a tavasz... Az ember egyszerre azt érzi, hogy meg kell valakit csókolni. A tavaszra gondolj.

A kislány megcsókolja a Vasembert. A film végén széttört vázák, üvegcserepek között fakad dalra a két, ezúttal nem távoli osztályok, hanem távoli idők küldötteként egymásra talált ember: „A szív egy csigaház, / Egy gyönge kicsi váz, / Vigyázz, légy hozzá jó." A Vasember kapja meg a tüzes, kardos lánytípust, aki régimódi házias erényekben tündököl. Az ifjabb Balláé lesz az új nőtípus, akit a néző talán jobban kíván, ezért kell mosollyal palástolnia érdeklődését. Így végül mindenkit a Balla-család fogad be. Akárcsak *Az új rokon*ban, itt is az a lényeg, hogy mindenki egy családdá válik.

7.1.3. A szerelmi jóvátételi komédia és a bölcs türelem

A szülői tilalmak csak a múltban szolgálnak a tragikus románc princípiumaként. Özv. Baloghné (Berki Lili) és Gida Sándor ezredes (Gózon Gyula) egykori szerelmét úgy tette tönkre a Vasember apja, ahogy a Vasember is megtiltja Gida lánya és Balla Győző mai házasságát. A jelenben is két hatalmaskodó rokon, egy apa (Kende bankigazgató) és egy nagybácsi (a Vasember) akadályozza a fiatalok egybekelését. A klánok harca, mely az *Ítél a Balaton* paraszti miliőjében tragikussá éleződött, a *Márciusi mese* világvárosi közegében bohózattá csúszik le. A múltban egy Balla-lány szeretett egy Gida-fiút és a Ballák megakadályozták a szerelem beteljesülését. Ma egy Gida-lány szeret két Ballát, s végül a fiúi figura helyett az apai típust, a nagyobb falatot szerzi meg. Ámor nyila azt éri, aki nem tiszteli a szerelem istenét. A hatalmaskodó múlt ismétlési kényszerének legmakacsabb képviselője válik a szerelem áldozatává. Így váltja le legbiztosabban a meghasonlás idejét az érintkezés ideje. Matyika és a Vasember frigyének eredményeként a múltból jött figurák életében is eloszlanak az emberöltőnyi félreértések, s a két öreg, Gida és Baloghné is egymásra találnak. A fiatal nemzedékben pedig felszabadulnak az ösztönök: Győző elveheti a Monte Carloban megismert nimfomán Garbó-karikatúrát, mellékalak-szinten ugyanis frivol párok is egymásra találhatnak, méghozzá a felmagasztosulási rituálék és megtisztulási metamorfózisok mellőzésével. A komikus szinten a nevetés fedezete alatt hatolnak be a jelenbe a jövő erkölcsei és típusai.

A film három nemzedéke közül a legidősebbek a szerelem útjának egyengetői. A középső nemzedék a szerelem ellenfele. A fiatalok harcolnak érte. A cselekmény az elődök be nem teljesült szerelmét az utódok boldogságában jóvátevő szerelmi idill felé halad. A *Márciusi mese* jóvátételi komédia, mely a fiatalok szerelmében teljesíti az öregek vágyát. E műfajváltozatot később a *Szíriusz* (Hamza D. Ákos, 1942) folytatja s viszi tökélyre. A magyar filmekben az öregek beteljesületlen szerelme mutatja az utat a fiatalok számára a beteljesülés felé, míg az amerikai *Cover Girl* (Charles Vidor, 1944) rokon történetében akkor, amikor a fiatalok megalkudnának és kishitűen lemondanának, a nagyszülők minden akadályt legyőző szerelmének és szép életének emléke segíti vissza őket a boldogságnak a kényelmes életénél kockázatosabb útjára.

Az amerikai filmben a ragyogó múlt, a példaszerű boldogság ismétlése a jelen, a magyar filmekben a beteljesületlen lélek bölcsessége vezet egy méltóbb jövőbe. Az előbbiben az ismétlés, az utóbbiakban a fordulat az érték.

A régi fényképei fölött töprengő öreg Gida Sándor megmosolyogja randevúra induló kislánya ügyetlen hazugságait s dalra gyújt: „Egy régi kép, / Egy régi lány..." A régi lány nem groteszk fruska mint Matyika. Érett, elegáns, szomorú szépség tekint ránk a messze múltból. Gózon énekel: „Az élet múlik, ó, az évek szállnak, / És elsuhannak mind a földi jók." Berki Lili a szomszéd lakásban folytatja a dalt: „Emlékeink ma szépen sorbaállnak, / Mi volt a legszebb? Hát a csók!" Az elsiető kislány fejezi be a dalt: „Az élet múlik, vége lesz a nyárnak, / De addig éljen még a csók." Végül Gózon elfütyöli a kedves dal alapmotívumát. A hatékonyságukat biztosítani már nem tudó szerelmi tilalmak bohózatának hátterében kibontakozik egy – múltbeli – romantikus komédia. Az előbbitől kapja a film a ritmusát, az utóbbi adja a film lelkét. A vágy romantizál, a teljesülés deromantizál. A harmincas évek szexuális forradalma par excellence komédia-tárggyá teszi a szerelmet.

Az öreg pár jeleníti meg a szerelmi konfliktus ős- és ideáltípusát, melynek a filmben látott többi konfliktus csak bomlásformája. A szerelem a beteljesületlen síkról jön. A reménytelenség a szerelemmítoszokban a szerelem legizzóbb egzisztenciamódja. Ebben a különös megfoghatatlanságban fészkeli be magát és innen őrzi a világot. A látszólag meghiúsult párok, akik veszítettek és vártak, elszakadtak és emlékeztek, a szerelem igazi felfedezői. A szerelmet azok fedezték fel, akik nem csinálták végig

A *Márciusi mesé*ben már csak az öregek élték át a nagy melodrámát, melyet a *Rákóczi indulóban* még a fiatal hősök. A félszavakban kibeszélt múlt emléktöredékei csak diszkréten veszik körül a dinamikus komédia bohókásabb konfliktusait egy csendes, gátlásos világ mélyre lefojtott pátoszával.

– Kártyás, züllött hadnagyocska? És maga elhitte?
– Majd belepusztultam!
– De meggyőződött róla?
– Mondták...
– Nekem azt üzente...
– ...hogy kijózanodtam.
– És férjhezment...
– ...egy becsületes emberhez.
– Igen! Akit nem szeretett!
– Aki nem ígért többet, mint amennyit megtartott. És aki mellettem maradt.

A nő még ma is egykori váratlan eltűnését veti a férfi szemére. Hiszen a huszár az, aki eltűnik, odébbáll.

– Szomorú kötelességből utaztam.
– Ugyan mi lehetett annyira sürgős?
– Meghalt az anyám.
– Sándor! Miért nem értesített?
– Mért nem válaszolt? Naponta írtam.
– Ó, Istenem!

A kártyás, züllött alaknak vélt huszártiszt anyja temetésére utazott, a Balla-lánynak azonban azt mondták, hogy cserben hagyta őt; leveleit elsikkasztották, a lány megsértődött, ő sem kereste már a kapcsolatot, és a férfi sem, mert nem kapott leveleire választ. Özvegyekként Úri utcai szomszédokká tette őket a sors szeszélye, így éltek, keresztülnézve egymáson, egyik kézimunkái, másik régi fényképei fölött ábrándozva. A féltett nemesi kisasszony és a lenézett polgárifjú (pl. *A vén gazember*ben látható) szerelmének fordítottja a polgári osztálygőg által akadá-

lyoztatott szerelem. A dzsentrivel kapcsolatos polgári előítéletek lépnek fel a szerelmi komédia új retardációs motívumaként. Mindig az az előítélet a hatékonyabb, mely épp hatalmon van, mert neki van több módja belegázolni a sorsokba. Komédiánk már a polgári osztály új előítéleteit is kinevetteti! A humort valóban felpezsdítő program: a kallódó dzsentri előítéletei mellett sorravenni a győztes polgárét s mindenkiben megtámadni a támadó hajlandóságokat, így védve őket egymással szemben. Ezzel a komédia az alternatív-különös előítéletrendszerek leleplezéséig jut el. A jövő feladata a kulturálisan általános előítéletek felfedezése, azoké, melyek azért észrevehetetlenek, mert egy kultúrán belül uralkodó evidenciákként képesek magukat megjeleníteni. Ezek a legveszélyesebbek, ők visznek a tönk szélére egy-egy kultúrát.

A joviális Gózon az egyszerű élet örömét sugározza. Ez a vidám ember, ha tér nyílik rá filmjeiben, melankolikus dalokra gyújt. De Gózon nem szomorú csak szomorkás. Nézi a régi képet s a régi nőt, kinek az idő elvitte fiatalságát, s ki megtagadta őt, és mégsem veszett el semmi, itt van egy karnyújtásnyira, elveszetten és félreértve is, elveszíthetetlenül. A kedves öregek képében benne rejlik a visszanyerés lehetősége, a földi boldogság minden szomorúságot beolvasztó, feldolgozó, elviselő és túllépő hatalmának bizonysága. Minden mindegy, mert minden jó, és minden megvan. A két perces dal azt a benyomást kelti, hogy az öregek tudnak valamit, amit a többiek már nem tudnak. Gózon az elmúlásról énekel. Elengedi a hangját, engedi utána szállani az elmúlásnak, kiénekelni a bánatot, hogy gyönyörködve szemlélje, nem a bánatot, hanem tárgyát, amint a hang szellemidéző hatalma utoléri. A pár soros könnyű dal győzelem a világ elhasználódása, a szétesés fölött. Gózon dalába bekapcsolódik a két nő, az, aki sohasem lett az övé (a múlt), és az, aki belőle lett (a jövő). A szerelmi tilalom romantikus komédiája a bohózati miliőben a „második sansz" vagy az „ezüstkor" komédiájává szelídül, melyben akkor jön el a szerelem, amikor mások búcsúznak tőle.

7.1.4. A harcos szűz mint a férfi üldözője

A kisvendéglőben sörözgető Kaboshoz odaül egy pörge kalapos nagybajszos ember. Lassan, meggondoltan formálja a szavakat.

– Aggyon Isten, jó napot.

– Magának is.

– Nem üdvégy az úr?

– Üdvégy?

– Mert nekem egy tanácsra volna szükségem.

Töprengve odakönyököl a komótos idegen, bajszát pödri és maga elé néz. Kabos is magába roskadva ül. Üldögélnek.

– Hát... – mondja az idegen és ülnek tovább. Nem történik semmi. Kabos végül feláll:

– Hát ezt csinálja. Ezt tudom ajánlani – mondja búcsúzóul.

A régi nemzedék ezt csinálta, azért lehetett velük mindent megcsinálni, de Matyika más, feláldozza a régi képekről ismerős éteri bájt, a szent passzivitást és a tragikus szépséget a sikernek. A neve szerint is női szerepválsággal küzdő Matyika a lemondás, a beteljesületlenség és a csalódás gyermeke. A régi szerelem, a tragikus románc által „Matyikává" stigmatizált sarj apja az egyik múltbeli csalódott szerelmes, barátnője a másik. A screwball comedy útját egyengeti, hogy a nők aktívak, ők választanak, döntenek és provokálnak. Ella néni idején még nem így volt. A szerelem ellen a régi világban elkövetett bűnök jóvátételének kulcsa a nők lázadása. A múltban a harcias Ballák legyőzték a szelíd Gidákat, de a legyőzött szelíd Gida csendes életöröme harcias lányt nemzett, aki női fegyvereivel leteríti s végül megfőzi a legfélelmesebb

Ballát, a Vasembert. Az elhanyagolt Matyi telefonál: „Halló, Győző, igazán szép, hogy felhívott..." Előbb Matyika és Lili üldözik Győzőt, utóbb Matyika Balla Tamást.

„Turay Ida a megható egyszerűség, bájos őszinteség és tiszta, angyali szerelem." – írja a Délibáb[488]. A Turay-hősnő mindezt olyan infantilisre hangszereli, ami mentesíti őt minden gátlás alól és védtelenné teszi vele szemben a férfiakat. Matyika, az ártatlan de rámenős Úri utcai kisasszony, a később Tolnay Klári specialitásává lett erőszakos naivatípus első ellenállhatatlanul elsöprő változatának megtestesítője. E harcos szüzek rámenősséggel pótolják a férfiakat dolgoztató sejtelmes erotikát. Nincs bennük egzotikum és spiritualitás, nem váltanak ki a férfiakban drámai fellobbanásokat, de lassan és biztosan, szívósan és derűsen, hízelegve és hisztériázva, nélkülözhetetlenné teszik magukat. Matyikát, a bieredmeier tradíció modernizált leszármazottjaként, a groteszk komikum és az igényleszállítás eredményezte vitalitás jellemzi. A gőgös szenvedély, a nagyromantika igényes ön- és társképe ugyanis – mint az öregek sorsa tanúsítja – extrémen sebezhetővé teszi az embert és csökkenti a beteljesülés lehetőségeit. A Török Gyula regényében, A zöldköves gyűrűben általános igényleszállításként megjelenő alkalmazkodási folyamat komikai kifejezése a szerelmi igényleszállítás.

A tavaszi komédia a fikció közegébe transzponált tavaszünnep, melynek rituális célja a világ termékenysége, azaz folytatódása elé hárult akadályok szimbolikus eltakarítása. A szerelem az idők mélyéről jön, a legidősebb generáció képviseli legmagasabbrendű ideálját, de a legfiatalabb generáció temperamentuma a feltétele, hogy energiáit ne pusztán eszméjének tökéletesítésére fordítsa, hanem a világban is tért foglaljon, meghódítsa a valóságot.

A habkönnyű komédiában a nők üldözik a férfiakat s a szerelmek ingadoznak. A Balla-családban Győző nem tud dönteni Matyika és Lili között, a Gida-családban Matyika ingadozik Győző és a Vasember között. A szerelmeket két erő dinamizálja: a rokonok avítt tilalmai és a szeretők új keletű ingadozása, a szerelem felismerési nehézségeinek nagy jövőjű motívuma. A múltban az „én", a „vágy" a másodikig, a szeretett személyig sem jut el, a jelenben túllendül rajta a harmadik felé. A tavaszi komédia a tárgyukat kereső, tétova és szeleburdi vágyak története. A fiatal szerelem állhatatlansága viszonylagos jogosultságot ad a szülői tilalmaknak, de mivel a tilalmak is nevetségesek, hatásuk csak a viszonyok erjesztőjeként kedvező. Martonffy tavaszi komédiája nem válik erotikus komédiává, mert – az új erotikus ideált megtestesítő Lilient a komikus mellékszereplő státuszába kényszerítve – a „régimódi" szerelem rehabilitálását tartja céljának: inkább nosztalgiafilm. Egész cselekménye arra van beállítva, hogy végül háromszoros házassággal végződjék: három pár, szülők, gyermekek és unokák korosztálya mond igent.

7.2. Az erotikus modernizációs komédia születése (Az új rokon)

7.2.1. A familiáris terror és a kallódó emberek

Gaál Béla *Az új rokon* című filmje, melyet Székely István *Lila ákác*ával egy napon, 1934. szeptember 6-án mutattak be, a Royal Apollóban és a Casinóban futott. A film Csathó Kálmán egy évtizeddel korábbi művéből készült. Eiben István fényképezte, zeneszerzője Szlatinay Sándor. Csathó Kálmán, kinek a Nemzeti Színházban játszott sikeres vígjátékát Nóti Károly adaptálta a film számára, Herczeg Ferenc vonalát viszi tovább. A vidéki földbirtokos osztály s a pesti polgárság miliőiben egyformán otthonos Csathó, bár Herczegnél határozottabban veti fel a modernizációs problémát, óvatos, türelmes modernizációs koncepciót képvisel, melybe a forgató-

könyvet író Nóti új hangot, maliciózus groteszket visz bele. Zsolt Béla két évvel később elismerően szól Gaál művéről, melyet kiemel a korabeli filmek közül: „...ez a magyar film volt az első, amely csakugyan olyan volt, mint egy film Londonban, Párizsban, New Yorkban ... mintha ott csinálták volna, ahol nem kell folyton az enyhítő körülményekre hivatkozni."[489]

Kanyargó út vezet, oszlopos kapun, s a falu porát leszűrő, lombos parkon át, a földbirtokosék kastélyához. A falu csendes, a kastélybelieknek nincs sok közük hozzá, több szálon kapcsolódnak a pesti lokál- és kaszinóélethez, csak Miklós jön a földekről, a többiek bekerített világban élnek. Miklós kapcsolata is csak utasító munkakapcsolat. Odaszól egy parasztasszonynak: „Hozza be a koffereket, fiam!" Az urak a pesti irodalmi nyelvet beszélik, a cseléd tájszólásban felel: „Ett a kuffer, naccságos úr!" Ám nem is kell hőseinknek keresni a népet vagy a falut, hisz megtestesítik. Gazdagságuk ellenére korlátozott életminőségükkel és tradicionális életmódjukkal voltaképpen megemelt paraszti kultúrát képviselnek. Az általuk megélt tudattalan tradíció hatalma inkább tehetetlenségi erőként hat, nem kiváltságként, mert amennyiben a tradíció határozza meg hőseink életét, az inkább paraszti tradíció, melyre nem alapozhatják társadalmi helyzetük újratermelését, és a társadalmi helyzetüknek megfelelő életminőséget sem garantálja. Mivel világukban nincs olyan tradíció, amelynek presztízse, és az életet átfogó és átható meghatározó ereje is lenne, a ható tradíció nem felvállaltan érvényesül, tudattalanul hat, s más az, ami vonz. Így van az embereknek egy spontán identitása, melyben környezetük asszimiláló hatalmai fejeződnek ki, és van egy hivalkodó identitásuk, mely azonban csak azt jelzi, amit gondolni szeretnének magukról. Ezért kapcsolódnak az arisztokrácia nemzetközi kultúrájához, a jobb életminőséget ígérő luxusvilághoz. A divat lép a tradíció helyére. Az arisztokráciának a külföldi fővárosok jelentik, amit a dzsentrinek a helyi főváros, Budapest. Esztáry János (Gózon Gyula) otthon a vidéki élet szerény keretei között élő, igénytelen tekintetes úr, Pesten hölgykoszorúban feszítő, gáláns nagyságos úr. Hőseink ily módon a vidéki és a fővárosi életből, kisvilágból és nagyvilágból egyképpen kiszorulnak, duplán perifériálisak, összezárva, unva egymást és egymásra ítélve.

Az Esztáry-birtok a szekatúrák, a sértődések és az elvágyódás képét nyújtja, holott valójában idilli a kastély a parkban, az uzsonnák a verandán. Megreformált birtokot látunk, csak az öröm, a könnyedség, az életművészet hiányzik. Van egy belső kallódás is, melyet még nehezebb orvosolni.

A Gózon Gyula által játszott apa a pillanatban élő, vidám kujon, az anya (Berki Lili) az újítások, a csinos ruhák és a vidámság ellenfele. A fiatalok szerelmének kibontakozása idején, az első csók után, Esztáriné nem érti, fia miért oly boldog és nagyvonalú. „Mi baja ennek?" – kérdi többször nyugtalanul. Az életvidám korruptság illetve a moralizáló terror a szülői alternatívák, de a hibákon erények mosolyognak át, és az erényekben hibák fintorognak. A bűnök, hibák rosszul használt, kallódó erények: az apa korruptsága jóság, nem tud nemet mondani, sem másnak, sem magának, nem szeret bús arcokat látni, nem alkalmas rá, hogy munkáltatóként veszekedjék a földeken. Az öröm embere, cinkostárs, jó barát, nem harcos típus. A szorongó és gondoskodó, az életért és jövőért felelősséget vállaló anya aggódó erénye az, ami zsémbes terrorra, a körülötte folyó élet általános fékezésére, korlátozására és ellenőrzésére késztet. A kallódó, mihaszna rokonságért is vállalja a felelősséget s az élősdi rokonok hada nem kevésbé veszélyes a birtokra, mint az apa kedves könnyelműsége. Az anya és apa, a kuporgatás és elmulatás, a régi tradicionális mentalitás egymást feltételező két oldala. Miklós (Delly Ferenc) fiuk képviseli az újat, a vállalkozást, egyesítve az anya felelősségteljes puritanizmusát az apa türelmesebb mentalitásával.

A középosztály kétféle mentési koncepciója játszik szerepet a kor filmjeiben (és a megelőző kor irodalmában). A radikálisabb – s egyúttal könnyelműbb – koncepció reménye a birtok és a birtokosság társadalmi státuszának mentése. A rezignáltabb koncepció lényege: ha már nem

a birtok megmentése, legalább a személyiségé. Míg az olcsóbb, könnyebb komédiák a birtokmentő koncepcióra épülnek, a személyiség mentési koncepcióját képviselik a grófokból, földbirtokosokból lett mérnökök, sofőrök, pincérek, hivatalnokok. Előkelő urak szerény polgári pályákon kezdenek új életet, mely az első nemzedék számára mélységesen szomorú, csonka sorsot jelent, csak a második nemzedék életében jelenik meg ismét egy másféle, csendesebb és szolidabb boldogság (A zöldköves gyűrű). A lecsúszás gyakran az úri narcizmus kigyógyulása, valójában átállási dráma, erőgyűjtés és megtisztulás: a hatalmi gőg és a tevékeny élet szellemi egészsége közötti átmenet.

A birtokosság gondjainak megoldása feltételezi a szubjektivitás átalakulását, a személyiség közeledését más osztályokhoz. Egyre radikálisabb metamorfózisok: az úriember a jövő filmjeiben elmehet porszívó ügynöknek (Székely István: *Egy lány elindul,* 1937), a földbirtokos kisasszony beállhat női zenekarba (Tóth Endre: *Két lány az utcán,* 1939). A birtokos, aki birtokát elvesztve személyiségét menti, elpolgáriasodik. A birtokát megmentő, mint Miklós, elparasztosodik. Az új üreszmény, a múlt század második felének viszonylag dinamikus, viszonylagos jóléti társadalmáéval ellentétben, nem a fogyasztás és a reprezentáció eszménye.

A modernizációs vígjáték és az erotikus komédia közös nevezője, az 1934-es év nagy témája, melyre vonatkozó célzásokkal a most felfutó komédia-formákban gyakran fogunk találkozni, az impotencia. A gőgösök egyben gyámoltalanok. Tehetetlenségük gőgjük fokozására készteti őket, a baj forrásához menekülve gyógyszerért. A tilalom, a tabu, a védekezés, a tartózkodás, a küszöbpánik, a visszatartás, mely a gyermekeiket a boldogság ígéretét hordozó viszonyoktól visszatartó, a szerelmeseket egymástól eltiltó szülők esetében szociális impotenciaként jelenik meg, mint félelem az új osztályokkal való vegyüléstől, a gyerekek szerelmi emancipációja után már mint valódi pszichikus és erotikus impotencia él tovább a filmekben. Lényege a választást túlélő félelem egymástól. Az impotencia mindkét változata egyfajta belterjességhez, szociális illetve lelki immobilizmushoz vezet. A szülők riadt gyanakvással figyelik a többi osztályokat, a fiatal szeretők egymást. A következő évek erotikus komédiáiban, az *Ida regényé*től fogva, narratív struktúraként jelenik meg az impotencia.

A komédia új témája: hogyan élnek az emberek az általános impotencia közegében?

Mennyi fölösleges ember van ebben a világban, aki nem találja helyét és nem jó semmire! A familiáris terror, a birtokára bezárkózott gazdag família kényszerű védekezése, hisz egységet kell demonstrálni az egész világgal szemben. A hatalom és gazdagság minden formája kegyetlen és szomorú dolog, kizártságot, magányt jelent. Málcsi (Turay Ida) önálló életről álmodik. „Levágatom a hajamat és elmegyek görlnek." Az önálló élet, a személyes sors olyan hagymázos ötletnek, irreális álomnak tűnik, hogy a reá irányuló alkalmi tervek valóban ostobák, irreálisak, mert a tervezgető sem hisz komolyan bennük. Vajon ez a sok passzív, semmittevő ember élősködik a családon, vagy a család rajtuk? A család veszi körül őket tabukkal, annyi minden van, ami elképzelhetetlen. A közös botránkozás, az előkelősködésbe rejtett mély bátortalanság lelki és kulturális sáncaiba zárt, sótlan életre ítél az úri kallódás.

Az örömöket irtó és az embereket csalásra, hazudozásra késztető moralizáló zsarnokság veszélyezteti a gazdaságot, melyet minden áron meg akar menteni. Ez a kotnyeles ellenőrzés, melyet a film pár vonással, perfekten vázol, egyúttal fölösleges, dologtalan, semmirevaló embereket tenyészt ki, kedvez a szélhámosoknak és konformistáknak.

Az új rokon által artikulált probléma az egész társadalom közös, lelki komplexusokat nemző, társadalomlélektani konfliktusa. A moralizáló nagyzolás, a ripacskodó látszatkeltés hatalma és a lelki kockázatvállaló képesség hiánya, a kulturális impotencia, melyben az előkelő magatartás fogalma és igénye ellentétbe kerül a cselekvés fogalmával és lehetőségével, az urizáló polgárságot is megfertőzi. A hanyatló birtokos osztály rítusokkal pótolja elvesztett nemzetfenntartó funkcióit, s az agrárország felemelkedő polgársága számára a lecsúszó urak szol-

gáltatják a magatartási eszményt. Itt láthatjuk a félénk, tartózkodó, sértett és tétova érzések eredetét, melyek, az *Ida regényétől* kezdve, számos filmben kínozzák az egymásra ítélt, összezárt, egymásra találni és egymástól szabadulni sem képes, vergődő szerelmeseket.

Málcsika és Pista (Pethes Sándor) kapcsolata nem akar kibontakozni, izgalmasabb a kártya, melyben játszma van, és váratlanság. A helyzet és a szokás által előírt kapcsolatok nélkülözik a szenvedély és kaland ingerét, pedig nem sok kell, egy új frizura, csinosabb ruha, s már nem oly előreláthatóan unalmas az élet. Miklósban is megvan a család sótlansága, mely Miklós és az Újváry-lány, a legény- és birtoknézőbe érkező gazdag pesti hölgy (Ákos Erzsi) viszonyában medveszerű ügyetlenséggel és tapintatlansággal párosul. Miklós mint lovag! Otthagyta, mondja, az új traktort, a vendégekért. Az Újváry-lányt sérti a parlagi bók: traktorral rivalizálni. Máris ejtette a borotválatlan, slampos mezőgazdászt. Eltűnik kávés csészéje mögött. Gunyoros szánalommal pillant Miklósra.

Hősünk fösvény. „Csak nem képzeled, hogy én a saját fiamtól pénzt fogadok el?" – pattog sértetten Esztáry bácsi. „Na de hát miért?" – kérdi Újváry csodálkozva. „Mert nem ad." Csak a szerelem hatására nyílik meg Miklós pénztárcája. A szerelem kell hozzá, hogy az ember örülni és adni tudjon, de nem a pesti konzumnők erotikája, mely csak a hanyatlást züllessé gyorsítani jó.

Fehér kalapban, fehér kabátban libben le a lány a vonatról. Ő az új rokon. A perónon fekete varjúcsapat várja, barátságosan, mégis fenyegetően, visszarántva a sorból kilépőt. A lány elsétál előttük, Esztáryék hasonszőrű gyászolót várnak, eszükbe sem jut, hogy a rokonlány másféle is lehet, mint savanyú gyászvitéz. Nem is sejtik, milyen jó anyagból vannak ők. A ragyogó kis jelenség kiesik felfogó kapacitásuk köréből, s lecsapnak a feketeruhás hölgyre (Vaszary Piri), erőszakosan végigcsókolják, majd, ráébredve a félreértésre, hörcsög temperamentummal leteremtik és elviharzanak. „Kik ezek?" – áll a feketeruhás hölgy megsemmisülten. Ez a hölgy egyébként, bár nem rokon, de a rokonok lelki rokona, azonos az izgága utassal, aki feljelentette Sámson főpincért (Kabos Gyula) a csörgőkígyók miatt. Ez még a vonaton történt. Miután a feketeruhás hölgy rászólt a nemdohányzó fülkében rágyújtó Kittyre (Perczel Zita), a lány szövetségesre lelt a főpincérben. Sámson bizonyos csörgőkígyókra utalt, melyek a táskájában lennének. A hölgyet mostmár két dolog irritálja, a cigaretta és a csörgőkígyók. Perczel cigarettázása a modern nő emancipáltságának, szabadságának, az élvezet és az aktivitás, a fogyasztás és az öröm, a vállalkozó szellem és a fővárosi stíl szimbóluma. A modernizációs komédiában még a dohányzó hölggyel kötözködő vénkisasszonyt érzik nevetségesnek. Az Esztáryék világával szembeállított modernizáció mérgező és kegyetlen mivoltáról még sok mindent nem tudunk. A csörgőkígyó-mese a kötözködő hölgynek a kupéból való eltávolítását szolgálta. A hölgy el is távozott, de feljelentést tett. Ha van kafkai burleszk, úgy most az következik. Kabost a kalauz és a masiniszta, a csendőr és a rendőrfőnök adják kézről-kézre, s végül börtönbe dugják, de senki sem hajlandó belenézni táskájába, s ellenőrizni, vannak-e benne kígyók. Őt sem hagyják szóhoz jutni, mint a rokonok a hölgyet, kész ítéletekkel zúdul itt neki mindenki az örökké egy körön keringő életeknek. Bezárják Sámsont, de a főpincér protekciós, Esztáry kiszabadítja. Börtönbe sem bűnért került, s szabadulása sem az ártatlanság jogán történik, a koffer tartalmára sem a bezárók, sem a szabadító nem kíváncsiak. Kabos végül új nevet kap, már csak a „kígyós ember".

Előbb a falusi kastélyt ismerjük meg, végig nem játszott játszmák, ki nem játszott aduk, férjhez nem ment lányok otthonát. Hőseinkben nincs gyűlölet, rosszindulat és alantasság, derék, kedves, nemes lelkek, csak épp nem boldogok. Miután megismertük őket, kanyarba dőlve rohanó gyorsvonatot látunk, mely Kittyt hozza. Amerikából jön a lány, kis kofferrel és nagy gramofonnal. A film elején a pesti és nagyvárosi figurák jönnek le a vidéki szcénába. Hatásuk mint az állóvízbe dobott kőé.

Az utazás hozza össze Kittyt Sámson főpincérrel, aki pótapaként kezd gondoskodni az árváról. A vonat által hozott, kívülről jött figurák a város csábításait képviselik, mulatságot, szép-

séget, bűbájt, szabadosságot, mindezt nem bűnös fokon, csupán kissé frivolan, ami csak használhat a tekintélye rabjává vált világ képmutatássá és immobilizmussá válással fenyegető puritanizmusának.

A *Rákóczi indulót* westernként elemeztük, amelyben nincsenek indiánok, azaz ellenséges népek harca nélkül kell kijönnie. Indiánok nincsenek benne, de intrikus van: az amerikai. *Az új rokon*ban intrikus sincs, nemcsak az ellenséges tábor, az ellenséges személy is hiányzik. Nincs ellenség! Az édeni komédiának nincs ellenségképe, mégsem idill, mert mindenki önmaga ellensége.

A modernizációs tematikájú regényekben, drámákban, filmekben az elpuhult, esztétává, életművésszé, idealistává lett régi elitet új tulajdonosok váltják le. Ez a munkavállalók számára csak közvetve előny, amennyiben az új hatalmasok többet préselnek ki belőlük s a társadalom összgazdagsága gyorsabban nő, így az újraelosztási mechanizmusok révén az érdekérvényesítésre képes, erősebb rétegek többet kaphatnak vissza. Ez azonban nem elég, hogy a modernizált tömeget lelkesítse. Ezért lesz az új kultúra a lelki narkotikumok és a lefelé való homogenizáció újnaiv mítoszvilága. Sem a tespedő kísértetvilág, sem az aszfaltdzsungel újnaiv félvadembere nem vonzó ideál. Modernizációs komédiánk, az előrelépés szükségszerűségét hangsúlyozva, egyben sajnálkozással észrevételezi a feláldozott értékek hiányát. A tapintatos modernizációs attitűd önirónia a modernizáció pusztítóvá válását, a megerőszakolt társadalmi és lelki rendszerek visszaütését – a „kontrateleológia" bosszúját – megelőző védelmi mechanizmus.

Kitty leszólít a postán egy idegen férfit, ugyanakkor kiderül, hogy gyenge a helyesírása. A kettő ugyanaz: a helyesség kritériumainak hiányos ismerete, amit a kreatív individuális virtus formaérzéke, az eredeti és egyéni megfontolás szabadsága ellensúlyoz. Kitty ezért nem válik kósza nővé, úrilány a kinti világban.

A kedves Perczel-hősnő, aki friss életet hoz az áporodott miliőbe, nem gőgös vagy fenyegető civilizátorként, inkább bocsánatkérőleg érkezik. A szegény rokon nem forgathat fel mindent, és nem is akar semmit felforgatni. Könnyedséget hoz, új, mobilisabb kinti világ tehermentesítő szabadságát és nagyvonalúságát. Kitty önmagában senki és semmi, hiába tanult művészettörténetet és bártáncot. Csak úgy lesz valaki, ha ezt az életet éli, ami itt van, benne találja meg feladatát, ezekkel az emberekkel találnak egymásra. Ő, a film legérdekesebb és legkedvesebb figurája, egyben a legsemmisebb a többi nélkül. A többinek határozott karaktere van, Kitty csak függelék, kiegészítés, mint minden új kultúra és kreativitás. Az Esztáry-család jelenti a narratív alapanyagot, Kitty az adalékanyagot.

Az otthon ülő Esztáryék és a világjárt Kitty egymás nélkül egyaránt kallódók.

Az új rokon arról tanúskodik, hogy az intelligencia érdeklődése a politikától a gazdaság felé fordul. A lépéskényszert érző birtokos réteg és a modernizációs koncepciókat kidolgozó városi polgárság „házassága" a küszöbön állt. A köznapi tudat, melyet a populáris mitológiák közvetítenek, a legnépszerűbb narratív formák vizsgálatának tanúsága szerint, egészen más irányban kereste a kibontakozást, nem abban, amelyet a kívülről jött kényszer, a politikai végzet hozott. Modernizációról van szó, de Gaál Bélának épp oly kevéssé jut eszébe amerikanizálni az országot, mint kafferizálni vagy bantuizálni. Az amerikai menyasszony költözik a mi falunkba. Itt az amerikai nőnek karrier, hogy befogadja a vidéki úricsalád. A család esetében viszont az érzékenység, az életképesség, a modernizációra való alkalmasság próbája, hogy befogadják-e a kitagadott leányát, a tiltott házasság és a zseniális pályaválasztás kettős bűnébe esett elkallódott rokon eleven örökségét. Kitty befogadása vezeklés is azonosulási kapacitásuk egykori kudarcáért. Az egykori azonosulási kudarc terméke Kitty kettős azonossága: Amerikában hazavágyó magyar, aki jobban megbecsüli a falut mint a csak Pestről jött Újváry Irén, Magyarországon viszont Amerikát képviseli, mindama lelki terhek, gátlások hiányát, melyek bánatos, fekete varjúcsapattá teszik a rokonságot.

7.2.2. Erotika és idegenség

Csathó fő problémája a középosztály megmentése. A nők nála valóban szimbólumok, üzenetek; csoportok mondanak igent egymásra a szeretők igenjeiben, pl. a sikeres, feltörekvő liberális polgárság és a konzervatív úriosztály a Most kél a napban. A szerelmek rajzolják elő az ország jövőjét, különböző származású emberek egymástól való elbűvöltsége és nem a politika, mely a kapilláris mozgások ökoszisztémáiba valóban csak olyan barbárul törhet be, bármilyen zászló alatt, mint elefánt a porcellánboltba.

Az utánozhatatlanul különbözővel és érthetetlenül idegennel való találkozás, a kilépés önmagunkból – az individuális lelki ökonómia szintjén az eksztázis – mint a próbatétel és az információnövekedés formái: beavatási funkciók. Gaál Béla filmjeiben átjátszanak egymásba az „idegenségek": nagyváros és vidék, Magyarország és Amerika, férfi és nő idegensége. Az anyja főztjéhez szokott férfi számára a szeretett nő legalábbis tengerentúli, sőt több, a szerelmi találkozások harmadik típusú találkozások. Az *Ida regénye* végén az „idegen" szóval ajkukon egyesültek a szeretők. Az érzelmi logika szerint a szeretett nő idegen, jövevény, csak anyja és leánya a férfi szorongástól menten teljes azonosulásának tárgya. A szeretett nő nem a rokona! Hogy ne félne tőle, hogy ne lenne óvatos a szép idegennel? Így okoskodik a tudattalan férfilogika. *Az új rokon*ban a vicc kedvéért ráadásul még rokon is, de nem eléggé. Akit szabad szeretni, azt nem lehet eléggé szeretni. Perczel elméletileg kis unokahúg, gyakorlatilag a főpincér adoptívlánya (együtt érkeztek a vonaton és az azonos úticélú Sámson a továbbiakban is következetesen gondoskodik róla). Elméletileg Amerikából veszik el, gyakorlatilag egy pesti lokálból. Mi a kínosabb? Unokahúgot venni el vagy bárleányt? Mindenképpen meg kell fizetni a szerelem árát.

Az idegenség kölcsönös. A férfiszorongások világába Mata Hariként nyomul be a nő, a női szorongásokba a nővilág területi szuverenitását veszélyeztető hadseregként a férfi szerelme. A századvégi nemzedék bátrabban kitárgyalta a nemek idegenségét, melyet a vulgáris tömegfilm óvatosabban kerülget. A békebeli nő mondja egy 1912-es regényben: „Mikor megölelsz, akkor is látom magamat és olykor így szólok magamhoz: ... te most azzal az idegen úrral csókolódzol, akit egy-két héttel ezelőtt bemutattak neked egy budapesti szalonban." A férfi, aki pontosan úgy, mint Antonioni ötven évvel későbbi filmjeiben, konvencionálisabb gondolkozású a nőnél, feszengve tiltakozik: „Idegen úr? Miféle beszéd ez? Ha én idegen vagyok, ugyan ki nem az?" A nő halkan megszólal: „Minden férfi az..."[490] Az erotika a közös közeg, a vitális talaj, a testi lét tömegvonzása, mely a kiérett személyes szubjektivitás még le nem értékelt és el nem tömegesedett magányos csúcsairól csak tragikus zuhanással elérhető. Az egyéni szabadság elszédül és lehull a váratlanul és hevesen megkívánt személyek kénye-kedvének kiszolgáltatva, a determinációk démonainak lábaihoz: az erotika félelem a szabadságtól, cinkosság a félelemmel és a megváltó gyengeség élvezete a századvégi dekadenciában. Ebből fakad a békebeli szeretők érdekessége, kik, ha vonakodva bár, mégis beleszédülnek a szerelembe, vívódó, bukott angyalok. „A szerelem egyáltalában nem mosolyog. Az halálosan komoly dolog, az egyetlen komoly dolog a világon."[491] Az erotikus komédia a tömegember számára adaptálja az előző generációk felfedezéseit.

Olyan modernizációs koncepcióra van szükség, amely vonzza a tömegeket és nem riasztja el a középosztályt. Mindenek előtt nem jelenhet meg politikai párt ideológiájaként, ami a nemzet egy részét eleve szembeállítaná vele. Nem politikai pártprogram, hanem össznemzeti életprogram, a magánélet utópiája és az érvényesülés receptje, a siker álma, olyan vízió, amely mindenkit individuumként szólít meg, külön-külön, szuverén emberek együtteséhez fordul, mint sokoldalúságában igazán alkalmazkodóképes egységhez, amelyből senki, egy típus, egy erő, egy tendencia sem hiányzik. Gaál filmjeiben mindenki mindenkire rátalál, idegesítve vagy néha utálva is egymást, mégis felismerik, hogy nem megy másként. Gózon dühösen marházza

a film végén a főpincért, de ez a marházás itt az intimitás kifejezése, az elengedettségé és feszletlenségé, otthon, egymás között. Sámson főpincér tiszteletbeli családtaggá vált, belefoglalva a végső tablóba, a halott apa utódaként jelenik meg mostmár Kitty mellett.

Kabos Gyula marcona alakkal udvariaskodik a börtönben. Csendes bámulattal adóznak egymásnak.

– Kolléga úr, mért van itt?

– Hát csak azér, mer behoztak.

– De mért hozták be?

– Mer leütöttem a kismalmi bérlőt?

– Kézzel?

– Azzal hát, csakhogy fejsze vót benne!

Harmadik típusú találkozások, de Gaál Bélánál nem az egyik fél az egzotikum a másik számára, s nem az egyik a kvázi-földönkívüli. Nemcsak feladatok, lehetőségek is egymás számára. Olyan használati szabályok jelentik a másik fél kulcsát, melyekről maga sem tud beszámolni, maga is csak az őt kiismerőtől tudhatja meg, hogy kicsoda. Az önismeret folyamata azonos egymás megismerésével, s minél jobban csodálkoznak egymáson – mint a film elején Kitty és Miklós –, annál több információt (inspirációt) kaphatnak egymástól ebben a néha bosszantó, de inkább vidám tanulási folyamatban, ami a filmkomédiában az élet.

A sztárrendszer előbb születik, mint az igazi sztár. A sztárrendszer keretei között sajátítják el a színészek a sztárpozíció megerősítéséhez szükséges önidealizációt. A sztárnak gátlástalannak kell lennie, de ez csak akkor erény, ha egyúttal könnyed. A nehézkes gátlástalanság visszataszító, a könnyed gátlástalanságot csodálják. Eszményivé válik, ha szelektív, alkalmi, nem lehengerlő és nem tolakodó, csak az emberi viszonyok kommunikatív élénkítését szolgálja. A bármily könnyed gátlástalanság ellensúlyozására ugyanakkor kell a sztárban kis félénkség és sok finomság. A harmincas években a jövendő sztárgárda java Gaál Béla filmjeiben debütált. A Perczel-image Gaál Béla álma a nőről. Gaál úgy kreálta Perczelt, mint Sternberg Marlene Dietrich filmarcát. Azt mondják, mint igazi Pygmalion, bele is szeretett művébe. Az, hogy Gaál nem kapja meg Perczelt, mint Székely Ágait, bizonyára hozzájárul, hogy Perczel idealizációja magasabb fokot ér el s egyúttal jobban áterotizálódik.

Ágai Irén az első, de Perczel tovább lép. Az *Ida regényé*ben Ágai kissé lehúzza Jávort, nem válnak álompárrá. *Az új rokon*ban a férfi a sutább, Perczel valóban csillagként jelenik meg a magyar film egén, magával sodorva partnerét és elragadva a nézőt.

Perczel megáll az ajtóban, leszegi fejét, aztán nevető arccal, felvetett fejjel nekiindul. Lendülettel csípőre teszi kezét és pördülve megáll a férfi előtt. A férfi botránkozva és elbűvölve nézi: „Hogy nézel te ki?" A nőt nem rendíti meg az óvatos tétovaság. „Talán nem tetszem?" A férfi oldódik. „De tetszel, nekem nagyon tetszel." Sóhajtva folytatja. „De mindjárt hazajönnek a mamáék." Kitty felteszi apja lemezét. „Kislány, kezeket fel!" – énekli, a férfi helyett, a férfi szájába való vallomást, a rámenős szerelemét. Az első strófa után felpattan és táncával tölti be a szobát, míg kinn libasorban közeleg a kudarcot vallott vasúti hadjáratáról hazatérő fekete sereg.

Perczel mezei fűszálat rágva hátrahanyatlik, felmosolyog, így hív fel csókra. Vibrál, pezseg, ha teste hátralendül, úgy a feje előbb előre: finom fölöslegeket visz bele a mozgásba, melyek poétikussá és erotikussá teszik, de nem modorossá. Este Perczel lazán támaszkodva, bútornak dőlve áll a félhomályban. Lassan ellöki magát, s a rózsás verandára indul. Útközben válik a csendes lézengés magabiztos vonulássá. Kinn áll a férfi. Már egy ideje szól a film slágere. A nagy szerelmi dal. „Ezerszer is elmondanám, szeretlek téged, / És ennyi vágy, az nem lehet reménytelen." Perczel a férfihez közeledve lassít és megsimítja az oszlop kövét. Felül a kőkorlátra. Lassan körülnéz. Miklós: „Hogy tetszik itt neked?" Kitty: „Úgy, mintha mindig itt lettem volna... Apám annyit mesélt nekem a magyar földről, a magyar égről." Miklós: „Akarsz itt ma-

radni?" Kitty: „Akarok. Nálatok?" Miklós: „Nálam." A férfi megfogja a lány karját, de ő szelíden lefejti magáról a kezet és Miklós szemébe nézve ellép. Magabiztos, de finoman óvatos macskaléptekkel halad. A zene, mely mindvégig érzelmesen ömlött, most kiélesedve csattan. Perczel karját lóbálva vonul, közben a szerelmi sláger minden taktusa élesen poentírozott. Most megáll és nyújtózkodik, pillanatra olyan, mint a szerelem égnek emelt kezű papnője, hogy a rákövetkező pillanatban megint csak a meleg estben sétáló lány legyen. Megáll a tér közepén, a nagy fa alatt. A csillámló lombkorona Kitty nőiességének virágba borult kiterjedéseként hat. Miután a nő bejárta, erotikus mágiával töltötte fel és középre kiállva mintegy a vállára vette a teret, s a lombsátor vagy a világsátor feminin lelkeként csábított változásra vagy életre, már nem meglepő, ha a medvés férfi dalra fakad. Készen van már a Perczel-image, mely *A meseautó*ban visszatér. „Mi kell nekünk, olyan kevés!" – énekli Perczel, aki *A meseautó*ban kis pörköltet rendel kis fröccsel. Kínai festő ecsetjével rajzolt szemöldöke felfut homlokára. Végül lassan a férfi ölébe dől és könnyű kézzel tenyerébe veszi fejét. A csók után feldobja karjait, s művi riadalommal fut be a kastélyba. Most a férfi foglalja el a tér közepét, melyet eddig Perczel uralt. Ilyen erejű erotikus jelenetekhez az emberismereten kívül jó adag kajánság is kell. Bálint Mihály[492] írja, hogy a nemi aktus megjelenési formája inkább tragikus, míg előjátéka inkább komikus. Egyszerre őrizni meg a tiszteletet és a mosolyt, a játszmákon átlátó kritikai szellemet és a játékosokkal való szolidaritást, ez Gaál Béla titka. Az ideológiák hivatalnokai ezért nem tudtak soha jó vígjátékot összehozni, nekik nem megy ez a kettősség.

Gaál Béla a frivol erotika klasszikusa, Perczel pedig méltó tanítvány: bámulatos elánnal csinál végig minden szerelmi rituálét. Ugyanakkor szája felett van egy kis, nem is gunyoros, de bájosan ferde vonás, mely nem idegenít el, nem tesz semmit idézőjelbe, mégis bonyolulttá teszi azt, ami egyébként bátran és gyönyörűen leegyszerűsített. Nem is fanyar, nem is fölényes, de tudó vonás.

7.2.3. A társadalmi helyzet újratermelése mint happy end

Létrejött egy teljesítménytársadalom, melyre mindenki másként reagál, de amelynek létjogát és jövőjét senki sem vonja kétségbe. Nem a teljesítménytársadalom extrém formája, inkább szolid változat, mely időt hagy az alkalmazkodási reakciókra. A társadalmi helyzetnek a rokonság, a kapcsolatok, a protekció általi újratermelése elavult. A rokoni kapcsolatokból mint az újratermelés eszközéből csak az élősdi rokonság maradt. Az újratermelés másik hagyományos „úri" eszköze a házasság. Szülei szeretnék, ha Miklós elvenné a gazdag Újváry-lányt, Újváry is forszírozza a birtokok házasságát. Szintén elavult modell: ha a két birtokot összeadjuk, egyszerű összeadás zajlik, nem a gazdagság hatványozódása.

Csak a vállalkozó kerül mély, sokoldalú és mozgékony függésbe a nagyvilág erőivel. A feltáruló szélesebb világösszefüggéssel szinkronban levő Miklós a nagyvilágból hoz feleséget, vele cserél értékeket. Miklós újfajta dzsentri, nem az előző nemzedék váltó- és párbajügyletekbe bonyolódott állás- és szoknyavadász típusa. Esztáryék nem csúsztak le, de ez már nem elég, a birtok és az élet felvirágoztatása az új feladat. A feladat gazdasági része nem a filmkomédia témája, tegyük fel, hogy a birtok virágzik, csak a rajta élők nem. Zsémbesen ülnek a virágos verandán, és Pestre vágynak.

Milliók nélkül jön az amerikai lány és a dzsentrik maguk hozták rendbe a birtokukat, mégis szükség van az amerikai lányra, hoz valamit, többet a milliónál. Nem elég ugyanis rendbehozni, ami van, ami csak rendbe van hozva, az nincs rendbehozva: azt a mentalitást kell megszerezni, amivel maguk tudják megtermelni a milliókat. „Tudja, én amerikai lány vagyok, szabad levegőn és szabad beszéden növekedtem fel."[493] – mondta egykor Mikszáth hősnője, akiből van

még valami Kittyben. Perczel derűs temperamentuma visszahozza a képbe az egykori Tóth-lány egészséges racionalizmusát. Századeleji kultúránk Amerika-képe ingadozó. Herczeg az Álomországban boldogtalan történőként, a vágyott nőt (Európát, a kultúrát) birtokolni nem, csak meggyalázni és összeroppantani képes monstrumként jellemezte a magyar-amerikai vállalkozót. Molnár Ferenc a Rivierában ugyanezt a típust pozitívabban látja: „Szerény, de energikus. Jóeszű és műveltlelkű ember. Bonyolultabb és érzelmesebb, mint felületes ismeretségre hinné az ember. Ezt azonban titkolni igyekszik az üzleti életben."[494] Kitty is a pozitív oldalt képviseli: neki könnyebb, mert szegény, a pionírok utóda.

Kitty: „Majd én segítek neked a gazdaságban." Miklós: „Miket tanultál?" Kitty: „Művészettörténetet, zongorázni, énekelni, táncolni..." Ebben pedig az a vicc, hogy nem vicc. Kitty logikája szerint az embert nem szabad feláldozni a gazdaságnak, mert ő a legnagyobb kincs. A polgárság a szerelmi házasság diadalra vivője a dinasztikus házasság által reprezentált tradicionális modellel szemben. A boldogság, a szerelmi házasság beruházás az emberi tőkébe. A társadalmi helyzet újratermeléséhez azt az embert is meg kell teremteni magunkból, aki el tudja foglalni és be tudja tölteni ezt a helyzetet. Mindehhez pedig Kitty ismeretei szükségesek, amelyeket nem a mezőgazdasági iskolában tanítanak. Kitty érkezését követően a borostás, slampos Miklós, akit a lány béresnek vagy cselédnek nézett, átvedlik úrrá, polgárrá. „Érdekes, hogy két hét alatt hogy megváltozott." – mondja az Újváry-lány. Irén, akinek a régi Miklós nem kellett, megkívánja az új Miklóst, Kitty művét.

Egy nap Málcsika rövid hajjal, színes ruhában, kirúzsozva, cigarettával jelenik meg, Bernát pedig, aki csak kártyázni járt a házhoz, észreveszi, hogy Málcsika nő. Míg a hebehurgya Málcsika szerelme, hála a Kittytől átvett női stratégiáknak, kibontakozik, a lány megzavarja Kitty bontakozó szerelmét. A Málcsikával való érintkezés nem ugyanolyan termékeny Kittynek, mint a Kittyvel való érintkezés Málcsikának. Málcsika pletykál: „Nemsokára lakodalom lesz. Az Újváry-lány meg Miklós..." Kitty megdöbben: „Az nem lehet. Miklós nem akarja!" Málcsika: „Mért ne akarná? Kétezer hold!" Kitty sírvafakad. Málcsika: „Tán azt hitted, hogy téged vesz el feleségül? Mennyi földed van neked? Bolond vagy te, fiam, akármilyen jól is cigarettázol!" A sértett Kitty Pestre menekül.

A film elején a pestiek mennek le vidékre, második részében a vidékiek mennek fel Pestre. A cselekmény úgy mozog város és vidék között, mint a varrótű. Forró és élveteg spanyoltánc harsog a pesti lokálban, ahol Sámson főpincér vette gondjaiba Kittyt. A lány erejét kommentálja az ellenállhatatlan melódia, mely boldogan rohan a menekülés, a baj és a magány mélypontján. Mindenki Pesten terem s az eredmény bolond éjszaka, amikor lelepleződnek a titkos vágyak, és a szereplők kimondják, amit vidéken nem sikerült kimondani. Vidéken Kitty volt vendég, Pesten Esztáryék.

Nagyokat csattanva rohan a nyugtalan, egzotikus és erotikus zene, és Kitty levetkőzik a világnak, úgy bünteti Miklóst, mint tíz évvel később Rita Hayworth Glenn Fordot a *Gildá*ban. Büntetésül eljátssza azt, akinek a férfi tartja őt. Később Lauren Bacall is így bünteti Bogartot a *To Have and Have Not* Slimjeként. A temperamentumos bárjelenet zenéje, táncai mind arra a csúcspontra vannak beállítva, amit a dizőzzé átvedlett úrilány beperdülése jelent. Kell egy csúcspont, ahol dizőzzé válik az úrilány. A kor filmjeinek hasonló csúcspontjai a nő új ambícióit, a menyasszony erotikus minőségeit, otthon kapott szerelem és az orfeumokban kapott erotika munkamegosztásának végét jelzik.

Perczel a színpadra lép. Fodrok meztelen vállán, tollpamacs a hajában. Selyemszalagok keretében villan ki combja. A film eleji dalocskát énekli – „Kislány, kezeket fel!" – a vidám, semmire sem kötelező dalt, nem a szerelmi éjszaka dalát.

A lokálban hatásos közelképet látunk Kittyről. Perczel félarca árnyékban, haja villan, mosolya titokzatos a páholyban. Miklós riadt, dúlt, sértett és vágyakozó. Kitty talányos az új frizu-

ra csavaros csigái között. Lesajnálóan érett. Mit tud ez a férfi az ember bonyolultságairól, és arról, hogy mégis minden milyen egyszerű, milyen jól lehet tájékozódni ebben a nagy bonyolultságban, mert mindent végső, nagy, egyszerű alapértékek és alapingerek mozgatnak. A naivitás összes igazságai igazak, csak másként. Ezt mind elmondja Perczel arca. Megemeli poharát, fogai átcsillognak a pohár üvegén. A férfi elrohan, Perczel visszaváltozik élveteg démonból merengő lánnyá.

A szegény úr és a gazdag polgárlány frigye feltételezi az egyik pénzvágyát és a másik sznobizmusát. Bármilyen tiszták a szeretők szándékai, mind a pénzéhség, mind a rangkórság mégis kielégül. Ezért keresnek a filmkomédiák új kombinációkat. Ezúttal a férfi gazdag is, úr is, nincs szüksége polgárvagyonra, szerény polgárnőt választ. Mindig annak kell kéretnie magát, ha nem akar alárendelt helyzetbe kerülni, akinek gyengébb a pozíciója. Perczel szökése mégsem ravaszkodás. Hamupipőke luxustárgy! Ha nem volna rendben a birtok, Miklós nem választhatná őt. Nem engedhetne meg magának egy Hamupipőkét.

Lassan kísérletezik ki a filmek Hamupipőke jegyeit, óvatosan formálják, gonddal színezik ki a nőt, aki mindegy, ki és honnan jön, aki nem hozza magával múltját, és a férfit is megszabadítja a magáétól, akinek mosolya elűz minden fenntartást, előítéletet és félelmet. Ez a típus épül itt és *A meseautó*ban lesz készen, ahol már nem lesz szüksége ősökre. Kitty már szegény polgárnő, de még lecsúszott úr gyermeke.

A lány büszke menekülése próbára teszi Miklóst, akinek bizonyítania kell, tudja-e mit kap, mit ér, amit kap. Kittynek nem kell bizonyítania, a szerelem indítékai nem lenyomozandó és nem lenyomozható értékek vagy nem-értékek, csak a szándék komolyságát kell igazolni, s nem kell a motívumokon való tépelődés titokzatos mélyekbe vezető, síkos pályájára merészkedni. Nem a motívumok érdekesek, hanem hogy lett-e belőlük valami érvényes érték, az életet új pályára helyező vitalizáló erő. A hatása állt jót érte, az erotikus nagyjelenetek igazolták Kittyt. Már csak Miklósnak kell igazolnia, hogy méltó-e ekkora boldogságra. Miklós igazolja, követi Kittyt, harcol érte, ezzel vége a filmnek.

Az új rokon már igazi „arany komédia", humora nem önmegvetően blőd, elegancia van benne és méltóság. A filmet derűs bizakodás, félreismerhetetlen fellendülési hangulat hatja át. Gózon Gyula három konzumnővel koccint a pesti lokálban, katonásan és boldogan: „Hogy az Úristen bennünket meg ne áldjon, arról szó sincs!"

8. Idegen nő a lakásban (Szorongás a másik nemtől)

8.1. Az ember, aki nem mert hozzányúlni (Az erotikus komédia melodramatikus átszellemítési kísérlete: Ida regénye)

8.1.1. A misztifikált impotencia (A férfi narcisztikus sérülése mint szerelmi akadály)

„Sokszor úgy érzem, hogy a legaláértékeltebb magyar filmem az *Ida regénye.*" – írja Székely István[495]. Az Ida-film forgatókönyvét, Gárdonyi Géza regényéből, Stella Adorján és Mihály István írták. Zenéjét Fényes Szabolcs komponálta. Operatőr: Eiben István. A film forgatását 1934. január 25-én kezdték meg, bemutatója március 15-én volt a Royal Apollóban. „Műfaj: vígjáték." – minősíti Lajta Andor[496]. Gárdonyi aligha tekintette művét vidám regénynek. A komikum deltája e nagyon felajzott és kevéssé magabízó korban a gyengédség vagy a komolyság minden forrását elnyeli. Egyeduralma leplezi le a nevetés kicsinyítő, kisebbítő, bagatellizáló jellegét. Az eluralkodó nevetés elhárító, tehermentesítő mechanizmusként szolgál. A kor alkotóinak érzékenységét, kreativitását dicséri, hogy egy tehermentesítő mechanizmust lelki önismeretet termelő műfaji struktúrák kikristályosítására tudtak felhasználni. Ez is kultúramentés: másodlagos megterhelésnek vetni alá azt, ami a megkönnyebbülés szolgálatában jött létre.

A szerelmi epika új és új hátráltató mozzanatokat fedez fel: a zord szülőt, a szeretett személy ingadozását, ingatag mivoltát, a szerelmi konkurenciát, a szerető személy (az én) ingadozását, félelmeit a szeretett személytől, a szerelemtől, a világtól és önmagától, s a szerelem felismerésének nehézségeit. A szerelem nemcsak a szeretők evidens válasza lehet a világra, kérdéssé is válhat. Az idők során felfedezett hátráltató mozzanatok gazdagon differenciálódnak és – a halmozott nehézségek összetevőiként – sokféleképpen kombinálhatók (pl. a *Lila ákác*ban a szerelem felismerésének férfiúi képtelensége a nők konkurenciájával és a hős ingadozásával).

Az akadályoztatott szerelmen alapuló szerelmi regény legtermészetesebb formája, melyben a nőben rejlik az akadály, a lovagi epikára megy vissza. A legegyszerűbb esetben a nő egyszerűen már másé. A vonakodó nőn alapuló konfliktustípus kidolgozásával és elmélyítésével a birtokjogi motívum jelentősége csökken, a nő hozzáférhetetlenségének élménye szubjektivizálódik és általánosul. Vívódó kapcsolatok tanúi vagyunk, amelyekben a férfi már magáénak érzi a nőt, s végül mégsem kapja meg, vagy ha meg is kapja, váratlanul elveszíti, s ha nem veszti el, sem érezheti magáénak, mindig marad valami utolsó, átléphetetlen küszöb, beteljesületlenség és végső kizártság, a megnyugvás legfeljebb a rezignációban elérhető (Érzelmek iskolája, Swann, Bimbózó lányok árnyékában, Sziget a Szajnán, A szerelem sivataga). Az ok gyakorta fölöttébb bizonytalan. A férfi a hibás, aki nem tud harcolni? Vagy nem kell neki eléggé a nő? Talán a nőnek nem kell annyira a férfi, hogy szenvedélyesen idealizálva legyen képes látni őt?

A prolongált beteljesületlenségre alapított szerelmi regény másik típusa a férfiban látja az akadályt. Mivel a szerelmi epikában a nő a normális hátráltató, a primér akadályfelelős, s az állatvilágban is a hím harcol az ellenálló nőstényért, a férfi ellenállásain alapuló konfliktus esetén az olvasó, a néző külön magyarázatot igényel, izgatják az okok, a titokzatos akadály. Alapszabály, hogy ha a nő oldalán jelentkeznek a hátráltató okok, nem feltételezünk titkos tragédiákat és bevallhatatlan titkokat. A férfi nemi absztinenciájának képe nyugtalanítóbb, mint

a nőé, mivel a férfi feladata – a kulturális kódokba foglalt szerelmi munkaköri leírása értelmében –, hogy ne húzódzkodjék és szenvelegjen, hanem küzdjön a nőért. A nőben rejlő akadályok fokozzák a szerelmesek közötti harcot, intenziválják az interakciókat; a férfiban rejlő akadályok, az egzotikus, kalandos akciófilm műfajok alapvető konstituensei, melyek a szerelem világából a kaland és a háború világába való kivonulásra késztetik a férfiakat, míg a melodrámában bensőségessé teszik a külső harc helyébe lépő vívódásokat.

Az *Ida regénye* olyan írások sorába tartozik, amelyek hősei egymást kínozva, önmagukat gyötörve epekednek, s bár indok van bőséggel, a vergődő nélkülözés és a tehetetlen vágy nagyjelenetei erősebbek mint a magyarázatok. A regényesített impotencia esetei többet sugallnak, mint amit a cselekmény végül megmagyaráz. Minthogy a titokzatos vonakodás és halogatás, az önkéntes aszkézis és érthetetlen önmegtartóztatás eseteiben kényes és bevallhatatlan konfliktusokra gondolhatunk, érthető a misztifikáció, de termékeny is, mert az okok mindig komplexek és az általuk sújtott számára sem világosak. A misztifikált impotencia narratív mitológiája az elitirodalom csúcsteljesítményeiben (Stendhal) jelenik meg. Kierkegaard műve, A csábító naplója is e műfajhoz tartozik, s Franz Kafka hőseinek magányában és vonakodással teli leveleinek költészetében is szerepet játszik a bennünket foglalkoztató téma. A prolongált beteljesületlenség képei számára kapóra jön minden hagyományos – de mostmár jól introjektált – tilalom, pl. a vérfertőzési tabu (A tulajdonságok nélküli ember). Ha a szerelem maga kezd problematikussá válni, legjobb olyat szeretni, akit úgysem szabad. A jelzett kódot Gárdonyi átviszi a népszerű lektűr szintjére, a filmfeldolgozás pedig Gárdonyihoz képest is radikálisan vulgarizál. Aki olvasta Gárdonyi csendes és szomorú regényét, szorongni kezd a hetykén érzékire és dübörgően ellenállhatatlanra hangszerelt címzenétől: „Odavagyok magáért, / A fekete hajáért..." A regény világa csupa félénkség, skrupulózus bizonytalankodás, míg a filmdal intonálta világ szelleme vidáman cinikus, könnyelmű, erotikája keresztülgázolóan tolakodó. Az előbbi embere túl nagyra tartja magát, ezért sikertelen és szerencsétlen, az utóbbié kevesebbre tartja magát, semhogy bármi gátlása lehetne. A film ily módon csak a nemzedékek és korszellemek kompromisszumképződése lehet.

Ida elábrándozik a vonaton. Bekopírozódik a képzelt férfi képe. A kísérő apáca nyugtalan: „Ida!" – szól a lányra kérdőn. „Elszédültem egy kicsit. De már elmúlt. Sajnos." Ez a „sajnos" jelzi, hogyan csúszik le az anyag kabarészintre, lemondva az erotika titkainak a mesterkélt kultúra lelki csapdáiban vergődő félénk emberek vívódásaiban való tanulmányozásáról. Másrészt, bármennyire hiányoljuk is a regény érzékenyebb lelki klímáját, kétségtelen, hogy a Székelyéhez hasonló tisztelettelen, de felszabadult és szellemes trivializációnak kitett regények még mindig jobban járnak, mint a tekintélytisztelő adaptátorok mechanikus igyekezete és leckemondó fegyelme által merő unalommá változtatott klasszikusok. A mozinézőt kevésbé zavarja, ha Székely István Gárdonyihoz hűtelen mintha önmagához: ez az ő játszmája.

Egy leány találkozik tehát az akadályoztatott férfival, a fegyelmezett kétségbeesés hősével, a misztifikált impotencia lovagjával. A populáris változatokban a hősök szenvedését gondosan racionalizálja valamely mesterkélt ürügy. Kedvez a vulgarizációnak, hogy az Ida-anyagban összekapcsolódik a misztifikált impotencia erotikus mítosza a szegény úrra és gazdag polgárlányra épülő, habkönnyű komédiába lecsúszott szerelmi intrikával. A két kód alkuja alapozza meg a misztifikált impotencia oldását, az erotikus szorongások képvilágának visszavonását, a happy end lehetőségét. A habkönnyű komédia tradíciója megnyugtató morális magyarázattal látja el a misztifikált impotenciát: a férfi csak azért nem nyúlhat a nőhöz, mert az érdekházasság árnya vetül délceg, gáláns alakjára. A néző pedig közben a biztosan bekövetkező feloldás ígéretének reményében mélyülhet el a helyzet visszásságának élvezetében. A nemi vergődés, az erotikus kínok látványa az anyag elsőrendű élvezeti forrása. Ebben a formában lép fel filmkultúránkban a kín kéje, a szorongás szemléletének gyönyöre.

8.1.2. A frigiditás poétikája (A nő mint nebáncsvirág)

Első filmjeink javarészt férfifilmek, melyekben a nő a férfi erotikus vagy lelkiismereti konfliktusának tárgya. A filmek nagyobb része férfiportré, a hősre emlékezünk, a hősnő a férfi játszmájának elhalványuló alkatrésze, nem markáns típus. Rökk Marikának mint a *Kísértetek vonata* emancipált hősnőjének sincs drámája, mert a dráma a Törzs Jenő alakította nyomozó és a gengszterek között zajlik. Az első időben egyetlen kivétel, az első jelentős nőportré a *Tavaszi zápor,* Fejős filmje azonban nem a későbbi fejlődés alapja, csupán egy lehetséges alternatív fejlődés ki nem csírázott magva. A Fedák Sárira épített *Iza néni,* a Gaál Franciskára épített *Pardon tévedtem* és a *Rákóczi induló* hozzák a fordulatot. Megindul a magyar film nőmitológiájának, mitikus nőtipológiájának kidolgozása. Eddig az volt a fő kérdés, ki és mi az „igazi úr". A nőtipológia kidolgozásával új kérdésként jelenik meg: kicsoda és milyen az igazi férfi és nő? A filmgyártásunkban uralomra jutó középfajú, társalgó komédiák és melodrámák az USÁ-ban, a férfifilmek hazájában, elsősorban nőportrék. A férficentrikus akciófilm-műfajok (western, gengszterfilm stb.) nálunk nem játszanak szerepet, ezért a nő felfedezése s a nősztárok, a glamúr-dívák rendszerének kidolgozása a felvirágzás feltétele. Ezen a téren az *Ida regénye* jelentős előrelépés. A János és Ida közötti macska-egér harc a nemek harcának az elveszett *Pardon tévedtem* mellett első artikulálási kísérlete.

Az alacsony sorsú lány, a szerelem rabszolganője az, akit meg kell tanulni megbecsülni, ami sikerül *(Csak egy kislány...)* vagy nem sikerül *(Tavaszi zápor).* A magasabb státuszú nő a vágy kényes tárgya, akiért harcolni kell *(A kék bálvány, Hyppolit).* Gyorsan megjelenik az emancipált útitársnő is, a férfi egyenrangú partnere a nagyvilágban, veszélyes utakon *(Kísértetek vonata).* Egy óvatos szeretettel modernizált patetikus hősnő is visszatér az elmúlt világból *(Rákóczi induló).* Az *Egy éj Velencében* és az *Ida regénye* hősnői olyan nebáncsvirágok, kiknek jellemébe már a neuraszténia színeit keverik. A nők rendszerének képzeletszerű kidolgozása egyben a női sztárrendszer kiépülése. A bevált nőtípusokat sztártípusokként ismeri el, idólumokként szentesíti a populáris kultúra.

A harmincas évek elején a férfiak sztárolási folyamata gyorsabban halad és látványosabb eredményeket hoz. A férfisztárok második generációja nem fog versenyképessé válni az elsővel, Jávor és Páger szinte végig vetélytárs nélkül marad. A női garnitúra kiépülése nehezebben indul, de végül a női idólumok rendszere válik – a harmincas évek végére – differenciáltabbá. A *Mindent a nőért* Gaál Béla által rendezett epizódjának (1933) patikus kisasszonyaként feltűnt Ágai Irén az *Ida regényével* fut be a magyar hangosfilm első női sztárjaként. Dayka Margit túl bonyolult, nem hajlik a sztársors fegyelmére, nem alkalmas alanya a típust és megjelenést formalizáló beskatulyázásnak. Ágai – Gaál Franciska és Rökk Marika után – a harmadik sztárjelölt lenne, két vetélytársnőjét azonban elhódítja a német filmgyártás.

Minthogy még nem alakult ki a harmincas évek második felének differenciált sztárrendszere, Ágainak kezdetben a zárdaszűztől a masamódig, teljességgel különböző típusokat kell alakítania. A színésznő személyisége sem az erotikus sztár, sem a romantikus ideál szerepkörének nem kedvez. Rökk Marikáéval rokon, bár kevésbé kényszeredett édelgése a modern lány szerepkörével sem engedi összenőni. Mindent eljátszhat, de egy mentalitásnak sem válik reprezentatív szimbólumává. Ágai még nem amerikai értelemben vett sztár, nem a filmekből kilépő megtestesült mítosz.

A sztárt, különösen ha nő, alá kell vetni egyfajta gondos ipari formatervezésnek. Ezt szemünk előtt s éppen Ágain tanulja a magyar filmipar. Ágai szimpatikusan tüsténtkedő agilis nő, de nem tud egész arcával mosolyogni, csak száját húzza félre. Szeme sem elég eleven s nem csecsemőszerűen csodálkozó. A harmincas évek hajviselete gyakran nem kedvez a női szépség-

nek. A sztárnak néha ellen kell állnia a kérészéletű divattendenciáknak, ha azok nem használnak szépségének. Még ezt is meg kell tanulni. Ágai lapított frizurái markánssá teszik arcát.

Még közel a gazdasági katasztrófa otthonokat szétzúzó élménye. Ágai a magyar Kay Francis, megtépett fészkek fanyar ízekkel beoltott, de tovább csicsergő mű-naivája. Jean Harlow az első, aki a megkeseredett válságkorban elsöprő hatású megoldást talál a nő önidealizációs problémájára. A női önidealizációs törekvések sebzettségét az erotika fokozására használja, az antiromantikus és antipatetikus kiábrándulást az érdes cinizmusig fokozza, s ezen izzítja át a csalódott romantikát.

Gárdonyi, akinek írása művészmiliőbe vezető impresszionista regény, a kisvárosi, kispolgári szalonok világképét változtatja irodalommá, a félénk emberekét. A film készítői a halkszavú, gyengéd regényből borsos, frivol, érzéki filmet csinálnak. Ájtatos klastromi szüzek és a kocsmaasztalon táncoló vidéki operettprimadonnák kontrasztja a kiindulópont.

Az „élet máshol van" élménye, a régi magyar film egyik alapmotívuma ezúttal pozitív oldalával mutatkozik be. Ida tíz éve él klastromi tisztaságban és csendben, élet-előtti állapotban konzerváltan, erkölcsileg hibernálva. Vénkisasszonyi sors vár reá: ő az, akit ittfelejtett az élet. Egy női Tatárpuszta-történet hőse, aki, mint szelíd nő, nem is várja, hogy eljöjjön érte a mozgalmas élet teljessége.

A súlyos rácsok, vastag kőfalak nem keltik a fenyegetettség érzését. A védett klastrom az ifjúság, a gyanútlanság díszlete, a kiábrándulás előtti kor képe, melyre nemesebb, de sterilebb ég borul, mint a későbbire, a megismerésen, bűnbeesésen, kiábrándulóson túli világra. Két miliő: az egyik tiszta és kissé börtönszerű, a másik szabad és züllött, bordélyszerű. A megváltás szimbólumai azonosak a rabság jeleivel, kövek, rácsok és falak, de a kolostor nemcsak a kövek világa, a szavaké is.

A jelek valóságos és teljes reagálásokra előkészítő virtuális és részleges reagálások. A szellem nem egyidejű az anyaggal, a szellemi élet egy lehetséges új valóság, egy jövendő valóságos élet bevezető szakasza. A kolostor, a szavak és nem a tettek, a rítusok és nem a harcok világaként, tornác, előszoba. A szellem az eljövendő tettek visszafogott, kezdeti létmódja. A kolostor a visszatartás, a tartózkodás, a várakozás szimbóluma, de ég és föld kapcsolatáé is. Az el nem vegyülők, a jobb világra várakozók lemondása, az egész életet illető önmegtartóztatás garantálja ég és föld kapcsolatát, melynek megtestesítője a szűzleány. Székely filmjében a kolostor képe anekdotikussá válik, a szűz képe nem. A szűzlány képe válik az élettel érintkező átszellemítő értékek örökösévé.

Éjszakánként vad szerelmes leveleket olvasnak a lányok. Ida elkobzott levelet kommentál: „Égő szerelmem... Pfuj!... Ilyen leveleket kapnak maguk? ... Csókos mindenségem... Botrány!... Szorosan... Pfuj!..." Pfuj, mondja az ifjú segédtanárnő, s közben nagy sóhaj szakad föl kebléből.

Ida, aki magára vállalja a botrányos levél bűnét, hogy megmentse a kolostori kegyelemkenyérre nálánál rászorultabb leányzót, a szentség világának száműzöttjeként, ártatlan bűnösként kerül ki a világba s haza az apai házba. (Csak az anyai ház jelenti itt a „bent" szimbólumát, az atyai ház a „kint" szimbóluma. A félárva, anyátlan Ida az apácák megsokszorozott anyaszimbolikájának rabja. Lélek és lét határa apa és anya között van: az apa a léthez tartozik. Egyúttal az „édes"-anya is hiányzik; a megsokszorozott anyaszimbolika az édesanya ellentétét sokszorozza meg: savanyú nevelőkként.) Hazatoloncolt hősnőnk az önfeláldozó erény aktusaként vállalja a bűn látszatát. Bűne álbűn, a tisztaság egzaltációja. A bukott ember sorsproblematikája is felsejlik, de csak az erény próbatételeképp.

A látszat szerint bűnös Ida valóságosan és emberileg bűntelen, de a „tiszta" Ida epedve dorgálta az epekedő levél gazdáját. Hallottuk a vágy áruló sóhaját. Ida nem szent, mert a fantázia bűne is bukás, sőt, Ida hazug, mert olyan bűnt dorgál – „pfuj!" –, a vágy bűnét, melyben

osztozik. Ida hazugsága azonban nem személyes bűn, hanem korhazugság. Az ifjú tanárnő azt mondja, amit illik: hazugsága maga a korerkölcs.

A kicsapandó növendéket megmentő kicsapott tanárnő áldozata, a felszakadó sóhaj tanúsága szerint, tudattalan vágyteljesülés. A kinti élet a büntetés, de a bűn is pontosan a kinti élet vágya volt.

Ida ül a vonaton s erőszakosan zakatol az ijesztően könnyed slágerzene. A kolostori sors a fegyelem és lemondás csendes boldogsága. A kiűzetett Ida sorsa a lemondás a lemondásról. Az elkergetett Idának, akit feltesznek az első vonatra, az életbe visszatérő zárdaszűznek meg kell ízlelnie a bukást, mert az általa elsajátított ideális kritériumok szerint minden élet bukás. A stigamatizált Ida, akinek vállalnia kell az élet örömééért küzdő világ zavarosságát, a szenvedélyes élet „bűnét", ily módon tehet szert arra a türelemre, amelyet az esendő élet elvárhat a szigorú szellemtől, s a férfi mint ember a nőtől mint a klastrom küldöttjétől, mint angyaltól. A férfiak mohó lényekként jelennek meg: az apa borra szomjas, a vőlegény pénzéhes. Mohó férfiak uralják a kompromittált földi világot, hova angyal száll le, egy nő, akinek égi (kolostori) kapcsolatai vannak. A kolostorból kiűzetett Ida bukott angyalként merül alá az emberi sorsban. A szűzlány a szentimentális szerelemmitológiában félig égi lény, aki, ha asszonnyá tud válni, válik teljesen emberré.

Az *Ida regénye* nem a megrázó elmélyülések, de nem is az elszalasztott lehetőségek filmje. Hangulatosak az enteriőrök. Székely humorral és szeretettel kelti életre a laza erkölcsű de jószívű vidéki duhajokat. Megjelenik a borkereskedő, a kackiás Ó Péter (Rajnay Gábor), a vidéki színésztrupp – kiváltképpen a primadonna – mecénása, borközi állapotban, a „helybeli rövidáruk fejedelme" és egyéb notabilitások társaságában, kinek zajos élete szakmai ártalomnak is tekinthető. „Mondja Julis néni, miért nem jöhettem én haza?" – kérdi Ida. „Manci kisasszony, Sári kisasszony, Piri, Lola..." – sorolja a gazdasszony az okokat. Ki ez az Ó Péter, mit gondoljunk az egri borkereskedőről? Kolostorba dugta lányát, hogy kedvére züllhessen? Vagy, mint a melodrámák lányukat előkelő intézetben neveltető prostituáltjai, azért távolította el Idát, mert kultúráltabb életre szánja, mint az övé? A hazatért Ida sem talál otthonra az apai házban.

Hogyan lehet új életet vinni a gazdag pénzeszsák szereleméhes lánya és az elszegényedett, pénzéhes úr komédiájába? A férfinemet ezúttal nem a kérő, hanem az apa kompromittálja. Az *Ida regényé*ben nem a szenvedélyesen szerelmes lány boldogságát hátráltatják a kiábrándultan bölcs szülők, az apa a heves szerelmes és lánya az apai örömök gátlója. A rangon alul szerető apa rangon felül akarja férjhezadni lányát. A borkereskedő vizet prédikál, az örömöket hajhászó apa rezignált számításon alapuló házasságra kényszeríti lányát. Ó Péter félig modernizált ember, aki racionális világot követel környezetétől, de maga még nem képes racionalizált életvitelre.

Az *Ida regényé*ben anya nincs, az apa pedig inkább züllött nagybácsi. Filmjeinkben az elárvultság azok fölött is ott lebeg, akiknek megvannak a szülei, de sem anyagilag, sem lelkileg nem képesek biztosítani gyermekük kedvező startját a megváltozott világban. Az anya mint halott: gyenge és távoli anyai elv, mely nem a reális viszonyokat formáló hatékony hatalom. Az anyai elv másrészt az anyapótló apácák személytelen szigorában is megjelenik. Az anya, amennyiben jó, távol van, s amennyiben nincs távol, nem megértő. Idának két otthona van, a kolostor túl szigorú, s az apai ház túl züllött. A kettős erkölcs a szavak és tettek összhangtalanságának képe, a double-bind helyzeté, melynek szükségszerű folyománya, hogy Ida begörcsöl, s nem tudja berendezni harmadik otthonát: életét férjével.

Az asztalon táncoló primadonna: a szülő nemi életének mitizált és groteszk képe. Érzelmi sérülés tanúi vagyunk, a távolról imádott apa lelepleződéséé. Ágai túlságosan is életrevalóan temperamentumos, semhogy apaképének sérülése és a jövendőbelitől való elzárkózás között átélhető kapcsolat teremtődhetnék. A sérült Ida kevésbé, a szigorú Ida hitelesebb. A lány a zavartalanul imádott halott anya földi helytartójaként ül törvényt Ellácska, a primadonna, Ó Péter

szeretője fölött. Ellácska: „A világot jelentő deszkákon működöm." Ida: „Láttam. Az asztal tetején." A rajtakapott apa előbb dacos, utóbb fejét vakarva magyarázkodik. Ó Péter nehezen viseli Ida sértett szigorát, Ida pedig az ízlésének meg nem felelő örömökben tobzódó atyai életstílust. Az apa joggal protestál: „Egy hete vagy itthon és teljesen felforgattad a házat! Ez egy borkereskedő háza és nem zárda!" Ó Péter újsághirdetés útján szabadul Idától: „Sürgősen férjhez adnám leányomat..." Úgy kínálja a tanult, gazdag, szép és bűntelen Idát, mint valami csúnyácska vagy bukott nőt. „Sürgősen..."

8.1.3. Két sérült ember túl a szerelmen

A szerelemvágyó Ida első utazásán képzelt férfi jelent meg a kísérő apáca helyén. Ida és János utazásakor apáca kopírozódik Jávor helyére.

– Szédül?

– Nincs rá okom. Sajnos...

Ida a legvilágosabb képlet. A szerelmi retardáció a nő részéről világosabban motivált. Már több film, *A kék bálvány,* a *Hyppolit, A vén gazember,* a *Rákóczi induló* és az *Egy éj Velencében* feldolgozta a szegény kérőre épülő bizalmatlansági konfliktust, melyet az *Ida...* új módon közelít meg, nem a bizalmatlansági válságra helyezve a súlyt, hanem a következményeként kialakult helyzetre, a két – egymás számára tabut jelentő – ember együttélésére. Az inkább melodramatikus Gárdonyi-anyagból Székely megcsinálja az első szerelmi tabu-komédiát.

Míg az előző nemzedék regényeiben a polgárosodás készsége oldotta az urizáló élősdiség tragédiáit, a gazdasági válság elbizonytalanítja a polgárosodás perspektíváiba vetett hitet. A száz éve ajánlgatott kiút, midőn végre mindenki rászánja magát, csődöt vallani látszik a világválságban. Miután a válságkorban polgári vagyonok is elértéktelenedtek és polgári nemzetségek is aláhanyatlottak, a filmek új hőstípusokban foglalják össze a régi birtokos osztály hanyatlását és az új középosztály válságát. A Jávor által megformált hős földbirtokosként és mérnökként, úrként és szakemberként is kallódó ember. A proletár néző, aki számára a polgár is nagyúr, szeretné szenvedni látni az urakat, s duplán szenvedő urat látni dupla öröm. Míg egyrészt a proletár nézőt megörvendezteti, hogy az úrnak sem megy jól, addig másrészt a lecsúszott úrral már azonosulni is tud, mert az összezsugorodott, lecsúszott országban minden néző lecsúszott úrnak érzi magát. Ha Trianon a nagy árverés, akkor minden néző lecsúszott nagybirtokos, aki ráadásul nem tudja pontosan – mert mindkettőt hallani –, hogy eltékozolta-e birtokát, vagy kiforgatták belőle, ezért vívódik a bűntudat és a felháborodás ellentett reagálásai között.

Bús nővel üldögél János, árverés alatt álló ősi kastélyában, amely már nem az övék: „Ne búsulj Jolánka, talán van még valami eladó." Hősünk válaszol Ó Péter hirdetésére: „Balogh János 32 éves gazdálkodó és okleveles kultúrmérnök" – így mutatkozik be válaszában. Balogh látatlanban mond igent. A háromezer pengő hozományra van szüksége, nem a nőre. A harmincas évek filmjei, melyekben a szegény úriember néhány szerelmi próbával igazolja, hogy szereti a gazdag polgárnőt, álszentebbek az előző nemzedék lektűrjeinél. Az *Ida*-filmben üdítő, hogy a hős végre felvállalja a hozományvadászatot. Új kérdés jelenik meg, az, hogy a kínos de elkerülhetetlen indítékok kényszerpályáján hogyan lehetne menteni azt, ami menthető. A hős könnyelmű tisztára mosása a bohózat és burleszk, nagyobb erkölcsi megterhelése a melodramatikus komédia felé viszi a cselekményt. Kettős, úri és polgári csődtömeg felszámolása jegyében vállalja Balogh az érdekházasságot, s azzal vezekel, hogy nem hajlandó szeretni a lányt, holott szeretni tudná. Míg a self-made-man (pl. a Ráday-hősök) derűs cinizmusa olyan értékeket sért meg, amelyekben nem hisz, a kallódó lovag sötét daccal vállalja fel a helyzetet, mely nem engedi megfelelni saját mércéjének. Tragikusan hisz az értékekben, melyeket nem követhet.

A keserű igazság önkínzó hőse számára lehetetlenné válik a Noszty Feri-féle könnyed lavírozás az emberek között, mert a felismert és elismert bűnök és vétkek önmagukat korlátozzák. Az erénynek megakadályozni nem, csak büntetni van ereje a mércéjének meg nem felelő döntéseket és cselekedeteket. A tragikus hit komédiáját látjuk. Ha a szegény férfi vagyonáért vette el a gazdag nőt, akkor ne mondja, hogy szereti, még akkor sem, ha szereti. Miután elfogadta a nő pénzét, nem fogadhatja el testét. János kifizetett neve Ida birtoka lett, ezért János nem tudja birtokolni Ida testét.

Ida, a csélcsap apa félárva lánya a férfiakra haragszik, az érdekházasságra kényszerült János önmagára. A nőnek férfiképe sérült, a férfinak önképe. Szeretni azonban csak az tud, aki nincs túl rosszban önmagával. Az *Idá*...-val jelenik meg filmjeinkben a narcisztikus sérülés problematikája.

Mikszáth Noszty-regényében még csak a nő sérüléséről van szó, Herczeg: Szabolcs házassága című művében a férfi narcisztikus sérülése kerül középpontba. Gárdonyi egyenlő figyelmet szentel a két fél sérülésének. A Szabolcs házasságában a szegény úr szintén gazdag nőt vesz el, s a férfi rendi, az asszony női büszkesége szenved a házasságtól. A Herczeg-regény is a nehéz egymásratalálás története: „Mint egymáshoz idegen emberek lépték át a lakásuk küszöbét, mint két udvarias utas, akit a véletlen összehoz a közös vendégfogadóban."[497] Herczeg hősei számára az együttélés sivársága ugyanolyan kín, mint az *Ida*... hőseinek aszkézise. A két idegen konformista nemi életének eredménye nem a Gárdonyi-hősök hiperszenzibilis aszkézise, hanem a közöny. De a szenzibilizáció lehetőségeivel terhes közöny, mert elmulasztották felfedezni egymást, s van mit felfedezni. A férfi más asszonnyal, arisztokrata nővel kezd viszonyt, feleségét pedig, félig-meddig öntudatlanul, hasonló viszonyba hajszolja. A Gárdonyi-hősök nem nyúlnak egymáshoz, a Herczeg-hősök nemcsak egymáshoz nyúlnak, hanem máshoz is, megcsalják egymást. A találkozás elmaradása és az intimitás hiánya hol a nemiség mínuszában, hol pluszában nyilatkozik meg. Az alapérzés azonos: az idegenség érzésének kétféle lereagálásáról van szó. Idegenek között mindent szabad, de lehet, hogy semmit sem tanácsos...

A Herczeg-regénybeli férj egy napon észreveszi, hogy felesége s az előkelő házibarát viszonya intimebb, ő maga a fölös személy, a harmadik: „Látnivaló, hogy itt ő maga a harmadik. Azok ketten rokongondolkozású emberek, akik egy-egy könnyen odavetett szóval megértik és irányítják egymást. Talán öntudatlanul is intimitásban élnek és szükségük van egymásra. Idegen és fölösleges csak egy valaki köztük: ő, a férj."[498] Az asszony, akit megnemesít a válság, a magány, később a grófi szerető ízlésnevelő szerepe és a bűntudat, kivirágzik, levedli hivalkodó, harcias és eredetieskedő vonásait, megjelenik rajta „a nőiességnek az a rokonszenves, meleg zománca."[499] A szerelemmítoszokban mély ösztönök és ideák nosztalgiája szólal meg, amelyeket a modern tömegember elfojtott, fölöslegesnek nyilvánítva s az örömszerzés jelszavával szerelve le aggályait. Szabolcs beleszeret feleségébe, s ha egy partner szert tett az anyáéhoz hasonló felcserélhetetlenségre, úgy az anyát illető ősféltékenységet is felébreszti. Ha a szerelmes és partnere eléggé messze mentek el, nem lehet többé osztozni rajta másokkal. Csak addig a csere vagy az osztozás tárgya, amíg ugyanazt adja és kapja, mint a többiek.

Felesége megcsalta Szabolcsot, de ő már előbb megcsalta az asszonyt, így elvileg nincs mit számonkérni vagy megbocsátani, mégis megöli a szeretőt. Midőn a maga bőrén tapasztalja, amit korábban ő tett partnerével, akkor nem a maga bűne mossa le a feleségét, hanem a feleség tette piszkítja be a magáét, mely előbb nem tűnt oly problematikusnak. Szabolcs tragédiája egyben a kettős erkölcs komédiája. Hősünk a szeretett személy félrelépését tragédiaként éli át s a szerelem ügyének érzi, a maga félrelépését komédiaként fogja fel s az Erósz dolgának tekinti. Herczeg regénye a túl nehéz, elkésett egymásra találás története. Mivel Szabolcsot felesége tartja el, úgy nézhetne ki, mintha nem szerelemből, hanem érdekből fogadná vissza az asszonyt. Éppen az immár szeretett asszony előtt kompromittálhatná őt az elnézés, melyet a nő félrelé-

pése kapcsán gyakorolhatna. Így megbocsátani sincs módja, bár haragudni sincs joga. Ezért csak halálával igazolhatja, hogy szeret. Feltűnő, hogy a filmekben teljesebb férfi és nő egyenlősége, kölcsönössége, szimmetriája. A valóság kötelező álomgyári szépítése és egyszerűsítése nem válaszol a kérdésre, hogy nincsenek-e a szeretők és házastársak között – újabban a szociobiológusok által is tárgyalt – tragikus aszimmetriák, melyek a szimmetria lovagias és emancipált álarcát öltötték? A középosztályi lektűr jobban kiélezi a konfliktusokat mint a film. Míg a nagy irodalmat, mely a tehetetlenség, a hamvába holt vegetálás ábrázolása felé halad, a defektek feltérképezése foglalkoztatja, a középosztályi lektűr vágya a tragikus megtisztulásra épp olyan utópia, mint a triviálisabb filmek mindent gyorsan elsimító igyekezete.

Az *Ida*-film melodramatikus komédia, mely, ha nem is vállalja még a negyvenes évek melodrámáinak önkínzó erotikáját, nem is könnyű komédia már. A melodramatikus komédia az „érzések zűrzavarát", az „érzelmek betegségét" választja témájául, olyan tárggyal küzd, mely majd csak a „nagykorú" művészfilmben találja meg radikális kifejezését.

Hőseink nem tudnak megbízni egymásban. A régi világban nagyjából világos volt, kitől mit lehet elvárni. A kevésbé véletlenszerű viszonyok között élők többet tudtak egymásról. A csalódás ezért tragikus volt. Az alkalmi és mobilis viszonyok, kiszámíthatatlan emberek és bejósolhatatlan folyamatok feltételei között a csalódás csak annyit fejez ki, hogy az ember rosszul választott, elcsábították, becsapták, egyszóval balek volt. A csalódás gyakoribb, bárkivel bármikor megeshet, de nem tragikus, nem teszi lehetetlenné a továbbélést, és nem támadja meg az emberképet.

Nem tudni, hogy kiben mi lakik. A homlokzat semmit sem szavatol. Miután Balogh a hozományáért vette el a szép, fiatal, kedves, művelt és gazdag nőt, akit önmagáért is elvehetne, kényes helyzete által megrövidített jogai nem engedik, hogy rákérdezzen a túl könnyen kapott lány „becsületére". A férfit a számítás ténye, a nőt a „bukás" gyanúja kompromittálja. Ida és János anyagilag bukott férfiként és erkölcsileg bukott nőként ismerik meg egymást. Legyőzve a társadalmi előítéletek, a morál fenntartásai és az ízlés gátlásai. A szegény úr megkapta a gazdag polgárlányt, s az mégsem az övé. Otthon vannak, együtt, túl a szerelmi karrierkomédiák happy endjén, és most kezdődik a kishitűség, a kisebbrendűségi érzések melodrámája, új konfliktusnívó élményei várnak reánk. Túl a szerelmen! A szerelmi rezignáció komédiája. Az *Ida regénye* két kiábrándult emberről szól, akik elutasítják a szerelmet.

A hagyományos szerelmi regényben a szeretők fő baja, hogy nem akarják egymásnak adni őket. Ida szégyene, hogy a bohém apa könnyen adja, kidobja őt. A túl könnyen adott lány szégyene összefügg a szerelem modernizációjával, azzal, hogy míg a szerelem felfedezése a hellenisztikus regényben, a lovagkori lírában vagy a reneszánsz irodalomban emancipáció, addig a szerelem modernizációja racionalizáció kérdése. A polgárlányt megalázza a szerelem kapitalizációja és racionalizációja, melyben helye van a vagyoni helyzet mérlegelésének és helye van az erotikának, melyek kiszámítható, kalkulálható dolgok, de nincs helye a szerelem irracionalitásának. A modern élet átfogó racionalizáltsága, mely az egyénből esetet csinál, sérti hiúságát. Az *Ida*-filmben a túlracionalizált szerelem inflációjának szimbóluma az apróhirdetés. Az erotikus racionalizáció által sokkírozott szeretők gyorsan, előkészítés nélkül, érzéseket és kötöttségeket ki nem építő váratlansággal ott találják magukat egymás házában, sőt ágyában. Két idegen, egyszerre együtt, egy lakásban: tipikus szexfilmi téma volna, ha egymásnak esnének, nem várnának. Ezért énekli Ágai: „Nem jártunk ketten / Együtt a kertben / Csendes nyári éjszakán." Itt vannak egymás elé vetve és tárva, és minden hiányzik, ami lehetővé tenné, hogy ne érezzék nyersnek, bűnnek és obszcénnak ezt az intimitást. Vagy ne érezzék bagatellnek.

A szerelem racionalizációja prózai indítékokra bontja a „nagy érzést", míg irracionalizációja a talán prózai indítékokból táplálkozó, de azokat túllépő érzés átalakító hatalmát jelenti, melyet Stendhal „kristályosodási folyamatnak" nevezett. A komédiákban a szülők inkább a ra-

cionalizációt, a szeretők inkább az irracionalizációt képviselik. Az *Ida*... konfliktusának sajátossága az, hogy a szülő nem tiltja a szenvedélyes vagy irracionális szerelmet, pusztán ajánlja a racionalizált viszonyokat. A racionalizált szerelemmel nem áll szemben irracionalizált szenvedély, mert a modern világot túlságosan is uralja a racionális indítékok evidenciája. A szeretők is túl okosak, túl józanok. Ebben a kontextusban azonban ez annyit jelent: lelkileg szárnyaszegettek.

Az érdekházasság-tematika csak komikai ürügy egy rajta túlmutató probléma kifejtésére, mely abban áll, hogy a szimpátia és a szolidaritás viszonyai már nem jelentik az alkalmi érdekkövető magatartásformák független apriorját. Az emberek, az emberi viszonyok teljes egészében instrumentalizálódtak, s a filmek mindig jelenvaló szentimentalizmusa az öncélú emberi viszonyokat gyászolja, amelyek vágya még áthatja az instrumentális ember privát világát. Ha az emberek kölcsönösen, teljesen és sikeresen eszközzé teszik egymást, akkor nem lehet megállni és örülni az életnek. Az érzelmek sivatagába belevetett magányos lélek pontszerűvé zsugorodik, s e fájó pont: a szorongás. Ez a mélyebb értelme annak az örökös – komikus – vágynak, hogy valaki „szívből" és „igazán" szeressen.

8.1.4. Az erotikus tabu szerepe a szerelmi házasság restaurációjában

Ida: „Úriember ön?" János: „Kérem, ezt eddig senki sem merte így megkérdezni tőlem!" A lány álházasságot javasol. „Idegenek előtt becézhet, ahogy akar." Megfordul intimitás és nyilvánosság viszonya: titkos életünk szűzi, nyilvános létünk szemérmetlen. Odakinn mindent szabad, de mind kisebb részével tudunk azonosulni. A hivalkodó erotika külsőségei mögé rejtőzködik a szégyellt, titkolt szerelem.

A hatvanas évek végén pontosan azok a rendezők kezdenek szexfilmeket termelni (pl. Franz Antel vagy Ráthonyi Ákos), akik korábban a féltékenységi, félreértési és mésalliance-komédiákat gyártották. A kabarépoénokkal és slágerekkel megspékelt szerelmi bonyodalmak közvetlenül mennek tovább a szexfilmbe. A szexfilm felől visszatekintve a korábbi frivol komédiák is – szégyenlős – szexfilmeknek látszanak.

Ida és János csereaktust hajtanak végre, értéket adnak értékért, gazdagságot előkelőségért. Az előkelőség újra gazdag és a gazdagság végre előkelő. A helyzet furcsasága, hogy mindenki mindent megkapott, minden megvan és együtt van, a boldogság feltételei adottak, csak élni nem sikerül velük.

A misztifikált impotencia melodramatikus komédiáiban nagy szerepet játszik a nászágy, a nem használt ágy, a magát megtagadó nő metonimikus szimbóluma. Hőseink kávéznak, szertartásosan társalognak, végül aludni térnek. Felcsattan a zene. A feltárulkozó nagy ágy obszcén képe gúnyolja őket. A film slágerének témája az imádat, az erotikus alázat. A ritmus minden csattanása új melódiát lő ki, ellenállhatatlanul haladva, nem is a boldogság felé, hanem kezdettől fogva a boldogságban. A dallam gúnyol és izgat, szólít és hívogat. Ida egyedül áll a lényegileg kacér mert a benne lakónak hízelgő s a világ gazdagságát sűrítő polgári enteriőrben. Bezárja az ajtót. Elzárkózik. A zene illuminált melankóliája hangsúlyozza, hogy saját boldogsága elől menekül. Ida erotikájának lényege a partner kínzása az önkínzás által: a mazochizmus szadizmusa.

Az erotika olyan motor, mely nem egyenletesen jár, egyetlen robbanásra bízza az egész utat. Ez azonban nem igazi motor, inkább bomba. Az eredmény lázas és látványos, de hosszú távon problematikus vagy szerencsétlen: a film noir kedvelt témája lesz. Az *Ida regényé*ben komikus melléktéma. Az Ó Péter színésznője által főzött koszt ehetetlen. Ó Péter és Bogár úr

(Gózon Gyula) titokban főznek. A főcselekmény erotikus kibontakozásának késleltetése a házasság értékeinek restaurációját szolgálja. Az erotika szimpla kötelmével összefoltozott pár, Ó Péter és a színésznő esetében a gondoskodás felületes és formális. A késleltetett erotikával kínozva összekötött pár esetében lassan kibontakozik a valódi gondoskodás. Félénk gesztusok, melyek nem a csere racionalitásának, hanem a titkos ajándék irracionalitásának elvét követik. A gondoskodás, amely a házasság közkeletű képében az erotika kötő szerepét veszi át, az *Ida regényé*ben az erotika előzményeként jelenik meg. Ha a gondoskodás az első, akkor nem a gondoskodás az erotika prózai pótléka, hanem az erotika is gondoskodás. Ida titokban harisnyát stoppol, lopva gondoskodik a férfiről. Funkciókat vesz át, azaz anyáskodik: ez az otthonteremtés lényege.

Már nem tudnak egymás nélkül élni, érzik is, tudják is, csak kimondani, felvállalni nehéz.

A továbblépést az teszi lehetővé, hogy az egyenlőtlen szerelmesek próbatételes mésalliance-komédiája szerelmi háromszög-komédiával kombinálódik. Az előbbiben a számítás, az utóbbiban a hűtlenség árnyéka vetődik a szerelemre. A belső hátráltató mozzanatok dominanciája esetén, a szorongások által meghatározott stagnáló viszonyok között, a riválisfellépése felszabadító, előrelendítő mozzanat. A dupla szerelmi háromszög látszata viszi tovább a cselekményt: Csorba háziorvos (Pethes Sándor) sokat jár a fiatalasszonyhoz, Ida pedig megtalálja bizonyos Jolán levelét, melyben az ismeretlen nő megköszöni a hatvanezer pengőt. Egy óra elteltével a film kifullad. Az érzésükkel dacoló szerelmeseket megnyilatkozásra késztető dupla látszatháromszög, a szerelmi konkurenciaviszonyok legártatlanabbika, nem alkalmas rá, hogy csúcsra vigye a cselekményt.

Mindkét hősnek az énje sérült, a férfinak társadalmi énje (úrszerepe), a nőnek privát énje (nőszerepe) sérült meg. Mindkét érzékeny én-nagyobbodást a szerénységre intő háromszögviszonyok gyógyítják, amelyek a szerelem egyetemes körtáncának szintjére húzzák le a drámát, az emberi és kortársi sors vállalására késztetve a szeretőket. Idát a vélt riválisnő fellépése készteti tisztázásra. Elénekli a szerelmi slágert, mely eddig is kísérte a cselekményt. Ida vall. A jólismert dallam végre szavakban is testet ölt, kimondott valósággá válik a néma bűvölet. „Odavagyok magáért!" Balogh János azonban azt hiszi, hogy a dal nem neki szól. „Odavagyok egészen!" Az agresszív sláger a más karjából szerelmére mosolygó nő obszcén vallomása is lehet, mellyel azok ketten gúnyolják a harmadikat, a férjet. A dal, melybe végül János is bekapcsolódik, végül Ida és János összefonódásának első formájává válik, mintha egyik férfi öleléséből fordulna át a lány a másikéba, két karjával két férfiba kapaszkodva, mint az amerikai nő tizenkét évvel később a *Blue Skies* végén (Stuart Heisler, 1946).

Két osztály egymásról alkotott rémképe, a züllött úr és az olcsó nő házasodott össze a film elején. Miután János a „legrosszabbat" feltételezte a nőről, rájön, hogy Ida „így" is kell neki. A feltétlen elfogadás hozza meg a szenvedély békéjét s függeszti fel a hiú szenvedélyek háborúját. Jávor felkéri a nőt. „A maga zenéje. A mi zenénk." A kifáradt film átforrósodik. A férfi elfogadja, átöleli, táncba viszi, a kezdettől őket szólongató sláger csábzenéjében röpíti a „bukott" nőt. De a film készítői, megrémülve saját merészségüktől, gyorsan semlegesítik a felszabadult erotikát s visszavonják a morális nagylelkűséget. Nem az a baj, nem az gyengíti a megoldást, hogy Ida nem bukott nő, hanem az, hogy János ezt már rég tudja. Kiderül, hogy a férj a szeplőtelen, ideális nőt fogadta el, nem a jó és rossz Idát, a teljeset, az összes lehetséges Idákat, múltbeli és jövőbeli Idák arcképcsarnokát, örökre lezárt titkos ajtók mögött rejtőzködő Idákkal egyetemben, minden áron és mindenképpen. János elneveti magát: mindent tudott. Tudta, hogy Ida nem terhes. „Julis mindent elárult." S elmondja, hogy ő is „bűntelen": Jolán a húga. Minden árny eloszlik hirtelen, és elpárolog minden mélység is. Leáll a zene, hogy újra induljon, elcsendesülve és megédesedve, már nem a korábbi telt agresszivitással. Székely tehetségét dicséri, hogy a korszellem – vélt vagy valódi – prűdségének engedelmeskedve is újra belevisz a zárásba némi

pikantériát. Az egymásra talált pár tánca átkopírozódik a lokálból az otthon díszletei közé. Bűvölt tánc díszleteinek változása lesz az élet. Vizuális trükk élénkíti a happy endet. Aktivizálódik a nászágy, készülődik, megágyazza magát. „Kisasszony! Idegenek vagyunk." – tréfál a férfi. „Teljesen idegenek." – mosolyog a nő.

8.2. Az ember, aki nem vette észre (Az erotikus komédia midcult-stílű átszellemítési kísérlete: Lila ákác)

8.2.1. A nagyvárosi legenda és a búcsúzó békevilág

A Szép Ernő regénye és színműve alapján készült *Lila ákác*ot, Székely István és Szép Ernő közreműködésével, Mihály István írta. Operatőr: Eiben István. Zeneszerző: Ábrahám Pál. A filmet 1934. szeptember 6-án mutatták be a Rádiusban és a Kamarában. Az *Ida regénye* és a *Lila ákác* szórakoztató regényekből merítenek, pontosan abból a súlycsoportból, melyből lehet jó filmet csinálni, mert nem kenetteljes és megfélemlítő interpretációkkal túlterhelt, kulturális fétissé nyomorított „klasszikusok".

Székely István tehetségének megfelelő tematika: ambíciótlan kisemberek, akik soha sem vágtak neki az élet csúcsainak; rezignált derűvel úsznak a felszínen, nem kívánva viharos mélységekbe merülni; megbékélt világukban csak a kis örömöknek van helyük. Ami az erotikában a világ normális menetének megálljt parancsoló őrület, annak itt nincs helye. A szerelem már nem katasztrófa, nem megszállottság, nem különleges tudatállapot, mint a múlt század alkonyán. A *Lila ákác* hőse is két nőt szeret, mint Vajda János: Találkozások című verses regényének Váci utcai gavallérja (1877). De míg a múlt századi szeretőnek az a baja, hogy mindkettőt túlságosan szereti, Szép Ernő és Székely hőse nem eléggé: fanyalogva az egyiket, sznobizmusból a másikat. Egy szép nő varázsa alig különbözik egy sütemény vagy cigaretta örömétől. Kiváltképpen Kabos Gyula ezeknek a szerény megkívánásoknak a kitűnő karikírozója. A magyar film uralkodó vonala a biedermeier erotikakoncepcióját modernizálja, ifjonti bolondságnak, kis illuminációk ideges és ideiglenes, bocsánatos botlásának tekintve az erotikát. Pártoló lenézéssel állítja be ábrázolását, távolságot tartva, kerülve az elmélyült bepillantást részleteibe. A *Lila ákác* filmváltozatát a periférikus életszférák és integrálatlan személyiségek iránti poétikus érdeklődése a francia film felé közelíti. Ezért duplán megérezni a franciák elmélyültebb, tiszteletteljesebb, kevésbé prűd erotikafelfogásának hiányát.

1914-et írunk, a „békebeli" világ a Városligetben még zavartalan. Manci (Ágai Irén) a szürke veréb, a jelentéktelen masamódlány cifra kéjnő társaságában pletykálkodik a Casino de Paris előtt. „Istenem, ha én is olyan nagy művésznő lehetnék, mint te!" Búcsúzó békevilág. A fiatal Budapest legendája. Az ifjúság legendája. Az első szerelem legendája.

Hozzájárul a film sajátos hangulatához a kerékbe tört nagyvárosi nyelv. „Drágám" helyett azt mondják: „drázsám". Nyelvelnek, hazudoznak, belezavarodnak hazugságaikba, minden hamis, csak a test nem az, a friss, új test mindennél nagyobb érték. Angelusz (Kabos Gyula) megnézi Mancit: „Hangja nincs, de táncolni se tud..." Használható. Jellemző a hetyke kis dalok szemtelen butasága (Helló bébi, ha este szabad, / S ha jobb dolga nincsen, ma velem marad...) Ágai erőtlen, nyers kis hangja remekül viszi a könnyű dalt.

Palika randevún. A bankpénztáros várakozik, a „méltóságos asszony" késik. Masamódlány kuncog a padon. „Ha meg nem sértem, kisasszony, mit röhögsz?" Nyelvelnek egymással,

a lány pofont ígér. A nagyváros is demokratikus, az erotika még inkább. „Itt bolondozom veled, pedig én őt várom!" Végül megcsókolja a lányt. Pfuj, nyafog a lány köpködve. Pali szórakozott, nem figyel a lányra. „Te még mindig itt vagy, kis giliszta? Pedig én őt várom! Őt!" A lány azért elszórakoztatja. Hogy búcsúzzon? Adjon neki borravalót? A lány az akácra mutat. „Most fára másszak neked, te hülye?" Mégis tép neki virágot. Végül befut az asszony. „De most aztán eleget hemzsegtél itt."

A sláger célja, hogy játékká oldva tegye elviselhetővé, megjátszva nélkülözhetővé, gesztussal pótolhatóvá és előlegezve elkerülhetővé a fájdalmat. „Lila akácok, minek a szív, ha úgy fáj!" Ágai jól hangsúlyoz, az „úgy" és a „fáj" egyforma hangsúlyt kap, s a könnyű dal, a könnyedség szemérmét sem vetve le, megbicsaklik a fájdalomtól. Ágai cselédtípust játszik, ami nem foglalkozást jelent, sokkal többet, az önzetlenség, a szolgálat szenvedélyét, tradicionális kultúraeszményt, amelyben az örökös szolgasággal küszködve olyan embertípus fejlődött ki, akinek alapvető vonása a tiszteletteljes rácsodálkozás és az élet számára barátságos feltételek teremtésében lelt öröm.

Tóth Manci olyan mint a virág, amely csak nyílik és kínál, nincsenek ambíciói, pusztán lenni tud, virágzása és kínálkozása által betöltve a neki rendelt helyet, készségesen és derűsen hozzájárulni a létezéshez. Pali (Nagy György) olyan, mint a méh, szerezni akar, élményeket halmozni, szenzációkat megélni. Nyugtalanul járja a várost, testekre, kalandokra vadászik. Nemcsak a bankban pénztáros, saját életének is pénztárosa, mohón halmozza és fontoskodva minősíti, könyveli az életet, de nem tud megállni és odafigyelni rá. A férfi és a nő nem egyidejű. A férfi modern, a nő premodern, a férfi szinkron, a nő időtlen. A fiatalember azért komikus, mert túl sokat, a lány azért, mert túl keveset tart magáról.

A Hamupipőke-tematika két egymásba átjátszatott változást ragad meg, az erotikátlan kamaszlány kivirágzását, átalakulását erotikus előnyeit szignalizálni képes felnőtt nővé, és a hátrányos helyzetű osztályok jól sikerült nősténveinek erotikus felemelkedését. A kaméliás hölgy olyan Hamupipőke, aki kétszeresen „sáros", nemcsak a föld sara, a tűzhely hamuja és arca verítéke (a munka szimbólumai), hanem az örömök is beszennyezik. (A „tiszta nő" triviális kódja a munka és az öröm jeleitől megtisztított.) Manci, bár dolgozó nő, aki később szórakoztatóipari pályára lép, nem veszi fel az erotikusan kitanult nő vonásait, konzumnőként is megőrzi ártatlanságát. Amerikában a kis közösség ősi fészke értelmében nincs falu, csak farm van és a város, ahová bejárnak inni. A westernben a vidéki ház közvetlenül emelkedik ki a végtelenből. Az amerikai hamupipőkék számítóbbak, triviálisak és dörzsöltek. A *Lila akác* hősnője még magán viseli a falu erényeit, de a falusi élet bájakat korán hervasztó keménysége elől a városba menekült.

Hamupipőke sorsa átváltozás felé halad, ő lesz a királynő, az ő öröksége a világ. A *Golddiggers* filmekkel való rokonság tünete a női átváltozás szimbolikája, Manci átalakulása a rivaldafény hercegnőjévé. Székely filmjében azonban Tóth Manci sztárként is Hamupipőke marad, nem uralkodni, szolgálni vágyik. A pionírvilág nélküli pionírlányt nagy utazásra kell indítani a film végén, keletre kell mennie, mert Európában a kelet az, ami Amerikában a nyugat: szűzföld, meg nem állapodott világ. Többek között a kelet szimbolikája magyarázza a régi magyar film állandó érdeklődését Oroszország iránt *(Café Moszkva, Sarajevo, A gorodi fogoly, Két fogoly, Egy gép nem tér vissza).*

A masamódhoz képest a bankpénztáros meseherceg, trónörökös. A cselédtípus a még meg nem gazdagodott bankpénztárosnak – akárcsak a polgárlány az elszegényedett bárónak – beleszerethet kultúrájába. A nincstelen fiatal nő beleszerethet a fiatal férfi, a még sehol sem tartó kezdő ember testi előnyeibe. Szerepet játszhat a kultúra és a természet, de kimarad a társadalom, számításaival. Az ösztön és az ízlés, a vágy és az esztétikum együtt győzik le az észt, a szerelem a számítást. Így születik az erotikus idill.

Mancinak nem kellett a borravaló. Az érdekházasság problematikája nem vetődik fel, mindkét figura az élet eszköztelen kezdetén áll. A cselekmény a mulatók világában játszódik, ahol az alakok csak önmagukat képviselik, családjuk nem játszik szerepet. A régi magyar film orfeumi, színházi és kávéházi miliője az emberek második otthona, melyben néha olyan megértésre találnak, amit gondokkal küszködő és illúziókat kergető valódi otthonukban nem kapnak meg. A feslett miliők, a *Tavaszi zápor* óta, türelmes, igénytelen és illúziótlan szolidaritást nyújtanak. A film, melyben nincsenek nagy szociális akadályok, mivel mindkét hőse pénztelen és önálló, átalakul a szegény szerelmesek krónikájává. De mivel ebben a prosperáló városban mintha nem is lehetne meg nem élni, a szegény szerelmesek krónikája a könnyelmű szerelem, az észrevétlen boldogság, a gyanútlan ifjúság komédiájává változik.

8.2.2. A meg sem nézett imádott és az ödipális konkurencia

Tóth Manci részéről az érés és emelkedés folyamatát attraktív átváltozás szenzációjába sűrítő Hamupipőke-meséről van szó, mely feltételezi a gonosz mostoha által megtestesített alternatív nőtípust. (Ez utóbbi nem feltétlenül lép fel a Hamupipőke-filmekben, kiegészítő filmtípusokban is megjelenhet.) A szorgos cseléd jó társa lehet az ambiciózus fiatalembernek, akinek milliói csak eljövendő milliók. Lili, a „méltóságos asszony" – Szép Ernő regényében: „Bizonyosné" – azokhoz való, akik a milliók elköltésében szorulnak segítségre. Minthogy Hamupipőkében a kezdeti hátrányok később előnyöknek mutatkoznak, a riválisnőben a kezdeti előnyök válnak hátrányokká. Vajda János Találkozások című művében a kitanult félvilági nő erotikus túlhatalma áll szemben a „privát" lánnyal; Szabó Dezső Elsodort falujában a kékharisnya a strapanővel. A *Lila ákác*ban az úrinő a túlérett – élősdi, élveteg, lehengerlő, korrupt, felszínes – nőiséggel, s a proletárlány a – naiv, ártatlan, szabad – fiatalsággal hat. Szabó Dezső és Szép Ernő koncepciójában egyaránt az alul levő az igazi, mert a társadalom fiatalításra szorul. Manci a megháromszorozott – testi, lelki és társadalmi – fiatalság szimbóluma. A magasabb társadalmi státusz és a nagyobb érettség egymásnak felfokozott kifejezései. *A meseautó*ban is egységet alkot a nemi és a társadalmi „befutottság".

Palika a szép „nagyságos asszony" társaságában búsong a Gerbeaud-ban. A szerelmi háromszögekben az egyik nem, ezúttal a női nem, megkettőzött és verseng, a másik hiánycikket jelent és választ. Ödipális háromszögekről beszélünk, ha a megkettőzött nem alternatív képviselőinek egyike feltűnően idősebb. Az epekedő szerelmes ödipális komédiájában a szerelmi életük kezdetén álló fiatalok, a kortársi partnert elutasítva, saját éretlenségük tükörképétől menekülnek. Az apa és anya érett nemzedékének tagjaira, kvázi-apákra és -anyákra vágynak. Bertolucci *La Luná*jában (1980), ödipális konkurencia híján, az eltávolított apafigura nyomán maradt űrben, az irreális vágy a valódi anyát célozza meg.

A Lili-szerelem olyan érzelmeket ápol, amelyek fantomra irányulnak. Görögtüzes szenzációval szabadulnak fel a szavak és gesztusok, mert nem zavarja és feszélyezi őket tárgyuk. Ezért nem találkozik a szerelmi retorika a szerelemmel.

A fiatal és érett jelölt alternatíváján alapuló szerelmi háromszögekben az életkornak meg nem felelő választás konkurál a realisztikus választással, a múlt a jövővel. A partnerek egyikével nem lehet együtt felfedezni a világot, mert ő már felfedezte. Az infantilis felnőtt-fetisizmus csodaváró szerelmeiben a csúcspont csábítja el az éretlenséget. Nem a személy, kit a szerelmes meg sem néz. Ezért nevetünk rajta: Palika a fülledt, groteszk nőt választja a bűbájos kislány helyett. A felébredő nemi vágy a „profi" módon sugárzott nemi jegyek után indul, olyan vágykeltő lény felé, akihez hasonló biztonsággal maga még nem tud vágyat kelteni. Szerelmében az eroti-

ka titkait kutatja, a legkomplexebb erotikus információfelvételi lehetőségeket keresi. Ha a fiatalok feltétlen odaadással, az érett fél játékszerévé válva vágynak, akkor a melodramatikus csábítótörténet démonizálódik (Bertolucci: *L'ultimo tango a Parigi / Utolsó tangó Párizsban*, 1980). Ha nem az erősebb fél csábít, csak a gyengébb fél erőszakoskodik, kibontakozik a komikum *(Lila ákác)*. Ha az idősebb a csúcson túl van, úgy a fiatalabb fél válhat nyers mivoltában is démonikussá (Kubrick: *Lolita*, 1962). Manci menekül az őt pénzelő idős Wéber úr (Gózon Gyula) szerelme s a Lolita-szindróma elől. A lokálmiliőben, mely kedvez az erotikus koraérettségnek, mulatságos infantilizmusa védi hősnőnk „tisztaságát". Az, hogy a tisztaságnak itt nincs pátosza, s Manci mégis tiszta, növeli a nevetségességgel sújtott tisztaság érdemét. Wéber túl öreg, Manci túl fiatal, Palika ideálisan fiatal, Lili ideálisan érett. Az érettség azonban, hiába ideális, már korrupt. A két ideális szerető ezért nem ideális partner egymás számára. Pali nem tanulhatja meg a szerelmet Lilitől, fel kell fedeznie Mancival. A *Lila ákác* témája tanulási folyamat, de nem a szerelmet tanulják az erotika beavatási mesterétől. A szerelem tanulását tanulják, s a csalódások és tévelygések a szerelem tanítói.

8.2.3. A választás kínja és a vágyak ambivalenciája

A masamódlány a szerelemben nagylelkű úr, a méltóságos asszony pedig számító kalmár, de nemcsak a szerelmi kód vitázik az úri kóddal. A szerelmi kód két különböző kombinatorikája is vitázik. Az egyikben a szükségletek ambivalenciája szólal meg, a másikban a vágyak ambivalenciája. A szükségletek ambivalenciájának konfliktusaiban vágy és érdek, szerelem és társadalom áll szemben egymással, és a sznobizmussal illetve haszonleséssel küzdenek a szeretők. A vágyak ambivalenciájának síkján kiderül, hogy mást is kívánunk, nemcsak akit szeretünk. Erotikus intrikusnak nevezzük a két szerető, a pár dolgát megnehezítő fölösleges harmadikat. Gyakran nehéz eldönteni, hogy ki az „igazi", s így azt sem tudni, ki a harmadik. Az első síkon mást nyilvánít „igazinak" a társadalom és mást a vágyak, a második síkon mást az ösztön és mást az érzelem. A szerelmi komédia konfliktusa a szerelemkoncepciók vitájává válik.

A *Lila ákác* a férfi szempontjából alternatív nőtípusokon alapuló szerelmi háromszögtörténet, amelynek témája a választás kínja. Az erotikus fegyverzete teljében dúskáló érett szépség és az éretlen fiatal nő között látszólag könnyű választani.

Két éretlen imádó él át kínokat két érett szeretővel, akik csak játszanak velük. Az úrinő érettebb Palikánál, de Palika is a masamódnál. Az érett: aki játszik. Az éretlen: az áldozat. Az éretlennek szent a szerelem, az érett számára komédia. Manci Palika naiv szerelmi cselédje, Palika a szalonbestia naiv szerelmi cselédje, s mindenki azért bűnhődik, ami jó benne. Az érettség ironikus fogalma: az érettség, mely visszaélés és kizsákmányolás, és nem az életet vezető tudás. Palika úri gőgje és Lili asszonyi gőgje egymás karikatúrái.

Mindenki ügyeskedik, de senki sem jár jól, mert a nálánál érettebbtől (közönyösebbtől, dörzsöltebbtől) visszakapja, amit a nálánál kevésbé érettnek ártott. A nagy halak a szerelemben is megeszik a kis halakat, de itt ezt mintha a kis halak akarnák. A dupla kín forrása dupla háromszög. Mancika riválisa Bizonyosné, Palika riválisa pedig a nagyságos asszony körül rajzó idomított férfisereg. Az egyik játszmában az érett asszony a tét és a cinikus férficsapattal kell harcolni, a másikban a fiatalember a tét és a bestiával kellene harcolni. Az egyik játszmában Palika az epekedő szerelmes, a másikban Mancika. Mancika és Palika sorsa közös: mindketten reménytelen szerelmesek. Az a bűnünk, aki szeret bennünket, és az a büntetésünk, akit szeretünk. A nagyságos asszony számára Palika a bolondos rajongó, Palika életében Mancika az ábrándos bolond. A kielégületlen vágyak és örökös csalódások körtáncát látjuk. A *Lila ákác*, a *Márciusi*

meséhez hasonló dramatizált tavaszünnepként, az egymásra épülő szerelmi háromszögek kristályosodási folyamatára alapítja a haláltánc-víziók struktúráját öröklő élettáncként ábrázolt erotika melankolikus képét. A tilalmak telének vége, de most a vágyak ambivalenciájának áprilisi változékonysága, a „bolond" április, és a társadalom szegénységének májusi fagya fenyegeti a szerelmet. Wéber úrnak Manci az akaratlan kínzója. A megháromszorozódott szerelmi háromszög a szerelem körtáncának új fordulóját tárja elénk. Palika az, aki mindkét élményt átéli, a kétségbeesett imádóét és a kétségbeesetten imádottét is. Ő az, aki – szeretettként – tanulhat az epekedő szerelmes sorsából. Így ő kerül a középpontba, az ő érzékenysége vagy érzéketlensége a sorsok kulcsa.

8.2.4. A szerelemfelismerés képtelensége és a beteljesületlenségek halmozódása

Az *Ida regénye* hősei viszonyaik rabjai, félénkek, tehetetlenek, a múlt szégyene és dicsősége nyomasztja őket. A *Lila ákác* könnyedebb hősei nem látják a jövőt, képtelenek viszonyokat alapítani, űrben élnek, világok között. A film szerelmi dalát borzongja a liget, a város. Előbb a kintornás játssza, azután az utcai énekes dalolja, végül Manci dúdolja, s ezt intonálja az arra sétáló fiatalember is. A szerelem az egyes szerelmeket megelőzően ölt testet, mindent átható jelenlétként, mely nem árulja el, melyik párkapcsolatban akar beteljesülni.

Rákosi Jenő: A legnagyobb bolond című regényének (1882) témája az alacsony származású színésznő félreismerése az arisztokrata hős által, a nő megalázása s a férfi érzéketlensége, saját szerelmének fel nem ismerése, a *Lila ákác* alapkonfliktusának előzménye. Az *Ida regénye* is két olyan ember története, akik nem vallják be maguknak, hogy szeretnek.

A *Lila ákác* a szalonbestia és a „mezők kis virága" sztereotip ellentétét, mely a *Csak egy kislány...*-ból ismert, a bestia és az aszfaltvirág oppozíciójává alakítja. A *Csak egy kislány...* hőse egy téves második választás után tér vissza az első választotthoz: Gaál Béla filmjében az első az igazi. A *Lila ákác*ban a szalonbestia a téves első választás feszélyező asszonya. Az, aki előbb rosszul választ: éretlen, naiv. A *Márciusi mese* és a *Köszönöm, hogy elgázolt* a téves első választás avagy a tévelygések történetei. Ebbe a sorozatba tartozik a *Lila ákác* is, melynek hőse a másodikat, az igazit felismerni nem akaró megátalkodott tévelygő, a tévelygés rajongója, sőt művésze. Ha az első az igazi, akkor a szerelem kinyilatkoztatás és a második árulás, bűnbeesés. Ha a második az igazi, akkor a szerelem megismerés és a partnerváltás érési folyamat.

A három epizódos szerelem első epizódja a ligetben játszódik, ahol a fiú megcsókolja a lányt, de szinte meg sem nézi. A második epizód csattanója negatív, a felismerés továbbra is elmarad. Tóth Manci Little Babyként tűnik fel a kaszinó műsorában, de Pali nem veszi észre a lány átváltozását. Amikor felviszi lakására a kidobott lányt, csak a pesti éjszakában kallódók szolidaritása vezérli. Nemcsak a cselédruhás Hamupipőkében nem veszi észre a lehetséges luxusnőt, a valóságos luxusnőben sem veszi észre, mert azt látja luxusnőnek, aki ezt már csak játssza. Nem tanult meg saját szemével látni, saját élményeit átélni, a divatos nőt akarja, mert mások is akarják. Palika nem felfedező; a szépség fedezi fel őt és nem ő a szépséget. Az ambíció megelőzi az érzékenységet: az emberek nem tartanak lépést a külső viszonyokkal, a lélek a várossal. Ugyanakkor pontosan a szerelemfelismerés képtelensége teszi Manci és Pali éjszakáját idillé. Az elmaradt szex helyét betölti a fel nem ismerve is bontakozó szerelem hangulata. Nem esnek egymásnak. A felismerés hiánya a szerelmet védi az erotika inflációjától.

Manci Palika lakásán! Fenn van nála a lány! A helyzet Frank Capra: *It Happened One Night / Ez történt egy éjszaka* (1934) című filmjének fordítottja. Capránál a férfi a Mr. Hamupipőke, de mindkét filmre jellemző, hogy nem történik semmi. Manci mégis meghatóan felvil-

lanyozott a sivár lakásban az eseménytelen éjszaka után, az ígéretek nélküli reggelen. „Milyen szép itt magánál!" Mi történt ezen az éjszakán? Semmi és minden: reggel a lány olyan felvillanyozott és beteljesült, mint aki mindent adott és kapott.

Pali is csalódik Liliben, Manci is Paliban. „Nem kellek neki!" Előbb az életét akarja eldobni a lány, utóbb ártatlanságát. A vén korhely azonban, amikor végre megkaphatná az új testet, elutasítja az ártatlan leányt. Wéber úr: „Tizenhét éves, mint a legkisebbik lányom." Kabos Gyula, aki a *Lila ákác*ban kaszinótulajdonos, művészlélek és tánctanár, ugyanolyan kvázi-apai funkciókat ölt Ágai, mint *Az új rokon*ban Perczel mellett. Karriert ígér, s betanítja a világszámot. *Az új rokon*ban Perczel frivol tinglitangli-lány, Amerikából jött idegen a faluban. A *Lila ákác*ban a faluról jött lány, pontosabban a faluról jött mentalitásból még ki nem vetkőzött lány, hasonlóan idegen a nagyvárosban. Mindkettő félreismert ember, akit még szerelme sem ért, s mindkettőt az önzetlen Kabos gyámolítja. Ezúttal Kabos a metamorfózisok mestere, a művész, aki érdek nélkül változtatja át Mancikát. Ily módon az alkotás is egyfajta impotenciaként jelenik meg. A katasztrófa felé rohanó, lehengerlő teljesítménytársadalom, mely itt liheg, szélhámoskodik és élvezkedik a szemünk előtt, minden érzékenységet impotenciának lát. Csak a pénz hitelesített és közkeletű potenciaszimbólum, az alkotás nevetségesnek, a tehetség tehetetlenségnek számít.

Felépült a beteljesületlenségek rendszere: Pali Lilire vágyik hiába, Manci Palira, Weber Mancira s Lili a pénzre vágyik, amelyet a sztárkarrierje kezdetén álló Manci kaphatna meg.

A film slágere merő lemondás: „...minek a szív, ha úgy fáj!" A be nem teljesült találkozások és a koránjött búcsúzások filmje: „minek a vágy, ha elszáll..." Búcsúztatja az ifjúságot, a háború előtti Budapestet, a boldogság, a szerelem, az idő és az élet illékony értékeit. Nem az öreg Wéber veszi el Mancit szerelmétől, hanem a mitikus szörny, a hideg észak, a nagy Oroszország. Az indulás előtti éjszakán Manci és Pali még egyszer találkoznak, ismét a fiú lakásán. Ezúttal igazi csókot látunk. Az első érzéki csókot utolérte az utolsó csók, az elszakadók találnak egymásra.

Bár nem bontja ki a film a szegény szerelmesek krónikáját, nem is ejti el. A *Lila ákác* a szerelem önfelismerésének nehézségeiről szól, de az utolsó éjszaka szomorú boldogsága azt sugallja, hogy a szerelem a saját érdekében nem akarja felismerni magát, mert nincs esélye. A *Lila ákác* arra a pontra érkezik ezen az éjszakán, ahová a *Rákóczi induló* szerelmespárja is eljutott. „Olyan szerelmes vagyok Hédikém!" – rajong Manci. Hédi korholja: „Te kis hülye, ennek egy vasa sincs." Sorra óvják a lányt barátai: „A szerelem szép attrakció, csak az a baja, hogy a belépti díjat a szereplőknek kell megfizetni." – bölcselkedik Kabos. „Koldusok vagytok." – érvel Hédi. „Menni kell kislányom. Mint a katonának, mikor szól a parancs." – mondja Kabos.

Mi az értelme a románci pátosznak, a lehetetlen szerelmek propagandájának? A „Kit szabad szeretni?", sőt a „Kit érdemes szeretni?" kérdésénél is mélyebb a „Lehetséges-e a szerelem?" kérdése, melyet a lehetetlen szerelmekben tanulmányozhatunk. Ha minden ellene szól, és mégis szeretnek, akkor lehet tiszta alakjában tanulmányozni a szerelmet. Ezt teszi a *Lila ákác*. A biológiai alkalmazkodás, mely évmilliós állandókra reagál, fenntartja a jogot a szociális alkalmazkodás szelekciós princípiumainak kritikájára. A románci szenvedély a história biológiai bírálata. A szenvedély mágiája bírálja a világtörténelem prózáját.

Az 1914-ben játszódó és 1934-ben készült *Lila ákác* olyasmi mint egy „Húsz év után" című vers, elégia a szerelemről. A békeéveket idéző film világvége-hangulata a *Café Moszkva* felé mutat. A lány, miután aláírta az orosz szerződést, felmegy fiújához: csak egy éjszakára. A lányt a szerelem ösztöne vezeti, a fiút a szerelem koncepciója. A férfi csupa póz, mesterkéltség, szerepjátszás, hányavetiségében és felvágásában önállótlan, örök kisfiú. A lányt ösztönei vezetik, melyek naivan romlatlanok és befolyásolhatatlanul esztelenek. A lány az ösztöneire hallgat, a férfi a rögeszméire, de a lány egy éjszakára megbékül az életet nehezítő rögeszmék-

kel, a fiú pedig a túl sokat kockáztató ösztönökkel. „Én nem bánom, mi lesz holnap, én ma olyan boldog vagyok." – mondja a lány. Tóth Manci, mint a szerelmes nővé lett Krisztina királynő (Rouben Mamoulian: *Queen Christina,* 1933) bejárja, birtokba veszi a szobát a nászéj után. „Jó reggelt fonográf!" Köszönti a tárgyakat. Szervusz kávéscsésze. Üdvözöllek karosszék. Felteszi a hanglemezt. „Mit ér a rongyos világ, ha nem szeretsz!" Voltaképpen ismét a prostituálódó cselédlány történetét látjuk, a *Tavaszi zápor* rokonát, melyet már megérintett az „egy nap a világ" érzése, a halálra ítéltségükben egyenlősítettek morbid demokráciája. Mindent szabad, és minden hiába.

Székely emlékezései szerint az *Ida regénye* által kiváltott konjunktúrától szenvedett új filmje, a *Lila ákác*, amelyet 8-9 nap alatt kellett leforgatnia[500]. Mégsem lett belőle összecsapott film. Nem volt kirobbanó siker, de nem felejtették el a nézők, tovább él az emlékezetben, szuggesztív képletként válik ki az összekeveredő és megjegyezhetetlen cselekményű tucatfilmek közül. Slágere a magyar tömegzene történetének egyik legismertebb örökzöld dalává vált.

A *Lila ákác*ot készítő Székely a mértéktartó midcult-film irányában kísérletezik: „Először fordul elő – és hosszú ideig utoljára – hogy a forgatókönyv szerzője – Mihály István – hűségesen adta vissza az író (Szép Ernő) dialógusait, hogy tisztelte az írói szöveget, s nem tűzködte meg azt ostoba viccelődésekkel."[501] A midcult-befejezést azonban, a mozisok kérésére, masscult-befejezésre cserélték, amit Székely kedvetlenül, meggyőződés nélkül biggyesztett hozzá a filmhez. Az elveszett eredeti formában a film lényegesen erőteljesebb benyomást kelthetett: Pali „mint katona vonul a frontra vivő vagonok felé, a menetelő lábak eltapossák a lila akácfürtöt, ugyanazt vagy olyant, amit Pali szakított tréfából, kedveskedve Mancinak május elsején."[502] Az eredeti befejezés a háborús románc klasszikus darabja, a *Letjat zuravli / Szállnak a darvak* (Kalatozov, 1957) egyik nagyjelenetére emlékeztet, melyben az induló katonák eltapossák Veronika ajándékát, amelyet már nem tudott átadni Borisznak. A happy end megfosztja műfajától a *Lila ákác*ot, amely a pesszimista befejezéssel a tragikus románc műfajába futott volna ki. A második változatban Palika felugrik a vonatra, megtalálja szerelmét, s fuldokló csókot látunk.

Mind az *Ida regénye*, mind a *Lila ákác* olyan világban játszódik, melyben ellentétbe kerül egymással mobilitás és nobilitás. Kizsigerel a világ, de nem állít nagy feladatok elé, lakói nem engedhetik meg maguknak vagy szégyellik a szenvedélyt. Az Erósz gyorsabban meghátrál mint a destrukció, mert az előbbi nem vérre megy, és az utóbbi nem fogható fel tréfaként. Az *Ida regény*ében gyűlöletnek és megvetésnek hiszi magát az imádat, a *Lila ákác*ban közönynek. Az *Ida regénye* tárgya az „én" inflációja, a *Lila ákác* tárgya a „te" inflációja. Az „én" leértékelése a tárgy felértékelésével jár, s az embereket kényes nebáncsvirágokká teszi, a „te" leértékelése gátlástalanná tesz, de a felületes szabadosságban csapongó végül üres kézzel marad. Az *Ida regénye* egymást kínzó hősei messzebb jutnak, mint a *Lila ákác* felületesen élveteg világában élők. Az *Ida regénye* és a *Lila ákác* együttesen ad teljes képet az idealizációs képesség csődjéről, melyet a kor szociálpszichológusa fajankó-mentalitásként jellemez: „Arra nézve, aki fajankó a szerelemben, a szív minden érzése bárgyú érzelgés s a legszebb líra is csak gyerekes fecsegés."[503] Pontosabb lenne a „fapofa" kifejezés: az ember az érzékenység mesterséges csökkentésével reagál az eltömegesedésre és a világválságra. Az új kultúra stílusának alapvető meghatározója a közöny kultusza. A pátosz nagyít és felfokoz, az antipátosz kicsinyít és lefokoz. A „fapofa" világa a magát modern felvilágosultságként és jólértesültségként stilizáló antipátoszra épül, melyben szert tett az önélvezet képességére az a magatartásforma, amely Tersánszky tízes évekbeli hősnőjét még rossz utóízzel kínozza: „visszatetsző, hogy majdnem mindenről amolyan hazug kicsinyléssel szóltam."[504] A „hazug kicsinylés" végül beszédmódból életformává válik. A Jávor által megformált sértődött romantikus alternatívája a könnyed fapofa, a *Vica a vadevezős*ben jelenik meg először, és a *Lila ákác*ban formálódik nagy jövőjű hőstípussá. Az eljövendő időben,

a tömeggyártás korának felületesebb komédiáiban a fapofa-mentalitás egymás üres szóvirágokkal párosuló szilaj semmibevevéseként jelentkezik. A *Lila ákác* valamit felvillant az okokból, a későbbi filmek inkább a következményeket látják. Ez a film még keletkezésében szemléli a mentalitást, melyet a későbbiek természetes ténynek tekintenek.

A régimódibb szerelmekben, pl. az *Ida regényé*ben, a végső beteljesedést fenyegető impotencia, az újmódi flörtben azon az áron gyógyul, hogy egy relatív és általánosult impotencia szabadítja fel a szeretőket, ami nem más, mint a vázolt fapofa-mentalitás. Ez a relatív impotencia a harmincas évek szexuális forradalmának lényege. A relatív impotencia korlátlan diffúziója mostmár a szerelmi regény minden stádiumára és aktusára rányomja bélyegét. Ebbe a jelenségkörbe tartozik a *Lila ákác* témája, a szerelem észrevételének, felfogásának, átélésének és önmegismerésének impotenciája. Az autentikus befejezést ma már csak a regényben tanulmányozhatjuk: „Barátom, volt ifjúság és volt szerelem. Nem vettem észre."[505] A felismerő képesség defektjét kiegészíti a kifejezés defektje, a fapofa-mentalitás. A szerelem felismerésére képtelen ember önmagát is felismerhetetlenné, rajtakaphatatlanná teszi, nemcsak a másikat nem akarja felismerni. Miután pedig az új magatartás normává válik, a szerelem felismerése vagy kifejezése már csak giccses idézet lehet egy elavult világból.

Különös, illékony, átmeneti egyensúlyi állapot jellemzi ezt az egész világot, melyből filmforma születik: az „egy nap a világ" hangulatában minduntalan kirobban, amit a fapofa-attitűd elnyomott. A felcserélhetetlen élet lehetőségeitől megfosztott, sakkban tartott, elsodort és hipnotizált tömegembereket egyszerre csak nem fogja jól többé a recsegő-ropogó, széthulló világ, s váratlanul, ha „csak egy éjszakára" is, önállóan reagálnak, szabadon cselekszenek, és akkor a legszabadabbak, mikor nincsenek sanszaik.

8.3. A behatolás szemantikája (Köszönöm, hogy elgázolt)

8.3.1. A szerelmi üldözési komédia és a lakásügyi vígjáték egymásra találása

A *Köszönöm, hogy elgázolt,* az ez évben készült első filmként, 1935. március 14-én került bemutatásra a Décsi és Kamara mozikban. Martonffy Emil filmjét Nóti Károly írta, Eiben István fényképezte, zeneszerzője Szlatinay Sándor.

A *Pardon, tévedtem!* (Székely István, 1933) hősnője, Balogh Éva (Gaál Franciska) vidéki földbirtokoslány elindul ráncbaszedni barátnője vőlegényét, és behajtani rajta a megígért házasságot. Éva tévedésből Murray Pál zongoraművészt (Paul Hörbiger) pofozza meg, aki azt hiszi, hogy a pofont jogosan kapta, mert neki is minden városban más barátnője van. A *Köszönöm, hogy elgázolt* a *Pardon, tévedtem!* leszármazottja, félreértéseken alapuló házasságszerző komédia. Az előbbi hősnője a barátnő számára indul férjet szerezni, az utóbbié önmaga számára. Elszánt szüzek indulnak férjet szerezni, meg sem nézve, hogy kit, azt sem tisztázva, hogy kinek, maguknak vagy másnak. A *Köszönöm, hogy elgázolt* a vonakodó férfi ellen irányuló szerelmi üldözési komédiák *(Márciusi mese, Lila ákác)* sorába tartozik. Olyan szerelmi üldözési komédia, melyben a férfi üldözi a nőt, még csak egy készült, *Az ellopott szerda,* s abban is ismeretlen nőt, fantomot, puszta képet hajszol, és nem maga követi, másokkal üldözteti. A nők ellenben maguk derítik fel, kerítik be a férfit, hogy végül rajtaüssenek és megszállják otthonát. Így a szerelmi üldözési komédia, mely – a férfi-nő viszony hagyományos képletét megfordítva – a nőt je-

leníti meg üldözőként, udvarlóként, összekapcsolódik egy másik népszerű s az előző kor illemkódexét hasonlóan sértő képlettel: a nő, akinek kettesben sem volna szabad maradnia a férfival, beköltözik hozzá. A szerelmi üldözési tematika a lakásügyi okkupációs komédiába torkollik. A nőrabló férfiakat bemutató történelmi-mitológiai film ellenpólusaként a férfit okkupáló nő esete hangsúlyozottan modern. Maga a nemi demitizáció. A nőrabló férfi elhurcolja otthonról a nőt, a férfivilágba behatoló, s magának a gyengeség fitogtatásával, az érzelmi és erkölcsi zsarolás eszközeivel férjet rabló szűz megszállja a férfi otthonát. A férjrablás egyben otthonszerzés, térfoglalás.

A Molnár Ferenc Olympiájában leányát kioktató anya vadászterminológiában beszél a férfiakról: „Férfit nem szabad kínozni. Humánusnak kell lenni. Meg kell ölni. A férfi nemes vad. És a nő legyen úri vadász. Néha elég egy szó, hogy leterítse. De a szíve közepébe."[506] A *Köszönöm, hogy elgázolt* témája a férjvadászat. Ha a férfivadászat célja a leterítés, a férjvadászaté a csapdába ejtés. A konzumnő is férficsalogató dalt ad elő: „Tejbe-vajba fürösztlek, / Többé el nem eresztlek, / Csak egy indurkát, csak egy pindurkát / Szeress engem szivecském!" A sárkány, aki a *Hyppolit*ban a fiatalok szerelmét gáncsoló anyaalakként jelent meg, a házasság akadályozójából – a naivitás, a gyengeség és a gyámoltalanság álarcát öltve – házasságszerzővé, méghozzá önmaga házasságszerzőjévé válik. Turay Ida kardos szűz, aki a későbbi Tolnay-hősnőkhöz hasonlóan mindent megenged magának és semmitől nem riad vissza, de míg a Tolnay-hősnőt a morális felháborodás s a női jogok védelme motiválja, a Turay-hősnő elsősorban naiv.

A háromszög-komédiák alapvető kérdése, hogy ki jött előbb, az igazi jött előbb, akire a hős végül azt fogja mondani, hogy „a párom" (ő a „második", a hős mint „én" kiegészítése), vagy a hamis kérő jött korábban (ő a fölös harmadik, az álszerelem hamis tárgya). A *Köszönöm, hogy elgázolt* cselekménye előlegezett „harmadikra" épülő önfélreértési komédia: hősnője üldözni kezd valakit, aki nem hozzá való, és aki helyett végül jobbat talál. Az, hogy a „harmadikat" előlegezi a sors, hogy az „első", a hős, az én, előbb találkozik a harmadikkal, mint a „másodikkal", igazi párjával, utalhat a társadalmi viszonyok zavaraira, de a szerelmi nevelődés természetes tanulóidejét biztosító egészséges haladék is lehet.

Asztalos Péter (Páger Antal) Dr. Balázs Sándor (Jávor Pál) lopott autójában érkezik falura, ahol egy csók erejéig elcsábítja Galambos Panni (Turay Ida) földbirtokoslányt. „Azért érdekes az élet. Az ember ül itthon egy ilyen eldugott kis faluban, és egyszerre jön egy csinos pesti fiú, és elgázolja az embert." – mereng Panni. Jó és rossz különbsége kezd elhomályosulni, csak történjék valami. Sártenger várja az idő mozdulását, és lány várja a férfit, aki eljön érte. A várakozás azon a ponton tart, ahol a sártenger akármit s a lány akárkit elfogad, bármilyen legázoló hatások formájában érkezik. Uzsonnáznak a vidéki szalonban, a lány tangót játszik a zongorán és eljegyzi magát az ismeretlennel. „Úgy kívánom én magát / Mint a hold az éjszakát." – énekli a lány. „Úgy lesem a két szemét / Mint a nyáresőt a rét." Panni szenvedélyes butasága a cselekmény hajtóereje. „Én hiszek a véletlenben. Minden úgy jó, ahogy történik."

A „vőlegénye" után Budapestre szökő lány Dr. Balázst találja a megadott címen. A lány a hamis vőlegényt, a csábítót hajszolja, s közben elcsábítja a fantom üldözésében segédkező, neki rendelt párját, akivel a közös feladat hozza össze. Előbb a jövendő társ tűnik a csábító, az alkalmi flörtpartner közvetítőjének, végül kiderül, hogy valójában a flörtpartner volt az életre szóló partner akaratlan felhajtója. Jávor egy nap megkérdi: „Jobban tetszik magának, mint én?" Második és harmadik szerepcseréje a csúcspont és csattanó.

A házasságszerző szűz szerelmi hadjáratának komédiája erotikus komédiába torkollik. A Panni és Dr. Balázs között kibontakozó szerelem fölött ott lebeg a harmadik, a rivális, Asztalos Péter emléke. Lovagi konfliktus karikatúrája: a modern lovag nem a királynak leszállítandó szeplőtelen, hanem az erotikus szélhámosra ráerőltetendő „szeplős" szűzbe szeret bele. A megbízható, gáláns lovag elcsábítja az elcsábított nőt könnyelmű csábítójától. „Most kire gondol,

őrá vagy rám?" – kérdi a féltékeny Jávor a csók után. „Egy úrilány csók közben nem gondolkodik!" – mondja Turay kenetteljesen.

Asztalos, a lányt gázoló sofőr, egyben legázoló csábító; cserben nem hagyó gázoló, de cserbenhagyó csábító. Martonffy filmjében az úri csavargó, a félvilági férfi avatja be a nőt, ahogyan a *Budai cukrászdá*ban a nagyvilági. A nő mindkét esetben két – ellentétes jellemű – férfi kezén áthaladva válik éretté. A beavatási komédia a pusztán erotikus partner közvetítésével vezeti a nőt a romantikus partner felé, az alkalmi partner közvetítésével az életre szóló társ felé. Így válik a hamis partner hamissága a megfelelő társ felismerésének eszközévé. Mindezt Turay Ida egy évvel előbb, a *Márciusi mesé*ben is eljátszotta, melyben szintén a könnyelmű csábítóért (akit ott Ráday játszik) indít hadjáratot, de a Törzs által alakított vezérigazgatót kapja meg jelentéktelen unokaöccse helyett. Turay mind a *Márciusi mesé*ben, mind a *Köszönöm, hogy elgázolt*ban, egy éretlenebb típust hajszolva, az érettebb típus segítségét kéri. Azon a ponton, ahol az érettebb típus megirigyli az éretlent, mindkét filmben dalra fakadnak. „Két ember néha egymásra néz, / Szebb ez minden szónál./ Csak titkon ér a kézhez a kéz, / Mégis mindent tud már." A nő feláll, lépcsőre hág, meg-megállnak, emelkedve a lépcső fokain. „Nem hangzik frázis és nincs esküszó, / Csak egy kézszorítás, de sírig való..." Az *Utolsó tangó*-típusú beavatási melodrámában az idősebb férfi adja át a beavatott nőt a fiatalabbnak *(Budai cukrászda).* A *Márciusi mese* és a *Köszönöm, hogy elgázolt* a fordítottja: a könnyelmű hódító, a fiatal életművész ébreszti fel a lányban a nőt, s tőle veszi át a higgadt, elfoglalt ember. A specialisták világában a szex-specialista avatja be a nőt az egyéb teljesítmények specialistái számára. Az idősebb általi beavattatás története titkos tudásként, a fiatalabb általi beavattatás az alvó természet, a szendergő érzékenység, a szenvedély ébredéseként fogja fel az erotikát, melyet az okosabb szerető veszélytelen mederbe terel.

A férjvadász szűz két férfi alternatívája által komplikált vállalkozása során minden egész másképpen sikerül. Galambos Panni csirkefogó után indul, s lovagot talál; az erotika elcsatangolt szamarát indul keresni, és megtalálja helyette a szerelem birodalmát. A két férfi alternatívája a szerelem keresését ébresztő durvább, s a célt jelentő komplexebb, mélyebb, de kevésbé tolakodó értékek különbségét érzékelteti a komédia eszközeivel.

8.3.2. Ballépések és második választás

A mésalliance-komédia a párválasztást korlátozó szociális tabukból indul ki, az erotikus komédia a házassági piac zavarba ejtő bőségéből, a nemiség alternatív formáinak lelkesítő, mozgósító (és alkalomadtán korrumpáló) variabilitásából. Ezúttal Erdélyi Mici, aki már nem olyan sovány és repdeső, mint a *Hyppolit*ban, de feszesen csillámló ruhái dús idomokat sejtetnek, szintén átmeneti pozícióban jelenik meg a szex-sztár és a sárkány között. Erdélyi Micinek filmjeinkben három arca van. Az első a férfi nyakába lógó, fogvillogtató bűvmosollyal hízelgő bestia, a második a lehervadt mosolyok nyomán maradt fenyegető szfinxarc, a harmadik a kígyóként sziszegő, hisztérikusan vinnyogó, de nem igazán veszedelmes nő arca, akit a dráma csúcspontján cserben hagynak erői. Panni egész életet átalakító, követelő szerelmének ellentéte Terkáé, mely puszta szolgáltatás. „Nálam tízig aludhatsz, / Nékem mindig hazudhatsz, / Csak egy indurkát, csak egy pindurkát / Szeress engem szivecském!" Programja a kölcsönös igénytelenség, melyet vígan hirdet meg a könnyelműen rohanó kis melódia. „Bánom is én, ha te bridzsre jársz, / Zsúrra jársz, strandra jársz, / És ha a fejed tetejére állsz, / Fő hogy csókkal vársz." A százszázalékos nő témájához a harmincas években még nem kapcsolódik a férfi szexuális rabságának képe (mint később a *Halálos tavasz*ban vagy a *Valamit visz a víz*ben). Az erotikus nő egyelőre könnyen eltávolítható nyűgként jelenik meg. Terka az, aki idegesen vár, s előbb Jávor,

majd Pethes a késve érkező udvarló. A magyar filmkomédiák első generációjában a szex-sztár az, akit kidobnak. Ha a nő nem cseréli le démon-arcát asszony-arcra, akkor őt cserélik le. Dr. Balázs szempontjából a történet lényege a szerető-típusú nő lecserélése feleség-típusú nőre. Terka a nő csábarca, aki megszerzi a férfit, Panni, aki megtartja. A házias erényekben bővelkedő, naivan erőszakos és az ártatlanság kíméletlenségével tolakodó libát, a *Márciusi mese*hez hasonlóan, a *Köszönöm, hogy elgázolt* is riválisként állítja szembe a viharos életű lánnyal, aki az utóbbi filmben, a választás megkönnyítése érdekében, éjszakai pillangó. Az uralkodó szexuálmorál által manipulált alternatíva a hősnő dezerotizációjához vezet. Ferenc inas azért fogadja be a tévedésből bekopogó vidéki lányt, hogy eltávolítsa Terkát. Ezúttal Kabos hivatkozik a grófi házra, mint a *Hyppolit*ban Csortos: a gróf így tette, így játszotta ki egyik nőt a másik ellen. A tekintetes kisasszony kezdetben egyáltalán nem nőként szerepel a Balázs-házban, ellenkezőleg, a nyűggé vált nő, Terka eltávolítását szolgáló segédeszközként. Az *Emmy*ben, ahol szintén Erdélyi Mici a százszázalékos nő, Ágay huszártisztnek öltözik. Végül mindig azt a nőt veszik el, aki nemcsak nő. A *Hyppolit* és *A meseautó* hősnői számlák tanulmányozásával igazolják, hogy a nemi minőségeknél „hasznosabb", „produktívabb" tulajdonságaik is vannak. A *Köszönöm, hogy elgázolt* nem a gazdálkodás, hanem a férfias hódító magatartás segítségével emancipálja a nőt. A szerelmi háromszögek megkettőzésének hajlama a kor komédiáiban a női emancipáció következménye. Dr. Balázst két nő között látjuk, de eme hagyományosabb történetet elnyomva előtérbe tolakodik Panni háromszögtörténete. A nő pontosan úgy ingadozik a becsületes férfi és a szélhámos között, ahogy a férfiak szoktak a családanya és a prostituált között.

Páger, akit az *Ítél a Balaton*ban a megcsalt férj szerepkörében, a *Csókolj meg édes*ben pedig mulya udvarlóként láttunk, ezúttal csábítót játszik, nagyvárosi csibészt alakít, a „lézengő ritter" modern változatát, rajtakaphatatlan léhűtőt, aki lop, de nem tolvaj, és csábít, de nem a lányok megrontója. Vidám csavargóként ballag az országúton: „Senki sincs, aki vasal és mos rám, / Senki sincs, aki egy szót szól hozzám, / Akivel összenézve, kéz a kézbe mehetek én, / Aki egy jó ebédre megterítve szalad elém." Panaszdal is lehetne, de nem az, a szabadságára büszke férfi kérkedését halljuk, mely a Terka elől menekülő Dr. Balázs láttán a néző megértésére talál. „Nekem ez meg se kottyan, bánja kánya..." – énekli Páger. „S vígan éldegélek, mint egy kiskirály!" A vidéken szélhámoskodó Asztalost később táncdalénekesként látjuk viszont egy pesti lokálban: a figura jellege tisztázatlan, sem kedves bohémmá, sem hoppon maradt Don Juanná nem válik. Páger a jég hátán is megélő vulgáris élelmesség s a gyámoltalan úri érzékenység megelevenítésében egyaránt erős, a *Köszönöm, hogy elgázolt* Asztalosa azonban jellegtelen figura, arra pedig, amivé ki lehetne őt fejleszteni, Páger alkalmatlan: Terka férfi-változatát kellene eljátszania, s Páger tehetsége csődöt mond. De a csábítóként feltűnt Asztalost ismét – az *Ítél a Balaton* hőséhez hasonlóan, de ellentett okból – a nem szeretett férfi szerepkörébe utalja a végső fordulat. Págernek el kell tűnnie Turay mellől, Erdélyi Micinek Jávor mellől. A fölös személyek nem találnak egymásra, mert félvilági típusok. Ezért nem lesz a két szerelmi háromszögből két pár.

Panni a táncdalénekest hajszolva találja meg Dr. Balázst, aki Terka elől menekülve jut el Pannihoz. A második választás története, a csalódott ember, a „megperzselt szív" melodrámájának bohókás változata az eredmény. Hősünk lakásába beköltözik a nő, amikor a férfi épp szabadulni szeretne a másiktól. Meglevő viszonya is sok neki, s nyakába szakad még egy, pedig nem is őt kereste a lány, hanem valaki mást. De végül kiderül, hogy a véletlenek választása bölcsebb volt, mint az övék. Az egyik konzumnővel élt, a másik jampecet választott, s a véletlenek végzik el a fiatalok hamis választásának kritikáját. A *Köszönöm, hogy elgázolt* ugyanolyan külső, véletlen hatalmakat pillant meg a szabad párválasztás során felszabadult egyéni érzelmek játékában, amilyeneket korábban a választásukat korlátozó szülői hatalomban láttak a szeretők. Továbbra is a sors intézi a szerelmeket, nem a „szabadság". „Félreértéseken alapuló vígjáték szerelmi bonyodalmakkal." – írja Nemeskürty István a Martonffy-filmről[507]. A félreértések a régi

atyafunkciót pótolják. A *Köszönöm, hogy elgázolt* Gózon által játszott atyafigurájának elbohócosodása a *Budai cukrászda* felé mutat. Nem a zord szülők kritikája vigyáz a szerelemre, korlátozásaival, hanem a véletlenek kritikája, ösztönzéseivel. Félreértések gyermekei vagyunk, boldogságunk is csak félreértés – ez a félreértések komédiájának látens antropológiája.

8.3.3. A belekeveredés dramaturgiája és a csapdává vált otthon

Hitchcock dolgozta ki a belekeveredés dramaturgiáját, melynek lényege, hogy az ember, egyszerűen azért, mert véletlenül valamikor ott volt valahol, váratlan módon átkerül egy teljesen más, legfeljebb krimiolvasmányaiból ismert világba, melyben az ármány, bűn és kegyetlenség ismeretlen hatalmai törnek rá. A *Köszönöm, hogy elgázolt* a belekeveredés dramaturgiájának komikus változata. Az alapgondolat érdekes és szellemes: belekeveredünk egymás szerelmi életébe. Itt a szerelem az a lehengerlő erő, mely Hitchcocknál a bűn.

A pátosz világérzése azt sugallja, hogy vártak bennünket a földön, feladatunk van. Az antipatetikus érzület nem tölti ki a pátosz trónfosztása után maradt űrt. Az offenzív ember bízik és vállalkozik, a defenzív ember szorong. Az új ember nem hódító, akinek zsákmánya a társ és a világ. Ő maga a zsákmány. Valaki les ránk! Nem azért, hogy felajánlja magát és a világot. Aszszimilálni akar, s az asszimiláló hatalmak addig gyúrnak és terrorizálnak, amíg megtanulunk örülni nekik. Az erotikus komédia és a középosztályi szorongások (történelemfóbia és világfélelem) kölcsönhatásának eredménye a ház misztériuma. A magányos férfi házát ketten fenyegetik: a történelem és a nő! Egy szemtelen nő és egy szemtelen lakáj. Két okkupációt látunk, de az egyik rémálom bizonyos idő elteltével, miután hősünk megszokta, vágyálommá válik.

A fenyegetett ház misztériuma a férfi szempontjából a megszállótól való félelmet, a nő szempontjából az idegen terek, idegen szobák vonzását fejezi ki. A nyers testi erotika szintjén a férfi a nőtestet birtokbavevő behatoló. Az erotikus komédiában a ház a férfi énjének kivetítése, s a nő az, aki behatol, birtokba vesz. A nő magához ragadja a behatolás szemantikáját. Panni úgy forgatja fel Dr. Balázs életét, mint az *Ida regénye* hősnője apjáét vagy *Emmy* feltűnése a bánlaki huszárezredét. Kabos és Jávor békés együttélése a lány által felforgatott házból visszatekintve boldog agglegény-idill. A későn jött nőtől való szorongás és az agglegény-élet költészete a kor kedvelt témája (*Az új rokon, Márciusi mese, A meseautó).*

Galambos Panni beköltözik Dr. Balázshoz és elijeszti a férfi szeretőjét, Terkát. A lány nyomában megjelenik a revolverrel fenyegetőző apa, akinek Panni azt hazudja, hogy Dr. Balázs a férje. „Ebben a házban rendet kell teremteni!" – áll sarkára az öreg Galambos bácsi (Gózon Gyula), mint egy rossz anyós. Felforgatják a csapdává lett otthon lakójának életét, felmondanak inasának, de hallgatni és mosolyogni kell, jó képet kell vágni, nem szabad zavarba hozni egy vidéki úrilányt. Dr. Balázs éji utakon sompolyog, bujkál a térfoglaló nő elől és karosszékben alszik, mert minden ágyat Panni szobájába szállítottak. A lány által kavart zűrzavarban hősünk örökös lépéshátrányban van. Mire megérti a történteket, a szűzi intrika fordulatai új helyzetet eredményeznek.

8.3.4. A Hyppolit-téma felfokozása: a lakájdiktatúra

„Úriemberek vagyunk. Ő is." – magyarázza Feri inas, gazdája felé intve. Martonffy filmjében Kabos veszi át Hyppolit szerepét, csakhogy gazdája ezúttal nem fuvarozási vállalkozó hanem úrvezető, és nem is hallgatja meg Ferenc példálódzásait. Dr. Balázs sikeres polgár, hatalmas

villája, elegáns autója és drága szeretője a siker szimbólumai. Az inas gondoskodása mégsem felesleges. Kabos eme alakítása két tradíció kereszteződése, az élősdié és a hűséges fegyverhordozóé.

Jávor, ha nem a nosztyzmus gyanújának árnya borul rá, magyarított Don Quijote, aki lemondott álmairól, de sóváran fellobbanásra várva, még mindig veszélyeztetett. Ezért kell mellé szinte mindig egy Sancho Panza. A *Köszönöm, hogy elgázolt* Feri inasaként Kabos ismét a – modern lovagként és elfoglalt specialistaként – kétszeresen élhetetlen és veszélyeztetett hős mellé rendelt, családtaggá és szerelmi közvetítővé avanzsált komikus társat alakít. *Az ellopott szerdá*ban Szőke Szakáll, *Az új rokon*ban, a *Lila ákác*ban és *A meseautó*ban Kabos, Az *Iglói diákok*ban Kabos és Gózon játsszák a komikus gondoskodót. A szülőszerű cselédfigura felfogható a cselédfunkciókat vállaló, trónfosztott szülő karikatúrájaként. A gyermekét önállósodni nem hagyó, tovább gyámkodó szülő, ha nem válik a fiatalokat elválasztó szerelmi zsarnokká, kváziszolgai szerepet vállal a gyermek életében, amelyben már nincs meg a régi helye. A szerető vagy házastárs mellett másodlagos pozícióba lecsúszott szülő problematikáját a komédiák konfliktusokat szelídítő, édeni világában igazi szolgákra viszik át, akik az amerikai Dél néger dajkáira emlékeztető meghitt szerepre tesznek szert. A magyar komédia plebejus mentalitása a vázolt módon keletkezett figurát egy élhetetlen osztály gyengéd fricskázására is felhasználja.

Míg Dr. Balázs fürdik, a csendőrök elől menekülő Asztalos „kölcsönveszi" autóját, elüti vele Pannit, s cseberből vederbe, csendőrkézről asszonykézre kerülve, eljegyzi az erőszakos kisasszony leányt. Az autóját, igazolványait, ruháját, polgári egzisztenciája kellékeit elveszített úr kölcsönzött paraszti gúnyában szekerezik egy napon át. Megismétlődik a *Csak egy kislány...* nyitójelenete, melyben Jávor idegenként tért haza kastélyába. Ezúttal is felismerhetetlenné válva tér haza a víkendről. Az úr korai hazatérésére nem számító házban lakájmulatság zajlik, melynek fölényes vendégei kidobják a ház urát. Ferenc inas jámbor lélek, ura távoztakor mégis megváltozik a ház. Ferenc vendége, pózoló, zsarnoki figura veszi át a hatalmat. Már a *Hyppolit*-ban fontos téma a lakájuralom sznobizmusa. A *Köszönöm, hogy elgázolt*ban az igénytelenebb magatartási formák és a fokozott fennhéjázás együttesen jellemzik a lakájdiktatúrát. A bitorló lakáj kioktatja Feri inast, miután kiderült, hogy Dr. Balázst mégis be kell engedni, mert ő a tulajdonos. „A gazdád? Már megbocsáss kérlek, én mindig demokrata voltam, de hogy valaki egy kisgazdánál legyen inas! Szervusz kérlek!" A cselédhez fordul: „Gyerünk!" Elvonulnak.

A villa lakájmegszállása, a komikus kis „népi demokrácia" hozza magával a kor magyar filmjében ritka explicit erotikát. A partner fogdosása, paskolgatása, a lakájerotika szabadossága nem pikáns. A gátlástalan erotika, a nemi varázs lerombolásaként, a test túlságos elanyagiasításaként jelenik meg.

A lakáji hatalomátvétel és a saját házból való kidobatás visszatérő képe a komédia nyelvén fogalmazza meg a kor, a „forradalmak kora" félelmeit. A komikum új típusa jelenik meg, melynek groteszk helyzetei rémképek kifejezési formái. A filmek építenek a félelmekre, de gyorsan oldják is őket. Jávor harciasan lép fel, felpofozza az okvetetlenkedő betolakodót, benyomul és visszafoglalja otthonát.

8.3.5. Szerelemfelismerés és feminitás

Hősünk, miután tehetetlen nagyvárosiként ügyetlenkedett vidéken, és parasztként visszatérve összeütközésbe került a lakájokkal, a kettős idegenné válás tortúrának tűnő kalandja után váltja át az üzleti erotikát igazi szerelemre. Idegen nő a legénylakásban! A *Lila ákác* és az *Ida regénye* elmélyítik és áterotizálják a képet, mely már *A kék bálvány*ban is megvan, és az *Egy éj Velencében* óta egyre cifrázva tér vissza. Panni felméri a lakást:

– Hány szoba van?
– Hat.
– Hat?
– Hat.
– Nagy lakás.
– Igen, nagy lakás.
– És szép lakás.
– Igen, szép.
– Szép nagy lakás...

Az *Egy éj Velencében* hősnője, az idegenben eltévedt, anyagilag megszorult milliomoslány beköltözik a szegény nagyúr palotájába. Az *Ida regénye* hősei, házasságot játszva a világ előtt, szüzességet fogadnak egymásnak. A fizikai intimitást morális tabuval kombináló helyzet a *Köszönöm, hogy elgázolt*ban is visszatér, melyben a hősnő szintén beköltözik egy idegenhez, s a felbukkanó apa előtt el kell játszaniok a házaspárt. A teljes idegenség és a fizikai közelség együttese, a félelmek legyőzését követelő kényszerhelyzet fülledtté teszi az erotikus komédiát. Az izgága öreg Galambos nem érti, miért alszanak külön az „ifjú házasok". Közös hálószobába tereli őket. Házaspárnak együtt a helye! A *Köszönöm, hogy elgázolt* nem a tehetetlenséget s a partnert idegenné nyilvánító küszöbpánikot hangsúlyozza, mint az *Ida regénye,* hanem a távolságot, amelyet az első intim gesztusnak le kell győznie, az egymás felé megteendő út nagyságát. Az első csók, sőt az első kézfogás világok találkozása, mely világok harcának eredménye.

A félreértések komédiája a késleltetett szerelemfelismerés dramatikájában nyeri el értelmét. Panni, Dr. Balázs és Asztalos szerelmi háromszögében a *Lila ákác*éhoz hasonló szerelemfelismerési konfliktus rejlik. Ezúttal azonban a nő az, aki nem ismeri fel az igazit.

Az erotikus komédiák cselekménye gyakran vezet a szereplőknek a zárt szoba rejtélyén alapuló krimikhez hasonló dramatikus összevonása felé, mely érzékelteti, milyen bűntudatos ambivalenciával élik meg a szexualitást. A nők rezignáltabban szemlélik a férfi, a férfiak hisztérikusabban és szorongva a nő szexualitását. A féltékeny szerelmes a szerelem magánnyomozója; a szerelem bűnözője a nő, a szerető csak bűntárs. Az erotikus komédia hősnőjének gyanúba kell keverednie, s ha vétkesnek találtatik az erotikus szabadosság bűnében, úgy a szerelem – s a férfilélek – gyilkosának tekintendő. Csakhogy nem találtatik bűnösnek: a tettes a szex-sztár. A hősnő visszaadja a férfi szerelem-hitét, melyet a szex-sztár elvett. A szálak a Ritzbe vezetnek. Itt jönnek össze a szereplők. A féltékeny Dr. Balázs rendezi meg a helyzetet. Páger zsebretett kézzel énekli a – női – törvényen kívüli férfi dalát: „Senki sincs, aki vasal és mos rám!" Belép Dr. Balázs Pannival. A szembesítés pillanata hozza a megnyugtató szerelem-felismerést.

A felismerés motívuma a szerelmi vándoréveket zárja, melyek mindig nevetségesek. A komédia a melodráma mértékével méri a szerelmet: ideálja a villámcsapásszerű szenvedély megingathatatlan bizonyossága. Hirtelen jött érzés, mely nem múlhat el hasonló hirtelenséggel. Előbb bejósolhatatlan, utóbb nélkülözhetetlen. A komédia szerelmi politeizmusa a melodráma szerelmi monoteizmusához való megtérés garanciájával élheti ki magát. Asztalos Péter a film végén újra előadja az egykor a vidéki szalonban elhangzott tangót: „Úgy kívánom én magát, / Mint a hold az éjszakát..." – énekli a férfi a nőnek, amit a nő énekelt a férfinek. A film elején a gázolást követte a tangó, végén a tangót az új gázolás. Az együttélés megpróbáltatásait kiállt pár tekint egymásra, amikor újra megszólal a dal: „Úgy kívánom..." Hármukat mutatja a kép, háromszögkompozíciót látunk, melynek Páger a tartóoszlopa. Végül, míg szól a dal, Páger kilép a képből, a háromszögkompozíció összeomlik, marad a pár. „De hogyha maga megtagad / És nem marad remény, / A szívem akkor megszakad / Ezt túl nem élem én!"

8.3.6. A happy end mint gázolás

Amikor a filmnek vége lehetne, Panni megérti, hogy Terka eltávolítására használták. A lány, miután pokollá tette a férfi életét, ahogy jött, eltűnik. Dr. Balázsnak nincs nyugovása, Panni nélkülözhetetlenné vált. A megtalált nő szerelmi poklában az elveszett magány tűnt boldog időnek; a visszanyert magány ridegében az elveszett nő szerelmi paradicsomának emléke teszi lakhatatlanná az elcsöndesedett villát. A szerelmi paradicsom pokol, ha nem tudnak élni lehetőségeivel; a szerelmi pokol pedig percről-percre eltékozolt szerelmi paradicsom. Miután másfél óráig a nő harcolt a férfiért, kell egy utolsó menet, amelyben a férfi fut a nő után. Megnyugtató szimmetriák stabilizálják a boldogságot, mely lehetővé válik, midőn mindenki átesett mindenen, ezért értik egymást és semmit sem vethetnek egymás szemére. A menekülő férfi megtanul futni a nő után, s a férjvadász nő megtanul menekülni a férfi elől. Az egyik megtanul jobban, a másik képessé válik kevésbé akarni. A megtalált boldogság pillanatában a dramatikus struktúra komikumot ad le, veszít komikumából, mely az aktív férfi és a passzív női szerep felcserélésében állt.

A végső tisztázás előtt komédiáinkban gyakran utazás következik, Pestről vidékre *(A meseautó)*, vidékről Pestre *(Az új rokon)*, vagy egyszerűen autós körutazás a városon át *(Hyppolit)*. Dr. Balázs is autón száguld. Ezúttal határozott céllal, nem vaktában, mint a film elején. Előbb a nő járt a férfi után, kereste fel otthonában, hogy elsodorja és legázolja. Dr. Balázsnak helyre kell állítania becsületét, el kell ütnie a lányt. A végső gázolás akadályozza meg, hogy a női emancipáció nőuralommá váljék. A screwball comedy fanyar világa által még visszariasztott filmek romantikus nyugpontot keresnek. A film elején nem az igazi, a film végén az igazi üti el a veszélyes kanyarban a lányt. Panni kétszer repül, hogy egy-egy férfi lábai (kerekei) elé essen. Ez a gesztus, a sors gesztusa kínálja fel a kéznél levő nő helyett a távolit, a csak az éjszakákat kitöltő konzumnő helyett a kardos menyecskét, az egész életet kitöltő nőt. Panni a férfi karjában tér magához. „Köszönöm, hogy elgázolt!" Csók.

8.4. A nő mint megszálló (Ez a villa eladó)

8.4.1. A férfi mint menekülő ember

A *Köszönöm, hogy elgázolt* és az *Ez a villa eladó* bemutatója között egy hónap sem telt el. Mintha egyazon témát kidolgozva versengnének egymással Nóti és Vadnai. A *Köszönöm, hogy elgázolt* két divatos téma, az álomház- és álomautó-komédia kereszteződése, az *Ez a villa eladó* tiszta álomház-komédia. Az álomház a modern meseherceg tartozéka, aki mindkét filmben házassági szokásait tekintve kevéssé korlátozott polgár. A meseherceg jegyese az előbbi filmben butácska falusi lány, az utóbbiban a kor tipikus Hamupipőkéje, nagyvárosi kispolgárnő. Az egyik az „Isten háta mögül", a másik a nagyváros „mélyeiből" való nő. Az *Ez a villa eladó* a *Köszönöm, hogy elgázolt*nál is mozgalmasabb, de primitívebb film, mely csak a férfi szempontjából dolgozza fel a párkeresés konfliktusait. A Cziffra Géza által rendezett filmet Vadnai László és a rendező írták. Operatőr: Eiben István, zeneszerző: Gyöngy Pál. 1935. április 10-én mutatta be a Décsi és a Kamara. „Kabarétréfaszerű epizódokra széthulló, a kor színvonalához képest is gyenge, rosszul rendezett szerelmi karriervígjáték." – írja Nemeskürty[508].

Az *Ez a villa eladó* a nem szeretett nővel indul. Tőle kell elhódítani a férfit, akárcsak a *Helyet az öregeknek*, az *Emmy*, a *Lila ákác*, *A meseautó* és a *Köszönöm, hogy elgázolt* hőseit. Anni (Turay Ida) otthonosan vonul be Hódy György (Verebes Ernő) svábhegyi villájába, Hódy pedig

eladni készül az unt nővel terhelt villát. Anni: „Utazunk?" Hódy: „Beszélj egyes számban." A *Köszönöm, hogy elgázolt*ban Erdélyi Micitől szabadul a hős Turay Ida segítségével, az *Ez a villa eladó*ban Turay Idától válik el, hogy Csikós Rózsira cserélje. Mindkét filmet a hős távozása indítja. A férfi kezdeti menekülése mindkét filmben *A meseautót* idézi. „Minden, de minden te vagy..." – énekelte a férfihang az imént, de a mindent nyújtó és mit sem jelentő Anni búcsúzó férfit talál a felszámolás alatt álló lakásban.

Turay türelmetlenül topog az összetaposott havon.

– Nem kéjutazás. Meg kell látogatnom Tóni nénit. Háromezer hold!

– Imádom a földet! Az apám kertész volt.

– Hol?

– A moziban.

– A moziban?

– Igen. Ő ültetett.

A meseautó-korszak tipikus filmjét látjuk, melynek középpontja a nagyvárosi miliő, de az autó a „hipp, hopp, ott legyek, ahol akarok" varázslatával uralja az országot és mobilizálja a cselekményt. Az autó 1934-35 táján biztosabb, hűbb partner, mint a nő, legfeljebb elveszítik, de nem cserélik le, mint a nőt. Míg benn a sértett szerető sírdogál, kinn türelmetlen zörgéssel vár az autó. A filmben az álomvilla és az álomautó megvan s álomnő kerestetik hozzájuk; a valóságban könnyebb megtalálni az „igazit", mint eltartani és boldogítani.

Az *Ez a villa eladó* megteszi, amit a *Köszönöm, hogy elgázolt* elmulasztott, férjhez adja hőse lecserélt szeretőjét. A megoldás cinikus: a leselejtezett pesti félprostituált civilizálja a vidéket. Gereblyés Gedeon (Bilicsi Tivadar), a szentpéteri nagynéni gazdatisztje Pestre vágyik. „Beülni egy finom kis kávéházba, nézni a finom kis nőket..." Errefelé nincsenek csinos nők, panaszolja. A kidobott Anni a tanyasi gazdatisztnek csapja a szelet. „Érik a búza, a tarhonya!" – szavalja elbűvölten, Székely: *Piri mindent tud* című filmjéből kölcsönzött poénnal, *Az új rokon* Kittyjének karikatúrájaként. Az *Ez a villa eladó* női mozgékonyabbak, s mindkét férfi, Hódy is, Gereblyés Gedeon is, letelepít egy-egy átutazóban levő, kósza nőt, aki erőszakosan behatolt világába.

8.4.2. A lakájdiktatúrától a gengszterhatalomig

A *Köszönöm, hogy elgázolt* és az *Ez a villa eladó* közös szereplője a korrupt inas. Míg a *Hyppolit*-beli lakáj az elnyomó gondoskodás képévé válik, a *Köszönöm, hogy elgázolt* inasa az életművész legényember cinkosa, akit családias helyzete jogosít fel a kotnyeles beavatkozásra. Gazdája távoztával azonban a ház gyenge pontjának mutatkozik. Ezt a témát viszi tovább az *Ez a villa eladó*. A vidéki nagynénjéhez induló Hódy rábízza a villát inasára, aki továbbadja a megbízást Buckónak (Kabos Gyula), az utóbbi pedig meghívja a villába Rizlinget (Gózon Gyula) és állástalan unokahúgát, Terikét (Csikós Rózsi). Az elnyomó gondoskodás az idegenek közötti túl szoros kapcsolaton, az egymás életébe való oly mérvű beavatkozáson alapul, amit társadalmi és lelki távolságuk nem motivál. A *Köszönöm, hogy elgázolt* és az *Ez a villa eladó* lakájfigurái a *Hyppolit*ban látott képhez képest új, ellentett társadalomlélektani kórképet képviselnek: a szívélyes, de felelőtlen, jóindulatú de felületes, többet ígérő mint nyújtó emberi viszonyok beszámíthatatlanságát. A nagyvárosi tömegember „linkségének" lényege a mennyiségileg gazdag, minőségileg szegény emberi viszonyok szemantikai töltésének, értelemtelítettségének leépülése.

A villa megbízott őre eltűnik, s öten őrzik helyette, mint kecske a káposztát. A bolond idők szeszélyeinek kiszolgáltatott ház, melyet nem tart rendben takaros asszony keze és otthon-

teremtő akarata, mely nem áll szemben a világ viharaival, az emberileg oly vegyes társadalom átjáróházává változik. A parazitizmus karneváljét, a könnyelműek dőzsölésének képeit látjuk. „A pénzemet én máma mind elmulatom..." – énekli Kabos. A hős távollétében a bolondok villájává változik a svábhegyi ház. Két gengszter is fellép a villában, de Buckó is szélhámos. Kabos tönkrement kocsikenőcs-gyárost alakít, aki a készlet egy részét arckrémként árulja.

Kabos és Gózon, akárcsak az *Iglói diákok*ban (György István, 1934), ismét komikuspárt alkot. Kabos meghívja barátját, de trógernek használja. Gózonra pakol minden csomagot, s még ki is oktatja. „Látszik, hogy nem volt cselédszobája!" A két barát: a mozgékony és a nehézkes, az élelmes és a naiv, az ügyeskedő és az ügyetlenkedő. Egymást kiegészítő gyengeségek és jellemhibák munkamegosztásán, a negativitások egyensúlyán alapul a nevetséges világ. A komikus és a baljós kategóriák kapcsolata, mely már a *Hyppolit*ban is szerepet játszott, az *Ez a villa eladó*ban új szintre lép.

Az életművészet valaha az élet teljes kiformálását és intenzív átélését jelentette. Most új értelemre tesz szert, az egyik napról a másikra élés ügyességét és az életfeltételek tökélyre vitt kifacsarását értik rajta e miliőben, melyet először a *Piri mindent tud*ban láttunk. A tehermentesítő figyelmetlenség és mobilizáló lelkiismeretlenség a komikus figurák életreceptje. Kabos felszólító levelet tanulmányoz. „Úgy látszik, megszűnik az adóhivatal. Mert azt írja: utolsó felszólítás."

Mind a *Köszönöm, hogy elgázolt,* mind az *Ez a villa eladó* dupla megszállás, kettős okkupáció tárgyaként mutatja be az úri lakot. Mindkét filmben megszállja a nő. Az előbbi filmben ezen felül lakájdiktatúra veszi ideiglenes birtokba, az utóbbiban pedig az alvilág. Cziffra filmjében a lakájmegszállás csak egy elfajulási folyamat kezdete, mely végül a gengszteruralomig megy el.

A *Csak egy kislány...*-ból és a *Köszönöm, hogy elgázolt*ból ismert helyzet variációja következik. Hódy kinn áll az éjben, kizárva saját villájából, melyből zene szűrődik, idegen élet neszezése. A tulajdonosként ágáló tolvaj fog fegyvert a kerítésen át bemászó tulajdonosra, akit tolvajnak néz. Hódynak tolvajt kell játszania a tolvajok között, hogy polgárjogot nyerve körülnézhessen házatáján. A gengszter elmagyarázza, hogy miután nem sikerült kirámolni a villát, megpróbálja eladni. Hősünk végül kooperál, mert kiderül, hogy a gengszter jobban adja el villáját, mint az ügynöke. Hódy tízezer pengőt kereshet a szokatlan lebonyolítási módon. Míg a *Key Largo* (John Huston, 1948) Bogartja kíméletlenül kiveri, sőt likvidálja a házat megszálló gengsztereket, a magyar villatulajdonos üzletel velük, sőt, végül össze is házasodik egyikükkel. A kollaborációs bohózat vezet a szerelmi idill felé. Előbb szélhámosok lepik el a villát, utóbb komoly bűnözők: az előbbiektől származik a szerelmi probléma megoldása, az utóbbiak oldják meg a pénzügyi problémákat. Meglepő, milyen türelmes a film az illegális módszerekkel szemben, és milyen megértéssel mulat a gengsztervilágnak szállascsináló szélhámosvilág ügyeskedésein. Mintha tökéletesen gumigerincű világ feljövetelét fájdalomcsillapítaná a kegyetlen humor. Új polgártípusok jelennek meg, akik semmin sem csodálkoznak s mindent elfogadni tanulnak.

8.4.3. A polgár-nélküli kapitalizmus és a lumpenstílű modernizáció

„Azokat az alakokat, akik a fővárosban, a félhomályban élnek, akikről nem tudjuk, hogy hogyan és miből élnek, akiket majd koldusoknak gondolunk, majd gavalléroknak, azokat tudta Csiky virtuóz módon jellemezni." – írja Riedl Frigyes[509]. A magyar dráma a szent özvegyet játszó

szélhámosnő és kompániája kapcsán először mutatja be „a specifikusan fővárosi életet"[510] Csiky Budapest-élménye a félvilágot állítja középpontba: „a szerencsevadászoknak, a felsülteknek, a megtört, kétes egzisztenciáknak a világát."[511] Az alvilág képe (pl. Jósika: Egy kétemeletes ház Pesten. Nagy Ignác: Magyar titkok) kezdetben nem győzte meg az irodalmi közvéleményt.

Korábbi krimikísérleteinkkel szemben, melyek nemzetközi miliőben játszódtak, az *Ez a villa eladó* az első bűnügyi motívumokat tartalmazó filmünk, amely megpróbálja megjeleníteni a helyi alvilág figuráit. Legközvetlenebb elődje a *Piri mindent tud*, a lefelé való homogenizálódás, a nagyvárosi lumpenizálódás képe. Ha az eredmény e pillanatban nem is meggyőző, a bűnügyi műfajok lehetséges nagy jövője azért érzik benne. A felfelé való kiválási törekvések a kosztümös műfajokban élnek tovább, a jelenélményben szuggesztívebbek lesznek a lefelé kiválás víziói.

A kiválás lovagi értelme – különbnek lenni, más szellemi nívón élni – eltűnik az életből. Az új cél egy adott szellemi és erkölcsi nívón belül győzni a versenyben: „a mai élet minden területén a tömeg stílusa uralkodik."[512] Az elit, mely már csak az élvezetek és szerencsejavak hivalkodó halmozásában jár élen, maga is eltömegesedik. Legfeljebb presztízsszimbólumokat arat, nem szellemi és erkölcsi babért. A kis kielégülések sokasága párosul a nagy kielégülések hiányával. A kielégülés fogalma a fogyasztói aktusokra redukálódik. A vegetálás viszonylagos biztonsága teszi lehetővé az élet megúszásának és az erőfeszítések megspórolásának életideálját. „Azelőtt a világ, még a gazdag és hatalmas számára is, a nehézségek, a nélkülözés és a veszély tornáca volt."[513] A kielégületlen habzsolás langyos látszatvilágában megszűnik a párbeszéd a sorssal. Az új ember valóban a kabaré eszközeivel a legjobban megragadható. E kallódó és igénytelen világ emberi feltételei mellett a modernizáció sajátos formákat ölt.

Wass Albert egyik regényében a szabadságharcos nemzedék vitázik a hatvanhetes ifjúsággal:

„– Meg kell mutassuk a világnak, az idegen népeknek, hogy mi is vagyunk olyanok, mint ők!

Varjassy István hosszasan nézte a fiát, aztán nagyon komolyan szólott:

– Látod, itt van a baj. Ti olyanok akartok lenni, mint mások. Mi ennél sokkal többet akartunk, különbnek lenni! És meg is mutattuk!

Nézték egymást, nem értették egymást. Szomorú volt."[514] Az új nemzedék nem hisz benne, hogy példa lehetnénk a „világ" számára, ezért szolgaian utánozza a „világot", és éppen ez a *Hyppolit*ban bemutatott lakájmentalitás. Jellemző, hogy a modernizációs komédiákat megelőzte a modernizáció szatirikus kritikája. Székely filmjében a rituálé uralja az életet. Wass Albert hőse is erre figyelmeztet: „De a parádé, az még nem fejlődés, fiam."[515] A modernizáció szükségszerűségét illető egyetértést kezdettől fogva kíséri a modernizáció kisiklásától való félelem. Karácsony Sándor pl. attól fél, hogy a mozi is egy perifériára sodró, lezüllesztő, hamisított modernizáció része: „Nálunk, nagyobb mértékben is, de minden esetre rikítóbban, mint mondjuk Angliában, istenkáromló minden kultúrvívmány a gyorsvonattól le a moziig."[516] Karácsony Sándor arra gondol, hogy az önbizalmát veszített kultúrában e vívmányok is a demoralizáló diszkontinuitást erősítik, melynek eredményeként a korlátlan plaszticitására büszke ember valóban bármilyen rezsim számára alkalmas alattvalóvá válik. A kultúrkritikusokat az aggasztja, hogy a materiális jóléten túli bármely célt megmosolygó embertípusok a szerzésben és fogyasztásban látják az élet egyetlen célját, s a magasabb szükségletek ráépítése helyett az alacsonyabb szükségletek tárgyait halmozzák. „Ennek az ateista kultúrának pedig van egy öngyilkos jellemvonása: cinikus, csak a mának élő és önmagával meghasonlott... Inkább ez, mint maga a világháború balkanizált bennünket s ez az a kultúra, mely a gyomrunk első kordulását is alig várva meg, megtagadja önmagát és kijár, megveszteget, zsarol, megalkuszik, malacot hízlal és nem

ismer mártírokat."[517] A lerövidített modernizáció könnyelmű ábrándja hozta létre az új embertípust, aki nem akar termelni, csak elosztani. Nem hódító, nem alkotó, nem felfedező. Nem egy ismeretlen kozmosz kapuján dörömböl. Számára Európa a jól belakott kastély, melynek Magyarország valamelyik cselédszobája. Egy probléma van ezután: hogyan lehetne feltűnés nélkül besompolyogni, beszivárogni a szalonba? A lakájforradalom komédiái megjósolják a félműveltség korát és az éretlen elitek hatalmát, akik hazudozó, teljesítményvisszatartó cselédmentalitással s nem okos gazdamentalitással viszonyulnak a birtokukba vett országhoz, melyet úgy zsákmányolnak ki, mintha átvonuló megszálló hordák lennének.

A kisiklott modernizáció rémképe korántsem azonos a modernizáció ideológiai irányhoz kötött, konzervatív képével. A liberális Márai sem látja kevésbé sötéten a Karácsony által jelzett társadalomlélektani fejleményeket, a szellemi igénytelenséget, a lelki lecsúszást, a mentalitások barbarizálódását. Márai hősnője így elmélkedik: „Csak annyit tudok, hogy nekem nincs már közöm ehhez az emberi válfajhoz. A zavaron, a tájékozatlanságon át, mely elfog jelenlétükben, tudom, hogy él egy fajta ember a világon, kihez nincs utam, valamilyen motoros és tánczenés, moziképekben föllépő alak, aki kissé túl van azon a megegyezésen, melyet még a szüleim és én kötöttünk a társadalommal."[518] Mind Márai, mind Karácsony a mozi embereként ábrázolja az új válfajt, s a mozit az új ember médiumaként. Márai az Eszter hagyatékában jellemzi az új típust, akinek az autója fontosabb mint a lakása, az utca és a kávéház az otthona, és nem biztonságra törekszik, hanem alkalmi sikerekre, célja egyszerűen a felszínen maradni. A modern ember nem mester, hanem munkás, nem író, hanem irodalmár, nem tudós, hanem kutató, és nem tehetséges, hanem ügyes. Márainál ő az „új nomád", akiben „nincsen semmi ragaszkodás a tárgyakhoz, néha azt hiszem, az sem fontos, hogy estére fedél legyen a feje fölött. Van benne valami a halász-vadász emberből: reggel felül a lovára, – gépkocsit mindig tartott, a legrosszabb időkben is, s legtöbbször maga vezette – elindul abban a különös pusztaságban, vagy erdőségben, ami számára a város, szimatol, lesben áll, elejt egy százast, hazahozza, megsüti, s akkor mindenkinek ad egy falatot, de aztán, amíg a zsákmány tart, napokig vagy heteken át nem érdekes semmi."[519] Az új nomád legfeltűnőbb vonása a jelekhez való megváltozott viszony. A jelek maszkok, harci díszek. Az imponálást és a megsemmisítést szolgáló fegyverek. Beszélni annyi mint megtisztítani a terepet, helyet csinálni. A beszélő győzni akar, vagy – defenzívában – terepszínt ölteni. A szó csak inger. „Miért mondtam? Mert olyan volt a pillanat, hogy ezt kellett mondani, ez volt a legegyszerűbb, a legértelmesebb."[520] A modern cinizmus eredménye az emberi viszonyok autenticitásának eltűnése és az élet játszmákra redukálódása. Márai hősnője ugyanazt mondja a regény végén, amit a film végén *A meseautó* hősnője: „A valóság az, hogy becsaptál; régebben, regényes nyelven így mondták volna: játszottál velem."[521] Az *Ez a villa eladó* bemutatja, hogyan fajul el a könnyelműség és olcsóság világa. Az ábrázolás azonban maga is könnyelmű, amennyiben az elfajulást megfordíthatónak tekinti, s úgy hiszi, amennyiben megfordítható, még hasznot is lehet húzni belőle. A Cziffra-film, bár maga is cinikusan ábrázolja a cinizmus korát és a kor új típusait, mégis a kultúrkritikusokéhoz hasonló képet ad róluk.

A tárgyalt kor kultúrkritikusai szubsztancializálják – a régi emberi lényeg hiányával jellemezhető új emberfajtának látják – s nem tömegsikerű alkalmazkodási formák szerepkomplexumának tekintik a tömegembert. Ha a filmekben a cinkosság kifogásolható, a kultúrkritikában a tömegember és az elitember utóbbit idealizáló szétválasztása tekinthető problematikusnak. A tömegember nem tekinthető új törzsnek, új népnek, csak a tömegtársadalomban élő ember helyzetéből következő szimplifikációs hajlamok halmozódásának. A „tömegember" a modern embert többé-kevésbé minden szinten fenyegető funkcionális specializációt, felelősségleadást és szellemi spórolást rögzítő szerepek és attitűdök rendszere. Abban a tekintetben sincs egyetértés, hogy a tömegember a modernizáció kisiklása-e vagy a modernizáció ára, esetleg gyermekbetegsége. Egy azonban kétségtelen: az, hogy ha az igénytelen, szimplifikáló beállítottságok az

alternatív beállítottságokat kiszorítva jutnak hatalomra, kirabolják a társadalmat, és nem éreznek felelősséget a jövő iránt. Az új elitek megtollasodva sem tudnak átállni a gazdamentalitásra, mert a kultúrából kiirtották ezt a programot. Aki nem rabol és nem tékozol, az nem érzi, hogy él.

8.4.4. A női erotika felszabadulása mint az apokalipszis szekundér „haszna"

A *Köszönöm, hogy elgázolt* inkább a polgári szorongások, a változástól való félelem jegyében ábrázolja a lakájuralmat, az *Ez a villa eladó* inkább a diszkontinuitásban rejlő lehetőségekre érzékeny kalandvágy jegyében. Az erotikus komédia a nőktől való félelmek kiszínezésére használja a gengszterfilm elemeit. *A kék bálvány* és *A repülő arany* is így alkalmazta a bűnügyi film motívumait.

Az *Ez a villa eladó* tárgya labilis szerelmi hármasság, melyben halmozódnak az egyik kapcsolat befejezésének és a másik elkezdésének nehézségei. A lakáj, titkár vagy más alárendelt figura gyakran játszik közvetítő szerepet a szerelmi viszonyban (*Az ellopott szerda, Az új rokon, A meseautó, Iglói diákok, Köszönöm, hogy elgázolt*). Az *Ez a villa eladó* tovább lép. Cziffra filmjében a lakájvilág karikaturisztikus világfelfordulása hozza a lányt, s a villa átváltozása, a háziúr távollétében otthonában kibontakozó illegális és éjszakai „népi demokrácia" öröksége az új nő, a szerelem. A háziúr, az előkelő polgár a felfordult világtól kapja a „más körökből való" leányt, akárcsak Doktor Zsivágó Larissza Fjodorovnát.

A villa a szerelmi kódban olyan önálló jelentéseket is felvesz, amelyek függetlenek az „úri kód" szorongásaitól, s inkább az erotikakép változásaival függnek össze A villa, amelyből eltávozik a gazda, olyan mint a tudat, amelyet elhagy a felettes én, átengedve az érzékenységet és cselekvést a korlátokat elsöprő, kreatív tudattalannak, melynek jót és rosszat nem ismerő erői (a szélhámosok, gengszterek, könnyelműek és a szépség) elkezdenek reagálni egymásra. A bolond villa lombik a sors boszorkánykonyhájában, amely kifőzi a boldogság mérgét. Hódy alvó nőt talál az ágyában: „Én kérek bocsánatot, hogy zavarom... Hogy egy ilyen szép lány az én ágyamban..." Nem bánja, hogy felették az éléskamráját és megitták a borát, mert befeküdtek az ágyába! A szerelem előfeltétele a világ kísérteties átváltozása, a ház éjszakai és bűnös arcának megmutatkozása, s a férfi a kisszerűen groteszk és nevetségesen alantas modern poklok bugyraiban találja meg párját, a kényelmes és jellegtelen szeretőtől elütő lényt, a kedélyt felforgató leányt. Ezért itt nem is a szerelem késleltetett felismerése a döntő, hanem az átérzett vonzalom küzdelme a kompromittáló körülmények taszító hatásával. Minél mobilisabb a társadalom, annál attraktívabb szeretőt ígér, de annál inkább szorongásobjektum is a szerető. Ki tudja honnan jött, mi terheli, mit hoz magával? A vonzó példány varázsa frusztrációkkal teljes. Az a kérdés, hogy a megunt de megszokott szeretőt tartsa-e meg a hős, vagy vállalja az új kaland kockázatát, s mit tegyen, ha nem szolid kisasszony áll szemben az olcsó szeretővel, hanem még meghökkentőbb, idegenebb leány? Hősünk a nemi varázs nagy szociokulturális távolságok által felszabadított új formáival áll szemben, melyek megzavarják enervált életét. Ismeretlen kéjeket ígér egy felfordult világ.

A „szexi" nőben az erotikus kisugárzás eltünteti a személyiség szociális eredete, helyzete minden nyomát. Ezt most látjuk magyar filmen először. Csikós Rózsi, agyonvilágított platinaszőkeként, meghatározhatatlanul egzotikus jelenség. A férfi azonnal elfogadja, nem gondolkozva, hogyan illeszthetné be életébe. Ebben a különös, felfordult világban, amivé a bolondok villája lett, nem lehet nemet mondani. Nem a teljesítmény és a siker, hanem a létbizonytalanság és a bűn demokratizálja (amerikanizálja) az erkölcsöket.

A szerelem nyelvének mintaképe mind kevésbé a szentség nyelve. A szofisztikus szerelmi nyelv a reklám nyelvének tulajdonságait ölti: túldicsér és túlígér. A szentség nyelvét mind kevésbé jellemzi a régi mindenütt jelenlét, közben a reklám nyelve mindinkább szert tesz rá. A harmincas évek filmslágerei olyan szójátékos, túlszervezett nyelven adják elő a vallomásokat, mely elveszi szentimentális hitelüket, és a játékszabályokat problematizáló metajátékká alakítja a szerelmi játszmákat. A szofisztikus szerelmi nyelv átesztétizált játékossága rajtakaphatatlanná teszi az üzenetet, melynek a szép gesztus a fő ingere, nem tartalmazza a kötelező erő garanciáit. A kiismerhetetlen szeretőhöz illik a rajtakaphatatlan vallomás. A világon kívüli szerelmet, mely a bolondok villájában születik, a csendes téboly sziréndalaként kíséri a film slágere: „Virágom, te vagy az egész világom, / Te vagy a boldog élet / S a boldog halálom." Hódy ródlizni megy a különös lánnyal. Kifut alóluk a ródli, boldogan ülnek, egymást nézve, a havon.

Akárcsak a *Köszönöm, hogy elgázolt,* az *Ez a villa eladó* cselekménye is ritualizált és karnevalisztikus szembesítés felé halad. Az érdekek és intrikák leleplező szembesülésének színhelye a villa vevője által rendezett estély. A *Márciusi mesé*ben Demkó Irén Gréta Garbót utánozta, itt Csikós Rózsi Jean Harlow magyar változataként lép fel. A platinaszőke Teri a gengsztermenyasszonyok csillogó, testhez simuló öltözékében jelenik meg az estélyen. Csupa fényreflex és meztelenítő hajlat a lány. Tartózkodásában is a gengsztermenyasszonyok rokona. Keveset tesz, nem sokat beszél. A női erotika új formájának fontos komponense az információszegénység, az inkognitó, a talány. Csillogj és tüntesd el nyomaidat! Ez a szabály.

Végül Hódynak senki sem hiszi el, hogy ő az igazi Hódy. A lány is betörőnek véli, az ablakon jött be, olvassa rá Teréz, ő pedig ráhagyja. A lány nemcsak minden társadalmi kategórián kívüli, egyedi tünemény, de ő sem kategorizál, nem azonosítja a bűnbe esettet a bűnözővel. Karjába veszi a „bukott" embert a vigasztaló Teréz: „Van megállás!" Meg kell ígérnie mentőangyalának, hogy becsületes ember lesz. „És ha kiszabadul, dolgozni fog!" – suttogja a platinaszőke, a felszólító mód hangsúlyával.

Báró viszi táncba a csillogó lányt, miután megígérte, hogy várni fog hősünkre. Az imént elaltatott férfiszorongások ismét fellobbannak. A véletlen adta, el is veheti. Elveszíthető.

Amerikában a gengszter jelképezi az egyéni lázadást a rendszer ellen, Németországban Asta Nielsen, Brigitte Helm és Marlene Dietrich vampjai. Nálunk sem a gengszter, sem a nő nem lázadók. Itt csak bolondító látszat, egy éjszaka mámora és illúziója, ami a Jean Harlow-filmekben az élet kalandja s az extrémszituáció terhelése alatt vizsgált érzelmek megpróbáltatása (pl. Victor Fleming: *Red Dust*, 1932, Sam Wood: *Hold Your Man,* 1933). Csikós Rózsi mégis érdekessé, a kor magyar filmjének üdítő színfoltjává válik a film végén. „Menyasszonya?" – kérdi a házigazda. „I...igen, igen!" – feleli Hódy pillanatnyi habozás után.

9. Az újrafelfedezett múlt elpolgáriasítása (A szenior-film fejlődése)

9.1. Az anyamelodráma maszkulin transzformációja és a második válság (Helyet az öregeknek)

9.1.1. Apák és fiak

A *Helyet az öregeknek,* Gaál Bélának *A meseautó* előtti filmje, Bús-Fekete László és Siegfried Geyer darabjából készült. A forgatókönyvön Lengyel Menyhért, Zsoldos Andor, Stella Adorján, Cziffra Géza és Pressburger Imre dolgoztak. A film magyar és német verzióban készült. (A német változatot Fritz Schulz rendezte.) Operatőr Eiben István. Zeneszerző Brodszky Miklós. 1934. november 29-én mutatták be a Décsiben és a Kamarában.

Gaál Béla a következő filmjével válik sztárrendezővé, ekkor még nem az. A City Film szórólapján Fritz Schulz és Zsoldos Andor szerepelnek rendezőként. A filmet a Pesti Hírlap is így méltatja: „Kedves, jó mese. Filmen is csupa életnek hat. Fritz Schulz és Zsoldos Andor rendezték, sok ötlettel és kedvességgel."[522] Gaál Béla rendezőségének elismerése *A meseautó* sikere után vált a gyártók érdekévé.

A *Helyet az öregeknek* ismét felidézi a *Hyppolit* egyik nagy témáját, az érettkor válságát, a férfikor és az öregkor közötti átmenet kollízióját. A Székely-film melléktémáját Gaál Béla filmje alaptémává emeli. Az ember, aki készen van, elvégezte feladatát, amiért a földi világba szólíttatott, nem nyeri el jutalmát. Az érettkor válságát átélőt a magány és a tétlenség hatalmai keresik meg.

Gyermek és szülő eltávolodási válságsorozata kezdetben a gyermeket rázza meg, aki csalódások soraként éli át a növekvő autonómia és önálló emberként való helytállás szülei által ráerőltetett követelményeit. A második válságsorozat, a felnőtt gyermekek és a megöregedett szülők konfliktusa során, az öregember vágyik a felnőtt gyermek gondoskodására, de a fáradt szülőt tehermentesítő funkcióátvételnek nincsenek olyan ösztöngaranciái, mint a gyermek gondozásának. A narratív mitológiák is ellentmondásosak, egyrészt rosszallóan mutatva be a meghalni kitett öregek sorsát, másrészt botránkozva ábrázolva az olyan öregembert is, aki nem engedi szabadon a fiatalt és igénybe veszi áldozatát (Hitchcock: *Psycho,* 1959). A rettenetes öregek, miután igénybe vették két nemzedék, szüleik és gyermekeik áldozatát, monstrumokká, költséges nemzedékké, pusztítóvá válnak, mint az ivadékaikat felfaló ősi istenek. Ha a fiatal kiszolgálja az öreget, akkor az új világot nem engedi megszületni a régi; ha az utód föllázad, akkor elvágja gyökereit, s száraz fa lesz a jövő. A közöny a lázadásnál is mélyebben sérti múlt és jelen kapcsolatát. Az intézmények túl erősek, az egyének túl gyengék, s a magárahagyott, gyökértelen ember válik a kor egyik alaptípusává. Ő az a cinikus fapofa, Viktor, akit Dénes György játszik el Gaál Béla filmjében. A rettenetes atya archetípusa eltűnik, s a „súlyos körülmények"[523] helyettesítik, melyek alibiként szolgálnak az egyén minden bűnére.

A mozit eddig elsősorban a fiatalok és az alsó néprétegek szórakozásának tekintették. Gaál Béla filmje megcélozza a korlátlan szabadidővel rendelkező idősebb generációt. A szenior-film műfajalkotó hipotézise szerint nemcsak az életkezdet válsága és a szerelmi tematika garantálhatja a sikert, az élettől való búcsúzás válsága is népszerű filmformák alapja lehet. A két válság – az elitkultúrától eltérően – a tömegkultúrában nem egyenrangú. Míg az életkezdet válsága

önállóan is életképes, az érettkor válságát önmagában nem, csak a másik válság tematikájával kiegészítve érzi a tömegkultúra használhatónak. A *Hyppolit*-film sikeresen áthelyezi a dráma súlypontját a második konfliktusnívóra, az érettkor válságáéra, melyben egy élet eredményeivel vagy eredménytelenségével kell szembenézni. A *Hyppolit* hőse elért eredményeinek szolgájává válik. Ezt az átvitt értelmű szolgaságot perszonifikálja az igazi szolga, a szolgaság szellemének a világot birtokba vevő megtestesüléseként. A *Helyet az öregeknek* problémája az, hogy hőse eredményei elfajulnak és ellene fordulnak fiaiban. A szenior-melodráma atyák és fiak konfliktusával terhes, melyet a komédia is örököl.

A mésalliance-komédia közkeletű megoldásában a múltat képviselő figura újul meg a jövőt képviselő figura szelleméből, az előítéletes régi idők a dinamikus új időkből. A *Helyet az öregeknek* cselekményében az öregember testesíti meg a friss időket, s az új generáció a kifáradt világot. A Szőke Szakáll által megformált szerény és igénytelen, csecsemőszerűen jámbor, mosolygósan nyitott és alkalmazkodóképes öregember lényege a támogató, őrző múlt, amely nem élősködik a jelenen és nem korlátozza a jövőt. Szőke Szakáll a jó apát jeleníti meg, aki nem atyáskodó zsarnok, s a patriarkális világot, melyet nem jellemez paternalisztikus terror. A szenior-figura idősebb ugyan, de épp ezért ő az, aki egy fiatalabb világ emléke, s őt jellemzi így az erények forrásaként megjelenő élettöbblet. A bölcsesség és a becsület ennek az élettöbbletnek megnyilatkozásai.

A siker csúcsai el vannak zárva a siker forrásaitól. A csúcsokon az ember már csak báb. Az emelkedés képei úgy viszonyulnak a fentiek életformájához, mint a szerelem a házassághoz: az előbbiek könnyebben stilizálhatók hősies és kalandos epikává, míg az utóbbi a komédiának kedvez. A fiúk nem boldogulnak életükkel; így az öregember búcsúzása, mely általában az élettől való szelíd elvonókúra, s az értelem áthelyezése a jövőből a múltba, ezúttal átalakul az újrakezdés mítoszává: az apafigura a maga élete újrakezdésével tanítja meg a fiatalokat az önerőkre építő, kreatív startra. A fiúk részéről az elhibázott életkezdet komédiáját látjuk. Polgár úrnak ezért kell megtagadnia a búcsúzást: az újrakezdésnek az öregúr által megoldott műve válik a kezdés modelljévé.

A kor magyar filmjét az „úriemberi" és a „szerelmi" kódok uralják. A lokális kulturális kódok önszabályozását a nemzeti romantika adaptálható emlékei (pl. *Rákóczi induló)* és a népszínmű kódjai (pl. *Sárga csikó)* szolgálják. E kódok lényege a kultúrált viselkedés, a boldogság, illetve az otthonosság élményeinek kidolgozása. A jelzett kódokat az archetipikus élmények szintagmatikája segítségével individualizálják drámai eseményekké. A rituális aktusokra visszamenő két alapvető szintagmatikus séma egyikét a beavatás, másikát a búcsúzás modelljének nevezhetnénk. Az előbbi a birtokbavétel, a hódítás, az utóbbi a hanyatlás és a kivonulás élményeit artikulálja. A magyar kultúrát már az előző században is a kollektív válság és a hanyatlás élményei uralták, melyek korántsem korlátozódtak a politikai mitológiákra. Ezt az élményt bizonyára mindenek előtt az tartja ébren, hogy a kidolgozott kódokat birtokló rétegek sorra tönkrementek, a szellemi élmény azonban mindig mélyebb közvetlen indokainál, mert bármilyen külső feltételek motiválják, érzékenységgé, megismerési eszközzé válik. A permanens búcsúzás-élmény következtében az egyéni beavatás-élmények is a kollektív búcsúzási élmények keretében jelennek meg, s legalább az egyik szerető a búcsúzási dramaturgia által megjelölt alak. Byronista melankóliát ad a hősnek, ha az individuális sors beavatottja kollektív értelemben, társadalmi eszményét, kultúráját, csoportja sorsát tekintve búcsúzó.

A kollektívumnak is van beavatási mitológiája, mely a mesélő társadalmának kezdetét beszéli el, melyben egy emberhalmaz az eljövendő közös történelmi sors kollektív szubjektumává formálódik. Ez a hőskorszak mitológiája, melynek ellentétét képviselik az „Elfújta...", „Elsüllyedt...", „Elsodort...", „Eltűnt..."-típusú címekkel ellátott művek. (Az utalás persze nem kötelezően ilyen mértékben közvetlen. Más típus pl. a Rézmetszet alkonyat).

A beavatási dramaturgiában többnyire az öregek jelennek meg szerelmi hátráltatóként, a búcsúzás drámájában a fiatalok lépnek fel kihasználó, lehengerlő erőként. Az utóbbi kollektív változatában az új osztályok képviselnek (pl. Haas: *Pozegnania / Búcsúzások*,1958, Lean: *Doctor Zhivago*, 1966) kíméletlen lehengerlő erőt.

Az egyéni beavatás tematikájának fölérendelt kollektív búcsúzás korántsem kivételes, hasonló szemantikai konstellációk jellemzik az amerikai Dél mitológiáját. Minthogy a művészetet az emberiség emlékezetének is nevezték, általános esztétikai problémaként is megjelenik a búcsúzás. Az epikai érzékenység lényege a lélekidéző emlékezet. A búcsúzások tematikája közvetlenebbül érinti az epikát konstituáló ősakaratot, mint a sikerélmények. Az amerikai Dél hanyatlási élményeiből a XIX. századi orosz irodalomhoz hasonló virágkor született, míg az amerikai Észak sikerélményeiből a tömegkultúra. Nálunk a tömegkultúrában is erősebbek a hanyatlási élmények. Bár irodalmunk XIX. századi aranykorától, Arany János korától a tömegkultúra filmi aranykoráig sikeres rétegek felemelkedésének is tanúi lehettünk, a kései kapitalizmus sokkal labilisabb, semhogy a felemelkedettek a kollektív beavatási mitológia optimista formáinak szószólóivá válhatnának. Erre a harmincas évek filmje tesz mégis óvatos és okos kísérletet. Eddig a beavatási élményeket elsődlegesen az amerikai film szállította, s a helyi populáris mitológiák a búcsúzás képeit dolgozták ki. Gaál a következő években kísérletet tesz az optimista mitológia helyi élményekből való felépítésére. A modernizációs komédia a kollektív beavatás dramaturgiájának optimista változata, mely a jövőben keresi a hőskorszakot. A populáris mitológiákat uraló hanyatlásélmények átértelmezésének kísérlete az amerikai tömegkultúrához csatlakozik, amely szintén találkozott e problémákkal, és sikeresen megoldotta őket.

A *Helyet az öregeknek* nem az individuális beavatást kombinálja a szokásos kollektív búcsúzási drámával, hogy ezáltal – pl. a *Rákóczi induló* módján – elégikus keretbe helyezze a szerelmet. A kollektív beavatással kombinált egyéni búcsúzást használja fel a nosztalgia dimenziójában lelt utópia felmutatására. A hőskorszak búcsúzó alakja a beavatás mestere. A külsődleges értelemben hősietlen polgár búcsúzóként válik hőssé.

A vígjáték bármely műfaj elemeit kötetlenebb játszmává változtathatja, melynek lényege az életnek felkészületlenül nekimenő emberek könnyelműségének képe, olyan könnyűség, amely nem könnyedség, csak hebehurgyaság, nem lebeg át az életen, és nem is hatja át nagy erővel, csak figyelmetlenül végigbukdácsol rajta, és ereje is ebben rejlik. A burleszk csökkenti a szenzibilitást és intenziválja az akciót, a vígjáték elsősorban az alakok érzékenységét csökkenti, kevésbé módosítja az élet iramát. A klasszikus komédia súlyosabb műfaj a filmvígjátéknál, a melodráma testvérműfaja, azonos konfliktustömegre épül, melyet felismerhetően megőriz, de másképp kezeli. A melodráma, a boldogság vagy boldogtalanság eufórikus beteljesülése számára az eufória fontosabb mint a boldogság. A komédia ezzel szemben a boldogságot többre értékeli, mint az eufóriát. A melodrámában az eufória kiváltság, a komédiában mindenkinek joga a boldogság. A vígjáték sem az eufóriát, sem a boldogságot nem követeli, hőse megelégszik a bajok megúszásával és az élet apró kellemességeinek biztosításával. A vígjátéki alak víziók híján akarja stabilizálni a kellemességérzéseket.

Az anyamelodrámák egyik népszerű típusában az alacsony származású anya kitűnő nevelést ad gyermekeinek, akik azután szégyellik őt. Ha mindez az anyával történik, patetikus melodráma az eredmény, ha az apával, mint a jelen esetben is, gyakran komédiához vezet. A *Helyet az öregeknek* komédiává oldott apamelodráma, a kisember apoteózisa, a polgár legendája, komikus legenda. A modernizációs komédia perspektíváját kiegészíti a polgári hőskor legendája.

Viktor eljegyzésén hiányolják a vendégek a vőlegény apját. „Azt mondják, hogy a papírjaiból él." – szól a pletyka, ami igaz, ha nem is úgy, mint a pestiek gondolják. A mésalliance-filmekben a szülők előtt szégyellik a menyasszonyt, Viktor a menyasszony előtt szégyelli a szülőt. Polgár úr, az elfelejtett, eldugott apa, papírkereskedő valamely csendes kisvárosban.

A fiatalok nem írnak, de van egy régi levél, melyet Polgár bácsi a zsebében hord, s adandó alkalommal idézi. A kettős morálnak demoralizált, alantas és hipermorális, lovagias változata van. Míg a képmutató többet követel mint amit nyújt, Polgár úr sokat nyújt és keveset követel. Mindent nyújt és semmit sem követel. A társadalmilag fel nem vállalt házastársát rejtegetőt enyhébben ítéli meg a kultúra, pl. Giuseppe Tomasi di Lampedusa: A párducában, mint a szülőt megtagadó gyermeket. A sznob újgazdag elprédálja a múltat, a sikertörténetet, s hőskorszak nélkül marad. A természetes (eredeti, naiv) mitológiákban a létezés ősintenzitása minden gyógyulás forrása. A kezdet az igaz, a kezdet az egész, és az egész az igaz. A tömegkultúra másodlagos, művi mitológiájában új témakörként bontakozik ki a kallódás mint a kezdettel vagy az egésszel való kapcsolat elvesztése. A régi mitológiában a teljes intenzitású létezés megtalálása a feladat. A világ térképe és az útra kelő feladata világos. A modern mítoszokban a feladat talány. Nemcsak megoldani kell a feladatot, meg is kell fejteni. A feladat ismeretlen, a kérdések emberének feladata: feladvány.

A kezdettel, az eredettel való szolidaritás felvállalása legegyszerűbb esetben utazásként jelenik meg, hazatérésként a szülőföldre. Ezt a modellt alkalmazza pl. az *Oldás és kötés* (Jancsó Miklós, 1962). A *Helyet az öregeknek* esetében ezen az úton jár Feri (Verebes Ernő).

9.1.2. A magyar Dallas

A *Helyet az öregeknek* a precízen működő szervezet puritán profizmusának képeivel indul. Polgár úrnak két fia van, a komor, fontoskodó, feszes Viktor és a könnyelmű, jószívű Feri. Az apa a befutó, a fiúk a befutottak. Két új bankfiókot nyitottak fiai ezerhétszáz alkalmazottal, meséli Polgár bácsi Dobos cukrásznak (Gózon Gyula). Két testvér kezében van a cég. Az egyik „a Vezér", a másik „a Feri". Az egyik fiú a tiszta racionalitást képviseli, a másik a – ha csak a könnyelműség által is – korlátozott racionalitást. A kor embere érzi a gazdaság kihívásait tekintetbe vevő mentalitás szükségességét. A régi, kevésbé dinamikus viszonyok között, a több nemzedéken át szilárd vagyoni feltételek között kialakult életművész mentalitás elavult. Vége a régimódi bezárkózásnak, amikor a birtok sziget volt és a birtokos Robinson. *Az új rokon* megmutatta, hogyan kapcsolja be a modernség a magán- és társaséletet a társadalmi helyzet újratermelésébe. A *Helyet az öregeknek* arról vall, hogy a társadalom legsikeresebb régióiban már túlságosan is bekapcsolja. Az új film témája az embertelen, esztelen, túlpörgött modernizáció, és az emberi bensőséget és kultúrát is a tárgyi létfeltételek módján kezelő, önálló fejlődési kritériumaikat nem észlelő hamis racionalizáció. Balzac és Maupassant emléke kísért. Viktor a magyar Rastignac, Feri a magyar Bel-Ami.

Az iparlovag számára természetes az érdekházasság. Ugyanis két terminológia és értékrend küzd egymással. Az egyik a szavakban, a másik a tettekben erősebb hajtóerő és organizátor. Az egyik számára az érdek valami szégyenletes és alantas, a másik számára az érdek fogalma fejezi ki a legfőbb, modern szentséget. A komor, vonalas Viktornak helyzetéhez illő, modoros menyasszonya van, Ferinek számtalan asszonya van, de egyik sem menyasszony. Mert Viktor pontosan tudja, mit akar, míg Feri bizonytalan. A sznob iparlovag, a nagy panamák hőse önmegerősítésre vágyik, melynek eszköze az unott, maszkarcú baronessz (Király Kató). Itt, ahol a gazdaság házasodik a hatalommal, s nem a szorgalom és derekasság a gazdagsággal, egyik félnek sem kell bizonygatnia, hogy szeret.

A melodráma megkülönbözteti a gonoszt és az alantast, a komédia az alantasban oldja a gonoszt, míg a terrorfilm műfajok (horror, thriller) a gonosz képébe vonják bele az alantas vonásait, vagy a gonosz uralmának képét egészítik ki a gonosz birodalmát lakó eltorzult, alantas figurákkal. Viktor, a komikus mellékalak, az intrikus, a sznob és a zsarnok vonásaiból gyúrt

figura, a sikerkritériumok csődjének kifejezése. A mohó akarnok, a kíméletlen törtető, akit megszédített a túl meredek felemelkedés. Míg Gaál Béla előbbi filmje, *Az új rokon* a polgárosodást sürgeti, a *Helyet az öregeknek* a polgárosodás kriminalizálódásától óv, bemutatva, hogyan válik az ember törtető bábbá, aki csak egy törvényt ismer, azt, hogy minden eladó.

A jól működő világ jobban kisajátítja az embert, mint a rosszul működő. A rohanó világ jobban lerohanja, mint a stagnáló. Nem rohanni mégsem lehet, mert a verseny- és teljesítménytársadalmak legázolják a stagnálót. Újra fel kell fedezni mindazt, ami mellett elrohantunk, a csendes, de hosszú távon fejlődő értékekkel kell erősíteni a rohanást és összeomlást váltakoztató instabil viszonyokba kivetett emberek és közösségek versenypozícióját.

A régi és új kapitalizmus különbségét fejezik ki a reklámajándéknak szánt, de valamit még az igazi ajándékból is tartalmazó üveggolyók. Polgár bácsi, a vevőinek üveggolyót osztogató papírkereskedő komikuma összetett. Felismerhető benne Viktor szemfényvesztő pénzügyi tranzakcióinak még ártatlan előzménye is. Lényege azonban nem ez. A cserét eredetileg nem csereként, hanem két független ajándékozási gesztus egymásutánjaként élték át. Az ajándék gesztusa azt hangsúlyozza, hogy a kiszipolyozáson, legyűrésen alapuló hatékony, de destruktív viszonyokon túl másféle, nagylelkűbb emberi viszonyok is lehetségesek, és csak az utóbbiak hozzák az emberi erők hatványozott növekedését. A páriavilág kicsinyes gyalogracionalizmusán túllépve válik lehetővé egy másféle, nagyvonalúbb hiperracionalizmus, mely találkozik az esztétikummal és a morállal. Az ajándékozó öregúr nem elégszik meg a modern világ anonim viszonyaival. Az ajándék az egymás szeme előtt élők kölcsönös jóindulata és felelőssége által szabályozott élet szimbóluma. Akinek megvan a tőkéje, presztízsre, tekintélyre, kultúrára vágyik. A gazdaság alapelve a bevétel, a kultúra alapelve a kiadás. Polgár úr a kultúra titkának birtokosa, a képleté, melyet a meglódult és elvadult világ elfelejtett. A számítás világában mégsem lehet többé szabadulni a számítástól. Az ajándékban mindig lesz mostmár valami a reklámajándékból, a kedvességben a számításból, mert a legönzetlenebb gesztust is a racionális funkció legitimálja.

Az ügyeskedő Polgár bácsi másrészt ügyeskedésében is álmodozó. Az a naiv, gyermeki nép, melynek üveggolyókat lehet osztogatni, már nem létezik. Az érettkor válságában az is megmutatkozik, amiben magunk vagyunk elmaradottak, idejétmúltak. A betérő gyerekek kezébe üveggolyót nyomó öreg maga a nagy gyermek. Ha pontosan számítana, nem válna ilyen kedvessé. Így valami távoli, elveszett világra utal az egész, amikor még az üveggolyónak is teljes volt a csillogása. Szőke Szakáll, akit cserben hagytak a gyanús üzletekbe bonyolódott, s privát emberként is kallódó fiúk, a kielégületlen, elmaradt nagyapai funkció gesztusaként is osztogatja üveggolyóit.

A *Helyet az öregeknek* magyar *Dallas* 1934-ből. Szőke Szakáll az öreg Jock megfelelője, Viktor, a hideg és ravasz üzletember, aki szerelmi kapcsolatait sem tudja üzleti érdekeitől elvonatkoztatni, John-Ross Ewing alakjának felel meg, a melegszívű, a céghez és a régi pionírvilághoz, a nagyvilághoz és a családhoz való kettős kötése által meghatározott Feri pedig Bobby rokona. A hidegebb, előkelő, de problematikus lelkű baronessz (= Sue-Ellen) s a jólelkű Dobos Éva (= Pamela), a két férfi mellé állított két nőalak hozzájárul a mítoszok teljesebb párhuzamához. A *Dallas*-szal való összehasonlítás tanulságos, ha meggondoljuk, hogy a *Dallas*ban az „alulról jött" apafigura – akit a magyar filmben szégyellnek – a legfőbb csodálat tárgya a fiak számára, a meg nem kérdőjelezett mérték, az eleven legenda. (Nem kevésbé tanulságos az összehasonlítás a *Savannah* című szappanoperával, mely egy újabb korszak Amerikáját képviseli. Míg a régi magyar filmben, a *Dallas*-szal szemben, az apa olyan példakép, akit már nem követnek, a *Savannah*-sorozatban az apa nemcsak követőit veszíti el, példaképszerűsége is szétfoszlik. Az apaimágó nyomora ez utóbbi produktumban a nők abszolút túlsúlyához vezet.) Szőke Szakáll nyitott szemmel járja a várost, felméri a terepet, lehetőségeket vizionál, vállalkozási

alkalmakat pillant meg, küzd az anyaggal, a „dolgon magán" töri a fejét, míg fiai csak tetszeni akarnak, Viktor a hatalmasoknak, Feri a nőknek. A magyar *Dallas* hősei nem arra büszkék, amit elértek, nem a művükre, nem a teljesítményeik boldogítják őket, önbecsülésük tekintélyektől, önelégült hatalmak kegyétől függ, akiknek nem tudni honnan jön felhatalmazásuk, hogy ők osszák az eredményektől független elismerést. A siker és elismerés elszakad a teljesítménytől. A siker olyasmi, amit ki kell koldulni és ki kell ügyeskedni. A kiharcolt siker félsiker s az újgazdagnak járó megvetés sújtja.

A XVIII. században a lélek racionalizálása, a pacifikáció haladása, az együttélés alapszabályainak elsajátítása, a világkép, a beállítottságok és az emberi viszonyok felvilágosult felülvizsgálata, az élmény szenzibilitásának és a szellem autonómiájának minőségi változásai megelőzték a gazdaság racionalizálását, a XIX. században a két racionalizáció egyensúlyban van és együtt halad, a XX. században a gazdaság racionalizálása elnyomja és aláveti a lélekét. A gazdaság gyorsabban és könnyebben racionalizálható, a lélek lassabban. Az első modernizáció, a második híján, a perifériák zsiványkapitalizmusához vezet. A XX. században lelkileg a centrum is periferizálódik. Ezért idézi fel a roskatag szuperkapitalizmus kíméletlen machinációinak képe, a *Dallas* (vagy az előbbinél is elfajultabb stádiumot bemutató *Savannah*), a tétova és késedelmeskedő zsiványkapitalizmust, melyet a régi magyar film a modernizáció gyermekbetegségeként ábrázolt. A klasszikus kapitalizmus normájához képest mindkét filmmítoszban, a régi komédiában és a modern szappanoperában is nő a lét- és értékbizonytalanság. A *Dallas* mindezt olyan végállapotként ábrázolja, amelyből nincs elgondolható kiút. Amennyivel tökéletesebb a *Helyet az öregeknek* kapitalizmusánál, annyival inkább rabjai mind a szereplők, mind az alkotók. Így történt, hogy amit nyert a modernizáció a vámnál, elvesztette a révnél. A világ tökéletesíthetőségének még élő hite teszi vonzóvá Gaál Béla filmjét.

A hetvenes évek végének emberei, akiknek fantáziája a *Dallas*t szülte és táplálta, még hisznek jó és rossz különbségében, csak abban nem, hogy a jó jobb, mint a rossz. A *Dallas* világsikere idején az intrikus John-Ross Ewing (= J.R.) a világ kedvence, ő vált szupersztárrá. Erre a *Dallas*t koncipiálók sem számítottak, akik Bobbyt tervezték meg hősként, aki mellett J.R. (a magyar szinkronban „Jockey") lett volna az Árnyék. De végül Bobby vált J.R. másává, árnyékává. Jó és rossz különbsége merőben formális és stiláris. Az amerikai nézőnek J.R. volt a favoritja, a magyar nézőnek, aki, úgy látszik, egy előző kor embereként nézi a sorozatot, mondhatni balekként, Bobby a kedvence. Nálunk a *Dallas* mai sikere problematikusabb, mint egykori sikere Amerikában. Ott szkeptikus mindent-elfogadásra nevelt, itt illúziós, túllihegő mindent-elfogadásra. Ott szavak és tettek kíméletlen összehangolására, itt egységükről való végleges lemondásra.

A *Helyet az öregeknek* Viktor bukásának és bűnbánatának története. A *Dallas-kor* ezzel szemben Viktor olyan végső győzelmét hozza, amelyben minden – bármilyen régi narratívából importált – bűnhődése puszta formalitás.

9.1.3. Polgáridillek (A meseautó előzményei Gaál szenior-filmjében)

A XIX. század második felének intenzív növekedése az első világháború zátonyára futott. A harmincas években ismét észlelhető a gazdaság élénkülése, de az új háború veszélye is. Van-e olyan növekedés, amely nem fenyeget katasztrófával? Van-e növekedés, amely nem szabadít fel kontrollálhatatlan erőket? A polgári hőskorszak szelleme vezetett a katasztrófához, vagy eme szellem felhígulása? Van-e „normális", „nemes" kapitalizmus vagy a kapitalizmus

maga a – legjobb esetben folyamatosan kontrollált és elviselhető fájdalomküszöbön tartott – katasztrófa? A *Helyet az öregeknek* optimista választ ad kérdéseinkre.

A kisvárost nem-egyidejűsége teszi élő utópiává. A kisvárosi kispolgárok őrzik a hőskorszak szellemét. A nagyvárosban az élősdi természetű modernizáció dőzsölő potyautasait látjuk, a kisvárosban még valódi teljesítmény van a vagyon mögött. A mesteremberek és kiskereskedők világának hangulatos megelenenítésével megindul egy olyan világ drámai emancipációja, amelyről azt gondoltuk, hogy csak mellékalakokat, epizódistákat szolgáltathat.

Odalenn vidéken mindenki végzi szokott dolgát, a maga módján, a saját szakállára. Ez a szakmai autonómiák világa. Mindenkiből csak egy van s az emberek a megkérdőjelezhetetlen kompetencia kiváltságában izolálva válnak egymás számára nélkülözhetetlenné. Örömeik, mert egyformán fontos emberek, közösek. A kisváros lakói részt vesznek egymás gondjában és örömében. A figyelem részvétel egymás életében, s eme részvételnek csak alesete a részvét, a részvétel egymás bajában. A közös öröm a figyelem előnyben részesített módja, mert általa a bajok egy része elkerülhető, s a részvét tehermentesíthető.

A lenti világ a figyelem világa, a fenti a figyelmetlenségé. A figyelmetlenség mindenekelőtt megfeledkezés a múltról, ami annyit jelent, mint pillanatnyi ingereknek, a helyzet diktálta véletlen csábítások önkényének engedni. Dobos Éva (Bársony Rózsi) átszalad Polgár bácsihoz, érdeklődni Feri iránt. A fenti világ elszakít egymástól, Viktor és Feri idegesítik egymást, a magas polcra jutott testvérek nemcsak a lentiekkel hasonlanak meg, a fenti világnak belső struktúrája is a meghasonlás.

A fővárosi aranyifjú számára a vidéki élet először az álló időt, a hátráltató mozzanatok halmozódását jelenti. Feri elegáns autója előtt csorda vonul át az úton, lassan, ottfeledkezve, ráérősen. Később gyerekek bámulják a pesti autót. Polgár úr és vendégei bólogatva vonulnak a kíváncsi tekintetek keresztttüzében. Viktor és Feri az egész város számára „a gyerekek". Az amerikai stílű felemelkedés, a határtalan perspektívák ünnepélyes megnyilatkozásává válik a fiúk hazalátogatása, mintha motor lennének, a többiek felemelkedését is gyorsító húzóerő. Megjelenésük annak tanúsága, hogy új terek és pályák nyílnak.

A vidéki kisemberek tisztelettel szemlélik a fenti változásokat. Ők, akiknek eredményei mögött valódi tartalom és minőség van, úgy gondolják, hogy odafenn is így van. Az egész város erről beszél, csodálják és irigylik Szőke Szakállt a fiaiért, de a néző már tudja, hogy az apa a bámulatos, aki ilyen magasra delegálta fiait, a társadalom csúcsaira, és nem a fiúk a csodálatosak, az egyik erkölcsi monstrum, a másik könnyelmű ficsúr. Az apa azt hiszi, fékezné mesésen emelkedő fiai röptét, s nem veszi észre, milyen sokat ért el maga, és milyen keveset azok, akik készen kapták a gazdagságot és előbb tanultak meg tündökölni mint alkotni. A szülő tette meg a valódi ugrást, de a valódi kevesebbnek látszik mint ami, mert a talmi sajátossága, hogy többnek mutatkozik s a szemfényvesztést viszi tökélyre. Éppen ezért, mert a fenti világ a szemfényvesztés világa, mutatkozik végül jobb fiúnak az, akit léhának láttunk.

A vidéki városka idillje a *Helyet az öregeknek* világának legkellemesebb és legboldogabb része. Miért kell kiemelkedni ebből a harmonikusan emberi miliőből? Ha a társadalom magasabb régiói hazardírozásra ingerelnek s az emberi erkölcsök perspektivikus megrövidülésével járnak, az emberi szubsztancia zsugorodását hozva, akkor minek az egész igyekezet? Miért csodálják a boldogabbak a boldogtalan történetőket? A városka egy darab múltként ékelődik a felgyorsult tempójú nagyvilágba. Odafenn folynak a döntő játszmák s nem az egyéni arculatú helyi kisvilágokban. Legfeljebb az lehet kérdés, hogy át lehet-e menteni valamit a búcsúzó kisvilágok értékeiből a nagy társadalomba?

Viktort az arisztokraták gőgje szédíti, Ferit a félvilág élvezetei. A *Helyet az öregeknek* Feri alakja körül halmozza *A meseautó* jövendő motívumait. Ferit hölgyek koszorújában látjuk, mielőtt autóba ülne, mely elviszi a szolid kispolgárnőhöz. Az igénytelen első választás témája

az *Emmy*, *A meseautó*, a *Köszönöm, hogy elgázolt* és az *Ez a villa eladó* című filmekkel közös motívum. Miután a *Helyet az öregeknek* Évája megsértve elrohan, Feri magához tér, megundorodik korrupt szeretőjétől, és kidobja az élősdi hisztérikát. E motívum megfordítása *A meseautó* indítása: miután Szűts bankigazgató kidobta a korrupt nőket, előlibeg a nagyváros forgatagából egy tiszta nő, kit az előbbi nőstények által korrumpált érzékkel Szűts talán észre sem vett volna.

Egy vidéki cukrászlány Ferire gondol, míg a playboy válogatott italaival kínálja válogatott nőit, akik közül nem lehet kiválasztani az „egyetlent", de mind kellemesek, inkább csoportképként, a bőség képeként élvezhetők. A bankvilág, a nagy számok világa, elszakadt a konkrét tárgyaktól, Viktor sem tudja, mire való, amivel üzletel. Később meg is haragszik Szőke Szakállra, aki belenéz a zsákokba a raktárban. Hasonlóképpen zsákbamacska itt a nő, s a szeretők lelkébe sem illik belenézni. A gazdaság és az erotika közös parancsolata: szerezni, halmozni, minél több darabot.

„Maradnak az igazgató urak?" – kérdi Éva, mert táncverseny készül. A prominens vendégeket beválasztják a zsűribe. „Nincs más dalom, / Csupán a fájdalom, / Szeretlek én, / Nagyonnagyon!" Összefonódó párok tánca a leszálló nyári estben, melyre rákopírozódik Bársony Rózsi mosolya: egy nyáréjszaka mosolya. Éva képviseli a vidéki este örömeiből kihalló szólítást, visszatalálni az évszakokhoz, az emberi kapcsolatokhoz, beágyazódni a térbe és időbe, egymásra ismerni és találni.

A *Helyet az öregeknek* a kérő apját teszi meg a kispolgári szűz által uralt szerény, a lényeges értékekre redukált miliő képviselőjévé, azt a szerepet osztva ki számára, amelyet Kabos és Gózon többnyire a nő apjaként vagy kvázi-apjaként tölt be *(Az új rokon, A meseautó, Budai cukrászda, Lovagias ügy)*. A fenti világban az ész nélküli, öncélú rohanás a reménytelen stagnálás létformájává vált. A stagnálás vagy eltévelyedés korrekciójának feltétele a visszatérés a kezdethez, egyúttal visszatérés a vidéki lányhoz. A *Helyet az öregeknek* apafigurája és menyasszonya képviselik az otthonos világot, a bensőséges életet, s a velük mint az otthon várakozókkal való kapcsolat megerősítése a kibontakozás feltétele. Feri együtt veszíti vagy nyeri el azt a családot, amelytől kapta az életet, és azt, melynek ő ad életet. A boldogság is csak teljes lehet, akárcsak a boldogtalanság. A cselekményt lebonyolító narratív problémamegoldások célja az, hogy a siker és a teljesítmény mitológiája ne söpörje el a boldogságmitológiát, amazért ne kelljen föladni emezt. Az egészséges növekedés mítoszának megkonstruálása a mítosz egészséges növekedését feltételezi. Az új tömegkultúra nem akar lemondani a régi „giccs" által megcélzott értékekről.

Feri és Éva románca pikáns ellensúlyként fonódik össze Polgár bácsi melankolikus szenior-komédiájával. Termékeny kapcsolat bontakozik ki a kezdet és a búcsúzás között.

A szerelem fellobbanását meghasonlás követi, a megkívánást a visszakozás, a bűvölet nyilvánvalóvá válását a fagyasztó idegenség érzése. A háromszög-komédia csak nyomelemekben van jelen, az Évának udvarló tánctanár komikus epizódfigura, nem tényleges rivális. A félreértéseket okozó féltékenység, bár jogosulatlan, nem haszontalan: megakadályozza, hogy a fiatalok egymásra találjanak, mielőtt megismernék egymást. A hátráltató szakasz bevezeti a szerelembe a harc és próbatétel elemeit: a felismerés táplálja a szerelmet, a harc és rivalitás az erotikát.

Mindazokat az értékeket, amelyeket Viktor elutasít az apa személyében, Feri egyidejűleg elveszíti Éva személyében. Előbb a tánctanár hívja Budapestre Dobos Évát: „A maga tehetségével akár Párizsig..." Utóbb Feri csábít: „Neked fel kellene jönnöd Pestre!" A film elosztja a sérelmeket Szőke Szakáll és Bársony Rózsi között. A pesti vendégségbe érkező Dobos Évit a cselédlépcsőre küldi a lakáj. Bársony Rózsi dühösen vonul az utcán a veszekedés után. A menetelés dinamikus tánccá alakul. melyhez mind több férfi csatlakozik, míg végül az Éva nevet mintázza a hódolók kara. A nő leghatékonyabb kínzóeszköze a vágyó férfi bűneinek büntetésére a többi férfivágy.

9.1.4. Gaál Béla Hyppolit-variánsa

A *Helyet az öregeknek* Gaál Béla *Hyppolit*-variánsa, amelynek az előbbivel való rokonsága csak azért nem nyilvánvaló, mert eredeti hozzájárulás a *Hyppolit* témájához. A *Hyppolitban* az anya terrorizálja az apát és a fiatal párt, Gaál filmjében Viktor és arisztokrata arája késztetik önmegtagadásra az apát és a másik párt, Ferit és Évát. Az új filmben Polgár úr felel meg Schneidernek, Schneiderné sznobizmusának pedig Viktoré. A *Helyet az öregeknek* tovább viszi a témát: Viktor eléri mindazt, amire Schneiderné vágyott, de ő sem boldogabb.

„Édesapánk feljön velünk Budapestre!" – jelenti be Viktor. A vezető üzletember édesapja nem lehet vidéki kiskereskedő. A karrier zsarnoki dolog, a nagyvilág játékszabályai nem alku tárgyai és nem egyéniesíthetők. Viktor: „Édesapánk már épp eleget dolgozott életében." Polgár urat a báróék ízlésének megfelelő apóssá kell átgyúrni.

„Mondd, szereti azt a lányt?" – kérdi az apa. Feri bólint, mire az öregúr aláír. Eladja boltját ősellenségének, a szomszéd szatócsnak. Pénzköteg az asztalon. Szőke Szakáll elhúzódik. „Én nem nyúlok ehhez a tízezer pengőhöz!" Görbén méregeti a pénzt. „Ez nincs is tízezer!" Mégis megszámolja.

– Stimmel?

– Éppen hogy! – feleli tartózkodón.

A látogatókat nem a szeretet hozta, azért jöttek, hogy kifosszák az otthonmaradottat. Visszatérünk a gyermeki önzés és a szülői áldozat történetéhez. Fiai elviharzanak, nem várják meg a meglepetést, a gyerekkori almásrétest. A vidéki út mérlege negatív. A gyerekek részéről lemondás Évától és az almásrétesről. Az apa részéről lemondás meghitt világáról.

A mésalliance-komédiában a tetszés és hajlam szerinti párválasztás a szülői gyámkodással szemben képviseli a gyermek saját életét. A *Helyet az öregeknek* fordított modelljében Viktor sznob párválasztása tiltja a szülőnek saját életét. A bankár vonalas Pygmalionként próbálja átformálni boltjától és városától megfosztott apját konvencionális apaszoborrá. Itt az apa az az áldozat, aki a *Hyppolit*ban a férj. Mindkét filmben sikeres polgáremberről van szó, akire rákényszerítik a naiv módon elképzelt arisztokrata életstílust. Mindkét film szereplői két világ között mozognak. Az egyik az anyaggal birkózó kisember világa, mely tele van szerény örömökkel, melyek élvezetére épp az anyagszerű érzék tesz képessé. A másik a társadalmi viszonyok pókhálóiban a nagy zsákmányt várók világa. Más az, aki a tésztát gyúrja, és más, aki az embert. Az utóbbi kevésbé engedheti el magát. Az előbbi munkaidőben gyúr, az utóbbi örökké. Polgár úr átkerül a puritán felhalmozás világából a hivalkodó fogyasztás világába. A termelés általi felemelkedés világából a reprezentáció általi emelkedés világába. A puritán világ örömei valódi, materiális örömök. A formális világ örömei társadalmi kötelezettségek.

A Pestre hurcolt Polgár úr a milliomos-menyasszonnyá átalakított kóristalányok útját járja be. Különös átmenet következik a *Hyppolit* lakáj-terrorja és az amerikai revüfilmek szűzlány-metamorfózisai között. Szőke Szakállt bevezetik hatalmas lakosztályába, amelyben ő az egyetlen oda nem illő darab. „Ez a kenyér?" – kérdi gyanakodva. „Meg fogom enni!" – ígéri megfélemlítve. A *Hyppolit*ban megtiltják Kabos megszokott örömeit, Gaál Béla filmjében idegen örömöket kényszerítenek a fodrászok és manikűrösök kezére adott Szőke Szakállra. A szemüveges titkárnők és szerény kóristalányok átváltozása az amerikai filmekben önmegtalálás, a szerénység és szegénység leple alatt rejtőző szépség és öntudat kivirágzása. Szőke Szakáll átgyúrása, a nőről a férfira és a fiatalról az öregre átruházott groteszk metamorfózis a személyiség megtámadtatásának kifejezése. A metamorfózis, mely a lányok esetében a női varázs megszerzésének sűrített története, ezúttal a megcsúfoltatást, fantommá, a mások életének kellékévé válást jelenti. A *Helyet az öregeknek* ideálja talán valamilyen svájci stílusú polgárosodás rokona,

amely nem marad ki a modern világból, de megőrzi a markáns jellemű helyi kultúrát is. Viktor maffiózó-kapitalizmusában ezzel szemben a felemelkedés ára az identitás.

Szőke Szakáll mindenben a szépet látja, mindent, ami nem kimondottan csapás, örömforrásnak tekint, semmibe veszi a sérelmeket. A Budapestre érkező Polgár úr integetve, hajlongva áll a taxiban, mint egy államfő. Birtokba veszi a várost. Később megszökik a luxus börtönéből. Sétaútján tapasztalja, hogy a nagy fiúiskola környékén nincs papírbolt. A kézimunkabolt sarkában kis asztalt állít fel papírárukkal. Eltűnnek a kézimunkák és felvirágzik a papírkereskedés. Megint egy csöppet kényelmesebbé, komfortosabbá lett a világ. Szőke Szakáll újra tervezget. Közben bankár fia portáján is körülnéz. Tájékozódik, ellenőrzi a szállítmányokat.

Dobos Éva és Polgár úr akcióba lépnek, rendet csinálnak Pesten. Éva, szembe nézve Feri bárnők között szétforgácsolt, felszínes életével, kidobja a férfit, aki erre maga is kidobja félvilági szeretőjét. Az elutasított udvarló beiratkozik a tánciskolába, amelyben Éva tanít. A *Helyet az öregeknek* szerelmi története a *Bathing Beauty* (1944) című Joe Pasternak-produkcióban készült Esther Williams-film alaphelyzetét előlegezi. A kidobott kérő mindkét filmben iskolába iratkozik be, ahol tanulóként van alárendelve egykori szerelmének. Ideiglenes és szimbolikus önkasztráció szolgálja, az újrakezdés előfeltételeként, a féltékeny és kiábrándult nő megnyugtatását. A férfi mindkét filmben a nevetségessé válás útján válik megfelelő férjanyaggá. Feri kijárja a szerelmi szerénység iskoláját, Viktornak a szociális szerénységet kell megtanulnia.

A film első része a fiai által elárult és kihasznált apa története. Ezt követeli a szükségleteket megerőszakoló s a társadalmat a maga kalandor játszmáinak alávető, hazardírozó kapitalizmus bemutatása. Fejtetőre állt világot látunk, melyben – akárcsak a politikai diktatúrákban – az újraelosztást kézben tartó rétegek manipulációinak tárgyaként jelenik meg a társadalom. A társadalom teljesítményei az erők és értékek oly nagy halmazaivá összegeződnek, melyek kezelőinek alkalmuk van a visszaélésre. Nemcsak lezüllés van, a züllés fordított formáját felzüllésnek nevezhetnénk. A nagy hatalmi koncentrációk kedveznek a gátlástalan ügyeskedőknek, akik, a közös emberi mértékekhez való hűség által vissza nem tartva, telhetetlenekké válnak, és végül, hazardőr világukkal együtt, lebuknak. (A klasszikus komédiában lebuknak; ma azért sem pörög föl egy új komikus virágkor, mert egy pólusok nélküli, monopolisztikus világformáció nem garantálja lebukásukat.)

Dunai hajón folynak az üzleti tárgyalások. Viktor fontoskodik, a baronessz fanyalog. Szőke Szakáll autón üldözi a hajót. „Édesapám ne törődjék a diszpozícióimmal!" – háborodik fel Viktor. Polgár úr: „Az én időmben csalásnak hívták." Az apa szimbolikus pofonja, melyet Viktornak ad, nem okoz fájdalmat, nem az erőszak aktusa. Voltaképpen ez a szelíd pofon a film ars poeticája: a komédia szelíd intés, térjetek észre, térjetek meg a bennetek rejlő értékekhez, ne rögtönözzetek és ne szélhámoskodjatok, a társadalom pillérei legyetek és ne vámszedői és élősdijei, azaz legyetek ismét a szó régi értelmében emberek és polgárok. Szőke Szakáll pofonja megfékezi a csupa jó lehetőség között az egyetlen szakadék felé lavírozó, mohó és felületes társaságot.

A film szép poénja az ellenmetamorfózis: Viktor akarta átváltoztatni apját, de végül apja változtatja át Viktort, megtalálva a karrier által megszédített Viktorban a jó kereskedőt. Ferit Éva téríti meg, Viktort Polgár úr. Szőke Szakáll így kommentálja a szelíd pofont: „Viktor, életed legszebb napja a mai." A bukott Viktort segédként látjuk viszont a fellendülő papírkereskedésben. Jó kiszolgáló. Megtalálja a hangot a gyerekekkel. Üveggolyót oszt. Almásrétes lesz ebédre, Éva pedig eljegyzési kártyákat rendel a boltban.

Filmjeinkben a kispolgárok polgárosultabbak a nagypolgároknál. Tradíciókban gazdag, stabil kispolgári életforma áll szemben a lakájiskolába járó nagypolgársággal. A kispolgár a régi polgár és a nagypolgár a semmiből előtermett hullámlovas.

Filmkomédiánk mindvégig megőrzi a szolid világ perspektíváját. A szükségletek feletti diktatúrának nemcsak kommunista formája van, a magas szintű polgári kultúrát nélkülöző kapitalizmus sem a szükségletekhez igazítja a termelést, ő is a termelés öncélúságának veti alá a felkorbácsolt álszükségleteket. A magyar komédiák happy endjének idilli kapitalizmusa a *Helyet az öregeknek* utópiájától az *Egy tál lencse* (Farkas Zoltán, 1941) hasonló idilljéig, mindig a szükségletek feletti diktatúra elkerülésében áll.

9.2. Lányok, anyák, nagyanyák: a szenior-film női változata (A nagymama)

9.2.1. Az apa- és anyaimágók defenzívája a mindennapi kultúrában és a populáris mitológiákban

1935-ben majdnem egyszerre készül a *Kismama* (nálunk forgatott német Universal-film Gaál Franciskával), *A nagymama,* és *Az okos mama.* A szintén ekkor készült *A királynő huszárjában* is sok közös vonást találhatunk az előbbiekkel. Az anyaimágó próbálja levetni mindeme filmekben a hyppoliti Schneiderné vonásait. A női nem megkísérli visszahódítani a gondoskodás funkcióit a kedvesen ügyetlenkedő Gózontól és Kabostól.

A nagymamát, György István – Csiky Gergely vígjátékából készült – filmjét, Farkas Imre írta, Eiben István fényképezte, zeneszerzője Farkas Imre és P. Horváth Dezső. 1936. január 2-án mutatták be a Cityben és az Urániában. A film készítői a századvégi darab cselekményét a jelenbe helyezték át, ami – a korabeli kritikus szerint – elvette a cselekmény hitelét: „Ha ezt a filmet pontosan ugyanígy, ugyanezekkel a szereplőkkel, ugyanezzel a dialóggal, a múlt századba helyezik át, Csiky Gergely korába, akkor valószínűleg siker. Manapság mások a fiúk, a lányok, sőt a nagymamák is. Más hangon beszélnek, másképp viselkednek, másképp gondolkodnak. A film valószínűtlen, nem él, papíros az egész."[524] Egy másik kritikus még lesújtóbban vélekedik a „megdzsesszesített és strandfürdőbe áthelyezett" *Nagymamá*ról[525]. A Csiky Gergely által leírt unokák azóta maguk is nagyanyák lettek, s a film, mely az ő unokáikat mutatja be, a nagymama egykori unokakora módján mozgatva a nagymama mai unokáját, összekeverve az unokákat az unokák unokáival, nem meggyőző. Ha több érzék és nagyobb fantázia van az alkotókban, az árva lány magányából és perifériális helyzetéből levezethettek volna egy nem-egyidejű típust, aki épp korával való össze nem illése révén hozhatta volna az elveszett női tulajdonságok újrafelfedezését. Ezt tette később egy meg nem értett és elfeledett, jelentős film, a *Fehér éjszakák* Visconti által készített változata, amely szintén új korba, más világba helyezte át, sikerrel, Dosztojevszkij történetét (*Le notti bianche,* 1957).

A harmincas évek első felének komédiájában a szülők eltűnnek vagy komikus figurákká válnak, s nem jelentenek sem komoly támaszt, sem tényleges akadályt. A *Márciusi mesé*ben Kabos tiltó apaként lép fel, de tilalmai nevetségbe fulladnak, a lányától eltiltott vőlegény számtalanszor lehordja őt, s Kabos végül örül, hogy elveszi lányát, mert apósként majd bosszút állhat rajta. A parancsoló és tiltó atya figurájának elévülésekor az apák lecsúsznak Hófehérke törpéivé. Jellemző az apák szaporítása, pótapák bevezetése. Ilyen pótapa volt *Az új rokon*ban Kabos. A *Budai cukrászdá*ban (Gaál Béla, 1935), ahol szintén Kabos lép fel pótapaként, az udvarlóként bevezetett Somlay is a szegény vőlegényről gondoskodó pótapává alakul. A kor komédiájában az apafigura eltörpésedik, míg az anya elsárkányosodik. Az anyák, ha egyáltalán meg-

jelennek – s nem nagynénik, társalkodónők és házvezetőnők pótolják őket – a társadalom szavát, a közvéleményt, az illemet és az előítéleteket képviselik. Miután az anyák megfeledkeztek az anyáskodásról, a szerető kezd gondoskodni, a szerelmes lány eleveníti fel az elveszett, elsorvadt anyai ősfunkciókat *(Ida regénye)*. Az *Édes mostoha* Erzsikéje úgy retteg, amikor Hargittay báró anyát hoz a házhoz, mintha látta volna az előző három tucat filmet.

Az apa- és anyaimágó bomlásformái az árvaság mitológiája, az apátlan és anyátlan társadalom képei felé vezetnek. A kegyelemkenyéren élő Mária (Szörényi Éva) alakja egyesíti az *Ida regénye* (bemutató:1934. III. 15-én) kolostori lányalakját az *Édes mostoha* (1935.X.25) és a *Címzett ismeretlen* (1935. XII. 21.) árváival. A tényleges árvák ébresztenek rá, hogy lelkileg a kor legtöbb filmhőse milyen árva. A kor sértettséget túlkompenzáló tevékeny emberén átlátszik az elhanyagolt gyermek.

A self-made man, a *Kísértetek vonata* vagy *A meseautó* Törzs-hőse és a *Címzett ismeretlen* Ráday-hőse mellett fölösleges és zavaró volna a szülő-alak. Nincs helye a szülőnek a byronista hős magányában sem. Jávor a *Csak egy kislány...* óta játszik ilyen magányos alakokat. A modern nagyvárosi ember életében is csökken a család szerepe *(Lila ákác)*. A szülőket gyakran az egyik fél képviseli. Ilyenkor ez a magányos szülőfigura is árva, gyermeke életének perifériáján, nemcsak gyermekét éljük át félárvaként *(Helyet az öregeknek, Budai cukrászda)*.

A *Kismama (Kleine Mutti)* a felkelő nap, amely körül sápadtabb bolygókként kering az asszonyfilmek új sorozata. A *Kismamát* Herman Kosterlitz (= Henry Koster) rendezte. Gaál Franciska, Huszár Pufi és Verebes Ernő játszanak benne s Eiben István fényképezte. Gaál Franciska filmjében már a komiszárnő-effektus hat (Alekszander Aszkoldov: *Komisszar,* 1967). Miután Gaál Franciska a *Peter*ben (Herman Kosterlitz, 1934) a végsőkig vitte a válságkor által extrémen megterhelt, a gyenge szülőimágók által lelkileg árván hagyott, elférfiasodott nő képét, a nőnek megszokott önmagától való ily messze kerülése magában foglalja a váratlan átváltozások lehetőségét. A *Peter* nőképe mint a lőporoshordó: ki tudja, merre viszi a világot, ha robban. A harmincas évek legjellemzőbb nőtípusa infantilitás és felnőttség, kedvesség és harciasság, kisfiússág és lányosság keveréke. E keveréklény, tulajdonképpen tipikus kamaszlány-modell, most új típusokká differenciálódik. Megjelenik a tündér és a boszorkány. Az új korból önmagát újjáteremtő feminitás útja elágazik. A *Kismama* nyomán haladnak az anyaság újrafelfedezéséért s a lágyabb, kedvesebb típusok kiformálásáért küzdő nőportrék (pl. az *Édes mostoha*). Velük szemben lépnek fel a harcos lányok, kiket Muráti és Tolnay formál meg. A két típus ellentétének kibontakozásával kezd sztárrendszerünkben előtérbe nyomulni, a kor hőseként, a nő.

9.2.2. A szerelemfelismerés eredete és a tudattalan grófkisasszony

A lányosház-komédiákban ketten-hárman ábrándoznak esténként a lányszobában, milyen lehet a szerelem? Az intézeti filmben megsokszorozódik a testileg mintegy élet előtti állapotban szendergő, de lelkileg felajzott lányok száma, ami kedvez a komikus szemléletmódnak. A lányosházfilmek úgy halmozzák a női testeket, mint a kaszárnyák a férfiakét. A nőtesteket az ágy egyesíti az esti beszélgetések alkalmával, míg a férfitesteket a menetelés. Az ágyban összebújva pusmognak a lányok az új tanárról: „Az a Bárány folyton rajtad legelteti a szemét!"

Az intézeti Hamupipőkének két férfi udvarol. Szerémy Ernő (Perényi László) előbb távcsövön lesi Mártát, utóbb, megfordítva a *Helyet az öregeknek* tanulónak álcázott hőse behatolási manőverét, zenetanárként hatol be a nevelőintézetbe a lányért. Ernő gróf lányosház-filmbe illő leányszív-dalt énekel, mely könnyed, inkább gyermekes mint cinikus szerelmi programját és problémamentes nőképét fejezi ki: „Van egy régi dal, / Mely szerint a lányok szíve / Olyan mint

a vaj." A film szembeállítja az intézeti lányok csicsergő világát az árvával, akinek sorsa komorabb, jelleme bonyolultabb a többinél. A túl könnyű férfi, érezve a lány nagyobb érzelmi mélységét és morális súlyát, benne akar megkapaszkodni. A problémamentes sorsú, könnyű életű ember a szerelemmel akar súlyt adni életének. A szerelem az a probléma, amit maga csinál magának, hogy súlytalan el ne szálljon az élet.

Már a *Helyet az öregeknek* végén megjelent a glamúrfilmi boldogságmitológia végső összefoglalásaihoz tartozó *Bathing Beauty* (George Sidney, 1944) egyik motívuma. Esther Williams legjobb filmje még messzemenőbb párhuzamot mutat a Csiky Gergely-színmű filmváltozatával. A leánynevelő intézet mindkét filmben a lányosház felfokozása. A szerelmes férfinak mindkét filmben a leánynevelő intézetbe mint komikusan felfokozott szűzlány-paradicsomba kell behatolnia, hogy megközelíthesse a szeretett nőt, aki elutasítja ostromát. A *Bathing Beauty* sikeres zeneszerzője (Red Skelton) növendéknek jelentkezik, míg a magyar film grófja zenetanárként lép be az intézetbe. Mindkét filmben a tanár-diák viszony szolgál a szerelmespár viszonyának komikus komplikálására. A magyar filmben az első, téves választást képviseli a lányos házat ostromló férfi flörtje, az amerikai filmben a szerelem első, félreértésekkel teljes szakaszát. A magyar film elválasztja a nevetséges párt a vidám pártól, az amerikai filmben a nevetséges pár egyben vidám és boldog. A feltartó motívumok kidolgozása a melodráma, a boldogságkoncepcióra irányuló érdeklődés a revüfilm felé viszi a témát. A felhígított konfliktusok bohó világának a revüfilm irányában való dekoratív kibontakoztatása, melyre a gróf zenetanársága lehetőséget kínál, csak a *Bathing Beauty*ban sikerül, mely már nem a régebbi revük témáját, a szendergő szépség ébresztését ismétli, hanem a virágzó, de elzárkózó, szigorúan őrzött szépség elrablását dolgozza ki, s revüképei a beteljesedett asszonyiság ajándékainak erotikus víziójává válnak. Esther Williams filmjében előbb a ház is elzárkózik a lány nevében, utóbb a lány is kinyílik, a házat követve, s a vizirevü a lányt elzáró, a férfit és nőt elválasztó rideg homlokzatok és házszabályok elutasító gesztusaitól a lánnyal egyesítő medence ölébe vezet. Az amerikai film tanárnője pedagógiai tortúrák sokaságának veti alá a szeretőférfit, aki végül megkapja a mozinézőtől a szerelmi bizonyítványt. *A nagymamá*ban a férfi a tanár, s a farkas-bárány motívum a komikum forrása. Az ifjú gróf Bárány Ernő zenetanárként mutatkozik be a tanári kar öreg hölgyeinek. „Bárány?" – sóhajt a lelkifurdalások gyötörte gondnok (Pethes Sándor), a gróf cinkosa. „Milyen szakos?" – kérdi az igazgatónő a fiatalembert. „Erőszakos!" – dörmögi a gondnok. Az amerikai filmben a nő megtanítja szeretni a férfit, a magyar filmben a férfi próbálja feloldani és fellelkesíteni a nőt, aki végül lecseréli a tanárt arra, akit „igazán" szeret. A magyar filmben minden igyekezet hiábavaló, végül a sors hozza a szerelmet. Egymás és önmagunk legfelvilágosultabb kezelése sem segít, ha a sors be nem segít.

A szegény tanárnak álcázott gróf és a kegyelemkenyéren élő lány kettősére szerelmi karrierfilm épülhetne. De nem az a szerelem teljesül be, amiről a film szól, mert a film az első választás avagy a tévelygések komédiája, nem az „igaziról" szól. Örkény Kálmán (Márkus Lajos), akibe a lány első látásra beleszeret, s akiért végül elutasítja a grófi kérőt, epizódszereplő marad.

Hogyan ismerjük fel a szerelmet? Az égi jelenés által hozott vallási megvilágosodás analógiája-e a szerelem felismerése, vagy a tévedéseken és illúziókon át haladó empirikus megismerés alesete, jövendő párunk „használati szabályai" felfedezésének „nehéz munkájaként"? Az a kérdés, hogy az első választás a szükségképpen téves választás-e, vagy ellenkezőleg, a bizonnyal helyes választás? Megmutatkozik-e a szerelem vagy keresni kell-e? *A nagymama*, melyben az „első szívdobbanás" nem párosul választási lehetőséggel, az első választási lehetőség pedig nem párosul szerelemvízióval, elkülöníti egymástól az első szerelem és az első választás problémáját. Az első szerelem nem azonos az első választással, mert Kálmán eltűnik, szerelme nem ölti az alkalom és lehetőség realitásainak formáját, a virtualitás formájában szendereg. Hasonlóan ábrázolja a jövendő szerelem ideális vagy virtuális egzisztenciamódját David Lean *Doctor*

*Zhivago*ja, melyben az elsőként választottal él együtt a hős, midőn a második választás, a nagy szerelem hősnője megjelenik, nem is egyszer, de az egymásnak rendeltek el-elmennek egymás mellett. Az istenek játszanak velünk? Az istenek kegyétől függünk?

„Az első az igazi" és a „tévedéseinkből tanulunk" ellentétes szerelmesfilmi evidenciáinak összehangolása a cselekményépítés feladata. *A nagymamá*ban, akárcsak az *Édes mostohá*ban, az első az igazi, de a szerelmes másodszorra kapja meg az elsőt. Márta és Kálmán szerelme első szerelem is, mert születése megelőzi Márta és Ernő flörtjét, s második választás is, mert kibontakozása a másik viszony kibontakozását követi.

Bonyolítja a hamis választás képét, hogy voltaképpen csak Ernő az, aki választja a lányt, míg Kálmán egyszerűen rátalál. A téves választás: maga a választás. A szubjektivitás önkénye áll szemben a sors önkényével. „Rabom vagy rég, add meg magad!" – énekli majd Karády a nagy film noir-melodrámák korszakában. Így lesz a szerelemből boldogító végzet, ami a bohózat és a kabaré felé lecsúszó komédia számára túl erős szerelemkoncepció.

A fiúintézetet ábrázoló *Iglói diákok*ban (György István, 1934) a zabolátlan ifjak megfékezése a probléma. *A nagymamá*ban, mely leányintézetet ábrázol, Csipkerózsika-álmából kell felébreszteni a hősnőt, amire a nagyobb kockázatokat vállaló, felületesebb udvarló alkalmasabb mint a félénkebb „igaz szerető". A hamis választás, mely a komédiában frivollá teszi a világot, a melodrámában a thriller felé vezet (George Cukor: *Gaslight*, 1940). Csak a második választás visz vissza az édenbe.

A *Lila ákác* Palija nem veszi észre, hogy szereti a lányt, *A nagymama* grófja nem veszi észre, hogy nem szereti. Ernő problémája, a rokonság, a rokoni érzés fel nem ismerése s szerelemként való félreértése, a szerelmi vakság problémáját az érzelmi vakság problémájává általánosítja. A gróf nem veszi észre, hogy nem szerelmes Mártába, Márta pedig nem mer szólni. Ezért van szükség Piroskára (Olthy Magda), aki lekapcsolja a Szerémy-fiút. Ernő: „Márta, te olyan jó vagy, maradjunk mi csak unokatestvérek!" Az álszerelem éppoly gyorsan kialszik, mint ahogyan fellángolt.

Minél „alacsonyabb" (vulgárisabb) kulturális nívót vizsgálunk, annál igényesebbek a szerelemkoncepciók (s elmélet és gyakorlat, eszmény és élet távolsága is feltehetően nagyobb). Mindez a naivitás lényegéhez tartozik. A szerelemfelismerés gyorsasága és pontossága a tömegkultúrában határozottabb követelmény mint az elitművészet szerelemkoncepcióiban. A tömegkultúra szenvedélyesebb és ellenmondásmentesebb szerelmeket állít elénk. Ugyanakkor a népszerű mitológiák sem zárkózhatnak el a tényektől és gondoktól. A populáris művészet általában olyan dolgok megfogalmazásáért küzd, amelyeket az elitkultúra korábban artikulált. A tömegkultúra lassan s óvatosan adagolja a keserű felismeréseket, mert a boldogságmitológiához való ragaszkodással küzd benne a rezignatív tudás. A tudás keserű poharának vigyázó ürítése feldolgozási folyamat: a boldogságkövetelményt fel nem adva építenek be mind több rezignatív tudást a boldogságigény népszerű utópiáiba. Az elitkultúra bonyolultabb szerelemkoncepcióit vizsgálva nem csupán Vajda János költészetéig vagy Reviczky perdita-verseiig mehetünk vissza. Arany Lászlónál, A délibábok hősében (1872) az idill egyik klasszikus feltételeként jelenik meg a szerelem fel nem ismerése: „Nyilatkozatokat nem adva, kérve, / Nem is sóhajtva a szavak helyett, / Talán saját érzelmüket sem értve, / A két bohó így tölte egy telet.[526] A lassacskán felismert szerelemre a melodramatikus ráismerés következményeinek elsodró ereje sem jellemző: „Ne hidd, hogy a szerelem mindig oly vad, / Rontó, sebes tűz, mely lobbanva gyúl..."[527] Ez nem jelenti, hogy a szerelem lapos, erőtlen, filiszteri érzületté gyengülne: „Alakja olykor nyájas esti szél, / Máskor vihar, villámmal vemhezett; / Ma kismadár, hízelgve gőgicsél, / Holnap vadállat, vérre éhezett..."[528] Ezt a szerelemképet már szinte semmi sem jellemzi, amit a populáris kultúra kemény (naiv) szerelemkoncepciója még a XX. században is ígér. A végtelen érvény garanciái sem: „Büszkén szülemlik, mint egy élet-cél, / S meghal, mint egy múló emlékezet..."[529] Az

utóbbi három évszázad szerelemkoncepcióit vizsgálva gyakran markánsabbak az időbeli változásoknál a kultúrnívók különbségei. A populáris kultúra szerelemkoncepciói messzebb vannak az elitáriusaktól, mint az egyik vagy másik síkon belüli szerelemkoncepciók időbeli változatai egymástól. Amennyiben mégis leírhatunk történelmi változásokat, az elitkultúrában a rezignáció története a feltűnőbb, míg a tömegkultúra a szerelem dogmatizmusával válaszol az elitkultúra kezdeményezéseire. Mintha a tömegkultúra a szerelem felfedezésének ősvízióit őrizné és a szerelemre vonatkozó alaptudást gondozná, míg az elitkultúra új tudást halmoz fel, de már nem a szerelemről, hanem a szerelem betegségeiről. Az elitkultúra szerelemképe a tömegkultúra – a „gépesített" naiv tudat – szerelemképeit „őrületként", tévelygésként építi be koncepciójába. Arany László hőse előbb nem ismeri fel a szerelmet, utóbb túlidealizálja felfedezett érzését: „Ábrándjaimban istenné tevém, / S ím más ez istent játszva földre rántja..."[530] Az elitkultúrában nehezebb a szerelemfelismerés, de kevésbé ítélik el a tévelygést. Még fontosabb a kultúrnívók szerelemfelismerési koncepcióinak további eltérése. A nagy irodalomban a szerelem fel nem ismerése az élet fel nem ismerésének része; A délibábok hősében a szerelem fantomizálódása az élet általános illuzionizmusának tünete. Itt sorban minden igazságot észrevesznek és kimondanak, de csupán jelszóként szajkózzák és felületes nyájzúdulással letudott kordivattá alacsonyítják. Itt még az igazság is hazugság. Még az igazat is hazudják. Itt az ábrándokkal szakító, dolgos, realisztikus élet programja is csak ábránd. A fantomok közt leélt élet antihőse hiába reménykedik, hasztalan biztatja magát: „Mi most következik, már mind igaz..."[531]

A szerelmi ráismerés a kor tömegfilmjeiben olyan perspektívaérzés, mely előre, a jövőben együtt alapítandó életre utaló információt tartalmaz. Csiky Gergely színművében, mely csak a filmfeldolgozás során „süllyed le" a tömegkultúrába, a ráismerés nem kizárólag a szerelem tulajdona, sőt, nem is elsődlegesen a szerelem sajátossága. Ernő félreért valamit, amit a két nő értékel helyesen: Szerémy grófné (Cs. Aczél Ilona) és Mária között jön létre az első látásra születő, kirobbanó vonzalom.

Az intézetet védnökként meglátogató nagymama felfigyel a lány fanyar szépségére: „Milyen bájos gyermek!" Márta szíve is megdobban a grófné láttán. A múltra irányuló felismerés tanúi vagyunk: ismeretlenül is heves rokonszenvvel reagálja le a két nő a rokonságot, amelyről sejtelmük sincs. A grófné még nem tudja, hogy kitagadott, öngyilkos fiának kislányát lelte meg. A gyászba borult életű öreg hölgy fiának síron túli ajándékát kapja meg a lányban. Talált lányként kapja vissza elveszett fiát.

Szerémy grófné hivatja a félénk leányt: „Kis Hamupipőke!" – mondja. „Adják nekem ma estére!" – kéri az intézet hölgyeit. A kor prűd erotikája által kabarészintre leszorított férfi-nő viszony melodramatikus töltése a generációk viszonyában tér vissza. A nagymama személyében a Hamupipőke-mese jó tündére jön el Mártáért, hogy összekösse benne a társadalom által szétválasztott pólusokat. Az egyszerű, puritán Márta fényes báliruhát kap egy éjszakára. A nagy egymásra találás azonban nem férfit és nőt összehozó báléjszakán történik. A nagymama és az unoka halottaikról beszélgetnek. Ez a film nagy pillanata. „Nekem is volt egy kis unokám. Most olyan lehetne, mint te vagy." A nagymama régi történeteket mesél az idegen nőnek, nagyanya és unokája titkos történetét. Az idegen egyszerre átveszi a mesélő szerepét, s elmondja a történet végét. „Nagymama!" – mondja ki végül sírva a lány.

A nagymama helyreállítja a ráismerés motívumának a múltra, a családi összetartozásra utaló eredeti értelmét. A tradicionális társadalomban a vérségi kötelék minősül a legmélyebbnek és az elveszett rokonra való ráismerésben, a rokonság elismerésében áll a nagy dráma. Az emberi tettek értékelésének lényege sem más mint az ideális rokonra való reá- vagy rá nem ismerés. Az, hogy a felismerés katarzisa a szeretői viszony exponálásának formájává vált, arra utal, hogy a polgári társadalomban az egymáshoz váratlanul közel került idegenek távolságokat áthidalva intimitást teremtő viszonyában látják a legmélyebb emberi köteléket. A polgár a szabad-

ságra alapított viszonyt, a személyes döntése felelősségében fogant érvényt, – mely a pillanatban született, de érvényként oly szilárd, mintha mindig létezett volna, – az új, páros világ alapításának többé szabadon nem engedő, végigélendő életre kötelező aktusát, emberileg mélyebbnek érzi, mint a természeti determinációk hatalmát.

*A nagymamá*ban valóság, aminek a *Címzett ismeretlen*ben (Gaál Béla, 1935) a fele sem igaz: a kegyelemkenyéren tengődő árváért eljön a gazdagsággal elhalmozó, elveszett család. A *Címzett ismeretlen*ben a család nem rangos, csak gazdag, a lányt adoptálják, s nem elkallódott édesgyermeküket, s végül az egész blöffnek bizonyul. Így a szerelem marad az egyetlen igazság.

A kitett gyermek társadalmi karrierfilmje ősibb a szerelmi karrierfilmnél. Az utóbbi csak az előbbi adaptációja. Márta a társadalom egyik pólusáról közvetlenül kerül át a másikra, felemelkedése azonban nem szerelmi karrier, rokoni és nem szeretői felismerés ragadja a magasba, a kitett vagy elcserélt gyermekek rokonaként. A tudattalan grófkisasszony történetét látjuk. Ezúttal az öreg hölgy veszi vizsgálat alá a szüzet, mint más filmekben a szeretők. A grófi rang, melyet megkap, nem azt jelzi, hogy „igazán" szeret, hanem emberi nemességét, jelleme kifogástalanságát honorálja.

9.2.3. A nagy mésalliance-drámák nosztalgiája és a szerelmi jóvátétel

A mésalliance-drámákban a társadalom parancsaival küzd a gének parancsa, az érdekkel a bűvölet. A szülők képviselik a belátást az adott társadalmi struktúrák újratermelési érdekeibe, melyek biztonságot és jólétet kínálnak. A fiatalok képviselik a kockázatként megjelenő boldogságot. A felek státuszkülönbsége hozza a problémát és a szerelem, távolságokat áthidaló utópikus aktivitásként, a megoldást.

A nemes számára nem a distinktív originalitás a személyiség lényege. A nemesi rend azt követeli fiaitól és lányaitól, hogy alkalomadtán akár föláldozzák személyiségüket, s a közös sorsot és feladatot éljék meg életük rendeltetéseként. A személyiség minden beteljesítésének célja a személyiség felajánlása: hogy súlyos és hasznos, ne bagatell legyen az ajándék. Ez még nem a szervezetember hangyavilága; az utóbbi nem hozhat áldozatot, mert nincs mit feláldoznia. A nemesi világban a polgár distinktív originalitása maga az őrület, míg a polgári individualizmus világában a rendi házasság válik az önelvesztés, a lelki nyomor és az erkölcsi vegetálás képévé.

A grófot és árva lányt kombináló szerelmi karrierfilmből a lány szerelmi próbatételei következnének, a lányosházat ostromló kérő komédiájából, a *Bathing Beauty* módján, a férfi próbatételei. *A nagymama* harmadik utat választ: a szerelmi próbatételek motívumrendszerét elnyomja a *Márciusi mese, Az új rokon* és a *Szerelmi álmok* öröksége, a szerelmi jóvátétel motívumrendszere.

György István filmjében hiányzik a szülői nemzedék, a nagymama képviseli a családot. A szerelmi jóvátétel drámáiban a nagyszülők erős, a szülők gyenge, a gyermekek pedig magára találó, érdekeit érvényesítő, ismét erős generációt képviselnek. A nagy generáció megértővé szelídült, tanulva az általa tönkretett középgeneráció tragédiáiból, s az engedelmes generációt önfejű unokák követik. A gyenge középgeneráció tipikus képviselője Tormay Cecil: A régi ház című regényének tárgyakba kapaszkodó, falnak támaszkodó apafigurája. Filmjeink markánsan differenciált, de a struktúrákat már nem erőteljesen védő társadalomban játszódnak, ezért gyenge és problematikus a szülőfunkció.

Hosszan jár a kamera az öreg bútorok képein. A grófnő gyászkeretes kép alatt áll: lakása múzeum és temető. A rajzó és csivitelő lánysereg az élettel szembeni izgatott várakozások kife-

jezője, a nagymama halk és fakó világa pedig az életet gyászolja, amely nem jött el. A nagymama szegény katonát szeretett, mint a *Rákóczi induló* Dayka Margitja vagy Berki Lili a *Márciusi mesé*ben. Az arisztokrata lány nem lehetett Örkényi báró felesége. A férfiból rideg katona lett, a grófkisasszony pedig magába zárta szerelmi bánatát, máshoz ment feleségül, végigélte a kötelező életet, és nagymama lett belőle. Örkényi báró a nagymama iránti szerelme áldozataként, agglegényként élte le életét.

Nemcsak erős és gyenge nemzedékek váltakozásáról, erős és gyenge világ ellentétéről is szól a történet. Hatalmas rend és szilárd világ volt, amely itt búcsúzik: eltűntében is két nemzedéket tett tönkre. A nagymama áldozata nem hozta meg gyümölcseit. A boldogságot ismét tilosban, távolban kereső második nemzedék sem szerencsésebb. Az első nemzedéket rezignált kötelességteljesítésre ítéli a meghiúsult kitörésvágy, a második nemzedéket a kitörés teszi tönkre. Szerémy grófné fia színésznőt szeretett. Az öngyilkosról semmit sem tudunk meg, az elveszett nemzedéknek csak helyét jelöli be az elbeszélés. A film a harmadik nemzedékről szól. A lánykollégiumban zajló bohózati cselekmény azonban dramatikusan túlmegalapozott: a két nemzedéknyi vergődés és szenvedés dramatikus előfeltételeihez romantikus komédia illene.

9.2.4. A plebejus dac mint újkeletű szerelmi tilalomforrás

„Érdekes, hogy lépten-nyomon belebotlom önbe, tanár úr!" – nevet rá Márta a parkban Ernőre. Két férfi szereti Mártát, az ő gondja a választás. *A nagymama,* akárcsak a *Bathing Beauty,* a fürdőhelyi miliőben játszódó, könnyű nyári filmet egyesíti az intézeti románccal. *A nagymamá*ban az intézeti élet szigorú miliőjéből csöppennek át a lányok a strand, a ruhákat ledobáló nyár, a szabados tömeg és a testi élet miliőjébe. A *Bathing Beauty* cselekményét a hősnő szerelmi csalódása vezeti át a strand világából a régimódi lányinternátusba.

A színhelyváltás után, a strandmiliőben tűnik fel újra a film elejéről ismert Kálmán, aki az intézeti miliőben az odaillő félénk tartózkodással reagált. Kálmán bemutatkozása és végső színvallása között lép fel a rámenős, de felületes Ernő gróf. Szerémy grófné nem tiltja a Márta-Ernő párt, Örkényi báró tiltja a Márta-Kálmán párt. Márta az első esetben a gőgös grófokkal áll szemben Hamupipőkeként, a második esetben Hamupipőke úrral áll szemben a gőgös grófék unokájaként. A Márta-Kálmán párnak meg kell harcolnia mindazért, amiért sem a Márta- Ernő párnak, sem a Piroska-Ernő párnak nem kell harcolnia. Épp ez a harc, mely várakozást, kiböjtölést, menekülést, elbátortalanodást, félreértést és feladást is jelent, idézi fel a régebbi generációk élményeit, ez különbözteti meg a romantikus párt a komikustól. Márta tudja kit szeret, és a szerelem a kevésbé vidám viszony: van benne valami kísérteties. Ahol a régi nagy drámák visszhangja csendül a lélek húrján, ott a szerelem.

A délceg Örkényi ezredes (Toronyi Imre) és Sámuel sógora (Rózsahegyi Kálmán), a katona és a gazdálkodó, komikuspárt alkotnak. Az előbbi felfortyanva dramatizálja az életet, az utóbbi kijózanítóan egyszerűnek látja a világot s a kompromisszumokat keresi. Az öreg katona örökké csatázik, amitől az élet bonyolulttá, merevvé, dühítővé és fenyegetővé válik. Ma Szerémy grófné egykori szerelme, a fortyogó, hetvenkedő Örkényi báró a fiatalok szerelmének fő hátráltatója. Az ezredes meg akarja védeni unokaöccsét a rangon felüli szerelem megaláztatásaitól. Ezúttal a katona mondja ki a döntő szót: „Soha!"

Az édeni komédia szerelmi Olümposzán a báró képviseli, a gróffal szemben, a plebejus gőgöt. Ez nem csupán vicc. A mereven tagolt társadalomban minden rend plebejus érzülettel viszonyul a fölötte levőhöz.

Mártának két férfi udvarol: az egyik férfi Márta számára elérhetetlen ideál, a másik férfi számára Márta az elérhetetlen ideál. A dramaturgiai csavar ezután abban áll, hogy azt akarják

rákényszeríteni, aki elérhetetlennek tűnt számára, s azt tiltják neki, akinek a számára ő az elérhetetlen. Amikor a fentebbiek liberalizálódnak, a lentiek kapnak vérszemet, s veszik át a fentiek korlátozó szerepét. A tiltó, korlátozó kényszerkultúra még erőre is kap, amikor a szerepek felcserélődnek. Az utópia pedig abban áll, hogy miután mindenki eljátszott minden szerepet, a bűnösét és az áldozatét is, a végtelen körforgás helyett más szintre kerül át a játszma, s az egész társaság észretér.

Az a szerelmes, akinek a magasabb csoport az átadója és az alacsonyabb rangú személy a címzettje, szellemi üzenetet hordozó virtuális áldozat, melyet a társadalom koherenciájáért vállal a magasabb csoport; a másik fél, akinek az alacsonyabb rangú tábor a küldője és a magasabb rangú személy a címzettje, a magasabb csoport tagjává válik vagy legalább a magáé fölé emelkedik. Ideális megoldás esetén a magasabb réteg egészében befogadja az alacsonyabb rangú családot, mert az egységet alkotó, családdá lett társadalom utópiáját csak az egyik család képviselheti. Így jön létre a felemelkedés utópiája. E megoldással verseng a populisztikus kispolgármítosz: *A meseautó*ban pl. a derék kispolgárok képviselik a családi princípiumot, míg a gazdag ember szinte olyan „izolált", „elidegenedett" individuum, ahogyan a marxisták látták. A szegény rokon *A nagymamá*ban teljes jogú grófi sarj, Hamupipőke tehát grófkisasszony, s ha a gróf veszi el, megint nem lépte át senki a határt, melyet a két előző nemzedék sem tudott átlépni. Ezért ki kell derülnie, hogy a film elején megszeretett Kálmán annak a katonatisztnek az unokaöccse (a végső megoldásban Ernőnek szánt Piroska pedig unokahúga), aki annak idején nem kapta meg a nagymamát. Márta és Kálmán, s Piroska és Ernő egymásra találása közvetíti az öreg szerelmesek megtérését egymáshoz.

Örkényi báró nem egyszerűen a grófi családra mond nemet. A szerelemre is, mert „igazán" szeretni annyi mint túlságosan, tiltottan, erőn felül szeretni. „Ebből elég volt egyszer! A visszafojtott bánatból. Ez a név nekünk nem hozhat boldogságot." Soha! – kiabál a az ezredes. „Mi az, hogy soha?" – legyint a sógor. Ez, Rózsahegyi Kálmán legyintése, a film szép pillanata, melyben az úri és a paraszti perspektíva különbségét fedi át a kétségbeesett és felzaklatott belülnézet és a bölcs kívülnézet különbsége. Ernő: „Itt más nem segíthet, csak a nagymama!" Örkényi báró tilalma, mely a fiatalok szerelmét hátráltatja, csak arra jó, hogy a grófné beavatkozását kiprovokálva, a két egykor erőszakosan elválasztott lelket, az elválasztó világ letűntén, újra közelítse egymáshoz. A grófné az ezredeshez lép a sétányon: „Szóval maga is gondolt néha-néha rám?" Megszelídíti a berzenkedőt. „Olyan jó lenne együtt tovább öregedni."

A fiatalok szerelme az öregeknek is visszaad valamit a fiataloknak ajándékozott boldogságból. A világ szerelmi újrakezdése nem a fiatalok kivonulása a szklerotikus társadalomból, hanem a társadalom olyan megújulása, általános megfiatalodása, amiből mindenki részesedik. Az aktuális szerelmi szál úgy is felfogható, mint az öregek rendkívül késleltetett és szublimált egymásra találásának közvetítője. Ők, akik létrehoznak a fiatalok számára egy szerelembarát világot, akkor találnak egymásra, amikor rég lemondtak a maguk boldogságáról, és a másokéért tevékenykednek. A szomorkás megbékélés az élet teljes történetének kicsengésévé teszi a beteljesedést. A happy end annyival mélyebb, amennyivel melankolikusabb. Kár, hogy ez az üzenet, elsősorban a nagymamát alakító színésznő merevsége következtében, nem tudott kibontakozni. Végül háromszorosan kapcsolódik össze a két család, melyet a múlt türelmetlensége választott el egykoron. A magasabb rangú csoport három tagját felajánlva nyújt békejobbot az alacsonyabb rangúnak.

A Cs. Aczél Ilona által elénk állított nagymama modoros, hideg nő, inkább egykori vamp, akinek az erotikus dekorativitás lehetett a fő vonzereje, amely nem tudott átváltozni melegséggé, ellenkezőleg, lehetetlenné tette kedves öreg hölggyé való átalakulását. A szecessziós nő narcisztikus gesztusvilága nem alkalmas sem a nagymama mint az anyaság ősképe megtestesítésére, sem a nagyanya-imágó másik jelentése, a veszélyes aspektusaitól megfosztott anyaság kife-

jezésére. Blaha Lujza hanyatló karrierjét egykor A nagymama zenés változata igazította új sikerpályára. Hevesi Sándor beszéli rá Blahánét a váltásra „gyengéd tapintattal, meg egy kis fortéllyal. Azt mondja, úgy hiszi, hogy a fehér paróka kitűnően állna a művésznőnek."[532] A színésznő az új szerepkörben ismét magára talál: „művészete ismét kivirágzik."[533] Ez az a váltás, amely Cs. Aczél Ilonának nem sikerül. A meleg szívű tekintetes asszonyokat játszó Berki Lili a *Márciusi mesé*ben ad példát a szerep sikeres megoldására, mellyel Cs. Aczél Ilona nem boldogul. A *Márciusi mesé*ben a nagynéni tesz szert a nagymama-funkció mélységére és melegségére, míg *A nagymama* hősnője legfeljebb a nagynéni kritériumainak felel meg.

A film különösen gyenge pontja a nagymama-unoka viszony. Perényi, egyébként nehéz problémákat is megoldó, tehetséges színész, ezúttal infantilis módon gügyög és nyafkán nagymamázik. A felületesen instruált színész megelégszik a nagyanya-unoka viszony kispolgári közhelyeivel, melyeknek a több férfiasságot követelő arisztokrata kultúrához nincs közük

9.3. Az „okos ember" mint szappanopera-hős (Az okos mama)

9.3.1. Utolsó tangó asszonymódra

*Az okos mamá*t, Martonffy Emil filmjét, Szenes Béla és Békeffy István színdarabja alapján, Békeffy és Martonffy írták. Gergelits Ferenc fényképezte, zeneszerzője Lajtai Lajos. Bemutatóját 1936. március 5-én tartották a Fórum, a Rádius és az Átrium mozikban. Kosáry Emmi, a film főszereplője, a tízes évek második felében csinált karriert operettprimadonnaként. A némafilm korszakában a *Tatárjárás* címszerepét játszotta, melyet Kertész Mihály rendezett Kálmán Imre operettje alapján (1917).

A kor sikerületlen filmjeinek anyaga ugyanaz, mint a jó filmeké. A produkció minden ízében eleven végső egységessége a szerzőknek a nézőt szolgáló szerénységéből fakad. A rossz filmek is tovább gyúrják s érlelik a kor témáit, ugyanaz a tűz pislákol a rosszakban, mely fellobban a jókban. A rossz filmek többnyire az anyag megelevenítésében mondanak csődöt, nem az eszmei anyagkezelésben

Az okos mama az amerikai revüfilmek módján indul. Nagyvárosi fényekkel ékes esti Budapestet látunk, melynek képét élvetegen koppanó jazzmelódia kíséri. Tatár Éva búcsúfellépte! – hirdeti a fényújság. Tabódy János földesúr (Törzs Jenő), aki 199 estét ült végig páholyában a kétszázadik előadásról hiányzik. Tatár Éva (Kosáry Emmi) megsértődik. *Az okos mama* rehabilitálja a szerelmes apa figuráját, akit az *Ida regényé*ből ismerünk. Tabódy szintén színésznőt szeret, s intézetből szabadult lánya hasonlóképpen szembesül az apa szerelmi problémáival. Tabódy Erzsike (Tolnay Klári), az intézeti lány, még nem volt színházban. „Most jött haza egy svájci intézetből, és rossz néven venné, ha minden estémet a színházban tölteném."

A primadonna fényképe és a rózsaszámlák felett merengő Lederer Teddy báró (Ráday Imre) épp mérget készül bevenni, amikor a Tabódyt előnyben részesítő művésznő mégis felhívja. Közben megjelenik a színházban Tabódy, akit az apai kötelesség tartott fel, nővé érett nagylánya késleltetett. A sértődött Tatár Éva által felbátorított Teddy is befut, ártatlanul, kisfiúsan, bután, rajongva. Tabódy csalódottan, sőt némi megvetéssel távozik.

Tabódy menekülését nem szükséges alaposan motiválni. A színésznőt szerető férfi konfliktusát a kor filmjében lehetségesnél mélyebben vagy legalábbis szabadabban kitárgyalták Herczeg és Molnár komédiái. A színésznő különféle okokból – vagy azért, mert a kurtizán utóda-

ként jelenik meg, vagy mert az első modern dolgozó nőként – már a század kezdetén olyan problémák elé állítja a férfit, mint a század második felében élő nőtársai. Herczeg Sirokkójának színésznőt szerető professzora fél, hogy a művésznőnek múltja van, mégis, múltja dacára, megkéri kezét: „Nekem most nem kell az okosság, sem a tisztesség, – nekem csak Rőzer Dóra kell!"[534] A vágy legyőzi a szorongást? Nem, de a vágy az erősebb. A múlt az embert megelőző és sokadikká nyilvánító riválisok gyűjtőhelye. Asszonyuk ismeretlen múltjában kutató férjek keresik a bizonyosságot: „Amikor elvettem a feleségemet, elvettem a múltját is. Nekem jogom van a múltjához."[535] Lehetséges-e még az „édes kettes" vagy a házasság mostmár csoportkép marad? Elmúlt-e, ami volt, nem életmód-e a „múlt"?

Miután az *Ida regénye* hőse elfogadta a „bukott" Idát, kiderül, hogy megsúgták neki: Ida ártatlan. A freudi „szekundér feldolgozás" tipikus esete; a színház nem ilyen prűd. Herczeg Ferenc Sirokkója (1923. március 14., Vígszínház) három okból is messzebb megy a filmnél: 1.) mert a midcult ekkoriban még frivolabb mint a masscult, 2.) mert az előző generáció frivolabb az újnál, 3.) és mert a színésznő sztereotípiájának teherbírása meghaladja a polgárlányét.

Hasonló problémát tárgyal Molnár Ferenc darabja, A testőr, melyet 1910. november 19-én mutattak be a Vígszínházban. Mind A testőr, mind a Sirokkó hőse fél, hogy feleségének, a színésznőnek, a sztárnak múltja van, sőt netán jelene – elcsábítható! „Tudod, hogy mielőtt elvettem, nagyon viharosan élt." – vallja a férj Molnár darabjában[536] „Viharzott szegényke, sokat viharzott és egyetlen szeretőjéhez sem volt hű egy fél évnél tovább."[537] A féltékeny férjek csapdát állítanak a nőnek. A Molnár-darab színésze maga tesz álruhás kísérletet felesége elcsábítására, Herczeg hőse barátját bízza meg a kényes feladattal. Űzi őket a szenvedély, szembesülni az asszony ismeretlen arcával, melyet a harmadiknak mutat. Herczeg asszonyalakja, aki nem kapható, eljátssza az elcsábíthatót, Molnáré, aki kapható, azt játssza, hogy csak játszotta az engedékenyt. Sok minden még csak játék, de a veszélyes játékok olyan lehetőségekkel kacérkodnak, amelyek a század második felében új szexuálmorállá válnak.

A tízes évek szexuális „forradalmárai" a nők. A századforduló körüli generációk női elismerik a férfiak gyakorlati jogait a „nyitott" nemi életre, s maguk hasonló elméleti jogait hirdetik. A századelő nője elvben sokkal több frivolitást enged meg magának, mint a harmincas éveké. „Vigyázzon! Én nem vagyok angyal! Én tudnék komisz is lenni – oh, nagyon komisz." – mondja Dóra[538]. E korban a nők lépnek, változtatnak, s a férfiak kínlódnak. A nők hagyományosan liberálisabbak a partner, s konzervatívabbak önmaguk megítélésében. „De kár, de kár, hogy a férfiak mindig az öregapjuk fejével gondolkodnak, soha a magukéval." – sóhajt fel a legendás Cecile[539] (Kék róka, premier: 1917. január 23. Vígszínház). A férfiak önmegítélése liberális, míg a nőket konzervatívan ítélik meg. A férfi kínlódik és tombol, nem képes osztozni. Herczegnél, kedvesen groteszk módon, a házibarát nem képes elviselni a gondolatot, hogy akár a férj...! „De a gondolat, hogy nekem esetleg osztoznom kell valakivel, akárkivel – egy férfival –, akár az urával – a gondolat felháborít, beteggé tesz, megőrjít..."[540]

A századforduló körüli nemzedékeket elméleti taburombolás és gyakorlati óvatosság együttese jellemzi. A tízes években elsősorban a rítus, a mítosz, a szó forradalmasodik. A korabeli férj is így látja: „Én azzal a parasztregulával szoktam magamat vigasztalni, hogy ugatós kutya nem harap."[541]

A korábbi generációk merészsége inkább teoretikus, a harmincas éveké inkább praktikus, csak a „végső lépéstől" riad vissza, melyet a nagy hisztérikák és ködlovagok korának embere, nagy kalandok csúcspontjaként, bűntudattal engedélyez magának. A harmincas évek szexuális forradalma a flört forradalma. A kor „szexuális forradalmárai" a szerelemmel ismerkedő fiatalok. A színpadtól búcsúzó színésznő sztereotípiája lázadozó és megtorpanó, kényes és viharos generációk örökségét idézi fel a harmincas évek szerelmesfilmjében. A film gondja az, hogy az a generáció, amelyről szól, sokkal nagyvonalúbb, mint azok, akiket meg kell szólítania a mozi-

ban. Az új kor a közvetlen cselekvés szintjén gátlástalanabb, míg a nagy döntések szintjén megfélemlítettebb a réginél.

A csöndes bűvölet melódiája szűrődik át a színpadról. Tabódy megkéri a nőt. Tatár Éva nemet mond. „Nekem még játszanom kell." A primadonna és a földesúr tovább sétálnak. „Mámorító érzés a színpadra kilépni... Tudja, minden este kiválasztok magamnak valakit, akinek játszom." Strucctollas görlök cifra legyezője nyílik szét Tatár Éva körül. „A te forró szádat keresem én..." – énekli a díva. „Mert a sorsom pusztulás – vagy feltámadás." A szépasszony középen áll, erotikus bálványként, melyet körülkígyóznak a női tánckar mozdulatai.

Az okos mama nőiesített formában idézi fel az „Utolsó tangó"-típusú szerelmet, a fiatal férfi búcsúzó nő általi beavatásaként. A *Budai cukrászda* anyai és leányi nők alternatíváját kínálja a Somlay játszotta férfinek, a *Café Moszkva* atyai és fiúi partnerrel konfrontálja az anyai nőt. *Az okos mamában* szintén atyai és fiúi kérő udvarol az anyai nőnek, de ami a *Café Moszkva* világkatasztrófájában lehetséges volt, *Az okos mamában* újra lehetetlenné válik. Sokat beszélnek a filmben Tatár Éva negyven évéről és Tabódy ősz halántékáról. Az Éva-Teddy pár modellje szerint az érett ember az ifjú ember ifjúságából részesedve kezdhet újra, míg a Tatár Éva – Tabódy János pár lényege az, hogy két érett ember egymástól kapja vissza az ifjúságot. Az első modellben az ifjúság testi valóság, melyet az érett ember csak külsőként birtokol, az utóbbiban belső értékként tesznek szert egy szublimált értelmű ifjúságra. *Az okos mama* az utóbbi megoldást igenli. A *Budai cukrászda* megoldását veszik ismét elő: a két idősebbnek kell egymást szeretnie.

Az emberi fejlődés tradicionális modelljében a szeretői szerepet a szülői s az utóbbit az aggastyán vagy bölcs szerepe követi. A „bölcs öreg" gyermekei gondozójából az emberiség gondozójává, őrévé, tanítójává vált. Mivel ezt a szerepet a modern világ – a kínai filmtől eltekintve, melyben továbbra is fontos – nem ismeri, az élet feladatain túlesett ember ideálja nem az isten (mint az aggastyán esetében, akinek mintájára az istent vagy akit az isten mintájára képzeltek el), hanem a fiatalember, az örök fiatalság. Régen a fiatalságot élték át hiányként, tökéletlenségként, ma az öregséget: ez arra utal, hogy a régi emberképben a kultúra, a maiban a természet dominál, a kultúra ugyanis végtelenül tökéletesíthető, míg a természetben minden hatásnak visszahatás, és fellobbanásnak kilobbanás felel meg. A modern kultúrában a végtelen progresszióból és átszellemülésből körforgás lesz, s a gyermekét elbocsátó, felnőtté nyilvánító szülő lehetőségeként jelenik meg a második szerelem. *Az okos mama,* bár középkorú hősökről szól, nem az érettkor válságát hangsúlyozza, mint a *Hyppolit* vagy a *Helyet az öregeknek.* A második szerelem tematikája, mely szakadatlanul foglalkoztatja a komédiát, az érettkor válságától független téma, mely nem feltételez középkorú hősöket. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkülben* az ifjonti flörtideálról való lemondáshoz, a lányszerelem és az asszonyi szerelem tárgyának megkülönböztetéséhez kötődik a téma, a *Café Moszkvában* a csalódást követő újrakezdés motívumával párosul. Az *Édes mostohában* az elveszett és újra megtalált első szerelemmel éli át a hős a második szerelmet. *Az okos mamában* újra átsejlik a második szerelem témáján a búcsúzások dramaturgiája. A Martonffy-film témája az érettkori második szerelem, melynek gátló motívumai a felnőtt gyermekek. A felnőtt gyermek bemutatása a szerelmi partnernek, mint a második szerelem mindkét felet próbára tevő rituáléja, annak megvallását jelenti, hogy az ember mögött áll egy leélt élet, s egyben szorongó kérdést: áll-e előtte még egy másik élet is? A második szerelem a második élet igényét veti fel. Kérdés rejlik benne: hány élet jár egy embernek?

Erzsikének, aki a leélt szülői élet és az elmúlt idő jeleként, puszta létével is apja szerelmének gátló motívuma, akcióba kell lépnie, hogy kiharcoljon magának egy szimpatikusabb funkciót. Erzsike: „Sugárzik rólad a szomorúság, apukám!" A nézők ízléstelenségnek érezhetnék a tekintélyes atya szerelemvágyó felajzottságát, ezért a szűzi Erzsikének vannak alvászavarai apja szerelmi bánatától: „Mondd, apukám, ugye te is szerelmes vagy Tatár Évába?" A második

szerelem komédiáiban a különböző nemzedékek szerelmei ösztönzőleg hatnak egymásra. Már a *Márciusi mesé*ben és *A nagymamá*ban is visszahatott a fiatalok szerelme az öregek tétovább, évtizedeken át stagnáló szerelmeire. *Az okos mama* Erzsikéje nem menekül Ida vagy az *Édes mostoha* Erzsikéje módján. Tabódy Erzsike „édes mostohát" szerez magának, mert senki boldogságának nem lehet ára a másik lemondása és magánya, csak együtt lehetünk boldogok. Az *Édes mostohá*ban a kislány menekül s a mostoha megy utána, *Az okos mamá*ban fordítva van, mert Balogh Béla filmjében a lány még kicsi, Martonffy filmjében pedig a mostohajelölt már búcsúzik (a színpadtól). A komédiákban a gyermek képviseli a szenvedély és az ábránd, s a szülő a józan ész érdekét. Ez itt is így van, de a szülők mint skrupulózus szerelmesek saját szerelmük hátráltatói, a szerelem érdekét védő gyermek pedig a szülő szerelméért harcol. Apuka öthat levelet írt az este, és mind összegyűrte. Erzsike elhozott egyet a szemétkosárból. Azt iskoláslányként fellépő Tolnay Klári nem vágyik a szerelemre, szilajon küzd jövendőbelijével, s bátran elvonul az asszonyhoz, apja szerelméhez. Így szokott felkerekedni az anya vagy feleség, kérlelni a kurtizánt, hagyja békén fiát vagy férjét. Erzsike is betörtet, megkérni az asszonyt, hogy ne hagyja békén az apját. Az apának feleséget szerző leány anyaszerző funkciója férjszerző kalanddá válik: önzetlen fáradozásai jutalmaként Erzsikére marad a díva másik imádója, az apával vetélkedő kérő, a szerelembe szerelmes Teddy báró pedig a szerelem színpadi szimbólumát köznapi valóságra, szerelmes asszonyra váltja.

Az operettszerző Kaiser (Kabos Gyula) új témáját meséli: „Van egy gyönyörű új témám. A gyulai kolbászról jut eszembe. Népies miliőben, magyar miliőben játszódik." Az operett grófnője „fényt űz" kiterjedt, de megterhelt birtokán. Lesz benne csárda, fokos és tilinkó. Tatár Éva és Tabódy összekülönbözése után Kaiser operettjét, melyben a lecsúszott arisztokrata inkognitóban jószágkormányoz az imádott grófnő birtokán, átadjuk a feledésnek. Kaiser új tippet kap. „Öregem, tudod mit kellene megírnod? Egy őrült fiatalember első és egy primadonna utolsó szerelmét!" *Az okos mama* legjobb része, Kaiser figurája, a komédia ironikus önvallomása, a melyben a cselekmény fordulataira reagáló színműötletek váltakoznak. Tatár Éva és Tabódy megbékülnek. Kaiser ismét témát vált. Mégis meglett férfiről szól az operett. „Aszongya: művésznő, én szerettem önt negyven évig!" Egy jó olasz film nem összetéveszthető egy jó francia filmmel, a kommerciális futószalagtermékek azonban egymásból készülnek és mindenütt egyformák. Kaiser szórakozott buzgalommal kering a színfalak mögött. Csak éjszaka él, művi világ lakója, olyan mint egy pénzváltó, aki minden helyi fizetőeszközt, egyéni és valós élményt, a szenzációk kemény valutájára, a szórakoztató ipar közhelyeire vált.

9.3.2. A szappanopera születése a komédia betétjeként

A hivatás és szerelem konfliktusának melodrámájával, továbbá a promiszkuus hajlamú kékharisnya szerepkörével kacérkodó Éva nem mondott igazat: nem a nézőtérrel szeretkező színésznő mámora köti a színházhoz. A menyasszonyi szereptől riadozó asszonyt titok zsenírozza. A primadonna titka: két felnőtt asszony-leánya.

Tabódynak el kell tűnnie, mert a film asszonyportré. Törzs, aki a *Márciusi mesé*ben Ráday évjáratának nőjét szerette el, *Az okos mamá*ban saját évjáratának asszonyát szereti el Rádaytól, érett asszonyt az éretlen udvarlótól. A Törzs-hős sem a *Márciusi mesé*ben, sem *Az okos mamá*ban nem megy bele a rivalizálásba. A menekülés, a rezignáció s a kitérés által nyer. Az, aki harcol a nőért, az veszít. Tabódy elmenekül, visszavonul a riválisok megjelenésekor. Az idős férfi megkaphatja a fiatal nőt, ha menekül előle *(Márciusi mese)*, de nem kaphatja meg, ha harcol érte *(Budai cukrászda)*. A Murátit megkérő Törzs az *Elnökkisasszony*ban szintén kosarat kap. *Az okos mama* szerkezetét Tabódy sértődése határozza meg, akinek visszavonulása átengedi a tere-

pet három fiatal párnak. A fiatal párok problematikája alkalmat ad megismerni a lányairól gondoskodó Évát. Előbb színésznőként ismertük meg, csábító bálványként, utóbb civilben, praktikus nőként. Az erotikus fétis, az imádott bálvány, a nagyvilági nő, aki tisztában van vele, mi az illúzió, mi a valóság, és mi mennyit ér, elindul, hogy rendbehozza a fiatalok életét. Mivel a férfinak egy, a nőnek két felnőtt lánya van, megnégyszereződik a férfi-nő viszony komédiája. Két bátortalan, az első lépés nehézségeivel küzdő szerelmet látunk, egy fiatal és egy öreg párét, és két házasságot. A szeretők életét a partnerrel kapcsolatos illúziók nehezítik, a házasok életét az önmagukkal kapcsolatos illúziók. Tabódy a lányosház-film problematikáját hozza magával: Erzsikét kell férjhez adnia. Tatár Évát a szappanopera műfaja üldözi: lányai elromlott házasságát kell rendbehoznia. Mire két főhőse egybekelhet, a film kidolgozta a házassági problémák karikírozott enciklopédiáját.

Zizi (Erdélyi Mici) nagyvilági allűrökkel kínozza a csendes életre vágyó, elfoglalt Havas bankárt (Dénes György). Kató (Komár Júlia) kötögetve gubbaszt társaságra vágyódó férje, Kállay Zolkó földbirtokos (Páger Antal) mellett. A vidéki földbirtokos házias nőt vett el, s a fővárosi bankár nagyvilági démont. Ha a látszólag összeillő emberek mégsem jönnek ki egymással, akkor talán a primadonna is a földesúrnak való feleség? Tatár Évának, mielőtt döntene, szembe kell néznie lányai házasságával.

Két házastársi vita tanúi vagyunk. Zizi mulatni menne, Havas aludni vágyik; Kató aludni vágyik, Kállay mulatni menne. Férjére panaszkodik a két ifjú feleség. Zizi: „Ordít, hogy nincs nyugodt, boldog családi fészkünk." Kató: „Ordít, hogy meghal az unalomtól." Kató korholja Zolkót: „A múltkor is belelőtt a nagy állótükörbe!" Zolkó férfivirtussal vegyes szégyenkezéssel mentegeti magát: „Kell az embernek néha egy kicsit kedélyeskedni!" A másik házasság sem boldogabb. Viszontlátjuk az ovális arcú, eperszájú, Kleopátra-szemű Erdélyi Micit, felkínálva a nézőnek, de meg is alázva, háttérbe szorítva, ki nem bontakozva. „Mondd kislányom, láttál te már pofonvágott bankigazgatónét?" – kérdi a mama, és már csattan is az anyai pofon, beteljesül a korabeli szex-sztár-sors. A bankár üzötten áll és gyűlölködve pattog: „Micsodaaa? Maga egy feleség? Maga egy dekoltázsbajnoknő, egy ruhafogyasztási szövetkezet, egy házasság elleni propaganda!"

Mi a fordított módon boldogtalan házasságok groteszk szimmetriájának értelme? Mindenki azt birtokolja, ami a másikat tenné boldoggá, s mindenkit az tesz boldogtalanná, ami van. Ami van, terhessé válik, mert a szilárdan birtokolt, végleges dolgok birtokosuk birtokosává válnak. Annak, ami van, egyre jobban kidomborodnak hátrányai, míg annak, ami nincs, módja van erényeivel tündökölni, a váltás, sőt a megváltás ábrándképeként. A mama lányait korholja: „Túlságosan jó dolgotok van. Azt hiszitek, olyan könnyű még egyszer férjhez menni?"

A második szerelem melodramatikus keretét jól megszerkesztett anyóskomédia tölti ki. A kerettörténetben a lány indul el, rendbehozni apja szerelmét, a betéttörténetben az anyós teszi rendbe lányai házasságát. A fejtetőre állított anyóskomédiában az anyós hozza rendbe, amit a fiatalok elrontottak. A feleség a fúria, – mert a fúriaság csak tapasztalatlanság, a diplomatikusság hiánya – és az anyós az angyal. Mindez rávilágít komédiáink gyakori anyarém-alakjainak értelmére: örök lányok ők, fejlődési zavarokkal küzdő, éretlen világ teljes életet leélni nem tudó lényei, kik épp ezért sokkal inkább nevetségesek mint ijesztők.

Éva ráveszi lányait, valósítsák meg az elégedetlen férjek vágyálmait. „Te kis csacsi! Ahol az asszony okosabb, ott mindig a férjnek van igaza!" Új Erdélyi Mici jön elő, lemosva a festékek, teste dilfúz a lompos pongyolában. Nagytakarítás lesz a vendégség helyett. A bankár nem találja helyét a feldúlt lakásban. „Volt egy gyönyörű szép feleségem és a mama egy tramplit csinált belőle." A vendégül látott fontos államtitkár fejvesztve menekül a Marx testvérekkel vetélkedő burleszk-hősnővé felcsapó Erdélyi Mici elől.

– De kérem, méltóságos uram, hát még meg sem beszéltük az építkezést!

– Ja az építkezés, az a pályázat, hát kérlek, hát kérem, adja be, és ha csoda történik, meg is kaphatja, én már hallottam ilyesmit.

Dugába dőlnek Havas bankár szép reményei. Nem sejtette, milyen költséges dolog a csendes otthon, és milyen sokba kerül, lemondani a világról. Zizi otthonában sűrítve játszódott le a *Hyppolit* konfliktusa, fordított megoldással, nem az otthonra vágyó férjnek, hanem a nagyvilághoz való alkalmazkodás kényszerét érző feleségnek adva igazat. Az átváltozott Zizi és Havas története, mely a nagy bankárról szól, aki szolid kis feleségre vágyott, *A meseautó* karikatúrája.

Kató otthonában sűrítve lejátszódik a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* (Deésy Alfréd, 1935). Kató a háziasság, a gazdaság érdekeit képviseli, míg a férj élményre, luxusra vágyik. De a mama tanácsára a szolid Kató is átváltozik. Vége a házi perpatvarnak! A felvillanyozott Zolkó cigányért rohan. A női metamorfózis, a párkereső komédiákban a nő felmagasztalásának eszköze, Zizi és Kató sűrített szappanoperáiban komikumforrás. Előlép a vidéki konyhatündér, hosszú szipkás cigaretta füstjét eregetve, sejtelmes selymekben tolat. Zolkó felkiált: „Az árgyélusát!" A mama levágat negyven csirkét és öt malacot. Visszájára fordul a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* férfi-nő viszonya. Zolkó gazdaszíve fájni kezd. A nagyvilági élet vidéken tiszta kiadás, s nem befektetés, mint Pesten. Zolkó nyugtalanul sandít a megvadult nőkre. A tékozló, mulatós tradíciónak már csak nosztalgiája élt benne, nem szelleme. Levágott csirkék vádló csapatán pásztázik a kamera. Eljött a nagyvilág, amelyet az unalom hosszú estéin festett elénk a fantázia. Zolkó aggodalmasan méregeti a zenekart. „Jó lesz ám ügyelni, köpni csak a szőnyegre lehet," – instruálja a zenészeket. Így lesz a hajnalig tartó mulatság az elévült ábrándok elvonókúrája. „Volt egy házias kis feleségem ... démont csinált belőle!" – vádolja Zolkó az anyóst.

A vágyteljesítő metamorfózisok visszavonása hozza a házi boldogságot. (A metamorfózisok a glamúrfilmben a szerelmi boldogságot hozzák.) A feleségek – a nagyvárosi démon és a falusi Hamupipőke – csak a helyzethez alkalmazkodtak. A férfiak képviselik szükséglet és vágy konfliktusát, a nők a kettő összhangját. A mama szabad utat enged a férjeknek, hogy kipróbálhassák létfeltételeiknek meg nem felelő, irreális – „neurotikus" – vágyaikat. A vágyak túl messzire mennek, az örömök közelebb vannak! A vágyak költségesebbek mint az örömök. A szerelem felismerésének a *Lila ákác* óta súlyt kapott motívumát *Az okos mama* a szükségletek önfelismerésének problémájává általánosítja.

A szappanopera mindig azt hirdeti, hogy az életre nevel: a közös, átlagos – „valóságos" – élet biztonságigénnyel összehangolt örömeire.

Zolkó és az átváltozott, hosszú szipkás Kató története olyan fajta filmeket karikíroz, mint *Az új rokon* vagy a *Három sárkány,* melyekben a vidéki földbirtokos nagyvilági nő mellett találja meg a boldogságot. De Tatár Éva is pesti démon s Tabódy is vidéki földbirtokos!

A film alkotói nem veszik észre, hogy ha az anya rendbe tudja hozni a fiatalok házasságát, ez egyúttal a maga szerelmének kedvezőtlen prognózisát igazolja. A szappanopera-síkon megjelenik a vidéki földbirtokos és a nagyvárosi démon csődbe jutott viszonyának motívuma s az összeillők frigyéhez való megtérés hozza a megoldást. Az anyóskomédia a vágyak logikáját cáfolja és a köznapokénak ad igazat, míg a második szerelem idealista melodramatikus komédiájában mégis a vágyak logikája győz. A két sík ellentmondása könnyen oldható és egy sokkal jobb film, a színésznőt a metamorfózisok specialistájaként s okos dolgozó nőként bemutató *Három sárkány* egy évvel később fel is oldja.

Hősnőnk szerelme, mely a boldogságmitológia igényeit tekintve további igazolásokat igényelne, a szenior-mitológia szintjén már itt is tökéletesen igazolódik. Zizi és Kató férjeinek történetében fel kell adni az irreális igényeket, s beérni a hozzájuk illő partnerrel, míg az „öregek" szerelmében mindennek az ellentéte a megoldás! Az ábrándos fiatalságban a túl sok igény a veszély, a rezignált öregségben a kevés igény. Az életkorok problémájának szappanoperai problematikájára rárakódik a társadalmi koroké. Az „öregek" szerelme, mely legyőzi

mindazokat a józan megfontolásokat, melyek segítségével a három fiatal pár megtalálja a boldogságot, búcsúzó világ visszfényében fürdő legendás dimenziókba emelkedik, míg a fiatalok szerelme új, józanabb világ kifejezése.

*A nagymamá*ban a fiatalok életét válságmenedzselő nagyszülő olyan funkciókat hódít vissza, amelyeket a szerelmi emancipáció során a fiatalok vettek át a szülőktől. Ez a gondoskodó funkcióátvétel *Az okos mamá*ban is megvan. Abban a pillanatban, amikor a fiatalok kiharcolták a jogot, hogy önnön szerelmeik legfőbb hátráltatói lehessenek, az új generáció nem fél többé az idősebbek gondoskodó melléállásától, ellenkezőleg, kifejezetten igényli a beavatkozást. Lezárul a kör: az idősebb generáció a fiatalok szerelmeit válságmenedzseli, és a fiatal generáció az idősebbekét. A megduplázva kiegyensúlyozott gondoskodó beleszólás idillje az eredmény.

9.3.3. A régimódi szerelmek nosztalgiája mint privatizált múlttisztelet

A kor filmjeiben a nő fölháborodik, ha kiderül, hogy a férfi csak játszott vele *(A meseautó)*, míg a nő – pl. Tatár Éva Teddy báróval – gyakran játszik a férfival, akinek nem szabad megsértődnie. „Hajnalban a hallban fogok strázsálni." – ígéri Teddy a primadonnának. Így mutatkozik be: „Én vagyok a vörös rózsacsokor." Reménykedve magyaráz: „Ha nem jön közbe levél vagy üzenet, akkor remélhetek."

Ráday már a *Márciusi mesé*ben eljátszotta a szerelmes playboyt, akit *Az okos mama* a *Lila ákác* témájával, az érett asszonyt bálványozó s a neki teremtett fiatal lány szépségével szemben érzéketlen fiatalember szerelemfelismerési nehézségeivel kombinál. Az előcsarnokban strázsáló Teddy báró elállja a szerelmi postásként megjelenő Erzsike útját:

– Halló, pici lány! Hová viszi azt a levelet?

– Mi köze hozzá, pici fiú?

– Na nézze, öreganyám, én nem engedem, hogy átadja azt a levelet a művésznőnek.

Tatár Éva és Tabódy János a második szerelem kihívását élik át, Erzsike és Teddy az elsőét. Az előbbi esetben a szerelem felvállalása, az utóbbiban észrevétele és kifejezése okoz problémát.

A film cselekménye két házassághoz vezet, s az egyik házasság a másik melléktermékе. A kezdetben a szerelembe szerelmes Teddy az Éva-csalódást követően ismeri fel valóságos érzelmi szükségleteit. Az Éva által a Tabódy-szerelem érdekei szempontjából fölöslegesen megperzselt férfi képessé válik képzelt és valóságos szerelem megkülönböztetésére és a reá váró valóságos szerelem felismerésére.

Mi a valóság? *Az okos mamá*ban Tolnay Klári a jövő, a valóság és az élet, a jövendő dolgok foglalata. Martonffy eme filmjében tűnik fel a Tolnay-hősnő, a Tolnay Klári által a következőkben sikerrel megtestesített lányalak, egy koedukált világ új leánytípusa, nyelves és mindig harcra kész. Murátival ellentétben, aki nemcsak a férfiak által megoldandó sokismeretlenes egyenlet, de még önmaga számára is titok, a Tolnay-hősnő csak a férfiakban lát problémát, s leánysága elvesztése a férfiellenes keresztes hadjárat formáját ölti. „Szégyellje magát!" – kiabál Tolnay. „És ha szégyellem, segít az rajtam?" – kérdi Kabos, csapzottan, letörten.

Éva Teddy grófra bízza Erzsikét, tanítsa síelni. Nagyokat esnek, összehozza őket az ügyetlenkedés. A szerelmi tematika lassan, de biztosan halad a bohózat és a burleszk felé. A férfiak hősietlenné, lovagiatlanná válása s a nők fiúsítása a harmincas években mindvégig jellemző, előrehaladó tendencia. Az abszurd felé haladó komédia önmagában elviselhetetlenné váló mind kiábrándultabb szerelemkoncepcióját a harmincas évek közepétől kibontakozó melodráma ellensúlyozza. Mivel a boldogság képe súlytalanul prózaivá válik, a boldogtalanság, a szenve-

dély képeit hívják segítségül a szerelemhit felújítására. A szenvedés eksztázisa szolgál a hit megújítására, ha a boldogság képeiből hiányzik a felvillanyozó erő.

A szenvedély eksztázisának rejtélyét kutatva a nyomok a múltba vezetnek. A múlt a szenvedélyek világa, a jelen az indulatoké.

Újkori történelmünkben az előzmények nélkül és ritkán fellángoló jövőhit történelmi pillanatait (1848, 1956) bukás és megtorlás követte. Nyolcvankilenc után kiderült, hogy az elrabolt és eltaposott forradalmak csak fásultságot okoznak, míg az ellopott forradalmak züllesztő hatásúak. A jövő mint vállalkozás képzete s jövőfogalom és identitásérzés kapcsolata megrendült. A jövő a végzetszerűen legázoló történelmi katasztrófák képét öltötte. Ha a jövő kívülről jön és nem belülről, akkor az alkalmazkodás és nem a kreáció, a kaméleoni ügyességek és nem a szerves növekedés és beteljesedés erényeinek próbatétele. Kultúránknak a befejezett történetek kimeríthetetlensége iránt van érzéke, a befejezetlen történeteket szimplának érzik. Ez az oka, hogy a más kultúrákban az alkotónak kijáró helyet itt az ismeretterjesztő tölti be. Minél harciasabban védeni egy minél kevésbé veszélyeztetett ügyet: sikerrecept. Alapítani, kezdeményezni azonban életveszélyes. Még a látszólag jövőhitűek is a jövőről szóló múltbeli tanok tekintélytisztelő hívei és védelmezői, és nem a jövőé. Nincs saját jövőképük: patinás jövőkép utóvédharcosai eme előharcosok. A jövő ezért nem vállalkozás, sokkal inkább címerpajzs, partizánjelvény és kutyabőr. Soha sem közös ügy: türelmetlen féltékenységgel őrzött privilégium. Vagyis: vérbeli romantikus kategória.

Schöpflin Aladár szerint kultúránk azért romantikusabb mint más népeké, mert a romantika korában értük el a legnagyobb felemelkedést:" a mi klasszikus korunk, amikor nemzetünk a legmagasabbra emelkedett, a romantika kora volt, s ezért a magyar gondolatvilágban több romantikus elem maradt meg a realizmus korában, mint más nemzetekében."[542] A populáris történetfilozófiák nálunk alapvetően melankolikusak: Mohács előtt nagyok voltunk, hatvanhét előtt hősök voltunk, az első világháború előtt gazdagok voltunk, ötvenhatig hittünk a szocializmusban, nyolcvankilencig a kapitalizmusban...

A populáris világnézetek ösztönös történetfilozófiáját átható múlttisztelet privatizált formákban is tanulmányozható. Míg komédiáinkban a középnemzedék (Kabos és Gombaszögi) komikusra stilizálva jelenik meg, az öregember archetípusába foglalva tűnik fel a patetikus nagyromantika *(A nagymama)*, a gyengéd szentimentalizmus *(Márciusi mese)*, a szecessziós bűvölet és titokzatosság *(A nagymama)* vagy a „Gründerzeit" polgári sikerélményeinek emléke *(Helyet az öregeknek)*.

Szomory Dezső egyik novellájában az anya messziről jött emberként jelenik meg leánya esküvőjén: „Bozóthy Flórika esküvőjén megjelent egy idegen nő. Szebb volt mint maga a menyasszony, mint mindenki. Szebb, mint az összes nők, akik táncoltak, pihegtek és harmatoztak, mint az elázott színes mályvák."[543] Jön és győz, elhomályosítja a fiatalok szépségét, s távozik titkaival. Befejezett világ alakja a befejezetlenben, éretté az éretlenben, infantilisban. Alkonyfényben távozik az érett múlt, miután a kényszerérett jövőt sajnálkozással üdvözölte.

*Az okos mamá*ban az utolsó szerelem melodramatikus határára ért középgenerációt emeli a bohózati nívó fölé a múlttisztelet érzelmi áramlata.

9.3.4. A házasságterápia és a házasság mint terápia

A cselekmény három nívón zajlik. A felső szinten a második szerelem melodramatikus komédiája zajlik, a középső, bohózati szinten az első szerelem jámbor idillje, melynek Tolnay Klári és Ráday Imre nagyjövőjű összjátéka új formát ad, az érzelmességtől mentes, sportos idill csipkelődő stílusát. Az alsó szinten bontakozik ki a házasság megkettőzött burleszkje. A két nemze-

dék szerelmi kínjait ellenpontozó kettős házasságszerző komédiát kiegészíti a habkönnyű „Rózsák háborúja". Tatár Éva, Tabódy és Teddy szerelmi háromszöge két házassághoz vezet, két nemzedék lép boldogan az oltár elé, s egy nemzedék sem szereti el a másik férfiait vagy nőit. A tévelygő vágyak (Teddy) s a jogos vágyakat gáncsoló szorongások (Tabódy) korrekciójával két házasság jön létre, s közben két további házasságot is rendbehoznak. A házasság intézménye megerősítve kerül ki a játszmából. A film házasságterápiás morális orgiaként zárul.

A vidéki kitérő után ismét pesti mulatóban vagyunk. A szokásos kulminációs rituálé következik: itt ül mindenki, akire szükségünk van a megoldáshoz. Évának rezignálnia kell, részéről az évek felvállalása az első számú boldogságfeltétel. *Az okos mama* a primadonnával játszatja el a kvázi-szülővé átminősített csábító szerepét, melyet a *Budai cukrászdá*ban Somlay alakít. Éva bemutatja Teddynek felnőtt lányait. Az öregedő nő ifjú évei önálló nőkben perszonifikálódva válnak le róla s állnak szemben vele. Teddy zavartan hebeg: „Én most is szeretem a művésznőt, de most másként, most úgy, mint az édesanyámat." Az anyósként már duplán kipróbált Éva végül Teddy bárónak is anyósa lesz.

Kosáry Emmi külsőleg is, mentalitásában, stílusában is Mae West-szerű tünemény, az élveteg és praktikus, nagyvilági és gondoskodó, erotikus és anyai funkciók Mae Westéhez hasonló kombinációja. Tabódy, aki vívódó öreg Hamletként szenved, ismét levelet ír: „Új, méltó szerepre kérem magát, de a többit adja érte cserébe..." A házasság mint búcsú a nagyvilágtól... A díva cigarettázva, töprengve áll, a derekára simuló csillogó fekete ruha ölelésében, pompázatosan és gyászosan. Míg szerepeit, kottáit lapozgatja, izgatott férfikórus dudorászik: „Kell a csók, amelytől kigyúl a vérem, / Csók, amely megbabonáz." A *Bál a Savoyban* nem merte felvállalni és kidolgozni látens témáját, Gréta Garbo *Grand Hotel*-primadonnájának magyar megfelelőjét. Előbb férfifigura segítségével kellett kidolgozni a lemondás drámáját, s miután Somlay megtette a *Budai cukrászdá*ban, *Az okos mama* a *Budai cukrászda* melodramatikus eredményeit adaptálja a női nem számára. Az idősebb fél mindkét filmben visszalép s átadja fiatal partnerét az ifjabb jelöltnek, hogy idősebb párt válasszon helyette magának. Így lesz amott az orvos a cukrászlányé, emitt Erzsikéé a báró. Kosáry Emmi az elszánás nagy lélegzetvételével fújja ki a füstöt. A zene felcsattan, s a nő leveri a hamut, mint Somlay a *Budai cukrászda* végén. A jelentősebb film, a *Budai cukrászda* nézői számára válik figyelemre méltó pillanattá e visszautalás. A Somlay gesztusát ismétlő Kosáry Emmi egyenjogúsítja a nőt a búcsúzásban, a vágyak bonyolultságában és a rezignáció csöndes érzelmi hőstettében. A hamvadó cigarettavégen merengő válságpillanatot s a hamu lepöccintését követi Kosáry Emmi dala, mely az intimitást dicsőíti. A válságban nem segít a világ, egy ember szeretete többet ér mint az összes többié együttvéve. Éva bejelenti, hogy lemond a színházról. Az idősebb pár románca kézcsókkal zárul, míg a fiatal pár eltáncol lenn az utcán.

10. A szerelmi karrier mitológiája (Az álomgyártól a szociobiológiáig)

10.1. A szerelmi karrierfilm diadala (A meseautó)

10.1.1. A karriermítosz karrierje és a magyar masscult formamegtalálása

Lajta Andor írja A tízéves magyar hangosfilm című könyvében: „Ami 1931-ben a *Hyppolit* volt, 1941-ben a *Dankó Pista*, az volt 1934-ben *A meseautó*. Nagysikerű film, amely hetekig maradt műsoron és a mozgóképszínházaknak nagy üzletet jelentett... A film már a premierben nagy üzletfilmnek indult és diadalmas útját folytatta éveken keresztül."[544] A filmet Vadnai László és Vitéz Miklós írták, Gaál Béla rendezte, Heinrich Ballasch fényképezte, zeneszerzője Márkus Alfréd. 1934. december 14-én mutatták be a Fórumban. Előzménye Erich Engel: *Die Privatsekretärin* (1932) című filmje, melyben a vidéki lány (Renate Müller) elcsábítja a kisembernek vélt bankigazgatót. Gaál Béla filmjéből később – *Car of My Dreams* címmel – angol remake készült, melyről így számol be a Színházi Élet: „Meglepő hűséggel ragaszkodtak a magyar verzióhoz, – látszik, hogy Gaál Béla, a budapesti rendező legtöbb ötletét hálás szívvel fogadták... Van azért a filmben sok minden, ami a magyar *Meseautó*ban nem lehetett benne. Elsősorban az a háromszáz személyes jégünnepély, amelyet amatőr korcsolyázóbajnokokkal rendeztek."[545] Van benne továbbá autóverseny, melyet a meseautó nyer meg, és zenebohóc-parádé.

Előbb Székely Istvánnak ajánlották fel a film szinopszisát, ő azonban nem vállalta. „Megmagyaráztam, hogy véleményem szerint még a legvadabb bohózatnak is egy kötelessége van: a kiinduló pontnak, vagyis az alapnak hihetőnek kell lennie."[546] Nem hihető, fejtegeti Székely, hogy a kis pesti autószalon ingyen adjon autót a tízezredik vevőnek. A triviális glamúrfilm, amely e pillanatban a jövőt eldöntő győzelmet arat, egy fokkal valószínűtlenebb, mint a Székely-féle midcult-komédia. *A meseautó* a magyar masscult-film frappáns formamegtalálása. „Amint kiderült: tévedtem." – állapítja meg Székely[547]. A film „kirobbanó siker volt"[548].

1935 júliusában Nagy Endre moziba invitálja Móricz Zsigmondot. Megnézik *A meseautót*, amelyet Móricz már látott. Móricz Zsigmond így számol be a hévizi mozilátogatásról:

„Mozi alatt bámult, mint egy gyerek.

– Hát ez kell az embereknek? Ilyen tehetségtelenség... és ennyi patron..." Az előbb döbbent Nagy Endre a film végére áthangolódik:

„Mikor vége lett, azt mondja:

– Tulajdonképpen megértem, ez a modern népmese. Éppen az, mint a fonóban, elindul a szegény ember fia, és a végén király lesz. Most a király a bankigazgató, és nem a szegény fiú indul el, hanem a szegény lány, és bankigazgatóné lesz. Tiszta népmese."[549]

A meseautó rejtélye szakadatlanul foglalkoztatja az esztétákat, kritikusokat és történészeket. 1983-ban írja róla Nemeskürty István: „Furcsa egy film ez *A meseautó*. Akárhányszor fog neki az ember, hogy írjon róla, jó lelkiismerettel csak a legrosszabbat írhatja. Ostoba mese, odavetett, gyenge színészi játék, népbutítás. És mégis, miközben az ember bosszankodik, akárhányadszor sem terhes végignéznie a filmet."[550] A film a korszak jelképévé vált. Nemeskürty a kommerszfilm virágkorát feldolgozó könyvének „A meseautó utasai" címet adta[551].

Nemeskürty több helyütt elemzi a megtalált minta szuggesztív kisugárzását. *A meseautó* modelljét olyan helyen is kimutatja, pl. a *Budai cukrászdá*ban, ahol ez nem feltűnő: „A mese tehát *A meseautó* meséje: szegény lány, gazdag ember; félreértések, közbelép a derék kispolgár, ezúttal is Kabos Gyula (régiségkereskedő), vidékre utaznak, ezúttal nem Lillafüredre, hanem egy kis faluba."[552] A festő lakása megfelel a vezérigazgató lakosztályának. Mindkét steril milió bensőséges szeretettel formált kispolgári enteriőrökkel van szembeállítva. „Ugyanaz a környék – helyszínben is –, mint *A meseautó*ban. Ugyanaz a papa is, Gózon Gyula. Ugyanaz az enyhe irónia a lányát diszkréten árulgató cukrász papával szemben."[553] A *Három sárkány* is a korstílust meghatározó őskép befolyása alatt áll, melyből egyszerű megfordítási művelettel levezethető: „*A meseautó*-séma itt látszólag megcserélődik: a fiú a mamlasz és a városi színésznő az okos, fölényes, erős ember, aki megszerzi a maga boldogságát. De megszerzi, s megint egy szentimentális karrierrel több."[554] A *Lovagias ügy* társadalomkritikájának hordozó anyaga szintén „*A meseautó* jól bevált receptje", a gazdag ember „szerelme a kispolgár lánya iránt, áruházzal, autóval..."[555] *A meseautó* képletének ismétlési kényszere lenyűgöző. „Sorra vehetnénk mind a hetvenöt filmet: unos-untig ez a képlet."[556] Nemeskürty levonja a következtetést: „Nyugodtan mondhatjuk, hogy a magyar hangosfilm első évtizede *A meseautó* jegyében állt."[557] A hatvanas évek művészi korszakának tanulságait összefoglaló művében Nemeskürty a filmművészet „nagykorúságáról" beszélt[558]. *A meseautó* a kiskorú vagy naiv mozi remekműve. A *Meseautó*-korszak eszméjét a későbbi szerzők mind átvették.

Bikácsy Gergely, aki a hatvannyolcas generáció által győzelemre vitt ideológiakritikai gondolkodási stílus idején Kracauer: Caligaritól Hitlerig című művét követve elemezte a régi magyar filmet, tanulmányának a „Meseautóval Voronyezsig" címet adta: „A legerősebb hatású tömegbefolyásoló eszköz, a film tehát megtette kötelességét: Már holnap mostohán mered rám a valóság... Meseautóban repülünk a mesék meseszép kocsiján. A valóság holnapja könyörtelenül elérkezett, s a meseautó utasait csak oda vihette, ahova irányították »édes, szeretett gazdái«: a Don-kanyarba."[559] A kor emberei, a meseautó utasai „még a katasztrófa pillanatában sem tudták megpillantani a valóságot, s a kollektív imbecillitás buzgalmával lesték az álomgyár kulisszáit."[560] Bikácsy a kor filmjeinek csak szociálpszichológiai vizsgálatát tartja relevánsnak, esztétikai vagy poétikai elemzésüket naivitásnak tartja: „Amíg azt firtatjuk, hol tűnik fel egy-egy filmszerűnek ítélt beállítás, könnyedebb kamerakezelés, az átlagosnál modernebb színészi játék, csalódunk és csalunk. Olyanok vagyunk, mint a suhanó meseautóban elbódult »hősök«, vagy a Zitácskának könnyes levelet író katonák."[561] De ő is hangsúlyozza a Gaál-film paradigmatikus történeti jelentőségét: „A magyar film-szórakoztatóipar csak azután aratott sorozatos és döntő közönségsikert, miután megtalálta az egyedül üdvözítő filmtípust. Ez a típus *A meseautó* nyomán a vígjáték lett."[562]

Berend T. Iván: Válságos évtizedek című könyvének fejezetcíme: „A kommercializált művészet meseautója; a giccs"[563]. „Igen, ezek az évek a csinos, szegény, de dolgos és tisztességes gépírólány és a vezérigazgató váratlan találkozásának, fellobbanó és – különböző leküzdött bonyodalmak tréfás-könnyed fordulatai után – természetesen házasságban beteljesülő szerelmének gyakori történetét produkálták a filmvásznon."[564] A filmek szerzői, írja Berend T. Iván, megdöbbentek volna, ha tudatják velük," hogy szórakoztató-nevettető meséik gyakorta milyen pontosan idézték Hitler társadalmi, például az egységes, csak foglalkozási különbségek által tagolt nemzeti társadalomra vonatkozó nézeteit."[565] Egyet lapozva ezt olvassuk: „Másrészt a keserves évek erőltetetten vidám, váratlan karrier- és sikertörténetei nem feltétlenül az elterelő manipuláció s nem is csak a bizonyosra vehető kasszasiker jegyében születtek. E művészeti ág gyakran kezdetleges témáiban, valljuk meg, néha a hagyományos népmesei motívumok csodálatos és meseszerű, jó tündér varázsolta felemelkedések modernizált, hétköznapi közegbe ültetett változatait ismerhetjük fel."[566]

Amikor *A meseautót* 1957-ben az egykori Broadway, később Ady mozi (s ma ismét Broadway) helyén nyílt Filmmúzeumban felújították, a jegyért sorban állók tömege az Astoriáig kígyózott. Helytelen, „hogy éppen *A meseautó* műsorra tűzésével nyitották meg a Filmmúzeumot." –írta a Népszabadság[567]. A 23 éves film felkavarja a kedélyeket, *Meseautó*-vita robban ki a sajtóban. A pártideológusok úgy érzik, fel kell lépniük a film ellen, az egyszerű párttag, akinek tetszik a film, türelmetlenül elmarasztalja az ideológusok túlbuzgóságát. A Filmtudományi Intézetnek, melyet a Filmmúzeum tart el, érdeke a film műsoron tartása. A politikának szintén: a hatalomnak e percben szüksége van rá, hogy megteremtse a diktatúra és az emberek szükségletei közötti kompromisszum látszatát. Ugyanakkor dicsérni sem tanácsos a filmet: legyen csak a szükségletnek rossz lelkiismerete! Az ideológusok részben visszakoznak, megállapítják, hogy bár a film nem esztétikai érték, kellemes szórakozás. Mások bírálják a filmet, de méltatják a színészi teljesítményeket.

A populáris mitológiák megítélésének ambivalenciája a mitológiák alapvető ambivalenciáját tükrözi. A populáris mítosztól idegen a politikai mítoszra jellemző direkt lázadás, mely marginális vagy legalábbis világnézetileg homogén, élesen körülhatárolt és más csoportokkal szembeállított, a közlővel eleve egyetértő csoportokra korlátozná a befogadók körét. A korabeli sikerfilmek népszerű figurája Svejk többféle (Kabos, Gózon és Mály Gerő által eljátszott) változata, s maguk a filmek is svejki módon reagálnak, jellemzőjük a „felforgató egyetértés". Látszólag elfogadják a világot, s a dicséretbe rejtik a szemrehányást és a nagyhangú helyeslésbe a frivol lázadást.

10.1.2. A boldogtalan bankár mint szegény gazdag

A dinamikus nyitóképsor nagy bank mozgalmas előcsarnokába vezeti a nézőt. A középület totálját pénzt számoló kéz látványa követi. A vezérigazgatóra hivatkozó hivatalnokok képei vezetnek tovább a bankvezér védőbástyaként őrködő titkárnőjéhez: „Sajnálom, a vezérigazgató úrnak fontos konferenciája van." Szűts János vezérigazgató (Törzs Jenő) karosszékben trónol, arcán derűs szkepszis, befelé mosolygó életismeret és jóindulattal elegyes, szelíden visszafogott, némileg sajnálkozó, bölcs megvetés. A kamera a vezérigazgató íróasztalára lendül, melyen cifra nő ül. Az „olcsó" nők drága példánya durcáskodó bájolgással ágál. A hátráló kamera áttekinti a helyzetet és összefoglalja a tényállást.

– Hát minden jót drágám, és vigasztalódjon.

– Kár, pedig olyan szép volt, legalább valami kedves emléket hadd vigyek el innen...

– Én már kiállítottam!

(Szűts csekket ad át a nőnek.)

A vezérigazgató elküld – a csekk elbocsátó szép üzenetével – egy nőt, és beszólít négy férfit.

Ismét szól a telefon. Alázatos hivatalnok hajlong:

– Bizonyos Loncy...

– Mondja neki, hogy már szabadságon vagyok, hogy már el is utaztam.

A *Köszönöm, hogy elgázolt* és az *Ez a villa eladó* is hasonlóan, a megunt szeretőtől való meneküléssel indul. *A csúnya lány* kezdődő, felívelő karrierjét féltő sikeres ügyvédje a nagy szerelem elől menekül. A *Címzett ismeretlen* milliomosa a Heimatfilm tájain bujdosik a számító nagyvilág elől, a *Barátságos arcot kérek* világhírű tudósa a városligeti kislánynál hagyja a rámenős sportlady által eredménytelenül ostromlott szívét.

A meseautó a megcsömörlött életművész menekülési komédiájaként indul. Hősünk egy hónapra távozik. „És ezalatt nem akarok tudni semmiről, ami pénz, bank, üzlet..." A csúcsra ért

sikeres ember búcsúzása a nőktől (és a banktól) kimenő a pénzvilágból (bank) és a pénz szabályozta világból (nő), a gazdagság lázadása az olcsóság ellen. Minden eladó, de ami eladó, semmit sem ér. *A meseautó* nem szerelmi üldözési komédia, mert a menekülő nem egy rámenős partner okkupációja elől menekül. Egy világállapot, a dolgok rendje az üldöző.

A filmkultúránk egyik alaprituáléjává vált búcsúzás varázsa a túldetermináltság tipikus esete. A búcsúzás mint filmexpozíció korabeli kultúránk alapélményét, a minden dolgok mulandóságára hiperszenzibilizált melankóliát is idézi, és a sikerember magányát is, aki környezete számára már csak közhasznú szociális szerepek játékszabályait jelenti. A gazdag és hatalmas Szűts az érdekek túsza, mindenki vár tőle valamit, a számító tisztelet falaiba ütközik, egyetlen spontán gesztust sem nyújt többé a hajbókoló világ. A versenytársadalomban a siker és a sikertelenség egyképpen izolál. A hősünk határozottságát, lendületét nem fékező fegyelmezett szomorúság forrása a boldogulás és boldogság között nyíló rés. „Persze a Riviérára?" – kérdi barátja az elutazót. Szűts a fejét rázza: „Fel valahova Északra." A glamúrkomédia hőse menekül a nagyvárosi magány elől, melynek az expresszionizmus embere dacosan, szadomazochisztikus ridegséggel, a fájdalom kéjével megy elébe: „Társaidtól válj el a pályaudvaron. / Indulj el reggel a városba, de gombold be jól a zakód. / Keress magadnak szállást, ha pedig egy társad rádkopog, / Ne nyiss, ó ne nyiss ajtót neki, / Hanem / Tüntess el minden nyomot!"[568] Az expresszionizmus hőse az amerikai gengszterfilméhez hasonlóan reagál. A magyar filmhős nem a megfordíthatatlan elszakadásba menekül nosztalgiái elől, hanem nosztalgikusan menekül a megfordíthatatlan elszakadás világa elől.

10.1.3. Az autó-erotika fotogéniája

A férfi a csúcson nem nőt cserél, hogy új társsal tegye meg az élet következő útszakaszát, mert ha a nők felcserélhetők, akkor nem érdemes felcserélni őket. Ha mind egy széria, azonos típus, akkor az asszonycsere fölösleges fáradság. Szűts tehát autót cserél. Péterffy autókereskedő (Herczeg Jenő) telefonál: „Megjött a kocsid."

Megjött a kocsi, mely eltávolítani hivatott a bankvezért. Szűts megy, Vera jön. A tiszteletteljesen dadogó Halmos (Kabos Gyula) a búcsúzó bankárhoz lép.

– Csak azt bátorkodom előterjeszteni a vezérigazgató úrnak, hogy nekem sürgős szükségem volna egy új nőre!

– Mi?

– Egy ... egy ... új női munkaerőre.

– Fel kell venni, Halmos, fel kell venni!

Szűts induló autója mellett vonul be a bankba Kovács Vera (Perczel Zita), tempós, örömteli lépteivel, melyeket táncos, becéző dallam kísér.

Karonfogva vonul munka után Kovács Vera és barátnője, Sári (Tolnay Klári). „Te Sári, én olyan boldog vagyok, tisztviselőnő havi nyolcvannal!" Perczel Zita a kis boldogság nagy alakítója, azt az embert játssza el, akinek boldogságra való képessége ünneppé alakítja a szerény köznapokat. Az önálló kereső emberré lett Vera a boltokat járja, kipróbálja és felpróbálja a dolgokat, kacérkodik a fogyasztási javakkal, megrészegül a város gazdagságától. Meglátja a kocsit a kirakatban. Egy pillanattal előbb mondta Péterffy Szűtsnek: „Az ilyen kocsiba úgy hullnak a nők, mint fénybe a lepkék." Vera valóban eksztázisba esik. Szűts már nem kívánja a nőket, Vera még nem kívánja a férfiakat. Szűts kidobja a nőket és autót vásárol, Vera pedig nem a férfiakkal kacérkodik, hanem az autóval. Így kerül középpontba az autó. „Sárikám! Csak egy kicsit beleülni!" A felnőtt élet első napja Vera számára a kísértések, érintések ideje. Egész nap stemplizni tanult: lágyan kell megfogni, magyarázta Kabos. Most pedig bele akar ülni az autó-

ba, melyet az imént méltattak nőcsapdaként. Belibeg az autószalonba, hogy játékosan alkudjék Szűts kocsijára.

„A munkában korrekt és zseniális, egyebekben egy kedves csirkefogó." – mondja Szűtsről a barátja. A fölérendelt fél az alárendelt fél szerepét öltve közelíti meg a nőt. Az eladó lány vevőnek, s jövendőbelije eladónak álcázva ismerkedik. A „kedves csirkefogót" látjuk: Szűts átveszi az autókereskedő szerepét.

– Érdekli a motor?

– Hogyne! Főleg a motor.

Szűts fölnyitja a motorházat. „Természetesen lengőtengely. Tökéletes rugózás." – magyarázza Vera idomaira pillantva. Az autó szemléletébe merülnek. „Az mi?" – kérdi a lány. „Ez kérem a kormány." Vera fontoskodva társalog. „Megjegyzem rögtön gondoltam, én ugyanis régi vezető vagyok."

A nő becserkészését szolgáló szerepcsere egyúttal alkalmat ad Szűtsnek, hogy eljátssza a kezdetet, ősei karrierjének kezdetét, a jó kereskedőt, aki aprólékosan, az ínyenc hozzáértésével és élvezetével magyaráz, a birtoklás kedvét keltve az eladandó tárgyhoz való bensőséges viszonyával. Nem terrorizálja a vevőt, nem szuggerál vásárlási kötelezettséget, de felébreszti a birtoklás vágyát és a funkció örömét. Szűts beülteti Verát a kocsiba. A lány nagyot sóhajtva fészkelődik. A kedvesen pikáns jelenetben a jó szex a jó kereskedelem mintaképe, az áru válik erotikussá és nem az erotika áruvá. Az autórádiót bemutató Szűts ismét a lány idomaira pislant. „Csak megcsavarom és foghatom New Yorkot, Londont, Párizst... Mit foghatok kérem?" Vera elábrándozik. „Amit maga akar!" Szűts addig csavargatja az érzékeny kis műszert, amíg felharsan a sodró melódia. Vera hátradől és tenyere elindul a kormányon. „Olyan lágy a hangja, mintha simogatnák az embert." A boldog elandalodás azonban páni rémületbe csap át. A következmények nélkülinek vélt helyzetnek következményei vannak. Szűts megkérdi, mennyit adna az autóért. A kínos helyzetből szabadulni akaró lány lehetetlenül kis összeget mond. „Kérem kisasszony, az autó az öné." Hamis eladó alkuszik hamis vevővel. A csalást nemző csalás a flört képe. De az apró szélhámosságok az igazság kutatását szolgálják, a szerelemben az igazság keresésének eszköze a hamisság.

Barátja megmosolyogja a negyvenes férfit, akiből a tinédzser lelkesedését váltja ki a húszéves nő. Szűts az imént jelentette ki, hogy éjszaka távozik, északra utazik, lecserélt kocsin és nő nélkül. A menekülés üldözéssé alakul, Szűts menekül a nők elől, de üldözi a Nőt. „Talán nem is a szépsége, hanem az az ijedt kis arca, ahogy meg volt rémülve... Talán egy fillér sem volt a zsebében és bejött ide mint egy kis hős, hogy megsimogathasson egy ilyen autót."

Vera elszaladt, de nincs menekvés. A luxusautót leszállítják a Hadnagy utca 5. szám alá, Kovács Vera kisasszony címére. Az autó, mely még vágykép, máris úgy reagál, mint a későbbi horrorokban és thrillerekben, melyekben rémképpé vált. Nem lehet szabadulni tőle (pl. John Carpenter: *Christine*, 1983). Verát üldözi a helyzet, amellyel játszani vélt. Az ártatlan kacérság óriássá dagadt következménye követi a lányt.

Csak Kovácsné (Berki Lili) aggódik, de Péterffy megnyugtatja az autót bűnjelnek tekintő aggodalmaskodó anyát: „Tudniillik a kisasszony, a kedves leánya a tízezredik vevő." Úgy? A luxuskocsi az autószalon ajándéka? Kovács mama föllélegzik.

– És ez igaz?

– Hát ne lássam többé a nagyságos asszonyt, ha nem igaz!

Este van. Sovány házmester bámul bele a gázlámpák fényébe, aztán lassan bemegy. Alszik a város, csak Kovács Vera virraszt, bebújt kocsijába, bámulja a komfort csillogó alkatrészeit. A házmester is eltűnt, becsukódik a kapu, kialszik a lámpa. Vera megérinti a kormányt, szép kezei nyugtalanul járnak. Később a rádión babrál, figyelmesen fölé hajolva, míg kíváncsi ujjai érintésére egyszerre kilendül a membrán és felharsan a Meseautó-sláger sűrű, sodró dalla-

ma. Vera fészkelődve, helyét keresve hátradől, s állát leszegve feltekint. „Aranyországút csillogó gyémántporán / Repülünk a mesék kocsiján." Olvadt mosollyal masszírozza a kormányt. Sóhajtozik. A dal ellenállhatatlan szirupos folyama lendületesen kígyózik. Most Perczel énekel, bekapcsolódik a dalba, a gyönyör világon kívüli pillanatát tartóztató románci melankóliával siratja a jelen percét. „Csak álom ez talán, / S a boldogság után / Már holnap mostohán / Mered rám / A valóság." Perczel hívogató és ártatlan, csupa várakozás és semmi szándék. Kérlelő mosollyal sugározza ezüstösre világított csáberejét.

Törzs is bekapcsolja a rádiót. Az agglegénylakásban is felharsan a dallam. Két gép, az autó és a rádió egyesíti a szeretőket, s a harmadik gép, a filmkamera a tanú. A tökéletesen gépesített orgazmusban a mozinéző képviseli a kollektív harmadikat, aki a mechanizált éterben egyesülő szeretők távszerelmében maga a voyeur-emberiség.

Perczel boldogan dévaj és mindentudóan szomorú. Hajtincseit igazítja, még jobban hátradől, s meztelen karja sorompóját emelve, nyújtózkodva sóhajt. E pózban melle nyomul a kép középpontjába, melyet a ruha fodrai hangsúlyoznak, nem a dekoltázs. Fölemelt meztelen karja keretezi pironkodó arca mosolyát. A testét megfeszítő és kiállító nyújtózást az egész test boldog jelenvalóságát kifejező, akcióba lendítő törleszkedés követi. „Fenn az égben az angyalok vigyáznak ránk, / És a sors fogja tán a volánt." A lány arca az ülés bőrpárnájához simul. Ereszkedő karja végigsimítja válla hajlatát, lecsúszik mellein. Egy elszabadult hajtincs Vera homlokába hull. Hátradőlt teste a vízszintes helyzet felé közelít, jöjjön aminek jönnie kell, mondják hunyt szemei és nyíló ajka sóhaja. Fel-felnéz, szemérmesen piheg, végül megnyugszik, elernyed. „Csupa boldogság vár / Ezután rád és rám / A mesék meseszép kocsiján!"

Következményeiben is erotikus éjszakát idéz az autójelenet. Vera másnap késik a munkából, Halmos háborog. „Valami nagy jövőt nem jósolok neki a bankszakmában." Hősnőnk végül befut, de szétszórt és titokzatos, nem a munkára figyel. „Te Sári! Emlékszel arra a gyönyörű autóra? Hát az az autó az enyém!"

10.1.4. A kisemberi humor mazochizmusa (Az elmúlt idő és a profimunka mint komikus bűnök)

Első filmi titkárnőmítoszunk hősnője nem annak titkárnője, aki elveszi, csak beosztottjáé, s szakmai gesztusa nem a gépírás, csak a stemplizés. Vera nem a férfi nélkülözhetetlen munkahelyi partnere, nem profi hivatalnoknő. A közös munkahelyen nem is találkoznak – a munka szétválasztja őket –, a fogyasztás miliői, az autószalon és a week-end-miliő hozzák össze a párt.

Kovács Vera átmenet a régi revüfilmek aranyásó lányai s a modern dolgozó nő között. Az utóbbi megtestesítője Kerekes Anna (Gombaszögi Ella), az igazi munkatárs, a főnök jobbkeze, a tökéletes titkárnő. Szűts menekül a személyiségét elnyeléssel fenyegető bankárszerep elől, míg Kerekes Anna átadja magát a személyiségét kimerítő titkárnőszerepnek, ül és vár, saját szerelmi pókhálójába gabalyodva, a főnök előszobájában, imádja és szolgálja főnökét, a férfi azonban imádni, s nem imádtatni akar. A nagyszerű titkárnő a főnökért, a főnök a kezdő titkárnőért rajong. *A meseautó* az eredményes, komoly, specializált dolgozó nőt nevetségessé teszi, s a specializálatlan fruskát idealizálja. Az eljárás mélyén általános esztétikai törvény rejlik: a specializálatlan alakulatok jobban idealizálhatók. A specializált alakulatok a megfordíthatatlan idő szimbólumai, a specializálatlanok a reverzibilis idő álmát szuggerálják.

A komoly dolgozó nő figuráját egyelőre a rettenetes anya, a sárkánytermészetű anyós, a bolond nagynéni és a bogaras vénkisasszony vonásaiból gyúrják össze. A *Random Harvest / Megtalált évek* (Mervyn Le Roy, 1942) oldja meg a dilemmát, s a női lét két stádiumaként, a kétarcú nő leányi illetve asszonyarcaként foglalja össze a Kovács Verának illetve Kerekes

Annának megfelelő két szerepet. Mervyn Le Roy filmjében a szerelem nagy pillanatát jelenti az egyikben felismerni a másikat.

Az akkurátus Kerekes Anna kisasszony vérmesen hangsúlyozza a hatalmat, amellyel a „vezér" szemérmesen bánik. A fontoskodó titkárnő által kifejezett hatalom nem Kerekes Anna hatalma, ezért nevetséges. A kifejezett hatalom félelmes lenne, ha nem lenne nevetséges. A Törzs által megjelenített hatalom nem félelmes vagy nevetséges, mert nem más, mint rendkívüli hatékonyság. A hatékonyság hatalmán élősködik, nevetséges világként, a kicsinyes hatalmaskodás.

Halmos Aladár a „vezér" titkárnőjének udvarol, a nagyravágyó Anna kisasszony azonban nem áll szóba kérőjével. Antiromantikus lénye romantikára vágyik, nem elégíti ki a szűkölködő, számítgató hivatalnokszerelem.

– Gondolkodott már azon, Anna kisasszony, amit tegnap mondtam? – kérdi Halmos, míg a nő szigorúan felvont szemöldökkel, elutasítóan vár. Halmos énekelve beszél, hosszasan köntörfalaz, Anna kisasszony lakonikus.

– Mit mondott tegnap?

– Amit két héttel ezelőtt is mondtam.

– És mit mondott két héttel ezelőtt?

– Hát ki emlékszik már arra? Várjon, mit is mondtam? Ja megvan. Hogy jöjjön hozzám feleségül.

– Ezt mondta maga?

– Igen.

Anna kisasszony maga elé mered. Ceruzával babrál. Arca megrovó.

– És mit mondtam én? Azt mondtam, hogy maga megőrült!

A lánykérő Kabos számítgat, alkuszik.

– Nézze Anna kisasszony, beszéljünk lelkiekről nyíltan. Magának van havi nyolcszáz pengő fizetése, nekem is van havi háromszázhúsz, az annyi mint ezeregyszázhúsz. Tudja, hogy én milyen úri módon tudnám ebből eltartani magát? Talán az én fizetésemre már nem is lenne szükség, azt én szépen betenném a bankba, eltenném öreg napjaimra. Illetve a maga öreg napjaira.

– Nézze kedves Halmos, maga ne akarjon gondoskodni sem az öreg, sem a fiatal napjaimról. – pattan föl Anna kisasszony. Halmos is feláll s óvatosan megjegyzi:

– Hát sajna a fiatal napjairól már lekéstem.

– Úgy? És ezt a szemembe meri mondani?

– Dehogy. Mondom én ezt a háta mögött is.

Halmos lemondó önsajnálattal töpreng, felemelt ujjal, vádoló hangon szaval: „Tudom én, hogy mért nem akar maga hozzám jönni! Mert mást szeret." Kerekes Anna a semmibe mered. Végül bekopírozódik közéjük Szűts igazgató arca.

Halmos, aki látta kiszállni Verát a vezérigazgató kocsijából, az autóról vallatja a lányt. „Ajándékba kaptam, én vagyok a tízezredik." A félreértések komédiája a dörzsölt kokott társadalmi tekintélyével és munkahelyi rangjával ruházza fel az ártatlan fiatal lányt. „Maga ugye, olyasmit képzel, hogy azt az asszonyt, aki a város szájára került, lenézi az úgynevezett jó társaság? Barátom, ez ma már csak a ponyva- és mozi-irodalom morálja, elavult, giccs!" – mondta 1917-ben a Kék róka[569] hősnője. 1934-ben már a mozi-irodalom morálja sem a régi. A botránkozás kétértelmű. Formális szörnyülködésbe rejtőzik a titkos tisztelet és irigy meghunyászkodás. A főnök vélt szeretője előtt megnyílik a pálya. Sári: „Az egész bank tele van vele, hogy te meg a vezér..." Vera ijedt: „Hát én soha életemben még csak nem is láttam!" A munkatársak azt hiszik, hogy Vera a főnök kedvese, maga Vera pedig azt hiszi, hogy nem a kedvese. A közhiedelem is téved, de a tévedés ellentéte sem igaz.

A félreértések komédiájának mozgatója a komikuspár. „Üljön le, mert le fog ülni!" – rohan Halmoshoz a titkárnő. „Anna kisasszony, legyen férfi. A maga vezérigazgatója szerelmes a Kovácsba!" – magyaráz Halmos. A tízezredik velő a tízezredik szeretővé válik a pletykában. A titkárnő sértetten fortyog. „Úgy? A tízezredik? Szóval a vezér jubilál?"

Kerekes Annának bele kell nyugodnia a középkorú kispolgárral való frigybe, ami nem nehéz, mert Szűts iránti szerelme csak mohóság és ambíció. A *Budai cukrászda* komikus vonalán a középkorú férfinak kell belenyugodnia a középkorú nőbe; *A meseautó*ban a középkorú nőnek kell elfogadnia a középkorú férfit. A komikus szál kispolgári szintjén két középkorú embernek, Annának és Aladárnak kell egymásra találnia, míg a romantikus szál nagypolgári nívóján János és Vera életkori különbségét kompenzálja a társadalmi különbség. A komikus szál utal a valóságra, mellyel a romantikus szál korrigált ellenvilágot állít szembe. Komikum és romantika viszonya lét és „legyen!" ellentétének kifejezése.

A komikus szál a lemondások története. A szárnyaszegett nagyra törők enyhén paranoid világban élnek. Kerekes Anna és Halmos szimatolnak, nyomoznak mint egy krimiben. Miközben a gyenge szülők és az erős szervezetek világában családi botrányból hivatali botránnyá lett, nyomozati tényálladékká válik a szerelem. A lemondások komikus hőseinek végül az életet fűszerező, izgató gyanúról is le kell mondaniok. Az élet egyszerű, a túlbonyolított világ a vesztesek illúziója.

10.1.5. Hamupipőke és Harún ar Rasíd szerelmi farsangja

Az *Emmy*ben a hadnagy szerelme indul vidám csínyként, *A meseautó*ban a bankáré. Szűts, az ártatlan álságok játszmáját folytatva, elkéri sofőrje egyenruháját. A szerelem az ember kimenője társadalmi helyzetéből. Az összetévesztési komédiák álruhás szerelmi próbái kimondott céljuknál, a szeretőő őszinteségéről való megbizonyosodásnál mélyebb célokat szolgálnak. A szerelem kimenekíti az embert a formális viszonyokból, amelyeknek rabjává vált. Ezért olyan frusztráló a nő mint áru, és a szerelem mint szolgáltatás.

A szerelem olyan ősidentitást, énmagot bányász ki az emberből, amelyet maga sem ismer; életre kelti a formális viszonyok által elhalásra ítélt legfontosabb „belső halott objektumot", az igazi ént. A filmekben a magasabb státuszú fél szorul rá a szerelmi önfelfedezésre, az igazság a spontánabb és problémamentesebb fél ajándéka.

A kor fő témája a veszteségek s a lecsúszás érzése. Még a szerelmi karrierfilmben is a hanyatlás érzése lengi körül a párt. Vera Tóthra néz: „Maga nem erre az életre született. Biztosan látott már sokkal jobb napokat." Tóth megszorítja Vera kezét, „Ennél jobbat? Soha!" *A meseautó* optimista értelmezést ad a lecsúszott ember szokásos képének, alászállott félistenként, a tőke héroszaként értelmezve át a „fentről", „magasabb régiókból" a mindennapi élet gondjai közé leszállót, a városi tolongást meglátogató előkelő lényt. A lányportrékban *(Ida regénye, Emmy)* angyal száll le Babylonba, *A meseautó*ban Harún ar Rasíd száll alá a mitikus városba, a földi nővel nemző égiek profán utódaként. A heroikus mitológiában a hőskorszakot, *A meseautó*ban sok apró örömöt, bőséget, eleganciát, kellemes, csillogó tárgyakat, a fogyasztói társadalmat szüli meg frigyük.

10.1.6. A kisemberek kapitalizmusa és a week-end-szocializmus konvergenciája

A luxuskocsi a flört ünnepi idejét követően szolid anyává és dolgos háziasszonnyá vált nő sorsát futja be. Kovács kisasszony fuvarvállalatot alapít Tóth sofőrrel. Az álsofőr fiktív fuvarok díjával támogatja Veráék háztartását. A sofőr álarcában Kovácsék életébe beférkőzött Szűts élvezettel nézi Verát, míg az apa munkaszerződésük hatvanöt pontját magyarázza. János és Vera üzleti megbeszélések jogcímén randevúznak a sarki kávéházban. Az üzleti tárgyalásnak álcázott randevú a kiábrándult kor szemérmes romantikájának kifejezése; ellentéte a kor tipikus hazugságának, a romantikusan álcázott antiromantikának, a magasztos értékekkel takaródzó alantas számításnak. Törzs és Perczel itt már szinte úgy reagálnak mint az ál-antiromantikus szemérem későbbi nagy képviselői, mindenek előtt Bogart és Bacall. A szerelem megnyilatkozása, a felismerés evidenciája, az igazira való ráismerés elsöprő erejű, de a félénk szerelmesek szemérme hazudozásba rejti az igazságot és a komolyságot játékba.

Az üzletnek álcázott szerelem prózai inkognitója éppen olyan felszabadító hatású, mint az átöltözés, a szerelmi farsang, az idegen identitásba rejtőzködő csábítás. Ugyancsak felszabadító hatású az automatizálódott viszonyok reagálási kényszereit feloldó idegen miliő, a szociális egzotikum.

Vera kis borravalót ad a pincérnek, melyet Szűts kipótol. Ez is növeli Vera báját, aki valóban nem adhat többet, nem fukar, hanem takarékos. A kis borravaló azt fejezi ki, hogy Vera nem sznob, nem akar többnek látszani, nem költekezik erején fölül, nem szenved az arisztokrata ambíciókkal terhelt középosztály ízlésének betegségében. Könnyedsége, mellyel elfogadtatja magát és elfogadja a világot, üdítő. Vidám kisszerűsége teszi az előkelősködő életképtelenség temperamentumos ellentétévé.

Az új rokon hősnője hiába szegény, végül is kallódó úrilány. A *Lila ákác* hősnője proletárlány, akinek váratlan szerelmi felemelkedése olyan, mint a *Miracolo á Milano / Csoda Milánóban* (Vittorio de Sica, 1950) végén a szegények mennybemenetele. A caprai kisembermítosz magyar változatának, melynek kidolgozását a *Helyet az öregeknek* kezdte meg, *A meseautó* a beteljesedése.

A strand, az erdő, a rét és a szerelem vegyítik a fiatal város társadalmi osztályait. Kovácsék Tóth sofőrrel üldögélnek a zöldben. „Nincs kicsi ház, nincs nagy palota. Ilyen messziről olyan szép egyforma minden." – mondja a nő, meghatott, átmelegedett hangon, a hegyen. A kisemberek kapitalizmusát a vasárnap week-end-szocializmusa egészíti ki.

A magánélet utópiájának szociális összetevői nem válnak szociális utópiává, a tömegkultúra populáris mitológiái az erotikát segítségül híva állnak ellen a politikai mítosznak. Az egyéb remények összefoglalója a glamúrfilmben az erotikus vágykép.

A férfi zsebretett kézzel áll. A nő, csípőjét finoman domborítva dől a Gellért-hegyi korlátra. Perczel pózai – az összkép békéjében fogva össze a csábos kanyarulatok kihívását – díszítő jellegűek. A nő díszítőelv és labirintus. A szerelmi megváltó sokáig kéreti magát s a szerelmi paradicsomba való bebocsáttatásra a kisemberlét purgatóriumában kell várakoznia a bankigazgatónak. A Szűts bankárt Tóth sofőrré lefokozó szerelem ugyanolyan egyenlősítő erő, mint a halál. A középkori haláltánc strukturális és funkcionális leszármazottja a modern élettánc, a szerelem körtánca (Max Ophüls: *La ronde,* 1933; Roger Vadim: *La ronde,* 1964). A glamúrfilm hőse ugyanolyan ellenállhatatlanul és sorsszerűen szédül bele a nőbe, mint a horroré a sírba.

A csendes perc a kölcsönös komolyanvétel kezdete. A szerelem új szakaszát a film második slágere jelzi. Az első sláger a hallatlan kéj általánosságban mozgó ígéretét fejezi ki, a második a kifejezett csábítást szolgálja. Az csak ígér, ez hív és felszólít. A nyáresti pesti parkok szerelmespárjai adják elő a dalt: „Legyen esze és az eszét / Veszítse el miattam!" Így lesz a filmslágerből a szerelem körtáncának víziója, mely majd a *Címzett ismeretlen*ben is visszatér.

10.1.7. A polgár mint saját árnyéka és önnön szerelmi konkurense

„Tudod, mikor az ember negyven felé jár, az is eszébe jut, hogy a pénzéért, a rangjáért, a vagyonáért szeretik a nők." – fejtegeti Szűts. Vidám cselekmény diszkréten jelzett hátteréül szolgálnak az öregedő férfi szorongásai. Az idő által megkettőzött szorongásokért azonban nem az életkor felelős. A *Címzett ismeretlen*ben látni fogjuk, hogy a – Ráday által játszott – fiatal férfi ugyanúgy szorong. „Egyszer már szeretnék meggyőződni róla, hogy férfi is vagyok, nemcsak vezérigazgató."

A nemes számára, aki talán el sem tudja képzelni, hogy nem szeretik igazán, akkor is problémát okoz a rangon aluli házasság, ha a partner „igazán" szeret. A nemesi kultúrában a rangok és birtokok kötnek házasságot, mely maga is közügy. A polgár, mivel házassága szabad individuumok szerződése, elvileg bárkit elvehet. A polgári házassági eszmény viszi győzelemre és dolgozza ki az érzelmek érdekének kritériumrendszerét. A rendi érdek a nemesember házasságának ideáltípusát határozza meg, az egyéni anyagi érdek a szegény ember házasságát. Ha a nemes elveszti vagyonát, akkor a rangért vagyont adó polgár maga is elveszti saját házassági rendszerét, s mindketten a szegénykód területére csúsznak le, prózát prózára, rangot vagyonra cserélve.

A polgár választási mozgástere nő, belső biztonsága azonban csökken. A nemes nem tudja elképzelni, hogy nem szeretik, de ha úgy lenne, azt sem bánná. A nemes éppen eléggé tiszteli és szereti önmagát, míg a polgár intenzív de csak a szerelemben kirobbanó és mindent tőle váró, titkos szeretetigénye alapvető narcisztikus deficitre vall. A kölcsönösséget igénylő polgár sem nélkülözni, sem megszerezni nem tudja a bizonyosságot. A nemesnek szövetségese a vagyona, a polgárnak riválisa: féltékeny saját pénzére. Az erotikus potencia féltékeny az univerzális potenciára.

A nemes különválasztja az erotikát és a házasságot, a polgár, a szerelmi házasság intézményével, összekapcsolja őket. A szeretők emancipációja és a szerelem joga a házasságra (vagy a házasságé a szerelemre) váratlan és rendkívüli módon megnehezíti a polgár szerelmi életét. A polgár választási lehetőségei objektíve nőnek, szubjektíve csökkennek. A nemes mindenkit szerethet, de csak kevesek közül választhat házastársat, akit nem muszáj szeretnie. A polgár mindenkit elvehet, de fontos számára, hogy szeresse őt, akit elvesz, s kishitűsége teszi kínná választását. A polgár házassági kombinatorikája korlátlan (mindenkit megvásárolhat), s a szerelmi korlátozott (mert csak a test eladó, a lélek, sőt, az Erósz is, megszökik, elpárolog az áruviszonyból.) Szerelem és házasság polgári összekapcsolása az anyagilag bővülő választási lehetőségek lelki korlátozásával jár.

A polgár kételyei és szorongásai hol a szerelemfelismerést akadályozzák *(Lila ákác)*, hol pedig – hogy ne fosszák meg a hőst és a nézőt a szerelemre való ráismerés ujjongó bizonyosságától – a félreértések komédiáját véve igénybe, utólag viszik válságba a szerelmet.

Szűts gyanútlan és Vera minden gyanún felül áll. A lány érzelme ki van próbálva: Szűtsöt Tóthként, a vezérigazgatót sofőrként szereti. A ráismerés evidenciájának nincs szüksége szerelmi bizonyítékokra. A szerelmi próbatétel Péterffy szkepsziséből fakad. „Ez más, mint a többi!" – magyaráz Szűts. Péterffy legyint. Van-e még romlatlan lány Pesten? Ingyen nő? A cinikus rezonőr szelleme megfertőzi a szerelmest, Péterffy kételyei féltékennyé teszik Szűtsöt, pontosabban nem is őt, mert Tóth féltékeny Szűtsre, a férfi a vezérigazgatóra, az én a szerepre.

Kétségtelen, hogy a lány szereti Tóthot, de a kiábrándult Péterffy számára kérdés marad, hogy mennyit ér ez a szerelem. Lehet, hogy a lány szerelmes, de vajon a szerelmes lány nem ugyanolyan megvásárolható nő-e, mint a többi? A lány érzelmének őszintesége van csak kipróbálva, nem a lány erkölcse!

Péterffy átveszi Szűts szerepét, Szűts pedig tovább játssza Tóthot. A settenkedő Halmos telefonon tudósítja Kerekes Annát: „Ez nem a mi Szűtsünk, ez egy egészen más Szűts." Nem egy ember játszik kettőt, mint az emlékezetvesztésen alapuló háborús melodrámákban, hanem kettő egyet. A két elbeszéléstípus közötti átmenetet az önállósult tükörkép históriáiban tanulmányozhatjuk, melyekben ugyanaz a színész játssza a kettőt, de érdekeik ellentétesek, s vitáznak vagy rivalizálnak egymással.

A kettős szerepcsere lehasítja a Péterffy által megtestesített bankár-ént a Tóth sofőr alakjában kifejezett személyes énről. *A meseautó*ban a férfi jelenik meg két alakban s válik önmaga konkurensévé, *A csúnya lány*ban (Gaál Béla, 1935) a nő veszi át e kettős szerepet. Az *Elnökkisasszony*ban (Marton Endre, 1935) Törzs és Jávor képviselik a vezérigazgató és a szerény kérő szerelmi alternatíváját, melyet *A meseautó*ban Törzs egymaga játszik el. A különös szerelmi háromszög, melyben a hős önmagával konkurál, Molnár Ferenc darabját, A testőrt idézi.

Az önkonkurenciára épülő szerelmi háromszögek a megkettőzött fél szorongásain alapulnak. A félelem lényege, hogy az ember hatalmával, pénzével, hazugsággal, szerepjátszással, pózzal, státusszal, presztízzsel szerezte a nőt, nem ő maga, hanem társadalmi helyzete a címzett. A szorongások felvetik a kérdést: ki ez az „ő maga". Ha nem a sikerember, ha nem az, amit elért, akkor nem lehet más, mint a kezdet, az ősalap, a benne rejlő kisfiú. Ez csak egy következő korszakban válik világossá, olyan filmekben, mint a *Tystnaden / Csend* (Bergman,1963) vagy az *Otto e mezzo / Nyolc és fél* (Fellini, 1962).

Ha a szerelem félreértésen, illúzión alapul, s annak szól, amivel az ember többnek látszik magánál, akkor a lelepleződéstől való félelem kíséri. Nem a kacsa titka a hattyú és a békáé a királyfi. Fordítva van, a királyfi fél, hogy békává válik a házasságban. E félelem lassan a horror – a negatív metamorfózisok műfaja – felé tolja az egész mitológiát, vagy, ha sikerül felvállalni és helyeselni a kompromittáló lényt (a kacsát, a békát), a pornográfia felé. Ez is felszabadulásélmény, évszázados szorongásokat oldó megkönnyebbülés: világ békái egyesüljetek!

A barátját féltő Péterffy udvarol a lánynak, hogy bebizonyítsa, minden nő egyforma. „Szegény Kovács Vera azt hiszi, hogy az ő Szűtse a mi Szűtsünk." – magyaráz Halmos.

Lillafüreden folytatódik a cselekmény. Tóth a palotaszállóba hívja a lányt. Vera: „Hát nem megyünk a palotába! Ott sokan vannak. Én egyedül akarok lenni magával. Odalenn vacsorázunk egy kiskocsmában." A férfi kételkedik és reménykedik. „Nem baj, hogy csak sofőr vagyok?" Vera válaszul a férfi vállára hanyatlik és átengedi száját.

A csúcspontot hangsúlyozó vágóképek ragyogó varázsdobozzá stilizálják a szállodát. Péterffy a mágus és a pénz a varázseszköz. Sikerül-e elvarázsolni a lányt? Három oldalról látjuk a kivilágított hotelt, megkettőzve a tó tükrében, mielőtt belépnénk az étterembe.

– Mi lesz vacsorára? – kérdi Szűts Péterffyt.

– Rák, hal, egy-két sültféle, vermouth, pezsgő... – sorolja Péterffy.

– És mégis velem vacsorázik, kis pörköltet kis fröccsel.

Két asztalt terítenek, luxusétteremben az egyiket, kiskocsmában a másikat. Az egyiken rózsa, a másikon mezei virág.

10.1.8. A gyűlölet mint végső szerelmi bizonyíték

A meseautó a szülőfunkciót megkettőző filmek közé tartozik. A komédiákban besegítő pótszülők rendszerint arra jók, hogy korrigálják az igazi szülők mulasztásait, hibáit. *A meseautó*ban, ahol az édesszülőkkel semmi baj, a pótszülők a szülőkkel – és generációjukkal – kapcsolatos ambivalencia kiélését szolgáló bűnbakok, komikus félintrikusok, kalamajkát okozó, de hibáikat végül jóvá is tevő bajkeverők. Ahogyan Tóth sofőr Szűts bankár mélyénjének kivetülése,

úgy a pótszülők a szimbiózison túli, a leváláson és önállósuláson átesett apaság és anyaság képviselői. Gózon Gyula és Berki Lili játsszák el a megszelídült, empatikus, modern szülőt, Kabos és Gombaszögi mint fontoskodó bajkeverők pedig azt játsszák el, ami a modern szülőben a régi felügyelő, tiltó és gátló szülőből megmaradt.

A szerelmes metaforikus világban él, míg a józan ember, aki mindent szó szerint vesz, krimit vél felfedezni a szerelem tündérjátékában. Az intrikában gondolkodó Anna kisasszony előbb azt hiszi, Verának fiatal szeretője van (a sofőr), és Szűtsöt becsapja a lány, utóbb úgy véli, Szűtsöt kell leleplezni, s felvilágosítani a szegény kislányt, hogy a férfi csak játszik vele. A félreértések csak azért izgalmasak, mert nem teljesen alaptalanok. Szűts valóban játszik Verával, mert nem tudhatja, hogy Vera nem játszik-e vele. Vera is valóban taktikázik a vélt bankigazgatóval, akinek nem mer kereken nemet mondani. A komikuspár gondoskodó beavatkozása nem jogosulatlan, mégis kártékony, mert a személyközi megértés túlságosan durva eszköz, a gondoskodás fekete-fehéren lát és lehengerel. A szerelemben sokkal titokzatosabban kapcsolódik össze és csap át egymásba jó és rossz, igazság és hamisság, semhogy bárki joggal és eredménnyel óvhatná a szeretőket egymástól.

Halmos kipakol Verának. „Itt két Szűts van. Az egyik Szűts az a Szűts, aki nem a Szűts. A másik Szűts az a Szűts, aki a Szűts." A komédia csúcspontja szinte horror: a szerető szétesése, a szeretett személy darabokra hullása. Egymással ellentétes gonoszokra vagy legalábbis csirkefogókra hasad szét az ideál. Vera, aki a *Hyppolit*-idézetet, a „jobb napokat látottként" definiált, lecsúszott sofőrt szerette, lesújtottan áll. A szerelmi hőstettek szétfoszlanak a biedermeier polgáridill, a kisemberi boldogság tréfa volt. A derék szegény szerető helyén két cinikus újgazdagot, perverz agglegényeket látunk.

– Halmos, könyörgöm, ez halálosan komoly! Ha ez Szűts, akkor ki a másik?

– Nem tudom. Ál-Szűts!

Vera könnyesen megtántorodik, Halmos ügyetlenül vigasztalja. „No, Verácska, nem komoly a dolog. Biztos valami tréfa vagy valami kedves fogadás." Vera szeme még könnyes ábrándokba merül, melyeket megkeményedő kis arca már búcsúztat. „A vezérigazgató úr játszik? Fogadás? Mint a lóversenyen?" Letörli könnyeit, s kidobja a döbbent Tóthot. „Csak nem gondolta komolyan? Hogy egy sofőrrel?"

Dumas kaméliás hölgye nagylelkűségből játssza el a számító nőt, a kiábrándult Vera boszszúból. Vera önzetlen szerelmének csúcspontja és legönzetlenebb része a gyűlölet, mely arra készteti, hogy eljátssza a férfi legsötétebb álmainak ragyogó megtestesülését, a számító bestiát. Teljességgel újstílű átváltozás szenzációját asszimilálja e percben a Hamupipőke-imágó. A jelentéktelen kislányból dekoratív nővé változó Hamupipőke csak félig van készen. A következő lépésben a dekoratív jótündér ismét változik. Az utóbbi metamorfózisnak a későbbiekben nagy jövője lesz. Hamupipőke mint a legsötétebb álmok asszonya! A modern nő paranoid nőképük megelevenítésével bünteti a férfiakat.

A *Lila ákác* hőse a maga szerelmét nem ismeri fel, az *Ida regénye* és *A meseautó* hőseinek bizalmatlansága a partner szerelmének fel nem ismerésén alapul. A „keep smiling" elvét kisajátította az üzlet, ezért gyanús az érzelgés, enyelgés, törleszkedés és bájmosoly. *A meseautó*ban a megkívánt partner szerelmének kegyetlen szerelemmé kell válnia, hogy a hős bízni merjen.

Vera hevesen udvarol a maszknak, a szerepnek, Péterffynek, hogy megalázza Tóthot. Végül megundorodik. „Miután az én sofőröm meghalt, nekem itt nincs mit keresnem." A szegény lány kidobja a sofőrt, amikor megtudja, hogy titokban bankigazgató.

10.1.9. A Lovagias ügy előzményei A meseautóban

A kiskocsmában teltebben, táncosabban szól a „Legyen esze..."-dal. Itt üldögél Szűts, mostmár igazi, magányos Szűtsként, miután Tóth (Szűts boldogsága) szétfoszlott. Halmos jön-megy, figyel és lassan mindent megért. Szűts tőle tudja meg, hogy Vera azért dobta ki, mert nem sofőr hanem bankigazgató, és nem azért, mert nem bankigazgató, hanem sofőr. Halmos munkaerőként állítja elő a sértett Verát. „A vezérigazgató kéreti fontos hivatalos ügyben." Vera fagyosan engedelmes. „Kisasszony nagyon fontos diktálnivalóm van." – kezdi Szűts. Leánykérő táviratot diktál Kovács papa címére.

Halmos jutalmat érdemel.

– Anna kisasszonynak is van havi nyolcszáz... – célozgat Kabos.

– Rendben van ... igazgató úr ... magának is lesz havi nyolcszáz.

– Hiszen akkor nem köll nekem megnősülnöm!

A film két agglegény története. A Kovács Verát a bankban alkalmazó Halmost nem érdekli a lány bizonyítványa, nyelvismeretének sem szentel figyelmet. „Forduljon csak meg!" – nézegeti a lányt, mint egy görlsorozáson. Halmos tanítja pecsételni Verát. „Egész jó." – szemléli az eredményt kissé megvetően.

Igazi felfedezőjének, Halmosnak, le kell mondania Veráról, akárcsak Anna kisasszonynak Szűtsről. Halmos és Vera viszonyában halkan formálódnak a *Lovagias ügy* körvonalai, a Székely-film Kabosának tragikomikus következményekkel járó hivatali szerelme. *A meseautó*ban Törzs, a *Lovagias ügy*ben Ráday férkőzik be a kispolgári otthonba. Mindkettő inkognitós főnök. Mindketten szerepet játszanak. Mindkét filmben Perczel Zita játssza a házikisasszonyt, a biedermeier szűz modernizációját, akiben a tisztaságnak nem a gyengeség, az erénynek nem a passzivitás az ára, s harcos erénye nem bájtalanul férfias.

Vera és János már csak egy Vera és egy János. Csak egymásra figyelnek. Szűts: „Maga rendelje meg az eljegyzési vacsoránkat. Minden jót, amit csak kíván." Kovács Verából nem lesz pöffeszkedő Schneiderné. A valódi szükségletek egyszerűek, a boldogság olcsó, az igazi polgár szerény. Vera boldogságtól megbicsakló hangon rendel, de a puritán szűz határozottságával szól. „Hozzon kérem két kis pörköltet két kis fröccsel."

10.1.10. Előzmények: Mesék az írógépről

1905-ben jelent meg Szomaházy István: Mesék az írógépről című regénye, melynek két folytatása A méltóságos asszony és A méltóságos asszony lovagjai. Szomaházy a nagyvárosi témájú, apologetikus női karrierregény megteremtője irodalmunkban. Az új nőtípusokat kimeríthetetlen retorikával, fáradhatatlanul reklámozó regényformája a Balzac, Maupassant vagy Bródy Sándor nyomán haladó kritikai jellegű karrierregények ellentéte. „A modern nagyváros új típusait, különösen a kenyérkereső emancipált nőt, eszményi megvilágításban mutatta be. Olyan alakokat keresett ki, akik hirtelen nőttek bele a főváros társadalmába. A dolgozó nők, a doktorkisasszonyok, az írógépes hivatalnokleányok az ő elbeszéléseiben és regényeiben versenytárs nélkül álló, bámulatos pályasikerű, arányos és élelmes hölgyek."[570] Ritoók Emma: Egyenes úton egyedül (1905) című regényében ellentétesek a szerelem és a teljesítmény érdekei. A szerelem a környezet személyiség- és fejlődésbarát jellegét, az ember önnön elengedni merését és a személyiség teljességét és harmóniáját, míg a teljesítmény az erők egyoldalúságát és megfeszítettségét feltételezi; a boldogtalanság tesz teljesítményemberré; a munka vigasztalás és pótkielégülés. (A mű hangulata, tematikája és tendenciája meglepően közel áll Németh László: Irgalom című regényéhez.) A naivan optimista Szomaházynál teljesítmény és szerelem közös nevezője a siker.

A sikerember egy „fronton" sem engedi meg magának a kudarcot. A tökéletes munkaerő egyben ideális szerető.

A Mesék az írógépről hősnője férfierényekben gazdag: „Ez a graciózus teremtés nem afféle pityergő bakfis, hanem erős és férfias karakter... Aki rózsás arcocskáját, a leányos viselkedését látja, ugyancsak nem érzi ki belőle, hogy mi lakik benne... De én egészen ismerem és elhiheti, hogy száz férfinál többre tartom..."[571] Az individualizmus, a teljesítménymentalitás, a versenyszellem, a tömegtársadalom emberinflációja, a magára hagyott, izolált egyedre nehezedő érvényesülési nyomás és a társadalmi mobilitás mind a nemi szerepek megkeverése irányában hat. A hősnő férfierényeinek a férj nőies gyengesége felel meg. Szomaházy regényében a bankár még nem testesít meg férfiideált: „El kell utaznom, de bevallom, hogy nehezen megyek; tegnap éjjel sírógörcsöt kaptam arra a gondolatra, hogy egyedül, messze idegenben fogok eltölteni két rettenetes hónapot... Ha tudná, mily fájdalmat okoz nekem ez az utazás! Másnak nem vallanám be, de maga előtt beismerem: csak gyermekkoromban éreztem így magam, amikor első ízben ért a szomorúság, hogy az édesanyámtól, akit mindenkinél jobban imádtam, egy egész hónapra elváltam..."[572] A nő legyőzi a férfit, a szegény a gazdagot. „Ahogy itt egymás mellett álltak, az egyik gyöngén, kábultan, szinte megsemmisülve a szédületes gyönyörűségtől, hogy az imádott leányt a karjaiban tarthatja, a másik bátran, egyenesen, higgadtan, csillogó szemmel, mint aki mindent a maga erejének és okosságának köszönhet: igazán pompás illusztrációi voltak a húszadik századnak, amelyben a nő idegei már sokkal tökéletesebbek mint a férfié. Az emberismerő, aki előtt egy elmosódó motívum a jövendők egész perspektíváját megnyitja, e pillanatban aggódva gondolt volna a születő frigykötés sorsára, e modern szövetségre, melyben a nő képviseli az erőt, az egészséget, az akaratot, a férj pedig a beteges, a sápadt, a szentimentális érzéseket, a megalázkodást, a tehetetlenséget, a gyáva és ideges alkalmazkodást."[573]

Szomaházy regényében két álomlovag van, egy valódi és egy metaforikus, egy nagyúri udvarló és egy prózai kérő, s csak az utóbbi kapható. A Mesék az írógépről bankárja közelebb áll Kabos Schneideréhez vagy Halmosához, mint Törzs bankárjához. Vilma a grófot szereti, nem a bankárt. „A hideg, okos, józan Vilma azon kapta magát, hogy folyton egy férfira gondol, egy férfira, akit ma látott először életében s akit az élet forgataga, egy félórai együttlét után, talán már mindörökre elszakított tőle."[574] A szerelmi ábránd tárgya a grófi államférfi, a rezignált érdekszerelemé a neuraszténiás bankár. A bankár-sofőr oppozíció a Mesék az írógépről világában még elképzelhetetlen. A bankár és a sofőr jellemében hiába keresnénk a különbséget. A különbség a pénztárcájukban van. „És önkénytelenül a férjével hasonlította össze Szentgróthy grófot, a férjével, aki legkisebb izgalom után sírva fakad s rémülten szalad az idegorvoshoz, ha valami váratlan esemény felizgatja. Érezte, hogy bűnt követ el, de mégse tudott megszabadulni attól az impressziótól, hogy Honti csak a banális százezrek egyike, de ez itt a valóságos férfi, azok közül való, akiknek a parancsolás az élethivatásuk."[575] Vilma boldogságvíziója, melyről erős akarattal lemond, giccs a giccsben, giccs a hatványon: „Maga sem tudta. Csak azt érezte, hogy voltaképpen minden ostobaság ezen a világon, csak egy dolog nem az: ha egy elmés, bátor, ragyogó férfiú karján bolyonghat a nő, dédelgetett hercegasszonyként, az ultramarinkék vizek partján, mámorosan, keringő dallamának édes hangulatában, csipkék, gyémántok, virágok, szerelmes szavak milieujében, mire se gondolva, csak arra, hogy: az élet szép, költői és illatos..."[576]

A század eleji gépírókisasszony első pillanattól fogva olyan bestia, mint Kovács Vera a harag percében, a csalódott bosszú idején. A sikeres nő élete csalódott bosszú; vagy talán a modern élet mindannyiunk kölcsönös bosszúja egymáson?

A nagyvárosi élet versenyében az erénynek is szüksége van a csáberőre. „Erényes hajadon? Meglehet, hogy az, de annyit mondhatok, Rubin úr, hogy a külsejére ez az unalmas kifeje-

zés ugyancsak nem illik... Valóságos eleven ördög, aki sokkal inkább született operettprimadonnának, mint gépírókisasszonynak... Nincs semmi okom, hogy rosszat mondjak felőle, de ha őszinte akarok lenni, hát bizony azt hiszem, hogy sokkal inkább rajong Yvette Guilbertért, mint az orleánsi szűzért."[577] A regényben Rubin úr a kabosi figura kissé elvetemült, de csakhamar meghunyászkodó megfelelője, Honti vezérigazgató a Törzs játszotta alaké, s Szentgóthy gróf jelenik meg a Herczeg Jenő-féle csábító erőteljesebb előzményeként. Vilma óvatosan kacérkodik a kisfőnökkel, Rubin úrral, mint a film Verája az ál-vezérigazgatóval. A bankba belépő Vilmát, akinek a gátlástalan középkáder erotikus zsarolásával kell megküzdenie, nem kell félteni. A kedves bestia fegyvere az erotikus machiavellizmus. A férfi erotikája háború, a nőé politika. Vilma ígéretet tesz, amelyet esze ágában sincs beváltani. Így szédíti a cégvezetőt: „Amit az imént mondtam, hogy jó kis leány vagyok, az tökéletesen igaz, mert eddig, ha elméletben nem is voltam valami kolostornövendék, a gyakorlatban volt eszem, hogy vigyázzak magamra... Nem azért, mintha valami nagy véleményem volna az erényről, de nem láttam a célját annak, hogy a fülembe súgott ostobaságokat meghallgassam... Ha azonban látnám, hogy maga igazán pártomat fogja, akkor ... akkor..."[578] Már a regényhősnőnek is a „bűn" a hazugsága. Az erotika, melynek segítségével mindent elér, melynek művésze és virtuóza: hazugság. A szerelmet ébresztő, de nem nyújtó praktikus Vilma a számító érdeket vállalja és az erotikát hazudja, míg Kovács Vera, aki az erotikát vállalja és az érdeket hazudja, szerelmes lányként a dörzsölt törtetőt játssza el. Vilma indítékai önzőek, de az értelmes önzés a kölcsönös előnyökre apellál.

A Szomaházy-hősnő ravasz csábítónő, de szolid életre csábít. Érdekházasságot köt, amelyet becsületesen, jó feleségként csinál végig. Az elgyengülő Vilma úgy dorgálja magát, mint a számító szülő fegyelmezi ábrándos gyermekét: „– Kisasszony, – szólott magában. – Kegyed a minap úgy viselkedett, mint valami éretlen kamasz... Egy csöpp híja, hogy kolostorba nem vonult, vagy hogy marólúgot nem ivott, mint valami szerelmes szakácsné... Pfuj, szégyellje magát, Kegyed okos, hideg, józan és praktikus kisasszony..."[579] A regény második és harmadik kötetének tárgya a férjét nem szerető asszony ellenállása a csábítónak. Szomaházynál a racionális csereaktusként felfogott házasság nem számolhat a kalkulálhatatlan szerelemmel. A Mesék az írógépről Vilmája emberkereskedelmet űz önnön személyével, de megfizeti az áruviszony árát, s a végigvitt racionalitást polgári kötelességteljesítéssel teszi jóvá. Vilma áruvá teszi magát, de nem selejtes cikket árusít. A kereskedelmi viszony kegyetlenségéért kárpótol a szolid áruminőség. A régimódi házastárs, akárcsak a békebeli kabát vagy cipő, nem olcsó, de – ha jól gondozzák – egy életre jó.

A Mesék az írógépről nem hősnőjét kecsegteti boldogsággal, hanem az olvasót, amennyiben ilyen pesti lányt talál. Vilma jól tudja, hogy a siker nem szavatolja a boldogságot. Vilma a sikert választja. „– Ha mindent elértem, tulajdonképp akkor is boldogtalan leszek, – mondta magában, míg az utca aszfaltját búsan verdeste a szaporán hulló márciusi eső..."[580] A kapitalizmus az édenről való lemondás árán teremti elő az éden feltételeit. Külön-külön minden vívmánya gyönyörű vágyteljesülés, együttesük azonban lidércnyomás, melynek indirekt beismerése a vágyesztétika eddig ismeretlen intenzitású orgiázása lesz a glamúrfilmben.

A második kötetben Vilma kívánja meg a grófot, a harmadikban Honti egy kis színésznőt. De nem egyformán. Míg Vilma perzselő vágyakat él át, férje hiúságból, gyengeségből sodródik bele a nem kívánt viszonyba. Gaál Béla bankárja a frivol nők eltávolítása után kapja meg a derék kispolgárnőt. A Szomaházy-féle őskép első felesége szintén kikapós nagyvilági nő, aki a kellő pillanatban lebukik. A Mesék az írógépről bankárja többet kapott az érdemeltnél, sőt, az átlagember által felfoghatónál, ezért megbecsülni sem tudja, visszaesik régi hibájába, újabb frivol nő jelenik meg életében.

Honti megcsalja a szép Vilmát a közönséges színésznővel. A botrányra készülő kokott ragaszkodik hozzá, hogy meghívják Hontiék estélyére. A bankár Félixet, Vilma unokatestvérét

kéri fel a színésznő eltávolítására, ahogyan a helyzetet átvevő *Hyppolit*ban Schneider az „úri" sofőrt[581].

A férfikép neurotikus deformációi, melyek a tömegfilmet a negyvenes években érik el, az irodalomban már a századfordulón kibontakoznak. Kiépülő tömegfilm-kultúránk kezdetben őrizget valamit a Jókai-hősök férfieszményéből. A Szomaházy regényében megismert férfi szerelemkoncepciója illuzórikus, szerelme állhatatlan. Az illuzórikus szerelemkoncepciót elvető s dezilluzionált házasságeszményt képviselő nő állhatatos és megbízható. A nő: józanság és szenvedély ötvözete. A férfi: ábrándok illuminációjából és indulatok garázdaságából álló disszonáns, labilis egység.

A férj félrelépése felhatalmazza Vilmát, hogy beteljesítse régi vágyát, a harmadik kötet Vilmája azonban nem kevésbé undorodik az időközben jobban megismert főúrban rejlő dúvadtól, mint puhány férjétől. Szomaházy Vilmája Richardson és Fielding hősnőinek utóda. Az itt ábrázolt szexben úgy sincs sok öröm, többet ér a siker orgazmusa.

A harmincas években több az illúzió, mint a századfordulón, s az új tömegkultúrában több mint a régi szalonirodalomban. Kracauer szerint a német fehértelefonos filmek sterilebbek mint az amerikaiak: „az előkelő éjszakai mulatók és a csillogó autók minden emberi törekvés végső céljaiként jelentek meg."[582] Ez a magyar fehértelefonos filmekre is áll. Az amerikanizált európai műfajokban több az illúzió, mint az amerikaiakban. A glamúrfilmi boldogságmitológia számára Vilma fanyar józansággal párosuló rámenős gondoskodása használható örökség, a polgári próza mint az erény jutalma azonban kevés. Szomaházy regénye a szexualitás általi tényleges társadalmi emelkedésről szól, Gaál Béla filmje a szerelmi boldogságfeltételeket rendszerezi.

10.1.11. Ősök: Mese a varrógépről

A mitikus nyomkeresés *A meseautó*tól Szomaházy bestselleréhez, tőle pedig Kiss József verses regényéhez vezet. A Mese a varrógépről (1883) árván maradt varrólánya szerelméről lemondva neveli fel húgait. „A kispolgárság mindennapi élete e költeményben vonul be először a magyar versesregénybe, mely még Vajda Jánosnál is a dologtalan előkelők szórakozásait és léha szerelmeit mutatta be." – írja Komlós Aladár[583]. A varrógép az áldozat szimbóluma marad (Nagy Lajos: Egy lány a századfordulón, 1940), míg az írógép a siker szimbólumává válik. *A kölcsönadott élet* (Bánky Viktor, 1943) varrónője a szerelmi karrierfilmek hősnőinek ellentéte, szerencsétlen párianő. Nagy Lajos regényhősnőjéhez hasonlóan a *Tomi, a megfagyott gyermek* (Balogh Béla,1936), a *Kölcsönadott élet* és a *Néma kolostor* (Rodriguez Endre, 1941) varrónőit is korai halál várja.

A gépírónő sikertörténete nem korlátozódik a szerelmi karrierre. A *Kísértés* (Farkas László, 1941) című filmben titkárnőből menedzserré léptetik elő Karády Katalint. A modern filmekben az egykori gépírónő típusa birtokába veszi az írógépet, értelmiségi nővé válik, már nem a férfi parancsai szerint veri a billentyűzetet. Az ily módon „felszabadult" nő a hetvenes években a pornófilmek kedvelt látványossága. A kispolgári varrónő ezzel szemben már a századvégen munkáslánnyá, gyári lánnyá, proletárrá válik. Szentessy Gyula Gyári lányok című költeményének (1898) árva varrólánya Kiss Józseféhez hasonlóan tartja el testvéreit. A Szentessy-hősnő tüdőbajt kap, majd prostituálódásra cseréli a fenyegető halált („De vége volt a szenvedésnek, / Ő lecsókolta könnyemet./ Ki megváltott a sírtól engem, / Az elveszíté lelkemet.")[584]

A varrónő munkás, a gépírónő hivatalnok. A varrónő női testekkel kerül kapcsolatba, partnerei szeszélyes hisztérikák, a gépírónő munkatársai gáláns férfiak. A varrógép elválaszt, az írógép összeköt; a varrónőnek közvetlenül az anyaggal van dolga, míg a gépírónőnek a férfi diktál. A varrás gépesített művelete erotikátlan. A varrógép agresszív és balesetveszélyes zakatolása

a gépfegyver megfelelője a női univerzumban. A gépírás látványában a női kéz, a varrás látványában a női kéz által körülvett vonagló tű testesíti meg az aktivitást. Az írógép, a varrógéppel ellentétben, nem ontja a lány vérét. A gépírónő munkája erotikus látvány: szép kezek játéka a billentyűzeten. A gépírónő kezei fogalmakon zongoráznak, de egyúttal – mivel a férfi diktál – a férfilélek húrjain is játszanak. A Hamupipőke-sors kezdeti kínzóeszközeként a varrógép is átkerülhet az édeni szimbolika hatáskörébe (György István: *Enyém vagy*, 1942). Író- és varrógép kultúránkra jellemző oppozíciója másutt nem szükségszerű. Az amerikai filmekben a varrónő is a gépírónőhöz hasonló szerelmi karriereket csinál (William Wyler: *Carrie*, 1952). Balogh Béla *300 000 pengő az utcán* (1937) című filmje, mely látszólag amerikai mintájú varrónő-karrierfilm, eleve szkeptikusabb hangot üt meg. „Leállítottuk az álmodozás luxusautóját... mi gyalog járunk." – mondja a hősnő. A varrónő szerelmi karrierjének kijáró fokozott valószínűtlenség érzést Balogh Béla a Shirley Temple-típusú gyerekfilm segítségül hívásával védi ki. A film igazi sztárja nem a varrónő, hanem Sutyi, a gyermekszereplő, akinek bandája magyar Timur és csapata módján gondoskodik az élhetetlen hősnőről. A gépírónő élelmessége, a varrónő élhetetlensége által csinál szerelmi karriert. Egyébként nem is igazi varrólány, kézimunka üzlete van és a lutri főnyereményt is megkapja, nem dolgozó nőként aratja sikereit.

Kiss József hősnője árva, a Perczel-hősnőnek jellegzetes filmjeiben két-három apja van (rendszerint Gózon és Kabos, de a *Budai cukrászdá*ban Somlay is beugrik). Kiss Józsefnél a létfenntartásért való küzdelem veszi igénybe a lány erényeit, Szomaházynál már a karrierért és a jólétért kell harcolni, tűrni és szenvedni, nem a puszta fennmaradásért. *A meseautó*ban az új lánytípus külső befutása (a karrier) belső befutással párosul (a boldogsággal). Ez a gépírólány karriermítoszának legverőfényesebb pillanata. A Karády-hősnő a külső életben többet ér el, nem pusztán szerelmi karriert, de az aktivitásért melankóliával fizet s lemond a boldogság feltétlenségéről.

10.1.12. A gépírókisasszony, a showgirl és az ápolónő

„Szegény gépírónők, akik minden kalóriát elspórolnak maguktól a selyemharisnyákra, találkoznak egy alkalmazottal, szerelem szövődik, a szeretőnek szerény kirándulások adnak alkalmat szerelmese nemes lényének megismerésére, míg végül leleplezi magát előtte, mint a főnök maga, és menyasszonyaként vezeti haza." – így foglalja össze Ernst Bloch[585] a „boldogság-giccs" lényegét, melyet a „lehetetlen véletlen"[586] mitológiájaként jellemez. Hauser Arnold összefoglaló művében is felbukkan a gépírólány: „A sikerfilm alapformáját egyfelől arra a könnyelmű, kritikátlan optimizmusra alapozták, amely e réteg alapérzését determinálja, másfelől arra a hitére, hogy a társadalmi ellentmondások mellékesek, úgyhogy a derék titkárnő kényelmesen átsétálhat egyik társadalmi osztályból a másikba, mint az igazgató felesége."[587]

Móricz Zsigmond korábban idézett élménybeszámolójában a „népköltészet", Hevesi Sándor 1933-ban kelt „Mesék az írógépről" című írásában, melyet a gépírókisasszony-történetek divatjának szentelt, a „romantika" a magyarázó elv. A valóságban, írja Hevesi, a lányok négy, a kultúripari termékekben legalább negyven százaléka választja szerelmét illetve házastársát munkahelyéről. „Az életben az egy helyben dolgozó, összeszokott, pajtási vagy baráti viszonyba került emberek szerelmi érdeklődését éppen a megszokás tompítja, a mindennapiság szürkít, innen a négy százalék, melyet a valóságos élet produkál."[588] Hevesi a valóságos illetve képzelt nemi viszonyok különbségeire (ellentett működésükre vagy esetleg fáziskülönbségükre) hívja fel figyelmünket. „Az élet romantikája és a színpadnak vagy a regénynek a romantikája itt láthatólag szemben állnak egymással."[589] A nemi különbség története fordulatokkal teljes. Ennek megfelelően változik a nemi szerepek esztétikai töltése és velük a tipikus illetve regényes viszo-

nyok munkamegosztása. A görögöknél a nő prózai s a férfi hősi lény, a középkortól a nő regényes-esztétikai míg a férfi prózai elvet testesít meg. A modern ipari társadalomban mindkét nemet elkapja a gépszíj, aláveti őket szükségleteinek a tömegtársadalom mechanizmusa. A lovagi szerelem a banális szükségletek meghatározta házasságtól függetlenül oldja meg a nemi viszony idealizálását, melyet a polgári racionalitás össze szeretne kapcsolni – együtt akarván kielégíteni a két szükségletet – a házassággal. A polgári szerelem stratégiája a hangulat, az árnyalat, a lélek. A kis dolgok és nagy ügyek viszonyának megfordítása. A nemi viszony nehezítése, mely a nemiséget szerelemmé szublimálja, a nő hagyományos feladata, melyet a köznapiságnak a nőre bejelentett igénye aláás. Az újkori regény struktúráját s a polgárszűz lelki anatómiáját a legszorosabb kölcsönhatásban végigelemezve érdemes kutatni. A hagyományos házasság társadalmilag nagyjából egyenrangú emberek frigye, melyben a nők a munkától független világból érkeztek. Míg a régi szerelemben a nő a férfias próza ellentétét testesítette meg, s nem volt szükség arra, hogy még társadalmilag is egzotikus legyen, a modern szerelemben a nagy társadalom átfogó, közös banalitásáért nyújt kárpótlást a nemi érintkezésre lépő különböző társadalmi osztályok kölcsönös egzotikuma. A modern szerelmi regények és komédiák romantikája, írja Hevesi Sándor, „voltaképpen a mésalliance-ban rejtőzik."[590]

Miután a közösség illetve a társasélet közvetítő hatalma megrendül, a munka és a szórakozás miliői szolgáltatják a nemi kapcsolatteremtés alkalmait. A közösség (a nemesi és polgári társadalmakban a „jótársaság") közvetítő szerepe az idősebb nemzedék eldöntő hatalmával jár együtt. A munka illetve szórakozás miliőinek közvetítő szerepe esetén a fiatal generáció veszi kézbe a nemi kapcsolatteremtést. A türelmetlen fiatalok mindenek előtt gyorsítani szeretnék a beteljesedést, de a romantikából is szívesen megmentenék, ami az új életritmusba belefér s átmenthető.

Bármilyen valóságos határt észlelünk vagy képzeletbeli határt vonunk, e határon a nemek és a társadalmi osztályok kölcsönös félelmei egymás kifejezési formáivá válnak. A szorongások okai megkettőződnek, de egyik vagy másik ok már csak a figyelem felét köti le. Így az egyik szorongás esetleges legyőzése a másik kezelésére is alkalmas. A nemi pánik egy beltenyészetben jobban elszabadul, s a társadalmi idegenség is szilárdabb, ha nem ássák alá nemi kapcsolatok. A határokon innen választott szerető társadalmilag közeli, a határokon túlról hozott társadalmilag egzotikus. A szociális távolság egzotikumot, a kulturális távolság – s a kommunikációs képesség vele járó csökkenése, az erotikus kommunikációra redukálódása (melynek a dekadencia számára megvan a maga pátosza) – bizarrságot eredményez. A populáris mitológiák az általa lehetővé tett újszerű feszültségek, távolságok és egzotikumok – mint a szenzációs élmények új lehetőségei – szempontjából fésülik át a modern élet prózáját. A főnöki-beosztotti viszony, a munkahelyi próza funkciójaként, túl közeli, banális, köznapi tény, míg a benne résztvevők kölcsönös társadalmi egzotikumának lehetőségeit illetően beszámíthatatlan, távoli, s mint ilyen a romantika forrása. A munkahely instrumentális racionalitása társadalmilag újszerű és vakmerő emberi kapcsolatokat tesz lehetővé. „A legtöbb mésalliance az érzékek tévedése és elkalandozása (Tolsztoj Leó egyetlen, igaz szerelme egy gyönyörű cserkesz parasztasszony volt, akit mégsem mert feleségül venni), de a kendőzetlen igazság mégis az, hogy minden mésalliance mélyén van valami misztikus, és ennélfogva nyugtalanító igazság, arról, hogy az emberek alapjában véve egyenlők."[591] A modern tömegtársadalom homogenizáló kíméletlensége a szexuális varázs és a poézis új formáit szabadítja fel a XX. században.

Mi az oka, hogy a modern Hamupipőke gépírólány? Az ápolónői szerep a lecsúszott nemeslány, a bűnhődő frivol nagyasszony és a megtért kékharisnya önmegalázás által közvetített önmegtalálását fejezi ki (Boleslawski: *The Painted Veil*, 1934, Wyler: *Jezebel*, 1938), míg a gépírólány tipikus self-made woman (pl. Gaál Béla: *A csúnya lány*, 1935; Balogh Béla: *Ne kérdezd, ki voltam*, 1941). Az ápolónői szerep (pl. Jacques Tourneur: *I Walked Zombie*, 1943) az

anyai vonásokat hangsúlyozza a nőben, míg a gépírónői szerep a lányos vonásokat. A flapper a kamaszos, frivol, szeleburdi nő kora egyben a gépírólány-filmek kora volt. Olyan filmekben, mint a *Platinum Blonde* (Capra,1931) vagy a *Cat People* (Tourneur, 1942), az izgalmasabb, ellentmondásosabb, imádni- és félnivaló platinaszőkével illetve párducasszonnyal szemben a megbízhatóbb gépírókisasszony és munkatárs kapja meg a férfit. A gépírókisasszony kedvéért mindkét filmben válni is szabad. Az imádnivaló bestia férje, menny és pokol között hányódva, belefárad a szenzációkba, s a gépírónőnél keresi a megbízható boldogságot. A gépírólány, a legracionálisabb típusként, középütt áll két irracionális típus, az áldozathozó ápolónő és az áldozatra vadászó showgirl között.

Földényi F. László Mauritz Stiller: Thomas Graals bästa film (1917) című műve kapcsán elemzi a gépírókisasszony karrierjét a színpadi-, regény és filmkultúrában. „A század elején az írógép lett az a láncszem, amely a férfiakat és a nőket összekötötte: a férfiaknak volt szükségük az írógép nyújtotta előnyökre, de a gépek előtt majdnem kizárólag nők ültek."[592] A munkahelyen, a munka szituációjában és aktusában ugyanaz a viszony jön létre férfi és nő között, ami a kor erotikáját is jellemzi. A férfi van „fölül". Szellemileg is a férfi nemz, alkot és dönt. A férfinak az agya, a nőnek a keze aktív. A férfi „diktál". A férfié az erotika és a munka s a nő a férfi aktusába száll be médiumként, másrészről csak a női médium beszállása által válik a képzelet valósággá: „...az írógépnél ülve válik valóban erotikus tárggyá a nő."[593] A képzelet valósággá válását a tárggyá lenni tudás közvetíti. *A meseautó* megoldásának erotikus értelme is a gépírónő-mitológia keretében értelmezhető. A film hősnője, akit előbb az őt pecsételni is megtanító Kabos vezényelt, csak azután ül le Törzs elé, hogy a férfi diktáljon, miután megleckéztette, s bizonyos benne, hogy a férfi azt diktálja neki fennhangon, amit ő diktál a férfinak finoman s némán. Így fordul meg, csendben, titkon, erotikus kommunikátor és erotikus médium viszonya, s e filmekben éppen ez a fordulat a szerelem. A gépírónő nemcsak Hamupipőke. Főnökével olyan viszonyban vannak mint Sámson és Delila: a nő elveheti a férfi erejét, de pótolhatja is kiesett, absztrakttá vált, elhalt érzékeit: „Majd én leszek a szemed!" (*Samson and Delilah*, 1949).

10.2. A szerelmi karrier szociobiológiájától Hamupipőke pszichoanalíziséig (Címzett ismeretlen)

10.2.1. A mostoha világ komédiája és az árvaság mint korstílus

A *Címzett ismeretlen*t Bus Fekete László és Székely István írták, Heinrich Ballasch fényképezte, Gaál Béla rendezte, zeneszerzője Fényes Szabolcs. 1935. december 21-én, egy évvel *A meseautó* után mutatták be a Royal Apollóban. Akárcsak *A meseautó*, ez a film is Székely kezéből került Gaáléba. A gyártó feltételül szabta, hogy a filmet vagy Székely rendezze, vagy Ágai játssza. Székely erre lemondott a rendezésről[594].

Az új film összekapcsolja az intézeti lány *Ida regényé*ből származó alakját az *Édes mostoha* által sikerre vitt árvaság-motívummal. Teri (Ágai Irén) az életbe kilépő intézeti lány árva, de nem társtalan. Teri és Tóni (Ernst Heinz Hausermann) gondoskodó testvérek az árvaságban: azok, akik egészen egyedül vannak, nincsenek egyedül, mert sokan vannak.

„Ugye hogy nem felejtesz el?" A kor komikus filmjeinek melodramatikus slágere lemondásnak álcázza a felszólítást és a hívogatást búcsúzásnak. „Mikor az esti szél / Zokogva énekel, / Ugye hogy nem felejtesz el?" A szentimentalizmus, mely ellen a szereplők szégyenkezve vagy

nyeglén védekeznek, kitör a zenében. A patetikus slágert követi az infantilis fruska megjelenése; a nagyromantika gátlástalan eltúlzása vezeti be az antiromantikát. Az antiromantikus módon ágáló új hősnőben kell felfedeznünk a titkos romantikust. Ezen az úton vezet a sláger.

Miután az *Édes mostoha* alapelemeikre redukálta az előző filmek konfliktusait s gyerekekkel játszatta el az eredményt, az egész konfliktusvilág végső magvához, az árvaság problémájához jutott. Roosevelt idején, amikor sikerült kompromisszumot kötni a tőke és a munka, a vállalkozás mozgásterét növelni kívánó elit és a védelmet kérő kisember igényei között, nőtt a család szerepe a filmben. Ha a társadalom nem gondoskodik a versenyben hátrányos helyzetű, eszköztelen többségről, az árvák válnak az ember modelljévé.

A tényszerű árvaságtól messzemenően függetlenedett lelki árvaság anyaságdeficitként nyeri el szubjektív értelmét. A magyar filmek leányainak többnyire nincs anyjuk *(Rákóczi induló, Ida regénye, Márciusi mese, Az új rokon, Lila ákác, Helyet az öregeknek, Emmy, A csúnya lány, Elnökkisasszony, Budai cukrászda, Édes mostoha).* Ha van anyjuk, gyakran intrikus szerepet játszik *(Hyppolit)* vagy a szelíd apával szembeállított szigorúbban megítélő, aggódó nevelőt *(A meseautó).* A konfliktus megoldásában szerepet játszó megértő anyatündér a *Szerelmi álmok*ban jelenik meg mint a kosztümös film történelmi egzotikuma által eltávolított távoli emlék. A jó anya archetípusát, paradox módon, mostohaanyaként dolgozza ki az *Édes mostoha.*

Az árvaság világát az anti-anya terrorizálja. Az anyaságdeficites filmkultúrában az idősebb asszonygenerációt Gombaszögi Ella vagy Vaszary Piri képviselik, mindkettő vénkisasszonyként. Berki Lili játssza az igazi anyákat, akik egykor tündér lányok lehettek, de a házasság a leányálmok ellentétévé, kedvesen perelő, szigorú puritánná tette őket.

A szekáns és katonás főnöknőt alakító Vaszary Piri a *Címzett ismeretlen*ben ugyanúgy terrorizálja Terit, mint az *Édes mostohá*ban Erzsikét. A postamesternő börtönfelvigyázóként járja a kicsi irodát. Ráförmed a kisasszonyokra: „Hivatalos óra alatt nem diskurálunk!" A komikus mellékalakban izolált türelmetlen felsőbbség és értelmetlen fegyelmezés nem bír elég erővel, hogy elvegye az emberek életkedvét. Az elnyomás képe a társadalom vegetáló szegmentumaihoz kapcsolódik, a prosperitás feltétele a türelem és nagyvonalúság.

Ágai a komikus szerepkör kellékeivel színesíti sztáregyéniségét. A *Lila ákác*ban a Griffith-i naiva szerepkörének adott új erőt a humorral. Ezúttal filmkultúránk legsikeresebb komikusának tanítványául szegődik: Ágai a blanketták fölött görnyedő, egész testével igyekvő szorgalmas hivatalnokként *A meseautó* és az *Elnökkisasszony* Kabosának követője. Mivel itt Ágai csinálja, amit Kabos szokott, az utóbbi mást csinál, újat próbál.

Muráti Lili átvette az úri hisztérika szerepkörét, Tasnády Fekete Mária az angyali Madonnáét kapta, Perczel a temperamentumos kispolgári üdvöskéket alakítja. Mi marad Ágainak? Az *Ida regénye* apácamiliőjének öröksége nem járul hozzá profilírozásához, mert a „szent" nő szerepkörét meggyőzőbben képviseli Tasnády Fekete Mária. Erősebbnek bizonyul a *Lila ákác* öröksége. A *Címzett ismeretlen* kissé elpolgáriasítva eleveníti fel a *Lila ákác*ban kidolgozott kiscseléd-típust.

10.2.2. Székelyi stílusú Gaál-film

Gaál Béla *A meseautó* (1934) sikerével sztárrendezővé lépett elő. A *Lila ákác* (1934) fogadtatása nem váltotta be a reményeket, Székely István utolsó sikerei a *Rákóczi induló* (1933) és az *Ida regénye* (1934). A hasonló témájú *Emmy* (1934) nem éri el a *Rákóczi induló* hatását. *A csúnya lány* (1935) és a *Budai cukrászda* (1935) Gaálnak *A meseautó*t követő újabb telitalálatai. Közben a *Bál a Savoyban* (1934), Székely ambiciózus vállalkozása, nem válik versenyképessé a hollywoodi revükkel, s új, európai zenésfilm-formát sem sikerül kidolgoznia Willi Forst mód-

ján. Gaál a legmagasabb hivatalos elismerés megszerzéséhez is ért (*Az új földesúr*, 1935), s kétségtelenül hozzájárul sikeréhez a sztárok felfedezése, míg Székely ragaszkodik Ágaihoz.

A csúcsra ért Gaál Béla behatol Székely területére, trivializálni kezdi a székelyi témákat. A Székely hangulatfestő kedvét, kedves nyárspolgárait és visszafogottabb erotikáját idéző *Címzett ismeretlen* nem olyan jellemző filmje Gaál Bélának, mint az eddigiek. A nagysikerű *Meseautó*-tematikát Gaál székelyi elemekkel ízesítve tálalja fel újra. A postáskisasszony története Gaál Béla Székely István-i stílusú filmje.

A régi fürdővilág, a békés Balatonföldvár napsütötte derűvel és nyugalmas virágzással veszi körül a cselekmény fordulatait. A *Címzett ismeretlen*ben a posta az a hangulatos kisemberi miliő, mely az előző Gaál-filmben a cukrászda. A diákokat, művészeket, seftelőket és álmodozókat felvonultató *Budai cukrászda* a bohémélet-filmekkel *(Piri mindent tud, Galambdúc)*, míg a *Címzett ismeretlen* a Liliom- vagy Üvegcipő-stílű lumpentematikával érintkezik. A postáskisasszony (Ágai), a hotelboy (Hausermann) és a biciklijavító (Kabos) alakjai körvonalazzák a kisvilágot, amelyben a cselekmény játszódik.

Kabos, akit vállalkozóként *(Hyppolit)*, újságíróként *(Repülő arany)*, bankárként *(Márciusi mese)*, hivatalnokként *(A meseautó, Elnökkisasszony)*, kocsmárosként *(Az iglói diákok)*, főpincérként *(Az új rokon)*, bártulajdonosként *(Lila ákác)*, gyárosként *(A csúnya lány)*, pénzbeszedőként *(Budai cukrászda)*, inasként *(Köszönöm, hogy elgázolt)* és munkanélküliként *(Piri mindent tud)* is ismerünk, ezúttal csíkos trikóban feszítő lumpent játszik. Kabos remek megfigyelőként utánozza a kisportolt lumpen élveteg és már elnehezedő mozgását. Módszere az empatikus karikírozás, mely a rokonszenvező megértést tekinti az illúziótlan éleslátás konzekvenciájának, és nem a megsemmisítő szarkazmust vagy a lesújtó kritikát. Megfigyeli, hogyan próbálnak találékony és szorgos emberek élni, ahogy lehet, és nem kelti azt a látszatot, hogy fölöttük állna. Világában senki sem olyan, amilyennek lennie kellene, mindenki olyan, amilyen lehet. Stangl bicikliszerelő alulról látja a világot, és közvetlenül a realitásokra reagálva, a jég hátán is megél.

Stangl a postáskisasszonynak udvarol. A várakozók sora zúgolódik.

– Siessen kérem, mert mindjárt este lesz!

– Miért? Ha sietek, talán nem lesz este? – szól hátra Stangl ártatlanul.

Rendíthetetlen közönye és derűs pimaszsága a főnöknő által terrorizált postáskisasszony görcsös félénkségének ellentéte.

10.2.3. A nyugtalan playboy, a míz kis nő és az álmos vidéki csend

Jávorban önmaga által is korszerűtlennek érzett, pironkodva rejtegetett tragikum lappang. Az általa megelevenített típusnak nincs kifejezett tragikus bűne, csak az a bűne, hogy – a hajlam értelmében – tragikus ember. Extrém, mindenoldalú veszélyeztetettsége egy szublimált öngyilkossági komplexum szétáradása az élet dolgaira. A nőkkel szemben csodálatosan gáláns ember egyszerre vaddá, dúlttá válik. Ha kiábrándul, nemcsak azt zúzza szét, amiben csalódott, azt is, ami kárpótlást jelenthetne. Nem korunk hőse, eltévedt ember a korban. Erénye korszerűtlenség, felzárkózási, alkalmazkodási kísérlete rossz lelkiismeretű önmegtagadás és szégyenkező árulás. Mindezt gyakran a színész teszi hozzá, ösztönösen viszi bele a filmekbe, amelyek forgatókönyveiben nem mindig volt benne. A romantikus Jávor egy elmúlt világban bizonyára megtalálta volna a helyét, míg Páger, bár élelmesebb, sikeresebb figurákat játszik, egyetlen ismert és elképzelhető miliőben sem lenne tökéletesen otthon. Kabos és Páger figuráiban közös a túlkompenzált feszélyezettség, a mániákus elhárítás, Páger feszélyezettsége azonban néha a felszínre

lép, nagy magányosok és élhetetlenek figuráiban fejeződik ki, akiknek a *Szűts Mara házassága* és a *Hazajáró lélek* felé vezető sorát az *Ítél a Balaton* nyitja meg.

Az ellenállhatatlanul kedves Ráday nem veszedelmes csábító. Jávor a lovag és a rablóvezér figuráinak örököse, Ráday a lovag és a hivatalnok vonásait vegyíti. Hivatali főnökei körül ugyanolyan behízelgően hajbókol, mint a nők körül *(Márciusi mese)*. Kibontakozó sztárrendszerünkben Ráday játssza a modern aranyifjút, akinek esetleges problémái mélyen rejtőznek a sima és derűs, könnyedén lekezelő és semmit komolyan nem vevő felszín alatt. Ő a Törzs által a *Kísértetek vonatá*ban és *A meseautó*ban megtestesített dandy egy generációval fiatalabb változata, aki sportkocsis úrvezetőként Törzs helyére lép.

A sima arcú, kellemes mosolyú, elkényeztetett fiatalembert valami űzi. Nyughatatlan típus, örökké úton, keresve, kutatva, maga sem tudja, mit, s kedves szemtelenséggel provokálva az útját keresztezőket. Nem sérült típus, csak beteljesületlen, minden helyzetet élvez, és játszik mindenkivel. Igényes fogyasztóként, jó kiszolgáláshoz szokott kuncsaftként viszonyul a világhoz. Ráday az első olyan sztárunk, aki eljátssza a modern világban berendezkedett ember kellemes otthonosságát, aki az egyetemessé vált jellegtelenségben, a modern élet arctalan embervásárában is jól érzi magát, mert a narcizmusa a csigaháza.

Rezzenetlen csend, álmos vidéki délután. A pénztár ketrecéből kimerészkedett Teri a posta előtt napfürdőzik. A kisasszony munkaidőből lopott napfürdője a Bródy Sándor által kidolgozott téma futó jelzése: a fiataloktól ellopták a nyarat, az életből kilopják a szerelem idejét. „Július vége felé járt és Bad-Gastein, a világnak legkomolyabb fürdőhelye nyüzsgött a vendégtől. Mégis az egész hely olyan elhagyatottnak, olyan mélának tetszett."[595] Bródynál gazdag vénemberek szállják meg és sajátítják ki a tájat. „A sziklákról egy-egy zerge nézett a különös szocietásra, amely életének ravasz és erőszakos meghosszabbításán buzgólkodott."[596] A kisajátított nyári fényben azonban a szklerotikus birtoklókat gúnyoló üzenet remeg: „mindhiába, a gazdag is meghal, a gazdag is meghal!"[597]

A lány, a sötét világ határán, a napfényes külvilág küszöbén, az ajtófélfát támasztja. Nem léphet ki a szabadba, a gondtalanok, a szórakozók, a gazdagok világába. Az övék a Balaton, a pénztárablak rabja csak kiszolgálójuk.

Angolul karattyoló kutyás hölggyel megrakva fékez a bolondos gavallér sportkocsija a kis posta előtt. A férfi nyomán Teri is visszasurran a verőfényből a homályba, mely neki a sors díszlete, míg az úri vendég számára csak hangulat. A luxusautón érkező álomherceg bevezetése hosszú, hangulatos jelenet. A tempós, feszes rendezés mestere nem sajnálja a filmidőt a kulcsjelenetektől.

Pali (Ráday Imre) belézeng a hivatalba, s ráérősen a pultra könyököl. A somolyogva lézengő gavallér nem bírja kihagyni a görcsös és hideg kis nőt, képtelen elviselni, hogy itt van parlagon egy másféle nő, ismeretlen világ.

– Miért nem jön közelebb, kedves kisasszony?

– Mert ott nincs semmi dolgom! – mondja Ágai, kioktató hangsúllyal látva el minden szót.

A jólnevelten neveletlen playboy részben álomkirályfi, részben Hüvelyk Matyi, nagy hatalmú de nem boldog – vagy még kiélezettebben is fogalmazhatunk: vidám, de boldogtalan – s megváltatlan, de nem elátkozott (nem Békakirályfi).

A kisasszony védekezően agresszív, távolságtartóan hivatalos és savanyúan félénk. Ágai remekel: kissé mindig sértett és nagyon tartózkodó.

*A meseautó*ban az olcsó nőket megelégelt Törzs kiábrándulása motiválja az alacsony sorsú nő megkívánását, míg a *Címzett ismeretlen*ben a minden nőt megkívánó férfi automatikus legyeskedése a kezdet. Ráday jön-megy, végigjárja az ablakokat, keresi a módját, kiugrasztani rejtekéből a vadat, kommunikációra késztetni a lányt. Táviratblankettát tölt ki: „Kérem, ne legyen olyan szigorú, én nem akarok semmi rosszat."

– Hiányzik a címzett kérem.
– A címzett ismeretlen.
– Akkor nem tudom kézbesíteni.
– Már kézbesítve van.

A férfi a nem nélküli hivatalnokszerepet megidézve közelíti meg a női nemi szerepében elzárkózó lányt. A postásmiliőben a távirat formáját ölti a sürgető üzenet, az első vallomás.

Az előbb alaktalanul szállongó zene összerendeződik, s alakot nyer a film slágere, hogy ő mondja el, amit nem lehet kimondani, de még ő sem szavakba öltöztetve, csak a néma dallam vallomásával. A melódia szomorkás romantikája hidalja át első ízben a társadalmi távolságokat. A lány előbb megvető szigorral összegyűri, utóbb titkon kivasalja és elteszi az idegen üzenetét.

Ágai a *Lila ákác*ban meggyőző naivatípust vezetett be, a cselekvő lényt, akinek a dekadens miliőben a cselekvés a naivitása. A klasszikus, természetes nő temperamentumos, aktív naiva. (A klasszikus nő a schilleri értelemben „naiv", amennyiben nem vált problematikussá a természettel való viszonya; a klasszikus férfikép termeli ki a problematizált, „szentimentális" vonásokat.) A kulturális gátlások által kötött szemlesütő szende, a birtokos osztályok passzív szüze már csak álnaiv. A *Címzett ismeretlen*ben Ágai új vonással egészíti ki a cselekvő lény képét, a magát kéretlő, bizalmatlan lény ellenállásával. Terinek két udvarlója, egy komikus és egy romantikus kérője van. Az első nem felel meg a lány igényeinek, míg a második rangjának a lány helyzete nem felel meg. Mindkettő erőszakosan tolakodó, a lány pedig, más-más okokból, megpróbálja őket távoltartani. A postáskisasszony románc alapja az önkéntes önmegtartóztatás, a preventív szerelmi diéta, mely a társadalmi kisebbrendűségi érzések és a szerelmi szorongások kifejezése. A *Címzett ismeretlen* Ágai-hősnője, a *Lila ákác* szerelmét felvállaló és választottjának hevesen udvarló leányalakjával szemben, frigid és defenzív. *A meseautó*ban Perczel áll be Törzs bankjába, ő lép be az autószalonba, s az autóba is beül. A *Címzett ismeretlen*ben Ráday hatol be a passzív Ágai territóriumába, a postára. Ágai humorral eleveníti meg a kishivatalnoknőt, akinek rosszabbul megy, mint a parasztnak, de többre tartja magát. A minden gondban, bajban felhőtlenül vidám és kicsattanóan eleven Perczellel szemben új szint jelent a Terike arcára kiülő fagyos rosszkedv, mely friss erőt, életet adva sztárkarrierjének, ismét érdekessé teszi Ágait.

A századforduló férjei azért kínlódnak, mert soha nem tudhatják biztosan, vajon nejük megcsalta-e őket? Asszonyuk, szerelmük kapacitásától reszketnek, attól félnek, túl nagy a befogadóképessége, mást is szeret. A harmincas évek hősei számára hasonló dilemma, hogy „igazán" szeret-e a nő? Nem attól félnek, hogy mást is szeret, hanem attól, hogy őket sem. Alábecsülik kapacitását. Mindaz, amivel az alacsony sorsú kedves végül is meggyőzi kérőjét, elvben indirekt csábítás és nagyszabású ravaszkodás is lehetne, de a kérő is, a néző is felmentő ítéletet akar hozni. A nő szerelme éppoly bizonyíthatatlan mint isten léte vagy nemléte. A szerelem hit kérdése, a tények és okok nem érik el, meg sem támadhatják és föl sem menthetik. *A meseautó* szerelmi nyomozása a kriminyomozás ellentéte: a racionalitás csődje és nem diadala. A szeretőnek meg kell fékeznie analitikus és experimentális hajlamait. El kell jutnia a partnert nem ténynek, hanem kinyilatkoztatásnak tekintő hithez. *A meseautó*ban a nyomozó nem diadalmaskodik: végül bocsánatot kell kérnie. A szerelmesfilm gyanúsítottja sem úgy reagál, mint a krimié. Hiba volna, ha magyarázkodik és mentegetőzik.

Az alacsonyabb státuszú félnek el kell érnie, hogy a magasabb státuszú hódoljon neki. Ágai új személyiségképe, a sértett szűz, kézenfekvő megoldást kínál a szerelmi karrierfilm alapproblémájára. A gazdag férfi által megkívánt alacsony sorsú nő új változata átveszi az *Elnökkisasszony*-beli Jávor stratégiáját: nem vádolható számítással, mert mereven elzárkózik és következetesen elutasít. Ugyanakkor nem megy olyan messzire mint Tolnay, nem támad, nem vádol, nem üzen hadat a férfinemnek.

Teri nem áll szóba Palival, csak a tihanyi visszhangnak vallja meg szerelmét. Pali meghallja, mert titkon követte, de a lány nem az embernek, a természetnek vallott. A vallomás ellopott titok, melynek Pali tárgya, de nem címzettje.

10.2.4. A románc-nagyforma behatolása a komédiába a giccses slágeren keresztül

A *Címzett ismeretlen* a két legihletettebb mester közös műve. Az író Székely és a rendező Gaál néha szinte hitchcocki találékonysággal használják fel a miliőhöz tartozó szakmai szerepeket és jellegzetes tárgyakat. Ha a hősnő postáskisasszony, akkor a szerelemnek is újjá kell születnie a posta szelleméből.

A fiatalember záráskor beül a postára. Nem vonzza a vendéglő, nem érdekli a vízpart, neki a postahivatal a romantika. Telefonon rendel a zenés helyre vágyó lánynak angolkeringőt. Ülnek a hivatalban. „Jöjjön közelebb!" A zenélő telefonkagylóhoz simulnak. A dallam belépése idézi meg a további kellékeket.

Esti Balaton fényhídja. Szerelmespárok édeni giccstájakon. Lehulló köpenyű, meztelen combú szépség énekel az ég kavargó felhői, a mező virágai és a víz fényhídja keretezte túlvilági fényben. „Ugye hogy nem felejtesz el, / Ha egyszer mégis válni kell?" Szorongó kérleléssel és baljós gyónással terhes ígérettel felel rá a párja: „Ugye hogy érzed, visszatérek, / Ha bárhová sodort a végzet?" Vizek csillogása sokszorozza a folytatásért rimánkodó párok éjszakáját.

Mi történt a moziban 1935 decemberében, mit kavart fel a lelkekben ez a csábos és kábító, rezignált és élveteg sláger? Az irracionális hangulat racionálisan analizálható összetevőit keressük.

A komédia csúcspontja a szerelmi katasztrofizmus műfaját, a románcot idézi fel, melyben betegségek – *Camille* (George Cukor, 1936), *Love Story* (Arthur Hiller, 1969) – vagy társadalmi katasztrófák – *Caroline Chérie* (Richard Pottier, 1950), *Letjat zuravli / Szállnak a darvak* (Mihail Kalatozov, 1957) *Doctor Zhivago* (David Lean, 1969) – szakítják el egymástól a szerelmeseket. A *Címzett ismeretlen*ben a dal sűríti magába a komédia-hősök katasztrófa-érzéseit, a szerelmi tökély és a beteljesült boldogság vágyát megtámadó kételyeket. A megkívánt nő megszerzésére irányuló vidám szerelmi intrikát átszínezi a magyar komédia aranykorának egyedülálló hangulatú komikuma, mely az elégia szelleméből fakad. Teri szóba sem akar állni szerelmével, mert túl szép lenne egy olyan világ, melyben ekkora távolságok áthidalhatók, Pali pedig paranoid álvilágot épít fel, mert az nem lehet, hogy valóban létezzék ennyi tisztaság. A *Címzett ismeretlen*ben már maga a szerelem is olyan megfoghatatlan, bizonytalan és szétfoszló valami, mint más filmekben a szerelem emléke. A jelenvaló létezés is szert tesz az emlékek búcsúzó, elveszett, halálra sebzett létformájára.

A nő és a férfi még meg sem kapták egymást, s már a múltidéző, visszahívó szólongatás a szerelem alaphangja. Erotikus csúcspontján a giccs átcsap mágiába. Az eltávozott szeretőt visszahívó mágikus ráolvasások a holtakat idéző mágiára mennek vissza. A vágy meg nem kapott, el nem ért tárgya halottabb mint az elveszett, mert soha sem volt alkalma a szerető karokban materializálódni. A Balaton ismételten megjelenő fekete vize elválasztó közeg: a feledés vize. A kozmikus erők partján álló szerelmesek egymást vallatják, tudatva az ellenséges túlerők által ostromlott szerelem állhatatosságát. Miután a párok sora elismételte és megerősítette az elszakadás félelmeit és a dallam az elválasztó világ megkerülése árán, a mindenen túl újra egymásra találás ígéretévé minősítette az odüsszeuszi szerelmet és Pénelopé-hűséget, most következik csak a csókhelyzet.

A szerelem az elmúláshoz intézett kérdés, a találkozás az elváláshoz intézett kérdés, az intim közelség a kozmikus távolságoknak szóló kérdés. A románc alapkérdése: ismételhető-e a tökély, fenntartható-e a beteljesedés, az egész élet formája-e a boldogság? A komikuspárok szerelmeit nem féltjük, mert ők nem az élet féltett gyermekei, nem az istenek kedvencei s szerelmük princípiuma a gondos számítás és a józan igénytelenség. Nem élvezték a sors kegyét, így kegyvesztettek sem lehetnek. A lapályon lehet legbiztosabban megállni; a csúcspont csak akkor abszolút csúcspont, ha pillanatra sem lehet megállni rajta. A „mindig így kellene lennie" és a „soha többé nem lehet így" ellentétes érzéseinek egységére épülő románc az örökkévaló érvény jelentőségét tulajdonítja a szerelmi találkozásnak, de csak egy kitüntetett pillanatban tudja megvalósítani. A tökély pillanatának örökkévaló érvénye abban áll, hogy formaprincípiummá válik, másokat is e csúcsra csábít, s azok is ismét másokat. Már *A meseautó* egyik slágere is a kollektív eksztázis képévé vált, melyben a szerelem lángja a párok során lobogott át.

A dal, amelynek baljós előérzetei szétszakítják az összesimuló párokat, az első csók előkészítésére használva a felidézett katasztrófaérzéseket, a szétválasztó erőket az összetartó erők energiaforrásává teszi, s a katasztrófa lehetőségének érzését idézi fel a boldogsághoz szükséges bátorság forrásaként. A szerelem, mely felfüggeszti a kozmosz közönyét, a két idegent összetartozóvá avató ugrás megtételéhez szükséges erő forrásaként idézi fel a közöny kihívását. „Nincs nála nagyobb kincs, / Ha – isten őrizz! – nincs, / Majd megtudod, mi vár akkor reád!" – éneklik az *Édes mostoha* anya-dalában, mely az iskolai ünnepély gyermekközönsége számára ugyanúgy a szeretetet felszabadító szomorúság műve, mint a *Címzett ismeretlen* szerelmi kockázatvállalást aktiváló slágere.

A nehézségeken túljutott ember megkönnyebbülten felnevet. A nevetés mint kinevetés elválasztó, határt vonó, elhárító reakció, mely a jelenvaló negativitásnak szól. A sírást nem lehet negatív nevetésként felfogni, mert a nevetés kellemes állapot, mely elől fölösleges másba menekülni. A nevetés nem szégyenletes állapot, melynek sírásba kellene rejtőznie. Általában sokkal inkább szégyellik a sírást. A nevetés felfogható a sírás ellenképeként, mely a sírás legyőzött ingeréből jött létre. Chaplint éppen azért értékelték különösen nagyra az esztéták, mert tudatosította a két inger kapcsolatát s többet őrzött meg a nevetésben a sírás ingeréből és emlékezetéből. A sírás a legyőzött, a nevetés a le nem győzött ember reakciója, mellyel egyazon – pesszimista interpretációknak kedvező – helyzetre válaszolnak.

A nevetés a komédia fundamentális pesszimizmusával harcoló mániákus elhárítás formája. A komédiában csak azért nem kell mozdulniok a végső sorshatalmaknak, s nincs szükség nagy sorscsapásokra sem, mert a boldogság is tartalmazza a szerencsétlenséget. Az emlékezetet szólító s a feledést mágikusan elűző dal, a csók kontextusában azt is kifejezi, hogy a modern szeretők, bár még meg sem kapták, már el is veszítették egymást. A modern szerelmi szkepszis ezúttal nem a nászutat követő köznapokkal köszönt be, hanem tragikomikus módon megelőzi az első csókot. Ezzel megelőzi a régi szerelmesek csalódását, akik a szerelem boldogságából váratlanul átkerültek a házasság elátkozott kastélyába (pl. Hitchcock: *Rebecca / A Manderley-ház asszonya,* 1940).

A flört a valószínűségek, a szerelem a valószínűtlenségek közegében játszódik: amaz az esélyek, emez a végzet közegében. A flörtöt a remények fűtik, a szerelmet a reménytelenség. A szerelem pillanatának kezdete még az elérhetetlenség, vége már a visszahozhatatlanság érzése. A szerelem lényegi reménytelenségét fejezi ki a jókedvűen szemtelen gazdag és a rosszkedvűen szemtelen szegény küzdelme, melyben a kéj kozmikus díszleteket segítségül hívó éji színjátéka csak ünnepi fegyverszünet. A dal rontó erőkkel számoló igézés, mely az elválás napjaira szóló érvényként nyilvánítja ki a szerelem kötelmét. A rontó erők elsősorban a társadalomban keresendők, hisz a szeretők – a gazdag fiú és a szegény lány, a hatalmas és az árva – a társadalmi különbségek által szétválasztottak. Ám a rontás fogalmát aligha meríti ki a társadalmiság.

A slágert az ölelő párokból szőtt fülledt éjszaka képei kísérik. A szerelem haláltáncszerű élettáncának örök körforgásában frivol felhangokra tesz szert a szerelmi pátosz: ugye hogy nem felejtesz el, ugye hogy visszavársz, és itt leszel, ha majd mások karjából térek vissza hozzád? Míg a szeretők sorra biztosítják párjukat, „ugye hogy érzed, visszatérek", és a párok egymástól veszik át a dalt, megnyilatkozásaik együtt teszik ki a teljes üzenetet, mintha a szerelem körtáncában egymástól térnének vissza s a táncosok sorától kapnák vissza egymást.

Különös hitelt ad a megelevenített sláger által jelölt erotikus csúcspontnak, hogy minden érzés és ígéret virtuális közegbe kerül, mely csak telefonhangon muzsikál bele a valóságba, ahol rideg miliőben üldögél a félénk és passzív szerelmespár, dermedten egymás közelétől. Gaál olyan erotikus szuggesztivitással ruházza fel filmjeiben a csókhelyzeteket, hogy a néző azt hiszi, látta a csókokat. Miután a szerelem szorongó bűvöletüket panaszló párokat felvonultató éji körtáncának erotikus víziójából a hivatalba visszatérve a csókhelyzet bensőséges pillanata zárta a vallomást, végül a kiömlött távírószalagok halmazát látjuk az asztalon. Miután a dal a csókhelyzethez vezetett, a kamera szemérmesen elfordul, s éppen a szemérmeskedés vezet az ömlő távírószalagok obszcén látványához. Gaál Béla látszólag a cenzúrának enged, valójában többet sejtet, mint amit eltakar. A képsor megtér a technikai közvetítés apparátusaihoz, melyeket előzőleg az érzéki pátosz antropomorfizált. Így válik emberivé a távírószalagokat ontó gép izgalma, mely szintén vallomás.

Két gép, a gramofon és a telefon egyesülése közvetíti a szerelmespár összebújását. A gramofonlemez telefonon közvetített dala pedig számtalan más szerelmespár összefonódását közvetíti, akik a dallamot megelevenítő képeken jelennek meg. *A meseautó* hasonló jelenetében a távoli szerelmeseket kötötte össze egymással a rádió dala. Itt a szerelmesek együtt vannak, de – a kezdet kezdetén – még nem cselekedhetnek.

10.2.5. A mazochista önlefokozás mint kimenő a társadalmi helyzetből

A vadszőlős parasztudvaron vajaskenyeret reggelizők Ágai körül gyerekek és állatok totyognak. Jobb ma egy vajaskenyér mint holnap valami rafinált étel, a túlságosan szédítő emelkedés nem elégíti ki a nő biztonságérzetét. „Nézze, én egy szegény postáskisasszony vagyok, hát nem vagyunk mi egymáshoz valók." – búcsúzik Teri a tihanyi vallomás után.

– Mit akarhat maga éntőlem, maga, akinek ilyen autója van?

– Látja, száz lány közül kilencvenkilenc azért kötne velem barátságot, mert ilyen autóm van.

Az autó nemcsak a gazdagság szimbóluma, a csavargásé is. Pali nemcsak gazdag fiú, szépfiú is. A playboy gazdagsága a nő önérzetét, a szépfiú meg nem állapodottsága asszonyi ösztönét figyelmezteti óvatosságra.

– Majd eljön egyszer valaki, aki hozzám való. Nem lesz ilyen autója, de...

– Eljött! – vágja rá a férfi.

Az autó, hazudja Pali, gazdájáé, ő csak a titkár. Pali hazugságát meggyónó hazugnak, bűnbánó szélhámosnak hazudja magát. A *Címzett ismeretlen*t, *A meseautó*hoz képest, a férfi tetemes hatalomnövekedése jellemzi. *A meseautó*ban, melyben a néző tisztában van a férfi státuszával, csak a hősnő nem, a férfi és a néző játszanak a nővel. A *Címzett ismeretlen* Palija nemcsak Terivel, a nézővel is játszik, hazugsága a nézőt is elbizonytalanítja. A néző is a manipulált Teri pozíciójába kerül az elkövetkező szerelmi intrika során.

A milliomos hazugsága ezúttal nem bizalmatlanságból fakad. Az alacsonyabb státuszú fél, a rátarti szegény bizalmatlankodik. A szegény szűz hozzáférhetetlensége készteti hazugság-

ra a milliomost, a nő hideg manipulálásából azonban nem állna elő a szegény szerelmesek krónikájának idillje. A szolgát játszó szerelmi kaméleonok átváltozása mindig több mint puszta taktika. Az alacsonyabb státuszú férfit eljátszó szerelmes milliomos játéka a szerelem függésére, a vágy nyomorára utal. A nagy szerelem a gazdagot is megfosztja a javak örömétől, az élet ízétől. A szerelemben a milliomos is koldus, az igaz szerelmesek mindig szegény szerelmesek. Így végül a szegény szerelmesek krónikáját éppúgy sikerül általánosítani mint a tragikus románcot. Az általánosított „szegény szerelmesek krónikája" lesz a tragikus románc fenyegetéseinek ellenszere, mert a szerénység jelenik meg az idill kulcsaként.

Az álomherceg önlefokozását követően szabad utat kap a szerelem. Ágai Ráday felé szalad, aki fehér nadrágban, tengerész sapkában áll a Balaton partján, lábával az autó lépcsőjén. Később a glamúrfilm dekoratív beállításaiban vitorlázik a pár.

A gazdag csak hazudja a szegényt, az élet örömei azonban, melyeket a kényszeredett formális ízlés régiójából a temperamentumos materiális ízlés világába alászálló álszegény megismer, valóságosak. A szabadságolt gazdag kimenőt kap társadalmi osztályából. A gazdagnak a szegények közé való alászállása számtalan filmben jelenik meg úgy, mint gyógyító utazás. A siker a formális, a boldogság a materiális világ alapelve. A szegény gazdag és a gazdag szegény frigye sikert cserél boldogságra.

10.2.6. A metakomplementaritás mint a szerelmi próbatétel struktúrája

A szegény szerelmesek krónikája idilljének váratlan vége szakad, a szegény Teri és a gazdag Pali szerepet cserélnek. A szegény lány szerelmi karrierfilmjéből a szegény férfi szerelmi karrierfilmjébe csöppenünk. A balatonföldvári postáskisasszonyból lett amerikai milliárdosnő örökbe fogadja a mai postáskisasszonyt. „Egy gazdag lányhoz nem illik egy szegény kis titkár!" – szerénykedik Pali.

A szabad árvát foglyul ejti a mesés örökség. Hősnőnk rigolyás és türelmetlen mostohaszülőkre tesz szert a vagyonnal, akik kitiltják az idilli parasztudvarban nyüzsgő kis lényeket, melyekről Teri ugyanúgy gondoskodik, mint később Walt Disney Hamupipőkéje (*Cinderella*, 1949). A *Címzett ismeretlen* újabb adalék korabeli populáris kultúránk Amerika-képéhez, hozzájárulás a „bolond milliomos" és a „gyermeteg amerikai" sztereotípiáihoz *(Piri mindent tud, Egy éj Velencében, Rákóczi induló, Elnökkisasszony)*. Gaál Béla filmje, Pali cselédségével játszatva el a milliárdosékat, a *Hyppolit*énál is egy fokkal lumpenesebb lakájkultúraként jeleníti meg a tengerentúli nagyhatalmat. Ezt a Terivel egy kalap alá vett néző megtévesztésével éri el, aki hiteles amerikaiakként fogadja el a groteszk társaságot, s csak az utolsó percekben tudja meg, hogy cselédek voltak.

A zajos és bogaras amerikaiak összeboronálják a lányt komikus unokaöccsükkel. Terinek – Tóni, Stangl és Pali után – a Keleti László által játszott figura már a negyedik hódolója. A zűrzavar csúcspontján Stangl is megkéri Teri kezét. A földvári biciklista és az újpesti drukker küzd a lány kezéért. „Nem akarok a szerencséje útjába állni." – szabódik Pali. A szépség lényege az árvaság, ő az ábrázolt világ leggyengébb pontja, mégis körülötte forog a világ.

A *Címzett ismeretlen* végül megismétli *A meseautó* szerelmi próbatételét. A második, az udvarló szerződteti a harmadikat, a riválist. A harmadik a második eszköze, mely az első, a szeretett lány vizsgálatát szolgálja. Az érzelmek szakítószilárdságát vizsgáló műszerként jelenik meg a szerelmi háromszög. A gazdag férfi azután ajándékozza meg valódi millióival a szegény nőt, miután az eldobta érte a képzelt milliókat, elutasítva a gazdag kérőnek hitt szegény embert a szegény kérőnek hitt milliomosért.

Miért nem elég, ha Pali eljátssza a szegényt, miért kell Terivel is eljátszatnia a milliomosnőt? Szigligeti: Próbakő (1866) című darabjában játszik szerepet a gazdagság próbatétele, mely több mint szerelmi próba. Az elszegényedés a titkos erényeket, a meggazdagodás a titkos bűnöket hozza ki. A próbatételes komédiák a kísérleti természettudományok ideálját követő kísérleti helyzeteket inszcenálnak a hősök erkölcsi identifikálására. Pali korrumpáló kísértésnek teszi ki Terit, s a próba bebizonyítja, hogy a lányt nem rontja el, nem teszi elkényeztetett, önző emberré a siker és a gazdagság. A *Címzett ismeretlen* második felének tanulsága, hogy a szegénység nem azonos a szolgasággal. Teri, a *Hyppolit* újgazdagjaival ellentétben, ép érzékű, öntudatos szegényként utasítja el a bármilyen gazdag lakájvilág rigolyáit.

A lány, amíg szegénynek hitte, megkönnyebbülten, felszabadultan szerette udvarlóját. Palit azonban ez sem elégíti ki. A film Teri szorongásaival indul, de Pali félelmei viszik tovább. A szerelmi intrika lényege nem más, mint hogy Pali Hugó, az állítólagos újpesti szeszgyáros karjába üldözi a lányt, s onnan kell érintetlenül visszatérnie, hogy beváltnak tekinthessük. Palinak nem elég, hogy szegényként szeresse a lány, gazdagabb kérő ellenében is Palit kell választania, rosszul kell járnia Palival. A Pali-szerelemnek tönkremenésnek, anyagi csődnek, őrült szerelemnek kell lennie. Csak így lehet Teri szerelme a kegyetlen világ ellenprincípiuma, megtalált paradicsom, érzelmi menedék. A szerelem feladata, a *Barátságos arcot kérek* egyik dialógusa szerint, nem az, hogy könnyebbé, hanem hogy szebbé tegye az életet:

– Tulajdonképpen mért ülünk mi itt együtt, Miklós? Mi értelme van az egésznek?

– Semmi. De éppen az a szép benne. Az ember olyan gyakran cselekszik okos és megfontolt dolgokat. Ezek a kis butaságok, ezek teszik széppé az életet.

A szerelmi próbatétel bevezet a szerelem ellenvilágába, melyben a hatalmasnak kell eljátszania a gyengét és a gyengének a hatalmast. A metakomplementaritás (a fölény szerepének a hátrányos helyzetűre való rákényszerítése), a próbatétel funkciója mellett, a szerelem farsangi világának jellemzését is szolgálja.

Míg Pali Teri minőségeinek vizsgálatával foglalatoskodik, Tóni Pali minőségeit vizsgálja. Tóni a Terinél is árvább árva, bécsi árva: külföldi. Kis notesz lapul a zsebében: a sérelmek könyve. A hotelboy egyetlen barátja Pali. Tóni és Pali barátsága a természetes jóindulat és a spontán szimpátiaérzések próbája. Pali tehát rendben van, lehet szeretni.

A meseautó témájának kiaknázása egy formalizált teljesség felé halad (ahonnan a *Barátságos arcot kérek* a paródia felé visz tovább). A film végére hőseink mindent végigéltek: előbb a gazdag férfi és a szegény nő komédiáját, utóbb a szegény szerelmesek krónikáját, s végül a szegény férfi és gazdag nő komédiáját, melyből visszatérünk a kiindulóponthoz. Teri otthagyja a gazdagságot, visszamegy a postára, s ismét más helyett inspekciózik, mint a film elején, amikor interurbán keresik. Pali telefonál Pestről: „Gondoltam, hogy ha szeret, akkor benn van a postán... Jövök magáért... Isten vele, drága."

10.2.7. Romantikus ideál és komikus szkepszis munkamegosztása

A *Címzett ismeretlen*ben a Kabos – Vaszary pár lép *A meseautó* Kabos – Gombaszögi kombinációja helyébe. A Teri által elutasított Stangl biciklizni hívja a postamesternőt (Vaszary Piri).

– Annyi szép lány van Földváron, mért választ pont engem?

– A többit már mind hívtam...

A pergő nyelvű szélhámos kényelmes ember, kevéssel beéri, nem kíván sokat, hogy ne kelljen sokat nyújtania. Stangl így udvarol: „Majd én megtanítom biciklizni, magának úgyis olyan biciklista karaktere van, lefelé tapos, felfelé görnyed." A vénkisasszony úgy pironkodik,

mintha Stangl bókolt volna. Bók és gáncs könnyen szerepet cserélhet az elbizonytalanodott világ tolongásában.

Míg a szerelem nagy pillanatát képviselő romantikus pár az érzések igaz mivoltát vizsgáló aggályos kritériumokkal pepecsel, a köznapi pár minden kritériumot megsért. Csónakbalesetet látunk. A magát mentő Stangl cserben hagyja a postamesternőt.

– Maga szépen otthagyott engem.

– Nézze nagyságos asszonyom, engem már olyan sokan hagytak a vízben, gondoltam, hogy már egyszer én is a vízben hagyok valakit.

A senkitől és semmitől, csak saját teljesítményétől függő Ráday-figurában fogalmazódik meg a produktív ember ideálja, mellyel a Kabos-figura állítja szembe a való élet játszmáit, a sündörgő sompolygást, helyezkedést, improduktív ügyeskedést. A romantikus komédia az édeni ideállal állítja szembe a kacagtató realitást, melyen csak azért nevetünk (és nem sírunk), mert az ellentétes világok nem szakadnak el egymástól. Ha a mozi világa csak árnyékvilág is, eme árnyékvilágon belül az édeni ideál kivételes realitás és nem hazugság. A romantikus komédia rokonszenves hazugsága egy olyan világ, amelyben a jó nem puszta hazugság.

10.2.8. A magánélet utópiája kapcsolatot teremt a szociális utópiával

Pali hatalmas gyártelepre vezeti a lányt. Terinek várakoznia kell. Le kell adnia kalapját, kesztyűjét. A pokolra szálló adja le így sorra mindenét, amíg végül pőrén áll az ítélet előtt. Kézről-kézre adják a csarnokokon át vonuló lányt a személyzet tagjai. Az amerikai milliárdos az első lakáj, az újpesti Hugó a második, az amerikai „mama" komornaként bókol. A happy end a termékenység istennők pokolra szállásának analógiájára, maszkok, pózok, kosztümök, látszatok, illúziók leadásaként strukturálja a szerelmi mennybemenetelt, a boldog asszonyi életbe való bevonulást. Hősnőnk tereken, kapukon vonul át, s mindegyikben lelepleződik egy hazugság, szétfoszlik egy illúzió. Mindenki szolga, aki úrként pöffeszkedett. Összeomlik a lapos utópia, a közönséges álom az „ingyen" boldogságról. Szétfoszlik Amerikából importált éden, az ajándék szerencse képe, mely eddig sem volt vonzó.

– Hát ha mindenki itt van, akkor ki itt a főnök? – csodálkozik Teri.

– Én vagyok. – szólal meg Pali a tér mélyén, nagy íróasztal fedezékében.

A bolondos playboyt hatalmas, fontos emberként látjuk viszont. A teljesítmény szabaddá tesz, a produktív ember nem rabja az előnyökért konformizmust követelő szolgaságnak, melyet az urat játszó komornyikok képviselnek a magyar filmkomédiában. A cselédek által utánzott urak bohócvilága szemlélteti a paraziták kiszolgáltatottságát egymás kényének és szeszélyének

A fiatal vezérigazgató, az új teljesítményember tisztán a „tárgyi követelmények", a „teljesítmények" alapján választ, a személyes erényeket identifikáló próbák útján keresi megfelelő párját. Az ábrándos, lázas korapolgári szerelmek helyére egyfajta felvételi vizsga lép.

A *Címzett ismeretlen* azzal a dinamikus világgal zárul, mellyel *A meseautó* indult. A film végén, a vidékről a fővárosba felutazva, egyúttal a jelenből a jövőbe s a szerelmiből a társadalmi utópiába lépünk át. A szolid, nagylelkű, dolgos, teljesítőképes emberek felemelkednek, az ügyeskedők hoppon maradnak. Mindenki a legjobb lehetőségeinek kijáró helyet tölti be s ez garantálja, hogy az ábrázolt világ jól fog működni minden pontján. Ennek a világnak nem kegye, hanem elemi érdeke, hogy mindenki oda jusson, a maga szerencséjének kovácsaként, ahová erényei, képességei, teljesítményei alapján tartozik. A boldog szerelem és a teljesítménytársadalom sok találékonysággal szuggerált strukturális homológiájára épül a happy end.

10.3. Az irónia Hamupipőkéje (Barátságos arcot kérek)

10.3.1. A férfinaiva mint áltörtető

A Kardos László által rendezett filmet Karinthy Frigyes, Mihály István és Vári Pál írták, Eiben István fényképezte, zeneszerzője Brodszky Miklós. 1936. február 4-én mutatták be a Scalában. A kortársak a Karinthy által írt filmben a szokásosnál elmélyültebb humor tanúságait keresték: „a freudizmus Karinthy révén a filmbe is bevonult" – írja a Színházi Élet[598]. „A Barátságos arcot kérek az első magyar filmszatíra."[599] A film újdonsága, írja Nemeskürty, a „bevallott gúnyolódás"[600], még a kötelező happy endben is felbukkan: míg a modern dandy, aki többnyire veszekedett vele, megkapja a nőt, közben Éva igazi imádója savanyúcukrot vásárol. A romantikus komédia helyett szatírát kapó néző maga is savanyúcukrot szopogat, a hoppon maradt alak vigasztalását. A glamúrkomédiák korának közönsége nem méltatta a szatírát, melynek csak a boldogságmitológiát gyengítő, de új filmformát még nem alapító adagja van jelen Kardos filmjében. „Nagy költséggel készült, azonban nem volt igazi sikere." – írja Lajta Andor[601].

A *Barátságos arcot kérek* alkotói határozottabban kidolgozva és a középpontba állítva használják fel újra *Az ellopott szerdá*ban kipróbált figurát. *Az ellopott szerda* a *Repülő arany*hoz csatlakozva mutatta be az élelmes újságíró amerikai típusának ügyetlenkedő európai változatát. Fotóriporterünk, akárcsak magándetektívünk, az amerikait utánozza, de igyekezete a példakép keménységének és rámenősségének híján, nevetést vagy sajnálkozást ébreszt. Délibábos amerikanizálódás gúnyképe bontakozik ki e filmekben: a cselekvés mint álmodozás! Már nem a cselekvés helyett álmodoznak modernizációpárti humorisztikus hőseink, hanem igyekezettel, rámenősen és ravaszkodva próbálnak cselekedni, de cselekedeteik nem a létfeltételekre adott temperamentumos, határozott és pontos válaszok. Tetteik túlságosan is feltételesek, reflektáltak, öntudatosak és idézetszerűek, ezért mindig marad bennük valami inadekvát. A túlbonyolított, túlintelligens közegben a valóságos cselekvés is csak a valódi életet, a rámenősek és sikeresek világát utánzó álmodozás. Mindez azonban nem jelenti, hogy ezek az emberek nem érik el, amit akarnak. Nem erőszakkal érik el, s nem a partner ellenféllé nyilvánítása és legyőzése útján. Elérik, mert nem fontos. A hanyag lazaság segít. E csetlő-botló antihősöknek nemcsak eszközeik megválasztásában nő a mozgásterük, céljaikkal szemben is szabadok. A szabadságfok és a kreativitás nyereségei jóvá teszik a lehengerlő kíméletlenség hiányát. Az intelligens ügyetlenkedők – fájdalom és kegyetlenség nélkül – elérik mindazt, amit az amerikai hősök a helyzet kiélezése, a harc végigharcolása és erőszakos megoldása által nyernek.

Blazsek fényképész (Szőke Szakáll), a minden csínyre és intrikára kapható öreg csecsemő nem intrikus, legfeljebb az intrikusi funkcióra vágyakozó férfinaiva. Szőke Szakáll mint félszeg csínytevő a gátlásosság és gátlástalanság vegyüléke. Művi gátlástalanságának szolgálatába áll az elvétésekhez vezető gátlásosság és a világidegen szórakozottság, együttesükben olyan mérvű nonkonformitást eredményezve, melyre a közönséges gátlástalanok aligha képesek. Az álintrikus szerepkörében szerelmi közvetítővé vált apafigura az intrikus típusok által kidolgozott mentalitásokat és stratégiákat állít a jogos törekvések szolgálatába. A jogszerű tábor számára veszi igénybe az ellentábor hatékonyabb eszközeit. Miért kellene az ártatlanságnak áldozatnak lennie? Miért legyen a szolidság tehetetlen? Miért kellene a korlátolt kegyetlenségnek átengedni a hatékonyságot és intelligenciát? Szőke Szakáll, bár szégyenlős egy szégyentelen világban, s érzékeny egy érzéketlen korban, nem akar alul maradni.

A szolid figura, aki felismeri, hogy csak dörzsölt ügyeskedőként lehet érvényesülni, elsajátítja a rámenős törtető eszköztárát, de ügyeskedésében idézetszerű távolságtartás van. Tudja,

hogy azt a játszmát kell játszania, mely az élet síkján zajlik, de egy más síkról szemléli. Ügyetlenkedő intrikáiban megőrzi ártatlanságát, mely okozhat zűrzavart és bonyodalmat, de nem szenvedést vagy bánatot. A ravaszkodó férfinaiva intrikái nem a szándékolt eredménnyel járnak, mert csak felbolydítani tudja a viszonyokat, de nem manipulálni. Az eredmény azért lehet több a szándékoltnál, mert nem képes elérni a szándékoltat, de nem adja fel a reményt. A lehengerlő pontosan eléri célját, az érzékenység és szenvedély módosít rajta. A naivitás bátorságával mozgásba hozott megélénkült közegben olyan emberek találnak egymásra, akik máskülönben meg sem ismerték volna egymást.

10.3.2. Az apa mint bohóc

Kabos, Gózon és Szőke Szakáll komikusan szelídítik az apai hatalmat, mely Csortos vagy Somlay esetében tragikus vonásokat is ölthet. A modern komikus apák akkor is akaratlan szerelmi közvetítők, ha tiltani akarnak (pl. Kabos a *Márciusi mesé*ben), míg a tradicionális „nagy" atyák (pl. Csortos az *Ítél a Balaton*ban) jóakaratú gondoskodásukkal is tragédiát okoznak. A *Rákóczi induló* a Csortos játszotta atya visszájára fordult gondoskodásának képét az *Ítél a Balaton* paraszti miliőjéből arisztokrata miliőbe helyezi át. A *Szerelmi álmok* (Heinz Hille, 1935) apaalakja, Duday gróf (Z. Molnár László), a szerelem rendíthetetlenül értetlen, de nem hatékony ellenfele. A zsarnokok akarata merev, de hatalma törékeny. Amennyiben a tradicionális apafigurák nem zsarnokok, úgy lányukkal nem törődő könnyelműek (mint Rajnay Gábor az *Ida regényé*ben) vagy fiaikkal rivalizáló életművészek (szintén Rajnay a *Három sárkány*ban). Máskor az új világ által trónfosztott száműzött királyként apátiába esnek, nem érzékelve kötelességeiket és a világot (pl. Gózon a *Budai cukrászdá*ban). Filmjeink gyakran állítanak a hátráltató vagy legalábbis nem segítő tradicionális apa mellé komikus pótapát (mint Kabos az *Új rokonban* vagy az *Iglói diákok*ban). A szerzők csakhamar levonják a következtetést a pótapák nagyobb népszerűségéből. Az *Elnökkisasszony*ban az apa halott, csak a kabosi pótapa ágál. A *Címzett ismeretlen* már a pótapáról is lemond. A *Szent Péter esernyője* hősei szintén árvák. *A nagymama* kiküszöböli a cselekményből a hímnemű ősök képét. Hasonlóan a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* mely egyúttal három pótanyát vonultat fel. A nemzetközi kalandfilmi vagy erotikus luxusmiliőben játszódó filmek előszeretettel küszöbölik ki a szülőket *(Vica a vadevezős, Kísértetek vonata, Lila ákác, Bál a Savoyban).* Anyagunkban *Az új földesúr* az egyetlen film, melyben a tradicionális apa, elveszett hatalmát bölcsességre váltva, egyúttal szerelempárti közvetítő. *Az új földesúr* az Osztrák-Magyar Monarchia meghasonlott társadalmának erkölcsi és politikai kihívásaival motiválja az önmeghaladó, de nem önmegtagadó megértő képességet. Az erős apa image-romlása és a gyenge apa image-javulása sem vég nélküli. A szocialista és posztszocialista idők magyar irodalmában megjelenik a nem hatékony erős apa gyengéd sajnálkozással (Esterházy: A szív segédigéi), s a gyenge apa szemrehányó csalódottsággal való ábrázolása; az utóbbit úgy teszi ide-oda lánya, mint egy más elbeszélésben a kataton hajlamú, tehetetlen szeretőt, akinek nem hajlandó megszülni gyermekét (Forgács Zsuzsa: Hívjátok anyát – A Talált nő című kötetben).

Az anyafunkció egyrészt jobban elfajul, a *Barátságos arcot* kérek is két szörnyű anyát vonultat fel, másrészt időnként keresni kezdi a lehetőségeket az anyakép klasszikus formája renoválására. *Az Édes mostohá*ban harc folyik a klasszikus anyafunkció visszanyeréséért, míg az apafunkció átstrukturálódását a filmek tényként kezelik. A kor filmjeit az apaszerep stílusváltása s az apai funkció lebomlása vagy liberalizálódása jellemzi.

A szerelmeseket segítő komikus apák, kiknek ősképe a *Hyppolit* Schneidere, elveszítik a családban hatalmi pozíciójukat, melynek felhasználatlan energiája megértő gondoskodássá vá-

lik. A fiatal szerelmesek sorsára jótékonyan ható apafigurák többnyire nem férfiasak. Az anyaszerep megerősítése során az anya férfias fegyelmező és parancsoló funkciókat vesz fel *(Az okos mama)*. Komédiáink anyafigurái gyakran katonásak, míg az apafigurák nőiesen érzékeny vonásokat öltenek. Az apát jelentékeny tradicionális felhatalmazások és erőpotenciálok leadása, az anyát pedig felvételük teszi filmjeinkben komikussá. A komikus világnak azonban a gyenge a sztárja. Ez az oka, hogy míg az apák szerepe, súlya csökken az ábrázolt világban, az apákat játszó férfikomikusoké nő a filmek kompozíciójában. A filmek, a szülői tilalmak vígjátéki cselekménnyé való lefokozásával összefüggésben, a gyenge apát propagálják. Így jön létre a *Barátságos arcot kérek* atya-lány viszonya: a lány mint apja anyja. Ez teszi lehetővé, hogy a film elején az apa kamaszos módon hirdesse a szerelem jogát. Szőke Szakáll, aki a *Helyet az öregeknek* apafigurájaként a cukrászkisasszonyt, a puszta erotikával szemben a szerelmet támogatja Feri fia konzumnőivel szemben, a *Barátságos arcot kérek* apaalakjaként nem a lányának tetsző férfit részesíti előnyben, de mindkét filmben a szerényebb, szolidabb jelöltet támogatja. Amikor a szenvedély joga összeütközésbe kerül a szerénység erényével, Blazsek úr végül lánya szenvedélyének szolgálatába áll.

Ha filmjeinkben az apa gyakrabban kedves bohém, gyámolító vagy csínytevő, míg az anya szigorúan gondoskodó, felügyelő és követelményeket támasztó hatalom, ezáltal a felettes én nem az apa introjekciója, hanem az anyáé (vagy az anya a felettes én projekciója). A filmek arra utalnak, hogy kultúránkban van egy nőnemű – matriarchális – felettes én, legalábbis a patriarchálissal versenyben. A kultúránkra szintén jellemző erős és negatív anyósmítosz tanúsága szerint a nagy anya nemcsak a fiatal szeretők, hasonlóképp a házasok életében is elválasztó hatalom.

A szülő-gyermek viszonyban a pszichoanalitikusok által leírt incesztuskorlát mellett egy szégyenkorlát is szerepet játszik. A kényeztető, a vágyakkal szövetkező, a boldogságon akár az erény ellenében is munkálkodó női cinkos régi irodalmunkban nem az anya, hanem a dada. A dada a matriarchális felettes én ellenfele, legalábbis korrekciója. A boldogtalan ösztön, a szenvedő vágy, a vergődő tudattalan tudatos gondozója, kísérője: felettes-tudattalan. A gyerek boldogabbá tétele szolgai funkció, jobbá tétele szülői. Ifj. Ábrányi Kornél Iványa ábrázolja a lélek igényét valakire, aki nem nevelő, nem lelkiatya, nem ítél meg és narcisztikus öntükrözésre sem használ bennünket: „A régi jó dada! – Ki táplált s fölnevelt / Ki második anyád s csak benned él! / Ki mindent lát s tud is – bár szót sem ejt, – / Ki asszony is, – tehát pártodra kél / Ha nincs is igazad! – s ki elfelejt / Mindent teérted ! semmitől se fél / Ha arról van szó, hogy neked segítsen: / Más törvény kívüled rá nézve nincsen!"[602] Ábrányi még a dajka-imágóval gyakran összekapcsolt kerítő-funkciót is pozitívan értékeli. Filmkomédiánkban a dada-funkció modernizálása a hím-dada, a pótapa. Ezért van a hősöknek akár két-három kvázi-apja is.

Kardos László filmje a szerelmi közvetítők két tradícióját kapcsolja össze Szőke Szakáll szerepében. Egyrészt a szenior-generáció kipróbált szerelmi közvetítő funkciójára épít *(Márciusi mese, Helyet az öregeknek, Szerelmi álmok, A nagymama, A királyné huszárja)*, másrészt a kabosi komikus figurákra. Kabos nem feltétlenül szenior-szerepben jelenik meg szerelmi közvetítőként. Szerelmi bűvészinasi szerepkörében a kortalan strapaférfi megtestesítője, aki mások boldogságán munkálkodik, s míg a szerelmi paradicsom kapujáig vezeti a szeretőket, maga többre becsüli a boldogságnál a biztonságot *(Az új rokon, Lila ákác, Emmy, A meseautó, Az iglói diákok, Köszönöm, hogy elgázolt, Ez a villa eladó, Elnökkisasszony, Budai cukrászda)*. A strapaférfit mint szerelmi bűvészinast már Szőke Szakáll is eljátszotta *Az ellopott szerdá*ban. A *Barátságos arcot kérek* cselekményét az apafigura hordozza. Ő tárgyal a szerelmes Bodrogival, aki többet sündörög az apa mint lánya körül. A garden-partyn is az apa a főszereplő, aki átvéve az előkelő világba bekerült alacsony származású nő viselkedésének irritáló komponenseit, drámailag tehermentesíti lányát. Az előkelő estélyen, ahova közvetíteni indult, Blazsek úr kala-

majkát okoz, mert közvetíteni indul ugyan, de nem megtagadni magát. Míg a lány, szerelme által ösztönözve, alkalmazkodik, az apa ízlése, ösztöne makacsul lázad, kivetítve azt, ami a lányban is ellenáll. Az apa mindvégig a lánya viselkedését belülről figyelő, kiegészítő és korrigáló mélylélek perszonifikációja. Ha a lány alkalmazkodik, az apa az ösztönös elvétések nyelvén fejezi ki a makacskodó lázadást; ha a lány megsértődik, rezignál és menekül, az apa harcba indul a szerelemért. Kabos apafigurái, jellegzetes elszólásaikkal és vakpróbálkozásaikkal, szintén a tudattalan vitalitását testesítik meg, s nem a felettes ént. Apa és lánya tökéletes harmóniájának komikumba rejtett, megható képe: az apa mint a lány tudattalanja. A józan ész, a szerelem gyávaságaként, az új filmekben mind gyakrabban a gyermek funkciójává vált, ezért az egykori tiltó szülőnek új szerepet kell keresnie: látva, hogy a számítás nem boldogít s a gyerekek nem mernek érzéseikre hallgatni, átáll a szerelemhez. Az apa mint a nőben élő férfi, az animus, a felszíni nőszerep egyoldalúságát korrigáló ellenlélek kivetülése. A teljes emberséghez szükséges ellenlélek az ellentett nemű szülő öröksége, olyasmi, amit a vallási mitológia őrangyalként képzelt el. A *Barátságos arcot kérek* a szerelmi bűvészinas és az őrangyal képeiből komponálja meg az apa archetípusának újraértelmezését.

10.3.3. Az édesélet-filmek éve

Amikor a szórakozott Blazsek végre megérzi, hogy Évike mást szeret, nem üzlettársát, Bodrogit, felteszi kalapját, szótlanul elindul, sorra járja az érintett feleket, a szerelemben – lányáéban – nem ismer tréfát. Nyugalmasan elszánt felkerekedése a nyelv és az értelem megbízhatóságába vetett hit kifejezése. Nem egy világmegváltó elmélet, nem egy ideológiai hatalmi igény és fölénytudat baktat rendbe tenni Éva életét, hanem az ész ösztöne. Mindent meg lehet beszélni, össze kell ülni, keresni a megoldást. A boldogtalanok gonoszsága csak a szellem renyheségéből fakad. A jámbor álmodozó egyszerre nagyon határozottá válik. Olyan nincs, amit el ne lehetne intézni! A szegények is összeszedik eszüket s az elkényeztetett gazdagok is engednek hülyeségükből. A szegény összeszedi jóságát, a gazdag mérsékli kegyetlenségét (amelyre a meggazdagodáshoz nyilván szüksége volt, de az élet boldogságához nincs rá szüksége).

A cselekmény középpontját alkotó nagy garden-party attrakciója az apa mint bohóc. Szőke Szakáll, aki *Az ellopott szerdá*ban nem tudta, milyen országban van, s a *Helyet az öregeknek* című filmben, évszázadokat vagy kontinenseket összekeverő utasként, üveggolyót osztogatott a pesti népnek, ezúttal robbanó gyufával, spriccelő nyakkendővel és tüsszentőporral akarja elbűvölni az előkelő világot.

A gazdagok kényszeredett ünnepélyei minduntalan megpendítik filmjeinkben az édesélet-tematikát (*Hyppolit a lakáj, Ez a villa eladó, Elnökkisasszony, Budai cukrászda, Nem élhetek muzsikaszó nélkül* stb.). 1935 a kifejezett édesélet-filmek éve *(Nem élhetek muzsikaszó nélkül, Budai cukrászda, Barátságos arcot kérek).* Kabos a *Hyppolit*ban, Szőke Szakáll a *Helyet az öregeknek* hőseként játszotta el az édeséletbe belecsöppent puritánt, aki frusztráló és frusztrált, alkalmatlan személyként bolyong az urak között. Az édesélet figyelmetlen és önző illuminált-sága kitűnő alkalom a félreértések komédiája számára. Nem vagyok méltóságos, közli az aggályos Szőke Szakáll, mire kegyelmesnek hiszik, mert fel sem sejlik a lehetőség, hogy a hideg mosoly kényszeredett világában előfordulhat közönséges halandó.

A meghitt viszonyokkal és megbékélt lelkekkel szembeállított élveteg miliők unott szerelmeket, „veszélyes" viszonyokat tárnak elénk. (Bálint Mary az egyik férfivel flörtöl és a másikkal jegyzi el magát.) Az édesélet-filmbe kifutó *Barátságos arcot kérek* nem az anyagi gondokkal küszködő ember nehézségeit állítja szembe – a *Hyppolit* vagy az *Elnökkisasszony* módján – az élveteg félvilággal, hanem a spontán – városligeti, pesti köznépi – öröm őszinteségét az unal-

mas kötelességgé lett előkelő élvezkedéssel. Míg a film a szerelem expresszliftjével röpíti a társadalom csúcsaira a hősnőt, aki – mint a *Lila ákác*ban – ligeti lány, a néző úgy érzi, jobb volt a ligetben. Senki sem fordul vissza, ha útja a magasba visz, felfelé a lejtőn, de a csúcsérzés nem találkozik az otthonérzéssel, jobb volt a ligetben. Az édesélet-filmek kezdettől fogva, már szerény korai komédia-változataikban is, a jóérzés és a diadalérzés szétválasztásán dolgoznak.

10.3.4. A romanticizmus cinikus modernizációja és a Ráday-hős

1935-ben több film *(A nagymama, A királyné huszárja, a Budai cukrászda)* kísérletezik Perényi László sztárolásával. Még nem jöttek rá a filmesek, hogy a valóságban és a képzeletben nem egyazon vonások, sőt, gyakran teljességgel különböző kombinációk garantálják a sikert. Ez a két szféra relatív önállóságát, de nem teljes függetlenségét jelenti: a képzeletben sikeres vonásoknak valószínűleg prognosztikus értékük van, egy eljövendő generációnak lesznek reálisan sikeres vonásai. A Perényivel folytatott kísérlet nem hozta meg a várt eredményt. Túlságosan a jelen, s nem eléggé a jövő embere. Perényi kisfiús esendőséggel párosuló vonalas jólneveltsége nem engedi őt felemelkedni a sztárrendszer felsőbb régióiba. *A nagymamá*ban, ahol szerelmi karriert ígérő álomhercegként vezetik be, végül nem kell a lánynak (Szörényinek), a *Budai cukrászdá*ban kell ugyan Perczelnek, de a lány választása puritán lemondást jelent a szerelmi karrierről. Az előbbi filmben álomherceg, de a lány nem őt választja, a másikban őt választja, de lemond érte a hírt, gazdagságot s messze országokat ígérő álomhercegről.

Ráday, aki több humorral lát feladatához, a *Címzett ismeretlen*ben elfoglalja helyét, Jávor és Páger mellett, a vezető sztárok sorában. A *Címzett ismeretlen* sikerével Ráday Törzs örökébe lép: Törzs és Ráday 1935-ben szerepet cserélnek. A *Márciusi mesé*ben (1934) még Ráday volt Törzs famulusa s egyúttal hoppon maradt szerető, 1935-ben Ráday az év ideális szeretője, s az *Elnökkisasszony*ban Törzs lép fel hoppon maradt szerelmesként.

Az ereje teljében levő barbár élet késztetést érez, hogy nevessen a vénségen. A kinevetés kitaszítja tárgyát világunkból, de nemcsak tagadó nevetés van. A búcsúztató nevetés alternatívájának őstípusa az egészen kis gyermek fölötti meghatott kacaj. A gyerek is kacag, rajta is kacagnak, s az egymásra kacagásban megnyílik az örömöt tükröző öröm belső végtelensége, mely a halhatatlanok kacajára hasonlít.

Igenlő, helyeslő nevetés is létezik, s az igenlés is lehet túlcsorduló, heves, rohamszerű. Eme szimpátia-rohamok során nem kinevetjük egymást, hanem örömmel ránevetünk egymásra. A magyar komédia a nevetés mindkét típusára épít: vidáman ránevetünk a szerelmesekre s velük együtt nevetjük ki a világot.

Ráday, az új sztár a par excellence tiszteletlen ember, aki saját sztárszerepét sem tiszteli. Ráday teszi, Heinz Rühmann magyar megfelelőjeként, nyitottá a romantikus-szerelmes és a komikus szerepek közötti határokat. Több humort, bolondozást enged meg magának, mint – Páger kivételével – bárki más. Páger is inkább váltogatja a pólusokat, melyeket Ráday egyesít. Az új sztár a felszabadult jókedv segítségével visz új életet az álompárba, a romantikus-idealizált szerelmi kettősbe.

Don Quijote fölött még a világ nevetése ítélkezett, az új Don Quijote nevetéssel ítélkezik a világ fölött. Ki kell nevetni a valóságot és csak annyira venni tekintetbe, amennyire feltétlenül szükséges. S ki kell nevetni magunkat, mert a valóságot gúnyolva kimérákat űzünk, ha ezt nem is ismerjük el s óvatosan csak negatív módon fejezzük is ki, a tények megvetésével. A múlt század végének Pestjén rendkívül népszerű Heine humora itatta át városi kultúránkat ezzel a beállítottsággal, mely itt a tömegeket is eléri. A Ráday-hős a romantikus irónia modern cinizmussal

edzett popularizációja. A tömegkultúra a romanticizmus modernizációja: a csalódás történelmi pillanatában árnyakat elűző, életadó hatalomra tesz szert a nevetés.

A kor nézői csalódott, de meg nem tört, frissen és hevesen megrendült s nem krónikusan csalódott emberek. Tények és értékek össze nem illése e pillanatban a tényeket kompromittálja, s az értékek követhetőségének nehézségei még nem változtak a bennük való hit nehézségeivé. Miután a romantika igénye s hősi és meghitt alapértékeinek érzelemszerű evidenciája még megvan, csupán az élettel való kapcsolatuk vált talánnyá, a nevetés segítségével akarják átmenteni a romantikát. Ez a humor nem foszlatja szét, nem gúnyolja ki, nem „deromantizálni", „defetisizálni" akarja a romantikus szerelemkoncepciót, ellenkezőleg, a mulatság segítségével restaurálja. A nevetés és az erotika támogatják egymást, s az erotikus romantika a nevetés útlevelével kér bebocsáttatást a kor életébe. Egy zord világban mindaz, ami nem áll a kor kegyetlen alaptörvényének fennhatósága alatt, nevetséges; a komolyat a fenyegetővel és a kellemest a nevetségessel azonosítják; a szerelem komolytalan, súlytalan, komikus témának minősül. A régiek, a hatalom és bosszú játszmáihoz képest kisszerűnek érezvén, a szerelmi intrikára épülő darabot komédiának tekintették.

A Ráday-hős humoros distanciát teremtő viszonylagos világfölöttisége abból fakad, hogy egy feljövő világ hőse egy süllyedő világban. A szülői tilalmak gyors összeomlását a Ráday-hős sajátossága motiválja. A milliomos *(Címzett ismeretlen)* és a tudós Ráday *(Barátságos arcot kérek)* spontán, póztalan, vidám fiatalember. Az új típusú „nagy ember", aki nem címe, rangja által jelentékeny, rendkívüli teljesítménye révén függetlenségre tesz szert személyes viszonyai társadalmi megítélésétől, s megőrizheti magában a kisfiú vidámságát és érzékenységét. Teljesítménye, sikere felszabadítja az embert, s a felszabadultság növeli érzékenységét, ami további sikereket eredményez. Az új hőstípus számára, mivel nem őt emeli fel a társadalom, hanem ő a társadalmat, új cselekvésterek nyílnak. A harmincas évek boldogságmitológiája optimista módon szemléli az új menedzserhatalmat, melynek hatvan évvel később, korunk filmjeiben, inkább visszáját látjuk, a menedzser minden erkölcsi és ízléskritériumon felülhelyezkedő önkényét, bestiálisan elvtelen törtetőket, ellensúly nélküli hatalmi koncentrációkat. A század első felében alárendelték a termelőt és a fogyasztót az öncélllá lett termelésnek. A század végén az egész társadalmat alávető termelést, a közösség egészét bekebelező fogaskerék rendszert ismét alávetették az embernek, de nem humanizálták: az egész gépezet a rendszert manipuláló menedzserek hatalmába került. Míg a klasszikus kapitalista tőkéjének szolgájává vált, az új menedzser az összes tőkeformákat a maga szolgálatába állítja. Az egykori legkellemesebb hőstípusból a nyolcvanas évek amerikai filmjében olyan szuperhivatalnok, tőzsdehéja vagy politikai cápa lett, akitől csak a légből kapott ember, Superman vagy Batman óvhatja meg az emberiséget (azaz a valóságban senki).

10.3.5. A self made man búcsúja

Páger a jég hátán is megélő s a dolgot a könnyebb végén megfogó élelmes csirkefogókat játszik *(Köszönöm, hogy elgázolt)* vagy nehézkes epekedő szerelmeseket *(Ítél a Balaton, Emmy, Édes mostoha).* Az élelmes ügyeskedő alsó osztálybeli vagy a társadalmi osztályok határai között szabadon mozgó, könnyed figura, míg a passzív, magányos és boldogtalan típus rangja rabja. Az előbbi vonulat későbbi remekei a *Pesti mese, A férfi mind őrült* vagy az *Egy lány elindul,* az utóbbi csúcspontjai a *Szűts Mara házassága* és a *Hazajáró lélek.* A *Barátságos arcot kérek,* melyben Páger élelmes ravaszkodó és egyben epekedő szerelmes, egyesíti a két vonalat. Ez teszi lehetővé a megoldást. Bodrogiban több életrevalóság van, semhogy egy nő elvesztése elronthatná az életét.

A *Köszönöm, hogy elgázolt*ban feszengő s az *Édes mostohá*ban helyét nem találó, mindkét szerepben kényszeredett és merev Páger a *Barátságos arcot kérek* Bodrogijaként első csúcsteljesítményét nyújtja.

Páger nemcsak magyar Spencer Tracy, hazai Jean Gabin is. A *Barátságos arcot kérek* ismét olyan film, mely a francia stílus hatásáról tanúskodik. A városligeti romantika a francia apacs- és vurstliromantika rokona. Páger a városligeti vállalkozóban megmutatja a nagyvárosi létfeltételekben fogant ambíciót, mozgékonyságot, hajlékonyságot, de lovagiasságot is. Az előbbi erények már megvannak, az utóbbi még megvan az örök vasárnap ligetében, a periférián. Bodrogi, a parasztlegény vonásait is őrző Liliom-típus beszéli rá a fényképészéket a modernizációra. „Az egész világ megváltozott, csak maga maradt a régi. Modernizálni kéne!"

A vállalkozó szellemű fiatalember, akinek tetszik Blazsek Évike, félrevonja az apát. „Maga a legjobb fényképész Pesten, de nem megy vele semmire. Át kell építeni a portált." Ez már a kultúránkat késve és visszájára fordultan elért modernizáció iróniája: hiába a mestermunka, nem a teljesítmény a döntő, hanem a kirakat, nem a minőség viszi az árut, hanem a reklám. A mester, mert valóban az, erre soha sem jönne rá, szükség van mellé egy menedzserre, aki megmagyarázza Blazsek úrnak (és a nézőnek), hogy a tökéletesített teljesítménytársadalomban a teljesítmény nem a kreáció, hanem a hatalom kategóriája, s nem a termék minőségét, hanem a piac uralását jelenti.

Páger szeretettel formálja meg az alulról jött vállalkozó típusát. Bodrogi, a liget leggazdagabb embere, darabosan tisztelettudó proliként sündörög a szegény de kultúrált Blazsek Évike körül. Bodrogi az amerikai gengszter és a francia epekedő szerelmes kombinációja. Páger itt sem vidám embert játszik, inkább fanyar. Nem is szerencsés, szerelme egy kudarc története.

Kardos László kettős szerelmi háromszögön alapuló filmjében Éva két kérője Bodrogi és Dénes Miklós, az utóbbinak pedig két szerelme Mary és Éva. A félénken formálódó szerelem labilis, az Éva-Miklós pár mindkét tagjáért alternatív kérő harcol, egyiket sem akarja átengedni társadalmi osztálya. A két fölösleges ember – a két nem szeretett jelölt – ellentétes módon viselkedik. Mary, a szerelmi intrikusként fellépő úri riválisnő megalázza Blazsek Évát, alkalmat teremtve számára a sértett visszavonulásra. Bodrogi, a proletár stílusú riválisa a lemondás hőseként jelenik meg, abban a szerepben, amit Páger már az *Ítél a Balaton*ban és az *Emmy*ben is eljátszott.

Bodrogi a padon üldögél. Egyik cigarettát szívja a másik után. Dénes végre befut, hogy harcoljon a lányért. „Tegnapelőtt még nem tudtam, tegnap még nem hittem el, ma már biztosan tudom, hogy..." Éva nem hallgatja meg a vallomást. Bodrogi közben csak üldögél. Gyűlnek a csikkek. A kidobott Dénes Miklós autója nem indul. Bodrogi Déneshez lép, aki azt hiszi, verekedni akar.

– Nem ismerem a ligeti kódexet!

– Majd megismeri.

Bodrogi bemegy, kihozza Évát, s beteszi Dénes autójába.

– Most aztán ügyesebben indítson!

A bőség zavarában szenvedő, szebbnél szebb nők között habozó úr ezúttal is majdnem lekésik a szerelemről, mint a *Lila ákác*ban. A boldognak szerelemfelismerési problémája van, a vesztes a tudó. A szerelmi költészet régi témáját adaptálja a komédia: a veszteség ajándéka a szenzibilitás. A vesztes már tudja, mit vesztett, a nyertes tőle tudja meg, hogy mit nyert. A városligeti szerelem az úri szerelem tanítómestere, s legenda arról szól, hogy a ligetben vannak még melodrámák. A férfi-nő viszony csalódott szenzibilitással megformált képe a forgatókönyvíró Karinthy kézjegyét viseli magán.

A vesztes képe melodramatikus motívumot visz bele a komédiába. A kidobott férfi, a reménytelen szerelmes jelenik meg, mint már az *Ítél a Balaton*ban is, a lány boldogságának

őreként. A boldogtalanok mint a világ őrei! A legszerencsétlenebbek mint a többiek szerencséjének kovácsai! Kifogyhatatlan erejű és hatású melodramatikus motívum, melyet a politikai mítoszképzés éppúgy felhasznált mint a modern horror (Michael Winner: *The Sentinel,* 1976).

Hamupipőkét a befutott osztály fia kapja meg, nem a self made man. Mindent az kap, akinek mindene megvan. Az ember beházasodhat a boldogságba, de maga nem boldogulhat; odaadhatja magát a hatalmasoknak, de maga nem juthat fel a csúcsra; a döntő ugrást nem lehet megtenni. Az ember önmaga teremtője, de nem itthon: Dénes Miklós jön, lát, győz, de Londonból jön. Bodroginak marad a hazai boldogulás szimbóluma, a savanyúcukor.

10.3.6. A Hamupipőke-történet komikus átértelmezése

A *Barátságos arcot kérek* ismét Hamupipőke és az álomherceg szerelmi karriertörténetével szórakoztat, melyet Szörényi Éva már *A nagymamá*ban is eljátszott. *A nagymama* a szerelmi karriertörténet komplikálására törekedett, a Kardos-filmben győz a műfaji valószínűség. A *Budai cukrászdá*ban a rezignált álomlovag adja Hamupipőkét a neki rendelt Hamupipőke úrhoz, a *Barátságos arcot kérek*ben a rezignált Hamupipőke úr adja Hamupipőkét az álomlovaghoz. A *Barátságos arcot kérek* a legkonvencionálisabb megoldást, a szerelmi villámkarriert választja. Kardos filmje ugyanis nem a Hamupipőke-történet szokatlan fordulatok általi újraértelmezése, hanem a szokott fordulatok komikus értelmezése. A film, írja Nemeskürty, kísérletet tesz „egy Stan és Pan-filmeket követő, de nem utánzó, nálunk ismeretlen filmbohózatfajta megteremtésére."[603] Szőke Szakáll és Szörényi Éva, mint apa és lánya, Stan Laurel és Oliver Hardy kettőséhez hasonló komikuspárt alkotnak. Hamupipőke szerelmi karrierje megérett a parodisztikus feldolgozásra. „A harmincas évek karriervígjátékainak sablonjait kigúnyoló paródia, hiteles atmoszféráteremtéssel..." – írja Nemeskürty a filmről[604].

A cinema verité szeretné meglesni, rajtakapni az életet, de provokálnia kell, hogy megnyilatkozzék. A kamera beavatkozása interakcióvá, kutatási folyamattá mélyíti a fotokópikus képek megfigyelő, tényrögzítő munkáját, a nem talált egyszerű igazság helyett felfedezve az igazság új típusát. A *Barátságos arcot kérek* cselekménye Blazsek úr ötletén alapul, aki 1935-ben, a Városligetben, hová a *Lila ákác* után máris visszatérünk, felfedezi a cinema veritét. Kis balesetet inszcenál, hogy lefényképezhesse a híres mérnököt, amint elcsúszik egy dinnyehéjon. Blazsek kisasszony, a városligeti fényképészlány nem akarja „megfogni" Dénes Miklós mérnököt, a távolbalátó gép feltalálóját, csupán szenzációs riportképet szeretne készíteni róla. Évát, a meghatóan ügyetlen intrikust, az áldozat biztatja: „Nem kell mindjárt feladni a harcot." A tervnek megfelelően elcsúszó Dénes Miklós megkapaszkodik Blazsek kisasszonyban, akit felment a férjvadászat gyanúja alól, hogy nem a férfire vadászik, csak a képére. Míg az ügyetlenkedő Éva lencsevégre próbálja kapni Miklóst, kettejüket kapják lencsevégre a profi fotóriporterek, s az utóbbi kép jön le a lapokban. Karinthyék filmje egy lány története, aki a kamera innenső oldaláról, az operatőr oldaláról, a túlsó oldalára kerül. Ezen az oldalon vannak a ravaszok, az ügyesek, azon az oldalon a szerelmesek. Ezen az oldalon azok, akik legyőzik az életet, azon, akiket a szerelem képében legyőz a sors.

A *Barátságos arcot kérek* elején két drámailag érdektelen szerelmespárt látunk. A fényképészkisasszony természetes (valószínű) párja a Páger Antal által eljátszott városligeti Liliomtípus, Dénes mérnöké pedig Mary, a sportlady (Fenyvessy Éva). A valószínűségérzés gyakran megköveteli, hogy egy lehetséges teljes szerelmi cserebomlás félúton megálljon. Ezúttal az álompárt valószínűbbé tevő dramaturgiai gesztus, hogy lemondunk érte egy még valószínűtlenebb párról: az előkelő Mary és az új Liliom nem találhatnak egymásra. Egy boldog pár ára két boldogtalan ember. Az igazi édeni komédiában nem maradhat szabad vegyérték, mely melo-

dramatikus elemet vinne a cselekménybe. Kardos filmjében a cserebomlás meghiúsulása csak látszólag a formálás nyugtalanító kudarca, valójában alkalmat ad a szatirikus és parodisztikus elemek romantikus kompenzálására a burleszkbe lecsúszó komédiába beépített melodramatikus motívum által. A film, míg Páger számára alkalmat ad a nagylelkűség eljátszására, a társasági sznobleányt meghagyja epizódszereplőnek.

10.3.7. A modern Hamupipőke mint fordított Sámson

A harmincas évek Hamupipőkéi általában túl élelmesek, nincs elég módunk sajnálni őket. Jávor az *Elnökkisasszony*ban a nőknél tökéletesebb Hamupipőke, akinek nehéz feladatokat kell megoldania a műhelyben, s várni, hogy a nő eljöjjön érte.

A nő választása megtámadja a Hamupipőke-imágót. Az erős, öntudatos hamupipőkék s az alternatívával bíró, férjet választó hamupipőkék új és új lökéseket adnak a vidám filmnek a screwball comedy felé vezető útján. A férfi csak addig tökéletes álomlovag, amíg a nőnek nincs választása, csak várakozik egy álomlovagra, aki majd eljön érte, s a nő is e passzivitásban marad csak tökéletes Hamupipőke. Sámson tragédiája: elveszteni erejét. Hamupipőke komédiája: elveszteni gyengeségét. A megbízható erő elvesztésével tragédia lesz az eposzból, a megbízható gyengeség elvesztésével komédia a melodrámából. Jaj Hamupipőkének, ha többé nem megható! Ebben a vigasztalan pillanatban modern strapanő lesz belőle.

A screwball comedy korának Hamupipőkéi nem elég gyengék. Nem elég gyengék a boldogsághoz. Választhat-e a lélek? Lélek-e még, ha választ? Nem a számító ráció-e a választás szubjektuma? Vagy a hagyományos lélekképet revideáljuk, s ne érezzük többé a lelket falevélnek a viharban? Blazsek Évike választ: a lány a kultúrfölényt választja, de a szerelemben a kultúrfölény is csak a győztes hím agancsának új elágazása. A Hamupipőke urat (Bodrogit) az álomhercegért (Dénesért) cserben hagyó Hamupipőke gőgös hercegnővé válik, aki megtagadja a segítséget egy békakirályfitól. A Hamupipőkében a nő az, aki szenved és vár, a Békakirályfiban a férfi. Hamupipőke tehát választó lénnyé lett, de minden választás kegyetlen. A választás díja a szimmetria eszkalációja, az egyenlősödött szerelmesek szakadatlan harca jogaikért, vagy jogsérelmek híján is, pusztán egyenlőségük bizonyítására.

Míg a szerelmesek társadalmi távolsága az érvényesülés sanszait szignalizálja, egyúttal társadalmi tériszonyt nemz, az áthidalhatatlan lelki távolságok érzését fejezi ki. A nyílni vágyó testet és lelket irritálja a különbség sokkja, a társadalmi különbség által motivált partnerfóbia. A *Barátságos arcot kérek* (akárcsak a *Címzett ismeretlen* vagy az *Elnökkisasszony*) az alacsonyabb státuszú fél szorongásait használja a magasabb státuszú partner szorongásainak gyógyírjaként. A *Barátságos arcot kérek*ben, akárcsak a *Címzett ismeretlen*ben, az ellenkezés, feszengés és menekülés szolgálja a nő tisztázását, a szerelmi karrierizmus gyanújának elhárítását az alacsonyabb rangú fél fejéről. Ismét a szenvedélyes veszekedés a szerelmi bizonyíték. A Blazsek kisasszonyban megkapaszkodó Dénes mérnök képéből hírlapi kacsát kreált a szenzációéhes sajtó. A gazdag udvarló nem udvarolni jön, azért kopog be a lányosházba, hogy tiltakozzék. Kardos László filmje, ha még nem is igazi screwball comedy, mert a lány a defenzív és a férfi van jóban önmagával, határeset, amennyiben filmünkben a férfi már azt hiszi, hogy veszély fenyegeti a nő részéről. A nő még a romantikus komédia naivája, de a férfi már szorongó hitetlenséggel szemléli őt. A lány elbújik s az apa kidobja a feldúlt férfit.

– Hol a lánya?

– A sötétkamrában.

– Az előbb azt mondta, hogy nincs itthon.

– Magának nincs itthon.

Egy számító világban, ahol csak a „portál" a fontos, a gorombaság válik az őszinteség és becsületesség garanciájává. A mézmosolyú nő feltehetőleg árulja magát, de a barátságtalan szűz talán becsületes. Vagy: a barátságtalan lány talán szűz.

„A boldogsághoz nem kell frázis, szép színes szavak, / A néma vágy a legszebb vallomás." Még a film slágere is a szép szavak iránti bizalmatlanság kifejezője. Ugyanaz az irónia hatja át, mely a szerelmi karrierfilmet a paródia felé viszi. „A kis szívének halk titokban szívem súgja csak, / Hogy nem kell nékem senki, senki más." A tragédia kórusa a felettes én szava, a common sense megnyilatkozása, a társadalmi nyilvánosság fóruma, az elbizakodottnak szóló óvásként, a szemérmetlent dorgáló intésként szolgáló kollektív kommentár az egyéni sorshoz. A polgári komédiából kinőtt film olyan világot ábrázol, melyben mindent elnyelt a kórus, melyből az egyén szeretne, de nem mer kiválni, a sláger pedig a tudattalan szemérmetlen kommentárja, mely elmondja, amit a szeretőknek nem szabad. „Hogy csak magát kerestem én a nagyvilágon át, / Elmondja azt egy rejtett kézfogás." A szavak inflációját meghirdető dal visszaadja az ösztönöknek az őket megillető mozgásteret. A bátorság a hallgatásra egyben a nemtudás merészelése. A szeretőknek merniök kell nem tudni, hogy mit tesznek. Nem is tudhatják: a dal azért előzi meg a prózát, mert a lét megelőzi a tudást. A szerelem olyan világot kreál, melyben az egyén nem a kórus tagja, hanem főszereplő. A felcserélhetetlen, egyszeri egyediség e világ centruma és legfőbb értéke. Ezért játszik olyan nagy szerepet a sláger, a lírai szubjektivitásnak a populáris mitológiák – nem a szubjektivitást hanem vágyát, nem az egyéniséget hanem nosztalgiáját megszólaltató – triviális közegéhez alkalmazkodott formája. „Egy édes pillanat, / Egy csók a fák alatt, / A néma vágy a legszebb vallomás!" Ha a száj helyett a szív beszél, ha a szeretők hallgatnak, a sláger beszél helyettük. A film slágerében ezúttal a filmsláger önigazoló programbeszédének is tanúi voltunk.

A screwball comedy – és előzményei – lényege a dulakodás az idill küszöbén. Egymás szekírozása, kínzása váltakozik a gyengédség próbálgatásával. Érdekellentét hozza össze a szerelmeseket, félreértések tartják mozgásban szerelmüket, és veszekedések céljából randevúznak. A nyugtalan kompozíció alapja férfi és nő viszonyának alapvető labilitása. Váratlanul fordul át az idill veszekedésbe, hasonlóképpen lesz, egy melódia felhangzása után, törékeny idill a veszekedésből. Miért nem riasztja a nézőt a szerelmesek önzése és veszekedése? E korban, amikor a hivatalos ideológiák áldozatokat követelnek, a magánélet utópiái megpróbálják dicsőíteni az önzést és tagadni az áldozatot. Ez azonban nem megy minden műfajban. A melodrámában a szerelem célja nem a boldogság, a szerelem önmaga célja. A komédia boldog szerelme csere, a melodráma nagy szerelme ajándék. A dulakodó szerelem a boldog szerelem és a komédia védelme a melodráma felé sodró labilis világban. A veszekedő szerelmesek tragikus világba vetett komikus emberek.

10.3.8. A Hamupipőke-lényeg visszanyerése

A *Barátságos arcot kérek* szerelmespárjának küzdelme nem válik olyan fergetegessé, mint Jávor és Muráti filmjeiben, melyekben a nő dominanciájával párosul. *A csúnya lány*ban Hamupipőke hengerli le az álomlovagot, az *Elnökkisasszony*ban az álomhercegnő hengerli le Hamupipőke urat. Legyen fenn vagy lent, mindkét esetben Muráti Lili a vadász.

Ha a nőért rivalizáló férfiak már nem inszcenálnak meggyőző harcokat, akkor magával a makrancossá vált nővel kell megharcolni a szerelemért, aki úgy védi az udvarlótól léte territóriumát, mintha maga lenne a saját tiltó szülője vagy másik, hevesebb udvarlója. Ezenközben a férfi az előbbiekhez hasonló alkalmat kap életkészsége, harckészsége bemutatására. Szörényi

Éva többet őriz az örök vesztes váratlan győzelmének álmából, a klasszikus Hamupipőkéből. Ez teszi lehetővé a Hamupipőke-lényeg visszanyerését a film csúcspontján.

Ezúttal Blazsek Éva az estély – más filmekben Erdélyi Mici által játszott – kínos vendége, akit Mary intrikája hozott az urak közé. Mary a frivol s mégis Éva a botrány: a ligeti lány szociális státusza s az apa bohóckodása fokozza Hamupipőkét Kaméliás hölggyé. A *Lila ákác* hősnője többet visel a kaméliás hölgy jegyeiből, Székely filmjében azonban nincs botránkozó, aggódó és tiltó család.

A *Barátságos arcot kérek* végül feladja a screwball comedy szorongáskeltő lányképét. A szeretett lányt még egyszer tehermentesíti az anyarém. Ismét egy olyan film, melyben a gazdagabb fél anyja a boszorkány. Dénes apja táncra kéri a ligeti lányt, s nem ellenzi a házasságot. Mary gúnyosan lép Évához: „Mindenkit meghódított már, csak a mama van hátra, az kissé nehezebben fog menni!"

Az egyik szerelmi háromszög két férfi (Dénes és Bodrogi) harca Blazsek kisasszonyért, a másik két nő (Éva és Mary) harca a zseniális mérnökért. A csúcsponton azonban mindkét háromszöget leváltja egy harmadik. Mary nem vonzza eléggé Dénest, Bodrogi sem Évát. Nem a dupla szerelmi háromszög adja fel az igazi problémát. Évának az anyával kell megküzdenie, anya és szerető harcol a férfiért. Ez a film nagy háromszöge.

Az estély végén Manderley-ház típusú összeütközés visz drámai feszültséget a komédiába. A férfi otthonába behatoló lánynak meg kell küzdenie az idegen ház nődémonával. A *Barátságos arcot kérek* a *Köszönöm, hogy elgázolt* és az *Ez a villa eladó* ellentéte, melyek a női inváziótól való férfiúi félelmeket állították középpontba. A Manderley-típusú konfliktust megkettőző *Édes mostohá*ban a kislány és a házvezetőnő együtt támadnak a házba belépő új – szelíd – asszonyra. *A nagymamá*ban Szerémy grófné jótevő angyalként erőlteti rá a gazdag házba belépő szegény lányra a férfit, akit nem szeret, míg a *Barátságos arcot kérek* anyaalakja a lányt tiltja, akit Dénes szeret. Az eredmény azonos. Dénes anyja kaméliás hölgynek nézi Hamupipőkét. Az anya Éva lelkére beszél, a lány pedig ünnepélyesen lemond.

Az egy férfin és két nőn alapuló szerelmi háromszögekben a férfi válik a territoriális harc tárgyává. Nem ellentétes-e ez az élet törvényével? A ritkaságértékű petesejtet birtokló s a hímivarsejtek aránytalanul nagy tömegének túlkínálatával szembenálló nőstény megengedheti magának, hogy válogasson és kéresse magát. A két nőn és egy férfin alapuló háromszögekben azonban a nő elveszti ritkaságértékét. A férfiért és házasságért harcoló modern lányok túlkínálata sajátos probléma elé állítja a nőt, aki e probléma megoldása során is igyekszik megőrizni férfi és nő viszonyának eredeti értelmét. A Dénes-Bodrogi konkurencia viszonyban Dénes hibája, hogy nem harcol eléggé. Ezért oktatja ki a film végén a proletár riválisa. A nőtöbbségen alapuló háromszögben a nő erénye, ami a férfitöbbségen alapuló háromszögben a férfi hibája: a gyengeség. Dénes két nő harcának tárgya. Az egyik harcol és intrikál, míg a másik lemond és menekül. Az utóbbi gyengesége bizonyul a harcot eldöntő erőnek. A fiát védő anyát megrendíti, hogy a lány milyen nehéz szívvel, s mégis milyen készséges akarattal mond le a fiáról. „Én nem tehetek róla, hogy belekerültem a fia élettörténetébe. Miklósból négyest fognak kapni a kis gimnazisták, ha nem tanulják meg." Szörényi Éva nagy perce: végre sajnálhatjuk Hamupipőkét. Mazochista mosolya megmarad a néző emlékezetében.

10.3.9. Jól jár-e a kérő Hamupipőkével?

A *Budai cukrászdá*ban az újrakezdés feladataival küzdő, zátonyra futott társadalmat látunk. Gaál Béla filmje, melyben a túl meredek szerelmi karriert a prostituálódás félelme kíséri, a szerényebb perspektívát választja. A felső kasztot fölöslegessé nyilvánító *Budai cukrászdá*ban,

melyben alulról építik újjá a társadalmat, az egyenlő kisemberek egymásra találása a megoldás. A *Barátságos arcot kérek* az apai illetve a leányálmok oppozíciójával fejezi ki a kétféle perspektíva különbségét. Az alternatív szerelemkoncepciók típusai a mobilitás eltérő stílusának felelnek meg: észházasság szolid érzelmi alapon plusz szerény kisvállalkozás vagy a szenvedélyes szerelemmel korrelált valószínűtlenül meredek társadalmi emelkedés, mely arányosan nagyobb kockázatokkal is jár. Szőke Szakáll és Páger időnként összeülnek, a saját erőkre támaszkodó szolid gyarapodás terveit szőni. Végül a nagy álom győz a kis álom felett, mert az esztétikai tőke sokkal értékesebb, mint birtokosai vélték. Az amerikai álmot magyarító szerelmi karrierfilmekben a legderekasabbakat röpíti a véletlenek kegye a társadalom csúcsaira. A vitalitás és prosperitás vágyálmaiban a szépség és erény elnyeri jutalmát s a megváltó szerelem kivált a társadalmi osztályból.

A szerelmi villámkarrierek látványának ára az a benyomás, hogy a társadalom prosperáló dimenziói lefölözik a társadalmat s az anyagi, gazdasági hatalmat képviselő réteg elszívja a többi rétegekből az erkölcsi-esztétikai tőkét. Az elitember osztályát transzcendáló szerelmi hőstettei öntudatlanul és akaratlanul is a társadalom belső gyarmatosítását szolgálják.

A dramaturgia azonban bosszút áll. Míg az elitember lefölözi az alsó osztályt, a nagyobb utat megtevő fél válik a történet hősévé. A legmeredekebb szerelmi karriertörténetekben nem a párnak örvendünk, hanem a felemelkedő ügyességének és szerencséjének (Mesék az írógépről). Walt Disney *Hamupipőkéje* kísérletet sem tesz a herceg alakjának konkretizálására; a sikervízió tárgya nem a pár, hanem az a fél, akinek sikertörténete számára pusztán a kifejezés eszköze a pár képe.

A *Barátságos arcot kérek* a szeretők szakadatlan harcával jelzi a szerelmi karrierek problematikus mivoltát. Az eme habkönnyű komédiában nem tárgyalható s csak a szereplők macska-egér harcával jelzett problematika kettős. A szerelmi karrier mindkét fél számára problematikus. Az alsó osztályt lefölöző mivoltát az esélytelen szerelmi konkurensek élik át. E házassági rendszerben, melyben az alsó osztálybeli család igyekszik beépülni a magasabb státuszú fél társadalmi viszonyaiba, igyekezete újonccá, tanulóvá nyilvánítja a befogadottat, s a felemelkedés lelki áraként az esetleg nem is palástolt fölény ítélőszéke elé idézi minden megnyilvánulását.

A felemelkedő fél ambíciója áldozata, a befogadó fél a szerelem áldozata. Az alacsony sorsú partnert választó előkelő kérő azon az áron emeli be osztályába kedvesét, hogy a maga kapcsolata lazul osztályával. Ezúttal Mary gúnyos mosolya s Dénes anyjának szörnyűlködése jelzi a „szégyent".

Végül éppen az áldozatok kölcsönössége és a veszedelmek szimmetrikus mivolta kínál utópikus kiutat. Míg a naturalizmus felé hajló filmek (Bárdos Arthur: *Én voltam,* 1936) szinte kéjelegve tudatosítják a szerelmi karrierek árát és az emelkedés kínjait, az amerikai álom iránt elkötelezett glamúrfilmek a hierarchikus társadalom leváltását sugallják a funkcionális differenciáció és a hatékonyság kritériumain alapuló intenzív mobilitás társadalma által.

Míg a screwball comedy humorisztikus cinizmussal nyugszik bele a szerelmi karrierek lefölöző és vérfrissítő funkciójának tényébe, az erőteljesebben utópikus romantikus komédia a társadalom újraalapítási lehetőségeinek képletét keresi az egyenlőtlen felek szerelmeiben. A sikerrecepteket a fentiek, a boldogságrecepteket, az élet örömének titkát az alantiak birtokolják. A lenti fél a sikerbe házasodik bele, a fenti fél a boldogságba. *A meseautó* a lentiek befogadó szerepét hangsúlyozza, a *Barátságos arcot kérek* a fentiekét.

A magyar komédia aranykorának nézői nem tudják eldönteni, hogy siker és boldogság alternativitása esetén az ész által javallt siker vagy a szív által áhított boldogság-e a nagyobb érték? A kérdés eldöntéséhez olyan metaértékekre lenne szükség, melyek mibenléte e mitológia számára nem világos. A metaértékek kikísérlezetésére a középfajú, társalgó műfajok nem igazán alkalmasak. Úgy tűnik, a legelementárisabb ősélményekre és legszenzációsabb határ-

szituációkra építő extrém kalandformák és a fantasztikus műfajok csoportja a műfajrendszer metaértékek kutatását szolgáló régiói. Tehát pontosan a nálunk kesztyűs kézzel kezelt vagy teljességgel hiányzó műfajok.

A szerelmi karrierfilmek a kaszttársadalmat transzcendáló szerelmi hőstettekről álmodnak. Az emberi tőkét felfedező polgárság felismeri, hogy a boldogság feltételeinek megteremtése éppen olyan fontos befektetés, mint a tudás megszerzése. A boldogságot gátló előítéletek legyőzése az emberi tőkébe való beruházás. A közös életet felszabadító s az emberi lehetőségeket megsokszorozó személyes boldogságért a rendi büszkeség nem nagy ár. A *Barátságos arcot kérek* végén ebédre várják Blazsekéket a Dénes-villában. A film ugyanakkor visszalop valamit a happy endbe az iróniából. A szerzőket zavarja a boldog házasság megkerülhetetlen végpontjának kényszerűsége. A szatirikus keretben engedhetnek kedvetlenségüknek, mely idézetszerűséggel ruházza fel a *Lila ákác* happy endjéhez hasonlóan – ezúttal szándékoltan – elnagyolt megoldást.

10.4. Hamupipőke múltja és jövője

10.4.1. Hamupipőke és a hipergámia

A társadalmi imaginárius szféra vulgáris régióinak struktúráját és genezisét boncoló vizsgálódásunk ama pontjára jutottunk, ahol úgyszólván az egész jelenleg vizsgált anyag szíve ver: Hamupipőke. Ő a harmincas évek összes többi típusokra kiható legnépszerűbb típusa, a kor tipikus leánya, olyannyira, hogy a többi típus hozzá képest a múltat vagy a jövőt képviseli, a XIX. század végének nyugodt életörömét idézi fel (Mae West) vagy ellenkezőleg, a későbbi szexsztárok felé mutat (Jean Harlow).

Az ország felemelkedésének reményei vagy kialvásuk a harmincas évek tömegkultúrájában a Hamupipőke-imágóhoz kapcsolódnak, mert az utóbbi a felemelkedés eszményének legnépszerűbb reprezentánsa az individualizmus privát utópiáin dolgozó szerelmi kódban. A Hamupipőke-mítosz szociológiai lényege a nő szerelmi felemelkedésének eszméje, melynek igazságmagvát a szociobiológia tárta fel. A Hamupipőke-történet változatai a hipergámiát mitizálják. „A hipergámia mindenekelőtt része az emlősstratégiának, amely keretében a nőstény választása a domináns hímre irányul."[605] A hipergámia, a nők házasság általi feltörekvése, mely a markánsan rétegezett társadalmakban a legfeltűnőbb, minden társadalomban megfigyelhető. „Olyan férjet igyekeznek választani, akinek anyagi háttere, presztízse, intelligenciája, politikai befolyása az átlagot meghaladja."[606] Az eredeti emlősstratégia természetes feltételei között a hím testi ereje vonz, a társadalomban a hím szociális helyzetének előnyei jelentik a döntő vonzerőt. A férfi reproduktív értékét gazdasági és társadalmi helyzetének mutatói határozzák meg, a nő reproduktív értékét a testi kondíciót jellemző esztétikai mutatók. Mikszáth, aki Hamupipőkének nevezi Tóth Marit, azt írja a vonzó emberekről: „Ez a természet arisztokráciája."[607] Vonzerejüket konkrétabban így jellemzi: „a természet arisztokráciáját ... az erő és szépség teszi..."[608] A férfit elsődlegesen a nő szépsége, a nőt – legalábbis amennyiben tartós kapcsolatra szánja el magát – a férfi hatalma és gazdagsága vonzza.

A nő szerelmi felemelkedése könnyebb mint a férfié. „A bolti eladólány könnyedén játssza a rózsaszínű vagy napbarnított hölgyeket, de a férfi alkalmazottak rosszul játsszák az urat. Hiszen a hölgy erotikájával is lehet ragyogó, nemcsak társadalmi helyzete révén, s így az ápolt külső pótolhat egyet s mást; ám az úgynevezett úriember ma nem más, mint a profit ura."[609] – írja Ernst Bloch. A Színházi Élet Marlene Dietrich nevével jegyzett cikksorozata 1931-ben a nők növekvő szerelmi felemelkedési esélyeit taglalja. „Amerikában az első pillantásra nincs semmi

különbség a gazdag és a szegény, a munkaadó és az alkalmazott, a nagyúri dáma és a gépírólány között."[610] Kialakul a különböző rétegek közös eszménye, az amerikai sztenderdleány, akinek jegyei mindenki számára megszerezhetők. „Amerikában a szegény lány sem szegény és nemcsak a ruházkodási, hanem a kozmetikai fegyvereket is könnyen megvásárolhatja magának, úgy, hogy jóformán semmilyen hátránya nincs a gazdag lánnyal szemben."[611] A testdíszítésnél mindig nehezebb volt az előkelő viselkedés elsajátítása, de a tömegkultúra ezt is megkönnyíti, a viselkedési jegyeket is egységesítve, s a lefelé homogenizáló tendenciák által nem az alsó, hanem a művelt osztályok ifjait késztetve áttanulásra. A következtetés így hangzik: „...igazán semmi meglepő nincs abban, ha a vállalatok elnökei titkárkisasszonyukat, vagy még kevésbé előkelő alkalmazottjukat veszik el feleségül."[612]

10.4.2. Hamupipőke mint a krízis hősnője

Melyek a klasszikus glamúrfilm Hamupipőkéinek jellegzetes vonásai? Hamupipőke az életbe kilépő dolgozó nő, aki valamilyen direkt vagy indirekt értelemben elhagyatott, elanyátlanodott, árva. Azelőtt jobban ment neki, védettebb miliőben, szeretettől és gondoskodástól körülvéve élt: az árvaság képét a deklasszálódás mint társadalmi árvaság képe radikalizálja.

A harmincas évek Hamupipőkéjének alapproblémája, hogy a családból a munkahelyre kikerült nő hogyan tarthatja fenn nemi rituáléit és szimbolikáját. A harmincas évek Hamupipőkéje a női esztétikum újjászületése a próza szelleméből. „A tipikus férfi hajlamos szexuálisan vonzónak találni az átlagos nőt, míg ez fordítva nagyon ritkán áll fenn."[613] Hamupipőke karrierje a harmincas évek filmjeiben az átlagos nő filmi megdicsőülése.

Hamupipőke bepiszkolódik (kormos) és közel van a tűzhelyhez (a tűzhöz, az élet lángjához). A hamu a tűzhelyhez kapcsolódik, mely az otthon közepe, s a gyászhoz, mert a gyászoló megszaggatja ruháit és hamut szór a fejére. Hamupipőke a tűz őrzője és gyászoló, anyja sírjának könnyeivel öntözője. Melodramatikus komédiáinkban eme két értelem eredeti egysége gyakrabban megtalálható, mint az amerikai filmekben. A modern fantázia mindebből többnyire már csak a piszkot látja, s végül azt is szegénységre, alacsony státuszra váltja. A piszok: pénzszűke, tőkehiány, az anyag átválthatatlan, cserélhetetlen, forgalmon kívüli aspektusa. A Disney-film (*Cinderella*, 1949) végül ellentétébe fordítja a lány és a „hamu" kapcsolatát. Hamupipőke nem ül türelemmel a hamuban, hanem háborút folytat vele, temperamentumos irtóhadjáratot indít ellene, s csillogóra varázsolja a palotát. A hamu leánya átváltozik a glamúr heroinájává. A Disney-film kis hősnőjének alapvető gesztusa a takarítás. A takarítónő jelenik meg a dolgozó nő őstípusaként, s a felemelkedés maga is nagytakarítás, annak a világnak az eltakarítása, amelyben a jövő asszonya alul van.

Hamupipőke a gondoskodó nő, akit a természet arra tanított, hogy meg kell fogni a munka végét, míg a mostohatestvéreket arra tanította a társadalom, hogy meg kell várni, amíg más elvégzi a munkát. Lucifer – az elkényeztetett kandúr – számára csak unott gonosz játék az élet. A gonoszság étvágytalan mohóság és rosszkedvű aktív unalom, ingerült tehetetlenség, a társulás erényeit elveszített legázoló magány. Mindez – a női nemi varázs korszerű képletének kereséséről lévén szó – az összes többi olvasatokon áttetsző erotikus olvasat síkján azt jelenti, hogy Hamupipőke az orgazmusképes nő, aki átadja magát a dolgoknak, és bizalommal beleveti erejét az élet kihívásainak való megfelelés derűs igyekezetébe. Hamupipőke gondoskodó készsége átalakul az egész élet funkcióörömévé, míg mostohatestvéreit a tehetetlenséggel párosult követelőzés, az öröm készségeinek leépülése, a depresszió jellemzi.

Steril és ambiciózus lányok állnak szemben a hősnővel, az anyaggal (hamu, állatok) és a kozmosszal (varázslat) barátságos, bensőséges viszonyban levő Hamupipőkével. (Hamupipőke

nem steril: előbb elmerül az anyagban, aztán, a báléjszakán, csillagörvényben táncol. Mindez felfogható a nemi eksztázis egymást feltételező két aspektusaként.) A Disney-film elkényeztetett leányainak fülsértő dala a lépcsőházat súroló Hamupipőke ajkán válik szépséggé. Miért hull szét a szalonban a dal, mely összeáll odakint? Hamupipőke munka közben énekel, a maga örömére, míg bent „énekóra" folyik. Hamupipőke munka után bálozik, a mostoháék munka helyett.

A Hamupipőke-sorsot a megaláztatások, méltánytalanságok és a felemelkedés közötti összefüggés jellemzi: a mostoha sors teremt alkalmat az erény gyakorlására, az előnyök mínuszából az elevenség plusza lesz, a hátrányból erő és a kifosztottságból alkotókészség (mely helyreállítja ég és föld kapcsolatát és felidézi a csodát). A filmek Hamupipőkéje a parazita gazdagokkal szembeállított, nagy terhelés alá helyezett élelmes kisember, aki kifejleszti, míg a renyhe úr elveszti erőit. Úr és szolga optimista „dialektikáját", melyet Hegel egy évszázaddal előbb nagy ideológiaként ad elő, a monopolisztikus XX. században már csak populáris mitológiaként lehet eladni.

A mostohatestvér mesealakjának emléke a harmincas évek magyar filmjeiben a többnyire epizódszereplővé vált elkényeztetett riválisnőben él tovább (pl. Mary a *Barátságos arcot kérek*-ben, Ella a *Csak egy kislány...*-ban vagy a jegyző lánya a *Tavaszi zápor*ban.)

A harmincas évek Hamupipőke-filmjei, melyek a szerény lány szépségének felfedezéséről és a hivalkodó, felszínes, erotikus szépség rejtőzködő, kimeríthetetlen szépségre cseréléséről szólnak, felfoghatók a szépségről szóló elmélkedésként. A szépség szerény, a felcicomázott gonoszság hivalkodó. A herceg az, aki meglátja a szépséget, amit senki sem lát, és meglátja a közönségességet a szépségnek álcázott démóniában. Ezt az esztétikát eleveníti fel korunkban a *Sose halunk meg*: csúnya nő nincs, minden nő szép.

Mindenki szép! A legkevésbé szépek azok, akik hivalkodva monopolizálják a szépséget. Ők csak a szépség monstrumai, a bűbáj szörnyei, gyári szépségek. Az előregyártott elemekből álló, konvencionális szépség, a mostohavilág bitorolt szépsége, azoknak szolgál a viselkedést szabályozó programokkal és beindító szignálokkal, akiknek sem ideje, sem érzéke felfedezni a világot.

Az egyszeri szépség ismételhetetlensége, az előrejelezhetetlen és többnyire felfedezetlen varázs a köznapi emberbe rejtőzik, akit olyan színésznők játszanak el a vizsgált korban, mint Kay Francis, Claudette Colbert, Jean Arthur, Mary Astor és mások. A közönség kedveli a nem hivalkodó szépségű nőket és a kifejezetten nem szép férfiakat (James Cagney, E. G. Robinson, Humphrey Bogart, Fred Astaire).

A Hamupipőke-esztétika, a kor kisember-ideológiáinak szépségelmélete, túl is mutat rajtuk, sokkal több lévén mint a szépségeszmény demokratizálása, mely pusztán egy mindenki számára hozzáférhető, uniformizált maszk könnyű hozzáférhetőségében áll. Az esztétikai érzék a Hamupipőke-esztétikában nem más, mint a hercegi tekintet, mely felfedezi a köznapok hamuja alatt rejtőző szépséget. Az ötvenes évek romantikus komédiái és manierista melodrámái, e kései, kísérteties csúcsmelodrámák újra felfedezik és folytatják, radikalizálják a régi gondolatmenetet. A harmincas évek filmjei a még éretlen, kamaszos lány szépségét állították középpontba, az ötvenes évek meta-kalandfilmjei és alkonyi melodrámái felfedezik az öregedő asszony szépségét (Huston: *The African Queen*, 1952, Douglas Sirk: *All That Heaven Allows*, 1955). A *The African Queen* utazásának tanulsága, hogy a legnagyobb szépség az, aminek még nincs neve. A valódi szépség olyan kezdemény, amely feltételezi a reá irányuló tekintet zsenialitását, olyasmi, amit még senki sem látott, csak a tekintet őt ünneplő meghittségében borul virágba.

10.4.3. Optimális csalódás, életöröm, tevékeny élet

A kisebb testvér felé vagy ismét egymás felé forduló szülők a növekvő gyermektől visszaveszik gondoskodó szeretetük egy részét. A magányos gyermeket egyúttal ébredő és támadó részösztönök ostromolják. Az optimális csalódás hősnője saját lábára áll (Hamupipőke), míg a neurotikus igény hősnője gonosz és kártékony zsarnokká válik. A Hamupipőke-szerepet sikeresen és teljesen kivédő s az érés stádiumaként be nem járó hősnő a rettenetes gyerek, a gonosz kis zsarnok, a tomboló boszorkány (William Friedkin: *The Exorcist / Az ördögűző*, 1973). De a Hamupipőkét túlságosan megalázó és teljesen magára hagyó társadalom is rémet nemz: a jótündér beavatkozása híján a magányos kínból született bosszúorgia is gonosz varázslat (Brian de Palma: *Carrie*, 1976).

Az anyaság első stádiuma a tökéletes testi-lelki egység a gyermekkel és az átfogó gondoskodás. Az első anyakép a tudattalan emlékezet kincséhez tartozik, mindig múltbeli, mert a szimbiózis élménye megelőzi a tudatosulást. Az anya második arca a mostoha, aki megtagadja a korábbi szolgálatait, önállóságra kényszerít, munkát ad, felügyel és megítél. A Disney-filmben a lány a kerti padon sír. Egyszerre ott áll a kedves öreg tündér. A komikus tündér az anya harmadik arca, aki elfoglalja végleges helyét, gyermeke életének már nem középpontjában. A komikus epizódszereplővé lecsúszott tündér nagynéni a harmadik anyaarc. De az anya-alapélménynek az anya harmadik arcánál is lényegesebb öröksége Hamupipőke anya-arca.

Hamupipőke a temetőbe jár, könnyeivel öntözni a sírt, melyen aztán csodák történnek. (Az amerikai film kispórolja a gyászt, a síri szimbolikát és elnagyénisíti a tündért.) A Hamupipőke-mesének olyan változata is van, melyben a haldokló anya megígéri lányának, hogy továbbra is vele lesz. A csoda az ősbizalom világának szimbóluma, melyben a lét lebegés a megokolatlan, természetes jóindulat kellős közepén. A prózai világ mögött rejlő varázsvilág nem a szenvedélytől mint szerelmi őrülettől elvakult szerető illúziója, hanem az ősbizalom világának szeretet által visszanyert valósága. A Disney-film Hamupipőkéje kiűzetett a gyermekkor paradicsomából, de valaha szerették, ezért – mint az állatkák idillje utal rá – ő is tud szeretni. Hamupipőke balsorsa – a jól megalapozott lelki struktúrák birtokában – ideiglenes és legyőzhető. Ha anya és gyermek jó egység volt, akkor a gyermek maga is jó egység lesz, le tud válni, győzni, helytállni az elszakadásokban és konfrontációkban. Az anyai gondoskodás világából kikerült Hamupipőke egész környezetéről kezd gondoskodni, magában támasztva fel a túláradó anyát.

Komédiáinkban a hősnő olykor kifejezetten árva *(Címzett ismeretlen)*, máskor, ha nem is árva, inkább ő gondoskodik a „harmadik arcukat" viselő, komikus mellékszereplővé lecsúszott szüleiről, mint azok róla *(A meseautó, Budai cukrászda)*. A Hamupipőke-mese eredeti értelmét filmjeinkben a deklasszálódás és a család bomlásának konfliktusai differenciálják. A hősnő társadalmi árvaságának ezért gyakran nagyobb jelentősége van mint a „privát" árvaságnak.

10.4.4. Hamupipőke és a kollektívlélek

A Hamupipőke-imágó vitalitásáról tanúskodik, hogy elveszíti a női nemi szerep jellegét, átmegy a férfinemre és univerzális komplexumként jelenik meg a kor filmjében. Feltűnik Hamupipőke úr (Capra: *Platinum Blonde*, 1931), s gyorsan a harmincas évek filmjének egyik legkedveltebb komikumforrásává válik.

Hamupipőke e korban ellentéte mögött is ott rejlik, mint az „egy nap a világ" világvégi hangulatának szellemében a fényben és gazdagságban is titkon tevékeny néma lényeg. A *Rákóczi indulóban* mesebeli hercegnőként bevezetett Dayka Margitról csakhamar kiderül, hogy ő is Hamupipőke.

A harmincas évek első fele az individualista Hamupipőke-komplexus kora, mely a továbbiakban kollektivista Hamupipőke-komplexussá válik. Az egyén már nem mint egyén, hanem mint a közösség tagja várja az álomlovagot. Ezzel a magánélet utópiáit leváltja a politikai utópia. Ez az autoritarizmus modellje: a közösség a menyasszony, aki el akarja adni magát a kérőnek, hogy ez megváltsa őt az anyagi gondoktól és a felelősségtől, a gondolkodástól. A kollektívlélek a lemondások lejtőjére kerül. Az első lemondás abban állt, hogy az egyén nem önállóan, csak a közösség tagjaként várja az álomlovagot, a második lemondás, a politikai álomlovagjaiban való csalódást követően, abban, hogy már a közösség tagjaként sem. A politika álomlovagjai rablólovagoknak bizonyultak, de több – ellentétes – zászló alatt kellett felkínálkozniok, míg bekövetkezett a csalódás. A szocializmus hanyatlása idején még a Nyugat volt az új álomlovag-jelölt, a mai csalódott társadalmi tudattalan azonban már csak új mostohatestvérnek érzi, belenyugodva a változhatatlan Hamupipőke-sorsba. Ezzel azonban a mítosz megindítja az önfelszámolást. A Hamupipőke-sorsba belenyugvó Hamupipőke többé nem Hamupipőke. Csak addig lehet a lába kisebb és a szépsége nagyobb másokénál, amíg szenvedéseit átlelkesíti az emelkedés ígérete.

A rezignáció kultúrtörténetét vizsgálva két forrással találkozunk: az elitárius szkepszissel és a középosztályi szorongásokkal. Az előbbi minden kultúrában jellemző, s úgy is tekinthetjük mint a kultúra szorongását a civilizációtól. Az utóbbi ezzel szemben kétségtelenül olyan összetevő, amely a mi kultúránkban kiélezetten jelentkezik.

Hamupipőke, aki cselédből hercegnővé válik, ellentéte a Don Quijote dezillúziójának, mely arra figyelmeztet, hogy az úrnőnek vélt nő csak cseléd. Cervantes regényében a modernség terméke és igazsága a cselédarc, a hercegnői arc pedig illúzió, amelyről le kell mondani. A lemondást azonban csak a magas kultúra vállalja. Mind a kultúrának, mind a léleknek van egy „alacsony" (vulgáris, archaikus) dimenziója, mely továbbra is a hercegnőt keresi a cselédben. Nagy irodalmunk előbb lebontja a Hamupipőke-mítoszt, mint tömegkultúránk. Az álomherceg alakja már a XIX. században elhalványul. A Beszterce ostromában már nem igazi álomherceg, csak Don Quijote jön el Hamupipőkéért. Méghozzá fokozottan problematikus Don Quijote. Cervantes hőse az örök eszméket védi az aprópénzre váltott világban, míg Mikszáth hőse nem védeni, hanem rabolni akar, s nem eszméket szolgál, hanem egy félprostituáltat. Cervantes hőse kis ember nagy álmokkal, Mikszáth hőse nagy ember kis álmokkal. Cervantes hősét mindig mások verik, a XIX. századi Don Quijote másokat ver.

A szkepszis a szocializmus relatív nívóemelkedése idején válik teljessé: Hamupipőke kissé jobban érzi magát a konyhában. Ezen a ponton populáris kultúránk is feladja – korántsem követve a populáris kultúra általános törvényszerűségeit – a nagy metamorfózisok eszményét. Kiderül, hogy a „glamúr" nem volt más, mint szekularizált varázserő, melyet a saját – már nem olyan hangsúlyosan kicsi – lábára állt s magát csak mértékkel kizsákmányolni engedő Hamupipőke elsajátított a jótündértől. A kettős cselédsorsnak alávetett, állami és magáncseléddé lecsúszott Hamupipőke rosszkedvű, reménytelen, lestrapált és csúnyaszájú. A hetvenes és nyolcvanas évek filmjeiben mindenütt jelenvaló típus, aminek még a balsors kihívó beteljesítése sem engedtetik meg. Végleg rázárult a próza börtöne. Az átváltozás perspektívájától megfosztott Hamupipőke azonban már csak közönséges cseléd.

A lecsúszási, deklasszálódási és világvége-élmények, amelyekkel Magyarország a harmincas években küzdött, az ötvenes években a Nyugatot is elérték (André Cayatte: *Avant le déluge / Özönvíz előtt*, 1953). Amerika megpróbálta őket elszigetelni az inváziós katasztrófafilmekben, ahonnan végül tökéletesítve és radikalizálva kirobbantak, hogy a sci-fi virágkorához vezetve diadalmaskodjanak a hetvenes évektől. Szerencsétlen (Richard Donner: *Superman*, 1978, Warren Beatty: *Dick Tracy*, 1990) vagy dühödt, keserű (Ridley Scott: *Alien*, 1979, James Cameron: *Terminator*, 1984) nőket látunk, de nem perspektívátlan lealacsonyodást és remény-

vesztett eltompulást. A harc, bárha csak pillanatnyi, de legalább ragyogó, ünnepi metamorfózisokért – mint a hősnő ünnepi kiöltözése egy vacsorához George A. Romero: *Dawn of the Dead* (1878) című filmjében – folyik tovább.

Egy ponton az utóbbi igénye váratlanul nálunk is újra jelentkezik. A metamorfózisok Hamupipőkéje, aki az alacsonyabb, de még bevett kultúrnívókról is eltűnt, a kilencvenes években a kultúrán kívül támad fel: a pornográfiában.

10.4.5. Szexhamupipőke vampmostoha ellen

A Hamupipőke-témájú játékfilmek hatalmas populációjának, érdekes módon egy rajzfilm a kulcsa. A felnőttfilmek populációjának egy gyerekfilm a centruma, a fejlődés fordulópontja, melynek vizsgálata előre- és visszamenőleg is sok mindent megvilágít.

Disney a harmincas évek hamupipőkéinek utódaként szembesíti hősnőjét a negyvenes évek nőtípusairól mintázott mostohával. A két nőtípus szembesítésének eredménye a vamp (és leszármazottai) bukása és Hamupipőke újjászületése. De Disney idejében már nem lehet visszatérni a harmincas évek szeleburdi és zajos, élelmes és lehengerlő vagy öntudatos és bajtársias nőtípusaihoz. A *Cinderella*-rajzfilmben találkozunk először azzal a nőtípussal, akit Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Jayne Mansfield és sokan mások később megtestesítenek. Az ötvenes évek szexhamupipőkéivel, akiket a Willendorfi Vénusz emlékeiből és az ipari formatervezés legújabb vívmányaiból, kiváltképpen autókarosszériákon kikísérletezett szépségkritériumokból kevertek, olyan stádiumba lépünk, melyben a comics és a rajzfilm dekoratívan eltúlzott primitív ingerkiváltókra épült, tolakodó és biztosra menő világát tükrözi a játékfilm, sőt, az élet.

A negyvenes évek sejtelmes és intellektuális vampjai és „jó rosszlányai"[614] a „végzet asszonya" tragikus típusához csatlakoznak, míg az ötvenes évek szexbombái a harmincas évek hamupipőkéiből leszármazott komikus típusok.

1937-ben a Paramount felbontotta Mae West szerződését. Ugyanebben az évben meghalt Jean Harlow. Az önkínzó, porhintő, fülledt, telhetetlen és tehetetlen erotika kora következik. A film noir hősnői garantálják az erotikus varázst és felajzottságot, a végtelen izgalmat, de nem szavatolják a beteljesülést. Az egzotikus és mondén vamp a fekete szériában proletarizálódik. A régi vamp úrnő, legalábbis a félvilág csillaga, az új vamp a rejtelmes asszonyban materializálódott szorongások terméke, a zavaros közegekből felmerült rontás inkarnációja *(Valamit visz a víz, Az éjszaka lánya)*. A fekete széria modernizált és szelídített félvampja, a jó rosszlány, nem gonosz. Teste fokozottan nőies, vágyainak és csáberőinek kifejezése gátlástalan, de viselkedésének férfias szabadsága megijeszti a férfit: már nem ölő, de nem is szülő nő, továbbra is antianya. A jó rosszlány már nem pusztító vamp, de a férfi annak hiszi, mert riválisok a munkahelyen, ahol a nő pozíciókat, s a szerelemben, ahol orgazmust követel.

A Disney-filmben látható mostoha oroszlánarcú dáma, aki nem tud átváltozni nénivé, lánya riválisa marad. A vampok és jó rosszlányok túl sokat ígértek, ígéreteiket nem tudták beváltani, ezért lett belőlük boszorkány. A vampnemzedék felébredt egy prózai élet közepén, amelyben nincs helye annak a szerelmi ezeregyéjnek, amelyet ezek a nők ígértek. Egy nap kiderül, hogy az ígéret művészei nemcsak beváltani, már fenntartani sem tudják az ígéretet.

Hamupipőke ágya a *Cinderella*-film elején közlekedési csomópont, ahol a legkülönbözőbb felajzott lényecskék, hiperaktív apró erők nyüzsögnek. A harmincas-negyvenes években a szerető egy nagy riválistól kapja partnerét (pl. Gaál Béla: *Budai cukrászda,* E.S.van Dyke II: *Rage in Heaven,* 1941, George Cukor: *Gaslight,* 1944, Charles Vidor: *Gilda,* 1946), az ötvenes évektől fogva mind gyakrabban sok kis riválistól. A negyvenes évek vampja inkább rivalizál a férfival, míg az ötvenes évek szexbombája „eteti" (mint Hamupipőke a baromfiudvar álla-

tait), magához édesgeti, maga köré gyűjti a férfiakat. A vamp idején a férfi és nő is ellenfelek, riválisok voltak. A szexfilmben – mely felé az egész vázolt fejlődés sodra visz – a harmadikat, a szerelmespár harmóniáját fenyegető riválist sem tekintik ellenfélnek. A hetvenes évek szexfilm-hősei nem féltékenyek a riválisokra, ahogyan Disney hercege sem az egerekre és madarakra, akik előtte jártak Hamupipőke ágyában. A modern erotikus filmben a sokaság lép a szerelmi háromszög harmadikjának helyére. Ebben az értelemben Disney *Cinderellája* az első modern kvázi-pornófilm. A korábbi filmekben a magányos csábító veszi át a szülőktől a lelki szocializáció vezetését, a *Cinderella*-filmben a kortárscsoport, a játszótársak, az apró állatkák. Ez az egyébként sokértelmű csapat legfeltűnőbb jelentése. Az új hősnő a kortárscsoportban gátlástalanul fedezheti fel és használhatja ki teste, léte, személyisége előnyeit, az új világ által felébresztett, de az elődök kultúrája által nem támogatott lehetőségeit, s megtanulhat csábítani, örülni és örömet szerezni. Hamupipőke ágya pályaudvar, a mostohaé kripta, melyet a horrorfilm ikonográfiájától kölcsönzött eszközökkel állítanak elénk. Ez is igazolja, hogy a mostoha foglalja össze a búcsúzó film noirt, a korai thriller és a második generációs Universal-horror nagy idejét, mellyel Hamupipőke alakja állítja szembe első ízben azt az új erotikát, amelyet Marilyn Monroe és társai fognak diadalra vinni. A Monroe-nemzedék visszatér a harmincas évek strapanőihez, de míg azok elsősorban a mindennapi életben perfekt társak, akiknek erotikája csökevényes vagy rejtett, az ötvenes évek hősnői erotikus strapanők. Hamupipőke örömmel fogadja be és készséggel látja el a madarakat és egereket, míg mostohatestvérei botrányt csapnak, sikoltoznak, amikor véletlenül betéved hozzájuk egy ügyetlenkedő egér.

A Disney-film bevezető képsorából megtudjuk, hogy az élet hívságait hajszoló mostoha alatt szegényedett el a család, ezért kell cselédet csinálni Hamupipőkéből. A mostohaé a családot romlásba vivő bűn, Hamupipőkéé a romlás idején is fenntartó erény.

A klasszikus naivával (Lilian Gish, Mabel Normand, Mary Pickford) szembeforduló vampot (Theda Bara, Gloria Swanson) leváltó modern naivát (Ágai, Perczel, Claudette Colbert), s az utóbbit leváltó jó rosszlányt mint többnyire derekas, de néha pusztítóvá váló (pl. Orson Welles: *Lady from Shanghai,* 1948) modernizált vampot követi az erotikus naiva (Monroe, Bardot, Mansfield) kora. Disney *Cinderella*-filmjében tanúi vagyunk az idejétmúlt vamperotika összeomlásának. Az antierotikus naiva és az erotikus vamp munkamegosztása helyére a szexnaiva lép, megteremtve a következő évtizedek erotikáját. Jellemző rá a naiva bámész gyermekszeme és igénytelensége, de a vamp kihívó magatartását is átveszi s a vampkorszak színésznőinek nagy keblei is jellemzőek rá. Hamupipőke égi kapcsolatainak emléke elhomályosulhat, de nem hunyhat ki teljesen; az erotika explicitté válása az angyaliságot teszi implicitté. Az erotikus naivában a vamp hódító mentalitása az ártatlan angyal külsejével párosul. Gyermeki arc él együtt az érett asszony testével. A szexbomba nem is olyan gyermek, mint arca mutatja, de nem is olyan romlott, amilyennek erotikus aktivitását látva gondolják. A film noir nemzedéke a veszélyt és őrületet hangsúlyozza az erotikában, a szexnaivák nemzedéke visszatér a harmincas évek szerelmi prémiumkoncepciójához.

10.4.6. Hamupipőke és a pszichoanalízis

Az ötvenes években explicitté válik a Hamupipőke-mitológia szublimált erotikája. Két korszak határán, a Disney-filmben, a mese immár robbanásig feszült erotikus töltése alig palástolt formákban orgiázik. „Aschenputtel", „Aschenbrödel" a hamuban vájkáló tisztátalan cselédet jelent. A Grimm-mesében a mostoha lányainak szép fehér az arcuk, de ocsmány és fekete a szívük. Hamupipőke külseje kormos, piszkos, de a szíve tiszta. Ő az alacsony sorsú lány, akinek királyi testét és lelkét piszokból mosdatja és rongyokból hámozza ki a kérő. A piszok értelme

legalábbis kettős: a verejtékes munka, az anyaggal való küzdelem általi igénybevételt és a felnőtt testi funkciók kibontakozását, a testi léttel való együttélés kényszerét és kihívását is jelenti. A munka éppúgy összekeveredést jelent a világgal, mint a nemi aktus. Mindkét aktus sikerének azonosak a kritériumai: önmegőrzés az önátadásban, hódítás a tékozlásban.

Mi a piszok? Van-e piszok egyáltalán? Azt mondják, a piszok olyan anyag, amely nincs a helyén. Mi a piszok vágya? Ez a vágy a funkciófosztott anyag öncélúságára irányul. A piszok vágya a szerepekbe, maszkokba börtönzött lény vágya a megtestesülésre. A piszok vágya mindenek előtt szentimentális vágy: elmerülni a világban! Vissza a természethez! A piszkos játékokban az archaikus részösztönök küzdenek a társadalom által a gyermekre kényszerített, kanalizált libidóorganizációval.

A Hamupipőke-mese filmi variánsai a tömegkultúra hozzászólását jelentik a lealacsonyított szerelmi objektum freudi problémájához. A román mostoha kígyóval eteti Hamupipőkét s a herceg látja is szájából kimászni a kígyót. A szlovák Hamupipőkének több kígyót kell ennie, míg a herceg végül megöli őket. A „sáros" szerelmi objektumot Freud szerint nemcsak egyéb erényei teszik – mint a harmincas évek filmmeséi, legalábbis felszíni magyarázataikkal sugallják – elfogadhatóvá. Hamupipőke alacsony helyzete maga is primér vágy tárgya: a szeretett nőt nem-szalonképes helyzete eltávolítja a „szent" (érinthetetlen) anya szemantikai szomszédságából, ami felszabadítja a nemi ösztönöket.

A szalonképes nőnek „rosszalkodnia" kell – ahogy Lynch: *Blue Velvet / Kék bársony* (1986) című filmjében mondják –, hogy felszabadítsa az erotikát, míg a nem-szalonképes nő eleve felszabadítja. Így válik Hamupipőke a nem piszkoló sár és a nem kormozó hamu felfedezőjévé. Hófehérke pl. „rosszalkodik": a Hamupipőkében sok láb bújik be a cipőbe, a Hófehérkében a lány eszik bele az idegen tányérokba és fekszik idegen ágyakba.

Gondosan formálják meg a film rajzolói a karcsú, de nem ideges, dolgos, de nem durva kezet, és az erős, de nem vastag, csinos, de nem vékony lábat. A Disney-film nem a hősnő lábának kicsinységét, hanem a mostohalábak begyömöszölésének fájdalmas és hiábavaló mivoltát s a lábat be nem fogadó cipő ellenállását hangsúlyozza. Bruno Bettelheim Hamupipőke-interpretációjában olvashatjuk: „Az az apró tárgy, amelybe a test valamilyen részét be kell csúsztatni, és annak szorosan körül kell fognia, a vagina szimbólumának tekinthető. Valami, ami törékeny, és nem szabad tágítani, nehogy elrepedjen – erről viszont a szűzhártya jut eszünkbe; és ha olyasmiről hallunk, amit egy bál után az ember könnyen elveszít ... könnyen kelti bennünk a szüzesség képzetét." [615] A királyfi Hamupipőkét nem, csak a cipőt tudja azonosítani. A férfi csak az éjszakai Hamupipőkét ismeri: bármelyik köznapi nő nagy titka lehet a felajzott éjszaka metamorfózisának a külvilág tekintete számára ismeretlen mágikus vendége, az éjszakai Hamupipőke.

A kérő küldöttsége próbálgatja a cipőket, keresve a „mintha rám szabták volna" élményét. A cipő sikertelen felpróbálása a társulásra való képtelenség, az önmagára ítéltség kínos lelepleződése. A régebbi változatokban levágják a lányok lábujjait, sarkát, véres csonkot dugnak a cipőbe, s a királyfit a madarak dala figyelmezteti: véres a cipő, beteg a láb! Perrault üvegcipője is arra utal, hogy a kéj rendkívül törékeny, nem lehet erőltetni, nem szabad a tökéletlennel beérni, a kéj csak tökéletes kéj lehet, a tökéletlen kéj sebző, kínzó operáció.

A Disney-film összefoglalja a harmincas évek Hamupipőke-filmjeinek erotikus kétértelműségeit. A báléjszaka, a *Cinderella* karnevalisztikus csúcspontja, visszamenőleg megvilágítja a harmincas évek magyar komédiáinak valamilyen bál, fogadás vagy kertiünnepély felé haladó szerkesztésmódját.

Ha csak egy éjszakára változnak a prózai vagy alantas dolgok pompássá, úgy az erotikus illúzió természete szerint viselkednek. A cselédből királynővé lett leánnyal együtt az egész világ átesik a pompázatos átváltozáson és kivirágzáson. Az éjszakába kitáncoló Hamupipőke

lila arcú nő, világító fehér fogakkal és izzó, vörös szájjal. Vibráló csillagok örvénye alatt, vizek örvénye felett, hídon sétál a szerelmespár. Minden teljesen mássá válik ezen az éjszakán, nem csupán a lóból lesz jobb ló, hanem az egerekből lesz ló és a lóból lovászfiú.

Hamupipőke elvesztette cipőjét a báléjszakán, de csak az egyiket, azaz félig vesztette el a cipőjét, a másik felét konyhaköténye zsebében őrzi, s önként adja át a film végén. Minden megtörtént, és nem történt semmi, a gyönyör csúcsain jártunk, de nem lett asszony a lányból.

Az erotika természetét tükrözi az időlimit thrillje, a limitált metamorfózist fenyegető antimetamorfózis, melynek eredménye a dicső tárgyak értéktelen, kisszerű, sáros dolgokká válása. El kell hagyni a bált, mielőtt kifárad a varázs, s a szép visszaváltozik groteszkké, az ünnepi prózaivá, a fenséges alantassá, a szeplőtelen kormossá, az ideál esendővé. Hamupipőke nem leplezi le magát a bálban, visszamenekül a cselédsorba: nemcsak átváltozni tud, visszaváltozni is képes, visszatérni a csúcsokról az életbe. A *Címzett ismeretlen* hősnőjének ugyancsak a gördülékeny oda-vissza mozgásban kell helytállnia: milliárdosnő, majd újra postáskisasszony.

Disney hősnőjét mély álomba merülve ismerjük meg, a legintimebb helyen, az ágyban. A kacéran és öntudatlanul forgolódó lányt két madár ostromolja. A dunyha rését látjuk, melyen megpróbál besurranni az egyik. Felbugyborékol a lány kacagása és a rés bezárul. Mostmár csak játssza az alvót, élvezi az ostromot. A nagy szemek és a durcás eperajkak megkísértik és kihívják a világot. Beszéd közben kéjesen, lassan pillog, mozgatja fejét, teszi magát. Mozdulatai kellemesen vontatottak, könnyedén élvetegek. A film elején önnön elbűvöltségét fogalmazza meg dalában, és ezzel bűvöl: a továbbadott bűvöletben a befogadó adóvá, az ingerelt ingerlővé válik. Miután a madarak felköltötték, ő ébreszti a világot. Dalára további madarak áradnak be a padlásszobába. A felzavart madarak áradása tizenhárom évvel később, a szexbombák alkonyán, horrorrá válik (Hitchcock: *The Birds / Madarak,* 1962), midőn a felszabadító ingerek és kockázatvállaló irritációk végül túlirritált világhoz vezettek. 1949-ben, a fasizmus leverése után, a „gazdasági csoda" előtt, a tüsténtkedés és felcsigázottság töretlen.

Miután Hamupipőke felidézte az apró erők, érzékenységek, ösztönök seregét, s a mámoron át a nyugalom kéjéhez vezette őket, munkába szólít. A világ teendőire és a nap parancsaira figyelmeztet a harang. Az apró kéjek, nyüzsgő örömök, az élet és a reggel csiklandásai, miután kitombolták magukat, az óraütésre munkaerőkké vedlenek át. A madarak átveszik a lány mozdulatainak lendületét, folytatva az ágyazást.

A *Címzett ismeretlen* hősnője is csibéket, macskákat etet az udvaron. Disney filmjében az állatkák – mint ügyetlenkedő segítők – a cselekmény legfőbb élénkítői. (A régi magyar filmben a komikusok töltik be az ügyetlenkedő segítő szerepkörét.) A Disney-hősnő komikus és romantikus: nem a romantikus-szerelmes hősnő áll szemben a komikus intrikával, hanem a komikus-romantikus szerelmes hősnő a mesésen sötét gonoszsággal. Így az egész kis hadsereggé feldagasztott komikus mellékszereplők az ő mozgató erőinek kifejezői.

Az állatok nyüzsgése azokat az ingereket is jelenti, melyekkel a környezet hívja fel táncra Hamupipőkét, és azokat az izgalmakat is, amelyeket a lány vált ki a környezetben. A mozgalmas menazséria a kihívások és válaszok szenzációit, az ember izgató és izgatható mivoltát dramatizálja. Az aktivitás és öröm készségeiként futnak szét az apró állatok. Mind a maga szakállára garázdálkodik, mint a pszichoanalízis parciális ösztönei. Hamupipőke (a lélek) híján nincs vezérelvük, apró szertelenségek, kíváncsiságok és éhségek csupán, az anyag ébredése. Hamupipőke az elrendező vezérelv, akiben valami a viszketegségen túli erő ébred, az ég és föld kapcsolatát helyreállító gyász és hűség, mely az elveszett anyára (és státuszra) irányul. Az állatok állandó problémáikkal, ügyetlenségükkel feladatok, kérdések elé állítják a világát rendben tartani igyekvő leányt. Hamupipőke az érzékenység gyengéd heroinája, aki körül aktivizálódnak és kirajzanak az apró erők. Az érzékenység nem nyom el, hanem otthont ad az összes erőknek és gondoskodással nevel.

Hamupipőke első báli ruhája a rajzfilmben az állatok egyesült erőfeszítéseinek terméke. A hasznos és kártékony állatokat, kívánatos és tilos erőket nem ismerő leány felszabadítja és elismeri őket, ők pedig a cseléd Hamupipőkét királynői Hamupipőkévé alakítják. De az első ruha, a rajongó kis hívek műve, a vitalitás ajándéka még letéphető, szétszaggatható, s a mostohaék tönkre is teszik. A tündérnek kell újjávarázsolnia a ronggyá lett ruhát. A végső Hamupipőkeimage állati és égi erők együttes terméke. Ahogy a pince egerei és a padlás madarai egyesültek a ruha varrásakor, végül az állatok, az apró frivol erők és az égi tündér egyesült erőinek terméke a ruha (image) javított kiadása.

A mostoha által a toronyba bezárt Hamupipőke rabsága egyértelmű azzal, hogy nem juthat a láb a cipőbe, ahová közben a bele nem illőket próbálják begyömöszölni. A zárt kapu kinyitása az összes részösztönök, archaikus természeti és lelki erők együttműködésének terméke. A kapu nyílásáért és a cipő felpróbálásáért az apró erők rohamcsapatai harcolnak. Az ő háborújuk végeredménye a cipő sikeres felhúzása, mely egyértelmű a kis állati erők szép herceg általi szubsztituálásával. Hamupipőke addig gondozza az állatokat és próbálgatja rajtuk megelevenítő, átlelkesítő erőit, amíg egy bizonyos küszöbön túl a herceg leváltja az állatokat. Egy egész manézs mozgósítottságának és megváltottságának ekvivalense az emberi kérő megjelenése. Kinyílik a zárt kapu és a cipő felmegy a lábra: nincs akadálya a boldogságnak.

10.4.7. Hamupopóka

Napjainkban Szexhamupipőkéért kéjhercegek jönnek el és a társadalmi felemelkedést az izgalomszint emelkedése pótolja. A *Hamupopóka* című filmet (1994) Kovi rendezte, főszereplője: „Zsuzsa".

Hamupopóka seprűnyéllel maszturbál, míg mostohatestvérei csoportszexre járnak. A régi magyar komédiákban Erdélyi Mici, a korabeli szex-sztár birtokolja a filmcselekmények kezdeti stádiumában a férfiakat: komédiáink ebben a tekintetben már úgy működnek, mint a pornófilmek, és nem úgy, mint a mesék.

A mai Hamupopóka a harmincas években és azóta végbement, következetesen egyirányú eltolódások eredménye. A harmincas évek filmjeiben többnyire a kérő okozza mindazokat a nehézségeket, melyeket a mesékben a mostohaék. A filmekben a mostoha is, ha van, többnyire a kérő anyja, de maga a kérő is elsősorban a mostohatestvérek türelmet és egyéb erényeket próbára tevő kellemetlen tulajdonságainak örököse. A screwball comedy hősnője olyan Hamupipőke, aki maga is szert tesz a mostohatestvérek előbb a vőlegény által elsajátított erőszakosságára. A pornográf Hamupopóka seprűnyélen lovagol a film elején: mert csak egy mérték van, a hősnő boszorkább a boszorkáknál, átveszi a mostohatestvérek aktivitásait, hogy saját eszközeikkel győzze le őket. A közeg is kényszeríti: a pornófilmben mindenki ugyanazt csinálja.

Disney hősnője szorgosan takarított, míg a többiek heverésztek. Hamupopóka az aktivitás erényét kiegészíti a kezdeményezéssel. Nem a herceg jön el érte, és nem tündér segíti, maga megy el a „bálba", hogy friss életet vigyen a „herceg" által unt társaságba. A mostohatestvérek passzív és követelőző tárgyak, míg Hamupopóka a kéj Pygmalionja, az ekstázis Frankensteinje. A nőnek a screwball comedy által meghódított domináns pozícióját a pornográfia is őrzi. A herceg ugyanúgy viselkedik mint a mostohatestvérek: fanyalog, nyavalyog és követel. Mindent Hamupopókának kell rendbehoznia s a nemi aktus is takarítás, Kovi Hamupopókája úgy dolgozik a „hercegen" mint Disney Hamupipőkéje a palotán.

A szomorkás és igyekvő Hamupopóka úgy játszik a férfin, mint egy hangszeren, míg a mostohatestvérek passzívan feltálalják testüket és csak saját kéjeikről beszélnek. A közönséges boszorkányok kapni akarják a kéjt, míg Hamupopóka mint szuperboszorkány: visszakapni.

A mostohatestvérek kielégíttetik magukat párjukkal, Hamupopóka kielégíti párját. Hamupipőke tehát az aktív fél avagy a szexmunkás.

A film végén – a szexpartyn – két férfivel látjuk Hamupopókát. A rajzfilmben is az udvarmester próbálja fel a cipőt, *A meseautó* és a *Címzett ismeretlen* hőse is igénybevesz próbáratevő álvőlegényt. A próbatétel ismétlődő összefüggése a háromszögszituációkkal, a klasszikus boldogságfilmekben domináns erkölcsi jelentése mellett, további értelemmel is ellátja a próbát, mely a hetvenes évektől kerül előtérbe. A próba erotikus értelme annak kipróbálása, hogy kivel a legjobb, s ehhez legalábbis harmadik szükséges. A harmadik mint egykori rivális és mai cinkos a feltétele, hogy a „kivel a legjobb?" kérdés mérsékelt változata, a „kivel a jobb?" kérdés feltehetővé váljék. A korábban elfojtott tartalmak explicitté válása előtérbe helyezi azt az erotikus problémát, amely régen legfeljebb mellékjelentés lehetett, s egyúttal ellentett kritériumot vezet be a próbára tett hősnő viselkedésének értékelése során. A régi filmekben Hamupipőke akkor állja ki a próbát, ha másokat nem elégít ki, itt akkor, ha másokat is kielégít. Mintha az új herceg nem hinne a maga érzékeinek, senki sem hisz már a maga érzékeinek, csak egymás érzékeinek hisznek. A régi komédiák nem a befogadás, hanem az ellenállás próbájára helyezték a hangsúlyt. Az új kor emberei köztulajdonba veszik egymást. Érzelmeiket nem tudják reprivatizálni. Így válik a pornográfia üzeme is a polgár nélküli kapitalizmus tükrévé.

11. Bengáli tűz és tiltott szerelem (Édesélet-filmek 1935-ben)

11.1. Egy nap a világ? (Budai cukrászda)

11.1.1. Az „egy nap a világ"-hangulat története

A *Budai cukrászdá*t Zágon István: Rózsakirálynő című regénye (1930) alapján Zágon István és Gaál Béla írták. A filmet Gaál Béla rendezte, Eiben István fényképezte, zenéjét Hajós Imre komponálta, 1935. november 30-án mutatták be a Royal Apollóban. 1945 után sokáig tiltott film, mely a Filmmúzeum archív vetítésein sem látható.

Gaál soha nem csinált politikai propagandafilmet – sem társadalomkritikai ellenpropagandát –, de a mese és az irónia szárnyain hordozva mindkét momentum jelen van filmjeiben: „az ő filmjei utalnak leghatározottabban a kor politikai viszonyaira..."[616] A közélet aktualitásai azonban Gaálnál csak a tematikus anyagot szolgáltatják, nem a problémákat és megoldásokat. A bácskai menekültekre épülő *Budai cukrászda* melodramatikus komédia, melynek a jugoszláv-magyar válság által ihletett aktuálpolitikai motívumai a szerelmesfilm örök problémáinak összekapcsolását szolgálják a korabeli ember egzisztenciális gondjaival és nyomorúságával. A kortársak Gaál művét nosztalgikus románcként élték át. A Filmkultúra „édeskedves és hangulatos" filmként harangozza be a *Budai cukrászdát*[617]. Gaál műve „kedves, hangulatos mozgókép volt." – írja Lajta Andor[618]. A kortársak elsősorban egy hangulatot kerestek a filmben, amelyet Gaál Béla sikeresen megfogalmazott.

Bolondos férfikórus intonálja az élveteg szomorúság dallamát. A cinikus könnyedséggel előadott búcsúdal az „Egy nap a világ"-típusú slágerek egyike. „Ma este még tiéd vagyok, / Mit bánom én a holnapot... / Ma áll a bál, ma szól a dzsessz, / Ki tudja holnap hogy mi lesz, / Ma este még boldog vagyok, / Mit bánom én a holnapot." Szerelmi konfliktusokba transzponálásuk, miután előbb kétségtelenül ártalmatlanná teszi a szorongásokat, utóbb, a konfliktusok kidolgozása után, el is mélyíti. Múlt és jövő közötti törés esetén az össze nem illéseket szembesítő meghasonlás támadási pontja és a folyamatok értelmét elnyelő rés maga a kaotikus és kiszámíthatatlan jelen s a benne lakó beszámíthatatlan lélek. A korakapitalizmus a társadalmi viszonyokat tette valószínűtlenné (mobilitás), a későkapitalizmus a személyes és lelki viszonyokat önkényessé és véletlenszerűvé (erotikus mobilitás). Nem lehet számítani rá, „hogy majd szíved kiért dobog".

A *Budai cukrászda* vezeti be az egy hónappal később bemutatott *Címzett ismeretlen*ben is megismételt fogást, a szerelem elégikus – a *Budai cukrászdá*ban búcsúzó, a *Címzett ismeretlen*-ben visszahívó – sláger segítségével történő felvezetését. Az életkezdet szerelmi beavatási komédiájának nyitányaként provokatívan dacos mellékhangsúlyra tesz szert a frivol búcsúdal. Az életkezdet komédiájában ugyanis a szűzi reménynek kellene dominálnia, a reménytelen és élveteg indítás után a beavatási komédia a tévelygések és tévedések komédiájává válik. Az érzelmi beavatás érzelmileg és erkölcsileg lagymatag világban játszódik, ahol a remény legfeljebb elvont kötelességként, kiharcolandó absztrakt erényként jelenik meg, mint a cselekmény végperspektívája, s nem az életet hordozó szerves érzületként.

Zegzugos budai utcákat látunk, melyek borongós groteszksége biedermeier kedélyességbe oltja az expresszionizmus eltorzított díszleteit. Az „egy nap a világ" hangulat ébreszt rá a biedermeier és az expresszionizmus rokonságára: a biedermeier az örömbe foglalta a szorongás előérzetét, az expresszionizmus a szorongást fokozta kéjjé. A cinikus dalocskát különös értelemmel látják el a budai sikátorok, a sokat élt, sokat tudó, ódon városi tájak, az idő súlya alatt meggörbült kövek. A film fiatal embereinek feladata megtanulni könnyedén, szabadon élni enynyi múlt társaságában.

A *Budai cukrászda* kettős témája, az „egy nap a világ" hangulat elcsábító, megejtő varázsa, s az ellene folytatott harc, melyet bár korrektül épít fel a film, megelevenítése kevésbé szuggesztív, mint az alaphangulaté. A bácskából előzött birtokoslány és az öregedő nagyúr románca az öneldobó, frivol kéj láncreakciójához vezet, melynek megfékezéséért harcolnak a szereplők. A *Budai cukrászda,* az „egy nap a világ"-komplexus első tetőzése, az öneldobást még a libidó s nem a destrudo felszabadulásaként mutatja be, s megfordíthatóként ábrázolja. Világképe a kétségbeesésen túli libertinizmusba való lecsúszás reverzibilitásának hipotézisére épül. A kalandos régiókat a megtérő hozadéka, a mindennapi élet számára kínálkozó nyereség szempontjából kutatja.

A harmincas évek közepére futott fel filmgyártásunk és a negyvenes évek közepén tört derékba. Két fél évtized! Nem két és fél, csak kétszer fél. Az elsőt egy háború emléke uralja, a másodikat az új háború. Hevesy Iván már a budapesti és kolozsvári néma virágkort is az „egy nap a világ" érzésére vezette vissza: „...az egyre bizonytalanabbá váló élet, a romló pénz alaposan megingatta a tömegek, különösen a kispolgári tömegek öröklött, régi magatartását. Az emberek céltalannak érezték a kuporgatást öreg napjaikra, leányuk hozományára, ehelyett egyre inkább igyekeztek átadni magukat az élet apróbb-nagyobb örömeinek."[619] 1933 előtt elsősorban az „egy nap a világ" hangulat köti össze a magyar és német filmgyártást. „Nézzük kacagva, amint a világ darabokra szakad!" – szólít fel a tivornyázó ál-Mary Fritz Lang *Metropolis*ában (1927). A perspektívaérzés elvesztése, a világgal való lelki kapcsok romlása és az önszeretet hiánya olyan kombináció, melynek talaján az ember kulturális gátlásrendszere előbb a libidónak, utóbb a destrudónak enged.

Már a kapitalizmus is „gulyáskapitalizmusként" érkezett Magyarországra, „kárpótlásul" a negyvennyolcas forradalom és a szabadságharc feladott céljaiért és mentalitásaiért. A polgári átalakulás válságok sora által megrendített kapitalizmust hoz, mely, nem adva teret az extenzív korszak sikerélményeinek és öntudatának, kezdettől fogva kiszolgáltatja a hazai törpekapitalizmust a külföldi óriásoknak. Ez a kapitalizmus nem volt alkalmas a hosszúra nyúlt jobbágysors és idegen elnyomás emléke, a kótyavetyélő és teljesítmény-visszatartó cselédmentalitás felszámolására.

A századvégen démonizálódó életvágy kíséri a tespedést, kiúttalanságot és szorongást. Ezt a hangulatot dolgozza ki a századforduló „ködlovagjainak" kallódó nemzedéke. Cholnoky László Meteorok című novellájának tönkrement bárója „tulajdonképpen nem is eleven ember, hanem valami visszajáró halott. Igen, az az ember már régen meg volt halva. Sőt, már több ízben meghalt. Meghalt mindannyiszor, ahányszor az arravaló fedezete elfogyott, hogy elfelejtesse önmagával a maga piszkos és nyomorúságos bukását. Ezt pedig gyakran mondta is önmagának: – Ez az utolsó éjszaka! Ez szép lesz, színes lesz és aztán – vége!"[620] A korlátozott de kétségtelen gazdasági virágkor, a „boom" kedvező hatásai nem hullámzanak végig a társadalmon. „Magyarország kiábrándulva legdédelgetettebb álmaiból, közömbösen ment már sorsa felé; s az ifjak, nem érezve honficélt, vakon lihegtek világélményért." – írja Babits[621]. Ma, amikor, terméketlen és pusztító vargabetűk után, egy új századvégen ismét eme second hand-kapitalizmusnál tartunk, látható, hogy nem adja a valódi mozgástér kreativitást nemző érzését.

Az öneldobó motivációhiány korántsem csak a „dekadens urak" élménye. A tragikum

a jövőből vonja ki az identitásérzéseket, az „egy nap a világ" hangulat a múltból is. Kassák így emlékezik a nyugtalan és beteljesületlen, tanácstalan és mindenre nyitott időkre: „Csatangoltam ide-oda az emberek között anélkül, hogy valamelyikükhöz is különösebb szálakkal kapcsolódtam volna. Egyedül az ivás, a dologtalanság, a semminek komolyan nem vevése volt az, ami közöttük forgatott. Elveszítettem a múltam, és nem voltam kíváncsi a jövőre. Bizonyára a pokol fenekére is lecsúszhattam volna anélkül, hogy csak észre is vettem volna az ebből a világból való kimaradásomat."[622] Az életösztön építő, alkotó, kibontakozást nem találó energiáit konvertálja az „egy nap a világ" hangulat libidóvá. Ez a kegyetlen, mégis halvány kapitalizmus az utánzó ösztönök műve, nem az alkotóerőé. A tömegek kisemmizve, becsapva érzik magukat s a műveltek sem kielégültek. A Halálfiait idézzük: „– Ó – mondta Gyula –, ebben a különös világításban, ebben az elborult, vihar előtti hangulatban úgy hangzik mindez, mint valami végső leszámolás, mint valami gyászos és különös búcsúzás; minden egészen egzotikus és elködösült színt kap; hiszen Nellike tudja, hogy mit mond Reviczky: A világ csak hangulat.

A világ csak hangulat! Nem, Nellike nem tudta, nem hallotta még soha, de ebben a pillanatban olyan erővel csapta meg gyenge lelkét a költői mondás igazsága, hogy szinte megrázkódott; egyszerre napnál világosabban látta, hogy ez így van, és hogy mindaz, ami változatlannak, örök érvényűnek látszott, csak semmi, egy szín volt, és elmerült most ebben a valószínűtlen fényben, mely eget és földet hirtelen átfestett – hangulat: micsoda nagyszerű szó volt ez annak a semmiségnek kifejezésére, amit önmagában érzett!

– Hangulat!

– Ez korunk szava – mondta Gyula, nem is sejtve, mennyire igazat mond; mert csakugyan: azoknak a céltalan éveknek szava volt ez. – Bolond idegszálaink érzékenyek a hangulatok iránt. De meglehet, hogy ami nekünk gyászos búcsúzásnak látszik, az új életek és új találkozások kezdete; valami újnak kellene jönni: nem érzi ezt, Nelli? Korunk olyan, mint a római császárság évei; s holnap talán minden apokaliptikus robbanásokban fog széthullni."[623] A világ csak hangulat, mert nincsenek a labilis és törékeny viszonyokban tartós struktúrák, s nincsenek biztosítékai a termelés emberanyagává alázott vagy felesleges emberré nyilvánított lények önbecsülésének és identitásának. A nagy múltú és kultúrájú, de gazdaságilag gyenge és európai integrációját tekintve sikertelen, perifériára szoruló ország olyan bonyolult mentalitásokat és differenciált szellemiséget tud kitermelni, melyet felhasználni képtelen és nem is tud eltartani. Bármilyen elégedetlen is önmagával, még mindig több szellemmel, kultúrával és érzékenységgel rendelkezik, mint amit megengedhet magának. A világ csak hangulat, mert elcsábít és becsap, hosszú távon cserbenhagy, a pillanatba sűrűsödik a valóság.

Nagyiványi Zoltán érzékletesen írja le a béke végnapjait, a régi világ utolsó nyarát: „Kint az éjszakában szentjánosbogarak, bent a teremben zene és tánc. Tánc és tánc. Ital és mámor. Fordulatok és ritmikus vonalak. Séták a holdfényes fenyvesekben, gyakran egészen a nap első sugaráig. Azután álom az öreg házban és késő reggelen édes anyai kezek rendezgetik a reggelizö asztalt az ágyam mellett és azután szelíden megsimogatják a viharokban megkeményedett homlokot, a hazatért kedvenc homlokát. A nyitott ablakon át pedig beözönlik az utolsó nyugalmas nyárnak az illatos melege. Így volt."[624] Ideges és gátlástalan szerelmek képét tárja elénk a szerző. Kalandszomjat özönvíz előtt. „Egy-két napig tartó eltűnések. Titkos utak a másikhoz, a máséhoz. A felszabadult kölcsönös szenvedély vad kacagása. Kacagás minden fölött és mindenki fölött, aki nincsen benn a nászszobában. A két felszabadult partner kitárt karokkal végigméri egymást, végignézi egymást a mérkőzés ismert gyönyörei előtt újból és újból. A ragadozó állatok kíméletlen tépő és szaggató mérkőzése előtt... Ezek a kárpótlás törlesztő órái, a kilencvenöt százalékért, a sokszor tízezer kilométerekért és a magányos évekért. Mérkőzés közben a félájultan pihenő felvonásközök. Végül búcsú nélküli búcsú, a legyűrt, összetörten elégedett, megalázottan jóllakott partnertől. Így volt."[625]

A háború utáni nemzedék nem a paradicsomból való kiűzetést, többet, az emberi szituációból való kiűzetést éli meg. A háborús és romirodalom gnosztikus víziókat épít fel a gonosz és az élőhalál korlátlan evilági rémuralmáról és a hanyatlás feltartóztathatatlanságáról: „Minden élő és holt dolog, növények, megereszkedett faviskók és vályogputrik, mintha nem mernének elébe menni a télnek. Mintha félnének a lámpátlan estéktől. Harmadik karácsonyt átélni így, hogy csak a fájó múltban van valami szép, hogy hajnalban az ébredőnek az az első gondolata fájó homloka mögött, vajon mivé váltam az éjszaka? ... árvává? ... özveggyé? ... kifosztott szülővé? ... vagy hontalanná? ... Mintha egy olyan otromba naggyá nőtt halált kellene az embernek vézna testével rémülten jóllakatnia, amelyiknek szűkké vált ez az egész hatalmas nagy világ. És ahol megcsúfolandó valamivé váltak az imák, melódiák és az anyák meg a szeretők csókjai."[626]

Miután a gazdaság megrendítette a tartós vagyonokat, végül a politikai struktúrákat is szétverő világháború a „percemberkék" győzelmét jelentette az „örök visszatérés" fölött, a kiélvezendő, kizsákmányolandó, kölcsönkapott élet győzelmét a megvalósítandó, beteljesítendő élet eszméje fölött. Prohászka Ottokár „Érzésvilágunk nyereség- és veszteségmérlege a világháborúban" című 1918-as írásában a XIV. századot, a „nagy döghalál" korát asszociálja a jelenhez: „az emberek a pusztító halállal szemben az édes életet élvezetekben akarták kimeríteni."[627]

A háborúba vonuló generáció megtanul csak a „mai nap"-ban gondolkozni. Az állandó életveszély a hosszú távú életstratégiák és távlati polgári célok értelmetlenségét sugallja. A háború ráébreszt az emberi egzisztencia fenyegetettségére és romlandóságára. Azt az érzést kelti, hogy a lét hazárdjáték-természetű s az életperspektíváknak nincs biztos garanciája. Fellazítja az egyénnek örökölt hitével, értékrendjével és műveltségével való kapcsolatát. A kezdeti hazafias mámor után a bevonulók a háborúban eposz helyett haláltáncot, hazafiság helyett aljas nemzetközi játszmákat és alkukat tapasztaltak, de a béke is csalódást keltett a hazatérőkben: „Tudod-e, pacifista vagy józanul számoló, jó szándékú és emberséges olvasó, hogy Európában egész férfinemzedék él, amelyik minden házbérnegyedkor, de néha jóval sűrűbben is visszaáhítja a háborút? A lövészárokban nem fizettek lakbért. Különösen hangzik, de a háború felfüggesztette a létért való küzdelmet, levette a férfi válláról a mindennapi kenyér gondját. Így volt. És páratlan, izzó, szívettépő izgalmakkal szolgált, csodálatos részegségekkel, félelem és bátorság mámorával, önfeledtséggel. Egész férfinemzedék, pármillió férfi küszködik körülöttünk, akik életük teljességét a háborúban élték meg és szemük ma is kifényesedik erre a szóra. Ez pedig nem a háború mellett szól, csak az élet ellen."[628] A széthulló, vesztes országba hazatérő katonák felháborodva látják a hadigazdagok dőzsölését. A szomszédos országok területi gyarapodása húzóerő a gazdaság számára, míg nálunk a területi veszteségek, a menekültáradat, a jóvátételi kötelezettségek előrehozzák azt a csődélményt, melyet szerencsésebb népek a '29-es válságban fognak megtapasztalni. A nagy válság nálunk az iménti csődélmény megkettőzése, s az általa szerzett reménytelen beállítottságok megerősítése.

Nincs meg „a háborúnak vége" érzése, nincs valódi béke, már az első világháborút követő rossz béke a szomszédnépek hidegháborújához vezet. A Horthy-korban a Ferenc József-kor arisztokráciájától átveszi a hatalmat a felső középosztály, de soha sem érezheti úgy, hogy meg is szilárdította hatalmát, mindvégig a „vörös és barna veszedelem" által ostromlott erődnek érzik az országot, nem sikerül tartós társadalmi alakulatot létrehozni, az „úri Magyarország" farsangját a „népi demokrácia" böjtje követi.

Másutt elmúlt a háború, nálunk rátelepedett hangulata az országra. Az ember pózol mert fél, inkognitóba zárkózik, nemcsak másoknak, már saját élményeinek sem meri átadni magát, alapállása az őszintétlenség. A hangulat korát az indulaté követi. A vidámság is sérült, a humor fintor, nem megnyilatkozás. Földes Jolán összehasonlítja a két háború közötti Budapestet és

Párizst: „...Párizs vidámabb volt mint Budapest. Valami hanyag jókedv fekszik ezen a városon, természetes és biztonságos jókedv, otthonos, majdnem lusta. Budapest lázas, ha vidám, Párizs csak lengén, könnyedén boldog. Hígabb itt a levegő, mint odahaza, a háborúnak két éve vége, a város elfelejtette, hogy valaha veszély borult rá – Budapest ezt még évtizedekre nem felejtheti el."[629]

A háborúba való belépés tényének terhe, a háború jogtalanságának és őrültségének felismerése önmagunkat kompromittálta, a győzelem következményei a győzteseket. A háború a szétesett Osztrák-Magyar Monarchiát kompromittálta, a '29-es válság a győztesek által képviselt világrendet. A trianoni válság a politikát kompromittálta, a '29-es válság a gazdaságot, mindkettő a nagy társadalom struktúráit, az „egész az igaz" élményét, a totalitásba – általában is az átfogó világnézeti kategóriákba – vetett bizalmat. A politikai válság az ellenséges világba, a gazdasági válság a kaotikus környezetbe való belevetettség élményét nemzi. Emma komtessz megkívánja a főbírót. „– Azt hiszem, – mondta egyszer a férfinak – ebben a fölfordult világban mindenki keresztülment a maga belső forradalmán. Itt vagyok például én, azt hiszem én sem hasonlítok csöppet sem egy háború előtti leányhoz. A jövő nem számít, az óvatosság ostobaság. Néhány szép napért, egy értékes pillanatért képes volnék akármilyen eszeveszettségre."[630] Irina felfedi lábát. A főbíró elfordul. A férfi régimódi gesztusa meghatja és lángra gyújtja Irinát. „Sokszor olvastam, meg hallottam is, szerelmesekről szóló történeteket, – csengett egyre bátrabban, mély hangja – amelyekben az volt, hogy a szerelmeseknek el kellett válni egymástól, a kenyér vagy valami más dolog miatt. Most már nem értem ezeket a történeteket. Hogyan törődhetnek a szerelmesek egymáson kívül bármivel a világon? Legföljebb elveszítik a kenyerüket vagy kitaszítja őket a családjuk, megbélyegzi tettüket a világ! Hát aztán? ... Azt hiszi, hogy ellenkeznék, ha megfogná a karomat és odavezetne az ágyához? Bánom is én, ha meg kellene rögtön utána halnom!"[631] A hanyatló és széteső világ ösztönös libertinizmusának hősiesen tévelygő, meghatóan érzékeny és szenvedélyesen nagylelkű tanúja Mollináry Gizella: „Úgy borultunk egymásba, mintha valaki azt ostorozta volna a vérünkbe, hogy ebből az egész zuhanó, recsegő-ropogó, lángokban álló világból, hol már minden elpusztult, egyedül a kettőnk testét sikerült megmenteni. Mintha mi a kárörvendő, gyűlölettől elpusztított, egyetemes szerelemnek a pusztulás közben megmentett kis része lennénk, kik a pusztítók figyelmét elkerülve, hosszúhosszú kallódások után végre megtalálták egymást és most kétségbeesetten, egymásba kapaszkodva, összeforrásuktól remélnek valami feltámadást. Csókkal, foggal, térddel, bokával, karral, ököllel, körömmel fogtuk és bilincseltük egymást, mintha csak egymásba vájt fogunk és körmünk mélye tudott volna valamelyes megnyugvást adni: hogy holnap is élni fogunk s általunk és bennünk él majd a világ. Aztán a vibráló bokák kinyúltak, megcsendesedett a kívánástól megszenvedett arcunk, melynek holt mosolya megmosdatta nyakunk alatt betűrt, gyűrött párnánkat a bűntől. És egymást átkarolva elaludtunk."[632] Egy Aszlányi-regényben a hősnőt csoportszexre hívja barátnője: „Iszunk és kártyázunk és amit akarsz. A jelszó: ne gondolj a jövőre."[633] Még a csók is dacos, alkonyi és világvégi: „Moziban ellesett mozdulattal hajtotta hátra derekát. De szemében igazi vadság lobogott. Mindent egy lapra téve, odanyújtotta ajkát a férfi szája elé..."[634] Elveszett nemzedékek menekülnek túlfűtött és epizodikus szerelmekbe egy kisszerű és megalázó, fásulttá és törpévé tevő élet elől, amellyel előbb-utóbb meg kell alkudniok. Remenyik Zsigmond Bolhacirkuszából idézünk egy ilyen „roman noir"-stílusú szerelmet: „Esztelenül szeretett, akárcsak én... Bevallom, ő volt az egyetlen, aki nyomorult életemnek valami értelmet adott... Igen sok gyalázat terhelte már akkor is lelkemet, talán övét is, de ezeket egymásnak megbocsátottuk. Ekkor így szóltam hozzá, kissé föléje hajolva:

– Olyan csodálatos, hogy velem vagy, és szeretsz. Ha megkérdezném tőled, hogy miért vagy velem, és miért szeretsz, nyilván nem tudnád megmondani. Egyetlen, amim van, fiatalságom és kalandos életem, azonkívül minden értelmetlen és nyomorult. Hisz oly tudatlan vagyok

és szegény! ... Messzire való vagyok és nem vágyakozom sehová. Legalábbis vissza, ahonnan jöttem, nem vágyakozom..."[635]

A gátlások a jövőnek szólnak. A jövő garanciái és sanszai mértékében hajlandó az ember örömöket átváltani biztonságra, lemondásokat felemelkedésre, kilobbanó, intenzív kéjeket tartós örömökre. A gátlásokat az életösztön építi ki, az örömöket a halálösztön szabadítja fel és intenziválja. A magas kultúrának és a szilárd polgári társadalomnak ára van, tekintettel kell lenni, beszámítani egymást, megfékezni a habzsoló és hódító ösztönöket. Az újgazdag tőkés és az újszegény hivatalnok egyaránt önző volt és mohó. Az önkorlátozásra képtelen, mohó osztályok uralma nem lehet szilárd. A „rossz közérzet a kultúrában" freudi problematikáját megkettőzik a primitív viszonyok. A mohó osztály, börtönnek képzelve a kultúrát, a reprezentatívvá emelt korlátoltsággal és prűdséggel szeretné igazolni hatalmi igényét. A láncaikat csörgető új nemzedékek gyorsan közkeletű frázissá kopott eszménye a „veszélyes élet". Az apokalipszis szekundér nyeresége a magas kultúrával és a szilárd polgári társadalommal járó önkéntes önkorlátozás levetése, egymás és az élet provokálása a türelmetlenül vágyott kalandban. Jönnek a könnyelműek! A pillanatban élő, élvező dekadenciát a futurista aktivizmusba és utópista experimentálásba való átcsapásra sarkallja annak tudata, hogy a lázadó embert az adott rendszerben a lemondás és eltompulás szükségszerűsége várja. A jólszituáltak a könnyelmű experimentálás veszélyeitől óvnak, de túl sokan vannak, akiknek túl rosszul megy és nincs mit veszíteniük.

Az apokaliptikus érzéseket és víziókat ébresztő krízisnek, közvetlen, önző szekundér haszna mellett távlati, stratégiai szekundér haszna is van. A katasztrófa falszifikálja a kulturálisan rögzített, és felértékeli a biológiailag rögzült információt. Az „egy nap a világ" érzése mégsem feltétlenül a züllés szinonimája. A személyiségfejlődést behatároló kulturális apriorik gyengülése vagy összeomlása ösztönözheti a kockázatvállalás és kezdeményezés hajlandóságát. Regresszió és újrakezdés szükségszerű kapcsolata írja körül válság és katasztrófa lelki történetének „nagy szintagmatikáját".

Az „egy nap a világ"-hangulat elemzését tévútra viheti egy sematikus dekadenciaelmélet, mely nem ügyel a komplex hangulat mélyrétegeire. A világvége-hangulat első, felszínesebb lereagálása a pillanat szerelme, második, mélyebb lereagálása a múltszerelem. De nem a múlt rekvizitumainak felszínes kultusza, hanem a nagy időbeli teljességekben szituált szellem gondoskodása a legnagyobb egészek és a legtágabb életkeretek tartós értelméről. Az „egy nap a világ"-hangulat térhódítását követő első reflex a pillanat, az öröm kultusza, a második reflex az örökkévalóság, az érvény kultúrája. Az első az intenzitással pótolja az ismétlést, a megbízható struktúrákat és garanciákat, a második az érvényben keresi az ismétlés intenzitását.

A kislánykor emlékeit regénnyé átköltő Lesznai Anna írja a Kezdetben volt a kert első kötetében: „Nálunk Liszkán olyan, mintha ezer éve volnánk egy tündérkertben, ahol mindig vasárnap van. De ha egyszer egy gonosz boszorka ránk eresztené a hétfőt, akkor el muszájna menekülni innét. Ezért mindig féltem is Liszkán, amióta csak emlékszem, még evés közben is eszembe jut. Ha nem kellene félni, én volnék a legboldogabb lány a világon."[636] A földbirtok sem jelent biztonságot, ha az instabil világ modellje a tőzsde; a siker sem hoz nyugalmat és lelkibékét, ha nincs társadalmi béke. Az át nem örökíthető világban nem lehet otthon lenni, nincs idő megszokni és megszeretni a viszonyokat. Az életművészet megtanulására nincs idő. Az „egy nap a világ" hangulat korántsem csak egy bűnös régi világ összeomlása előtti utolsó idők dőzsölése, sokkal több, egy új, instabil világ létmódja; nem csupán a végnapok önemésztő morálja, rosszabb, új idők ontológiája. Lesznai Anna regényében az első nemzedék szerez, a második élvez, a harmadik szorong és alkot, ráébred az időre, megpillantja a jelent, a lét tanúja, aki szavakat talál. Az „egy nap a világ" hangulat Nietzsche „örök visszatéréséhez" hasonló szerepet is játszik: a pillanat megélésével kapcsolatos emberi privilégiumot és felelősséget húzza alá.

A tékozlás és a szellem: kétfajta tékozlás. Az érett osztályok alternatívája, melyek túl vannak mind a háborún, mind az anyagias életszemléleten, a gazdasági hódításon, a dekadencia konfliktusa: egy részük a szellem felé fordul, más részük felemészti magát. Az évszázad első felének hallatlan szellemi produktivitása ugyanabból az otthontalanságból fakad, mint a filmműfajok ábrándvilága: a jelek felértékelődéséből és a dolgok inflációjából. A tartós dolgokkal szembeállított tünékeny jelekről kiderül, hogy valójában a dolgoknál tartósabb, erősebb egységek. Előnyük, hogy kisajátíthatatlanok, elrabolhatatlanok, és nem fogynak, hanem gyarapodnak a használattól. A fiatal Kosztolányi az 1906-os év egy „vágy-fuvalmas nyári éjszakáján" eltöpreng „a percnek bohócai" (a nietzschei percemberkék) törekvéseinek hiábavalósága fölött: „Mert minden, ami elmúlott, egész / és minden, ami itt van: csonka, tört..."[637] A kapitalizmustól a kultúrához vezető lépés szükségletét, amit a világ polgársága számára a szentimentalizmus jelentett (s amit annak idején nálunk még csak a nemesség percipiált), társadalmunkban, polgári kultúránkban az „egy nap a világ"-hangulat tűzi napirendre.

11.1.2. Az újraálmodott Perczel-image tavaszmitológiája

A rendezők gyorsan aknázzák ki és viszik tovább egymás ötleteit, gyakran nem tudni, ki kitől „kölcsönözte". A november 25-én bemutatott *Elnökkisasszony* elején gyártelepet látunk, melyről, a kamera mozdulásakor, kiderül, hogy csupán fénykép; a november 30-án bemutatott *Budai cukrászda* elején tavaszi felhők csillognak, de nem sokáig, ideges ecset nyúl a képbe, tévedtünk, nem tavaszi felhők ragyognak, csak a képük. A kamera hátrál: a festőt látjuk. Az emberek egy nem teljes értékű valóságban maguk elé festenek egy teljes értékű nem-valóságot, amely a teljes értékű valóság keresését szolgálja. Az ecset azonban elbizonytalanodik. A fantázia csődöt vall, ha nem súg az élet, ha a való életben nem akad semmi, ami teljes értékű.

Később, miután újra elönti a képet a habos, fehér áradat, az előbbi patetikus felhőhabzást derűsen trivializáló habverő jelenik meg egy női kézben. A konyhában dolgozó Perczel Zitát látjuk, napsugaras mosollyal dolgozva az ölében tartott lábosban duzzadó fehérségen, mely komikus karikatúrája a férfi produktumáénak, viszont meg lehet enni, míg amaz emészthetetlen. A festő felhőhabokon dolgozó ecsetje helyén Ilonka habverőjét látjuk. A lány ölében, az edényben valóság születik, a festő vásznán a kép ellenáll, nem akar megszületni. A hab felverődik, a kép nem készül el. Ilonka ölében összeáll, ami a festő vásznán széthull. A festő keresi és megfogalmazni próbálja, amit a lány megél és birtokol. Ilonka ölében, kis lábosában formálódnak az okok, a festő vásznára csupán a következmények vetülnek ki.

„Legrosszabb esetben körorvos leszek Ráczmedgyesen." – duzzog Dr. Demeczky (Perényi László). „Legrosszabb esetben? Hát olyan rossz az?" – néz rá Ilonka feddőn. „Na hallja? Tudja maga mi az? Falun élni?" – „En ne tudnám?" – mosolyodik el a lány. Így találkozunk Perczel új arcával: szomorú de ragyogó, nyugodt mosollyal. A férfi megvetően beszél a faluról: „Hát ezért tanultam, hát ezért szereztem sebész képesítést?" A nő ellágyulva idézi a vidéki életet: „Falun olyan szépen tudnak harangozni!"

A Perczel-hősnő új változatán a német film hatását érezni. Perczel vezeti be filmkultúránkba a „megszállott pillantást", melyet Földényi F. László így jellemez: „Bármire figyeljenek is ezek a nők, érezni, hogy pillantásuk sokkal mélyebbre irányul. Mintha a végtelen foglalná le a gondolataikat."[638] Nevelő hatású pillantásuk önmaga meghaladására szólítja fel a férfit. A „megszállott pillantást", mely a kor orosz filmjében is jelen van, Gaál és Perczel valószínűleg a német filmből veszik, mely metafizikaivá fokozza az orosz megszállottság proletár-idealizmusát: „Eszeveszett pillantások a semmibe."[639] Gaál és Perczel nem követik e továbbfokozást, sőt, az oroszhoz képest is lefokoznak, a köznapi ember mindenek előtt a konkrét egyedi életet védő

akaratának erejévé változtatva vissza az akarat absztrakcióját. A lelkesítő, animáló tekintet perczeli változata az öccsét biztató nővéré, a gyereket biztató tanítónőé, a részvétlenül vizsgáló és szolidaritás nélkül ítélő, könyörtelen tekintet ellentéte. Nem kalandra biztat, csak helytállásra, azt mondja: tudom, kibírod!

A konyhatündér, aki mosolyogva veri a habot, a pincérlány, aki fáradhatatlanul járja az asztalokat, az elszontyolodott udvarlót biztató szegény szerelmes, a sokarcú Perczel valójában elvarázsolt királykisasszony. A jobb napokat látott bácskai földbirtokoslányt alakító színésznő a katasztrófákból kilábalt embert jeleníti meg, aki nem vesztette el életkedvét. A Perczel-image erény és erély, szelídség és temperamentum egysége. A színésznő alapvetően naiva szerepkörére ráépülő új rétegek hordozó képlete életerő és melankólia kombinációja. A melankólia intelligenssé és érzékennyé teszi az életerőt.

A *Budai cukrászda* Perczel-hősnője már nem csupán a Mesék az írógépről Vilmájának kispolgári átütő erejét és teherbíró képességét ismétli. Felidézi a régi nagyasszonyok, Jókai-hősnők minden poklokon keresztül sértetlen és lankadatlan tisztaságát és életerejét. Egyszerre kell eljátszania a könnyed és vidám nagyvárosi pincérnőt és a menekült földbirtokoslányt.

Perczel, a mindent megértő és mindig biztató szemű, lelkes naiva néha – a kor fogalmai szerint – váratlanul gátlástalan. Erotikája is animál: gyakran megérinti a férfiakat. Érintéseiben felpiszkáló erotikus játék és anyáskodó biztatás van. Laci a kerti padon káromkodik, Perczel tenyere a férfi kezére simul. „Na nem szabad!" Feláll. „Menni kell." Két kezét nyújtja búcsúzáskor. „Mikor látom?" – kérdi a férfi. „Amikor akar." – felel a nő. Tiszta hangja becsületes, kínálkozó. Törzs „Mit foghatok kérem?" kérdésére felelte *A meseautó*ban, „Amit maga akar.", most ezt variálja, azonos hangsúllyal, „Amikor akar.", mondja, és közben teste meglódul, biztatóan odahajol, majdnem csókra, de már el is libben mert a vendégek várják.

11.1.3. A létezés inflációja vagy az élet csendje?

A *Hyppolit* vagy a *Helyet az öregeknek* idősödő hősének le kellett ráznia az életére rátelepedő parazita hatalmakat, hogy új életet kezdhessen. A *Budai cukrászdá*ban az öregedő férfi válik nyomasztó hatalommá, mégis az öregségből fakad a bemutatott világ maradék varázsa. A fiatalt az öreg, a jelen időt a múlt idő, nem a jövő bűvöli el. A tekintély, a presztízs, a tudás, az elegancia, a nagy szavak és gesztusok s a pénz is, minden a múlt oldalán van, a jelen suta, eszköztelen.

Somlay alakítása egyesíti a régi nagyúr és a modern sztár kétféle elitizmusát. Összefonódások teszik a cselekmény világát tömörré, személyessé, drámaian modellszerűvé. Idősebb figurák magasodnak a leanderes udvarban, kintornás zene hangjainál randevúzó pár fölé. Szirákyé (Somlay) a Gülbaba utcai ház, melyben Ilonkáék a cukrászdát bérlik, Sziráky testvéréé a klinika, ahol Laci dolgozik. Sziráky a sorsok ura, mégis otthontalan, ittfeledve, takaréklángon. Gaál filmjében Sziráky teszi el számolatlanul a pénzt, mint *A vén gazember*ben Inokay báró. Az eredmény azonos vagy hasonló, Sziráky a múlt, s nem a jövő hőseként, végül elveszíti a lányt. A lány apja, Kassay bácsi (Gózon Gyula) is számolatlanul söpri be a vevők pénzét. A közös gesztus Sziráky apafigurává szelídülését is előkészíti.

A Kabos – Gombaszögi párra épülő filmek, *A meseautó, A csúnya lány* és az *Elnökkisasszony* dinamikus nagyvárosi komédiák, míg az *Iglói diákok* vagy a *Budai cukrászda,* melyekben a Kabos – Gózon párt látjuk, kallódási történetekkel összefonódott nosztalgiafilmek. Kabos az *Ez a villa eladó*ban és a *Budai cukrászdá*ban ügyeskedő kispolgár, aki mellett Gózon ott népi, itt úri komikustárs. Mindegy, melyikük van előnyösebb helyzetben, a rendi társadalmat képviselő Gózon és a polgárias Kabos, kiegészítve egymást, mindketten rányomva bélyegüket a szituációra, létrehozzák a temperamentumos egykedvűség légkörét.

Érdekes, jellemző motívum a fizetésképtelen lakó és a pénzbeszedő barátsága. Kassay bácsi (Gózon Gyula) és Schulmayer (Kabos Gyula) keresztrejtvényt fejtenek.

– Addig jár a korsó a kútra...

– ...amíg meleg!

– Az addig üsd a vasat! Magának fogalma sincs a közmondásokról.

– Nekem, aki minden közmondást ismerek?

– De mindet rosszul!

Később Schulmayer visszaemlékezik rá, hogy tulajdonképpen házgondnok, és megkísérli behajtani a lakbért. Áll az idő, a cukrász sem figyel a vevőre, Schulmayer is újfent megfeledkezik a házbérről, végül a pénzbeszedő vigasztalja a fizetésképtelen lakókat: „Nem eszik olyan forrón a levest, mint a főzeléket." A *Budai cukrászda* Kabos játszotta pénzbeszedője, az *Egy éj Velencében* Gózon által alakított végrehajtójának örököseként, védelmezi a fizetésképteleneket. „Ezek olyan szegény emberek, méltóságos uram, mint a templom agara." – pereg a bajuszát rángatva hajlongó Schulmayer nyelve. „Egere!" – csattan fel a nagyúr. A pénzbehajtó végül beül fogyasztani, hogy a cukrászék ki tudják fizetni a bérleti díjat; Ilonka behajtja a pénzbehajtón az utóbbi által behajtandó pénzt. A feudalizmus és a kapitalizmus előnyeit egyesíti a Gülbaba utcai idill. Az emberek egymásra találása kölcsönzi a filmnek bensőségességét, otthonos hangulatát. „Mondja, mi a legdrágább ebben a cukrászdában?" Az örök gondtól hajlott hátú, izgékony Schulmayer elszántan ül le fogyasztani, nem az élvezetek embereként, nem nyugodt üldögélőként és eszegetőként, nem úgy, mint a többiek.

A rózsadombi cukrászda vendégei jól érzik magukat, otthonosan elterpeszkednek, de nem szívesen fizetnek. A vendégek sem fizetnek, viszont a pénzbehajtó sem elég ügybuzgó és a háziurat is jobban érdekli a cukrászlány mint a pénze. Az ami nem felel meg a gazdasági racionalitásnak, filmkomédiánk világában nem egyszerűen a kényelmesség, a renyheség, az ázsiai tunyaság és az élősdiség. Filmkomédiánk világában az érem kétoldalú. A régi, óvatosabb, csendesebb világ végtelenül fenntarthatóvá tenné az életet, ha az emberiség így élne. Az új élet, mely felemészti feltételeit, nem tudni, hová rohan *(Helyet az öregeknek).* Mi az értékesebb, az egyszerű jelenlét vagy a verseny és siker? A csöndes és teljes jelenlét többnyire a Gózon által játszott, ittfeledett figurák privilégiuma. A *Budai cukrászdá*ban a ráczmedgyesi doktorfamília is a csendes életet képviseli, és Ilonka is, apja lányaként, hozzá vonzódik. Összeegyeztethető-e a csönd esztétikája a válságvilág lépéskényszereivel?

11.1.4. Trianon mint narcisztikus sérülés és a hiperaktív reakció

A háború következménye pillanatnyi erőviszonyoktól függő területi újrafelosztás, a békekötés nem hozott a népek számára új együttélési modellt, európai békerendet. A győztes hatalmak olyan gátlástalanul rajzolgatták földrészünk térképét, mint a XIX. században Afrikát. Az újrafelosztások az egymásra szorult népeket egymás ellen hangolják és külön-külön szolgáltatják ki és teszik őket az ígérgető nagyhatalmak csatlósává. Magyarország visszaszerezni akarta az elszakadt területeket, a nyertesek pedig megtartani akarták őket: a felek egymás gondolkodásának foglyai, ezért egyik fél sem gondolkodik olyan új elrendezésmódban, melyben nem lennének vesztesek és nyertesek, és nem kellene számolni, hogy hány millió szlovák vagy román hazacsatolásának hány millió magyar elcsatolása az ára, vagy fordítva. Az egymásra acsargó miniimperializmusok válságövezetévé válással fenyegetett régió, két paranoid óriás, a sztálini és a hitleri birodalmak között taktikázva, kezdi elveszíteni európai identitástudatát.

A „rendezés" módja meghatározta a következményeket. Frusztráló és mérgező helyzettel küzd a fantázia. Birtokos osztályaink a reformkor és a századvég között eljutottak a dicső múlt siratásától a modernizációs akaratig. Nyugtalansággal elemezték az elődök tehetetlenségét és illuzionizmusát, s a romantikus igények és a tragikus pátosz alkonyán a polgári egzisztencia alapítására helyezték a hangsúlyt. Trianon azonban megzavarta a századvégi fellendülés által is támogatott, már-már megfordíthatatlannak tűnő modernizációs folyamatot, mely ha lelkesedést nem is keltett, vonzóbb volt az alternatíváknál. A reformkor óta csodált „művelt nyugat" és az „amerikai demokrácia" kiegyezést nem ismerő, büntető hatalomként lépett fel országunkkal szemben. Mindez tragikus mítoszokkal telítette az ismét átromantizált szellemi légkört.

Mit hozhat ki a nézői beállítottságokra építő, belőlük táplálkozó tömegfilm a dezorientáltsággal, daccal és szenvedélyeket felkorbácsoló reménytelenséggel telített légkörből? A filmkészítő kettős feladat előtt áll. Szolidárisnak kell lennie a tömegek nyomorukat tükröző ingerültségével és tanácstalanul ingadozó kiútkeresésével, de igyekeznie kell visszatartani őket az elvadulástól. A tömegfilm rendezője nem engedheti meg magának, hogy ne a valóságos kollektív érzelmi helyzetből induljon ki, s kívülhelyezkedjék a történelmi sorsfordulatok tömeges érzelmi reflexein. Először is a valóságos érzelmeket kell artikulálnia. Erre épül a szorongásoldó, vitalizáló és lelkesítő funkció, az élettel való lelki kapcsok erősítése. A siker további feltétele a felkorbácsolt életkedvnek a mítosz által évezredes léptékben életben tartott értékek általi konszolidálása, a helyi problémák lefordítása a mesék, mítoszok és álmok nyelvére, az emberiség egyetlen univerzális nyelvére. A fordítási folyamat akkor lenne sikeresnek tekinthető, ha pl. a *Casablanca* című filmre egy német is ugyanúgy reagálna mint egy amerikai, vagy ha a *Budai cukrászda* hőseivel egy szerb is ugyanúgy azonosulna, mint egy magyar. Ez nem lehetetlen; Hunyadi Sándor: Géza és Dusán című regényéről pl. talán elmondható, hogy megvan benne ez a lehetőség vagy legalábbis nagyon határozottan keresi.

Mi az, ami szétesett? Magyar királyság évszázadok óta nem volt, a Habsburg birodalommal pedig nem azonosultunk. Az utolsó békeévek társadalmi berendezkedésével a régi birtokos osztály már nem, a polgárság még nem tud azonosulni; ami az egyiknek túl sok, a másiknak nem elég. Kultúránk kiábrándult, hitetlen kisembere konformizmusból képes együtt sodródni a fanatizmusokkal, de maga nem fanatizálható, úgy fogad egy-egy politikai pártra, mint a befutó lóra, de nem tud mélyen és tartósan azonosulni politikai struktúrákkal és ideológiákkal. De azonosulni tud, – jobban mint amikor birtokolta –, azzal, amit elveszített. Az európai átrendeződés hatása nálunk szinte minden családot negatívan érintett. Még a screwball comedy hazai változatát is meghatározza ez a szellemi háttér: Muráti és Jávor úgy esnek neki egymásnak, mint bolond gazda jégeső után a maradék termésnek.

A régi Magyarország szétesése a *Budai cukrászdá*ban elsősorban úgy jelenik meg, mint a lélek önmagához való viszonyát módosító narcisztikus sérülés. Bizonyos értelemben minden komédia tárgya az élet zsugorodása, az erények zsugorodása. A komédiában nem az ország zsugorodását tükrözi az erényeké, hanem az erényekét az országé. Itt a személyiség zavarai és a kultúra gyermekbetegségei jelentik az összes kérdésfeltevések alapját. Az összeszedettségnek két ellentéte van. Aki elengedi magát: nevetséges. Aki felfújja magát: még nevetségesebb. A romantikus komédiában végül összeszedik magukat, a szatirikus komédiában nem. A zsugorodási folyamatok megfigyelése, mely a normális komédiában a bogaras típusok sorát állítja elénk, a melodramatikus komédiában tragikus színt kap. A komédiát a talajvesztettség és a motivációhiány élményei indítják el a melodráma felé. A tehetetlenség és eszköztelenség a fiatal pár jellemzője; a motivációhiány az idős apa és az idős udvarló közös sajátossága. Gózon Gyula a *Budai cukrászdá*ban a *Te csak pipálj Ladányi* változatát játssza el. Az új Ladányi azonban – Csathó Kálmán regényhősével ellentétben – nem tékozolta el, elvették tőle birtokát. Életképtelenségét megnemesíti a felmentő ítélettel felérő túlbüntetés. Gózon eszköztelen játéka a régi

típusok szeretettel, részvéttel és megbecsüléssel teljes, mégis ironikus jellemzése. A reményvesztett Kassay bácsit kábítószerként zsongítják a keresztrejtvény kérdései. Az újságjaiba bújó Kassay bácsi a csendes köznapok befelé menekülő bujdosója. A vesztes lánya, Kassay Ilonka, a szenvedélyek vonzáskörébe kerül, Trianon gyermekét megérinti a hiperaktivitás láza, varázsa. Ilonka táncának mámora ugyanazt fejezi ki, mint a menetelő katonák képsora.

A fiatal pár az udvaron üldögél. „Szabadkai udvaron / Törökszegfű, liliom, / Szabadkai kislány az én galambom." – gyújt rá odakinn a hetykén hátracsapott kalapú, lógó bajszú kintornás. „Törökszegfű, liliom, / Elhervadt az udvaron, / Siratja a kisangyalom, galambom." A Szabadkán síró lény képe és a pusztulás víziója a korabeli néző asszociációs rendszerében közvetlenül utal Trianonra. A képsor kifejlete az utalást későbbi korok vagy más kultúrák nézője számára is világossá teszi. A Perczel-hősnő bácskai menekült, de Kassaynak hívják: már személyében is elszakadt területeket egyesít. A trianoni ítélet ezzel szemben mintegy feldarabolja szép hősnőnket. „Ne sírj babám, meglátod, / Lesz még néked virágod!" – következik a biztatás. „Mert hazamék, meglocsolom, / Kinyílik a liliom, / Kinyílik a szabadkai udvaron." – énekli a görbe mosolyú atyafi, hamiskás arccal. Abban a pillanatban, amikor a dal kihívó hangnembe csap át, a liliom és a locsolás képeinek kapcsolata pszeudo-obszcén erotikus szimbolikát terhel rá a politikai konnotációkra. A politika egén gyűlő fellegből az erotika esője csapódik le. Pótkielégülés? A komédia Northrop Frye által jellemzett beavatási és újjászületési szimbolikája mélyebb elemzést igényel[640]. A szabadkai lányt, a locsolatlan liliomot vigasztaló atyafi vigyora nem a katonai megoldások modellje. Háború és szerelem, szelekció és kombináció, lelki és szociális taszító és vonzerők küzdelméből e pillanatban a pozitív műveletek kerülnek ki győztesen. Gyertek ki a lövészárkokból és szeretkezzetek? Erről van szó? Korántsem. A dalnak még nincs vége. Váltás. Eltűnik a budai udvar és a kintornás. Kinn vagyunk a szabad természetben. Kisgyerekek körtáncát látjuk a város fölött. A magasból megy az üzenet, a fénnyel és a széllel, Szabadkára. Miután a komikus atyafi túlságosan áterotizálta az üzenetet, a gyermekek képe ismét dezerotizálja. Ártatlan kicsik adják vissza a nóta harciasságát! Előbb a kisgyerekek éneklik a dalt a hegyi réten, utóbb cserkésztáborban folytatják nagyobbacska fiúk, harciasabban, s végül katonák menetelnek, új nemzedék, akivé a cserkészek felnőttek. Nézzük a katonákat. A vidám menetelés mindenek előtt semmi több, mint vidám menetelés, melyet saját lendülete visz, nincs feladata, a derűs fiatalemberek felvonulnak és nem harcba vonulnak, s a képsor hatása nem a vonulás céljából, hanem módjából fakad. A képsorban szuggesztív szerepet kap az elölnézet. A masírozó katonák jönnek és nem mennek! Nem mi indulunk el, hanem erősebb, dinamikusabb és vidámabb valónk jön el hozzánk. A képsor a biztos fellépés és az összeszedett együttműködés képét adja, melytől a felvonulást követő kamera lendülete és a feszes vágás révén megperdül és meglódul az egész város. Mindez Gaál Béla számára elsősorban ugyanolyan kontra-depresszív attrakció, mint a revüfilmek dinamikus táncképei. A vidám fiúk menetelése valamiféle „vita activa" modellje, kivonulás az elbizonytalanodott, züllött és reményvesztett szituációból – mely hőseink szerelmét is stagnálásra kényszeríti – egy aktív és fiatalos világba. A menetelők ugyanakkor mégis csak felfegyverzett katonák. Felváltva látjuk őket elölről, közeledve, lendületet hozva és mintegy a nézőnek is átadva, s felülről, kitöltve a teret és hódítón előrenyomulva. A vonuló csapat katonai öltözéke és az elcsatolt területekről szóló dal kapcsolata megengedi a nézőnek, hogy ellenségképben gondolkodjék, amit a menetelés látványszerű öncélúsága és felhőtlen vidámsága ugyanakkor kizár. A Leni Riefenstahlt idéző képsor az 1934-ben készült *Triumph des Willens* hatására utal. A zene kemény menetdallá teljesedik. A felső felvétel a menetelő alakulat mértani fegyelmét és mechanikus ellenállhatatlanságát hangsúlyozza. A kezdeti nosztalgikus illetve kacér és évődő hangnem később infantilisen leszűrt hangnemet szült, mely hangnemváltások során növekszik erőteljessé, ahogyan később Bob Fosse: *Cabaret* című filmjében (1972) a szelíd gyermekhangokon induló dal végül félelmessé, kegyetlenné válik,

mintha a *Budai cukrászda* képsorának kritikája volna. De Gaál Béla nem politikai filmet csinál. Átpolitizált képsorai inkább a köznapi tudat, a mozinéző ezirányú tétovaságát, ingadozását tükrözik, kevésbé a nagy politikát. A lendület csúcspontján Gaál újra befékez: visszatérünk a kintornához. A forrongó feszültségek felmutatása végül újra kérdéssé válik: mit csináljunk velük? A képsor a szerelmespáron, az égi angyallá megvilágított szőke lányon, a kifosztottak és elűzöttek szentképszerűvé stilizált képviselőjén, és az őt bámuló férfin végződik. Ne feledjük, hogy a Szabadka-dal egy szerelmespár Gülbaba utcai randevúja során hangzik el. A vidám férficsapat a megsokszorozott férfiasság benyomulása a feltárulkozó, meghódított térbe erotikus ellenállhatatlanságra tesz szert, egy végetérni nem akaró orgazmus hasonlatává válik.

A jelentések zavarba ejtő harca végül a szerelmesfilm szintjén konszolidálódik. A film happy endje is visszautal a Bácska-dalra. Mint Mezei József – Ambrus Zoltán és Papp Dániel kapcsán – rámutat, irodalmunkban Bácska valamilyen magyar mediterrán tájat jelent, melyet a beteg közérzet és az egészség sóvárgása közötti ellentét tesz jelentőssé. A déli utazás próbatétel „amely felszabadította vagy összeroppantotta zarándokait."[641] Az „Ismered-e a citromok honát?" goethei nosztalgiájának szerény hazai megfelelője visszhangzik irodalmunkban és a *Budai cukrászda* után mostmár tömegkultúránkban is. *Az Elfújta a szél*ben a hősnő a férfiak helyett veszi birtokba és műveli meg az ősi földet, s egyedül marad. Elveszti férje szerelmét, s a föld, melyet meghódított, legyőzött, cserében visszaveszi gyermekét. A *Budai cukrászdá*ban, melynek hősnője nem a természet legyőzője, hanem a természet legyőzőjének, a tudós orvosnak a legyőzője, maga a lány az a darabka, amely megmaradt az ősi földből, s ő hívja haza a férfit. A Bácskába vágyó lány falura viszi szerelmét, s mivel a lány Bácska maradéka, hagyatéka, a lány és a falu együtt kiteszik mindazt, ami elveszett. A happy end valóban az *Elnökkisasszony* vagy a *Nászút féláron* happy endjének mediterrán ragyogásával rokonul.

Később a részeg báléjszakán is elhangzik a Szabadka-nóta, azon az éjszakán, amikor Ilonka csaknem elbukik. Kassay bácsi ott van a bálon, de mit sem lát, mit sem ért. Búsongva énekli a Szabadka-nótát, leissza magát, nem teljesíti apai kötelességét, csak legyintget. Schulmayer ugrik be pótapaként, hozza el a vőlegényt és figyelmezteti Szirákyt, hogy a lány foglalt. Kassay bácsi és a Szabadka-dal a mákonnyá vált honfibú megtestesítőjévé válik a báléjszakán.

11.1.5. A megtagadott csók és a táruló ajtók

Sziráky festő Juditról mintázott képe, a „Tavaszi felhők" közepén perverz lyuk, fehér folt tátong az arc helyén. A festő csak a ruhán dolgozik, az arcon soha. „Úgy látszik, azt már megunta" – teszi szóvá a halk szavú, szomorú Judit (Dobos Annie). „Ugyan kérem!" – dörmög Somlay kedvetlenül.

Judit az olaszországi évekre emlékezik.

– Mindig a Santa Luciát énekelte, amikor festett.

– Igen, mindig azt éneklem, amikor szerelmes vagyok.

Dúdolni kezdik a dalt, fénysugár esik az emlékező asszony arcára. Körben képek, szobrok: csupa halott dolog. A Santa Luciát dalolja a még nem hervadó, de már szomorú asszony és a szerelmes öregúrrá válás határán álló zseniális örök gyermek, a férfi. Semmi sem romlandóbb, hervatagabb és szomorúbb, mint egy régi sláger, az elmúlt boldogság zenéje.

Sziráky és modellje beülnek a cukrászdába. Ilonka mosolyogva áll az „öreg" pár fölött. „Szolgálhatok?" A lány voltaképpen oktalan, indokolatlan életörömmel teli spontaneitása kiemeli Judit sértett merevségét, rosszkedvét. Ilonka a cukrászda ajtajában integet a távozó Lászlónak. Áll a napfényben és nem úgy int mint a rendőr, vagy a vasúti jelzőpóznák, vagy a többi nők. Perczel intése egyben boldog nyújtózás és feltárulkozás. A festő Ilonkát rajzolja,

Judit pedig féltékenyen feszeng, végül távozik. A lány által elbűvölt festő észre sem veszi az asszony eltűnését.

Később Sziráky lakásán látjuk Kassay Ilonkát. A lány a klinikai ambíciókat ápoló fiatal orvos útját egyengetni, protekcióért vonul el Szirákyhoz, odafenn azonban nem vállalja fel s ezzel elárulja őt.

– Kije magának ez a kis doktor?

– Ő ... nekem ... egy ... egy vidéki fiú és nincsen semmi összeköttetése.

A régi arisztokrata és a modern sztár vonásait egyesítő Sziráky lakása hivalkodó zsibvásár, mely nemcsak idegen terek, távoli idők rekvizitumait is összezsúfolja. A művész, a nagyúr ugyanolyan nemzetek feletti miliőben él mint a gengszterek.

Ilonka rajongva körbejár a lakásban, de Perczel rajongása nem édeskés és nem tolakodó, alkalom csak, hogy felálljon és birtokba vegye a teret, mozogjon, nyújtózzon, megmutassa, kellesse magát. Ilonka megcsodálja őméltósága indiai emlékeit. A lány kérésére mindketten hindu ruhákat öltenek, megvalósult Ezeregyéjként keltve életre a halott kultúrkincseket. Előbb Ilonka születik újjá a régi képekből, a múlt kincseiből, mielőtt Ilonkából újjászületnék az elkészítendő kép.

Hőseink átöltöztetik egymást: nagyobb dolog, mintha egy modernebb filmben pusztán levetkőztetnék egymást; az egymást átváltoztatók másterűsége és másidejűsége a nagy kaland, az epizodikus lét mindenoldalú diszkontinuitás által határolt szigete, sziget a létben és időben, ahol felébrednek az ember alvó arcai, s ráébred, hogy mindig ezerarcú volt. A férfi a hatalmas varázslóról mesél, aki harmatcsöppé lett a benáreszi kertészlány legszebbik virágán. Másodszor tér vissza a virágszimbolika, előbb a szabadkai liliom, utóbb a benáreszi mesevirág megöntözésének összefüggésében, s mindkét leánynak az ily módon kétarcúsított Perczel az ekvivalense.

Az idealizált hősnők, az új háború közeledtével ismét a heroina egyes vonásaival ellátott naivák (mint később Ilsa a *Casablancá*ban), többet engedhetnek meg maguknak, mint a szabadabb és aktívabb, ezért több tartózkodással és gyanúval szemlélt jó rosszlányok. Ilonka protekciós expedíciója tilalmas randevúvá változik, mely obligát csókhelyzethez vezet. A férfi karjából kibontakozó lány sikoltozva rohan egymásba nyíló termeken át, ruhadarabokat szórva el. Hitchcock: *Spellbound* (1945) című filmjében ugyanezt a csókjelenetet látjuk, sorra feltáruló ajtókkal.

Indiában van a paradicsom kapuja, vélték a régiek, s a szerető által ráaggatott ruhákat, az imádott lény szerepének díszeit, a fétis, az istennő rangjának jeleit elszóró Ilonka a paradicsom kapujából menekül, amely a csók volt. Vagy a pokol kapujából, amely a tiltott csók? Az alvilágba alászálló termékenységistennőként szórja ruháját, de őt épp fordítva, a köznapi életbe viszi vissza a lemondás, ami megfelel a film összkoncepciójának, melyben a mértékletesség, a szerénység, a lemondás hősiessége az élet ára.

E táruló ajtószárnyak, átlépett határok során át vezető út ugyanazt a vágyat fejezi ki, melyet a felpattanó, menekülő Ilonka iménti gesztusa megtagadott. Az elutasított csók és a táruló ajtók kombinációja az erotikus álomszimbólumok nyelvén a lelki poliandria munkamegosztási ábrándja: a nő az egyiknek gyengéd és elkötelező csókját adja, a másik beavató hatalmától pedig megnyílik; az egyikkel a lelkét és jövőjét, a másikkal a testét és jelenét fedezi fel.

A csók elmaradt, de az ajtók kitárultak, minden felnyílt, a terek egymásba folytak. Ismét a harmincas évek filmerotikájának törvénye teljesül: nem történt semmi, de minden megvolt.

Ilonka teátrális túlreagálása is helyénvaló, az erotika fokozását szolgálja. A lány nem a festő elől fut, a másik Ilonka, a hindu ruhás kéjnő elől menekül, aki kész és kíváncsi a csókra.

Ilonka nem adott csókot, elrohant, de a megkívánt nő nem tehet rosszat, a férfinak a lány megszerzésére, a művésznek a lány elvesztésére van szüksége. A lány elrohanásának pillanata az alkotás kezdete. Az el nem csókolt csók melodramatikus csúcspontján, amikor a lány meg-

fagy, a festmény megelevenedik. A festő dühödten tünteti el a sikertelen csábítás rekvizitumait, és dolgozni kezd a Tavaszi felhőkön. A *Budai cukrászda* úgy kapcsolja össze a kispolgári és művészkörnyezetet[642] mint *A meseautó* a kispolgári és bankármiliőt. Gaál Béla kísérletet tesz annak megelevenítésére, amit Székely István kispórolt az *Ida regényé*ből, melynek eredetijében, Gárdonyi regényében nagy szerepet játszik a művésztematika és bohémélet. A *Budai cukrászda* mitikus alkotáslélektana az eredmény, mely átjátszik az erotika lélektanába.

A hoppon maradt szerető új arcot ad a képnek, ecsetjével bűvölve vissza az ajtón kirohant leányt. Az Ilonka arcát felvázoló Sziráky a régi dalt dúdolja. Judit belép. Ez a dal a mi dalunk! Az asszony mosolyogva közeleg a dalra, melynek emlékét nemrég idézte. A férfireményektől mámoros festőecset büszkén aktivizálódik, boldogan ágál, határozott vonásokkal veszi birtokba a papírt. Judit a férfi mögött áll, előbb őt nézi meghatottan, csak aztán a képet. Arcáról lefagy a mosoly. A fekete Judit helyén a szőke Ilonkát látjuk a tavaszi felhők alatt. Észre nem vett, elfeledett nő áll az új nő víziója által betöltött férfi mögött. Judit mindent megért, összeomlik, megtörik s a férfi dúdol és a lendületes kis arc, az új arc szépségéből merített új fiatalsággal dolgozik a képen. A *Budai cukrászda* megunt szerető helyzetének objektív kegyetlenségét az ihlet problémájaként ábrázolja. A melodráma a szadizmus felszabadítását szolgáló esztétizmussal aknázza ki a hasonló helyzeteket: a megunt szeretőt lehet meg nem csalni, de meg nem unni nem lehet. Ezért a hűség sem megoldás. A helyzet kiuttalan, ezért eme mellékkonfliktusban sem lehet más megoldás, mint az, ami a főkonfliktusnak is megoldása lesz, az igényszint revideálása. Judit elhúzódik, továbbra is észrevétlenül, míg a férfi dúdolása öblös áriázássá dagad.

A *Budai cukrászda* kétéltű film, mely mind a komédia, mind a melodráma követelményeinek eleget tesz. Ez a következő évtized centrális műfajának startja. Judit jelenete másfél perces nagy melodráma, a komédiától megtisztított melodráma próbafutama a melodramatikus komédián belül. A *Budai cukrászda* után Székely is, Gaál is megcsinálja a maga első igazi melodrámáját *(Café Moszkva, Évforduló).*

11.1.6. A kor hőse: a csábító

A *Budai cukrászda* melodramatikus komédia, melyben az utolsó szerelem találkozik az elsővel, s az elsőt is, az utolsót is elbűvöli a pólusok találkozása. Az idősebb férfi utolsó szerelme által megkísértett lánynak fiatal kérője is van. Első és utolsó szerelem (Ilonka és Sziráky) találkozásának alternatívája két első szerelem (Ilonka és László) találkozása.

Az öregek az élet fejedelmei, nem ér fel hozzájuk az élet kicsinyes gondja, még a szerencsétlen Kassay bácsi is úgy él, mint egy száműzött király. Elveszett egy kényes és hatalmas világ, melynek helyére szorgos és szerény hangyavilág lép. Az öreg művész a régi Magyarországot képviseli, tele büszkeséggel és illúzióval, cifra virtussal is, de nemes nagyságnak sem híján. A fiatalember az új világot képviseli, suta kényszerpuritanizmussal, lemondva maradék ambícióiról. A régi generációnak nagy valóságokról kellett lemondania, az új generációnak a nagy álmokról is le kell mondania, még az álmoknak is össze kell húzódniok. A jelen többet követel és kevesebbet ígér mint a múlt, de az elmúlt világ nem a jelen alternatívája. A férfiak között Sziráky az érdekes ember, Dr. Demeczky László a hollywoodi „egyszerű amerikai" vagy a Hitchcock-féle „Mr. Smith" megfelelője.

A film elején az orvos a cukrászlánnyal csókolózik, holdfényben a kispadon. Perczel meztelen karja dominál, mely a férfi vállán pihenve összekapcsolja a párt. Ilonka a film elején félrevonul szerelmével és csókot ad neki, nem kéreti magát és nem játszik vele. A lány nagyvonalúsága, érzelmi bátorsága és testi önátadása készíti elő a váratlan visszavonást. A *Budai cukrászdá*ban, akárcsak Hitchcock *Shadow of a Doubt* (1943) című filmjében, az egyszerű, derék,

unalmas partner jelenti az életet, s a titokzatos, nagyszerű őrült az élet ellentétét. A lányt mindkét filmben az igényleszállítás drámája teszi képessé az életre. A mágikus társadalomban a nagy titkokba való beavatás egyértelmű az életbe való beavatással, a polgári prózában a nagy titkok sejtelmétől való búcsúzás avat be a közös életbe.

A *Budai cukrászdá*ban két szerelemképet kapunk. Az egyik a lázas mámor, amely, ha beteljesül, elnyeli, megeszi a szeretőket, s csak azt engedi vissza a világba, aki hajlandó megelégedni a pótlékkal. *A csúnya lány*ban, akárcsak a *Lila ákác*ban, a férfi rájön, hogy mindent megtalált, amit keresett, minden az övé, amire vágyhatott, sőt többet kapott, de nem vette észre, akit szeret. A *Budai cukrászdá*ban az a szerelmi felismerés üzenete, hogy talán nem is a lázas, nagy mámor volt a szerelem, amit annak tartottak. Túl nagy érzésre nem lehet életet építeni, mert agyonnyomja, a szerelem szerényebb és teherbíróbb. A nagy kaland és csendes szerelem differenciálása megtérés a múlttól a jelenhez, a nagy illúzióktól a reális élet szolid és folytatható vállalkozásaihoz.

A lány előbb az idősebb férfi felé fordul, s tőle tér meg a fiatalhoz, akit az idősebb iránti fellobbanás idején leértékelt. Így a fiatal lány érzelmileg némileg használt állapotban lép be a konszolidálódó frigybe. A két férfin és egy nőn alapuló szerelmi háromszögre beavatási dráma épül: az idősebb férfi ideiglenesen kapja meg a nőt, s a fiatalabb új nőt kap vissza a csábítótól.

Sokan megrajzolták a háború utáni sivárabb szerelmek képét. Szentmihályiné Szabó Mária írja a húszas évek ifjairól: „Fiatalságukra már ráfeküdt a háború árnyéka. Tanulásuk tökéletlen lett, elhelyezkedési lehetőségeiket megcsökkentette a háborúból hazaözönlő sok férfi ... és cserébe nem hozta el helyette a másik lehetőséget: a nyugodt férjhezmenést... Csak valami furcsa, tökéletlen, megkeseredett szerelmeket hozott nekik... Valamit, ami az örök menyasszonyság, vagy a pajtásházasság között enged szabad választást, ha nem akarják végleges lemondásba temetni érzéseiket..."[643] Az erotikus deromantizáció a realitáselv újbarbár túlsúlya által kibontakozni nem engedett örömelv rezignációja. „Sok fiatalember évekig nem gondolhat házasságra, mert állása sincs; a lányok közül sokan nem mehetnek soha férjhez; részben az előbbi ok miatt, részben mert a statisztikai adatok szerint több a nő, mint a férfi. De ezek mind élni akarnak. Egy nő sem fogja tudomásul venni, hogy ő az a statisztikai adat, akinek nem szabad élni. És a szerencsétlen házasságot kötött nők is belevetik magukat a kalandokba, hogy így még jobban kisebbítsék a házasságok számát és megnehezítsék a lányok helyzetét."[644] A kor szerelemképét a női szerepek zavara s az „egyetlenek" találkozásaként, az „igazi" megtalálásaként felfogott pár mint az erotika és szerelem alapegységének elbizonytalanodása jellemzi. „Én nem tudtam összetalálkozni az egyetlennel. Itt-ott és részletekben találkoztam vele, de a boldogságot elosztani nem lehet," – panaszkodik a férfi[645]. Elérhető a kéj és elérhető a biztonság, de a kettő összege sem teszi ki a boldogságot.

A kor hőse a harmadik, a csábító, mert a szerelmeseket agyonnyomja a létharc gondja. A szerelmespár a köznapi élet megnyomorítottja, csak a harmadikkal lép fel, és a kalandban mint az élet szünetében tenyészik, az Erósz szenzációja: „...a házassági háromszöget még a közunalom sem tudta lelökni a színpadokról, írók irtóztak tőle, a közönség betéve tudta, hozták az amerikai filmek, tárgyalták az újságok és erről suttogtak a szomszédok..."[646] Földi Mihály: Isten országa felé című regényében az idős csábító maga az ördög személyesen. Az, aki a szociális aktualitás síkján a női nemet lefölöző befutott nemzedék képviselője, mitikus síkon a beavatás démona, aki agyonbeszéli, elkábítja a lelkiismeretet és megszólaltatja a tudattalant: „magának egy idősebb, teljesen kialakult férfira van szüksége, aki igazán értékelni tudja a maga bimbózó nagyszerűségét, akinek pozíciója van, aki rangot, boldogságot, hatalmat tud adni, aki elvezeti magát az élet előkelő, szép és boldog útjaira... Magának nem egy káplár kell, hanem egy tábornok!"[647] A fiatal kérővel versengő idősebb férfi Hitchcocknál atombombát gyárt (*Notorious*, 1946), a *Gildá*ban világuralomról álmodik (Charles Vidor, 1946), míg Bertolucci-

nál (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) megelégszik a nő teste fölötti kényuralommal, az erotikus totalitarizmussal. Az *Utolsó tangó*-típusú filmekben a kilobbanás hozza az igazi felizzást, míg az első fellobbanás csak pislákolás.

A két férfi foglalkozása sem drámai jelentőség nélkül való. Az orvos egyszerűbbé teszi a betegség által bonyolultabbá tett életet, a művész bonyolultabbá teszi az egyszerűbben, könnyedébben is megélhető embersorsot. A művészet a mágia ősibb, bizonytalanabb hatásait őrzi a pontosabb orvoslási technikával szemben.

A *Budai cukrászda*, a benne rejlő minta lényege szerint, háromszög-történet, melyben nemzedékek, atyák és fiak, küzdenek meg a nőért. Nem a Totem és tabu modellje, melyben az idősebb gerenerációtól veszi át a fiatalabb a nősényt *(Gilda)*; nem is ennek újabb változata, melyben a nő fiatalabbra cseréli (vagy akarja lecserélni) megunt (vagy rosszul választott) apaszerű társát *(Casablanca)*. A *Budai cukrászda* hősnőjét úgy szédíti meg az idősebb férfi, mint a *Lila ákác* hősét az idősebb nő. Ilonka, a szerelemfelismerési zavar női áldozataként, az idősebbtől tér meg a fiatalabb férfi szerelméhez. Az atyai epizód melodrámáiban a férfiak mind vesztesek. A fiatal elveszti, de az idősebb sem tudja megtartani a nőt, aki az egyiket a film elején, a másikat a film végén hagyja el. A fiatalabbat lényegében – finoman és kíméletesen – felszarvazza a nő, végül pedig az idősebbet fosztja meg a nőtől a józanság ébredése vagy a szenvedély kifáradása.

Ha egy igénytelen, naiv szerelmet megzavar a kéj hérosza, a nagy csábító, az első eredmény új igényszint, a visszahatás azonban a menekülés a kalandból, mely az élet ellenlábasává vált, mert az érett csábító karjában megélt kéjeket már a halálösztön vezeti, nem az élet. A csábító jón-rosszon túli szerelme olyan szenzációkba avatja be a nőt, melyeket az élet érdeke már nem kontrollál.

Ilonka, Judit és Sziráky szerelmi háromszöge megtámadja Ilonka és Laci kapcsolatát. Az Ilonka-Laci relációt gyengíti, hogy az erős drámai témák mind Ilonka, Judit és Sziráky viszonylatában, s nem Ilonka és Laci viszonyában jelentkeznek. Szirákynak Ilonka és Judit, Ilonkának Laci és Sziráky között kell választania. Ilonka és Sziráky viszonya a film drámai energiaforrása. A film Ilonka szempontjából beavatási dráma, Sziráky szempontjából az öregedő férfi válsága, melyben a nő szerelme az öregségtől kapott kimenő, a ráadásul kapott élet ígérete. A Sziráky-Judit viszonyban Judit éli meg, amit a Sziráky-Ilonka viszonyban a festő: a búcsúzás melodrámáját.

A háromszögek további háromszögeket nemzenek. Az elbizonytalanodott Lacira lecsap egy új nő, viszony szövődik Demeczky és Daisy (Gordon Zita) között. Ilonka elhanyagolja Daisy felkarolja Lászlót:

– Annyi állás van a világon.

– Tudom. Lehetek én még körorvos is Ráczmedgyesen.

– Vagy szanatóriumi főorvos Pesten.

– Hogy érti ezt?

Ilonkát Sziráky agitálja:

– Ugyan, semmi az egész! Hát ki ez a fiú? Egy kis senki... Mit tudja ez, hogy ki maga?

Lacit Daisy vigasztalja:

– És higgye el, jobb ez így! Hát volt annak a lánynak sejtelme is arról, hogy ki maga? Egy ilyen remek, zseniális fiú, aki előtt nyitva áll az egész világ.

Míg Ilonka a festőt szédíti, Judit emberét, addig Daisy Ilonka emberére vadászik, mindenkinek a másé kell, mindenki mástól veszi el, amivel gyarapodik. Már a politikában is készülődik az a territoriális harc, amelyet a szerelemben már mindenki teljes kíméletlenséggel folytat.

„Mit vétettem én neki, azért mert egy kicsit otthagytam?" – panaszkodik Ilonka Lászlóra. Miután *A csúnya lány* Murátija bevezette az abszolút nőt, a cselédtől a királynőig mindent

jelentő bestiát, a metamorfózisok asszonyát, Perczel is megpróbálkozik. Szirákynak nem kell Judit és Demeczkynek nem kell Daisy, mindkét férfi a cselédeskedő földbirtokoslányt, a vibráló Ilonkát akarja. Ilonka a középpont: megperzselt szívű bonyolultsága és bizonyíthatatlan állhatatlansága a deklasszált úrilány szerény helyzetében teherré vált előkelő múltak kifejezése.

11.1.7. Az öneldobás mámora mint csúcspont

*A csúnya lány*ban az Abbáziába vezető helyváltoztatás eredménye a konfliktust feloldó ünnep, a *Budai cukrászdá*ban a konfliktust kiélező, elcsábító ünnep következménye a helyváltoztatás (menekülés vidékre). A cselekmény karnevalisztikus csúcspontja, mely *A csúnya lány*ban a felismerés, az igazság pillanatát hozta, itt a megszédülés pillanatát jelenti. *A meseautó*ban beteljesül, amire itt Sziráky vágyik: a fiatal lány beleszeret a kész férfibe és feljut a társadalom csúcsaira, visszaadva a férfi elveszett életkedvét és ifjúságát. *A meseautó* bankárja megunt kalandoktól menekül Kovács Verához, a *Budai cukrászda* festője szenzációs kalandokat ígér Ilonkának. A bankár a lány szolid világába lép át a félvilági miliőből, míg a festő kiemeli a lányt a szolid világból.

A *Budai cukrászda* a harmincas évek kétértelmű és alibikereső erotikájának keretei között zajló erotikus film, egy csábítás története. Ilonka randevúinak más az oka és más a célja, az előbbi praktikus, az utóbbi erotikus. Hősnőnk, aki másodszor is protekcióért szaladt a férfihoz, megtorpan a kép előtt, megkettőződve áll saját emberfeletti mása alatt. Ilonkát elbűvöli a „Tavasz", a férfi tekintetében élő Ilonka, aki a képben önálló életre kelt. Sziráky elkéri Ilonka számára Judit ruháját, Judit bólint: „Majd felöltöztetem." Ilonka estére felölti a ruhakölteményt, melyben a nagydíjas képen megjelent.

A kiöltöztetett Ilonka a „Tavasz" másaként lép fel a modellkirálynő választáson: saját másának mása. A műteremben a kép másolta a lányt, a bálon a lány a képet.

Perczel remekel a báléjszakán. Férfiak adják kézről-kézre Ilonkát. Perczel hátravetett fejjel kacarászik. Judit, az asszony, aki levetette ruháját és felöltöztette a lányt, s akiről ezzel Ilonka mintegy lenyúzta a fiatalságot, töprengve nézi a lányt. Nemcsak Ilonka és a festmény, Judit és Ilonka is tükrözik egymást. A kép, mely Judit képe volt, s Ilonka képe lett, végül is mindkettőjük képe, Ilonka pedig az egykori, diadalmas Judit, s Judit egy lehetséges Ilonka képe (feltéve, hogy hősnőnk Szirákyt és a modellsorsot választja).

Judit egyik kezében cigaretta, másikban pezsgőspohár. Mélyen leszívja a füstöt, értően néz, mint aki maga is elvette a férfit egy másik estén egy régebbi nőtől. Végül Judit énekli el a film elején játékosan cifrázó, bolondos férfikórustól hallott dal komolyra fordult változatát, mely az érett nő ajkán, aki már nem a „ma este" asszonya, új értelmet kap. „Mit bánom én a holnapot!" – énekli Judit, akinek ez az este már a „holnap". Perczel egyik férfi karjából a másikéba röpül, az asszony pedig felsóhajt és énekel. „Ma áll a bál, ma szól a dzsessz, / Holnap ki tudja, hogy mi lesz..." Lepöcköli a cigaretta hamuját. A *Budai cukrászda* a szerelmi kódban álmodja meg a politikai kódban még nem pontosan konkretizálható világvége utáni hangulatot.

Laci is megjelenik a bálon, de Ilonka nem figyel rá, a zenére hallgat. „Olyan gyönyörű ez az este!" – mondja átforrósodott torokhangon. Nem az erotikus tangó, nem a hajlékony angolkeringő, nem a kacér valcer, hanem a büszke csárdás egyesíti a furcsa párt a folytathatatlan mámor kivételes estjének csúcspontján. Tánc közben Perczel Somlay mellére veti magát, szinte ráugrik. A *Budai cukrászda* báléjszakájának Perczel Zitája első tigrisasszonyunk, kit Szeleczky követ a *Sziámi macská*ban (Kalmár László, 1943).

Judit dala megvallja, hogy a szomorú asszony egykor olyan lány volt, aki „nem bánta a holnapot". Ilonka azonban bánja, s nem bocsátkozik bele a szenzációs, de epizodikus létformá-

ba, mely az életkezdet feladatainak tagadása. E nemzedék a régi életcélokban már nem hisz eléggé, de a hitetlenség szenzációiban, melyek elbűvölik, még nem hisz eléggé, az elcsábult ember szégyenkezve és undorral, szívébe temetett lázadások és visszájára fordult, pánikba torkolt örömök rossz emlékével tér meg a kötelességhez. A „megszállott pillantás" perczeli formája a renyheség ellen lázadó, megterhelésre, feladatra, formára vágyó lélek kifejezése. A világvége-hangulatot elutasító újrakezdés a hisztérikus szorongás és a jövővel nem gondoló mámor legyőzése a megbízható sorsalapítás gesztusával.

Már Sziráky vállán nyugszik Ilonka feje, s a lány nyitva feledett ajakkal ábrándozik a tengerről. Arcán ábránddá simul az iménti spicces mosoly. Egyszerre ráébred, hogy üres a ház, eltűntek a vendégek, vége a bálnak. A megoldás a klasszikus mozimelodrámáké: a *Casablanca* Ilsája az idősebb férfit, László Victort választja, mert Rick, a fiatalabb férfi perzselte meg a szívét, a *Budai cukrászda* Ilonkája, szintén heroikus naiva, a fiatalembert választja, mert az idősebb férfi perzselte meg őt.

Eljött az éj. A vérmes csábítót bóbiskoló öregúrként látjuk viszont. A két nő, a szőke és a fekete, együtt mosolyog rajta. Az asszony plédet terít a bóbiskolóra, közben mindvégig itt úszkál a melódia – „ma este még tiéd vagyok" – ismét jelentést váltva; miután előbb kéjesből keserűvé vált, most gyengéden szomorkás.

11.1.8. Új boldogságkoncepció: lemaradni a vonatról

Ha a szegény fiatalember és a befutott férfi alternatívája elé állított nő az idősebbet választja, a szerelmi karrierfilm a nő értékeit jóléttè konvertálja. A fiatalabbat választó nő ezzel szemben nem a meglevő világban kapja meg a szépségének és erényének kijáró ellenértékeket. Világot szül választásával, animáló tekintete különleges ambíciót szignalizál.

A fiatal pár szempontjából a *Budai cukrászda* a kiküszöbölt harmadik vagy a legyőzött csábítás története. Mi kell a nőnek? Ha információ, tudás, tapasztalat – a beavatás kellékei – akkor mindezt Szirákytól kapja. Ha gazdagságra, jólétre, kényeztetésre vágyik, mindez szintén Sziráky kínálata. Mit tud nyújtani a „kis doktor", amit az alkotó – a nőtől a szülés privilégiumát elorzó – művész nem nyújt? Az otthonalapítás, a kezdetek kezdetének nagy pillanata, az ősök nagy kalandja, a pionírszerep lehetősége az Ilonka-Laci viszony privilégiuma.

A szegény cukrászlány és a kezdő orvos szerelmét megzavarja a gazdag, magasrangú és érdekes rivális. Ilonkának a tulajdonságokban szegény, nyers és a tulajdonságokban gazdag, érett férfi között kell választania. A lány flörtjének értelme, hogy mintegy elszívja, ellopja, átveszi a csábító információját, megszerzi kettejük, maga és Laci számára az élet s a nagyvilág titkainak ismeretét. A csábító az információátvétel után feleslegessé válik.

„Többnyire a férj az, ki a falusi lakást megszereti, főleg ha ott kellemes foglalatosságokra talál; s nem vágyik oly igen nagyon arra, hogy nejét udvarlóktól körözve s trubadúroktól megverseltetve – mint a tánc és egyéb vigalmak királynéját bámultatva lássa." – írja Jósika Miklós 1860-ban[648]. Mind *Az okos mamá*ban, mind a *Budai cukrászdá*ban a férj ragaszkodik a nagyvilági, városi és modern élethez, s a feleség vágyik a csendes vidékre. A századunk harmadik évtizedében a férfi befolyásolását átvevő új nőtípus a nagyvárosi szellemi és társasélet ösztönzését ambicionáló szecessziós nő ellentétévé válik. A szecessziós nő a felvilágosodás korának intelligens, inspiráló asszonyát követte, az új nőtípus Vörösmarty korának heroikus asszonyvilágát idézi. Ilonka – szerelmi vargabetűje és erotikus információfelvétele által – bizonyos értelemben „öreggé", ha tetszik, családfővé – válik, a házasság hajóján ő a kapitány, ez az oka, hogy *Az okos mamá*hoz hasonlóan, ahol szintén a nők az „okosak", a férfi képviseli az ábrándot és a nő a realitást. A szecessziós szalonbestiák követői filmjeinkben a férfi számára mindinkább tév-

utat, hamis választást jelentenek. A *Marikában* (Gertler Viktor, 1937) éppen Perczel játssza el a Pestre vágyó bestiát. Ha a rosszul választott nőnek terhes és fárasztó nagyvilági ambíciói vannak, akkor a férfi a szerény, házias (Vaszary János: *Házasság,* 1942). Ha a *Budai cukrászdában* a lány egy pillanatra megbolondul, akkor a kezdetben elvágyódó és nyugtalan fiatalember egyszerre kijózanodik: mindvégig fennmarad egymásra bensőségesen reagáló kölcsönös feltételezettségük, melyben az egyik hajtóerő, a másik fék.

Az új hősnőtípus számára, akár egy megtörtént katasztrófa következményeit próbálja kivédeni, akár egy új katasztrófa előérzete vezeti, Noé bárkája a család. A *Budai cukrászda* Ilonkája új férfit teremt, nevel fel magának, aki szintén pozíciókat ad fel s megelégszik a kevésbé rangos pozícióval, ha ez nagyobb biztonságot jelent. A cél a túlélés, az eszmény a szerénység. Az új eszmény a pazarló, nagyzoló, fényűző nemzedékek ideáljainak ellentéte. Nem önmagából, hanem eme ellentétből meríti vonzerejét.

A középosztály később valóban úgy reagált, ahogyan a *Budai cukrászda* apokaliptikus utópiája előrejelezte: a Rákosi-korban messzemenő igényleszállításra volt képes, váratlan tűrőképességről és alkalmazkodókészségről tett tanúságot, hogy a Kádár-korban újra, szerényen, tért és pozíciókat hódítson.

Az utolsó percekben a *Budai cukrászda* Heimatfilmmé változik. Ismét megszólal a Szabadka-dal, de nem mi mentünk el Szabadkára, Szabadka jött el hozzánk, Ráczmedgyesre. Bárányfelhők alatt áll a pár, poros, napos főtéren, körülveszi őket az ország. A hazafias kód mozgósítása a narcisztikus sérüléssel küzd s konklúziója az, hogy az elvehetetlen dolgokra kell építeni: az ország nagyságából megmaradt a lélek nagysága. Ugyanezt a tanulságot, az elvehetetlen dolgok jelentőségét fejtegeti majd a *Boldog időkben* a férj (Rodriguez Endre, 1943). A melodráma a Heimatfilm idilljébe fut ki, de Gaál Béla iróniája sem lankad. Kabos újra eladja a többször gazdát cserélt vázát. „Ez egy eredeti szittya váza. Ősszittya!"

Lacinak, akitől a főváros csaknem elvette bácskai kisasszonyát, megjött a kedve a vidékhez. Itt rejteni el az olyannyira kapós lányt, akinek nem lesz módja kikapóssá válni s a régi nagyasszonyok életét éli majd, holott újmódi tüzek és bonyolultságok lobbantak fel lelkében. „Olyan szép itt minden, olyan tiszta!" – rajong Perczel mint már *Az új rokon*ban is. Fenn a vasúti töltésen elrohan a velencei gyors, melyre a lánynak meghívása volt. Lemaradni a vonatról! Ez jelenti az ifjúságot és a jövőt! A velencei gyors egy pillanatra megáll. Ráczmedgyes, dörmögi a luxusvonat ablakában megjelenő Sziráky, s lepöccinti a szivar hamuját. Ismét a nyitódallam úszkál, „még tiéd vagyok", végül az ifjúságot búcsúztató motívumként. A szegény szerelmesek lenn állnak a szántóföldön, széles tájon, rengeteg fényben, a gazdag „öregek" eltűnnek a vasúti kupé homályában. Lódul a vonat, a kisvilág ölt kozmikus arányokat és a nagyvilág válik az öregség felé rohanó szűk cellává. Gaál Béla happy endjét olyan kifinomult értelemingadozás és ravasz kalkuláció jellemzi, mint egy-egy mai Verhoeven-filmet *(Total Recall / Emlékmás, Basic Instinkt / Elemi ösztön).*

A férfi a sikert vágyta, a lány az egyszerű élet biztonságát. Végül a lány akarata teljesült. Most mégis a lány néz fel a vonatra csöppnyi keserűséggel vegyes nosztalgiával. Perczel szája körül az alsó beállítás által kiemelt „szocreál" pátoszt váratlan tartózkodással megfűszerező fintor játszik. „Elment. Nézze a füstjét. Olyan mint egy felhő. Egy tavaszi felhő." Az öngúnnyal játszó utolsó mondat egyszerre azt értékeli föl, ami „füstbe ment", ami elveszett. Laci magához vonja, csókolja Ilonkát s Perczel máris felragyogva kivirágzik.

Kundera: A lét elviselhetetlen könnyűsége című regényében a kollaboráns rezsim hatalmasai küldik le vidékre a jó nevű sebészt az orosz invázió után. Mégsem ő, hanem a nyugatra emigrált Sabina érzi a lét „elviselhetetlen könnyűségét". Kundera regényében is viharos szerelem útját kísérjük a csöndes végállomásig.

„– Te is elvesztettél mindent.

– Tereza, te nem vetted észre, hogy én itt boldog vagyok?

– A te hivatásod az, hogy operálj.

– A hivatás szamárság, Tereza... És óriási megkönnyebbülést jelent, amikor az ember megállapítja, hogy szabad, hogy nincs hivatása."[649] Nemes belletrisztikát hasonlítunk össze triviális filmmel. Ha tetszik: művészetet a giccsel. A magyar harmincas éveket a cseh hatvanas évekkel. A problémák azonban közösek és a helyzetek visszatérnek. Kundera regényének ellentmondásos végső jelenete hasonlít Gaál filmjére. „Az utolsó állomáson vagyunk – mondta a szomorúság. Együtt vagyunk – mondta a boldogság. A szomorúság volt a forma, a boldogság a tartalom. A szomorúság terét a boldogság töltötte ki."[650] A cseh orvos is, akárcsak a magyar, pincérnőt vesz el. Mindkét mű zárójelenetében szerepe van a vasúti szimbolikának: a regényben utolsó állomásról beszélnek. A régi magyar filmben Budapest képviseli a „lét elviselhetetlen könnyűségét".

11.1.9. A kisembermítosz alkalmazkodási reakciói

A *Budai cukrászdá*ban tanulmányozható, hogyan alkalmazkodik a politikai demagógia korában ideológiai nyomás alá került filmi kisembermítosz az új helyzethez. A nemzeti szocializmus nem a nemzeti és a kisemberi kód normális összege, hanem preparált és redukált változatuk kisajátítása egy új politikai elit és rohamcsapata által. A nemzeti és kisemberi kód normális kombinációjának prototípusa a harmincas és negyvenes évek filmkultúrájában a western.

A Roosevelt-kor amerikai filmjeiben két mítosz verseng, majd egyesül, a „kisember" és az „amerikai" mítosza. A nemzeti mítosz – kiváltképp westerni formája – azt mutatja, hogy a nemzetet közös érdekek szubjektumaként tekintő mítosz nem feltételezi a más nemzetekkel való oppozíciót, sem az egyének vagy csoportok nemzeten belüli elnyomását eme egység kedvéért, ellenkezőleg, a western mint a „nemzet születése" mitológiája a világtörténelem alkotásának nagy drámájában sorra emancipálódó partnerek – új kerekasztal lovagjai – közösségeként képzeli el a nemzeteket.

Az amerikai, francia és angol filmben is nagy szerepet játszó kisembermítosz a kommunista proletármítosz korrigálását szolgálja, mely hátrányos helyzetbe hozza az ideológiában és az általa beígért hatalmi formában a parasztságot, a kispolgárságot és az alkotó intelligenciát. A kisembermítosz a proletármítosz polgári-plebejus ellenképe, melynek a fasiszta népfiamítosz legfeljebb periférikus degenerációja. Az utóbbi regionális propagandisztikus sikerei ugyanakkor arra sarkallják a polgári-plebejus változatokat, hogy elfogadják a kihívást és maguk is harcot indítsanak a tömeglélek befolyásolásáért.

A harmincas évek – nagy világválságban felnőtt – dühös generációja „új emberről" álmodik. A magyar álomgyár újjáépítési koncepciója nem a szovjet filmek osztály-, nem is a német filmek faji ideológiáján alapul, ha szellemi analógiákat keresünk, leginkább a hollywoodi, caprai kisembermítosszal köti össze szellemi rokonság. A caprai kisembermítosz nem az uralom mítosza. A kisember uralma éppen olyan fából vaskarika mint a proletáruralom, mert a kisember nem más mint mindazok összessége, akik nincsenek hatalmon, a proletár pedig ezeknek is legelnyomottabbja. Ha a kisemberre vagy a proletárra hivatkozva bárkit elnyom egy demagóg hatalom, a hivatkozással kompromittált kisembert vagy proletárt is kegyetlenül el kell nyomnia, ráébresztve a kezdetben balekként mozgósított rétegeket a valóságra. A Gaál-filmek kisemberei, akár felemelkedő nincstelenek *(Címzett ismeretlen)*, akár lecsúszott urak *(Budai cukrászda)*, a személyes erényben hisznek és az egyéni sikert keresik. Az őszegények és újszegények egyforma pionírerényeket mutatnak fel, nem gondoskodó hatalomtól várják helyzetük jobbulását, ellenkezőleg, feszélyezik őket az embert saját lábára állni nem engedő összefonódások és az al-

kalmazkodottat sújtó lelki terror *(Címzett ismeretlen)*. A kor filmjei plebejus erényeket ötvöznek mértéktartó józansággal. Az *Elnökkisasszony*ban sem az egyént korrigálja az őt befogadó szervezet, hanem az egyén a szervezetet, s végül a szervezet érzi magát nyertesnek, ha a rebellis és kreatív egyénhez alkalmazkodott.

Ilonka konfliktusa, a szerelmi igényleszállítás, általános igényleszállítássá átértelmezve tér vissza Laci konfliktusában. A nagyra törő kis doktor szülei, a vidéki körorvosék, szerény, meleg szívű emberek. Az amerikai *Dr. Kildare* sorozatban ugyanilyen kedves vidéki kisemberek várják haza egyetemet végzett fiukat. Kiszögelik, az apáé mellé, a fiú orvosi táblájáť, s ott is van egy vidéki lány is, aki hazavárja az ifjú embert. Az újdonsült doktor azonban csak azért jön, hogy bejelentse, amit nehéz kimondani ilyen fogadtatás után, hogy fenn marad a nagyvárosban, a klinikán. Az amerikai filmben a terjeszkedni és emelkedni vágyó ifjú életnek adnak igazat, míg a *Budai cukrászda* szellemi miliője az összehúzódás, az alászállás, a megtérés mitológiája. Az egyik szálon, a szerelmi szál fővárosi szintjén az öregek lemondanak a fiatalok világának asszimilálásáról, az idős férfi a fiatal lány szerelméről, a másik szálon a fiatalok felvállalják az előző generációénál szerényebb sorsot s alászállnak a kisszerűbb viszonyokba. Kétségtelenül az igényleszállítás mitológiája, de a magunktól és nem másoktól követelt, vállalt és nem áthárított lemondásoké. Ha a film vidékre küldi hőseit, azt hangsúlyozza, hogy a kisvilág ura is van olyan boldog, mint a nagyvilág szolgája. Ez az igénytelenség nem öncél, hanem a szabadság, az autonómia pillanatnyi ára. A kis ország a kisemberek országa, ők az országhoz illő emberek, nem a délibábos mértékvesztők. A *Budai cukrászda* végkicsengése nincs ellentétben *A meseautó* karriermítoszával, melyben a Törzs-játszotta bankár kis pörköltet és kis fröccsöt fogyaszt a kis nővel.

Perczel és Perényi a szerelmi romantika fényébe állított, általánosított kisembert játszanak el, Kabos kifejezetten kispolgárt. Kabos bajuszrángatása életfogytiglani feszengést árul el a mindenre elszánt alkalmazkodási reakciók közepette. Kabos az ügyetlenkedő ügyeskedő, aki végül mindent elintéz és elsimít. Próbálkozhat és ügyetlenkedhet, mert a józan észnek minden új helyzetre van válasza. Ő az a potenciálisan tragikus ember, akinek világában soha sincs „nincs tovább". Magányos társaslény, illúziótlan, de nem kiábrándult. Törekvő, de szerény. Szolgaian hajlong, s közben nem egyszer úgy nyugtatgatja a fölötte állókat, mint elmebeteget az ápoló. Meghúzza magát, s közben egy sereg emberről gondoskodik. Hatékonyságának titka, hogy a tárggyal küzd és nem önképével.

Schulmayert, akit Kassayék és Sziráky miliőjében is láttunk már, utoljára keressük fel otthon, a régiségboltban. A plebejus érzület és szolidaritás parancsai és a tőkefelhalmozás követelményei kettős kötésében vergődő kispolgár embersége a szórakozottság mezében cselezi ki a kegyetlen racionalitást.

Ijedt cselédasszony szepeg a régiségboltban. Alkudni próbál, gyámoltalan, feladja. Dehogyis cselédasszony! Értékes vázát árul, elkótyavetyélt vagyon maradékát. Ismét a deklasszálódás képét látjuk, melyet abszurd dialógus kísér.

– Harminc fillér.

– Harminc fillér? Ezért a ritkaságért? – forgatja az asszony féltő ujjai között a törékeny, cifra tárgyat.

– Ritkaság? Hehehe. Ilyet annyit látok minden nap, mint az égen a fűszál.

– De hát az előbb hatvan fillért tetszett mondani!

Schulmayer, akiben a kereskedelem szelleme küzd a szolidaritással, mindkettőnek szeretné megadni a magáét.

– Az más. Ha már egyszer hatvan fillért mondtam, hát nem bánom, legyen ötven.

A *Casablancá*ban látunk majd ilyen jeleneteket, utolsó tárgyaiktól, jobb élet utolsó tanúitól megváló menekülteket, s ott Humphrey Bogart vívódik majd, aki az üzletét is szeretné megmenteni s egy csöppnyi szolidaritásnak sem tud ellenállni.

Schulmayer bácsi később ugyanazt a vázát ajánlgatja a diákoknak, melyet az imént fitymálva vásárolt a hölgytől.

– Eredeti herendi. Ez belekerül az uraknak ... mondtam, hogy eredeti meisseni, ugye ... ez belekerül húsz pengőbe.

Végül odaadja tizenötért.

– Manapság olyan ritka mint a fehér hattyú!

Bogart minél jobban akar járni, s minél görcsösebben őrködik önérdeke fölött, később annál nagyobb áldozatot hoz. Schulmayer eme út komikus változatát rajzolja elő. Minél jobban jár, később annál többe kerül neki. Ilonka elvonul a régiségboltba a diákoktól kapott vázával.

– Hogyha megvenné annyiért, amennyi még a házbérből hiányzik...?

Így az imént nyert tizenöt pengő végül harminc pengőjébe kerül Schulmayernek.

11.1.10. A magyar ugaron miért csak egy nap a világ?

Dino Buzzati Tatárpuszta című regényének hőse, az Isten háta mögötti erődbe vezényelt fiatal tiszt, ambiciózusan várja a tett napját, az erőpróbát, de a tér és az idő élettelen pontján születettnek nincs ideje kivárni a világot: mire a világ mozdul, a regény hőse tehetetlen haldokló. A tisztes reménytelenség, a privilegziáltakat is sújtó sansztalanság, a kielégületlen nyugtalanság különös intenzitással jelentkezik az egykori Osztrák-Magyar Monarchia tradícióinak hatókörében. Filmjeinkben a Tatárpuszta-komplexus tünetei az „egy nap a világ"-hangulathoz hasonló s a harmincas évek múlásával növekvő szerepet játszanak.

Míg Baudelaire a nyárspolgárok között élő intellektuel magányát írta meg, a „magyar ugar" Ady-féle szimbóluma az égig növő dudva, a kontraszelekció, a zsiványság s nem a becsületes filiszter derekas középszerűségének uralma alatt ábrázolja a magányos alkotóerőt. Baudelaire problémafelállításában szembe kerül egymással alkotóerő és derekasság, melyek az ugar-komplexum frusztrációinak kitéve szövetségesek.

Filmjeinkben figyelemre méltó látszólagos ellentmondás az úriemberi kód univerzális jelenléte, s egyúttal a nevetségesség határán való jelentkezése, amit az ugar-komplexum magyaráz. Az „ugar" szimbolika csak a jelölőt veszi az agrár szimbolikából, jelöltje általános, a személyiség komplettségét, s a gyér lehetőségekhez hozzá nem illő kiképzettség túlságának vegetálásra ítélt, szenvedő állapotát ábrázolja. Don Quijote, a „szegényes, szikár, földönfutó"[651] hős nemes erényeit, írja Greguss Ágost, nem fogadja be a valóság. Pedig ezek az erények valódiak: a lovag „bátor, nagylelkű, igazmondó, igazságos, részvevő, szolgálatkész, az elnyomottak és üldözöttek gyámola, szerelmes, hűséges, csodahívő, kalandvágyó. Nemes szíve, erényei bámulatra késztetnek."[652] De ha a miliőnek kis ügyességekre, apró készségekre van szüksége, melyek erény és bűn határain innen vannak, akkor a nagyra hivatottság még azt sem éri el, amit az apró bűnök kisajtolhatnak a világból. A magukat kiképezni nem tudó erények suta, groteszk, hóbortos formákban tengődve torzulnak, míg a kifejlést találó apró ügyességek és bűnök végül a szerénység, a tűrőképesség, a realisztikus életrevalóság és a siker szépségeként virágzanak. Az erény már nem felülvigyázója a sikernek, így a végső sikerkritérium nem az ember (és világa) sikerültsége, csak vállalkozásaié: parazita sikerkritérium. Az ugar-komplexum így az „utánam az özönvíz" mentalitását táplálja.

Az „egy nap a világ"-hangulat a lázas életvágy (a mánia) kifejezése, az ugar-komplexum a depresszióé, a kettő határán jelentkező Tatárpuszta-komplexus a nagy élet, a méltó feladat követelése, a késlekedő sors türelmetlen várása. A Tatárpuszta-komplexus, melynek tartalma a szubjektív és objektív feltételek, ambíció és realitás, tehetség és lehetőség lelki feszültséget

nemző aránytalansága, addig áll fenn, amíg a sansztalanul élők le nem értékelik magukat, s be nem rendezkednek a reménytelen és igénytelen vegetációban.

Az orvos nem gyógyíthat *(Ember a híd alatt)*, a hídépítő mérnök játékhidakat gyárt *(Nászút féláron)*, s az egyik dühöng és rombol, gengszterré, bűnössé lesz, a másik igyekszik megfelelni és nevetségessé válik. Jávor Pál eljátszotta mind a dühöngést *(Elnökkisasszony)*, mind a nevetséges elvtelenséget *(A csúnya lány)*. Az *Elnökkisasszony* mérnöke túl kreatív a kis ország számára, míg a sikeres sztrárügyvéd a cinikus jogtiprásból él.

Hunyady Sándor regényében a tettek, az alkotás perspektíváját jelképezi a „trombitaszó": „Az asszony az éjszaka és a szoba csöndjéhez képest túl hangosan kérdezte:

– Mit kellene csinálni?

Losonczy behunyta a szemét, gondolkozott, hosszú idő múlva felelte:

– Nem tudom. Nem tőlünk függ. Talán majd történik valami egyszer! – Szeretett volna trombitaszót hallani... De a trombitaszó nem harsant. A szoba csöndjét az idő makacs másodperceire osztotta Negyedi néni kakukkos órájának tiktakja. Mintha ez hangzana szüntelenül: még-nem! – még-nem! – még nem!..."[653] Nem annyira a cselekvés hite mint inkább a cselekvésben való hit vágya századeleji kultúránk jellemzője. „Majd jön egy nemzedék megint, amely hinni tud a cselekvésben s amely cselekedni fog. Flórián gyermekéveit a háború, fiatalságát egy utána következő béke tette tönkre." – olvassuk Aszlányi Károly kallódási regényében[654]. Az első világháború előtt még csak a lelki nyomor, az emberi beteljesületlenség és perspektívátlanság, a háború után a fizikai nyomor is tüzeli az esemény, a minden áron való változás éhségét. „Száz évig nem lesz háború!" – panaszkodnak Molnár Ferenc darabjában, az Olympiában[655].

A menekülés a szabadságtól frommi elmélete az egyéni döntés felelősségre, a felelős tett kockázata és a szellem kihívása elől a szervezetekbe menekülő tömegember tehermentesítő reflexeként magyarázza a XX. századi diktatúrákat, melyek azonban nemcsak az ember korlátait és a korlátolt embereket mozgósították, az erényeket és a kiváló embereket is gyakran megtévesztették és felhasználták, minél hosszabb ideig tartották magukat, annál inkább. A dolog másik oldala éppen a Tatárpuszta-komplexus. Az izolált emberek, az egymás ellen uszítottak vágynak az egymásra találásra és összefogásra, az értelmes feladatokat nem kapó lezüllesztett „emberanyagban" él a vágy a nagy feladatokra s az értelmes életre. Az emberek ösztönösen tudják, hogy minden egyes öröm pótkielégülés s az élet öröme az értelmes élet privilégiuma, az értelem pedig a privát egymásra találások közös egymásra találása, közös értékhorizont által hívott, lelkesített élet. Az ország vár, mindenki vár, utoljára Ady nemzedéke tudta, vizionálta, hogy mire, de azt is érezte, hogy hiába. Az új nemzedékek növekvő aktivizmusa csökkenő utópikus erővel párosul.

Az emberek mindig valamely konkrét ígéretben hisznek, hozzá fűzik reményeiket, de csak azért, mert az egész életnek jelentőséget kölcsönző erőpróba sanszát remélik tőle a maguk és váltást a világ számára. Buzzati katonája a háborút, az építész a békét várja, de soha sem az a háború vagy béke jön, amit vártak, mert a várakozás valójában nem egy bizonyos eseményre, hanem az események bizonyos módjára irányul, s a bekövetkező események végül a régiek módján semmisek. A Tatárpuszta-komplexum nem talál kiutat, mert a korábbi eseményeket a nagy esélyektől megfosztó mentalitások az új eseményeket is kikezdik. Minden eseményhez, midőn eljönne, rosszul nyúlnak hozzá s minden új a régi még rosszabb karikatúrájává válik.

A konszolidált hatalom azt sugallja, hogy az ember legyőzhetetlen politikai végzet vagy üdvhozó eszme parancsaként megjelenő megváltoztathatatlan világ része, melynek játékszabályaiba nincs beleszólása. Az új rendet, új életet a hatalomra törő elitek írják zászlajukra. A labilis régiók álforradalmai egyre toldanak-foldanak egy süllyedő világot, de lehetetlenség módosítani az irányon, a karnevalisztikus politika új és új, rikítóbbnál rikítóbb jelmezekben csinálja

mindig ugyanazt, mert a torz közegben az egyén alkalmazkodását szolgáló, egymásra adekvátan, pontosan a beteg közeg követelményeinek megfelelően válaszoló, torz reagálásokból tevődik össze az akaratlan és feltartóztathatatlan végeredmény, a lassú, de biztos és teljes leépülés. A megváltók az üdvöt későbbi időpontra ígérik, az áldozatokat a jelenben követelik s a lakosság ismételt igényleszállításai során maguk mindig tollasodnak. A hatalomra jutott frakciók mindenkor külső hatalmakhoz való igazodásban látják az üdvöt. Miután az egymást követő frakciók más-más nagyhatalmakhoz igazodtak, a XX. század végére nem marad olyan eszme, amelynek nevében meg ne próbálták volna agymosni és kirabolni a lakosságot. A győztes lázadó nemzedékek újratermelték a közélet bajait, mind kompromittált egy-egy eszmét, s a bukott eszmék sora hozzájárult a növekvő szellemi tanácstalansághoz és erkölcsi zülléshez. Ha pedig sorozatban olyan embereket termel egy miliő, akik elől hátrál a tanulási és kibontakozási folyamatként elképzelt történelem, úgy ezek az egyének és csoportok csak a létfeltételek garázda kizsákmányolásában lelnek pótkielégülést, ami fokozza „az élet máshol van" érzését.

Az „egy nap a világ"-hangulat érzelmi feszültsége a birtokolt előnyök, a Tatárpuszta-komplexusé a megszenvedett hátrányok mértékében éleződik; összecsapásuk és következményeik halmozódásának helye a középosztály. A fehértelefonos komédiákban a nagypolgári „egy nap a világ"- hangulatot fékezi meg a kispolgári tevékenység ethosza, míg a kispolgári Tatárpuszta-komplexust a nagypolgári lehetőségeknek és privilégiumoknak a kispolgárra való áttestálása gyógyítja.

Az „egy nap a világ"-hangulat a szétesés, a pusztulás félelmeit fejezi ki, a Tatárpuszta-komplexus a belső halottság érzésén alapul. Ezért, bár az előbbi tűnik dekadensebbnek, az utóbbi fejezi ki a leépülés előrehaladottabb, kétségbeesettebb fokát. Az előbbi artikulációja a nemességet és nagypolgárságot, az utóbbi az egész középosztályt elérő világrengésből fakad. Az előbbi az élet túlsága, a kilobbanás előtt fellobbanó intenzív élet, az utóbbi az elcsent, elmaradt élet hiányának érzése, az árnyékvilág öngyásza, mely a szalonkommunistákat a tömegeknél előbb teszi fogékonnyá a kommunista jelszóra: „Kísértet járja be Európát!".

Az általunk vizsgált kor túl van az első világháborún, az emberinfláció első kirobbanó öntudatosulásán. Világérzése a kiábrándulás, a perspektívátlanság, de még nem a rezignált önfeladás és nem is a fásult eldurvulás. A kor új mentalitásai az önérzet, az önszeretet, az önbecsülés, az egyéni és csoportnarcizmus sérüléseinek feldolgozását szolgálják. „Valóban, kedvesem, csak a kiállott borzalmak s szenvedések képesek megmagyarázni előttem, hogy valami (szót sem tudok rá), léhaság vagy elközönyösödés volt azokban a napokban időleges állapota kedélyemnek. Alig tépelődtem napi elfoglaltság közben." – meséli az orosz tiszt által elcsábított majd az orosz bakák által megerőszakolt Tersánszky-hősnő[656]. Még a világvége-hangulat kicsapongásait követő antiklimaxként jelenik meg a fásultság érzése, még nem az egzisztencia alaphangoltságának létkategóriája.

A szerelmi vágy is a kiszáradás, a tikkadás, az ugar nyelvét beszéli, s egy akvatikus elem ősformátlanságában megmerítkezve talál energiaforrást, levetni a lét szklerotikus formáit, megtalálni az élet más nívón gyökeret eresztő, vitálisabb formáit. Szerelmi és politikai kód („szabadság, szerelem") között kultúránk párhuzamot von, a szerelmi és politikai kínok szimbóluma azonos. Szerelemkép és ugarkép kölcsönös tükrözése idején még csak az én, az alany, a vágy szubjektuma van válságban, nem a vágy tárgya. Az „egy nap a világ"-hangulat eluralkodásakor úgy érzik, az alkotó, építő élet máshol van, de a szerelem még itt. A Tatárpuszta-komplexum előrehaladott állapotában a szerelem is annak az életnek a része, amely máshol van. Magába roskad s csak undort hagy maga után a privát kárpótlás utópiája. A századforduló nő- és szerelemkultuszát most a visszavonás követi. A kiábrándulás érzései festik az új nőképet: „Úgy hiányzik, ami hiányzik belőle! Készültem rá, hogy neki adom azt a gyönyörű spanyol szót, amit egy pár éve egy világcsavargó táncosnőtől kaptam. Alma de mi curazon. Te, szívem lelke!

S nem jött ki soha a számon. Nem tudok ilyen galád lenni. Sokszor, míg pihenünk a besötétedésben, mert ő is szeret így lámpa nélkül még negyedórát szieszkálni, sokszor ilyenkor megvonaglik a szívem, rohamot érzek, hogy feltérdepeljek ott mellette, összetett kezekkel megimádjam, valami együgyű módon. A szemed. A szád. A fogad. A nyelved. A hegyes, piros nyeldeklő a torkodban, amit nem tudok megcsókolni. A lehelésed. A meleged. Az elváltozott arcod. A bukdosó véred a csuklódon az ütőeredben. A tíz ujjad a két kezeden, a tíz ujjad a lábadon. Ámen. Nem, nem ez az. Akit így áldani vágyom, az egy másik, aki nincs." – írja Szép Ernő[657].

A *Budai cukrászda* az ugarfóbiából származó aktivizmus és a világvége-érzésekből táplálkozó melankolikus dekadencia első nagy összeütközése filmszimbolikánkban. Ezért lett kultikus film, legendás siker. E két érzelmi komplexum rányomja bélyegét a korabeli műfajok történetére. A később kibontakozó melodráma az érzelmi, erkölcsi hőstett segítségével próbálja visszanyerni az életet, az előbb csúcsra futó komédia az „egy nap a világ"-hangulat gátlásoldó hatásaira épít.

Az „egy nap a világ"-hangulat és a Tatárpuszta-komplexus, bár egy tőről fakadnak, konkurálnak is egymással. A nemzetet felrázni igyekvők a Tatárpuszta-komplexusra apellálnak, mely az utolsó pillanat nevében bírálja az „egy nap a világ"-hangulatot. „Nagyon megszoktuk már a civilizáció áldásait s rabszolgái lettünk. Elpuhult kényelemszerető nyárspolgár lélek a modern lélek... Irtózunk még a gondolatától is, hogy megszokott életünk nyugodt egyhangúságát veszélyeztesse valami újítás."[658] Karácsony Sándor bírálja az apokaliptikus kéjt, a lelki dekadencia privát önzését: „a modern ember csak a mának él"[659]. A századvég óta kísértő hanyatláskori élmény szkepszist nemz, a Tatárpuszta-komplexus a mozgósító eszmék ázsióját növeli. „További következményei is vannak az elpuhultságnak. A vízióink erejét és szárnyalását is elemészti. Az amúgy is kiábrándult, elfásult léleknek földhözragadt a fantáziája."[660] A harmincas évek magyar filmhősei nem az életet keresik, mint Dosztojevszkij „Félkegyelműje" vagy Gorkij félkegyelműje, Foma Gorgyejev. Vagy akár mint később a Rossellini-filmek Ingrid Bergmanja vagy az Antonioni-filmek Monica Vittije. Az Ady által nagybetűvel írt Életről már nincs szó, most az Örömöt és a Biztonságot írják nagybetűvel. „A mának élő és csak a szemének hívő ember nem lehet nagystílű, mert hiányzik belőle a vállalkozókedv és a hitelező képesség."[661] A *Budai cukrászda* a komédia ama törekvéséből születik, hogy feldolgozza a Karácsonyéhoz hasonló kultúrkritikai aggályokat. Ezzel megindul a műfaj a melodramatikus pátosz felé.

A Tatárpuszta-komplexusnak vannak olyan elemei, melyek lehetővé teszik az „egy nap a világ" hangulatba való kitérést. A Buzzati-regény csak a probléma egyik felét fogalmazza meg. A késlekedés nemcsak társadalomtípus, a jellemnek is típusa. A birtokon belüliek kényelmessége a társadalmat, a birtokon kívüliek otthontalansága a lelket ítéli késedelmességre. A Délibábok hőse, az Anatole vagy az Álmok álmodója óta gyakran a lélek jelenik meg Tatárpusztaként, amely nem akar teremni, életre ébredni, soha nem érzi késznek magát. A dzsentroid típusok elmulatják az életet, a polgári típusok kuporgatják, nem merik elkezdeni: „Készültél, csak készültél, örökre készültél, de soha el nem készültél... A mulasztás lángelméje voltál."[662]

Karácsony az „egy nap a világ"-hangulatot hibáztatja a Tatárpuszta-komplexus kezelhetetlenségéért. A remény princípiumának elkötelezett teológus úgy érzi, a katasztrófa nem más, csak a várt Esemény, ha nem tudjuk kezelni. Az apokalipszis csak az idők teljességének elmulasztott alkalma. A cinikus, renyhe világ elmulasztja a Pillanatot, s az Esemény már nem jöhet el: „Kolumbus ma nem fedezhetné fel Amerikát, mert elindulásához éppen ez a két lelkikészség hiányoznék: felülni a hajóra és várni-várni India nehezen feltünedező partjait, látni akkor, amikor a kézzelfogható realitás csak néhány rozoga hajó csupa ég és merő víz között."[663] Nálunk a nagy tömegek nem vadulnak meg, csak sunyítanak, nem a nagy várakozások kora ez, csak nosztalgiájuké, az Esemény, az alkalom nem jön el, helyette a benyújtott számla érkezik. Az ese-

mény helyett jön a katasztrófa, a felhalmozott tehetetlenség, immobilizmus, sodródás és kényszerpálya következménye.

Az „egy nap a világ"-hangulat és a Tatárpuszta-komplexus a diszkontinuitáshoz való ellentett viszony kifejezéseiként csapják be egymást. A két vizsgált kollektívlelki-fenomén együtt fejezi ki az ambivalenciát, a kihívás várását és a tőle való rettegést. A pillanatba menekülők nem találják meg a jelenlétet, mert a menekülés nem nagy pillanatokhoz vezet. Az „egy nap a világ" jelszavát kiadók félnek a változástól, melynek napján az áhított és rettegett tett helyett bizonyosan az összeomlás jön el. A Tatárpuszta-komplexus feldolgozása során pedig mindig konkrétabb a követelt áldozatok képe mint a reményeké.

A harmincas évek „egy nap a világ"-hangulatát az évtized végének népi filmjeiben a Tatárpuszta-komplexusra apelláló plebejus aktivizmus váltja fel, de a háborúban ismét eluralkodik az „egy nap a világ" hangulat. A demokrata aktivizmusnak a magát a pillanatnyilag legagresszívabb hatalomnak kiszolgáltató országban nincsenek valós esélyei. Így a korszak minden alternatívája végül az „egy nap a világ"-hangulatba torkollik, s a minduntalan lefejezett középosztály frakcióit sorra megérintő hangulat, melyet a harmincas években a zsidóság veszélyérzete is táplált, a negyvenes években visszatér és a régi magyar történelem végszavává válik: egyik napról a másikra élő, önmagát kizsákmányoló, saját létfeltételeit kifosztó, öngyilkos nép születik.

A század elején a baloldal, a harmincas-negyvenes években a jobboldal, az ötvenes években ismét a baloldal apellál a Tatárpuszta-komplexus mozgósító emócióira. Közben a rendre és gyorsan apokaliptikussá fajuló kollektív mozgalmak közt felmorzsolt egyénben a nemzet hanyatlásának az előző évszázadtól örökölt képe az emberiség hanyatlásának képévé általánosul az elitkultúra csúcsain. A két háború közötti időben, a trianoni sokktól a gombamód szaporodó diktatúrák és az új háború sokkja felé haladva, a nemzethalálon túl mostmár mindinkább az emberiség pusztulását kezdik vizionálni. A XX. századi ember nevében fogalmazzák meg az „utat vesztettünk" érzését. Az emberiség kultúrája a nemzeti válság számára nem kínál automatikusan alkalmazható patentrecepteket. A kultúrkritikus az elnyúlt utolsó napok, az elhúzódó agónia kultúrájaként ábrázolja a modern rohanást. Babits „palackpostának" szánja Az európai irodalom történetét. Az európai kultúra agonizál, az alternatívák, a nácizmus, a bolsevizmus és az amerikanizmus nem európeer alternatívák.

Bár a problémák krónikusak és az analóg helyzetek visszatérnek, figyelmünket a harmincas évek közepének válsága által nemzett beállítottságokra kell összpontosítanunk. A kor polgársága tizenkilencben megriadt a bolsevizmustól, húszban a jobboldali ellenforradalomtól; félt a proletárdiktatúrától, de a kollektivizmus és vasfegyelem jobboldali formái sem vonzották. Vonzódott a nyugati világ szelleméhez és vágyódott gazdagságára, de a kuruckodó nemzeti szellemet is örökölte (csakazért sem leszek oda, határozta el a nyugatra utazó Márai Sándor). Középosztályunk életvitele léha, életstílusa törtető és helyezkedő, de hisz atyái értékeiben, ha nem is él velük. A Tatárpuszta-komplexus a múltat és jelent érzi aszottnak, romosnak, az „egy nap a világ"-hangulat semmissé nyilvánítja a jövőt. Az „egy nap a világ"-szindróma visszafelé taszít, alányom, felértékeli a múltat, a Tatárpuszta-komplexus lázít, izgat, provokál és előre hajt. A kettő együttes eredője a kor emberének konzervatív antipolitikája vagy jobboldali anarchizmusa. A konzervatív antipolitikát a romantika, a tradíciókhoz való egyéni hűség, arisztokratikus individualizmus, aktivitás és pesszimizmus elegye s végül a relativizmus érzésétől ihletett tolerancia jellemzi, szemben a „szélsőjobb" szellemével, melyben a kollektivizmus és militarizmus intoleranciával párosul. A politikai tradíciókat nem szabad – bár ezt maguk a politikusok gyakran megteszik – szélsőségeikkel azonosítani. Tárgyunkra rávetülnek a politikai játéktér árnyai, a politikai játszmák azonban e tárgyat csak közvetve érintik. Nem politikai pártideológiákat elemzünk, tárgyunk a köznapi tudat archeológiájának kutatását jelöli ki feladatul. E köznapi

mentalitásként meghatározott naiv antipolitikának nincs köze a politikai szélsőségekhez, valami egészen más, hozzá tartozik pl. a frivol mindent megértéssel párosuló ellenkezés a nyaktörő politikai vállalkozásokkal s a kollaboráns- és gengszterelitek politikai pókerjátszmáival szemben. A népi antipolitika folyamatos romantikus ellenállás, az egész élet passzív rezisztenciája. E sajátos módon konzervatív mentalitásnak a kultúra csúcsain Asbóth János volt a megfelelője, s épp azt kellene megértenünk, hogyan függ össze a frivol regény, az Álmok álmodója, s az elméleti mű, a Magyar konzervatív politika. Arany László pontosan ezt a furcsa kombinációt teszi szóvá, nem értve egységüket, Asbóth Jánossal vitázva: „természetében nincs konzervatív elem"[664]. Asbóth „élénk stílje, ügyes előadása, váratlan ötletei, szokatlan fordulatai, szellemes modora" egy avantgarde típus jellemzői. „Alig akar valamit épen hagyni, konzerválni. És mégis ezt nevezi ő konzervatív programnak. Ez több mint zsenialitás; ez hóbort."[665] Nemcsak a századvégi Asbóth, már Kemény Zsigmond alakja is bizonyítja, hogy nálunk a radikális diszkontinuitástól és a milliók életével való experimentálástól idegenkedő gondolkodás egyúttal szabad szellemeket tud felmutatni. A hivatalos, politikai jobboldal ezzel szemben nem tudott népszerűvé válni, mert nem a hazai mindennapi mentalitásokra épített, külhoni, elsősorban német politikai modelleket vett át, melyek nem voltak összhangban a helyi kultúra beállítottságaival. Az átlaglélek prereflexív-spontán konzervativizmusát, mely a köznapi világnézetnél is kevesebb, az életstratégia óvatossága, ami kitörő lázongó érzülettel párosul a tűrőképesség határain, a néplélek vizsgálói gyakran észlelik: „A magyar nép alapjában konzervatív nép, a magyar kultúra alapjában konzervatív kultúra... Síkvidéki nép, alföldi nép, mely messze ellát, és gyanakvóan kémleli a láthatáron feltűnőket, alighanem inkább vinni akarnak, mint hozni." – olvassuk Konrád György Antipolitikájában[666]. Márainál a mindennapi élet hajszálgyökérzeteként jelenik meg egy finnyás és félénk konzervativizmus, mely életszerető és evilági, de nagyvilág-ellenes: „a csend úszott az életek felett, mint a békanyál a tavak vize felett, mindenki félt a változástól, mintha legbölcsebb lenne rögzíteni és üvegbúra alá helyezni az életet s ha csengettek, olyan óvatos szorongás fogadta e vészjelt a lakásban, mintha a pénzbeszedő, aki a gázszámlát hozta, Dzsingisz kán egyik elkésett, bűzös lehelletű és véresfogú pribékje lenne."[667] Nálunk a társulás késleltetett és távolságtartó, a harc nem konspiráció és mozgalom, hanem lázadás. Nem férkőzhet a szívhez, aki nem tiszteli a „szent Egyedülvalóságot", amelyhez Berzsenyi ódát írt.[668]

Mindaz, amit Széchenyitől Asbóthig és az őt visszhangzó Szekfű Gyuláig elmondtak kultúránk lelki állandóiról, a harmincas évek privát szellemi létstílusa nívóján a vázolt képletben szerveződik egységgé. A XIX. századi magyar, látszólag paradox módon, úrként liberális, szolgaként konzervatív, úrként lázad, szolgaként tiszteli a nagy és tartós struktúrákat, úrként kiáll a sorból, szolgaként beáll, felülről bomlaszt és alulról restaurál. Mintha létfeltételeinek akarna fittyet hányni s a viselkedéseket kijelölő determinációkból gúnyt űzni. Mintha minden álláspont visszájára lenne érzékeny és minden állítás ellentmondásra ingerelné. Mintha az érdektudatnál és józan számításnál erősebb lenne a dac szenvedélye. Ez magyarázza – lélektani oldalról – a nemesi liberalizmus száz évét s a XIX. századi műveltségi és ízlésformák maradványain tengődő munkáskáderek betűrágó szellemi gyávaságon alapuló, mereven vonalas baloldali konzervativizmusát is. Az elemzett mentalitás eme paradoxiák egyik oldási kísérlete: konzervatív (tradicionalista, negatív visszacsatolásban gondolkodó, a fennállót – a hosszú időn át megszokottat – a kockázatos ígéretekkel szemben előnyben részesítő, a túlerőket megfékező versenykorlátozásokat, gondoskodó hatalmat igénylő), jobboldali (magántulajdon-hívő, az „úri" reprezentáció kellékeit feleleventő, hierarchizáló világnézetű, küldetéstudattal mások fölé emelkedni vágyó), s egyúttal anarchista (egocentrikus, individualista, az erők szabad versenyét a személyiség számára termékeny kihívásként elfogadó, másokat maga fölött nehezen tűrő, elkötelezettségében távolságtartó és gyanakvó, véleményeiben konfrontatív, aktív és pesszimista, ösztönös világmegvető). Nálunk a felettes én azért rendkívül vonalas, mert a konzervatív

antipolitika lelki képletét, a jobboldali anarchista tudattalant kell túlkompenzálnia. A kultúránkra a vizsgált korban jellemző tudattalannak a teóriától és a rendszertől s a vele járó átfogó konfrontációtól és újragondolástól való félelmét és idegenkedését a felettes én a fennálló rend tiszteleteként s örök kormánypártiságként igazolja, a gondolat iránti populáris-anarchista ellenkezést is megőrizve. Ez az oka, hogy a politikai elit előbb eléri és hatékonyabban befolyásolja a lelkeket, mint a szellemi elit, a retorika előbb mint a filozófia. Minél népszerűbb egy műalkotás, annál többet tartalmaz, sűrít magába a vázolt prereflexív, populáris, konzervatív antipolitikából.

A vázolt szellemi és lelki tendenciák a szokások és hajlamok, de nem a természeti determinációk módján hatnak. A szellemi élet meghatározottságainak minden leírása mindenek előtt önállósítja, saját hajlamaitól is – ellenőrizhetőségük, kormányozhatóságuk értelmében – szabaddá teszi az egyéni szellemet. A mentalitás nem börtön, a korstílus sem az, de kiindulópontjában vagy ellenválasztásaiban a nagy gondolkodást vagy művészi stílusteremtést is meghatározzák. A szellemi élet történetírói rendszerint túlbecsülik az irányzatok jelentőségét és hatalmát. A gondolkodásnak nem ez a lényege, sem az egyénének, sem a csoportének vagy korének. A csoport, a vonal, az irányzat, az izmus a szellem formájához tartozik, nem lényegéhez. Címkézéssel nem jellemeztük a gondolkodót. Lényegi hozzájárulását nem ragadja meg a címke. A szellemi alkotás lényegét a történelmileg véletlen irányzatok keretében létrejött általános érvényű, közérdeklődést keltő problémafelvetések és megoldások jelentik. A gondolat története által túlbecsült szellemiség-típusokat azonban az eseménytörténet szempontjából nem lehet túlbecsülni. Amennyiben az egyéni gondolkodás nem képes magát a létezést átfogóan és erőteljesen újragondolni, úgy csak a gondolati szokások, előszeretetek, rokonszenvek sodrában haladhat: amennyiben nem ő mozgatja a gondolatvilágot, az mozgatja őt. A gondolkodók többségét és a gondolatok átlagát mindig ez a mozgatottság jellemzi.

A sikeres formarendszerek a néplélek, a kollektív tudattalan, a társadalmi képzelőerő, a tömegközérzet hosszú távú és nagy komplexitású alkalmazkodási stratégiáit érik el, teszik hozzáférhetővé, mozgatják meg és hozzák kommunikatív viszonyba más, hasonló vitalitású és komplexitású szellemi stratégiai rendszerekkel. A képzelőerő „álommunkája" azonban nem ölti a kioktatás, megbélyegzés vagy letorkolás formáit. Az egyik fél megkísérli beleálmodni magát a másik álmába. A komédiák jellegét, a műfajrendszer lélektani hordozójaként, a kollektívlélek aktív és pesszimista beállítottsága határozza meg. Ebben látjuk a magyarázatát annak, hogy Gaál Béla konzervatív, irredenta filmet készít, amely ugyanakkor rendkívül frivol. A kollektív tudattalan konzervatív melankóliával párosuló indulati anarchizmusa, amelyhez a filmek a tömeghatás érdekében alkalmazkodnak, a párbeszédet ösztönző kihívásként is hat a liberális érzületű filmesek és a hivatalos konzervativizmus viszonyában. Van-e e párbeszédnek kultúrtörténeti értelme és lelki haszna? A múlt ellentétei a jelen ellentmondásai, a múlt szociológiai kategóriái a jelen pszichológiai kategóriái, „Árpád és Zalán, Werbőczi és Dózsa", József Attila versében, egyek az utódban[669]. A konzervatív szimbolika a múltak nyelvét egyesíti a tér nyelvével; a progresszív szimbolika ezzel szemben a jövőidő, a terv, a törekvés nyelvezetét társítja a deterritorializációéval; az előbbiben az otthon a haza, a táj és a lélek, az utóbbiban a mű, a produktum, a mesterséges környezet és az őt uraló szellem az alternatív értékeket is szintetizáló és kontrolláló metaértékek. A kettő egyaránt hozzátartozik az emberi reagálókészség teljességéhez, s a konkrét világnézettípus esetében az egyik a tudattalan előfeltevések szellemi talajaként adja kölcsön a tudatot a másiknak; közben az aktualitás által alkalmilag visszaszorított szellemi princípium a mélybe húzódik. A princípiumok kommunikációja mindkét szinten folyhat, tudatosan vagy tudattalanul, s lényege nem a kompromisszum keresés vagy a megalkuvás, hanem a teljesség keresése és az öncsonkítás elleni lázadás.

11.2. Teoréma 1935
(Nem élhetek muzsikaszó nélkül)

11.2.1. Móricz Zsigmond és a film

A nagy hatású de kis presztízsű sikerreceptek (*A meseautó, Budai cukrászda, Elnökkisasszony, Címzett ismeretlen)* megtalálásával egyidőben kísérletek történnek a filmgyártás irodalmi színvonalának növelésére. Miután a masscult-film csúcsra futott, a midcult-filmet is megpróbálják felfuttatni. 1935-ben Móricz-film, Mikszáth-film és Jókai-film is készül. E törekvéseket mindvégig sikertelenségre ítéli, hogy a rendezőkből hiányzik a bevált masscult-eszközökkel való szakítás bátorsága. A midcult-ambiciókból ily módon csak halványabb, unalmasabb és disszonánsabb masscult-filmek születhetnek. Míg a hatvanas évektől a tömegfilmeket túl sok midcult-elemmel terhelik meg művészi feljavítás címén, a harmincas években a fordított hibát követik el, a midcult-filmeket terhelik túl a tömeggiccs rekvizitumaival. Mindkét szisztémában csak egyetlen, minden mást elnyomó forma él.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* az ebben a korban jellemző közvetítéssel, a Móricz-regény színpadi adaptációjának filmváltozataként készült. Az író gyermekkorának típusait szeretettel megelevenítő regény cselekményét a filmadaptáció készítői, a nyolcvanas évekből a jelenbe áthelyezve, ötven évvel eltolták. Az aktualizáció *A nagymamá*hoz hasonló visszás eredménnyel járt, egy eldurvult, eltömegesedett, ösztönfelszabadító válságvilágba helyezve át egy kényesebb és gátoltabb világ konfliktusait. „A múlt század magyar világát idéző anekdotából a harmincas évekre oly jellemző filmgiccs készült." – írja Karcsai Kulcsár István[670]. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* Nemeskürty István ítélete szerint, „az átlagnál is rosszabb, ízléstelen film..."[671]

A némafilmes veterán Deésy Alfréd által rendezett mozidarab forgatókönyvét Deésy Alfréd és – a film nézője számára bármily hihetetlen – Móricz Zsigmond írta. Móricz szerette a filmet és nem riadt vissza a közönségfilm műfaji követelményeitől sem, de sem a filmesek nem éreztek rá az író világára, sem az író nem találta meg – mint később a kevésbé markáns képzeletvilágot építő, ezért az irodalmi fantáziától kevésbé kötött és így az új médiumra jobban ráérző Zilahy vagy e korban pl. a francia film kísérletezéstől kevésbé visszariadó közegében Pagnol – a maga és a film igényeinek egyaránt megfelelő hangot. „Eddig mindig meghamisítottam a regényeimet a színpad kedvéért. Éppen az ellenkezőjét írtam a színpadra. A filmnél ezt nem fogom megtenni." – fogadkozik Móricz 1934 februárjában.[672] A filmesek aggályoskodnak, félnek az anyag kritikai hangsúlyaitól: „A filmalap azt üzeni, hogy a *Nem élhetek muzsikaszó*-ban a magyar dzsentri nem mulathat ennyit." – jegyzi fel az író 1935. június 18-án[673]. Móricz Virág beszámol a kényszerű kompromisszumokról: „Azt gondolta, sikerült leszállnia a film nívójára, azt gondolta és mindenki azt mondta, hogy filmjének óriási sikere lesz."[674] Móricz végül levonja a következtetést: „...a film alapcélja ma tisztára a mulattatás."[675]

A filmet Heinrich Balasch és Bécsi József fényképezte, zenéjét Radó István komponálta. A csalódást keltő vígjátékot 1936. február 20-án mutatták be az Uránia, a Rádius és az Átrium mozik.

11.2.2. Luxusvilág és anglománia

Deésy Alfréd gyenge filmje, amennyiben mégis magán viseli a forgatókönyvet író Móricz Zsigmond kezenyomát, a Horthy-kor vezető osztályának kettős kultúrájáról szól. A vidéki kúrián a paraszti kultúra vegyül a nemzetközi szállodák és fürdőhelyek kultúrájával, mely nem más mint

az angol gyarmatbirodalom által világszerte elterjesztett XIX. századi angol kultúra az amerikanizálódás kezdeti stádiumában. Ez váltja le nálunk is a régi arisztokrácia bécsies kultúráját. Bánffy trilógiája, az Erdélyi történet, egy mellékalakban mutatja be a magyar arisztokrácia köreiben divatozó anglomániát.

Jazz következik a magyar nótára a főcím alatt. Kényelmes nemtörődömség, kellemes ernyedtség, úri unalom jellemzi a garden-partyt. Híján az emberi kíváncsiságnak, sőt a gyönyörvágynak is, a semmitmondás formalizálása és a semmittevéshez való jog ritualizálása a garden-party, nem igazi ünnep. Frivol mosolyú, hideg úrinők csárdásoznak hanyagul.

A magyar úr, az angolszász divatok által formált nemzetközi luxusvilág részeként, Pesthez és a nyugati metropolisokhoz kötődik, de lelke mélyén mindezzel felületes és végső soron meghiúsult kapcsolatban áll. El van látva a modernizált, pacifikált polgár simaságával, de feszeng ebben a burokban. Átveszi a nagyvilág érintkezési módjait és rituáléit, és meg is felel nekik, de egy jelentéktelen – csak belső bizonytalansága által katasztrófaként feltüntetett – sérelem hatására visszaváltozik dühöngő Turi Danivá. Az úri osztály mindennapi élete modern, lelki kultúrája azonban tradicionális. Érzülete nem felel meg a kollektív érintkezés elfogadott kulturális rendszerének.

11.2.3. A nosztalgikus népszínmű-tradíció keretében felújított úri endogámia

Telefonhívás indítja a cselekményt. Viktor (Delly Ferenc), Balázs (Jávor Pál) barátja érkezik Indiából.

Balázs nem tud Viktor és Pólika kamaszkori szerelméről, melyet szétzúzott Zsani néni (Vízváry Mariska), Pepi néni (Berki Lili) és Mina néni (Vaszary Piri), az egykori három sárkány, akik ma már inkább az *Arsenic and Old Lace / Arzén és levendula* (Capra, 1944) kedves méregkeverő öreghölgyeire hasonlítalak. A pótanyáskodó nagynénik hármasságában felfokozott, bogaras ügyetlenkedésükben s önellentmondó intézkedéseiben és tanácsaikban lefokozott korlátozó gondoskodás olyan képlet, amelynek irodalmunkban nagy múltja, filmjeinkben nagy jövője van. A dzsentrilány családja elutasította a polgári kérőt és dzsentrihez adta lányát. Megtörtént, aminek a polgári szerelmi mitológia szerint nem szabad megtörténnie: nem sikerült a társadalom különböző alkotórészeinek közös otthonteremtése, nem vált belőlük egy család.

Pólika nem volt a szerelem lázadó embere, lemondott első szerelméről. Az autonóm választás szerelmi hőstett, de a megtérés az anyák és nagyanyák hősi lemondásához szintén érzelmi hőstett, mely elnyeri jutalmát. Viktor, az első szerelem az, aki elment, Balázs, a férj az, aki otthon maradt. Viktorral erotikus, egzotikus dalokat énekel az asszony, Balázzsal magyar nótát. Az erotika nem köt, a szerelmet a lokalitás szimbólumai határozzák meg.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* a *Meseautó*-szerű filmekkel szembeforduló ellenfilm, melynek lényege az osztályokat egységgé ötvöző szerelmesfilmi exogámiát visszavonó megtérés a saját társadalmi osztályba. A szerelem célja ebben a népszínműből eredő szerelemkoncepcióban nem a határátlépések izgalma és a határtalanság ekszтázisa, hanem az önkorlátozó mértéket megtaláló megbékélés érzelmi biztonsága. A népszínmű konzervativizmusa meghatározza a cselekmény mozgásterét és előírja a megoldást. E falusi konzervativizmus a konzervatív gondolkodás sajátos, paraszti eredetű, plebejus érzületű változata. Miután és amennyiben a modern világnak már nem a falusi kisurak a tipikus hatalombirtokosai, s az ország sorsának sem meghatározói többé, lehetővé válik, a dzsentribűnök ismételt analízise után, melyekről a Két választás Magyarországon és a Halálfiai között minden elhangzott, a dzsentrierények érzékelése.

Kik rendeltettek egymásnak, az azonosak vagy a különbözők? Pólika és Balázs egyazon lelki anyagból valók, dzsentri virtus fűti őket, olyan elviselhetők vagy elviselhetetlenek egymás számára, ahogyan a magyar dzsentri viseli vagy nem viseli el önmagát. A homogén kultúra előnyeit, az egymást belülről értők, született cinkosok intimitását, a kulturális beltenyészet korlátozottságaival kell megfizetniük. Hőseink otthon vannak egymás lelkében, de egyik sem lépheti át a másik segítségével a maga árnyékát.

Az úri gőg nemcsak a világra árad ki és a környezet életét teszi nehézzé, önmagának is nehézségeket támaszt. A környezet ítéletétől függő és félő kispolgárt a reá nézők tekintete hozza zavarba, az úri gőg önmaga előtt vizsgázik, s magával van olyan túlfeszült viszonyban, mint a kispolgár a környezetével. Elkésett lovagi torna lesz így az élet, amelynek már csak egy nézője van, a lovagiatlan világba száműzött lovag, önmaga. A polgárvilág, melyben a szerelem nem a harc jutalma, hanem az utolsó közeg, ahol még nagy viadalok folynak, zavarba hozza a harc és szerelem mitológiáját. Nemcsak harc és szerelem keveredik össze, a nő szerepe is megváltozik, a harcos jutalmából küzdőtárssá vagy riválissá válik.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* akárcsak az *Elnökkisasszony* (Marton Endre, 1935), a makrancos nő szelídítésének története. A férfi úgy érzi, ha a lánynak ő hódolt, akkor az asszony most neki hódoljon. Az asszonyban élő lány azonban nem tűri a pártütést és trónfosztást. Pólika, a betörhetetlen, akaratos menyecske, lélekben maga is pusztai lovas, aki korántsem szelíd stílusban képviseli a westerni asszonyoktól örökölt férfiszelídítői funkciót. Mindketten archaikus jellemek, Pólika sem tud alkudni, tárgyalni, ő sem diplomata, őt is a lobogás vezeti, dac és elfogultság.

Komédiáink között sok kifejezett „makrancos hölgy"-film van, s még több, melyekben a nőszelídítés más jellegű alaptémával összefonódó mellékmotívum. A régi magyar filmek vizsgálói közül Szalay Károly figyelt fel e témakör jelentőségére: „Néhány vígjátéknak féktelen, elkényeztetett, önfejű lány a hősnője. Ezek a vadóc és akaratos lányok az emancipált nő sajátos változatai. Jólétben élők, akik a modern fölfogást, a férfiakkal való egyenjogúságot torzított formában valósítják meg, kudarcaik olykor azt hivatottak bizonyítani, hogy az egyenjogúság naiv ábránd, idegen a női alkattól (*Makacs Kata, Makrancos hölgy, Házassággal kezdődik, Szerencsés flótás, Ágról szakadt úrilány* stb.)"[676] A szegény lányokat a kisembermítosz pátosza védelmezi: „a nevetségessé vált emancipált nők túlnyomórészt a gazdag és elkényeztetett lányok köréből kerülnek ki, a szegény és becsületesen dolgozó középosztálybeli lányok nem válnak nevetségessé sohasem."[677] Az emancipált osztályok emancipált női a makrancos hölgyek, az emancipálatlan osztályok emancipált női üdítő kis hősök.

A dominancia ideáljának hódoló személyek kötődése szégyenlős, gyengédsége suta. Az úri gőg megkettőzése nehezen kezelhetővé teszi egymás számára a szerelmeseket és házasokat. A „makrancos"-filmek a visszautat keresik a legelőbb a felső osztályokban modernizált, rózsák háborújává lett házasság feszültségeiből. A lányt asszonnyá változtató szokásos beavatási próbatételeket megfordító asszonyszelídítő filmekben a beavató férfi erejét és türelmét teszi próbára a nő. A nő csak azután hajlandó igazolni a férfinak, hogy nő is tud lenni, miután a férfi igazolta, hogy tud férfi lenni. Amennyiben a beavatandó nő a próbára tevő, s a beavató férfi a próbára tett, e filmek a lány hatalomnövekedésének kifejezői. A lány asszonnyá válását szelídülésként felfogó „Makacs Kata"-filmek egyúttal az asszony önkéntes lemondását is kifejezik a hatalomról, amelyet a lány kivívott. A szelídség hatalmára szert tevő asszony a filmek végére válik alkalmassá az anyaságra. A happy end lényege az asszony lehetséges anyává válása.

11.2.4. A tradicionális nagyasszonytól a modern hisztérikáig és vissza

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* akárcsak a *Budai cukrászda,* a hindu egzotikum és a népszínművi-heimatfilmi idill alternatívája segítségével jellemezte a helyes illetve hamis választást. Pólikát Viktorral való flörtje a hindu egzotikum és a nagyvárosi élet csábításaival küzdő élveteg és ingatag asszonynak mutatja, míg Balázzsal való szerelmes vívódása betörhetetlen pusztai hercegnőként jellemzi őt.

A beteljesületlenségek és lemondások következménye a *Márciusi mesé*ben vagy *A nagymamá*ban megismert régi generációk esetében a melankólia; az ifjabb generáció életében új következményük a labilitás és elcsábíthatóság, a meg nem állapodott nyugtalanság csillapíthatatlansága. Az elöregedett kényszerkultúra még konform de már nyugtalan miliőjében a választás után játszódnak le olyan konfliktusok, amelyeknek előtte kellett volna lejátszódniok.

A társadalom általános konformizmusából, a társadalmi osztály önmagába való bezártságából, az egyéni élet krónikus valószínűségéből – a váratlanság, a kaland hiányából –, a testi, lelki, szellemi információhiányból születnek Herczeg és Molnár élveteg hisztérikái, akiknek mentalitása filmünkben eléri a vidéki tekintetes asszonyi miliőt. A régi nagyasszonynak feltétlen hatalma volt, de nem férjével szemben. A női hatalomnak pontosan meghatározott jogkörei voltak; a férfi a kerítésen túli világban parancsolt, a nő a kerítésen inneni világban: a férj a jobbágyoknak, később a mezőgazdasági munkásoknak, a nő a házi cselédeknek. A modern nőt felszabadítják, de nem kap hatalmi jogköröket, munkaerőként szabadul fel, az egykori cselédség utódhadseregébe besorozva, áruként, a piacon. A nagyasszonyt leváltja a hisztérika, akiben a tomboló akaratosság a nagy összeomlásokkal váltakozik. Mivel nem kapott hatalmat, csak önkényét szabadították fel az új viszonyok, állandó erotikus intrikával kell biztosítania pozícióját.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* ismét olyan film, melyet már pusztán a színésznő típusának téves megválasztása is bukásra ítél. A férfigárda színvonala egyenletesebb, mint a színésznőké, s a rossz színészválasztás *(Café Moszkva)* sem teszi a filmet feltétlenül tönkre. A boldogságmitológiában, melyben a férfi az értékek keresését testesíti meg, míg a nőnek az értékek foglalataként kell megjelennie, a színésznőre fokozott terhek nehezednek. Dayka Margitban lenne elég szenvedély, Szeleczky Zitában lesz elég büszkeség a bővérű és rendíthetetlen tartású pusztai királykisasszony eljátszására. Deésy Alfréd, a rendező, és Somogyi Erzsi, a színésznő, nem érzékelik Móricz lehetőségeiket beteljesíteni nem tudó, de szenvedélyes nagyasággal teljes embereinek komoly szépségét, a fenyegetettségből merített erőt, a „csakazértis" esztétikáját. Pólika filmi figuráját ugyanaz a gyermeteg nyafogás teszi idétlenné, mely Ernő alakját is kínossá tette *A nagymamá*ban. A dzsentrilányt elkispolgáriasító színésznő a telivér fővárosi hisztérikákat szenvedély nélkül, talán sznobizmusból utánzó falusi libát csinál Pólikából. Jávor, aki Muráti Lilivel való együttműködése során felülmúlta, s ezúttal elhagyja magát, annál erősebb, minél erősebb temperamentummal, markánsabb tehetséggel párosítják. El kell hogy bűvölje a nő, hogy ő maga el tudja bűvölni a nézőt.

Móricznak nem volt szerencséje Deésy Alfréddal. „És mi kellett a külföldnek? Gulasch, fokosch, Hortobágy, csikós, igazi magyar duhajkodó, mulatozó dzsentri stb. S ez az akkori filmekben meg is található. Így ebbe a filmbe is igyekeztünk egy kis magyar virtus-egzotikumot adni."[678] – mondja a rendező. A külföldi néző számára magyar, a hazai néző számára távolkeleti egzotikumot gyömöszölnek a filmbe. A Pólika és Viktor szerelmét megjelenítő visszapillantás állatkerti üvegházat idéző park pálmafái alatt játszódik. Miután a vidéki nemesi kúria parkja Deésy filmjében egy Maugham-film egzotikus miliőjét idézte, már nem meglepő, hogy a visszapillantó képsor debilitásig infantilis és ugyanakkor fáradt arcú kamaszlánya, dalra fakadva, fülledt tangót énekel: „Mámorító éj, / Csupa remegés..."

11.2.5. A félig realizált házasság és a kétszer születő pár

*A nagymamá*ban Kálmán az, akit Mária először megkíván, de Ernő az, akivel először flörtöl. Kálmán, aki a szerelemben az első, az erotikában csak második. A Móricz-filmben Viktor az, akit a lány előbb szeretett, s Balázs, aki testileg elsőként kapta meg őt. A visszatérő Viktor a teljesületlen vágy kísértete, illúzió, másik élet hívása, amely már nem Pólika élete. Az előbbi filmben az első az igazi, s a később jött csak a férfi-nő viszony kezdeti feszengéseit és kockázatait magára vállaló beavató; az utóbbi filmben az első csak ábránd, s a második az igazi. A boldogságmitológia mozija vonzódik az „első" fogalmához. Ha megkülönböztetjük a részlegességek elsőit a teljesség elsőjétől, a kísérletek elsőit a beteljesedésétől, akkor mindig az első az igazi. Sem a szimpla flörtpartner, sem a puszta lelki ábránd tárgya nem első, csak aki mindent megkapott.

Ha a lelki fellobbanás és a testi érintkezés elsője nem esik egybe, akkor a teljes, testi odaadás partnere számít elsőnek és igazinak. Annak, akinek mindent akar adni a nő, a testét kínálja fel, annak, akinek nem akar mindent odaadni, felkínálja a barátságát, azaz a lelkét. A szerelmi jogok bizonytalansága esetén a testi odaadás elsősége lényegesebb mint az első ábránd. A teljes odaadás, mint a test átadása, az öntest tulajdonjogáról való lemondásként nyilvánítja visszavehetetlenné az ajándékot. Ha visszavehető volna, csupán kölcsön lenne, a túllépheto, parciális viszonyok egyike. A teljes odaadás egyszer elképzelhető, mert életre szóló vállalkozás, s nem ismételhető, mert másodjára annak meglopása, akinek javára a szerelmes elidegenítette testét, élete csúcspontján, amikor teste és lelke minden tartozékában ajándékká, a szentimentális szerelmi vallás profán és modern kultuszának megváltó-figurájává vált. A kor embere persze aligha ismerné el, hogy az „egész" fogalmát a testben bírja, s csak a megtestesült egészt érzi teljesnek. A test tartalmazza a lelket, a lélek nem a testet, ezért csak aki a testet kapja, kaphat meg mindent, feltéve ha a lélek is kooperál.

De kooperál-e a lélek? Megkapták-e, bírják-e egymást a házasok? E kérdést veti fel a látogató története, a leányábrándok tárgyával való szembesülés.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* témája a házasság. Balázs és Pólika házassága jogi, nem érzelmi realitás. A félig realizált házasság labilitása kölcsönzi a cselekmény feszültségét. A beteljesületlenség kifejezői a férfi felületes imponáló gesztusai s a nő nyafogó kacérsága. A félig realizált házasságot alternatíva elé állítja a csábító: mindent adni, amit még nem adtunk, s végleg adni, amit kölcsönöztünk, vagy visszavenni és másutt kísérelni meg az elvételt teljességet. Mindent adni azonban nemcsak kiáradást, hanem főként koncentrált kiáradást jelent, melynek feltétele megtanulni lemondani az élet számtalan ingeréről és kísértéséről, mely a párkapcsolattal konkurál. Ha ez keresztülvihetetlen áldozatnak tűnik, úgy az egymásra találás elvételét jelzi. Aki ugyanis nem teszi feleslegessé konkurenseit, maga felesleges. Valódi egymásra találás esetén a lemondás csekély a sanszhoz képest. Lemondás egy sor hétvégi társasutazásról, kis kalandról egy ismeretlen kontinens belsejébe indított expedícióért, nagy regényért. Az ókori és középkori epikában egy nagy hadi expedíció akadálya a szerelem, az újkori egzotikus kalandregényben a szerelem a nagy utazás, a hódító expedíció s a szerető az utolsó „fehér folt" az elhasznált földgolyó térképén.

Az örökkévalóság szavával ajkán a házasság kötelékébe belépő szerelmes nem tudja, mire vállalkozott. A pár problémája kettős. A két ember egyrészt túl sok egymás számára, mert a megkívánt vonásokon túl más vonásokat is magukkal hoznak a házasságba, másrészt túl kevés, mert a választott embernek választója számára sorssá vált tulajdonságaival csábításokként állnak szemben a többiek tulajdonságai. Balázs énekli ki, hogy nem élhet muzsikaszó nélkül, de Pólikát vitte el a park labirintusának holdas útjaira a nyugtalanság. Ez a „muzsikaszó": az élet összes többi lehetősége. Minél intenzívebb az érintkezés, annál csalogatóbb az idegen vonások kórusa. A városi és nemzetközi miliő, melyben az arisztokratikus ideálokhoz asszimilálódott

dzsentrik élnek, új szerelemkoncepciók kikristályosodásának talaja. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* bár felvillantja az új koncepciókat, a megtérést hirdeti a régihez.

A társadalmi és lelki távolságokat csökkentő demokratizáció ára az életvilágok egymás számára való valószínűtlenségének és katartikus váratlanságának megszűnése. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* az amerikanizált *Meseautó*-filmekkel szemben álló, régimódibb anyag, melyben az egyazon miliőben élők is szinte feldolgozhatatlanul távoliak, emészthetetlenek egymás számára. Míg a *Meseautó*-filmekben a nonkonform választások nagy családdá szövik a társadalmat, itt a kockázatmentesnek látszó választásban és a meghitt személyben is végtelen távolságok nyílnak.

Deésy Alfréd Móricz-filmje, az optimista szerelmi karrierfilmek korában, a hatvanas évek pesszimista analitikus filmjeinek – szerény és sikerületlen – elődje. E suta filmben, mely az intimitásban is benne rejlő idegenségről szól, pillanatra felsejlenek Antonioni és Fellini (*La Notte / Éjszaka,* 1961; *La Dolce Vita / Édes élet,* 1960) témái. Mindez 1935-ben azért is ügyetlen, mert negyedszázaddal később lesz filmnyelven elmondható.

Minél bonyolultabb az ember, annál nagyobb utat kell megtennie a cselekvésig. Olyan kérdésekkel küzd, melyek a reflektálatlanul cselekvő és gyorsan alkalmazkodó lények számára álproblémák. Minél bonyolultabb az ember, annál nagyobb utat kell megtennie a kommunikációig. Nő az inkognitó, a védekezés, a mellébeszélés, a hallgatás szerepe az életben. Teret foglalnak a csendesen tragikus valódi konfliktusokat leghatásosabban elfedő zajos álkonfliktusok. A védett kultúra sérülékeny és igényes lényei nem tudják megtenni az egymás felé vezető ugrásokat, melyeket egymás könnyelmű átugrásának és önmaguk elvétésének éreznének. A kifinomult kultúra veszélye az egymás számára való elviselhetetlenné válás, a lefelé homogenizált kultúráé a közönyössé válás. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* több megértéssel ábrázolja a dzsentri értékvilágot, melyet a legtöbb film kívülről nézett. Valóban: ha valamit pusztán kívülről nézünk, valószínű, hogy nem magát a tárgyat fogalmazzuk meg, csupán kultúránk róla alkotott egydimenziósan preparált, kényelmesen hárító, előítéletes képét adjuk elő.

Ha hosszú az út egymáshoz és az intimitásban is dominál az idegenség, akkor az idegen, a távolról jött látogató közvetítő szerepet játszik mint a beavatás mestere. A látogató másrészről nem viheti magával a nőt, mert a jövevény csak az intimen összetartozókban is meglevő idegenség kivetülése, nem önálló drámai erő.

Pólika és Viktor szerelme lehetséges szerelem maradt, Pólika és Balázs szerelme igazi mert valóságos. Tiltott kérőként Viktor jelentene szerelmi házasságot, lánykori kérőként azonban a keresés korának fantoma csupán. Rangbeli partnerként Balázs képviseli az észházasságot, ám az érett nő partnereként ő a szenvedély. A be nem teljesült szerelem kérője egzotikus utazó, míg a férj földműves. Az utazó nem hagy nyomot, voyeurként látogatja a távoli szenzációkat, míg a földműves felszántja és beveti a földet.

Az erotikus száműzött, az asszonytest emigránsa hazatér. Az asszonyt meglátogatja lánykori szerelme. Elfeledett nagy várakozások keresik fel az életet. Deésy és Móricz filmjének témája a happy end utáni világ, mely a párkereső komédiákból kimaradt. A Móricz-anyag tipikus szappanopera-témává válik a filmben: a mindennapi élet mint permanens válság, mely nem éleződik tragédiává, de nem is szelídül idillé. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* konfliktusa a választás és a rátalálás fáziskülönbségére épül. A választást követi a két berzenkedő személyiség egymáshoz rendeződése. E filmtípus cselekménye a happy end után kezdődik s happy-happy endhez vezet, melynek lényege ezúttal az, hogy hőseink megtanulják belekalkulálni egymást döntéseikbe. Mindkét fél megtanulja, hogy párja akarata mellett nem lehet saját akarata, mellyel idegen akaratként állna szemben párja akarata, mert ha így volna, nem alkotnának párt. Két idegen véletlenszerű és külsődleges szövetségéből így jön létre a pár mint önálló egység. A pár kétszer születik: előbb a szerelem ünnepéből, utóbb a köznapi élet változatos tartalmú, de változatlan erejű nyomása alá helyezett lélek megpróbáltatásaiból.

11.2.6. A férj találkozása a feleség múltjával

A konfliktus első szakaszában a Viktor ünnepélyes megvendégelésére készülő Balázs összetűz Pólikával, aki nem engedi levágni a borjút a vendég tiszteletére. A konfliktus kibontakozásának második szakasza váratlan fordulatot hoz: Pólika magát látszik felkínálni a vendégnek, akinek a borjút nem akarta felkínálni. Magát nem sajnálja attól, akitől a borjút sajnálta. A jó gazdaszszony képe: saját húsát nem sajnálja a vendégtől, de a borjúhúst igen, az előbbi ingyen van, az utóbbi pénz. Balázs is a számára kevésbé fontosat kínálja fel a vendégnek (a borjút), s az értékesebbet (Pólikát) kímélné a vendég étvágyától. Balázs előbb azért haragos, mert Pólika nem elég kedves a barátjával, utóbb azért, mert túl kedves vele.

A „hús joga" prózaibb kérdéskör mint a szerelmi jogoké. A „hölgy" mindent ad a testtel, a „cseléd" csak a húst. Az utóbbit teszi az elbukó, félrelépő „hölgy" is. Így válik a „hús joga" az úri és a páriakód keveredési zónáját kijelölő problémakörré. De az úri és paraszti kód kommunikációját is kifejezi, mert a paraszt nem viszonyul narcisztikusan a saját testéhez, a parasztlány nem mimóza, nebáncsvirág. A szalondáma a bukásban találkozik a hússal, a szalondáma és a parasztasszony között álló tekintetes asszony nem feltétlenül.

Filmünk kultúrájában kétségtelenül a testhez való polgári viszony, a polgári test hipernarcizmusa a mérvadó. Pólika ezért komikus alak. A klasszikus polgári kultúra számára hangsúlyos különbséget jelent a test illetve a hús odaadása. Az utóbbi az alkalmi kaland, a futólagos odaadás, az önállósult genitális odaadás kalandja, mely az alantas de szenvedélyes félrelépés érzésének borzongásával jár. A kor asszonya „elcsúszik", „tilosba téved", de vagy sürgősen elfojtja élményét, nem gondolva rá többet, vagy, ha tiltott viszony lesz belőle, lehasított, elkülönített élményként kezeli, amelyet nem tekint élete részének, s úgy viszonyul hozzá, mintha mással történt volna. Ez az „úri" viszony a tilos élményekhez, a poligám hajlamok cinikus felvállalása inkább bohém vagy félvilági stílusjegy.

Balázsnak meg kell tudnia, hogy Pólikájának múltja van. Mindegy, hogy ez a múlt jelentéktelen csekélység. Balázs ráébred, hogy Pólika nem abban a pillanatban született, amikor ő feleségül vette. Pólika önálló lény, nem ő szülte Balázst, Balázs sem őt, az élet közepén találkoztak, két idegen. Pólika eltűnik a buja parkban régi szerelmével. Elnyeli a múlt labirintusa, az érzelmek labirintusa.

11.2.7. A sírvavigadás rejtélye

A feudális úr csak azáltal úr, hogy egyben a király szolgája, a király pedig a „szolgák szolgája". A fejlett polgári érintkezés egyetemes alku és alkalmazkodás, amelyben elvileg senki senkinek nem ura és szolgája, de mintha mindenki mindenkinek alkalmazottja lenne. A polgári társadalomban, melyben az autonómiák formális megállapodások kérdései, senki sem érezheti magát teljesen azonosnak tetteivel. Kevésbé kell hajbókolni egymás előtt, de állandóan bókolni kell egymásnak. Az érdekek és érzékenységek kölcsönös beszámítása által minden tett növekvő mértékben kölcsönösen közvetítetté válik. A helyzetet nehezíti, hogy a partner olyan érdekeit kell beszámítani, melyekkel maga sincs tisztában, és olyan érzékenységeit, melyek határozott hosszú távú definíciók által meg nem erősített labilis identitáson alapulnak. A növekvő önkontroll lehetetlenné teszi a karakán és kompromisszummentes önkifejezést. Az érintkezés feszélyezetté válik.

A fesztelenség orgiái a régi magyar filmben a szerelem és a vigalom. A vigalom sírvavigadó magányos tombolása a nagyobb felszabadulás, az erotika csak egy későbbi korban veti le a maradék feszengést.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* csúcspontja Jávor sírvavigadó rituáléja. A sírvavigadó magyar úr megjelenítése Jávor kedvelt szerepe, nagy fellépése, melyet ambícióval és szenvedéllyel variál. Pólika bűnös! Balázs egyedül maradt! Sebaj. Balázs csalódott Pólikában, de oda se neki! Pólika megkettőzheti a lét értelmét, de Pólika elvesztése nem felezheti. „Már énnékem beborult az ég, / Elverte a búzámat a jég, / Elvitte a lovamat a végrehajtó, / Szeretőm is elszerették tőlem végül, / Nem élhetek muzsikaszó nélkül." A dal telitalálat, Jávor előadásmódja, mely mindig több szenvedélyt sejtet, mint amit kirobbanni látunk, szintén telitalálat.

A veszteségek nótáját húzató ember a bánat ekstázisában találja meg örömét, mert igaz, hogy minden elveszett, de mégis az vagyok, aki vagyok. Értem létezik a világ, engem vesz körül a létezés, mert ahhoz a bizonyossághoz képest, hogy az vagyok, aki vagyok, minden sorsfordulat csak külső tapasztalat, amely nem módosít a személyiség középponti helyzetén. Bárhogy támadja meg a világ, a világ megtámadott közepeként, a létezés megtámadott értelmeként éli át magát és soha sem statisztikai adatként. A leggazdagabb úr és a legszegényebb paraszt egyaránt így érez, csupán az egyik az élet királyaként, a másik trónkövetelőként. Ha minden elveszett, nem vész el az ember kedve, ha minden összeroppan, nem roppan meg az ember gerince. Legfeljebb majd újra nulláról indulunk.

Viktor a film második felében újabb tangót ad elő. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* a dalok párbaja. Egyik oldalon van Balázs búsongó, önidealizáló, mindig a maga úri kedvét önelemző dalaival, az Én-fétis dalvilágával, a másik oldalon Viktor, édelgő, hízelgő tangókkal, a Te-fétis dalaival, melyeknek lényege az önérzet áthelyezése a partner kegyeibe, az alázatos vágy, az önmagába való visszavetettség önemésztő tüzét oldó átolvadási készség enyhületvágya.

11.2.8. A látogató (A szerelem, a barátság és a család válsága)

A fejedelmi gesztusú Balázs levágatná a kisborjút: „Jön a barátom!" A racionálisabb, számítóbb, prózaibb, kiábrándultabb Pólikának a kisborjú fontosabb, mint egykori szerelme. Balázsnak fontosabb régi barátja, mint Pólika számára régi szerelme. A férfivilág idealizmusa harcol a férfi-nő viszony női józanság által felvigyázott köznapiságával.

A mitikus férfi szabad volt, amíg vadászott vagy háborúzott, de a mitikus nő is szabad volt, amíg férfira vadászott. Mindkettőjüket a házasság előtti világ hívja vissza. Viktor a személyes élet hőskorszakának küldötte, mely a férfi számára a barátság, a nő számára a flört, a kacérság ideje. A nőnek szerelme is olyan szellemi és szabad, mint a szerelemben érzékileg determináltabb férfinak csak a barátsága.

Balázs szeretné elhalmozni barátját a szeretet gesztusaival, s mindent nyújtani, korlátlanul és feltétlenül, ami úgyis lehetetlen, ez a nagylelkűség tragédiája, nem keresztülvihető, hiszen a barát nem a kisborjúra vágyik, az asszonyt kívánja. A mindenét ajándékozó úri gesztust nem lehet végigcsinálni, „vadembernek" kellene lenni hozzá, a civilizációhoz a kicsinyesség is hozzátartozik, a határvonás óvatos körültekintése. Ezt érzékeli Pólika, aki egykor Viktort szerette, de Balázsé lett, s mostmár sajnálja Viktortól a kisborjút.

Pólika nem tudja, hogy régi szerelme Balázs jó barátja, Balázs pedig nem sejti, hogy barátja szerette Pólikát. Kétlaki szerelmi háromszög jön létre, mely nem ritka a melodrámában. A jövevény, amennyiben a nő múltjából érkezett, emlékeztető és kísértő látogatóként, a házasság rizikófaktora. A látogató és a férj barátsága szemszögéből ezzel szemben a feleség a bomlasztó rizikófaktor. Deésy filmjében nemcsak két szerelem verseng a nőért, egyúttal barátság és szerelem is verseng egymással. A hasonló *Gilda*ban (Charles Vidor, 1946) a barátság győzel-

met arat a szerelem fölött, s a szerelem jogát csak az a fölismerés rehabilitálja, hogy a barát nem méltó.

A kétlaki háromszög új választási lehetőségeket hoz: lehetséges, hogy a két barát egymást választja a nő helyett *(Casablanca).* A *Four Daughters* (Kertész Mihály, 1938) két nyugtalan és nagylelkű hőse, az apa és a kérő, egymást választják az anya és lánya helyett. Az elválhatatlan barátok olykor osztoznak a nőn (Stuart Heisler: *Blue Skies*, 1946). A harctéri melodrámákban udvariaskodva felajánlják egymásnak közös szerelmüket (Ágotai Lajos: *Pergőtűzben*, 1937, Ráthonyi Ákos: *Sarajevo,* 1940). A konvencionális háromszögben duplán reprezentált nem tagjai, hátrányukat előnnyé változtatva, a kétlaki háromszögben többséget alkotva szövetséget köthetnek a vágy kisebbségbe szorult tárgya ellen. Hawks filmjeiben a férfiak, akik az akcióban, a munka kalandjában élik meg a csúcspontokat, tartózkodással szemlélik a nőt (*Only Angels Have Wings*, 1939, *Hatari*, 1962). A *Trader Horn*ban (W.S. van Dyke, 1931) a férfit lefokozza a rajta ragadt nő, aki – mágikus istennői és dzsungelkirálynői mivolta ellenére is – az út végét jelenti. Az éretlenebb férfit a nagy kalandból antikalanddá vált nő lekapcsolja, míg az érett férfi hátat fordít és újra nekiindul az örök nagy kalandnak, Afrikának. A *Bus Stop* (Joshua Logan, 1956) végén a nősülő farmer jó barátja hirtelen elbúcsúzik és nekimegy a sivatagnak. Részben úgy viselkedik, mint lecserélt, elhagyott élettárs, de úgy is, mint aki megőrizte férfiasságát, amelyet társa átadott a másik nemnek, eltemetett a nőben.

Ha az elemzett filmet szerelem és barátság harcaként szemléljük, Balázs a bűnös, aki megcsalja a szerelmet a barátsággal: ő vétkezik elsőként. Balázs előbb Viktorral csalja meg Pólikát, utóbb – a sírvavigadás narcisztikus gesztusaival és az önmagának elég ember dacos pózával – önmagával csalja meg a nőt.

A szerelem abszolutizmusa a volt szerelemtől, az egykori meghitt viszony társától is elvitatja a nemeslelkű vendéglátás jogát. Pólika flörtje bosszú, amiért Balázs elismerte a barátságnak a szerelem abszolutizmusát korlátozó jogát. Ha a szerelem nem abszolút, ha osztozhat a szíven a barátsággal, akkor másik szerető is belefér.

11.2.9. A fegyvertelen revolverhős

A *Budai cukrászda*ban az idős csábító, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*ben a messziről jött ember veszi át ideiglenesen a nőt a fiatal vőlegénytől illetve férjtől. A *Budai cukrászdá*ban a megkísértett nő a főszereplő, a Deésy-filmben a cserben hagyott fél, a férj sértődése a cselekmény középponti témája. Mi a teendő? Balázs kérdése mozgatja a cselekményt. Ha a mással flörtölő Pólika kettős érdekeltsége szerelmi háromszöget alapít, kézenfekvő, hogy Balázs a megtorló félrelépés által vegyen elégtételt. A Pólika szerelmi háromszöge által megalázott Balázs első impulzusa ellenháromszöggel állítani helyre a szimmetriát. A szerelmi háromszögek egymáson kikristályosodó szövevényessé válása a pornográfia felé vezet. Végül már csak együtt érdekesek és a szerető legfeljebb abban reménykedhet, hogy a „reprezentatív" választék megkíméli a végtelen szerelmi vándorlástól.

Az erotikus filmben nem leértékelt, elhasznált, hanem felértékelt, kipróbált, empirikusan ellenőrzött partnert kap vissza a szerető az alternatív kérőtől. A modern szeretőt, a belsőleg bizonytalan tömegembert megnyugtatja, hogy szerelme közszükséglet tárgya, sikeres, divatos példány. Az erotikus film pornográf pozitivizmusa nemcsak a partner objektív varázsának ellenőrzésére tart igényt, a pornográf pozitivizmus számára lelkesítő, hogy mások is vágynak a szeretett lényre, s megnyugtató, hogy mégis visszahódítottuk a szeretőt: azt bizonyítja, hogy versenyképesek vagyunk. A teljesítménytársadalom szerelmei ily módon a versenyszellemet is kielégítik.

A pornográf szeretőket a klasszikus szerelemkoncepciók lelki hatókörében leértékeli alternativitásuk, mely ellentétben áll az „egyetlen", a „felcserélhetetlen" fogalmával. A konzervatív szerelemkoncepció a szerelmet vezeti le a családból, nem a családot a szerelemből. Az *Édes mostoha* (Balogh Béla, 1935) konfliktusa azon alapul, hogy a kislány nem cserélgetheti anyját ugyanúgy, mint a férfi a feleségét. Az anyamelodráma mutatja a kiutat: az „igazi" az anya módján felcserélhetetlen. A társ ősképe az anya, s a társasviszony ideálja az első társ, az anya felcserélhetetlensége. E korban azonban nem a szeretők tesznek szert az anya felcserélhetetlenségére és nagyságára, ellenkezőleg, az anyák sokszorozódnak meg és fokozódnak le a filmekben előtérbe kerülő kvázi-anyákként.

Az erotikus film szerelmi kollektivizmusának megoldása a népszínműben és a Heimatfilmben nem működik. Pólika flörtjére Balázs nem szimmetrikus félrelépéssel, hanem dacos visszavonulással válaszol. A partner inflációjára nem az inflálódott partner megkettőzése a megoldás, hanem az én felértékelése. Balázs elfordul Pólikától, de nem másik nőhöz fordul, hanem önmagához. Pólika két szerelem, Balázs szerelem és önimádat alternatívájával küzd. A kétlaki háromszög kérdéssé tette, hogy egymás ellenfele-e a két kérő, vagy a nő az ellenfelük. Belső háromszög is van: a partner iránti szerelemnek nemcsak külső riválisa van, belső riválisa az önimádat.

Az arisztokrácia, mely a XIX. század végére elvesztette társadalmi funkcióját, átalakult a nemzetközi szabadidő központok nemzetek feletti életművész-társadalmává. Viselkedését átformálta a polgári szabadidő-ipar, a fogyasztó polgárok pedig azt az arisztokráciát utánozták, melyet a szabadidő-iparral a termelő polgárság formált. Ezt a polgári érdekek által átformált arisztokráciát utánozza a dzsentri, előutánzóként nyomulva be az arisztokrata és a polgár közé. A nyitó kertiünnepély, mely az Antonioni: *La Notte / Éjszaka* című filmjében látható hasonló rendezvény felé mutatóan steril és sivár, a kapitalista szép új világ semleges eleganciáját jeleníti meg. Nincs már benne kedvet felszabadító mulatság, amely nem társasági rituálé, hanem a magányos pusztai ember úri kedvének gesztusa, az egyén dolga. A paraszti individualizmus áll szemben a birtokos osztály önvédelme által megkövetelt úri kollektivizmussal. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* az úr és a paraszt harca, de nem osztályharc. A szellem az úr, a lélek a paraszt. Az életet jelenti a paraszt és a formák hatalmát képviseli az úr. Balázsból kitör a paraszt, s megzavarja a kertiünnepély úri stílusát. Az elparasztosító szerelmi bánat véget vet a sivár unalomnak. A szalonmosoly hideg vicsorával kivitelezett udvariaskodás rituáléiba belebődül Jávor dala: „nem élhetek muzsikaszó nélkül!", mely nem az illem dolga, hanem a kedvé. A westernhős egyetlen éjszakán elmulatja, amiért keserves évet robotolt. Jávor is nekilát elmulatni az évi termést. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* formálisan nem támaszkodik a westernre, alapproblémáik mégis közösek, mert a polgár a paraszttal s a letelepedett földműves a magányos lovassal küzd hősében. A westernhős feszeng a kaptafára készült, egységesített társadalmi viszonyok között, mert lehetetlen, szabad világról álmodik, amelyben minden ember király.

Pólika az élet biztonságát és folyamatosságát védelmezi a film elején, a westerni nők módján. A westerni férfiak a jelen mélységeinek elkötelezettek, nem a múltak és jövők mélységeinek, képesek mindent feláldozni a pillanat nagyságáért. A westernben a csodavilágból számkivetett csodavárás válik dühöngéssé, ámokfutássá, vándorlássá, otthontalansággá, és mindennek egyetlen ellenszere a nő. A westerni nő olyan erkölcsi előnyre tesz szert, amelyet prostituáltként sem veszít el (Ford: *Stagecoach / Hatosfogat*, 1939, Leone: *C'era una volta il West / Volt egyszer egy Vadnyugat, 1968*, Peckinpah: *The Ballad of Cable Hogue*, 1970). Egy esetben kockáztatja előnyét, és ez Pólika esete, ha a férfival versengő, fiúsított, vad lánnyá válik (King Vidor: *Duel in the Sun / Párbaj a napon*, 1946).

A magyar úr öngyilkossági ösztöne azonos az önbecsülés határtalanságával. Balázs eljátssza Pólikának a házat, a földet, a birtokot elmulató dacot, s közben szorgalmasan dolgozik.

Romantikus hitvallását, mely személyiségét továbbra is formálja, el tudja választani a mindennapi élettől. Tiszta gesztussá párolva őrzi a tragédiát. A Móricz-filmben nem egyszerűen Jávor játssza el Balázs öngyilkossági ösztönét, Jávor azt játssza el, hogy Balázs már csak játssza elődei patinás öngyilkossági ösztönét. Le is győzte, de büszke is rá, mert a kultúráltság veszélyeztetettséget is jelent. A film tehát már nem az öngyilkos nemzet vagy osztály pszichológiájáról szól, nem arról, hogy az úri dac fontosabb mint a vetés, a virtus fontosabb mint a biztonság, az ünnep fontosabb mint a köznapi élet. Kétségtelenül lefokozza a drámát, hogy Balázs nem pusztít és tékozol, csak duzzog. Mindez már nem a kétségbeesés és a tombolás drámája, nem a szenvedélyé, csak az érzelmi zsarolásé. A polgárosultság elért fokán nem várható el és nem is tolerálható a szenvedélyek tragédiája, de ez az a pont, ahol hiányozni kezd. Balázs nemlétező tragédiát ad elő, s az elvesztés felidézése szolgálja a visszanyerést, a tragédia átfutó árnyéka a nem-tragikus élet megszilárdítását. Hamlet, az igazi tragikus lény, gondolkodás nélkül áldozatul veti Opheliát a tragikus egzisztenciamód követelményeinek, a nagyság magától értetődő parancsának, a fenség ismétlési kényszerének, míg komédiahősünk, ellen-Hamletként, csak azért játssza el a tragédiát, hogy visszatérő Opheliája karjaiba vegye őt, elhessegetve a felidézett árnyakat. A birodalom-nélküli király és a revolver nélküli revolverhős tragikus ágálása komédiatárgy. Balázs tragédiája a végzet puszta nosztalgiája, a nem-tragikus élet szolgálatába állított tragédia, és Jávor Balázsa azért szimpatikus, mert ezt ő is tudja. Jávorban valóban van nemes nagyság, mert gőg nélkül tud büszke lenni és nem téveszti össze a nagyságot a pökhendiséggel, pimaszsággal.

11.2.10. A kiküszöbölt harmadik bukása és az erotika leértékelése

A *Csak egy kislány*...(Gaál Béla, 1929) és a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* párjainak szerelmét távolról jött ember zavarja meg, a *Csak egy kislány*...-ban fővárosi nő, a *Nem élhetek*...-ben Indiát járt férfi. Mindkét filmben a csábítót kiküszöbölő kapcsolat megerősítése az eredmény. A Heimatfilmben a lehetséges világok küldötteinek látogatása – a csábító funkciója – azt tudatosítja, hogy a létező a világok legjobbika.

„Napkeleti tájon éltem..." – énekli Viktor, s mielőtt a férfi észrevenné, a dalok jelzik, hogy a kis kartonruhában combjait dobáló, pesti táncokat járó Birike (Sághy Györgyi) való hozzá, nem a nyugodt vidéki tekintetes asszonnyá válás konfliktusaival küzdő Pólika. A self-made man leértékelésére utal, hogy szobalányszerű epizódszereplővel kell beérnie, akinek érdekessé tételére nem fordít gondot a film. Birike magával vonja a csalódott Viktort. Úgy vigasztalja a férfit, mint a *Budai cukrászdá*ban Daisy teszi az Ilonka által ejtett Lászlóval. Birike hasonló rosszindulattal jellemzi vetélytársnőjét.

– Nincs benne semmi nagyvilági ... izé ... hogyismondjam...

– Sikk?

– Ezt akartam mondani!

A heimatfilmi végeredmény a visszahúzódás (akárcsak a *Budai cukrászdá*ban) a „romlott" nagyvilágból a „tiszta" vidéki életbe, s a nyitott erotikából a zárt szerelembe.

Viktor két lány ablaka alatt dalol. „Tudom, hogy visszavár, / Hogy a szíve nékem él, / A szeméből régi csókok lángja reszket / Még felém..." Kacér tangó leng át a nyáréjszakán. Melyik nőnek szól a szerenád? A nők döntik el! Mindegy, kinek szeméből reszket a régi csókok lángja, azéból, aki adta őket, vagy azéból, aki újakat ad helyettük. Birike veszi fel az Indiából hozott – átruházható – cifra, ezüst ruhát. Pólikáé a föld, hol napközben magyar nóta szólt, csak Birike öltheti fel az egzotikus, erotikus kollekciót, a tangó által ünnepelt démon jelmezét. Pólika otthonteremtő funkciói nem tűrik az elvágyódó nyugtalanságok szimbolikáját. A self-

made man leértékelése megtámadja az erotikát, melyet a Deésy-film a leértékelt párban tesz explicitté.

A feleség flörtje felébreszti a férjben a despotát. Miután a férj önkénye ellen lázadó asszony, saját akarata és személyes önállósága védelmében, visszavonult a három nagynénihez, a szülői házban a férj izgága akarata helyett három izgága akarat szakad a nyakába, ráadásul saját akaratába vetett hite is meginog, mert a Balázs ellen lázongó kritikus belső hang mintha negyedik nagynéni volna. Pólika: „Nem bírom, hogy énbelőlem megint kislányt csináljanak."

Balázs hasonló konfliktust él át. A férj józan esze azt mondja, amit a feleség józan esze: nem szabad levágni a kisborjút, sem aratás helyett mulatni. Nincs külön akarata, megelégszik a látszatával, megjátssza Pólika számára az önpusztító urat, s mivel Pólika önpusztító úrként is szeretné őt, jó gazda maradhat. A játék komoly eleme figyelmeztetés: Balázs jelzi vele, hogy nincs egyszer s mindenkorra beállítva, programozva, minden percben ura életének, s ha úgy érezné, nem érdemes küzdeni, egy gesztussal, pillanat alatt képes lenne mindent elvetni. Követelései vannak az élettel szemben: ez az igény az, ami öngyilkossági ösztönként is jelentkezhet, de a gyengeséggel, gyávasággal, kényelmességgel, az élet renyheségével szembeni erőforrássá is válhat.

Rémhír lódítja meg a cselekményt: cigánylakodalom volt a kastélyban, s az épület leégett. A melodráma kedvelt témája a kialakulatlan vagy tapasztalatlan nő története, aki baljós, furcsa kastélyba kerül, melyben áll az idő és archaikus szenvedélyek tombolnak (Hitchcock: *Rebecca,* 1940, Robert Stevenson: *Jane Eyre,* 1944, Jacques Tourneur: *I Walked with a Zombie,* 1943, William Dieterle: *Elephant Walk,* 1953 stb.). Az *Elephant Walk* végén valóság, ami a Deésy-filmben pusztán rémhír: ég a kastély, s csak a régi, nagyszabásúbb, harcos, önző, túlfeszített, féltékeny és gyűlölködő élet füstölgő romjain lehet új, belátóbb, szelídebb életet alapítani a kívülről jött nővel. A nagyszabású férfi szenvedélyei az új világba nem való őserőket fojtanak le sötét belső lángolássá. Őt kell megváltania a távolról jött nőnek, aki rendszerint társadalmilag is távoli: Hamupipőke. *A Nem élhetek...* hősnője azonban nem távolról jött, hanem távolba hívott nő! Kezdődő szerepválságban, valahol az *I Walked with a Zombie* szelíd és teherbíró ápolónője és a jövendő *Emmanuelle*-filmek férjükkel versengő, kíváncsi asszonyai között. A férfi szenvedélye ég benne is. Deésy filmjében a megváltó asszonyra épülő melodramatikus séma összeütközik a Makrancos hölgy-sémával. Az átokháza-mítoszban a nő szelídíti a férfit, a „makrancos"-mítoszban a férfi a nőt. Deésy filmje könnyelmű gesztussal oldja az ellentmondást.

A rémhírré szublimált csúcspont szétfoszlik. A feszültség lehetséges éleződési pontjain a nézőre megnyugtatóan rákacsintó korrupt film elkótyavetyéli a Móricz-anyag legnagyobb értékét, a viszonyok komolyságát garantáló látens tragikumot. Gyilkos kocsiverseny folyik Balázs és Pólika között. Egyszerre azt látjuk, hogy Balázs mosolyogva hajtja kocsiját. A drámai helyzet kiszenved, a film érdekességének vége.

Az 1945 előtti filmesek csak Mikszáth utódaként, a későbbiek csak Veres Péter elődeként tudták látni Móriczot. Deésy Móricz-filmje sem tudja megeleveníteni azt, ami Móriczban a legfilmszerűbb: drámai érzékiségét. „Mert Móricz Zsigmond centrális gondolata mindenütt a pogány Erósz, az állatisten eszméje: a nemek kettősségének, különváltságának következménye a harc, a foggal-körömmel birtokbavétel, még a vénasszonyokban is megmutatkozik. Ha aztán az asszony nem tud többé hatalmat gyakorolni a férfi fölött, meghal."[679] A magyar filmekben a szexualitás gyengeségként jelenik meg (habár bocsánatosként), Móricznál erőként (ha tragikusként is). Móricz regényeiben a nő tiszta akarat és a férfi csupa vágy; nem vegyülő, más-más erőkből alkotott szexualitásuk sorsa drámaian diszharmonikus. Minél tragikusabb a cselekmény, annál több erotika válik destruktivitássá, s minél oldottabb, annál több erő alakul tiszta erotikává. A vidámság felszabadítja az erotikát s nem ártalmatlanná tételét, infantilizálását, jópofa kiherélését szolgálja mint a filmben. A film a nemek boldogtalan és fejedelmi játszmája-

ból, férfi és nő móriczi harcából szeszélyes, kicsinyes és alamuszi játszadozást csinál. A válságkor erotikája, melyet egy újabb nemzedék írói a harmincas években lesújtóan jellemeznek, egyesíti a gyávaság apró ügyeskedéseit és az elvtelenség szabadosságát, s mindezt csak a kicsinyesség óvatoskodásával fékezi. Pontosan ez, a válságkor erotikája fejeződik ki a filmben, míg a móriczi egy korábbi nemzedék jellemzője. A régi erotika eszközeiben vall csődöt, az új már céljaiban is. A tradicionális budapesti erotika nem az uralkodói székhely erotikája csak mintegy a helytartósági hivatalnokvárosé. Az erotikus ízlés kispolgárisága, melyet a felvirágzó századvégen a polgári szalonok hisztérikái és az orfeumok prostituáltjai modernizáltak, a vizsgált korban a moziba járó alkalmazottak igényeinek megfelelő második modernizáción esik át. Az alkalmazott erotikája alkalmazott erotika. Miként az alkalmazott tudomány az elméleti tudomány ellentéte, úgy az alkalmazott erotika is technicista szellemű és levezetett. A függő kisember óvatos és önállótlan, nem enged fel és nem engedi el magát, sem magát, sem környezetét nem teremti, az élet tolvajaként rendezi be egzisztenciáját, másodlagos szinten, szokásos és engedélyezett minták nyomán. Az elbátortalanodott alkalmazotti kultúrától távol áll az önfelfedező ember kölcsönhatása a spontán tett által provokált világgal. Az alkalmazott erotika puszta mimézis, mások által teremtett, kölcsönvett gesztusok világa, a természeti szépség és a mindennapi élet giccsesztétikája, mely a nyers természeti igényt nem tudja és nem is akarja egyéníteni, hogy felfedezzen és végigéljen egy személyes sorsot. Az alkalmazott művészet a tiszta művészet ellentéte; az alkalmazott erotika sem l'art pour l'art jellegű. Az alkalmazott erotika a köznapi élet üzemét szolgáló, nyugtalanságot, feszültséget levezető nemiség, mely az erotika öncélúságát, magában való elmélyedését és kísérletező avantgardizmusát bűnösnek, perverznek érezve, tehermentesítő, egyszerűsítő reakciókba menekül. Az elbagatellizálás egyszerre szolgálja a lelki nyugalmat védelmező elhárítást és a köznapi élet üzemét védelmező tehermentesítést. A kor magyar filmje nemcsak az erotikát, gyakran még a szerelmet is aláveti a köznapi racionalitás vázolt igényeinek.

A szerelem, önmagát beteljesítő nagy ígéretként, a túlzott igény jogosultságának rendkívüli esete. A szerelem olyan érzés, amely jogosultnak tünteti fel a remény mértéktelenségét, a világ otthonosságának, személyre szóló, mértékre készült mivoltának biztosítékát fedezve fel a partnerben. A szerelmesek kocsiversenye, vágta dühöngő irama jelezhetné, hogyan csap át a csalódott szerelem mértéktelen igénye gyűlöletbe. Az izgalmas témát, a gyűlölt személyt megtisztelő, mert mindenek fölé emelő szerelmi gyűlölködés történetét a Deésy-film nézőre kacsintó cinizmusa felületes nőidomítási históriává hígítja. A móriczi eredeti súlyos, valódi ütésekről szól, melyeket a partner nagyobb megkínzása érdekében nem neki adunk, hanem magunknak. Így ezek az ütések, melyekkel saját önkínzásunk útján kínozzuk meg őt, önállóságáért, egyben azt a reménykedést is kifejezik, hogy mégsem annyira önálló, hisz akkor nem kínozná őt önpusztító mentalitásunk, ha pedig mégsem önálló, s végső soron őt éri mindez, akkor a támadásnak ez a módja annál kegyetlenebb, minél mélyebben összetartoznak a gyűlölködő szerelmesek. Az önkínzás általi kölcsönös kegyetlenkedés végül olyan erővel erősíti meg a partnerséget és egyesíti a párt, mint a nagylelkűség egzaltációi.

A nosztalgia romantikus eszményképe kiegyezik a modernitás utópiájával. Balázs csak játszotta a kétségbeesett lépéseket, dühödt túlreagálásokat, amelyeket a *Csak egy kislány...* hőse még valóban megtett, és a Jávor-hős ezután is még sokszor meg fog tenni (pl. a *Halálos tavasz*ban).

11.2.11. Megváltó hazugságok dicsérete

Az éjszakai szerenádot követően Balázs kiemeli az ablakon Pólikát. A temperamentumosan kiélt válság vezet az intimitás ünnepi éjszakájához. A férj újra meghódítja feleségét. A „makrancos"-komédiaként indult film átmegy „szentivánéji"-komédiába, melynek bolond éjszakája a titkok titkainak megnyilatkozása. Ezen az éjszakán az álmok tanítják a valóságot és a hazugságok az igazság tanítómesterei.

Viktor a tangót énekli Birikének, Balázs a magyar nótát Pólikának. A férj szerenádja kommentár: nem élhetek muzsikaszó nélkül, szép látszatok nélkül, nem engedhetek, s ha engedek is, nem engedhetem meg magamnak az igazság elismerését, nem ismerhetem el, hogy engedtem. Csak ezzel a feltétellel engedhetek. Vagyis: engedhetek, és a feltétel voltaképpen nem nagy tétel, csak egy rituálé.

A szép hazugság nem teljesen hazug. Balázs és Pólika – a rangbeliek – viszonylatában az aszimmetria, az egyenlőtlenség éltető hazugsága Viktor és Balázs viszonylatában keserű, de titkolt igazság, melyet a szimmetria hazugsága enyhít. Balázs, aki valaha tudtán és akaratán kívül vette el Pólikát Viktortól, most újra elveszi tőle, tudatosan is megerősítve, hogy mindennek úgy kell lennie, ahogy van. Viktornak csak azért kellett elvennie Pólikát – ideiglenesen és látszólag – attól a Balázstól, aki valaha valóságosan elvette tőle a lányt, hogy Balázs zsákmányként vihesse vissza kastélyába az alélt fiatalasszonyt, aki újra meghódított lánnyá válik a rabló hajnalon. Az igazság és jóvátétel ábrándja által a földkerekségen át űzött Viktor attól rabolja el a nőt, aki tőle rabolta, Balázs viszont, a visszarablótól visszarabolva, egyszerűen az erősebb diadalát éli meg. Aki egyszer el tudta rabolni, az mindig el tudja rabolni, övé az utolsó szó, ő a végső visszarabló.

A „makrancos" nő történetének „szentivánéji" átértelmezése azt jelenti, hogy Balázs nem betöri, hanem kielégíti Pólikát. Megtanítja örülni, elengedni magát, nem mindig a holnaptól félni, a mára is gondolni. Örömmel élni.

Újra otthon! Nem vágták le a kisborjút, a kastély sem égett le, Pólika győzött, de Balázs is győz, nemcsak a kérőt győzi le, aki úgysem kellett Pólikának, Pólikát is legyőzi, rákényszeríti a lányt, aki nem akart mulatni, a mindig nemet mondó ünneprontót, hogy feladja frigid pozícióját. Pabst: *Geheimnisse einer Seele* (1926) című filmjében, melynek szaktanácsadói nem kisebb nagyságok mint Hans Sachs és Karl Abraham, a feleség gyermekkori pajtása hazatér Indiából. A féltékeny férj álmában leszúrja feleségét: e motívumnak a mi filmünkben a kisborjú levágása – mely végül nem következik be – szelídített megfelelője. Miután a késfóbiától kínzott férfit végül éber állapotban is gyilkossági képzetek üldözik, végül elmenekül otthonról, s visszaköltözik anyjához. A regresszió eme motívuma a magyar filmben Pólika útját határozza meg, hol a német hős csöndes késfóbiájával a magyar hős zajos hegedűmániája áll szemben. Kracauer „egyfajta pszichológiai impotencia"[680] történeteként értelmezi Pabst filmjét. A magyar filmben Pólika költözik el s az ő nyafka frigiditását kell orvosolni. A nemzetközi kommersz követelmények által kerékbe tört anyag cserben hagyja Móriczot (ahogyan Pabst filmje is Freudot), de követi a korabeli populáris mitológiák gondolatmeneteit. A makrancos nő megfékezése a frigid nő feloldásának témájába, a férfibüszkeség meséje a női kéj történetébe megy át. „Dalolsz velem Pólika. Táncolsz velem Pólika?" – kérdi a férj, és a nő szimbolikusan paríroz, Balázs pedig megelégszik a szimbolikus engedelmességgel.

12. A nemi szerepválság kiéleződése a munkanélküli-komédiákban

12.1. Az erotikus komédia újjászületése Muráti Lili személyi varázsából (A csúnya lány)

12.1.1. A „régi szép világ" és a nőgyűlölő nőbolond

Gaál Béla, aki 1934-ben Perczel Zitát vitte diadalra *(Az új rokon, A meseautó)*, 1935-ben felfedezi a film számára Muráti Lilit, akinek *A csúnya lány*ban kikísérletezett sztárszemélyiségét az előbbi filmet szorosan követő – két hónappal később bemutatott – *Elnökkisasszony* is átveszi. A karrierjét a Művész Színházban kezdő Murátit „mindjárt első fellépése a beérkezett színésznők sorába emelte."[681] Magyar Bálint ezt írja róla A Vígszínház történetében: „A harmincas évek elejének legsikeresebb színésznői felfedezése Muráti Lili"[682]. Muráti filmszínésznői fellépése alkalmával írja a Délibáb: „Néhány évvel ezelőtt, amikor Muráti Lili először jelent meg a színpadon, az újságok úgy emlékeztek meg róla, mint a magyar Garbóról."[683] A sikeres színpadi sztár filmszínésznői karrierje hasonlóan meredek. „A modern lány típusa, s ezeket a flapper-alakításokat sok művészi vonással ruházza fel."[684]

Tavaszi film: „Húsvét táján kezdték forgatni ezt a filmet..." – írja Lajta Andor[685]. *A csúnya lány* forgatókönyvét, Vadnai László sikeres vígjátékából, Gaál Béla és Vadnai írták, Heirich Ballasch fényképezte, örökzöld slágereit Márkus Alfréd komponálta. A filmet 1935. szeptember 27-én mutatták be a Royal Apollóban és a Casinóban.

A csúnya lány ügyvédfilmként indul, amely a társalgó problémafilm népszerű formája. Hollywoodban azokat a filmeket nevezik „problémafilmnek", melyeknek nem a szerelem az egyetlen problémája. Megjelenik bennük hivatás és magánélet konfliktusa, a gyermek–szülő és főnök–beosztott viszony, s a köznapi élet válságainak és fordulópontjainak poénos taglalása. A foglalkozásfilmben (orvosfilm, ügyvédfilm stb.), mely a problémafilmmel együtt csinál karriert a műfajpiacon, a küzdelem terepe – a háború és az utazás helyett – a köznapi élet, a harc eszköze pedig nem a kard és puska, hanem a hivatali intrika és a szaktudás. A lovagi torna helyébe a gazdasági verseny lép. A nő is elveszti régi funkcióit, nem a harc oka (Iliász), nem is az út végcélja (Odüsszeia), hanem ellenfél vagy szövetséges: nem a harcon innen vagy túl van már a helye, a köznapisággá halványult örökös háború banális kegyetlensége mostmár őt is teljességgel igénybe veszi és belevonja a játszmába.

*A meseautó*ban és a *Címzett ismeretlen*ben modern dolgozó nőket látunk, de nem a férfi ellenfeleként. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* Pólikája és Balázsa kemény harcot vívnak egymással, de nem a munkahelyen. Más dolog a szalonokban és bálokon találkozni és más a munkaerőpiacon. A változás a század első harmadában elsősorban a nőt frusztrálja, akinek a verseny kíméletlensége még új. Férfi és nő viszonya kilép a szerelem irracionalitásának romantikus ködéből, hogy alávessék a közönséges élet tárgyszerűségének. A természettörvények kegyetlenségét leképező racionalitás dupla diadalt arat a nemek fölött. A nőnek nem kell kellemesnek és a férfinak sem lovagiasnak lennie. A korábbi munkamegosztás, melyben a harc a férfiak dolga, a szerelem pedig a férfiak és nők viszonya, érvényét veszti. A racionalitás első győzelme abban áll, hogy férfi és nő, a szerelmen kívül, a harcban is találkozhatnak. Ezáltal a

harc tért nyer a szerelemmel szemben, ami a modern racionalitás második diadalához vezet. Az utóbbi abban áll, hogy a szerelmet nem a harc abszolút ellentéteként értelmezik, a szerető mérlegelni kezdi bevételeit és kiadásait s mindinkább kizsákmányolandó környezetténynek, illetve a közösen „megtermelt" kéj elosztásáért versengő riválisoknak tekintik egymást a szexuális partnerek.

A csúnya lány hősei nem a férfi-nő viszony hagyományos színterein, fürdőkben, báltermekben, szalonokban találkoznak egymással. A dolgozó férfi és a dolgozó nő, a létharc által szembeállítva, új megvilágításban jelennek meg egymás számára. Nem hódolóként és imádottként, nem regényes lényekként, hanem emberként, azaz embernek farkasaként. A deromantizált komédiaformák (screwball comedy, sophisticated comedy, crazy comedy) tárgya az új helyzethez való alkalmazkodás.

A híres válóperes ügyvéd megveti a szép nőket. Dr. Halmi Tibor (Jávor Pál) ellenséges magatartását nem személyes csalódás motiválja. Alapja a boldogtalanság mindennapi komédiája a tárgyalóteremben. A screwball comedy felé vezető tendenciák egyelőre az erotikus komédián belül jelentkeznek. Az erotikus komédiát a bőség zavara, az erotikus ideál pluralizmusa alapozza meg, de nem ez a műfaj sava-borsa. A műfajt a nemek egymástól való félelmeinek kidolgozása mélyíti el. Az erotikát dramatizáló szorongások a nemi szerepek, s a személyes és emberi identitás zavarain alapulnak. A régi arisztokráciák, miután véresen meghódították a társadalmat, nemzedékeken át finomodva, felelősséget vállaltak érte. A kapitalista társadalmat, melynek mobilitásában a tulajdonos sincs biztonságban, a tőkés sem érzi magáénak. E világban, melyben mindenkinek minden nap újfent meg kell harcolnia társadalmi helyzetéért, az elmélyültség és a szenzibilitás versenyhátrány. Játszmákban és játékosokban kell gondolkodni, az egész embert figyelembe venni irracionális energiatékozlásnak minősül. Valójában senki sem hisz az egyenlők igazságos cseréjében, az egyik félnek mindig rosszabbul kell járnia, hogy a másik jobban járhasson, mert mindenki útban van felfelé vagy lefelé.

A korábbi narratív rendszerben a fiatal szeretők feladata a rajongás, a szülőké a szorongás; a fiatalok képviselték a szenvedélyt, a szülők a józan észt. Az újabb rendszerben a szenvedély is számítóvá, szorongóvá vált. Nincs messze az idő, amikor a megkísértett szerelmes, ha a partner csókra nyújtja száját, páni félelemmel mondja majd: „Csak az ügyvédem jelenlétében!" *A csúnya lány*ban a romantikus szerető egyben válóperes ügyvéd, mert az új rendszer keretei között mindenki a saját válóperes ügyvédjeként gyűjti a terhelő adatokat.

A válságvilág kiélezi örömelv és realitáselv, Erósz és kultúra ellentétét. Az élet boldogsága fenyegeti a létfenntartást; a szerelmespár fenyegeti tagjait. A Muráti-hősnő imádói – Jávor és Kabos – miatt válik munkanélkülivé, a Jávor-hősnek pedig sztárügyvédi pozícióját fenyegeti a Muráti-szerelem. A nők, akik már *A meseautó* első képsoraiban sem érik meg az anyagi és időráfordítást, *A csúnya lány*ban hivatása gyakorlásában is veszélyeztetik a férfit. Dr. Halmi, az előkelő asszonyok válóperes ügyvédje, ragaszkodik agglegényi státuszához.

A film első revüblokkja, a „Régi szép világ", egyrészt a politikai és nosztalgiafilmi ambíciójú *Budai cukrászda,* másrészt a nemek harcának kiéleződését bemutató komédiák *(Nem élhetek..., Pókháló, Tisztelet a kivételnek)* és melodrámák *(Én voltam, Évforduló)* felé mutat. A dal a nemesség, a nagylelkűség, a gáláns gyengédség, a hősiesség és szerelem álmának összeomlását idézi fel, de – a Gaál Béla filmjeiben szokásos kétértelműséggel – az ország összeomlására is utal. A „régi szép világot" száz éve sirató birtokos osztályok élménye, hogy elvesztették az országot, a háború után a nagy tömegek élményévé vált, mely a korábban nemcsak politikailag, érzületileg is szemben álló osztályok számára a politikai distanciát megőrző érzületi egymásra találás lehetőségét jelentette. Hasonló folyamat játszódott le az előző században Lengyelországban, mely ott is a birtokosi és nemesi viselkedési kódrendszer alternatíva nélküli általánosulásához vezetett a köznapi életben. A gazdasági racionalitással küzdő „úri kód"

*A csúnya lány*ban a szerelmi kódot választja harci terepéül, ami az utóbbi kód, az átromantizált erotikus intimitás meghasonlásához vezet.

A cselekmény Bogdán Artúr (Kabos Gyula) és Bogdánné (Gombaszögi Ella) válóperi tárgyalásán indul. A titkárnőjét zaklató Bogdán textilgyárost rajtakapta felesége: így lett Pál Éva (Muráti Lili) munkanélküli, Bogdán pedig alperes. Halmi ügyvéd giccses közhelyekkel diadalmaskodik a nemes jelenség felett: „A fodrászművészet remek színeiben pompázó, ondolált haj. Rúzsozott száj. A kacéran feszülő selyemruha felett ingerlő kis virág. És természetesen a karcsú lábán selyemharisnya. Ez a típusa a dolgozó nőnek? Nem! Ennek a lánynak az állás csak ürügy volt, hogy elszédítse a gazdag gyárost, ezt a szegény, akarat nélküli bábot." Dr. Halmi összefoglalja a „modern lánnyal" szemben álló, elbizonytalanodott férfiak szorongásait, és megnyeri a pert.

A korabeli férfi – mint az amerikai *Golddiggers*- vagy a magyar *Meseautó*-típusú szerelmi karrierfilmek tréfásan de félreérthetetlenül kifejezik –, attól fél, hogy az életbe kilépett dolgozó lány üzleties, számító. A férfi fél, hogy a nő, aki alkalmassá vált a gazdasági értelemben vett létfenntartásra, elvesztette képességét a vitális és emocionális életfenntartásra. Ám amennyit veszített a nő a békebeli szűz megnyugtató és bizalomgerjesztő mivoltának híján, annyit nyert az erotikus attraktivitás agresszivitásában. A nőgyűlölő egyúttal bolondja a nélkülözhetetlen de veszélyes élvezeti cikknek tekintett asszonyoknak. Dr. Halmit az imádat nosztalgiája teszi nőgyűlölővé. Lovag, akinek lovagiatlan világban kell győznie, melyben minden megengedett. Az eredményesség lép az igazság helyére, mely az élet tulajdonságából a fogalmaké lett, a könyvekbe száműzetett. A polgár tisztában van az igazság, jóság és szépség alapelveivel, de csak a szabadidő kultúrában tudja elhelyezni őket.

A modern férfi attól fél, hogy a modern nő ugyanolyan kíméletlen, mint ő. Az új nőtípussal kapcsolatos előítéleteket az indításkor összefoglalja a film, hogy időt nyerjen a típus valódi tulajdonságainak tanulmányozására. Az ügyvéd ugyanazzal a szereppel vádolja Pál Évát, amelynek gyanúja alól a szerelmi karrierfilmekben a gazdag férfival flörtölő szegény lánynak mindig is tisztáznia kellett magát, de ezúttal eleve falszifikálja a vádat, hogy túl korán elhangzik, a megismerkedés előtt. Így egyértelműen a család és a régi társadalmi viszonyok védelmét már nem élvező s már nem teljesen tapasztalatlan és nem garantáltan naiv új, önálló nőtípustól való előítéletes férfiszorongások kifejezése. A nagyvilágba belevetett nő védtelen a férfiúi előítéletekkel szemben, mert nem zörög a haraszt, ha nem fújja a szél: akárcsak Kovács Vera Szentirmayt (*A meseautó*ban), Pál Éva sem merte határozottan visszautasítani Bogdán közeledését. „Mai lány vagyok. Szükségem van pénzre." – magyaráz Éva.

Pál Éva megsemmisülten ül, míg Bogdánék így békülnek.

– Hazajössz ebédre?

– Mi lesz?

– Paprikás csirke.

– Nokedlival?

– Nokedlival.

– Ott leszek!

Halmi az imént általa tönkretett nőhöz, a döbbenten és megverten felálló Pál Évához lép a tárgyalás után, hogy a privátszférában állítsa helyre férfi és nő gáláns viszonyát, amelyet a nyilvános szférában nem engedhetett meg magának. „Ne haragudjon, én csak a hivatásomat teljesítettem, meg kell értenie. Én tudom, hogy amit magáról mondtam, abból egy szó sem igaz. De hát a pereket meg kell nyerni!" A férfi körüludvarolja a sértetten vonuló nőt. Elállja a lány útját, aki váratlan pofonnal vágja el a vitát. Ezúttal a férfin a sor, hogy sóbálvánnyá dermedjék. Az arcát tapogató Dr. Halmosra szoborcsoport hősei, nagy elődök néznek le a magasból. A nagy idők tanúi előtt kapott pofont követi az első dalbetét, a „Régi szép világ",

jelezve, hogy valóban a lovagiasság problémájáról van szó. A lovag férfiassága által sikeres, a modern férfi ezzel szemben férfiassága árán. A lovag az erénye által, míg a mai ember erénye árán eredményes.

12.1.2. A tökéletesen átracionalizált élet mint a banalitás világa

Kabos Gyula (mint Bogdán úr) megjelenése a lesimított, lenyalt hajú, tekintélyparancsoló Oliver Hardyt idézi, míg ügyetlenkedése, mely titkolt élelmesség, és élelmessége, mely nem tud élni, Stan Laurelre emlékeztet. Stan Laurel belül, Oliver Hardy kívül: Stan és Pan egy személyben, egymagában is egy pár, ezen felül még két komikuspárban is részt vesz, Gombaszögi Ellával és Gózon Gyulával alkotva dupla kettőst.

Miután Kabos 1934-ben *A meseautó*ban Gombaszögi Ellával, *Az iglói diákok*ban Gózon Gyulával alkotott komikuspárt, az *Ez a villa eladó*ban vagy a *Budai cukrászdá*ban a Kabos-Gózon pár, az *Elnökkisasszony*ban a Kabos-Gombaszögi pár tér vissza 1935-ben. *A csúnya lány* egyesíti a két bevált kombinációt.

*A meseautó*ban Törzs és Perczel, *A csúnya lány*ban Jávor és Muráti képviselik a romantikus szerelmi regényt, amelyet a Kabos-Gombaszögi pár a férfi-nő viszony szatírjátékával kísér. Kabos és Gombaszögi *A csúnya lány*ban, akárcsak *A meseautó*ban, a szerelmeseket ügyetlenkedésükkel provokáló komikus mellékalakok. A középkorú pár mindkét filmben a romantikus szerelmespár nyomán halad, amott Pestről vidékre, itt a tengerhez, ahol, távol a köznapoktól, szemben a végtelennel, megszületik a megoldás. Az új filmben Kabos és Gombaszögi *A meseautó*ban kipróbált párt fejlesztik tovább. *A csúnya lány* a komikuspár szempontjából *A meseautó* folytatása, amaz az udvarlás, emez a házasság képe. Gombaszögi a domináns fél, Kabos pedig az egész világgal azt teszi, amit vele a nő: az ujja köré csavarja.

A sárkánytermészetű Bogdánné által terrorizált Bogdán gyáros – a *Hyppolit* fuvarozási vállalkozójának új változata – felnőni nem tudó, mohó és vásott, vén gyermekként, fáradhatatlanul és eredménytelenül kerülgeti az élet örömeit. Bogdán az a felesleges ember, akivé a *Hyppolit* vagy a *Helyet az öregeknek* hőse vált volna, ha enged a család sznob igényeinek. Komikus hősünk *A csúnya lány*ban felesleges emberré vált, de még így sem adta fel a harcot. Mostmár a felesleges ember jogaiért küzd. Felfedezi az élet mostohagyermekeinek életművészetét.

A derűs alattomossággal sompolygó, kielégületlenül sündörgő Bogdán a gyermeteg gonoszság angyali naivitásával szipolyozza ki környezetét. A Bogdán-családban a férj képviseli azt az angyali gonoszságot, mellyel Halmi a nőket vádolja. Nem fizeti ki az ügyvéd tiszteletdíját, képtelen megválni a pénztől, kifosztja kártyapartnerét és az ebéd maradékával sem kínálja meg az éhezőt. „Ha valami marad a vacsorából, vagy nem ízlik valami, vagy talán valami romlott dolog van közte, akkor majd ideküldöm magának." – ígéri Bogdán az éhező Plöklnek, de nem küld semmit, ezzel szemben felhívja a főpincér figyelmét, hogy Plökl lopja a cukrot.

Pótkielégülésként születik a gazdagság, az élet mostohagyermekeinek feszengéséből lesz a vagyon. Bogdán, az ügyeskedés groteszk zsenije, mindenkit becsap és kihasznál, csak feleségében talált emberére. A romantikus ifjú pár a szerelmet, a komikus érett pár a házasságot képviseli, s a házasságban a nő a férfi. Bogdánné hatalmas íróasztalnál trónol, grafikonok alatt, Bogdán pedig pletykál a cukrászdában. Gombaszögi szeretettel és megértéssel formálja meg a bővérű, mord nőtípust. A Gombaszögi által teremtett rokonszenves sárkány-variáns a szerepkör differenciálódásához vezet: a Gombaszögi által kiküszöbölt ellenszenves vonásokat Vaszary Piri veszi át, aki az *Édes mostohá*ban megteremti filmkomédiánk boszorkányát.

A komédia aranykorában éppen olyan nevetségessé válik a túlzott racionalitás, mint a lovagiasság túlsága Cervantes idején. A Kabos-hős nőkhöz való óvatos, spórolós, számító viszo-

nya azért nevetséges, mert túl racionális, Cervantes hőséé ezzel szemben azért volt nevetséges, mert minden racionalitást nélkülözött. Bogdánék házassága rajzolja elénk a perspektívát, mely a romantikus szerelmeseket várja, ha nem győzi le számító aggályaikat a nagylelkűség. Bogdánék képviselik a tökéletesen átracionalizált életet, melyben a házasság is prés, a partner alávetésének és kihasználásának eszköze. Az instrumentális racionalitás éberségét a szerelem sem altatja el. A banalitás nívóján teljesedik be az intrika, Bogdán örök harcot vív Bogdánnéval, forog az agya, terveket sző, cselt forral, hogyan juthatna kis pénzhez a sajátjából.

A csúnya lány komikus cselekménye a Kabos-Gombaszögi páron alapul, melyre a komikus intrika építi rá a Kabos-Gózon párt: Bogdánné Plökl magánnyomozóval (Gózon Gyula) figyelteti férjét. *A meseautó*ban Kabos és Gombaszögi együtt nyomoznak, itt Gombaszögi nyomoztat Kabos után. A gyanúval terhelt, nyomozással kriminalizált, kicsinyes és rosszhiszemű szerelem, mely a romantikus pár esetében az előítélet rémlátomása, a komikus pár cselekménydimenziójában a banális világ természetes normája.

Gózon Gyula komikus magándetektívet alakít. Egy békésebb világ kisszerű intrikái közepette az angolszász sztárszerep komikus mellékszereppé válik. Plökl időnként kedélyesen feltartja Bogdánt, lyukat beszél a hasába, s nem sejtjük, hogy a kedélyes vidéki úr valójában magándetektív, akivel Bogdánné figyelteti férjét. Gózon magándetektívje nem cselekvő figura, az élet partján lézengő kommentátor, komikus rezonőr. Sokat beszél, s nem is akárhogyan, beszédmódja mindenek előtt krimiellenes. Fecseg, mellébeszél, elkalandozik, képtelen a tárgyra térni, más világban él, nem a sietős modern időben.

Az első poén az, hogy a kopóban nincs semmi kopószerű, de a bűn sem létezik, amely után szimatol. Nincs szimata, de szükség sincs rá. Bogdán hosszadalmasan kipakolja nem létező nőügyeit, ellátja a nyomozót anyaggal, de a bűn csak vágyálom. Kellenek nyomozók, mert Amerikában is vannak, de nálunk kedélyesen elüldögélhetnek, mert nem vagyunk Amerikában. Az ártatlan tettes és a nem nyomozó nyomozó együtt szövik a bűn álmait. Mint Hitchcock kisemberei a *Shadow of a Doubt* (1943) békés vidéki városkájában, ahová minden esetre végül valóban eljön a nagy kaland, a megvalósult álom, a bűn rossz szájízével.

A második poén az, hogy a megfigyelt személy előbb maga is nyomozni kezd a nyomozó után, majd rátelepszik, beszövi, kizsákmányolja és kifosztja őt. Gózon *A csúnya lány*ban ismét úgy jár mint az *Egy éj Velencében* végrehajtójaként. A kiszipolyozó itt még nem elég racionális, túl emberi, ezért könnyen áldozattá válhat. Tettes és áldozat viszonyának kegyetlensége megkettőződik, mert a tettes áldozatának áldozatává lesz s mindenki mindenkin való élősködésének szövevényes kísérleteként jelenik meg az együttélés. A *Budai cukrászdá*ban Kabos fogja átvenni a bevált Gózon-szerepet, hogy a szerepeket megfordítva, a Gózon által alakított apa és Perczel játszotta lánya áldozataként jelenjék meg, mint kiszipolyozott kiszipolyozó.

12.1.3. Egy lovagiatlan ügy avagy a pofozkodó szépség

Ágai ártatlan arcot vág, bizalomgerjesztő és bizalmat árasztó szemeivel kislányosan fixíroz, odaadással tekint partnerére. Perczel lelkes és nyájas, szolid és gyakorlatias, az élet intim pillanataiban azonban minden porcikája mozgásba jön, kifejezi a vágyat és hívogatja a szeretőt. Perczel mégsem szex-sztár, mert nem válogatás nélkül sugározza a tömény erotikát, erotikája intim marad, csak a szeretett férfinak szól, a többiekkel szemben visszaváltozik bűbájos kisleánnyá. Míg Perczel Ágai típusát fejleszti tovább, Muráti teljesen új típus, az első magyar „sophisticated woman". A szép nő átváltozik csúnyává, hogy a férfi bizalmába férkőzzék. De azért akar a férfi bizalmába férkőzni, hogy tönkretegye. Hízeleg, hogy bánthasson, ha gyűlöl, és dühöng-

ve bánt, ha szeret. Amikor végül leteríthetné, beleszeret áldozatába, pontosabban beleszeret a férfi iránta érzett szerelmébe.

Pál Éva kétszeresen áldozat, Bogdán vágya és Bogdánné féltékenysége is sújtja, a zaklatást és következményét, a szégyent és a vádat is neki kell viselnie. Bár a néző jól tudja, hogy az attraktív Muráti-hősnő ártatlan, percig sem érzi, hogy nem a vádlottak padján a helye. Az ártatlan bűnbak a szépség és intelligencia veszedelmes bestiája. Szegény lánynak túl elegáns. Munkanélkülinek túl magabiztos. Okosnak szép, szépnek okos. Muráti Lili a férfivágyak és férfiszorongások gyújtópontjaként lép be a filmtörténetbe, s mivel kezdetben az új nőtípusok keltette szorongások érvrendszere dominál, a vággyal teli szorongás tárgyaként intézményesíti őt egyszer s mindenkorra a hatásos színre lépés.

Muráti első megjelenése puritán. Egyszerű fehér ruhában, kis kalappal, szíve fölött virággal. A fehér alapon virító nagy fekete virág a szív pajzsaként is szolgál, csak a puritanizmust teszi dekoratívvá. A fegyelmezetten dekoratív Muráti diszkrét ruhákat visel, melyek nem engedik vékony testét hússzerűvé válni.

Sovány arcát, az összeszorított ajkak fölött, nagy, távolba néző szemek uralják. Arca is fegyelmezett, nem hullámzanak rajta az érzések. Első kifejezése szfinx-szerű. Kissé összehúzott szemekkel pillant maga elé, átsiklik rajtunk tekintete.

Muráti nem zajos társas lény, nincs meg benne Ágai és Perczel elfogulatlansága, lehengerlő optimizmusa és vidám naivitása (vagy okos álnaivitása). A férfibolond barátnő fecsegését hallgató Éva arcán mosolyféle vonás játszik. A megszületni nem akaró mosoly visszafogott ellágyulása vall a dolgozó emberben a nőről.

Beszólítják Pál Évát a tárgyalóterembe. A lány feláll, „Jaj!" – nyögi affektálva. Két kézzel kapaszkodik kis retiküljébe, melyet újabb pajzsként tart maga elé. „Jaj!" – leheli, de nem igazán védtelen, nem szánandó, távolról sem szerencsétlen (mint Bulla Elma az *Én voltam*ban). A kissé hajlottan – mintha összehúzná magát az élet terhe alatt –, óvatosan – ritka, nemes vadként – lépdelő nőt követve jutunk be a terembe, ahol azért gyűltek össze a férfiak, hogy gyűlöljék őt, akit nem kaphatnak meg. Léptei ruganyosak és puhák, arca figyelmes, lénye várakozó.

„Muráti Lili az első hazai filmnaiva, aki nem beszél pöszén." – írja Hatvany Lili egyik 1935-ös mozilevele[686]. Hangja halk, de nem félénk, beszédmódja udvarias és precíz. A klasszikus filmnaiva énekelve és csicseregve beszél, Perczel hangja a *Budai cukrászdá*ban hívogató, mint a falusi harangok. Murátitól idegen a cukros hangú, napsugaras attitűd. Nem a régi leányregények jámbor üdvöskéje; szélvészkisasszony, aki rosszalkodik. Hangja fanyar, de párás is és perzselő.

A Murátit jellemző impassibilité nem az egzotikum, hanem az előkelőség értelmében teszi társadalmi osztályokon kívülivé a színésznő megjelenését. Murátiban nincs meg az Ágai- és Perczel-hősnők kispolgári osztályjellege. A korábbi sztárjelöltek a temperamentumot és megbízhatóságot hangsúlyozzák, tevékeny és teherbíró, lelkes, de józan, kiszámítható hősnőket alakítanak. A félénkséget és gátlástalanságot egyesítő Muráti valószínűtlen és sejtelmes asszony. Az öreg Pál úr, Éva apja, színházi fodrász és parókakészítő mester (Rátkai Márton). Perczel *A meseautó*ban apja lánya, Muráti nem apja lánya *A csúnya lány*ban. Apjából lányára, lányából apjára ezúttal aligha következtethetünk: a komikus kisember lánya reprezentatív úrhölgyként lép fel. A frizurák mesterének bemutatása csupán azt illusztrálja, hogy a nagyvárosi dolgozó lány számára milyen keveset jelent a társadalmi eredet. A determinálatlan világban az otthon összezsugorodik, az élet java odakinn zajlik. A túlmeghatározottság versenyhátrány: minél többet kap készen az ember, annál kevésbé tud reagálni a pillanat követelményeire. Az első revüjelenet az apa miliőjében, a parókakészítő műhelyben zajlik, de nem Pál mester, hanem a parókák a főszereplői. A szerény de határozott módon Berkeley-stílusú revüjelenet, a megelevenedő parókák metamorfózisa kommentálja a hősnő mozgékonyságát, alakuló- és átváltozó képességét.

Kiformálatlan arcú bábok ébrednek az érzéketlenség állapotából. A megelevenedő parókák gyorsan magukra találnak, régimódi udvariaskodással, körülményesen üdvözlik egymást. A színházi miliő, melyből Pál Éva jön, felfokozva képviseli az átváltozó képességet, az új – labilis és mobilis – világ sajátosságát. A kultúra feladata már nem az, hogy meghatározza az ember viselkedését, hanem az, hogy megadja számára az átváltozás eszközeit.

A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* a férfi, *A csúnya lány* a nő sértődéséről szól. *A csúnya lány* bosszútörténet, amely azon a ponton kezdődik, ahol *A meseautó* utolsó fordulatához ér, midőn hősnője úgy érzi, hogy a férfi csak játszott vele. A sértettség motiválja Pál Éva férfileckéztető bosszúhadjáratát. A sértődött férfi, Homérosz Achillészétől Móricz Balázsáig vagy Kertész Mihály Rickjéig, passzívvá válik, szabotálja az élet érdekét, az akár a háború régi, akár a kenyérharc modern értelmében vett harcot. A sértődött nő harcba indul, mert a férfi normálállapota a harc, a nőé a béke; a férfinép – eredetileg – katonanép, míg a nők – eredeti értelemben – földművesek, ráadásul – szimbolikus értelemben – a föld is ők („anyaföld").

A kritikus ponton *A meseautó*ban sem Kovács Vera omlik össze, csak a szerelme. Szerelme összeomlásának pillanatában a lány bestiává, a screwball comedy csípős, szellemes, rámenős és gátlástalan hősnőinek elődjévé válik. Kovács Vera egy éjszakára, Pál Éva egy szezonra változik át: próbálgatják az új szerepet, egyre mélyebben mennek bele. *A csúnya lány A meseautó* utolsó fordulatának felnagyított és megfordított kivetítése. *A meseautó*ban a szolid nő játssza el, bosszúból, a profi luxusnőt és kíméletlen bestiát (az esztétikus-erotikus hatékonyságot), *A csúnya lány*ban a luxusnő játssza el, szintén bosszúból, a szürke egeret. *A meseautó* intrikájában a férfi kényszeríti álságos helyzetbe a nőt, *A csúnya lány*ban a nő uralja az általa kreált látszatvilágot. *A meseautó*ban a gazdasági hatalom képviselője, a férfi lép fel ál-proletárként, *A csúnya lány*ban a nő mint esztétikai hatalom lép fel ál-csúnyaságként. Pál Éva mindvégig lépéselőnyben van. A nő csak az első képsorban, a férfi a film nagy részében tehetetlenül, sértve és megalázva jelenik meg. Muráti *A csúnya lány*ban kamatostól adja vissza, amit Perczel kapott *A meseautó*ban.

12.1.4. A kétarcú nő és a negatív metamorfózis

Pál Éva, a nőt kihasználó és megvető férfinép büntetéseképpen, eljátssza a férfi nőképét, a lelkiismeretlen, veszedelmes, kacér és könnyelmű nőt. A férfi becserkészése érdekében egyúttal el kell játszania a dolgos, gondos, teherbíró nőt, akin uralkodnak és akit kihasználnak. Dr. Halmi, akárcsak a *Pardon, tévedtem*, a *Rákóczi induló*, a *Lila ákác*, a *Helyet az öregeknek, A meseautó* vagy a *Köszönöm, hogy elgázolt* hősei, könnyű élvezeti cikként ismeri a női nemet. A férfi úgy véli, a nő szépsége, kedvessége csak ármány. Ezért a női fegyverekkel fel nem szerelt nő álarcába bújva kell meghódítani a nőgyűlölő nőbolondot. Mivel a vágy intenzitásával arányos a vágya betöltését követő páni menekülésvágy, a férfi vágyát is el kell altatni, hogy kicselezzük menekülési ösztönét.

A harmincas évek romantikus és erotikus komédiáiban a jelentéktelen, szürke kis nő változik át hódító szépséggé. *A csúnya lány*ban az attraktív nőt teszi a metamorfózis rúttá, jelentéktelenné és szerencsétlenné. Az amerikai filmekben a film elején látott szürke hivatalnoknő kivirágzik a férfi szerelme által. *A csúnya lány*ban, ahol a férfi nem akar szeretni, a büszke szépség visszaváltozik szürke verébbé, akit a *Platinum Blonde* vagy a *Golddiggers*-filmek elejéről ismerünk.

Muráti eljátssza a nőt, akin lóg a ruha. Kató nem egyszerűen rossz viszonyban van a testével. Rosszabb: nincs viszonyban a testével. Pál Éva, a női felszerelése teljes pompájában virító szépség játssza el Katót, a nővé nem tett leányt. A dolgozó nő megtanulja elfojtani, taka-

réklángra kapcsolni nőiségét, gazdálkodni a női szereppel, s a racionális adagolás által a feminitás sorsból szereppé, szubsztanciából formává válik.

*A csúnya lány*ban, az amerikai Hamupipőke-filmekkel és hazai rokonaikkal ellentétben, a csúnyaság nem a szépség kezdeti stádiuma és a szépség nem a csúnyaság érésének eredménye. A csúnyaság másodlagos. A csúnyaság a szépség társadalmasulása: az alávetettség, a bérmunkás hadseregbe való besorozottság fosztja meg szépségétől a nőt. Az iparosított és bürokratizált élet sztenderdizált helyzetei és reagálásai a szépségnek nem, csak a piackonform megjelenésnek adnak helyet. A megsértett nő, akit szépségéért vádolt meg a férfiúi kishitűség, visszahúzódik a megnyugtató csúnyaságba. A csúnyaság a szépség visszahúzódása, Csipkerózsika-álma az életet uraló gonosz varázslat idején.

Perczel az erotikát valósította meg üdítő humorral, Muráti humora áthatja az életet. Gondosan tesz-vesz, észrevétlen görnyed, bútordarabként olvad a környezetbe. A szép Pál Éva ellenkező és érdes, résen levő, támadó és menekülő ember, űzött vad. Muráti a lompos Kató sok dioptriás szemüvegével kombinálja az édeskés édelgést, ami a korábbi sztárok jellemzője volt. Kis stréberként hajol a munka fölé, orrával szántva a papírt. Elveszti arcát, csak puritán kis hamis kontya látszik. Tolakodás és intimitás nélkül, figyelmesen és szerényen hajol a férfi fölé, számon tartva teendőit, parancsra várva. Halmi udvarias és távolságtartó, a viszony személytelensége jóleső biztonságot ad. Kató és a férfi igénytelenül kényelmes együttélése képviseli a teljesítménytársadalom hosszú távon fenntartható mert az egyéb feladatoknak kedvező férfi-nő szolidaritását. „Kató kisasszony, maga úgy intézkedik, mintha a feleségem volna!" – mondja egyszer a férfi, mintha a megmutatkozás egyetlen pillanata, a jelenlét ünnepe volna a szerelem, a házasság pedig ez a hosszú álom, álcázás, rejtőzködés és rezignáció.

A csúnya Kató a férfi figyelmes és alázatos, alkalmazkodó, gyengéden erőszakos függeléke. A szerény kiegészítés nélkülözhetetlenné válik, s a sikeres férfi a függelék függésébe kerülve ismeri fel a maga elkényeztetett életképtelenségét. Kató azt a szerepet játssza a férfi mellett, melyet a lakáj, inas, tisztiszolga (pl. Gózon *A kék bálvány*ban és a *Rákóczi indulój*ban vagy az *Ez a villa eladó* Kabosa) szokott: a cinkos és barát szerepét. Katóka női Svejk, férfistátuszú nő, a magányos férfiak világa, a nők számára ismeretlen férfijátszmák tanúja. A csúnya Kató azért játszhatja el a férfi szerelmi inasának szerepét, mert a korábbiakban e szerepet alakító komikusok – pl. Kabos nőimitátori jelenete a *Lila ákác*ban vagy Gózon szakácsnősködése az *Ida regény*ében – megmutatták az „anima-megszállottságot", a hímnemű szerelmi inas létének nőies komponensét. Az ily módon előzetesen elnőiesített cinkostársi szerepbe *A csúnya lány*ban belép az igazi nő.

Az elcsábítandó szépség a csúnya lány álarcában betekintést nyer a csábító szándékaiba. Kató női kém a férfivilágban. Tanúja a Pál Éva elcsábítását szolgáló körültekintő előkészületeknek. A férfi félelmes és megható. Félelmes mint az áldozatra leső nagy vadász, és megható, mint a nagy vadászt játszó kisgyerek.

– Tessék nyugodt lenni, mire a hölgy jön, már rég elmentem. – mosolyog Kató.

– Honnan tudja, hogy hölgy jön? – kérdi a virággal sündörgő, zsúrkocsit toló Jávor.

– Likőr. Virágok. Az illető ma jön fel először. Látszik az ügyvéd úron. Bizonytalan. Rakosgatja a virágokat, tologatja a székeket, többféle cigarettát tett ki, nem tudja, hogy a hölgy melyiket szereti. Mirjam nincs? Kár... Nagyon szeretik a hölgyek. Kicsi és könnyen eldobható.

Fátyolos hangja elégiájára rímelnek Muráti megtörő ívű mozdulatai. Cselekedetnek induló, de legyintésbe kifutó mozdulatok. „Gramofón nincs?" – kérdi. A férfi elrohan érte. Muráti kis koboldként mosolyog, pattint ujjával. „Most gyorsan tűnjön el!" – mondja a férfi a nőnek, és nem sejti, hogy azt a nőt dobja ki, akit vár. Kidobja, mert másra vár, aki ugyanaz. A kidobottnak elmondja minden titkát, a nagyon vártnak hazudik. A közönyé az igazság, a szereteté a hazugság. Mostmár értjük a nagyon várt nő nosztalgiáját, vágyát a kidobott nő privilégiumaira.

Kató kisasszony az a lány, akinek elsírják a férfiak a szép hölgy iránti vágyukat. Kató ismeri félelmeiket.

– Én nem nősülök. Egy válóperes ügyvéd. Annyi szép nő bizodalmának letéteményese. Az nem nősülhet.

– És ha beleszeret valakibe? – kérdi Kató.

– Szökni, mielőtt az ember elveszti az eszét!

Muráti fátyolos hangja cizellált szavakat formál. Finoman mesterkélt, kényesen kifinomult szavai hallhatóan viselik ajka nyomát, mint a régi románcok fehér galambjai, melyeket a szerelmes lány csókkal bocsát útjukra, szeretőjének szóló üzenetével. Az átváltozás után, a Kató-létbe börtönzött Éva-lét inkognitója idején a Muráti-hanganyag vall az eltakart jelenlétről, melyet a férfi nem tud megközelíteni. A madárijesztővé torzított szépség hangja az eltitkolt kéjes, nemes lény finoman fölényes idegenségével szűrődik át a köznapi élet rútságán. A csúnya a maszk és a szépség a valóság, de a barbarizálódás idején mindezt fordítva élik át, a szépséget tartják szép maszknak és a csúnyaságot a meztelen igazságnak.

A nevetséges vénkisasszonyt eljátszó szép Pál Éva nemcsak a maga ellentétét játssza el, ellentétének ellentétét is eljátssza, aki még mindig nem jelenti, hogy elértük Éva igazi énjét. Eljátssza a csúnya lányt, a szolgálót, a bizalmast, a testvéri munkatársat, és eljátssza az elérhetetlen, birtokolhatatlan, távolról imádott szépséget, aki csak játszik a férfival. Két nőt játszik el: az egyik a férfi játékszere, a másiknak a férfi a játékszere. Katóka magában semmisíti meg a nőt, Éva a férfit semmisíti meg. A kacérság a hozzáférhetetlen ígéretként kényeskedő női szépséget teszi meg a szerelem dramaturgiájának hátráltató funkciójává.

Az Éva-fétis éppen olyan hazugság mint a Kató-karikatúra. Külön-külön mindkettő hazugság, de együtt igaz. Éva igazsága Kató és Kató igazsága Éva. Pál Éva nagy rózsacsokrokat kap Halmitól, de Katónak kell szaladgálnia értük, számlaügyeket intézni a virágkereskedésben. Kató szóba hozza Pál Évát.

– Sok pénzébe kerül Bogdán úrnak ez a Pál Éva...

– Hát tudja Kató kisasszony – sóhajt a férfi –, ez kivétel! Ez megéri!

Jávor nyomatékkal, lelkesedéssel, elmúlt századok hőseihez illő szenvedéllyel tudja kibökni a rajongó vallomásokat. Évát imádni lehet, Katót szeretni. A kétarcú nőt megkapó férfi lovag és polgár.

A csúnya Katóval való megismerkedésünket követően ismét megjelenik a szép Pál Éva. Feljön. Leül. Leteszi kalapját. Szomorkás mosoly az arcán. Gunyorosan csipkelődik. Forog a gramofonlemez. „A két szeme olyan szép, mint májusban az ég..." – énekli Jávor és a kamera meglódul, mintha őt is vonzanák a töprengő szemek. Muráti komoly arcán sajnálkozó melankólia. „A két szeme olyan szép, mint májusban az ég, / Könyörgöm, már ne fordítsa el a szemét./ Felém úgy ragyog akár a nyári napsugár, / Csak hunyja be és már elmúlik a nyár..." Tiszteletteljes szenvedéllyel szól a vallomás, Pál Éva azonban túl sokat tud a férfiakról. Ernyedten ül a férfi rajongásának intim bűvkörében. Sértett de nem sértődött, szomorú, de nem megtört. „Csillogtassa hát, / Szeme sugarát, / És kinyílnak még / Télen is a kertben / Az orgonák..." – énekel bele Muráti a dalba, Jávor vallomásába. Hirtelen feláll, felkapkodva tárgyait. „Mennem kell!" Körülszállongják a dallam foszlányai s Gaál Bélára jellemző képsor következik: a leány ihlette dallam bűvkörébe kerül az otthonná tágult város, lombjaival, palotáival. A nő összekapja magát s menekül, a férfi pedig kíséri. Tájjá válik a kőrengeteg, s a szerelmi tájjá vált városon át a bűvdal harmóniái sodorják a párt. Járják a várost. Muráti lábait látjuk az autóból kibújni. Lábak foglalnak helyet egy napsugaras padon. A megbékélt altestek tudat nélküli összesimulása átolvad a szél által lóbált labdarózsák játékába. Sodródunk, emelkedünk, végül a Halászbástyán vagyunk, lenn a város. Az altestek játéka a *Csak egy kislány*...-ból, a tájjá vált város a *Vica a vadevezős*ből, a város fölé emelkedő szeretők madárperspektívája *A meseautó*ból ismerős.

*A csúnya lány*ban a bonyolult bestia új erőt ad az erotikus idillnek. Este lett, hazatérő altestek siklanak ki az autóból. Árnyak borulnak össze, árnycsókot látunk.

Az erotikus komédiába romantikát visz a szerelem korlátozott modernizálhatósága, a modernitás szerelmi pesszimizmusa. Muráti így énekli: „...az orrrgonák...". A megropogtatott orrrgonákban van valami szemérmes kvázi-tragikum, s mindez fényben fürdetett erotikus vízióhoz visz tovább, melyben a virágzás, a napsugár, a suhanás és emelkedés párolja lélekké a köveket. A képsor csókhoz vezet, mely az összeolvadó párt sejtelmes ornamenssé oldja a boldog nap végére borult homályban.

12.1.5. A kínzó szépség (A szerelmi geometriától az intimitás negatív teológiája felé)

Halmi ügyvéd utazása ugyanolyan menekülés a vándort letelepítő nő s a társadalomba beletagoló szerelem elől, mint az amerikai kalandfilm hőseinek vándorlása. James Stewart, a száguldó riporter és nagy utazó, a gipsz rabságában, baleset utáni lábadozása idején kerül Grace Kelly karmai közé. Hitchcock filmjében (*Rear Window / Hátsó ablak*, 1954) a házasság olyasmi, mintha a tiltakozó, elvágyódó férfit végleg begipszelné a nő. *A meseautó* hőse azért menekül a nők elől, mert nincs értelme a felszínes viszonyoknak, *A csúnya lány* hőse azért menekül, mert csak a felszínes viszonyoknak van helye az életben. Az előbbi a nők szimplasága, az utóbbi a nagyszerű példány bonyolultsága elől menekül. Törzs menekül, mert nem szerelmes, Jávor menekül, ha szerelmes.

A meseautó hőse középkorú, *A csúnya lány* hőse az élet kezdetén áll. Mindkettő északra készül. Halmi: „A jó, sötét fenyvesek közé!" Már az *Egy éj Velencében* szembeállította a szerelmes délt a csalódott szerelmesek és a lecsúszott urak melankóliáját megszólító hideg észak sötétségével és ködével. Északon öltöznek, délen vetkőznek, északon magányos farkas az ember, délen társaslény, északon vad balladák szólnak és minden visszájára fordul, délen hízegő szerelmes melódiák töltik be a problémamentes éjszakát. A *Márciusi mese* szerelmi üldözési komédia, *A csúnya lány* szerelmi menekülési komédia; az előbbiben Lili határokon át üldözi Balla Győzőt, az utóbbiban a szerelmes Halmi menekül a szép Éva elől. Dr. Halmi, a boldogság elől menekülő ember, a csúcsot el nem viselő, mazochista szerelem hősévé válik. A menekülő szerelmi komédia az érintési tilalmon alapuló melodramatikus komédiák (pl. *Ida regénye*) rokona. Jávor egyedül készül északra. Az utazás megszervezésével megbízott Kató felveszi a telefont.

– Kérek két jegyet Abbáziába.

Jávor (csodálkozva):

– Kinek rendelte a másik jegyet?

– Az ügyvéd úrnak!

– És az egyiket?

– Nekem!

Halmi a nélkülözhetetlen Katóval menekül az elérhetetlen Pál Éva elől. Végülis délre menekül, nem északra, mert Kató azonos Évával. „Madonna nézd a szép szerelmes éjszakát, / Madonna nézd, a holdsugár hogy néz le rád!" A Duna tengerré tágul, Budapest Abbáziává zsugorodik, megváltoznak természet és kultúra, kozmosz és civilizáció arányai, s a szerelem kibontakozása a szereplők szokásos, helyváltoztatással kombinált összevonásához vezet. Abbáziában minden a szerelem kulisszája és a szereplők egyetlen feladata tisztázni viszonyukat. „Szerelmesen ragyog feléd a csillagos ég..." – szól a dal, a síri hangú szerenád, miközben árad a napsugár és a tenger megkettőzi a déli fényt. A dal mégis búsan jajong, mert a szerelmesek a rengeteg

fényből semmit sem látnak, és a nyárban is fáznak. A klasszikus boldogságmitológiában a kín a kéj szakasza, fejlődési stádiuma.

A szálloda a pálmafák között, a nyelvek zűrzavara, a szenvedély törvényenkívüliségének kerete. Abbáziában, ahol tetőznek az illúziók és cselszövények, a fikció erősebbé válik a valóságnál és a maga képére formálja azt. „Madonna minden álmok álma vagy nekem, / Madonna nélküled mit ér az életem?" Dr. Halmi nyugodtan ül a hotel halljában. Egyszerre belép Éva. Hősünk felejteni jött, de lehet-e felejteni a forró délen, mely megsokszorozza Éva erőit?

– Hogy kerül ide?

– Szöktem.

– Utánam?

– Maga után?

Pál Éva mosolyogva legyint, hajlékony testtel libben el, elegáns tengerésszel távozik, nagy fehér hajó nyeli el. Dr. Halmi mellett áll Bogdán. A nők bolondítója ebben a pillanatban a groteszk nőbolond testvérévé válik. Északon Halmi hagyta el Pál Évát, délen Pál Éva hagyja el őt.

Előbb Abbázia lódítja meg a cselekményt, utóbb a tengerészbál. Abbázia kiemel a köznapi életből, a bál átemel a mámor és ünnep nívójára. A rendkívüli tér továbbít a rendkívüli idő, az ünnep felé. Új revüszám következik, melyben a lányok a tengerészt, a vándort és csábítót dicsőítik, amikor az ügyvéd, a női testek, szerelmi kontinensek vándora, letelepedni készül a szerelem kikötőjében.

Pálmafák sziluettje. Holdas éj. Szerelmes szerenád. De Pál Éva más férfira mosolyog a szomszéd asztalnál. A szerelem díszletei a szerelem kínjainak díszleteivé válnak. Gyors táncdalként rohan az iménti lassú szerenád, s a nő máshoz simul kacarászva. A melodramatikus erotikus komédiák nem merik radikálisan végiggondolni, de gyakran éreztetik, hogy mindenki mást szeret, nem viszonozzák, hanem továbbadják a szerelem lángját. Így válik a szerelem körtánca kegyetlen, körkörös haláltánccá. Oscar Wilde szerint mind megöljük, akit szeretünk, a szerelem körkörös haláltáncában ezzel szemben magunk öletünk meg attól, akit szeretni merünk. Kató rajong Halmiért, de nem kell neki, Halmi rajong Éváért, de nem kell neki. Ha Éva Kató és Kató Éva, akkor megfékeztetett az örök beteljesületlenség láncreakciója s a kétarcú nő születése akadályozta meg a katasztrófát.

A kétarcú nővel nem lehet problémamentes párosviszonyban élni; Kató és Halmi Tamás együttélését megzavarja, hogy a férfi Pál Évát imádja; Tamás és Éva szerelmének pedig az a problémája, hogy a banális életnek Katóra van szüksége, Kató bevált, elfoglalta Pál Éva helyét. A kétarcú nő szubjektív szerelmi háromszög-szituációjában Éva és Kató a konkurensek, s önmagára féltékenykedhet a nő, aki a férfit szeretné a féltékenység kínjaira ítélni. A kétarcú nő szubjektív háromszögét – hogy a legelőször is önmaga számára hátránnyá váló bonyolultságot a nő ismét előnnyé változtassa – kiegészíti a szerelmi cselszövény álháromszöge. Az *Ida regényében* hasonló álháromszög ösztönözte a hősnő szerelemfelismerését. Pál Éva ellibeg nagy fehér kalapjában, és a férfi, aki menekült előle, érzi, hogy nem tud nélküle élni. Csak az elveszített Pál Éva nélkül nem tud élni, a megtalált Éva nélkül, a film elején, tud. A veszteség misztériuma a szerelemfelismerés ösztönzője. A harmadik, a rivális a legtöbb szerelmi háromszögben csak a veszteség misztériumát felidéző erő. A harmadik a pár fölött lebegő Damoklesz-kardjaként figyelmeztet a veszteség lehetőségére. Az elvesztett és újra megtalált nő (pl. *Gilda*) nemcsak a nagy melodrámák kedvelt témája, a végső egymásra találás előtt a legolcsóbb, könnyed operett is igényli a szeretők szakításához vezető félreértést. Mindez, bármilyen végletekig sematizálódott, igényli az értelmezést, sőt, minél monotonabb ismétlődést tapasztalunk, annál nyilvánvalóbb antropológiai szükségszerűségeket sejthetünk, a nemi dráma univerzális alapstruktúráit kereshetjük a háttérben, melyeket épp általánosságuk tesz észrevehetetlenné. A mélységek általánosságuk mértékében képesek tökéletesen felszínné válni.

A komédia melodramatikussá vagy erotikussá válásával már nem a tiltó szülők, még csak nem is a riválisok a szerelmi boldogság legfőbb akadályai, hanem maga a szeretett személy, a menekülő és ellenálló, sértett és bizalmatlan szerető. Ez a tendencia, mely már az *Ida regényé*ben elérte első tetőzését, s a *Lila ákác*ban beteljesült, nem a végpontja a szerelem válságának. Az évtized közepén *A csúnya lány* és a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* új stádiumot jelent: már nem a párom a szerelem fő akadálya, hanem önmagam. A nemek bizalmatlanságához képest is új probléma a narcizmus. Az ember már nem a párja, hanem önmaga bonyolultságában téved el.

A korszerűsített romantikus szerelmest a nemi idealizációs képesség károsodása teszi másodlagosan komikussá. A rajongás és nagylelkűség lovagias erényei a boldogság felé, míg az ellenséges érzések férfi és nő harcához, a konfrontatív viszony – egyelőre – komikus eszkalációjához vezetnek. A válóperes ügyvéd, a széthúzó, bomlasztó erők ismerője, az egymás személyiségének csapdájába kerültek felszabadítója, a boldogtalanokat egymástól megváltó hős, a szétválasztás hérosza találkozik a taszító erőknél nagyobb vonzerőkkel. A szelekció – nem gonosz, de csibészvonásokat viselő – héroszát legyőzi a kombináció szelleme. A köznapi szerelmekben az erotikus bűvölet kijózanodásával kezdenek dolgozni a taszító erők. Az élet prózai feladatai által túlterhelt banális világban a szerelmi fetisizáció végét jelenti a dezilluzionáló felismerés. Ha a komédia a kiábrándult ellenkezésből indul ki, akkor nem a felismerés eredménye a kiábrándulás. Ellenkezőleg, a derűs felismerés, a lelkesítő ráébredés az „és mégis", a „mindazonáltal" ellenérveit hozza be a komédiába. A vidám megvilágosodás a szerelem lehetőségének tudatát hozza vissza a meghasonlásba és magányba. A pesszimista kiindulópontból melodramatikus töltésű erotikus komédia jön létre.

Pál Évának nem azt kell bizonyítania, hogy „igazán szeret", hanem azt, hogy a szerelmen felül is jó valamire. A luxusnőnek strapanőként is meg kell jelennie, hogy az imádattal vegyes megvetés ambivalenciáján túl valódi szerelmet ébresszen. Szerelmet, amely nem epizód. Szenvedélyt, amely nem katasztrófa felé haladó vergődés. A James Hilton regényéből készült *Random Harvest / Megtalált évek* (Mervyn Le Roy, 1942) hősnője előbb az idilli szerelmi fészek tündéreként, utóbb munka- és harcostársként mutatkozik meg, duplán kell helytállnia. Sem a *Random Harvest,* sem *A csúnya lány* hőse nem ismeri fel a mellette élő nélkülözhetetlen nőben, a tökéletes titkárnőben, elveszített attraktív szerelmét. Mindkét film a bűvöletre való visszaemlékezés pillanata felé halad. A birtokolhatatlant kell megtalálni a birtokoltban, az ismételhetetlen kalandot a mindennapok ismétléseiben, a szerelmet a házasságban.

A kétarcú nő megnövekedett drámai szerepének oka és a kibontakozás kulcsa, hogy a férfi nemcsak a szeretett nőt nem ismeri fel, saját igényeit is félreismeri. A nő felismerése egyben a férfi önfelismerése. A kötődni bár nem képtelen, de a kötődés kockázatát és üzleti hátrányait nem vállaló szélhámos férfi stratégiáját az értékek átértékelése határozta meg. A csúnya nőben felismerni a szépet a társ megismerése síkján annyi, mint a tökélyre vitt üzleties cinizmus kiábrándult kegyetlenségében felismerni – az önmegismerés nívóján – a kielégületlen romantikát: a visszavonás visszavonása. A nő fizikai átváltozásának a férfi szellemi átváltozása felel meg. A női szellem a női fizikum varázslata segítségével csábítja el a férfiszellemet. A nők bálványa és megvetője, a cinikus szívtipró megváltozik, komolyan vesz valakit és ezáltal eljut a kétségbeesés határára. Jávor ezt az utat már a *Rákóczi indulóban* és az *Emmy*ben is megtette. Ott a régimódi svihákot, itt a modern üzletembert varázsolja el a nő.

A Katókát kereső elkeseredett Halmi az átváltozás kellékeit, Pál Éva bűnjeleit találja odafenn. Izgatottan turkál a női holmik között. Itt a csúf kis paróka és Pál Éva igazolványa. Felhallik a zene a bálteremből. Dr. Halmi megérti, hogy az elérhetetlen szépség rég az övé s az őt kínzó szépséget ő kínozta. Egymás mellett sorakoznak a szekrényben Éva és Kató ruhái.

Kató lelepleződött! Most Jávor pattint: no megállj! Halmi lemegy, a zenekar szerelmes dalukra vált. Pál Éva a lánykérés pillanatában szomorkás: „Most majd megint elutazik! Szökik

tovább..." Premier plánok izolálják s állítják szembe egymással a szerelmeseket. Muráti szerelmeiben mindig marad valami a harci elemből és a versenyhelyzetből. Így a nála kiküszöbölhetetlen játékosság nem a szerelem hitelét támadja meg, csak a harci elemet szelídíti. „Bízhatsz bennem!" – mondja a férfi. A nő nyugodt mosollyal, szelíden felel: „Magamban bízom!"

*A meseautó*ban a férfi játszik a nővel, s lebukása után a nő kezd játszani. *A csúnya lány*ban a nő játszik s lebukását követően a férfi fog büntető játszmába. *A meseautó* hősnője az aranyásó lányt, *A csúnya lány* hőse a skalpvadászt játssza el. Az utóbbi film megduplázza a sokkterápiát: Muráti a szép cédát, a férfiszorongások rémleányát játssza el, Jávor pedig, a film végén, hasonló büntető és nevelő szándékkal, az asszonyi szorongások férfiképét. „Csak nem képzelte, hogy egy sofőrrel...?" – mondta *A meseautó*ban Perczel. Itt Jávor mondja: „Csak nem képzeli, hogy elveszem...?" Dobja ki Évát, parancsolja Katónak, de már tudja, hogy Kató azonos Évával. „Mondja meg neki, hogy meggondoltam, hogy vége, mondja meg neki, hogy nem akarom többé látni!" Mindketten rémképektől félnek, és mindketten azzal büntetik egymást, amitől a másik fél. Éva a hajóra rohan, bátyjának panaszkodik: „Tegnap este azt üzente, hogy soha többé nem akar látni, és velem kidobatott engem."

11.1.6. Hyde kisasszony és a megtalált jelen

Mi sem jellemzőbb a csúcspontjára ért erotikus komédiára, mint a szerelem oly mérvű problematizálása, mely a horror szimbolikájával hozza váratlan érintkezésbe a műfajt. Az amerikai revügörlök mint fejedelmi szépséggé átváltozó hamupipőkék metamorfózisának ellentéte az időnként csúf Katóként megjelenő Pál Éva története. Éva átváltozása, a revü édeni átváltozásainak ellentéteként, a horror ördögi metamorfózisaival rokonul. A hollywoodi filmekben a nőre a pozitív, a férfira a negatív metamorfózis jellemző, mert a korszellem a nőhöz illőnek érzi az átváltozást, míg a férfitól állandóságot követel. A nő esetében, akitől kaméleoni szenzációkat várnak, az állandóság bájtalan, míg a férfi metamorfózisát démonikusnak érzik. Pál Éva a férfivilág kritériumainak alávetett dolgozó nőként kerül a negatív metamorfózis hatáskörébe, a komédia női és édeni közegében azonban sikerül puszta játékká nyilvánítania a negatív metamorfózist. Pál Éva a színház miliőjéből jön, s nem a tudományéból, mint Dr. Jekyll.

Visszatér a csúnya lány, de Halmi, aki már a szépet látja benne, új gyengédséggel viszonyul hozzá. A horrorfilmekben a szolid Jekyll néz a tükörbe és a rettenetes Hyde tekint vissza rá, itt – fordítva – a csúf Katót nézzük és a szép Évát látjuk. Halmi most Kató kezét szorongatja, melyen rajta maradt az Éva ujjára húzott gyűrű. A férfi a „másik" nőről mesél a lánynak.

– Megkértem a kezét.

– Gratulálok tiszta szívből.

– Ugyan, hát csak nem képzeli, hogy elveszem?

A csúcsponton megkettőződik a lány: Kató vitázik Pál Évával.

– Megyek Kató kisasszony... Mondja meg az ügyvéd úrnak Kató kisasszony ... hogy én olyan rettenetesen gyűlölöm, ahogy még nem szerettek senkit!

A Katóval vitázó Éva elszólása a fanyar gyűlöletszerelem vallomása.

Mr. Hyde nem tud többé visszaváltozni Dr. Jekyllé, mert a kényszerhelyzetek követelte álarcok végül lényeggé válnak és az eredeti személyiséget kiszorítva annak helyére lépnek. A horror fináléjában Jekyllt Hyde csapdájába csalják, nem engedik elbújni az átváltozót, rajtakapják metamorfózisán. A horrorban Jekyll nem szabadulhat többé Hyde felszabadult gonoszságától, ahogyan a *Der Student von Prag* (Henrik Galeen, 1912) hőse is meghal gonosz tükörképével. A horrorban a jelöletlen köznapi arc az elveszett boldogság alanya, a normálalak, melyhez nem sikerül többé visszatérni. A harmincas és negyvenes évek *Jekyll*-filmjeiben

(Mamoulian, 1932; Fleming, 1940) a rút, rettenetes, szenvedélyes arc szorítja ki a köznapit, a későbbiekben, Terence Fisher (*The Two Faces of Dr. Jekyll,* 1960) és Jerry Lewis (*The Nutty Professor,* 1962) filmjeiben a démonikusan szép illetve divatosan csábító arc győz monstrumként. Mostmár a rút a köznapi (a szenvedő) és a szép a démonikus (az uralkodó, cselekvő). Miután a monstrumarc ettől fogva nem feltétlenül csúnyább, szebb is lehet a köznapinál, végül, a *Dr. Jekyll and Sister Hyde* című filmben (Roy Ward Baker, 1971) az elátkozott férfi nemcsak széppé, egyúttal nővé is változik. A horrorműfaj így jut el *A csúnya lány* konstellációjához.

Halmi hivatja a rút Katót, de eltünteti az átváltozás kellékeit. A szépség nem tud többé elbújni a csúnyaságban. A horror férfimítoszában a köznapi arc végleg a rút s gonosz fogságába esik. A csúnya lány nőmítoszában a csúnya esik végleg a szépség fogságába. A horrorban rajtakapják a félelmesen rút férfit, a komédiában a félelmesen szép nőt.

A Hilton-regény filmváltozatában, a *Random Harvest* Greer Garson által alakított kétarcú nőjének melodrámájában a prózai arc lép az attraktív helyére, s a cél nem lehet más, mint a prózaiban felismerni az attraktív emlékét. A *Random Harvest* elhamupipőkésített szerelemkirálynéja a támasz egy nehéz élet során. *A csúnya lány* megfordított átváltozása, mely az emberi csúnyasággal édesgeti magához a férfit, és végül a kegyetlen szépség csapdájában ejti foglyul, olyan szerelem, melyet megcsapott az „egy nap a világ" hangulata.

Jávor felravatalozza az ágyon Katóka kellékeit. Éva dúltan keresi a parókát és a szemüveget.

Az ügyvéd szólítja a titkárnőt. A szép Éva szól át a csúnya Kató hangján. Az ágyon kiterítve a lapos Kató. Búcsúzunk a rút esztétikájától. Meghittség és szépség ellentmondásától búcsúzunk.

Az önelégülten mosolygó férfi a levegőbe lő. A lövéssel szimbolikusan megsemmisíti Katót és becsalja a lapító Évát. Azaz: a férfi eltartja a nőt, lemond a bajtársról és barátról, s fétist nyer és luxustárgyat. A szép Éva a konszolidáció szubjektuma és a rút Kató a válság hősnője. A Pál-lány Éva is, Kató is, minden benne van, ha baj van, visszaváltozhat Katóvá, s ha nincs baj, ő csinál problémát. Ha pedig nagyon nagy baj van, (ha „egy nap a világ"), akkor is Évára lesz szükség.

Az élet nem örök nászút, az élet utolsó szava Katóka, a dolgozó nő, a bútordarab, a cseléd. A köznapi élet igazsága azonban a klasszikus boldogságmitológiában nem a végső igazság. A szerelmes férfi számára a nő megszeretett arca a valóság, s összes későbbi arcai jelek, új és új kifejezési formái az eredeti bűvöletnek. A glamúrfilm happy endjének szuggesztiója nem nélkülözi a – lelki – igazság mozzanatát.

Csók a hajóhídon, a tenger felett. A nő öleli a férfit, lassan átfogja, ráfonódik, birtokba veszi. Nem veszi el, mint Grace Kelly, a nagyvilágtól (Hitchcock: *Rear Window,* 1954, *To Catch a Thief,* 1955), hanem – a hawksi nő módján – vele tart.

12.2. A munkanélküli-komédia és a termelési film találkozása (Elnökkisasszony)

12.2.1. Ludas Matyi mint munkanélküli

Az *Elnökkisasszony* forgatókönyvét Vitéz Miklós és Békeffy István írták, a filmet Heinrich Balasch fényképezte, zeneszerzője Márkus Alfréd, 1935. november 25-én mutatták be a Fórumban és az Átriumban. Az új komédia rendezője, Marton Endre, „külföldi vendégnek tekinthető csupán..." írja Nemeskürty[687]. Marton 1922-ben a bécsi Sachsa vállalatnak dolgozik, a kö-

vetkező évben már Hollywoodban tűnik fel Lubitsch munkatársaként, a harmincas évek második felében Angliában, a negyvenes évektől ismét Hollywoodban dolgozik. A Hollywood nagy korszakában „second-unit director"-ként nevet szerzett Marton inszcenálta Wyler: *Ben Hur*jának híres kocsiverseny-jelenetét. Az egzotikus kalandfilm kiváló rutinmunkásaként tartják számon. Compton Bennett társaságában rendezett *King Solomon's Mines* (1950) című filmje az ismételten megfilmesített Rider Haggard-regény legjobb filmváltozata. Az *Elnökkisasszony*, bár a vendégsztár-rendező a világ nagy filmközpontjainak ízlését és tapasztalatait hozza magával, nem különbözik lényegesen egyéb komédiáinktól. Ez is igazolja, hogy lehetőségeinkből hazai rendezőink kihozták a maximumot.

Az *Elnökkisasszony* gyártelep panorámájával indul. A beállítás becsapja a nézőt: a kamera távolodása leplezi le, hogy képet láttunk az iroda falán. A kamera a világok vándoraként keresi tárgyát, a világok világának közepét. A tárgyát kereső kamera vezetésével kilépünk a képből, mely a külvilág, s belépünk a valóságba, mely a belső világ. Elfordulunk a távolképek világától, s a közelképekét választjuk. A külső világ csak a belső világ falára vetített képként kap szerepet. Miután a távolodó gyártelep, hatványozott távolodással, képpé fagyott, a képaláírásból megtudjuk, hol vagyunk: a Várkonyi Textil Művek a cselekmény színhelye.

Az *Elnökkisasszony* termelési filmként indul, amely ekkor már egy évtizede a kommunista filmgyártás kidolgozott műfaja. A világverseny, a filmkultúra nemzetköziségе arra ösztönzi a polgári nyugatot, hogy kidolgozza saját variánsát.

Az első képsor által bevezetett gyármiliő az egymástól függő emberek és tárgyak olyan komplexuma, melynek része és modellje is a gép. A termelési film ideálja a termelékenység, a sikerorientált személyiség és az ambicionált versenyképesség. A modernizációs komédia problémája az, hogyan lehetne felépíteni azt a világot, amely a termelési filmben készen van. Az *Elnökkisasszony* már nem annyira modernizációs komédia, mint inkább modern komédia, ha az utóbbi műfajnak nem is oly radikális változata mint a *Modern Times* (Chaplin, 1936) vagy a Clair-féle *A nous la liberté* (1931). Nemcsak modern komédia, egyúttal – mint a *City Lights* (Chaplin, 1931) – film a gazdasági válságról.

A legismertebb modern komédia, a *Modern Times* képsoraiban az előbb a kisember ügyetlenkedését komikussá nyilvánító modern világot mint lehengerlő megagépet nyilvánítja végül komikussá a kisember ügyetlenkedése. Az *Elnökkisasszony*ban viszontlátott Jávor Pál: a magyar John Wayne ezúttal egyben magyar Chaplin, az ősi föld, a birtok, a vidék embere a város és a gyár fogaskerekei között. Filmünk hősei a modern világ kegyetlenségével és elkerülhetetlenségével is tisztában vannak. Chaplint pusztán kifacsarják és birtokba veszik a gépek, Jávor maga építi a gépet. Chaplin és Clair filmjeiben a modern apparátusok nem hagyják érvényesülni és erőszakolják meg az embert, a mi filmünkben Muráti Lili teszi ezt a modern apparátusokkal.

Jávor ismét a *Csak egy kislány...*, *A kék bálvány*, a *Hyppolit*, a *Rákóczi induló* és *Az iglói diákok* kallódó embere: az ipari miliőbe áthelyezve még otthontalanabb, árvább. Aszlányi Károly nemzetközi sikert aratott regényében, a Hét pofonban a munkanélküli, a háborúból hazatérő elveszett nemzedék hőse hét pofonnal leckézteti meg a jégszívű trösztvezért. Aszlányi regénye a háború utáni Londonba helyezi át Ludas Matyi történetét. Magyarországon mind nehezebben elképzelhető, hogy Ludas Matyi adja a pofonokat. Feudalizmusunk demokratikusabb volt feudalizmusnak, mint kapitalizmusunk kapitalizmusnak.

Az *Elnökkisasszony* komédiává alakítja a földesúr leckézetőjéből gyáros leckéztetőjévé modernizált Ludas Matyi történetét. A megleckéztetendő gyárossá átváltozott gonosz földesúr dupla metamorfózison esik át: ragyogó nővé válik. Az imádott nő, az elpáholandó gonosz nagyúr örökségét hordozva, reménytelennek látszó távolságok áthidalásának felhívásaként hozza magával az új típusú szerelmet. A munkanélküli mérnök alakjában exponált Ludas Matyi-témát

a *Fizessen nagysád!* (Ráthonyi Ákos, 1937) viszi tovább. Az *Elnökkisasszony* az Aszlányi Hét pofonjához hasonló, férfibosszút feltételező alaphelyzettől egyelőre visszakanyarodik *A csúnya lány* témájához, a női bosszúhadjárat bevált témájához. Nem a férfi fog bosszúakcióba, a nő kezd irtó hadjáratot, aki, miután Török mérnök segítségével megszabadult nemkívánatos kérőjétől, Töröktől is szabadulni szeretne. Az, hogy az ismételten elutasított és kidobott Törököt végül alkalmazzák, megelőzi a Ludas Matyi-szerep kiéleződését, melyből csak a lány iránti gunyoros ellenségeskedés marad meg Marton filmjében. Az *Elnökkisasszony* Ludas Matyija, bár elpáholással fenyeget, végül – a továbbra is a férfi dominancia szimbólumául szolgáló, birtokba vevő – csókkal ver, szép ellensége pedig szemmel.

A csúnya lány Muráti bosszúhadjárata, a *Fizessen nagysád!* Jávoré. Az *Elnökkisasszony*-ban a gyűlölködés kölcsönös. Férfi és nő egyikben sem a hagyományos gáláns norma szerint viszonyulnak egymáshoz.

12.2.2. Szolid magyar Frankenstein

Stella Adorján a mérnököt jellemzi a kor hőseként: „Valamikor a szerzők a bonvivánt grófnak álmodták, a szerényebbek bárónak, a reálisabbak amerikai milliomosnak. Később diadalmaskodott a nemzetközi bankárkomplexum és minden fiatal hősszerelmes százmilliós trösztöket igazgatott, miközben feleségül vette a feltűnően ártatlan gépírónőt. A legújabb áramlat szülte a legújabb típust: a mérnököt mint rokonszenves színpadi hőst. Jávor Pál budapesti színészkedése alatt tizenkétszer játszott mérnököt és közte hat alkalommal munkanélküli mérnököt."[688]

Török István mérnök állást keres. Kérelmezőként látjuk a folyosón. „Kérem tessék máskor jönni, az igazgató úr ülésen van!" És ez három éve így megy, mióta szabadalmaztatta találmányát. Jávor kallódó embere földbirtokosként olykor még önpusztító típus *(Csak egy kislány..., Halálos tavasz);* ha polgárosult szakemberként látjuk viszont, a viszonyokat éri a szemrehányás: mindenképp kallódik. Hiába sima, kedves, könnyed, derűs alak, talán még nehezíti is dolgát, hogy könnyelmű figurának látszik *(Rákóczi induló, Emmy).* Thomas Mann műveiben a neuraszténiás „nyápic intellektuelekkel" állnak szemben a problémamentes „szőke kékszeműek". A Jávor-mitológiában a „szőke kékszeműek" megfelelőjét sújtja, váratlan világfelfordulás eredményeként, a másik sorstípus, melyre nincs felkészülve. A vázolt szociokulturális státuszból olyan koherens filmmitológia kristályosodik ki Jávor alakja körül, melynek Európában – Jean Gabin fellépéséig – nincs párja. A figura polgárosult változatai szerény, tartózkodó, de nem gyenge emberek. A Jávor-hőst megnyugtató biztonság, életerő, stabilitás és alkalmazkodó képesség jellemzi, de nincs benne erőszakosság, rámenősség és ügyeskedő szemfülesség. A tömegtársadalom köznapi létharca által követelt új tulajdonságokat a mellékszereplők képviselik, néha gyámolítva és kiegészítve őt. Jávorban mindig van valami kettősség, a gőgös nagyúr magánya egyesül benne az igavonó paraszt magárahagyottságával. Mindez sikeres átállása ellenére is veszélyeztetetté, kora és kultúrája féltett gyermekévé teszi őt. Az új világhoz átállott Jávor a teljesítmény, az anyag, a tartalom embere, a körülötte létrejött szorgos de nem dolgos, inkább nyüzsgő mint haladó világ azonban a látszatra épül. A feudális szubsztancializmust képviselő hős nem találja fel magát a modern formalizmus érájában. Szó szerint veszi a modernizációt, mely a többiek számára jelszó, senki sem veszi komolyan. Így válik a késedelmesen de korrektül modernizált típus a gyorsabban de felületesen modernizált környezetben túl modernné. Ő az, aki mindent túl komolyan vesz, s ez teszi kedvesen, komótosan komikussá. Ő, akinek az alkotás emészti fel energiáit, a hivatali folyosón tedd ide, tedd oda embernek látszik, pedig nem az. Sokáig vissza lehet élni türelmével és tűrőképességével, amelynek határára érve azonban mindenkit elsöpör, s a következmények iránt közönyössé válva, az odamondogatás és igaz-

ságtétel szenvedélyétől hajtva tör rá a vezérigazgatóra: az ábrándos melankolikus, az udvarias jófiú egyszerre kolerikus Toldi Miklóssá válik. Jávor polgárait földbirtokosaiból érthetjük meg: mindkettő szoros kapcsolatban van a dologgal, az anyaggal, s a világ birtokba vételéből, feldolgozásából akarja kicsikarni a sikert. A kreatív szakember a nagyúr vonásait örökli, míg a félig modernizált hivatalnokvilág bűvészkedik és tolong. Ne feledjük, hogy a mad scientist prototípusa, Frankenstein is báró. Ezzel a címmel fejezi ki a horrormítosz a felfedező és a nyárspolgár távolságát.

Török István megszállottan dolgozik találmányán. Egy hasonló figura Ignácz Rózsa Rézpénz című regényében fantasztává és végül bűnözővé válik. A munkalázba merült Törököt barátja inti: „Bele fogsz őrülni a találmányodba!"

A megszállott mérnök az őrült tudós rokona. *A csúnya lány*ban Muráti Lili a kétarcú női Jekyll, az *Elnökkisasszony*ban Jávort fűti a frankensteini szenvedély.

Az *Elnökkisasszony* megfordítja *A meseautó* szereposztását: a nő a hatalmas „vezér" és a férfi a Hamupipőke úr. A megfordított *Meseautó*-filmet az *Elnökkisasszony* a szerelmi mennybemenetel édeni komédiájától a fergeteges és agresszív screwball comedy világa felé továbblépő *Csúnya lány*-film eredményeivel kombinálja. *A meseautó*ban nem került összeütközésbe a szerelem érdeke és a munka mint férfiszenvedély, mert csak szerelmesi funkciójában volt módunk megfigyelni a nagy embert, a „vezért". *A csúnya lány*ban a sikerember, akinek produktivitása embereket választ szét, házasságokat számol fel, enyhén dehumanizált figurává válik, akit csak a szerelem humanizál, mint korunkban a *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990) hősét, aki cégeket számol fel, egyfajta killer, bár nem tapad vér a kezéhez, mások összeomlásához kapcsolódik sikere (mint általában némileg több tényező közvetítésével a versenyen alapuló társadalomban minden siker), s a nő vált ki belőle először valami érzékenységet, amit persze csak feltételesen nevezhetünk szerelemnek, mert korunk filmjében már nem a szerelemmé romantizált szolidaritás humanizálja az erotikát, hanem az erotika jelenti a maradék szolidaritást.

Az *Elnökkisasszony* a döntő munkanélküli-komédia, amely a klasszikus tömegfilm alapprincípiuma, a férfit letelepítő nő és a házasság szentsége helyére konkurens princípiumként állítja a munka szentségét. A férfi felháborodottan támad rá a nőre, amikor a lovagiasság azt követelné, hogy Zsuzsára való tekintettel lépjen vissza, mondjon le munkájáról.

– Az állásomról lemondani? Tudja maga, mi az, egy állás? Tudja maga, mi az, három évig munka nélkül lenni? Tudja maga, milyen nagy dolog újra munkához látni, végre dolgozni? Dehogy tudja! Nem tudhatja, aki elnöki székben ül, csak aki évekig ült az előszobákban. Maga azt várja tőlem, hogy mint egy lovag, udvariasan félreálljak. Hát én maradok! Ha a feje tetejére áll, akkor is.

– Goromba fráter!

– Végre! Ez az a hang, amin mi megértjük egymást.

12.2.3. A Muráti-hősnő a műfajok labirintusában (Az Elnökkisasszony mint termelési film, emancipációs komédia és erotikus komédia)

A kétszer elutasított, elkeseredett mérnök mellett piperézkedő fruska áll meg a folyosón. Elmennek egymás mellett, mint a vezérigazgató és a kis gépírólány *A meseautó* elején.

Várkonyi Zsuzsa (Muráti Lili) a külföldről hazatért örökösnő átveszi a gyárat, a Várkonyi Műveket. Muráti, aki első filmjében okos kis kobold volt, először jelenik meg szélvészkisasszonyként. Az emberi erőket felhasználni nem képes, lehetőségeivel élni nem tudó, túlajzott és

improduktív világ megtestesítője a tárgyias erényeket képviselő Jávor-hős nélkül csak fantom. Gyakori konstelláció komédiáinkban: az egymást kiegészítő, egymásnak teremtett hősök tulajdonságai kapcsolatukban erényekké válnak, önmagukra maradva hibákká, gyengeségekké vagy bűnökké.

A Várkonyi-lány, akárcsak *Az új rokon* Kittyje, Mikszáth Tóth Marijának örököseként, külföldről tér haza. Ezúttal az érem másik oldalát látjuk. A gyároskisasszony mint modern ipari arisztokrata a könnyelmű felületességgel importált és gondatlan erőszakossággal alkalmazott ad hoc-modernizáció képviselője, míg a Jávor-hős a belülről kiküzdött és saját képünkre formált modernizációé.

Az ambivalens modernizációs komplexumot vizsgálva szem előtt kell tartani, hogy az *Elnökkisasszony*ban a termelési film az erotikus komédia felvezetését szolgálja. Berta kisasszony (Gombaszögi Ella) instruálja Zsuzsát az igazgatótanácsi ülés előtt. „Még egyszer figyelmeztetlek, ne vihogj, és amikor leülsz, nehogy keresztbe rakd a lábad!" Muráti alig figyel, türelmetlenül nyafog: „Tudooom!" Később az ülést látjuk. A lány feszeng, ceruzáját babrálja, keresztbe rakja lábait. A gyászos ünnepélyességgel öltözött, sötét, komor, fontos férfiak közé bevezetett Zsuzsa zavarában felfedi meztelenségét. Védekezik? Támad? Végül szétrebben a két láb és az ösztönösen feltárt térdek eltűnnek a rájuk hulló szoknya alatt. Mivel a Muráti-hősnő társadalmi funkciója problematikus, szeleburdi felületessége átértékelődik: a funkcióval való korlátozott szolidaritás, a hiányzó hit védi őt problematikus társadalmi szerepe torzító lelki következményeitől. A női distancia poézise! Az, ami a szocialista termelési film proletárheroináiból hiányzik.

Muráti mindenek előtt éretlen fiatal lányt játszik, aki – ösztönösen, saját akarata, céljai és ambíciói ellenére is – ellenáll a fiúsító funkciónak, a felnőtt világnak, melyben ki van jelölve a helye. Nem a férfiakkal verseng, nem a férfivilágban akar pozíciókat hódítani. A férfivilágot akarja magának, s a feminitás érdekeinek alávetni, meghódítani. Ellenállása nem elvi és tervszerű, mert a sok hűhó semmiért világa, a fontoskodás közege ellen nem lehet fontoskodó harcot indítani, hisz ez újra csak belé vezetne vissza, csupán szabotálni lehet, de azt is csak lezseren, mert a stratégiává emelt szabotázs ismét fontoskodás. Felületességnek látszó mélysége és butaságnak látszó bölcsessége a komoly világ prioritásait relativizálja. Látszólagos erényeiben csak a modernizáció karikatúráját képviseli, látszólagos hibáiban azonban a modernizáció kritikáját. A frontok bonyolultak: a férfi-nő harcban a Muráti-hősnőnek, a modernizációs koncepciók harcában a Jávor-hősnek van igaza.

„Legyenek meggyőződve, hogy a gyárat a régi tradíciók értelmében fogom vezetni." – így szól a Zsuzsa számára megírt beszéd. Zsuzsa azonban elégedetlen az elkényelmesedett, elöregedett igazgatótanáccsal. „Legyenek meggyőződve, hogy a gyárat nem a régi tradíciók értelmében fogom vezetni. A selyemgyártásban nem a tradíciókat fogom követni, hanem a divatot." – mondja Zsuzsa, s félreteszi a kezébe adott szöveget. Hősnőnk hadat üzen a bátortalanságnak, kényelemnek és immobilizmusnak. A cselekménynek lendületet adó motívum tipikusan a termelési film problematikája. „Mert mit érek én az én selyemgyárammal, ha az új tavaszi ruhám anyagát Párizsból kell hozatni?" Zsuzsa feladatot állít, kiadja a jelszót, pontosan a termelési film kánonja szerint: felfuttatni a hazai ipart, versenyképessé válni! Fantázia és szorgalom, ambíció és vállalkozó kedv söpörje el a keleti tunyaságot! Zene dohog, gépek forognak: az ipar esztétikája visz át a következmények világába. A szép új elnök járja a gyárat. A kor sztálinista filmjei szintén a vezető kádert állítják középpontba. A kommunista termelési filmben is minden így történne: a program megfogalmazása, a régi szisztéma bírálata, s a gyárat végigjáró új vezető hatalomátvétele, melynek rituáléja nemcsak a játékfilmben, a kommunista diktatúrák filmhíradójában is nagy szerepet játszik. Ha a Tanácsköztársaság nem bukott volna meg, Muráti szövőnőből lett új igazgatóként venné át a gyárat. A kommunista termelési filmben Murátinak

fel kellene adnia női varázsát funkciójáért, s a későbbiekben a feladott nőisesség óvatos rekonstrukciója jelentené a pótlólagos cselekményfeladatot, míg itt a nőiesség perfekt s csak az ipar rekonstrukciója a probléma.

A Muráti-hősnő a modernizációs program meghirdetője, de nem kivitelezője, megálmodó, de nem megvalósító, a kielégületlen szükségletek heroinája, de nem a termelés hérosza. Az orosz termelési filmekre emlékeztet, hogy a maradiságnak hadat üzenő Zsuzsa a modernizáció „gyermekbetegségeit" képviselő könnyelmű modernizátor, míg a hatékonyságot garantáló valódi hős, Török mérnök tehetsége kezdetben szerény munkába rejtve és periférikus pozícióba temetve lappang.

Az új vezető, aki a tegnapi napig csak a boltból ismerte a selymet, melyet ezután neki kell gyártania, még a vevőket, a fogyasztókat, a társadalmat képviseli. A régi garnitúra ezzel szemben az apparátus érdekeinek veti alá a vevőt. Az új elnök körül megváltozik a világ, de a változás felületes:

– Hol a szakálla, igazgató úr?

– Leborotváltattam.

– Nagyon előnyös, igazgató úr!

Zsuzsa íróasztalán aktahegyek tornyosulnak.

– Kérem az elintézett aktákat, elnökkisasszony!

– Elintézett akta ... még ... nincs.

A termelési film jellemzője az új célok meghirdetését követő eltévedés a napi feladatok sokaságában. Az új célokat meghirdető reformer jól látja a szükségleteket, de nem tekinti át, a régi célok képviselői módján, a belső mechanizmusokat. Új szemmel látja a célokat, de az eszközök fölött nincs hatalma.

Kollár vezérigazgató (Törzs Jenő) fellázad a dilettáns rögtönzés ellen. A szocialista termelési filmben a forrófejű politikai biztos és a szakértelmiségi konfliktusa felel meg a Kollár és Zsuzsa közötti feszültségnek. Kollár átveszi a gyárban a hatalmat, és visszaküldi Zsuzsát a zsúrokra, ahova való. Kollár kezébe kerül a döntési jog, Zsuzsának az aláírási jog marad. A kifáradt hitű és elbizonytalanodott ideológusi gárda végül a szocialista mitológiában is a technokrata elit bábjává válik.

„Mindenki szerelmes belém!" – meséli barátnőjének Zsuzsa. Kollár tombol, a megrendelések elakadnak az elnökkisasszony íróasztalán. „Ebből a gyárból vagy maga megy el, vagy én, maga elbizakodott kis fruska!" Az egyetlen férfi, akinek joga van rá, mert bírja hősnőnk tiszteletét, leszidja a lányt. Kollár pótapai funkcióját gyerekkori történet húzza alá. Az önállóskodó kislányt, aki kezét minduntalan kitépte a felnőttekéből, Kollár mentette ki az elnyeléssel fenyegető gépből, s ma is Kollár az, aki atyaian kézbe veszi a lány kezét. „Higgye el nekem, veszélyes dolog egy ilyen kis leánynak ilyen nagy gépek között szaladgálni!"

Muráti Zsuzsájának reformja és kudarca az önmagában nem elég pikáns termelési filmet az emancipációs komédia elemeivel dúsítja. Zsuzsa eredményességre vágyik, de szépnek is kell lennie: feladata duplája a férfiakénak, ezért keveredik asztalán a púderpamacs és az írókészlet. A szépség megállást, distanciát, kiállást a sorból, egyéni minőséget, összehasonlíthatatlanságot kíván, az ipar, a gyár, a szervezet mindennek ellentétét követeli. Kollár előbb leteremti a lányt, aztán bókol neki. Leteremti a munkaerőt és magasztalja az erőt, leteremti a hivatalnokot és hódol a nőnek. A férfi tenyerében eltűnő női kéz, melyet két kezébe vesz és meg is emel, a kép középpontjába kerül. A lány keze a férfi kezében felejtődik, végül Kollár zavartan leteszi Zsuzsa kezét, mely úgy önállósul – azaz erotizálódik – mint előbb a lábak. Az igazgató zavarba jön, elköszön, de távoztában visszafordul: „Ja igen, azt akarom még mondani, Zsuzsa kérem, legyen a feleségem." – veti oda feszélyezetten. A termelési filmben a magánéletbe való száműzetés a visszavonulás útja a bukott kísérletező vagy a korán jött forradalmár számára. A férfifunkcióban

sikertelenné nyilvánítás pillanatában női funkcióban sikeressé nyilvánított Zsuzsa nem ott érte el a sikert, ahol törte magát, hanem ahol magától ment minden. A nagy szándékok kiszenvednek az aktahegyek temetőjében, a nagy álmok léket kapnak a restanciák zátonyán. Zsuzsa, akinek nagy álma volt, végül maga válik egy férfi nagy álmává. De az ambíciók nem találnak társat a kivitelezéshez, sem a munkában, sem a szerelemben.

12.2.4. Szerelmes pótapák az apátlan társadalomban

Törzs Jenő, aki *A meseautó*ban és a *Márciusi mesé*ben apaszerű figurából válik kérővé, az *Elnökkisasszony*ban visszalép, és az egyidőben készült *Budai cukrászda* Somlay által alakított festőjének módján, kérőből változik ismét apaszerű figurává. A film elején két dolog hever parlagon: Török mérnök esze és Zsuzsa szüzessége. Török mérnököt ugyanaz a Kollár – pontosabban az öregedő Kollár hivatalnokserege által képviselt, válsággal küzdő rezsim – utasítja el és zárja ki a gyárból, aki igényt tart Zsuzsára. Az akadályoztatott megújulás képe és a múlt dupla dominanciája az eredmény. A komédia azonban a tavasz, a megújulás feltartóztathatatlanságának műfaja, a tavaszünnep fikcionalizációja.

Idős férfi és fiatal nő társadalmi különbséggel nem kombinált viszonya aláhúzza a helyzet ödipális jellegét. Az „ödipális kérő" fogalmát általánosított értelemben használjuk, nemcsak anya (vagy kvázianya) és fiú szerelmét jelöljük vele, apa (vagy kváziapa) és leány szerelmeinek jelölésére is használjuk. Ily módon általában a szülőkép befolyása által meghatározott szerelmek összproblematikájának átfogó felvetésére válik alkalmassá. Feltesszük, hogy a szerelem fenomenológiájának számolnia kell egy „ödipális" stádiummal, melyben a szülő a kezdetleges tájékozódás szakaszában tartó társulási vágy modellje. A szerelem ödipális stádiuma korántsem azonos az érés ödipális korszakával. A freudi ödipális stádiumban a gyermek érzelmi ökonómiája a szülők függvénye, a szerelem ödipális stádiumában álszülőké.

Az ödipális szerelmek a szenvedély „támadási iránya" vagy a szerelmi intenció irányfaktora szempontjából is klasszifikálhatók: nem mindegy, hogy a fiatal akar megkapaszkodni az öregben vagy az öreg a fiatalban. Az előző példája a *Shadow of a Doubt* (Hitchcock, 1943) vagy az *Ultimo tango a Parigi* (Bertolucci, 1972), az utóbbié a *Notorious* (Hitchcock, 1946), a *Gilda* (Charles Vidor, 1943) vagy a *Love Me or Leave Me* (Charles Vidor, 1955). A *Márciusi mesé*ben Turay üldözi a Törzs-hőst, az *Elnökkisasszony*ban a Törzs által játszott középkorú férfi Murátit. Az ödipális szerelmi motívum az *Elnökkisasszony*ban az öreg világ fejlődésgátló túlsúlyát, míg *A meseautó*ban és már a *Márciusi mesé*ben is a megfiatalodási és újrakezdési készséget képviseli. Karikaturisztikus szinten a *Csókolj meg édes*ben láttuk az öreg világ ideiglenes szerelmi túlsúlyát, de ott a fiatal világ, a parasztlegény tehetetlensége adott a kocsmárosnak, az öreg világ képviselőjének sanszot, míg a Marton-filmben, akárcsak a *Budai cukrászdá*ban, az öregurak túlhatalma nem hagyja lépni a fiatal világot.

Zsuzsát a kudarc pillanatában éri a lánykérés. Muráti nagy szemekkel néz, lányságában, nemiségében rajtakapva, csillanó ajakkal, vágyat ébresztő küldetésére ráébredve, meglepetten áll. Kollár lánykérése antiemancipatórikus motívum. A bókok a szakemberi és vezetői képességek kétségbevonására következnek: bókolni a nőnek e kontextusban annyi, mint kétségbe vonni képességeit. Jelenleg Kollár alávetett – igazgatóként – az elnökkisasszonynak, aki – feleségként – neki lenne alávetve. A lány igenje helyreállítaná a régi világot.

A vezérigazgató nem használja ki a milliomoslányt, ellenkezőleg, magát kínálja fel, szerényen, kihasználásra: rendelkezzék velem, használjon tetszése szerint, engedje meg, hogy a lábaihoz rakjam életművemet. Nem a gyáráért akarja a lányt. Erre nem szorul rá. A lányért és a lány számára igazgatná a gyárat. De nem a lánnyal.

Kollár nem csapja be a lányt, de kiskorúsítja. Az *Elnökkisasszony*ban az ödipális kérő megkísérli semlegesíteni az igazi apa végrendelete által adott emancipációs lökést, mely férfivagyont és férfifunkciót testált a lányra. Az apai kérő mostohafunkcióban fellépő ellenapa. A jó apa idejében meghalt (azaz hátérbe húzódott, visszalépett), míg az apai és szeretői funkciókat összekeverő pótapa kisajátító szeretete a lány életkezdésének akadályává válik. A fejlődésgátló atyai szerelem erotikus paternalizmusa később a film noir nagy témája lesz (pl. Raoul Walsh: *They Drive by Night*, 1940, Tay Garnett: *The Postman Always Rings Twice / A postás mindig kétszer csenget,* 1944 stb.). Török nem menne bele a *Platinum Blonde* (Capra, 1931) hősének dicstelen szerepébe, nem az elnökkisasszony szerelme által jut be a gyárba, Hamupipőke úrként, hanem a lány kapóra jött eszközeként, mellyel az atyai férfi szerelme ellen védekezik. A *Márciusi mesé*ben Turay a fiatal Rádaytól menekül Törzshöz, az *Elnökkisasszony*ban Muráti Törzstől a fiatal Jávorhoz. Turay infantilis naivát, Muráti kifinomult bestiát játszik, Turay vidékről, Muráti külföldről jött – „madárlátta" – leányt játszik. Murátinak nincs szüksége ödipális szerelmi támaszra, van benne valami Marlene Dietrich ragadozó mentalitásából. Dietrich a *Das blaue Engelben* (Joseph von Sternberg, 1930) ingerelve szólítja meg a férfit: „Óvakodj a szőke nőktől, akikben megvan az a bizonyos valami!" Dietrich kihívóan osztja a tanácsokat: „Sose feledd figyelmeztetni magad: vigyázat, ragadozó!" Muráti megőriz valamit mindebből, de finomabb, a nagy kokottokat és bűnözőnőket alakító Dietrich modorossága és közönségessége távol áll tőle.

Az *Elnökkisasszony*ban Törzs jeleníti meg a szerelmes, de a nemi életről lemondó, Kabos a nem szerelmes, de a nemi életről le nem mondó idősebb generációt. Kabos és Gombaszögi, akik *A csúnya lány*ban bemutatták *A meseautó*-beli flörtjük következményeit, az *Elnökkisasszony*ban visszatérnek a flörthöz. Kabos, akárcsak *A meseautó*ban, itt is minduntalan megkéri a katonás és elutasító Gombaszögi kezét. Berta kisasszony nevelőnőként tölti be pótanyai tisztét Zsuzsa mellett.

Vas cégvezető:

„Minek egy elnöknek nevelőnő?"

Berta kisasszony:

„És minek egy cégvezetőnek nevelőnő?"

Kabos és Gombaszögi álszülőként fellépő komikus mellékalakok. Komédiáink az álszülők bevezetése segítségével állítják szembe a fiatal nemzedéket képviselő álompár szerelmi mitológiájával a szülők nemi életének képét, melyet a Freud által elemzett feszengés elhárító mechanizmusa hasít le a szülőfiguráról és visz át az álszülő képére. *A meseautó*ban az igazi szülőktől elkülönített komikuspár játssza el a szülőnemzedék szerelemvágyát, tökéletesen tehermentesítve a család biedermeier idilljét. Az *Elnökkisasszony*ban nincsenek szülők, de a komikuspár képviseli nemzedéküket.

Nemcsak szülői és gyermeki generációs viszony, elhasznált idő és friss világ kontrasztja határozza meg komikus és romantikus szerelmi szál viszonyát. A komikuspár a köznapi szerelmet, az átlagember szerelmi szkepszisét is megtestesíti a szerelem isteneinek kegyét élvező, kivételezett romantikus pár szerelmi abszolutizmusával szemben. Az idealizáló boldogságmitológián belül a komikusok képviselik ideál és realitás viszonyát. Kabos és Gombaszögi a Marton-filmben is nyomoznak, akárcsak *A meseautó*ban: a banalitás világának nevetséges rosszhiszeműségével szemlélik az ideális szeretőket.

– Ide figyeljen! Nekem van egy őrült gyanúm!

– Nekem is van egy gyanúm, de az már olyan őrült, hogy nem is tudom kimondani.

– Nekem az a gyanúm, hogy a Zsuzsa kezd már kiábrándulni abból a Törökből... Jól nyissa ki a szemét és legyen csupa fül! Mindent, amit lát és hall, azt jegyezze meg és azonnal jelentse, verstanden?

12.2.5. Az Ida-komplexus visszatérése

Zsuzsa vezetői bukása és a férfivilág szerelmi leigázó kísérlete után a strand, a week-end, a lenge öltözetű férjfogó lányok világába lépünk át. „Nyáron a párom egy vadevezős, / Nem tudom, hol lakik, s milyen idős." A számítások és gondok bilincseit lerázó, vidám dal vezet be az új miliőbe. A hivatalos világnál szabadabb és mozgalmasabb közeg közvetíti a bürokrácia által meggátolt kommunikációt.

Két csónak köt ki a szigeten, az egyikben két férfi, a másikban két nő. Mindkét pár egynemű, mert eddigi tapasztalataink szerint a közvetítések nem működnek, baj van az érintkezéssel. A kihasználatlan lehetőségek csalódott és nyugtalan világának tanúja két duplán „furcsa" pár: egyrészt egyneműek, másrészt nem örülni, hanem panaszkodni jöttek a szigetre.

A Jávor-hős és a Muráti-hősnő egyaránt sérült és ingerült. Jávornak az a baja, hogy nem kell Kollárnak a találmánya, Murátinak az a baja, hogy kell Kollárnak a teste. Mind a hős, mind a hősnő bűnös. A gyároskisasszonyként fiúsított Muráti bűne a szerelmes férfit kínzó női bűn emlékét is magán viseli mint megtagadott befogadás: vállalata nem alkalmazta a tehetséges mérnököt. Jávor is vétkes: Murátival erőszakos a strandon és nem a hivatalnokokkal az irodákban. Az egzisztenciális gondokkal küzdő Török Istvánt ingerli a bokor túloldalán panaszkodó Zsuzsa szerelmi problémája. „Nem szabad megbántani és nem is akarom."– panaszolja a lány. „Én nagyon szeretem őt, de hát nem vagyok bele szerelmes." Az uzsonnázó Török tele szájjal és tele megvető iróniával átkiált: „Mondja azt, hogy mást szeret!"

Az *Ida regényé*ben a züllött atya, az *Elnökkisasszony*ban az atyaszerű udvarló hajszolja bele a lányt az álflörtbe. Ott az atya akar szabadulni tőle, itt ő az atyai kérőtől. Zsuzsa felhasználja Török ötletét, mást szeret, hazudja Kollárnak. A sarokba szorított lány nemcsak Török ötletét veszi át, nevét is felhasználja. „Hirtelen nem jutott más az eszembe, mint annak a Török Istvánnak a neve." – meséli a selyempárnák között heverésző elnökkisasszony. Ezzel ismét az *Ida regénye* alaphelyzeténél vagyunk: a körülmények intim viszony eljátszására késztetnek két idegent. Két vadidegennek el kell játszania a szerelmespárt, a nőnek azért, hogy ne kelljen szeretkeznie, a férfinak azért, hogy dolgozhassék. Zsuzsa is, Idához hasonlóan, az erotika elől menekül. A férfiakat anyagi érdek vezeti, a nőket szerelmi érdektelenség. Az *Ida regényé*ben birtoka megmentése a földesúr célja, itt találmánya megmentése a mérnöké. Mindkét esetben boldogtalan feszültséggel teljes, kiábrándultan racionális alku kapcsolja össze a két idegent.

Miután már Székely filmje is kabaréelemekkel hígította Gárdonyit, az *Elnökkisasszony* a bohózati nívóra levitt Ida-komplexus segítségével erotizálja a termelési filmet. A magyar screwball comedy kezdeményei, a túlságosan formalizált játszmák sakkfiguráiként kezelve a szereplőket, minduntalan lecsúsznak a bohózatba, de amit ezzel veszít a film, visszanyeri az erotikus komédia helyzeteinek pikáns átforrósítása által. A termelési film szintjén stagnáló cselekményt az erotikus bohózat viszi tovább.

Az önmegtartóztató együttélés képeivel játszó *Ida regénye* a szűzi büszkeség és szégyenlős vágy kínjait hangsúlyozta. Az *Elnökkisasszony* szerelmespárt játszó fiataljainak viszonyát nem az *Ida regénye* félénk tartózkodása jellemzi. Zsuzsa és István a nemeknek *A csúnya lány*ban már előbb tetőzött kíméletlen harcát vívják, mely a screwball comedy jellemzője, ahol a munkájába temetkezett, jámbor férfit megzavarja egy felületes, de ellenállhatatlan nő (Hawks: *Bringing Up Baby*, 1938, *Ball of Fire*, 1941).

A kényszerből eljátszott álszerelem később nehezen felismert és dacosan elhárított valódi szerelembe, az önmegtartóztatás komédiájába megy át. A férfi az ajtóban vívódik, a tüllfátylát ledobó nő az ágyon. Szabad, és mégsem lehet! Régen tiltották a dolgokat, most maguktól nem mennek!

12.2.6. A kafkai világ komédiája

Klasszikus filmkomédiánk – már a bűnüldözést és igazságszolgáltatást frappáns epizódban bemutató Gaál-film, *Az új rokon* is – néha kafkaibb a későbbi Kafka-adaptációknál vagy a hatvanas években divatozó szándékoltan „kafkai" elidegenedésfilmeknél, melyek túlesztétizált szimbolizmusa és tolakodó ideológikussága tökéletesen idegen Franz Kafkától.

A kafkai világhoz való komikus viszony vívmánya az a felismerés, hogy az abszurd végeredménybe mennyi emberi igyekezet és kedvesség belefér. Filmkomédiánk felfedezi a kafkai világ kellemességét, vagy a kellemes, kedélyes világ kísértetiességét. Kabos az *Elnökkisasszony*ban a kafkai bürokrácia mélységes naivitását és ártatlanságát játssza el.

Az *Elnökkisasszony* nemcsak Kabos figuráját, Kabos és Törzs viszonyát is *A meseautó*ból veszi át. Az apafunkcióba visszavonuló Kollár vezérigazgató (Törzs) Vas cégvezetőt (Kabos) bízza meg Zsuzsa állítólagos szerelmének előkerítésével. A telefonkönyvet tanulmányozó, Törökök után kutató Vas cégvezető továbbra sem áll szóba a kinn előszobázó Törökkel. „Mennyi Török! Törökvilág Magyarországon!" – sopánkodik Kabos, de annyira keresi Törököt, hogy nem ér rá megtalálni. Kabos vaskos címjegyzék fölött gubbaszt: „Egy Törököt körözök." Vég nélkül sorozza a hamis Törököket, de az igazit, mert már megszokta, hogy kidobja, továbbra is automatikusan elutasítja. A túlhajtott igyekezettel párosuló sorozatos melléfogást látjuk, ezúttal ipari miliőben, melyet *Az új rokon* vidéki kisbirtokosi környezetben ábrázolt. A polgárosult világban is újratermelődik a nehézkesség, a nyakatekert gondolkodás; továbbra is hiányzik a ráérzés, a rögtönzés, a lélekjelenlét és a leleményesség. A munkanélküliség aktuális problémájával összefonódik a filmben a szellem iránti bizalmatlanság problémája. Az előbbi a középosztály aktuális gondjait és deklasszálódási félelmeit fejezi ki, az utóbbi a középosztály minőségi problémáit, amelyek hozzájárulnak a válság elmélyüléséhez és krónikussá válásához. Ez a világ nem hisz magában. Elutasítja a kreativitást, mert csak a rest, megszilárdult struktúrákat tartja valóságnak. Senkinek sem jut eszébe, hogy áttekintse a helyzetet és önállóan gondolkozzék; az önálló szellemiség bogarasságnak vagy tragikus vétségnek tűnik; az „ukáz"-t várják, hogy ügybuzgón loholhassanak; az okok és következmények a fantasztikum ködébe vesznek. Nem látják át az áttekintés és fontolás értelmét. Az ipar és a bürokrácia csak erősíti e társadalom katonai stílusát, melyet a mezőgazdaság a jobbágyrendszer felszámolása után lassan enyhített. Az egyének egymás mechanikus utánzói, lélektelen parancsteljesítők.

Vas cégvezető a vezérigazgató ajtajában áll. Gondosan megfésüli pár szál haját. Belépés előtt összecsapja bokáit. Odabenn megdicsérik egy munkáért, amelyet nem végzett el. Kollár: „Végre egyszer rendesen elintézett valamit!" Mert itt csak az van jól elintézve, ami magától intéződik el, s jaj az ügynek, amit intézni kezdenek.

Az ábrázolt világnak problémája van, de a problémamegoldó típust kizárja a megoldásból: a félszeg előszobázó, a kidobott ember a film problémamegoldó hőse. Válságban a Várkonyi Művek, megoldást hozó termelési filmhős kerestetik, de a hivatalnokok nem engedik be, akire várnak, és kidobják, akit keresnek, hajszolnak. Az állást kereső Török úgy járja a stációkat, a folyosók és előszobák labirintusát, mintha Kafka kastélyába akarna bejutni. Vas cégvezető pedig a stagnáló világ kapuőreként kotlik a vaskos listákon és jegyzékeken.

Paradox módon a bürokrácia elhárító reagálásai hozzák össze a két szerelmest. Az apparátus nehézkessége, a termelési film hátráltató tényezője, egyúttal a szerelmi bohózat hajtóereje. Berta kisasszony vallatja Vas cégvezetőt:

– A Zsuzsa Törökjét körözi?

– Nem, a Kollár Törökjét.

– De Ödön, hát az ugyanaz a Török!

– Hogyhogy? Maga tudja, hogy ki az a Török, akit körözök?

– Hogy kicsoda-micsoda, arról fogalmam sincs. Én csak annyit tudok róla, hogy a Zsuzsa szerelme.

A kafkai alaphelyzetre épül a félreértések komédiája. A végül megkerült s Kollár elé állított Török nem tudja, hogy nő van a dologban. „Az én eljárásom teljesen feleslegesé teszi a rendkívül drága és bonyolult hatszoros fonalorsózást." – magyarázza Jávor, megerősítve a termelési film vonalát. De a termelési film műfajképletét csak azért kell megerősíteni, hogy szilárdabb talajt adva a férfi-nő viszony elemzésének, több melodramatikát lehessen belevinni a komédiába.

– Hát már olyan régi keletű a dolog? – kérdi Kollár.

– Meglehetősen. De csak egy éve alakult ki teljesen. – feleli Jávor.

Kollár a szerelemre gondol. Török a gépre. Kollár a gépről nem tud, Török a szerelmi ügyből nem sejt még semmit. A bohózati félreértés kétértelmű erotikus relációt létesít Zsuzsa teste és Török gépe között. A gép beindulásáért, tökéletesítéséért és elismertetéséért folytatott harc egybeesik a gyanakvó, ellenkező, frusztrált szerelem „beindulásáért" folyó harccal. Kafkánál a nő olcsóbb dolog, a kastély könnyebben elérhető pótléka, ki nem elégítő pótkielégülés, akihez a gyáva férfi az egyszer adódó nagy alkalom feszültsége elől menekül, mint később Adrian Leverkühn, aki szintén vágyik néha a kollektív élet „istállómelegébe". A nő csak alkalmi, de nem alkalom! Az *Elnökkisasszony*ban a nő és a „kastély" egymás metaforái. Labirintikus természete teszi a nőt sejtelmessé: csapda is, de egyúttal orákulum is. Nem lehetne e szerepre Murátinál alkalmasabb személyt találni! A nő és a kastély (a gyár) azonossága megkettőzi, de egyúttal megoldhatóvá is teszi a Kafka hőse számára megoldhatatlan problémát.

Kollár és Török félreértik egymást: Török a találmányáról beszélt, Kollár a lányról. „Én csak gratulálni tudok Zsuzsának!" – búcsúzik a vélt kérővel elégedett Kollár. Török döbbenten áll az ajtóban. „Ki lehet az a Zsuzsa?"

Hősünket kissé nyugtalanítja a miszteriózus Zsuzsa fantomalakja, bár nem sejti, hogy azonos a strandról ismert fárasztó nővel. Törököt a miszteriózus Zsuzsa nyugtalanítja, míg Vas cégvezető a miszteriózus Török fantomával küzd. A kaotikus világban úgy tudnak az emberek egymás számára valószínűtlenné válni, hogy nem válnak egyúttal jelentékennyé és érdekessé. A jelentés ugyanis elrendezettséget feltételez. A kaotikus közeg szélhámosságra csábít. Szigligeti: Fenn az ernyő nincsen kas című darabja már 1858-ban bemutatja, hogy a polgárság ugyanazt a szédelgő, látszatkeltő életformát folytatja és mentalitást képviseli, amit a dzsentriknek szokás felróni. Azon a lejtőn vagyunk, amelyen lassan de biztosan, a szellem diadala helyére lép az akarat diadala. Az akarat, melynek legfeljebb a hatáskeltő retorika érveire van szüksége, nem szellemre és megértésre, mind nagyobb próbára teszi az emberi viszonyok szakítószilárdságát. Jávor azért kulcsfigura, mert a komédia optimista hipotézise szerint a szellem előbb elsajátíthatja az akaratot, mint az akarat a szellemet.

A termelési film látszólag csak egy másik műfaj, az erotikus komédia ugródeszkája, valójában az utóbbi közvetítésével bontakozik ki a társadalomkritika, s ez a kerülőút menti meg a tolakodóan kioktatóvá és sterilen pártideológikussá válástól. A zseniális mérnököt végül az juttatja be a gyárba, hogy Zsuzsa nem akar bekerülni Kollár ágyába.

A tehetség nem, csak a protekcionizmus és néha a szerelmi karrierizmus mozdítja elő a boldogulást. Földi Mihály: A csábító című regényében Miklós, a *Budai cukrászda* „kis doktorához" hasonló cselédkönyves orvos egykori tanárával beszélget:

„– Rettenetesen sokat kell tanulnod úgy elméletileg mint gyakorlatilag, hogy csak közepesen is megállhasd a helyed.

Miklós tagadóan csóválta fejét.

– Tévedsz.

– Mért?

– Mert nem akarok sem tudós, sem jó gyakorló orvos lenni. Nem vagyok én erre való, tudom. Hivatalnok-orvos leszek és nekem csak a diploma kell. Ha a kezemben van ... az istenit neki! ... megyek fel a minisztériumba. Megígérték az apámnak ... nem fogják cserben hagyni a Finta-gyereket ... majd bedugnak valahová...

– Hát van összeköttetésed?

– Van.

– De hát akkor mért nincs nagyobb ambíciód?

– Nem szeretem én a flancot. Minek az?"[689] Egyszerre bukkan fel a protekcionizmus témája az *Elnökkisasszony*ban és a *Budai cukrászdá*ban. Mindkettőben a tolongó középszerűség érvényesülésének eszköze, mely elől a *Budai cukrászda* hőse visszavonul vidékre, míg az *Elnökkisasszony* hőse, bár kiváló ember, tehetsége által csak külföldön, nálunk csak az elkerülhetetlen protekcionizmus akaratlan áldozataként emelkedhet magasba. A középszerűség egyúttal olyannyira korrupt, hogy még magához sem hű, s a tehetségtől független szempontok által mozgatva, mindig hátsó gondolatok által vezetve, még a tehetséget is hajlandó támogatni.

Török nem boldogulhat protekció nélkül, de a protekció nem illik a hőshöz, ezért a félreértés pótolja az ügyeskedést. A félreértés a hős tisztára mosásának eszköze. Az új hős nem több mint tisztára mosott köznapi ember. A hőssors félreértésekkel kozmetikázott köznapi sors. A félreértések az ember részéről a bűnöket spórolják meg, a világ részéről a gondviselést pótolják.

12.2.7. A gyűlölet mint szerelmi bizonyíték

Az *Elnökkisasszony*ban Muráti a textilművek elnöke és Jávor a munkanélküli, *A csúnya lány*ban Gombaszögi a textilművek tulajdonosa és Muráti a munkanélküli. Megjelenik a nő mint gyáros. Beczássy Judit: Mindenért fizetni kell című regényének hősnője szintén gyártulajdonos, mint *A csúnya lány* Gombaszögi-hősnője, s szintén féltékeny feleség.

Miért játszódik két egymást követő filmünk textiles környezetben? Mert a nehézipar tematikáját lefoglalta és átpolitizálta a kommunista filmgyártás, és mert a termelés világát felfedező komédia szerelmi tematikájához és nőcentrizmusához ez a környezet illik leginkább. A Gaál-filmben Kabos és Gombaszögi a szeszélyes és elviselhetetlen gazdag gyárosok, az *Elnökkisasszony*ban Muráti.

Az *Elnökkisasszony* cselekménye fölött a gazdag csúnya lány rémképe lebeg. Ha gazdag, akkor valószínűleg rút! Mi más lehetne, ha gazdag? Ha a *Meseautó*-típusú filmekben a szegény a szép, akkor Török mérnök joggal feltételezi, hogy a gazdag csúnya, s nem is csalódik, mert belül csúnya, azaz gonoszkodó, gátlástalan, és úgy kell lefosztani róla a hatalmat, hogy legyőzve emberivé váljék, mint *A csúnya lány* Katójáról a szemüveget és a parókát.

„Hogyan lehet munkához jutni? A harmincas években az egzisztenciateremtés fő eszköze a jó házasság. A negyvenes években a szerencse, a kitartó buzgalom segít."[690] Török és barátja a Zsuzsa-fantomról vitáznak. A komikus mellékalak számára a szerelmi frigy prózai motívumai nem jelentenek problémát. Amikor Török azt hiszi, hogy az a bizonyos Zsuzsa csúnya lány, akit rá akarnak sózni, és az állás a csalétek, barátja kedélyes, alpári tárgyilagossággal biztatja, hogy vegye csak el.

– Te szerződtetve vagy!

– De csak Zsuzsa miatt te hülye. Ha megtudják, hogy semmi közöm hozzá, úgy kirúgnak!

– Hát ne derüljön ki. Vállald a Zsuzsát.

– Akkor is, ha csúnya, ha sánta, ha púpos, ha vak?

– Akkor is!

A magyar screwball comedy, a rövid életű de megrázó diktatúra lelki hagyatékaképp, az osztályharc éleződésének princípiumából csinál szerelemkoncepciót. A társadalomelméletként alkalmatlan posztulátum erotikaelméletként beválik. Muráti nagy íróasztalnál, világtérkép alatt ül, Jávor rapportra hívott beosztottként áll az asztal előtt. De a nő ül és a férfi fölötte áll. A főnök előtt álló beosztott a bűnös fölött álló vádlóvá változik.

Jávor harcos munkanélküliként áll szemben a tőkéskisasszonnyal. Új helyzet: eddig az alacsony státuszúnak kellett bizonyítania, hogy igazán szeret, most a magasabb státuszúnak kell bizonyítania, hogy ő is ember. A szentimentális polgárifjak nemes kisasszonyok iránti feltétlen imádatával szemben megjelenik a magasabb státuszú féllel szembeni plebejus ressentiment. Eddig a gazdag vetette meg a szegényt, most a szegény a gazdagot. A korábbi filmek szegénye azért vetette meg a gazdagot, mert az elszegényedett arisztokrata állt szemben a suta újgazdaggal. Most változik a helyzet. Mostmár nemcsak felülről, alulról is meg lehet vetni a gazdagot. A megvetés új típusú hőse lázadó plebejus és a szellem arisztokratája.

Török szemszögéből Zsuzsa élősdi típus, Zsuzsa szemszögéből Török szerelmi karrierista. „Most ezzel a módszerrel kísérletezik?" – vágja rá az ellenséges Muráti Jávor bókjára. „Én azt hittem, örömet szerzek magának, hiszen szereti!" – érvel Törzs. „És maga csak azért szerződteti, mert én szeretem?" – ellenkezik Muráti. Törzs védekezik: „Van egy érdekes találmánya, és ne hogy azt higgye, hogy egy szóval is hivatkozott a magával való összeköttetésére." A félreértés tisztázódásakor a mérnök megkönnyebbül: „Szóval ez a Zsuzsa-ügy! Én azt hittem, hogy valami öreg és csúnya Zsuzsával vagyok összekombinálva." Megnyugszik, hogy nem várja Hamupipőke úr szerepe. A szerep látszata nem bántja. Csak a munkájával törődik. Álma és szenvedélye a gép. Mely nő versenyezhetne a gép megbízhatóságával és termelékenységével?

Hogyan lehet megakadályozni, hogy az erotikus komédia eszközeivel bonyolított termelési film hőséből szerelmi karrierista váljék? Ha nem vetül rá a gyanú, nem elég érdekes, ha igazolódna a gyanú, nem lehetne csodálni és szeretni. A néző a tiszta hősre is vágyik, de csak a piszkos helyzet segítségével képes a kalandokat az életre vonatkoztatni. Tiszta hős kell, piszkos helyzetben!

Török alapvetően feltaláló, problémamegoldó hős, aki csak mellékesen romantikus szerelmes. Az amerikai filmekre emlékeztető produktív ember szerelmesi funkciója attól kapja varázsát, hogy csak másodsorban szerelmes, más gondja van, nem figyel a nőre, s gyakran összezördül vele. A természettel küzd, az anyagban él. Az emberi viszonyokban érdes és figyelmetlen. A lány számára vonzó a munkába merült férfi, akiért harcolni kell, mert életében nincs helye a nőnek. A szerelem analfabétája. A boldogság ellensége. Meg kell őt váltani a földi paradicsomként elképzelt intim boldogság számára.

A gazdag lányt szerető szegény férfi tisztára mosásának radikális módja, hogy nem szereti a lányt, nem kell neki a nő és lázong ellene. Az *Elnökkisasszony* új módon értelmezi a figurát. Ha Török mérnök Hamupipőke úr, akkor a „hamu" a társadalom által nem becsült zsenialitás. Hamupipőke úr nem epekedik és esze ágában sincs udvarolni. Kicsavarja a nő kezét és sértegeti őt. Török gyűlöli és megveti a nőt. Hamupipőke úr konvencionális szerelmi karriertörténetét új életre kelti a nem udvarló udvarló goromba stratégiája. Mi lehetne megbízhatóbb bizonyítéka a szerelmes női szív számára, hogy nem érdekből szeretik? A crazy comedy szofisztikus férfi–nő viszonyának terepére lépünk (vö. Hawks: *I Was a Male War Bride*, 1949). Ha az élet játszmákból áll, mint az *Elnökkisasszony* világában feljövőben levő társadalmi rendben vélik, akkor az erkölcs és az ízlés nem más mint taktika. Minden kedvesség és bók, alázatos vagy cifra szó hazugság lehet. A játszmaszinten perfektálódott élet számára végül nem is fontos, hogy hazugság vagy igazság, csak hogy a helyén legyen. Mit tehet hősnőnk, ha szeretne eme játszmatengerből partra mászni? Van part? Mi bizonyíthatná, hogy a férfi szereti? Az, hogy felszabadult, leplezetlen, goromba valójának igazságával tisztel meg, mint az anyát a kisgyerek, aki még nem tud hazudni.

A komédia uralma nem kis részben önirónіából fakad: eltűntek a csak belső dinamikájuknak engedelmeskedő, elmélyült szerelmek. A válságvilágban az egyéni létfenntartási ösztön érdeke dominál a szerelem érdeke fölött. Életveszélyessé váltak olyan tulajdonságok, pl. a nagylelkűség és az önátadás, melyek nélkül a szerelem nehezen elképzelhető. Az önösztön erősebb a szexualitásnál és a tudat a tudattalannál. Az élet tartós struktúráira támaszkodó ösztönös harmóniákkal szembefordul a bizonytalan helyzetű, szorongatott ember túlélősége. E korban kinevetik vagy megvetik a gyengének tartott érzékeny szerelmest: „A kaland: dicsőség, de a szerelem szégyen." – írja Németh László[691]. Az imént idézett Földi-regény, A csábító fiatal vőlegénye megvetően nyilatkozik a szerelmi romantikáról: „Meggyőződésem, hogy ezek a szerelmi tragédiák kitalált agyrémek. Az embereknek ma idejük sincs ahhoz, hogy így nyalják-falják egymást."[692] A menyasszony is kiábrándultan készül a házasságra: „Azt gondolom, hogy Miklós jóbarátom lesz a házasságban is. Józan és egyszerű ember: nekem bizonyára jól esik majd látnom, hogy dolgozik és sokat dolgozik. És talán az ő józanságának van igaza."[693]

Török az elkényeztetett kizsákmányolót látja Zsuzsában, Zsuzsa Törökben a lovagiatlan barbárt. Miután a szülőkkel vívott több évszázados harcban emancipálódott a szeretők által képviselt romantikus érdek, az érzelem érdeke, a válság deromantizálja a szeretők érzését. A kétely belülről indít támadást. *A meseautó*ban a szegény lányt vádolják, hogy a miszteriózus vezérigazgató szeretője, akit nem is ismer, itt a szegény Törököt hozzák össze a félreértések és pletykák az ismeretlen Zsuzsával, aki szintén miszteriózus nagyfőnök. A szerelmi üldözési komédia fantomizálódik: míg Török menekül Zsuzsa, s Zsuzsa is menekül Török elől, Törököt Zsuzsa és Zsuzsát Török fantoma üldözi. A kiábrándultság légkörében, alantas gyanúk árnyékában vegetáló szerelmek csak a nemek új agresszivitásában bízhatnak.

„Nem fogja itt sokáig kibírni. Én minden napra kitalálok valamit!" – mosolyog Zsuzsa fenyegetően. A szerelmes tánc közben Zsuzsa István bokáját rugdalja, István Zsuzsa karját csavargatja. „Mosolyogjon!" – figyelmeztetik egymást. Berta kisasszony meghatottan nézi a párt: „Nézze, milyen édesen turbékolnak!" Kínozzák, marják egymást, s ha belép valaki, mosolyognak. Vas cégvezető megbotránkozva mesél Berta kisasszonynak a különös párról. A normális szerelmesek szétugranak, ha rájuk nyit az ember, ezek akkor vetik magukat egymásra. „Kiszekírozom!" – vicsorog Muráti. Kígyóként sziszeg: „Mosolyogjon! Mindenki bennünket néz!" Közben üdvözült angyalarccal a férfi mellére hajtja fejét. Megszólal a szerelmes sláger. A mosolygó kétszínűség sziszegő szerepjátszásának képsorai a *Barátságos arcot kérek* báljelenetében köszönnek vissza.

Mivel Zsuzsa üzen hadat, s a cselekményt férfi és nő gyűlöletszerelme uralja, a túlemancipált amazon szerepe által veszélyeztetett női vezető komédiája átmegy a szeszélyes és veszélyes szűz, a férfiakkal ki nem jövő fanyar leány megszelídítésének komédiájába. Az elnökkisasszony elődei népmese figurák, gőgös hercegnők, szeszélyes királykisasszonyok. A bájos szadistanő népszerű szerepkörét Muráti is folytatja s Szeleczky is átveszi.

A fiúsított, sikeres dolgozó nő Aszlányi egyik regényében titkon arra vár, hogy valaki nőies nővé tegye: „egyszerűen szeretnék egy férfit, aki sokkal erősebb nálam, aki sokkal férfiasabb nálam, aki sokkal okosabb és ügyesebb nálam: vagyis olyan férfit, amilyen nem létezik ... csak az ismertethetné meg velem a fizikai szenvedést – vagyis a szerelmet, ahogy gondolom –, azáltal, hogy nem engedne felülkerekedni többé."[694] Jávornak, akinek a Muráti-hősnő minduntalan a fejére nő, előbb a hivatalban kell megtanulnia gorombáskodni, utóbb a hálószobában is. Török mérnök végcélja, akárcsak a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* Balázsáé, hogy a lány párirozzon. Ki kell mondania, hogy a férfi, s nemcsak a találmánya után jött le Siófokra, azaz el kell ismernie, hogy nővé változott, aki megtalálta az „urát". Ha úgy tetszik: miután a szadizmus alanyának szerepét már megélte, a mazochizmus eltárgyiasultságát is meg kell élnie. Mind az alanyiság, mind a tárgyiság felfokozott teljességét.

Az erotikus koplalással párosuló együttélés, mely az *Ida regényé*ben a nemi élet kezdetének nehézségeit képviseli, az *Elnökkisasszony*ban az elhidegülés képét veti előre, az egymásra találás elé. A Marton-filmben gonoszkodással, s nem fájdalmas vágyakozással párosul az önmegtartóztatás. A modern házasságban, mely már nem számíthat az egymás számára egzotikumot jelentő nemek kölcsönös idealizációjára, a lehetséges konfliktusokat előre feldolgozó viharos szerelem jelenik meg újfajta kötőanyagként. E szerelem végül messzebbre jut el, mint az igénytelenül udvarias közöny.

„Kicsi lány, a szerelem nem halálos." Becéző dallam száll, s a parkett közepén egyedül maradva táncol a szép pár. Muráti arcán új kifejezések jelennek meg, melyeket az eddigi sztárokén nem láttunk: a rosszkedv, a gúny, a bosszúság, a feszélyezettség és a káröröm. Eljátssza a női machiavellizmust. Megtestesíti a férfi fáradhatatlan, találékony kínzóját. Az Isten országa felé című Földi-regényben, a kor egyik bestsellerében így instruálja az ördög a pokol angyalának szerepére kiszemelt Klotildot: „De maga, kicsi Klotild, okosabb lesz az anyjánál. Erősebb és kegyetlenebb. Maga a végletekig fogja forralni ennek az embernek a szerelmét és a szemébe fog nevetni. És ha így megkínozta, akkor talán még a halálba is kergetheti."[695]

„S csak azért van csillag is, meg illat is, meg rügyek a fán, / Mert szeretem, szeretem, drágám!" Muráti elmosolyodik, a férfi mellére simul, felnéz rá, csókhelyzetben tartja ajkát, a pusztulásra szánt vadnak kitett elérhetetlen csalétekként. Ebben a kihívó és megkínzó, baljós majdnem-csókban táncolja el a tánc utolsó taktusait. Jávor *A csúnya lány*ban és az *Elnökkisasszony*ban is elmenekül Muráti elől, aki mindkét filmben utána megy, hogy tovább kínozza, mert előbb nem ismeri fel, utóbb nem tudja kimondani, hogy szereti. Az agresszivitás a frusztrált szerelem elszegényedett kifejezési formája, korlátozott kódja. A szerelem önálló kifejezési formája, a gáláns nyelv – e kor számára – elavult, szégyellik, mert valószínűtlenül sokat ígér. A szerelem csak a kor uralkodó kódja, az agresszivitás nyelvén szólalhat meg a szeretők számára hitelesen.

12.2.8. A nő mint gépromboló és hazárdjátékos

Az *Elnökkisasszony* különös termelési film, melyben a termelési konfliktus a szerelmi konfliktus kifejezési síkjává válik. Megjelenik Zsuzsa, Török bemutatja gépét. A groteszk karok és kerekek akadozva indulnak, de miután a férfi erélyesen megragadja és megnoszogatja őket, szikrázva és fröcskölve dolgoznak. Muráti tartózkodó. A kalap fátylának pókhálója szövi be arcvonásait, s foghegyről beszél Törökkel. A szerkezet beindulásakor mégis elmosolyodik, önkénytelen mosoly ömlik szét és fut át arcán.

Az *Elnökkisasszony,* mely *A meseautó* fordított ellenképe, szintén vezérigazgatóval kombinált Hamupipőke-film, melyben a férfi helyét a nő foglalja el a „vezér" szerepében. Mindkét filmet egy gép viszi, Gaálét a luxusautó, Martonét a szövőgép. A cselekmény és az élet motorja a szó szoros értelmében is motor. A gép mindkét filmben a férfié, de *A meseautó*ban a nő simogatja és fetisizálja, az *Elnökkisasszony*ban a férfi. *A meseautó*ban a férfi önként adja a nőnek a gépet s már a film elején odaajándékozza neki, az *Elnökkisasszony*ban a nő a film végén szerzi meg. *A meseautó* hősnője szeretettel karban tartja a gépet s a férfival egyetértésben használja, az *Elnökkisasszony* hősnője durván bánik vele és defektessé teszi. *A meseautó*ban a gép férfi és nő találkozásának előrehajtója és együttműködésük középpontja, az *Elnökkisasszony*ban a férfi csakhamar félteni kezdi a nőtől a gépet, melyet az agresszív kisasszony tönkretett. A gép célja mégis, itt is a nő. A nő üzemében van a helye, csak itt válik termelő egységgé, a férfi birtokában pusztán kísérleti eszköz. Sőt, a nő üzeme, mely mint megtudjuk, válságban van, csődbe menne nélküle.

Török nem veszi komolyan a lányt, mosolyog Zsuzsa csínyein, csak akkor borul el az arca, amikor a lány a géphez nyúl. Férfi és nő harcának csúcspontja a géppromboló Zsuzsa dicstelen órája. Török reggel siralmas állapotban találja a gépet. Levett kalappal áll, mint egy halott fölött, a nő pedig, aki eddig ideges volt és nyugtalan, most diadalmasan, kielégülten mosolyog az íróasztal bástyája mögött. Török felsorolja Zsuzsa bűneit. „Én eddig nem szóltam semmit." – mondja, aztán megremeg a hangja. „De ma reggel hozzá mert nyúlni a gépemhez!!!" Zsuzsa hátrál. Nem tudta, mihez nyúlt, milyen kéztilalmat, érintési tabut sértett. Könnyű kis ruhájában egyszerre védtelen. „Ha még egyszer meg meri csinálni, ha csak be meri tenni a lábát...!!!" – lép előre Török, mint egy thrillerben. Szavakat váltanak, de puskagolyókként.

– Maga tacskó!

– Maga brutális fráter!

Muráti tovább hátrál. Elerőtlenedett hangon rebeg. Felnéz a férfi arcába és kíváncsian lapít. A veréstől való félelem kifejezése alakul át a csók vágyának képévé. A férfi adja végül a csókot, de a nő állt be csókhelyzetbe. A férfi megcsókolja a nőt, de úgy adja a csókot, mint aki férfias elégtételt vett. A nő csókot kapott, de egyfajta pofonként kapta. A férfi sarkon fordul és dühödten távozik. Mire a nő magához tér, már nincs ott senki.

Zsuzsa egy napon lemegy a mérnökhöz. „Mindent elmondtam Kollárnak." Vágás. A szövőgép selyemszálai rácsot alkotnak, melynek két oldalán váltakozik a vitázók arca. Elbarikádozva, bebörtönözve, de puha börtönben, selyem barikádok mögött. „Hiszen akkor Kollár újra megkéri!" – veti ellen a férfi. A nő hidegen, fegyelmezetten válaszol: „Ha Kollár újra megkér, akkor én igent mondok neki." Elszigetelve áll a selyemrács túlsó oldalán, a börtönvilággá vált gépvilágban. Mintha beszőtte volna őket a győzelmes gép, két külön gubóba. A nő hangja messziről jön, vádló rezignációval. „Ó, ne ijedjen meg, ez a maga állását egyáltalában nem érinti, és tudtommal magának csak ez a fontos." – mosolyog át a rácson a női arc. Mindvégig a munka szentségét képviselő férfi volt morális fölényben. Célja teljesült, megalkotta művét, s most ez a gép emel rácsot, és ez választja el őket. A gép igényei és az élet igényei küzdenek a férfiért. Ez magyarázza a nő groteszk háborúját a laboratórium, a műhely, a technikai apparátus ellen. A férfi szemszögéből a géppromboló Zsuzsa a munka szentségét támadja meg. Zsuzsa szempontja szerint a szerelem szentségét sérti a munka démóniája.

Miután a gép áterotizálódott, és a termelési film az erotikus komédia kifejezési formájává vált, a gép, új fordulattal, ismét a termelési film egységeként lép fel, magánélet és hivatás, szerelem és munka konfliktusát hordozva. Az előbb áterotizált majd dezerotizált gép azonban, a nő ellenfeleként is újra áterotizálódik. Nemcsak a szükség és munka világának kegyetlensége választja el a párt, hanem narcizmusuk is, melynek kifejezése a körben forgó, üresen járó, öncéllá vált apparátus zakatolásának autoerotikája. *A meseautó*ban a női autoerotika víziójának színhelyévé vált az autó, az *Elnökkisasszony*ban a férfi autoerotika groteszk szimbólumává válik, mint a *Frankenstein*-filmekben is, a gép.

A gép önkompromittáló öncélúsága ettől fogva a nő javára dolgozik. A film mindvégig kétértelmű. A groteszk gép, akárcsak az igazi *Frankenstein*-filmekben, nemcsak a munkának, hanem a „szexmunkának", a nyers erotikának is szimbóluma, melynek társas formái sem számolják fel a magányt. Zsuzsa lázadása az életet alávető munka ellen a szerelemtől függetlenült erotika elleni lázadást is kifejezi. A nyers realitáselv uralma alatt, a szükségszerűségek birodalmában csak az erotikának van helye, a szerelemnek nincs. A gépe rabja csak durván csókol. A nyers erotika, akárcsak a munka, eszközzé, instrumentummá tesz. Zsuzsának imponál a hatékonyság, de meg is veti. Imponál az erő, de csak mint kiindulópont. A természetet és a létet eszközzé és tárggyá tevő munkavilág Zsuzsa számára maga is csak munkatárgy, az eszközséget felszámoló, lebontó szerelemmunka tárgya. Az, ami a szeszélyes nő őrjöngésének tűnt, így válik az „instrumentális ész" elleni lázadássá. A kor közvetlen feladatát, a hatékonyságot Török

István képviseli, a távolibbat Várkonyi Zsuzsa. Az embernek csak akkor érdemes eszközzé tennie magát, ha az eszközzé tétel is csak eszköz, mely az életet szolgálja. Az élet túl van a küzdelmen. Az életet a férfiak összetévesztik a pislákoló élettel, mely azért harcol, hogy lehetővé tegye magát, de még nem oldotta meg feladatát. A férfiak ösztönös szociáldarwinisták, míg a nők az élet titkának ösztönös tudói. A kezdetben ambiciózus technokrataként fellépő Zsuzsát termelési filmbeli kudarca tette a szerelmesfilm hősévé. Végül a termelési film és a szerelmesfilm élet- és szerelemkoncepciói harcolnak egymással. A férfi gépet épít, míg a nő, az utolsó képsorban, megmerítkezik az elemekben.

„Az úriember az úrinővel megismerkedése pillanatában nem éreztetheti a nemi különbséget, és ugyanez áll fordítva is." – írja Makkai János a középosztály illemrendszerének és társadalmi viselkedésének szociográfiájában[696]. A modern bürokrácia sterilizálja a nemiség esztétikáját. Ez könnyen a nemiség elszürküléséhez vezethet, melynek rituáléi évezredek közös erőfeszítéseinek komplex és kifinomult termékeiként könnyítették férfi és nő egymásra találását. „A nőben csak akkor van jogunk nőt látni, ha erre ő számunkra engedélyt ad, különben a nő a társadalom velünk egyenrangú tagja. Nem cikk, mint a keleti népek szemében, de miután a létért való küzdelemben velünk versenyez, nem is oltárkép, amely előtt nyomban le kell borulnunk."[697] A nemek viszonyának semlegesítése, amennyiben nem vezet elszürküléshez, lehetővé teszi a szerelem egyénítését, férfi és nő kölcsönös újrafelfedezését. Ehhez azonban meg kell harcolniok egymással, és újra kiépíteni a különbségek rendszerét, amelyet a közös kultúra mostmár nem szolgáltat készen.

Megingathatatlanul harmonikus, andalítóan egyhangú táncdal kíséri végig a sok dulakodást és huzakodást, mindvégig szuggerálva a végső összetartozást. Egyszer szólal meg a dal szövege, a szerelmespár első tánca idején verbalizálva a későbbiekben is mindig jelenlevő megnyugtató üzenetét: „Kicsi lány, a szerelem nem halálos, / Csak a szív egy kicsit forróbban ég..." A dal diszkréten jelzi, hogy ez Muráti filmje, a nőről szól, aki látszólag annyi bajt és zavart okoz, és olyan nehéz elviselni. A film arról szól, hogy milyen nehéz nőnek lenni. Ezt azonban nem panaszként mondja el. Azt érzékelteti, hogy a nő bonyolultabb valaki, mint a korábbi szendék és naivák sejtetik. Többnyire Törökkel érzünk együtt, akinek Zsuzsa annyit kellemetlenkedik, mégis mindvégig a lányt féltjük, akiből az új világban nem lehet szelíd és erős tekintetes asszony, ki kell találnia magát. A Muráti-hősnő nem adja fel a női szerepet, hanem kísérletezni kezd vele: ez magyarázza a reá jellemző kétarcúságot és játékosságot.

A kor magyar filmkomédiájában sok a metajáték: a színész olyan figurát játszik, aki maga is játszik. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* Jávorja csak játssza a birtokát elmulató urat. *A meseautó* Perczelje a bestiát eljátszó derék kislány. *A csúnya lány* Murátija a derék lányt, az *Elnökkisasszony* Murátija a betört makrancos nőt játszó bestia. Muráti az utóbbi filmben azt játssza el, hogy Zsuzsa eljátssza a női szerep konzervatív fordulatát. Muráti azonban ezt korántsem az ősi nőszerepekhez való bűnbánó megtérésként adja elő, hanem a női machiavellizmus betetőzéseként. Vagy mindig machiavellizmusból játszották a nők a gyenge nőt, s a női szerep eleve metaszerep, s a nő nagy szerepjátszó? Ezt a komédia nem kívánja eldönteni, megelégszik a provokatív kérdéssel.

A tüllfodrok keretezte szfinxarcú Muráti besétál a kaszinóba, s hazardírozni kezd. Titokzatos szomorúsággal tekint a férfira a játékasztal fölött. Veszít és iszik, és egyre nagyobb szemekkel néz, némán. Miután minden elveszett, Muráti a kis táskában kotorászik. Lemondó ujjai semmit sem találnak, nem is nagyon keresnek, csak szemrehányó felszólítással szignalizálják a rászorulást és magányt.

Nyíló ajakkal, tágra nyílt, tüzelő szemekkel néz át reánk. Szomorú és kötekedő, dévaj mosoly fut át arcvonásain, mely azt mondja, „mindegy". Az arca kacéran a vállára simul, eltűnik a mosoly, megnyalja ajkát. A nyíló retikülben keresgél, melyben alig férnek el ujjai, és már üres.

Közelképet látunk a nő ölében tartott parányi táskáról, amelyet feltár előttünk. Ezt addig csinálja, amíg Török felpattan és átmegy az asztal túloldalára. „Zsuzsa kérem, azonnal jöjjön velem!" Török már majdnem egy gazdag amerikai, Zsuzsa pedig, aki mindent elveszített, szótlan engedelmességgel indul utána. A Várkonyi-lány azért válik gyenge nővé, hogy behálózza a lázadó és menekülő férfit, s csak azért küzd a gondoskodás ellen, hogy további gondoskodást provokáljon.

Zsuzsa részeg, nem vezethet, Töröknél kell hálnia. Állnak az ajtó két oldalán, bár semmi sem választja el őket, mégis tehetetlenül. Zsuzsa a férfi helyett a férfi ágyával alszik, és a férfi egy vízparti padot ölelget éjszaka Zsuzsa helyett. Az *Elnökkisasszony*ban Zsuzsa vall szerelmet olyan indirekt módon, mint az amerikai kalandfilmben a szerelmi frigy kötelmeitől húzódozó magányos hős. Reggel Török rátör Zsuzsára: „Azt hazudta, hogy nem hazudott! Annyit hazudott itt össze-vissza, hogy a végén már én is hazudtam!" Zsuzsa szemrehányóan felel: „Hát mit gondol, miért hazudtam? Miért voltam olyan komisz magához? ... Hát nem tudja? Hát nem érzi? ... De most itt, a paplan alól, megmondom, én szeretem magát!" Török azonban rég elment, mire a lány, habozva, nehezen, kimondta a döntő szót.

12.2.9. Fuldokló boldogság

Török barátja leveleket írt a világ nagy textilgyárainak: „Nem kell neked ilyen vacak kis Várkonyi Művekkel szóbaállni!" Zsuzsa az amerikai textilessel tárgyaló Török után megy Siófokra: korábban a termelési filmnek adott lendületet a szerelmi komédia, most ismét a szerelmesfilm lép tovább a termelési film feleleventése segítségével. A film elején a Várkonyi Művek nem áll szóba a feltalálóval, a film végén a feltaláló a Várkonyi Művekkel. A pátosz és romantika világából, melyben közvetíthetetlenül állt szemben két sértett büszkeség, vissza kell térni a kicsinyes számítások világába. „Persze, hiszen csak nem fogunk Pista után futni. De a találmány után!" Zsuzsa, aki nőként nem mehetne Siófokra, a gyár nevében Török után mehet. Másik nővel nem harcolhatna érte, másik tőkéssel harcolhat. A lány autón száguld le Siófokra. hogy a gyár képviselőjeként nyerje vissza, amit nőként elveszített. A találmány, amely mindeddig elválasztotta őket egymástól, végül mégis összehozza a párt. Végül mégis csak jó, hogy van a gép, és olyan jól működik a motor. „Maga persze most azt hiszi, hogy maga után jöttem, de én a találmánya után jöttem. Hát hogy képzeli, nálam kísérletezik és másnak adja el?" A film elején Török látszik szerelmi szélhámosnak, a film végén Zsuzsa. A film elején Törököt éri a gyanú, hogy az állásért udvarol Zsuzsának, a film végén Zsuzsát, hogy találmányáért udvarol Töröknek. Törököt zavarja a kínos látszat, Zsuzsa még rá is játszik.

A tőkéskisasszony vezekel. Töri magát a szegény zseniért. „A dolgozó embernek, az értelmiséginek van jövője e vígjátékok szerint, előbb-utóbb társadalmi jelentőségükhöz méltó keresethez jutnak."[698] Nemeskürty István így jellemzi a Jávor-hőst: „...ízig-vérig dzsentri ő, még állástalan mérnök-feltalálóként *(Az elnökkisasszony)* vagy ügyvédként is..."[699] Az értelmiségit, bár megőrzi a dzsentri vonásait, a dzsentrialakoknál kevesebb iróniával ábrázolják, gyakran idealizálják, mint aki a földbirtokos típusok gyengeségeit levetkőzte, erényeiket azonban őrzi. Az előző korszak kiútja a dzsentri számára a hivatal, a hatalom. Az új kor új eszménye az értelmiségi pálya, az alkotás. „Mert az értelmiséginek rangja van ebben a vígjátéki társadalomban. Ő a jövő embere. A földbirtokos korántsem olyan rokonszenvesen ábrázolt alak, mint egy ügyvéd vagy mérnök."[700] A név arisztokráciája a múlt, a pénz arisztokráciája a jelen, a tudás, az alkotás arisztokráciája a jövő elitje. Végül a nő rohan, mint akit az a veszély fenyeget, hogy lekésik a jövő vonatáról. Ki után fut a nő? A szolid és szegény magyar Frankenstein után.

A csúcsponton szükség van a természetre. A szeretők a naivat kereső szentimentálisok, a természetet kereső szofisztikus városlakók. *A meseautó*ban Lillafüredre utaznak, *A csúnya lány*ban Abbáziába, itt Siófokra.

Felhős, alkonyi képek a Balatonról. Török, aki megállapodott az amerikaival, búsongva ül a mólón. Felfedezte a világ! Sikerével a nemzetközi társadalomba emelkedett a meg nem értő, parlagi országból, s ezzel mindent elveszített, ami az élethez kapcsolta. A jószívű White, aki amerikainak magyar, magyarnak amerikai, mindent elért, és semmije se maradt, csak a pénze. A vásárlási aktus azonban nem megtalálás, a kisajátítás nem elsajátítás és nem megvalósulás. Ezért félnek a komédiák szeretői, hogy szerelmük üzleti ügyletté alakul. Az *Elnökkisasszony* amerikaija nem kíméletlen intrikus, mint a *Rákóczi indulóban*, csak gyermeteg bohóc. Török is ilyen pojácává fog változni, mint Mr.White, aki harminc éve, mielőtt elment, ugyanígy búsongott Komáromban, mint hősünk Siófokon? Nem! Hősünk betöri, kezessé teszi a nőt (az országot).

Az utolsó jelenet az *Ítél a Balaton* boszorkánypróbájának adaptációja, mely itt szerelmi rituálévá válik. Zsuzsa maga megy ki a vízre, mint áldozat és csalétek, s maga veti bele magát, fuldoklási jelenetet rögtönözve, hogy alkalmat adjon a férfinak klasszikus nemi szerepe helyreállítására, a nő megmentőjeként. Nemeskürty Muráti váltásait méltatja; a csípős és fagyos színésznő, a szerelmi olvadás pillanatában, melyet ezúttal a hatalmas Balaton nedvdús látványa képvisel, nem remélt boldogsággal ajándékozza meg a férfit: „...e rövid kor végén, bámulatos gazdagságban bontakozik ki Muráti Lilinek már *A csúnya lány*ban és az *Elnökkisasszony*ban megmutatkozó tehetsége: igazi filmszínésznő, szép, gunyoros, okos, csípős modorát bármikor férficsalogatón vonzó kedvességre tudta váltani."[701] Az *Ítél a Balaton*ban a közösség küldi a nőt a víztükörre, hogy az Isten döntsön fölötte, itt a nő megy ki, hogy a férfi döntsön sorsáról. Zsuzsa a vízbe ugrik. „Segítség!" Török utána veti magát:

– Még mindig a találmányom miatt jött utánam?

– Igen!

A férfi végül víz alá nyomja a nőt, így szedi ki belőle a vallomást. A nőnek kellett megtenni az ugrást, megkapaszkodni a zseniális fiatalemberben, s visszahódítani őt Amerikától, ami egy szolid magyar Amerika ígéretét jelenti a film végén.

12.3. A boldogságmitológia kezdeti elbizonytalanodása és a glamúrfilm válsága (Havi 200 fix)

12.3.1. Megindul a Meseautó-mítosz ironikus lebontása

A *Havi 200 fix*et Vadnai László írta, Vidor Andor fényképezte, Balogh Béla rendezte. Zeneszerzője Rozsnyay Sándor. A filmet 1936. április 2-án mutatták be a Décsi, a Kamara és az Átrium mozik. „Hosszú ideig volt ez a mozgóképszínházak egyik legnagyobbsikerű filmje." – írja Lajta Andor[702]. Szepes Mária emlékezéseiben olvassuk: „Nem lehetett levenni a műsorról, ami apámnak továbblépést jelentett a szakmában az egyre nehezülő körülmények között."[703]

Balogh Béla elveszett filmje nemrég került ismét elő. A magyar filmtörténetet feldolgozó alapvető munkák ezért nem foglalkoznak a legendás mozidarabbal. Szepes Mária is nosztalgikusan emlékezik reá: „Sajnos a *Havi 200 fix* kópiája elveszett, csak a Rozsnyay által írott két sláger és a szállóigévé lett cím maradt meg belőle. Meg néhány fotó nálam."[704] Az elveszett és újra megtalált mű tanulmányozása az utókor számára is tanulságos. A *Havi 200 fix* annak tanúsága, hogy a boldogságmitológia a problémák belekalkulálása és nem tagadása által tartja fenn az érdeklődést és sikert.

Érzéketlen, nyegle gazdagokat és elkeseredett, kezessé lett szegényeket látunk Balogh Béla filmjében, melynek az értelmiségi munkanélküliség és a protekcionizmus a témája. Szomorú pár üldögél a film elején. Sansztalan szerelmesek a reménytelen életkezdeten. Gábor (Jávor Pál) átöleli Magdát (Bársony Erzsi): „Mit kérek én az élettől? Olyan keveset! Egy íróasztalt, ahol leülhetnék dolgozni magáért. Akkor aztán megmutatnám!" A magyar filmkomédia, melynek hőse nem törvényenkívüli, nem az amerikai filmek magányos lázadója, a nagy szervezetekben és hierarchiákban való helykeresés mitológiája, melyben a beletagolódásnak nem politikai, hanem gazdasági értelme van: helyét keresi az ember egy nem szeretett, de adottnak vett világban, hozzá akar edződni és valamilyen szerény értelemben felül is kerekedni, de nem az adott világon akar felülkerekedni, hanem benne akar érvényesülni, felülkerekedni a problémákon.

Klasszikus filmkomédiáink boldogságmitológiája a magánélet utópiáját állítja szembe a gondokkal. A harmincas évek komédiájának nincs társadalmi utópiája, nem tűzi ki elénk valamely nem létező társadalmi alakulat megvalósítását. Ez azonban nem jelenti, hogy ünnepli a létezőt. A kép, amelyet róla fest, meglehetősen sötét. Az öröm, boldogság és harmónia lehetőségeit kutató filmkomédia, bár hű a komédia lényegéhez, az életkezdet reményeiből táplálkozó tavaszmitológiához, nem feledkezik meg az érem másik oldaláról. Filmjeink élénk szellemisége szembeszegül köznapi kultúránk egynémely bajával, pl. a lelkesedés örökös elhamarkodottságával és a kritika örökös megkésettségével. Az előbbit bírálja Weöres Sándor, aki e költeményéért a kommunista hatalomátvétel után bajba is került[705]: „Fénylő tajték után fut a magyar, / Jaj mindig azt a nemzetet csodálja, / amelyik veszteg lenni nem akar / s a bolhatáncot legvadabbul járja..." Az utóbbira, a késedelmeskedő kritikára példa Karinthy Háth-Bizony Jánosa (1929), aki a csakazértis-konformizmus bátorságával fedezi fel és védi meg a mindenkori hatalom igazságát, s csakazértis belerúg, akibe éppen kell, holott maga is tudja, hogy ez nem elegáns. „Ő kimondja kérem, ő nem fél, ő az igazság óvatos, szerény, de kérlelhetetlen bajnoka. Arról ő nem tehet, hogy mindig éppen akkor jön rá az igazságra, amikor az köztudomású lesz, egy időre, szemben az ellenkező igazsággal, ami fél évvel ezelőtt, vagy fél év múlva lesz köztudomású. Ő kimondja kereken, ha fel is akasztják érte, hogy kérem, nagyszerű ember ez a Bethlen. És most akasszák fel. Arról igazán nem tehet, hogy véletlenül mostanában nem is akasztják fel az embert, ha ilyen vakmerő dolgot nyíltan kimond."[706] Herczeg Ferenc gunyorosan emlékezik meg 1903-ban a fővárosi közgyűlésről, mely félszázados késéssel törli Haynau és Bach nevét a díszpolgárok sorából: „A gyávaság csúnya dolog; de bátorsággal kérkedni olyankor, amikor az nem jár veszedelemmel, talán még csúnyább, mert svihákos."[707] E mentalitás, az elhúzódott jobbágyság öröksége, hasonlóan erős és mély kuruc-mentalitással áll szemben, mely a lengyelekéhez hasonlóan nagyszámú kisnemesség hagyatéka. A svihákság látszólag tömegesebb jelenség mint a kuruc virtus. Valójában arról van szó, hogy bár a megalázottabb rétegek nagyobb tűrőképessége jobban elrejti, a türelmi határon előbb-utóbb a kuruc virtus nyomai is jelentkeznek. „Kurucok legyünk-e vagy labancok? – teszi fel a kérdést Laczkó Géza. – A labancság bizonyos értelemben európaiság is, de Európához csak Ausztrián keresztül lehet csatlakozni? Mi lenne, ha kurucok maradnánk s a német kultúra fölött átnyúlnánk s franciához, mint Vörösmarty és Petőfi, s az angolhoz, mint Arany?"[708] A populáris és a magas kultúra egyforma szenvedéllyel keresi a kuruc civilbátorság s személyes és territoriális autonómiatörekvések és az európéer fejlődési érdek egyesítési lehetőségeit, hogy a modernség ne a szervezetember konformizmusának győzelmét jelentse s a civilkurázsi se általában a valóban hatalmas túlerőket felhalmozó modernséget tegye meg ellenségképévé. A kuruc mentalitás öröksége, mely Adyban a polgári radikalizmussal egyesül, korántsem csak a kultúra csúcsain kereshető, a populáris mitológiákban is megtalálni. Komédiánk aranykorának filmjei a jelent bírálják, s nem mindig egy előző, megbukott hatalmi formációt, mint a Rákosi-kor filmjei a Horthy-kort vagy a Kádár-kor odamondogatói a Rákosi-kort.

A németek, írja Kracauer, „késztetést éreztek a hatalomba vetett hagyományos hitük felülbírálására."[709] Ebből a törekvésből születtek a némafilm-korszak zsarnokfilmjei. Miután hazai *Meseautó*-filmjeink új, racionálisabb hatalmat dicsőítettek, meglepő, hogy az új hatalom túl pozitív képének felülbírálása máris elkezdődik.

A lecsúszó rétegek vigasztalása, hogy ha a világ is csúszik lefelé, akkor az ő sorsuk a paradigmatikus embersors. Ortega y Gasset a modern kultúra végeként ábrázolta a tömegek lázadását[710]. A modernség érája a korlátlan megismerés, a természet átalakítása s az ember mint a természet – Istent leváltó – ura mindenhatóságának hitén alapul. A modern emberiség, e hit szerint, olyan fejlődési pályára került, ahol minden gondját előbb-utóbb megoldja a tudomány, a technika, az ipar és a demokrácia. A megtapasztalt modernség azonban nem azonos a beígérttel. Az új társadalom hézagmentesen összeálló gépezete már csak az egyénnek a maga igényeihez formálását szolgálja, s nem az örök ember igényeit mind magasabb fokon újratermelő csúcsok kifejezése. „Vízbe fúlók és szélhámosok: van harmadikféle ember is?" – kérdi a fiatal Németh László[711]. A csalódott generációk nem tudják megítélni, hogy a modernizáció megvalósulása vagy elsikkasztása, eredményei vagy felemássága vezettek-e az új rabszolgasághoz, az egyén korábban nem ismert hatékonyságú kifacsarásához, alávetéséhez, kiszolgáltatottságához és megalázásához. A gazdasági lecsúszás megfékezhető, legalábbis így ígérik a politikusok és menedzserek. De a szellemi? S ha szellemileg nyilvánvalóan lecsúszott, a figyelemre méltó szellemiséget és nemességet nélkülöző, az átlagnál legfeljebb mohóbb és erőszakosabb, középszerű emberek ígérik a gazdasági lecsúszás megfékezését, hogyan hihetünk nekik?

Az újságot lapozgató mama izgatottan szólítja Magdát. Demeter Kálmán (Uray Tivadar), Magda gyermekkori szerelme, a Magyar Autóművek új ügyvezető igazgatójaként tűnik fel a lapokban. „Ez aztán a karrier!" Magda tervekkel teljes arckifejezéssel néz maga elé. „Egy ismerős! Egy jóbarát! Pesten..." – suttogja a lány.

A *Havi 200 fix*ben Uray Tivadar, *Az új földesúr* Straff Pétere, az *Aranyember*ben ismét besúgó, az *Én voltam*ban pedig krimi-bűnöző, az elkövetkező évtized intrikusa veszi át Törzstől *(A meseautó)* és Rádaytól *(Címzett ismeretlen)* a vezérigazgató szerepét. A meseautó- és álomház-filmek cifra hisztérikája, a megunt szerető ül Demeter Kálmán íróasztalán, amikor megkapja Egerből a kis Szabó Magda levelét. „Istenem! Szabó Magda..." A szegény vidéki úrilány és a megunt konzumnőktől ostromlott autókirály ironikus románca Balogh Béla *Meseautó*-variánsa. *A meseautó* bankárja unottan dobta ki szeretőit, mielőtt útra kelt; Uray unottan küldi utazni szeretőjét. A konzumnőnek kell útra kelnie, mert ezúttal nem Uray megy vidékre, hanem a vidéki nő jön fel hozzá, a gyermekkor és az otthoni táj üzenetét képviselő üde szolidsággal. Mimóza a dzsungelben, ajándék az árucikkek között, monogám hölgy a poligám bestiák között, régimódi úrinő a modern világban.

Ellenmítoszok dolgoznak a kor legsikeresebb populáris mítoszának lebontásán. A *Havi 200 fix* a meseautó-mítosz ellenfilmje, melynek üzenetét az *Én voltam* (Bárdos Arthur, 1936) viszi tovább s radikalizálja. A *Havi 200 fix* a vezért ruházza fel baljós vonásokkal, az *Én voltam* a titkárnő-sorsot. Az *Elnökkisasszony* a nőre projektálja a nőt eltartani nem tudó fiatalember szorongásait: így lesz a férfi a szerény kisember s a nő a mindenható „vezér". A *Havi 200 fix* az alternatív kérőre projektálja a szorongásokat. Így lesz a harmadikból mindenható üldöző, ipari törökbasa: annak torzképe, akinek jobban megy. A megszokott szerelmi karrierfilmekben modernizált álomhercegként, Hamupipőke kérőjeként fellépő menedzser nagyhatalmú harmadikká, a szerelmespár boldogságát megzavaró csábítóvá, az erotikus zsarnokfilmek elpolgáriasított prózai-vígjátéki megfelelőjévé alakul.

12.3.2. A pofon motívumtörténetéhez

A szégyenletes koldulás úri formáját a maffiózó kriminalitás polgárosult változatával ötvöző protekcionizmusba belenyugvó megalázott Jávor-hős tovább fejleszti az *Elnökkisasszony*ban intonált Ludas Matyi-tematikát. A *Havi 200 fix* hőse ludasabb Matyinál: nem bántalmazóját, hanem jótevőjét páholva el, túltesz Fazekas Mihály – és Aszlányi – hősein. 1934-ben jelent meg Aszlányi: Hét pofonja. A *Havi 200 fix* Vadnai László: A pofon című egyfelvonásosa nyomán készült. Az emberek pofozkodni kezdenek; Muráti Lili *A csúnya lány*ban, s az *Elnökkisasszony*ban is megpofozza Jávort; ezúttal Jávor pofozza fel Urayt.

A tudat megtört, nincsenek érvei, a szeretett nőt eltartani nem tudó szerelmes férfi protekcióért esdeni kullog az élet szerénységét képviselő asszonyi ösztön nyomában, de a tudattalan lázad, s a véletlen a virtus segítségére siet. Egerből Pestre érkezett hősünk mindjárt a pályaudvaron megleckéztet egy gőgös ficsúrt, történetesen ugyanazt az autókirályt, akinek kegyétől és szeszélyétől sorsa függ. Először *Az új rokon*ban voltunk tanúi az állomáson egymásra támadó idegenek összezördülésének, melytől ott még távol állt, hogy tettlegességgé fajuljon. A Gaál-filmben az összezördülés a zavartalan idill anekdotikus eleme, akárcsak Gózon és Kabos veszekedései a *Budai cukrászda* csöndes, vidékies rózsadombi miliőjében. A veszekedés *Az új rokon*ban és a többi komikus idillben még nem sértő, nem megalázó, nem bántás, csak kakaskodás. Még a kommunikáció emberi formája. A *Havi 200 fix*ben a nagyvárosi hektika és a létbizonytalanság együtthatásának következménye az ideges türelmetlenség és az ugrásra kész agresszivitás.

Megindul a „gonosz gazdag" sztereotípiájának térfoglalása, melyet a negyvenes évek végétől az államosított filmgyártás kanonizál. A gazdag ember gonoszsága a *Havi 200 fix*ben nem alkati torzság, nem démoni lényeg megnyilvánulása, csupán a nagy különbség által felszabadított össze nem illés sértő hatása, valamiféle helyzeti energia. A gazdag ember nem tudja, hogy „micsoda szörnyű dolog az, ha valaki nem milliomos. Minden egyéb foglalkozási ág arra kényszeríti az embert, hogy állati mélységekbe süllyedjen, mások kedvéért; hogy megalázkodjék mások előtt; hogy lemondjon jogairól, eltitkolja erényeit és olyan bűnökkel kérkedjék, amelyeket képtelen volna elkövetni."[712]

A *Havi 200 fix* a *Márciusi mese*ből veszi át hőse kínos helyzetét. A Martonffy-filmben Ráday tűzött össze a folyosón Kabossal, akiről kiderült, hogy a szeretett nő apja. A *Márciusi mese* groteszk humora a mindennapi élet pszichopatológiája segítségével archaizálja a konfliktusok kiélését. Az elutasított kérő, aki bizonyára szívesen elverné vagy legalábbis jól megsértegetné a lányt odaadni nem akaró apát, nem teheti, mert nem vagyunk az őskorban. Nem vagyunk barbárok. Az ideges kérő végül egy ismeretlennek esik neki a folyosón, aki azonban véletlenül épp a lányt odaadni nem akaró apa.

Balogh Béla filmjében Gábor akaszkodik össze a pályaudvaron az autókirállyal. Az ifjú menyasszony által a nagyhatalmú protektor elé hurcolt vőlegény az állomáson megleckéztet egy ellenszenves idegent, aki véletlenül nem más, mint a nagy protektor. A józan ész nem engedné meg a munkanélküli családalapítónak az önérzet lázadását, de a véletlen igazságot szolgáltat. Az önérzet és a tudattalan, a felettes én és az ösztön szövetkeznek a józan ész, a megalázott én szerve ellen. A komikus hősök vadidegenekként reagálják le egymáson, amit ismerősök között tilt a kultúra: az idegenség felszabadít, a vadidegenek szabadok. Ha az ismerősök is csak konvenciók által kötött vadidegenek, akkor a vadidegenek teljesebb szabadsága pillanatnyi fellélegzést jelent. Ha a szolidaritást és együttérzést hatékonyabb költség-haszon számításra váltó formalizált kultúrában az emberi viszony etikai természetéből tiszta matematika lett, akkor az összes fegyelmezett formalitások rejtett, de a titkon várt határszituációkban végül nyíltan egymásra vicsorgó igazsága a nyers barbárság.

A pofozkodást névjegycsere követi, de az izgatott Gábor véletlenül a vonaton megismert tolakodó fehérnemű ügynök (Salamon Béla) névjegyét adja át Demeternek. Az idegesítő ügynök epizódja, mely a *Havi 200 fix*ben drámai szerepet kap, előbb kabarébetétként tűnt fel az *Elnökkisasszony*ban. Nemeskürtynél a film meseszövetétől független, önálló életet élő kabarébetét példája „az *Elnökkisasszony*ban az a Békeffy István írta magánszám, amikor Ihász Lajos egy kölnivízügynök szerepében Gombaszögi Ellára és Kabos Gyulára... igyekszik lerázhatatlanul rásózni valami pacsulit."[713] Az előbbi filmben öncélú epizódként bevált magánszám a későbbi film cselekményébe már mélyebben szövődik bele.

A Jávor-hősnek nem maradt más, csak a büszkesége. Salamon Béla ügynöke számára, aki nagycsaládos kisemberként kerül bele a rivalizáló és pofozkodó urak konfliktusába, a büszkeség is luxus. A tömegek nagy része soha ki sem emelkedett abból a megalázó helyzetből, amelybe a Jávor-hősnek oly nehéz belenyugodnia.

Két fontoskodó ficsúr jelenik meg az idegesítő, de derék fehérnemű ügynök levest szürcsölő népes családja körében. „Verekedtem? Pofon? Tessék várni! Két héttel ezelőtt volt Pakson. Kropacseknek hívták. És a pofont én kaptam. Kaptam kérem! Nagy különbség..." A nagycsaládos nem ugrálhat. A családapa nem az, aki adja, legfeljebb aki állja a pofonokat. A westernben is a revolverhős indul el, a családapa helyett, a végső harc megvívására (George Stevens: *Shane*, 1953). Ügynökünk így folytatja: „Nézzék uraim, ez egy félreértés, én soha életemben nem verekedtem azzal a Demeter Kálmánnal. De mivel odabenn kihűl a levesem, és hogy az urak se mondják, hogy hiába jöttek, hát egye fene, én bocsánatot kérek, csak a gyerekek meg ne hallják odabent." Mintha az ügynök – a westernek törvényét ismerő kisemberként – tudná, hogy ha a gyermek az apa meghunyászkodásának tanújává válik, végül az apának is harcolnia kell (pl. Delmer Daves: *3:10 to Yuma / Ben Wade és a farmer*, 1956). A pofonokat is a kisember kapja, és bocsánatot kérnie is neki kell. Meg is kell hunyászkodnia, és el is kell titkolni meghunyászkodását.

A párbaj-ügy, mely a következő időszak egyik – a *Hyppolit a lakáj*hoz és *A meseautó*hoz hasonló rangú – alapfilmje, a *Lovagias ügy* (Székely István, 1937) felé mutat, aláhúzza az ipari basa figurájának zsarnokfilmi eredetét. A balkáni mentalitásokra épülő tőkekoncentráció olyan ellenőrizhetetlen, informális hatalmi központokat eredményez, melyeket a hanyatlás által liberalizált régi rend már nem ismert. A gátlástalanság, fennhéjázás és szadizmus koncentrációi korántsem csak a csúcson jelentkeznek, melyet a nagyobb nyilvánosság ekkor még önmérsékletre késztet. Az önkényuralom koncentrációi a társadalmi hierarchia minden szintjén létrejönnek. Előbb a kis hitlerek és sztálinok jönnek. Az ember újra megtanul félni, s mérlegelni minden tettét, szavát és hangsúlyát.

12.3.3. Az iparmágnás és az első éjszaka joga

Hősünk barátja, az élelmes Mátyás (Páger Antal) Mayer Lili képe helyett a vele járó patikáét kapja elő: „A menyasszonyom!" Így jut fel az élelmes ember Pestre. „Ne félj semmit, amíg én vagyok!" – biztatja Gábort Mátyás.

Minthogy a történtek után Gábor nem állhat Demeter elé, Magda, aki időt akar nyerni, vőlegénye barátjához fordul: „Na, könyörgöm Matyikám, a boldogságunkról van szó." A révbe ért Mátyás, aki időközben már boldog patikusként feszít a pult mögött, Demeter Kálmánhoz indul Gábor szerepében. Az álvőlegénynek felcsapó igazi vőlegény, Lili – Magda álvőlegényeként fellépő – igazi vőlegénye, otthagyja patikáját, melyben kitör a káosz, mint a *Budai cukrászda* Kabosra hagyott cukrászdájában. A hatás összetett: tarthatatlanul nevetséges, s mégis pozitívum a barátság régimódi közege, melyben a barát iránti lelki tartozások és a nő iránti

kötelező lovagiasság fontosabbak lehetnek mint a munka. Magda is ezért hisz annyira a protekcióban, mely úgy is megjelenik, mint a személyes erényekre és kötelmekre épülő világ maradványa egy személytelen világban. Az élősdi világ semmittevői az emberi kapcsolatoktól várnak mindent, s a függések pályáin haladnak előre. Az elhivatalnokosodott autógyárban körmöt reszelnek, keresztrejtvényt fejtenek a protekciósok. A régi világ hátrányai egyesülnek az újéval, de a komédia aranykora kritikát és optimizmust ötvöző mitológiájában még előnyeik is egyesülnek. Gyakorlatilag még előfordulnak a világ formális rendjébe már bele nem kalkulált erények és virtusok. A két világ találkozó tulajdonságai csak a hatalommal találkozva válnak egyesült hátrányokká. Az extrém terhelésnek kitett, ügyeskedő kisember esetében, amíg hatalomra szert nem tesz, egyesült erényekként jelentkeznek.

A csúnya lány hősnője a szerelemben kétarcú, a *Havi 200 fix* hőse a munkában. A kétarcú mérnök alkotóként Gábor s hivatalnokként Mátyás személyében jelenik meg. Gábor végzi el a munkát, de Mátyásnak kell a hivatali főnök előtt képviselnie s megvédenie a teljesítményt. A teljesítmény sem megkerülhető, de a fő a helyezkedés és a hunyászkodás, mely a kiváló mérnöknek kevésbé menne, ezért kell beugrania helyette egy laikusnak. A szakembernek teljes kompetenciára, a szervezetembernek a korlátozott kompetencia által ihletett ügyeskedésre, lavírozásra, óvatoskodásra és alázatra van szüksége. A szolgai világban hiábavaló a felkészültség és kreativitás; ha nincs elég lelkierőnk megjátszani a hülyét, nem megyünk semmire.

Az Uray által becsületességében is embertelenként ábrázolt vezérigazgató úgy ostromolja beosztottja menyasszonyát, mint a XVIII. századi nemesurak a polgárlányokat, Magda pedig a Richardson-hősnők elszántságával védi a taxiban erényét. A kor írói gyakran ábrázolják a fiatalság kizsákmányolását a tekintélyuralmi maradványokkal terhelt primitív teljesítménytársadalomban: „Fiatal vagy?! Asszonyodat elveszik az idősebbek, akik tekintélyt, pénzt, autót adhatnak neki. Kilencven százalékát elcsábítja a gazdagság, nyugdíj, biztonságos jólét: tíz százalék azonban tönkremegy, veled együtt. A gyereketek vérszegény és beteg lesz. Ti magatok megutáljátok egymást. Miért?! A világ összeröffen: minek keltek ezek ilyen fiatalon egybe?! Mi tudtunk várni?! Ennek a nőnek nem kellett az igazgató úr?! Hát akkor gürcöljenek! sorvadjanak! nélkülözzenek!"[714] A nyomorúságban luxus a hűség, a párosviszony ideálját megtámadja a gond. A *Havi 200 fix* fordulatainak eredménye az anyagias intrikával motivált partnercsere, akárcsak a *Piri mindent tud*ban. A jólműködő piacgazdaságban az ember nem ülhet az áruján. Bármiféle tőkeerőt bűn kivonni a forgalomból. Ne kuporgasd az esztétikai és szerelmi javakat! A lecsúszott, az újszegény még berzenkedik, a szerelmi piacon látva felesége vagy lánya húsát. A képmutató formális jogrend bestiális materiális erőjogi gyakorlat fedőszerve! Pusztán a stílust szabályozza, hogy elrejtse a valódi – ősi módon kegyetlen – játszmákat. Erről szól a – szatirikus elemeivel a *Lovagias ügy* felé mutató – komédia, mely feltehetőleg nem kis részben keserűen frappáns üzenete révén vált nagy sikerré.

A menedzser úgy bírja a női munkaerő vagy a munkaerő nője húsát, mint a földesúr a jobbágynőket. A *Havi 200 fix* a filmben is felvillant valamit abból a szerelmi szkepszisből, amely a színpadon jóval korábban jelentkezik. Molnár Ferenc Riviérájában pl. maga a szegény szerelmes figyelmezteti a mellette kitartani akaró lányt, Lujzát, akinek Casella, a milliomos udvarol: „...ha ő téged észrevesz, az már nem is ajánlat, az már sokkal több: az már az, hogy te el is fogadtad az ajánlatot."[715] Balogh Béla filmhőse naivabb. Gábor féltékenyen lázadozik: „Én nem megyek reggel a gyárba! Én nem fogadom el az állást attól az embertől!" Nem az a lényeg, hogy Demeter Kálmán véletlenül még gáncstalan úriember, hanem az, hogy olyan új társadalom jött létre, amelyben, ha nem lenne gáncstalan úriember, az első éjszaka jogához köthetné a megperzselt menyasszony kiszolgáltatott vőlegényének állását. Ezt láthatjuk később Ornella Muti meseautó-filmjében, melyben a szegény szerelmespár már nem kerülheti meg a munkahelyi prostitúciót (Paco Lara Polop: *Maribel,* 1975).

12.3.4. Partnercsere és fantomizáció

Az óvatosan de ismételten jelzett promiszkuus tendenciákat a filmkomédiák a lecsúszó társadalom emberének kényszerű szerénységével, az én elbizonytalanodásával, az öntudat sérültségével és a kielégületlen nagyigény kallódó kisigényre váltásával hozzák összefüggésbe. A *Havi 200 fix*ben két jegyespár boldogságát zavarják meg az elhamarkodott pofon következményei. Gábor féltékeny Demeter Kálmánra, Mátyás pedig Gábor menyasszonyát kísérgeti. Gábor kénytelen átadni menyasszonyát Mátyásnak, akitől Kálmán akarja megszerezni a nőt. Az eredmény a *Piri mindent tud* pikáns szituációjához hasonló konstelláció, melyben három férfi váltakozik a hősnő mellett. Magda mindent tud!

Később is a *Piri mindent tud* helyzetei ismétlődnek: a vőlegénynek végig kell néznie, amint a nő, kit nem tud eltartani, összebújik egy jobb módú férfival. Magdát látjuk Demeter Kálmánnal egy lokálban. A lány azért jött, hogy bevallja a protektornak az igazat, elmondja, hogy a hatalmas gyáros a szegény kérelmezőtől kapta a pofont. A szomszéd asztalnál ül a féltékeny vőlegény. A motiváció ártatlan, a helyzet azonban perverz. A *Budai cukrászda* szegény szerelmese hasonlóan került szembe a kínos képpel, mely ott is más karjában mutatta a szeretett nőt.

A félreértések komédiája mélyebb értelmet nyer: a mulatságos tudatzavarokat az ügyeskedés és őszintétlenség világának törvénye magyarázza. A hazugságok félreértéseket és a félreértések csalódásokat szülnek. A Magdára vágyó Demeter Kálmán a Magda vőlegényének vélt Mátyást Mayer kisasszonnyal látja csókolózni: „Felháborító!" A jelen kiábrándító félreértései a kiábrándult jövő felé mutatva sugallják, hogy mindent szabad.

A *Piri mindent tud*hoz hasonlóan kísért a partnercserék eszméje. Demeter feljogosítva érzi magát a szerelmi vallomásra, mert a vőlegényt más asszonnyal látta. A félreértések komédiája a félrelépések szelídített komédiájához vezet, melyben a bűn csak látszat. A boldogságmitológiában a mozin kívüli világ törvénye csak falra festett ördögként kaphat helyet.

Az, ami a megalázott vőlegény számára kínosan frivol helyzet, ellenfele, Demeter Kálmán számára, aki a figyelmetlen és elkényeztetett gazdagok naivitásával látja a világot, kísérteties. Demeter Kálmán csak azt látja, hogy az ismeretlen dúvad, aki már a pályaudvaron megpofozta, mindenütt jelen van, fenyegető árnyként telepedve Magdával bontakozó flörtjére, szerelmi légyottjaira. Már a mérnök kétarcúsága, Magda protezséjának Gáborra és Matyira bomlása is a horrort idézte, a fantom által üldözött ember képe ismét ezt teszi. *A csúnya lány* óta jelentkeznek komédiáinkban, egyelőre nagyon lepárolt formákban, a horror és a thriller világából kölcsönzött motívumok és felhangok. Demeter csak a film végén tudja meg, hogy az őt követő árny, úgy is mint alkalmazottja, s úgy is mint a vágyott nő vőlegénye, kettős kötéssel hozzá láncolt alak.

A zsarnokfilmet a szerelmi kód összefüggéseiben a harmadik dominanciája jellemzi a szeretők felett. A *Havi 200 fix*, bár lebontja a *Meseautó*-filmek optimizmusát, távol áll a német zsarnok-filmek lidérces vízióitól. A *Der müde Tod*ban (Fritz Lang, 1921) a zsarnok üldözi a leányt és szerelmesét, a *Havi 200 fix*ben a lány szerelmese üldözi a zsarnokot.

12.3.5. Őrjöngő Orlando mint a zsiványkapitalizmus ellenszere

Jávor boldog körülményességgel helyezkedik el íróasztalánál, hogy munkához lásson. Balogh Béla, 1933-ban betegen jött haza Berlinből, belebetegedett, annyira nem sikerült érvényesülnie, s itthon sem sikerült tehetségének megfelelő helyet kiharcolnia. „Filmjeit tiszta romantika és költészet jellemzi." – írja a korabeli Filmlexikon[716]. A némafilm korszakban, a lexikoncikk sze-

rint, „világsikert aratott"[717]. Filmeseink közül az első és ebben a korszakban az egyetlen, aki esztétaként is vizsgálja a film természetét. Szerzői filmes, mint Hitchcock vagy Willi Forst: „A filmjeinek forgatókönyvét igen sokszor maga írja és egy filmjét saját eredeti szüzséjéből készítette *Fehér galambok fekete városban* címmel."[718] Gaál Bélához hasonlóan, de időben őt megelőzve, tehetségek felfedezőjeként is formálja a magyar komédia világát: „A magyar film számos sztárját Balogh Béla fedezte fel, többek között Bolváry Gézát, Mattyasovszky Ilonát, Bánky Vilmát, Putty Liát, Petrovich Szvetiszlávot, Szeleczky Zitát, Lenkeffy Icát stb."[719] Mindezt figyelembe véve a szerep, amelyet kapott, aránytalanul csekély. Filmjeinek viszonylag kis száma is érthetetlen. A Jávor-hős reménytelen munkavágya és megható munkaláza, melyet a *Havi 200 fix*ben látunk, Balogh Béla önvallomásának is tekinthető. Hősünk tehát munkához lát, tervezni kezd. De hiába csinálja jól, amit csinál, ingatag kis pozícióját, az emberi kicsinyességtől a vakszerencséig, annyi veszély fenyegeti.

Hősünk öntudata legyőzi életösztönét, önbecsülése szerelmét. A féltékeny Gábor visszaadja a gyűrűt Magdának. „Én visszamegyek Egerbe." Balogh Bélára jellemző szép, „filmszerű" pillanat következik. A lány áll a gyűrűvel. Leejti. A gyűrű éleset csendül az aszfalton. Lecseng egy szerelem. Magda túl sokat ügyeskedett s nem elég ügyesen, Gábor pedig túl merev volt, nagy úr modern munkásnak és nem elég jólszituált, hogy ilyen úri gesztusokkal élhessen. Átmeneti világ konfliktusai: egy régi világ alkonyata és egy új világ hajnala játszik bolondot velünk.

A félfeudális zsiványkapitalizmus áldozatait végül is az menti meg, hogy Demeter nem kapitális kényúr, hanem eléggé úr, hogy csak az a nő kelljen neki, akinek ő is kell. Az autókirály már eléggé kapitalista menedzser, hogy a hatékonyság érdekében akceptálja az utált, de nélkülözhetetlennek bizonyult Gábort, s még eléggé régivágású úr, hogy ragaszkodjék a lovagias játékszabályokhoz

A sértett, kidobott Magda mártír arccal mond igent a vezérigazgatónak. „Csókoljon meg Kálmán!" De Kálmán már mindent tud, s a felkínált száj helyett a kezet csókolja. A *Lovagias ügy*ben a nagy hatalmú playboy ad pofont a kishivatalnoknak, s bűnhődésül elveszi a kisember lányát. A *Havi 200 fix*ben a nagyhatalmú igazgató kapja a pofont a munkanélkülitől, akinek elcsábítani készült menyasszonyát. Kálmán megérti, hogy a pofont Magda vőlegényétől kapta, mely így, bár előlegezett, megérdemelt. A pofon megnyugtatja a felpofozott Kálmánt, hogy Magda vőlegénye igazi úr, akivel szemben nem szégyen elveszíteni egy szerelmi csatát. Ha nem siet segítségére egy őrült vakvéletlen, Gábor nem merte volna lereagálni a helyzetet, márpedig csak az őszinte lereagálás és bátor önkifejezés viheti el a kiélt konfliktusokat a mindenki számára megnyugtató megoldásig.

A *Havi 200 fix* csábítója kapcsán a zsarnokfilmekkel vonható párhuzam rávilágít a szerelmi háromszögbeli harmadik személy szerelmesfilmi figurájának eredetére. A figura a régi epikában sokkal negatívabb szerepet játszik. Dugonics Etelkájában (1788) a harmadik még igazi szerelmi intrikus, aki ugyanolyan veszélyes figura, mint a királydrámákban a trónkövetelő. A harmadik a szerelem trónkövetelője. Az Etelkában a szülői zsarnokság és az áskálódó harmadik együtt gyötrik meg a szerelmeseket. Mind a szülők, mind az intrikáló harmadik szerelemellenes erők, mert nem tartják fontosnak a kölcsönösséget. A szülő számára csereeszköz a gyermek, a harmadik számára meghódítandó territórium. A szülők kalmárokként vagy diplomatákként, a csábító pedig hódítóként gyarmatosítóként viszonyul az „én"-hez. Az eredmény halmozott, elmérgesedett magány. A szeretők előbb a szabad választásért harcolnak, még nem a szabad szerelemért. E két harc a reneszánsztól illetve a szecessziótól a szerelem szemantikai, megismerési, létmegértési aspektusának erősítését szolgálja. E harcokban idővel a harmadik is humanizálódik, nemcsak a szülő. A szülők hatalma gyengül, a harmadiké pedig kommunikatívvá válik, hozzáigazodik az erotika elmélyülő szemantizálódásához. A *Piri mindent tud* öröksé-

ge a félreértéssé gyengített félrelépés, mely idegen vágyak tárgyaként, elveszíthetőként stilizálja fokozottan kívánatossá a rég szeretett, birtokolt személyt. Ismétli a helyzetet, csökkentve komikumát és növelve drámai feszültségét, a *Budai cukrászda.* A félrelépés látszatát teremtő félreértés megtanítja új szemmel nézni a szokott partnert, más vágyának szemével. Eme félrelépési komédiákban azonban nem a csábító lopja meg a férjet (vagy vőlegényt) hanem végül a házastárs lopja meg a más vágyát.

A *Havi 200 fix*ben a partnercsere a *Piri mindent tud*hoz képest is kiélezett formát ölt s végül a happy end princípiumaként szolgál. A szegény szerelmes – akárcsak a *Budai cukrászdá*ban – a gazdagtól kapja vissza a nőt, de ezúttal többet kap a nőnél. Demeter Kálmán és Magda esküvői szertartása közben Kálmán odainti a szomorú nő mellé Gábort. A megoldás nemcsak előlegezi Charles Vidor *Cover Girl* (1944) című filmjét, a *Havi 200 fix*ben még kiélezettebb, poénosabb a „forró" férfiváltás.

A kapitalizmust züllesztő feudális bűnöket, urambátyám országa korruptságát az utolsó jelenet átváltja a kapitalizmust felemelő nemesi örökségre. A rossz tradíciót a jóra.

A *Havi 200 fix* szerelmi háromszög-struktúrája hasonlít a *Budai cukrászdáé*ra, de míg a Gaál-film a férfiakat váltogató nő ébredését, a Balogh-film a leváltott férfi megpróbáltatását állítja középpontba. Abban a nő tanul meg helytállni a szerelemben, ebben a férfi érvényesülni a társadalomban. A Balogh-film hőse a szegény kérő, akinek nem kell vidékre menekülnie, mint a Gaál-filmben, elég, ha beígéri, már ennyitől is szerelemre alkalmatlan, megtört nő marad utána, aki riválisát nem tehetné boldoggá. A szegény kérő jelentőségének növekedése révén a két férfi között zajlik a döntő konfliktus, s nem a nő hagyja el a gazdag kérőt, ez cseréli el a nő elégtelen szerelmét a nő által igazán szeretett férfi barátságára. A sorvadó viszonyok és pislákoló érzések elutasítása így végül az egész vonalon sikerrel jár. Az eredmény a barátság eszméjének újrafelfedezése. Szerelem és barátság szavatolják egymás érvényét. Együtt állnak őrt az élet fölött, melyet ily módon ismét érdemes végigélni. A két vadkan-úr, akik szinte ölre mentek és úgyszólván öklözve ismerkedtek, végül megpróbált, igaz barátként állnak egymás mellett, mint Rick és Renault a *Casablanca* utolsó képsorában.

12.3.6. A munkanélküli komédia múltja és jövője

Fejős Pál melankolikus preneorealista munkanélküli komédiát rendezett Ausztriában. E műben, a *Sonnenstrahl* című 1933-ban készült filmben a nincstelen fiatal pár számtalan módon próbál vállalkozni, felemelkedni, de a szorgalom és találékonyság számára valós lehetőségeket adó kapitalizmus e filmben többszörösen az ábránd és nosztalgia délibábjának bizonyul. Miután a verseny és piac dinamikája, a self-made man mobilitása a Fejős által ábrázolt világban nem működik, végül a közösség gondoskodása lép a helyére: a lakóközösség adja össze a pénzt a végleg tönkrement fiatal párnak az újrakezdéshez. Fejős megoldása inkább a későbbi neorealista filmek keresztény szocializmusára emlékeztet, nem valamilyen autoritárius politikai kollektivizmustól várja a kiutat. A megoldás minden esetre kétségtelenül nincs nála az egyén hatáskörében. Balogh Béla filmjében kevesebb a társadalomkritika és több az amerikaias optimizmus. A harmincas évek német s a negyvenes-ötvenes évek olasz filmje után, napjainkban éljük meg a munkanélküli komédia feltámadását, mely feleleveníti és tovább viszi a régi mintákat. A műfaj, mely a húszas és harmincas években kiváltképpen a német filmben játszott kimagasló szerepet, ma is ott éled újjá. Egy 1996-ban készült német film meglepően hasonlít Balogh Béla hatvan évvel korábbi filmjére. Peter Welz: *Viel Spass mit meiner Frau* című filmjének állástalan antihősét felesége készíti fel a munkahelyi bemutatkozó beszélgetésre. Mind a régi magyar, mind az új német film erotikus komédiával beoltott munkanélküli komédia; mindkét film arról

szól, hogy egy felvételi beszélgetésre készülő kiváló szakértelmiségi – más-más, de egyaránt kínos és véletlen okból kifolyólag – nem akar elmenni a hivatalba. Mindkettőt ambiciózusabb és gyakorlatiasabb felesége ösztönzi és műveletlen, gátlástalan barátja segíti ki, aki végül beugrik szerepébe és elmegy helyette a meghallgatásra. A tehetséges szakember helyett mindkét filmben a tehetségtelen dilettánst alkalmazza a nagyvállalat, aminek kényszerű szerepjátszás és a feleségek ideiglenes cseréje a következménye. A magyar filmben végül mindenki rátalál a tehetségének és képzettségének megfelelő munkára, ami egyúttal a szerelméhez való visszatalálást is jelenti. A magyar komédiában a cselekmény elrendező modellje a visszatalálás a kiindulópontra, visszarendeződés. A régi válság megerősítette azokat a hagyományos magatartásmintákat, melyeket a mai felbomlaszt; a század eleji válság morális következményeit a diktatúrák ellentett tendenciái által csak erősített egyéni lázadás még áthárította a rendszerre, amelynek jogát így a kritika kétségbe vonhatta. A mai válság terhét a centrum jelentős mértékben át tudja hárítani a perifériákra és a rendszer az egyénre: az alternatívák nélküli világban élő egyén magával és nem a világgal hasonlik meg. E meghasonlás képe azonban új kritika kiindulópontja lehet, mely kritika a perspektívákat illetően ma kétségtelenül tanácstalan.

A *Viel Spass mit meiner Frau* az elveszett illúziók szkeptikus komédiája a bankok és nagyvállalatok uralmáról és a kritikai értelmiség eltűnéséről. A keleti régióban játszódó komédia a menedzseruralom olyan vonásait tárja fel, amelyek nem tűnnek fel azoknak akik évtizedek óta benne éltek, de a nemrég még sok illúziót táplált újnyugati németeket sokkírozzák. A nagyvállalatok, halljuk a filmben, gyakran előnyben részesítik a volt párttagokat, mint vélhetőleg alkalmazkodóképesebb típusokat. A Drezdában játszódó filmben a politikai, gazdasági és szellemi elit differenciálódásának a keleti régiókban hagyományos hiánya s a régi törtetők és az új vezetés egymásra találása következtében a hozzá nem értők válnak be s a borügynökből lesz kulturális menedzser, míg a sok nyelvet beszélő műfordítóból válik borkereskedő. A világ fejtetőre állását kíséri a nemi viszonyok átrendeződése: az új filmben az életmódváltás függvényeként a feleségeket is végleg elcserélik. Az, ami a régi magyar filmben csak fenyegetés, itt végleges társadalmi felforduláskénti jelenik meg, s ami a régi komédiában csak kacérkodás a partnercserével, az új filmben szintén beteljesül. Szélhámosok veszik át a nagyvilágot, a kultúremberek pedig visszahúzódnak a kisvilágba, magánéletbe. A film utolsó képsorában a szentimentális pár felcsap borhamisítónak; csak otthon szürcsölik az élet és kultúra hamisítatlan borát; az új elit fogadásai és estélyei s a borban is analfabéta felkapaszkodott komikus pár számára a bevásárló központ borát töltögetik át egyedi palackokba.

13. Emberségből elégtelen avagy a megbukott buktatók (Magyar nevelőintézeti filmek a Mädchen in Uniform és a Zéro de conduite korában)

13. 1. Hungarian Graffiti (Iglói diákok)

13.1.1. Békebeli nyáréjszakák

A magyar némafilm húszas években feltűnt második generációjához tartozó György István első hangosfilmje, *A bor* (1933) elveszett. Ha a rendezőt operettfilmje, az *Iglói diákok* alapján akarnánk megítélni, nem járna jól. A filmcsinálást kulturális missziónak tekintő, szakcikkeket író ambiciózus rendező többet tud és többre képes, mint amit filmje látni enged. Az *Iglói diákok*ban kevésbé a rendező, sokkal inkább a Színházi Élet által – ismert zenekritikus és énekesnő lányaként – sztárolt Gervay Marica tündököl, aki csakhamar hollywoodi szerződést is kapott. Amerikából hazatérve a Fővárosi Operettszínházban játszott, s még két filmben tűnt fel, de az 1945 utáni filmlexikonokban neve már nem szerepel.

A György István által rendezett diákfilmet Siklósy Iván írta Farkas Imre színműve alapján, Eiben István fényképezte, zeneszerzője P. Horváth Dezső és Farkas Imre. A sikeres filmet, melyet 1935. február 21-én tűztek műsorra az Urániában, „az elsőhetes filmszínházakban is öt hétig játszották."[720] Az *Iglói diákok* korai film; a két reprezentatív rendező, a sikeres mesterek, Székely és Gaál már megtalálták hangjukat, de a magyar hangosfilm egészében még nem. A két kimagasló rendező személyes kézjegye már markáns, a magyar filmstílus még nem az. A korstílus kommunikációs tér, mely a személyes stílusok vitáiban gazdagodik és az alternatívák kibontakozásának arányában konkretizálódik.

György István filmje felfogható a csaknem egyidőben keletkezett nagy siker, *A meseautó* ellenfilmjeként, mely – a versenyt és prosperitást dicsőítő Gaál-filmmel szemben – a csendes élet nosztalgiáját szólaltatja meg és a mikszáthi anekdotizáló tradícióhoz kötődik. György István filmjében többet fedezhetünk fel a mikszáthi humorból, mint a Mikszáth-adaptációkban *(A vén gazember, Szent Péter esernyője)*. Miben áll ez a humor? Míg a pózoló erényekben gyengeségeket meglátó komikus szemlélet általában leminősít, a mikszáthi anekdotizmus barátságos humora a gyengeségekben is felfedezi az erényeket. Nemeskürty István így jellemzi a filmet: „Vígjáték az iglói diákéletről, romantikus diákszerelmekkel és elnézően bemutatott diákcsínyekkel."[721] Mikszáth öröksége az elnéző humor, kincskereső attitűd, ez Mikszáth pszichológiája. Ha az arany dominál, a sár megéri az aranyat, ha a sár dominál, akkor az arany csak a sarat teszi tragikussá. Mikszáth kincskereső humora, a hívogató lehetőségek terének látva a világot, a vidámság olyan forrásaihoz jut el, amelyek az intellektuális irónia számára elapadtak.

György István, írja Nemeskürty, „nem hozott különös színt a magyar filmtermésbe, egy nagy sikere volt, az *Iglói diákok*..."[722] *A meseautó* kirobbanó sikere idején a kevésbé jól megcsinált filmben körvonalazódó alternatív sikerreceptet is visszaigazolja a nézők tetszése. Az alternatív receptet a következőkben Gaál Béla is átveszi, s kiaknázza a *Budai cukrászdá*ban.

Az apokaliptikus katasztrofizmus – pl. az inváziós katasztrófafilm klasszikusaiban, az ötvenes évek amerikai és a hatvanas évek japán filmjeiben – az új, rosszabb világ által fenyegetettként ábrázolt jelent tekinti megőrzendőnek, míg a melankolikus nosztalgiafilm – pl. Cécil

Saint-Laurent regényének Denys de la Patelliére által készített filmváltozata a *Caroline Chérie* (1967) – a jelent éli át, az általa leváltott világhoz hasonlítva, katasztrófaként. A két szemléletmód, mivel a változások több szakaszban mennek végbe, többszörösen átcsap egymásba.

A *The Last Picture Show / Az utolsó mozielőadás* (Bogdanovich, 1971) vagy az *American Graffiti / A rock nagy évtizede* (Lucas, 1974) az ifjúság utolsó napjait beszéli el. A nosztalgiafilm tárgya a búcsúzás az élet első arcától, mielőtt az embert besorozzák társadalmukba a felnőttek. Vesztét érezve, tombolva búcsúzik a remény, az életöröm, az életlendület, a humor, a játékosság, az objektivitás által még le nem gyűrt szubjektivitás. Búcsúzik az egyszeri világ ismeretlen lehetőségeivel szembenálló pótolhatatlan ember, a végső dolgokra érzékeny kérdező lény, mert a fennálló világ önújratermeléséhez kiszámíthatóbb egységekre, tervezhető funkciókat megbízhatóan betöltő tucatemberekre van szükség. (A veszteségek és lemondások több hullámban jelentkeznek. Az érettségiző osztályokról szóló nosztalgiafilmnél is mélyebb veszteségeket gyászol a kisgyermekkor nosztalgiafilmje, pl. Mihail Kalik: *Cselovek igyot za szolncem / Elmentem a nap után*, 1961.)

Kezdődik a tanév, a nagydiákok utolsó éve, mely nemcsak ebben az ártatlan értelemben utolsó. Az ifjúság utolsó napjai egyúttal a békeévek utolsó napjait is jelentik, a régi Magyarország életminőségét és a századvég világhangulatát. A békevilág melankolikus idilljei (pl. a *Lila ákác*) egy halálraítélt világ utolsó napjait mutatják be. Kétszer kezdődik el életünk, előbb a lét, utóbb a társadalmi lét kezdeteként. Van egy ünnepi és egy prózai kezdete. A két kezdetnek két létmodell és reményhorizont felel meg: az örökös ünnep és a kijózanodás. A személyes hőskor, a prózai életkezdet előtti poétikusabb világ, a „gondtalan ifjúság" felidézésére épülő nosztalgiafilm gyakran érettségiző osztályról, a fiatalok csoportjáról szól, akik az életkezdet problémáit reprezentáló kollektív hőst alkotnak. A nosztalgiafilm ugyanúgy kollektív hősre és mozaikszerkesztésre épül, mint a szintén a fiatalokat a családtól elválasztó társadalmi hatalmakat mozgósító, de a hangsúlyt a szakítási ponton túlra áthelyező frontfilm (pl. Lewis Milestone: *All Quiet on the Western Front / Nyugaton a helyzet változatlan,* 1930), mellyel a most vizsgált film valóban kapcsolatban is áll.

Az *Iglói diákok*ban az ifjúság nosztalgiájának témája egy elsüllyedt világ nosztalgiájával találkozik. Az ifjúság határa ily módon nem a fennálló világ intézményeinek kisajátító és parancsoló keménysége. A normális nosztalgiafilmben az egyén a fennálló világ kemény falait ostromolja, melyeken végül kicsorbulnak a szubjektum „szarvai". Mint Kracauer elemzi, a német *Fridericus*-sorozatban a nagy király nevelődési regénye lényegileg azonos a kispolgáréval: az érés útja „a zendüléstől a behódolásig"[723] vezet. Másképp történik a mi filmünkben. Ezúttal nem a szubjektum „gőgje" omlik össze, hanem a fennálló világ egésze, s a dacos ember az öszszeomlásban a szokásos polgári rezignáción túli új lehetőségeket talál. E korban a nyugalomhoz nem elég nagy a jólét, de még az apátiához sem elég nagy, s nem örökletesen reménytelen a nyomor. A megviselt embert kifacsaró elnyomorodott világ nem tudja a jóléti társadalom módján fegyelmezni a nyugtalanságot s a kockázatvállaló lehetőségérzéseket. A nyomor ugyanakkor nem elég egységes és általános, és nem válik még a kultúra egészére kiható szellemi elnyomorodássá. Ez magyarázza a rebellitás becsületét a vizsgált populáris mitológiában.

Az utolsó év Iglón! Holéczy Pista (Márkus Lajos) gitárt penget, ősfák tövében, szűzlány ablaka alatt. „Rózsám, egy nótát visz hozzád a szél, / Azt kéri, hogy légy enyém!" A zene jelentősége a modern nosztalgiafilmben is tovább él, sőt fokozódik: mióta az ötvenes évek végétől, a klasszikus mozi hanyatlása idején, a tömegzene vált a tömegkultúra alapformájává, az *American Graffiti*-stílusú nosztalgiafilm is a zenei divat felidézésével közelíti meg az ifjúság hangulatát. A harmincas évek filmjeinek a tangó és a dzsessz által meghatározott zenei világában az *Iglói diákok* operettstílusa az elmúlt időket idézi. A felidézett múlt zenéje már a felidézett múltban is idézet, mely a lélek hallgató mélyét és a szív titkos kamráit hivatott megszólaltatni, a jó-

zan ész ítélete szerint fantomokat, merőben hipotetikus dolgokat. A kor filmjeinek lelki centruma a vágy dala. Az élvetegen és panaszosan rajongó, fülbemászó dallamok túlcifrázzák a vágyat, rejtett szubjektív varázsvilágok sziréndalaként fokozzák az egzotizált emóciót.

Évának (Gervay Marica), Tirtsák tanár úr (Z. Molnár László) leányának udvarolnak a kosztos diákok. Holéczy Pista szerelmét a lányhoz írt szép dalok bizonyítják. Petky Pali (Jávor Pál) szerelmi bizonyítéka, a szekunda, a daloknál is meggyőzőbb. Veled szeretnék élni, vallja a dal, nem tudok nélküled élni, vallja a szekunda.

Szerenádozni osonnak a diákok a földszintes házak között, öreg sikátorokon. Halk lépések, alacsony ablakok alatt. Izgatott suttogás. A csendről szól a hangosfilm e percben, ugyanarról a csendről, amelyről Babay József is ír: „Nagy, nagy, igen nagy csend borult a kastély fölé, olyan nagy csend, aminőt mai ember már nem hallhat soha. A régi század békecsöndje, amelybe még nem berregett motor, s amelynek légkörét nem szaggatta darabokra szüntelenül a szitok és jajgatás."[724] Megszólal a dal. Lányfej pislog a párnán. Hegedű cincog, érzelmes dallam rezeg és jajong. Megszólal Jávor bensőséges, meleg hangja. Ez valóban csúcspont, mely mintha nemcsak egy más, békésebb és életteljesebb, jobb világból, egyúttal más, jobb filmből tévedt volna át ide, a békevilág utolsó perceinek beteljesületlen reményeiről, elveszett világ meleg nyáréjszakáiról szóló filmből. „Szeretem a kertet, mely a házad körül virul, / Szeretem a selymet, mely a derekadhoz simul..." Lent mosolyog a sok diák, de a lány már csak Palié. Olyan egyértelműen egyé, hogy mostmár mindnek szórhat virágot. „De szeretném úgy ahogy van megölelni én az egész világot!"

13.1.2. Az öregúr mint vén zsarnok és a bácsi mint bölcs öreg

A nemiség könnyen válik és tesz nevetségessé, mégpedig kétféleképpen. A felfokozott nemiség képe – hacsak hozzá nem járul a felfokozhatatlan ponton is tovább fokozni akaró destruktivitás – az obszcén, groteszk komikum, míg a lefokozott nemiség szimbolikája az idilli komikum hatáskörébe tartozik. A magányosan élő ember, az öregedőhöz hasonlóan, felveszi a másik nem vonásait. A klasszikus komédiában a magányos férfi – Gózon Gyulától Jerry Lewisig – gyakran jelenik meg az idealizált szerelmesről gondoskodó anyáskodó figuraként. A filmek sokféleképpen variálják a markánsabb nemi differenciáció szemszögéből komikus lelki hermafroditizmust. Míg Gózon komikus mellékalakjai inkább anyáskodnak, Kabos figurái gyakran testvériesen viszonyulnak a romantikus szerelmesekhez. A Kabos-hős erotikus eszmefuttatásai a kiskamasz nemi érettségi szintjén állnak. A komédia mellékalakjai egy fokkal nevetségesebbek a romantikus szerelmeseknél, akik – a való élet komolyságához mérten – maguk is komikusak. A komikus mellékalakok tisztább formában képviselik, s temperamentumosan radikalizálják az idealizált álompárra is kötelező komikus princípiumot. A komédia világa a szerelmet egészében is szeszélyes játékként, az élet farsangjaként mutatja be. A romantikus szerelmeseket, a markáns nemi differenciálódás ellenére, a felnőtt nemi szerepek bonyolult problematikájának leegyszerűsítése, s a szerelem gyermekésszel megálmodott előérzetének kiszínezése jellemzi. Ezért kell a történetnek a nászéj és az őt követő élet lehetséges bonyodalmait még nem sejtető csókkal végződnie. A komédia a romantikus pár szintjén belülről infantilizálja a szerelmet: a ragyogó férfi és a ragyogó nő – belsőleg – egyformán gyermek vagy angyal. A komikus figurák vidám munkamegosztásában a szerelmeseknek mosoly jár, segítőiknek kacagás. Az *Iglói diákok* halmozza a szerelmesek szövetségeseit, a szerelembarát világot képviselő erotikamentesen szeretetteljes alakokat. Ők jelentik a szerelmesek számára a kedvező miliőt, nem a többi szerelmes, mert a szerelem a szerelemnek farkasa, a szerelmespárok ritkán jelentenek egymás számára baráti környezetet.

Gózon és Kabos jókedvű magyar nótája indítja a filmet. A két nagy komikus, akik már több filmben (A *Hyppolit a lakáj*ban, a *Márciusi mesé*ben, az *Új rokon*ban, az *Emmy*ben, a *Lila ákác*ban) játszottak együtt, csak az *Iglói diákok*ban válnak a szó szoros értelmében vett komikuspárrá. Az *Ez a villa eladó*ban folytatják együttműködésüket, de a György-filmben nagyobb alakítást nyújtottak: személyükhöz fűződik az egészében sikerületlen film pár emlékezetes pillanata. *A csúnya lány*ban és a *Budai cukrászdá*ban, melyekben ismét együtt látjuk őket, sziporkázva tökéletesítik összjátékukat, ismét remekelnek.

Az *Iglói diákok* differenciálja az apaképet: Pali apja a jó apa, Éváé a rossz. Tirtsák tanár úr számonkérő és tiltó jogokat ráruházó felhatalmazásként fogja fel az apaságot, Pali apja a túláradó életerők szebb idők emlékét idéző teljességében válik példaképpé. A több patriarkális vonást őrző apafigura a vonzóbb. A valódi erők nem a formális hatalom módján szerveződnek, a valódi nagyság nem nyomasztó. Pali apja (Toronyi Imre), aki feljön Iglóra rendet csinálni, az élettel teli vidám kujonok galériájához tartozik. A vegetáló szerelmi történetbe az életöröm elveszett képletét még ismerő, de tudását már titkolni próbáló kedves apa-alak visz elevenséget. Eddig is a két idősebb figura, Odrobina kocsmáros (Kabos) és Simák pedellus (Gózon) volt a film két vonzó színfoltja. Az öreg Petky előbb megszégyeníti a rajtakapott mulatozókat, de miután kiderül, hogy diákkorában ő volt a legnagyobb korhely, megkönnyebbülten elejti a fegyelmező morális csendőr szerepét és ő iszik a legnagyobb pohárból. Pali: „Isten hozta, édesapám!" Az apa-fiú viszonyt az ifjúság rehabilitációja erősíti meg. A vidám öregurak, akik mernek bölcs vének lenni, örökifjak, mert a bölcsesség, a ravaszkodó és számító okossággal ellentétben, nem nélkülözi a játékosságot. (Hasonlóan játékos a hongkongi *Drunken Master*-filmek bölcs örege.)

A film lendületes expozíciója Odrobina és Simák dalos vetélkedése. „Ha nem járna disznótorra / S nem nézne a vörösborra, / Nem lenne ily vörös orra!" – cukkolja egymást a két kedélyes ellenfél. „A vitának legyen vége, / S legyen köztünk szent a béke. / Menjen kegyed a fenébe!" Az új keletű határok, nemcsak az országhatárok, a politikai és kulturális határok is, különösen erősek és érzékenyek, míg a régebbiek, az elhatárolódások minden dimenziójában átjárhatóbbak. A korabeli politikában a határokat vonó osztozkodás erősíti, míg a mindennapi életben a határokat lebontó együttélés továbbra is cáfolja az előítéleteket. Bár az Osztrák-Magyar Monarchia távol állt a népek együttélésének ideális, demokratikus formájától, a hatalom által gyakran egymás ellen kijátszott és egymásra uszított népeket a mindennapi érintkezés közelíti egymáshoz. Egy absztrakciót könnyű gyűlölni, egy konkrét embert, akivel közös ügyeink vannak, s számítunk és rászorulunk egymásra, sokkal nehezebb. Az *Iglói diákok* kedélyes komikus alakjai kisszerű, de kipróbált világ képviselői, akiknek kötekedésében a konfliktusok a westernek barátságos verekedéseire emlékeztető formákat öltenek, az egymástól távol álló, de egymást megérteni tanuló és megkedvelő emberek összeérésének iskolájaként mutatva be az Osztrák-Magyar Monarchiát.

A komikus alakok világában nemcsak a nemi szerepek, a társadalmi szerepek sem differenciálódnak markánsan: az emberi viszonyok falusiasak és családiasak. A régi világ kisembereinek közegében az együttélés művészetére tanító s a társadalmat türelmes és fesztelen, nagy családdá érlelő konfliktusok a formális hatalom szklerotikus természetének hatására, a tanárok és diákok viszonyában mérgesednek el.

A bemutatott sokarcú társadalom konfliktusai nem alulról mérgesednek! A konfliktusok Kabos és Gózon vidám kötekedése által képviselt privát szintje csak élénkíti az élet versenyét. A régi világ robusztus és jólelkű emberei azzal tisztelik meg egymást, hogy nem bánnak kesztyűs kézzel egymással. Az igazi otthonosság ott kezdődik e filmekben, már *Az új rokon*ban is, ahol az emberek szabadon nekieshetnek egymásnak és kiélhetik konfliktusaikat, mert a sértés nem sérti az embert önérzetében.

A *Csókolj meg édes* „Tik-tak"-epizódja és a *Budai cukrászda* a szerelemben, az *Iglói diákok* a nevelésben mutatja meg a fiatalokat elnyomó szklerotikus világ hatalmát. György István filmjében a kedélyes élet képe a professzorok türelmetlen világával áll szemben. Egyelőre a régi életen belül harcol a lélekért egy lazább és egy feszesebb világ. Az életet belülről mérgező bürokratikus beavatkozást a diáklegendában a tanári kar testesíti meg. Gózon és Kabos a türelmes, a tanári kar a türelmetlen öregséget, azok a támogató megértést, ezek az érzéketlen rendszabályozást, azok a régi világ jó, ezek a rossz oldalát képviselik. A békeévek idealizációja a nosztalgia és utópia összefogásának terméke: a régi életet képviselő kedélyes öregek egy jövendő európai elrendezés előképeként színezik meghitté a Monarchia nemzetközi miliőjének nosztalgiáját. „Holnap jinnyek gyiaakocskaak!" – izgul Odrobina. „Csupa garabonciás!" – mosolyog Simák megértően. A komikus idill öregei, a bácsivá és nénivé érő felnőttek a megbékélés és a teljesség perspektívái felé mutató összképbe, a nagy átalakulásokban mindig újra önmagára találó élet idilli képébe foglalják a konfliktusokat.

A későbbi *Budai cukrászda* végén a csábító átváltozik „kedves öreg bácsivá". Már az *Iglói diákok*ban is az a gond, hogy a professzorok nem a pedellushoz és a kocsmároshoz hasonló kedves öreg bácsik, hanem irigy és kicsinyes vén gyermekek, akik nem hagyják a fiatalokat felnőni, mert őket sem hagyták felnőni. Évike kalitkába zárt madara felett énekel. Madárnézetből, a rács mögül látjuk kibontakozni a trillázó lány arcát.

Az *Ida regénye* hősnője is az iskolából kicsapott ember, aki az iskola számára nem elég steril, az élet számára nem elég frivol típus. A következőkben az iskola mind negatívabb szimbólummá válik. Az *Iglói diákok*ban a középosztályi kultúra torzulásainak koncentrált karikatúrája az iskola, melyben szellemi vak vezet világtalant. „Középosztályunk fő jellemvonása a gazdasági megalapozatlanság, a tőkeszegénység s az anyagi biztonságérzet hiánya; az állami, közhivatali pályákon való elhelyezkedés és ennek következtében a függőség érzése és állapota s a terjeszkedési, előmeneteli lehetőségek szűk, mostoha volta."[725] A gazdaságilag megalapozatlan középosztály szolgalelkű bürokratikus szellem, perverz bizantinus bürokrácia táptalaja. Az anyagi és szellemi önállótlanság következménye az imponálási igény, az izgága beavatkozás tolakodása. Az emberek görbén nézik egymást, valamennyien a hatalom szövetségesei egymással, s nem egymásé a hatalommal szemben. Leghőbb vágyuk rajtakapni egymást valami bűnön vagy legalább szabálytalanságon. A kultúrától, amelyben ember az embernek zsandára, idegen az egymástól nem félő és nem függő szabad emberek jóindulata és magabiztossága, a természetes és elfogulatlan szívélyesség és nagylelkűség. A semmi pozitívat, legfeljebb a mozdulatlanság eszményét védelmező fontoskodó s gyakran bárdolatlanul durva morális felháborodás olyan követelményeket támaszt, melyeket az élet minden mozdulása sért, így a morálcsősznek mindig igaza lesz és szakadatlanul diadalmaskodhat.

Az *Iglói diákok* a tanári kar, a hierarchia, a hivatal, a hatalom oldalán dolgozza ki a régi világot halálra ítélő tulajdonságokat, a fiatalokban pedig olyan vonásokat keres, amelyek a jövő garanciái. Az új világ kegyetlenségét a háború, erényét a fiatalok hősiessége, a régi világ bűneit a tanári kar kicsinyes korlátoltsága, erényeit Odrobina, Simák és az öreg Petky képviselik. A gyermekek erényeit, melyeknek az elkényelmesedett és szűkkeblű régi hatalom nem adott kellő tért, a katasztrófa edzi felnőtt tulajdonságokká.

13.1.3. Az „irredenta film" mint műfaj- és stíluselméleti probléma

György István filmje mind a mozaikdramaturgia által fokozottan követelt hangulatteremtő erőt, mind a drámai feszültségteremtő készséget tekintve tétova, gyenge darab. Tirtsák tanár úr zsarnoki pojáca, de csak a vénember hörcsögtermészete választja el a fiatalokat, nem nyomós indo-

kok. Petky Pali szerelmi csalódása is nélkülözi a drámai magot: minden diák szerelmes Évába, a túl sok vetélytárs azonban nem vetélytárs. Poén is lehetne a kollektív hős mint szerelmes, de az *Iglói diákok*ban nem sikerül kidolgozni a helyzet pikantériáját. Pali végül kérdőre vonja a lányt: „Évike mondd meg őszintén, szeretsz valakit közülünk?" A féltékeny férfi rosszul feltett kérdése zavarba hozza a belé szerelmes leányt. „Azt nem mondhatom meg." A csalódott Pali az Odrobina-kocsmában búsong. A szerelmi félreértés súlytalan, formális, és túl könnyen eloszlik. A zsarnoki apa sem izgalmas drámai ellenfél, karácsonykor ellágyul és „fiatalság bolondság!" felkiáltással, bár nincs mit, mindent megbocsát. A nosztalgiafilm borongósabb közegébe nem illő bohózati félreértés talán azt hivatott hangsúlyozni, hogy a „boldog békeidőkben", a „boldog ifjúság" idején milyen jelentéktelen nehézségek tűntek szívszorongató tragédiának.

A film alapmotívuma, a témaválasztás üzenete is tanulságos: vergődő, kallódó, boldogtalan, dühöngő ifjúság a „boldog békeidőkben"! Miért a kocsma az élet középpontja? Miért nem, a család vagy az iskola? A nosztalgiafilm, ellentétben a nagy regénnyel (Babits: Halálfiai, Kodolányi: Boldog békeidők) a békekor szépségére emlékezik. A felfordult világ békekor iránti nosztalgiáján mégis áttetszik egy másik nosztalgia, a békekor nosztalgiája a mozgalmasabb élet iránt. Így hát ott, ahová nosztalgiánk vonz bennünket, ismét csak nosztalgiát találunk. Még a békebeli csöndes boldogságot is utoléri a sanszok inflációja, „az élet máshol van" érzése. Az ernyesztő, züllesztő békekor diákcsínyekben és kocsmai tivornyákban kiélt nyugtalanságának lényege az értelmes, cselekvő élet vágya. Babits így jellemzi a párbajok, szerelmi és kocsmai hőstettek beteljesületlen világát: „Hős kellett, volt is, a fantáziának. De mit tegyen a hős, erejével? Béke volt, rohasztó béke, mint mondani szokták. Mi célja lehetett volna itt a hősiségnek? Künn csak ment minden, hivatalból: s a Hivatal megóvott, eltartott, vigyázott ránk. Minden önállóság felesleges volt és nem is úri. Így a hősiesség öncél lett, a legszebb valami: l'art pour l'art, tragikus, meddő szépség és ópium."[726]

Az igénytelenül megszerkesztett történet inkább a mellékjelentések szintjén hat, melyeket a békevilág és a diákélet motívumai hoznak magukkal. Az ifjú szerelem kockázatai, bármilyen után kidolgozottak, valódiak. Petky Pali messziről jött ember, aki előtt hosszú út áll. A diák az élet vándora, az út elején, aki nem vállalhat kötelezettséget, mely lemondást jelentene az előtte álló útról és elvenné az alak érdekességét. A diák olyan mint a katona vagy a cowboy. „Ez az utolsó évem Iglón. Talán többé nem is látjuk egymást." – mondja Pali Évának.

A vidám diáktörténet már a békeidőben elkomorodik. A tanárok ostoba pert konstruáló hisztérikus zsarnokok, a diákok között pedig feljelentő akad. A diákok vidám, dzsentroid bohémek. Míg Pali szekundája romantikus megdicsőülésé válik, Szidor Ákos (Dénes György), az eminens diák a szerelmi intrikus szerepét kapja. Az eminens Szidor, a film egyetlen értelmiségi típusa, feljelenti a kocsmázókat és lebuktatja a vidám társaságot. Filmjeinkben a dzsentri az életen nevet, a polgáron az élet nevet. A kor ideálja a víg dzsentri, a polgári típusok komikus figurák, a szakember-típus pedig a hagyományos dramaturgiát követő György-filmben intrikus.

Filmjeink igénytelennek és felszínesnek látszó bohózati és kabaréhumorát felülről, a magas kultúrából leszivárgó motívumokként a kafkai abszurditás életérzése és helyzetei, s alulról, az egy fokkal vulgárisabb kultúrából felszivárgó élményekként horrormotívumok kezdik átszőni, melyek hatása, bármilyen kis adagokban, megőrzi a motívum eredeti lényegét. Ilyen a kétarcúság horrormotívuma *A csúnya lány*ban, és a be nem fogadó „kastély", a számára is nélkülözhetetlen embert abszurd következetességgel elutasító szervezet az *Elnökkisasszony*ban, vagy az értelmetlen per az *Iglói diákok*ban.

A tanári kar a szerenádot követő vizsgálat során meghallgatja az „inkriminált nótákat". Odrobina kocsmáros a koronatanú. „Gyalázatos szolgája, tekintetes urak!" – köszönti Kabos a bírákat. Szót emel a fiatalok érdekében: „Most mulatozzanak, nótázgassanak, később úgyis elromlik minden!"

A kezdetben bűnbarlangnak titulált kocsma és az iskola, örömtelen tudás és alantas öröm, kínzó kultúra és züllött boldogság feszültsége enyhül, ellentéte oldódik a poézis által, midőn a tanárok elismerik a kocsmában alkotott és énekelt diákdalok „petőfies" poézisét és virtusát. A vizsgálat eredménye majdnem megbékélés. Valójában a türelmetlen vénemberek szégyenülnek meg, s majdnem elég nagylelkűek és nemesek elismerni ezt. Ez a „majdnem" az ország, a békeévek tragédiája. Petky Palit mégis kicsapják. „Visszajövök érted, Évike!" Az öreg Petky vigasztal: „Fel a fejjel, fiam, engem is így csaptak ki, a nagyapádat is..."

A türelmetlen, korlátozó és büntető nevelés, a „fekete pedagógia" motívuma, mely az *Ida regényé*ben jelenik meg, az *Iglói diákok*ban kifejlik, hogy végül a *Légy jó mindhalálig* emelje a pedagógiai per képét a kényszerkultúrát nyíltan vádló motívummá. Az iskola fontos szimbólummá válik, mert a tanügyi diktatúra a még paternalisztikus de már átbürokratizált társadalom s az emberek éretlenségére hivatkozó hatalomgyakorlás törvényszerűségeit hozza felszínre. Az alattvalói mentalitást kitenyésztő iskolával, a hivatalos nevelés lelket nyomorító tradícióival való elégedetlenség több filmünkben megszólal. Az iskolából kicsapott Petky Pali a kozmosz nagy tantermébe lép ki. A filmoperett, nem hűtlenül, Mikszáth pedagógiai koncepcióját trivializálja: „Mikszáth úgy látja, hogy az ember már kora gyermekkorában kiszakad a lét kozmikus egységéből, pedig csak abban lehet Isten világtervei szerint élni, tehát növekedni is. A legtöbb pedagógus mélyíti a szakadékot a maga beavatkozásával. Az igazi pedagógus helyreteszi, eligazítja s ezzel megvigasztalja a valahogy kezére bízott vagy kezébe akadt másik embert."[727] A film, az idomító és megalázó iskolával szemben, a művészet és a kozmosz pártjára áll. Pali úgy távozik Iglóról mint Shane teszi George Stevens filmjében vagy a Boetticher-westernek megtalált párjuktól mégis elbúcsúzó hősei: fel, a hegyek felé. Az iskola nem az életre készít fel, hanem a pislákoló életre, az élet visszafogására. A nyomott világ embere a lázadó művészet, a petőfies virtus által bátorítva és a kozmikus harmóniák által vezetve, önmaga nevelőjeként áll a lábára, amikor a gőgös hatalmaskodókat megtörik a próbára tevő sorsfordulatok.

A belső mozgatóerői révén előrehaladó cselekményt derékba törő és a régi Magyarország végét jelző narratív gesztus a szám horrorja. Szilveszter éjjelén kialszik a lámpa és rákopírozódik a képre az 1914-es évszám. Számok és frontképek vonulnak el a várakozó Éva arcán: 1914, 1915, 1816, 1917, 1918, s végül a „Trianon" szó. A cselekmény Budapesten folytatódik: itt gubbasztanak az egykori kicsapók, immár maguk is kicsapottként. Szidor Ákos, a volt áruló kéri meg Éva kezét:

– Sótiszt vagyok!

– Hol?

– A Sóhivatalban.

Hol van már az egykori osztrák-magyar bürokrácia szőrszálhasogató zsarnoksága! „Hát fiam, én menekült tanár vagyok, hozományt adni nem tudok, ha szereti, beszéljen vele."

Odrobina veszi át a kezdeményezést. Dalolva vigasztalja Évikét: „Nekem is volt egy párom, / Egy elmúlt nyáron, / Ma mindez csak egy álom..." Kabos tót kocsmárosa, aki alig tud magyarul, az összeomlás után mégis együtt menekül a többiekkel Budára, itt segítve reprodukálni, cseppben a tengerként, a politikainál bölcsebb köznapi Nagymagyarország hagyatékát, amelynek lényege az *Iglói diákok*ban elsősorban nem a politikai Magyarország határainak megszokott rajza, hanem egy szellemi állapot, lelki nyitottság, nagylelkűség, a belső határok hiánya, az az érzés, hogy a hazafiság a Kárpát-medencében együttélő népek kulturális családdá válását s nem politikai konfrontációját követeli. Mikszáthnál is ez az értelme annak, hogy nem jó magyar, aki nem beszél „tótul"[728].

A kocsmáros érettségi találkozót szervez. „Nagyságos Pali úr, gyere el, ha élsz." Elsüllyedt világ menekültjei találkoznak a meggazdagodott Odrobina budai vendéglőjében. Újra szól

a hódító ifjúság dala: „Itt vannak már az iglói diákok!" A dal, melynek a kollektív depressziót kollektív narcizmusba, a gyászt és honfibút aktivizmusba átfordító szerepe a *Budai cukrászda* menetdallá átalakuló bújdosó-dalát („Szabadkai udvaron...") előlegezi, bizonyára ihletője is volt az utóbbinak.

Bár Tirtsák tanár úr sok bajt kevert, mégsem ő, hanem a háború választotta el a fiatalokat. A nosztalgiafilm, végső kifáradása pillanatában, átalakul tragikus románccá. A háború és az összeomlás által derékba tört ifjúság képe magasba ragadja, érdekessé teszi a filmet. Odrobina feladata a tragikus románc visszaalakítása szelíd nosztalgiafilmmé. Közben a tragikus románc motívumkincséből is ki kell hozni, amit lehet. A háborús kitüntetésekkel dekorált Pali feszültségkeltő késedelemmel érkezik. A *Letjat zuravli / Szállnak a darvak* (Kalatozov, 1957) Veronikája hiába várja Boriszt, a vőlegény helyett halálhíre érkezik. A késedelmeskedő Petky Pali is akkor jön, midőn már halálhíre várható: az élő saját halálhíre helyett érkezik, a halottak képviseletében.

A kicsapott Pali a hegyek felé vette útját, fogadkozva, hogy csakazértis leérettségizik. Nézzük az eredményt! Hősünk nem autoriter figuraként tér haza a háborúból, s nem is rezignált, korrumpált emberként. Jávor megedződött embert állít elénk, aki többet tud, mint az otthon maradottak, s aki talán több ésszel és kevesebb illúzióval megy neki az életnek, mint az előző nemzedék. Az *Iglói diákok* végén a más filmekből ismert háborús szenvedésekből elegáns meghajlás marad: „Iglón kicsaptak, de odakint letettem az érettségit." A sótiszt elveszti a lányt s ő is önmaga fölé emelkedik a nemesség és nagylelkűség vizsgáján. Egy nemzedék dicsőül meg: nem ők vesztették el a háborút, nem a frontharcos generáció, hanem az öregek, a szklerotikus világ. Párok sora borul össze a film végén. Kabos és Gózon is összeborul.

Az *Iglói diákok* az elveszett Székely-film, az *Iza néni* tematikáját viszi tovább a *Budai cukrászda* felé. Az „irredenta film" filmgyártásunkban nem szerveződött sem önálló műfajisem stíluskategóriává. Régiónk irodalmában a műfajjá szerveződés végbement, Erdély pl. felváltva tárgya a magyar és román irredenta regénynek. Rebrescu kisasszony, Ignácz Rózsa: Anyanyelve magyar című regényének tanárnője beszélget tanítványával a kor műfajáról, melynek klasszikus darabját ajánlja a kislánynak: „Én adok neked egy igazi irredenta könyvet. Nagyszerű unokafivérem írta: Liviu Rebreanu. Olvasd el. Az akasztottak erdeje. Egy erdélyi román fiúról szól, aki a közös hadseregben román testvérei ellen kényszerült harcolni ezerkilencszáztizenhétben. Aki meg akart szökni onnan, de hogy ne váljék dezetőrré, a gyalui erdőben inkább felakasztotta magát. Inkább az öngyilkosság, mint a testvérgyilkolás... Tanulhatnátok belőle irredentizmust ti magyarok, az most nektek éppen aktuális."[729] Ha jól értjük a Rebrescu kisasszonyt beszéltető Ignácz Rózsát, arra céloz, hogy a politikai irányregényeknél hatékonyabbak a kisebbségi tragédiák. Ez azt jelenti, hogy az esztétikailag kisebb presztízsű alkalmi műfaj, az „alkalmazott irodalom" műfaja, a formálás sikere és igazsága esetén egyetemes érvényű műfajba megy át. Zsolnai László, a Filmújság szerkesztője és kiadója, aki György István korábbi filmjét, *A bor*t a *Hyppolit* óta legjobb filmnek tartotta, az *Iglói diákok*at gyenge darabként jellemzi, az *Iza néni*től – mint politikai filmtől – pedig szinte megtagadja az értékelhetőség jogát. A háborúban hallgatnak a múzsák: a politikai film céljai mások, esztétikailag nem értékelhetők. „A film irredenta darab, s ezért nagyon nehéz kritikát mondani felette."[730] A népeknek joguk van elmondani és meg is kell ismerniük egymás sérelmeit. A sérelmekből lehet esztétikum, a fenyegetésekből nem. Az utóbbi kettő között nem esztétikai határ van, hanem az esztétikum határa. Ez akkor is így van, ha tapasztalnunk kell, hogy mind a népek, mind a társadalmi osztályok és az egyének gátlástalanul kisajátítják egymás javait, ha ezt megtehetik, és többnyire az hangoztatja, hogy mostmár aztán ne folyjon több vér, aki az előző fordulóban fölül kerekedett, s véres és jogtalan eszközökkel szerzett hatalmából és gazdagságából billentené ki egy újabb fordulat.

„Irredenta" filmjeink kezdettől fogva meglepően mértéktartók. A más műfajba való átcsapás mindegyikben végbemegy. Sem az *Iglói diákok,* sem a *Budai cukrászda,* s amennyire ma megítélhető, az elveszett *Iza néni* sem politikai oldalról közelítik meg a történelmi eseményt. Trianon lelki következményeinek válságmenedzselése áll a dramaturgia középpontjában. A békeidők és a trianoni honvesztés mítosza a westernek honfoglaló mitológiájához hasonlóan működik, a fordított helyzet drámai kiaknázása rokon stratégiákkal él. A valóságban minden sivárabb, önzőbb és kegyetlenebb, de a konfliktusok tanulságaképp végső soron a valóságban kristályosodtak ki, a kegyetlenség fékjeképpen, az értékek, amelyeket a westernek a valóságosnál nagyobb erővel ruháznak fel, mégsem sértik az igazság érzését, semmiképp sem légből kapottak, azaz nem hamisítják meg a civilizációs folyamat értelmét. A *Budai cukrászdát* előlegezi György István filmjében az elszakadt felvidéki miliő hangulatának és értékeinek tökéletesedett – mert az egykori meghasonlásokon túllépő – újjáéledése Budán, az összezsugorodott de a megnemesedés követelményére ráébredő világ képe, és az egykori nagyvilágot jellemző otthonosságérzet átmentése egy házasságba. Így lesz a házasság honfoglalás az időben, partraszállás egy ismeretlen kontinensen, melyről még semmit sem tudunk, jövendő nemzedékek mérik nagyságát. Nem a kor tudja és nem a szerzők sejtik, hanem a mitikus képek kölcsönhatása sugallja, hogy egy nemzet fennmaradása az idők meghódítását jelenti, aminek nem feltétele a terek hódítása. A terek védelméről és kisajátításáról az idők meghódítására helyeződik át a hangsúly a kis ország populáris mitológiájában. Filmjeinkben az elkövetkező években mind nagyobb szerepet kap az időprobléma. Már az *Iglói diákok* is, mint majd később Hamza D. Ákos *Szíriusz*a (1942), a múltat faggatja a jövőről. Eltűnt idők visszfényét fogja be a celluloid, mint egy pókháló, amelyen régi nyarak fénye akadt fenn. Ez a nosztalgiafilm esztétikája.

13.2. A gyermeklélek idézése (Légy jó mindhalálig)

13.2.1. Az álomgyár a művészfilmről álmodik! (A kommerszfilm óvatos flörtje az irodalommal)

A magyar filmgyártás felfutott: elérte legendás sikereit (*A meseautó, Budai cukrászda* stb.), műfajilag is színesebbé vált (megszületett a *Café Moszkva* s vele megindult a melodráma fejlődése), a közönség kedveli a magyar filmeket, presztízsük azonban nincs. „Magyar filmet nézni afféle kellemes, nem éppen szégyenlendő, de azért ponyvaolvasással felérő szórakozásnak számított értelmiségi körökben, míg egy francia vagy amerikai film megtekintése intellektuális élményszámba ment, vagy mehetett."[731] Már a futószalagtermelés megindulásakor és a kommerciális sikerek csúcspontján megszólal az uralkodó glamúrfilmmel való elégedetlenség és a művészfilmre való várakozás. „Meg kell teremteni a magyar művészfilmet, amely nem külsőségeivel, hanem témájának és színészi produkciójának értékeivel hat. Annál is inkább ebben az irányban kell elindulni, mert a külföld is betelt a mesterkéltséggel, a szemkápráztató látványosságokkal, a film belső tartalmi ürességével."[732] Művészfilmről álmodnak a filmesek és filmbarátok! „Ha – mint a némafilmnél Chaplin – a hangosfilm is megtalálja azt a művészt, aki nemcsak írja a darabot, hanem rendezi és maga játssza a főszerepet is, akkor elérkezett az individuális művészet időpontja, a költői mű megszületésének időpontja." – véli Nóti Károly[733]. A kor filmje Nóti szerint azért kommersz, mert nem egyéni alkotás. Az irodalom individuális alkotóművészet, a film még nincs e szinten: „A film viszont e percben kollektív produkció."[734]

A gyártók is pártolják a művészet eszméjét, de csak amíg közönségrétegek meghódítását remélik tőle. Az új rétegek meghódításával egyidőben nem szeretnék elriasztani a régieket. A filmgyártást finanszírozó óvatos tőke az irodalom bevált értékeinek adaptálásaként képzeli el a színvonal emelését. A polgárság műveltsége nem nagy, irodalomfogalma primitív: az az irodalom, amit az iskolában tanítanak. A film presztízsjavító akciói a nagy nevek keresése során előbb a múlt íróihoz fordulnak (Jókai, Mikszáth, Gárdonyi), utóbb a nagy generációhoz (Móricz). Az óvatosság jele, hogy Móricz életművéből éppen az ifjúsági regényként számon tartott Nyilas Misi-regényt választják, míg a frivolnak érzett Sárarany tervétől a filmtőke végül visszaretten.

Az elégedetlenek előbb az írótól és az irodalomtól várták a színvonal emelését, csak az irodalmias presztízsfilmek sorának bukása vagy félsikere után fordultak a rendező szerzőiségének eszméje felé. *Az új földesúr* (1935) idején a nagyobb presztízst a Jókai-üzenet segítségével megcélzó Gaál Béla 1936 végén a műfajváltás és a személyes „művészi üzenet" segítségével akar „nagyot" alkotni (Évforduló).

A *Légy jó mindhalálig* forgatókönyvét, Móricz regénye és szindarabja alapján, az író közreműködésével, Szatmári Jenő írta. A filmet Eiben István fényképezte, zenéjét Gyöngy Pál szerezte. A lapok gyakran foglalkoztak a Móricz-adaptáció előkészületeivel és forgatásával, a film premierjét várakozás előzte meg. A bemutató 1936. január 17-én volt a Royal Apollóban, a Casinóban és az Átriumban.

A régi magyar film kapcsolata az irodalomnak inkább másod- és harmadvonalával élénk, s korántsem zökkenőmentes. Byssz Róbert: Felcsaptam filmcsinálónak című könyvéből idézzük az író panaszát: „Nem emberi ez! Ennyi analfabéta között írónak lenni egy cseppel sem kellemesebb és kockázatmentesebb hivatás, mint emberevők között hittérítőnek lenni... Itt minden bornírt alaknak egyenlő szavazati joga van. Persze, hogy az író marad mindig kisebbségben. És közben még boldogok is ők, hogy sikerült egy jó ötletet kiirtaniok a filmből. A film egy kollektív művészet! – mondják ők! Csakhogy a fene azt a művészetet, ami kollektív!"[735] A rendező az írót szidja: „Itt nincs egyéniség, legalább is nem az övéhez hasonló egyéniség. A filmet nem elég írni, hanem látni is kell. Ez pedig totál film-vakságban szenved... Csak a rendező van a tűzvonalban."[736] Még folyik a harc az új művészet szellemének befolyásolásáért, de a rendező már némi kajánsággal jegyzi meg: „Írjon, amit akar a forgatókönyvbe, a műteremben úgyis kizárólag az történhetik, amit én akarok!"[737]

Móricz Virág utóbb így foglalta össze a *Légy jó...*-film keserű tapasztalatait: „Deésyvel, aki sokkal tehetségtelenebb és jelentéktelenebb figurája volt a szakmának, Deésyvel is jobb volt csatázni, mint ezekkel, akik minden szépet, jót és drágát beletömtek volna a filmbe – viszont a kollégium udvarát nem akarják felvenni, mert télen nem lehet szabadban fényképezni. Inkább jégpályát építettek a műterembe, műjéggel, ami a történetnek egyáltalán nem volt fontos, mint hogy ugyanezért a harmincezer pengőért felépítsék a kollégium udvarát, ahol a fél vagy harmad filmet le lehetett volna játszani."[738] Móricz és Székely nem jöttek ki egymással: „Székely István rendező szenvtelen és sótalan egyéniség..." – panaszolja Móricz Virág[739]. Ugyanakkor elismeri a rendező kvalitását: „Furcsa, mozgalmas, változatos és vakmerő játék volt akkor a filmsinálás... De apám túlságosan szívére vette. Nem sejtette, hogy ennél még minden következő filmje csak rosszabb és idegenebb lesz."[740] (Az utókor az osztrák Georg Höllering: *Hortobágy* (1936) című filmjét tekinti a legmóriczibb filmnek[741]. A Hunnia műtermeiben „szolgáltatásként forgatott külföldi film"[742] felvételeinek formába öntésében Móricz Zsigmond is közreműködött.)

Székely István így emlékezik a Móricz-adaptáció előkészületeire: „Tudok róla, hogy Móricz Zsigmond leánya úgy nyilatkozott: a filmet nem apja intenciói szerint forgattuk. Ez tévedés. A forgatókönyv szerzője Szatmári Jenő volt, lelkiismeretes szakember; tudom, hogy több ízben találkozott Móricz Zsigmonddal és beszámolt a beszélgetésekről. Én magam is felkeres-

tem Móriczot, igyekeztem kívánságait figyelembe venni. Móricz Zsigmond nagyobb író volt annál, semhogy művét meghamisíthattuk volna."[743]A móriczi anyagot nagyobb tisztelettel kezelték a filmesek, mint Jókai, Csiky Gergely, Mikszáth vagy Gárdonyi operettes megoldásokkal, bohózati és kabaréelemekkel megtűzdelt filmkomédiákká vagy képeskönyvszerű anekdótafüzérekké átformált műveit. Az eredmény mégis elkedvetlenítő.

Móricz, akit izgatott az új médium, s úgy érezte, kitanulta a filmszakma minden csinjátbínját, szenvedélyesen törekedett a film közönségének elérésére, aminek érdekében a kultúriparnak teendő engedményektől sem riadt vissza.Többször ajánlkozott s a rossz tapasztalatok idején is óvakodott a filmesekkel való viszony kiélezésétől: „a magyar irodalomban talán első vagyok, aki áhítatos tisztelettel fordulok a film, mint irodalmi közlő eszköz felé..."[744]

A *Légy jó mindhalálig,* akárcsak a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* megalkuvások sora, melyek egy részében a nagy író is közreműködött. De ha lázadozott is, hiába: a filmszakma dramaturgiai előítéletei és futószalagtermelő beidegződései győztek. A forgatókönyvet bíráló Móricz megjegyzései egyébként néha éppen úgy nem győznek meg, mint maga a film. Nemeskürty is utal a Móricz és a film közötti meg nem értés kölcsönösségére: „Végeredményben mindig igaza volt Móricznak, mégis, valahogyan ezen túl se értették meg egymást, ő meg a film. Igen, a film maradt idegen számára – nem a filmesek."[745] Móricz tiltakozott a szerelmes kisfiú eszméje, Misi lelkiségének áterotizálása ellen: „Egy tizenegy éves gyermekben nem mozdul meg a szerelem, nem lehet erotikus háttere a lelkiségnek. Ez ellenszenvessé teszi."[746] Az író ezúttal erélyesebb mint a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* idején: „És nem fogadom el az egész expozé léha szellemét."[747] Móricznak nem tetszett a jégpálya-jelenet sem, mely egyébként a film egyik leghangulatosabb perce, s – mint látni fogjuk – korántsem puszta dekoráció: „Nem fogadom el a jégpálya ilyen felhasználását. Misi egyáltalán nem láthatja a jégpályát. Nálam csak arra kell, hogy felvillanjon, hogy mialatt a munkában fáradozó kis fiú nehéz életet él, azalatt más fiúk a jégpálya körül szórakoznak."[748] A kötelező happy end felé lavírozó film lassan és biztosan halad a művészi értelemben rossz vég felé: „...a végkifejlet cinikus és giccses."[749]

13.2.2. A gyermekség története a filmben

A kor filmjében boldogság és boldogtalanság domináns alternatívája a siker és sikertelenség alternatívájával kombinálva formálja a sorstípusokat. A boldogságmitológiát megtámadó neorealizmus alárendeli eme alternatívákat igazság és igazságtalanság alternatívájának. A boldogok és sikeresek boldogságát eltorzítja, sikerét pedig a kollektív bűntett gyanújába keveri a kizsákmányolás ténye. Balogh Béla *Édes mostohá*ja a kor szerelmesfilmjének részben paródiájává, részben enciklopédiájává, sőt, némileg a glamúrfilmi műfajokról és a boldogságmitológiáról szóló tanulmánnyá teszi a gyerekfilmet, Erzsike figurája, a felnőtt vágyak szellemében manipulált apró hősnőként megjelenő kisgyermek segítségével. A *Légy jó mindhalálig* gyermekhősében a filmben is marad annyi az igazi gyermekből, ami elég a glamúrfilm alapalternatívájának relativizálásához, a boldogság mitológiai alapprincípiumának az igazság narratív princípiuma általi leváltásához. *A Légy jó mindhalálig* megkísérli túllépni a kor tömegfilmjét uraló boldogságmitológiát. Móricz és Székely filmje a nyomorúság, az igazságtalanság és a hatalommal való visszaélés képeivel a neorealizmus felé mutat. A tematikus váltás azonban nem elég; ahhoz, hogy az új témák kapcsán valóban újat tudjon mondani, új stílusra volna szükség. A filmet nem a szokásos andalító álomzene indítja, néhány taktus után azonban mégis visszatér a megszokott táncos és poénos, fülledt és bánatos, élveteg és önimádó melódiavilág. Székely szerény irodalmi adaptációs vállalkozása nem tud, és nem is akar fordulatot hozni, csupán lazítja a boldogságmitológiát, s bár kísérletet tesz a glamúrfilm lebontására, alternatív víziója nincs. Végülis csak

annak tanúsága, hogy a midcult-filmre irányuló ambíciók megingatják a boldogságmitológiát, melynek pozíciója csak a masscult-filmben szilárd.

A gyermektémájú film már Vigonál a boldogságfilm ellentéte. Truffaut is hozzá tér vissza ihletért, felszámolva a boldog gyermekkor mítoszát. „Útálom a gyermekkoromat!" – mondta Sartre; Truffaut kamerája is útra kel, felfedezni a gyermekkor kietlenségét. A gyermek már olyan filmekben kilépett a gyermekfilmből s a humorisztikus giccsobjektum szerepéből, mint a *Zéro de conduite / Magatartásból elégtelen* (Vigo, 1933), az *I bambini ci guardano / A gyermekek figyelnek bennünket* (Vittorio de Sica, 1943) vagy a *Les quatre cents coups / Négyszáz csapás* (Truffaut, 1959). A szenvedő és lázongó gyermek sztereotípiájának zseniális egyénítései azonban még korántsem aknázzák ki a gyermek-archetípusban rejlő metafizikai lehetőségeket. A gyermek metafizikai kulcspozíciójának előkészítője a *Miracolo á Milano / Csoda Milánóban* (Vittorio de Sica, 1950), melynek története a gyermeteg naivság, a szeretet és a szentség fogalmai között létesít kapcsolatot.

A hatvanas évek analitikus filmjében a gyermek nem a gyermekfilm témája, hanem a felnőttvilág kiégésének és ellaposodásának vizsgálati eszköze. A gyermek az *Otto e mezzo / Nyolc és fél* (Fellini, 1962) értelemkereső törekvéseinek végső szimbóluma. Fellini hősének, aki remekművet ígért a társadalomnak, nincs mondanivalója, mert már nem keres, csak a keresést keresi. Mert a keresés mindazonáltal őszinte, végülis a gyermek képét találja meg ébredő lelke mélyén. Ez jelenti a kezdet el nem kötelezett érzékenységéhez való szándékbeli megtérést, kitörést a felnőttségnek nevezett korrupt butaság labirintusából. A film végső jelenete visszatalálás az elfolyó időből a körben forgó időbe, mely az örökkévalóság rendjével teljesíti be az egyszeri pillanatot.

Bergman *Tystnaden / Csend* (1963) című filmjében a felnőtt és a gyermek szerepei is kezdenek összekeveredni, mint korábban a nemi szerepek: a gyermek szomorúan figyelő kis aggastyán, aki sem gyerek lenni, sem férfivá érni nem tud, így várakozik és vegetál a felnőttek, a rettenetes szülők veszedelmes viszonyainak zűrzavarában, akik nem segíthetnek, mert az örök kamaszok problémáival küszködnek. Már nemcsak a felnőttben kell keresni a gyermeket, a gyermekben is elveszett az ifjúság lelki lényege.

Móricznál a gyermek még teljességgel az, amiből a felnőtt hőstípusok közül csak a Jávorhős őriz valamit, Jávor Pál ezért olyan vonzó és kedves: a gyermek még igazán hős és lovag.

A *Légy jó mindhalálig* a gyermeki szenvedéstörténet és az intézeti film kereszteződése. A fiúintézeti filmek, a börtön-, kaszárnya-, banda- és csavargótörténetek módján, a megpróbáltatások dramaturgiájával élnek, míg a lányintézeti filmek a „haladék" dramaturgiájára építenek. A fiúintézet az életet modellálja, a lányintézet az élet előtti állapotot tartósítja, amely védőn körülvesz, míg odakinn vár az ártatlanság áldozatát követelő erőszakos világ. Az *Ida regénye*, a *Szent Péter esernyője* és *A nagymama* lányai szerelemről ábrándoznak, amely el is jön, az árnyas parkban ólálkodik. A lányok célja egérutat nyerni, megúszni az intézet és a szerelmi házasság között leskelődő életet. A lányintézet nem a szétválasztó és szembeállító erőket modellálja, a lányok mind Párkák, egybeszövik, amit a férfiak szétválasztanak, s ebből lesz a jövő. A férfiak a tér héroszai, a nők az idő heroinái.

Kaffka Margitnál, a Mária évei első fejezetében, az életbe, a társadalomba kilépő lányok a kultúra idilljétől búcsúznak. Kaffka a Hangyabolyban az élet frusztrációit és agresszióit modelláló lánykollégiumot is megírja, míg a lányiskola régi mítoszát a tömegkultúra viszi tovább. Míg a „férfiak egymás közt" helyzete soha sem testesítette meg a pacifikált idillt, a „nők egymás közt" tematikájától a harmincas évek tömegfilmjeiben még elvárják. De az idők folyamán a lánynevelde is mind több gonoszt fogad be, míg a fiúnevelde a Dickenshez képest lényegileg már nem növelhető külső kegyetlenséget leadja más műfajoknak (börtön-, légiós-, háborús stb. filmeknek) és a kifinomuló kín feltárását részesíti előnyben.

13.2.3. A középszerűség kora és a kiválás genezise

A szűk utcák, a lóvasút képe, a városi esték ingerekkel zsúfolt, de még nyugodtan csordogáló élete a századvég érzékeny szépségét kínálja a filmnek. Az emberek még különös, megfigyelésre érdemes, titokkal teljes életek kacskaringós útjait járják. Székely István erős oldala, a kissé régimódi zsánerképszerűség, a régi emberek ábrázolásának alkalmas eszköze, ők pedig a módszer méltó tárgyai.

A kiindulópont, akárcsak az *Iglói diákok*ban, a „békecsend", s a Móricz-film tárgya is hasonló: egy jó embert megtámadnak az érzéketlen kisszerűség s az ügyeskedő kíméletlenség hadai. „A tolongó középszerűség tort ült az országban." – írja a kor erkölcstörténésze[750]. „Törpék a fórumon!" – panaszkodik Herczeg Ferenc[751]. „A fórumon megtelepedett törpe rút és megtorlandó visszaélést lát abban, ha valaki akárcsak egy milliméterrel magasabbra nőtt, mint ő. Mivel azonban képtelen arra, hogy föléje emelkedjék az átlagos embernek, azon mesterkedik, hogy lerántsa azt a saját színvonala alá. Amely országban rendszeres hajtóvadászat folyik minden emberi nagyság ellen, ott tudni való, hogy törpék a közélet urai."[752]

Míg Szabó Dezső[753] inkább humorisztikusan látja volt tanárait, Kodolányi[754] és Németh László olyan pokoli képet adnak a pedagógiai kaszárnyavilágról és tanügyi páriáiról, amelyet Ottlik finomíthat, de sötétebbé már nem tehet. A *Légy jó mindhalálig*ban a nevelés létrontás, a nevelők rosszabbak mint a neveltek, de nem a gonoszság értelmében romlottak, csak a kihűlt, kiszáradt élet értelmében.

Misi a jóságot keresi, de nem találja, mert kívül keresi, a felnőttek világában. „Addig örüljön, ameddig gyerek, csak a gyereknek jó." – vigasztalja Misit a köhögős tanár. Misi azonban gyűlöli a gyerekkort: „Csak a felnőttek jók." A jóság, a beteg tanáré vagy a vak öregemberé, közellét a halálhoz. A felnőttek szétfutó, megátalkodott társadalmának azonban nincs tudata a mulandóságról s az életsanszok időterének kegyetlen limitáltságáról.

Az *Édes mostoha*ban, melyben a szorongások gyermeki előítéleteken alapulnak, a cselekmény célja a mostoha emancipációja. Balogh Béla filmjében a szeretet tanulható. Az optimizmus ára, hogy az ideális együttélés sejtjeként megjelenő család privát utópiáját bármely társadalomábrázoló ambíció zavarná. A *Légy jó mindhalálig* ismét egy gyermeki szenvedéstörténet, melyben, az *Édes mostohá*val ellentétben, a társadalom testesíti meg a mostohát, és a társadalom valóban az, a gonosz mostoha ezúttal nem rémkép.

Nyilas Misi apja ács: a Móricz-filmben a gyermek, akit a nagy társadalom még fel nem darált és tömegemberként ki nem köpött, mintegy Isten fiaként látogat a földre. A *Légy jó mindhalálig* az *Édes mostoha* fordítottja: a gyermek csupa idealizmus, lelkesültség és szeretet, s a film az elveszett illúziók története. A film által elénk tárt pedagógiai dezillúziós regény tanúsága szerint a nevelés az a procedúra, melyben Isten fiát az ördög adoptálja. Bár a film óvakodik végigkövetni e folyamatot, s alkalmanként megfordíthatónak szeretné látni, épp a feloldás nem hiteles.

13.2.4. Középosztályi közösségiség és paraszti individualizmus

A magányos gyermek a lélek szimbóluma, a gyermekcsoport a társadalom ősképe, a pedagógus a hatalomé. A bölcs lélekvezető értelmében vett pedagógus az *Édes mostoha*ban és a *Méltóságos kisasszony*ban jelenik meg, a *Légy jó mindhalálig* pedagógusai inkább a beavatás démonai, kínzó szellemek.

Az *Iglói diákok* hőse, a kicsapott diák, a vagabund-erkölcsű, virtuskodó és udvarló, férfias diákélet örököse. A *Szent Péter esernyőjé*ben szintén az *Iglói diákok* kerítésen bemászó,

kocsmázó, udvarló diákjaival találkozunk. A középkori tradíciókra visszamenő, nyers temperamentumú és fanyar erkölcsiségű diákélet tematikája a fantázia archeológiájának elavult de nem feledett rétegéhez tartozik. A kollégiumi élet képe összefügg a férfikor mitológiájával. Az érés imperatívusza teszi vonzóvá a kalandot, a kollégiumi élet próbatételeit, melyekben kis harcosként lép fel a hős, és bajtársakként, a mindennapi élet kalózaiként, a kisváros rakoncátlan koboldjaiként a fiúk. A nevelődési krízis drámái a beavatási tematikára mennek vissza. A nőt a férfi avatja be (pl. a *Tavaszi zápor* vagy a *Budai cukrászda* csábítója), a férfit a vele megharcoló másik férfi *(Rákóczi induló)*, a haza *(Iglói diákok)* vagy a zsarnokság *(Az új földesúr)* teszi próbára. A férfi a másik férfi személyében megtestesülő halállal áll szemben. A férfi által próbára tett nőnek le kell választania a férfi gyanús, félelmes, sértő és zavaros oldalát (pl. *A meseautóban* az ál-Szűtsöt és Tóthot Szűtsről), hogy a kezelhető képletté változott férfival együtt élhessen. A férfi által próbára tett férfinak saját férfiasságáról kell leválasztania a másik által kompromittált tulajdonságokat (a westernben a destruktivitást, a *Légy jó mindhalálig* kis hőse vagy a *Lovagias ügy* Kabos-hőse esetén a szerelmet is).

Székely jobban vezeti a gyermekcsapatot, mely filmjében elevenebb, spontánabb, mint a későbbi hasonló filmekben. A középosztályi gyermekek a csoportdinamika művészei, a viszonyok könnyed manipulálásának specialistái, a felszínen maradás bajnokai, akik az uralom és szolgálat egyensúlyából élve szívódnak fel egymás közegében. „A norma a boldogság... Az eltérés a normától a boldogtalanság. Ez a hit a mi korunk legerősebb hite" – írja Németh László[755]. A problémamentes vidám nyáj békéjét a morális és emocionális elárvultság szavatolja. Mind az *Édes mostoha,* mind a *Légy jó mindhalálig* azon az elárvulási mitológián dolgozik, melynek végeredménye a Zsákutca-banda (William Wyler: *Dead End*, 1936, Kertész Mihály: *Angels with Dirty Faces*, 1938). Harc folyik! A gyerekek megkínozzák a szórakozott öreg tanárt, az pedig fegyverként használja a feleltetést. A gyerekek naiv gonoszságában és a tanárok fáradt idegességében közös a közöny az ügy, a műveltség iránt. A munkát és műveltséget a gyerekek megvetik, és joggal, mert fakó tanáraik sem hisznek bennük. A földrajztanár számára, aki soha sem utazhatott, a térkép képviseli a világot. A nagyvilágról beszél, melyet nem láthatott. A kizártság vezet az eltompuláshoz és közönyhöz. Az értelmiségi páriák másodkézből való, ellenőrizhetetlen tudást közvetítenek, hiteltelen szavak szószában fuldoklik a fiatal világ. Móricz világában nem azért gonoszkodnak és töltekeznek az emberek, mert „előbb a has jön, aztán a morál", nem arról van szó, hogy az alacsonyabb ingerek erősebbek, hanem arról, hogy a megfélemlített magasba törésért és az elérhetetlen magasabb ingerekért ők nyújtják a hozzáférhető kárpótlást.

A kultúra, melyből undorral biflázott, ízetlen lecke lett, nem a megvilágosodás módja, csak a fegyelmezés eszköze. A dezillúziós kollégiumi filmben elmarad a társadalmi osztályoknak a középosztályi létben mint formában, és az autentikus műveltségben mint tartalomban való találkozása. A középosztálynak mint kultúreszménynek nincs realitása: az anyagilag felfelé törő kíméletlen tömegemberek lefelé homogenizálódnak. A társadalmat művelt, polgárosult individuumok szabad és szolidáris egyesüléseként befogadó középosztály utópiája a szemünk előtt foszlik szét a filmben. A felfelé tolongók és lefelé rúgók szamárlétráján a baromfiudvar-társadalom csípési hierarchiája szabályozza a társadalmi rétegeződést. A fiúk apró komiszságaitól vezet az út a film kriminalisztikus motívuma, a ravasz felnőtt rajtakaphatatlan kegyetlensége felé. Nem a középosztályi kultúra egységesíti ezt a társadalmat, hanem a testi, lelki és szellemi nyomorúság, a gond, a tehetetlenség, a tanácstalan sopánkodás, saját nekibuzdulásaink kishitű kifulladása s a mások nekibuzdulásainak irigy letörése.

A nevelés hadai sötétek, viszont – vigasztalásul – nem hatékonyak. A gyermeknevelés még nem gyári embereket az utcára öntő hatékony tudatipar. A problémás gyermek még kis individualista. Az egyik oldalon áll Nyilas Misi, a másikon a többiek. A parasztnak úr, falusinak

értelmiségi stílusú Nyilas Misi nem találja helyét, míg a többiek mindenütt otthon és mindenben benne vannak, semmit sem képviselnek, kis kaméleonok. A közösségben magukra és egymásra találtakkal szemben, akiknek nincsenek kérdéseik, Misi képviseli az ég és a föld, eszmény és valóság, múlt és jelen kapcsolatára vonatkozó kérdéseket. Móricznál a bornírt közösség konformitáson alapuló szövetség, az egyént betörő alkalmazkodási üzem; az elveszett falu magányos küldöttje az individualista, a világot kívülről figyelő idegen.

A *Légy jó mindhalálig* a modernség árnyoldalainak kidomborítására hajlik. A film hőse nem egyidejű s a dezillúzió így lényegében időutazás is, váltás, a kontaktus felvétele a jelennel, a kis parasztfiú találkozása a modern világgal. A szórakoztató regényeket író Aszlányi is érzékeli a hős aszinkronitását, mely idegenné teszi őt a korban: „Benne látták a kor hősét, aki nem hagyja elnyomni magát, holott a kor hőse az az ember, aki legszívesebben önként megsemmisülne! Tenson nem ennek a kornak volt a hőse. Ennek a kornak csak tagja volt, mint valamely egyesületnek, ahová apja kényszerítette belépni."[756]

A *Légy jó mindhalálig* nem jobb vagy rosszabb film az átlagnál. Nem művészi színvonalát tekintve üt el a többitől. Problémafelvetését jellemzi a különállás. Míg a többi film egysége a szerelmespár, a *Légy jó mindhalálig* alapegysége az egyén. A többi film tárgya a vágy által magukat félemberré nyilvánítók egyesülése a legkisebb hatékony és harmonikus egységnek tekintett emberpárrá. A *Légy jó mindhalálig* tárgya az egyén kiválása a csoportból, az egyesülni nem tudás. Mindaz, ami egyesíti a hőst az emberiséggel, elválasztja őt közvetlen személyes környezetétől, a csoporttól. A csoport nem adja áldását a különösségre, s így neki sorra mindenféle interperszonális viszonyról, tanítványi, baráti, szerelmi kapcsolatról meg kell tanulnia lemondani, ha fel is akar nőni s ugyanakkor el sem aljasodni. A többi film tárgya az egyesülés genezise, a *Légy jó mindhaláligé* a kiválásé. Az előző filmek között egyetlen van, mely szintén a kiválás genezisét kutatja, a *Tavaszi zápor.* Még, ugyancsak 1936-ban, *A sárga csikó* veszi fel újra a témát.

13.2.5. A lutriszerencsévé halványult sors és a banalitássá fakult szerelem

A korábbi filmekből vidám playboyként ismert Ráday Imre ezúttal kisstílű szerencselovagot alakít. A szépszavú naplopó a szemünk előtt változik át fenyegetően harsogó kísérőzenei dörgedelmek által körülviharzott szúrós bajszú intrikussá. Az életvágyó vidéki Don Juan ellopja a jámbor kisfiútól a vak öregember nyertes lutriszelvényét. Ráday ebben a szakban is remekel. Török János alantas bűntette is kitörési kísérlet, egy sansza van, az is piszkos dolog.

János úr szöktetni készül Bellácskát (Tolnay Klári). Az idegesen várakozó férfi nyugtalanul masszírozza cigarettáját. A kettős tolvaj, a lányé és a lutriszelvényé, méltán izgul, mert Pósalaki úr (Csortos Gyula), a bölcs vak vezetésével már folyik a nyomozás. A kisfiú még nem része a társadalomnak, a vak öregember már nincs benne. Szövetségük szimbóluma a megirigyelt lutriszerencse. Kapcsolatuk az emberi viszonyok egyetlen nemes sejtje, mint a monstrum és a vak hegedűs kettőse James Whale filmjében (*The Bride of Frankenstein,* 1935). Csortos a szokásosnál is eszköztelenebb alakítással teszi emlékezetessé a vak nyomozónak a vak (befelé látó) költő ősképére visszamenő alakját. Csak ül és gondolkodik, sötét szobában, fekete szemüvege mögött. Karl Maldenig (Dario Argento: *Il gatto a nove code*, 1970) nem lesz ez a figura még egyszer ilyen erős, mint a Székely és Csortos által kreált régi debreceni úr.

A szelvénycsere pillanatában a kissé szétesően, de hangulatosan haladó nevelődési regényből romantikus melodrámába lépünk át. Ráday remekül akcentuálja a váltást, eljátszva a beavatottságot mint könyörtelenséget, könnyed, udvarias eltiprást. E ponttól a *Légy jó mind-*

halálig úgy működik, mint Cukor vagy David Lean Dickens-filmjei. Vak ember üldögél, hóvihar ostromolja az ablakot. A gyermek karácsonyi történetek éjszakáját járja, kivilágított kirakatok fényében. A kifosztott kisfiú értetlen rémülettel kutatja zsebeit. Kifosztva, becsapva, bemártva és megszégyenülten áll az idilli estben Misi, akinek egyetlen bűne a gyanútlanság, nem is a maga bűne, a szent család erényének bűne, mely nem modellálta számára a világ bűneit, hogy érvényesülhessen közöttük és általuk. Gyermek és család viszonya e korban fellazul. „A felnőtt fiatalok legnagyobb része ágyrajáró otthonnak tekintette a családi kört, ahová haza kell menni a sovány ebédért, amelyik iránt nem éreztek különösebb hálát, s amelyet fitymálólag emlegettek, mint egy tehetetlen és kiürült eszmét, vagy mint egy hervadt kertet, ahol a tisztességet, a jó modort és a régi világ többi lomjait ápolják."[757]

A szülők saját kultúrájukat – szüleik kultúráját – akarják átadni, mely szilárdabb életkereteket és nagyobb vagyonbiztonságot tükrözött. A szülők nem az új valóságra készítenek fel, melynek ha alkalmazkodnak is farkastörvényeihez, ezt felvállalni, kimondani még nem merik és nem is tudják. A látszatot mentő szülőket a tehetetlen ideálok képviselőjének, s a kortárs csoportot az élelmes realitásérzék közvetítőjének érző fiatalok terhes sallangnak érzik a szülők kétlelkűségét. „Az új morál legelőször az önfeláldozást kezdte ki, rontott az udvariasságon, megtépázta az önzetlenséget, háttérbe tolta a haza, nemzet, emberiség s ehhez hasonló fogalmakat, lenézi a hívőt, megveti azt, aki ügyetlen volt és magasztalja a kalandort, aki térde alá gyűrte egy becstelen zsenialitás segítségével a makacs és kegyetlen profitot."[758]

A nevelődés akkor a legpokolibb, ha még érzékeny emberek lépnek ki egy érzéketlen világba, s esnek a kor fogságába, a társadalom túszaiként. Ezt a pontot ragadja meg Móricz regénye. A szerény ács apa és a lemondó, szolid anya, az otthon ideáltípusát képviselő család a cselekményen kívül marad. A profán világ elrabolja és kisajátítja a gyermeket, s messze szakítja a gondoskodás eszközeitől megfosztott családot, szinte mesévé, ábránddá oldva, nem engedve őrködni a gyermek sorsa fölött. A kisfiú kiszolgáltatottsága s a világ figyelmetlensége valamilyen bibliai gyermekgyilkosság szublimált változata, mely lélekgyilkolássá szelídült. Ezért hangsúlyozza az anya levele a lélek féltését, ezért kér annyira, légy jó mindhalálig! Ember lesze még, aki hazajön a kollégiumból? Mivé szüli újjá az anya-szülte lényt az emberidomítás?

A film a felnőtt cinizmus és a gyermeki idealizmus, a gyermeki igény és a felnőtt igénytelenség harcáról szól, amely nem lehet nyílt sisakkal vívott becsületes harc, mert a felnőtt intrikus és nem hős. Misi és János úr a cselekmény pólusai. János úr felismeri, hogy mástól vesszük el, amink van, az erős eltaposса a gyengét, s ez a gyengék között is így van, mert a legcsekélyebb erőfölény is a testvériség kigúnyolása. A jóság e világban legfeljebb annyit jelent, hogy a rabló visszalök valamit a rablott javakból áldozatának. Misi ezzel szemben úgy tudja, jónak kell lenni mindhalálig. Lehet-e úgy élni, ahogy senki sem él? Ez a jóság paradoxona. A tanárok az ártatlan fölött törvényt ülő bírák, Török és Bellácska tolvajok. Ha ilyen a társadalom, miért lenne Misi jó? Mégis van értelme az anya üzenetének: a jóság Misi és az anya belügyévé válik. A jóság nem sikerrecept; a glamúrfilmekben a szerelem alapít új világot a boldogságban, itt a szeretet a magányban. Ezúttal már valóban csak az a jó igazolása, hogy senki sem műveli, a jótett az, amit nem kompromittál a világ. A jó teljességgel összeférhetetlen a lezüllött, igénytelen, perspektívátlan, hazug és vesztébe rohanó társadalommal. A jó az, amit a tökéletes meghiúsulás tökéletesen verifikál. A kudarc nagysága és a szégyen mártíriuma a jó mértéke.

Bellácska elszegényedett úrilány. A forradalomnak még híre-hamva sincs, mégis világvége-utáni úriosztályt látunk. Az egykori tízezer holdasok ma a házbért sem tudják kifizetni. Kétségbeesetten kérdik: „De hát mi lesz velünk?" A lecsúszott Bellácska mégis kevésbé kínlódik mint Misi: a kis self-made man helyzete kegyetlenebb, mert a társadalom egésze csúszik lefelé, Bellácska így legalább reprezentatív, ami otthonosságot is jelent, míg a kis Misi titáni erőfeszítéseinek nincs perspektívája.

Míg a glamúrfilmek szerelemkoncepcióikba sűrítik utópiáikat, a *Légy jó mindhalálig* szerelme a világ bajaiban szenved. Az úrilányt szöktető vasutas és az inkább a lakbérért veszekedő háziúr lépcsőházi ordítása s a nyomor többi megaláztatása elől menekülő sem mint szerelmet kereső Bella románca kevésbé móriczi, inkább jókais hangulatú képekben elevenedik meg, olykor az *Új földesúr* (Gaál Béla, 1935) Hermine-epizódját idézi.

Székely István szinkronban van a kor épp formálódó hangulataival és törekvéseivel. A jégpályáról indul a szerelmespár a nagyvilág felé. Elidőzünk a korcsolyapályán. Neki-nekilendülő, örömvágyó fúvószene szól. Hitchcock és Lang bűnügyi filmjei vezetnek be így az örömvágy látványos színhelyeire és szirupos rituáléiba, hogy végül a vidáman csörömpölő vurstlizenében kulminálj on a kegyetlenség. Török János és Bella nem a többi filmből ismert, gondosan tisztára mosott, szinte kínosan és gyanúsan makulátlan szerelmesek. A felnőttek szerelme az egymásba kapaszkodó önzések szövetsége, mégis a könnyed szépség formáját ölti. A vidáman lendülő zene és a lámpafüzérek alatt sikló párok téli édene búcsúztatja a szökő bűnösöket a korcsolyapályán. A boldogság tökélye, melyet a tél fagya hordoz, könnyed siklás a zenélő felszínen. Ha a néző odafigyel, meglepheti a váratlan kombináció: a boldogság tökéletes édessége és tökéletes morális közönye. E tökély azért lehetséges a morális indifferencia vagy akár az amoralitás alapján, mert a század- és világvégi társadalomban a boldogság a pillanatba koncentrált élet esztétikája.

A *Légy jó mindhalálig* azon a fordulóponton ragadja meg a modern szerelem fejlődését, ahol a szerelem már nemcsak a szeretők szüleinek hatalma alól, hanem a fiatalok jövendő szülői funkciójától is emancipálódott. Ennek drámai kifejezése, hogy egy gyermeknek kell megfizetnie a szerelem árát. Bellácska, a tépelődő hisztérika, akinek zajos érzéketlensége csupán hivalkodás, a szükség talajvesztett gyermeke, akiben az anyai ösztön halott.

13.2.6. A puha diktatúra, a tessék-lássék konstruált per és a krémeslepénybe fojtott ellenállás

Németh László Emberi színjátéka Móricz Zsigmond drámaian sűrített Nyilas Misi-regényének intellektualizált, „prousti" változata. A magyar közoktatás mindkettőben a gyermeki szentség próbára tevőjeként járul hozzá a meggyötört regényhősnek a világ fölé emelkedéséhez. A modern szentség mindkét regényben a gyenge különc önvigasztalásának gyanújával terhes. Mindkét hőst vagy legalábbis olvasóját az „égi küldött" szerepe vigasztalja. De ha a kicsinyes sviháksság és a ravasz zsiványság diadalmaskodik, akkor a szellem minden formája felesleges: „Ész és ábrándok feleslegesek voltak ebben az országban, s így visszafejlődtek, vagy különös, parazita képződményekké virágoztak ki..."[759] Babitsot idéztük, s következzék Németh László: „Nálunk Magyarországon az emberek egy része éppoly menthetetlenül lesz különc, mint a másik csirkefogó."[760] A jóság, akárcsak Bernanos szent debiljei esetében, az együgyűség valamely formája. Az idealizmus a naivitás, a szentség a bogaras világidegenség gyanúja alatt áll: a ráció vizsgálati fogságában mindkettő. Nyilas Misi voltaképpen kis eminens diák, aki nem találja fel magát. A konvencionális diáktörténetekben, így az *Iglói diákok*ban is, a hasonló típusok besúgóként vagy komikus mellékfiguraként jelennek meg.

Csak a ravasz gonoszság gondol mindenre, tekinti át a világot. Az övé a világ. A tolvaj aprópénzt dugott Misi zsebébe, annak bizonyítékául, hogy hősünk eladta Pósalaki úr szelvényét. A kisfiú az előrelátó ármány fölényével találja szemben magát: nem lehet igaza. A világ úgy van berendezve, hogy a büntetést a károsultnak kelljen elszenvednie, s a jogi csalafintaság az erősebb jogát szolgálja.

Miután a vak öregúr megértéssel és bizalommal fogadta Nyilas Misi magyarázatát, mégis bűnösként csapnak le a kisfiúra a kollégiumban. Móricz azt mondta, hogy Nyilas Misi sorsában „a kommün alatt és után elszenvedett dolgokat" írta meg[761]. A fegyelmi vizsgálat statáriális bírósága emlékeztet s az ablakkeret árnya a kisfiú árnyára vetül, mintegy keresztre feszítve őt. Misi: „Én nem akarok ezen a földön élni, ha az emberek ilyen rosszak."

A film csúcspontja, a per, a kényelmesség és a közöny aktusa. A tanár urak egyszerű és kényelmes megoldást akarnak, nem tudnak mit kezdeni a nem automatikusan megoldható, egyszeri problémával. A tárgyalás nem kommunista konstruált per, kevésbé ijesztő, de sokkal inkább szorongást keltő, mert a bírák nem sértik meg tervszerűen a törvényeket, ám a törvény tehetetlensége, a bírák közönye és előítéletei is bele vannak kalkulálva az intrikus ármányába, aki ily módon mindent megtehet. Egy törvénytelen, gyilkos rendszer leleplezhető, de egy törvényes, melynek végeredménye az előbbivel azonos, még csak meg sem támadható. Így Misinek kell bűnhődnie Török János bűnéért és a világ bűnösségéért.

Vigo: *Zéro de conduite / Magatartásból elégtelen* (1933) című filmjében, miután a torz tanügyi diktatúra a legérzékenyebb fiú önérzetébe tapos, az addig visszahúzódó gyermek rátalál társaira s a lázadás motorjává válik. Vigo műve olyan intézeti film, mely nem elégszik meg az önpusztító tiltakozással, a lázadás képeihez vezet és dióhéjban előlegezi az antifasiszta ellenállás történetét, melyben az intellektuelek hasonló szerepet játszottak. A lázadás azonban csak a zsarnokság extrém kinövéseit támadhatja meg, soha sem tudta legyőzni a kizsákmányolást. A Vigo által ábrázolt anarchista forradalom sikere mértékében valótlanodik el s válik álomszerűvé a mese, s a gyerekek végül a tetőn tűnnek el. A megoldás Vittorio de Sica *Miracolo a Milano / Csoda Milánóban* (1951) című filmje felé mutat. Székely István műve nem Vigohoz kapcsolódik, a *Légy jó mindhalálig* a műfaj hangosfilm-korabeli alapfilmje, a *Mädchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931) megoldásával rokonul. A Leontine Sagan filmjében látható kislány, Manuela kedélyétől szintén idegen a pedáns és rideg terror. A film végén azonban, midőn Manuela öngyilkosságot kísérel meg, az igazgatónő megtörik. A Székely-film körülbelül úgy giccsesíti el Móricz regényét, mint a Radványi Géza-féle remake Leontine Sagan filmjét.

A hit nélküli happy endet összeeszkábáló filmesek szinte minden lehetséges hibát elkövetnek. A *Légy jó mindhalálig* és az őt követő *Mária nővér* (Gertler Viktor, 1936) ugyanolyan felületesen alkalmazzák a vallási, mint az irredenta filmek a politikai szimbolikát. Ám míg az aktuálpolitikai tendenciák, melyek mögött nem állnak kidolgozott kódok, lekopnak a filmekről s az utókor mind homályosabban észleli őket, a film egészét át nem ható vallási szimbolikát alkalmilag előrángató művi hitbuzgalom, különösen a *Mária nővér*ben, feszélyezővé válik. A Nyilas Misi-filmben a közhelyek álszent, fülledt világa elleni lázadás és a szentséggel való éteri és tragikus, lényegileg bizonytalan, labilis vagy éppen a labilitás általi vonatkozásba kerülés maga is lecsúszik fülledt közhellyé.

A kisfiú végül mindent kipakol, de akkor eddig miért hallgatott? És most miért hisznek neki, ha János úr tökéletesen bebiztosította, hogy ne lehessen igaza? Kiss Ferenc lép fel a negyvenes évek igazságtevő minisztereire emlékeztető jóságos igazgatóként, kívülről hozva vissza a cselekménybe az igazságot, melynek képviselhetetlensége már bebizonyosodott.

A megoldás drámatechnikája az *Ítél a Balaton*hoz tér vissza. A felnőtteknek a gyermek összeomlásáig kitartó szadizmusa az inkvizitórikus próbatétel formáját adja a cselekménynek. Misi ájulása kvázi-halál, miután a per a kisfiú felnőttek elleni vádbeszédével végződött. A XVIII. századi elcsábított polgárleányok szentimentális történeteiből átvett ájulás hozza a szomorú happy endet, a lelkiismeret ébredését a kisfiú környezetében. A tanár urak sorra önvizsgálatot tartanak, beismerve emberi csődjüket, Misit pedig Bella kisasszony krémeslepénye teszi boldoggá. Krémest fal a kisfiú s a korcsolyapálya telt dallama robban érzékien, életvágyón. A langyos diktatúra langyos felszámolásából születő gulyáshumanizmus modellje készen

áll. Gúnykacaj és történetfilozófia is lehetne a film befejezése, melynek krémeslepény-demokráciája nem több mint a lélekgyalázó, szellemirtó hatalmak kurzusváltása. Egyszerre meggondolják magukat. De a film valódi happy endnek szánja.

13.3. Pókasszony rózsanyoszolyán (Pókháló)

13.3.1. Effie Briest és Lolita között

Az amerikai nevelőintézeti filmek a diákok szerelmi, sport- és – legkisebb mértékben – tanulási rivalitására s a diákok és tanárok szubordinációs problémáira épülnek. A cselekmény középpontjában rendszerint valamilyen nagy meccsre vagy diákcsínyre való készülődés áll. A filmek a fiatalok világának átrendeződését beszélik el, melynek során a destruktív dominancia-viszonyokat felváltják a konstruktív dominancia produktivitáson és szolidaritáson alapuló szervező erői. Az elkényeztetett sikerembert, a tanárok és nők kedvencét háttérbe szorítja egy szerényebb típus, akinek sikere mögött valódi értékek és teljesítmények jelennek meg, nem csupán nyers szépség és erő. A lélek elnyomásán alapuló viszonyrendszer helyébe a lélek felszabadításán alapuló rendszer lép. A régi rendszerben hibának látszó tulajdonságok az újban erénynek mutatkoznak (pl. Rod Daniel: *Teen Wolf*, 1985).

Az intézeti film gyakran kereszteződik a nosztalgiafilmmel, melynek kedvelt változata az „elvarázsolt" kamaszkort búcsúztató változat. A kora ifjúság filmi mitizálásának legfontosabb irodalmi őse Alain-Fournier: A titokzatos birtok című regénye. A modern kamasz „titokzatos birtoka" a mozi (Peter Bogdanovich: *The Last Picture Show*, 1971), a posztmodern kamaszé a számítógép (Steven Lisberger: *Tron*, 1982). A titkos birodalmak által is szólított kamaszt az intézet féken tartja s a közösség visszahívja a társadalomba. Az intézeti film és a nosztalgiafilm kereszteződése népszerű és markáns műfaji formát alkot, mely a kifutó osztályokat és a záróvizsga évét állítja a cselekmény középpontjába.

A lányosház-film gyakran beolvad az intézeti filmbe, mert a leánynevelő intézet – a szüzek édeneként – a lányos ház felfokozott képe a kor filmjeiben *(Ida regénye, Emmy, A nagymama, Szent Péter esernyője)*.

A Balázs Mária által rendezett *Pókháló* forgatókönyvét Csathó Kálmán regényéből László Endre írta, a filmet Icsey Rezső fényképezte, zenéjét László Sándor komponálta. Bemutatására 1936. november 26-án került sor a Rádius és Omnia mozikban. A Csathó Kálmán nemes anyagából készült film nem gyilkolja jobban a regényt, mint az átlagos adaptációk. A film elsősorban szakmai körökben bukik, a „dilettáns úriasszonyt"[762] nem fogadja be a szakma. Nem is csinál több filmet; a régi Filmlexikon az első magyar filmrendezőnőként említi, a későbbiekből kikopik. Legújabban ismét felfedezik, s filmjét bemutatják a feminista fesztiválokon.

A *Pókháló* érettségiző osztály tanulóéletének utolsó szakaszát használja fel a cselekmény kereteként. Témája a nagyon fiatal tanár és a relatíve „öreg" diáklány szerelme. A végzős diáklány és a kezdő tanár; a „végzős" bakfis és a kezdő felnőtt.

Felsejlik valami a filmben a klasszikus polgári drámában és regényben szerepet játszó házitanító-szerelmekből. Sándor (Szakáts Zoltán) sikeres fiatal tudós, Ulrich Irén (Németh Romola) apja pedig méltóságos úr, egyetemi tanár. Szellemileg Irént emeli fel a frigy, anyagilag Sándort fogadja be általa a befutottak társadalma. A szegény tanár és a gazdag, előkelő kisasszony Balázs Mária filmjében is benne lappangó históriája a *Méltóságos kisasszony*ra (Balogh Béla, 1936) vár. A *Pókháló*ban, amelyben nem éleződik ki a szerelmesek társadalmi különbsé-

ge, annál jobban kiéleződik egymástól való szorongásuk. A rangbeliek szerelme nem az imádat története. Az egymás számára egzotikus emberek a társadalomtól szoronganak, a rangbeliek, kik saját társadalmi csoportjukat jelentik egymás számára, egymástól félnek.

A kis fruska iránti szerelmi kínoktól gyötört nagy tudós története a Nabokov és Kubrick által divatba hozott *Lolita*-szindróma felé mutat. A kor magyar filmje számára túl kényes, borsos, aligha végiggondolható *Lolita*-komplexusból a tanárvőlegény mint a fruskamenyasszony nevelőjének szerepe, a szerelem nevelődési koncepciója jelenthet kiutat. Az ambivalens vágy kidolgozásától visszarettenő film visszatér az „érettségi" szimbólumát megduplázó beavatási és nevelési regényhez. A formálás mindvégig ingadozik. A *Pókháló* kompozíciójában Irén alakját meghatározó szerelmi nevelődési regény nem bírja el a forma végső egységesítőjének szerepét, mert a nevelő nem elég erős figura: épp gyengesége, bizonytalansága óvja meg az *Iglói diákok* és a *Légy jó mindhalálig* nevelőinek kísérteties szadizmusától. A nevelő szorongásai támadják meg a kényszerkultúrát, a borzalmak romantikus tornyát, a fekete pedagógia fellegvárát, a régi iskolát.

13.3.2. A tulajdonságok nélküli szűz titkos útjai

Nemeskürty István elemzi a női főszereplők megválasztásában tapasztalható bizonytalankodást: „A nőtípusokban tehát sehogyan sem tudott megegyezni a közönség... Ez a bizonytalanság magyarázta, hogy szinte minden esztendőben fölfedeztek valamilyen tehetséget, akik legtöbbje nem is volt színésznő, hanem típusa miatt kiválasztott privát úrilány."[763] A sztárrendszer feminin régiói lassabban fejlődnek, a nők rendszere később konkretizálódik, viszont az évtized végére gazdagabbá is válik a férfiakénál.

A *Pókháló* ismét olyan film, amelyet – mint Radó Nelli *A kék bálványt*, Vass Éva és Borteleky Valéria a *Repülő aranyt*, Hajdu Eta *Az ellopott szerdát*, Balogh Klári *A királyné huszárját* – kudarcra ítél sztárjelöltjének halványsága. A század eleji tömegkultúra boldogságmitológiája középponti szerepet ad az evilági és lelki üdvjavakat összefoglaló nőnek. Ezért a nősztár kudarca a film összeomlását jelenti. A tulajdonságok nélküli nő eszménye, a felületesen áterotizált „halvány szűz" középosztályi ideálja és a sikertelen sztárkreáció együttese lehetetlenné teszi, hogy Irénből emlékezetes alak váljék. A halvány lányeszmény és a gyenge színésznő találkozása elveszi a filmet Iréntől. A férfihős kerül előtérbe: az érettségi évének nosztalgiafilmje átalakul a nőfóbiás lányiskolai tanár történetévé.

A lány története a komédia aranykorának filmjeiben két konfliktusszakaszon át vezet. A szerelmi házasság előtt két kört futnak be a nők, melyek egyike vagy másika néhány gesztusra redukálódhat, de viharos drámává is kinőheti magát. Az első kört megfutó nő játszik: macskakörmeit próbálgatja a kárvallott férfin. A második körben a leány megperzselődik. Az első körben a férfi az áldozat, a másodikban a nő. A férfiak kamaszként veszik komolyan a szerelmet, később gyakrabban játszanak; a nők kamaszlányként játszanak s a második körben komolyodnak meg. *A meseautó* és *A csúnya lány* hősnői olyan lányok, akik attól félnek, hogy a játékossá érett férfi számára nem igazán fontosak. Az *Elnökkisasszony* hősnője a tipikus lány, aki még játszik, a játékot a végletekig feszíti, míg az utolsó tekercsben hirtelen „megkomolyodik". A két kört befutott nők olyan viszonyokra válnak képessé, amelyeknek csak nyertese van, nincs vesztese.

A *Pókháló* izgalomforrása, akárcsak a *Budai cukrászdá*ban, a tilosban járó menyasszony félrelépése. A szűz titkos útjai! Törekvő és szerény fiatalemberek szenvednek a nőtől: a *Budai cukrászdá*ban orvos, a *Pókháló*ban tanár a vőlegény. A lány szerelmét mindkét filmben megzavarja a bolond, irreális kaland, a *Budai cukrászdá*ban a festővel, itt színésszel hozva össze a pol-

gárszüzet. A szerelmi történő, a profi csábító, az üdítő szélhámos, a könnyed szex-specialista harcol a szorongó, nehézkes tanárral Irénért.

A nő szívét megperzselő epizodikus partner a *Budai cukrászdá*ban idősebb férfi. A nő voltaképpen kifosztja a típust: elsajátítja és magával viszi a házasságba a csábító információját. Amennyiben a nőt beavató és a vőlegénynek tovább adó típus fiatalabb, a nő nem hasznos információkat vesz fel, hanem feleslegeseket ad le általa: illúziókat. A színészt és szerepeit összetévesztő Irén csalódik Rómeóban, kiábrándul a látványos és felületes férfiasságból, és megbecsülni tanulja a kevésbé tolakodó és önreklámozó udvarlót.

Az erotikus kalandra induló, aktivizálódott Irénke lekerül a piedesztálról, de a tettől viszszariadva ismét felkerül rá. A lány – a *Budai cukrászda* Perczel-hősnőjéhez hasonlóan – frivol helyzetbe kerül, de a szerelmi aktus első pillanataiban megriad, s a szenzációkat ígérő társtól a megbízhatóbb emberhez menekül. A becsület mértéke az attraktivitás megnyugtató hiánya és a biztonságos halványság. A dzsentroid csábító kiküszöbölésén alapuló polgári házasságokban a nő az attraktívabb és erősebb fél, akinek le kell higgadnia.

Mivel az iskola és a lányos ház védelmet nyújtó színterek, amelyek nem kedveznek az erotika kibontakozásának, kell egy színhely, ahol az iskola és a család védelmező fennhatósága alól kilépő hősnő megégetheti magát. A lány erotikájának kibontakozását a *Lila ákác*ban bevált városligeti miliő közvetíti, mely egyúttal lehetővé teszi a revü elemeinek bevitelét az intézeti és lányosház-komédiába. Végül kiderül, hogy Irént nem a színész, hanem a színház vonzotta, a lánynak a színpad iránti érdeklődése azonban nem alkalmas alibi a Fonyódi-ügyben. Irénnek a színpaddal való kacérkodása épp olyan felületes és frivol, mintha felvállalná a film a férfival való könnyelmű kacérkodást.

13.3.3. Fölösleges emberek (Antiromantikus alakok, komikus figurák)

Jávor a romantikus hősszerelmesből csinál a kor számára vonzó figurát. Az általa megformált férfi lovag és álomherceg, a demokráciában inkognitós bujdosó, öntudatos, de szociális érzékkel is megáldott és ezért az osztálybűntudattól megérintett, vezeklő nagyúr. Sztárjaink közül Jávor képviseli a legarchaikusabb minőségeket, régimódi úri és paraszti vonások vegyülékét. A polgárosultabb Páger minden szerepben felléphet, parasztként, értelmiségiként, arisztokrataként vagy lumpenként, de sikeres üzletemberként *(Barátságos arcot kérek)* vagy szélhámosként *(Köszönöm hogy elgázolt)* is marad benne valami sérülékeny és védtelen vonás, amelyet a melodrámákban élhet ki teljesen (nemsokára az *Évfordulóban*). Az adaptív vonásokat viszi tovább Ráday. Míg a Jávor-hős nagyvárosi változatai azt a kérdést vetik fel, hogyan válhatnának a tradicionális vonások túlélésre képessé, Ráday a tökéletesen alkalmazkodott sikerember, aki néha azért kallódik, mert a miliő túlságosan tradicionális *(Légy jó mindhalálig)*. Ráday el meri játszani azt, aminek gyanúja ellen mindenki védekezik, s amely védekezésre a harmincas évek filmmétereinek tetemes része megy rá, az önzést, anyagiasságot, számítást. Kíméletlen karikírozó képességgel játssza el azt a típust, akinek kivédésére szolgálnak a filmek szerelmi próbatételei. Kabos többször is eljátszotta a számító szerelmest *(A meseautó, Emmy, Címzett ismeretlen)*, de komikusként, nem amorózóként. Ráday újítása, hogy felfüggeszti, érvénytelenné nyilvánítja a határokat, amelyek a Jávor által alakított hőst s a Kabos által alakított selymát elválasztották egymástól s az utóbbit mellékszerepbe utalták, az előbbit pedig gyakran humortalanná tették. Ráday kialakítja a modern nagyvárosi Noszty Feri típusát, aki ugyanolyan cinikusan helyezkedő, mindenre elszánt és imponálóan szemtelen, mint a dzsentri változat. Tökéletesített önzésében szinte ártatlan.

Páger és Jávor hősöket játszik, Uray intrikusokra kezd specializálódni *(Az új földesúr, Én voltam),* Ráday mindkét szerepkörben otthonosan mozog. A Herman Kosterlitz (Henry Koster) által rendezett *Peter*ben (1934) gengsztert alakít. Pozitív hőseit *(Címzett ismeretlen, Barátságos arcot kérek)* nem választja el áthidalhatatlan távolság intrikusaitól. Rámenős, eszközökben nem válogató, a szavakkal könnyen bánó típusokat játszik, kikből hol sikerembert, hol szélhámost formál. Bogartnál, aki egyaránt játszik jó és gonosz embereket, ugyancsak hasonlít egymásra a két típus. Bogart pozitív hősei – fordított képmutatással – a negatív hőst játsszák. Rádaynál másról van szó: ugyanazok a tulajdonságok, melyek alantas helyzetben bűnként érvényesültek, ha felül kerekednek a társadalomban, erényként tündökölnek. Ugyanaz a rendíthetetlen könnyedség kell a fennmaradáshoz, ami a feljutás stratégiájaként még morális kockázatokat is jelentett, de fent már csak egyfajta derűs szkepszis megnyilatkozása, annak felismeréséé, milyen kis pont az egyén, bármilyen magasra hág a szamárlétrán, az új világban.

Ráday eljátssza a félművelt embert, azt a típust, aki élni még nem tud a kultúrával, de visszaélni már tud vele. „Hát tehetek én róla, hogy az apám úszómester volt, és rosszul ment az uszoda?" – kérdi Fonyódi művész úr. A víg szélhámos szünet nélkül ontja a frázisokat. Így szaval: „Magát az isten is művésznek teremtette... lobogni fáklyaként!" Később: „Az igazi művészet magasan szárnyal az előítéletek fölött!"

Ráday Imre a *Pókhálóban*, akárcsak előbb a *Légy jó mindhalálig*ban, ismét csábítót játszik. A *Márciusi mesé*ben és *Az okos mamá*ban láttuk, hogy Ráday könnyelműjei, e lelkes és vidám emberek milyen könnyen cserélgetik rajongásuk tárgyát. Rajongók, akiknek mindegy, kiért és miért rajongnak, már csak a felhúzottság, a hiperaktivitás fontos. Az előző generációk túleszményített szerelmi ideálja a szerelem torzképeként kerül az intrikus birtokába. A cukros galantériát, a szóvirágos szerelmet, az alázatoskodó imádatot szélhámos-stratégiaként látjuk viszont. A szerelem fölött is úrrá lesz a hatékonyság és profizmus eszménye. A nők is félművelt törtetők (Manci) vagy a félművelt törtetőket, az életet keresik (mint Irén Fonyódit). A szerelmi intrikus, aki eszközzé teszi a szerelmet, épp a szerelem vonalasságán, az őszintétlenség szuverenitásával kontrollált mesterjátszma ellenállhatatlanságán ismerhető fel. A fellegekben járó, pózoló érzés, a tolakodó, zajos imádat nem szerelem. A főhősök szerelmét az hitelesíti, hogy bizalmatlanok, néha nyersek és nyeglék, félnek egymástól és füllentenek egymásnak. A korábbi filmekben is a tévelygések edzik meg a szerelmeseket az együttélés viszontagságai számára. Az *Elnökkisasszony* óta ennél is többről van szó: a tévelygések szerelmi bizonyítékként is megjelennek.

A tanár és a diáklány szerelmére kettős szerelmi háromszög épül: a tanárnak vénkisasszony udvarol, a diáklány pedig színésszel flörtöl. Lujza (Gombaszögi Ella) figuráján nem azért nevetünk, mert nevetséges vénkisasszony. A kegyelmes úr húga nem azért nevetséges, mert rosszul oldja meg a magányos, idős szűz életformájával járó problémákat. Azért nevetünk rajta, mert vénkisasszony, magányos, idősödő szűz. Filmjeinkből kétségtelenül hiányzik az alternatív életformák iránti tisztelet, kegyetlenül kinevettetnek bizonyos lélektani és szociális karaktertípusokat, de nemcsak erről van szó. Nemcsak azért van ez így, mert a komikum szellemének áldozatokra van szüksége. A klasszikus komédia korában a szerelmi kód áll a filmeket meghatározó kódhierarchia csúcsán. A vénkisasszonyt, a magányos nőt, aki nem vállalja fel és nem éli végig a teljes női sorsot, úgy fogják fel a filmek, mint nem nélküli figurát, a szerelmi kód árulóját. A vénkisasszony: aki nem szeretett és akit nem szerettek. Az *Édes mostohá*ban látható, hogy pontosan ez a boszorkány, a vasorrú bába, a női szörny definíciója filmjeink mesevilágában: aki nem szeretett és akit nem szerettek. A vénkisasszony-mentalitás sűrített és karikírozott kidolgozása azért is fontos, mert a fiatal szüzek és az anyák is átveszik. A nem-szerelmi házasságban a nő lelkileg vénkisasszony marad, vasorrú bába lesz belőle, a szerelmi kód romantikus párjainak indirekt igazolója. Vaszary Piri és Gombaszögi Ella gyakran eljátsszák a nemi attraktivitását el-

veszített de a cserében remélt társadalmi sikert sem elérő, nem szeretett, rosszul emancipált nőt, aki másodrendű álférfiként tengeti bogaras életét. Csathó Kálmán már 1924-ben szóvá teszi nevelési rendszerünk problémáját, mely szorongó, defenzív és kishitű mivoltában kifejezetten e szürke sorsra készíti fel a lányokat: „Családanyának és háziasszonynak ma senki se készül – csak vénkisasszonynak."[764]

A tanár háromszögében a hozzá illő tanárnőt, a diáklány háromszögében a hozzá nem illő színészt teszi a film nevetségessé, mert a partnerkereső férfi távolabb mehet el a társadalmi térben; a lány esetén a távolságokat legfeljebb a szerelmi karrier legitimálja. Az egymásnak rendelt emberek viszonyát a *Pókháló*ban megzavarja két nevetséges viszony, melyek egyike túl prózai (a tanár-vénkisasszony kombináció), másika túl frivol (az úrilány-színész kombináció).

A szerelmi háromszög megduplázása olyan megoldást készít elő, mely általánossá teszi a boldogság képét, de két külön-külön nívón lekerekítve állítja szembe egymással a számítások banális teljesedését és a nagy beteljesedést. Klasszikus filmkomédiánkban e két nívó szakadatlanul vitázik egymással, s még arra is van példa, *A királyné huszárja* Gózon Gyula és Dajbukát Ilona által eljátszott komikus szerelmespárja esetében, hogy a banális boldogság képe megszégyeníti a romantikus boldogságét. A banális boldogságot, melyet *A meseautó*ban Kabos és Gombaszögi játszott el, ezúttal Ráday játssza el Gombaszögivel.

A vénkisasszony bűne, hogy nem él a szerelemmel, a szélhámosé, hogy visszaél vele. Fonyódi randevút ad a „negyvenéves lánynak" a Hajnalka utcában. Lujza nemcsak vénkisasszony, egyúttal „a kegyelmes úr húga", s a munkanélküli színművész a kegyelmes protekció reményében udvarolgat Lujzának. „Milyen nagy ideálista! És hogy eszik!" – meséli a rajongó vénkisasszony. „Hát magánál kosztol?" – kérdi gyanakodva a kegyelmes rokon. Lujza megszerzi a protekciót és megkapja fanyalgó színészét, a fel nem nőtt embert, aki kizsákmányolja a nőket, és nem tud közöttük különbséget tenni, mert valamennyit anyapótléknak tekinti.

13.3.4. A pszichoanalitikus komédia lehetőségei

A screwball comedy női rámenősek és önállóak, férfiai önzők és bogarasak. A *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) a dél-amerikai őserdőkből hazatérő rovartudós (Henry Fonda) úrinőnek nézi a Barbara Stanwyck által játszott szélhámosnőt. Ha a lány valódi úrinő volna, sem változtatna a problémán: a tapasztalatlan fiatalember számára, aki rovarokkal töltötte férfiéveit, minden nő veszély és talány Az intelligens és aktív hősnők lehengerlik az elbizonytalanodott férfiakat. Hawks: *Bringing Up Baby* (1938) című filmjében az őslénykutatót (Cary Grant) rohanja le az előbbi kedves szélhámosnő ellentéte, az életet fenekestől felforgató izgága polgárlány (Katherine Hepburn). A lázadozó tudós végül fölismeri, hogy bármilyen nehézzé teszi a nő az életet, mégsem lehet nélküle élni, ami annak a szkeptikus felismerésnek a lovagias kifejezése, hogy úgysem lehet tőle szabadulni.

A válságidőszak újítása Amerikában a nem-szép férfiak (James Cagney, E.G. Robinson) hőssé avatása. Nálunk egyidőben tesz kísérletet Bulla Elma *(Én voltam)* a strapanő és Szakáts Zoltán *(Ember a híd alatt, Pókháló)* a strapaférfi megformálására. Az új, kevésbé idealizált, testileg és lelkileg kevésbé tökéletesen felszerelt, labilisabb és diszharmonikusabb férfitípusok lehetőséget kapnak a korábban kötelezően elfojtott szorongások kiélésére. A *Budai cukrászdá*nak a félrelépéssel kacérkodó lány a főszereplője. A *Pókháló* a félrelépéssel kacérkodó lányt szerető férfit állítja a drámai feszültségtér centrumába. A férfi félelmei adnak lökést a cselekménynek, s az ő feladatuk a néző érdeklődésének ébren tartása.

A gáncstalan lovag képe lesüllyed a gyermekkultúrába. Az új férfiképet ellentétes hatások kompromisszumképződése formálja. Míg a screwball comedy gyengíti a férfit és erősíti a nőt,

a kor egzotikus kalandfilmjei, westernjei és a magándetektív kibontakozó mitológiája a hős és a bűnöző vonásainak vegyítésével, az elátkozott, a kárhozott, a törvényenkívüli mítoszával, a rossz emlékek elől menekülő, a vétkeket áldozatként és bűnösként is megélt, aktív és pesszimista típusok glorifikálásával s a bukás és felmagasztosulás egységeként elképzelt nagyság képével regenerálják a kép diszharmóniája árán intenzivált férfiasság fogalmát. Míg Jávor a gáncstalan lovag képét őrzi és próbálja modernizálni, Páger pedig a nagysággal vegyített diszharmónia megfogalmazására készül, Szakáts e filmje a nagyságtól fosztott diszharmónia vagy a neuraszténia megfogalmazására tesz kísérletet.

A fiatal tanár pókot tanulmányoz. A rovar képe lányarc képébe tűnik át. A tanár feláll, ablakot nyit, de odakinn a lányarcok sokasága, női testek rajzása fenyeget. A férfi hátrahőköl és gyorsan beteszi az ablakot. Az élet két alapérdeke kerül ellentétbe, munka és szerelem, józan ész és szenvedély, légszomj és nőszomj konfliktusa kínoz. Az alapötlet remek: a nőfóbiájával ennyi nő közé bezárt férfi története, aki minden kedves közeledésben boszorkányos ármányt, az ártatlan spontaneitásban hátsó szándékot lát. A lányiskolai tanár nem zsarnok, mint az *Iglói diákok* és a *Légy jó mindhalálig* oktatói: a lányiskolai tanár túsz, a másik nem foglya, a helyzet rabja. *A nagymamá*ban is a gunyoros, szemtelen diáklány van fölényben.

A férfi légy, a nő pók. A férfit a vágy szorongásainak horrorja kínozza.A pókasszony-fóbiát nemcsak az váltja ki, hogy a nőiség e korban gyorsabban változik, mint a férfiaknak a nők iránti érzülete. Az is hozzájárul, hogy a kilencvenes évektől a húszas évekig létrejött bonyolult nőtípusokkal a harmincas évek válságvilága nem tud mit kezdeni. A tízes években a pókasszony még ábrándkép, korántsem rémkép: „Csak az az igazi nő, akiért szenvedni és kínlódni lehet. Akiért sírunk éjszaka, egyedül, és akiért felsebesedik a lábunk. Aki eltaszít és magához ölel. Aki nem engedi, hogy egy pillanatig elfelejtsük őt, aki beül a szívünk kellős közepébe, és ott szó, mint egy pók. Olyan szivárványszínű a kedvünk, amilyen a pók szövése."[765] A *Pókháló* a nemiséggel és a másik nemmel kapcsolatos olyan félelmekkel kacérkodik, amelyeket a hasonló témájú újabb filmek már nem vonnak vissza (Paul Verhoeven: *De vierde man / A negyedik ember*, 1983; Philip Haas: *Angels and Insects / Angyalok és rovarok*, 1995.) Ellentétes felszabadulás-koncepciók: a régi film azért idézi fel a félelmeket, hogy megcáfolja őket és így szabadítson meg tőlük, az újak felszabadítják a félelmeket, arra nevelnek, hogy vállalni merjük őket.

A szerelem a pókasszony hálója. A szorongó Sándor gyón, Lujzának, a szereleméhes kékharisnyának magyaráz: „Félek a nőtől... a férfi gyengébb ... a nő megeszi a férfit... A pókokról következtetek az emberekre... A természet a férfit a nő táplálására rendelte." Hősünk vallomást tesz egy nőnek, de nem annak, akit szeret, és nem szerelmi vallomást. Vallomása nem a vágy gyónása, hanem a szorongásé. A rovarkutatóból szexológussá előlépő Sándor, Lynch: *Blue Velvet / Kék bársony* (1986) című filmjének szerelemképét előlegezve, sötét rovarnyüzsgést pillant meg a szép látszatok mögött. Nem a szerelem félreismerése tartja fel, mint a tévelygő szerelemfelismerés, a bizonytalan érzelmi tudás komédiáiban, a kibontakozást, hanem a tudós szerelemismeret, a rettenetes és kompromittáló összefüggések tudása, amelyek külön-külön mind rémesek, bármilyen elbűvölő a végeredmény. A késlekedő szerelemfelismerés komédiáiban (pl. *Lila ákác*) az illuzórikus érzelmek szalmalángja pusztítja a lélek mélyebb mozdulásait, késleltetve az érzelmek bölcsességének ébredését, a *Pókháló*ban az értelem okossága akadályozza ébredésüket. Az értelem, mely nem ismeri el, hogy az érzelmeknek és szenvedélyeknek saját bölcsességük van, pánikba esik a hasztalan fegyelmezett belső bonyolultságtól. Hősünk az iskolai kiránduláson a hangyákról mesél: csak egyszer szeretnek, ragyognak, repülnek, aztán lehullanak, elveszítve szárnyukat. Megéri az egész ragyogása a részek sötét munkáját? A boldogság pillanata az életet? A szerelem boldogsága az együttélés egészét? Új kérdések a komédiában.

A magántanár az első mozimitológiánkban, aki nem hőse, hanem tudósa a szerelemnek, melyet lehúz az égből a földre. Kijózanító ösztönismeretet csinál a szerelmi istenismeretből, de

miután leírta a pókasszonyt, lepkelányt talál. A továbbiakban a film sem jut tovább hősénél: a pókasszonyt és lepkelányt nem egyazon nőben keresik. A fekete-fehér nőtipológiával duplán csonkítják meg a nő esztétikáját és erotikáját.

A külső tilalmak helyére belső szorongásokat állító filmekben a vizsgálatunk tárgyát képező korban a szeretővel kapcsolatos legprimitívebb szorongás (igazán szeret-e vagy a pénzemért?) a leggyakoribb. Ha a szerető azt firtatja, választottja számítással szereti-e, ezáltal maga is számítgat, beleesett a bűnbe, mellyel partnerét vádolja. Miután a filmek megnyugtattak, hogy a partner motivációja nem gazdasági természetű, továbbra sem tudjuk, hogy ha igazán szeret, ez mit jelent, miben áll? A *Pókháló,* ha sikerül, jelentős lépés lehetett volna az „igazán szeret-e?" kérdésén alapuló komédiák primitív problematikáján túlmenő kérdésfeltevések kibontakoztatása, az irracionális szorongások világának felfedezése és a pszichoanalitikus komédia megteremtése felé.

A tanár az élet értelmét és a férfimunkát megtámadó pusztító erőnek tartja a nőt. A dolgos, megbízható férfi, akinek jelleme szilárd alap a nő élete számára, a nőt nem érzi ilyen alapnak. A nemek duplán veszélyeztetik egymást. A szorongás veszélyezteti a szerelmet és a rajongás által a szerelem veszélyezteti az embert. A szorongó férfi ott is veszedelmeket lát, ahol nincsenek, a rajongó leány ott sem látja őket, ahol vannak. A színművész könnyelmű önzése olyan veszély a nő számára, amilyennek az alternatív férfihős a nőt érzi. A derűs charmeur, aki gátlástalanul felhasználja, aláveti öröme és kényelme érdekeinek a nőket, maga használhatatlannak bizonyul számukra.

A téma és az indítás, mint annyiszor, túl sokat ígér. Sándor komplexusa annyiban lenne érdekes, amennyiben egyazon nőben találná meg a negédes szépséget és a szívós rovartulajdonságokat. De az izgalmas ragadozónőket ígérő film a továbbiakban visszatáncol és a formálás energiáinak jó részét a feltoluló problémák elfojtására fordítva, megtér a szűz apoteózisához. „És nem fél, hogy megeszi magát?" – rosszmájúskodik Lujza kisasszony. A tanár a fejét rázza: „Ez nem pók! Ez fecske! Pillangó!" Ha a férfi félelmeit akarja a film kidolgozni, a lány félrelépése felesleges; ha a pókasszonyt akarja a film megmutatni, akkor a félrelépés kevés. Vannak érinthetetlen tabuk, s a klasszikus boldogságmitológiában ezek között is első az úri szűz, a feleségül veendő nő. A filmek összetévesztik a tisztaságot a tulajdonságok nélküliséggel és a korrektséget az unalommal. A *Pókháló* alkotói a poláris tulajdonságok lefokozó kompromisszumaként, a női vonások cenzúrált választékaként s nem a feminitás lehetőségeinek felfokozott találkozásaként képzelik el az ideált. Az eredmény olyan nő, aki tisztább mint amilyennek látszik, de a látszat és a valóság különbsége nem tartogat számunkra mellbevágó meglepetéseket. Az amerikai filmek erősebbek, mert jobban bemártják a nőt, mielőtt tisztára mosnák. A *Pókháló* prűd nőideálja csak ártatlan flörtöt engedélyez Ulrich Irénnek, ami a kor megsokszorozott csábításai és szkeptikus önismerete mellett ízetlenné, infantilissé teszi a lányfigurát. „Enyhe dolog na, szolid, mint a babypúder, ez a film. Kár is csúfolódni rajta." – írta Hunyady Sándor a *Pókháló*ról[766].

A film fő problémája, hogy a hős nőképe érdekesebb, mint maga a lány. Mivel a titkos utakra vezetett Irént végül túlságosan tisztára mossa a film, be kell vezetni egy pótlólagos pókasszonyt. Hősünknek dúsgazdag brazil nő udvarol, aki oda hívja őt, ahonnan a *The Lady Eve* bogaras bogarásza érkezett, a forró délre, a zöld pokolba. Sándornak van kiútja, ha Irénben mégis csalódnia kellene: várja a tudomány, a trópusok, a rovarvilág és a tiszta (ha nem is erkölcsileg tiszta de legalább vegytiszta) erotika. Sao Paolo szépe duruzsol és invitál: „Tudja, milyen érdekes állatok élnek Brazíliában?"

Miután a komikus Lujza doktorkisasszony tolakodó és suta vágya nem kompenzálta Irén félrelépését, Sándor szerelmi háromszögének megkettőzése, az Irénnel szemben álló alternatív nőalak megduplázása állítja helyre az egyensúlyt. Erre Erdélyi Mici, az Irén barátnőjeként be-

vezetett szex-sztár is alkalmas lehetett volna, akit azonban még alkalmi flörtpartnerként sem éreznek a szerzők a neuraszténia lelki penészével szellemi szuperhőssé érlelni szándékozott egyetemi magántanárhoz illő típusnak. A tudós ember kalandja tekintélytisztelő mozikultúránkban minimum gazdag özvegy lehet. E skrupulusok – így áll bosszút a dolog logikája – a frivol nőtípusok elszaporodásához vezetnek: a megkívánhatóság küszöbét el nem érő vérmes vénkisasszony s a még a a hős általi észlelhetőség küszöbét sem elérő kis táncosnő mellett a víg özvegy is szükségessé válik. A frivolitás láncreakciója ellen védekező film nevetségessé teszi az erotikus nőket, a szabados Simon Mancit és az átfűtött brazil özvegyet. Mivel az idealizált nőtípust nem tudta izgalmassá tenni, a spontánul izgalmassá váló típusok nevetségessé tételével védekezik. A tulajdonságok nélküli lány idealizálása és az erotikus asszony nevetségessé tétele egyaránt jogosulatlan. Ha a lány lepke s az asszony pók, hősünk joggal retteghet, mert asszony lesz a lányból. Ha hősünk mégsem retteg, ezt azért nem teszi, mert bár a megtalált boldogság bármivé válhat, egyelőre elhomályosít minden további lehetőséget. De ha a boldogság elfeledi a jövőt, akkor a mindent feledtető mámor meggyőző képét hiányolhatjuk. Minthogy a tanár számára is van erotikusabb út (a brazil nő), a diáklány számára is (a színész), végül is az erotika lefojtását, megfékezését, kordában tartását jelentik egymás számára a film hősei.

A tanár megkapja a lányt, a nevetséges vénkisasszony a nevetséges csábítót, az erotikus nők sorsát azonban homály fedi. A kihívó, aktív nők egyelőre elutasított szeretők epizódszerepeiben haladnak a negyvenes évek felé, amikor majd melodramatikus hősnőkké emelkedhetnek.

13.3.5. A happy end mint kalap

Ráday játssza el a film legszórakoztatóbb figuráját. A *Pókháló* készítői az idealizált szerelmespárt kevés találékonysággal állítják elénk, a frivol figurák megelevenítésében ügyesebbek. Mintha unnák, amit ajánlanak, s csak annak képei melegítenék át a filmet, amitől óvnak, a tiltott utakon lopakodó, illegális boldogságé. Ha az eszmény steril és vonalas, a bűn asszimilálja az élet sava-borsát.

A frivol helyzetek mozgósítják az alkotók találékonyságát és humorát. Irén a színésszel randevúzik, míg szerelmének az érettebb nő udvarol. Ez a film erotikus csúcspontja: mindkét szerelmes tilosban jár. Ezen a ponton veszi át a filmvásznat Simon Manci, a temperamentumos barátnő. A filmbe beépített revüjelenet Erdélyi Mici egyik legkedvesebb fellépése. Induló harsan, tengerészruhában menetelnek a táncos lábú lányok. Erdélyi Mici beperdül a színpadra és szerény, de vidám kis hangján rázendít: „A boldog tengerész, / Amerre jár és néz... / A nőre csak ránéz, / S a nőcske máris kész!" Manci dalát elragadóan bájossá teszi, hogy semmihez nincs köze. *A csúnya lány*ban helye lett volna – úgy jön elő a *Pókháló*ban mint egy elkésett poén, lépcsőházi szellemesség –, a *Nászút félárom*ban majd ismét helye lehetne. A *Pókháló*ban tökéletesen értelmetlen. Vagy mégsem? Sehogyan sem kapcsolódik a cselekmény problémáihoz és figuráihoz, saját attraktivitása jogán létezik. Egyszerűen van és ezáltal végül is az élet képe: az élet alapvető véletlenségéé. Válasz is lehetne hősünk pókfóbiás szorongásaira, de a tanár soha sem jön el a ligetbe és menyasszonyát is csaknem kidobja, mert itt járt.

Eljön az érettségi, a műfajban a cselekmény záróaktusa, melyet búcsú és szétszóratás követ. A *Légy jó mindhalálig* tanári kara kegyetlenül kipellengérezte az igazat és gyengét, a *Pókháló* tanári karát tetszés szerint manipulálja a gátlástalan ifjúság szabados ereje. A *Légy jó mindhalálig* fegyelmi vizsgálata konstruált perek felé mutat, a *Pókháló* érettségi vizsgája nevetséges szélhámosság, mely önmagát vádolja. A bizottság, akárcsak Lubitsch: *The Student Prince* (1927) című filmjében, komikus és korrupt. Lubitsch diákfilmjében nem az egy Karl August

megy el levizsgázni a húsz tanár előtt, a vizsgabizottság vonul el levizsgáztatni az egyetlen diákot, aki nem tud felelni a kérdésre, ami láthatólag meg is rémíti, de nem Karl Augustot hanem a kérdezőt. A századfordulón játszódó *The Student Prince* világában Karl August hercegi rangja körülbelül olyan hatalom, mint a harmincas években játszódó *Pókhálóban* Manci lábai. Ne feledjük, hogy már a bájos Perczel is korrumpált egy tanárt a *Budai cukrászdában* s Muráti lábai is megváltoztatták az *Elnökkisasszony*ban a menedzseri kar életét. A *Pókhálóban* a tanulni rest Manci kisasszony az érettségin lábait mutogatva remekel. Míg az elnök, Pethes Sándor (akit Perczel is korrumpált), elbűvölten bólogat, Manci Vörösmartyval riogatja a tanárnők varjúcsapatát: „Útálta a rosszindulat mocsarában fetrengő öreg nőket. Mély hódolattal viseltetett a szépség és fiatalság iránt." Ha az egymáson átvetett szép lábak döntik el az élet sanszait, akkor Fonyódinak szerencséje, hogy az úszómester nem taníttatta őt.

Sándor pókfóbiájának a Shakespeare-szerepet szavaló Irén Júlia-mániája felel meg. Az egymásra beváltott vagy egymással semlegesített leányálmokat és férfiszorongásokat, a férfi negatív s a nő pozitív illúzióit egyaránt elbúcsúztatja a házasságra érett pár egyesülése. A házasság az az éden, amelynek kapujában le kell adni fóbiánkat és paranoiánkat, mániáinkat és depresszióinkat.

A magyar filmkomédia aranykorára jellemző szokásos záróaktus következik. Kis vendéglőben vagyunk. Itt van mindenki a lampionfüzérek alatt. A zárt szoba rejtélyén alapuló krimiben a vád hozza össze a szereplőket, a klasszikus filmkomédiákban a vágy. Tangó csattan. Izgatón, hízelgőn kígyózik a dallam. „Álomkastélyban, rózsanyoszolyán..." Az ígérgető dal szerelmi szofisztikája többet ad hozzá a megoldáshoz mint a kibeszélés. A megtérő Irén tisztán tér meg: semmi sem történt. „Sándor kérem, hallgasson meg!" De mindegy, mit mond. Átlátszó kalapot visel, amelynek karimája glóriát von a kis hazug feje köré. Csak rá kell nézni, fölöslegesek a szavak.

Irén hálószerű anyagból készült kalapja a pókháló, melynek közepén a lány ártatlan arcát látjuk. Balázs Mária filmje az utolsó pillanatokban válik érdekessé. Egy film, amelynek happy endje egy kalap! Egy kalap, amely mindent megmagyaráz. Amely a férfi pókfóbiájának tárgyát, a női érzések pókhálóját átértelmezi az élet csillogását visszaadó aranyfüsttté. A megoldás a pókháló és az aura analógiáján alapul. A happy end mint kalap eszméjének lényege, hogy a kalap az, ami az öltözködést befejezetté nyilvánítja. Az emberi egzisztenciát lehámozó dramaturgia ellentéte a sötétben dolgozó erőket lenni hagyó, a rejtélyeket és diszharmóniákat távolról szemlélő, sötétben dolgozó, erjesztő munkájukat rájuk hagyó, felöltöztető dramaturgia, mely csak a végeredmény harmóniájának képe felett őrködik.

14. A kővé vált ember és a megfagyott gyermek (A Shirley Temple-kor gyermekmelodrámáinak nevelési eszménye)

14.1. A nő, aki nagyon szeretett volna anyává válni (Édes mostoha)

14.1.1. Balogh Béla világa

A kor rendezői közül leginkább Balogh Béla felel meg a „szerzői film" eszményének, miként azt az ötvenes évektől a Cahiers du cinema képviselte, a hatvanas évek esztétái megfogalmazták és a hetvenes évek szemiotikusai a filmelemzés számára operacionalizálták. Balogh Béla filmjeire jellemző a személyes tematika, a stiláris kézjegy, a némafilm művészi korszakának formanyelvi eredményeihez való visszanyúlás és az „üzenetben" gondolkodó ideológusi ambíció. A filmművészeti műalkotás alapvető alkotórésze, egységének művészi alapja, véli Balogh Béla, „a rendező egyéniségének a színe"[767]. De a film egyúttal tömegművészet, a filmrendező a nagyközönségnek dolgozik. „Hol van tehát akkor a rendező egyéni színe? Ott, hogy megkeresve a tömegpszichét, azt megragadja és magához emeli."[768] A művészi ambíciók és a szórakoztató szerep között a rendező koncepciójában egy nevelési eszmény közvetít. A szerzői kézjegy, a szerző „egyéniségének színe", Balogh Béla filmjeiben, akárcsak Hitchcock vagy Willi Forst esetében, a tömegkultúrán belül jelentkezik, s nem jár együtt – Fejős vagy Szőts módján – a tömegfilmtől a művészfilmhez való áttörés kísérletével. A naiv filmkultúra keretein belül maradó művészi ambíciók, Hitchcock és Forst humora híján, maguk is naivak: a mítosz szentimentális többrevágyását képviselik, a művészet mitikus nosztalgiáját.

Balogh Bélát a „problémafilm" eszménye vonzza, melynek kedvéért hajlandó lemondani az egyneműen szerelemcentrikus komédiák formai karcsúságáról. A kor uralkodó komédiaformájától a melodráma felé hajló filmjei, a *Tomi, a megfagyott gyermek*, az *Édes mostoha* és a *Méltóságos kisasszony* túl is lendülnek a melodrámán, de nem a művészfilm irányában, csak azért, hogy az újkeletűbb és prózaibb szappanopera-forma felé közelítsenek.

A Balogh-filmekben egyenrangúként zárkózik fel a szokásos szerelmi tematika mellé a nevelés problematikája. „Balogh Béla a fantázia és a művészet szabadsága, s egyáltalán: az ember szabadsága mellett áll ki." – írja Kovács Mária[769], aki az *Édes mostoha* elemzéséből azt is leszűri, hogy „Balogh Béla a felvilágosult, humanista polgári nevelés elveit kívánhatta népszerűsíteni."[770] A rendező a „fekete pedagógia", a szellemi szabadságot és önállóságot letörő alattvalói nevelés bírálatán felül egy pozitív pedagógiai eszmény megfogalmazására is kísérletet tesz, melyet az *Édes mostohá*ban az új anya, a *Tomi, a megfagyott gyermek*ben a Básti Lajos által alakított adoptívszülő, s a *Méltóságos kisasszony*ban a szintén Básti által játszott házitanító képvisel. A szándék nemességével többnyire nem arányosak az eredmények. A „fekete pedagógia" kritikájából sem születnek a *Zéro de conduite* vagy a *Mädchen in Uniform* rangját megközelítő filmek, s a pozitív pedagógiai eszmény kifejtésével próbálkozó képsorok a szentimentális kritikának szenteltek színvonalát sem érik el. A kor panaszaiban differenciáltabb emberkép fejeződik ki, mint programjaiban, melyeket megterhel a türelmetlenség és a prűdség, az embernyomorító kényszermorál és a görcsösen szépítő illuzionizmus nyomása. A pozitív nevelési eszmény megfogalmazása nem sikerülhet, amíg a kényszerkultúra emberképének van elég

ereje, hogy kritikusait is kösse, és a lázadó fantáziát is újra kontrollálja. Az elbizonytalanodó pedagógiai melodráma végül ismét átengedi a terepet az uralkodó komédiaformának. A *Méltóságos kisasszony*ban, az elhalványuló nevelési koncepciót a makrancos nő beavatásának keretében keltve új életre, győzelmet aratnak a komédia igényei. A nevelési melodráma megtér a szerelmi nevelés komédiáinak sorozatához *(Nem élhetek muzsikaszó nélkül, Elnökkisasszony).*

Az *Édes mostoha* különös film, melyet egyszer bizonyosan felfedeznek a világ filmtörténészei. Erényei azonban, melyek által kimagaslik a pedagógiai sorozatból, más természetűek, nincs sok közük a pedagógiai felvilágosodáshoz.

14.1.2. Vidéki csend, szeszélyes nyár (A melodráma lappangó nagyformája és a némafilm öröksége)

A Berlinből hazatért Balogh Béla első itthoni filmje telitalálat. „Az *Édes mostoha,* Lakner Artúr gyerekszínházának sikerdarabja, a türelmes gyereknevelésről forgatott példázat kétségkívül »szédületes siker«, mint akkor mondogatták... a Shirley Temple-filmek magyar változatai – egyébként nem is rosszabbak azoknál..."[771] Az *Édes mostoha* forgatókönyvét – Lakner Artúr 1933-ban bemutatott, később gyermekregényként is sikert aratott gyermekoperettjéből – Lakner Artúr és Kővári Gyula írta. Párizsból hozták haza az operatőrt, Berend Lajost. A gyermekmusical zenéjét Szlatinay Sándor írta. A filmet a kilenc éves Ruttkay Évára írták, aki azonban a forgatás harmadik napján megbetegedett. A szerepet Péchy Gizi vette át (később a Magyar Állami Népi Együttes szólótáncosnője). A filmet 1935. október 15-én mutatták be a Décsi és az Uránia mozikban. „Kissé szentimentális filmdráma, figyelemre méltó – képileg is érvényesülő – lélektani motiválással." – írja Nemeskürty[772]. A hetvenes években készült filmtörténeti összefoglalás „a humanisztikus tartalmat hordozó alapötletet, a helyenként kétségtelenül jó pszichológiai érzékről tanúskodó meseszövést, a formanyelvi eszközök használatát" méltatja az *Édes mostohában*[773].

Balogh Béla a csendes vidéki világ vágyaiból formál csodák nélkül is tündéri környezetet, mint Menzel a *Rozmarné létoban / Szeszélyes nyár* (1967). Ébred a porta. Frici (Gózon Gyula), az artistából lett kertész a fehér ruhák felett lebeg a szárítókötélen. Mutatványát csengő-bongó porondzene kíséri. Frici a kötélen egyensúlyoz az udvar prózája felett, miután a gazdasszony „kötélrevalónak" titulálta. A képi és nyelvi komikum összecsendülése fantasztikum és vicc rokonságára utal. A dajkának bevált Frici rossz kertész. „Maga repül, a kutyájával!" – támad rá Fricire Ibolya (Vaszary Piri). A cirkuszban gondolkodó férfi félreérti a fenyegetést: „Szenzációs! A repülő kutya!"

Az *Édes mostoha* érdekes kísérlet, mely megpróbálja gyermekszemmel láttatni a gyermekkort. Gózon kötéltánca meseivé teszi a hangulatot, de csak annyira, hogy – a gyermekkor látásmódjának megfelelően – lebegőbbnek és jelentőségteljesebbnek lássuk a világot. Végül, akárcsak Menzel filmjében, az artista leesik a kötélről, s a köznapokba való fájdalmas visszatérésben itt is része van a gazdasszony kiabálásának. A kialudt fantáziájú, csodalátásra képtelen ember beavatkozása hozza le a komikus fantasztát az „égből" a földre. A bohóckodó artista és a kis hősnő kapcsolata a kislányt is minősíti. A gyerekek ma is az emberiség költői korszakában élnek, ezért árvák, és az árvaságot nem kell feltétlenül szó szerint érteni. Az *Édes mostoha* az árvaságról szól.

Fodros-bodros, giccses kislány jelenik meg a kert virágai között. „Árvácskát szedek... Elültetem őket anyuka sírján!" A gyermekbáj esztétikája a giccs egyik legfőbb hatóeleme. A gyermeknek rá kell vennie a felnőttet, hogy ellássa őt, azaz el kell bűvölnie. A gyermek ösztönös összínjátszó. Kifejezőbb és spontánabb mint a felnőtt: teli szájjal nevet, tapsikol örömé-

ben. A bánat kifejezésében sem ismer mértéket, a gyermekbánat határtalan és költői, minden ízében kifejezéssé válik, sőt, a kifejezésből táplálkozik, a kifejező dramatizálás segítségével tartja életben magát. A gyermek világában egyrészt azt is a nyelv (általában a jelzésadó viselkedés) teljesíti, amit a felnőttében a munka, másrészt a testnyelv olyan feladatokat vállal, melyeket a felnőtt világban a verbális nyelv vesz át. Mind a munkával, mind a fogalmisággal szemben az esztétikum dominál. A puritán felnőtt megsokallja e „különös" középdimenzió érzéki orgiáit és rászorítja a gyermeket a kifejezés megfegyelmezésére. A gyermeket korunkban mindinkább visszautasítják, ha cifrázni kezdi gyermekségét. A Shirley Temple-kor még bátorítja a gyermek önkifejezését, s gyakran orákulumot keres a gyermekvilágban.

Az *Édes mostoha* indítása fantasztikummal kacérkodó játékos világba vezet. A hangosfilm születésekor sokan féltek tőle, hogy az árnyak megszólalása túlságosan elviszi a filmet a naturalizmus felé. A maga módján a harmincas évek glamúrfilmje is megoldja a problémát: a régi Hollywood álomrealizmusa a nem létező világok mágikus illúziójának fokozására használja a beszélőkép fokozott naturalizmusát. Eizenstein, Chaplin és René Clair a filmi megnyilatkozás nyelvi természetét és a közlő szubjektivitását hangsúlyozva védekeznek a naturalizmus ellen. Balogh Béla filmjének nyitóképsora a Clair-filmek játékos iróniájával rokonul. „Apám kísérletező ember volt. Szüntelenül új, filmszerűbb megoldásokon törte a fejét." – írja Szepes Mária[774]. Balogh Béla a középfajú társalgó filmek egyeduralma idején megkísérel visszatérni a hangosfilm eredeti értelméhez. A gyermekvilágban, melyben minden tárgy és környezet a gyermek módján kifejező, kapóra jönnek a némafilm emlékei. Balogh Béla a gyermekkor megelevenítése során segítségül hívja a film gyermekkorát. Az asszonyok hétrét görnyedve pletykálnak s a szárnycsapkodó tyúkokkal párhuzamba állítva rebbenek szét. A pletykás cselédekre rádörrenő gazdasszony lendületes kört ír le karjaival a levegőben. Egész testével nyomatékosítja az elmondottakat, a taglejtés is kiált. A némafilmi „szemafor-színjátszást" feleleventő játékstílus összhangban van a szójátékos dialógusokkal. A gazdasszony csípőre tett kézzel perel Fricivel: „Maga ne locsogjon, hanem locsoljon!"

A gyermekkor közelében időző varázsvilág, melyben csodák már nincsenek, de nagy gesztusok, szenzációk, attrakciók még vannak: a melodráma televénye. Frici dióhéjban előadja a későbbi híres cirkuszfilm, a *Trapeze* (Carol Reed, 1955), a repülés és zuhanás, a hármas szaltó és a halálon diadalmaskodó szeretet legendája alapmotívumát, elbeszéli az elvétett ugrást, mely nyomorékká tette gyermekét. A motívum Dupont: *Varieté* (1925) című filmjére megy vissza, Balogh Béla e híres Putty Lia-film emlékének adózik, a motívum szentimentális adaptációja azonban közelebb áll Carol Reed filmjéhez. A zuhanás története a kertben látott nevetséges lepotyogás felfokozott változata, pontosabban a nagy élet története, amelynek a mai élet a lefokozott változata, utójátéka. A melodramatikus emlékezés visszakíséri az ünnepelt, lebegő csodapárt, apját és lányát, a lebegésből és dicsőségből, a közös valóságon osztozó banális emberek szintjére. Az *Édes mostohá*ban Frici képviseli a komédiába beépített kísérleti- és betét-jellegű mini-melodrámát, melyet a *Budai cukrászdá*ban Judit, a modell története. A kertésszé leminősített artista (pásztoridilli figurává leminősített hős) története nagy mese a kis mesében, Hollywood-film a magyar filmben, a múlt a jelenben, a katasztrófák egzotikus kalandja a köznapok banális kalandjában, halálos kaland a szerelem kalandjában.

Frici a cirkusz világáról, különleges attrakciókról és tragikus eseményekről mesél Erzsikének. A békés virágágyak között elhangzó mesét aszinkron hangmontázs dramatizálja: dobpergés kíséri, felidézve a láthatatlant, az elmúltat, a katasztrófát. „Most jön a legnehezebb. A dupla szaltó. Bekötöm Ellie szemét!" Dob pereg. „Ugrás!" Erzsike játékai statisztálnak a múlt tragédiájában. Egy baba. Játékkutya. Plüssmajom. Élettelen tárgyak bámulnak nagy szemekkel a múltból kihalló sikolyra. A valóságos sikoly csak emlék, a puszta emlékkel szembeállított jelent pedig csak játékok képviselik. A tragédia csak emlék, a valóság pedig csak játék. A kislány arca

élő valóság, de nem felnőtt valóság. Játékvilágban vagyunk, ahová csak mesék témájaként szűrődik be a méltó valóság. A nagy dráma színhelye a múlt. A távoli, elnapolt, valahol a jövőben lappangó banális valóságot a gonosz mostoha fogalma testesíti meg a kislány számára.

Kutya liheg csodálkozva. A múltban játszódó nagy melodrámából visszatérünk a jelenbe, a kertbe, a humorisztikus giccsobjektumok kedélyes, infantilis világába, melyben mosollyá oldódik a fájdalom. Ismét körülvesz a rengeteg virág. Erzsike világa. „Mit csinálnak?" – kérdi a cseléd. „Mulattatom Erzsikét." – feleli Frici, lehajtva fejét, rejtve a fájdalom szétfutó ráncait, megőrizve hangja Erzsikét megnyugtató zengését. Később a kertész a reggelizö Hargittay (Páger Antal) asztala mögött topog. Az úr tréfálkozik, foghegyről beszél Fricivel, de a kórházban fekvő, többször operált, dupla szaltós artistalányról hallva felfigyel. Leteszi a kávéscsészét. „Üljön csak ide le!" Helyet csinál az asztalnál.

Az *Édes mostoha* burleszkben oldja a nagy melodrámát. Gózon Gyula könnyedén uralja a sírás és nevetés pólusai között nyíló távolságokat. „Én húsz évig a levegő királya voltam, énnekem az életbe nem volt kérem egy ügyetlen mozdulatom!" – mondja nagy elánnal, drámai taglejtéssel, lesöpörve az ezüst tálcát a reggelivel.

14.1.3. Az apaszerep korai-felszíni és az anyaszerep késői-lényegi megtámadottságának következményei

Frici féltékeny a Hargittay-házba hozandó új anyára: „Hát akkor én most fölösleges leszek, ha új anya jön a házhoz!" A képzetek merev ellentéteit feloldó pótlólagosság, a „mintha"-szerűség közegében, Kabos és Gózon alakításaiban, gyakran átjátszik egymásba az apai és anyai funkció.

Az anyai funkció korabeli – éppen a modernizáltabb szubkultúrákat érintő – zavarának számos dokumentumát idézhetnénk. A kor egyik regényében pl. az „anyai" hang – a szeretőihez képest – hidegebbet, közönyösebbet jelent. A szerelmes férfi megriad: „Megint nyugtalanná tette Edit fölényes, természetes hangja, amely majdnem hűvösen anyai volt."[775]

Az anyai funkciójában meghiúsult sárkány (pl. Schneiderné a *Hyppolit*ban), aki gyakran türelmetlen, de jószívű tekintetes asszonnyá szelídül (pl. Tóni néni *Az új rokon*ban), máskor tolakodó, katonás pótanyává válik (Gombaszögi *A meseautó*ban, *A csúnya lány*ban és az *Elnök-kisasszony*ban). A korlátolt és lehengerlő, érdes és tenyeres-talpas nőtípusok térhódítása és kudarca kíséri az anyai funkciók felvételét Kabos és Gózon pótapai szerepeiben.

Kultúránkban az apakép, a nagy atyai image előbb bomlik fel, mint az apai funkció. Ennek következtében a férfiaknak van idejük egy hosszú bomlási folyamat során, alkalmazkodási reakciókat találni, melyeket nem korlátoz egy erős, patriarchális atyamítosz, szociológiailag pedig támogat, hogy a XIX. század magyar társadalmában a nemes már, a polgár még gyenge, így a családfő melankolikus vagy prózaian racionális, esetleg szelíd bölcs, mindent megértő lelki támasz lehet. A filmekben az apával szemben sokszor előtérbe kerülő pótapa játékosabb figuráját nem terhelik az apasággal kapcsolatos előítéletek. Ez lehetővé teszi a hagyományos, hivatalos apaképből kizárt tulajdonságok befogadását.

Az anyáról a pótapára (a nőről a férfira és az igaziról a pótlólagosra) való kettős átvitelnek nemcsak az érvényes társadalmi apaképet lazító és a fellazult apaképet kímélő funkciója van, az anyaképet is kíméli. Gózon anyapótló funkcióban fellépő öreg cselédként játssza el a szerepet, melyet a zsörtös háziasszonnyá lecsúszott feleség töltene be a háztartásban. A szentimentális szerelmi vallás lánykultuszával és a valódi szentséggel is kapcsolatba került anyakultusszal szemben a háziasszony életének valóságában tetőzik a nőt szeretőként, anyaként, háziasszonyként és munkaerőként is kizsigerelő civilizáció nőellenessége. Nemcsak nőtisztelő kultúra és kizsákmányoló civilizáció ellentétéről van szó, a nőtisztelő kultúra kultusza is ellentmondásos,

mely utóbb szinte mintegy bosszút áll az előbbi – jobbára akkor is elméleti – hódolatért. De a nézők leginkább a halálfélelemre emlékeztető heveny pánikba esnének a tündér és istennő trónfosztásától. A nézők inkább akarják holtnak tudni a szép és jó anyát, mint megunt szeretőnek és megöregedett háziasszonynak látni.

Hargittay báró, az aggódó apa, a háziorvossal tanácskozik.

– Írjon neki valamit, mit tudom én, csukamájolajat vagy vasat.

– Rajta csak egy hatásosabb gyógyszer segíthet.

– Kérem írja azt!

A doktor erre felírja az „anya" szót. Hatásosan hangosfilmi az inzert: a néma szó kiáltása. A kiábrándultság szemérme által a némafilmi jelrendszerbe száműzött „anya" szó.

Mi hiányzik Erzsike világából? Mit nem adhat meg a hímnemű pótanya? A bármennyire is szerető férfiak suta és darabos, feszes és tragikus nevelést adnak. Gyámolítanak és féltenek, zavartan hárítanak vagy elvtelenül túlkényeztetnek, de nem tudnak anyai örömmel válaszolni a gyermek léte egészére. Elkísérjük a vénséges parkban a faóriások szálegyenes törzsei által védtelenné, kiszolgáltatottá kicsinyített Erzsikét. A kislány félrevonul, hogy eljátssza a hiányolt anyáskodást. „Édes, drága szép kis virágszálam!" – ringatja a babát. A férfiak nem tudnak babázni. Ha tudnának, sem segítene, mert akkor a tradicionális férfikép értelmében nem lennének férfiak. A férfiként bukott, s nővé válni nem tudó hímek anyáskodása pedig nem teljes értékű. Komikus mellékfunkcióként kedves lehet, de az élet problémáit nem a komikus mellékfunkció oldja meg. A hímnemű pótanya az elválni, önállósulni vágyó, nagyobb gyermek szükségleteinek tükre, a szülői visszavonás ideálja. Hargittay a szeretett nővel szemben is feszélyezett, tehetetlen. Páger itt is – mint az *Ítél a Balaton*ban, az *Évfordulóban* vagy később a *Szűts Mara házasságában* – tragikus arcát veszi elő, melyet a gyermekfilmben nincs módja kiélni, ezért olykor nem tudni, Páger-e a feszélyezett vagy Hargittay.

Erzsikének – halljuk a doktortól – kisebbrendűségi érzése van, mert nem becézik és kényeztetik. „Bocsánatot kérek, báró úr, mit mondott a doktor úr, mit jelent az a Mindersicherheitskongresszus?" – kérdi a címzetes kertész. „Minderwertigkeitskomplex" – helyesbíti a báró.

– Az! Az! Az a Minderherzigkeit!

– Hát ez esetben anyát, feleséget jelent.

– No és mikor jön ide az a mindene herzig Weiss kisasszony?

– Még ma érte megyek Pestre.

14.1.4. Az aggszűz mitológiája

Az aggszűz az egyedülálló (önálló, független) nőnek az elvált, a házasságon kívüli kapcsolatban és az alkalmi partnerekkel élő nőtől különböző, sajátos típusa a kor mozimitológiájában. A régi magyar filmben a független nő általában is kissé nevetséges vagy félelmes. A szüzesség megőrzésének, melynek egy narcisztikus individualizmuson belül éppen olyan mély értelme lehet mint egy aszketikus kultúrának az empirikus embert önmaga fölé emelni kívánó célrendszerében, a két háború közötti kor köznapi kultúrája már nem tud mélyebb értelmet tulajdonítani, akkor sem, ha az újragondolásra sem meri rászánni magát és a szüzességet továbbra is a férjnek hozandó áldozatnak tekinti, s a nő végigélt nemi életét továbbra is csak a házassággal tudja legitimálni. A nő szüzességét nem a nemi élet előtti állapotnak tekintik, hanem a nő erkölcsi állapotának. Nem a szüzességet tekintik a „még nem", hanem feladását a „már nem" állapotának, az előbbit a csillogás idejének, az utóbbit a hanyatlás kezdetének. A szüzesség elvesztéséről és nem a nemi élet, a szerelem, a tapasztalat elnyeréséről beszélnek. A bizonytalanság a későbbiekben is tovább kíséri a kultúrát, az elkövetkező évtizedek érzelmi harcaiban is hol az érzelmi

életet és a szexuális erkölcsöt védő gát szakadásának, hol börtönkapu nyílásának tekintik a női nemi élet kezdetét jelző fizikai metamorfózist.

A szüzesség állapotában a férfi szolgálja a nőt, a földre szállt angyalt, az asszonyi állapotban a bukott angyal a férfit, a föld urát. E kultúrában kimondatlanul kötelezőnek vagy legalább illőnek érzik a frigiditást, feltételezve, hogy a nő csak a férj vágyáért s a házasság szentségéért hajlandó feláldozni szűzi normálállapotát. A kettős elvárást, melynek lényege, hogy a nő legyen boldog, mert boldoggá teheti a férfit, de ne legyen túl boldog, azaz élveteg, érzékelteti az Iszony esküvő-jelenete. Németh László regényében két anya nézi Nellit: „Az egyik, úgy érzem, azt kutatja, boldog vagyok-e, megfelelek-e a fia szerelmi búgásának, a másik meg úgy tesz, mintha boldog volnék, most merülnék alá a világi örömökbe, s neki kellene legalább a lelkem tisztaságáért imádkoznia."[776] Ám az egész vázolt rendszert egyszerre megrendíti, hogy az aggszűzön nevetnek. A szerelmes aggszűz képe némi magyarázattal szolgál, hiszen apácaként a szűz nem nevetséges. Az aggszűz komikus alak a filmekben, mert sem nem elég világi, sem nem elég világon kívüli. Csak azért válhat komikussá, mert ha nem viszi végig a szüzességet, az a gyanú kíséri, hogy nem megőrizni akarta, csak nem sikerült elvesztenie.

Gombaszögi *A meseautó*ban és az *Elnökkisasszony*ban olyan vénkisasszonyt játszik, aki azért nevetséges, mert nem fontos neki a férfi. A *Pókháló* „negyvenéves lányaként" ugyancsak a Gombaszögi-hősnő azért válik nevetségessé, mert szerelmes. Az előbbi filmekben ő a Kabos-játszotta agglegények táncoltatója, az utóbbiban őt idomítja Ráday. Az *Édes mostohá*ban Vaszary Piri játssza a szerelmes aggszüzet. Ibolya, a kardos gazdasszony, az udvaron a cselédek réme, a kastélyban epekedő szerelmes. Hargittay báró pipafüstöt fújva tartja távol a tolakodó rajongót. A megrebbenő vénkisasszony köhécselve járja alázatos szerelmi táncát.

Balogh Béla koncepciójában az aggszűz nem önmagában nevetséges, még csak nem is szerelmi ambíciói teszik nevetségessé, hanem az, hogy bakfisként viselkedik, s nem az érett asszony szerelmével szeret. A magányos nőt nem a magány, hanem a szűzlányrituálék teszik nevetségessé.

Olyat választottam, aki egészen közel áll hozzám, magyarázza a báró Ibolyának. A Hargittay mellett álló vénkisasszony, aki szó szerint értelmezi a közel állást, boldogan elrohan, hogy fehér bakfisruhára váltsa fekete öltözetét. Az *Édes mostoha* vénkisasszonya akkor próbál átesni a lányság és asszonyiság között közvetítő első női metamorfózison, amikor a másodiknak lenne ideje, mely az ifjúi örömöktől való búcsúzások és a bölcsesség kora. E kort még nem jellemzi az örök ifjúság amerikai mítosza s az életet a markáns átváltozások sorában érzik teljesnek, beleértve a „szép öregséget". Az első metamorfózis (a szépség, a virágzás beteljesedése) gyámoltalan mimézise a második metamorfózis (a jóságé és bölcsességé) helyén az elkésettség kifejezése, a sorsérzés hiányáé, ember és világ harmóniáinak megbomlásáé, melyek szimbólummá, értelmes üzenetté tették az élet egészét. A nem a maga idején kivitelezett funkció bosszúja a komikum forrása.

14.1.5. Kacérkodás a Gonosz mitológiájával

A kultúránk és az istenanya különleges viszonyát feltételező Mária-kultusz a másodlagos szemiotikai rendszerek reagálása a köznapi tudat válságossá éleződött anyaéhségére. Kultúránk akkor is ragaszkodik az anyakép tradicionális formáihoz, amikor az apakép hagyományaiból már sokat engedett. Ennek következménye, hogy az anyakép bomlását megelőzi az anyai funkció zavara. Így az anyakép összeomlása az anyai funkció megelőző összeomlásának következménye lesz. E korban az ösztönök hívó szólítása csak egy hang, míg a visszás kultúrában átélt rossz közérzet ellenérvei egész kórussá válnak. A kor leánya számára kérdéssé válik, akar-e gyerme-

ket: „Mindent megoldana talán egy gyerek... de vajon jó volna-e ez a megoldás? ... Milyen volna? ... Szemét az apja szeméből kellene kerekíteni, állát az apja csontjából faragni...Végül már nyíltan megkérdezte: szabad-e szülnie? Mit adhatnak ők lelki és testi örökségül egy embernek? Az ő elégedetlenségét, melankóliáját, nyugtalanságát, az apja szívós loholását, rendezetlen lelki életét, mohóságát és felületességét?"[777] Van egy hosszú átmeneti időszak, melyben a nagy szabadidő-felesleggel bíró eltartott nők az „anyaság szentsége" védelmében realizálhatnak egy gyenge anyafunkciót, s lehetnek – a régi lelki privilégiumokat és tiszteletet élvezve és megcsalva – bestiák. Ez az átmeneti periódus termeli ki Herczeg és Molnár erotikusan vonzó, de emberileg negatív nőtípusait. Balázs Béla már a tízes évek végén némi iróniával foglalja össze Herczeg és Molnár nővilágát: „A nők mind kurvák és démonok, hazudnak és csalnak, minden férjet és szeretőt megcsalnak, nem is annyira a szerelem, mint a csalás egyetlen szenvedélyük, virágok, macskák, bősz nőstények, de a magyar író felteszi monokliját, és keresztüllát a nőn, vesékig, minden »ösztönös hazugságán«, minden szexuális »determináltságán« stb."[778] A bestia erotikus agresszivitássá alakítja a szeretetté szublimálni nem tudott életenergiákat. A nő mint a szeretet kultúr-heroniája szerepének elvesztése az erotikusan nem sikeres egyedek esetében az erotikus agresszivitás helyett a tiszta agresszivitás energiatöltésének túlfeszítettségéhez vezet. Pontosan ez a nő elsárkányosodása.

Ibolya kisasszony András báró lelkére beszél: legyen szigorúbb nyafka kislányával! A házvezetőnő, nem is úr, nem is szolga, nem is feleség, nem is cseléd, A Manderley ház asszonyában válik a melodramatikus gonoszprincípium prototípusává. Daphne du Maurier regénye és a belőle készült Hitchcock-film (*Rebecca*, 1940), hosszú tradíció összefoglalása, melynek lényege anyafunkció és feleségfunkció különválása. Az anyafunkció leadása következtében a feleségszerep primitív legitimációs alternatívájaként jelenik meg a szalonbestia illetve konyhadiktátor két szereplehetősége. Nem véletlen, hogy az Ibolya mint konyhadiktátor által oly buzgón ápolt rémkép épp a szalonbestia, a „pesti démon" rémképe.

Az *Édes mostohá*ban a kertész és a házvezetőnő együtt teszik ki a hiányzó anyát, akinek jóságát, gyengédségét a hímnemű pótanyában, míg a hervadó hisztérika gonoszságát a nőnemű pótanyában különíti el a film. Az egyik a nem-nélkülivé, azaz önzetlenné vált gondoskodás képét adja, a másik a nénivé válás ellen tiltakozó, összeomló lányság tombolását képviseli. A gyermeket és a cselédséget a boszorkány, a vasorrú bába torzképével riogató Ibolya maga testesíti meg a mostohát, akit az ördögöt a falra festve ígérget.

A gazdasszonykodó szegény rokon, az irreális szerelmi terveket dédelgető vénleány a gonosz mostoháról mesél esténként Erzsikének. A komédiában az árvaság idézi fel a melodrámát, az árvaság melodrámájában pedig az anyaságdeficit mint szeretetlenség a horrort. A magyar filmkultúra mintegy védőszűrőként alkalmazza a melodrámában a komédiát, a horrort pedig csak a melodráma motívumrétegein engedi átszűrődni.

A melodrámában, melyben a szeretet hőstettei tartják rendben a világot, az angyali ellenintrika legyőzi az intrikát. Ha a szkepszis nem hisz többé a szeretet hőstetteiben és a bennük felszabaduló jóságmennyiség mindenhatóságában, a gonosz ragadja magához a ritka, nagy tettek privilégiumát, hogy a melodrámában deszakralizált mindenhatóságot a démonikus negativitás eszközeivel reszakralizálja. A horror önálló műfajjá válik.

E korban azt hiszik, a kultúra annyit jelent, mint minden körülmények között mosolyogni és tagadni a problémákat. A problémák iszonyatot keltenek, a hazugságok rendszere pedig undort. Földi Mihály: Övék az élet című regényében, mely az Ida regénye modern nagyvárosi változata, egy férfifóbia története, a kor alaphangulata, az „egy nap a világ" hangulat is úgy jelenik meg, mint az élethazugságok mámorba fojtása: „Ezek mind, mind tudnak egy rettenetes nagy hazugságról, ezek mind, mind ismerik a mai élet nagy hazugságát és maguk elől és hazugságaik elől ide menekülnek. A jólétbe, a gazdagságba; a táncba; az élvezetbe; a szerelembe; a kéjbe;

a sportba; a jazzbe. A nagy, a tehetetlen, a szörnyű menekülés táncol itt előtte."[779] A Földi által ábrázolt édesélet lényege a mániákus elhárítás. A baj az, hogy eme züllöttség ostorozói sem sokkal komolyabbak. A kenetteljes önelégültség lényege a mániákus morális elhárítás. Ez utóbbi éppúgy menekül az ember lényegével és problémáival való szembenézés elől. Balogh Béla a túlcenzúrált kultúra észrevétlen lelki páncéllá lett konformizmusának szorítását enyhíti, felidézve a gyermekfilmben, ha csak feloldandó mozzanatként is, a teljes kép részigazságaként, a horrort. Nagy száj vigyorog, szúrós szemek vizslatnak. Erzsike páni félelemben vergődik.

Több filmünk is van, melyek igyekeznek megcáfolni az amerikai akciófilmek és a német expresszionista filmalkotások, tehát mind a náluk triviálisabb műfajok, mind a náluk emelkedettebb, rangosabb stílusformák által képviselt félelmeket. A *Pókháló* hősének pl. „Kék angyal"-fóbiája van, azaz a *Pókháló*ban a pusztító, kizsákmányoló asszonyállat iránt érzett züllesztő szenvedély pusztán a hős szorongásaiban élő rémkép, míg Sternberg filmjében valóság (*Der blaue Engel*, 1930). Ha összevetjük a *Pókháló* Hunyady Sándor által is kifigurázott kisszerűségét a Sternberg-film teljes emberöltő elmúltán is átélhető nagyságával, látható, hogy a veszélyek és ellentmondások tagadása mennyivel terméketlenebb út, mint a kihívások megragadása és sanszokként való kiaknázása.

Balogh Béla a nappali világ megelevenítésének eszközeit Griffith melodrámáiból, az éjszakai világét a német expresszionizmustól kölcsönzi. Az *Édes mostoha* azért jó, azért az egész család filmje, s gyermekfilmként is autentikus, mert mindvégig ott leselkednek benne a rémek. Az otthon díszletei, a túlcukros bűbáj mögött csupa diffúz félelem.

Nagy szerepe van a filmben a sziluetteknek. A báró is sziluettben jelenik meg az esti sétányon, a szomorúfűzek alatt. A magányos ember a saját árnyékává válik. Árny, aki nem találja magát. Az emberek, magányuk mélyén, képtelenek önmagukat megragadni, egymást kell lehorgonyozniuk az élet valóságában és megmenteni a ködképektől a világ számára. A személyiség félelmes oldalát, kisiklását, elszegényedését is jelenti az árny, és a magára hagyott embert üldöző, az árvát szorongató kivetített árnyakat. A megértés és beleérzés kapacitásának határain a világ is árnyak káoszává foszlik. Árny, akit nem merünk megközelíteni vagy akitől eltávolodtunk. Árny, aki nincs velünk együtt itt, egy dimenzióban, jelen, mert nem tudjuk elfogadni egymást.

Erzsike megelevenedett rémálmai sziluettben mutatják a kislányt hajkurászó gonosz mostohát. Az expreszionizmus is ingadozott, nem tudván eldönteni, hogy a gonosz csupán árnyék, valami másnak a szerencsétlen leképezése, tehát csak szerencsétlen illúzió-e, vagy ellenkezőleg, a hazug élet egészének görcsösen rögzített látszatrendszere által tagadott igazság? Ha nem a gonosz a ködkép, hanem a jó a délibáb, akkor a gonosz hatalma – melynek a jó giccsképei is züllött szolgálói, mert a gonosz episztemológiai lényege a megátalkodott meg nem mutatkozás – csak az álmok titkos és kontrollálhatatlan közegében nyerhet cenzúrázhatatlan megfogalmazást, mert már csak az álmok szabadok.

Az abszolút- és a relatívgonosz vitájáról van szó, mely a mai napig folyik a mítoszokban. Olykor az expresszionista festészet és irodalom is eljut az abszolút gonoszig, melyet a film is felidéz, de gyakran vissza is riad tőle. A *Caligari* kerettörténetében kiderül, hogy a manipuláció és önelvesztés rémképei csak egy beteg elme álmai, míg egy későbbi korban, az *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) kerettörténetében, miután az orvosok a vélt őrület víziójaként diagnosztizálták a gonosz inváziójját, bebizonyosodik, hogy a rémek fenyegetésének objektivitása immár tagadhatatlan. Az ötvenes években kibontakozó inváziós katasztrófafilmben a tömegkultúrát is újra eléri a felvilágosodás óta folyamatosan pozíciókat vesztett abszolút gonosz, melynek a korábbi, még nem iparilag szervezett vulgáris kultúrában mindig is nagy szerepe volt. A komédiában azonban csak a relatívgonosznak van helye. A gonosz árnyék nem a gonosz árnyéka, mert itt nincs abszolút gonosz, csak a riogató árnyak, és az árnyak felidézői, akik egy-

szerűen ostobák és szerencsétlenek. A gonosz árnyék mögött csak a kisszerűség lepleződik le mint taszító valóság.

Komédiáinkban a kilátástalan helyzetből való kitörés külső helyváltoztatásként jelenik meg, mint kirohanás és menekülés, mely végül hódítássá, lelki és szociális pozíciók szerzésévé és megszilárdításává válik. *A csúnya lány* hősei Abbáziába mennek, *A meseautó* szerelmesei Lillafüredre, a *Hyppolit* párja csak a városban kocsizik egyet, mindegy, a helyváltoztatás végeredménye mindenkor ünnep, a viszonyok lelki terheket lerázó, kötetlenebb rendszere, mely elhozza a megoldást. Az *Édes mostoha* megoldása is a helyváltoztatás és az ünnep műfogásaira épül. De Balogh Béla filmje a helyváltoztatást, a kislány meneküléseként, bujdosásaként, az elrontott és a valódi ünnep közé helyezi el. Ily módon világképében egyrészt nagyon közel a boldogság, másrészt az intimitáson és meghitt otthonosságon belül is végtelen távolságok nyílhatnak. Az otthon horrorja a *Repulsion* (Polanski, 1965) hősnője infantilis elődjeként jellemzi filmünk Erzsikéjét, aki a hasonló témájú hangosfilmkori klasszikus Hollywood-filmek (pl. Mervyn Le Roy: *Little Woman,* 1949) offenzív hősnőinek ellentéteként, mind Griffith szenvedő árváihoz, mind Polanski árnyaktól űzött, ámokfutó leányához közelebb áll.

Az elrontott ünnep a kis Erzsike születésnapja. A gyermekbál kellős közepén sziluett jelenik meg, s elvonul a veranda tejüvegén. De nem az árny testesül meg, mint a horrorban, nem az abszolút gonosz materializálódik, hanem az ártatlan megtestesülést, a létezés ártatlanságát takarja el az Erzsike álmaiból való árny, a vénkisasszony agymosó meséi által szuggerált rémkép. Erzsike menekül, nem várva meg a megtestesülést. „A gonosz mostoha! Nem kell, nem kell!" Ha a gonosz csak relatívgonosz, mely nem több mint az önző kisszerűség mellékhatása, az elhibázott élet által defektessé tett miliő kellemetlenségeinek halmozódása, akkor az élet elrontott ünnep, s a melodráma alapvető hatóanyaga, a szeretet hőstette pedig a második nekifutás sikerének garanciája.

14.1.6. A megtalált évektől a megtalált gyermekkorig (Harc az anyaarchetípus feltámadásáért)

Az üdítő kispolgári nők specialistái, Ágai és Perczel, a harmincötös nagy évben egyszerre új mentalitások istenítésére alkalmas riválisokkal találják szemben magukat. Berobban a fergeteges Muráti és megjelenik a félénk, nemes, csendesen elhatározott és szívderítően bizalomgerjesztő Tasnády Fekete Mária.

Tasnády Fekete Mária, az 1931. évi Miss Magyarország, előbb az Ufánál játszott. Miután első férjétől, Bruno Dunay Ufa-producertől elvált, Radványi Géza feleségeként tért haza Magyarországra, ami nem jelentette nemzetközi karrierje végét, később is szerepelt német és olasz filmekben. Bár ismert Ufa-sztárként tért haza, első magyar filmjében a debütáns színésznő félénk bizonytalanságával mozog. Jó típusválasztás esetén a színész korlátai a szerep erényeivé válhatnak; a színésznő félénksége ezúttal is a megálmodott asszony szolidságát húzza alá.

Az erotikus komédia és a screwball comedy közötti átmenetek (a Muráti-filmek) és a screwball comedy magyar formáját képviselő Tolnay-filmek olyan nőket ábrázolnak, akik legalább annyira saját szüzességükkel harcolnak mint a férfival. Tasnády Fekete Mária titokzatosan opalizáló szűziessége megszünteti, tagadja szerelem és tisztaság ellentmondását. Az új színésznő, régibb nőszerepeket felelevenítve, békeangyalként, légies, üdítő és megbékítő jelenségként lép fel. Jellemző, hogy első hazai filmszerepében a szeretet közvetíti a szerelmet, és az anyafunkció a szeretői funkciót. Az 1935-ös *Kismama* (Gaál Franciska Universal-filmje), az *Okos mama* és az *Édes mostoha,* mind az anyamítosz körül forog. Az *Édes mostoha* az újrafelfedezett anya-archetípus segítségével fordítja pozitívba a kor pesszimista pedagógiaképét, mely

előbb az *Iglói diákok*ban jelent meg, s később az 1936 januárjában bemutatott *Légy jó mindhalálig*ban tér vissza.

Szublimáltabb változatban az *Édes mostohá*ban is a *„Megtalált évek"* tünetcsoportjával találkozunk, mely *A csúnya lány*ban is szerepet játszott. (A tünetcsoportokat legmarkánsabb összefoglalásaik nyomán nevezzük el. A jelenleg tárgyalt gondolatmenet a James Hilton regényéből készült Mervyn Le Roy filmben éri el közismert csúcspontját: a *Random Harvest* 1942-ben készült.) Mária Hargittay első szerelme, akit nem vehetett feleségül. A halott asszony, Erzsike anyja, másodikként foglalta el Mária helyét. Mária így végül saját pótlékát pótolja s megkapni őt annyi, mint feltalálni a megunt asszonyban az egykori imádottat. A sértett Mária szelíden áll. Az egykor eldobott nő a zongorához ül és énekel. „Boldogok leszünk..." – énekli Tasnády Fekete Mária. Páger bekapcsolódik a dalba: „Véget ért a tél..." Különös pár: gyászos és gyengéd, szeretetteljes és szomorú, óvatos és törékeny gesztusokkal, az eksztatikus egymásra találásban is szárnyszegetten veszélyeztetett. „És mindig érted reszketek, / akkor is, ha nem leszek már!" A dal vége az anyai funkció feltámadása, a halálnál erősebb szeretet hangja, mely azonosítja a két asszonyt, a holtat és az élőt. Az új asszonyt médiumként használó síron túli szeretet változatlan jelenlétéről biztosít az anyaszeretet legendája, melynek víziója kapcsolatot teremt a *Tavaszi zápor* és a *Légy jó mindhalálig* anyaképei között. Balogh Béla filmje, bár szolidan, azt a szellemi miliőt képviseli, melynek gondolatait a rendező nevelt lánya, Szepes Mária ezoterikus regényei vitték nemzetközi sikerre. Balogh Béla maga is írt az okkultizmus filozófiájáról. A színésznő szelíd szépségéből, finoman tétova lényéből kreált, pár vonással felrajzolt alak úgy is felfogható, mint a halott anya reinkarnációja, s úgy is, mint a feleség elveszett és újra megtalált eredeti, imádott arca, míg a hímnemű anya és a vasorrú bába groteszk együttese képviseli azt a heterogenitást, amivé az egykor imádott lény az elhasználó köznapokban válik. Az *Édes mostoha* lényege a flapper kora majd a screwball comedy által ha nem is kifejezetten és programszerűen megtámadott, de minden esetre háttérbe szorított anyafunkció restaurációjának programja, amely a világfilmben olyan művekhez vezet mint a *Mildred Pierce* (Kertész Mihály, 1945) és a *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

14.1.7. A korlátozott szeretetfelismerés melodrámája és a gyűlölet episztemológiája

A filmmítoszként újraformálódó anyamelodráma filmkultúránkban a kor uralkodó műfaja, a szerelmi komédia hatása alatt áll. Az *Édes mostohá*ban Erzsike pontosan úgy nem ismeri fel a szeretetet, mint a *Lila ákác*ban Pali a szerelmet. A visszautasított anyajelöltnek úgy kell meggyőznie Erzsikét arról, hogy „igazán szeret", ahogyan a mésalliance-komédiákban az alacsony státuszú szerető győzködi álomlovagját. A komédiák megoldása az anyamelodrámába való átvétel során visszájára fordul. A komédiákban a ravaszsággal, szerelmi karrierizmussal gyanúsított fél az, aki nem tudja, hogy az őt próbára tevő hős kicsoda (nem sofőr hanem bankigazgató stb.). Az *Édes mostohá*ban a kis vádló az, aki nem tudja, hogy a kedves tanárnő azonos a gonoszsággal gyanúsított mostohával. Az anyamelodrámában a gyanúsított örökli a komédiabeli gyanúsítótól a titkot és az inkognitót, amire azért van szükség, mert Erzsike nem ad sanszot a mostohának, hogy megnyilatkozzék, bemutassa magát. Erzsike sikolt, mielőtt megnézné az új anyát; menekül, mielőtt szóba állna vele: a kedves nő karcsú árnya megtorpan, meghajlik és összeomlik a veranda üvegén. A komédiában a kishitű szerelmes titka, hogy fél, az *Édes mostohá*ban, ahol a kis hős nem csinál titkot rettegéseiből, a mostoha titka, hogy jó, vagy a jó asszony titka, hogy – mégis csak modern ember – mostoha, de mindent megtesz, megpróbálja pontosan eljátszani a klasszikus nőszerepet.

Erzsike helyzete az intézetben feleleveníti az *Ida regénye* alaphelyzetét: Idát is az apa nemi életének bonyodalmai ítélték kolostori életre. Az apa nemi életét türelmetlenül megítélő Ida férje nemiségét is türelmetlenül ítéli meg, lassan ismeri fel a szerelmet, mert túlságosan steril képe van róla. Az *Édes mostoha,* az Ida-komplexus gyökereit keresve, eljut a korlátozott szerelemfelismerés drámájától a korlátozott szeretetfelismerés drámájához. A szeretet frigiditása mélyebb probléma mint a szerelemé. Az előbbi a személyiség magvának alapzavara, az utóbbi csak a szexuális szocializációé.

A bizonyítékokat követelő korlátozott szeretetfelismerés melodrámája, mely Erzsike és Mária között zajlik, Mária és András báró viszonylatában a haladék próbájának kitett, elválasztott szerelmesek története. A mostohalány szökését követően a mostohaanya, aki nem kevésbé védtelen kislány mint mostohalánya, szintén megszökik a zűrzavarban. Az apáért harcoló két nő, a női fegyverzet teljességével felszerelt felnőtt nő, és a kicsi hölgy konfliktusa a kislány részéről éleződik ki. A korlátozott szeretetfelismerés nem ismeri fel az anyaszeretet halhatatlanságát vagy minden elmúlt szeretet feltámadását a jelen szeretetben. Ezért éleződik ki a nagy és a kicsi nő rivalitása. A jövő (a gyermek) és a múlt (a halott anya) szövetsége áll szemben a jelennel, a szerelmespárral. A férj és feleség közötti tiltott szerelemben a gyermek veszi át a tiltó zsarnok szerepét. A feleséget elüldöző kislány motívumában nagy jövőjű melodramatikus dimenziókra nyílik rálátás. Régen a szülők fosztották meg egymástól a szeretőket, itt a gyermek jelenik meg szétválasztó hatalomként, mint később Fassbinder: *Angst essen Seele auf* (1973) című filmjében és az alapjául szolgáló Douglas Sirk-melodrámában (*All That Heaven Allows*, 1955). A számonkérő és elítélő gyermek Brian de Palma: *Carrie* című filmjében (1976) a büntető szerepet is felveszi. A hetvenes évek horrorgyermekei mindinkább függetlenítik az öncélúvá lett bosszuló funkciót az ítélettől (William Friedkin: *The Exorcist,* 1973; Richard Donner: *The Omen*, 1975). Az *Édes mostohá*tól a kannibálbébi-filmekig vezető imaginárius következtetési folyamat tanulmányozása arra utal, hogy a korlátozott szeretetfelismerés defektjének elmélyülésével válik korlátlanná és dühöngővé a gyűlölet.

14.1.8. Az előítélet kezelése és a mély-én ősterápiája

Erzsike az előítéletes ember, de az előítéletek, rémképek Erzsikét magát üldözik. A hívőjüket üldöző előítéletek az árvaságból, kiszolgáltatottságból, magárahagyottságból teremnek. Ibolya részéről ezzel szemben az új asszony kiüldözésének eszköze a mostoha meséje, a pesti démon rémképe. Az üldözés eszközéül szolgáló előítélet a csalódásból, reménytelenségből születik: Ibolya azért gyűlöli az új asszonyt, mert maga szeretne a helyében lenni.

A cselekmény első fele, Erzsike árvaságának és a vénkisasszony meséinek története az előítélet keletkezéséről szól. A cselekmény második szakasza az előítéletek gyengéd, okos kezelésének története. Hogyan lehet megküzdeni a megrémített, agymosott, rettegő és gyűlölködő árva Erzsike előítéleteivel? „Nem térek oda vissza, ha nem sikerül megnyernem Erzsikét!" – magyarázza a fiatalasszony.

Mária hiába is dicsérné magát, s hiába is szidná Erzsikét, ha Erzsike gonosz mostohának tartja őt, minderre csak azt mondhatná, lám, a gonosz mostoha engem, az áldozatot vádol és magát, a bűnöst dicséri. Az *Édes mostohá*ban az előítélet kezelője és legyőzője Mária, aki tudja, hogy az előítéletet és nem az előítéletest kell legyőzni, s csapdát állít az előítéletnek, a szeretet csapdáját. Komédiáinkban minduntalan előkerül csere és ajándék, számítgatás és nagylelkűség ellentéte. Amennyiben a nagylelkűség javára dől el az erők harca, s összeomlik a számítás, a komikus minőség belső ellentmondása a melodrámába visz tovább, ám amennyiben a nagylelkűség omlik össze, s a csere hatalma ellenprincípiumot nem tűrve veszi birtokba a társadalmat, ez

mostmár a thriller irányába visz el. A melodráma az ajándék mint a csere ellenprincipiuma puszta frázison túlmenő értelmezéséért küzd. A mérhető anyagi javak és szolgáltatások csereberélhetők, a szimbólum azonban a mérhetetlen dimenziójába vezet. Az ajándék mindig többre utal, túlmutat puszta használati értékén: mindig szimbolikus ajándék. A szimbólum is mindig ajándék: a könyvet megvesszük, tartalma azonban ajándék (az egyik számára közhely, a másik számára mintegy aranytojást tojó tyúk). A teljes kommunikáció utópiájában a jelek ajándékok s az üzenet az ajándékok ajándéka. Az *Édes mostoha* azt szuggerálja, hogy a teljes kommunikáció terméke, a rettegés és gyűlölet ellentéte is tartomány, világ, nem pontszerű princípium, nem puszta idealitás vagy határ. Mária nem bírálja a kislányt, mint Ibolya, és nem akarja átnevelni. Nem magyarázza neki, hogy nincs igaza. Még a maga iránta érzett szeretetéről sem akarja őt meggyőzni. Azért meggyőző, mert nem akar meggyőzni. A kislány Mária ölében ül és itt alszik el, de az asszony csak elalvás után simogatja meg, nem rohanja le tolakodó szeretettel, s mindvégig az asszony a védtelenebb. Az, hogy a nő ölében ülő kislány simogatja anyáskodva az asszonyt, a kislány nagyobb hatalmát és gátlástalanabb aktivitását fejezi ki.

A lány – komédiáinkban előbb kidolgozott – próbatételeit, a szerelmi próbatételek sorát követi az asszony próbatételeinek sora, a szeretet próbatételeinek rendje. Nemcsak Frici követte Erzsikét, Mária is ott van az intézetben, Erzsike után megy, őrzi őt, az érdemei elismerését nem igénylő s viszonzást sem kívánó szeretet ténykedésének példájaként. Mária ajándéka a nő elveszett, elfeledett ősképe. E kép tartalma szerint pedig a nő maga az ajándék perszonofikációja, maga az érdekember ellenprincipiuma. Itt a szünidő. Erzsike azonban nem akar hazamenni. A lányok énekelve elvonulnak, a kis duzzogó marad. De új anya – előző nemzedékek mesevilága által ihletett – tündérléptei kísérik a parkban, mint egy fantasztikus filmben a megelevenedett jóság. A *Mädchen in Uniform* fordítottját látjuk. Az intézeti Erzsike kedves tanárnőként ismeri meg Máriát, akit anyaként nemcsak akceptálni, megnézni sem volt hajlandó. A gyermeknek van egy kis gyászdala, árva-áriája. A kedves tanárnő ölében énekli el másodszor az árva-dalt, melyet előbb a vén parkban énekelt: „...de szomorú az, aki árva!" Mária játszani tanítja a kislányt. „Új anyukát" játszanak. „Az új anyukák gonosz mostohák!" – kommentál fontoskodva a kövérkés babaarc. A hozzátartozói iránt túligényes kislány elfogadja a kedves idegent. Mária, aki előbb idegenné tette az otthont, most otthonossá teszi az idegenséget.

Nem szabad túlígérni! Az anyaként fellépő nem-anya megbukik, de tanárnőként helytáll; a túlígérő alulteljesít, a szolidabb ígéret túlteljesíthető. Nemcsak túlígérni nem szabad, túl sokat adni is tilos, mert a szűkölködők jobban becsülik a javakat, nemcsak az anyagiakat, a szeretetjavakat, üdvjavakat is. A tanárnő elveszíthető és megszolgálandó szereteteként Erzsike többre becsüli ugyanazt a szeretetet, mint az anya biztos és kötelező szolgáltatásaként. A tanárnőben felfedezett anya: feloldó, megbékítő kép. Az anyában felfedezett tanárnő, a rokonban talált idegen: elidegenítő kép. Az anyakép a gyermeki ősbizalom érzelmi forrásait mozgósítja, a tanárnőkép az alku közegét képviseli. Amaz a nagylelkűség egzaltációit igenli, emez az okosságot, józan fontolást. Mindkettőre szükség van, a nevelési koncepció a melodramatikus szeretet hőstettét csupán mozzanatként integrálja. A komédiákban kidolgozott szerelemökonómiát tovább fejleszti a melodráma szeretetökonómiája. Egyúttal mindez a melodrámát már a szappanopera felé kezdi tolni, mert az ökonomikus szeretet a szeretet hőstetteivel, melyek körül a melodráma nagyformája kristályosodott ki, legfeljebb művi segédkonstrukciók segítségével összeegyeztethető.

Máriának a világ túloldaláról, a nagyvilág kerülőútjáról visszahozott ajándékként végül sikere van ugyanazzal a szeretettel, amellyel otthon nem volt sikere. „Ha te lennél a mostoha, akkor nagyon szeretném őt!" – ajánlkozik a kislány a kedvenc tanárnőnek. Ibolya, az iskolai ünnep vendégeként, Erzsikéhez hasonlóan, szintén megszereti az inkognitós Máriát.

14.1.9. A revüblokk mint a klasszikus Hollywood-revüről szóló mozgóképi tanulmány

A harmincas évek elejének a gengszterfilm mellett a revü a legvirágzóbb, remekműveket hozó műfaja, melynek vívmányaihoz a steril *Bál a Savoyban* kudarca után az *Édes mostoha* jelent a formakövetelményeket összefüggéseikben érzékelő inventiózus felzárkózást. Nézzük az *Édes mostohát* mint a klasszikus Hollywood-revü meglehetősen késői, de érzékeny, alkotó recepcióját. Itt is előadásra készülnek, mint az amerikai filmekben, s az előadás, mely revüképek sorára bomlik, meghozza a cselekményt megalapozó konfliktusok számára a megoldást. Az egész cselekmény az évzáró ünnep felé vezet, mely a Busby Berkeley-kor filmjeinek záróblokkja módján koronázza és fejti meg a történteket.

„Csitt, a kisbabácska álmos, / Itt csend legyen!" – Altatódallal indul a cselekmény csúcspontját kijelölő gyermekrevü. Előlibegnek a boldogságmitológia leggátlástalanabb giccsrégióiból érkező selypegő kisangyalkák (akiket évtizedekkel később Cicciolina utánoz). „Csitt, a kisbabácska szunnyad / az álma szép..." Altatódal teremti meg a glamúrfilm hangulatát: a boldogság örök álom, biztosított fel nem ébredés: „Túl az Óperencián / Csöpp Csipkerózsa csókra vár..." A század eleji édeni tömegkultúra lényegét ragadja meg a revüblokk első dala. Ez az érzés- és gondolatvilág féléber állapotot jelent, ahogyan az anyai gondoskodás által körülvett ősboldogság is féléber. A boldogságmitológiában az anyafunkciókat utánzó világ egésze pótolja az őseredeti szimbiózis komfortját. Ez a lélekbarát világ teszi lehetővé az elandalodás kockázatának vállalását, a teljes elengedettséget és önátadást, a harciasan kihegyezett figyelem ellentétét, a lelki léte egész felületén érzékeny ember lebegő boldogságát.

A meseautó nagy slágere is altatódal, mely szintén az ég angyalait idézte, s mindkét dal tartalma, az infantilis boldogságkoncepció lényege, a gyermeki mindenhatóság tökélye:

Csitt, a kisbabácska szunnyad,
az álma szép!
Mert a kismamácska
suttog, mesét:
Túl az Óperencián
csöpp Csipkerózsa csókra vár,
csitt, a kisbabácska
alszik már.

Az *Édes mostoha* revüblokkja a *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1975) felé mutató érdekes filmpoétikai kísérlet. Népies revüszám következik: mézeskalács-szívből lép elő a baba-pár. A mulatságos babaerotika a felnőtt szerelemkoncepciók infantilizmusának kedves karikatúrája.

A revüblokk csúcspontja az anya-dal. „Nincs senki olyan jó, / nincs senki olyan szép, / nincs senki olyan, mint az anyukám!" – énekli egy kislány. A dalt olyan kislány adja elő, akinek van anyja. Erzsike, az árva, a csúcspontot artikuláló dalnak csak hallgatója. A dal az anya létét ünnepli s szorongva ecseteli, milyen szörnyű lenne, ha nem volna: „majd megtudod, mi vár akkor reád!" – fenyeget meg a dal váratlanul, mintha Erzsike tudásából fakadna, s ő óvná és intené vele a másik kislányt, a boldogot.

A kor filmzenéjének lényege a szenvelgő bűvölet, a boldogtalan fohászkodás a boldogságért. A jazzkorszak megcukrozott hagyatékából formált erotikus sirámok mind elvontabb elvágyódássá absztrahálva, egészen a rock and roll korszakáig tartották magukat, amikor végül a kollektivista aktivizmus váltotta fel az individualista ábrándozást. A komédiákból ismert melankolikus szerelmi dalok minden változatban közös törvényének megfejtéséhez nyújt segítséget az anyadal, melyben a szerelmesfilmek slágereinek hangja ismerhető fel. A boldog kislány boldog-

sága preventív gyász. A boldog elveszíthetőként éli át, amit birtokol, míg a film végén Erzsike a pótanyában visszakapottként élheti újra át, amit az anyában elveszített (mert végül is minden földi boldogság csak pótlék s a legjobb valóságos típusok sem váltják be az archetípusok ígéretét).

A kislány, aki mindig az árnyéktól félt, a függöny mögött hallgatózik, míg a másik oldalon, a fényben, az anyával bíró gyermek énekel a többi anyával bíró gyermeknek az anya hiányáról. A sirám a boldogság dala: a többiek boldogságáé. Az ideát, a sötét oldalon hallgatózó gyermek, legördülő könnyeivel az arcán, kizárva a függönyön túli, fényben fürdő, beteljesedett világból, valójában nem más mint a felnőtt, a gyermektestbe belevetített felnőttlényeg, hiszen a gyermek, definíciója szerint, anyával bíró. Ha Erzsike, az anyadalt hallgatva, kizárva, kifosztva áll a függöny mögött, ez voltaképpen nem más mint a felnőttkor képe. „Ha mindenki csak bánt, / és senki sincs veled, / ő melletted marad, / s mindig szeret!" – halljuk a boldog nyávogást. A függöny résén át lessük a boldogok, az anyával bírók népét. Erzsike is csak néz és sír, sírva bámul, a látványtól is boldogan, mint a melodráma nézője.

A boldogságmitológiában tetőzik a gyász: egy nem elég rossz világ fájdalmasabb mint a gonoszságában vagy akár csak közönyében is tökéletesedett, mert minden perce az elveszett paradicsomra utal, mellyel a világ még nem vált végleg összemérhetetlenné.

Az *Édes mostohának* van egy jelenete, amelyet csak Nemeskürty István leírásából ismerünk: „...egy koravén kisfiú stilizált magyar ruhában irredenta dalt énekel Nagy-Magyarország térképe előtt, melyen gyászkeretben jelenik meg Csonka-Magyarország."[780] A jelenetet feltehetőleg a politikai cenzúra irtotta ki a ma hozzáférhető kópiákból. A vázolt képbe beleillik: hasonló propagandisztikus jelenetek és hazafias dalok az amerikai revü klasszikusaira is jellemzőek (pl. Kertész Mihály: *Yankee Doodle Dandy,* 1942).

14.1.10. Az anyaarchetípus feltámadása

Az *Édes mostoha* annak a nőnek a története, aki nagyon szeretne anyává lenni. A gyerek a film elején kertben ül, egyfajta mennyben, paradicsomban, és kiűzi a bátortalanul felajánlkozó, otthonra, anyaságra vágyó fiatal nőt. Ő az angyal, aki nem akar megszületni, a lélek, aki nem akar gyerekké, emberré válni. Esete a *The Seven Voyage of Sinbad* (Nathan Juran, 1958) lámpaszellemének vagy a mesebeli fél-lények, az olasz Pinokkio és a magyar Dugó Dani történetének fordítottja, akiknek legfőbb vágyuk volt, hogy hús-vér emberré, igazi gyerekké legyenek.

Egy anyáskodó nő gyermekre vágyik és egy gyermeket az árvaság kínoz, de viszonyuk úgy alakul, mint az *Ida regénye*-típusú filmekben a szeretőké, akik egy ajtó két oldalán állnak, amelyet könnyűnek látszik kinyitni, mégis lehetetlen.

Az idegen házba bevonuló ifjú feleség melodrámájának legismertebb változata, a *Manderley ház asszonya* konfliktusának minden alapvető összetevője megjelenik az *Édes mostohá*ban. Miután megszületett egy házasság, a fiatalasszonynak, a szeretett jövevénynek meg kell küzdenie a házzal, szerelme hozzátartozóinak ellenállásával. Máriának nem András félelmeivel kell megharcolnia a befogadtatásért, hanem András gyermekének félelmeivel. Így itt a gyermek a férfi lehetséges félelmeinek perszonifikációja. Ő tehermentesíti apját, aki így megspórolhatja az erotikus komédiák gyanakvó szerelmesének nevetséges félelmeit.

A hasonló típusú filmek ifjú feleségeinek meg kell küzdeniük a korábban szeretett nők árnyaival, s mindazt helyre kell hozniuk, amit azok rontottak. A legkísértetiesebb melodrámákban a korábban szeretett nők – gyakran a házvezetőnő által képviselt – árnya egyúttal anyaszerű: a túlléphetetlen anya zsarnoki emlékét is jelenti, mely a thriller felé hajtja az általa megbabonázott férfi történetét (Hitchcock: *Psycho,* 1960).

„Itt a démon!" – kiált Ibolya. Az ártatlan angyal a film végén ismét bevonul a magyar Manderley házba, ahol szelídségével győzi le a házvezetőnő gyűlöletét és a gyermek félelmeit. Újra látjuk az árnyat, elvonul az üvegen, de a kedves Mária bontakozik ki belőle, ő lép elő. Az ijesztő árnyékot szép nővé materializáló felismerés a gyermeklélek katarzisa. A vádló és nem a vádlott a boszorkány, de a vádlott megbocsát, a vádló bocsánatot nyer.

Míg Mária Erzsike lelkéért és a ház békéjéért harcolt, Hargittay sem csak Bellával (Erdélyi Mici), Mária barátnőjével, az igazi „pesti démonnal" üldögélt. Cigánykereket hányva pattan elő Ellike, Frici lánya, akit Hargittay meggyógyíttatott. Akárcsak a *Rákóczi induló,* az *Iglói diákok* vagy a *Budai cukrászda,* az *Édes mostoha* is veszteségekből, csapásokból vezeti le az egymásra rászorulók közelebb kerülését egymáshoz, az együttélés bensőségesebbé válását. A báró gyermekéről mindvégig a kertész gondoskodik. A felismerés pillanatában váratlanul kiderül, hogy közben a kertész gyermekéről a báró gondoskodott. Mindenkit más ment meg, mindenki a másét menti meg.

Ha Tasnády Fekete Mária karjába kapja a kislányt: olyanok mint két árva.

14.2. A magyar Twist Olivér avagy a lelki jégmezők kis lovagja (Tomi, a megfagyott gyermek)

14.2.1. Slágerfilm, de nem „örökzöld"

A *Tomi, a megfagyott gyermek*et Balogh Béla rendezte Orsy Szepes Mária forgatókönyve alapján. A cselekmény Eötvös József költeményének motívumain alapul, melyhez a néma változat hűségesebb. Az operatőr Berend Lajos, a film zeneszerzője Papir Viktor. E filmmel indul Simor Erzsi filmkarrierje. Az *Édes mostohá*ból ismert Péchy Gizi játssza a film gyermekszerepét. A Délibáb, mely a *Tomi, a megfagyott gyermek* készülése idején rendszeresen közli a „Shirley Temple klub" híreit, így dicséri a film gyermeksztárját: „...nyugodtan merjük starthoz állítani a világhírű Shirley Templevel szemben."[781] A filmet 1936. december 9-én mutatták be az Urániában, a Metróban és az Átriumban. „A legnagyobb üzletfilmek egyike volt... – írja Lajta Andor – amely pl. Jugoszláviában rekordbevételeket ért el."[782] „A könny és mosoly filmje!" – hirdette a forgalmazók szórólapja. Nemeskürty István szóvá teszi, hogy „Balogh Béla ritkán forgatott »tiszta« vígjátékot..."[783], egész ouvre-je a melodráma fejé hajlik, amelynek nagyformáját azonban nem találja meg. Szepes Mária, Emberek és jelmezek című művében, így jellemzi Balogh Bélát: „Okos, filozofikus hajlamú, tehetséges, de naiv és merev karaktere inkább valamiféle tudományos pályára tette volna alkalmassá. S amit később nagyon kíméletlen formában a szemére vetettek, volt benne valami provinciális, ártatlan tájékozatlanság, romlatlanság és dogmatikus prűdség."[784] A *Tomi, a megfagyott gyermek,* mint irodalmi film, ambiciózus és egyben naiv vállalkozás.

Irodalom és film már némafilm-kultúránkban intenzíven érintkezett, a tapasztalatok értékelése sem maradt el. Míg a filmtőkét megnyugtatja a filmalkotások irodalmi sikerekre való alapozása, a filmesek szeme előtt lebegő távlatok a film emancipációja felé mutatnak. Különösen a nagy irodalom szolgálatába állított presztízsfilm feszélyező. Hűséges adaptáció esetén a film nem érheti el, meg sem közelítheti az eredetit, mert egy önálló felfedező művel nem lehet versenyképes egy más műre támaszkodó, önállótlan alkotás; a hűtlen adaptáció esetén pedig érthetetlen, hogy a film miért az irodalomhoz fordul ihletért, miért nem közvetlenül az élethez? A harmincas években filmen viszontlátott Jókai-regényekből szerény képeskönyv, Mikszáthból kabaré lett, s a Móricz-filmek is inkább hasonlítanak a Jókai- vagy Mikszáth-filmekre mint

Móricz regényeire. A *Tomi...-val* egyidőben készült Herczeg-film, a *Pogányok,* az előző regényadaptációknál is jóval gyengébb eredményt hoz. Az eddig látott irodalmi adaptációk inkább csökkentették mint növelték az „irodalmi film" tekintélyét: „...a tipikus, nagy irodalmi alkotásokból a filmen csak az alkotások csontváza maradt meg."– írja Kispéter Miklós[785]. Ha a művésziséget nem is növelte az irodalom filmi kizsákmányolása, a bevételeket igen. A filmadaptációkban érintkező két művészet hasznát már ekkor kölcsönösnek érzik. „Közvetve tehát a könyvkiadás is nyer ebből a kapcsolatból s a könyvkiadók valóban serényen igyekeznek kamatoztatni az ebből származó előnyöket úgy, hogy a filmmel egyidőben piacra dobják az irodalmi alkotást is, amelyből a film készül. Ezt a jelenséget számos konkrét esetben megfigyelhettük. *Az aranyember, Az új földesúr,* a *Ben Hur* stb. jelentékeny példányszámban fogyott el, sőt egyikmásikból éppen a film nyomán támadt érdeklődés folytán új kiadás is készült."[786] Az adaptáció mint önmagát kudarcra ítélő vállalkozás csapdájából kiutat jelent a másodlagos művekre való támaszkodás, melyek anyaga a megfilmesítés során esetleg fel is javítható, vagy a filmek olyan irodalmi műfajokra való alapozása – mint a jelen esetben Eötvös költeménye – melyek alkotásaiból a film csak egy hangulatot vesz át, s vele az „irodalmi film" presztízsét.

Balogh Béla filmje egy nemzedék egész életén át emlegetett moziélményévé, mai szóval kultikus filmmé vált. A *Tomi...*-film, a báját megőrző *Édes mostohá*val ellentétben, ma már nem él. Túlságos telitalálat: ha túlságosan hatásos maga az archetipikus alapképlet, ha a film magva már mindent magába foglal, úgy a körülötte kikristályosított film többnyire csökevényes marad, s a cselekménybonyolítás és a figurák véletlensége nem versenyképes az önmagában is ható és megálló őskép szükségszerűségével. A túlságosan tömény és közkeletű archetipikus élménykomplexum éppen úgy megbéníthatja a fantáziát, mint a túlságosan tisztelt irodalmi remekmű. A művészet és a giccs közötti egyik különbség, hogy a művészet újraértelmezi, míg a giccs pusztán kizsákmányolja az ősképeket. A giccs baja igen gyakran nem az, hogy nem igaz, hanem az, hogy képtelen visszaadni a legelkopottabb mert legnagyobb igazságok éppen túlreprezentáltságuk által érthetetlenné és kimondhatatlanná tett üzenetét. A *Tomi...*-film a negyvenes évek filmkultúrája felé mutat, mely egyre gátlástalanabb az ősképek felhasználásában. A *Tomi...* rendezője azonban még nem tanulta meg, a negyvenes évek rendezői módján, szétválasztani az ősképszerű mesevilágot *(Halálos csók, Ópiumkeringő)* és a szociális aktualitásokhoz jobban kötődő problémafilmet (*Bors István* stb.).

14.2.2. A középosztály-kép változásai

A *Nem élhetek muzsikaszó* nélkül és az *Iglói diákok* tanári kara a középosztályi szellem, a *Tomi, a megfagyott gyermek* családja a középosztályi lélek betegségének képe. Míg a komédiák és románcok többet tudnak elmondani a középosztály erényeiről, a melodrámák előtérbe helyezik a meghasonlást és az érzések zavarait.

A szellem betegségénél is megrendítőbb a léleké, ijesztőbb látni, ahogyan a bürokratikus ridegség, az objektív mérlegeléssel, belátással motivált, a szellemi önigazolás önelégültségével ellátott kegyetlenség áthatja a legintimebb viszonyokat. A *Tomi, a megfagyott gyermek* a középosztály belső lecsúszását, lelki szétesését állítja középpontba.

A középosztály-kép az irodalomban is változik. A változások nem hozzák a korábban elmondottak cáfolatát, annál inkább új vonásokkal, főként negatívumokkal való kiegészítését. Bár Móricz mindenki másnál temperamentumosabb kritikával illeti a középosztályt, kortársai és az újabb generációk középosztály-képéhez viszonyítva Móricz figurái tele vannak szenvedéllyel és fantáziával, s nem hiányzik belőlük a tragikus nagyság. Kosztolányinál a félénkség, Krúdynál a különcök képe kerül előtérbe, s az ő nyomukon halad Márai is. Németh László középosztályi

figuráira az impotencia és a monománia jellemző. Rokonszenves hősnői (Égető Eszter, Irgalom) a szűk levegőjű, perspektívátlan világ feltételeihez alkalmazkodva képviselik a túlélés princípiumát. Hősök ők, de a kicsinyesség eposzának hősei. Ugyanakkor bármilyen kicsinyesek is, kicsinyességük még az apróvá zsugorodott szívós erények rendszere, a lecsúszottság erényeié. A lumpenizálódás felé megindult, kultúráját feladó középosztályt írja meg Remenyik Zsigmond. Az egykori apró erények helyében apró bűnök, jellemtelenségek sokaságát figyeli meg a különös hangulatú, figyelemre méltó regények remekműig soha el nem jutó szerzője. Ha már csak kisszerű figurák vesznek körül, lehet-e nagyszerűt alkotni? Nem a szellemi erő hiányzik. A remekmű értelmébe vetett hit vész el. A remekműbe való kívánkozás jogát elveszíti az ábrázolt világ, melyet a remekműre irányuló szándék olyan módon megemelhetne szellemileg, ami nem jár ki neki. A Remenyik-hősök örök vándorok, akik számára nem létezik többé a haza és a part, csak szirének és szörnyek, az utóbbiak is mind kisszerűbbek. A tömegtársadalomba érkezve továbbra is alapvető, mindig volt céljai vezetik az epikát, de a célok többé nem teljesülnek. Az irodalmi nagyüzem által ellátott figyelmetlen, sietős emberek, az egymást követő válságkorok emberei által „fogyasztott" írók érzik, hogy vállalkozásuknak mind kevésbé van tétje. Aszlányi közepén félbehagyja Özöngáz című regényét, elejti a kidolgozott szálakat, elfeledi a főszereplőt és gyakorlatilag új regénybe fog. Hasonló cinikus törés jellemzi Vaszary Gábor: Vigyázz ha jön a nő című egyébként szellemdús könyvét.

Kodolányi és Remenyik Zsigmond regényeiben a szokásos apró bűnök néha igazi szörnyűségekké, valódi kegyetlenséggé sűrűsödnek. A háborút követően, a szocializmus idején a középosztály képét a pitiáner jellemtelenség és a legalacsonyabb szükségletekbe való bezárkózás jellemzi. Adynál a „vén huncutok" és „gonosz ostobák", Sarkadi Imrénél a „bolond" és a „szörnyeteg" szerepei írják le az egzisztenciális lehetőségek mozgásterét kifejező alternatíva rendszerek pervertálódását.

A *Tomi, a megfagyott gyermek* a masscult-film hozzájárulása e leépülési folyamat jellemzéséhez.

14.2.3. Az előtörténet: a városépítő és a sanyarú ország

Gaál Béla *Aranyembere* Hamupipőke-országként mutat be bennünket, Balogh Béla filmje Csipkerózsika-országnak látja hazánkat. Ez utóbbi a „Rút kiskacsa"-koncepció rokona, ébredésként, magához térésként értelmezve a kacsamese különleges hivatásra utaló metamorfózisának megfelelő zárómotívumot. Ekkoriban a Hamupipőke-koncepció az általános önértelmezési mód, míg a Csipkerózsika-modell az uralkodó életérzést módosítani akaró átértelmezési kísérlet.

A haldokló özvegy (Dobos Annie) kővilágról mesél Tominak: kőházakban lakó kőszívű emberekről, akik agyonnyomnak mindent, ami él; időn kívüli világról, dermedt életről, mely önmagára nehezedik; a próza rémeiről, a banalitás szörnyeiről, akiknek nehézkes jóakarata is pusztító. A korlátoltság görcsének a szélhámosság gőgjével, a banalitás szellemének a kisszerű kultúrbóvlival való társulását ábrázoló kultúrkritika és a megbírált világgal szembeállított társadalmi utópiának az építészeti utópiával való összekapcsolása Harsányi Kálmán: A kristálynézők című regényére emlékeztet. Az elzárkózó kőházakban gubbasztó féléber lények fia, a nagy tervező, rajzokat készített, megálmodott egy napfényes világot, házakat rajzolt, melyek otthonok, nem börtönök. A Gáldy-fiút azonban nem értették meg, az úri középosztály eltaposta szocialisztikus eszmékkel kacérkodó szakadár fiát. Móricz: Légy jó mindhalálig és Oláh Gábor: A táltosfiú című regényei preformálják az anyag Balogh Béla filmjében létrejött változatát. A két regényben a proletár asszony anyai álmai határozzák meg a kisfiú rendeltetését, itt a lázadó apa álmai.

Imponáló a kor magyar tömegkultúrájának anyagéhsége, mely pillanatok alatt képes szupergiccsé átformálni a kor irodalmának aktualitásait. A haldokló anya meséiben megjelenő halott apa története a korai Kodolányi-regények témáit követi, a Feketevíz hőséét, aki proletárfiúkkal barátkozott apja birtokán és a Tavaszi fagyét, aki proletárnőt vett el, amiért kitagadták az új, értelmesebb világról álmodót. Az irodalmat művelő középosztály, mind fülledtebben dekadensnek ábrázolva saját kultúráját, más osztályokhoz fordul ember- és életeszményért. Az intellektuális avantgarde eme törekvéseit Földi Mihály keresett midcult-regényei közvetítik a tömegkultúra felé. Az író hősnője a szembejövő, kószáló városnépet szemléli: „Hazugok, rosszak, szerencsétlenek, megbízhatatlanok és néha talán aljasak. Miért ilyenek? ... Milyen szórakozott a tekintetük, milyen sötét az arcuk, milyen üres a mosolyuk... Ballag vagy rohan köztük egy-egy szegény ember. Szolga, cseléd, napszámos, kiskereskedő, iparos, munkásasszony. Mennyivel egyszerűbbek és természetesebbek!"[787] A Földi-regényben az úrilány és a proletár első érintkezései rettenetes thrilleri aktusok, melyek azonban mindkettőben katartikus folyamatokat indítanak el, míg végül, hosszú hányódás után, szerelem lesz belőlük.

A *Tomi...* előtörténete, a kitagadott története, a dzsentri és a parasztlány házassága. Balogh Béla filmje elénk állítja a *Tavaszi zápor* alternatíváját: mi történt volna, ha a nőt teherbe ejtő úriember elveszi a szegény lányt? Az eredmény nem különbözne lényegesen az eredetitől. Nem a parasztmegvető úriosztály fogadta volna be a lányt, ellenkezőleg, a férfi hullott volna ki osztályából. Egy réteghatárt átugorhat a szerelem, kettőt nem. Polgárlányt elvehet a földesúr, a pusztán szexuális objektumnak tekintett parasztlánnyal tilos a szerelem: a dupla réteghatár megugrása a negyvenes évek melodrámájában válik komolyan vett problémává (Martonffy Emil: *Nemes Rózsa,* 1943).

A *Tomi, a megfagyott gyermek*ben megkettőződik a befogadás értelme: Gáldy Tamás alacsony sorsú nőt szeretett, s a valóságot szerette. Az emlékezések és utalások által felrajzolt előtörténet hőse, a halott Gáldy Tamás, a film kis hősének apja dupla hős: a szerelem és az alkotás hőrosza. Mind a szerelem, mind az alkotás lelki és szellemi kockázatvállalás, melyek a határátlépések és a felfokozott befogadás követelményeit állítják az ember elé. A Gáldyak társadalma mindettől visszariad: az élni nem méltó álélet, a sanyarú ország objektivitása és a savanyú vegetálás szubjektivitása az eredmény. Míg *A nagymama* színésznőt szerető, s *Az új rokon* slágerszerző apafigurájának sorsa a hagyományos lecsúszás keretei között marad, Gáldy Tamás a lecsúszás egészen új formáját képviseli: az alkotás, a szellemi kiemelkedés jelenik meg a lecsúszás okaként. A megújulásra képtelen társadalom által befogadni nem tudott értékek hőse a lecsúszott.

Az *Aranyember* Tímárja felemelkedett pór, aki újra lecsúszik, s az újabb lecsúszást emberi nagysága motiválja; a *Tomi, a megfagyott gyermek* apafigurája lecsúszott úr, akire új felemelkedés várhatna, ha megérné: barátjában és fiában fog újra felemelkedni, Amerika teljesítménytársadalmában.

A heriokus lecsúszás romantikája új társadalmi mozgalmak jövendő hőseként profilírozza az integrálatlan értelmiségit. A kor legsikeresebb filmjei (pl. *A meseautó*) az alsó középosztály szerény szintjén tenyésző értékeket népszerűsítik a középre húzó társadalom vezércsillagaiként. A *Tomi, a megfagyott gyermek* a kispolgármítosz konkurenseként fellépő „új ember"-mítosz asszimilálására, a faji- vagy osztálymítosz agresszivitásától való megfosztására és elpolgáriasítására tesz kísérletet.

14.2.4. A „cigánybáró"-romantikától az „új ember" pátoszáig

A *Tomi, a megfagyott gyermek* a hencegő, fölényeskedő, hiú, kövér és ostoba patikusgyerek elnevelt embertelenségével állítja szembe az el nem kényeztetett ember derekasságát.

A két távoli osztály frigyéből született Tomi otthontalan a társadalom emberskatulyáiban. Hősünk két összeférhetetlen osztály gyermeke, akit az egyik eltartani, a másik befogadni nem tud. Tominak nincs helye a társadalomban, mert nem osztályegyén: be nem ágyazott, be nem tagolt, lebegő helyzetének kifejezése a groteszk kapcsolat Sutyival, a kis cigánylánnyal, gyermekbarátság és gyermekszerelem kombinációja, mellyel a film kis cigánybárót csinál az osztálya életkereteiből kilógó úrigyerekből.

A falusiak által kigúnyolt és megsértett, vérszomjas átkokat szóró Sutyi (Ádám Klári) a film legkedvesebb motívuma. A harcias kis cigánylány volt, emlékezik vissza Szepes Mária „a film fő szenzációja"[788].

A filmi kommunikáció meghatározói a középosztály mint feladó és a tömegek mint címzett szerepei. A kommunikációt az ellenzéki és függetlenségi tradíciójú középosztály évszázados kommunikációs sikerei biztosítják. A függetlenségi harcok az előző évszázadban balra tolták a középosztályt, melyet a kommün tapasztalatai, Trianon sokkja és a nyugati demokráciák háború után tapasztalt közönye és meg nem értése most jobbra tolnak el. Ez magyarázza a *Tomi...* ellentmondásosságát, mely egyrészt a kultúráját kényszerzubbonynak érző középosztály rossz közérzetét fejezi ki, másrészt ugyanennek a középosztályi kultúrának militáns, „új ember"-hívő és népnevelő elkötelezettségét hangsúlyozza. A falusiak lenézik Sutyit, míg Tomi fontoskodó kultúrmunkával okkupálja. Tomi tanítja Sutyit imádkozni: a mennyei kapcsolat is úri privilégium. A középosztályt bíráló film egyúttal fenntartja a középosztályi vezetés igényét. A *Légy jó mindhalálig*tól eltérően ezúttal ugyanazt a társadalmi csoportot képviseli a kövér, önelégült lázadó kisfiú (Péchy Gizi alakítása) és a kövér, önelégült elnyomó nevelő (Csortos alakítása).

A jó szándékú film társadalmi utópiáját végül is az a hit racionalizálja, mely szerint egy elegendő civilkurázsival és szociális lelkiismerettel ellátott középosztályi frakció szellemi offenzívája esetén a kaszttársadalom középről kiindulva felbomlik. Az osztályjegyek hiánya a filmben nyereségként, míg az osztályjegyekkel való felruházottság az emberi vonatkozások fogyatkozásaként jelenik meg. A produktív ember teljesítményéből él, a parazita típus osztályhovatartozásából akar megélni. A könnyebb utat választók szerencsére elkényelmesednek, elbutulnak, s akaratlanul felszámolják saját hatalmuk és dominanciájuk feltételeit. A parazita mentalitások uralma hozza létre a kővilágot, melynek látszólagos ereje végül lelepleződik, a kőember agyagemberré válik.

A *Tomi, a megfagyott gyermek* és a *Méltóságos kisasszony* naiv nevelési utópiáiban eltűnik a gyanú, melynek a *Légy jó mindhalálig*ban még nyoma van, hogy a társadalmi bázis nélküli, izolált kultúrát a különc bogarassággá, öncélú vesszőparipává válás veszedelme fenyegeti. Az elmaradott viszonyok belülről is bomlasztják a parlagiság ellen lázadó szellemet. A kor irodalma hangsúlyozza a parlagi vadság és a terméketlen széplelkűséggé vagy felszínes kultúrdivatok hajhászásává váló műveltség egymásra ítéltségét. Németh László hősnője pl. így mutatja be a durva kompániából kirívó széplelket: „Ő pesti folyóiratokat járatott; meghozatta a bennük megtárgyalt könyveket, s azt szerette volna, ha én is annak a papírvilágnak a szemével nézem őt, a műveltségét s a többieket, akik könyvei tükrében csupa nyomorékok voltak."[789] Balogh Béla filmje, mely igazság és hamisság túl egyszerű oppozíciójával dolgozik, nem figyelhet fel az egymást bűnbakká nyilvánító defektek viadalának komédiájára. Így nem juthat el a kultúra valódiságának a lehengerlő hódító, térítő szellemről lemondó kritikus önvizsgálaton méréséhez. A film valódi problémákat pendít meg és modern igazságokat próbál megfogalmazni, de a kri-

tikus önismerettel nem párosult kritika szentimentális lelkesültségei és naiv patentmegoldásai a közhelyek szintjére nyomják le társadalmi és nevelési utópiáját. A megkésettség következménye, hogy mire felfedez kultúránk egy-egy megrázó igazságot, bármilyen gyorsan érkeznek is a felismerések, szélsebesen képesek banalitássá válni, hogy helyet találhassanak a kényelmes és megingathatatlan közhelyek uralta szellemi miliőben.

A világnézet kenetteljes cenzúráltsága, a problémaelhárító mechanizmusok uralma, az ellentmondásoktól való félelem, az elsimítás igyekezete, a tetszeni vágyás, a mély szellemi bátortalanság megfertőzi a kritikát. E kultúra vágyik az eredetiségre és nagyságra, de éppannyira vissza is riad tőle, torzképeiben imádja. Ezért nem kielégítő sem a *Tomi...*, sem a *Méltóságos kisasszony* bármilyen jó szándékú kultúra- és zsenivédelme. Jó, hogy a *Tomi...*-ban az igazi zseni, az apa halott, mert sem Tomi alakjában, sem az alkotó értelmiségit (a *Tomi...*-ban mérnököt, a *Méltóságos kisasszony*ban orvost) játszó Básti-hősben nem sikerül megfogalmazni a kiválóságot. E filmek bírálják a kor kultúráját, de bírálatuk túlságosan könnyűvé teszi a maga dolgát, maga sem végezve el a szellemi munkát, melyet a kor kultúrájából hiányol.

14.2.5. A lakájterror introjekciója mint középosztályi szellem (A lakájszimbolika és a konstruált perek szimbolikája között)

Az árva Tomit anyja halála felfelé viszi a társadalmi hierarchiában. A lázadók gyermeke, aki harciasan védelmezi Sutyit a falusiaktól s a cigánytáborban otthonosabb mint a patikuséknál, elmegy úrigyereknek. Az anyja halála után a Gáldy-házba kerülő Tomi új Twist Olivér, akit az előkelő osztály erkölcsi ridegsége kínoz, nem az éhség, a dologház és az ütlegek. A magyar Twist Olivér kínjai tipikus lelki kínok, melyekhez nem is kell szakadárok gyermekének lennie, bármely érzékenyebb gyerek átélheti őket egy rosszkedvű, idomító kényszerkultúrában.

Csortos, akárcsak az *Ítél a Balaton*ban, a *Rákóczi indulój*ban vagy a *Sárga csikó*ban, ezúttal is gyermekei romlásáért felelős atyafigurát játszik. Az öreg Gáldy Benedek megrovóan prédikál: „Nagy gondot veszek magamra, amikor a házamba fogadlak... Később hálás leszel ezért a szigorúságért." Érdekes, hogy ugyanazok az érvek, amelyeket egykor a régi világ egyéni és kollektív illúziói ellenében hoztak fel, a középszerűség terrorja és a társadalmi immobilizmus igazolására is alkalmasak. Gáldy Benedek kioktatja az elűzött és elpusztult zseni hasonlóan lobogó lelkű és élénk szellemű fiát: „Nincs értelme a cifra hazugságoknak... Makacsságával tönkretette az életét... Lázadó vagy mint az apád." A Gáldy-házban Tomi lovagias erényeit, a szókimondást, a gyengék védelmét és a zsarnokság elleni lázadást elviselhetetlen bűnöknek tekintik. A megalázottak és kifosztottak szószólójaként fellépő kritikai szellemben puszta demagógiát látnak, a kreativitás minden formáját pedig a cifra nyomorúság hiúságának tekintik. A magányos Tomi, aki a rokonok körében nem talált megértésre, végül a lakájnak önti ki szívét, aki meg is hallgatja őt, de csak azért, mert süket. A *Tomi, a megfagyott gyermek,* bár naiv módon leegyszerűsítve s ezzel akaratlanul karikírozva saját nemes szándékait, mégis csak korszerű témát jelenít meg, olyan elátkozott házat tár elénk, amilyeneket a kor élvonalához tartozó remekművekből, Francois Mauriac és Julien Green regényeiből ismerünk.

Az *Édes mostohá*ban az árnyékok játéka változtatja vasorrú bábává a házvezetőnőt, a *Tomi, a megfagyott gyermek*ben a ruhájára hullott vakolat teszi Gáldy Benedeket Gólemmé. Tomi pánikban sikolt: „A kőruhás ember!" Csortos ezúttal úrként is a vaskalapos konformizmus szörnyetegét állítja elénk, melyet a *Hyppolit*ban szolgaként jelenített meg. A két típus azonossága a középosztályi kultúrát átható lakájszellem kifejezése. A *Hyppolit*-film óta egyik alaptémája mozimitológiánknak a rossz közérzet a lakájkultúrában. A rest, gyáva és immobil kultúra megkettőzi azt a lelki feszültséget, amelyet minden kultúra szükségképpen ráró az egyénre.

A produktív kultúrákban az eredményesség örömeért kell lemondani a fogyasztói örömök egy – sokszor tetemes – részéről, a kényszerkultúrában, mely elsősorban a mozdulatlanságot és a nyájfegyelmet őrzi, a produktivitás öröméről is le kell mondani. Az egyes parciális örömökről, fogyasztói aktusokról való lemondásokat nem kompenzálja az általános életöröm, a sikeres aktivitás funkcióöröme, a tevékeny élet. Így jönnek létre a *Tomi, a megfagyott gyermek*ben látható savanyú emberek és nyomasztó viszonyok.

Nemcsak az iskolát torzítja el a kényszerkultúra, a családi nevelés is szakadatlan per a gyermek ellen, akinek nem lehet igaza. A megrótt, letorkolt kisfiú, aki sehogyan sem tud eleget tenni környezetének, halott anyjához fohászkodik éjszaka: „Itt senki sem szeret. Rossz is vagyok. Soha sem tudom, mit kell csinálni. Meg félek is." A Gáldy-házba került Tomi története a *Légy jó mindhalálig* variánsa, egy érzéketlen kultúra képe, melynek elnyomó intézkedései szorításából csak azután szabadulhat a gyermek, miután a halál határáig űzték a felnőttek. Miként már a *Mädchen in Uniform* is megmutatta, s a *Légy jó mindhalálig* is hasonló képet ad, csak a „vonalon túlról" visszatérővel köt a megszeppent, nem gonosz, csak felszínes és fantáziátlan társadalom békét. Az *Iglói diákok* lázadó fiatal hőse a háború, a *Légy jó mindhaláligé* a betegség, a *Tomi...*-é az öngyilkossági kísérlet közvetítésével találkozik a halállal. Az *Édes mostoha* rémmesék által kínzott Erzsikéje előbb a vonatnak, majd a tónak rohan.

14.2.6. A tétova Superman és a mennyország kulcsa

A részvétlen kőmetropolis tülekedésében magára hagyott árva fagyhalála eredetileg antikapitalista motívum, mely a részvétre és szeretetre felszólító karácsonyi történetté való kiszínezésre alkalmas. A Balogh Béla nevével jegyzett, de – Szepes Mária közlése szerint – Bolváry Géza által rendezett néma változat, *A megfagyott gyermek* (1921) nagyvárosi proletár-legenda, mely hangulatos képeket ad a századelő Budapestjéről. Az új változat, a jólfésült, kenetteljes, kövér kisfiú története, aki a kastélyból megy el megfagyni, a középosztályi világkép telhetetlenségének válik akaratlan kifejezőjévé: még a fagyhalált is elkívánják, ami eddig a proletárgyermek mitikus privilégiuma volt.

Van-e valami – a komédia korának happyend-fetisizmusán túlmenő – értelme annak, hogy Tomi nem fagy meg? Mi az értelme a meg nem fagyott „megfagyott gyermek" históriájának?

Fejősnél a gyermekétől megfosztott anya pusztul el, Balogh Béla filmjében az elpusztult apa gyermekére teszi rá kezét a Gáldy-család által képviselt társadalom. Mindkét gyermek a meg nem értő világ túszává válik, de mindkettőjük sorsa felett égi erők őrködnek. „Nekem el kell mennem apukához a mennyországba... Én nem megyek el egészen... Sohasem leszel egyedül." – búcsúzik a haldokló anya. Fejős és Balogh Béla gyermekhőseinek legalább égi protekciójuk van, a Móricz-film kisfiúja a legmagányosabb.

A szókimondó Tomi megsérti a szomszéd földbirtokost, akinek a tönkrement Gáldyék Annát szánják. „Anna néni nem szereti magát!" Botrány botrányt követ. Tomi életkedvét megtöri, hogy hősi erényeiért lakolni kell. „Kőemberek! Nem maradok itt! ... Hozzád megyek, anya!" A szökött gyermek elalszik anyja sírján. A testből kilépő lélek a Tejút országútján emelkedik fel egy MGM-stílű mennyországba, melyben tárt karú anya vár reá. Nemeskürty a *Tomi...* néma változatából vezeti le a *Tavaszi zápor* mennyei revüjét: „A mennyországban. *A megfagyott gyermek* című némafilm ijesztő emlékei: giccs-mennyország, giccs-konyha."[790] A *Tavaszi záport* a második *Tomi*- filmmel összehasonlító Nemes Károly méltatja a mennyei fantasztikum filmszerűségét: „Ezek a meseszerűen szerkesztett, az érzelmi fokozást bizonyos mozzanatok túlhalmozásával elérő alkotások kétségtelenül elősegítették a színpadiassággal szemben a filmművészet eszközeinek térhódítását..."[791] A *Tavaszi záporon* átszűrt mennyei vízió ezúttal megtér a maga

helyére, s egyúttal a jövőbe is mutat. Fényörvények mélyén kristálypalota áll. Csillagemberek várják a Saturnus ege alatt a kis Supermant. A mennyei képsor a mai nézőt a *2001 A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) végére és a *Superman* (Richard Donner, 1978) elejére emlékezteti. Az utolsó küszöböt, a végső határt – melyet a válságba került Tomi ugyanúgy keres fel mint válsága idején Superman – nem lépheti át a kisfiú. „Te még nem mehetsz be." – magyaráz az anya.

A *Tomi, a megfagyott gyermek* mint triviális masscult-film, könnyedén teszi reverzibilissé a *Tavaszi zápor* irreverzibilis mennyjárását. A masscult-film ezzel a művészi pesszimizmusénál ősibb modellekhez tér vissza.

A menny a *Tomi...*-filmben is, akárcsak a *Tavaszi zápor*ban, az anyával azonos: az a hely, ahol az ember visszakapja az elveszett anyát, vagy ahol minden, amit az elveszett anya jelent, várja az embert, s az anya által a létezésről és a világról adott ősmodell bizonyul a végső igazságnak. A költői mennybemenetel mindkét filmben egy megelőző prózai pokoljáráshoz kapcsolódik. A *Tomi...*-filmben a földbirtokos nevelőapa, a *Tavaszi zápor*ban a Griffith *Intolerance-filmjéből* kölcsönzött erénycsősz egyleti hölgyek mint antianyák (akiket Vaszary Piri is utánoz az *Édes mostohá*ban) felelősek a földi pokol sivárságáért. A lecsúszással közvetített új felemelkedés, a film társadalmi tematikája, a pokoljárás mitikus tematikájára megy vissza. Az apa társadalmi pokoljárását folytató kisfiú nemcsak a banalitás poklát járja meg, a *Tavaszi zápor* mennybéli dimenzióit is meglátogatja, s a pokol- és mennyjárás közvetíti az újjászületési víziót, melynek szociális feltételei továbbra sem biztosítottak, ezért az újjászületés, mint szociális programban nem konkretizálható lelki program, a westernek hazája felé útrakelő új honfoglalóvá teszi hőseinket, akik eltűnnek közülünk, áthajóznak Amerikába. „Ah! Ámerikába! csak ott túl a tengeren, ott van az élet! / Ah! Ámerikába miért nem utazhatom én soha véled..." – sóhajt a fiatal Babits mint mozinéző[792]. Ami azonban Babitsnál tele van iróniával, a *Tomi...*-filmben a problémafilm üzenete akar lenni: „Ott van az élet, a pénz, az öröm, s kaland tere, küzdeni tér: / tengve a drága kenyéren unalmasan itt nyavalyogni mit ér?"

14.2.7. Amerikai „keresztapa" 1936-ból

Gáldy Tamás, a lázadó rokon, az eltávozott apa, a westerni ellovagló férfiak rokona, aki előbb Amerikába távozik, majd tovább, a túlvilágra, a vidéki dzsentrifamíliára hagyja utódját. Gáldy Tamás története *A nagymama* és *Az új rokon* elkallódott középnemzedékeket képviselő, kitagadott fiakból lett korán halt apafiguráinak sorát gyarapítja. A Gáldyék által adoptált Tomi amerikanizált sarj, új rokon. Gaál Béla filmjében az „új rokon" még beházasodhat a famíliába, Balogh Béla filmjében, ahol az új embert nemcsak Tomi, a félplebejus sarj testesíti meg – előlegezett törpe Bors István –, hanem Kovács István mérnök (Básti Lajos), a teljességgel plebejus kérő is – a negyvenes évek Dr. Kovács Istvánjának elődje –, nem Amerika házasodik be hozzánk, hanem mi Amerikába: a dzsentrilányt az amerikanizált Kovács mérnök, a tengerentúli karriert csinált „keresztapa" veszi el, és végül valóban úgy leng felénk New York mint a *The Godfather / A keresztapa* (Francis Ford Coppola, 1975) második részében.

Az „új ember" posztulátuma a deus ex machina, a kiutat szolgáltató narratív segédkonstrukció. Tomit tehát minden áron végleg ki kell vezetni osztályából, hogy megvalósíthassa azokat a nemes középosztályi eszményeket, amelyeket az ellaposodott szellemiségű és korrupt lelkű középosztály a valóságban elárul. Erre kellenek a pótapák: a vérszerinti apa halott, a pótapák pedig cserélgethetők, s Tomi az úri pótapát proletár pótapára cseréli.

Anna (Simor Erzsi) története az *Édes mostoha* variánsa. A tiltott szerelem által felébresztett lelkű dzsentrilány anyja helyett anyja az árvának. Míg az *Édes mostohá*ban a türelmetlen

gyermek egy kertből ítélkezik a világ felett, a *Tomi*...-ban magából az égi paradicsomkertből ítélkezünk magunk is, a gyermek társaságában, a türelmetlen világ fölött. Mindkét filmben egy anyajelölt nő jövője függ a gyermektől (a lélektől).

A pedagógiai szenvedéstörténeteknek lélekidéző struktúrája van. Mind az *Édes mostohá*ban, mind a *Légy jó mindhalálig*ban, mind a *Tomi*...-ban világunkat elhagyó menekülő gyermeklelket kell visszahívni létünk köreibe. Mindhárom filmben látunk családalapításra készülődő párt, s mindegyikben kérdésessé válik egy gyermeklélek számára, érdemes-e élni a földi világban.

A *Tomi*...-film megkettőzi az „édes mostoha"-funkciót: a kisfiú „édes" mostohaapára is szert tesz Kovács István személyében. A megduplázott „édes mostoha" történet egyúttal a nem sokkal a *Tomi*... előtt készült *Három sárkány* (Vajda László, 1936) fordítottja. Ott a férfi szereti a birtok egykori munkásának leányát, itt a nő a földmunkás fiát. (Az utóbbi a nagyobb mésalliance: ezért is át kell hajózni Amerikába.)

A gyermeki szenvedéstörténetnek alávetett szerelmi szál keretei között a dzsentrilányt az amerikai nagybácsivá és a Gáldy család utolsó reménységét jelentő „keresztapává" avanzsált alacsony sorsú kérő számára a gyermek szenvedései váltják ki, melyek a tiltó kultúra jogainak megkérdőjelezését szolgálják. A lélekre csak olyan erők formálhatnak jogot, amelyek boldoggá teszik őt.

A tömeggyártás korának, az egymásból szőtt filmek kultúrájának kezdetén állunk. Az ügyet, melybe az előző nemzedék Gáldy-fiúja belebukott, az új nemzedék Gáldy-lánya győzelemre viszi: Anna hozzámegy Istvánhoz. A *Márciusi mese* és *A nagymama* szerelmi utópiája elevenedik fel: elmúlt idők tragikus szerelmeseinek áldozatai készítik elő a mai boldogságot.

A magyar Superman-filmben az amerikai Superman mennyei kapcsolatának megfelelője az amerikai kapcsolat. Akárcsak a *Méltóságos kisasszony*ban, itt is Básti Lajos menti meg a gyermeket. „Jössz velünk Amerikába!" Gáldy napfényes házai, melyek Magyarországon nem kellettek, Amerikában sikert aratnak. Csortos, a rettenetes mostohaatya, a film végén szegény, rozzant agyagóriás. Az amerikai átkelésre készülő Tomi játékhajót épít. Az öregúr, akinek minden reménye szétfoszlott, s immár Tomi és a vele járó amerikai kapcsolat az egyetlen tőkéje, már nem a régi bosszús haraggal, de most is szelíd helytelenítéssel szól rá a gyermekre: „Tamás, az nem hajó! Az építőkő!" Az amerikából jött Básti a fiú védelmére kel: „Kérem, higgye el, az egy hajó!"

14.3. A szentimentalizmus nosztalgiája és a katasztrófafilm előérzete (Méltóságos kisasszony)

14.3.1. Balogh Béla Hyppolit-variánsa

A *Méltóságos kisasszony*t, Szepes Béla és Vári Pál forgatókönyve alapján, Balogh Béla rendezte. A filmet Vidor Andor fényképezte. Zeneszerzője Papir Viktor. 1937. január 26-án mutatták be a Décsi, Kamara és Átrium mozikban. Az ambiciózus katasztrófafilmi felvételeket Ausztriában forgatták, „mégsem ért el a film nagy sikert."[793]

Az arisztokrácia, a születési elit számára nehézséget okozott, hogy akceptálja a gazdasági és műveltségi eliteket. A polgári társadalomban, mely a politikai, gazdasági és műveltségi elit hármas hatalmát állítja szembe a monolitikus arisztokrata uralommal, a műveltségi elit, harmadik elitként, lassan emancipálódik.

A polgári társadalomban a gazdasági és műveltségi elit megvetése kölcsönössé válik. Az előbbi életidegenséggel és parazitizmussal vádolja az utóbbit, emez viszont barbársággal, butasággal és kegyetlenséggel amazt. A három elit leggyengébbike a harmadik, a műveltségi elit. Addig gyenge, amíg önálló, gyengesége igazolja autenticitását, garantálja önálló létét, máskülönben lecsúszik a másik két elit igazoló rohamcsapatává. Ő a hátrányos helyzetű az előnyös helyzetűek között. Ezért dolgozza ki, a kapitalizmus legvirágzóbb szakaszában, a kizsákmányolás elméletét.

Az *Iglói diákok* és a *Légy jó mindhalálig* a tanuló, a *Méltóságos kisasszony* a tanító szenvedéstörténete. A házitanító történetét, a műveltségi elit ifjú héroszának szenvedéstörténetét a földbirtokosi és közhivatalnoki mentalitásként nemcsak vulgarizált, de el is durvult arisztokrata ideál uralma teszi hálás drámai anyaggá. Az arisztokrata tisztelte a kultúrát, de cselédnek tekintette a kultúra emberét. Az alkotót termelő, szolgáltató személyzetnek tekintette, a befogadót, a megrendelőt, önmagát érezve a kultúra végcéljának és otthonának. Úgy gondolta, az egyoldalú – polgári – alkotók kínjából a sokoldalú – arisztokrata – befogadó örömében válik valódi, ideális kultúra. Az arisztokrata szellem lecsúszott, kisúri utánzásában a katonai-politikai elitek papi elitekkel szembeni egykori fölényérzéséből a kultúra megvetése lett.

Ott, ahol a vulgarizált arisztokrata ideál uralma s a tömegember diktatúrája közvetlenül megy át egymásba, a polgári tradíciók hiánya életben tartja a kultúra emberének kisebbrendűségi érzését. Így lett a kommunizmus idején az értelmiségiből, a munkás és a paraszt után következő harmadik rend.

Az értelmiségi felesleges embernek kezdi érezni magát, évről-évre feleslegesebbnek. Növekvő szorongása bizonyára nagy szerepet játszik abban, hogy a hatalomhoz szegődik és a szellemi csendőr szerepébe menekül. Míg az értelmiség egy része a hivatalos kultúrához szegődik, a lázadó és alkotó értelmiségi a tömegkultúra új hősévé válik. 1936 végén a *Sárga csikó* az ösztönös titánt, a *Méltóságos kisasszony* a szellemi titánt jeleníti meg.

A szellemi elit ifjú hőse kultúrájának és képességeinek meg nem felelő, méltatlan helyzetben él. A cselédsorban élő polgári intellektuel jelenlegi szellemi és jövőbeni társadalmi rangjának meg nem felelő viszonyok között tengődik. A gazdag és gőgös kisasszonyt imádó polgárifjú a kultúra hérosza, míg a lány a polgári társadalmat képviseli, amely befogadja vagy nem fogadja be a kultúrát. Végül is az a vád éri, hogy csak kacérkodik vele. Goethe és E.T.A. Hoffmann hősei beleőrültek e konfliktusba. Lenz Házitanítójának hőse férfiasságát áldozta fel, hogy kínjaitól szabaduljon.

A kor elbeszéléseiben és filmjeiben a nevelőnő gyakoribb figura, a házitanító ritkább, inkább egy előző elbeszéléstörténeti réteg tipikus figurája. A nevelőnő, aki feloldja az akarat és érdek harcos világának ellentéteit és szenvedéseit, a szelíd tűrés képviselőjeként nyeri el jutalmát (pl. Robert Stevenson: *Jane Eyre*, 1944). A nevelőnő enyhíti a dúlt nagyurak szenvedéseit, de mit nyújthat a büszke kisasszonyoknak a házitanító? Férfias dolog-e a szellem, az érzékenység? A házitanító-történetek divatja a szentimentalizmus és a romantika korának, a női és férfi szerepek némileg a maival analóg keveredésének terméke. A házitanító, a nevelőnővel ellentétben, megkettőzi a szenvedéseket, nem szünteti meg a destrukció világát, pusztán megismerteti a melankóliával, az érzékenységgel, a tudatossággal, a belső drámával, a néma szenvedéssel.

A groteszk Bartos családban megjelenik a magasabb szellem képviselője. A házitanító, akár a katonai tradíciójú arisztokraták, akár a kalmár tradíciójú polgárok között lép fel, mind az akarat keménységével, mind a ráció személytelenebbül kegyetlen korlátoltságával szemben az érzékenység szenvedő mivoltát és az alkotó kedély labilitását képviseli. A szellem embereként lép be a hatalom, az uralom, az erő és az érdek világába. A tudás, a szellemi erő embere az anyagi erők világában szubjektíve istennel egyenlő, hiszen ő és isten egyaránt a szavak urai és a teremtés titkának, a dolgok mibenlétének tudói; objektíve azonban csak a szolga szerepét kapja.

A *Hyppolit* az álkultúra csodálatának, a *Méltóságos kisasszony* a valódi kultúra megvetésének komédiája. Az álkultúra (Bartosné) terrorizálja a gazdaságot (Bartost), míg a kultúrát szolgaszerepbe taszítják. A *Hyppolit*-film a lakájból csinál általdóst, a *Méltóságos kisasszony* a valódi tudósból csinál ál-lakájt.

A *Méltóságos kisasszony* milliomos családjában minden ízléstelenség együtt van, a felemelkedők félkész, hivalkodó csiricsáré világa és a lecsúszók pózokban kárpótlást kereső, önmitizáló hajlama: a formát nem nyert szellem köt kínos házasságot a formát vesztettel. Kölcsönösen feszélyezik egymást s a legnagyobb jóindulattal is csak kényelmetlenné tehetik egymás életét.

A klasszikus tömegfilm poéndramaturgiája, mely a nemzedékek kollektív problémamegoldó munkáját fogja össze szuggesztív formakomplexumokban, a nagy poén, a kiemelkedő, pittoreszk formamozzanat híján egymással versengő témák kompromisszumképződési folyamatává szürkül. A *Méltóságos kisasszony*ból hiányzik a nagy alapötlet, amely erélyesen a centrumba nyomulva kiutalná a többi ötlet helyét is a kompozícióban. Ez az alapötlet a *Hyppolit*ban a lakájterror. A *Hyppolit* lakája, az önállótlanság, a stréberség, a tisztelet és utánzás hérosza, az urizáló elnyomás szimbólumává vált.

A Székely-film lakája, mint minden diktátor, a kultúrember fölé emelt bugris, urizáló szolga. A *Hyppolit* sznob polgárasszonya lakájkultúrát sajátít el a vágyott arisztokrata kultúra helyett, a *Méltóságos kisasszony* arisztokrata asszonya maga válik önnön elveszett kultúrájának modoros és giccses torzképévé. A két film a sznobizmus két alapformáját állítja elénk: a vágyakozó sznob elefánt a porcellánboltban, a gyászos sznob önmaga kísértete. A *Méltóságos kisasszony* megmutatja, hogy a gyászos sznob fölénye, eredményeit tekintve, alig különbözik a naiv sznob fontoskodásától. A felkapaszkodott bűne, hogy elárulja plebejus mivoltát, büntetése pedig az, hogy elveszti önmagát, önmagához is hűtelen; a lecsúszott bűne, hogy nem tudja megőrizni a valódi előkelőséget, így fölényeskedése jogtalan. A kétféle alantasság egyike, a feleségé, alantasnak nyilvánítja a másikat, s vélt fölénye által válik a család kínzó szellemévé. A *Hyppolit a lakáj*ból kölcsönzött Bartos családban Bartosné (Berki Lili), az újgazdagok közé csöppent arisztokrata, a rettenetes anyák komikus sorozatának új képviselője. Adalék ez a film az anyafunkció komédiáinkban kezdettől tapasztalható defektjéhez. Polgárságunk az arisztokráciát utánozza, az arisztokrata nő pedig, reprezentációs funkcióknak szentelve figyelmét, dajkákra ruházza át az anyafunkciót. A *Hyppolit* vagy a *Méltóságos kisasszony* anyafigurája egyaránt a vaskalapos szigorúsággal kivitelezett értelmetlen rituálék vérmes kultuszát lopja a kultúra helyére. A kultúra nevetséges vagy félelmetes, ha lényege nem az információ, hanem az instrukció, mert a közösségképző funkciót a kultusszá lett kultúra a maga közvetlen céljaként és nem a szellemképző funkció másodlagos következményeként műveli.

Bartos, a felemelkedő proliférj és Bartosné, a lecsúszott úrinő házasságában a lecsúszott képviseli az ízlésterrort. A felemelkedők a lecsúszottak kultúráját utánozzák, akik azonban szellemileg is lecsúsztak, lecsúszott kultúrájuk van. A felemelkedők sznobizmusa mazochista önkínzás, a lecsúszóké a környezet szadista gyötrése. Az előbbi lényege az önfeladás, az utóbbi másoknak nem engedi meg, hogy önmaguk legyenek.

A szülők észházasságában az anya hozza az ízlés, az önmegtagadás áldozatát, az apa csak a kényelemét. Németh László Iszonyában is az önnön ízlését kényszerűen eláruló fél válik veszedelmessé, s a felületesen vegetáló az áldozattá. Bartosné arisztokratát próbál faragni férjéből, de csak bohócot sikerül csinálni belőle. Az életélvező proletár ízlést képviselő apa szeretné elengedni magát, habzsolni az életet, de a megrendült úrivilág kollektivizmusa, mely egyfajta spártai katonamorált termel ki, tiltja a proletár epikureizmust. A diétára fogott Bartos titokban zaftos ebédeket eszik ebéd előtt: „Be akarják mesélni, hogy gyomorbajos vagyok." A jajgató főkonzult ezúttal a feleség tornáztatja, kínozza, nem a lakáj. Mály Gerő titokban tőzsdézik.

A tőzsdézés, akárcsak *A meseautó* pörköltje, nem előkelő. Gazdagodni nem előkelő, csak szegényedni.

Az egymást kritikusan figyelő, türelmetlenül felülbíráló és izgágán utasító emberek közé, a kényszeredett családba megérkezik a nevelő, aki megszelídíti Gyurikát (Dévényi Laci), a kényszeredettek által megbolondított, vad gyermeket. A nevelési filmek példaképében, Lubitsch: *The Student Prince* című filmjében szintén a nevelő a kényszeredett arisztokrata és hivatalnoki miliő fesztelen emberi figurája.

A *Méltóságos kisasszony*ban, melyben a feleség képviseli az álkultúrát, a *Hyppolit* lakájfigurája helyére a házitanító alakja lép. Balogh Béla filmjében a többnyire szolgákat, hivatalsegédeket játszó Mály Gerő a *Hyppolit* Kabos-szerepének örököse mint lányos apa és megkínzott újgazdag. A házba bevonuló alkalmazott azonban nem őt neveli, hanem a fiát, s nem álkultúrára, hanem valódira. A Balogh-film szolgastátuszú intellektuelje az elnyomó kényszerkultúra ellentétét képviseli. A *Tomi, a megfagyott gyermek* a neveltet eszményíti, a *Méltóságos kisasszony* a nevelőt. Ezzel az új filmben a *Tomi...* témájával, a fekete pedagógia kritikájával szemben, visszatérve az *Édes mostohá*hoz, ismét a pedagógiai utópia kerül előtérbe. A lakájterror *(Hyppolit, a lakáj, Ez a villa eladó, Helyet az öregeknek)* és a konstruált perek *(Iglói diákok, Légy jó mindhalálig)* pesszimista tematikája ellensúlyt kap a minden lehetőséget átgondolni igyekvő mítoszrendszer fejlődésében.

A *Hyppolit*ban külön szálon fut és ellentétbe kerül egymással az öregek harca a kultúráért és a fiatalok harca a szerelemért. A *Méltóságos kisasszony*ban a kultúrahozó alak azonos a szerelemhozóval. A házitanító a szellem és a szerelem hőse, aki a szabadságot hozza el a bornírt házba. A kultúrahozó szerető figurája megerősíti és a *Hyppolit*hoz képest a középpontba emeli a szerelmi szálat.

A sznob család előkelősködésének komédiája összhangban van a kihívó és frigid lány komédiájával. Mindkettőben leckéztető figurára van szükség. Az erőszakos és triviális sznobokat leckéztető házitanító az erőszakosság ellentétével, az előkelőséggel leckéztet, amely nélkül az élet fontoskodó kínlódás és zajos hűhó maradt volna. A *Hyppolit* hamis nevelője erőszakosan átneveli az embereket, a *Méltóságos kisasszony* igaz nevelője segíti őket visszatalálni önmagukhoz. Ezért egyben orvos is: a kényszerkultúra a szellem betegsége s a kényszeredett ember nevelése egyben gyógyítás.

14.3.2. A Meseautóval keresztezett Hyppolit

Balogh Béla két bevált sikerminta egyesítésével kísérletezik új filmjében: *A meseautó*t kombinálja a *Hyppolit a lakáj*jal. *A meseautó* típusához tartozó filmekben a gazdag férfi szegénynek álcázza magát *(Címzett ismeretlen)*, s a szép nő csúnyának *(A csúnya lány)*. A gazdag férfi azt követeli, hogy szegényen is szeressék, a szép nő azt kívánja, hogy csúnyán is szeressék. A Mesék az írógépről – Szomaházy regényéről és nem a belőle készült 1916-os elveszett Korda-filmről van szó – még bevallja, hogy a bankár férfiatlan, neuraszténiás és már nem fiatal, a filmek elhallgatják, hogy a gazdag férfi, aki arra vágyik, hogy ne a pénzéért szeressék, nem vonzó, nem is potens, mert pénztárcájára vitte át a potenciáját. A bankár, akinek sok pénze van, arra vágyik, hogy azért szeressék, amije nincs. Ha így van, a nők esetében is hasonló a helyzet: a kor mind viharosabb nőtípusai, akiknek tombolása a Muráti-hősnővel kezdődik, a Tolnay-hősnőben ér csúcspontra és a Karády-hősnőben önkínzásba megy át – arra vágynak, hogy a férfi olyan női erényeket szeressen bennük, amelyekkel már nem rendelkeznek.

A *Méltóságos kisasszony A meseautó* alapötletéhez kapcsolódik, amelyben a bankár kisembernek álcázza magát. A *Méltóságos kisasszony*ban a szegény báb, melybe a gazdagság lep-

kéje rejtőzik, a béka, melybe a királyfi rejtőzik, a pária, melynek álarcát a gyáros, a tőkés, a tulajdonos, az élet királya vagy legalábbis diktátora felveszi, ezúttal nem a sofőr (a filmekben a kocsis utóda, a motorizált nagyvárosi proletár), hanem az intellektuel, az alkotó értelmiségi, társadalmi megbecsülését tekintve a sofőrrel egy szinten, de gyámoltalanabb.

Az új film álomhercege által alkalmazott maszknak nincs a tömegtársadalom emberanyagához alkalmazkodott terepszíne. A *Méltóságos kisasszony* összekapcsolja az álruhás király, az inkognitós álomherceg ősibb és a házitanító modern, szentimentális szerelmi mítoszát. A *Meseautó*-filmek nagyvárosi proletárját vagy kishivatalnokát a korapolgári irodalom nemesi kisasszonyt szerető házitanítójára cseréli. A Balogh-filmben a befutott polgárság ifjának nevelődési regénye keretében, a nevelődés fejezeteként, a rajongásra és szenvedésre való képesség örökségeként jelenik meg a korapolgári intellektuel tragikus konfliktusvilágának visszfénye. E filmben a gazdag polgár játssza a szegény polgárt és a kései polgár a szentimentális intellektuelt. A nem egyidejű sorsminták felújításának alkalma az ifjúság története. Mivel a szentimentális ifjú kulturális előnnyel párosult társadalmi hátránya csak játék, a partner sem lehet a hagyományos nemeskisasszony.

A sznob család az arisztokrata udvarlót pártolja s a házitanító számára is akad egy falusi tanítókisasszony, a hegyek lánya. A szülői ház mind a *Hyppolit*ban mind a *Méltóságos kisasszony*ban józanul kalkulál. A józan ész az attraktív szerelmespár mindkét tagjának mellékszereplő által alakított nem-attraktív partnert szán: a ragyogó nőnek a társadalom csúcsaira emelő herceget, s nem kezdő fiatalembert; a tudós férfinak józan, tevékeny, gondoskodó nőt. A szülők logikusak, de az eredmény, saját életük szomorú képe, nem igazolja a logikát.

Már a *Hyppolit*ban is a gazdag lány és a szegény udvarló egyenlőtlen viszonyán alapuló romantikus pár konkurált a tulajdonosnő és a befolyásos udvarló kiegyenlített viszonyán alapuló racionális párral. Mindkét filmben az előkelőség és a derekas polgár között kell választania a lánynak. Két társadalmilag összeillő ember között nehezebb megteremteni a szenvedélyes szerelem auráját. Hasonlítanak egymásra, átlátnak egymáson, nincs rejtély. A kapcsolatuk által született duoperszonális lelki rendszerből hiányzik a dinamizáló valószínűtlenség és az ihlető kihívás. A hatáskereső elbeszélőnek ott van legtöbb keresni valója, ahol a mese hősének nehezebb. Az elbeszélés „nehéz" párokra vágyik. A *Méltóságos kisasszony*ban mint romantikus komédiában a fiatalok fedezik fel a szerelmet. A szülők már eredményeiben szemlélhető sorsában ismerjük meg az értelmi házasság feszességét, kínját és fárasztó prózáját. Ez indokolja, hogy a fiatalok végül – a lány hosszas ellenállása után – az érzés parancsát kövessék.

A *Hyppolit*ból jön a szolid polgár és az előkelő kérő konkurenciáján alapuló szerelmi háromszög, melynek a gazdag lány a választás elé állított szubjektuma; *A meseautó*ból jön a csavar, melynek lényege, hogy az imádó, az amerikai revük családjukkal összekülönbözött inkognitós milliomosai módján, csak ideiglenesen szegény *(Gold Diggers of 1933)*. A mésalliance csak látszat, a félénk imádó sem társadalmilag, sem kulturálisan nem feszélyező helyzetű, a helyzet melankóliája csak a korai évek kenyere. Álruhás királyfi találkozik a gőgös hercegnővel! De a romantikus komédiában a férfi nem játszhat a nővel *A meseautó* vagy a *Címzett ismeretlen* módján. Balogh Béla nem cinikus, hanem romantikus komédiát csinál: az álruhás királyfi morális pozícióját a kallódás mint ideiglenes lecsúszás sztereotípiájával erősíti. A Básti által megformált alak túl művelt, érzékeny és korrekt, semhogy gyárosként, milliomosként, playboyként elfogadhatnánk. Túl okos, semhogy az eredeti tőkefelhalmozás primitív ravaszságán és erőszakosságán túl nem jutott, patrícius stílű polgárság nélküli kultúrában milliomosként elképzelhetnénk. Két ellentétes férfitulajdonság szükségeltetik a film megoldásához: legyen gazdag, mint egy modern milliomos, de okos és előkelő is legyen, mint egy XVIII. századi házitanító. A kallódás szolgáltatja a kivezető utat a dilemmából. A film készen kapja az előzményekből a kallódás kidolgozott, népszerű tematikáját. A *Csak egy kislány...* háborús epizódja, *A kék*

bálvány amerikai hányattatásai, a meglopott Jávor vándorlása a *Köszönöm, hogy elgázolt*ban: az ideiglenes lecsúszás képei. Az *Egy éj Velencében* az idegenben bolyongó nőt mutatja be átmeneti lecsúszottként.

A posztógyárosként kitagadott, feltalálóként pedig még sikertelen Gábort abban a pillanatban ismeri meg Lilian, amikor a duplán – anyagilag és szellemileg – gazdagnak épp nincs semmije. Hősünk lecsúszása ideiglenes, de valóságos. Nehéz helyzete alkalmat ad az ifjú burzsoának a byronista hősparadigmához való csatlakozásra.

A szentimentális házitanítóként megjelenő fiatalember ellentéteket egyesít magában: a *Csak egy kislány...* esélytelen tanítóját és a *Rákóczi induló* szegény szerelmesét a *Barátságos arcot kérek* híres feltatálójával, az *Elnökkisasszony* felfedezőjével és a *Címzett ismeretlen* gazdag gyárosával. Az összekötő elem – mely a gazdag birtokost szegény szerelmessé teszi – a *Tomi, a megfagyott gyermek*ben is felhasznált motívum, a lázadó magánya, a szellem emberének distanciája csoportjától, osztályától. A tudományos pálya a burzsoá szülők szemében jelenik meg kallódásként, a burzsoá pálya a tudós fiú szemében. Apa és fia vitázik:

– Bacilusokat vadászni éhbérért!

– Engem nem a pénz érdekel, hanem az emberiség!

Objektíve halmozottan előnyös helyzetű, okos és gazdag hősünk szubjektíve halmozottan hátrányos helyzetű, mert nemcsak a zsenialitás deklasszál. Nemcsak a szellem magasságai, a lélek mélységei is deklasszálnak! Közepes embernek kell lenni minden tekintetben.

Kirívó státuszkülönbségek esetén a bizalmatlan gazdag szokott fellépni álszegényként *(A meseautó, Címzett ismeretlen).* Minthogy az álszegény, aki máskor a próbára tevő szokott lenni, a *Méltóságos kisasszony*ban a próbára tett fél, így álszegénysége nem játék hanem megpróbáltatás, az álszegénység jelentést vált, áterotizálódik. A szépség szadizmusa, Lilian kegyetlensége kiváltja a férfi mazochizmusát, aki kiállja a szokásos szerelmi próbákat, melyek ezúttal nem azt igazolják, hogy az erényekben dús szegény férfi érdemes reá, hogy beemelje őt a gazdagabb osztály. A két ember egyaránt gazdag, de a két gazdag egyike álszegényként szenved. A szenvedés illik is hozzá, mert ő a vágyó, és a vágy a gazdagot is szegénnyé teszi. A férfi szempontjából az élet legnincstelenebb pillanata, melyben kitagadottként, mindent elveszített, amit készen kapott, és – kezdőként – maga még semmit sem ért el, jövendő sikerei bizonytalanok: a vágy szenvedésének kifejezése. A vágy az az erő, amely semmivé nyilvánít egy egész nyugodt, biztos életet és az életigenlést egy másik élettől teszi függővé, melyet a maga lehetséges, jobb élete jövendő középpontjának tekint. A vágyat ugyanis a puszta megkívánástól éppen ez a világalapító ambíció választja el.

14.3.3. Balogh Béla új álompárt avat

A régi glamúrfilm kultúrájában fontos szerepet játszó „álompárok" a filmerotika vizsgálatának a sztármítosz mellé felzárkózó témái: Rudolph Valentino és Bánky Vilma, Douglas Fairbanks és Mary Pickford, Greta Garbo és John Gilbert, Fred Astaire és Ginger Rogers, Bogart és Bacall, Tracy és Hepburn stb. A *Méltóságos kisasszony* új álompárt avat, a Szeleczky-Básti kettőst.

Törzs Rökk Marikával *(Kísértetek vonata)* és Perczellel *(A meseautó)* a nagy életkori különbség miatt nem alkothatott álompárt. Dayka és Jávor a *Rákóczi indulóban*, Dayka és Páger a *Piri mindent tud*ban beválnak, a színészek egymásra találnak, de mítoszaik nem, kettősüket nem sikerül mitizálni. Ágai és Jávor az *Ida regénye*ben egymásra találnak, de Ágai nem hoz ki Jávorból sem annyi humort mint Muráti, sem annyi tragikumot mint Karády. A harmincas években filmgyártásunk egyik gyengéje, hogy a rendezők izolált sztárszemélyiségekben s nem álompár-

ban gondolkodnak. A szerelmesek egyike gyakran jelentéktelen: a *Kék bálvány*ban vagy a *Hyppolit*ban a nő. Máskor, ha színészként nem is jelentéktelen, nem sztárolható, mint pl. Somogyi Erzsi, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* női főszerepében. Az *Új rokon*ban, a *Lila ákác*ban, a *Budai cukrászdá*ban vagy a *Café Moszkvá*ban a férfi halványabb.

Az évtized közepén valódi álompár a Jávor-Muráti kettős *(A csúnya lány, Elnökkisasszony)* és a Páger – Tasnády Fekete Mária kombináció *(Édes mostoha).* Székely István a *Méltóságos kisasszonnyal* egy időben ismét megpróbálkozik a Jávor-Ágai párral, amiből a szenzációs Jávor-Muráti pár utánzata lesz *(Nászút féláron).* Az Ágai-Ráday pár a *Címzett ismeretlen*ben jobban működik mint a Ráday-Szörényi pár a *Barátságos arcot kérek*ben. Ráday végül Tolnay Klárában találja meg ideális komédiázó partnerét *(Tisztelet a kivételnek).*

A férfisztárok gárdája nem bővül olyan tempósan, mint a nőké. Perényi László és Vértess Lajos nem válnak sztárrá, Szakáts Zoltán német stílusú jellemszínész. Willi Forst Ausztriában jellemszínész típusként válik sztárrá, de nálunk a sztártól robusztusságot és dekorativitást is kíván a közönség. Jávor és Páger a két szupersztár, az első vonal. Ráday feljövőben van, felzárkózni készül hozzájuk. Jávort nemcsak tisztelni és csodálni lehet, a sikeres és erőteljes férfi olykor védtelen gyermekké válik, akit féltve szeret a néző. Hencegően görcsös magabiztossága hirtelen szétfoszlik. Éppen legjobb erői tehetetlenek, haszontalanok, idegenek és korszerűtlenek. A Páger-hős, bár gyakran ügyes, sikeres ember, soha sem kelti azt az illúziót, hogy az egyetlen helyes megoldás birtokában van. A bizonytalanság teszi találékonyan ügyeskedővé, sikeressége is kallódás.

Básti sztárrá válik, de nem emelkedik Jávor és Páger mellé, aminek magyarázatát nem a színészben, hanem a Básti-hős mint típus sajátosságaiban kell keresnünk. A Básti-hős túlságosan vonalas, sima és jólnevelt. Nincs meg benne Jávor rejtett tragikuma, sem Páger magányossága. Megjelenése tekintélyt sugárzó. Görög orr, férfias bölényhomlok, markáns, széles arc, melynek határozott vonalú erőteljességét nem engedi fenyegetővé válni a száját keretező két bájgödör. Csillogó szemei szelíden erőszakosak. Egyenletes magabiztosságot és sértetlen öntudatot jelenít meg. Hiába játssza el a kételyt vagy a válságot, ha ennek nem felel meg valami a személyiség lényegében, külsődleges marad, nem kavarja fel a néző nyugtalan együttérzését. Személyisége rendíthetetlen, bevehetetlen vár. Készen van ez a személyiség, mindig készen volt, megtestesítve mindent, ami sikeres és elfogadott. Nem rejtély önmaga számára, tökéletesen kontrollálja erőit, aminek az az ára, hogy nem lehet önmaga felfedezője.

Perczel erotikája, az aktív és teljesítménycentrikus nő megnyilvánulásaként, a minden szálat kézben tartó, általános és tüzetes gondoskodás formája. Ágai, akárcsak Perczel, a lány és az anya képe közötti sikeres kompromisszumképződés mintái: kacérságukban is megnyugtató, biztonságot ígérő nők. Muráti és Tolnay a férfiak kínzói, de nem erotikájuk kínzó. Az éppen az erotika explicitté válása mértékében ellágyuló Muráti megszelídülései hatásosak. Szeleczky, az új csillag, az erotikát avatja kínzóeszközzé. Jön-megy, gőgösen, fagyosan, megközelíthetetlenül: olyan mint a hitchcocki nők, a hideg Grace Kelly, aki váratlan nagylelkűségekre és szabadosságokra kapható, melyeket senki sem nézne ki belőle.

A szerelmi vágyat, mely egykor a kötöttségek ellen lázadó szabadság szimbóluma volt, az új generációk korlátozó determinációnak tekintik. A szülői terror helyébe, a várakozással ellentétben, nem a szabad párválasztás, hanem a vágy terrorja lép. Ezután a magukra hagyott szeretőknek kell megtalálniuk magukban azt a józan előrelátást, amit a szülők képviseltek velük szemben. A férfi-nő viszony bensőségesebb feszültségei lépnek előtérbe.

Lilian gőgje a férfi szerelmének felajzója és hátráltatója. Szeleczky arcát barokk hajtincsek veszik körül a csillogó csigavonalak által megbolondított fényglóriával, mely a korona és az uralom asszociációs körét is felidézi. Bartos Lilian kisasszonynak, a mesék gőgös királykisasszonyával vagy Molnár Ferenc Olympiájával ellentétben, nem kell bűnhődnie, mert Szeleczky

a női erotika természetes komponenseként játssza el a lányos szadizmust. A lány gőgje, a női erotika menekülő és magakéretű természetének kifejezéseként, Lilian vonzerejét növeli.

A kényes, gőgös, kíváncsi, de tartózkodó nő úgy viszonyul a férfihoz, mint régebben a szülő a szeretőhöz. A nő a szerelmi konzervatív és a férfi a szerelmi lázadó. A szülő és szerető mint mérlegelő szubjektum és szenvedélyes szubjektum régimódi konfliktusát a „szép kegyetlen" erotikus komédiája a két szerető közé tolja el, az egykori szülői álláspontho z asszimilálva a nőt. Így válik a nő szép kínzóvá. Szeleczky magára veszi az osztálygőgöt, mely alól mindeddig a rettenetes anyák tehermentesítették lányaikat. Filmkultúránk első kísérlete a *Méltóságos kisasszony* a „rettenetesen gyönyörű" nő mítoszának kidolgozására.

Szeleczky nem tomboló kis lidérc, mint Muráti, nem is lehengerlő női tank, mint a *Tisztelet a kivételnek* hősnője. Nem sikoltozó, ármánykodó, követelő és kötözködő kispolgári hisztérika. A Tolnay-hősnő csupa bizonytalanság, akinek maga megerősítésére van szüksége a férfi szolgaságba hajtására. Szeleczky tartózkodásával kínoz és szépsége maga a kín. A rettenetesen és kínzóan szép nő a szépség birtokolhatatlanságának megtestesülése. A túl szép nő érinthetetlen és megközelíthetetlen; a szépség taszítóbb lehet, mint a csúnyaság. A szépség fensége a „rettenetes szentség" leszármazottja. Szeleczky csak megjelenik, s puszta léte bámulatában és bűvöletében a férfi maga hajlik a szolgaságra. Tolnay a nőt akarja emancipálni, Szeleczky a férfit teszi az esztétikai bűvölet életfogytiglani láncos rabjává.

Szeleczky azonban nem intrikus vamp: nem fegyverként veti be szépségét. A vamp a csábítás heroinája, akiben a férfit korrumpáló nagyság a minden tartást megtámadó és felemésztő erotikába koncentrálódott. Szeleczky, aki előkelő szépségével elérhetetlen magasságokba emelkedik, jobban megkínoz mint a vamp. A vamp a külsejével kínoz, az arisztokratikus jégkirálynő a távolságával. Szeleczky villámló szemekkel, fagyosan sziszeg. Mögötte ablak, jégcsapokkal. Az ágya előtt kiterített tigrisbőr, a fejedelmi bestia attributuma.

Hölgykoszorú könyököl a zongorán. Básti játszik, énekel: „Járok egyedül..." Szeleczky ezüstösen csillogó estélyi díszbe burkolva áll. Áll és néz. A statika királynője. Oszlop alatt áll. Elérhetetlen szerelmi mennyország oszlopa maga is s egyúttal már itt démonikus macskanő. Mosolya szív alakú. Szemöldöke talányosan megtörik. Pikáns orra lendületesen folytatja a szemöldök ívét. A Szeleczky-jelenség veszedelmes ragyogása világítja meg a férfidal tétován reménykedő panaszát: „A szerelem, de jó is volna / Ne lenne csalfa álomkép! / Ha egy egész életre szólna, / Így lenne csak boldogító és szép."

A Szeleczky-hősnő mindenek felett titokzatos. A színésznő később dekoratívan eleveníti meg a várúrnő *(Az utolsó Vereczkey)* és a házmesterlány *(Sziámi macska)* ellentett egzotikumát. Az általa elénk állított nő szép báb, aki minden jóra és rosszra képes. Egybefoglalja magában a két ellentétes nőtípust, a bestiát és a szentet, akiket Herczeg Ferenc alternatívaként írt meg a kor középosztályának kultikus könyvévé vált Aranyhegedűben. Szeleczky sztárrendszerünk legromantikusabb nőtípusa: ő őrzi meg e korban leginkább a nő mesei jutalomfunkcióját. Az élet magasba vezető veszedelmes út és Szeleczky Zita a romantika kék virága. Básti csak úgy kaphatja meg Szeleczkyt, ha egy katasztrófafilmmel beoltott hegyifilm Stallone-típusú akcióhéroszaként gyermeket ment a hóviharban, megküzdve az elemekkel, és Isten titkaiba behatoló szellemi héroszként felfedezi a gyógyíthatatlan betegség gyógyszerét. Ő is orvos, mint az Aranyhegedű hőse, de – egyben magyar Luis Trenkerként is bevetve – duplát teljesít, s egy testben megkapja az Aranyhegedűben különvált mindkét nőt. Közben pedig alázattal tűri Szeleczky kínzásait. Szeleczky a jutalom, de a kínok kínja is ő.

Az *Ida regénye,* az *Egy éj Velencében,* a *Köszönöm, hogy elgázolt,* az *Ez a villa eladó* és az *Elnökkisasszony* a nőt költöztette be a férfihez, a *Méltóságos kisasszony* a férfit költözteti be a nőhöz. Egy fedél alatt élnek, de a nő fel sem ismeri érzéseit, a férfi pedig nem vallhatja meg szerelmét. Ezúttal Szeleczky indul el egy nyugtalan éjszakán.

Az Ida-komplexus annál hatásosabb, minél kevesebb az ok az önmegtartóztatásra. Az előző hasonló filmben *(Nászút féláron)* az alakok adott szava és büszkesége motiválja, ezúttal a lány előítélete és büszkesége, tehát mindkét esetben szemiotikai és narcisztikus motívumok. A páncélként viselt szépség kiváltja a szertartásos tartózkodást. Az egymás által kiváltott elhárító mechanizmusok kínos és pikáns párbaját ábrázolják az Ida-komplexus filmjei. Szeleczky megjelenik a tornateremben, vívóruhában, zsebretett kézzel, hidegen. Szép arca a sisak rostélyán sejlik át, bizánci mozaikként. Ebből a jelenetből nő ki a következő évtized egyik nagy sikerű melodrámája, a *Halálos csók* (Kalmár László, 1942), az Ida-komplexus kései feldolgozása. A karddal belépő amazon Szeleczky-képe bomlik ki a *Halálos csók* Karády-képévé.

A *Méltóságos kisasszony* Szeleczky-jelensége az anyává válás fokozott nehézségeivel küzdő Tasnády-jelenséghez is kapcsolódik, az *Édes mostoha* témájához. Szeleczky, a megvető szépség, a fel nem olvadt szívű jégkirálynő, a lány, akiben nem ébredt fel az asszonyi, anyai lélek. A jégkirálynő ellenállása provokálja a sorsot. A Nagy Tél által elnyeléssel fenyegetett kisfiú katasztrófája és a megmentő iránti hála oldják a görcsöt. A késleltetett szerelemfelismerésnek a *Lila akác* óta kidolgozott dramatikájára ráépül a késleltetett önfelismerés drámája. Az ellenálló, vergődő, szeretővé és anyává válni nem tudó nő szadizmusának a kisfiú veszélybe kerülése, a gyermek megmentésének pedig a klasszikus nőszerephez való megtérés felel meg. Végül kiderül, hogy Lilian csak azért veti meg a férfiakat, mert nem adnak módot, hogy tisztelje őket. Miután alkalma volt csodálni a férfit, odaadja magát.

14.3.4. A munka szenvedélye a gyermeki szeretet és a szerelmi szenvedély ellen

A méltóságos kisasszony a szentimentális alapkonstrukció erősítésére segítségül hívja az orvosfilm műfaját. A sikeres ügyvédekről, mérnökökről, orvosokról és írókról szóló korabeli filmek *(A csúnya lány,* az *Elnökkisasszony,* a *Tomi a megfagyott gyermek,* az *Évforduló,* a *Dunaparti randevú)* a problémák új típusait hozzák be a moziba. A korai glamúrfilmek a boldogság teljességét csupán pillanatként, az egymásra találás beteljesedéseként voltak képesek megfogalmazni. A nézők kezdik elégtelennek érezni a férjhezmenési problematikára redukált világképet. A filmek mind több gond, megoldandó probléma és legyőzendő nehézség belefoglalásával próbálják hitelesíteni a végső boldogság képét. Ennek eredményeként jelennek meg a boldogság egész, értelmes, tevékeny életként való megfogalmazási kísérletei. Az értelmes és termékeny élet azonban fanyar boldogságként jelenik meg, mely áldozatokat követel. Áldozata mindenek előtt az idilli és bensőséges házi boldogság. A harmincas évek közepétől a boldogságmitológia önkorrekciójának eredménye szerelem és hivatás konfliktusának váratlan erővel való hangsúlyozása. Az elhanyagolt feleség mindkét előbbi orvosfilmben *(Ember a híd alatt, Évforduló)* úgy áll szemben az orvos hivatásával, mint egy másik, erősebb szeretővel, aki tud valamit, amit a feleség nem tud, és le fogja győzni őt. Marton mérnökfilmjében *(Elnökkisasszony),* Gaál ügyvédfilmjében *(A csúnya lány),* Gaál és Vajda említett orvosfilmjeiben a nő a munka fő hátráltatója és a munka a szerelemé. Balogh Bélánál a szülők lépnek be a kölcsönös hátráltatás drámájába, a *Méltóságos kisasszony*ban szüleivel állítja szembe az orvost hivatás és magánélet konfliktusa. A dúsgazdag Monori Horváth Zoltán textilgyárost (Csortos Gyula), Gábor öreg, beteg atyját boldoggá tenné, ha a rosszul fizetett fiatal tudós nem az emberiséget mentené, hanem a családi vagyont. A bacilusvadász számára burleszk, abszurditás: legyen textiles! Nem veszi át a posztógyárat. Monori Horváth: „Én is, az apám és a nagyapám is ezt csináltuk!" Gábor a bacilusokat választja, apja kitagadja őt. Így megy át az orvosfilm házitanító-filmbe, hogy az orvosfilmhez való megtérés hozza a házitanító-film szintjén kibontakozó konfliktus megoldását.

Orvos és szülei konfiktusa az erotika dramaturgiájának formuláit követi. A szülők úgy óvják fiukat a kutató orvosi pályától mint a régebbi melodrámákban a félprostituálttól. Mindegy, hogy a család jövedelmező praktizálásra akarja-e rászorítani a tudóst (mint már George Eliot: Middlemarch című regényében is történt), vagy – mint a *Méltóságos kisasszony*ban – az atyától öröklendő gyár vezetésére akarják rávenni. George Eliot sztárorvosa is egészséggyáros, nem az emberiség megmentője, csak egy asszony rabszolgája, de neki ezért még rossz a lelkiismerete.

Az orvos a segítő, problémamegoldó figurák altípusaként vált műfajképző tényezővé mint mániákus segítő. A hivatás romantikus fogalma, melyet George Eliot is képvisel, még a *Méltóságos kisasszony* idején is él. A hivatás ebben az értelemben cél és eszköz viszonyának megfordulása: a munka a létfenntartás eszközéből szenvedéllyé és sorssá válik. A *Méltóságos kisasszony*ban a szerelmi házasság úgy viszonyul az érdekházassághoz, mint az alkotó munka a pénzkereső munkához. A szerelmi házasságot és az alkotó hivatást a szenvedély, a pénzkereső munkát és az érdekházasságot az ész diktálja.

A revolverhős habozhat, dacolhat, elvonulhat, megteheti, hogy hosszas vonakodás után segítsen a rászorulókon (a gonoszok által terrorizált farmon, völgyön, városon), az orvos nem teheti. A revolverhősnek a gyilkos az ellenfele, az orvosé maga a halál; a gyilkos megölhető, bebörtönözhető, a halál nem. Az ilyesfajta hivatás ugyanúgy működik mint a régiek reménytelen, beteljesületlen szerelme: a megnyugvást hozó végpont hiánya korbácsolja fel a szenvedélyt, késztet szakadatlanul új megoldások keresésére.

A film hőse kallódó ember, akit a *Tomi, a megfagyott gyermek* hőséhez hasonlóan, nem a züllés, hanem a tehetség tesz kallódó emberré. Több filmünkben formálódik a harmincas évek új figurája, mely a kor orosz filmjeiben játssza a legdöntőbb szerepet: a „munka hőse" *(Ember a híd alatt, Évforduló, Elnökkisasszony).* A *Budai cukrászdá*ban végül a hősnő teszi a munka hősévé élet- és karriervágyó szerelmét. A hős szenvedélye a munkája, társadalma pedig megértőbb a kártékony mint a hasznos szenvedélyekkel szemben: az ital, a kártya vagy a nő rabját kevésbé tartják perverznek, mint az alkotó munka rabját. Az előbbiek érthető, követhető emberi gyengeségek. Prognózisuk sem feltétlenül rossz, mert kifáradnak, lelohadnak. Az utóbbi azonban: őrület. A *Méltóságos kisasszony*ban az orvosfilm a feltaláló és zsenifilmek problematikájával valamint a mad scientist horrorjának hőstípusával kombinálódik, a tudás ismeretlen világába benyomuló pionírként mutatva be az orvost. Az *Elnökkisasszony*ban a termelési filmmel, a *Méltóságos kisasszony*ban az orvosfilmmel kombinált feltaláló mindig a mad scientist rokona marad, egyfajta Frankenstein. Az orvosfilm különösképpen alkalmas a frankensteini vonás erősítésére.

A *Hyppolit* sznobkomédiájára és *A meseautó* álarcos szerelmi bujócskájára ráépül a *Méltóságos kisasszony*ban a mad scientist *Elnökkisasszony*on átszűrt komédiája. Ebből ered a szeszélyes, ellenséges széplány sértett harca a férfival, akinek a tudomány, az alkotás a nagy szerelme. Lilian szeszélyes gonoszságát az *Ember a híd alatt* és az *Évforduló* magyarázzák: a „nehéz ember", a „megszállott" számára első a hivatás, Lilian csak második lehet. A férfi szívének van egy kamrája, amit a nő ostromló bűbája soha nem vehet be, és nem halott asszonyok vannak benne, a baj nagyobb, mert benne minden asszony halott. Herczeg Ferenc Aranyhegedűjének orvosfelesége egyszerre gyűlölni kezdi bálványozott férjét: „Vajon tud-e egyáltalában szeretni? Szüksége nincs asszonyra, annyi bizonyos. Éppoly kevéssé, mint a templomtoronynak nincs szüksége a fecskére, mely az eresze alatt fészkel."[794]

A házitanító-film úgy viszonyul az orvosfilmhez mint a szerelem a házassághoz: az előbbiben inkább a nő frusztrálja a férfit, az utóbbiban a férfi a nőt. A modern teljesítménytársadalom azért emancipálja a korlátlan nemi érintkezést, mert nem tűrheti a szerelem és a család korábbi emancipációjának eredményeit, melyekkel a régi polgárság alávetette a társadalmat az individuum, a közéletet a privát lét és a munkát a család érdekeinek. A társadalom mint megagép

alkatrészeiként elképzelt egyének alávetik megánéletüket az érvényesülés versenyfeltételeinek. A munkát előbb őrületként vagy szolgálatként képzelik el, később a kíméletlen versenysportok analógiájára. Az orvosfeleség mítosza az őrület és a szolgálat szakaszában szolgálja a szerelem és a család védekezési reakcióinak bemutatását. Az orvosfeleség csak második lehet. Ezt megérteni és ebbe belenyugodni az *Ember a híd alatt*ból és az *Évforduló*ból ismert orvosfeleségek feladata. Ennek előzménye a csalódott tombolás, léha flörtölés stb. A téma jelentősége a film noir idején is változatlan marad. „Azt hiszem, a legtöbb, amit egy kitűnő ember felesége tehet, hogy épségben tartja férje munkaerejét, óvja idegrendszerét minden fölösleges izgalomtól." – véli Szepesi professzor Bókay János: Az utód című darabjában, mely 1942 végén a Vígszínház nagy sikere[795].

A szerelmi komédiává bagatallizálódott szentimentális melodráma megerősítésére a film végén készítői segítségül hívják a katasztrófafilm – egyelőre a *San Francisco* (W.S.van Dyke, 1936), a *The Hurricane* (John Ford, 1937) vagy a *The Rains of Ranchipoor* (Clarence Brown, 1939) módján, a melodrámán belül – bontakozó motívumait. Hóvihar tör ki! A kis Gyurka, a tanítvány, szakadékba esik. A kitagadó atyát megmenti orvosfia gyógyszere, gőgös szerelmének pedig kisöccsét menti meg a házitanító. A hősképlet teljes: a jelen beteljesítése az öregember és a gyermek, a múlt és a jövő megmentése alapján. Gábor a lánnyal szemben nem szegény kérő többé, mert gyára van, szüleivel szemben sem a családi vagyont felélő szórakozott professzor, mert milliomos menyasszonyt hoz a házhoz. Két hőstettet kell végrehajtania, mert két tábor kételkedett benne.

Mindaz, ami Balogh Béla filmjében már csak a komédia könnyedebb cselekményformálása felé lecsúszó melodramatikus románc lehet, száz évvel korábban az első nagyszabású magyar társadalmi regény alapszerkezetét alkotja. Fáy András: A Bélteky ház (1832) című regényében az előkelő úriember szegény házitanítónak álcázva beleszeret a hősnőbe, aki számtalanszor megalázza. Fáy regényében a hősnő életét menti meg a hős, a filmben a hősnő kisöccsét. A regény nagy teret szentel a kor és a hely hibái és bűnei (a henye, duhaj életmód, a cselekvéshez el nem jutó álmodozás) ábrázolásának. A széles társadalmi körkép a filmből természetesen hiányzik. A regény hőse a nemzetet akarja megmenteni, a film hőse az emberiséget. A regény hősében az íróra, a reformkori eszmékre és társadalmi mozgalmakra ismerünk, a film hőse a korabeli valóság antitézise. Fáy András regényalakja korszerű hős, a film amorozója anakronisztikus figura. A tömegkultúra vágyesztétikája a rendszerezett anakronizmusok segítségével, régibb, egyszerűbb értelmezési minták logikájának alávetve idealizálja anyagát.

Szeleczky a kisfiút ölelgetve vall szerelmet a hősnek, aki homlokába hulló hajtinccsel, a küzdelem verítékével arcán, karjában a megmentett gyermekkel lépett be. A tudós mint hős és a férfi mint óriás! A *Méltóságos kisasszony* olyan hősteremtési kísérlet, melynek sikeréhez az akciófilm médiumára volna szükség, melyben közvetlenül feszül egymásnak az anyag és a tett, s egyik tett szüli a másikat.

15. Kis nagyfilmek (A kosztümös történelmi presztízsfilmek középszerűsége)

15.1. A művészmelodráma mint múltfilm és a művészet mint csábítás a jövőre (Szerelmi álmok)

15.1.1. A koprodukciós stílus

A *Szerelmi álmok,* melyet a következő hónapokban *A királynő huszárja* és *Az új földesúr* követ, a történelem iránti növekvő filmi érdeklődés jele. A művészéletrajzot kosztümös szerelmi melodrámával kombináló *Szerelmi álmok* rendezője Heinz Hille, aki Lándor Tivadar társaságában a forgatókönyvet is írta. A filmet Eiben István fényképezte, zeneszerzője Ernst Buder. A műfaj megjelölése Lajta Andornál „zenés színjáték"[796], Nemeskürtynél „zenés, kosztümös film"[797]. A *Szerelmi álmok*ban Hille előző filmjénél határozottabban körvonalazódnak a koprodukciós presztízsfilm mint stiláris kategória sajátosságai. A cselekmény felerészben a magyar vidéken, felerészt Weimarban játszódik. A magyar-német film a két nép szellemi történetében egyaránt számon tartott Liszt Ferencre építi a cselekményt, aki 1936-ban a *Szenzáció* című epizódfilm harmadik epizódjában (Székely István: *Emlékül Katicának),* a kváziapa szerepéből a hősszerelmes szerepébe léptetve elő, ismét visszatér. A korabeli sajtó Hille művét a fiatal magyar filmgyártás legköltségesebb darabjaként emlegeti. Lajta Andor is a vállalkozás nagyságát hangsúlyozza: „Hosszú hónapokig tartó előkészületek után májusban kezdték forgatni ezt a kétnyelvű filmet."[798] A bemutató 1935. október 15-én volt a Scalában és az Urániában.

15.1.2. Az alkotó mint cseléd és a kultúra mint vasárnapi vendég

A harmincas évek közepén egy sor film pedzette a kultúrához való felületes viszonyból fakadó agresszív és kényelmetlen álkultúra problémáját. A száraz lelkű filiszterek kultúrzsandárként nyomják el a fiatalokat *(Légy jó mindhalálig, Tomi, a megfagyott gyermek).* A kicsinyes miliőben sorvadó nagyságot és önállóságot képviselik az *Elnökkisasszony,* a *Tomi, a megfagyott gyermek* és a *Méltóságos kisasszony* kallódó emberei, zseniális feltalálói. A *Szerelmi álmok* arisztokratáinak XIX. századában a kultúra valódi, de a kultusz beteg. Mária komtessz (Sulyok Mária) kézcsókra omlik Liszt Ferenc (Táray Ferenc) lábai elé. Lisztet fejedelemnek kijáró tisztelettel fogadják a grófi kastélyban, de amikor a mester legjobb tanítványa, bizonyos értelemben mása, a jövendő mester afférba keveredik a grófkisasszonnyal, az ifjú művészt egyszerűen lelövik. Az arisztokrata, bár magas fokon elsajátítja, nem hajlandó és nem is képes egyenjogúsítani a katonai erényekkel a szellemieket, a politikával a kultúrát. Egy olyan világban, amelyben a nagy szellem csak ünnepnapi szereplő, a kultúra végül megfoghatatlan és tartóztathatatlan vendéggé, azaz kísértetté válik. Létezik a szellem, de nincs köze a cselekvéshez, létezik az emberi nemesség, de tökéletesen következmények nélküli bensőség marad. Ez a kultúra csak ízléssé válik, de nem erkölccsé. Az élet csúcsává, de nem életté.

A *Szerelmi álmok*ból jó film is lehetett volna, ha megerősítik nőportré-jellegét, Sulyokra építik és mélyebben kidolgozzák a bomírt társadalom ellentmondásait, mely tiszteli a kultúrát,

de nem hajlandó megfizetni az árát és megteremteni az alkotás és művelődés feltételeit. Hille filmje felől tekintve kissé felértékelhetjük Balogh Béla kultúrkritikáját, akinek filmjei jobban kidolgozzák az intellektuel magányát és az érzékenység szakadatlan frusztráltságát a felületes és erőszakos környezetben. A *Szerelmi álmok*ban épp csak megpendített témák a *Méltóságos kisasszony*ban válnak azonosíthatóvá. Hille filmjének az a baja, hogy minimális problémafilmi mélységet sem próbál adni a konfliktusoknak, Balogh Béláénak pedig az, hogy bár kritikája kidolgozottabb, naiv problémái és romantikus embertípusai inkább Hille kosztümös filmjébe illenének, nem a kegyetlenebb, kritikusabb jelenbe. Mindkét filmből hiányzik a humor, mely idézőjelbe tehetné az egyszerűsítő problémafelállítást. Hiánya a jelenfilmben érezhetőbb, a múltfilmben némileg pótolja a szintén distanciáló hatású nosztalgia.

A *Szerelmi álmok* szellemtelen világot ábrázol, amely vágyik a szellemre, de a film maga sem több, mint szellemtelen film a szellem vágyáról. E hatalom- és pénzimádó világban a Hille-film szintén lapos képet alkot a szellemről mint alternatív princípiumról: a mámoros fogyasztását és a felajzott borzongását. A közhelyek szintjén maradó igazságok álmegoldásokra csábítanak. A kultúrkritika olcsó sopánkodássá, az utópia pedig megkerülhetetlen problémák szőnyeg alá söprésévé silányul. A *Szerelmi álmok* vizsgálata, akárcsak a *Tomi, a megfagyott gyermeké*, a giccs fenomenológiája felé vezet.

15.1.3. A depresszív grófkisasszony és a frigiditás mint lázadás

Sulyok Mária előkelősége a *Rákóczi indulóban* látott Dayka Margitéra emlékeztet. Határozott vonású orra, magabiztosra formált, akaratos arca, karikás szemei titokzatosan árnyalt mélysége és felettük a kérdő szemöldök majdnem szomorú íve, szuggesztív melodráma-hősnőt ígérnek. A helyét nem találó grófkisasszonyt környezete számára érthetetlen szomorúságok gyötrik. Sulyok Mária eljátssza az elbizonytalanodást és elhidegülést. Szeleczky a *Méltóságos kisasszony*ban később egyazon férfival szemben játssza el a hidegséget és az átforrósodást, Sulyok szintén izgalmas portrét ad a frigid nőről, de ő a rangbelivel szemben játssza el a hideg közönyt, s a tiltott személlyel szemben a forró szenvedélyt. A frigiditás mindkét filmben a nő fel nem ébredt mivoltát jelenti, de pluszt jelent, nem hiányt. Nem a szenzibilitás nyomorékságát, ellenkezőleg, fokozott szenzibilitást, mely nem talál emberére, ezért minden értelemben messziről jött kérőre vár. Sulyok nagyvonalúan képes érzékeltetni a sejtelmes asszony lappangó nagyságát, aki azért várja a messziről jött embert, mert – szintén minden értelemben – nagyon messzire akar elmenni.

A tehetséges Mária komtesszt a zene csábítja el a felületes Eötvös bárótól (Földessy Géza). Mária elutasítja vőlegénye bókjait. Hősnőnk türelmetlen megvetése a szellem kielégületlenségéből fakad. Az érzékeny leányra rátörő kétely, mely egész kasztját és életmódját illeti, az autenticitás, a nagy élmények és a hamisítatlan értékek türelmetlen vágyával párosul. Ezt, a szenzibilitás lázadását, Sulyok jól eljátssza.

A nemesi-paraszti, polgár-proletár vagy – 1945 után – értelmiségi-munkás párokat kombináló mésalliance-konfliktusokban az alacsonyabb rangú fél képviseli az alacsonyabb kultúrát. A korapolgári irodalomtól örökölt arisztokrata-polgár párokban az alacsonyabb rangú fél képviseli a szellemi fölényt. A szerelem képe ezért akkor sem válik kínossá, ha a patriarchális tradíciójú kultúrában a családfői szerepre kijelölt férfi az alacsonyabb rangú szerelmes. Így a *Szerelmi álmok*ban is a polgári kérő képviseli a nagyságot, amelyre fel lehet tekinteni, s az előkelő kérő a megvetendő banalitást. A konfliktus és a karakterek azonban operettszinten vegetálnak; Balogh Béla a *Méltóságos kisasszony*ban megkísérel szellemi karaktert adni a szentimentális intellektuelnek: mérsékelt sikerrel.

Eötvös lenn rostokol, míg Mária fenn zongorázik a sötétben. „Nem az én világom." – mondja a lány a báróról. „Ábrándozás az élet megrontója." – óvják a merengő grófkisasszonyt. Mária apja, az öreg Duday gróf (Z.Molnár László) tölti az időt a hadnaggyal, s a férfiak együtt szidják a zenét. A kis hadnagy illedelmesen üldögél és udvariasan mosolyog, míg Mária ujjai alatt megtáltosodnak a billentyűk és viharok versenyeznek a harmóniákkal.

Mária felül valahová, az anya (Báthory Giza) a lány térdére könyököl és a szerelemről beszélgetnek. Ez a film egyik bensőséges jelenete. „Én mindig azt hittem, hogy a szerelem fontos." – mosolyog most szégyenlősen a máskor büszke lány. „A szerelem egy rövid álom csupán." – felel az anya. Az öreg grófnő, Mária anyja, maga is Liszt kitűnő tanítványaként, lemondott reményeiről a házasságért. Az érzékeny anya és a parlagi apa kapcsolata Mária és tisztje viszonyának előképe. A szülők konvencionális házassága mint elrettentő mozzanat, mely az új nemzedéket lázadásra ösztönzi, változatlanul tér vissza a *Méltóságos kisasszony*ban. Az első generáció a vélt kötelességet választja, mely nem hoz boldogságot, de dicsőséget sem, ezért a szenvedélyt választó második generáció szövetségeseket talál a boldogtalanok között (mint a *Márciusi mesé*ben). A szülők házasságában a főúri tisztecske javára dőlt el a küzdelem, de gyermekükben újjászületett a tehetség és a lázadás. Az ifjabb generáció a *Márciusi mese* óta arra hivatott, hogy beteljesítse, ami az elődök életében teljesületlen maradt.

15.1.4. A művészmelodráma kombinálása a mésalliance-melodrámával

A tömegkultúra szereti mitizálni a magas kultúrát: kiváltképpen a fiatal zseni szenvedéseit és az öreg zseni dicsőségét színezi ki. Míg a király(melo)drámákban, pl. a Kracauer által elemzett *Fridericus*-sorozatban vagy Lubitsch: *The Student Prince* című filmjében a zendüléstől a behódolásig, az ifjúkori lázadozástól, a szubjektivitás követeléseitől az objektivitás követelményeinek elismeréséig vezet az út, a művészmítoszokban fordítva van: végül a társadalom hódol be a zendülő művésznek. A filiszterek (a szociális hérosz, a politikus, így a király is mint a legnagyobb filiszter) feladják a szubjektivitást, s ha az élére is, de beállnak a sorba, míg a művészek győzelemre viszik a szubjektivitást. Krisztina királynőt a késve megismert szerelem életművésszé teszi. Mamoulian filmje (*Queen Christina,* 1934) a lélekébresztő szerelemről szól, amely a konformista és szociális kislánytól a szerelmes asszonyon át vezet a be nem hódoló lázadáshoz. Míg a filiszter-melodrámákban a zendülés kifárad, a művészmelodrámákban és a tragikus románcban rendületlen. De a szerelmes, a művésztől eltérően, nem győzi le a társadalmat, hanem kivonul belőle. Csak a művészet képes végigjárni a tiszta Erósz útját, míg a szerelem esetében az Erósz kompromisszummentes végigcsinálási kísérlete a halálösztönnek adja tovább a lázadót. A szublimáció tehát, az elfojtással ellentétben, nem a lemondás, hanem az abszolútság útja, egyetlen lehetősége. Ezért tiszteli a társadalom a művészt, de az alkotásnak a halálösztönével szomszédos útjai taszítóan is hatnak a filiszterre: a tiszteletbe idegenkedés vegyül. A művész éppúgy kivezet a megélhető, kézzelfogható, hús-vér valóságból, mint a halál.

A nagy emberek megelevenítése zavarba hozza a nézőt: a gátlásokkal teljes tisztelet papirosízű figurákká, a nagyságot érzékeltető igyekezet pedig fontoskodó pojácává teszi őket. A tisztelettel és ambícióval együtt nő a konvenciók hatalma. Az igénytelenebb történelmi témákat szabadabban kezeli a film. A *Szerelmi álmok* Lisztje a rajongó filiszter fontoskodásával méltatja a maga és művészete nagyságát. Liszt megjelenése paposan patetikus és túlvilágian átszellemült. Ha azonban a nagy alkotó egyfajta pap, akkor a társadalom, a neki kijáró tisztelettel, a földi örömök elvesztésére ítéli.

A korszerűtlen szentimentális filmek *Szerelmi álmok*kal induló sorozata nem igazítja romantikus konfliktusvilágát a kor emberének kiábrándult józanságához *(A nagymama, Szent Péter esernyője, A királyné huszárja, Méltóságos kisasszony).* A polgári férfi és az arisztokrata nő késleltetett egymásra találására épülő *Szerelmi álmok* erőtlen és visszás film. A komédia könnyed dramaturgiai sakkhúzásaival bonyolított melodrámából – ha nem sikerül elbagatellizáló jellegétől megfosztani és manierisztikusan elmélyíteni a humort – nem-komikus komédia lesz, mely nélkülözi mind a vidámság, mind a szomorúság ingerét. A korábban komikus fajsúlyvesztésen átesett mésalliance-konfliktust csak a radikális átértelmezés tehetné újra melodrámaképessé (vagy – az átértelmezés erejétől, újdonságától függően – tragikussá). A kor szentimentális melodrámája, amennyiben nem sikerül neoromantikát teremtenie, csak a régi romantika időközben banalitássá, átlátszó fogássá lecsúszott eszközeihez fordulhat, azaz giccsé válik.

A kopott mésalliance-melodrámának a kevésbé kopott művész-melodráma jön segítségére, mely megzavarja az „alkalmas-e a polgárifjú a nemeskisasszony számára férjnek?" kérdését, melyet egészen más kérdéssel mélyít el: „alkalmas-e egyáltalán a művész férjnek?". Vagy: alkalmas-e a nő művészfeleségnek? Ez a kérdés az orvosfilmek feleségproblematikájának variánsa. Az utóbbi kérdésekben, felvetésük radikalizmusától, provokativitásától függően, még érezhet a néző valami meghökkentőt, nem csúsztak le operettnívóra. A *Szerelmi álmok* ezért vissza is riad az elmélyítéstől és gyorsan megtér a kiinduló kérdésnívóra.

15.1.5. A megmámorosodott jellemnagyság dicsőítése (A kiugrás a társadalmi osztályból és a szenvedélyes kontaktus a tárggyal)

A fáradt mésalliance-drámában a művészsors-melodráma motívumai erjednek. Mária művész, akit a grófi rangnál jobban vonz a másik rang, amelyért napról-napra meg kell küzdeni. Mária elmegy Weimarba. „Idejöttem, hogy tanuljak." Ugyanaz a Duday komtessz, aki a grófi kastélyban fagyosan fölényes a báróval, a szellem arisztokratáival szemben odaadó és figyelmes tanítvány. A bálteremben szúrós és kiábrándító Mária a weimari bohémlakások zongoráinál a boldog önátadás példája. A korlátozó szempontok és hátsó gondolatok által nyomasztott társasélet feszengő és unott Máriájával szemben ez az új Mária szégyentelen boldogsággal oldódik, amikor érzékeny és erős keze, karcsú fehér ujjai lecsapnak a zongorára. Mária zongorázása őskép: a szenvedélyes kontaktus a tárggyal. A zenés film jövője, pozitív lehetőségei felé mutat, hogy a zene szolgálja a filmet és nem a film a zenét. A zene filmszimbólummá válik: a tárggyal való szenvedélyes kontaktusban zenévé válik minden.

Mária az unt banális férfitől a zenéhez menekül. A történelmi arisztokrácia romantikus képéhez nem illik a frivol szerelmi háromszög és a könnyelmű lányszöktetés. Mária a zenéért szökik meg és hagyja el vőlegényét. Az új férfit, a szerelmet a zene közvetíti. A férfifilmekben a hivatás megelőzi a szerelmet és a szerető a hivatás konkurense. A hivatás szent háború, míg a nő uralta otthon a férfit rabul ejtő varázssziget. Hivatás és szerelem ellentéte különösen az orvosfilmekben éleződik ki, de az ügyvédfilmre és mérnökfilmre is jellemző *(Ember a híd alatt, Évforduló, A csúnya lány, Elnökkisasszony).* A *Szerelmi álmok* nőportré, amelyben a szenzibilis leányt a hivatás vezeti el a szerelemhez. Az, hogy a hivatás szava művészi pályára szólítja hősnőnket, mely ábránd és szenvedély dolga, megkönnyíti, hogy egyazon lázadás és kivonulás komponenseiként ábrázolja a film az alkotás szenvedélyét és a szerelemét. A zene válik férfivé!

15.1.6. Tonio Kröger női változata

Mária múlt századi női Tonio Kröger. A grófék szemében a zenei pálya botrány és a kreatív intellektuel kissé bolond. A művészek is kinézik maguk közül, mint grófkisasszonyt. Az arisztokraták rendi előítélete a társadalmi rangnak veti alá a szerelmet. A szellemi arisztokraták a teljesítmény, a remeklés, a szellemi rang igényeinek vetik alá a személyiséget és a szenvedélyt. Mária a tiszti udvarló számára túl intelligens, a polgári udvarló számára pedig túl előkelő.

A zenész és a katona párbajoznak a grófleányért. A lány felkeresi Hansot (Fáy Béla) a párbaj előtti éjszakán. A férfi konokul távolságtartó. „Ha tudtam volna, hogy jegyben jár!" A megbántott nő hiába kérlel. „Hans, miért oly rideg?" A férfi nem enged fel.

Hiába, hogy a nőben nem kerül ellentétbe hivatás és szerelem, művészet és élet, ha a világban ellentétben állnak. Liszt szent figurájának nem-nélkülisége ugyanazt fejezi ki a film elején, amit a szerelemmel akaratlanul ártó lány drámája a film csúcspontján. Nem a szerető a hivatás konkurense, hanem maga a szerelem, mely kettétöri két művész, a lány és szerelme karrierjét.

A katona által lelőtt művész életben marad, de nem zongorázhat többé. A puskagolyó bénító hatalma képviseli a szerelem hatalmát és a szenvedély kockázatát. Joga van-e a művésznek, hogy ember is legyen, vagy csak bajt kever vele és úgysem sikerül neki? Miért szeretett Mária? Miért nem elégedett meg a művészet papnőjének rangjával? Az arisztokrácia és a szellemi arisztokrácia kétféle kötelességmorálja áll szemben a szerelmes asszonnyal.

A film Mária filmje, de a tragédia Hans tragédiája, akinek túl sokba került a nő szerelme. Weimar elutasítja, Liszt kidobja Máriát. A gróf emberi, Liszt isteni atya, az előbbi csak hátráltató tényező, míg Liszt jutalmaz és büntet, eltaszít és felemel. Mindkét tábor középpontja egy-egy atyai figura s végül mind a testi, mind a lelki apa eltiltja a zenétől Máriát. A film készítői nem veszik észre, hogy a két atya közül Liszt a félelmesebb.

15.1.7. A szerelmi lázadástól a társadalmi behódolásig és vissza

A szerelmi lázadástól a társadalmi behódolásig vezető utat elbeszélő Charles Vidor-filmben (*The Swan*, 1956) Grace Kelly elutasítja a film elején az érintést, amelyet rezignáltan tűr a végén. Míg Liszt a Szerelmi álmokat zongorázza, a huszártiszt megfogja a komtessz karját. Ez a motívum tér vissza a Charles Vidor-film kulcsjelenetében. Hille filmjében, bár a hősnő lerázza a kellemetlen kéz bilincsét, elkerülhetetlen közbülső mozzanatként őrződik meg a lemondás, a szerelmi rezignáció története.

Az egyik világ Máriának nem kell, a másiknak Mária nem kell. A lány hazatér, tehetetlenül fonnyad, két világ között. A bárócska tovább üldögél az apával. „Időre van szüksége. A mustnak is erjedni kell!" – biztatja az öreg. Mária, bár tagadja, postát vár, másik élete üzenetét, jelet, hogy visszafogadják. Az elűzött, csalódott grófkisasszony füle érzékennyé válik, lelke kinyílik az ezeréves bánatra, meghallja a parasztok dalát. „Hát szomorúság a szerelem?" – kérdi tőlük odalépve. Az elűzött szerelmes megérti, hogy a szerelem több mint örömszerzés.

15.1.8. Természet és művészet egymásra lelnek (A művészmelodráma beteljesülése)

Fáradt világot vizionál egy még fáradtabb világ. Öreg világról szól a *Szerelmi álmok,* amelyben nem történnek jóvátehetetlen dolgok. A grófi atya elbizonytalanodik, a szellemi atya pedig kiengesztelődik, Liszt meghívja Máriát. A komtessz az Esz-dur zongoraversenyt játssza a mű-

vész jubileumán. „Duday grófnő nyilvánosan zenél, szép blamázs!" – panaszkodik a gróf. „Kicsi Mária, hát nem örül, hogy magát választottam?" – kérdi Liszt biztatón. „Hát nem ön dirigál?" – csodálkozik Mária. Hans lép elő, ő dirigál. Hans Liszt helyére lép.

A cselekményt Mária választásának két oldala, a lázadás két arca, szerelem és művészet párhuzama viszi tovább. A művész tragédiája, ha a konvencionális mésalliance-melodráma keretében értelmezzük, a magas rangú lányt szerető alacsony sorsú férfi kötelező szerelmi próbatétele: szerelme igaz, ha többet veszít mint amit nyer. A komtesszt szerető művésznek fel kell áldoznia kezét, hogy elnyerhesse a lány kezét. Az alacsony sorsú kérő próbatételei, eredeti értelmüket sem vesztve el, a művész mint szellemi arisztokrata melodrámájában új értelemre tesznek szert. Kiderül, hogy a művészetnek ugyanúgy szüksége van kihívásra, hátráltató, gátló, komplikáló és nehezítő mozzanatokra, mint a szerelemnek. A szerelem mint a művészet hátráltatója éppúgy a sors tervéhez tartozott, mint a társadalom egymást nem értő csoportjai a szerelem hátráltatóiként. Az előítéletek által akadályoztatott szerelem románca beolvad a művészmelodrámába. A szerelmi szenvedések a hivatás számára edzik meg a lelket. A zongoraművész, megsebezve, kezétől megfosztva fedezte fel igazi hivatását.

Mária a szolid, nemes, félénk, szorgalmas, legyőzhetetlen polgár karjaiba repül. A lányportré hátterében kibontakozik a csendes és szívós, szerény és emelkedett polgár portréja. A stréberből és a filiszterből is van benne annyi, ami kell, hogy a jó férjanyagot ne fenyegesse a démonikus művész sztereotípiája.

A férfi a nő felett állva vezényel s a nő zongorázik. Hans nem zongorázhat többé, de – karmesterként – mintegy az egész zenekaron zongorázik, és Mária is a zenekarban ül. Így lett Mária komtessz Hans zongorája. Cecil B. de Mille: *Samson and Delilah* című filmjében Delila lát a vak Sámson helyett, itt pedig a szétroncsolt kezű virtuóz helyett a lány zongorál. Végül Máriát ünnepli a nép. A név, a rang, a cím, a múlt arisztokráciáját leváltja a szellem, a teljesítmény, a siker arisztokráciája. Az utolsó totálokban a teljesítményt ünneplő arisztokrácia a taps gesztusával mintegy leköszön.

15.2. Az álom a történelemről mint szorongó és bizakodó jóslat (Az új földesúr)

15.2.1. A történelmi legenda műfajalapítási kísérlete

Az új földesúr forgatókönyvét, Gaál Béla közreműködésével, Hunyady Sándor írta. A belső felvételeket Eiben István, a külsőket Heinrich Ballasch készítette. A film zeneszerzője Polgár Tibor és Ránki György. „Gaál a maga művészi becsvágyát irodalmi klasszikusok filmrevitelével élte ki, nagy buzgalommal, parádés szereposztásban, tisztességesen és néha nem is rosszul dolgozta fel Jókai Mór regényeit..."[799] – írja Nemeskürty. A Jókai-regény filmváltozatát készítői presztízsfilmként koncipiálták. „Jókai, aki a magyar némafilm kezdeteinek első igazi inspirálója volt, úgy látszik, igazi útjára vezeti a hangos magyar filmet is." – írja a Tükör kritikusa[800]. A film mint tömegszórakoztató eszköz segítségül hívja a történelem és irodalom presztízsét. Zsolt Béla így foglalja össze Gaál Bélával folytatott beszélgetését „az irodalmi szándékú magyar filmgyártás" kísérlete, *Az új földesúr* bemutatása idején: „...a magyar világ sokszerűsége, etnográfiája, tájai, sőt ellentmondásai is olyan speciális matériát adnak, amiből idővel ki lehet érlelni azt az egyszerre különösen magyart és mégis egyetemeset, ami a világot a nyelvi idegenség ellenére is vonzani fogja. *Az új földesúr*ban már az volt a pretenziója, hogy ez a legmagyarabb film egyúttal nemzetközi élmény is legyen. Azt mondja, meg kell keresni az

igazi utakat a magyar nemzeti, népi, táji és lelki »lényeg« felé s meg kell keresni ennek a lényegnek a nagyvilággal való kapcsolatait."[801] Az operatőr is ambiciózusan nyilatkozik, az uralkodó glamúrstílustól eltérő kezdeményezéseket ígér: „Megpróbáltam valami mást csinálni..."[802] A presztízsfilm, az irodalom és történelem mellett, a festészet presztízsét is segítségül hívja: „Azt akarom, hogy minden egyes kép olyan legyen mint egy festmény." – mondja Eiben *Az új földesúr* forgatásakor[803].

Bár Hevesi Sándor nem ezt, hanem a következő fejezetben tárgyalandó Jókai-filmet írta, már itt szót kell ejteni róla, mint a műfaj születésénél bábáskodó alkotó személyiségről. Jókai képzeletvilágát Hevesi Sándor közvetítette a Herczeg és Molnár dramatikája által formált új ízlés, a világvárosi kultúripar közönsége számára. Az új földesúr Hevesi által dramatizált változata a tízes években a Beöthy-féle Magyar Színházban aratott nagy sikert, melyet az Egy magyar nábob, a Kárpáthy Zoltán és A kőszívű ember fiai követtek. Az utóbbit két estén, folytatásban adták elő. A látványos Jókai-előadások számára nyugdíjas színészeket is igénybe vettek, sőt, vidékieket is felhozattak. Hevesi neoromantikus Jókai-kultuszt kezdeményez, melyhez a filmek is csatlakoznak. *Az új földesúr* filmváltozatát nem Hevesi írta, ám a film drámai és képi világát befolyásolhatta a húszas évek nagy filmsikere, a Hevesi és Sas Ede által írt, Deésy Alfréd által rendezett *Petőfi*-film (1922), mely a nemzeti-romantikus politikai eposz filmi alapművének tűnik. Ez a film veszi fel azt a hangnemet, amelyet Gaál Béla éppúgy követ *Az új földesúr*ban, mint még Keleti Márton is a hatásos, jól megcsinált *Erkel*ben (1952). A *Petőfi*-film főszerepeit a fiatal Uray Tivadar és Bajor Gizi játsszák. Az 1922 decemberében bemutatott film fogadtatása lelkes: „a Pesti Hírlap kijelenti, hogy a magyar filmtörténet új állomásához érkezett, ez az alkotás jelzi az új, az irodalmi értékű témák felé forduló, nemes eszközökkel dolgozó irányt."[804] A kortársak dicsérik „a nemzet nagyjainak, 1848 irányítóinak történelmileg hiteles, maszkban és játékban megdöbbentően hű hatású ábrázolását, a régi Pestről, a Pilvax kávéházról és az ott gyülekező írókról, az ekhósszekéren faluról falura vándorló komédiásokról készült felvételeket."[805] A film grandiózus árvíz- és csataképei mellett kiemelik a „Talpra magyar"-jelenetet, mely Gaálnál és Keleti Mártonnál is visszatér.

Gaál Béla ambiciózus Jókai-filmjének fogadtatása ellentmondásos. Az Ignotus Pál és József Attila által szerkesztett Szép szóban megjelent bírálatot Nemeskürty szerint Németh Andor írta. A címlista névsorában megjelenik – írja „n.a."– „a szériaszerűen gyártott búsmagyar filmek minden hájjal megkent, körültekintő vezérkara."[806] „Jókai regény nem alkalmas filmre." – írja Balogh Béla 1937-ben, ami az 1935-ös *Az új földesúr* és az 1936-os *Aranyember* fölötti ítéletnek hangzik[807]. Pánczél Lajos: Az ötvenéves mozi című művében másként értékel, kiemeli a filmet a mezőnyből: „...1935-ben *Az új földesúr* emelkedik ki értékével és sikerével a gyártott filmek közül..."[808] Komor András, a kor egyik legszínvonalasabb filmkritikusa, lelkesen fogadta Gaál filmjét: „Fejős Pál nálunk nem méltányolt kísérletei után ez az első magyar film, amelyről komolyan lehet beszélni, amelynek dicsérete nem csupán fanyalgás, amely a közönséget nem alantas tömegnek nézi, amely nem leszáll a közönséghez, hanem felemeli azt magához."[809] „A hónap meglepetése a jó magyar film volt." – írja a Napkeletben Szabó Zoltán[810]. „Mikor a vékonydongájú és elhanyagolt külsejű Petőfi Sándor megjelenik a vásznon abban az agyonörökített helyzetben, amint éppen a múzeum lépcsőjéről lelkesíti a derék magasgalléros és bonyolult nyakkendőjű magyarokat és lelkes honleányokat, az ember megdöbben, hogy a szokványos halvány és közhelyszerű olajnyomatokat fogja kapni. De attól a képtől kezdve, hogy Csortos-Garamvölgyi félreteszi a kétfejű sassal címkézett bélyeges dohányt, a néző szíve egyre melegedik és végül is hajlandó hinni: tudnak idehaza is filmet csinálni, csak éppen nem akarnak."[811] A bírálataiban filmszerűséget követelő Szabó Zoltán mind az irodalmi, mind a történelmi filmet az új médium kamaszkori önállótlanságával és ifjonti sznobizmusával magyarázza: „A film készítője ilyenkor nem annyira alkot, mint inkább mintáz, utánérzi a történetet,

ahogy utánérzi máskor az irodalmat és utánérzi sokszor mind a kettőt."[812] A Jókai-regény közvetítette történelmi téma filmfeldolgozása mégis meggyőzi a kritikust, aki *Az új földesúr*ban filmszerű ötleteket talál. Hermine halálát három kis macska riadt menekülése képviseli: „a film film, van benne mozgás és élet, köti a nézőt és nem sikkasztja el a kor hangulatát sem..."[813] Villani Lajos: A magyar film öt esztendeje című írásában *Az új földesur*at és a *Café Moszkvá*t emeli ki a termésből: „mintha új utak tűnnének elő, melyek kivezetnek a művészietlenség és középszerűség sűrű, tisztásoktól csak itt-ott megszakított erdejéből."[814]A filmet 1935. december 21-én mutatták be a Décsiben, az Átriumban és a Kamarában.

Az előző kosztümös film, a *Szerelmi álmok* sem dilettáns termék, nem nélkülözi az értékelhető minőségeket: a nemzetközi kommerszfilmek kezdeti stílustalansága benne válik sajátos koprodukciós stílussá. *Az új földesúr* további lépést tesz: kiszabadítja a kosztümös presztízsfilmet a koprodukciós stílus fogságából. A film mindent egybevetve végülis középszerű mivoltának okai elsősorban anyagi természetűek: Jókai romantikája költséges szuperfilmet kívánna, nem viseli el a kamarajátékot. Az angyali és ördögi seregeket ütköztető eposzi kompozíció szétfeszíti a korabeli magyar film szerény kereteit. A stílus, mely jelentémájú film esetén szolidan nemesnek tűnhetne, a „nagy idők, nagy emberek" romantikus tematikájának felidézésekor szegényesnek és szürkének érzik. A jól átgondolt forgatókönyv és különösen a szorongás képeinek szuggesztív megelevenítése első hangos Jókai-filmünket kétségtelenül kiemeli a Jókai-filmek sorából. A későbbi Jókai-filmekben több a pénz, kevesebb a szellem, *Az új földesúr* máig a legjobb Jókai-filmünk.

A film ügyesen használja fel a Jókai-anyagot a XX. századi középosztály szorongásainak kifejezésére. Benne rejlik egy magyar *Doktor Zsivago* és egy *Nagy ábránd.*

Egyszerű de bensőséges erővel inszcenált képpel indul Gaál Béla filmje: Petőfi (Várkonyi Zoltán) szavalja a Nemzeti dalt. A gyorsan pergetve felidézett ismert események a történelemről szőtt kollektív álmokból támadnak fel. Nem ácsorgó statisztákat látunk, akik pl. még Kertész korai filmjeiben is sorba állítva integetnek. Gaál Béla apró villanásokban jeleníti meg a forradalmat, melyekben nincs módja lelepleződni a megelevenítő, a XX. századi ember nagyobb hidegségének. Egy emberként dörgik a márciusi ifjak: „Esküszünk!", aztán csatába vonulunk Jávor Pállal. A felszabadító ideálokban és öntudatosult cselekvésben magára talált népet látunk. Kiszipolyozott nyájból öntudatos polgárok gyülekezetévé váltunk. A tudatosulás képeit, a forradalmat mint az önbizalom ünnepét, a cselekvés víziói követik. „Éljen a magyar szabadság, éljen a haza." – éneklik az ég fehér felhői között menetelők, végül kivégzéseket látunk. A nagy idők legendájaként induló film első szekvenciája egy bátor, szép történelmi pillanat felidézése, amikor nem voltunk csatlós- és cselédnép. De az ünnep képeitől gyorsan eljutunk, a harcon át, az önkényuralom szimbólumához, az akasztófához. Megjelenik a gyilkos kozák képe, aki könnyed mozdulattal felnyársal, és a gyilkos osztráké, aki hivatalos körülményeskedéssel akaszt. A közönségfilm vegyes publikumhoz fordul, minden részpublikum érzéseit meg kell fogalmaznia, s a harmincas évek közepén az egységképződés elve már a szorongás. A kettős szorongás. Félelem a keleti gyűlölettől, valaminő orientális despotizmustól, amely kirabol és leigáz, és a félelem a nyugatiak kegyetlenségétől, akik egzotikumnak tekintenek, keleti vadembernek, európai indiánnak, történelmük emberanyagának. A keleti hadak számára levágandó, gyűlölt urak, a nyugati bürokraták szemében megvetett cselédnép vagyunk.

15.2.2. A magyar Doktor Zsivago felé (A posztapokaliptikus történelmi katasztrófafilm és a vesztesek legendája)

Az új földesúr posztapokaliptikus történelmi katasztrófafilm, mely felidézi, mint később Jancsó (*Égi bárány,* 1970), a „sírt, hol nemzet süllyed el".

A westernben az időtől cserben hagyott vesztesek egy fokkal barbárabbak a győzteseknél, pl. az indiánok a nagy marhatartóknál a *Red River*ben (Howard Hawks, 1948) és a nagy marhatartók a *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) földműveseinél; a vizsgált korban a magyar történelmi legendákban az újabb néphullámok képviselik a kisebb kultúrnívót. A westernben az erőt adja át a búcsúzó archaikus embertípus a kultúrált újnak, a magyar történelmi legendában a tömegerőben nem szűkölködő világ erkölcsi gerinc híján tér meg a nagy idők képéhez. Gaál Béla műve a *Budai cukrászda* kosztümös testvérfilmje, az ország és a lélek képe a végcsapás, a kollektív katasztrófa után. A vesztesek legendája.

A *Budai cukrászda* témájának történelmi időkbe való áthelyezése a veszteségek örök visszatérésének érzését kelti. Különös társadalom és kor, melyben nem a felemelkedő, hanem a hanyatló válik prototípussá. Az, akit megfosztanak jogaitól, hivatalától, kiforgatnak vagyonából. Aki bezárkózik otthonába és aggódva figyel a kinti zajokra. A veszteségek örök visszatérésének és a vesztesek új és új csoportjainak képe, mely e mozimitológiában kibontakozik, figyelmeztetést tartalmaz, szolidaritásra int a mindenkor sorra kerülő kifosztottak, elnyomottak, kitaszítottak iránt. Aki azt hiszi, hogy ez az ő világa, mert épp nem ő van valamilyen kérésztéletű hatalom kedvezményezettjeként soron, téved. Aki azt gondolja, hogy a másokat lehetőségeiktől megfosztó hatalom az ő lehetőségeit gyarapítja, csalódik, mert ebül szerzett kincs ebül vész el: mindenki sorra kerül, csak a Straff-félék, a szélhámoslelkű, pribékerkölcsű konjunktúralovagok érvényesülhetnek, akik azonban saját létalapjaikat is szétverik. Csak olyan társadalomban lehet jól járni, amelyben mindenki jól jár, máskülönben a rabló, midőn kultúrát is szerez a rablott javakhoz, maga is kifosztottá válik, mert máris új jelöltek jelentik be igényüket, akiket nem feszélyez semmiféle kultúra.

15.2.3. Úri sztoicizmus és paraszti szkepticizmus

A történelem a történelmi legendafilmben olyasformán, amint maga esik meg, spontánul történik, maga a Gonosz. A történelmet e műfajban ugyanúgy le kell győzni, mint a természetet. Az idő eredetileg, módosítatlan, szelídítetlen, be nem lakott formájában ugyanúgy elviselhetetlen az ember számára, mint a tér. Sötét mert tudat és lelkiismeret nélküli kollektív hatalmak ütköznek benne, melyek szétmorzsolják a nem védekezőt. A történelmi folyamatokat, melyek csak az egymást lehengerlő anyagmasszák törvényszerűségeit tükrözik, a lélek tükrévé teszi a hősiesség, a becsület, a kölcsönös megértés, a lelki és szellemi nagyság. Ez a történelmi legenda üzenete, mely a mítosz emlékeiből nő ki. A történelmi legenda nem a determinációk jövőbe kígyózó zuhatagának tekinti tárgyát, a példaszerű történelmet, hanem a nagy vállalkozások és megpróbáltatások pillanataiban magára talált kollektív lélek évszázadok csúcspontjain lépkedő történelem feletti históriáját állítja elénk, a megtisztulás idejét, melyben az emberek egymásra találnak, felfedezik hivatásukat, egy nép hozzáteszi a magáét az ember felszabadításának művéhez.

A Csortos és Jávor által megelevenített hősökben az emberi és szellemi autonómiát követelő állampolgár civilbátorsága egyesül a központi hatalom ellen lázadó helyi urak büszkeségével. Az utóbbi teszi Negyvennyolcat a még komédiáinkban is szerepet játszó lovagi mitológia értelmében romantizálhatóvá. E két összetevő alapján jön létre Jókainál olyan nemzeti

legenda, melyben a magyar polgári forradalom, a modern értékek importja egyben nyugaton rég elfeledett értékek feltámadásaként, exportjaként is megjelenik.

A nagy idők kollektív megmozdulására az egyén szép gesztusa felel. Garanvölgyi Ádám (Csortos Gyula) elzárja pipáját. Kétfejű sas képe jelent meg a dohányon! Garanvölgyi nem szív sas megszállta dohányt. Csehszlovákia orosz megszállásakor a sajtó, rádió és televízió heteken át ismételgette, hogy az „államférfiak egy csoportja" kért „baráti segítségnyújtást". Miután azonban neveket nem mondtak, a „Prágai tavasz" fiatalabb s az eseményeket távolból szemlélő hívei azt remélték, az egy emberként ellenálló népben nem találnak az oroszok utólagos behívókat. A magyar nemesség „oblomovizmusa" a levert szabadságharc, a véres megtorlás és az idegen gyarmaturalom idején felér egy ilyen megtagadott aláírással.

A kultúránk hőseszményét elemző Beöthy Zsolt szerint a végső áldozatra képesek vagyunk, de az apró lemondásokra nem. A kis szükségletek nagy önzése jellemzi kultúránkat: „Hősi eszményének sajátos kiképződésével és lelkébe gyökerezettségével függ össze ennek az áldozatkészségnek jelleme: a nemzeti érdek szolgálatára, úgy látszik, mindig készebb a legnagyobbal, erejének mérlegbe vetésével, életének kockáztatásával, mint kisebb érdekeiről való lemondással."[815] Az életét készséggel feláldozza az ember hazájáért, kultúrájáért, hitéért, meggyőződéséért, önérzetéért stb., de egy tyúkot nem áldozna érte. A tömeglélek – ritkán, egy végső határon romantikába átcsapó – pragmatizmusa és pozitivizmusa, a kényelem és a köznapi szükségletek kényeztetése mindennél szentebb. E kényelmes, ernyedt világban az öntudat ápolását – teljesítmény híján – a nagyzolás, az imponálás, a mániákus és pazarló látszatkeltés szolgálja. A mások irigységében sütkérező hiúság és a hencegés testvérbűne a lustaság. A serénység szerénységgel jár együtt; a szorgos, eredményes, gazdag népek embere nem hivalkodó. Ha pedig így van, akkor a szellemi vezetésre méltó és alkalmas embert azok között kell keresni, akik nemcsak az életükről, hanem, ha kell, a – számukra többről –, a kényelmükről, a test, a lélek és a szellem kényelmi szükségleteiről és reagálásairól is le tudnak mondani. Ha az ember szükségleteinél fogva elcsábítható, akkor a lemondások révén válik befoghatatlanná a zsarnokság és az árulás jármába. A zsivány elit a tömegektől követel lemondást, a hivatott vezetők önmaguktól. Ez a deáki eszmény: szerény és szegény emberek vezessék az országot. A megtagadás, a lemondás gesztusaiban ugyanaz az autonómia fejeződik ki, mint a lázadásében.

Csortos kiváló alakítása a XIX. század második felének elhatalmasodó ripacskodó ricsaja idején kiveszett embertípust elevenít fel. A film készítői nagy kedvvel és élvezettel állítják elénk a szerény és ösztönös előkelőséget, a hivalkodás nélküli, csendes nagyságot, a felszabadító sztoicizmus ideálját.

Csortos tekintélyesen elterpeszkedve üldögél. Kényelmesen, lassan, szótlanul feláll, megy a pipáért. De nem azért, hogy rágyújtson, hanem hogy elzárja. „Akkor én többé nem pipázok. Nem nyúlok olyan holmihoz, amin rajta van ez a madár." Kampós intéző (Rózsahegyi Kálmán) a fejét csóválja. „Nehéz lesz a', tekintetes uram!" Mert az a madár már nagyjából mindenen rajta ül. „Akkor nem iszunk." – feleli Csortos. Kiállása szerény és rendíthetetlen; a légynek sem ártana, de olyan hatalom sincs, amelynek engedne. Csak áll, morcosan és elhatározottan. Nincs benne hajlékonyság.

Csortos *Az új földesúr*ban annak a mentalitásnak a történelmi előzményeit játssza el, amelyet Jávor a komédiák jelenkori figuráiban már többször bemutatott. A Csortos-figura képviseli a Jávor-hősök szerelmi hőstettekkel váltakozó szerelmi vétségeinek magyarázatát.

Már Gaál Béla Jókai-filmjében jelentkezik a két hónappal később bemutatott *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* által hangsúlyozott téma, az egyéni és kollektív önrombolás problémája. *Az új földesúr*ban úr és paraszt vitájában fejlik ki a téma. Az úri sztoicizmus vitázik a paraszti szkepticizmussal. A paraszt, aki a rosszból is szeretné kifacsarni ami jót lehet, az életet védi, amely fontosabb az önérzetnél. Az úr számára az önérzet áll első helyen, ezért hajlamos tovább

rontani, végsőkig elmérgesíteni a rosszat, legyen inkább még rosszabb semmint hogy bekövetkezzék a stabilizáció a rosszban, a gonosz konszolidációja, mely a tűrőképesség vég nélküli növekedésével párosul. A paraszt a rosszban is megvalósítja a lehető legjobb változatot, míg az úr úgy érzi, hogy ha nem a lehető legjobban van, akkor jobb, ha még rosszabb, mert teljesnek és nagynak kell lenni jóban vagy a rosszban. Garanvölgyi Ádámtól nemcsak vagyonát és hatalmát vették el, hanem öccsét is. Zárkában látjuk Aladár úrfit (Jávor Pál), tíz esztendei nehéz vasra ítélve, a sötétben. Márpedig itt ne legyen élet az élet, amíg egyikünk is rabláncra verve senyved, vagy méltatlan körülmények között vegetál. Csortos csak mereven áll, egy ponton túl minden további érv számára megközelíthetetlenül, míg a *Csak egy kislány...* vagy a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* Jávor-hőse hasonló helyzetekben rombolva, dühöngve, önpusztítva ágál. A filmek azért is oly hitelesek, mert – mint Turay Ida emlékezéseiből tudjuk – Jávor a valóságban is ilyen volt. Jávort, írja Turay, „a gyakran feleslegesen halmozódó indulat" már korábban sírba vitte volna, ha egy okos asszony nem vigyáz reá[816].

Úri sztoicizmus és paraszti szkepticizmus *Az új földesúr*ban egymást óvják, hogy az igény ne démonizálódjék és az igénytelenség ne váljék elaljasodássá. Sőt, ennél is többről van szó, a katasztrófában felfedezik magukban, fékként és vezércsillagként, egymást. Ez az értelme Csortos és Rózsahegyi értően és szeretettel formált kettősének. Úr és szolga fogalmait átalakítja a közös szolgaság. Az intéző valójában szolgáló, de nem szolga, a közös rabság emancipál. Áll a két öreg, Aladárnál a gondolatuk. „Egyet gondoltunk tekintetes úr!" – „Egyet, öreg barátom, egyet." Két nagybajuszú, ősz magyar úr néz a messzeségbe. Lemondanak a dohányról, a borról, a vadászatról. Ha rab van köztünk, rabok vagyunk, ha börtönök nyelik el családtagjainkat, barátainkat, honfitársainkat, börtönben vagyunk, de amíg így gondolkodunk, egyikünk sem szolgalélek. A szolga nélküli szolgaság, az elaljasodás nélküli rabvilág, a megtörhetetlen ember álma, az „aláírók" nélküli világé.

15.2.4. A nagy öregek és a „nagy ábránd"

Jávor szerepe hálátlan: az ötvenedik percig egy priccsen üldögél. A Csortos által játszott idősebb nemzedék szerepe a dac, a Jávor alakította ifjabbé a várakozás. *Az új földesúr* a magyar film szenior-filmi vonulatához csatlakozik *(Hyppolit, A vén gazember, Helyet az öregeknek)*, melyben a múlttisztelet és a nagy öregek rajza háttérbe szorítja a szerelmi kódot. *Az új földesúr* ezen belül is ama filmek sorába tartozik, melyekben két nagy öreg magasodik a fiatalok világa fölé (a *Hyppolit*ban Kabos és Csortos, a *Sárga csikó*ban Csortos és Kiss Ferenc).

Két figura szellemi párbaja a film. Mindkét alak nagyszabású és merev. Mindkettőt valamilyen hűség köti, egyik sem adja könnyen magát. Az egyik nemzetközi birodalomhoz, a másik a nemzethez, mindkettő valóságos történelmi egységhez hű. Nem a hajlékonyság győzi le a merevséget, nem is a modern kicsinység és prózaiság az elavult nagyságot és hamissá lett pátoszt, mint Székely *Hyppolit*-filmjében. Csortos és Somlay: az ellenálló és a hivatalnok, a kuruc és a labanc, a magyarság és Európa.

Ankerschmidt lovag (Somlay Artúr): a büszke nagyúr, a gáncstalan lovag mint megszálló. A Somlay által megformált katona a *La grande illusion / Nagy ábránd* (1937) Stroheim-hősének testvére. Somlay személyisége nemcsak a kor filmjét, magát a kort is szétfeszíti. A melodrámák és komédiák néha kifejezetten előnytelen, negatív szerepeiben (pl. a *Hazajáró lélek*ben) is megőrzi előkelőségét. A kisszerű szerepekben Somlay olyan figurákat formál meg, akik nemcsak a kor kisszerűségének, még saját kisszerű cselekedeteiknek is fölötte lebegnek.

Somlay egyenruhában jelenik meg az ebédlőben és úgy ül, mintha állna. A vitában harag nélkül, de felcsattanva, nyugodt szigorral az asztalra csap. „Mennydörgős mennykő!" A két úr,

a magyar és az osztrák, egy tömbből faragott, súlyos egyéniségek. A nemes ellenfelek megértik egymást, viszonyukat nem jellemzi az acsargó gyűlölet és a szavak kiforgatása. Az új idők alantas taktikáit a Cabinet noir emberei, a hatalmi apparátus hivatalnokai és a zavarosban halászó szerencselovagok hozzák. Az egyéniségek mindkét táborban nagy magányosok, akiknek meg kell tanulniuk a meghasonlásokkal dacoló összefogást az értékek védelmében.

A Garanvölgyi Aladáron segíteni akaró Ankerschmidt-lány, a jó Elíz (Egry Mária) könynyelmű levele hozza össze a két ellenséges urat. A szemben álló népekhez tartozó morális lények találkozása szép pillanat, ha van, aki el is tudja játszani. A német úr nem bontaná ki lánya levelét, ezt csak a címzett teheti, ezért Ankerschmidt elviszi a magyar úrnak, aki bontatlanul küldte vissza a német levelet, de mostmár nem utasíthatja vissza felbontását, eleget kell tennie a levél tartalmára kíváncsi apa kérésének. Csortos és Somlay remekel: rokonszenves az ellenfelek – de nem ellenségek – tartózkodó udvariassága. A magyar úr elutasíthat egy császári generálist, de a magyar apa nem egy osztrák apát.

A labanc nagyúr és a kuruc urak viszonyában a XX. századi „nagy ábránd" jelenik meg XIX. századi valóságként. *Az új földesúr* ereje teljében ábrázolja az előkelőség nemzetköziségét, amelyet Renoir válságában és csődjében figyelt meg. Ha az ember nem a szavakat gazdái érdekei szerint hajlító bürokrata, legyen kuruc vagy labanc, az együtt élő népek érdekeit egyeztetve, egyféleképpen cselekedhet. Ez nem a „Ritz-szállodák internacionalizmusa", az élősdi félvilág gyökértelen nemzetköziségé, hanem az emberi nemesség egyetemessége, mely nemcsak azt jelenti, hogy az emberek beszámíthatóak, azt is, hogy számíthatnak egymásra.

A kollektív tudattalan politikaelmélete adja az alakok szolid pátoszát. Miért más a két nagy öreg viszonya *Az új földesúr*ban, mint a korábbi *Hyppolit*ban vagy a későbbi *Sárga csikó*ban? A *Hyppolit*ban a polgárosultabb fél egyértelmű győzelmet arat, a *Sárga csikó*ban a polgárosulatlan félé az erkölcsi győzelem, mert a törvényessé szelídült gazdagság eredete törvénytelen. A *Hyppolit*ban nincs megbékélés, a *Sárga csikó*ban pedig a megbékélés a rezignáció motiválta kompromisszum. A *Hyppolit* nevetséges kultúrájában az elbizonytalanodott lecsúszottak állnak szemben a bizonytalan újgazdagfokkal. A *Sárga csikó*ban, ha naiv formákban is, mégis a *Szegénylegények* (Jancsó, 1965) problematikája felé mutató züllött, lecsúszott, kriminalizálódott világot látunk. *Az új földesúr* hősei mindenek előtt tárgyalóképesek: közös értékeken mérik saját értékeiket. A létfenntartó ösztön parancsát, az érdekartikulációt nem korlátozza, ellenkezőleg, a magasabb – stratégiai – racionalitás szintjére emeli az értékartikuláció. Az értékartikuláció pedig feltételezi az értékrendszerek kommunikációját; az egymást tudatosító értékrendek kommunikációja híján az értékek retorikája csupán az érdekérvényesítés ünnepi kosztümje. *Az új földesúr*ban mindez a nagy idők, nagy emberek tudása, magától értetődő gyakorlati erkölcseik implicit politikaelmélete. Ha a hatalom nem elnyomás, hanem szolgálat, s alapja az érvény, melynek forrása a képviselet, úgy mindegy, ki kormányoz jól, Garanvölgyi vagy Ankerschmidt, mert a kormányzás csak akkor jó kormányzás, ha mindegy, hogy ki van hatalmon. Egyikük is, másikuk is csak akkor úr, ha azt teszi, amit helyében a másik is megtenne, s nem teszi, amitől az is óvakodna. Az országhatárok és pártharcok jelentősége és a konfliktusok élessége csökken, ha a viselkedés normáját a határok mindkét oldalán feltétlen kötelezőnek érzik. Ennyi a „nagy ábránd" – korántsem irracionális valami.

15.2.5. A komprádorburzsoázia indiszkrét bájtalansága

A besúgó, a romantikus intrikus kései változata, egyúttal a modern kém archaikus formája, őse. Nemcsak a modern kém ősképe, egyúttal magáé a modernségé, az azonosulásra képtelen, bármire felhasználható instrumentális emberé. A romantikus intrikus kései típusában sejlik fel a

jövő uralkodó szociális karaktertípusa. Az elnyomó államok újraelosztási konfliktusok által egymás ellen kijátszott, korrumpált alattvalói megvetik egymást és a szolidaritást. A felsőbbséget képviselik egymással szemben, a hatalom kiszolgálásában mesterek, és a rágalmazásban, árulásban művészek.

A passzív ellenállás hősei ideálok, búcsúzó figurák. A bécsi típusok képviselik a XX. század felé mutató tendenciákat, mintha a Bach-korszak Bécsében kezdődnék a XX. század. A harmincas évek közepén a XX. század emberének már nem volt nagy véleménye századáról. Az évtized közepén elmondható, érzi is mindenki, hogy gyilkosok vannak köztünk. A modernizációs diktatúrák megjelenésével vége a modernizáció ártatlanságának; eddig a kultúrával modernizáltak, ettől fogva a kultúra rovására. A Gonosz a vizsgált történelmi pillanatban nyugatról jön, mert a hitleri birodalom közvetlenebb veszélyt jelent, mint a sztálini: az utóbbi hódítását is az előbbi háborús kalandja hozza ránk. Az aktuális politikai szorongások kivetítésére, a politikai ostromállapot érzésének megformálására alkalmas az osztrák rémuralom hivatalnok- és besúgóhadának képe.

Gaál Béla ötletesen alkalmazza a romantikus intrikus külsőségeinek regényes és drámai kelléktárát, az átöltözést, a görbe vigyort, a nőkkel szemben eltúlzott giccses galantériát, mely a kisgyerekkel szembeni kegyetlenséggel párosul.

A Cabinet noir, az elsápasztó, hátrahőkölteő szó prófétikus súlyt kap e filmben. Kietlen hodályt látunk, hosszan lendül a kamera a leveleket átvilágító rendőrhivatalnokok íróasztalai fölött.

Ilyen világban élnek filmünk hősei. Az elárvult, lakatlan ház a lakhatatlan világ kísérteties sejtje. A Garanvölgyi-kúrián rajtaütő pribékek akciója, az éjszakai házkutatás, a leigázott országban otthontalan zsarnokság hisztérikus reagálásait szemlélteti. Nem annyira az elnyomottak félelmeit színezi ki a film, az ő oldalukon inkább a tűrés vitézsége dominál, a zsarnokság jellemzője a szorongó hisztéria és gyáva dühöngés, a rendőri és katonai attrocitásokká felpörgő óvóintézkedések objektív gonoszsága. A kéménylyukból előmászó házkutatók nevetségessé válnak. A film hű Jókai pátoszához: az elnyomottak fegyverei nem a kéménylyukban vannak és nem vasból készültek. A kasznár nyugodtan szalonnázik: „Tulajdonképpen mit keresnek az urak itt?" Szorongásaikat könnyebbítő bűnjelet keresnek, mely nem létezik.

A sötét világ bemutatásában *Az új földesúr* Fritz Lang filmje, a *Hangmen Also Die* (1943) előzménye. Kietlen irodák mélyén nyüzsgő titkos, piszkos emberi rovarvilágot látunk. Megismerjük a Gonosz haszonélvezőit, a zavarosban halászó típusokat, a cinikus árulót, a sompolygó besúgót, az aljas mohóságot, a vőlegényét, Garanvölgyi Aladárt vagyonából kiforgató kegyetlen szépasszonyt, Corinát (Lázár Mária). „Nem lesz nehéz, hogy egy börtönajtó örökre zárva maradjon." – kecsegteti a Cabinet noir hivatalfőnöke a delnőt.

Straff Péter (Uray Tivadar) a bohóckodó, cinikus ál-Petőfi német besúgóként figyeli a Garanvölgyi-portát. „Straff a mi legügyesebb emberünk." – halljuk a rendőrhivatalnoktól, majd Urayt látjuk, aki az imént borotválta le Petőfi-arcát, s most bécsies arszlánként, nyugatiasan polgárosult világfiként veri a zongorát Ankerschmidték szalonjában. Straff dalának a gúnyos fintorig s az epés bohóckodásig túlfokozott érzelmessége a magyar urak spártai visszafogottságával ellentétes kaméleoni sokarcúság kelléke.

A jók megpróbálják komolyan venni a sötét való által többé nem igazolt nagy szavakat, a romlottak gúnyolják őket. Uray remekül játssza el a nagy szavakkal dobálódzó intrikus hangtalan befelé röhögését. A jók hisznek benne, hogy valaha volt értelmük, mely visszanyerhető, míg a gonoszok diadalmas önelégültséggel, a fantáziátlan földhözragadtság önigazolásával, az alantasság kárörömével fedezik fel, hogy mindent szabad az erősebb jogán. Az alantasabb igények, az alacsonyabb értékek az értékesebbek, mert ők az erősebbek. Minden egyéb puszta szó. Ez az új hit, mely megalapítja a Gonosz birodalmát.

Az elnyomott országban, amelyet már II. József idején is rendőri eszközökkel próbáltak modernizálni, az alacsonyabb ösztönök egyenjogúsítására és az erkölcsi finnyásság megvetésére redukálódik a „felvilágosodás". A komolyan vevők szemérmesen használják a nagy szavakat, melyeket Straff, a modern rabló úgy forgat, mint a régi idők rablója a kardját. Az önkényuralom a hamisítók világa, melyben a szép, a jó és az igaz is a visszaélés eszközévé válik, ha kimondják. Garanvölgyi Ádám ezért kevés szavú ember, a néma gesztusok hőse.

Straff, a pribék azt hiszi, most már mindig így lesz, de a történelem becsapja a kancellária szellemi rovarvilágát. Ütött az órájuk, de rövidebb óra, mint gondolnák, mert nincs az a hatalom, mely tartósan vállalná a megszilárdulása előtt felszínre csapódó jellemtelen erők szövetségét. Ha *Az új földesúr* múltba vetített álom a jövőről, akkor Straff, a gonosz pojáca felel meg a legközvetlenebb jövőben a nyilasuralomnak, és a film azt a reményt fejezi ki, hogy az európai lélek elért kulturális szintje nem enged meg olyan hatalmakat, melyek megsemmisítik a kezük alá került népeket és életformákat. A film végén ismét korrekt úriemberek kerestetnek, mert csak ők békíthetik meg és virágoztathatják fel az országot. Nem a régi urak jönnek vissza, nem is az új urak győznek, mind győztes, aki a korrektség mércéjének megfelel.

Az önkényuralom „szellemi állatvilága" olyan csőcseléket dob felszínre, akik az osztrák és magyar urakat egyaránt veszélyeztetik egy beszámíthatatlan, piszkos világ perspektívájával. Straff figurája képviseli a gonosz pojácák hatalomátvételének lehetőségét, amelyet Ankerschmidt végül megakadályoz.

Hermine (Gordon Zita), Eliz nővére beleszeret az árulás és a giccs lovagjába. A boldogság fantomát hajszoló, érzelmi szenzációkat kergető, sápadt, mohó Hermine tönkremegy; a beteg világot gyógyítgató Eliz megtalálja a boldogságot. A kidobott Straff megszökteti az érzelmesebb és butább Ankerschmidt-lányt. Mi legyen Straffal? A besúgóval, spiclivel, aki elvitte az ékszerdobozt, de nem elég neki, be akar ülni a birtokba. Straff mindent akar. „Én hazárdjátékos vagyok uram!" Az önkény világának terméke a bűnös könnyelműség, a sötét mohóság és határtalan pimaszság géniusza. És Somlay Artúr hadat üzen: „Soha egyetlen krajcárt én őnekik nem fogok adni!" A korlátozott szerelemfelismerés, a szerelmi tévedések és tévelygések komédiái és a szenior-nemzedék idealizációi készítették elő a szülői tilalom rehabilitációját. Ankerschmidt harcol. „Ezt az urat soha fiamnak, feleségét leányomnak el nem ismerem. És soha egyetlen krajcárt én őnekik nem fogok adni, még hogyha a haláltól válthatnám is meg őket." A nemes lovag, aki az ellenfél fiáért járta meg Bécset és Kufsteint, saját leányát megtagadja, mert Straffal együtt kellene elfogadnia. Egyik lányáért elfogadja politikai ellenfelét, másik lányáért nem fogadja el saját tábora besúgóját, mert a határok nem a népek között vannak, hanem emberek és pribékek között.

Straff mind többet követel a válásért, míg a megkínzott nő kiszenved és Straff hoppon marad. Éjszakai vihar rázza a tavasz virágait. Sarat dagasztanak a lópaták. A bukott nő hazatér. Sáros szoknya lépdel. Tétova női láb haboz. A kísérteties, ázott Hermine: a szerelem félhalottja, a nagy melodrámák élő kísértete. A szerelemben mint esztelen szenvedélyben van valami, ami a politikai terrorra emlékeztet. Az egyik kívülről, a másik belülről veszélyezteti az autonóm cselekvést. Van még olyan szerelem is, mely a szabadság szimbóluma, de megjelenik egy másik szerelem is, mely a rabságé. Ez utóbbi a film noir egyik kedvenc témája lesz, mely a bűnügyi melodráma remekléseihez vezet, olyan filmekhez, mint a *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946), a *The Lady From Shanghai* (Orson Welles, 1948), a *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1948 vagy az *Angel Face* (Preminger, 1952). A téma jelentősége a jelen felé haladva szakadatlan nő, s kifejtése radikalizálódik *(Blue Velvet, The Basic Instinct).* A szerelmi csábítók *Az új földesúr*ban azonosak a politikai besúgókkal. Corina Garanvölgyi Aladár botlása és Straff Péter Hermine kísértése. A zavaros idők terméke két hamis pár, két tiszta ember két tisztátalan csábító hálójában. Szerelmi rajongás és erotikus illumináció differenciálása állítja helyre szabadság és szerelem kapcsolatát.

15.2.6. Szabadság, szerelem... (Nemzeti legenda és szerelmi románc)

Gaál Béla sokat átment *Az új földesúr*ba a némafilm stílus regényességéből. Jó a rózsatövek közül felbukkanó Uray sátáni leskelődése. A legendában minden a saját ősképévé válik, mely naiv kép, az egyén és közösség gyermekálmainak képe, az életre való legelső és elfogulatlan rácsodálkozás emléke. Az Ankerschmidt- és Garanvölgyi-házak között szerelmi románc szövődik. A hímzése fölé hajló Elíznek, Ankerschmidt lányának nem tetszik a kém nótája. Ezúttal Elíz a békehozó, ahogyan később Erzsébet királyné (Podmaniczky Félix: *Erzsébet királyné*, 1940). Elíz levelet ír Garanvölgyi Ádámnak. „Rejtse el fegyverét és titkos levelezését!" – írja a jólelkű osztrák leány, aki a vesztesekkel szolidáris a győzők között. Ankerschmidt leszidja az ellenséggel paktáló Elízt. Ez árulás! Ez kémkedés! Háborúban ezért golyó jár! Most béke van, véli Elíz, Garanvölgyi pedig szomszéd, nem ellenség. A békében mások a szabályok, a szomszédság döntőbb mint a pártállás, újra egész emberek viszonyulnak egész emberekhez. A kuruc és labanc megharcolhatnak a csatatéren, de a szomszédok nem győzhetik le egymást. Az apa büszkén öleli lányát, „Szeretlek!", mondja Somlay gyengéden. Az egyszerű szó a szigorú nagyúr, katona és hivatalnok fegyverletétele: a háborúnak ezzel számára is vége. Somlay atyai ölelése különösen szép, minden szerelmi szofisztikától független ünneplése a nőiségnek, mely a barátságosság és vidámság világát készül megalapítani a romokon.

Elíz gondoskodása feleleveníti a hatalom feledésbe merült fogalmát, mely a karizmatikus hatalom idejéből való: akinek lehetősége van rá, annak kötelessége a fájdalmat enyhíteni. Ankerschmidt: „Magam viszem a kérvényedet Bécsbe!"

A Jókai-mitológia végső értéke a szabadság, ezért minden a választás kérdése, és minden metamorfózis lehetséges. Így lesz a két osztrák lány egyike magyar honleány, míg a másik, a züllött birodalom alkonyi világának önpusztító hisztérikája, tönkremegy. A romantikus szerelmi pózokban tetszelgő Hermine kalandjának eredménye szomorú, megalázó paródia. Mert a gőgös birodalmi kultúra szerénytelenségre, mértékvesztésre nevel.

A házkutatás során elkobozott képet nézegető Elíz beleszeret Garanvölgyi Aladárba, a kufsteini láncos rabba. Az elnyomó és megszálló (a nő), s az elnyomott, a legyőzött (a férfi) románcát látjuk. Az aszimmetrikus viszonyon alapuló szerelmespár új változata! Ki van alul és ki van fölényben? Az elnyomó vagy az elnyomott? Nem az van fölényben, aki felül van! E viszonyban felül lenni kínos. Közvetlen előnnyé válik a hátrány, dicsőséggé a büntetés, bukássá a diadal, mert a társadalmi státusz a sötét világ szégyenében osztozik. A rangot az üldözöttek ellentársadalma osztja és méri, s az emberiesülni vágyó hatalomnak hozzá kell asszimilálódnia. Az illegitim és kontraszelektív rezsimben elviselhetetlenné kezd válni a felsőbbség szégyene. Az osztrák nem azért lesz magyarrá, mert a magyarok győztek, hanem mert a magyarok vesztettek, de nem buktak el, míg a győztesek elbuknak, mert az emberek és társadalmak nem arra valók, hogy legyőzzék őket.

Már *Az új földesúr*ban is, mint később a *Szíriusz*ban (Hamza D.Ákos, 1942), hivalkodó sznobizmus egészíti ki a rendőrterrort. A fekete irodák rovaremberei a magasabb költészet csalogányaiként pályáznak babérokra a szalonokban. A bitorlók talmi fényű, izgatottan pénz- és gyönyöréhes, menüettező és fecsegő társaságába megvető nyugalmával is vádlóan lép be a kifosztott, megkínzott Aladár. Ellenfele ugyanaz a nőtípus, aki már a *Csak egy kislány...*-ban megpróbálja tönkretenni a Jávor-hőst és még a *Halálos tavasz*ban (Kalmár László, 1939) is üldözi. „Milyen kár, hogy elmúltak a szép idők, amikor még mi ketten..." – sóhajtozik a kereveten elomló szemforgató Corina. „Bizony, azok elmúltak!" – ismétli a férfi súlyos tartózkodással.

Megint a *Hyppolit*ból, az *Ida regény*éből vagy az *Elnökkisasszony*ból ismert Jávor áll előttünk, a kifosztott, aki nem alkuszik, a legyőzött, aki talpra áll. A „nő, akinek múltja van": eroti-

kát jelent. A „férfi, akinek múltja van": szenvedést, veszteséget, vereségeket. Az előbbi a szex, az utóbbi a halál bélyegét viseli a klasszikus kalandfilmben. A nő, akinek múltja van: megvetett. A férfi, akinek múltja van: megvető. A nő, akinek múltja van: ezúttal még hazaáruló is. A férfi, akinek múltja van: szabadsághős. A klasszikus kalandfilmnek az erotikusan aktív nővel kapcsolatos szorongásai, melyeket a modern világ elbizonytalanít, megfoszt a jogosultság érzésétől, de ezzel csak megkettőz, fel nem old, a Jókai-anyagban megtalálják a politikai párhuzamok általi elmélyítés letetőségeit. „Nem kérek vissza semmit. Már nem vagyok gazdag földesúr, hanem szegény mérnök a Tiszaszabályozó Társaságnál, aki munkával keresi meg a kenyerét." – mondja Aladár, meg nem hajolva, csak fejével biccentve, mielőtt a bécsi dámává lett magyar nőtől hazatér a magyar honleánnyá lett osztrák szűzhöz. Jávor ugyanazt a figurát játssza mint eddigi filmjeiben, de ezúttal az okokat látjuk, a többiben a következményeket. Szemünk előtt születik a nagy évszázad távlatában az a Jávor-hős, akit az eddigi filmekből már jól ismerünk, a sikeres polgár, aki egyúttal olyan mint egy száműzött király.

A legenda mint szenvedéstörténet a hősiesség új formájáról szól, melyhez képest a másokat legyűrő hősiesség a barbár előidők elévült erénye. A legenda hősei külsődleges értelemben a tűrés és szenvedés bajnokai, belsődleges értelemben azonban az átszellemülés hősei. A legendákban az átszellemülés végigcsinálása ítéli halálra a testet, sokkal inkább mint a zsarnok. A nemzeti legendával összecsengnek a tragikus románc formakövetelményei. A szerelmesek hosszú várakozása is a test feláldozása. Elíznek és Aladárnak tűrni és várni kell, méghozzá éveken át.

15.2.7. Asszimilációs melodráma és társadalmi utópia

Gaál Béla a nemzeti legendát asszimilációs melodrámával ötvözi. Ankerschmidt bajuszt növeszt. „Engem nagyon bánt a múlt... Mától fogva Erzsikének foglak szólítani." Aladár szertartásosan félreáll lovával a mezei úton, hogy helyet adjon az Elízből lett Erzsikének. A rituálé megkapó, mert elférnének egymás mellett. Ankerschmidt bajsza hasonló előzékenység. A kölcsönös udvariaskodás, előzékenység és nagylelkűség rituáléi vezetnek a kibontakozás felé. A „nagy ábránd" világában a nagylelkűség nemz nagylelkűséget, ahogyan a sötét mohók előbb látott rablóvilágában a gyűlölet gyűlöletet.

Árad a Tisza. A kilencvenedik perc körül vagyunk. Egy katasztrófafilm már nem fér bele. Árad a Tisza, menekül a nép: a száműzöttek víziója megint. A katasztrófára már csak annak hangsúlyozásához van szükség, hogy mind „egy csónakban ülünk". Az országot egyetlen nagy vállalkozásnak kell tekinteni, mely csak egészében virágozhat fel vagy így jut csődbe. A Bécsből vagy Prágából jött hivatalnok a Monarchia bürokráciáját képviseli. A bennszülöttekben nem bízó központi hatalom vezényelte ide őt. De ha magyar földbirtokossá vált, birtoka és egzisztenciája helyi érdekei, helyi érdekközösségek részeként, már szemben állnak a monarchia bürokráciájának érdekeivel. Az idegen hatalom által beiktatott birtokosok is belenőnek a helyi kultúrába, amely számtalan népkeveredés nyomát viseli magán, s a közös identitást így nem az határozza meg, hogy ki honnan jött, hanem hogy ki hová tart, a közös érdekeket képviseli-e vagy az éppen soron levő elnyomó nagyhatalmat szolgálja. A „honnan" pedig, a sokszínű és sokféle eredetű erények hozadéka, a nemzeti kultúrát gazdagítja, mely az etnikumok, vallások, pártok ellentéteiben is közös stílust mutat fel, mely átfogja és összefogja a csoportok különösségeit. Hőseink, pontosan úgy, mint a western-hősök eljutnak a közös tábortűzhöz, egy tűz melegíti őket, egy körben üldögélnek. Az optimista Jókai-filmben nem egyik csoport asszimilálja a másikat, hanem egy közös vállalkozás, ezer éves sikertörténet asszimilálja őket. És ha e sikertörténetből a legújabb, rossz időkben mind kevesebb vagy időnként semmi sem látszik már,

a vállalkozás, a kihívás, a lépéskényszer, az egymásra ítéltek közös sorsa és az ezt elviselhetővé tevő méltányosság és korrektség köt össze. Az emberek és csoportok, a közös vállalkozáshoz hozzáadva a magukét, belépnek egy közös történelembe, mely által a személyes élettartamon túlmenő hatalmas időterek birtokába jutnak, a közös múltat és jövőt képviselve a pillanatban.

Garanvölgyi és Ankerschmidt együtt őrködnek az áradó Tisza gátján. „Nekem az, amit védek, csak hazám, de nem birtokom." – mondja Jávor. „Értem, azt akarja mondani, hogy nekem viszont csak birtokom, de nem hazám. Téved." – feleli a lovag csöndesen. Nyugodt marad, mert nem vág elevenébe. Nincs szüksége indulatra, mert érvei vannak. Téved, folytatja Somlay, van itt egy sírhant, mely ideköt. Jávor bocsánatot kér. A kubikosok dúdolása kíséri a csöndes, férfias beszélgetést. A westernek tábortüzeinél nemzet születik, Gaál Béla filmjében nemzet születik újjá.

A szentek legendáiban a szenvedés végighajszolt képei nem válnak tragikussá, mert üdv fakad belőlük. A nagy szenvedés hozza az üdv hírét a kis szenvedések világába. A legenda eme tragikumkioltó képességére épít az idill, mint a nemzeti legenda végakkordja. Megint ott vagyunk, ahová a *Budai cukrászdá*ban is eljutottunk. Virágzó fák és fénypermetes tavaszi felhők alatt áll Aladár, míg Erzsike, locsoló kannát kapva öntözi az ablak virágait.

A fiatalok egymásra találnak. „Isten hozta a házamban, szomszéd!" – üdvözli Csortos Somlayt. „Apad a Tisza!" – bizakodik Jávor. De nem a szerelmesek csókja a csúcspont. Az igazi csattanó, a csúcs: az első rágyújtás öröme. Nincs már a dohányon kétfejű madár. Ez a végső happy end, míg a csók és az unoka csak előkéj. Erre csattan fel a Himnusz! Nagyon kedves a happy end humora. Csattogó, hatalmas Himnusz! Újra jó íze van a dohánynak.

15.3. Az Aranyember-paradigma és a Gaál-variáns

15.3.1. Hamupipőke-ország Csipkerózsika-álomban

Az aranyembert – Jókai regénye és a többször felújított színpadi változat nyomán – Hevesi Sándor és Gaál Béla írták, Eiben István fényképezte, zenéjét Polgár Tibor és Ránki György alkották. A Gaál Béla által rendezett filmet 1936. december 18-án mutatták be a Kamarában, az Átriumban és a Décsiben. Pánczél Lajos – a *Havi 200 fix* és a *Nászút féláron* mellett – a harminchatos év egyik nagy sikereként emeli ki *Az aranyembert*[817]. Az irodalmi tárgyú presztízsfilmnek szóló elismerésként küldték ki Gaál új Jókai-filmjét az 1937-es velencei fesztiválra. *Az aranyember* ama népművelői ambíciójú presztízsfilmek közé tartozik, amelyek aligha pályázhatnak autonóm esztétikai rangra. Legfeljebb a mítoszrendszer egészét vizsgálva látható a kor alapproblémáit tovább görgető, kevésbé attraktív, másodrangú művek értelme, jelentősége. A négy korabeli Jókai-film közül *Az új földesúr* és a *Fekete gyémántok* (Vajda László, 1938) filmváltozatát érezték sikerültnek, *Az aranyembert* és a *Szegény gazdagok*at (Csepreghy Jenő, 1938) kevésbé értékelték[818]. Ha a problémák összefoglalását és megoldását tekintve nem is, továbbszövésüket illetően az utóbbiak sem érdektelenek.

Gaál Béla korábbi Jókai-filmje, *Az új földesúr* a szerelmi és politikai mitológia egységéről tanúskodott. A kollektív képzelet olyan szimbólumokat és műveleteket dolgoz ki, amelyeknek mindkét vetületben van értelme. Míg az elbizonytalanodott Horthy-korszak privatizálódott mozimitológiájában a mítosz politikai „filozófiája" a tudattalan – a közvetett jelentések régiója – mélyére húzódik, a nagy század felidézett, kölcsönvett mitológiája alkalmas a tudatosításra. Így válnak a Jókai-filmek az elfojtott visszatérésének, a legkülönbözőbb előítélet-rendszerek által sújtott tartalmak visszaszivárgásának színhelyeivé mozimitológiánkban.

A harmincas évek közepén öntudatlan interpretációs sémák küzdenek egymással az ország sorsának a hivatalos és az ellenzéki politikai-ideológiai interpretációk vitájától többékevésbé független lelki értelmezőinek szerepében a társadalmi képzelőerő magyarázó elveiként. Az évtized elejének filmjeiben Magyarország Hamupipőke-ország, jobb napokat látott árva, akit bántalmaznak, megaláznak, nem hagynak érdeme szerint érvényesülni mostohatestvérei, a sorsára befolyással bíró népek. A magyar Hamupipőke-figurák közelebb állnak az eredeti mesefigurához, mint az amerikaiak, melyek a self-made man ideológiája szellemében értelmezik át az alakot. Míg az amerikai Hamupipőke alulról jött szegény leány, a magyar filmekben Hamupipőke szebb múltja legalább olyan hangsúlyos, mint szebb jövője (pl. *Budai cukrászda*). Hamupipőke-ország hívői meseherceget, gazdag kérőt keresnek, a világgazdasági meseherceg pedig az Egyesült Államok. A magyar-amerikai házasság képe már *A kék bálvány*-ban megjelenik. *A kék bálvány* az amerikai kérőt menyasszonnyá, *Az új rokon* pedig az amerikai menyasszonyt amerikai magyarrá szelídíti. Mindez már az „álommunka" és a „szekundér feldolgozás" segítségével magyarázható, az öntudatfoszlányok cenzurális beavatkozásának következménye. A tudattalan eredeti logikája szerint a kis ország a döntések tárgya, választott: mitikusan nőnemű.

Hasonlóan öntudatlan interpretációs séma: hazánk mint rút kiskacsa, akit az udvar erőszakos baromfiai megátalkodottan csípnek és üldöznek. Ő a be nem fogadott, a kiközösített, a meg nem értett. Látszólagos hátrányai azonban titkos előnyök. A harmincas évek Hamupipőke évtizede, a negyvenes évek a rút kiskacsáé. A rút kiskacsa a reformkor óta használatos Csipkerózsika-séma helyére lép. Már Széchenyi nemzedéke a szendergő ország ébresztőjeként fogja fel feladatát. A szomszédnépek által már a Monarchia bomlása idején kitermelt, kitüntetett szerepet vizionáló interpretációs séma nálunk voltaképpen később vált népszerűvé. A rút kiskacsa mint politikai entitás eredetileg a baromfiudvarba (az Osztrák-Magyar Monarchiába) zárt, identitásától fosztott lény.

A hattyú „über"-kacsa: nem pusztán ébrednie kell mint Csipkerózsikának, feladata, hivatása magasabb, magasan a közönséges madarak fölött kell szárnyalnia. Ezért nem alázatos kérelmezőként kell emancipációját kérelmeznie, ezt nem is a népek hátsóudvarába való bebocsáttatásként kell elképzelnie. Mindenek előtt meg kell találnia a „hattyúk csapatát". A jelöltek előbb a németek, utóbb az oroszok. A vélt hattyúcsapatokkal szerzett végzetes tapasztalatok végül a Hamupipőke-meséhez való visszatérést eredményezik: politikusai ismét bálanyaként árusítják az országot. Mindkét politika képtelen elsődlegesen népünk munkájára építeni, hosszú évtizedeken át nem született munkabarát társadalmi miliő. Mindkét „forgatókönyv" veszélye, hogy külső érdekek helytartójává teszi a politikust: a Hamupipőke-mese hívői a meseherceg fejével gondolkodnak és az ő szükségleteihez idomítják a „menyasszonyt", a kacsamese hívői a hattyúcsapat számára nevelnék át.

15.3.2. A fátyol története

Tímeát (Kormos Márta), a szultáni kincstárnok árváját cselédsorba taszítják a gazdag komáromi gabonakereskedő, Brazovics Athanáz (Csortos Gyula) házában. A regényben Tímea képviseli a múltat, elveszett világot, mely a melankólia távlatában egzotikussá, meseszerűvé válik: a lecsúszott gazdag lány ezért török kisasszony. Idegenben, kifosztottan, a „bolond török lányon" nevető Brazovics-hölgyek kegyetlen játékának tárgyaként jelenik meg hősnőnk, a lecsúszott úrilány, ezáltal nemcsak az időterek, a múlt romantikus birtokosaként, ezen felül a keleti egzotikum varázsával, a nagyvilág hírhozójának szerepével és a „bizánci hercegnő" erotikus örökségével is felruházva. Az ezeregyéji erotikát árasztó Tímea a vágyak regényes tárgya, de

mivel társadalmilag bukott, deklasszált nő, vágyottból vágyóvá válik, beleszeret Kadisa hadnagyba (Básti Lajos).

A menyasszonyi fátyol története a film legjobb része. Tímea előbb boldogan dolgozik rajta, míg azt hiszi, a maga és Kadisa hadnagy esküvőjére készül, később boldogtalanul, miután tisztázódik, hogy a fátyol Athália és Kadisa esküvőjén hivatott szerepet játszani. De a fátyol, mely előbb Tímeát hagyta cserben Athháliát is cserben hagyja. *Az aranyember*ben a tőkefelhalmozás farkastörvényeit elnőiesítő Brazovics-hölgyek jutnak *Az új földesúr*ban a diktatúra krokodiltörvényeit képviselő Straff sorsára. Brazovicsék, akik azt hitték, bármit megtehetnek a szegény árvával, nagyot néznek, midőn kiderül, hogy abban a világban, amelyben mindezt megtehették, velük is minden megtörténhet. *Az aranyember* új típusokkal bővíti a lecsúszottak táborát: Tímea után Athália is megjelenik, amint cselédmunkát végez, cipőt pucol. De a szívósan gonosz Athália elpusztíthatatlan, míg Tímea fenn és lenn, gazdagságban és nyomorban, egyaránt védtelen.

Két illúzió foszlik szét, előbb Tímeáé, utóbb Athháliáé, és az a megoldás következik be, amely senkit sem tesz boldoggá. Tímea Timártól (Kiss Ferenc) kapja vissza a Brazovicsék által elorzott fátylat. Mire a nagy munka véget ér, a fátyol végül Tímea és Timár esküvőjén tölti be szerepét. Később, midőn Timea elutasítja a visszatérő Kadisát, a kezében tartott fátyolra hivatkozik, melyet éveken át hímzett a boldogság reményében. Timea Kadisára gondolva dolgozott a fátylon, órák ezreit olvasztva bele érzékeny ujjaival a boldogság fonadékába, de Timár az, aki visszaadta Timeának a Kadisa által elárult és eltékozolt fátylat. A fátyol azonban nem elégül ki Timea és Timár házasságában, mert a lány keze, mint Kadisa szóvá is teszi, nem Timár képe által vezetve járta a fátyol mintáit. Így hát hiába került a fátyol Timea fejére, végül elzárva vár a szekrényben s a boldogtalan asszony csak Kadisa látogatásakor veszi elő. Ott áll vele szemben s feldúltan markolja, gyűri az ideges asszonykéz a vágyakozó lánykéz formálta anyagot, Kadisát bámulva.

15.3.3. Három lányportré

Gaál Béla filmje a Korda-féle néma-változatban háttérbe szorult Hamupipőke-motívumot állítja középpontba. Ezzel a hangsúly Timár két menyasszonya, Timea a városi és Noémi a falusi lány heimatfilmi oppozíciójáról, mely a némafilmet uralja, Hamupipőke (Timea) és a mostohatestvér (Athália) viszonyára tolódik el. Az ezeregyéji Timea a múlt, a rideg Athália, a hisztérikus polgárnő, az a nőtípus, akit a *Hyppolit* óta oly idegesítő személyiségként figuráznak ki filmjeink, a jelen. Noémi a jövő, a társadalmi utópia asszonytípusa, a self-made man megfelelő párja. *Az aranyember* Gaál Béla által rendezett változata a *Budai cukrászdá*hoz hasonul, Timár Mihály és Noémi patetikus népi párrá válnak. A Noémit alakító Egry Mária által játszott parasztmadonna a sztálinista filmek lombikban készült, vonalasan idealizált népi káderei felé mutat. Athháliától félünk, Noémit csodáljuk, Tímea a kulcsfigura, az abszolút nő. A török lány – Hamupipőkeként – valójában elkívánja mostohatestvére házát, vagyonát, vőlegényét, és meg is kap mindent. Ez a Hamupipőke, a szenvedés idején már előre vezekel, amiért majd minden az övé lesz. A tragikusan vergődő, viharos lelkű, dekadens Tímea, aki nem tud élni az új kor kárpótlásaival, lehetne a film legkomplexebb figurája. Szeleczky pompásan eljátszaná a túlkultúrált, életképtelen keleti vadmacskát. Kormos Márta azonban ridegen merev. A színésznő nem nyeri meg a nézői szimpátiákat a hősnő számára. A film három nőből álló hősnő-gárdája egyetlen ponton nem vall csődöt: csak a gonoszt megtestesítő Mezei Mária perfekt, a gonosz a cselekmény egyetlen eleven és érdekes pontja. Jókai nem félénk, nem prűd, nem palástolja sem a társadalom kegyetlenségét, sem az emberi lélek zavarba hozó mélységeit. A Jókai-regények

szabad és gazdag szellemet, nyelvezetet és képzeletvilágot képviselnek, amelyhez a XX. századi tömegkultúra nem tudott felemelkedni. *Az aranyember* méltó filmváltozatát a jövőben kell megcsinálni, tömegkultúránknak a jövőben kellene képessé válnia olyan bonyolultságokra, amelyekből Mezei Mária egy-egy pillanatra érzékeltet valamit. Jókaihoz Hitchcock szellemére, Aldrich kegyetlenségére és Borowczyk erotikájára volna szükség, s olyan temperamentumra, amilyet a *Terminator 2*-ből ismerünk (James Cameron: *Terminator II. – Judgment Day,* 1991).

15.3.4. Az aranyember és az Iszony

Az aranyember-film a divatos gyermeki szenvedéstörténetek testvére *(Légy jó mindhalálig, Tomi, a megfagyott gyermek, Édes mostoha).* Jókai női szenvedéstörténetként koncipiálja az eredeti tőkefelhalmozás legendáját. A szenvedő asszony azonban szenvedéseket is okoz.

Kétszer megírták az Iszonyt, egyszer a XIX. s egyszer a XX. században. Jókai regényében, *Az aranyember*ben benne rejlik Németh László Iszonyának magva, a lecsúszott úrhölgy és a felemelkedett népfia házassága. Sem Tímeának, sem Nellinek nem lehet eleget tenni, bár Tímea jobban igyekszik megfelelni, ő sem jobb eredménnyel. Az eredmény mindkét regényben egy férfihulla: a reménytelenség és tehetetlenség befejezettségének képe.

A török Hamupipőkéért pórias meseherceg jön el. Tímea számára a cselédsors átmeneti állapot, rossz álom. Cselédként is talál magának szolgát, alattvalót, Tímár Mihályt, aki szerelmes újgazdagként is örök szolga. Tímea cipőt pucolva is bizánci hercegnő, Timár Mihály milliomosként is pór. Az eredeti tőkefelhalmozás és a magyar self-made man legendája boldogtalan pár, disszonáns házasság, nagy tévedés történetébe torkollik.

A *Budai cukrászda* vagy az *Iglói diákok* lecsúszottjainak feladata magasabb kultúrával, kifinomultabb viselkedési mintákkal látni el és hatni át a társadalmat. Ez a megbízatás azonban nem minden filmben működik. A *Méltóságos kisasszony* anyafigurája az elmúlt gazdagságban és dicsőségben tetszelgő élősdi pozőr. „A dzsentriből lett polgár sohasem tud megbékülni a parasztból lett polgárral..."[819] – írja a Móricz két hőstípusát elemző Szerb Antal. Németh László Iszonya felkapaszkodottak és lecsúszottak egységképződésének elemzése s az erre számító utópia kritikája. Ha a létfeltételek megőrzésének ára túl sok önfeladás, a gyűlölettel kiegyensúlyozott önmegvetés végül szétveri a feltételeket, melyekért az áldozatot hozta. „Érzem, hogy gonoszat teszek, de muszáj volt megtennem, mert csak a gonoszság csillapította ezt a szörnyűséget." – vallja Kárász Nelli, aki megpróbálta eltűrni az utált érintést[820]. Az Iszony a felkapaszkodottat és a lecsúszottat egyaránt veszélyeztetettként, egymást veszélyeztetőként látja. Tragikus benne, hogy nő a veszély, ha sokat várnak egymástól, s még inkább, ha sokat akarnak nyújtani egymásnak. A rossz frigyben az űzött, nyugtalan, önimádó frigiditás és a kényelmesen elterpeszkedő önelégült szuszogás egyaránt katasztrófa, nemcsak egymás számára, önmaga számára is. Kétségtelen, hogy mindez már *Az aranyember*ben is megvan, s a filmváltozatokban, minden trivialitásuk ellenére, újabb élmények és tapasztalatok által megerősítve visszhangzik.

Németh László Iszonyában a túlterhelt érzékenység válik gyilkossá, az élet ellenségévé. A másik út az érzékenység kioltása, a kultúra öngyilkossága. Ezért nem különbözik a *Hyppolit* sznobnője a *Méltóságos kisasszony* arisztokrata hölgyétől. Ha Tímea hű marad Timár Mihályhoz, akkor sem lenne több belőle, mint egy elviselhetetlen, komikus Schneiderné.

A *Budai cukrászdá*ban látott teljes lecsúszás jobb pozíció, mint *Az aranyember*ben látott átnyergelés. A lecsúszott urak kétféleképpen jelennek meg a kor filmjében: újrakezdőkként vagy átnyergelőkként. Az előbbi esetben maguk lépnek fel mint self-made man, az utóbbi esetben eladják magukat a self-made man típusának. Az előbbi megoldás a régi és új erények, az utóbbi a régi és új bűnök szintézisévé teszi őket. Mindenképp kulcsfigurák.

Az Iszony tragédiája egy tömegfilm számára túl sok is és egyben túl kevés. A nő anyagi vagy kulturális fölénye következtében elromlott házasság *Az aranyember* változataiban túlmutat a szociális osztályok kombinálhatóságának problematikáján. Az a lelki hatóanyag, amitől Jókai regénye kultikus mű lett, feltehetőleg nem valamilyen szociális utópia, még kevésbé egy utópia tagadása. Timár és Timea elromlott házassága felidézi a nő erotikus és tapasztalati fölényét a lassabban érő és az érvényesülésért folytatott harcokban eldurvult férfival szemben. *Az aranyember*ben pittoreszk kifejezést találó s a kamaszkor erotikus tragikumát felidéző konfliktuskör, melyet Mauriac nyomán a „szerelem sivatagának" nevezünk, a férfival való női elégedetlenséget és a köznapi tudat szerelemkoncepcióiban mélyen gyökerező szerelmi megváltás makacs és kiábrándult női megtagadását jelenti. A nő jogát, hogy ne adjon második sanszot.

A bizánci hercegnő egzotikus szimbolikája a szociális aszimmetriánál nagyobb erővel utal az erotikus egyenlőtlenségre, melyre nemcsak lassúbb nemi érése és nemi megjelenési formáinak csekélyebb átesztétizáltsága ítéli a férfit, még inkább erotikus késztetéseinek barbárabb, követelőbb jellege, mely a partnert instrumentummá s őt magát a vágy játékszerévé teszi. A mohó imádó, aki bizonyítani akar, nem tud bizonyítani. A lámpalázas szerető még nem érett a partner boldogítására, s amikor látszólag a partner tölti be lelkét, akkor is magára, nem a partnerre, hanem a partner lelki visszhangjára figyel. A partner e szerető számára csak narcisztikus prémium, nem a partnert szereti, hanem a partner mítoszát.

Timea Iszony-filmje úgy is szolgál, mint Timár Mihály filmjének – a szerelem sivatagáról szóló filmnek – elfojtási eszköze. Az utóbbit pedig azért kell elfojtani, mert kevésbé kínos, ha valaki azért elviselhetetlen, mert alacsony sorsú férfi, mintha azért lenne elviselhetetlen, mert férfi.

15.3.5. A kosztümös filmregény és a kalandos akciófilm között

Szomaházy regénye, a Mesék az írógépről hősnőjét, aki a boldogtalan gazdagságban is derekasan helytáll, az a felismerés segíti, hogy egyik férfi sem jobb a másiknál. A rezignált Vilma kapitalista mesehercegre váltja a feudális álomkirályt. Tímea az előbbinek adja testét, de szívét fenntartja az utóbbi számára.

Timár házasságot kötött Timeával, de nincsen áldás rajta. A gyászos, szomorú, hideg aszszony továbbra is a nyalka huszártisztet szereti. A frigid nőnek nem a teste frigid, hanem a kultúrája; a *Méltóságos kisasszony*ban és a *Szerelmi álmok*ban a férfi szenved a frigid kultúrától, *Az aranyember*ben a nő kínjai sem kevésbé nagyok. *A Szerelmi álmok*ban és *a Méltóságos kisasszony*ban a nő vagy családja gőgje magyarázza az érzések „telét". *Az aranyember*ben a bizánci túlfinomultság és a pórias derekasság kombinációjában jut el a frigiditás sztereotípiája az ősképhez.

Gaál Béla inkább az úri nebáncsvirág érzelmi távolságát, lelki túlvilágiságát hangsúlyozza, míg a Korda-féle változat (*Az aranyember,* 1918) a férfi ügyetlenségét is sejteti. A frigiditás interakciós genezisét a Korda-film az akciófilm eszközeivel állítja elénk. Nő van a hajón, nőt és hajót kell Timárnak révbe vezetnie (Komárom révébe illetve a házasság révébe). Nő van a fedélzeten s nő és hajó sorsa azonos, Timár zátonyra viszi őket. A nő titka a hajó titkaként jelenik meg. Kincs van a hajón, a nő titkos kincse: a rakomány zsákjainak egyike a boldogság minden titkát magában rejti. De töménytelen zsák között kell megkeresni az igazit. A nővel ekvivalens hajó rejtvényt ad fel a férfinak s a nő kielégületlen, boldogtalan. Az éjszakai égen világító ölként jelenik meg a félhold, emlékeztetve Timárt és a nézőt a problémára.

Az aranyember a mindig elvetélt magyar kalandfilm kísérlete. Gaál Béla jó nyomon indul, de nem halad rajta Korda radikalizmusával. Az érzéki masscult-filmekbe illő motívumokat szolid midcult-filmbe szövi bele. A motívumok élnek, nem pusztulnak el; *Az aranyember* variánsai

felvetik a kalandműfaj interpretációs problémáit. Az egzotikus útifilm hősei barlangba hatolnak be, melynek mélye a boldogsággal egyértelmű kincseket tartalmaz s gyakran időtlen dimenziókba vezet (Robert Day: *She*, 1964; Irwin Allen: *The Lost World*, 1960). A sci-fi hősei s gyakran James Bond is kapcsológombot keresnek valamilyen irányító központban, melynek titkát csak a gonosz ismeri. Az izgalom forrása az elzárt, őrzött vagy sok hasonló között rejtőzködő gomb késleltetett megtalálása. Az akció elvétése, a vállalkozás sikertelensége gyakran az emberiség pusztulását, de legalább a szerelmespár bukását jelenti. A barlangba való behatolás vagy a gomb megtalálása valamely szerelmespár boldogságával egyértelmű. E tömegfilmek hálás témái lehetnének a női genitáliák morfológiáján alapuló feminista kritikának[821], mely az értelmezés provokatív radikalizálására használja fel a sokértelmű jelentéskomplexumok szexológiai trivializációját. Ebben az értelemben a letelepedésre képtelen kalandfilm hősök, az érthetetlen szomorúság által megjelölt magányos vadászok és törvényenkívüliek a nő klitoriszát keresik. A screwball comedy hősnőinek a harmincas években kulmináló férfileckéztető tombolásában is a férfiúi évezred búcsúztatását érezhetjük, ama időkét, amikor nem számított, hogy a nő mit érez. Amennyiben indokolni kell az ilyesfajta interpretáció jogosultságát, meggondolandó, hogy a test teljes szenzibilizálása csak akkor következik be, ha a lelket már megérintették, s a test felfedezése másrészről tovább lendíti a teljesség felé a feltárulkozás lelki drámáját. A kölcsönható kifejezési síkok többszörös hasznot merítenek együttműködésükből. A látszólag megfoghatatlan bensőség kimondhatatlanság határán lebegő problémáit a testi trivializáció segíti kifejezhetővé tenni, az erotika testi drámáját pedig a melodramatikus szublimáció s az egzotikus és kalandos mitizáció segíti kifejezni ott, ahol a prűdség cenzurális hatalmai elnémítanák.

Korda Timárja késve találja meg a zsákot, a megoldást, miután a hajó (a házasság) zátonyra futott. A pórfi mostmár gazdag dandy, az élet királya, de Timea mindig a nehézkes imádót fogja látni benne, az új Timár már csak új nőt tehetne boldoggá, aki csak az új Timárt ismeri, s nem a régit látja benne most és mindörökké. De nemcsak Timár nem találja a zsákot, ez el is rejtőzködik a hajó gyomrába, míg a szigeten, ahol Noémi kosárral, sőt dézsával tárja elénk a rózsaolajat izzadó szirmokat, az önátadás, a kínálkozás, az érés és aratás dőzsölésévé válik az erotikus szimbolika. A kapitalizmust a kielégületlenség tette naggyá s a kielégülést, az ember önmagához való megtéréseként, e társadalmon túl, az emancipált individualitás autonómiájának szigetén kell keresni.

Térjünk vissza Gaál Béla kínlódó emberpárjához. Timea becsüli Timár erényeit és példásan teljesíti asszonyi kötelezettségeit, de csak házvezetőnő és vagyonőr. Timár örökké távol, Timea egyedül él. Röpke találkozásaikat szertartásos feszesség jellemzi. A komédiában még félreértések és jellemhibák játszanak szerepet, a melodrámában erények fordulnak visszájára. Az igazi tragédiában az erény nem fordul visszájára, mégis katasztrófába vezet. Jókainál regényes kiút nyílik a tragédiából, mely tragédia Németh László regényében beteljesül.

Timár Mihály, akit a film elején lecselédezett pórfiként ismerünk meg, csak az álmodó, világidegen Timea titkos öröksége révén válik „aranyemberré". Timár Mihály magyar Monte Christo, titkos kincs birtokosa, aki felneveli magának Noémit. Hazai Monte Christónk azonban szerencsétlen, meghiúsult szuperhős, mert Timea a gazdagság jogos birtokosa, a kincs ekvivalense, és Timár csak Timeát megkapva válhatna a gazdagság igazi birtokosává. Timár Mihály ugyanolyan feszengő vendég a gazdagságban, mint a *Hyppolit* Schneider ura (Kabos), a *Helyet az öregeknek* papírkereskedője (Szőke Szakáll) vagy a *Méltóságos kisasszony* konzulja (Mály Gerő). Timár Mihály nem akar saját gazdagságának kelléke lenni, és Timea is boldogtalan. A lecsúszottat felemelőt a felemelt akaratlanul ledönti ingatag trónjáról. Kedvelt melodramatikus téma: a férfi kiemel egy nőt az alantas viszonyok közül, de maga elkallódik mellette (pl. Raoul Walsh: *The Roaring Twenties*, 1939; William Wyler: *Carrie*, 1952; Charles Vidor: *Love Me or Leave Me*, 1955).

15.3.6. Egy öngyilkos nyerskapitalizmus lélekelemzése

A filmtörténet legszervezettebb, legnagyszabásúbb műfaja, a western, az amerikai kapitalizmus hivatástudatából, az emberiségnek mértéket állító új honfoglalás eszményéből fakadt. „Minden akciójukat humánus mezbe öltöztetik, emberi érzésekre apellálnak, s közben az ellenfelet agyoncsapják." – írja az amerikai kapitalizmus és kultúrája természetét megérteni próbáló korabeli megfigyelő[822]. A magyar kapitalizmust azonban még ez a humánus mez sem jellemezte soha. A közfelemelkedés Széchenyinél még komoly eszménye a hatvanhetes Magyarországon a szabad rablás gyakorlatává süllyedt le, olyan kapitalizmussá, amely nem számíthatott, az amerikai módján, a tömegek büszkeségére és hűségére. Gaál Béla *Aranyember*-filmje, szinte a nemzeti legenda, *Az új földesúr* ellenfilmjeként mutatja meg az érem másik oldalát.

A harmincas évek közepén megjelennek az erotikus glamúrkomédiákkal szembeforduló nagyvárosi filmek, melyek, bár óvatosan, új, sivár, kínos és borzalmas élmények felfedezése felé tesznek lépéseket. Gaál Béla Jókai-filmje a kapitalizmus esztétikájának múlt századi gyökereihez visszanyúlva kommentálja e törekvéseket. Kis vagyonokat lehet becsülettel gyarapítani, de nagy vagyonokat nem lehet becsülettel alapítani. *Az aranyember* a rút és groteszk esztétikájaként vezeti be a kapitalizmus esztétikáját. A Kadisa főhadnagy szerelméről álmodó Timea nem sejti, hogy Brazovics Athália kelengyéjét hímezi, nem a magáét. Mezei Mária thrillerbe való, kegyetlen Atháliát állít elénk, a film mégsem thriller, mert Athália gonoszsága minden gazdag minden szegénnyel szembeni szándékolatlan kíméletlensége, mely a helyzet lényegéből fakad.

„Hej, kinek nincs semmije,
Ott egye meg a fene!" – énekli Brazovics.

Márványpaloták nőnek ki a sártengerből. A film a fösvény és kegyetlen komáromi tolongást, a gazdag kereskedővilágot, a gabonakonjunktúra felkapaszkodottjainak kíméletlenségét és közönségességét a „Senki szigetének" idilljével szembesíti. Ha a felfelé tolongók erkölcsei sikerességük mértékében torzulnak, s a világ aljasságfoka felfelé haladva nő, akkor lefelé kell kiszállni belőle. A gazdagodó Timár, Brazovics és társai közé emelkedve, nem jó úton jár. Pénzt talál, amennyi kell, de a lélek nyugalmát és boldogságát nem találja meg. *Az aranyember* története egy ember története, aki kiszáll. A Senki szigetének lakói nem fogadnak el aranyat: szegénységük távol tartja tőlük a kegyetlen hatalmakat.

A Gaál Béla által interpretált Jókai-regényben mindenki Hamupipőke. Miután előbb Timea cselédeskedett, utóbb Athália is cipőt pucol. Noémi pedig örömmel végzi, amit a többiek mártír-arccal. A Hamupipőke-motívum megháromszorozásával veti fel a film a kérdést: ki az igazi? Az egyszerű emberi alapszükségletek teljesülése hozza a boldogságot, az álszükségleteké csak a dőzsölés és hivalkodás nyomasztó versenyébe von bele. A gonoszság az a felesleges erő, amelyre a felesleges dolgokért küzdő ember tesz szert.

15.3.7. A sziget és a szuperhős

Timeához régi szerelme tér vissza, Timárt a soha nem ismert szerelem látogatja meg. Noémi a boldogságot árasztja magából, ahogyan Timea a boldogtalanságot. A Manderley-ház félénk fiatalasszonya második asszonyként hozza rendbe a férfiéletet, melyet az első asszony tett pokollá (Hitchcock: *Rebecca*, 1940). *Az aranyember*ben nem az első asszony a gonosz, hanem az első kombináció a szerencsétlen. A beteg reláció, a szerencsétlen kombináció poklából kell szabadulni. A rossz házasság hamis kötés, amely két „igazitól" választja el a párját. A pár mindkét tagja egy hozzáillőbbtől fosztja meg a másikat. Egy rossz választás megakadályoz két jó válasz-

tást. Így minden reális kínra két lehetséges öröm jut, melyek helyét elfoglalja a világban. A második választás a helyes választás, mert előbb az ember szeme, hiúsága, ambíciója, tudatlansága választott, s csak jóval később a szíve (ami így az önállósult parciális ösztönök választásainak ellentétét jelenti).

Az aranyember az egymásra tapadó szerelmi háromszögek kristályosodásának példája: Timár Mihály a felesége szerelmi háromszögéből menekül a magáéba. Azért habozik két nő között, mert felesége két férfi között habozott. Dupla háromszög esetén az első, időben korábbi háromszög szubjektuma, jelen esetben Timea, aki mást szeretett, morális hátrányban van: mindkét háromszög az ő „bűne". Ez felszabadítja a második háromszög szubjektumát: így lehet *Az aranyemberben* a második szerelem az igazi s ezért bocsátja meg a néző Timárnak a bigámiát.

A dupla háromszög kifejlése mutatja meg a kiutat. A boldogság története a szétválás genezise; előbb szét kell válni, hogy egyesülhessünk, s az egymásra ítéltek helyére léphessenek az egymást választók. Timea megkaphatja a nyalka tisztet, Timár pedig Noémit.

A Horthy-korszak férfinemzedékeinek sorsa, kiknek anyagi gondok rabolták el ifjúságát, regényesítve fejeződik ki *Az aranyemberben*. Az idősödő hős egy elhibázott házasság után újrakezd, asszonyos párja után lányos párral, a városi lány után falusi lánnyal. A *Csak egy kislány...* hőse a falusi lány után próbálja meg a városit, *Az aranyemberé* a városi után a falusit. Noémi mint szerelmi megváltó megjelenését követően „második sansz"-típusú házassági melodráma indul, melyben az elhibázott házassággal áll szemben a későn megtalált szerelem. A második sansz és az utolsó szerelem jogát fejezi ki a szigeti idill: visszatalálást az élethez, az ifjúsághoz, mégpedig olyan ifjúsághoz, amelyet ifjan nem volt mód megélni.

Gaál Béla filmje a kor világfilmjére jellemző motívumokat emeli ki az anyagból: a kétarcú embert és a megtalált éveket; a Senki szigete olyan mint a Kék hold völgye (Capra: *Lost Horizon,* 1937). Hősünknek a városban van egy elhibázott házassága s a szigeten egy sikerült családja. Két életet él, s míg ide-oda jár, Noémi gyermeket szül neki a szigeten. „Miért kell az embernek két életet élni, amikor csak egyre született?" – kérdi a baba felett álló Timár. *Az aranyemberben* a kisfiát dajkáló apa dala szól az elátkozott házról, melyről a *Tomi, a megfagyott gyermekben* az anya mesélt: „...túl a vízen gazdag ember lakott egy nagy házban, / arany, ezüst zsákkal állott benne, / de hiába, a rózsafa sose nyílott benne."

A kegyetlen Brazovicsék képviselik a gazdaságot, Krisztyán Tódor a kém és csavargó a politikát, a vipera Athália a polgári társas életet, a szép páva Tímea az előkelő világot, a nagy tradíciókat és a magas kultúrát. Timár, a magyar Monte Christo, a szerény szuperhős mindezzel találkozik, mindent megpróbál és végül mindebből kiszáll, mert egyik sem szavatolja az ember önmagához és az élethez való jó viszonyát. Mindezen kívül van a boldogság, amelyet Jókai még bizakodva keresett és amelynek keresésére a harmincas évek boldogságmitológiája még – a mozi sötétjébe rejtőzködve, bűntudattal és szégyenkezve – emlékezett.

15.3.8. A kölcsönadott hulla és az elcserélt élet (A Gonosz szerepe a kibontakozásban)

Krisztyán Tódor (Uray Tivadar) a Noémi-szerelemben Timár konkurense. Ha Timár Timea mellett marad, Krisztyán lenne Noémi párja s Noémi, az eszképista románc hősnője, a csavargót letelepítő western-hősnővé válhatna. Ha komédiát látnánk Krisztyán és Athália jutnának egymásnak kárpótlásul és büntetésül egy ideálisan lekerekített szerelmi kombinatorika keretében.

Uray *Az aranyemberben* ugyanazt az intrikust és kémet játssza el, akit *Az új földesúrban*. Timár Mihály kitiltja Krisztyán Tódort a boldog szigetről:

– Mármost uram láthatja, hogy ezen a szigeten a legközelebbi kilencven esztendeig semmi keresnivalója sincsen.

– És mi ád önnek jogot, hogy beleártsa magát e háznép ügyeibe?

– Az, hogy én őt szeretem! – kiáltja a két vitatkozó férfi közé lépő Noémi Krisztyán arcába. A gátlástalan szélhámos szerepe, kihatásaiban, duplán pozitív. Első akaratlan jótette a bátortalan szerelmesek megnyilatkozásra késztetése. Végül pedig Krisztyán bocsátja hősünk rendelkezésére a maga felismerhetetlenné vált földi hüvelyét, öt hónapos hulláját, mely lehetővé teszi Timárnak, hogy – kölcsönvéve ellenfele halálát – megszabaduljon elrontott életétől. Az *Évfordulóban* (Gaál Béla, 1936) öngyilkosság és emlékezetvesztés közvetíti a második sanszot, *Az aranyemberben* más hal meg Timár helyett. Az *Évfordulóban* majdnem halál, *Az aranyemberben* ál-halál teszi lehetővé az újjászületést. Herczeg Aranyhegedűje is – mint címe akarva vagy akaratlanul elárulja – *Az aranyember* variánsa. A Herczeg-regény hőse is holttá nyilvánítja magát, hogy a hisztérikától megszabadulva a heroinával kezdjen új életet. Herczegnél az előbbi vibráló, valóságos típus, míg az utóbbi steril ideál. Az egész mítoszkör lényeges vonását leplezi le az Aranyhegedű: a menekülést a valóságos partneri viszony ellentmondásaitól az őskép, a nagy anya emlékéhez.

Az álhalál motívuma kapcsán is figyelemre méltó a gyermeki szenvedéstörténetek párhuzama: a *Légy jó mindhalálig*, a *Tomi, a megfagyott gyermek* és a *Méltóságos kisasszony* is (akárcsak a *Mädchen in Uniform*) egy gyermek majdnem-halálával közvetíti a megoldást. A férfiúi és női szenvedéstörténetek közös nevezője a kielégületlen gyermeklélek otthon- és szeretetigénye, melynek a rideg-embertartáson alapuló, emberanyagát pazarló tömegtársadalom nem tud megfelelni.

15.4. A történelmi elégia mint antieposz (Pogányok)

15.4.1. Herczeg Ferenc és a film; Kispéter Miklós és a Pogányok

A magyar kosztümös filmek első sorozata megtalálta azt a hangot, amelyet a műfaj az ötvenes évek végéig fenntart, s Gertler vagy Várkonyi a hatvanas évek stílusváltása idején is tovább képvisel. A sorozat egyúttal arra a középszerű nívóra is beáll, amely szintén mindvégig jellemzi a műfajt. A klasszicista történelmi festészet és a romantikus színpadi stílus által formált „történelmi film" kezdettől fogva avítt. Statikus helyzetekre épít, melyeknek a történelmi festészet idealizáló pompájával való megelevenítéséhez a magyar film nem elég tőkeerős s technikailag sem felkészült. A filmek mindvégig makacsul kapaszkodnak az ismeretterjesztő funkció fikciójába, mely alig több mint kényelmesség. Sem a regényes fantázia, sem az intellektualitás felszabadításához nincs bátorságuk, egyaránt hiányzik belőlük a *Caroline Chérie* (Denys de la Patellière, 1967) bája, Sacha Guitry (*Napoleon*, 1955) szelleme, Renoir körültekintő mestermunkája (*La Marseillaise*, 1935) vagy a Hollywood-eposzok látványossága és romantikája. Martonffy Emil, aki Gaál Bélához hasonlóan szintén presztízsfilmnek szánta „nagy becsvággyal, csekély sikerrel"[823] készített filmjét, a sorozat leggyengébb darabját alkotta meg. Minél „hősibb" anyaghoz fordulnak a filmesek, az eredmény annál kínosabb s a szerény zsánerképszerű stílus – elsősorban *Az új földesúr*ban – éri el a jobb eredményeket.

A Martonffy Emil által rendezett *Pogányok*at a rendező írta, Gergelits Ferenc fényképezte, zenéjét Virány László szerzette. A filmet 1937. április 29-én mutatták be a Royal Apollóban és a Fórumban. A visszás hatású film nem találja meg a témájának megfelelő hangot s még a

meg nem felelőt sem tudja tartani. A minden időben népszerű olasz történelmi-mitológiai filmek tematikájával rokonuló *Pogányok* az anyagához nem illő nehézkes naturalizmust feslett és rikító varietéelemekkel vegyíti (Muráti tánca).

Kispéter Miklós: A győzelmes film című könyvében a *Pogányok* kapcsán fejtegeti, hogy a film a nyelvnél kevésbé alkalmas az érzékfölötti, csodálatos, mitikus, misztikus és irracionális élmények megfogalmazására: „Emlékezhetünk rá, hogy az ősmagyarok felajzott képzelete előtt megjelenő táltos alakját az író vizionárius nyelvművészete milyen elhitető erővel tudta megjeleníteni. A mozgókép azonban, ahol a táltos a szemléletben is megjelenik, az ellenkező hatást éri el. Hogy a pusztában merengő Márton kanonok látomásairól elbeszélés útján kell értesülnünk és hogy a rendező nem mert e látomások szemléltetésére vállalkozni, e tartózkodás éppen az említett okokra vezethető vissza. Ha megtette volna, valószínűleg úgy járt volna vele, mint a táltosnak csalódást okozó megjelenítésével."[824]

Herczeg Ferenc ars poeticája gép- és tömegellenes. A közvetlen emberi viszonyokat tekinti legfőbb értéknek, mindenfajta közvetítéssel szemben bizalmatlan. „Hitem szerint a költő lelki kvalifikációja a nagy csodálkozás! Ő nem tudja megszokni az életet és csodákat talál ott is, ahol más emberfia csak hétköznapokat és banalitásokat lát... A költőtől hiába kívánod, hogy hajtson térdet a hipnózis vagy mondjuk: a rádió csodái előtt. Ő még a búzaszemnél tart. Őszülő fejjel is azon csodálkozik, hogyan szökik kalászba a mag."[825] Herczegnek a húszas évek közepén írt tanulmánya hétköznapok és csodák oppozíciójára épül, mely Szerb Antal 1935-ös könyvében nyert elméleti kidolgozást. Herczeg az egyszerű, köznapi „csodák" megragadását tartja a művészet lényegének: csak az eltompult érzékű tömegnek van szüksége látványosságra, szenzációra, a barbárok csodaszurrogátumaira. Az író a fenti idézetben hipnózisról és rádióról beszél, de pszichoanalízist és filmet is írhatott volna, mert a szcientizmus és technikai reprodukció kultúráját akarja szembeállítani az egyszerű közvetlenséggel.

Herczeg Ferenc, a színház szerelmese, hosszú ideig tökéletes közönyt tanúsított a film iránt. Féltette a lelket a technikától, a művész kézjegyét a konzervkultúrától s a gyári munkától a kifinomultságot és elmélyedést. Báró Wlassics Gyula, az Országos Nemzeti Filmbizottság elnöke ismerteti Herczeg „lesújtó felfogását a filmről"[826]. A filmesek sem tolongtak művei megfilmesítéséért, félve, hogy az „írófejedelem" tekintélye nem enged szabad kezet számukra az anyag formálásában. Herczegnek nem tetszett a darabja nemesebb, szolidabb anyagát átalakító *Rákóczi induló,* mely trivializálta az író humorát. A Herczeg-filmek lehetőségét fontolgató Bingert János jól látja, hogy az író darabjai túl zártak, elegánsak és tökéletesek a film számára. „Bizonyos szempontból fukar, gazdaságosan bánik a kezében művészetté formált nyersanyaggal, mindenütt kellő mértékkel mér, sehol egy grammal sem terheli túl a színpad érzékeny patikamérlegét. A film ezzel szemben a korlátlanabb, kötetlenebb formákat keresi."[827] Herczeg darabjai nem engedik magukhoz férkőzni a kamerát, mely regényeiben eltéved. Bingert is megemlékezik a *Pogányok* sikertelenségéről: „Herczeg Ferencnek ez a regénye a legklasszikusabb irodalmi alkotások egyike, történelemidéző hangulatú, egyenesen evokatív erejű. A regényből készült filmnek kis tőkelehetőségek álltak rendelkezésére, az a kívánt és remélt hatás, melyet a mesteri regény megfilmesítésétől vártak, kizárólag a film korlátoltabb kifejezési lehetőségei miatt maradt el..."[828] Wlassics Gyula is megállapítja, hogy a *Pogányok* „rosszul sikerült próbája"[829] nem hozta közelebb egymáshoz az írót és a filmet. Ha a *Rákóczi induló* nem nyerte meg, a *Pogányok* elriasztotta az írót.

Író és film rosszul sikerült találkozása mégsem hiábavaló. A *Pogányok* suta képsorain átsejlenek egy máig sem megvalósított nagy westernforma megejtő körvonalai. A rossz filmben is robbanó erejűek Herczeg szép mondatai, melyek tömörítő képessége, sejtelmessége és elegáns stilizációja az italowesetern esztétizmusa felé mutat.

15.4.2. Történelmi-mitológiai film vagy honfoglaláskori western?

A hősiesség helytállás a kegyetlenség közegében. A film kezdetén Thonuzóba vezér és felesége kivégzését látjuk. Az ügyetlen jelenet nem tesz eleget a barbáreposz kegyetlenség-igényeinek, a félénken, szemérmetesen tárgyalt kegyetlenség kínos nevetségbe fullad. A téma akciófilmet kívánna, melynek kivitelezésére a film készítői képtelenek. A szereplők tétova sompolygása, kényelmes lődörgése legfeljebb az ezer éves szolgaságot tükrözi, jobbágyvilágot, cselédsort, s nem azt a szellemet, amely még bevezetése ellen küzd. Az egészében fantáziátlan és szenvedélytelen, ritmustalan és erőtlen film az akciójelenetekben teljesen szétesik. A halálra nyilazott vitéz holtában is ráérő kényelmességgel s óvatos önkímélettel mászik le a lóról. Lusta statiszták vonulnak komótosan. A nagyobb, szabadabb világ hírnökeiként definiált figurák minduntalan a megelevenített anyag cáfolatává válnak. Martonffy filmjét sokat gúnyolták, pedig még Douglas Sirk Attila-filmje (*Sign of the Pagan*, 1954) is meglehetősen suta. A barbárfilm műfajának a műfaji stílus megtalálása előtti darabját látjuk. A Conan-típusú tematikának megfelelő anyagkezelést csak a képregényektől vezetett fantáziájú John Milius találta meg (*Conan the Barbarian*, 1981).

Korábban a tehetetlenség törvénye uralkodott. Egyszerűen megestek a dolgok. A hős, aki felfedezi a cselekvést, nemcsak a cselekvés felfedezője, ajándékozója is, aki cselekvő néppé szervezi népét. A *Conan*-típusú barbáreposz az emberiséget, népet megszervező ős-hős története. A népvándorlási eposz hősét megpróbáltatások edzik, hogy megszervezze népét. A megpróbált hős és a megszervezett nép honfoglalása esetén a barbáreposz a westernhez közeledik, melyben a hőskorszak nagyszabású és gátlástalan individuumait, amikor idejük lejárt, legyőzi a szervezett társadalom kollektivizmusa.

Thonuzóba vezér Dózsa György mellett bukkan fel a kor demokratikus mitológiájában. Juhász Gyula, Ady pogányaihoz és kurucaihoz csatlakozva, a más táborból, Szekfű Gyula által is bírált „magyar Bizánc" elleni lázadás jelszavaként idézi fel 1927-es cikkében a pogány vezér alakját: „Kegyelmes urak alázatos szolgájává akarják tenni az egész közéletet, az egész közvéleményt, de én hiszek és remélek abban a magyar lélekben, amely az élve eltemetett Thonuzóbában, a tüzes trónon ülő Dózsa Györgyben és a vérpad lépcsején daloló Hajnóczyban ragyogott és lobogott, hogy elkövetkezik az öntudat és önérzet föltámadása, a magyar lélek integritása, amely nélkül hiába jönne el a régi ország, ha a régi virtus végképpen kiveszne erről a földről."[830]

Martonffy filmjében a keresztény Európához csatlakozott magyarok képviselik a besenyőkkel szemben Európát, s a lázongó besenyők képviselik Európával és a Nyugat nemzetek feletti istenével szemben az ősi hithez és helyi istenekhez való hűséget. „A különleges magyar probléma, a Nyugat és Kelet megütközése lett a regény tárgya." – írja Herczeg Ferenc[831]. A megtért, letelepített – gazdag, rendcsináló – magyarok a civilizáció szellemét hirdetik, míg a kor uralkodó eszméjének, győztes törvényének ellenálló – szegény – besenyők képviselik az elmúlt hőskorszak szabadságát, amelyről le kell mondani a rendért. A régi és az új isten híveinek konfliktusában a besenyők jelentik az európai államalkotó néppé fegyelmezett magyarok titkon lázongó tudattalanját. A besenyők állítják a magyarok elé azok titkát, a nemrég letelepedett és alig megtért nép belső nyugtalanságát.

Minthogy István király tűzzel-vassal, barbár eszközökkel terjeszti a szeretet vallását, a barbárság elleni barbár harc eposzában nem fehérek és indiánok állnak szemben, mint a westernben, hanem fehéret játszó indiánok és fehéret nem játszó indiánok. Mélyen westerni alaphelyzet: Tom Doniphon segít győzelemre vinni egy új világot, amely elkerülhetetlen, de ő maga nem tud és nem akar élni benne (Ford: *The Man Who Shot Liberty Valance*, 1961). Mindig megkönnyebbülünk, ha a kevésbé tömény kegyetlenségigényű s ezért felszabadultabban művelt

western princípiumai kerülnek előtérbe, s ismét kínossá válik a film, ha a bátortalanul megvalósított s még műfajtörténetileg is éretlen *Conan*-eposz irányába fordul a cselekmény.

A Herczeg-regényben nosztalgiával ábrázolt hőskorszak rokonszenves és folytathatatlan. Azért is oly rokonszenves, mert a visszahozhatatlanul elmúlt nagyságnak kijáró nosztalgiával ábrázoltatik. Még csak nem is utánozható. Reprodukálhatatlan, mert ugyanaz a kalandos tett, mely a hőskorszak idején a rend és a boldogság keresésében vitt előre, a „rendezett államiság" talaján már csak regresszió és deviancia. A kalandos tett, mely egykor a káoszból való kilábalást és a törvény keresését szolgáló erőkoncentrációt jelentett, az egyéneket védelmező és alávető mindenoldalú szabályozás, kényelem és banalitás világában legalábbis botrányt, s ha a botránkozás sem fékezi meg, úgy bűnt jelent. Európa a páncélos lovagok hadfalaként áll előttünk a Herczeg-filmben. A magát a végtelent belakó örökös vándorlásnak vége. Európa: fal.

A western hőskorszaka a gyermekkor relatív szabadságából a társadalom kötelmei által programozott élet szükségszerűségeinek rendszerébe belépett kamasz szabadságvágyának kifejezése. Ezer lehetséges életről kell lemondania a számára kijelölt és talán legkevésbé vonzó valóságos életért. A film európaizált magyarjai nem szimpatikusak, aminek két értelme van: nem szimpatikus a felnőtt élet és nem sikerül egymásra találni Európával. „A kommerciális filmművészet tehát nem egyszerűen olcsó kábítószer. Mély tudattalan hatása van, mélyebb, mint bármely más kifejezési formának. A pszichoanalízis a maga részéről nem állja vele a versenyt." – írja Félix Guattari[832]. A rossz filmek, a fantázia zavarai gyakran még mélyebb bepillantást engednek a köznapi fantázia és gondolkodás folyamataiba, mint a jók, melyekben a nappali álmok öncenzúrája is hatékonyabb. A Martonffy-film által a suta naivitás önkénytelen autenticitásával megtestesített alapvető lelki beállítottságot a máról visszatekintve tanulmányozó számára úgy tűnik, a mulasztás kölcsönös: e korban mi is elmulasztottuk vonzóvá tenni magunkat Európa előtt, de Európa is elmulasztotta vonzóvá tenni magát számunkra. Bárhogyan is érzünk, ez az Európa ekkor épp kirekesztősdit, kiszorítósdit játszik velünk. Az uralkodó elitek háborújáért a tömegeket bünteti. A trianoni döntés és az ország külpolitikai izolációja nem járult hozzá a „háborúnak vége" élmény megteremtéséhez és az érzület pacifikálásához. A világválság Európája sem faszcinál még a fogyasztói társadalom perspektíváival. A tömegérzület ellen szól, hogy a régi Európa, mely puritán önmegtartóztatást, hosszú távú életstratégiákat és öncélú munkát követel, kevésbé vonzza, mint később a tékozló fogyasztás bűvöletében élő későkapitalista tömegtársadalom. A mai piacgazdasághoz könnyebb keletről asszimilálódni mert maga is alakot váltott. Az előbb államkapitalizmussá majd kvázi-világállammá alakuló későkapitalizmus olyan hatalmi koncentrációkat hoz létre, amelyek a csoporttulajdon formáiként különböznek a klaszszikus polgári magántulajdontól. Eme hatalmi formában eltűnik az autonóm polgár, a tulajdonos maga is egy tőkéscsoport sorkatonája, akit fenntartanak vagy ejtenek. A tömegtársadalom fogyasztói paradicsomának létrejötte arról tanúskodik, hogy a régi kapitalizmusban is csak a húzóerőt jelentő polgári elit volt puritán. Épp az az elit, amely a későkapitalizmusban a tömeghez hasonulva alakot váltott. Ma már nem állítható szembe egy puritán Európa és egy tékozló szellemű, bizánci mentalitású Kelet. Gazdaságilag kelet közeledik a nyugathoz, lelkileg a nyugat a kelethez. Eltűnnek a harmincas évek ambivalens tömegérzületének távolságtartó reflexei.

15.4.3. Hipokrízis és népképviselet

„Az újhitűek az ezerhuszonhatodik esztendőt írták az Úr születése után. A Surbán törzséből való besenyők vezére, Thonuzóba, nem engedett apái hitéből és fellázadt az új isten ellen..." A film pontosan úgy indul mint később a *Conan the Barbarian:* kiirtják a Thonuzóba-családot, kiskorú gyermeküket pedig elviszik, hogy a győzelmes hatalom szolgálatába állítsák és az új hit

papjává neveljék. Egy kis besenyő Conan elhurcolását látjuk, akinek végig kellett néznie népe leigázását és családja lemészárlását. Meg kell tanulnia szeretni a győzteseket, meg kell tanulnia a nyelvükön beszélni és gondolkodni, ami mind sikerül is neki. Bukott lázadás és véres megtorlás! Családirtás és átnevelés! A cselekmény kiindulópontja sokat ígér, a képi megelevenítés azonban gyámoltalan.

Vastag kőfal zömök kapuja nyeli el a vonakodó gyermeket. Mintha a kőházakban élő kőszívű emberek világa nyelné el, melyről a *Tomi, a megfagyott gyermek*ben hallottunk. A Herczeg-anyagban is a kamaszlélek szabadságvágyával és a kaland nosztalgiájával ábrázolt pogányvilág a vonzóbb. De míg a szubjektív vonzalmakat és objektív ésszerűséget, nosztalgiát és belátást elválasztó Herczeg mindkét tábort képes felruházni nagyszerűséggel, a filmváltozatban a kereszténység kolostori miliője abban a pedagógiai rémregényektől örökölt szimbolikus kontextusban jelenik meg, melyet a *Légy jó mindhalálig* és a *Tomi, a megfagyott gyermek* a fekete pedagógia jellemzésére dolgozott ki. Az új nemzedék rossz közérzete legyőzi Herczeg nemzedékének – pontosabban e nemzedék műveltségi elitjének – eszményét, az elegáns felülemelkedést az indulatokon és meghasonlásokon.

Húsz évet ugrunk a harcos időkben. Az átugrott két évtized alatt ugyanaz a nevelődési történet zajlik le, amely a *Légy jó mindhalálig*nak is témája volt. „Thonuzóba fia, a kis Alpár húsz évig nem látta a pusztát... Az új Isten új erkölcsei szerint nevelkedett, még a neve is új lett: Márton kanonok." A kétlelkű, kétarcú, kétéletű ember, melyről az elkövetkező korszak filmjeiben sok szó lesz, az identitással szembeforduló nevelés, a „hipokrízis" terméke. A kor emberének megfogalmazásában idézzük a „hipokrízis" jellemzését, mely érzékelteti az embernek szellemi csapdát állító nevelés antiemancipatórikus hatását és a vele járó lelki kínokat: „A hipokrízis lényege: az erkölcs alapján állva olyan törvényeket hozni, amelyeket az esendő ember nem tud megtartani s így állandó bűnösségben tartva a társadalmat, ítélkezni fölötte..."[833] A *Pogányok*kal a kosztümös műfajba is bevonuló motívum, a fekete pedagógia, a kor filmjeinek egyik alapmotívumává vált. A Herczeg-film csatlakozik a mítoszkörré szerveződő pedagógiai szenvedéstörténetekhez. A fekete pedagógia, a belső erők gondozását vállaló szókratészi és goethei nevelési eszmény ellentéte, olyan kultúrát teremt, melyben a legnagyobb erőfeszítések párosulnak a legkisebb eredménnyel. A kultúra, amely nem immanens rendeltetésük szerint használja, elpazarolja a természetes impulzusaik megtagadására késztetett energiákat. A könnyedség, elegancia s az eredmény egyaránt hiányzik; mindig hegyek vajúdnak s mindig egeret szülnek.

A *Pogányok,* mely a kétlelkű ember melodrámáját felvázoló filmekhez kapcsolódik (előtte készült az *Ember a híd alatt* és az *Évforduló,* vele egy időben a *Mária nővér*), megfordítja a szokásos skizofrén struktúrát, melyben a rendezett polgárlét felszíne alól tör elő a deviancia, lelki zűrzavar, züllés és pusztítás, hogy a helyreállított „rendes" élet végül megerősítve haladhasson tovább. A *Pogányok*ban a „normális" élet képeihez kapcsolódik az iszonyat és destruktivitás (Thonuzóba kivégzése), s a lázadás képviseli az elveszett harmóniák nosztalgiáját. A Cooper-regények indiánromantikáját idézi a széljárta és napsütötte besenyő tábor nyers idillje, a tagolatlan társadalomnak az egyéni szabadságot nem sértő családiassága. Itt ismeri meg a fegyelmezett nagyvárosi tömegember erényeit, a szerénység és kicsinység eszményét képviselő Márton pap a nagyságot.

A cselekményt a hőssors ősmintái formálják. Szakáts Miklósnak kétéletű figurát kell eljátszania: Alpár vezért és Márton papot. Lengő szakállú, öreg besenyő érkezik:

– Alpár vezér, megvirradt!

– Alpár meghalt... és miért nevezel vezérnek, nem lehetek vezéred, mert magam is gyenge vagyok az erényben!

– Thonuzóba fia, mit műveltek veled?

Az utóbbi felkiáltás olyan szorongások felé mutat, amelyek korunk agymosó tematikájú kémfilmjeiben és sci-fijeiben találták meg modern kifejezésüket.

A *Pogányok* elején a filmeposz törvénye hat. Cecil B. de Mille *The Ten Commandments* (1956) című filmjében is így neveli fel magának Mózest Egyiptom. A rabszolgák ott is a maguk képviselőjét, az uralkodó osztályba delegált követüket látják a hősben. Thonuzóba fia a *Pogányok*ban ugyanaz a vonakodó hős, aki nem akarja meghallani az elnyomottak panaszát, de hasonlóképp nem menekülhet megbízatása, sorsa elől. Végül mindkét nép útrakel, de Cecil B. de Mille filmjében új haza felé, a Martonffy-filmben a semmibe. A film végén pislákoló népet látunk. Vibráló lángokat, éjszakai vándorokat, furcsa sereget, kiknek nincs helye a nap alatt s valami nedves őséj mélyén csorognak alá.

A *Budai cukrászda* orvosa „lemegy" a nép közé. *Az aranyember* hőse a nép fia, de nem a népet képviseli, felemelkedik a gazdagok közé, ahol nem érzi jól magát, ezért végül elmegy parasztnak. A *Pogányok*ban a magyarok papok és főurak, a besenyők parasztok. Az úri-népi oppozíciót igénybe vevő filmmitológiában a nép az emancipálatlanokat jelenti. Ők jönnek el Thonuzóba fiáért. A *Pogányok* hőse mozimitológiánk első igazi „népi kádere" A népi káder tematikája, mely ily módon a kétarcú emberrel egy időben jelentkezik, hasonló filmkarrier előtt áll. A kétarcú ember a film noir felé mutat, míg a népi káder előbb a negyvenes évek paraszti karrierfilmjeiben jelenik meg, majd az államosítás után válik uralkodó filmmítosszá. A *Pogányok* még felveti az alapproblémát, melyet a többiek apologetikusan átlépnek: lehet-e a népet képviselni? *Az aranyember* s a *Pogányok* hőseinek elmélyülő rossz közérzete jelzi: elsorvad, meghal bennük a gyámoltalanok és elnyomottak panaszának meghallója és képviselője. Mindkét film vége fantasztikus kivonulás, *Az aranyember*ben pozitív, a *Pogányok*ban negatív előjellel.

15.4.4. Az előretolt helyőrség és a nő izgatott várása

„Ha te nem jössz érte, eljön érted a puszta, mint a tavaszi áradás." – mondta Márton papnak a besenyő küldött. A kanonokot a bakonyi kolostorból vezénylik a westernek előretolt helyőrségének megfelelő Marosvári erődbe. Szentéletű szerzetesek körmölnek a súlyos boltívek alatt.

– Ki csapkodja ilyen tiszteletlenül az ajtót?

– A pusztai szél.

Hősünk otthagyja hitbeli testvéreit és felmegy a bástyára. Nézi a pusztát, vizslatja a távolt, hallgatja az éjszaka hívását. „A sátán nyújtogatja feléd karmait. Ne hallgass rá, Márton!" Ha a hitehagyott Alpárból Márton lett, akkor a hitehagyott Mártonból Alpár lesz ismét, s Mártonnak Alpár, Alpárnak Márton veszi el a békéjét.

Márton pap úgy remeg, vívódik a puszta peremén, mint az erotikus komédiák gátolt szerelmesei a hálószoba küszöbén (*Ida regénye, Nászút féláron*). A múlt elrabló éjszakájának története a legsötétebb, legnagyobb kalandfilmek témája. Martonffy Emil mindvégig az anyag nagyságával küzd. Hogyan tegye elviselhetővé kicsinyes kora számára?

„Amíg a bakonyi papoknál nevelkedtem, a nyirkos erdők mélyén sohasem gondoltam a pusztára... És mióta újra hallom a pusztai szél zúgását, azóta bezárultak előttem a mennyország kapui." Az óhitű szív űzd az újhitű ésszel. Ha az eszére hallgat Márton, a szíve száműzött, ha a szívére hallgat, népe lesz száműzött, mert a kegyetlen szükségszerűségek világában a szív nem jó tanácsadó. A kereszténység azért válik a *Pogányok* cselekményösszefüggésében az ész vallásává, mert a kor parancsaként, a kényszerű kollektív alkalmazkodási reakciók imperatívuszaként jelenik meg.

– Keressél erőt az imádságban!

– A feszület előtt térdepelek és egyre hallom a nádasok zúgását, zsolozsmát énekelek és besenyő harci dalok járnak az eszemben.

A kegyes ifjú nyugodt hitét, a szellem emberének lelki nyugalmát elfújta a pusztai szél, de a közösségi ember fegyelme és a kötelességteljesítés akarata tovább munkál hősünkben.

A kolostor súlyos kupolája egyben homogén férfivilág, ugyanaz a nő nélküli világ, amelyet az *Ember a híd alatt* elején a két gengszter „háztartása", a *Sárga csikó*ban a betyártanya vagy a *Két ember a bányában* katasztrófafilmi közegében a bányamély képvisel. A kanonok a keresztény és maszkulin kővárból a pogány és feminin pusztai táborba vágyik. A Tatárpuszta-komplexus tragikus életvágya ezegyszer, itt, ahol az Esemény egyértelmű a Nővel, beteljesül.

Sötét kővárban ül a film hőse és várja az Eseményt. „Lázadás készül a Tiszán! Lázadás a hegyen túl! Lázadás mindenütt!" Általános lázadásról szól a boldogító, lelkesítő üzenet. A néző, akit szintén elcsábított a puszta, a lázadóknak drukkol. Csanád várispán rendcsináló csapatai nekizúdulnak a pusztai éjnek, melyben a Márton papot hívó tüzek hunyorognak. Az éji tüzek népének királynője, a kereszt-döntögető szép Seruzád (Muráti Lili) a gyermeknép anyja és a pap kihívó csábítója. A férfiak képviselik a társadalmi életet, a nő az életet, a férfiak a hit hadseregét, a pogány nő az életöröm, az ösztön, a spontaneitás lázongását. A *Pogányok* pusztája, a westernnel ellentétben s a lázadóregény kamaszolvasatának megfelelően női, anyai világ. Ha a kővár képviseli az atyai felettes én világát, a fegyelmező társadalmat, akkor a puszta az elnyomó és parancsoló felnőtt világ ellentétét, a női fennhatóság alatti életet, a gyermekkort. A háború, a haditábor nyugtalan vágya a nő izgatott nosztalgiájával egyértelmű.

A *Pogányok* hősét, a nyitójelenetben kivégzett fejedelmi pár kolostorban nevelt árváját elküldik, hogy felszámoljon mindent, ami titkon vonzza, szívét dobogtatja és lelkét melegíti. A katonavilág felszámolásával megbízott katonalelkű pap nem felel meg a várakozásnak. A fordított pálfordulás eredménye a megtért megtérése a régi istenekhez.

A pusztai emberek, mintha a földből nőttek volna ki, mint a füvek és a fák, a nádvilág részei. Herczeg azt teszi, amit Walter Scott és Cooper, csodálattal szemléli az elmúlt életformákat, de bukásuk szükségszerűségét is érzi és érzékelteti.

A cselekményt kísérő pogány kürtök hívása úgy szólítja a múltba a hőst, mint a hajókürt a szabad vizekre a tengerészt. A múlt idő ugyanazt a szerepet játssza a történelmi-mitológiai filmben, mint az egzotikus kalandfilmben a tenger. A kürtök jajszava pesszimista cáfolata a felhangzó diadalordításnak: „Megjött Alpár vezérünk!" Belovagol a besenyő táborba a lovagtestben paplelkű filmhős. Az értelem az új hit mellett áll, a hit is az új hit mellett áll, de nem tudja követni őket a szenvedély. Nem tudás és hit között jelentkezik így a végső törésvonal; tudás, hit, kötelesség és belátás, minden a keresztény oldalon áll, csak épp a nosztalgia és a szenvedély nem követi őket. A szenvedély köt lázadó szövetséget a nosztalgiával. Thonuzóba fia veszélyes kalandba bocsátkozik és – az élre állva – veszedelmes kalandba vezeti népét.

15.4.5. A gálya szüze és a nagy lovaglások asszonya

A besenyő ifjú beleszeret a keresztény leányba. A páncélos lovagok képviselik az új társadalom és az elkövetkező évezred legázoló túlhatalmát, a keresztény leány az új kultúra kifinomultságát, a durvább embert vonzó ismeretlen varázst. Hasonló konstellációra épül Hamza D. Ákos *Szíriusza* (1942), melyben a labanc elnyomás képviseli az európai civilizáció okkupáló nyomását, és az olasz énekesnő az európai kultúra kifinomultságának vonzerejét. A régi világ teljes értékű reprezentánsa, akárcsak a westernben, a férfi, az újé a nő. A régi ember hős, aki a pillanat kihívásaiban él, az új ember kincs, akiben felhalmozódnak az érzékenység vívmányai, akin nemcsak átfolyik az élet, hanem felhalmozódik benne.

Márton kanonok a puszta született gyermeke s a kereszténység adoptív fia. A kétarcú ember kettős feladata hazakísérni Bizáncból Csanád lányát, Zenóbiát (Egry Mária), és templomkerülésért lenyírni a besenyő asszony, Seruzád haját. Mindkét feladat egy-egy nő! A nagy varázslónőkkel megküzdő Conan feladatának felel meg Muráti Lili, s az indiánterületen át városi lányt kísérő John Wayne feladatának megfelelője Egry Mária. Megbüntetni a pogány asszonyt és megvédeni a keresztény szüzet!

A pap lovagi ruhát ölt a veszélyes vállalkozáshoz. Napfényes lovaglás következik, erdőn, mezőn, nádason, veszélyek, megpróbáltatások, harcok, lányok, asszonyok felé.

Női csoportképet látunk. Fátylak körüllengte szende arcokat. Az egyik hárfát penget. Egy harcos üstdobot ver valahol. Rabszolgák eveznek. A döbbent néző e pillanatban úgy érezheti magát, mint akit más moziba varázsoltak át. Kik és hová eveznek a pusztai eposzban? A harcos újra lecsap, csattan a dob, lódulnak a súlyos evezők. Hullámok remegnek, díszes kéjsátor úszik be a képbe. Cecil B. de Mille *Cleopatra* (1934) című filmjének kéjhajóját vette át Martonffy. De Mille filmjében, melyben az evezők ritmikus mozgása a hajótest egészének pulzáló elevenséget kölcsönzött, az üstdobok végzetszerű szívdobogása kísérte behatolásunkat a gálya mélyére. Az amerikai filmben a nagy daruzás végpontja a nő (Claudette Colbert), akinek befogadó szerelmét vetíti elénk a kéjhajó. A jelenet felidézésével Martonffy olyan mértéket állít magának, amelynek nem tud megfelelni. A *Pogányok*ban szemünk előtt hull szét minden, s válik önmaga karikatúrájává, ami a De Mille-filmben összeállt és elbűvölt. A *Cleopatra* mély benyomást tett filmkultúránkra, még a *Szíriusz* is felidézi De Mille erotikus látomásának emlékét.

Ezúttal Zenóbiát, a Bizáncból érkező nagyúri kisasszonyt hozza a gálya, így kerül a pusztai eposzba De Mille hajója. A Konstantinápolyban nevelt Zenóbia elégedetlen hazájával. „De hiszen itt nincsen semmi, még embert is alig látok." Az előkelő Zenóbia hazánkat, a szegény dajka Konstantinápolyt szólja le: „Mert még a kalitkánál is szorosabbra van zárva és az egész városban nincs egy igaz ember." A sznob Zenóbiának szerelme lesz a bűnhődése. „Olyan gazdagok, olyan előkelőek!" – lelkesül a lány, ki továbbra is a fényes Konstantinápolyra emlékezik. Végül a lányt, ki nappal fitymálta földünket, este meghatja az ég. „Az a sápadt csillagocska ott a domb fölött, az ott a magyarok csillaga. A nagyapám mesélte, azelőtt erősebben tüzelt, és magasabban járt."

A vizek lánya, az akvatikus szűz áll szemben a puszta asszonyával, a férfiak bajtársával. Gaál Béla *Az aranyember* című filmjében, melynek cselekménye vizeken lebegő hajón indul, szintén alternatív nők jelentik a kiindulópontot. A vízen ismerjük meg a borongó keleti szépséget, a messziről jött leányt, az üldözött menekülőt, aki a hiába epekedő férfi vágya szempontjából is üldözött menekülő. Képlékeny kozmosz közepén lebeg Timea, elnyelő mélységek fölött s a halál kíséri útján, míg Noémi a szilárd part és a termékenység, a virágzás leánya. *Az aranyember* hőse egymás után választja a két nőt, mindkettőt megkapja, így itt a sorrendiség fejezi ki a boldogságkoncepciót: előbb kell választani a végtelen vizek, a viharos hajóút, a konfliktusok és kalandok asszonyát, s utóbb a megcsendesült, nyugodtan tenyésző parti világ tündérét. Az izgalmak asszonya után a nyugalomét. Timár Mihály útja ily módon teljes, míg a *Pogányok* hőse mindkét nőt elveszíti.

„Asszonyban is különb az ordító tigris a nyávogó macskánál." – mondja a Seruzádnak bókoló Omódé (Kiss Ferenc). Muráti azonban nem talál bele a tigrisasszony szerepébe s úgy ül a pogány tábor közepén, mint *A csúnya lány* hősnője a Duna-parti pikniken. Meztelen pengékkel táncoló lányokat látunk Seruzád táborában. Muráti pallossal táncol be. „Megbolondítom!" Nemcsak a hőst, a nézőt sem sikerül megbolondítani. A kasztráló fegyvereiket suhogtató lányok tánca nem épül be a kétlelkű férfi drámájába.

15.4.6. Ezer éves „Ida regénye"

A szüzet kísérő pap története, az Ida-komplexus végső kiéleződése, a kort izgató téma fejlődésének csúcspontja is lehetett volna. Ne feledjük, hogy Erdős Renée: Santerra bíborosa a kor egyik nagy sikerkönyve, melyet még az ötvenes évek asszonyai is borzongva olvastak. Diterik lovag, az örök intrikusként beskatulyázott Uray Tivadar személyében – akárcsak *Az aranyember* hasonló típusa – csak a két fiatal közelebb hozását szolgálja. Hősünk ölbe kapja az elgyengült szépséget. Tábortűz lobog. Egymásra mered a két ember. Lehetetlen pár.

Zenóbia nem sejti, hogy a vitéz lovag titkos pap. Érzékeli az akadályt, de nem sejti áthághatatlanságát. „Soha se jön a közelembe. Ki az a különös ember?" Szakáts Zoltán, akárcsak az *Ember a híd alatt*ban, ismét tiltott nőt szeret, de míg ott a nő másé, itt ő másé („Krisztusé"), mint Charles Boyer a híres Boleslawski-filmben (*The Garden of Allah,* 1936).

Márton és Zenóbia szerelmét a szadizmus, mazochizmus és exhibicionizmus orgiái kísérik. A pap első feladata lerombolni a pogányok bálványát. Márványtestű meztelen asszony áll a lucskos barlang mélyén, az első erotikus fenomén a hit és háború komor világában. Lovagnak öltözött pap áll szemben, hadjárata első állomásán, az asszonytesttel. Izgatott élesvágásokkal közelít a kamera a kőbe mintázott húsra, a húsnak mint hatalmi ténynek, a hatalom kőkemény tényszerűségének a barlangi rejtettségben súlyosan obszcén megnyilatkozására. A női exhibicionizmus kőbálványa a nagy feladatának elkötelezett férfi szemét sértő kihívás. A paplelkű vitéz később döbbenten ismeri fel a túlöltözött, agyondíszített bizánci lányban a barlangban látott meztelen Vénuszt, akit az imént zúzott szét.

Mindkét nő fordítva hat: a sajátjával ellentétes princípiumot erősíti. A pogány nő erősíti meg a papot és a keresztény szűz ébreszti fel a pogány vitézt. Hősünk Zenóbia lefátyolozott arca védelmében harcol meg Diterik lovaggal, holott mindenét látta mert a barlangban járt. Márton pap, akinek tilos fegyvert fognia, mert a szavak jelentik fegyverét, tilalmas testi harcot vív a nőért. Külső harcot vív a nőért, mert elvesztett egy belső harcot.

Előbb a barlang tárja fel a lány meztelenségét: a túlkultúrált szűznek húsként kell megmutatkoznia. Utóbb Mártont kell látnunk, a kolostorban, harcos férfiasságát megtagadó önkorbácsolóként. Gyötrődő testét kell a lány elé tárnia a rabság állapota és az alázat aktusa közepette. Kétnevű hősünk a pogány nővel büntetőként, megszégyenítőként, a keresztény lánnyal bukott papként, megszégyenült szerelmesként és önkorbácsoló rabként áll szemben. Zenóbia a *Tisztelet a kivételnek* (Ráthonyi Ákos, 1936) képsoraiban diadalmaskodó új nőtípus változatainak sorába illeszkedik be, akikkel szemben a férfinak soha nem lehet igaza. *Az aranyember*ben a milliomossá lett pór süllyed le újra, otthagyva vagyonát, a *Pogányok*ban a fényes lovaggá lett pap vedlik vissza szegény szerzetessé.

A pogány nőt legyőzi Alpár vezér s a keresztény leány legyőzi Márton papot. Alpár vezéré sem lehet a keresztény lány, mert ellenségek, és Márton papé sem lehet, mert mindketten szoknyában járnak. Hősünk egy személyben testesíti meg a westerni papot, tanítót, vagy újságírót, aki nem nyúl fegyverhez, és a revolverhőst, aki nem tudja letenni fegyverét.

15.4.7. A per és a vég

Márton pap tömlöcbe majd egyházi törvényszék elé kerül. Ismét pert látunk, mint az *Iglói diákok*ban és a *Légy jó mindhalálig*ban, és a törvény ismét féligazságot képvisel. De pogány kürtök szólítása hallik, népe eljön a vádlottból vádlóvá lett Alpár vezérért.

Alpár a besenyők élére áll. A népforradalom hangulata: menekülnek a várurak. Rövid életű pogányköztársaság (archaikus, idilli népköztársaság) képei következnek. Közben Alpár

megmenti az apácává lett Zenóbiát. A helyzet megfordult, de az eredmény azonos, most Alpár szabad és Zenóbia „Isten jegyese". Akár a férfi a szerelmi háromszög választó szubjektuma, akár a nő, mindkét háromszögben az isten az erősebb harmadik. Alpár a nőt is, a háborút is elveszti, nem győzheti le Európát. A *Star Wars / Csillagok háborúja* (George Lucas, 1977) hősei legyőzik a vasemberek szuperbirodalmát, a *Pogányok,* a midcult-film hősei nem. Seruzád és Alpár egymásra nem találása nagyobb, tragikusabb eseményekre, egy nép hanyatlására utal. A vágyak és ambíciók tárgyai a győztes tábor birtokában vannak; apró eltolódásokat, átrendeződéseket látunk, de a végén minden az övék; a veszteseknek pedig rá kell ébredniük, hogy önnön vágyaik is kollaboránsok.

A hitbuzgalmi eposzokban a kereszténveket üldözik a pogányok (pl. Fred Niblo: *Ben Hur*, 1924/1926; Mervyn Le Roy: *Quo Vadis*, 1952), Martonffy barbárfilmjében a pogányság jelenik meg lázongó, üldözött hitként, mint a szokásos hitbuzgalmi eposzokban a kereszténység. Ezúttal a pogány oldalon látjuk a hősöket. Herczeg regénye 1902-ben meglepetést keltett újszerű hangjával. „A regényt nagy elismerés, de ezt még jobban meghaladó meglepetés fogadta."[834] Az anyag frivolabb, semhogy az Egri csillagokhoz hasonló kötelező olvasmánnyá válhatnék. „A történelmi problematika energiája egy kissé szétfoszlik az egyéni szenvedély és szenvedés végzetébe..."[835] A regényből, mely „a kereszténység és magyarság egymásra találásának első irodalmi felvetése"[836], a filmben valami más lett. A Zenóbiát kísérő csapat érkezésekor ablakrácson át látjuk bevonulásukat, s nem tudni, hogy keresztet formázó rács vagy rácsot formázó kereszt szabdalja fel a derűs kinti világot. A „keresztény kurzus" idején Martonffy aligha akart a kereszténységet bíráló filmet készíteni. Egyszerűen nem tartotta kézben az anyagot, mely megtréfálta a szerzőket, akik nem tudták feloldani a benne rejlő, de Herczeg által egykor több sikerrel kezelt szorongásokat. A regény anyaga a szegényes és gyámoltalan filmben is tovább működik. A korhangulat kedvez a Herczeg-anyagban is meglevő de féken tartott pesszimista hangulatok spontán radikalizálódásának. A film a harmincas évek egyik legnépszerűbb témáját, a komédiákat is átfűtő deklasszálódási melodrámát kapcsolja össze a nemzeti romantikától örökölt nemzethalál-vízióval.

Felhők gyülekeznek. Tutajon leng el a lázadó nép a sötét vizeken. Kísértetnép. Árnyak az esőben. Teljesen valószínűtlenek. A hazátlanná vált vándorok népét látjuk, egy nép temetési menetét, a honfoglalás ellentétét. A temetési menetbe fulladt új honfoglalás antieposzát a süllyedő világ apokaliptikus világhangulatának szellemében interpretálja a Stylusfilm szórólapja: „A tutajsor oly lassan, oly búsan úszik az esőverte sötét vízen, mintha a pogány Isten holttestét vinné. Egy istenét, aki a napfényes keleten született és akit megölt a napnyugat alkonya." Valóban ez az antieposz lényege: pusztai nép tűnik el az akvatikus horizonton, fiatal nép az éjszakában, homéroszi nép a spengleri vizeken.

A regény 1902-ben nagy hatást keltett: Fadrusz János meg akarta mintázni Seruzádot, s felállítani a pusztai asszony bronzszobrát a Kazán-szorosban. A film nem keltett a maga korában semminemű benyomást s mostmár az irodalmi kultúra centrumából időközben kiszorult regény sem volt képes közönséget toborozni számára.

16. Az aszfaltdzsungel és a rút esztétikája

16.1. A nagyvárosi utcafilm és a bűnügyi melodráma között (Ember a híd alatt)

16.1.1. A deklasszálódási tematika radikalizációja és az utcafilm

Az *Ember a híd alatt* Indig Ottó három évvel korábbi színműve alapján készült. A forgatókönyvet Indig Ottó, Vajda László és Keleti Márton írták. A filmet Karl Kurzmayer és Icsey Rezső fényképezte, zenéjét Komáromi S. Andor szerezte. A Cziffra Géza filmjeként tervezett darabot a *Szent Péter esernyője* bukása után a vágóként dolgozó Vajda Lászlónak adták át, akinek személyében Székely, Gaál és Balogh Béla mellé felzárkózó mester lép színre filmgyártásunkban. „Ezzel a filmmel a magyar filmművészet eljutott a kor színvonalára..." – írja Nemeskürty[837]. A film bemutatója 1936. április 2-án volt a Décsiben és a Kamarában.

Az *Ember a híd alatt* radikalizálja a lecsúszás képeit. A deklasszálódás a korábbi filmekben azt jelentette, hogy az ember bérből, fizetésből él, esetleg fizikai munkát végez *(A kék bálvány, Hyppolit a lakáj, Budai cukrászda)*, anyagi okokból nem veheti el, akit szeret *(Rákóczi induló)*, vagy érdekházasságra kényszerül *(Egy éj Velencében, Ida regénye)*. A le nem csúszottak képeit is kíséri a társadalmi helyzet véletlenségének érzése. Az úr egyszer játssza a pincért (*Bál a Savoyban)*, máskor valóban pincér *(A kék bálvány)*. A *Hyppolit*ban elmegy sofőrnek, *A meseautó*ban tréfából játssza a sofőrt. Egyiküknek csak a játékos ötlete vicc, másikuknak rossz vicc az egész élete. Olykor a szilárd pozíciójú urat is cserben hagyja társadalmi helyzete s nincstelen vándorként látjuk *(Csak egy kislány..., Köszönöm, hogy elgázolt, Méltóságos kisasszony)*. A hadiszerencse fordulata az egyszerű muzsik életformájára kényszeríti a magyar tisztet *(Café Moszkva)*. Az ártatlan ember abszurd per középpontjába kerül, ellene fordul a világ és törvényt ül fölötte *(Légy jó mindhalálig)*. A gyerekek világgá mennek a rémálommá váló otthonokból *(Édes mostoha, Tomi, a megfagyott gyermek)*.

Az *Elnökkisasszony* munkanélkülije a családi ezüstkanalakból finanszírozza találmányát. A cifra nyomorúság még nem nyomor. A kallódó dzsentrik még nem ismerik az igazi magányt, amelyben a társadalom nem vállal többé az egyén sorsáért semminemű garanciát. Az egyént minden esélytől megfosztó, kíméletlenül eltaposó társadalom apatikus tömegek által tolerált, normává lett köznapi kegyetlenségének képei a harmincas évek második felében jelennek meg a mozivásznon. Az *Ember a híd alatt* életkezdő fiatalemberének reménytelen helyzete *Az új földesúr* Garanvölgyi Aladárjáéhoz hasonlítható. A modern Budapest éjszakájába kibocsátott fiatalember sorsa nem kevésbé kegyetlen mint a másiké, aki láncos rabként ül Haynau börtönében.

Emil Jannings látszólag hasonló utat tesz meg Murnau: *Der letzte Mann / Az utolsó ember* (1924) illetve Sternberg: *Der blaue Engel / A kék angyal* (1930) című filmjében. Mindkét film a lecsúszás története, de értelmük ellentétes. Az első film a deklasszálódás, a második a züllés útján kíséri el hősét. A sorrendiség nem véletlen: a tömeges deklasszálódás egy ideig – amíg megfordíthatónak érzik – nem vezet tömeges zülléshez. Előbb-utóbb azonban az általa kiváltott kulturális hanyatlási folyamatok a nem deklasszáltakra is átcsapnak és vonzóvá válnak a züllés tehermentesítő reakciói. A deklasszálódást ugyanis a züllés teszi elviselhetővé: az ember átala-

kulása, új helyzetéhez illőbb ember születése az alantas sorsból. A magyar filmekben a lecsúszás kezdetben nem lezüllés: a hősök nem fogadják el helyzetüket és nem azonosulnak vele. Szerencsétlenségként, betegségként tekintik. A szegénység fertőzése pusztító, modern tömegjárvány, mint a spanyolnátha.

Az esélytelenségnek hősiességre sincs esélye. A neorealizmus fedezi fel a hősietlen nyomort, a francia „fekete" vagy „költői" realizmusban a nyomor még kaland. Az alvilág (Duvivier: *Pépé-le-Moko / Az alvilág királya*, 1937), a félvilág (Feyder: *Pension Mimosa,* 1934) és a nyomor (Renoir: *Les basfonds / Éjjeli menedékhely,* 1936) miliőit kedvelő francia filmek közönséges naturalista melodrámák lennének, ha nem a kamaszkori ábránd végső menedékeként ábrázolnák a szociális egzotikumot. Már radikalizálják a lecsúszás tematikáját, de még romantizálják. Ez a lecsúszás költészete s nem prózája. Duvivier gengsztere (Pépé-le-Moko), az amerikai profizmussal szemben a bűnnek inkább művésze, lecsúszott, aki a szalonok asszonyaira vágyik, nem self-made man, akinek a nő csak státusz-szimbólum vagy a durva erotikus kielégülések eldobható eszköze. Az *Ember a híd alatt* és a francia „költői realista" filmek közös jellemzője, hogy nem magát a kiúttalan nyomort ábrázolják, hanem fenyegetését, azt, amit a polgár számára jelent: új világot, amelyben minden lehetséges, nincsenek az embersorsot a derékba töréstől védő beépített garanciák, ezért az emberek kevesebb kötelezettséget éreznek és többet engednek meg maguknak, mint egy megbízhatóbb világ lakói.

16.1.2. Francia és német hatások (Stiláris alternatívák)

A *Tavaszi zápor* után az *Édes mostoha* eleveníti fel ismét a magára hagyott, kiszolgáltatott embert, de Balogh Béla filmje csak azért kínozza meg Erzsikét, hogy visszavezesse a glamúrfilm édenébe. A *Légy jó mindhalálig* filmváltozata jelzi a készülődő új társadalmat, melynek kegyetlensége abból fakad, hogy nincs önreprodukciós mechanizmusaiba belekalkulált helye a szolidaritásnak, de az elgiccsesített adaptáció végül azzal nyugtat meg, hogy a társadalom bár új, de az ember lelki magva még a régi. Az *Ember a híd alatt*, ismét az izolált egyén szenvedéstörténeteként, olyan filmtípust képvisel, amelynek darabjai egyre többet mutatnak meg a felidézett világ kegyetlenségéből. A filmesek, műveikből ítélve, úgy érzik, a nézők nem annyira az igazság mint inkább haragjuk artikulálását várják tőlük. A bátorodó de nem bátor filmek egyike sem meri kiaknázni a témájául választott élményeket. Mivel új stílus csak radikálisan feldolgozott élményekből születhet, ambiciózusabb filmdrámánk a végiggondolt témákból markáns stílusrendszereket kikristályosító külhoni áramlatokra, kiváltképpen a francia és német filmre támaszkodik. Művészi ambíciókat ápolgató melodramatikus problémafilmünk eklektikussá válik, mert kesztyűs kézzel kezelt tematikája nem kontrollálja a hatások szűrését és átdolgozását. A kompozíció íve rendszerint meg is törik, a művészettel kacérkodó filmek előbb-utóbb feladják a kísérletezést, visszatérve a szórakoztató film nagyobb biztonsággal kezelt közegébe.

Az *Ember a híd alatt* a francia orientációjú költői-realista csavargódrámát kombinálja a német hatás alatt álló társadalomkritikai tézisdrámával. Vajda László, aki Berlinben, Párizsban és Londonban dolgozott segédoperatőrként és vágóként, 1933-ban tért haza, továbbra is Párizs, London és Budapest között mozogva. A Párizsban összeismerkedett Vajda László, Ráthonyi Ákos és Hamza D. Ákos „közösen formálták meg törekvéseiket a magyar filmben egy, a megkövesedett sablonokat elvető, újszerű »irányzat« kialakítására."[838] A „franciás" rendezők közül elsőként befutott Vajda László „franciássága" rokonabb a „franciás" német filmekkel, mint az igazi franciákkal.

A kor magyar filmjeiben az amerikai glamúrfilm befolyása alatt bontakozik ki a produkció első sikeres útja, a szerelmi karrierfilmek és erotikus komédiák világa. A szórakoztató am-

bíciók Amerikára, a „művészi" ambíciók Párizsra és Berlinre (s olykor az utóbbi közvetítésével Moszkvára) tekintenek. A német naturalizmus (és a Neue Sachlichkeit pabsti adaptációja) hatása alatt áll a vulgáris glamúrfilmmel szembenálló másik, sporadikusabb produkciótípus, az alternatív filmek útja, melynek darabjai csak 1936-ban állnak össze egy érdekes de nem frappáns, a paradigmaváltás előidézéséhez nem elég erős, pusztán a maga részére is helyet kérő stiláris alternatíva képévé. Valóságos, markáns alternatíva nélküli alternatív út ez, amely megkerülhetetlen az elkövetkező két évtizedben. Nincs és nem is lesz meg az alternatív művészetkoncepciók versenye, aki alternatív filmet akar csinálni, mindig csak ide fog kilyukadni. A harmincas évek közepének liberálisai, a negyvenes évek jobboldali rendezői és az ötvenes évek kommunista filmjei mind ezt a stílust követik. A művészi ambíciók által nem befolyásolt iparban jelenik meg a glamúrfilm másik alternatívája, mely valójában nem alternatíva, hanem a feketén csillogó glamúrfilm: a franciánál triviálisabb, a francia és az amerikai változat között elhelyezkedő, de az amerikai vulgaritását követő magyar film noir.

A film noir akkor jön létre, amikor a glamúrfilm sötét alternatíváját visszaveszi magába, újra asszimilálja a glamúrfilm. Az öröm vonalasságával sem kell megerőszakolni magunkat, fel lehet szabadítani a szorongásokat, ez a sötét glamúrfilm öröme: a kifejezés mámora, a felszabadult kíntudat kéje.

Az *Elnökkisasszony*hoz vagy a *Havi 200 fix*hez hasonlóan induló munkanélküli-film, szakítva a szokásos megoldásokkal, a problémákat elbagatellizáló komédiától a problémát romantizálva kiélező utcafilm felé fordul. Az utcafilmek hőse „kiszakítja magát a társadalmi konvenciókból, hogy megragadja az életet, de a konvenciók erősebbnek bizonyulnak a zendülőknél, és vagy behódolásra kényszerítik vagy öngyilkosságra."[839] A magyar utcafilm hősét nem elcsábítja, hanem elnyeli az utca. Nem az utca a csábító, hanem az otthon taszítja el őt. Ennek felel meg az utca esztétikai nemének megváltozása. A német film bánatos de csábító, züllesztő de izgató utcája nőnemű, a magyar film utcája hímnemű, itt az utcára kerülés a nő és a szerelem elvesztését jelenti, s a nő az otthonban, az elzárkózó villák kerítései mögött vár, hódító szeretőre vár, az utcán azonban vesztes kóborol.

A Vajda-film bevezető képei a nem az egyén hanem a típus nyomait követő orosz filmekre emlékeztetnek. Andreas Visky névre kiállított orvosi diplomát látunk. Fiatalember állást keres. Elutasító gesztusok. bezáruló ajtók. Végül csavargóként látjuk viszont a híd alatt. A glamúrfilmek producerei által nem szeretett esti felvételek következnek. A Duna örvényei.

16.1.3. Orvos mint betörő

A hivatásos csavargó felkarolja a „civilt", Smirgli (Kiss Ferenc) szalonnás kenyérrel kínálja Andrást. Mostmár nem az urat fenyegeti a kisemberi sors, megjelenik a páriasors mindenki fölött ott lebegő fenyegetése. Haszonélvezői – kényelmesen korcs képzelőerejük vagy szociális lelkiismeretük fogyatékosságainak jóvoltából – nem észlelik a társadalom igazságtalanságát: a polgárt sújtó páriasors az előnyöket gyanútlanul élvező önző naivitás kegyetlenségének benyújtott számla. A jólét minden paradicsoma a sanszoktól megfosztott páriák poklaira épült, meg is rendítik valamennyit a mélyben vonagló rétegek lázadásai.

A csavargó megmenti az öngyilkosságra szánt értelmiségit. A háborús filmek frontélményei hozzák így össze a társadalom különböző pólusairól érkezőket, pl. Raoul Walsh filmje, a *The Roaring Twenties* (1939) elején, mint itt a krízis mindennapjai, a világválság Budapestjének nyomorúsága. Ez is egy háború. A *Csak egy kislány* (Gaál Béla, 1929) elején a nagy háború országútján láttunk hasonló férfipárt.

A nevelődés princípiuma mint német narratív alapprogram, vagy a kallódásé mint orosz, mind azt mutatja, hogy a polgár nem találja, a nemes pedig elvesztette önmagát. Az amerikai filmben nem a polgár dominál, hanem a paraszt (western), a proletár (gengszterfilm) és a lumpen (burleszk). Az irodalom is új élményeket fedez fel. Döblin regénye, a Berlin, Alexanderplatz, a vegetálás eposza, Céline műve, az Utazás az éjszaka mélyére, a dühöngésé. A rokon ihletből fakadt, de szerényebb színvonalú korabeli magyar regényben, Enczi Endre: Százezer ember (1936) című művében még Budapest mellett jön létre az a lumpenizált, roskatag, fizikailag lepusztult és kulturálisan bomló aszfaltdzsungel, amivé Budapest végül valóban átváltozott. Az apokaliptikus szorongások dühös utópiákkal küzdenek; a túlnépesedett világ a szükségből erényt csinálva szüli meg a Százezer emberben a tömeg és a proletár messianizmusát. „Meg kell ismerni az életet mozgató törvényeket és szembeszállni velük. De egyedül nem lehet feltartóztatni. Tömegeknek kell a vállukat megfeszíteni."[840] A hit azonban csak a kapkodó hisztériáig jut el, magát meggyőzni sem elég erős. A regény végszava nem a reményé: „S a megvadult vihar haláltáncot jár a sötét utcákon."[841]

A nagyvárosi bűnügyi melodrámák az egyetemes és lelki lumpenizálódás vízióit építik rá a deklasszálódási félelmekre. A munkanélküli munkás nem munkás, hanem az arctalan masszába lecsúszott, identitásától fosztott pária. Louis Jouvet grófot alakít Renoir: *Les basfonds / Éjjeli menedékhely* (1936) című filmjében. A nagyvárosi proletármiliőben összekeverednek az osztályok, mindenki vesztes, mindegy, hogy ezer holdat veszített vagy egy munkapadot, ha mindenét elveszítette. A fölösleges emberek új alkalmazkodási reakciókat fejlesztenek ki, felbomlanak a viselkedésnormák. Feyder: *Pension Mimosa* (1934) című filmjében a mostoha erotikus érzelmeket mutat fia iránt; az *Ember a híd alatt* hősnője is egyfajta csábító kvázi-anya. A balszerencse szeszélye által uralt megbízhatatlan világban, a lumpenizálódott nagyvárosi konglomerátumban megindul rendezett polgárlét és deviancia világos határainak lebomlása. A polgári miliő összekeveredik az alvilággal *(Ez a villa eladó).*

„Zenés vacsora!" – tréfál a csavargó. „Rádiója is van?" – néz fel András a szalonnás kenyér fölött. „Az enyém a világ legszebb rádiója. Tízezer lámpás." – Az esti Budapest panorámájára mutat. „Van a Dunán olyan hullám, amilyet akar. Rövid is meg hosszú is." A melodramatikus problémafilm eme formája még teljességgel a komédia függvénye. A poénos párbeszéd *A meseautó* egyik jelenetét idézi, melyben Törzs az autórádió használatát magyarázza el Perczelnek.

A társadalmi osztályok találkozása a közös nyomorban is feszültséggel terhes. Mi a foglalkozása?" – kérdi a műkedvelő csavargó a hivatásost. „Kutató vagyok." – „És ha szabad érdeklődnöm, mit kutat?" – „Zsebeket." A csavargó iróniája a lecsúszottságban is megszüntethetetlen osztálykülönbségnek szól. „Orvos vagyok, egyetemet végeztem." – „Én is jártam egyetemre. Kabátokat loptam a folyosón. Ültem érte vagy két szemesztert." A *Szerelmi álmok*ban az arisztokratát nem tudják elfogadni a polgárok, itt a polgárt gúnyolja a proletár. A vagyon elszáll, a különbség megmarad. A polgárt egykori osztályhelyzete továbbra is elválasztja élelmesebb sorstársaitól. A proletár osztálygőg születésének tanúi vagyunk. Az arisztokratát alacsonyrendű, megbízhatatlan és veszélyes polgárként szemlélték a Liszt-film weimari sznobjai, a polgárt alacsonyabb értékű proliként kezeli az *Ember a híd alatt* proletárja.

A némafilm idején csúcsra futott burleszk olyan világot ábrázolt, amelyben a cselekvés megelőzi a gondolkodást és nem hagy helyet neki. Cselekvés előtt nincs idő gondolkodni, utána pedig már nem érdemes. A burleszkben nincs az élet mögött öntudat, az aktualitás tiszta reflex s a szellemet közhelyek pótolják. A burleszkben mindez ártatlan formákat ölt: a nyers aktivizmus blődségének bűnei kioltják egymást. Mindenki egyformán blőd és kegyetlen, csak tettesek vannak, nem áldozatok. Ha nemcsak tettes van, ha megjelenik az áldozat is, a burleszk bűnügyi filmmé alakul. A burleszk lehanyatlásakor születnek a nagy gengszterfilmek (Mervyn

LeRoy: *Little Caesar,* 1930., William A.Wellman: *The Public Enemy,* 1931.; Howard Hawks: *Scarface,* 1932.). A gengszterfilmek lázadó embere az esélytelenséggel veszi fel a harcot. A társadalom bűnei jogosítják fel az egyéni bűnökre. A gengszterfilm érzékelteti elsőként, hogy a karrier nem feltétlenül olyan ártatlan és dicső dolog, mint a glamúrkomédiákban láttuk. A felemelkedés a hierarchizált versenytársadalomban mások letaposását feltételezi. A kisemberek modern gladiátorok, akik hátulról szúrnak és titokban. A tisztesség maradéka veszélyezteti a felemelkedést. Pabst: *Die freudlose Gasse* (1925) című filmje „erőszakos profithajhászokat és nyomorgó középosztálybeli embereket állít szembe." – írja Kracauer[842]. „Öröklött tisztességtudásuk tragikusan akadályozza néhányukat a túlélésért vívott küzdelmükben."[843] A Neue Sachlichkeit, mely eljut a metaforikus szimbolika elvetéséig, de a melodrámából nem tud kibontakozni, moralizáló problémafilmeket épít a sansztalan emberre. Az amerikai gengszter hátrányos helyzete ellen lázad és a társadalom gonoszságát egyéníti, míg a francia gengszter ama egész összefüggés ellen lázad, amelynek az amerikai gengszter a része marad. A Gabin-hős a „deklasszált, mellőzött, kitaszított"[844] alkalmazkodni nem tudó, gerinces ember, aki mintha egy nagyszabásúbb világból maradt volna itt. Nem törtető, mint az amerikai, ezért kallódó ember, a köznapok illegalitásába alámerült s az alsóbb osztályok konfúzus keveredési zónáiban rejtőzködő bujdosó. Nálunk, ahol tíz esztendő – a húszas évek művészi korszaka – kiesett s az amerikai vagy a német film húszas években felvetődött problémáival is a harmincas évek derekán kell megküzdeni, a komédia előzményeiből próbál megszületni a bűnügyi film formája, ahogyan Amerikában a burleszk helyére lépett. Itt is, mint ott, a lázadó ember körül körvonalazódik egy sötét világ képe. A bűn a sansztalan ember utolsó sanszának tűnő kétségbeesett nekirugaszkodás, mely megsemmisíti a reményeket, melyekért vállalták. Az osztozkodás utáni világ kalandja, melynek módszere is és prognózisa is a „rossz".

Az amerikai gengszter mint a bűn Napóleonja a legsikeresebb teljesítménytársadalom züllés határán egyensúlyozó nagyságának tükörképe. A francia gengszter inkább szélhámos vagy álmodozó. A magyar film számára nem lenne értelme olyan figurákat másolni, akiknek eredetijét a néző remekművekben láthatja a moziban. Kiutat jelent a dilemmából a gengszterfilmnek a bűnügyi tematika megőrzésével párosuló elvetése. Bűnügyi motívumokat felhasználó melodrámánk nem a szakmásodás magas fokán álló bűnre épít, de felidézi a bűn egzisztenciális értelmét, mely Amerikában elhomályosult. A saját köznapiságukat kiépítő szubuniverzumokká kifejlődött, tömegesen előforduló tények ugyanis már nem mutatják meg az alapul szolgáló jelenség egzisztenciális értelmét. Elvesztik hihetetlen valószínűtlenségüket, megrendítő kétségességüket s tényekké, ténysorokká, statisztikai jelenségekké konszolidálódnak.

A naturalista tézisdráma az egzisztencialista szorongásélményekkel kacérkodó költőirealista kallódásmítosz közvetítésével halad a gengszterfilm felé. Vajda László formanyelvi vonatkozásban is ambiciózus problémafilmje elindul feltárni a hideget, a sötétséget, a nagyvárosi estét. Az *Ember a híd alatt* éjszakai nagyvárosa tehetségesen idézi a harmincas évek amerikai gengszterfilmjeinek hangulatát. A híd vastraverzei. A part kövei. A kopár éjszaka. Egy elkeseredett, halálra szánt és egy életért harcoló, eldurvult ember találkozása. Körben pedig a közönyös és méltatlan élet aluszik.

A betörésre készülő Smirgli beveszi a buliba az élhetetlen értelmiségit. Sikongó jazzmotívumok kísérik az esti utcán vonuló tömeget. Lépcsőházban állunk. Árnyak vetődnek az ajtóra. Erőszakos zene rikolt. Az elandalodva kóválygó dallam önimádó melankóliába merülve mentegeti a vétkezőt. A kilincselő munkanélküli előtt becsukódó ajtók képei után ostromlottként tér vissza az ajtó motívuma. A fiatal értelmiségi előtt minden ajtó becsukódott, a gengszter előtt minden ajtó kinyílik. Azt az átváltozást, amelyen az előbb kérelmező, majd követelő Jávor az *Elnökkisasszony* elején szintén átesett, az *Ember a híd alatt* a bűnügyi műfaj segítségével

radikalizálja. Hősünk az életet: a bűnt választja. A kitaszított támadóként tér vissza a halál partjairól: a habok, melyek majdnem elnyelték, újjászülik őt. Mr. Hyde-ként! Már nem kérelmező. Elveszi, ami kell.

16.1.4. A megváltó atya sztoikus méltósága és a munka szerelme

Behatolunk a lakásba. A néző az akció részese, a tettesek cinkosa, a lázadó bűn útitársa. Viskyből és a nézőből áll Smirgli csapata. Az új világ szellemi szerzője nem a szellem. Az akció szellemi szerzője az ösztön és az akarat. Az éhséget és gyűlöletet képviselő bűnöző az akció vezetője, az értelmiségi csupán szakértelmét ajánlja fel a kivitelezéshez. Smirgli a tőle megszokott gunyoros cinizmussal biztatja Andrást: „Ne féljen! Itt csak kiismeri magát? Egy kollégájánál vagyunk." Orvosi munka kellékein pásztázik a tolvajlámpa fénye

A deklasszálódás társadalomkritikai problémafilmjét a züllés melodrámájává radikalizáló gengszterfilmből e pillanatban a kételetű ember melodrámájába csöppenünk. A betörővé lett orvos szégyenét az orvossá lett betörő kínja váltja fel. Az elhagyott orvoslakásba belépő kései beteg elől az élelmes Smirgli a függöny mögé, a kevésbé gyors Visky az orvosszerepbe rejtőzik. A Viskyt az orvostanár helyettesének vélő beteg előadja panaszát. Vittorio de Sica szélhámost játszott, akit az ellenállás hősének, Humphrey Bogart kalandort, akit papnak véltek (Vittorio de Sica: *Generale della Rovere*, 1959.; Edward Dmytryk: *The Left Hand of God*, 1955). Az *Ember a híd alatt* betörője valóban orvos. A betörő szerepbe csöppent orvos kerül az orvosszerepbe csöppent betörő duplán megcsavart, paradox helyzetébe. A betörőt játszó orvos játssza az orvost játszó betörőt: dupla hazugság eredménye az egyszerű igazság, hogy az orvosnak gyógyítania kell. Az orvosi eskünek megfelelő viselkedés azonban ezúttal kétszeresen jogtalan. Miután Visky elárulta a társadalmat s betörő lett, most orvosként és nem betörőként reagálva, az ellentársadalmat is elárulja. Mint Fritz Lang *M*-jének kéjgyilkosa (1931), az *Ember a híd alatt* hőse is kétszeresen törvényen kívüli. Peter Lorre a társadalom és az ellentársadalom racionalitását egyaránt megsértő irracionális bűntette által válik törvényen kívülivé. Az *Ember a híd alatt*ban, melynek hőse szintén megsérti mindkét világ egyaránt kegyetlen racionalitását, az orvosi eskünek megfelelő viselkedés az irracionális tett.

Hatásos a pillanatnyi habozás és a megkönnyebbült diadal, midőn a fehér köpenyt öltő férfi betörőből orvossá változik. Szakáts Zoltán remekel: az orvost játszó betörő bűntudatos bizonytalanságát elsöpri a jó orvos magabiztos hatékonysága. „Nem halok meg, doktor úr?" – kérdi az ijedt öregember, aki semmit sem érzékel a helyzet furcsaságából. „Nem lehet olyan könnyen meghalni!" – feleli az orvos, aki a halálból jött vissza. A munkanélküli doktor vigasztalja a szívbeteg textilest, mint előbb a betörő a doktort: alulról jön a vigasz. Az a vigasztaló, aki nem értékeli túl magát és az életet, s a vigaszra szoruló, aki még nem tudja, hogy nem olyan fontos az élet és halál. „Könnyű magának doktor úr, maga fiatalember, csupa erő és életkedv, magának diploma van a kezében."

A beteg elmegy. Visky leveti az orvosi köpenyt. A *Café Moszkva* témája cseng vissza: csak egy éjszakára... A *Café Moszkvá*ban a szerelem, az *Ember a híd alatt*ban a hivatás a rezignatív érzés tárgya. Viskynek, aki egy éjszakára lehetett az, ami, vissza kell vonulnia a bűn inkognitójába. A horrorban nagy de rettenetes pillanat, amelyben az embert cserben hagyja identitása, a kétlelkű ember pesszimista melodrámájában rendkívüli pillanat, amelyben felkeresi őt a természetes élet önazonossága, melyre egy rendes világban mindenkinek joga volna.

Nincs vége még a különös éjszakának, melyen sorra fellépnek és elvonulnak a halálból visszatért ember előtt a normális élet alakjai. Belép Soltész professzor (Csortos Gyula), a villa tulajdonosa. A szigorú professzor nem ijed meg a betörőtől és rendőri segédletre sem tart

igényt. „Most mit csináljak magával?" Az *Ember a híd alatt* a filmgyártásunk különös arculatához nagy mértékben hozzájáruló szenior-filmekhez csatlakozik, melyekben – a *Hyppolit a lakáj*tól *Az új földesúr*ig – a régi nemzedék nagysága másodlagos szerepbe utalja a versenyképtelen újat. A *Hyppolit,* a *Helyet az öregeknek, Az okos mama* vagy a *Három sárkány* a komédia eszközeivel állítja elénk a fiataloknál nagyszabásúbb öregek figuráit, akiknek mitológiája, amint a melodráma felé tolódik, mind világosabban utal az újabb nemzedék gyengeségére. A férfiatlanul panaszkodó, gyámoltalan, dacos gyermekként és érzelmi zsarolóként fellépő Visky doktor duplán önállótlan: előbb a társadalom alatti Smirgli, utóbb a társadalom feletti zseni csatlósa. Az, ami irigylésre méltó, nem a boldogság; nem boldog, de beteljesült életű, nagy nemzedék képviselője áll szemben a tévelygő sarjjal, aki nem tudta kifejleszteni képességeit és öntudatát. A kétarcú embert hol az ösztön (Smirgli), hol az értelem és lelkiismeret (Soltész professzor) befolyásolja. Hogy kaphatná meg párjául a nőt, ha egyszer mindig ő valaki másnak a párja?

A két nemzedék szembesítése, melyben a szokásos önsajnálatnál több a keserű önmegvetés, a *Budai cukrászdá*hoz hasonló nosztalgikus filmeknél nyugtalanítóbb képet ad a jelenről, a szűkös világról, a nyomasztó életkezdetről, mely a kisszerű mentalitásokért felelős. „Azt hiszi, hogy én nem küzdöttem azért, ami vagyok? Azt hiszi, hogy én az apámtól örököltem a katedrámat? Én is dolgoztam, órákat adtam, éheztem..." – dorgálja a professzor a betörőt, akiben ráismert egykori kiváló tanítványára. De a bármilyen lassú és költséges, mégis csak lehetséges felemelkedés korában más a megpróbáltatások értelme, mint a lecsúszás világában. Ezt ismeri be a haragos professzor, midőn elhelyezi Viskyt a vendégszobában. A régi generáció tipikus hőse alávetett helyzetben tartja a többséget, de igyekszik gondoskodni róluk. Az öreg professzor bosszús, kelletlen, de megkerülhetetlennek érzi a tanítványáért való felelősségvállalást. A régi nemzedék adoptálja az újat, a szilárd jellem a labilist, a nagy atya a lázongó és tévelygő ifjúság panaszos és zaklatott képviselőjét. A kallódó ember, az elveszett generáció apakeresésének motívumában oldott gengszterfilm: a magyar *Gilda.*

16.1.5. Nagyvárosi totem és tabu (Az ödipális háromszögtematika a kétéletű ember melodrámájában)

Magyarország, melyet a vesztesek szövetségesekként s a győztesek büntető hatalmakként fosztottak ki, termékeny talajává vált az aktivizmust pesszimizmussal elegyítő látásmódnak. Móricz Zsigmondot nyugtalanítja a Barbárok korszakában keletkezett novellák kegyetlensége: „Tehát egyszerűen arról van szó, hogy az önzés végleges igenlését fogadom el? És így a barbarizmus papja vagyok?"[845] A jobb napokat látott szenior-nemzedék szeretné összehangolni a kegyetlen létharc virtusát a moralitás igényeivel: „Én morális ember vagyok: biztosítani akarom az életemet, de nem állok útjába annak, hogy mindenki ugyanezt tegye. Sőt, szórakoztat, ha észreveszem, hogy valaki ugyanolyan vad és erős munkát fejt ki az életfenntartás dolgában, amilyent én végzek, és szeretnék végezni."[846] Az újabb nemzedékek ezzel szemben egyre kevésbé hiszik, hogy az ember a létharcban fair lehet. A világválság megrendíti az igazságos csere hitét. Az új nemzedék a csere princípiumát blöffnek, a rablást és zsarolást kendőző illúziónak véli. Adj valamit, s mindenedből kiforgatnak, add a könyörület tanújelét, s könyörtelenül elbánnak veled! A professzor felemeli a csavarót, s az többet vesz el tőle, mint amit jótevője szánt neki.

Újabb személy lép be. Egy nő áll az ajtóban. A professzor fiatal felesége, Ágnes (Lázár Mária). Nyugtalan, rámenős, kihívó, kacér, élveteg nő. Az eredeti színdarabban a betörő a professzor lányába, a filmen feleségébe szeret bele. „Tekintve, hogy Muráti Lili vígszínházi szerepét a filmen Lázár Máriára osztották, az orvosprofesszor leányából fiatal asszony lett: a profesz-

szor felesége."[847] Indig Otto szerint a frivol fordulattal olyan izgalmas atmoszféra teremtődött, ami a filmnek csak hasznára vált."[848]

A betörő kegyelemkenyérre szoruló, kiszolgáltatott pályakezdő fiatalember, akinek hajlongnia kell és hálásan kell fogadnia minden megoldást. Hősünk a szerelmi életben is kezdő s az idősebb férfiak által birtokolt, asszonyi pompájuk teljességében levő érett nőkre vágyó fiatalember is betörő. A film cselekménye a csábító és a betörő, s az elcsábított asszony és a szép analógiáján alapul. A film hősét ugyanannyira taszítja a csábító szerepe, amennyire vonzza a csábos nő.

Hárman állnak előttünk. Két gazdag polgár, a professzor és felesége áll szemben a kriminalizálódott Viskyvel, s két fiatal ember, Visky és Ágnes áll szemben az öregúrral. Az idős férfi felszedi az utcáról a fiatal csavargót, akibe ifjú felesége beleszeret. A kvázi-anya ostromolja a lagymatagon védekező mert a vágy által korrumpált kvázi-fiát. A vérfertőzés és árulás (Ödipusz, Phaedra, József és Putifárné stb.) emlékei kísértenek.

Az alaphelyzet a *Café Moszkvá*éhoz hasonló: az idősebb férfi felesége megkívánja a szerelme ellen lázadozó fiatalembert. A *Casablancá*ban (Kertész, 1942) könnyíti a szeretők dolgát, hogy a két férfi, a nőért harcoló különböző életkorú kérők, nem barátok. A *Casablanca* ellentétes jellemekként – idealistaként illetve cinikusként – állítja szembe a két férfit, akik a *Gildá*ban (Charles Vidor, 1946) szövetségessé válnak a csábító asszonnyal szemben. Charles Vidor filmjében a nőt szerető két férfinak a nő iránti szerelmével versengő kölcsönös szeretete a szerelem nehezítője. De a *Gildá*ban végül felszabadítja a szeretőket, hogy a férj csalódást kelt s a férfibarátság nem versenyképes a szerelemmel. A csalódás szelleme, mely mindvégig a film fölött lebeg, előbb az ifjú nőt, utóbb az idős férfit kompromittálja. Míg a *Café Moszkva,* akárcsak a *Gilda* vagy a *Notorious* (Hitchcock, 1942), az idősebb férfi kompromittálásával egyengeti a fiatalok útját, a nőt szintén a férfiak két korcsoportjával konfrontáló *Ember a híd alatt* az idősebbet a *Casablancá*hoz hasonlóan gáncstalan úriemberként bemutatva nehezíti a fiatalok dolgát. A *Casablanca* hőse előbb kíméletlenül harcol a kvázi-atyával, hogy végül visszalépjen, átengedve neki a nőt. A *Gilda* hőse önmagával harcol, a kvázi-atya önkéntes szövetségeseként, hogy végül elvegye tőle a nőt. A *Casablanca* hőse csodálja a kvázi-atyát, de nem szereti, a *Gilda* hőse a nő iránti gyűlöletszerelemből menekül a méltatlanul szeretett kvázi-atyához. A konkurens férfiak viszonya mindkét filmben komplikált. E filmtípusban legalább olyan probléma, hogy mi legyen az idősebb férfival, a férfiasság alternatív képével, akinek valamilyen szempontból előjoga van a nőre, mint az, hogy mi legyen a nővel. A két alternatív férfi egyike az éretlenség, másika az érettség képét nyújtja, de a felnőttség értéke ama társadalomtól függ, amelybe az ember belenő. A *Gilda* vagy a *Notorious* férje a korrupt felnőttség, a *Casablanca* vagy az *Ember a híd alatt* férje az elért, kiharcolt önazonosság képviselője. Az önazonosság mindkét utóbbi filmben sztoikus és rezignatív. Csortos szimpatikusabb férjet alakít mint Paul Henreid. Az eszköztelenebb és komplexebb alakítást nyújtó Csortos egyszerűen jobb színész. Az *Ember a híd alatt* ezért segíthet megérteni Ricknek László Victort illető csodálatát, melyet Paul Henreid alakítása nem motivál eléggé.

A bizonytalan ifjú nemcsak a nőt kívánja el az érett embertől. Az érett ember szerepét kívánja el, a férfikort. A tiltott asszony a férfikorba átvezető metamorfózis szimbóluma. Az *Ember a híd alatt* szerzői jól érzékelik az ödipális melodráma követelményeit. Vajda László filmje egyesíti a két eljövendő klasszikus melodráma gátló motívumait: a *Casablanca* riválisainak korrekt lovagiasságát és a *Gilda* irracionális férfibarátságát. A Vajda-film, akárcsak később a *Hazajáró lélek* (Zilahy Lajos, 1940), mindvégig megőrzi a két férfi intim baráti kapcsolatát. Az *Ember a híd alatt* és a *Hazajáró lélek* közös témája a férfiak viszonyát korrumpáló férfi-nő viszony. De a két film ellentétes megoldást választ. A Vajda-filmben a fiatal, a Zilahy-filmben az idősebb nemzedék lép vissza s mond le a nőről. Az előbbi megoldása a *Casablancá*val, az

utóbbié a *Gildá*val rokonul. Egyazon probléma két ellentétes megoldása a nagyformájához eljutott melodrámában, a két végső csúcsfilm, a *Casablanca* és a *Gilda* tanúsága szerint, egyaránt valószínű. Az atyai és a fiúi férfinak egyforma joga van a nőre s a nőnek joga van mindkét férfira. Ezért nincs jó megoldás, vagy csak jó megoldás van, minden megoldás lehetséges és mindben van valami tragikus. A klasszikus boldogságmitológia csúcspontján manierisztikussá vagy szürrealisztikussá válik a boldogság képe s mámorossá a boldogtalanság.

Az egész korszakon végigvonul az „öregek" uralma, az idősebb nemzedék dominanciája. A korábban készült *Ember a híd alatt* ezt elfogadja, a következő korszak jellegzetes filmje, a *Hazajáró lélek* a nemzedékváltás képét nyújtja. A *Hazajáró lélek*ben vagy az *Egy szív megáll*ban nem a gazdag partner szerzését, hanem a nagy atya legyőzését jelenti a szerelmi karrier. A szerető ugyanúgy legyőzi a nagy atyát, ahogy a paraszti self-made man az osztálytársadalmat *(Bors István, Nemes Rózsa).* Ám elszeretni az apa vagy képviselője szerelmét, azaz megszerezni a nő ősképét nemcsak győzelem. Túlságosan is nagy győzelem, lényegében regresszió, melyben a szerelem túl attraktív képe a világot nem a szerelemmel versenyképes lelkesítő feladatok pályájának, hanem a szerelemmel versenyképtelen sötét háborúnak mutatja: a negyvenes évek érthető, jogosult világképe, melyből a *Casablanca* sikerrel kitör.

16.1.6. A feminin hisztéria a maszkulin mánia ellen

Az anarchista csavargófilm, a dühöngő nemzedék gengszterfilmi perspektívák felé kacsintó kallódásfilmje és a munkanélküli témájú naturalista tézisdráma birkózása végül az orvosfilm és a melodráma szolidabb, polgári műfajai felé vezet. Vajda László filmjében, mely nemcsak szerelmi, hanem orvosmelodráma is, mostmár az utóbbi két műfaj mozgató erői kerülnek konfliktusba. A szerelmi melodráma célja az örömellenes kényszerkultúrával szembeállított boldogság, míg az orvosmelodrámáé a hivatás beteljesülése személyes áldozatok árán.

A léha nő a szerelem hatalmának tulajdonítja András züllését. Azt hiszi, András az asszonnyal, a szenvedéllyel találkozott, a nő szerelmének sebeit viseli, a férfi azonban a halállal nézett szembe a Dunán.

– Ha egy fiatalember ennyire blazírt, a mögött mindig van valami élmény, kis csalódás, reménytelen szerelem.

– Nekem eddig csak egy reménytelen szerelmem volt, a mesterségem.

A kíváncsi szépasszony a férfi múltjában tapogatózik, lelkében kotorászik. „Majd ha egy kicsit fölmelegszik nálunk, egyszer megkérdezem, ki lopta el a mosolyt az arcáról?"

Előbb két polgár állt szemben a betörővel, házaspár a magányos farkassal, utóbb két tilosban járó fiatal, egy férfi és egy nő állt szemben az öregúrral, végül két hím, a kezdő és a befutott, a tanítvány és a mester, az ifjú és a férfi kerülnek szembe az asszonnyal. Az új fordulat lényege a férfiak konfrontációja a nővel, az asszony szerelmének harca a hivatás szerelmével. A spártai jellemű férfiak konfliktusa a bizánci szellemű nővel.

Az új kor középosztálya az élet olyan kegyetlenségeit tapasztalja meg, melyek korábban sem voltak ismeretlenek (Kassák, Mollináry), de kívül maradtak a polgári életforma határain. A világválság, a munkanélküliség, a pályakezdők nyomora, a létharc elvadulása új, kiélezettebb formákban veti fel hivatás és szerelem konfliktusát, a kétségbeesett, kínzó vágy tárgyaként, a nő mitikus konkurenseként jelenítve meg a munkát, a kötelességet. A munka fogalma melodramatikus mítosszá válik, sőt, át is erotizálódik, miközben az élet prózai számításai ellen lázongó szerelem pátosza elbizonytalanodik.

A szerelmi melodrámában a zsarnoki szülők örököseként fellépő zsarnoki férj a szerelmesek boldogságának akadálya (*Notorious*), míg hivatás és szerelem konfliktusa esetén a szerelmi

szenvedély a hivatás beteljesülésének akadálya, ezért a *Casablanca* vagy az *Ember a híd alatt* hősei átengedik a nőt a férjnek s Rick a fasiszták, Visky doktor a bacilusok ellen indul harcba.

A *Budai cukrászda* és az *Ember a híd alatt* ellentétes módon használják ki a nő választását középpontba állító férfitúlsúly szituációját, a két férfin és egy nőn alapuló szerelmi háromszöget. A *Budai cukrászdá*ban a nő az ifjabb férfi társa, s így a sors által neki szánt férfi szerelmét megzavaró, a szerelem beteljesülését megelőző affér, az idősebb udvarlóval való kaland a beavatási dráma szerepét játssza. Ha az idősebb férfi *(Budai cukrászda)* vagy más filmekben a szörny (pl. *King Kong*) ideiglenesen veszi át a nőt jegyesétől, a kaland lényege az asszonylétre előkészítő próbatétel. Ha azonban az idősebb férfi végleg megtartja az ezáltal kvázi-anyai lelki távolságba került nőt, a film a fiatal férfi beavatásáról szól, aki a szublimáció, az aszkézis erényeit bizonyítva, a lemondás gesztusával lép át a lázadozó és követelő kamasz állapotából a hosszú távú életstratégiákon alapuló, teherbíró férfikorba *(Ember a híd alatt, Casablanca)*. A szerelmi drámában a háború világával kell megharcolni a szerelemért, míg a hivatás drámájában a szerelmi konfliktus is a harc világa számára edzi a hőst, ki a film végén kiábrándulva és megerősödve indul neki a nagyvilágnak. A szerelmi választás, mely a szerelmi beavatás melodrámájának fő tárgya, hivatás és szerelem konfliktusa s a hivatásbeli beavatás melodrámája esetén csak a próbatétel eszköze.

„Nincs valami kérése? Ha bármire szüksége van...?" – kérdi a városba készülő asszony. Ágnes pózol, cseveg, átveti egyik lábát a másikon. A hős – „orvos és betörő" – tartózkodóan üldögél. Nem, nincsenek kívánságai. A vágy kínozza és a vágytalanság a legfőbb vágya. De nem minden vágy célja-e ez? A vágytalanság, mely a vágy beteljesülése vagy az önmegtartóztatás beteljesülése által érhető el. A negyvenes évek melodrámáiban a kor hősévé fog válni a tépelődő férfi, aki nem mer vagy nincs joga szeretni (Oláh Gusztáv: *Valamit visz a víz*, 1943., Balogh Béla: *Ópiumkeringő*, 1943., Vaszary János: *Egy nap a világ*, 1943. stb.) A Karády-filmekben a titkok által megjelölt nő is megjelenik, akinek tilos a szerelem (Kalmár László: *Halálos csók*, 1942., Kalmár László: *Egy szív megáll*, 1943.) Az *Ember a híd alatt* a nemek egymástól való félelmeit a vágytól, az igénytől, az intimitástól és a szubjektivitástól való félelemmé mélyíti. A vágytalanságra vágyó ember célja a sebezhetetlenség és a megbízhatóság.

Ágnes, aki szerelmi melodráma-hősnőként ágál a hivatás melodrámájában, az örömért küzdő ember csalódását véli felfedezni Andrásban, holott a férfi az életért küzdő ember, akinek ellenfele nem a nő, hanem a nyomor. Nem a szexuális nyomorral, sokkal nagyobb nyomorral küzd. András az *Édes mostoha*, a *Légy jó mindhalálig*, a *Tomi, a megfagyott gyermek* vagy a *Pogányok* hőséhez hasonlóan a nemiség sebeinél mélyebb sebeket hordoz, az énje van megsebezve. A krízis kora úgy fejeződik ki a dramatika szervező elveinek változásában, mint az előző korszakban az örömelv által elhódított lelki energiák visszaáramlása a realitáselv fennhatósága alá. Az öröm által meghódított lelki energiákat visszahódítja a gond. Ez gyengíti a nő pozícióját, aki az érzékenység, az öröm, a boldogság és a bensőség érdekeit képviselte a realitást a férfi fennhatósága alá helyező patriarchális társadalomban. A komédia-hősnőket fiúsítják, a melodráma-hősnők pedig keserűen tombolnak.

Visky doktor úgy tűnik fel az éjből, az alvilágból, úgy merül fel a sötét, éji Duna környékéről, mint Muráti Lili *Az éjszaka lányá*ban (Bán Frigyes, 1942), s mint ott Muráti Lilit, őt is öreg orvosprofesszor veszi gondjaiba, hogy új identitást adjon neki. A csavargó új identitása mindkét esetben az úriember elveszett identitásának visszanyerése: az átváltozás visszaváltozás. Az élet célja: az lehetni, aki voltunk. Visszanyerni egy elveszett pozíciót, visszajutni egy kiindulópontra, melynek jogaitól és várakozásaitól megrabolt az osztozkodás vagy hanyatlás világa mely a fejlődés vagy alkotás világa helyére lépett. Az öregedő ember, az élet csúcsán, mindkét filmben világias kegyelmi hatalommal bír, melyet a férfi vagy a nő sorsába való beavatkozással gyakorol. A magára hagyott, elárvult embert mindkét filmben az atyáskodó gon-

doskodás képviselője adja vissza az életnek, s mindkettőben a gondoskodás választja el a vágy boldogító tárgyától, a hozzá illő ifjú szeretőtől.

Hősünk nem alkalmas az Ödipusz-komplexus végigharcolására. András passzív és kiszolgáltatott helyzete, mely *Az éjszaka lánya* Murátijának szerepét előlegezi, nem teszi lehetővé, hogy rámenős és gátlástalan szerelmi vetélytársként lépjen fel. Az atyai Soltész professzor sokkal inkább szövetségese mint a nő.

Férj és feleség, Soltész és Anna viszonya, mint a hasonló típusú filmekben oly gyakran, formális és hideg. Az idős úr a fiatal férfival valósítja meg azt a bensőségesebb viszonyt, ami házasságából hiányzik.

Ágnes egyszerre magányosan áll. Két férfi és egy nő: a lehengerlő férfitöbbség képe. Az *Ember a híd alatt* átértelmezi a poliandrikus szerelmi háromszöget, melyben a nőt kényezteti a férfikínálat. Két férfi van a házban, de nem jelentenek alternatívát, egyik olyan mint a másik, a fiatal sem kedvesebb vagy szórakoztatóbb. (E terméketlen alternatívát ismétlik a film noir melodrámái, pl. az *Egy szív megáll* vagy a *Hazajáró lélek* is.) A nő csalódott arccal áll. Egyedül áll szemben velük, a megszállottakkal, kacér hisztérikaként, akinek nem lehet igaza. „Mondhatom, jól egymásra találtak, ő is csak a hivatásának él." – mosolyog Ágnes csalódott iróniával.

Soltész professzor hazaküldi Ágnest a svábhegyi nyaralóba, eltávolítja a nőt a nehéz idők komoly munkájának színhelyéről. A fiatalember és az öregúr jekylli és frankensteini lázzal rendel és gyógyít, míg az asszony unatkozva gubbaszt valamilyen hímzés felett. *Az aranyember* Tímeája hímzéssel készült a szerelemre, amivel a „túl a csúcson" illetve a „visszavont második sansz" melodráma-hősnői búcsúznak tőle. „Semmi szórakozás, semmi levegő, semmi séta." – panaszolja a feleség. „Sétálok én eleget a klinikámon, egyik kórteremből a másikba." – feleli a férj. „Én azt hittem, hogyha szabadságon leszel, elmegyünk egy kicsit színházba, moziba, társaságba!" – nyafog az asszony. Soltész professzor nagypapásan nyugtatgatja: „Nincs nekem arra időm!" A *Három sárkány* (Vajda László, 1936) konstellációja szinte azonos az *Ember a híd alatt*éval: a nagy komédiában apa és fia küzd a nőért, aki rögtön megmenthetné őket, ha nem a démon szerepét szánnák neki.

A lélek békéjét és az élet örömét nem találó nő felesleges emberként vergődik. A nő jogokat kapott, de helyet nem kapott a világban. Elfogadták egyenjogú emberként, nőként azonban továbbra is problémát jelent. Hisztérikusan imádott bálvány, akinek nincs helye imádói életében. Szerelmes hősünk ott van ahol a film elején. A szerelem az öngyilkosok hídja, s a nő az éji Duna, halálfolyó, a feledés vize.

16.1.7. A számlát benyújtó múlt a jogtalan szenvedély ellen

Kompromittáló múltú hősünk bizonytalan egzisztenciája a francia film noir és a hollywoodi fekete széria joggal vagy jogtalanul, de mindig üldözött elátkozottjai felé mutat. Az „igazságszolgáltató" társadalom bárkire lecsap, aki kilóg a sorból vagy akinek nem tetszik a képe (Lang: *You Only Live Once*, 1937). Mervyn LeRoy: *I Am a Fugitiv from a Chain Gang* (1933) című filmjének hőse szintén a menekülő ember, aki a hatóság érzéketlen kíméletlenségében és a közvélemény moralizáló szigorba rejtett gonoszságában megtestesülő rosszindulat mindenütt jelenvalóságának kiszolgáltatott. A ravasz kopó által üldözött és végül tőrbe csalt nemesgengszter (Duvivier: *Pépé-le-Moko*, 1937) sorsában megnyilatkozó emberi szituáció lényege az agyonnyomó, halálraítélő hatalmaktól percről-percre kiügyeskedett haladék, melyet az prolongál, hogy a melankolikus hős számára nem is fontos. A francia filmek kallódó emberei nem peches konformisták, mint az amerikaiak, kallódásuk belső kallódás is. Az *Ember a híd alatt* a francia filmmel rokonul, amennyiben Vajda filmjében az amerikai akciófilm üldözői által

bűnbe hajszolt menekülő embere saját múltja által sakkban tartott szégyenkező öngyűlölővé változik.

Andrást elválasztja Ágnestől a nő bűnössége, a kikapós asszony árulásának szóló megvetés és az atyai barát iránti szolidaritás. De András magát is megveti és Ágnessel szemben is tele van kisebbrendűségi érzéssel és bűntudattal. A szeretőket elválasztó motívumok második rendje András Ágnesénél nagyobb bűne, a férfi kétlelkűsége.

András orvos és betörő, azaz Dr. Jekyll és Mr. Hyde: horrorhős horror nélkül. Ágnes, bármilyen kacér nő, hibáival és bűneivel egyetemben a normális világhoz tartozik, míg a hős lénye és léte felével a híd alatti, tiltott és titkos világ rabja.

Hivatás és szerelem, kötelesség és vágy konfliktusának körvonalazódását követően lép fel a kísértő és számlát benyújtó múlt. Minél nagyobb az egyén és az emberiség nyomora, annál kisebb tér jut az örömelvnek: a háborúban, a csatában, a lövészárokban hallgat az örömelv. A háborút legyőzheti *(Café Moszkva),* de a háborúban nem jó fegyver. A magát az emberiség szenvedése fölé helyező örömelvet gyengeségnek, züllöttségnek tekinti a kor melodrámája. Az *Ember a híd alatt* hősét hátbatámadó múlt akkor kezd követelőzni, amikor a két férfi realitáselvet szolgáló kapcsolatával konkurálni kezd férfi és nő örömelvű kötöttsége. András kizökken a tanítvány, a munkatárs és a fiúi barát szerepéből, megsérti a férfihűség törvényét. Ennek következménye a jó gyámot, Soltész professzort leváltó rossz gyám, Smirgli második fellépése. A múlt hálójában vergődő hős visszaesése az Erósz önzését korrigáló halálgravitáció lázadása. A lelkiismereti dráma a Thanatosszal szövetkezik az élveteg nő által képviselt Erósz ellen. A társadalmi problémafilm felől a gengszterfilmen át az orvosfilm és a szerelmi melodráma felé haladó *Ember a híd alatt* egyszerre megtér a gengszterfilmi tematikához s a reszocializált bűnöst utolérő múlt drámáját kezdi szőni

Andrást ketten szülték újjá. Smirglitől kapta vissza nyers, meztelen életét, Soltész professzortól pedig polgári egzisztenciáját. Az ügyetlen betörőből sikeres orvos lett. Az orvosfilmmel kombinált gengszterfilm öröksége, hogy a doktor életével tartozik egykori betörő társának. A legnagyobb tartozás által elválaszthatatlan társak férfifilmjében különös kapcsolat, függés, szolidaritás jön létre két ellentétes ember között. Kertész: *Angels with Dirty Faces* (1938) című filmjében látunk majd hasonló férfikapcsolatot.

A cselekmény következő szakaszának témája a munkától és asszonytól elválasztó bűn ismétlési kényszere. A visszaesés története következik. A Dr. Jekyllben rejlő Mr. Hyde vagy a prágai diákot üldöző kínos tükörkép megfelelője ezúttal Smirgli. Obszcén vigyorral jön el a múlt. Kiss Ferenc lép be a rendelőbe: „Apuskám!"

Kiss Ferenc Smirglije jellegzetes amerikai gengszterfilmi figurák adaptációja, akiket a kísértő múlt vagy az ismétlési kényszer démonainak nevezhetnénk. Hasonlóan jön majd el a múlt *Az éjszaka lánya* hősnőjéért is. E motívum népszerűsége korlátlannak, sötét varázsa kimeríthetetlennek látszik. A múlt és a bűn ekvivalens, a bűn a múlt neve, az élet első meneténck öröksége, amikor az eszköztelen és tapasztalatlan ember hajlamos a könnyelmű vagy kétségbeesett megoldásokra. A kalandfilm-hős, minél egyénibb, annál bűnösebb, mert a tévelygő individualizálódás héroszaként nem mások lenyomata, nem futószalagon készült gyári ember, hanem egyedi példány, aki a tévelygések hosszabb-rövidebb életszakaszában fedezi fel és kísérletezi ki önmagát. A kalandfilm számára az egyediség eszménye fontos és nem ténye, mert az egyediség kereséséről szól.

A múltat végzetté nyilvánító ismétlési kényszer figyelmeztet, hogy ami megtörtént, az örökre megtörtént, amit megtett az ember, attól nem menekülhet, mert elmúlt bűn és elmúlt boldogság örökkévaló a múltban s aki a múltat megtagadja, az elveszti sorsát, egzisztenciája mélydimenzióját, időbeliségét és a pillanat tényére redukált reagáló géppé, unalmas tény-lénnyé sivárodik.

Az embert sakkban tartó múlt melodrámái önmagával való szembesülésre késztetik a hőst, aki menekülésben van, mert rendezetlen a viszonya múltjával. Míg a nagy kaland hősét faszcinálja a bűn, a múlt, a végzet, a banális ember szeretne egérutat nyerni. De nem menekülhet. A mérgezett múlt, a múlt stigmája űzött figurává teszi az idő bosszúszellemei által utolért embert, aki csak előre menekülhet, mert a halmozódó problémák elzárják a békítő alku útját s radikális kiútkeresést követelnek. A halmozódó problémák elmérgesedése vezet az érzelmi hőstettek felé.

Ketten próbálják rávenni Andrást, hogy kifossza jótevőjét. A nő és a betörő a csábítók. A múlt (Smirgli) zsarol, a jövő (Ágnes) elcsábít. Soltész professzor képviseli a jelen feladatait, a dolog diktátumát, a tárgyi kényszereket. A nő vagy a jövő és a férfi vagy a múlt kísértésének egyaránt ellenálló hős a jelennek vagy a munkának szeretne élni. A bűnügyi aktus, a betörés, az idegen tárgyak tiltott birtokbavétele, András és Smirgli kalandja, a – tiltott – férfikapcsolat úgy választ el a nőtől, ahogyan a lopott örömöket ígérő nő igézete, a tiltott női kapcsolat elválaszt Soltész professzortól, a munkától, a való világ igényeitől.

Minthogy András ellenállhatatlanul vágyik a tilos Ágnesre, Smirgli, András perszonifikált múltja, a perszonifikált stigma pótolja a megingott erény és a habozó józan ész el nem végzett művét. Hőseinknek a kiélezéssel szembeni averziója, tapintata vagy gyávasága konzerválja a hazug helyzetet. Ezért van szükség Smirgli közbelépésére, hogy világosan és végleg elromoljék, ami úgysem volt rendben. A számlát benyújtó múlt cselekvéstereket nyit a hős számára, akit megszédítettek a boldogság szirénhangjai, a tiltott asszony svábhegyi varázsszigete.

A férfivilág kétszeresen akadályozza a szerelmi szocializációt. András és a professzor viszonyában a lemondás eszményén alapuló, teljesítményelvű és elitárius, sztoikus férfiközösség, András és Smirgli viszonyában a deviancia lázadása és a bűntársak sorssá vált kalandja fordul szembe a nővel.

16.1.8. A szenvedélyek hatalma és a tilos szerelem ünnepe

A szociális kiábrándulásokat lélektani szkepszissel elegyítő *Ember a híd alatt* nem egy tekintetben pionírmunka. A Ferenc József-kor hanyatlási idejének utópisztikus eszmékkel telített lázongása (amelyet pl. Kassák önéletrajzából ismerhetünk meg) még külsőségekben is összetéveszthetetlen a háború utáni generáció dühöngő kallódásával (melyet pl. Remenyik Zsigmond írt meg). A becsületes sanszokhoz nem jutott nemzedékek lázadása a realitáselv teréről az örömelv területére tér ki, felforgatva az erkölcsöket és emberi viszonyokat. Így születnek a kor nagy szavai és kis tettei, barokkos érzelmei és bizánci erkölcsei. A húszadik század első felében az „elsüllyedt", „elfújt", „elsodort" világok összeomlásának áldozataként megjelenő egyén mindinkább saját belső világában is „elsodort falevélként", a történelem ostora és az ösztönök ostora, a szenvedés ostora és a szenvedély ostora kettős rabszolgájaként jelenik meg.

Az alsó középosztályban játszódó ösztönfilmek témája a féktelen nemi vágyak elszabadulása egy kaotikus világban[849]. A kiuttalan helyzet foglya nem tud uralkodni magán. A tehetetlen lázongás állapotában a vágy az önkínzás eszköze. Az ambiciózus de eszköztelen kisember vágyai csak arra jók, hogy méltatlanná minősítsék helyzetét. Ha a jogosulatlan vágyak módján irreálisak jogosult vágyai is, akkor az alkalomadtán teljesülő jogosult vágyak is a jogosulatlanok módján – disszonánsan – teljesülnek.

A hányatott életű, keserű ember előtt megnyílnak az élet kapui, az orvosi rendelő és az asszony. Egy férfi és egy nő – a professzor és felesége – szólítja Andrást: a férfi András erejére apellál, a nő hősünk gyengeségére. „A Helyettes Úr!" – jelenti be Andrást a cseléd. Ezzel a ren-

delőből a svábhegyi villába, a férj territóriumából a feleség territóriumába helyezi át a cselekmény a „helyettes" fogalmát, mely obszcén módon kitágul.

A nő gúnyolódik: „Minden rendes ember, amikor dolgozik, fáradt, és maga a munkától pihent?" (A dialógusok poénosak, jól elgondoltak, szerkesztettek, nyelvileg azonban csikorgóak, darabosak és suták.) Asszony kering András körül. A szavak offenzívája pikáns. Behatolási kísérletek. András védekezik, hárít és tagad. Nincsenek rokonai. Nem tud bridzselni. Nem tud táncolni. „És nem vágyódik némelykor emberek után, társaságra?" – „Nem."

Ellenállhat-e az erény a lehetőségnek, a józan ész a vágynak? A tartózkodó András alig néz rá az asszonyra, de távozása után mohó és önmegvető szemérmetlenséggel falja képét.

Az egyidőben készült *Légy jó mindhalálig* melléktémája, a szerelem utópiájának megrendülése, az *Ember a híd alatt* középpontjába kerül. A szenvedély a test és lélek ostora, a polgári racionalitás bizonytalansági tényezője. A háborúból és forradalmakból feltámadt új polgári társadalomban a szenvedély bizonytalansági tényezőjével nem állnak szemben a lélek és kultúra ellenerői. András a léleknek Soltész professzor nemzedéke számára természetes kiindulópontot jelentő beszámíthatóságáért harcol. Nem a szerelem harcol a múlt bűnével a megváltás ígéreteként, hanem a szenvedély, a szerelem bűne harcol a múlt bűnével. A szenvedély beszámíthatatlansága küzd a destruktivitás beszámíthatatlanságával, a mohó vágy a gyűlölettel. Két ellenfele van a vágytalanság vagy a beszámíthatóság vágyának: a kéjvágy és a bosszúvágy.

Az Ágnes által képviselt erő harcol a lélekért a Smirgli által képviselttel, de mindkettőt le kell győzni. A lélek győzelme nem egyik vagy másik erő győzelme, hanem a fölöttük való győzelem. Soltész professzor a feláldozott élet csöndes prózáját jelenti, míg Ágnes és Smirgli kétféle kalandot. András a kötelesség nyugalmát, a lélek békéjét választja, a tevékeny életet, a dolgos jelent, a feladatok összekapcsolódó fogaskerekei által diktált életet. András döntött, de eljött érte a férfi (a betörő) és eljött érte a nő (a szerető).

A merev ellenállás vége a tökéletes összeomlás. András Ágnes után rohan a koncertre. A férfi gyors szavakkal, kétségbeesett önfeladással vall. „Én nem tudom leküzdeni ezt a furcsa érzésemet... még nincs neve, csak tudom, hogy van." Ágnes szemérmetlen bűvölettel hallgatja a szóáradatot, melyet nem volna szabad sem kimondani, sem meghallgatni. Ez a melodramatikus csúcspont, a szerelem megnyilatkozásának pillanata, mely megszünteti a múltat és megalapítja a jövőt, amikor két ember számára villámcsapásszerű megvilágosodásban válik evidenssé, hogy – mindegy, jutalomként-e vagy büntetésként – egymásnak születtek. Rámerednek egymásra és összekapcsolja tekintetüket a kínos bűvölet.

Profilban állnak. Közben befelé hömpölyög a közönség. A férfi szóáradata közben elfogy a nép s a pár magára marad az elnéptelenedett csarnokban. A szóáradat végén, mintegy végszóra, felcsattan a teremből kihalló taps. Lázár Mária csak áll és néz, de olyan arccal, mintha meztelen volna. A férfi megbicsakló nyelve újra pereg. „És nekem most el kellene menekülnöm, és én nem tudok!" A kamera hátra lendül és dörög a taps odaát. „Folytassa!" – mondja a nő, nem a szokásos társalgó hangon. Megrendülten és intimen szólal meg. Mintha szeretkezés folytatására szólítana. „Szeretem Ágnes!" – szakad ki a férfiből az utolsó szó. Ebben a pillanatban harsan fel a zene. Összeomlott a megtisztító szerelem mitológiája, mégsem csak arról szól a film, hogy milyen zavarossá és életellenessé torzult férfi és nő szerelme a fennmaradás legelemibb életérdekéért folyó mindennapi hidegháborúban. A csúcsponton zenévé válik a kín s a tomboló pátosz a lehetetlen és tilos szerelmet ünnepli. A lehetetlen szerelemben ünnepli a szerelem lehetőségeit és az elnyomorodott valóságban az embernek a beteljesült élethez való jogát. A megalázó világban is hírül adott szépség megjelenési formája a bűn. „Menjünk innen!" – lihegi a nő. Ez már a melodráma nagyformája.

16.1.9. A vallomáskényszertől a bukás kényszeréig (Az örök visszatérés mítoszától a Gonosz örök visszatérése felé)

Az ismétlési kényszer (a múlt) tematikájához kapcsolódik a vallomáskényszer témája. A hősnek szembe kell néznie múltjával, sőt, mint Dosztojevszkij Bűn és bűnhődésében, az emberiségnek is szembe kell néznie a hős múltjával. A pár lakásra megy, mint akik szeretkezni indulnak, de a szexuális aktus helyett gyónás következik. A férfi vallani kezd. „Valamit el kell mondanom magának, mert megfulladok!" Az ismétlési kényszerrel szembeni védekezés ösztönzi a vallomáskényszert: András le akarja leplezni a múltat, mely elhódítja a jövőtől és a maga szolgálatába állítja a jelent. Az *Ember a híd alatt*ban a múlt nagyon erős, mert András Smirglitől kapta második életét. Így nemcsak az ősbűn vonzásáról, az ősbűn jogáról is beszélhetünk. A vallomáskényszer mint tisztán szemantikai ismétlési kényszer le is győzheti a halálösztön művét, az ősbűn vonzását vagy jogát, de megnyilatkozása is lehet a felelőtlenség vonzásának, a bűn nem szűnő hatalmának.

Az igazság artikulálásának kísérlete harcol a bűntettel a szcénáért. A hős meg akarja vallani múltját, de váratlanul a leleplezni próbált múlt maga tör be a szcénába a vallomás helyett. Megjelenik Smirgli, a zavaros spontaneitásban születő tett képviseletében. A vallomáskényszert ösztönző ismétlési kényszer lehetetlenné teszi a vallomást, mert csak a lezárt múlt kimondható, megvallható.

A megvallani nem tudott titok mégis lelepleződik. Nyomozók jelennek meg az estélyen! Visky doktor a horogra került betörő alibije. A rendőrségen a betörőt vallatják, s az estélyen a férj vallatja a szeretőket. A kriminalisztikus bűnfogalom a szexuáletikai bűnösség kifejezési formája: „Maga kétszer tört be hozzám." – mondja a férj. Hasonlóan kétértelmű András és Smirgli viszonya. „Ez az ember azt állítja, hogy Visky doktor úrral hogy úgy mondjam különös kapcsolatban áll..." – firtatja a nyomozó. A film két kísértés története. A professzor és a tanítvány között ingadozó orvosasszony szerelmi háromszöge másik, súlyosabb háromszög drámai szükségleteinek alávetett. Visky doktor háromszögének Ágnes és Smirgli az alternatívája, a bűnös szerelem és a bűnös barátság.

A csábító az, aki ostromával szerelmi háromszöggé alakítja a párosviszonyt. A csábító csábítója, a negyedik személy a pár védelmét szolgálja: eltéríti a csábítót a pártól. Ha a csábító sikeres, akkor a negyedik a szerelmi jóvátételt, az elhagyott személy kárpótlását szolgálja. A szerelmi háromszöget komplikáló és a háromszögdrámát a megoldás felé vezető kiegészítő figura, a férjes asszonnyal flörtöt folytató csábító csábítója, a szokásos felmentő negyedik az *Ember a híd alatt* esetében a csábítóval azonos nemű alak, szintén férfi. Ez összhangban van a háromszög másik „deviáns" vonásával, azzal, hogy ezúttal az asszony csábítja el csábítóját, az asszony provokációi zaklatják fel a házasságot megzavaró betolakodó érzékeit.

Az *Ember a híd alatt* visszavezet abba a hősi és rideg, sértődött és rossz emlékekkel terhes, tomboló és vigasztalan, maszkulin világba, az örökös háború oldhatatlan görcsének s az örökös vándorlás mentalitássá lett otthontalanságának világába, ahonnan a kalandfilmek kivezetik hősüket, aki aranyért indult de asszonyt talál, vagy megfáradt revolverhősként végül lecsatolja fegyverét. A kalandfilm byronizmusa szólítja hősünket: „jó éjt, szülőhonom!"[850] Hosszú utat tettünk meg a naturalista-problémafilmi kezdetek óta. Hősünk Childe Harold útjára lép. A következőkben a végső döntés mito-logikáját kell még megvizsgálnunk.

16.1.10. A kiút a szerelemből mint a férfikor nosztalgiája

A szerelmi révbeérés populáris mitológiájában a házasság a pont a történet végén. A házasságtörés melodramatikájában a házasság intézménye jelenik meg problematikusként. Ezúttal az a probléma, ami a másik filmtípusban a megoldás. A tilalmak erejétől és presztízsétől függ, hogy a házasságtörési dramatikából komédia lesz-e vagy melodráma. A melodrámában már nincs meg a tragikum mint az ellentétek végsőkig éleződése, de a tragikumérzés még megvan. Még tragikusan élnek egy már nem tragikus életet. A tragikus hős az erény öngyilkosa, a melodráma hősei az erény betegei. A házasságtörő nő melodrámájában a félrelépőt bűnösebbnek tekintik mint a csábítót, mert ő az esküszegő, az áruló. A tiszta Ilsa a *Casablanca*ban magára veszi a bűnösség és árulás elviselhetetlen kárhozatát, s ez a legfőbb szerelmi bizonyíték Rick számára, mely visszaadja neki az erény elveszett akaratát. Az *Ember a híd alatt*ban, akárcsak a *Casablanca*ban, a házasságtörő nő melodrámája csak a végső próbatételt szolgáltató motívum a modern hős születésének mitológiájában.

Az *Ember a híd alatt* cselekménystruktúrájának magyarázatot igénylő vonása, hogy a cselekmény szubjektuma nem esik egybe a cselekménybeli szerelmi háromszög szubjektumával. Az előbbi Visky András, az utóbbi Ágnes. A film hősének nem a szerelem az alapproblémája, s a nő, aki megismerteti a szerelemmel, problematikus szerelembe vonja bele. Nincs meg az egymás számára megoldást ígérő, boldogító szerelmi háromszögek bőségszimbolikája, a cserebomlások lehetőségét jelentő háromszögek egymásra épülése, amely a komédiákat jellemzi. A nőhiány világában játszódó férfifilm női választáson alapuló egydimenziós szerelmi háromszöge a férfi aszkézisre nevelését szolgálja.

Vajda László akkor érzi magát elemében, ha elidőzhet egy jól felépített feszültségteljes helyzetben. A férj egy ajtót bámul. Később megértjük, hogy az ajtó mögött a fiatal pár vívódik. A férj nekilódul, de végül mégsem mozdul. Nem a lelkierő hiánya gátolja, a tapintat túlsága dermeszti. Az asszony az ajtó mögött visszatér az este félbeszakadt gyónásra: „Mit akart az este elmondani?" A férfi azonban már döntött. Az asszony nélkül döntött, és úgy döntött, hogy az asszony nélkül fog élni. „Már nem érdekes!" András írást vesz elő zsebéből: „Meghívtak Holland-Indiába orvosnak."

Ágnes szerelme a házasság, házassága a szerelem elárulása. Házastársi erénye is erotikus bűn. Cserben kell hagynia férjét vagy szerelmét. Az utóbbit választja. Az asszony az élet csúcsán ugyanolyan beteljesületlen, mint a kezdet illetve a vég gyötrelmeit átélő férfiak. „Nincs segítség András... Én nem tudok rajtunk segíteni!"

A bűnöző kipakol, de a professzor megvédi fiatal munkatársát. Az úriemberek kötelező szolidaritása erősebb a féltékenységnél. A kombinatív normák (a szolidaritás elvei) erősebbek a szelektív normáknál (a konkurenciánál), de a szelektív normáknál erősebb kombinatív normák parancsa szelektív norma: az úriemberek megkülönböztetésének eszköze. A detektívek eltávoznak a láncra vert Smirglivel. A híd alatti és a svábhegyi világ végleg szétválik. A hős a nőről, a férj a bosszúról való lemondás erényét, a hősnő pedig a szerelmet feláldozó hűség erényét gyakorolja. A melodráma az erények győzelme, az erkölcsi hőstettek nagy revüje felé halad, mely filmkultúránkban a szerelmi kód feltétlen alávetését szolgálja az úriemberi kódnak.

A professzor, aki nem a harc embere, hanem a gyógyításé, sarkon fordul és betegeihez indul. Az asszony döntése az asszonyra marad.

A professzor betegei fölött őrködik. Egyszerre ott áll az asszony. „Nem történt semmi." – mondja az öregúr, mielőtt a nő megszólalna.

A fordulatot a dupla háromszög konfliktus kulminációja hozza. Az egyik történetben a férj és a szerető harcol a nőért, a másikban a nő és a bűnöző harcolnak a szeretőért. A nő és a bűn harcában a drámai érdek a nő győzelme; a férj és a szerető harcában a drámai érdek a férj

győzelme. Az, ami az egyik rendszerben jó vég, rossz a másikban. A *Quai des brumes / Ködös utak* (Carné, 1938) az elkésett szerelem története, az elrontott életű emberé. A nő későn jött megváltója a deviáns férfinak, akinek már nincs joga rá. Az *Ember a híd alatt* nem ilyen egyértelmű. A nő megvált a rossz baráttól s a rossz barát a nőtől, a rossz barát és a nő megoldhatatlan konfliktusa pedig mindkettőtől megvált a termékeny magány számára. A *Casablanca* hőse lemond a nőről egy barátért, a *Gilda* hőse lemond a barátról egy nőért, az *Ember a híd alatt* hőse lemond egy nőről és egy barátról, két csábítóról, s teljesen egyedül indul neki az életnek.

Hősünk megoldotta a megoldhatatlant, kettévágta a kibogozhatatlan csomót, ez az érzelmi hőstett lényege. A harmincas évek melodrámájában még nyitva áll a hősök útja, a megperzselődött lelkű, kínos múltú polgárok útja: az út Indiába. A túltársadalmasult viszonyok kényszerzubbonyába vagy saját bőrükbe nem férő nyugtalan figurákat felveszik a gyarmatok és az idegenlégió.

„Ha egyáltalán létezne is valamilyen kiút a toalettszolgává lecsúszott szállodaportások számára, akkor az biztosan nem lenne azonos a nyugati civilizáció felszínes fogalmaiban gyökerező bármilyen megoldással." – írja Kracauer a *Der letzte Mann / Az utolsó ember* című Murnau-film kapcsán[851]. Az, hogy hősünk számára van kiút, azt bizonyítja, hogy a gengszterizálódott orvos története azok problémáit szellőzteti, akik csak metaforikus értelemben gengszterizálódtak, az én és a tisztesség vált sérültté bennük. Az általános erkölcsi deklasszálódás problémája nyomul előtérbe a különös, szociális deklasszálódással szemben.

A megoldás nagy ugrás egy teljességgel más életbe, olyan újrakezdés, melynek a szokásos szerelmi újrakezdések társa, a szerető, csak akadálya. Az induló hajók nagy álma: egy mobilis ember megy neki egy mobilis világnak.

A fiatal orvos még egyszer visszatér a Dunához. Muráti Lili is megteszi ezt az utat *Az éjszaka lányá*ban. András maga helyett végül cigarettacsikket hajít a folyóba, megismételve a *Budai cukrászda*-beli Somlay és *Az okos mama*-beli Kosáry Emmi gesztusát: ennyit ér egy ember, az élet. A film érdeme, írja az egykori kritikus, hogy hőse, „ha boldogul is, nem evez be a happy end émelyítő s hihetetlen kikötőjébe, sorsa emberi s nem operettsors lesz."[852] Hősünk nemcsak a csábító nőről és a csábító férfiről, végül az atyai barát gyámolító gondoskodásáról is lemond. András a maga lábára áll. A teljes magány megkönnyebbülése az új típusú, fanyar happy end lényege. Nagy hajó indul Holland-Indiába.

16.2. A női önérzet passiójátéka és a félkommersz Hamupipőke (Én voltam)

16.2.1. Asszonykrimi művészfilmi ambíciókkal

Nemeskürty István – magyar filmtörténete első változatában – kiemelten értékeli az *Én voltam* című filmet: „...ezeknek az éveknek Fejős Pál *Tavaszi zápor*a óta legjobb filmje mégsem hivatásos rendező alkotása, hanem egy kívülállóé, egy színházi rendezőé, akinek ez az egyetlen – első és utolsó – filmje..."[853] A filmet Meller Rózsi Vallomás című színműve, a Belvárosi Színház sikeres darabja alapján, Szathmáry Jenő írta. Operatőre Eiben István, zeneszerzője Komáromy Andor. A bemutatót 1936. október 8-án tartották az Uránia és a Metró mozikban. A filmet rendező Bárdos Arthur „művészeti tanácsadója" Gertler Viktor.

Nemeskürty a történet és az összhatás problematikus és vegyes benyomást keltő vonásait sem hagyja figyelmen kívül: „Pedig a történet most is a giccs határán áll."[854] A hatvanas években keletkezett Nemeskürty-könyv joggal pillantja meg az akkor felfutó magyar művészfilm

előzményét Bárdos filmjében: „Egyetlen kísérletünk ez a film, hogy a húszas években Murnau által alkalmazott és most, a harmincas években Hollywoodban bámulatos technikai tökélyre emelt kameramozgásokat felhasználja és egy gondolat szolgálatába állítsa."[855] A magyar glamúrfilm, ellentétben pl. Willi Forsttal, közönyös a formanyelvi kísérletezés iránt. Bárdosnál a lélektani és társadalomkritikai ambícióval karöltve lép fel a formanyelvi tudatosság. „A beszélgető emberek arcára lassú kameramozgással közelítünk, közelképek változó ritmusú mozgásban és hangulatban fejeznek ki lelkiállapotokat, indulatokat, gondolatokat."[856] Más képet mutat az *Én voltam,* ha a krimiműfaj újabb meghonosítási kísérleteként, s mást, ha a művészfilm félkommersz előzményeként tekintjük. „Bűnügyi történetbe ágyazott lélektani dráma..." – írja Nemeskürty a filmről[857]. Bárdos filmje, mely lélektani drámaként későbbi törekvések szerény elődje, műfajfilmként, krimiként kudarc. Nem sikerül megismételnie a színházi előadás sikerét. „A darab szigorú, logikus épülete – írja az *Én voltam* kritikusa – a film szövegkönyvében szétesik s már csak ezért is érdektelenné válik. S kiesett belőle mindaz, ami színpadon a legerősebben hatott..."[858] A filmesek, a közvélemény a Velencébe küldött alkotásokat tekintették presztízsfilmeknek: a *Rákóczi induló,* az *Aranyember,* a *Mária nővér* és az *Én voltam* a kor fesztiválfilmjei. Az *Én voltam*nak nem volt közönségsikere, s a velencei fesztiválon sem sikerült learatnia a pótkielégülés babérjait. A fesztiválon, Bárdos Artúr beszámolója szerint, „a legtragikusabb jeleneteknél harsogva nevetett a közönség"[859]. Nemeskürty a hatvanas évek művészi korszakában a művészi sikerek előzményeit pillantotta meg Bárdos filmjében; a tíz évvel később készült magyar filmtörténet „Maradandó értékek" című fejezetében ismét kiemeli[860]. A nyolcvanas években készült művében, melyben *A meseautót* a korábbiakhoz képest felértékeli, az *Én voltam* háttérbe szorul. A film hatása azért halványult, mert a művészfilm-kultúra időközben kibontakozott válságáért felelős mentalitások csíráit éppúgy megtalálhatjuk benne, mint az eredmények előzményeit.

A stílusváltó film új stílusú színésznőt avat. A német színpadokról jött Bulla Elma, Reinhardt felfedezettje, a naturalizmus és a Kammerspiel örökségét közvetíti, de – érzékeny intellektusú színésznőként – a jövő törekvései felé is mutat. Két német film és a *Mindent a nőért* (1933) elveszett epizódfilmje után az *Én voltam* jelenti filmkarrierje igazi kezdetét. Bulla Elma a színésznőt testesíti meg a glamúrfilm sztárjaival szemben: „játékában egyszerű, pontos, elmélyült filmszínészi munkát élvezhetünk, a legjobbat ebben az évtizedben."[861] Hunyady Sándor szépen ír Bulláról, szembeállítva a két világot, a színésznőét és a sztárokét. „Eszembe jutott az inflációs kor, amelyben a színésznő nem számított, ha nem szikrázott rajta legalább negyed kiló briliáns. Ha nem csinált minden nap valami furcsa dolgot. Ha nem kelt föl minden este, mint egy nagy csillag, valamelyik divatos lokálban. Ha nem volt bárója, vagy bankárja, hetven kutyája, villája, gépkocsija, rózsaszín márványból fürdőkádja, amely a használat előtt ki volt téve a nagyérdemű közönség elé a belvárosi bolt kirakatába... Szörnyű idő volt, járvány. Ha valaki élni akart alatta, kénytelen volt kívül csinosítani és belül elhanyagolni magát."[862] A cifra bálványok tradíciójával szakító Bulla Elma intellektuális színésznő, akinek stílusa a neorealizmus és az egzisztencializmus felé mutat: „Gondolom, lényének sikere éppen ezzel a fülemüleszerű egyszerűséggel magyarázható. Van benne valami diákos és komoly. Sőt, valami balpárti, valami szigorúan szocialista íz. Az életmód apró jelei annyi mindent árulnak el. És ez a színésznő szemmelláthatóan nem imádja a divatos helyeket és a divatos aranyifjakat. Nem szeret nagy ruhában és nagy udvarral bevonulni egy flott bárba. Inkább megy kávéházba, szimpla kis blúzban, elszívni húsz cigarettát és a művészetről vitatkozni közben..."[863]

Kosztolányi a Belvárosi Színház előadásáról 1935 januárjában írt kritikájában méltatja a Meller Rózsi hősnőjét eljátszó Bulla Elma játékát: „Mihelyt kilép, a színpad megtelik vele. Vannak taglejtései, melyek felejthetetlenek. Most az, ahogy a kezével játszik, most az, hogy a homlokához akar kapni, de idegességében nem teszi, a mozdulatot mintegy elvételi. Vannak fel-

hangjai. Szavak, melyeket csak elhadar... Aztán sikolt, tombol s a színpadon a végzet döng végig, a nagy dráma..."[864] A filmen is érzékeljük a színésznő új stílusát, de a nagy hatás, amelyről Kosztolányi beszámol, a filmbeli Bulla-alakításoknak nem sajátja. Épp a színpadon legsikeresebb színésznők alkalmazkodnak nehezebben az önállóan felvett hatáselemeket utólag összemontírozó „gépművészet" gyári és laboratóriumi munkafeltételeihez.

16.2.2. Stiláris és műfaji ambivalenciák (A harmincas évek magyar krimi-vitája)

Az 1931 és 1933 között gyors egymásutánban készült három krimikísérlet, *A kék bálvány*, a *Repülő arany* és a *Kísértetek vonata* eredményei nem meggyőzőek. A krimi műfaja, melynek szerzői nálunk nem vállalkoznak önálló hangnem kialakítására, a komédia peremén vegetál. Az *Én voltam* mint a pislákoló, periférikus műfaj újjáélesztésére tett becsvágyó kísérlet érdeme a felismerés, hogy komolyabb sőt komorabb hangütésre van szükség, mely szakít a komédiák tapintatos és kellemes ember- és világképével. A szerzők nemesebb krimit szeretnének csinálni, a krimi művészi feljavítására törekednek, amit az emelkedettebb stílű lélektani ábrázolás útján kívánnak elérni. Bárdos Arthúr a szerény lehetőségeket számba véve nyilatkozik ambícióiról: „Természetesen mindenben korlátot jelentettek a magyar film lehetőségei, nem is pénzben, de ami ezzel tulajdonképpen egyet jelent, időben. Kísérletezésre itt nincs idő. Csak huszáros nekivágással lehet győzni, vagy – alulmaradni."[865]

A harmincas évek közepén a művelt ízlés lázadozni kezd a glamúrfilm ellen: „Az amerikaiak nem tudnak »csúnyát« látni ... közönségüknek ez a pénzszag kell, a tébolyult gazdagságnak ez a neonfényű illúziója. A közönség még a művészet gyerekcipőit hordja, csillogó mesét akar, mint a gyermek... Nekünk európaiaknak már lehet szegény és szomorú emberekről beszélni. Mi is azok vagyunk."[866] A bűnügyi film komor műfaja felé fordulás a glamúrfilm elleni lázadással és az amerikai orientációtól való elfordulással szövetkezik.

A „közönséges" szenzációkat és „alantas" izgalmakat kiküszöbölő „feljavított" bűnügyi film, a művészi ambíciójú nemeskrimi az angolszász krimi és a német Kammerspiel-film kompromisszuma. A művészi ambíciójú filmek a harmincas években mindvégig francia és német filmeket utánoznak. A művésziséget divatos stíluskonvenciók adaptálási problémáival azonosító midcult-filmjeinkből hiányzik az eredetiség. Az „átlag magyar filmekre jellemző lakkozottságot"[867] kerülő filmek az expresszionizmus drámai világításaiban, a naturalizmus illusztratív és diagnosztikus színjátszásában, az orosz montázsban vagy a francia neoromantikában szemelgetnek, s legfeljebb a hazai mezőnyben hatnak eredetinek, de nem kevésbé konvencionálisak mint a glamúrfilmek. Míg glamúrfilmjeink, amelyek pontosan azt adják, amit ígérnek, saját hatásukból élnek, a művészi ambíciójú filmek mások dicsőségéből és eredményeiből szeretnének részesedni. Az importált és felmelegített művészkedés, mely nem vállalkozik felfedezésekre, újító impulzusok híján keresve a hatást, végül mindig a melodrámába hanyatlik vissza.

A furcsa helyzet, hogy van is magyar bűnügyi film, meg nincs is, kell is meg nem is, nyugtot sem hagy és vonz is a műfaj, de hazai változata steril és kiherélt, azzal magyarázható, hogy az országban csend és rend van, de a csend oka inkább a tunyaság, mint a haladás, prosperitás és társadalmi béke: „...Magyarország az egész Európában a csönd és közbiztonság utolsó fészke. Ez mind a tehetetlenség következménye, mert a magyar rétegek rettegnek a legkisebb megmozdulástól is. Itt eszmék nem gyújtanak, tervek nem érnek, itt senki semmihez hozzányúlni nem mer." – írja Móricz Zsigmond az évtized közepén[868].

A minden évtizedben megújuló krimi-vita már a némafilm idején zajlott. „És a detektívdrámát el akarják törölni azon a címen, mert beteg képzeletekre rossz hatással van!" – háborog

Szabó Dezső[869]. „A beteg képzeletekre rossz hatással van minden, még az istentisztelet jelenetei is. Furcsa volna, ha a beteg képzeletek használatára rendeznék be a világot."[870]A Filmkultúrában 1935-ben lezajlott krimi-vita elénk tárja az ambivalenciát, előítéleteket és gátlásokat, melyek eredménye a filmkultúránkra jellemző „szégyenlős" krimi. A bűnügyi akciófilmeket a kor középosztályi közvéleménye „szennyfilmnek" tartja. A mozis óvatosan köntörfalaz: „...mozim közönsége nem kívánja az ilyen filmeket és én soha bandita-filmeket nem mutatok be. Ettől függetlenül azonban rá kell mutatnom arra, hogy a közvélemény ilyen esetekben mindig és igaztalanul túlzott befolyást tulajdonít a mozinak."[871] A kultúrkritikusok a mozit a bűnre való bujtogatással és a bűnözők kiképzésével vádolják. A mozis joggal tiltakozik: „Hiába mondják, hogy a rossz könyv és mozi idézi elő az elvetemültséget, ez nem igaz: aki a rosszra hajlik, annak a legpoétikusabb film sem használ, de a legvérmesebb csikágói banditizmus sem árt... A bíróság előtt persze könnyű a mozira ráfogni, hogy ennek hatására gyilkoltak, raboltak..."[872] A notórius bűnözőknek sem nem árt, sem nem használ a film, vélik a mozisok[873]. Nem igazolja életmódjukat, de át sem nevelheti őket. „Megfigyeltem az előadás alatt az ún. gengszter-kinézésű, bizonytalan egzisztenciájú fiatalembereket. Beleélik magukat a detektív vagy főhős szerepébe és ha a rablók kézre kerülnek, megelégedetten dörzsölik kezüket, sőt, hangosan is nyilvánítják tetszésüket"[874] Az alvilági figurák ugyanúgy reagálnak a krimire mint a polgárok: a rendező irányítja a látást. Ám ettől a betörő éppúgy nem válik polgárrá, ahogy a polgárt sem teszi egy krimi betörővé.

Az érvelések ellentmondásosak: hol azt hangsúlyozzák, hogy a „nép" sem szereti a krimit, hol azt, hogy a „műveltek" is kedvelik. A proletár közönség „inkább a zenés, látványos szerelmes vígjátékokat és különösen kémtörténeteket szereti. A kimondott gyilok-filmeket nem kívánja." [875] A középosztály állítólag a jámborabb filmeket kedveli: „Az én közönségem, rendes középosztálybeli emberek, akik úgy az amerikai gengszter- mint cowboy-filmeket nem szeretik, és ha mégis játszom ilyen filmeket, úgy az azért van, mert időnként filmhiányom mutatkozik. Az én közönségem az operettek és zenés vígjátékok barátja."[876] A másik mozis ezzel szemben bevallja: „Az igazság az, hogy igen sokan éppen az intelligens rétegből szeretik az úgynevezett bandita filmeket, miután azok igen mulatságosak és szórakoztatók."[877] A szerzők is haboznak. Nóti Károly szerint Shakespeare azért lett volna rossz filmíró, mert drámáinak témája „meganynyi detektívtörténet". Tehát Shakespeare a film számára túl kegyetlen szerző. „Ennyi gyilkosságot és brutalitást nem bír el a film."[878] E korban, mint látható, nem könnyű krimit csinálni.

A szépirodalom, kívül a krimi-vitán, őszintébben ábrázolja a közönségigényt mint – a cenzúrát vagy magukat becsapó? – mozisok. Pünkösti Andor egyik regénye (Bárczay Bella, a szeretőm), érzékletesen ábrázolja a századeleji pesti mozivilágot. A regény hőse „derengő emlékei mélyén, holmi kis büdös kültelki mozikban, ahol a lámpák fölgyújtása előtt a csengő mindig élesen berreg, látott már színházat... Látott sok leányt, egész kórusokat, „girleket", ahogy a fiúk mondták... Dühöngtek is olyankor ott az első sorban megannyi műítész, akik voltak, hogy miért játszanak ilyen marhaságot, s nem valami izgalmas kalandorregényt vagy arról a wildwestről a Fairbanks-sal, vagy valami jó rémdrámát, ahol folyik a vér..."[879] Az alkalmazottak pátoszt és iróniát, komédiát és melodrámát igényeltek, legalábbis ami a bevallott, felvállalt igényt illeti, míg kamaszok és a proletárok az iszonyat és kéj, a felfokozott akció moziját kultiválták.

16.2.3. A krimi szelleme és megalkuvása

A krimi szimbolikája újkeletűbb, mint a kincskereső útifilmé vagy a szerelmi komédiáké. Az otthon, haza és szerető hármasságának keresésén alapuló hősi kalandban még nem játszik szerepet a pénz, mely a modern kalandban mindig jelen van. Az egzotikus kaland, mely a hősi ka-

landot reprodukálja a modern világ perifériáin, a pénz eltűnésén, míg a bűn kalandja az ember eltűnésén alapul.

A pénz, a kincs elrejtésén alapuló kincskereső kalandfilm az eltűnt kincs hiányával, a pénz rejtőzködése által keletkezett dramaturgiai vákummal lódítja meg a cselekményt. A hiány, az eltűnés korbácsolja fel a szenvedélyeket. E filmtípus komédiává szelídített változata nálunk a vizsgált időszakban a *Szent Péter esernyője* (Cziffra Géza, 1935). A kalandfilmben a kincsért folytatott harcok és a csalogató kincs hívása által mozgatott bolyongások során maga a kincs elhalványul és az ember válik fontossá. A pénz e műfajban csak a kiábrándult, korrumpált embert a harc és megtisztulás útján elindító kezdeti álcél. A krimiben a pénz a bűnöző végcélja, aki az embert áldozza fel, míg a kincskereső kalandfilm végén gyakran a kincset áldozzák fel az emberért. A krimiben ezért, a krimivilágot jellemző embertelen törekvések korrigálására, másik hőst is be kell állítani a cselekményt mozgásba hozó bűnöző mellé. Míg a bűnöző csak a kincsért harcol, a nyomozó a csak a kincsért harcoló pervertált hős ellenlábasaként, annak leleplezéséért és eltávolításáért küzd.

A klasszikus boldogságmitológia a személyes és szimmetrikus viszonyt, a szerelmet állítja szembe a személytelen és aszimmetrikus viszonyokat győzelemre vivő pénzzel. Az édeni szimbolika a testre szabott személyes szükségletek győzelmét állítja szembe a pénz bestializáló szerelmével. A komédia aranykorának vidám glamúrfilmje mulat a függés és szorongás törvényén s újra személyessé teszi a világot. A komédia a vágyaknak a pénz és a szorongás mámorából való ébredését állítja a cselekmény középpontjába, melynek eredménye a személyes erények egymásra ismerése. A krimi ezzel szemben a szorongásokat állítja középpontba, s a végső pillanatban is csak azért oldja fel, hogy a megnyugtató perspektíva garanciájával szabadon analizálhassa őket.

Mi az oka, hogy a XX. századi ember életében a konkrét félelmeknél nagyobb szerepet játszik a mindig jelenlevő tárgytalan és diffúz szorongás? A krimi emberének vágyai nem konkrétak: általában vágyik a nagy életre és általában fél a szűkösségtől. A szorongás képei sokkal hatékonyabban üldözik mint amennyire a vágyképek vonzzák. Számtalan dolog van, amiben a tömegember hinni szeretne (Isten, haza, humanitás, máskor a szabadság, egyenlőség és testvériség értékrendje vagy ezek különféle kombinációi), de gyakorlatilag bizonyítható és az életet vezérlő módon csak egy dologban hisz, a pénzben. A szent tárgy olyan tárgy, amely mindent jelent, olyan jel, amely minden más jelnek is jele. A modern világban a pénz tölti be ezt a szerepet. A tisztára mosott pénzek tulajdonosukat is tisztára mossák. A pénz mindent tisztára mosó mágikus tulajdonságának forrása igen egyszerű: a pénz mennyisége. A pénz gyarapítása az öntudat új forrása, a hősiesség pótléka az új világban. A pénz gyűjtése a különbség, az erő, az aszimmetria, a hatalom felhalmozása. A pénz, mely lehozza a szentséget a földre és megvásárolhatóvá teszi a virtust, a boldogságot is függetleníti a szerencse isteneinek kegyétől. A pénz az összes vágytárgyak és boldogságszimbólumok szimbóluma. Ha a pénz eltűnik, akkor minden vágy meg van fosztva tárgyától. A pénz eltűnése az összes vágyak közös csalódása, a vágyak és remények alanyának jogfosztása és kitagadása, a csalódások csalódása. Az ember egyedül van, szorongatottan és sakkban tartva, és senki sem segíthet rajta, mert az emberek csak a pénz – a szétválasztás, a szembeállítás, a konkurencia – közvetítésével egyesülhetnek.

A pénz asszimilálni kezdi az erotikát s örök kielégületlenségre váltja az örömöket. A pénz hűtlensége, az, hogy elmegy, a pénz kacérsága, az, hogy ha jön is, gyéren csordogál, a banális világ emberében nagyobb szorongást kelt, mint a hűtlen, kacér szerető praktikái. A pénznek nem lehet udvarolni, a pénz által cserben hagyott ember nem a szerető által, hanem az istentől cserben hagyott emberre hasonlít. A fikciórendszert a XVIII. század óta uraló szentimentális szerelmi vallás mindinkább veszélybe kerül, mert a szerető trivializálódik és a pénz sajátítja ki a szerelem „szentségét".

A modern ember minden szorongása a pénzre irányul, a modern szorongás a pénz mozgását tükröző érzés.

Abban a világban mely a fegyverek hatalmán alapul, a konkrét félelem, abban, melyet a pénz hatalma irányít, az általános szorongás dominál. A félelem meghatározott tettek és az őket sújtó retorziók képében koncentrálódik, míg a szorongás minden tervre, tettre és lemondásra rányomja bélyegét, s az embert minden vonatkozásban kalkulálhatóvá teszi a hatalom számára.

A krimi groteszkkel kombinált kisnaturalizmusa a kártékony és bogaras furcsaságok panoptikumának tekinti a világot. E műfajban az antihős gonosztette a cselekményalapító őselmozdulás. A krimiműfaji őstett lényegéhez tartozik a szerzés mániája, mely a kioltás zsenialitásával párosul: szerzés és ölés az érem két oldala. A krimistílű cselekményvilág konstituálódásakor a másik ember nem partner és nem társ, sem egy istennek sem egy alanynak nem hasonmása, csak a pénzáramlást befolyásoló holt tény. Az emberek a pénzáramlás kapcsoló szerkezetei, az emberi viszonyok a pénzáramlás vezető eszközei.

Az a műfaji világ, amelynek megkerülhetetlen kristályosodási pontja a hulla, teljes egészében a halott – elnyomó, csonkító, redukáló – viszonyok világa. A krimiben pénzért ölnek, de az, hogy a pénzért ölnek, arra utal, hogy a pénz egyébként is öl. Az egzotikus kalandfilm régimódibban fejezi ki ugyanezt: a kincs öl, átok ül rajta.

A krimi bűnözője tudatosító, akinek tette a félelem élességével ruházza fel tompa szorongásainkat. Ráébreszt: íme, mit tesznek velünk!

A kriminéző látni akarja a hullát, a sebzett önérzet, a tragikus narcizmus azonosulási objektumát. A krimiben végül is mindent a végigvitt racionális kalkuláció áldozata, a tökéletesen túllépett és perfekten felhasznált, azaz teljesen eszközzé tett ember szimbóluma, a hulla mozgat. Miután megölték őt és engedelmes, közönyös testre redukálták, kiderül, hogy mégis hiányzik a világból.

Tolvaj kezet látunk, amely pénzt rejt el a homályban. A sikkasztási ügy nem bírja el a krimicselekményt. Az igazi krimi elején egy ember, az *Én voltam* elején csak pénz tűnik el. A műfaj teoretikusai szerint korántsem alkalmas bármely bűn a krimicselekmény hordozására. A szégyenlős krimi a műfaj nagy témájától fosztja meg önmagát: a bűnügyi filmet csak a hulla bírja el, csak neki van olyan ereje, mely jelentőséggel ruházza fel a vérre menő bújócskát. A horrorfilm, az átmeneti lényben, a monstrumban azt teszi élővé, akinek nem szabadna lennie, mert nem tud lenni, és azért nem alkalmas a létezésre, mert megsérti saját léte törvényét. A krimi alapja a gyilkosság, amely azt fosztja meg az élettől, aki szükségszerű, mert van és senki sem gondolhatja őt véletlenebbnek magánál. Az *Én voltam* elsikkasztja a valódi krimi kiindulópontját, amely nem más mint a végsőkig elmenően eszközzé, tárggyá tett ember, az ember mint halott objektum, hulla, a végigvitt hatalomgyakorlás áldozata.

A szégyenlős krimi végül még a sikkasztást is szégyelli. A film Bécsben játszódik: egy szerény sikkasztási ügy borzongásáért is Bécsbe kell menni, itthon nem marad más mint a báli problémák.

A szerzők óvatossága nem ismer határt. Miközben a hullát elsikkasztó sikkasztótörténetet Bécsbe helyezik, még a sikkasztó sem a film főszereplője, csak mellékalak. Az utóbbi eljárás a krimit mostmár nemcsak a bűn, hanem a szenvedély vizsgálatának lehetőségétől is megfosztja. A film kettős kiindulópontja egy szerelem és egy viszony: egy polgári jegyespár, Köhler Ervin mérnök (Törzs Jenő) és Huber Wanda gépírókisasszony (Bulla Elma), és egy erotikus pár, Bornemann mérnök (Uray Tivadar) és Mici (Erdélyi Mici). A széfből eltűnt pénzhez két férfi juthatott hozzá, akik ellentétes jellemű nőfiguráknak udvarolnak. Így a két nő a nyom, a rejtély és a magyarázat. A két nő, a két férfin keresztül, fordított módon kapcsolódik a pénzhez: a hivatalnoknőnek udvarló Köhler teszi be és a táncosnőnek udvarló Bornemann veszi ki a pénzt. A krimi a privát hatalomvágyról és a mindennapi élet felszíne mögött rejtőzködő szenve-

délyek hatalmáról szól. Bornemann és Mici, a sikkasztó és táncosnője az igazi krimihősök, akiknek története, ha róluk szólna a film, azt mutatná be, hogyan viszi az embert a szenvedély a törvény és erkölcs határáig, és azon is túl. A tépett szemöldökű ál-Dietrichként fellépő Erdélyi Micinek nem ad alkalmat a film, hogy kibontakoztassa a démont, akinek megtestesítésével vádolják. A majd minden filmben a női démónia kegytárgyaként celebrált színésznőnek soha sem teszik lehetővé, hogy valóban eljátssza a férfipusztítást. Miután Erdélyi Mici nem játssza el a vamp-varázst, ami Bornemannt arra készteti, hogy a páncélszekrényhez nyúljon, a páncélszekrény kinyitása sem válik erotikus metaforává. Mennyi kihagyott lehetőség!

16.2.4. Az asszonyi áldozat melodrámája

A Meller Rózsi: Vallomás című darabjából készült film a hatvan évvel később divatba jött asszonykrimi elődje, a nők által nők számára írt bűnügyi történet pionírdarabja. Az írónő több színműve sikert aratott: „valamennyi a társadalmi kötöttségek ellen lázadó asszonyokról szól."[880]

Wanda átvállalja Köhler, az elsőrendű gyanúsított vélt bűnét. Ezzel a sikkasztási tematika alapján amúgy sem életképes krimi átalakul melodramatikus nőportrévá. Kosztolányi egykori színikritikája alapján több sejlik fel a Belvárosi Színház egykori forró estéiből, mint a film alapján: „Emberi sorsok bogozódnak itt, három órán keresztül, leleményes előkészítés után, folyton csigázva érdeklődésünket. Egy-egy pillanatban olyan távlatok nyílnak elénk, hogy megdöbbenünk. Kezünk ökölbe szorul, reszketünk a szenvedő ártatlanságért."[881] Talán a három órás színpadi estére volt szükség, a film másfél órája csak vázlatot nyújt, s nem ad teret ama kifinomultabb reagálásoknak, melyek a krimiből előhívhatták volna a lélektani drámát.

Köhler Ervint tehát ártatlanul vádolják, a még ártatlanabb Huber Wanda pedig önmagát vádolja. A film főszereplői az ártatlanul gyanúsítottak, Köhler és Wanda, s nem a bűnös Bornemann, nem is a nyomozó (Kiss Ferenc). A jogtalanul üldözöttek nem kezdenek nyomozni mint Hitchcock filmjeiben. Ezzel a film feladja az expozíció során bevezetett krimiműfajt. A melodramatikus asszonyportré által elénk állított igazságtalan szenvedés filmjeink visszatérő témáját, a méltatlan helyzetbe került ember önérzetének sérelmét helyezi át a bűnügyi mitológiába. A krimi is csak a kor emberének értetlen kérdését tükrözi, aki nem tudja belátni, miért bünteti őt a sors. Az értelmetlen szenvedés értelmére való zavarral teljes rákérdezés korszerű témája számára kapóra jön a bűnügyi miliő. A rongyos hadifogolyként a sarat dagasztó nagybirtokos *(Csak egy kislány...)*, a pincérkedő báró *(A kék bálvány)*, a sofőrködő mérnök *(Hyppolit, a lakáj)*, az ártatlanul megvádolt Borly Gáspár *(A vén gazember)* vagy a hasonlóan igazságtalanul megítélt Tarján főhadnagy *(Rákóczi induló)*, a milliomosnő mint csavargólány *(Egy éj Velencében)* vagy a konstruált diákperek hősei *(Az iglói diákok, Légy jó mindhalálig)*, mind Wanda rokonai és elődei. A deklasszálódási szorongások összefonódnak a kíméletlen társadalmi gépezetek túlhatalmának és letaposó közönyének megjelenítésével. Az *Én voltam*, az *Iglói diákok* és a *Légy jó mindhalálig* után, ismét ártatlanul elítélt ember története, új adalék az igazságszolgáltatás ostoba kegyetlenségéhez, az egyén kiszolgáltatottságának témájához. Wanda egy női Nyilas Misi; Misit is ártatlanul zárják a kollégium pincebörtönébe. Az ártatlanok mindkét filmben a ravaszság csapdájában vergődnek s a józan ész és törvény logikája az ügyesen lavírozó bűnösnek kedvez. Minél kevesebbet nyújt a társadalom és minél többet vesz el, annál többet kell nyújtanunk egymásnak. Így érzi Wanda, aki szerelmével szeretne kárpótolni a sötét világért. Lehet-e a sötét világ törvényét hatályon kívül helyező, hatalmát megtörő napfényes ellenvilág a szerelem?

Vajon mikor nagyobb Wanda szerelme és erénye, akkor, ha a szerelem tévedhetetlenül megérzi a szeretett ember bűntelenségét, vagy ha bűnösként is tovább szereti? A szerelem mint megismerés racionális szerelemkoncepciója szerint a film hősnője a vakszeretet bűnében vétkes: ismernie kellene párját. Hát nem mély tudás a szerelem? Nem fokozott érzékenység, mely a mások közönyös szeménél mélyebben lát? Wanda erénye, a szeretet erénye ráépül Wanda bűnére, a szerelem bűnére. A lány a magányos emberek világában, a fogyatékosan megnyilatkozók inkognitójában, a sorvadó intim viszonyok kultúrájában is feltétlenül szeret. Nem fordul el vétkesnek hitt szerelmétől, önfeláldozóan védelmére kel s átvállalja a bűnt és bűnhődést. A tettes keresésére épülő krimi egy más film, az átvállalt bűn keretéül szolgál. A szerető asszony feláldozza a szeretett férfiért becsületét és szabadságát. A melodráma a tragikus dráma kereszteződése a szenttörténettel. Az asszonykrimi egyetlen radikális lendülettel hozza felszínre a krimiből a melodrámát s a melodrámából a legendát. Az ártatlan bűnhődése mártírium, mely szentté tesz.

Az amerikai krimi a harcot állítja középpontba, a francia a meghasonlást és kallódást. Az *Én voltam* a francia nyomon halad, az éjszaka melodrámáit követi. Elképzelhető lenne az anyamelodrámától örökölt áldozattörténet kombinálása az ártatlanul gyanúsított (pl. Hitchcock: *The Wrong Man*, 1957) szenvedéstörténetével, melyben az ártatlanul gyanúsított férfi esetleg elfogadhatná a nő áldozatát, hogy időt nyerjen a valódi bűnös felkutatására. Ez a megoldás, a nő szenvedése, mely lehetővé teszi a férfi harcát, az aktív harc és a passzív szenvedés, a harcos és a szent szövetsége, a harcos szent fogalmához képest már maga is pótkielégülés. A fáradt kultúra, mely a harcos szent fogalmában önellentmondást, harcos és szent barátságában, szövetségében vagy másféle összetartozásában pedig áthidalhatatlan ellentétet látna, a passzív elviselés művészetéből szeretne pátoszt kinyerni. Így kerül a bűnügyi legenda középpontjába az áldozat motívuma. Ebben a tekintetben Wanda a *Sárga csikó* Csorba Mártonjának rokona: itt sem az a hős, aki adja, hanem aki állja. A betyáros lázadás nélküli betyárfilm és a gyilkos nélküli bűnügyi film egyaránt a tűrés pátoszára épít.

Az asszonyi áldozat melodrámája irracionális szerelemkoncepciót kínál fel a nézőnek: a komédiák racionális szerelemkoncepciójának alternatíváját. Az asszonyi áldozat melodrámája feladja a szerelem mint megismerés koncepcióját a szerelem mint áldozat koncepciójáért. Az ünnepi szenvedély nem szeretne tévedésnek bizonyulni s a szeretett személy valódi erényeit szeretné ünnepelni, de Wanda szerelme nem diadalmas szenvedély. Az asszonyi áldozatot nem a szerelmesek rajongó szenvedélye motiválja. Wanda és Köhler jegyessége csendes, öreges szolidaritás. A szenvedély csökkentené a morális áldozat érdemét. Wanda nem jól ismeri szerelmét, de nincs is szüksége elmélyült társismeretre, a tudat ítéletére, mert bármi derülne ki, mindent előre elfogad és minden körülmények között szeret. A melodrámában a szerelem érdemét fokozza a szeretett személy érdemtelensége, ami a komédiákban értelmetlenné tenné az összes szerelmi próbákat. Míg a komédiákban a szerelem az erény jutalma s a szerelem ünnepe az egymásra átszámított erények egyesülése, az *Én voltam* melodramatikus szerelemkoncepciója az anyai szeretet eszményének leszármazottja. Az anya szeretete sem fia érdemétől függ, bármilyen fiút szül, szeretni fogja, mert a fia, s nem az érvek nemzik a szeretet, hanem a szeretet keres magának érveket; Wanda szerelme is közönyös a férfi erényei és bűnei iránt. Bűnösnek véli mert bűnösnek látszik, de nem azon töpreng, hogy bűnös-e, mennyit ér, hogyan kell megítélni és mi a bűne, hanem azon, hogyan mentse a szeretett bűnöst. Az asszonyi áldozat melodrámája az anyaság szentsége koncepcióját, az anyai reagálásnak a szeretőre való átvitele útján, a nőiség szentsége koncepciójává általánosítja.

16.2.5. A szerelemfelismerési konfliktusok elmélyülése (Az érzés félreismerésétől a személy félreismeréséig)

A szerelmi melodrámában az érzés végleges és visszavonhatatlan s nem állít feltételeket. A végzetet igenli, a sorsot, amit két ember egymás számára jelent. Enélkül a feltétlen önátadás nélkül nincs összetartozás, csak az egymás útját keresztező magányosok kicsapongásai. De az önátadás is ijesztő: vége az ember saját életének, ezután valaki másnak az életét éli, azét, akinek átadta magát. Van ebben valami az öngyilkosságból.

A szerető nő szerelme a szülés végzetességével szeret, de a szerelmét anyaként védelmező nő párja mégsem a fia. A szerelem tökéletesen függetlenül tárgyától s bárkit lehetne ilyen öncélú, tisztán a szerető személyében lejátszódó módon szeretni. Az asszonyi áldozat melodrámájában, míg a nő mindent feláldoz a férfiért, a dráma a férfit áldozza fel a nő felmagasztosításáért. A szentség magányos eksztázisa, mely az önkínzás által elérhető önbecsülés felfokozását, az érzelmi bevétel korlátlanságát ígéri, az érzelmi egyensúly fenntartásának módja az izoláció, a kommunikációképtelenség, az elmagányosodás és a visszahúzódó szemérmesség viszonyai között. A férfi méltó mivolta és a közös boldogság zavarja a korlátlan erényfelhalmozás ambícióit és kisebbíti az érdemet. A női nagylelkűség melodrámájában, melyben a férfi a szenvedés alkalma, fokozza a hatást, ha a férfi valóban bűnös. Szánalmas, gyenge jellemek, méltatlan élősdiek, örök gyermekek kerestetnek, akik kihasználják a nő szerelmét. Az *Én voltam*ban, melyben a férfi nem bűnös, az asszonyi áldozat melodrámája önnön paródiájába megy át.

Elképzelhető volna, hogy Köhler és Wanda, egyaránt bűnösnek tartva egymást s egymás védelmében, mindketten magukra vállalják a bűnt. Az *Én voltam* két hőse azonban ellentétesen reagál. Ha a férfi, mint Wanda véli, bűnös lenne, tudnia kellene, hogy Wanda nem bűnös. A férfi csak bűnösként, a saját bűne bizonyossága által lehetne tisztában Wanda áldozatával. Ha Köhler bűnös volna, szolidaritásra kötelezné a hála vagy a zsarolástól való félelem (hacsak nem thriller-gonosztevő, aki el akarja tenni láb alól a börtönbüntetést helyette leülő áldozatot, hogy új életet kezdjen egy cifra és pimasz kis nővel). Köhler azonban nem bűnös, ezért a bűnt felvállaló Wandát valóban bűnösnek véli. A bűntelen, a sejtelem nélküli, a naiv Köhler szükségképpen kegyetlen. A tiszta ember kegyetlensége kínozza Wandát és háborítja fel a mozinézőt, aki talán most érti meg, hogy az amerikai kalandfilmek miért a bukott öngyűlölőt idealizálják. Köhler bűne, hogy nem bűnös. Ezért nem értékelheti, amit kapott. Az ártatlan férfi megdöbben: bűnöző volt a menyasszonyom, szélhámosnőt szerettem!

Az *Én voltam* az *Ember a híd alatt* női változataként mutat a film noir felé. Wanda a következő évtizedre jellemző nagy film-noir-hősök, pl. Parry (Humphrey Bogart) a *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947) hőse útját járja. Az *Én voltam* titkárnője, akárcsak az *Ember a híd alatt* doktora, az egzisztenciacsere drámáját éli át: váratlanul cserben hagyja őt az előírásszerű, megszokott élet, s meg kell tapasztalnia azok élményeit, akik sem eme világ játékszabályait nem tartják be, sem védelmében nem részesülnek. Egyszerre összeroppan a banalitásból tapasztott csigaház, amelynek védelme azt sugallja, hogy az élet nem veszedelmes dolog és a végső szörnyűségek odakinn rekeszthetők és megspórolhatók. A *Tisztelet a kivételnek,* az *Évforduló* és a *Mária nővér* hősei is hasonló módon kerülnek át egy kínos és kompromittáló egzisztenciaformába, az élet sötét oldalára.

Az *Én voltam*ban nem egy másik nő választja el a film hősét Wandától, hanem a nő másik képe. Az egyik kép, a szolid puritán nő, aki nem forgatja fel a férfi életét bájjal és csáberővel, a nő másik képe a *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941) felé mutató alamuszi démon, a szolid és gyenge nőnek álcázott alattomos bestia. *A csúnya lány*ban Jávor a szolid strapanőt alkalmazza titkárnőként és a szép, viharos nőt kéri meg feleségül. A társadalmi remények és az emberi önbizalom jele, ha a feleségideál olyan nő, aki feladat és kihívás. Az *Én voltam*ban, mely a

társadalmi remények és az emberi önbizalom ingadozásáról tanúskodik, a vénlányos, száraz nőt választja a férfi, őt kéri meg feleségül, és cserben hagyja, amikor viharos, problematikus nőnek látszik, aki másoknak is kell, akinek múltja és ismeretlen másik élete van. Ez az ismeretlen élet áll a férfi és a nő közé.

Míg Hitchcocknál (*Suspicion*, 1941) csak a nő tartja bűnösnek szerelmét, itt megkettőződik gyanú és vágy sötét komédiája: mindketten bűnösnek tartják egymást. Ha igazi krimiről lenne szó, a szerető megismerhetetlensége idézné fel a szerelem thrilljét, a rémült kérdéseket. Úristen, gyilkost szeretek! Ha sikkasztás gyanújává halványul is az attraktivitását ugyan elveszítő de azért nem szűnő szorongás, a szerelmet kompromittáló hatalmát azért megőrzi. A szeretők szerelmében időzített bomba ketyeg. Nem tudják, kit és mit ölelnek egymásban. Ha nem tudjuk, ki az, akit ölelünk, úgy az illető lehetséges gyilkosunk. A kor filmjein az *Ida regénye* és a *Lila akác* óta végigvonul a szerelem fel nem ismerésének problémája. Ezt alakítja át, fejleszti tovább az *Én voltam*, melyben nem a szerelem, hanem a szeretett személyek – kölcsönös – félreismeréséről van szó.

Míg a Köhler bűnösségében hivő Wanda átvállalja a büntetést, a Wanda bűnösségét feltételező Köhlerben megvetést s nem védelmező reflexeket ébreszt a bűnös nő képe. A férfi természetes állapota lenne a bűnösség? A férfi férfiasabb lenne a bűntől, míg a nő nőietlenebb? A férfi bűnösen is ugyanaz, míg a nő már nem? A nő és csak a nő részéről lenne a bűnösség önelvesztés? A férfi, aki csak az érdemest hajlandó szeretni, a felismerést szerelmi feltételnek tartja, a nő nem, de egyik sem ismeri fel a másikat. Ha pedig úgysem ismerhetik egymást, akkor a nőnek van igaza, aki nem állít teljesíthetetlen szerelmi feltételeket, nem ragaszkodik a felismerés és az igazság feltételéhez, s mert neki van igaza, az ő sorsa nagyobb és az ő története a film.

A szerelem az individuális szemantika önfeladása: átköltözés a szeretett személy világába. A *Vargtimmen / A farkasok órája* (Ingmar Bergman, 1966) hősnője addig járja a szigetet, amíg találkozik férje rémeivel. Wanda, aki aljasnak és bűnösnek hiszi szerelmét, kilép érte a normális világból. A nő önként belép egy szörnyű világba, mely hite szerint a férfi világa, de a férfi életének valósága nem ez a lidércnyomás, így a nő hősiessége, mely összekötni hivatott, elválasztja őket. Így lesz Wandából, éppen igényes szerelemkoncepciója által, nevetséges balek.

Későpolgári melodrámáról s nem újbarbár akciófilmről lévén szó, a szenvedést mitizáló szerzők nem merithetnek bőséggel a testi szenvedés képeiből. A szenvedést minden módon fokozni igyekvő asszonylegenda a fokozás olyan eszközére talál, amely lelki, nem fizikai, s mégis végsőkig fokozza a kínt. A félreértés és az áldozat haszontalansága a melodramatikusan felfokozó újabb próbatétel. A szenvedés netovábbja az értelmetlen szenvedés. Wanda azt hiszi, hogy Köhlerért vezekel, pedig valójában Bornemannért és Miciért szenved. Wanda áldozata, bűnöst kínálva a bíráknak, hátráltatja az igazi bűnös megtalálását. A „szent" nem sejti, hogy a „pogányoktól" szenved és a „pogányokért" vezekel. Nem tudja, hogy mit tesz, nem látja át, hogy mi történik vele: míg a „szentség" mindettől tovább fokozódik, egyúttal nevetségessé is válik. A modern „szent" passzív hősiessége, elveszítve a lelkesítő pátoszt, leverően szomorúvá válik a nevetségességben. Az értelmetlen szenvedés próbája, a szenvedés értelmetlen beteljesedése ugyanakkor még nem jelenti eme szentség összeomlását. Az értelmetlenség próbája és a nevetségesség megaláztatása a szokásos szerelmi próbákat a szeretet próbáivá emelő és fokozó érzelmi és morális egzaltációk.

16.2.6. A szerelmi hőstett értelmetlensége (A patetikus hősnőtől a megtört asszonyig)

Filmjeink döntő többsége a legnépszerűbb témát, a párkeresést állítja középpontba. A házasság képei a komikus mellékcselekmény szerepébe szorulnak vissza vagy különös, periférikus konfliktusvilágok lelki egzotikumába kivetítve jelennek meg. A lánynak az asszonyi lét felé vezető útjáról számtalan képet kapunk, az asszonyi létről keveset és rejtjelezettet. Ilyen rejtjelezett házasságképet ad pl. a börtönmelodráma, mely az asszonyi áldozat melodrámája és a krimi kompromisszumaként bontakozik ki az *Én voltam* eddigiekben vázolt kiindulópontjából.

A cselekmény börtönmelodrámaként halad tovább, de a filmet továbbra is az egymást félreértő emberek kínos erkölcsi és intellektuális konfliktusa élteti, a börtön nem ad új lendületet a cselekménynek. Az *Én voltam* női börtöne nem a kegyetlenség elszabadulásának színhelye, mint a férfibörtönök, csak a lecsúszottság, a kiuttalanság és a megalázott reménytelenség gyűjtőhelye. A börtönfilm is intézeti film, mely a „nők egymás közt" helyzetére épül, de míg a nevelőintézeti film egy élet előtti „egymás közt" ábrándos és reményteli várakozási idejére épít, a börtönfilm egy élet utáni „egymás közt" rémképe: csendes pokol.

Jean Harlow börtönfilmje (Sam Wood: *Hold Your Man*, 1933) nem differenciálja az *Én voltam*ban különválasztott két párt. Clark Gable a bűnös férfit is megtestesíti, akinek bűnét a nő átvállalja, és az ártatlant is, akinek bűnössége csak baleset, mely fiatalsága árvaságának és meg nem állapodottságának tudható be. Így a nő áldozata valóban a megtisztulás forrásává válik. A bűnös férfi helyett a börtönbe beülő kis nő előbb a maga kósza és értelmetlen életét váltja meg s utóbb a férfit is megtéríti. Jean Harlow érdes és bájos alakítása nagyon komplex nőtanulmány, amely megmutatja az új nemzedék nyegleségében a nemességet és a proletárnő sansztalan életében a nagyságot. Jean Harlow alakítása, melyet a *Hold Your Man* szép képsoraiban nyújt, úgy dicsőíti meg a proletárlányt, mint Barbara Stanwyck a *Stella Dallas*ban a proletáraszszonyt. Miután Sam Wood filmjének hősnője folytatást nem remélve és köszönetet sem várva leüli a börtönbüntetést, a szép percek, a szerelem percei árát, tette lassan felismert és kelletlenül vállalt ragaszkodást ébreszt a férfiben. Harlow filmjében az *Én voltam* két nőalakja, a buta kis démon és az áldozathozó puritánnő nagyszerű asszonyban egyesül, aki ráadásul nem fáraszt és lelkileg sem terrorizál nagyszerűségével. A Harlow-hősnő a felszínen a mi filmünkben Erdélyi Mici által játszott frivol, könnyű nő, de végül ez a közönséges jelenség kiáll minden terhelés-próbát, fenntartva közben a szfinxarcot is, amely valami modern szemérem kifejezése. Jean Harlow filmjében a szélhámoskomédia börtönfilmbe megy át s ebből szerelmi melodráma születik, melyben a börtön továbbra is a házasság szimbóluma marad, de csak azért, hogy a szerelem olyan megváltó hatalmáról tanúskodjék, amely minden szenvedést megér és asszimilál.

Bárdos Arthúr filmje, amely az eddigiekben Jean Harlow börtönmelodrámájával közös úton haladt, most eltér tőle. Miután az értelmetlen áldozat beteljesítette az áldozat értelmét, az értelem már nem fokozható, de a szenvedés még igen. A börtönélet képei következnek. Csortos ingerlékeny és érzéketlen börtönpszichológus, olyan mint a *Légy jó mindhalálig* tanárai. Véleménye készen van, a rabra nem kíváncsi. A börtön világszimbólummá tágul. A részvétlenség kíméletlensége, a dolgok mozdíthatatlan eldöntöttsége teszi a világot börtönné, az embereket helyzetük rabjává.

A néző figyelme lankad. A szerzőknek nincs elég erejük felépíteni egy olyan érzékeny világot, amelyben a sikkasztás vádja ugyanolyan távoli szörnyűség lenne, mint a gyilkosságé. Nem ismertük meg Wanda mindennapi életét és kultúráját, s nem érzékeljük eme kultúra távolságát a börtönvilágtól, ezért nem ráz meg eléggé a nő börtönbe kerülése. A becsületes polgár kriminalizálásának, az ember önmagától való megfosztásának története akkor hatna lenyűgözően, ha a börtönben számos apró kényelmetlenség és megaláztatás, önbecsülést őrlő kisszerű kí-

méletlenségek és kellemetlenségek sokasága sújtaná a hősnőt. A börtönviszonyok valódi leleplezése ugyanúgy nem lehetséges, mint a bírói tévedéseké (ezért sem játszódhat itthon a bírói tévedésről szóló történet). Azt *Én voltam*ban nyomasztó és megalázó lelki és társadalmi bomlás képe körvonalazódik, de a szerzők nem merik kitölteni a körvonalakat.

Wanda áldozata értelmetlen, mert felesleges: a férfi bűntelen. Ezért a nő áldozatának nincs olyan „nevelő", „megváltó" hatása, mint a hasonló filmekben. De Wanda tette nemcsak értelmetlen hőstett, elrontott hőstett is. Szemünk előtt hull szét a tett szépsége. Előbb a hősies értelmetlenség a fokozás eszköze, utóbb a hősietlen szégyen. Az értelmetlenséget beteljesíti, hogy hősnőnk nem tudja szépen végigcsinálni. Külső értelme sem volt a tettnek, mely végül belső értelmét, tartását is elveszíti. Wanda nem csinálja végig, amit elkezdett, s feljelenti szerelmét, amikor késik az érzelmi viszontszolgáltatás. Dumas hősnője, akinek legismertebb filmi variánsát Gréta Garbo játszotta el (George Cukor: *Camille / A kaméliás hölgy,* 1937), a szeretett férfi megvetését is vállalta a szeretett férfiért. Wanda csak a társadalom megvetését vállalja, a férfitől hálát követel. Köhler azt hiszi, hogy Wanda Bornemannért lopta meg őt: „Az ölembe ült, csókolt, és a táskájában volt a pénz, amit tőlem lopott a másiknak. Micsoda nő ez?" Dumas hősnője maga ébreszti fel a szeretett férfi féltékenységét, hogy saját bukott egzisztenciájától megóvja, elriassza őt. A prostituált-image segítségével szabadítja fel a férfit a nem kívánatos szerelem hipnózisából.

Egyszerre szétfoszlik a patetikus melodráma, melybe a krimi kifutott. A nagy gesztusokból és megváltó nekibuzdulásokból nem marad más mint a kölcsönös undor és mély megaláztatás. Az eredmény: a legenda önfelszámolása: hősnőnk nem szent többé, csak szerencsétlen bolond.

A triviális, patetikus masscult-film mintha szkeptikus midcult-filmmé próbálna átvedleni. Az asszonyi áldozat melodrámájának feláldozása és a szerencsétlen hisztérika hamvába holt nagy gesztusának lehangoló képe deromantizáló szándékot sejtet, de a triviális masscult-filmet nem akarják, a szkeptikus midcult-filmet pedig nem merik végigcsinálni az alkotók. Az *Én voltam* sem a tömegfilmi krimifeszültséget, sem a művészfilmi intellektuális feszültséget nem éri el.

16.2.7. Lehetséges-e a magyar thriller?

A kor filmjei többnyire azért fosztják meg a nőt az erotikus bűbájtól, hogy később, káprázatos metamorfózis keretében, annál jobban kivirágozzék. Máskor, pl. a puritán asszonytípusokat ünneplő Greer Garson-filmekben, a rezerváltság, a finomság, az egyenletes megbízhatóság és lelkes szelídség kárpótolja a nézőt. Greer Garson nem a pillanatnak szóló csáberőt testesíti meg, hanem az egész életre szóló női erényeket. Bulla Elma nem nyújtja sem Greer Garson meleg szelídségét, sem Irene Dunne előkelőséggel párosult teherbíró képességét. Bette Davis, a nagy hisztérika temperamentuma is hiányzik belőle. Bette Davis még a gonoszságot is olyan nagysággal képes felruházni, amely elnyomó és túlnyomó hatalmával a maga nevelődésének hajtóerejeként értelmezi át, az értelmet még meg nem talált energiák tombolásaként, a gonoszságot. Bulla Elma, aki naturalista színésznőként, szerencsétlenségük és korlátaik felől közelíti meg a figurákat, bájtalan nőalakot állít elénk. Nem tudni, hogy a film készítői akarva tették-e Wandát ellenszenvessé. Hősnőnk nagy áldozatot hoz, de dúlt és vádló gesztusai, a méltóság hiánya és a zajos önsajnálat distanciálják a nézőt, nem engedik azonosulni Wanda tettével. A *Tavaszi zápor* mitizálta a strapanő kálváriáját, aki mindent ad, és nem kap semmit. Fejős hősnője szerénységében hősies, míg az *Én voltam* Wandája végig nem vitt, kapkodó hősiességében hősietlen. A film egy nagy gesztus félreértéséről szól, de a gesztus agresszív, zajos, tolakodó és szépség nélküli

mivolta akaratlanul igazolja a félreértést. A lehangoló torzulások, a csalódás és megszégyenülés ábrázolása felidézi a néző indulatait és szorongásait s a további torzulás, a kirobbanó gyűlölet lehetőségét sejteti. Ez a thriller felé mutat.

A kriminek azért van két hőse – a bűnöző és a rendőr – mert a modern bűn nem foglalja magában a bűnhődést. Az *Én voltam* cselekményének nagyobb része szintén bűn és bűnhődés elválásán alapul. Az aljas figurák élvezik az életet, míg a morális lény szenved. A törvény a bárányt hurcolja meg a farkasok bűneiért, s a farkastörvénnyel a bárány is kollaborál, kit erénye az áldozat szerepére predesztinál. Bulla Elma a későbbiekben is beteljesületlen és boldogtalan nőket játszik. A megcsalt asszonyok szerepében is az áldozat sorsa kíséri őt (Farkas Zoltán: *Kísértés,* 1941., Daróczy József: *Férfihűség,* 1942). Az erkölcs feltételezi a bizonytalanságot és az önvizsgálatot, az erény bűntudatos, csak a lehengerlő bűn diadalmas és elegáns. Az erény nem szeplőtelen, a szeplő épp az erény jele, csak a látszatokra ügyelő, nyomokat eltüntető bűn megjelenése makulátlan. Az erény a kis bűnökből is nagyot csinál, a bűn a nagy vétkekből is erényt csinál. Míg az erényest a lelkiismeret és a fontolás kínozza, a tétovázót és az aggályokat megvető bűnös életrevalóságnak érzi bűnét.

Bűn és bűnhődés elválása nagy horderejű problémákat vet fel. Ez az a pont, ahol a film társadalomkritikai drámává nőhetné ki magát, mely a bűnös szenvedélyek és imponáló látszatok képét állítaná szembe a dolgos és szolid erény kiszolgáltatottságával. Mind a radikális masscult-film, mind a radikális művészfilm többet mutathatna meg a bűn és bűnhődés szétválásán alapuló világhelyzet alapvető erkölcstelenségéből és kirobbanással fenyegető kegyetlenségéből. A midcult-filmre az jellemző, hogy igyekezettel veti fel a problémákat, de visszariad végiggondolásuktól. A nevető bűnösök és a szenvedő ártatlanok világának tökéletes kettéválása a thriller felé mutat, melyben a magányos felháborodás terméketlen, pusztító és önpusztító cselekedetekben tör ki, mert nincs igazság és termékeny, beteljesült élet.

A szerzők kritikai ambícióinak megfelelő társadalomkritikai midcult-filmben a hősnő erényének nem szabad teljesen összeomlania. A midcult-film csak a mértéktartó demitizálást viseli el. Egy igazi artfilm természetesen azt is kidolgozhatná, hogyan válnak az áldozatok erényei önmaguk karikatúráivá, az *Én voltam* azonban nem meri végérvényesen csúffá tenni a hősnő morális hőstettét, Bulla alakítása félúton van, s itt reked meg Stella Dallas és az Aldrich-hősnők által képviselt alternatív lehetőségek között. A midcult-film óvatossága elzárja a további fokozás lehetőségét kínáló utat, a thrillerét. Pedig a színésznőben megvan a thriller-hősnő lehetősége. A Bulla által megtestesített fanyar intellektus az amerikai sztárrendszerből sem hiányzik: Bulla a magyar Joan Crawford, a kitűnő amerikai színésznő rokona, aki élénk intellektusú és szkeptikus érzületű komédiák és melodrámák után végül – Bette Davis társaságában – nagy thrillerhősnőként játszotta el Aldrich: *Whatever Happened to Baby Jane* (1962) című filmjének főszerepét.

Este a börtönhálóban nagy kereszt kúszik fel a falra. Wanda kisiklott áldozatának felületes szimbolikus krisztianizálása azt a gyanút kelti, hogy a szerzők talán észre sem vették a kisiklást és mindvégig az asszonyi áldozat patetikus melodrámáján véltek munkálkodni. Wanda nem borulhat ki, nem indíthat bosszúhadjáratot. Nem büntetheti a férfit, akinek mindent adott és akitől semmit sem kapott. A mások munkájából dőzsölő valódi bűnösökön sem kérheti számon elrontott életét. Mert itt arra nevelnek bennünket, hogy csak panaszkodni szabad. Azt sem illik, de szabad. A magyar thriller azóta sem született meg.

16.2.8. A meseautó visszavonása

Miután mindkét fél kellőképpen megaláztatott, minden jóindulatú igyekezet csődbe jutott s bebizonyosodott, milyen keveset nyújthatunk egymásnak, váratlanul lebukik – mint Hitchcock: *The Wrong Man* című filmjében – a valódi bűnös. Mielőtt a film kiaknázná bűn és bűnhődés önállósulásának a krimi korát jellemző perverzitását, a film egy motiválatlan deus ex machina segítségével mindent visszavon, hogy olyan költői igazságszolgáltatást gyakoroljon, aminek csak a glamúrfilmben volna értelme. Hitchcocknál valamennyien csapdában vagyunk, nem tudunk segíteni egymáson, csak a csoda segíthet. Bárdos filmjéből hiányzik Hitchcock akasztófahumora. Hitchcock ironikus filmjei a műfajt tréfálják meg, Bárdos filmjét a műfaj tréfálja meg. Uray lelkifurdalással teli figurát alakít, aki segíteni akar Wandának, hogy új életet kezdhessen, ezért viszi el felváltani a lopott bankjegyet. A vétkes figura végül egyetlen emberi gesztusán bukik el. Ez közvetve azt sugallja, hogy a tökélyre vitt bűn – s épp ez lenne itt a „gonosz" fogalma – már rajtakaphatatlan. A deus ex machina visszafelé sül el: ha a bűnös gonoszabb, legyőzhetetlen lenne.

1935-től jelentkeznek az elsősorban a szerelmi karrierfilmek által képviselt boldogságmitológia meghasonlásának jelei. 1935-ben és a következő évben több olyan film készül, melyeknek témája a lélek és lélek reménytelen távolságából eredő sértettség, dac és ressentiment. A glamúrfilmek a remények édenét ábrázolták, a börtönfilm a happy end kritikáját adja és az intimitások parazitizmusát leplezi le. Az egyének ugyanolyan kíméletlen és álszent harcot folytatnak egymás kihasználásáért és alávetéséért a szerelemben, mint a társadalom osztályai és a népek a politikában. Az intimitás börtöncella és nem evilági éden. Bulla Elma gépírónőt játszik, aki beleszeretett a főnökébe. A főnök ugyanaz a Törzs Jenő, aki a gépírónőt megkérő vezérigazgatót *A meseautó*ban is játszotta. Az *Én voltam* tartalmazza *A meseautó* visszavonását: a társadalom börtön és a házasság is börtön.

A filmben az *Én voltam,* az irodalomban Kóbor Tamás regénye, a Hamupipőke őnagysága jelentette a női szerelmi karriermítosz kritikus lebontását. A Hamupipőke őnagysága, mely a Ki a gettóból folytatása, 1911-ben jelent meg. Kóbor hősnőjét bölcs apja óvja a szerelmi karrier csúcsán: „Úgy gondolod, hogy a boldogság most kezdődik, úgy lehet, hogy a megpróbáltatás ideje csak most következett be rád. Törekedjünk a fény felé és készüljünk a sötétségre – a férjed, urad jót akar neked, de lehet, hogy rosszra válik az egész élet."[882] A Hamupipőke-klisé bírálata középpontba állítja a nyugtalanító kérdést: mi lesz a happy end után? Hogyan hat ki Hamupipőke hátrányos helyzete további esélyeire? Be tudja-e fogadni az őt „felemelő" kultúrát, s az előkelő világ hajlandó-e befogadni őt? „Csak fel kell ölteni a királyné bíborpalástját s a mosogató leányból királyné lett. Hogy azokat a meséket nem írják tovább! Hogy ezt a lehetetlenséget még a meséből is ki nem sejtik az emberek! Hogy a sok koldusleány közül, akit királyfi vett feleségül, egy sem kiáltotta oda a koldusleányoknak: óvakodjatok a királyfiaktól!"[883] Megőrizhető-e az identitás a kultúraváltásban, a kisemberi erények a gazdagságban? A felemelkedők ebben bíznak: „– Hát leszünk urak – szólt Löwinger hirtelen jókedvvel – miért ne? Tartunk akár szalont is és libériás szobaleányt. Te meg Emma, beülsz egy bársonyszékbe és pörgeted az ujjaidat. Tehetjük. Hanem azt mondom, hogy ez mind az idegenek számára lesz és ha magunkra leszünk, akkor főzöl, mint eddig, egy kis marhahúst, babfőzeléket vagy krumpligombócot. Nem leszünk mi sohasem egyebek mint voltunk."[884] A férjet azonban végül mégis az előkelő világ használja és facsarja ki, ő pedig feleségét. A Hamupipőkét felemelő kérő maga is mostohává válik, mert a világ mostoha. Hamupipőke új, kínosabb börtönbe kerül a szegénység rabságából. Kóbor hősnője felett úgy uralkodik egy triviális cseléd, mint Schneiderék fölött Hyppolit: „A cseléd pedig, akit Marinak hívtak, tökéletesen érezte felsőbbségét és valósággal uralkodott a két emberen. S délután, ha elvégezte a konyhai dolgokat, beült Emmához és mesélt

neki a helyekről, ahol eddig szolgált. Emma Maritól tudakolta, hogy milyenek otthon a gazdag asszonyok, mit csinálnak, hogyan beszélnek a férjeikkel, mit viselnek otthon és hogyan viselkednek, ha vendégek érkeznek."[885] Kóbor regénye, az extenzív műfaj nagyobb kompozíciójában egyesítve a női karriertörténetet a derék kispolgárnő és kártékony, parazita szalonbestia ellentétével, Hamupipőke ellenfelét is bemutatja. A sznob démon és az éltető, jóságos egyszerű nő viszonyában elsöprő győzelmet arat a budapesti Salome, a nagy szadistanő. A férfi szíve Hamupipőkénél marad, de lába a démonhoz rohan. A regény démonja minden későbbi változatnál őszintébben kotyogja ki e győzedelmes nőtípus szadisztikus szerelemkoncepcióját: „Szerelmesek vagytok belém, de én fölrúghatnálak benneteket és ez jó, ez kell nekem: Érted?"[886] Felvetődik a kérdés: emberek-e még ezek a legázoló sikerlények, a karrier és a szerelem bajnokai, akik közé a szerelmi karrier felemel? Minden erényt, mely méltóvá tesz a felemelkedésre, megcsúfol az a gonosz „földi mennyország", ahová az erények jutalmaként bebocsáttatást nyerünk. Az igazság, mondja Aurélia, az, hogy „a nőnek minden más nő az ellensége. Hogy ahány nőt elpusztít, ugyanannyinak az örökébe lép. Ahány szépség elpusztul, ugyanannyi szépség költözik őbelé, ahány lány meghal szerelem nélkül, annyival több szerelem várakozik a megmaradtra. S mennél hatalmasabbak és vérszomjasabbak vagyunk, annál hevesebben tudunk érezni és annál őrültebben tudnak bennünket szeretni."[887] Míg a Ki a gettóból az ortodox hagyományokkal szakító világvárosi zsidóság útját írta meg, a Hamupipőke őnagysága a régi értékek felértékelését fejezi ki. Kóbor, akinél végül a tradicionális nővel azonosított Hamupipőke váltja meg a „herceget" s nem a herceg Hamupipőkét, preneorealista legenda felé vezeti a cselekményt: „És süt a nap a kis külvárosi utcában, ahol Hamupipőke megváltotta a princét és magával vitte a szegénységbe. A dicső múltból nem maradt meg más, csak az asszony mérhetetlen alázatossága."[888] E megoldásból egyébként a magyar glamúrfilm is sokat megőriz (pl. *A meseautó* végén), mely azért értékesítheti Kóbor megoldását, mert a regényben a női karriertörténet kritikája a Hamupipőke-ideál megőrzésével párosul. Már Kiss József 1907-es Hamupipőkéje a csalódás hősnője: „Hamupipőke! Mákot szemeltünk, / És elmúlt lassan az idő felettünk." De Kiss József nőalakja is olyan valódi értékeket képvisel, melyek lenn a porban s nem a látszatokból élő délibábos csúcsokon szükségesek és erősek. A mostoha sors képéhez kapcsolódik a szépség megnyilatkozása: „S tetszik, nem tetszik gonosz mostohádnak: / Ma is neked van a legparányibb lábad."[889]

Kóbor Hamupipőkéje számára a tradicionális nőszerep még menedék, míg Bulla modern nőt alakít, akit már nem elégítenek ki az előző nemzedék asszonyának lelki kárpótlásai. Ismét találkozik a szomorú pár. A szerzők érzik, hogy a kritikus pont nem vált drámai csúcsponttá, s a zeneszerzőt hívják segítségül, hogy zajjal pótolja a drámát. Hőseink újra szemben állnak egymással: csalódottan, kiábrándultan, sértetten, ridegen. Nagy helyzet lehetne, de Törzs csak morcos s Bulla csak sértődött.

– Követelem, hogy megköszönd!

– Mit? Hogy megcsaltál? Majd átadok egy nagyobb összeget.

– Te azt pénzzel akarod elintézni?

A nő vádolja a férfit, mint Perczel is *A meseautó* végén. „Föláldoztam magam érted!" Mindkét felet a másik részéről tapasztalt megvetés győzi meg annak ártatlanságáról. Ha ennyire megvet, nem vethetem meg! Ha gonosznak és aljasnak tart, nem lehet gonosz és aljas! Ez a felismerés pillanata. „Hiszen akkor én egy esztendeig hiába ültem!" – áll döbbenten a nő. De a tétován felvezetett helyzet önmaga paródiájává válik. Az archív vetítések közönségéből e pillanatban robban ki a nevetés. „Úgy vártalak!" – mondja Wanda, Köhler pedig elvezeti őt mint egy lábadozót. A gépírónő megkapta főnökét, de börtönév nyomja rá bélyegét az elkövetkező életre.

Az *Ember a híd alatt*ban a férfi a megbélyegzett ember, az *Én voltam*ban a nő. Wanda jóvátehetetlen múlt rabja, tudó a naivak közt. Ismeri az élet titkolt arcát. A megtört asszony a

múlt árnyairól beszél, a rabságról, a szégyenről, a börtöntársakról, a bukott nőkről, az élet mostohagyermekeiről. „Ők most már mindig velem lesznek."

Az örök rab, a szerelem szolgája a férfi elé térdel. „Nevetni fogunk megint!" Megint csak ő térdel, amikor a férfinak kellene letérdelnie előtte. Mazochista egzaltációval veti magát ura és parancsolója lábai elé. Bulla az előzőkben nem ezt az alázatos nőt játszotta el. Nemcsak a néző feszélyezett a moziban, szemmel láthatólag Törzs Jenő is feszeng a megoldatlan helyzetben. A Kóbor Hamupipőkéjétől örökölt alázathoz nem illik ez a mazochista egzaltáció. De meg kell térni az ősképhez, a legnépszerűbb nőképhez, az engedelmes alázatosság és szenvedő tisztaság képéhez. A harmincas évek férfinépe is Kiss József Hamupipőkéjét szeretné a kor idegesebb asszonyában viszontlátni: „S lelked oly édes, olyan megadó – / Ennyi szelídség, jóság mire jó?"[890] Áldozati rituálé a szerelem, amely a nő életét követeli. A nő éveit. Újra a nő térdel, a férfi lábai elé helyezve darócba öltözött börtönéveit. Ez a *Meseautó*-típusú filmek álomkarrierjeinek ára, ez a rabság?

16.3. Az aszfaltdzsungelen túl, az ipari pokol kapujában (Két ember a bányában)

16.3.1. A poéndramaturgia és a szociális kérdés

A *Két ember a bányában* a *Szenzáció* című epizódfilm első, legigényesebb epizódja, melyet Herczeg Ferenc 1924-ben írt egyfelvonásosából Szatmári Jenő és Keleti Márton adaptált, Vajda László rendezett, Kurzmayer Károly fényképezett és Polgár Tibor komponált hozzá kísérőzenét. A két személyre épülő epizód Kiss Ferenc és Tímár József számára kínál hálás szerepet. A *Szenzáció*t 1936. október 22-én mutatta be az Omnia, a City és a Casino.

A *Két ember a bányában*, bár perifériku film, szervesen illeszkedik mozimitológiánkba. Filmjeink alapérzése a megszokott és helyeselt életforma folytathatóságának garantálatlansága. A nemzeti kódban már száz éve kidolgozott tragikumkoncepciót öntudatlanul átveszi a polgári kód. A régi nemesi-nemzeti társadalom megrendülésekor – melynek első visszahatása a felkorbácsolt szorongások által megerősített nemesi-nemzeti kultúra felvirágzása – terjeszkedő, prosperáló, modern Európával néznek szembe romantikusaink, melyben számukra talán nincs hely. A XX. században a polgár néz szembe a bolsevik és fasiszta tömegmozgalmak által meghatározott új világgal, amelyben nincs számára hely. Középosztályi értékrendet népszerűsítő filmjeink a katasztrófa által fenyegetett életforma alkalmazkodási reakciói iránt érdeklődnek, de nem próbálják megérteni az elsodró erőket. Az előnyös helyzetűek minden korban és társadalomban címkézéssel hárítják el a hátrányos helyzetűek érdekartikulációját. A dicshimnuszok monotóniája és az elégedetlen csoportok ambícióinak acsargó rágalmazása azonban az uralkodó kultúra színvonalasabb képviselőit is feszélyezi. Márai Sándor a „literary gentleman" típusaként jellemzi Herczeg Ferencet: „A literary gentleman szolgáltat igazságot Szendrey Júlia emlékének, ki fölött oly könnyű kézzel és igazságtalanul tört pálcát a szenvedélyes kortársi ítélet..."[891] A „literary gentleman" előkelő objektivitása ezúttal a munkásoknak szeretne igazságot szolgáltatni. A *Két ember a bányában* középosztályi kísérlet az osztályharccal kapcsolatos beleélő és megértő gondolkodásra: az előnyőket élvezők kísérlete, hogy szolidarizálják magukat a hátrányos helyzetűekkel. Az álomgyár részéről, mely nincs és nem is lehet szinkronban a kor radikális társadalomkritikai irodalmával, természetes, hogy az elmúlt évtized művének s a befutott generáció konzervatív írójának közvetítésével igyekszik szalonképessé tenni a témát.

A nagyvárosi miliőben játszódó *Ember a híd alatt*ban megjelenik az alvilág, az *Én voltam*ban a börtön- és rendőrmiliő. A *Két ember a bányában,* mely tovább fokozza a glamúrfilmtől és a szerelmi komédiáktól való távolságot, a börtönnél is félelmesebb és kietlenebb miliőként mutatja be a munkahelyet. A beomlott bányában bennrekedt két ember, a vájár (Kiss Ferenc) és főmérnök (Tímár József) harcáról szóló problémafilm az *Ember a híd alatt* kérdésfeltevéséhez kapcsolódik. Kiss Ferenc az új filmben munkást játszik, a régiben munkanélkülit; itt osztályharcos lázadót, ott bűnözőt. A színész nehézkes, darabos egyénisége gyakran nem illik a harmincas évek elegáns, könnyed, virtuóz filmjeibe. Megjelenése még a rendező által jól kézben tartott *Café Moszkvá*ban is stílustörést jelent. A glamúrkomédiákban helyet nem találó színész feladatot keres. Kiss Ferenc először a *Rákóczi indulóban* játssza el a mentalitásváltozást, melynek lényege a lágy generációk mindent megértésével és elfogadásával szembeállított türelmetlen idealizmus katasztrófákat okozó merevsége. A színész, aki bús dühével eddig szinte minden fellépésében zavaróan hatott, szétfeszítve a filmeket s le is húzva könnyű röptüket, ezúttal remekel. Eljátssza az irracionális diadalt, a mohó bajvárást: inkább vesszen a világ, csak az urak vesszenek! „Látja, már nem félek a haláltól!" – áll a mérnök elé, széles vigyorral zárva el az úr útját. „Ez a gyűlölet az én becsületem, az én önérzetem, ez a gyűlölet tesz engem emberré!" Kiss Ferenc gyakran túljátszotta szerepeit, a kelleténél erősebb hatásokat alkalmazott, de a gyűlölet kárörömét nem lehet túljátszani.

16.3.2. A jellegzetesen polgári katasztrófaérzések megjelenése és a gyári miliő (A termelési film kombinációja a katasztrófafilmmel)

Az *Ember a híd alatt* a katasztrófafilm műfajának korai, kísérleti példánya. Míg a modern katasztrófafilm többnyire luxusvilágban játszódik, Vajda László filmje az *Elnökkisasszony* által bevezetett termelési filmbe oltja a katasztrofizmus kellékeit. A katasztrófafilm lényege egy krónikus határszituáció, mely felújítja tett és történés ősi és nyers szembenállását. A legősibb ellenfél, a káosz által meglátogatott ember története feltételezi az akciófilm közegét. A katasztrófafilmként felfogott Vajda-film elvetélt kísérlet: a katasztrófa fikciója csak a társalgó problémafilm keretéül szolgál, a természet erői nem mozdulnak, színpadias egyfelvonásost látunk.

A cselekmény, mint később sok sci-fi, a napfényes felszíntől elzárt, sötét világban játszódik (pl. George Pal: *The Time Machine*, 1959; George Lucas: *THX 1138*, 1969), de míg a sci-fiben a földalatti világ fejezi ki a kizsákmányolást és a fenti a felszabadulást, itt a „fent" a megszokott viszonylatok színhelye, míg a „lent" a felfordult világ; a „fenti világ" az egyenlőtlenség világa és a „lenti" a lázadásé, mely utóbbi ezáltal a pokoli gyűlölet konnotációit örökli. A felszínen a vasszigorral parancsoló úr áll szemben a néma bérrabszolgával s a munkás fenn éppúgy csak vendég, idegen, mint lenn az úr, de a katasztrófa pillanatában, a két emberre rázáruló hegy gyomrában a munkás veszi át a szót és beszélni kezd. E katasztrófa ily módon egy forradalom metaforájává válik. Itt a testi erő számít, most én vagyok az úr, henceg a bányász. Tévedsz, mondja az úr, és pisztolyt vesz elő.

16.3.3. Hiány, különbség, gyűlölet, viszontgyűlölet

A *Két ember a bányában,* olyan műfaj keretében, melynek témája a határszituációban születő váratlan szolidaritás, a váratlan intenzitású gyűlölet kirobbanásával foglalkozik. A film társadalomképe naiv és lapos, gyűlöletképe érdekesebb.

Mi magyarázza a társadalmi különbségeket? A szorgalmas és értelmes nemzedékek felhalmozott munkája vagy a dologtalan élősdiek ügyeskedése? A teljesítmény vagy a kizsákmányolás? Igaz-e, hogy a szegények lusták? Vagy éppen ellenkezőleg, a gazdagság lényegéhez tartozik a lustasághoz való jog? Minél több bőrt húznak le a munkásokról és minél teljesebb kiszolgáltatottság alázza meg a munkásosztályt, annál kevésbé igaz a felemelkedés elmélete, s minél több felemelkedési lehetőség van, annál kevésbé igaz a kizsákmányolás elmélete. A kényelmesen egyszerűsítő politikai üdvtanok elegendőek egy forradalom, polgárháború vagy világháború kirobbantásához, de nem elegendőek egy jó film készítéséhez.

Sok fajtája van a gyűlöletnek, melyek egymást hajszolják bele a szenvedély kicsapongásaiba. A különbségből nagyobb gyűlölet fakad mint a hiányból, és a kis különbségből néha ugyanolyan gyűlölet fakadhat, mint a legnagyobból, mert az összemérhetőség aláhúzza a különbség jogtalan mozzanatát. A főmérnököt jobban gyűlölik mint a minisztert, az adószedő tisztet jobban mint a királyt, a hóhérokat jobban mint a bírákat. A munkás gyűlöletét a különbség okozza, de a mérnök gőgje szítja.

A *Két ember a bányában* a polgári szalondrámák dramaturgiai patronokra építő technikáját helyezi át a föld alá. A film nem több mint egy drámai beszélgetés, melyben a helyzet váratlan átértékelődése a poén. A felek megnyilatkozása megzavarja az úr-proletár, gazdag-szegény és vezető-vezetett oppozíciók igazságtalan de a konvencionális világnézet számára harmonikusan problémamentes együttműködését, melyben a gazdag úr a hatalom szimbóluma s a szegény proletár a kizsákmányolt. Fellépnek a kor új figurái, az elszegényedett úr és a hatalmat ízlelő proletár. A bányász, a pap fia, nem akart tanulni, míg a főmérnök, a bányamunkás fia, maga finanszírozta tanulmányait. Bányász: „Tőlem mindent elvett az élet... maga mindent elvett tőle, amire szüksége volt." A film a lecsúszott és a felemelkedett vitáját csempészi szegény és gazdag ellentéte helyére, két leszármazott esetet, amelyek kiegészítik egymást, s azt a látszatot keltik, mintha szegény és gazdag is, egyazon teljes emberi dráma sorsszerű komponenseiként, kiegészítenék egymást. Az, hogy az előkelő származék jelenik meg szolgaként s a proletár származék úrként, eltünteti látókörünkből az osztálygyűlölet eredeti, elementáris formáját. Ha ily módon a bányász lecsúszott úr és a főmérnök felkapaszkodott szegény ember, akkor a forradalom valójában már megvolt s a katasztrófa, a fenyegető meghasonlás kozmomorfizált víziója valamilyen restauráció vagy ellenforradalom képe, melynek lényege a lecsúszott újrafelemelkedése és a felemelkedett újralecsúszása. A poén által túlbonyolított helyzet nem teszi lehetővé a forradalomnak és ellenforradalomnak egyaránt kiindulópontjául szolgáló alaphelyzet vizsgálatát, amelyben nem a szegény gazdag és a gazdag szegény, hanem a szegény szegény és a gazdag gazdag állnak szemben. Így a dramaturgiai csavar megfosztja tárgyuktól a polgár kiindulópontul szolgáló félelmeit. A film egy forradalom utáni helyzetet, melyben úr és szolga szerepet cserélt, akar felhasználni a forradalmat kiküszöbölő osztálybéke igazolására, melyben az úr marad úr és a szolga marad szolga.

16.3.4. Van-e kiút a gyűlölet társadalmából?

A film, a drámaiság követelményeinek engedelmeskedve, az oldás előtt felfokozza a gyűlöletet. A lefojtott gyűlölet kirobbanása és az artikulálatlan artikulálódása először is felfokozás. A megindúló kommunikáció az első szakaszban felkorbácsolja, csak később fékezi meg a gyűlöletet. Ha a felek nem az igazságot, érvényt keresik, csak a maguk igazságát, érdekét alátámasztó érveket, akkor a vita az öndicséret és a partner ócsárlása, az önigazolás és a vádaskodás meddő párbaja. Elismerheti-e az úr, hogy érzi, tudja, nem különb s nincs joga szebben élni másoknál? Elismerheti-e a lázadó szolga, hogy kizsákmányoló szeretne lenni? Egyik fél sem akarja újrade-

finiálni a szerepeket. Az alul levő egyszerűen felül akar kerekedni, s az „igazságos társadalom" elmélete, melyben nincs „fenn és lenn", a valóságban csak a szerepcserét, az előnyös pozíciók megszerzését és a vagyonosok kirablását szolgálja. A győztes osztályok felülvizsgálják ideológiájukat, s elavultnak nyilvánítják az egyenlőséget és testvériséget, mert élvezni akarják győzelmük gyümölcseit. Az osztálybékét a mindenkori felül levő hirdeti, mind azt szeretné, ha akkor kezdődnék az „örök béke", amikor éppen ő van felül.

A film készültekor már két ellentett irányú rendszerváltást élt meg az ország. Ez magyarázza a gondolatilag óvatosan és nem mélyen, de a szorongás találékonyságával felvetett problémákat. A szolga, akit száz év szóvirágaival fizettek ki és csak formálisan vettek be az „alkotmány sáncai" közé, ezzel csak veszített, elvesztette a lázadás és panasz jogát. Az új társadalomnak pedig nagyon sebezhető változata jött létre: a vita épp erről folyik. Mindig az a kérdés, kik vannak versenyben? A „szabad verseny" gondolata tartalmazza a verseny fogalmát, mely viszonylagos egyenlőséget feltételez: a könnyű súlyú bajnok nem mérkőzhet nehézsúlyúval, s a hosszútávfutó sem a sántával. A verseny az egyenlőség bizonyos garanciáin alapulhat csak, minden egyéb verseny csupán a bérrabszolga-tartók között folyik a rabszolgák rovására. A különbségek feltétele az alapvető egyenlőség, csak az egyenlők különbözhetnek, míg az egyenlőtlenek egyszerűen összehasonlíthatatlanok. A rendszerváltások, a váltakozó szerepcsere történelmi katasztrófái, a rendszereken belül felhalmozódó igazságtalanságok következményei. A rendszeren belüli versenykorlátozások által vont határokon jelenik meg a rendszerek versenye.

A váltakozó szerepcsere az igazságtalanság szakadatlan történelmi megfordításán alapuló igazságtétel. Nincs lehetőség megszüntetni úr és szolga, parancsoló birtokos és gyűlölködő robotos szerepeit?

A gyűlölet első szakaszbeli felfokozásához a dramaturgiai csavar is hozzájárul, mely megkettőzi az ellenségeskedés indítékait. A készbe beleszületettek osztálybűntudatát nem ismerő egykori csillésfiú láthatólag duplán kegyetlen kizsákmányoló, az egykori úr pedig, aki úgy érzi, szolgák uralkodnak rajta, kétszeres gyűlöletet érez. Mindez a mély melankólia gyászfátylaiba burkolja a felszabadulás szép eszméjét. A vergődő társadalmak, elnyomorodásuk mértékében, mind hevesebb indulati töltéssel álmodnak az újrakezdésről, a szakadatlan lázadások azonban kíméletlenül mohó új osztályokat ültetnek a nyakukba a kiművelt, kultúrált és kifáradt uralkodó osztályok helyett.

Milyen ha nem is megoldást vagy kiutat, legalább reményt vagy enyhítő körülményt lát Herczeg, a kiművelt osztály képviselőjeként? A mindenkori fölül levő tartozik több megértéssel. Megérteni a másik fél szorongásait! A pozíció beleérzésre, előzékenységre – a mítosz nyelvén: lovagiasságra és bölcsességre – kötelez. Nemcsak az előny kötelez több megértésre, a józan ész is erre int, s jelen esetben még az emlékezet, a küzdelmes múlthoz való hűség is ezt diktálja. Ez a főmérnök problémája. Hogyan kommunikáljon a munkás gyűlöletével? S valóban végül a gyűlölt mérnök az, aki – legyőzve a gyűlölet által kiváltott reaktív gyűlöletét – mentegetőzni, magyarázkodni kezd.

16.3.5. A szerelemfelismeréstől a gyűlöletfelismerésig

A gyűlölet szószólójáról, aki előbb munkásként jelent meg, kiderül, hogy nem „igazi" munkás. A gyűlölet nem egy körülhatárolható és egyszerűen megszervezhető embercsoport (pl. a „munkás") csoportbűne, hanem a személyiség olyan lehetősége, amely bárkiben felébreszthető. Miután az *Én voltam* a személyiség félreismerésének tragédiájává próbálta fokozni a komédiák szerelemfelismerési konfliktusait, a *Két ember a bányában* az empátia és a szolidaritás kapaci-

tásproblémájaként ábrázolja a gyűlölet genezisét. A kölcsönös felismerés feladata és a kölcsönös félreismerés konfliktusvilága ezzel mostmár nem a szeretők, hanem a társadalmi csoportok viszonyában jelenik meg.

Míg az utca- és börtönfilmek az angol krimivel és az amerikai gengszterfilmekkel rokonultak, Vajda László bányászfilmje az orosz és német politikai filmek rokona. Nem szocialista film, de a szocialista filmek hatását tükrözi. Pabst bányászfilmjében (*Kameradschaft*, 1931), amely szintén gyűlölet és szolidaritás konfliktusára épül, a hagyományosan egymás ellen uszított népek fiai, a német és francia bányászok egymásra találnak a katasztrófában. A *Két ember a bányában* elején úr és szolga áll szemben egymással s a film végén úgy oldódik fel osztályellentétük, ahogy a másik filmben a nemzeti ellentéteket függeszti fel a katasztrófa utópikus pillanata. A *Két ember a bányában* könnyen lehetett volna a *Kameradschaft* ellentéte. A Pabst-filmben a nemzeti ellentéteket függeszti fel az osztályegység, s mivel a Vajda-film kiindulópontja az osztályellentét, a kor két egymás ellen forduló térfoglaló politikai ideológiájának vitája a nemzetet kínálta volna a felfüggesztés princípiumaként. A Herczeg-anyag azonban nem játssza ki egymás ellen a két princípiumot, a nemzetet és az osztályt. A Herczeg-filmben a két ember egymásra találása függeszti fel a katasztrófát s az egymásra találás abból fakad, hogy kibeszélik a problémát, a munkás, aki eddig csak parancsokat kapott, szóhoz jut, s az instrumentalizált ember reantropomorfizálásának történeteként jelenik meg a katasztrófa. Az úr a szolga foglya odalenn, s a kommunikáció és a reantropomorfizáció oldja a gyűlöletet, mely a barbár módon instrumentalizált lét függvénye.

A gyűlölet akkor lobban fel, ha az ember nem látja ellenfelében a maga múltját vagy jövőjét. A szabadulás kulcsát a munkás birtokolja, aki proletárként nem adta volna át az úrnak a mindkettőjüket kiszabadító dinamitot, de a bányász fiának kiadja az úr fia. A munkás a munkájával felemelkedőt akceptálja az úrban, az utóbbi pedig az egykori urat, a szellemi partnert akceptálja a munkásban. Egymás osztályhelyzete véletlenségének felismerése teszi lehetővé a közös akciót.

A politikai filmi szövegolvasat mellékzöngéjét a katasztrófafilm kalandfilmi olvasata határozza meg. *A Két ember a bányában* ama filmek sorába is beletartozik, melyekben a szerelmi szálat elnyomja egy másik problematika s a férfiak küzdenek meg egymással *(Hyppolit a lakáj, A vén gazember, Helyet az öregeknek, Az új földesúr, Ember a híd alatt, A sárga csikó).* Herczeg és Vajda filmje tipikus férfifilm: két férfi harca egy nő nélküli világban, melyet a mitikus kód a pokollal, a politikai problémafilm kódja az osztályharccal azonosít.

A filmkultúra, amelyet vizsgálunk, a harmincas évek magyar filmje nem emelkedett a remekművek szintjére, többnyire még a triviális remekművek szintjére sem, de mert mégis igazi – szerény – aranykort vizsgálunk, melynek filmjei valódi szükségletekre adtak szerény de sokszor frappáns válaszokat, mindig figyelemmel kell kísérnünk bennük az emberlét megfogalmazás útjait kereső nagy konfliktusait, a képzelőerő kortendenciáit, a problémák érési folyamatait. A filmekben olyan problémafelvetéseket és megoldásokat lehet találni, amelyeket sokszor csak alapvető filmtörténeti kulcsfilmek felől visszatekintve ismerhetünk fel mint tendenciát és előképet. E nő nélküli világot a kalandfilm nagy klasszikusaiban (pl. John Huston: *The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) a gyűlölet és mohóság, féktelenség és háború elszabadulása jellemzi, melyet a Hollywood-film nem ruház fel az osztályharc értelmével.

A klasszikus kalandfilm emberkoncepciója szerint azért válik szükségessé a nő fellépése a maszkulin harcifilmekben, vagy – általánosítva – azért vált szükségessé a „második" lény, a nő teremtése a világban, mert az Éva nélküli Ádám: – öl, dühöng. Ez a különféle dramaturgiai megoldások mindenütt jelenlevő előfeltevése, melyet olykor tudatosan és világosan ki is fejtenek (James Whale: *The Bride of Frankenstein*, 1935). A mítosz immanens, ösztönös és örök antropológiájában csak egyetlen őserő, lelki energia van s ennek eredeti formája a destrukti-

vitás. A „libidó" itt már az eredeti, nyers erő átdolgozott, megfékezett, elsődlegesen szublimált formája. Az őserő alkalmazása az egyszerű, páros együttműködés feltételeihez. A *Két ember a bányában* eltávolítja a cselekményből a nőt, mert magát a destruktivitást akarja tanulmányozni, mely már az *Ember a híd alattban* sem tud libidóvá válni. Ha sikerült volna egész estét betöltő filmet készíteni az anyagból, megvalósulhatott volna a népszerű politikai problémafilm ideális formája, melyben vendégként sincs helye a libidónak s így purisztikus következetességgel dolgozhatók ki a destruktivitás genezisének problémái. Huston: *The Treasure of the Sierra Madre* című filmjét éppen purisztikus ridegségéért, kompromisszum mentes következetességéért dicsérték.

Herczeg és Vajda filmjében a sors örök körforgása tesz igazságot. De nemcsak igazságot tesz, igazságérzetet is ad! A szociális érzék visszaeshet, de az alkotók reményei szerint nem a kíméletlen századok és a mozdulatlan társadalmak alacsony nívójára. Ha a múltat és jövőt is látjuk egymásban, akkor mindenkiben megtalálni minden emberit. Mindenki alulról jön és felfelé halad vagy felülről jön és lefelé halad, így az emlékekben vagy várakozásokban mind hordozója ama kultúra csíráinak is, amely nem szociális egzisztenciájához illő. „Mert megtaláltuk egymást, ezért tudtunk megmenekülni." – vonja le a tanulságot a mérnök.

A szerepcserén alapuló megoldás nem megnyugtató: végül is csak két emberről derül ki, hogy nem állnak olyan távol egymástól, mint vélték, s nem a szegényekről és gazdagokról. A film, amelyet látunk, talán meggyőzi a mérnököt, de aligha a munkást. Koncepciója csak a katasztrófa elkerülését tartja szem előtt, nincs víziója az igazságos társadalomról, melyben mindenki jól jár. Vajon érdekeltek-e a megalázott osztályok a katasztrófa elkerülésében? Lehetnek-e hűségesek egy társadalomhoz, melyben rosszul járnak? Lehet-e csodálkozni rajta, hogy a harmincas évek zaklatott és kegyetlen válságkorának integrálatlan intellektueljei nagy korról álmodnak, melyben felébrednek a világ szegényei és éhezői? A szovjetkommunizmus e pillanatban még nem vitte világméretekben is csődbe az ébredés álmát. A következő évben fog megjelenni Malraux regénye, A remény. E hatalmas perspektívákba belehelyezve nem mondhatunk mást Vajda László filmjéről, csak azt ismételhetjük, amit Hunyady Sándor mondott egy másik filmről: enyhe mint a bébipúder.

16.4. Pál utcai fiúkba oltott Psycho (A titokzatos idegen)

16.4.1. Elvetélt kémfilmkísérlet

A *Titokzatos idegen*t Somló Endre rendezte. Egyetlen műve, nem csinált rendezői karriert. A film forgatókönyvét Kürthy György írta Gábor Jenő: Cserkészháború (1932) című regényéből. A filmet Vidor Andor fényképezte, zeneszerzője László Sándor.

„Bűnügyi film, néhány figyelemre méltó megoldással..." – írja Nemeskürty[892]. Ahogyan a kriminek indult *Én voltam* megtér a kevésbé „kényes" műfajhoz, a melodrámához, *A titokzatos idegen*t, amely kémfilmként indul, krimivé, az utóbbit pedig gyermekfilmmé szelídítik az óvatos szerzők. A bűnügyi tematika és a gyermekfilm összekapcsolására Erich Kästner nagy sikerű regényének nem kevésbé sikeres filmváltozata kínálja a mintát. Gerhard Lamprecht: *Emil und die Detektive* (1931) című filmjében Emil pénzt visz nagyanyjának. Miután a pénzt a vonaton ellopják, Emil és gyermekcsapata üldözik a tolvajt. Kracauer szellemesen jegyzi meg a filmről: „ez a fordított hamelni patkányfogó."[893] A német film műfajisága tisztább, Somló filmje tétovább. A film forgatás alatti címei (Hazádnak rendületlenül!, Nincs kegyelem!,

Dr. Tokaden) arra utalnak, hogy a szerzők a hazafias nevelés igényeivel akarták összeegyeztetni a krimi-szórakoztatást. A Filmkultúra „hazafias cserkésztárgyú kémdrámaként" harangozza be Somló filmjét[894], Lajta Andor „bűnügyi filmként" emlegeti[895]. A film töredékes állapotban maradt fenn, a 2220 méteres filmből 975 méter van meg. *A titokzatos idegen*t 1937. május 5-én tűzték műsorra a Décsi, Kamara és Átrium mozik.

16.4.2. A psychothriller ikertestvér-tematikája

Az ikertestvér-tematika a kétarcú ember melodramatikus, bűnügyi és horrormítoszának rokona; az előbbiben két különböző személyt egyugyanazon alaknak vél a világ, az utóbbiban egy személy jelenik meg két ellentétes figuraként a világ szemében. Az ikertestvér-tematika a thriller, a kétarcú ember a horror felé hajlik. Az előbbiben két ember megnyugtató különállása biztosítja a jó elkülönítését s konszolidálja a jó tudatát, míg az utóbbiban egy lélekben találkoznak az ellentétes erők, akinek meg kell szenvednie érthetetlen összetartozásukat. A kétarcú ember gyakran felváltva testesíti meg a két típust, nem sejtve, hogy a sötét ellenség, a szégyenletes rokon vagy a kompromittáló pária, aki szakadatlanul bajba sodorja őt, szintén ő maga (pl. Alan Parker: *Angel Heart*, 1987). Az ikertestvérek külső hasonlósága a világot csapja be, a kétarcú ember, belső különbözősége csapdájába esve, önmagát áltatja.

A titokzatos idegen ikertestvérek összetévesztésén alapuló krimiként indul, amely szintén felidézi a közvetlenül előtte és utána következő filmekben divatba jött konfliktusvilágot, az emberi identitás megrendülését, melynek következtében az ember belekerül egy tőle idegen életbe, mely gyilkosként *(Tisztelet a kivételnek)* vagy züllött személyként *(Évforduló, Én voltam, Mária nővér)* tünteti fel a mintapolgárt. Az erények és előnyök nem tűnnek többé az ember tartós birtokának, aki hol rosszabbnak, hol jobbnak látszik a valóságosnál, s az élethelyzetek hol így, hol úgy cáfolják identitásérzését és támadják meg önérzetét. Elvész az ember alapvető biztonságérzete, mely azt ígéri, hogy „mindig így lesz" és hogy én „mindig én leszek, szilárdan azonos önmagammal", vagy hogy a cselekedetek egymásból következnek s a percek és napok folytatják egymást.

A titokzatos idegen két hősét Várkonyi Zoltán játssza, közelképekbe hozott vívódásokkal, de a krimi műfaját, melynek később rendezőként is híve maradt, félreértve. Az északi mondák rémvilágából származó és London ködében edzett műfaj erénye a szűkszavúság. Nem kenyere a lélektani és szociográfiai pepecselés, a Kammerspiel-stílű pszichologizálás. Ez a műfaj lényegéből következik, melyben mindenki lehetséges bűnös, ezért valamennyien visszafogják a kifejezést. A bűnügyi film a tartózkodó kifejezés és a kirobbanó cselekvés, a visszafogott kommunikáció és a vissza nem fogott tett világa. Az alattomos vagy blazírt fapofák társadalmának költészete. A krimi a lélek mélységeiről és zavarairól szól, de a hallgató mélyről, melyre a külsőségekből kell visszakövetkeztetni.

A film hőse ismét az *Elnökkisasszony*ból, a *Méltóságos kisasszony*ból és a *Tomi, a megfagyott gyermek*ből ismert mad scientist. A feltaláló mérnök a szerény Annust szereti, a pedellus lányát (Szombathelyi Blanka). Züllött ikertestvérét, Félixet, a kallódó ficsúrt a mérnök szerelmével mint szelíd rabsággal szembeállított zsarnoki viszony hatalmában látjuk. Ismét egy férfifilm, melyben három férfi alkotja a dramaturgiai csomót, melyet a nők és gyermekek bogoznak és oldanak ki. Félix, testvérével ellentétben, nem jut át, a hímnemű világ határait áttörve, a szerelem szelídítő világába. Tokaden (Uray Tivadar), a titokzatos idegen uralkodik a gyenge jellemen, mint a vámpír a szolgájává, szeretőjévé és táplálékává lett áldozat fölött. Félix a hiába lázadozó parancsteljesítő, aki mindig a gonosz szándékok médiuma marad. A gonosz varázslat ellenképe, a szerelem mágiája, nem fér hozzá Félix alakjához. Az Uray-hős a *James Bond-*

filmek felé mutató nagy cselszövő és mániákus gonosz, aki számára kedvező táptalaj a modern tömegember infantilizmusa.

A magyar filmet is foglalkoztatni kezdik az embert diktatórikus tendenciáknak kiszolgáltató lelki torzulások vagy hiányosságok, melyeket a német film sokkal korábban és magasabb szinten tárgyalt, e korban azonban elhallgatott róluk. A két ikertestvér ugyanaz a lelki szubsztancia, egy személy két arca is lehetne, akit két alternatív élet csábít. A konszolidált jellemű mérnök az alkotó, testvére a fogyasztó. Az előbbi önbecsülését az határozza meg, amit alkot és ad, az utóbbiét a pénz, amit kiad. *A titokzatos idegen*ben a Félix által képviselt mohóság és anyagiasság árusítja ki az országot a Tokaden által képviselt, közelebbről meg nem határozott hatalmaknak, s a cserkészek képviselte összefogás menti meg. Félix a nem kötődő, önző, magányos, „elidegenedett" ember, kinek több ellenképe van: a mérnökért aggódó atyai barát, Kázmér vezérigazgató (a hierarchia), a szerelem mint a szocializáció előmozdítója (a valahová tartozás intim formája) s a cserkészcsapat mint a gondoskodó kollektivizmus képe.

A film alapvető konstrukciós zavara abból fakad, hogy a züllött testvér, a veszedelmes hasonmás elevenebb és szimpatikusabb, míg a pedáns főhős élettelen és steril. Renoir Jekyll-filmje fogja tudatosítani azt az összefüggést, amelynek *A titokzatos idegen* alkotói áldozatává válnak: a „pozitív" hős nem lehet rokonszenvesebb mint a „negatív", mert igazi hős csak az lehet, akiben minden emberi egyesül s így dolgozzák meg egymást az erők és érlelik ki a teljességet (Renoir: *Le testament du docteur Cordelier,* 1959). Félix figurája érdekes. A puha kalap. A homlokába hulló haj. Lerí róla a bűnösség. Legalábbis a veszélyeztetettség. Várkonyi gyenge, szenzibilis típust formál Félixből, akiben van valami félkész, formáló kézre váró, lágy vonás. Félix riadtan sompolyog a gyár fakerítése alatt, mintha titkos bűne a később leleplezett bűn sokszorosa lenne. A gyárban tisztelettel köszöntik: „Jónapot, mérnök úr!" Feszengve játssza a tolvaj a mérnököt. A szemébe húzott kalap alatt is szemlesütve süllyeszti nadrágzsebébe félkezét.

16.4.3. A politikai krimi korai kísérlete

Félix hatolt be éjszaka a gyárba, de az iratok eltűnéséért a testvérével összetévesztett mérnököt teszik felelőssé. A film, mely kémfilmbe oltott hitchcocki krimiként indul, visszariad a választott műfaji forma által megkövetelt erőszakábrázolástól. A gyári iratok ellopásával kapcsolatos nyomozás nem teremti meg a krimifeszültséget. A bátortalan krimi szerzői igyekeznek menteni a menthetőt s a gyerekfilm megoldásaiban keresnek kibúvót: a bűnügy felgöngyölítésében és a tettes kézrekerítésében a cserkészcsapat nyújt segítséget. A hatás disszonáns, mert a film ambiciózus felvezetése során teremtett patologikus légkör, kiváltképpen Félix és Tokaden szadomazochisztikus viszonya, összeférhetetlen a gyerekfilm kívánalmaival. A gyerekfilm inkább humort és kalandosságot igényelne, a kémthriller felé hajló krimi ezzel szemben kíméletlenebb szembenézést a gonosz lényegével, mely tehetetlen mechanizmusokra egyszerűsítené a világot a hatalom önkénye számára, nem viselve el semmit, ami élő, önmozgó és szabad.

Kiről szól *A titokzatos idegen?* Tokaden filmje? A cím erre utal, Félix titokzatos mozgatójának hatalmát azonban nem sikerül megmagyarázni. Uray intrikus figurái nem megoldottak, a színész, aki nem érzi jól magát a reá osztott szerepkörben, külsődleges eszközökkel dolgozik. Uray vadromantikus intrikusa nem fér össze a Várkonyi pszichologizáló alakítása által teremtett áldozat alakjával.

Lehetne *A titokzatos idegen* a gyenge ember filmje, Félix története. Ha Félix filmje lenne, úgy megkísértettként is meg kellene ismernünk őt, nemcsak terrorizált, gyenge emberként. Bár a jó és rossz elágazási pontját kereső thriller tragikus ősjelenetre, a múlt elintézetlen konfliktu-

sára szereti visszavezetni a torzulásokat (pl. Hitchcock: *Spellbound,* 1945, *Marnie,* 1964), az akciófilm azt is megtehetné, hogy a genezist zárójelbe téve állítsa szembe a jellemeket. Ehhez azonban az egymásból következő helyzetek felpörgő dinamikájára építő igazi akciófilmre volna szükség, mellyel a Kammerspiel-stílusú, irodalmias beszélőfilm nem szolgálhat.

Szólhatna a film az ártatlanul üldözöttről is, aki naivan belecsöppen egy érthetetlen, kaotikus és rosszindulatú világba, mellyel személyisége negatívja, letagadhatatlan alteregója kapcsolja össze. A Mr. Smith típusú hős nem érdekli eléggé a film alkotóit, ellentétét pedig nem merik kiszínezni. Olyan filmet sem mernek csinálni, amelyben Mr. Smith megtanul cselekedni, harcolni és védekezni, s olyat sem, amelyben ellentétével való mély összetartozását analizálja a cselekmény.

Végül lehetne *A titokzatos idegen* a bűnügyet felgöngyölítő kisfiú filmje, de a gyerekek csak a finálében kerülnek előtérbe. A szerelmi szál is színtelenül vegetál, mely köztes tematikaként szolgálva, átvezethetett volna az életvágyó, szenvedő és önmarcangoló férfivilágból a megoldást hozó gyermektematikába.

Az egyik testvér a gyenge, bűnös ember, a másik a gyenge áldozat. A felnőttek világában nincs erős hős. A szétesettség képét látjuk. A gyermekvilág képe a kollektív hőssel egyesíti a pozitív minőséget. Míg Annuska és a gyerekek vállvetve nyomoznak, a jók elárasztó nyüzsgése elszigeteli a gonoszokat. Elszigetelt gonosz, magányos bűnös áll szemben a jók lehengerlő offenzívájával. Az erőviszonyok visszájára fordítják a szerzők törekvéseit, a szerencsétlen gonoszt hősivé stilizálja ritkaságértéke.

A film csúcspontja Várkonyi két arcának szembesítése, váltakoztatása majd egy képben való összefoglalása. A rossz összeomlik, nem vállalja magát, nem tud a jó szemébe nézni, nincs bátorsága. Az angolszász Jekyll-filmekben fordítva van: a keményen szembenéző gonosz gúnyolja a gyenge jót s végül elsöprő győzelmébe bukik bele. A kényelmes önáltatás és az ellenfél lebecsülése nemcsak a világ, de még egy film rendbehozásához sem elég.

Félix végül vall. Az utókor a *Psycho*-hős, Norman Bates rokonára ismerhet benne, kit szenzibilis bűnösként vezetnek be s a figura jó is lehetne, ha hozzáillő thrillercselekmény épülne rá.

A harminchatos évben a komor melodrámák *(Café Moszkva, Ember a híd alatt, Évforduló),* a baljós bűnügyi filmek *(Én voltam, A titokzatos idegen)* és a pedagógiai rémdrámába oltott társadalomkritikai problémafilmek *(Légy jó mindhalálig, Tomi a megfagyott gyermek)* elhomályosítják az újabb komédiák hatását. A két nagy sikerű komédia fölött is a munkanélküliség szorongásai lebegnek *(Havi 200 fix, Nászút féláron). A titokzatos idegen* műfajilag a tétova, disszonáns és kompromisszumos krimikísérletek sorába tartozik *(A kék bálvány, Repülő arany, Kísértetek vonata),* stílárisan a komor filmek új sorozatába, amelyek alapélménye a fennálló életformák tarthatatlansága. A harmincas évek elején uralkodó élveteg fehértelefonos filmek mind több helyet adnak egy új, türelmetlen és nyugtalan filmstílusnak, melyet a morális felháborodás és a katasztrófák előérzete formál. *A titokzatos idegen,* a *Légy jó mindhalálig,* az *Ember a híd alatt,* az *Én voltam,* a *Két ember a bányában* és a *Tomi, a megfagyott gyermek* egyenetlen minőségű filmek, de valamennyiben közös a boldogság és a siker korábban uralkodó pozitív utópiájának megrendülése. A rossz közérzet filmjeiben háttérbe szorul a nő istenítése s a kamera egyelőre pusztán a mások leleményéből élő, másoló retorikája megteszi első bátortalan lépéseit a stiláris kísérletezés felé. *A titokzatos idegen*ben sok árnyat, s az effektvilágítás által saját torzképükké varázsolt arcokat látunk.

Az ingadozó, bizonytalankodó filmben a rossz közérzet megfogalmazását a kémthriller szolgálja s a megnyugtató társadalmi utópiáét a cserkészfilm, amelybe az előbbi kifut. Az új társadalom igényét újtípusú viszonyok fejezik ki, melyek az intrikus legyőzésének kiindulópontját jelentik, mindenek előtt a vezérigazgató és a pedellus fiainak együttműködése az ügy felgön-

gyölítésében s a kiváló mérnök és az altiszt lányának szerelme. A krimicselekménybe rejtett kollektivista reformgondolatot a cserkészek dala nyomatékosítja: „Hallod-e te kóbor csillag, van egy kívánságom, / Ne hulljon könny soha többé, szép Magyarországon."

A politikai krimi azért sem sikerülhet, mert mire a szerzők átpolitizálnák a cselekményt, az előbbi kompromisszumok a krimit rég megfojtották, s azért sem, mert a krimicselekmény átpolitizálása merőben formális és felületes. Láthatólag semmi többről nincs szó, csak arról, hogy a film készítői duplán, mind a közönség mind a hivatalos politika irányában biztosítani akarják vállalkozásukat. A film és tanulsága nem találnak egymásra, az állítólagos hatóanyag puszta alibivé válik, a vivőanyag szerepét betölteni hivatott krimiszimbolika pedig üresben jár.

17. A melodráma nagyformája

17.1. Székely István magyar Casablancája (Café Moszkva)

17.1.1. A filmdráma rejtett hatáselemei, a siker hajszálgyökerei

A *Café Moszkvát* Székely István rendezte, s a rendező közreműködésével Tamás István írta. A filmet Willy Goldberger fényképezte. Zeneszerzője László Sándor.

Az eredeti forgatókönyv alapján készült mű új forgatókönyvírót avat. Várkonyi Nándor, aki szerint „a kalandos, érdekes mese a főereje"[896], a Délvidék Karácsony Benőjeként jellemzi Tamás Istvánt. Miután Babits és Török Sophie végignézték a *Café Moszkva* utolsó forgatási napját, Babits, a Színházi Életnek nyilatkozva, Tamás István teljesítményét méltatta: „Ne regényeket és színdarabokat ültessenek át filmre, hanem teremtsék meg a film külön irodalmát. Így könnyen és gyorsan kikecmeregne a kétségtelen kátyúból, amelyben ma vesztegel."[897]

Nemeskürty István egyik írásában, esztétikai rangját tekintve, az ismertebb és gyakrabban értékelt komédia, a *Hyppolit*-film fölé emeli Székely melodrámáját. „Legértékesebb filmje a *Café Moszkva.*" – írja Székely-tanulmányában[898]. A korabeli kritikus ítélete is kedvező: „Szakít – olvashatjuk Székely filmjéről a bemutató alkalmából – a magyar filmgyártás örökös szokványaival, drámaibb és mélyebb hatásokra törekszik. Viszont irodalmi szokványokba téved."[899] Lajta Andor kiemeli a film sikerét: „sokáig nagy sikerrel futott belföldön és külföldön egyaránt."[900] Az Egyesült Államokban is sikeres *Café Moszkvá*ról a Daily News írt méltatást A Good Hungarian Film címen[901].

A filmet a Royal Apollóban mutatták be 1936. február 13-án.

A film két legendát zsákmányol ki, az ismételten elveszett és visszafoglalt Przemysl és Gyóni Géza legendáját. A Szibériában elpusztult költő az első világháború irodalmi legendája, mint Petőfi a negyvennyolcas forradalomé és szabadságharcé. A „világháború Petőfijeként" emlegetett Gyóni költészetének motívumait úgy is érdemesnek látszhatott beleszőni a filmbe, mint a háborús szerelem és csalódás Tersánszky regényei mellett leghitelesebb és legnemesebb szellemi adalékait. A film slágere Gyóni leghíresebb verse, a „Csak egy éjszakára" szavait visszhangozza. A Pintér-féle irodalomtörténet utolsó kötete a költő eme versét ismerteti részletesen, kiemelve egyéb munkái közül[902]. A Gyóni-versek legújabb kiadása is a „Csak egy éjszakára..." címet kapta[903]. Eredetileg a Székely-film címe is „Csak egy éjszakára", melyet – nyilvánvalóan mert túlságosan plágiumízű – végül elvetettek. A film slágere nemcsak a hasonló című Gyóni-versre támaszkodik. A Levelek a Kálváriáról 2.rész 4. levél második versszaka is felismerhetően visszacseng a filmdalban. A versben így hangzik: „Ha írnád: Szívem, oly árva vagyok, / Ha írnád: Szívem, oly gyötrő az élet..."[904] A filmben: „Mondanád: csak egy éjszakára! / Mondanád: hogy szeretsz nagyon..." Ha csöndesebb szomorúsággal és reménytelenebb szépséggel is, azért a költő verse is a filmben visszhangzó éjszakára hívogat: „Ha elküldenéd bánatod, / Hogy átölelje itten az enyémet."[905] A Gyóni-élmény Tamáson s nem Székelyen keresztül hat a filmre. Tamás István a szabadkai Bácsmegyei napló munkatársa. 1913-ban Gyóni is Szabadkán tűnik fel a Bácskai Hírlapnál. A Tamás-film hősét Újvidékre, Gyónit Szabadkára

várták haza. Tamás Istvánt első verseskötetéért az írókat inkább túlértékelni hajlamos, udvarias Kosztolányi váratlanul megdorgálja a Nyugatban: „Divatos plakátköltészet."[906] Tamás, a sikeres gyermekregények (A szabadkai diákok) és a kisebbségi sorsot ábrázoló szépirodalmi művek érdemes szerzője talán úgy menekül az ambícióival lépést nem tartó siker által biztosított mérsékelt presztízsű íróegzisztenciából a filmhez, mint Gyóni a háborúba. A Gyóni-költészet témáinak nyilvánvaló kiaknázása késztethette Babitsot, hogy lírai filmként méltassa a szerzők melodrámáját: „Ami engem Tamás István filmjében kellemesen lepett meg: hogy lírát lopott át a celluloid szalagra... Szerintem ez a film igazi útja: illúziókkal érzékeltetni a valóságot."[907]

A híres Gyóni-költemény, a Csak egy éjszakára, Przemysl várában kelt, 1914 novemberében. Balogh István, a katona- és fogolytárs az irodalmi üzem és a médiapiac törvényei iránt sem érzéketlen módon elemzi a Gyóni-mítosz keletkezését s a Przemysl-mítosszal való kapcsolatát: „...heurékaszerű kiáltással fogadtak egy fiatal költőt, aki a harctér sebéből, az ostromlott Przemyslből küldözgetett költeményeket a távoli magyar hinterlandba. Acélosodott Gyóni neve."[908] A haditudósítóként Galíciát járó Molnár Ferencnek meséli egy dél-amerikai újságíró: „végigutazott most a fél földgolyón, az egész orosz háborúból ez az egy városnév népszerű."[909] Juhász Gyula: A halott vár legendája című versében Przemysl a keleti hódítás útját álló végvárként válik szimbólummá: „Trombita recseg, dob pereg, pirkadnak az egek, / Atyuska jött... Atyuska megy, ezer kéz tiszteleg. / A nap feltámad keleten, a kakas trombitál, / S örök nagyságról álmodik tovább – a przemysli vár!"[910] Az orosz térképeken, írja Molnár Ferenc, Przemysl, Kassa és Budapest egymáshoz közeli kis pontok a hatalmas orosz birodalom határán[911]. Juhásznál az európai hazát képviselő Lengyelhont védik a magyar katonák. Verse a cárt szólítja: „Száztornyú Moszkva és ezer nagy város mind tied, / Minek tenéked a hazám, e kicsi táj, minek?"[912] Molnár Ferenc felszabadulásként ábrázolja Przemysl visszahódítását: „Przemysl ma megint énekel ... ének mindenütt..."[913] Az orosz megszállás idejének molnári rajza több ponton a hitleri idők képét előlegezi: „A zsidókat haladéktalanul elkezdték kínozni, amikor bejöttek."[914] Tudjuk, hogy mindkét oldalon minden háborúban elszabadul a barbárság, a háború első idejének hazai értékelői és magyar katonái azonban úgy érezték, az orosz életnek más a „normális" kegyetlenségküszöbe, s így ők az akkor még a keleti despotizmusétól lényegileg különböző európai normák védőjének érezhették magukat. A *Café Moszkva* az utókor műve, mely a kortársaknál negatívabban ítéli meg a háborús eseményeket, melyeket az erőviszonyok részünkre mindenképpen reménytelen kalanddá tettek.

A *Café Moszkvá*ban mind Gyóni sorsa, mind Przemysl esete diszkréten kezelt forrás, mely – a szerelmi melodrámában névtelenségre ítélve – a háttérben marad. A szerzők sem Gyóni-, sem Przemysl-filmet nem kívántak csinálni, de kiaknázták a két téma népszerűségét, beépítve őket a poluláris melodráma sikerstratégiájába, rejtett patronokként állítva a hatás szolgálatába a hely és a személy mítoszát.

A *Café Moszkva* könnyen műfaja remekművévé válhatott volna. Hogy nem lett mégsem az, a szerény anyagi keretek mellett szereposztási problémák magyarázzák. Székely műve olcsó film. A rendező összeveszett Bingert Jánossal, a Hunnia filmgyár igazgatójával s átment a konkurens Magyar Filmirodához: „...a *Café Moszkva* olcsóbb volt, mintha a Hunniában készült volna."[915] Az ily módon még hazai viszonylatban is szerény lehetőségek között készült film nem járhatta Milestone: *Quiet on the Western Front* (1930) vagy Pabst *Westfront* 1918 (1930) című filmjeinek a háború hadműveleteit is felidéző epikus útját.

Súlyosabb teher a szereposztás problematikája. A két főszereplőt a személyiség nagyságrendi különbsége választja el egymástól. A pontos, korrekt de színtelen alakítást nyújtó Vértess Lajos versenyképtelen Tőkés Annával. Vértess később a Filmkamara alelnökeként tevékenykedett, 1945 után pedig eltiltották a fellépéstől. Tőkés Anna erős egyéniség és jó színésznő, de nem filmszemélyiség, sztárolása kudarcba fullad. A típust, melyet Tőkés Anna is megtestesít,

a modoros és boldogtalan, titokzatos és bátor lelkű, szenvedő és szenvedést okozó asszonyt, akit különös egzotikummal ruház fel, hogy sehol sincs otthon a világban, Zarah Leander valósította meg sztárszinten.

17.1.2. A Café Moszkva műfaji és stílusproblémái

17.1.2.1. Stílusteremtő melodráma

Székely filmje stilárisan a film noir felé mutat. A *Café Moszkvá*ban a háborús film műfaja előlegezi a negyvenes évek filmműfajainak háborús stílusát. A film noir, mely a harmincas évek glamúrfilmi boldogságmitológiájának az új világháborúval való találkozásából született, a háború felé tartó világban alapozta meg és a háború idején teljesítette be formáját. A reménytelenség által felszabadított emberek ismerik meg, a kétségbeesésen túl, a boldogságot. A film noir világában el kell lopni vagy rabolni az élettől, ami természetes módon járna nekünk. Olyan dolgok váltak kevesek számára s nehezen hozzáférhetővé, amelyeket az élet természetes részének véltünk. Ennek következtében a film noirban minden háború: a mindennapi élet és a szerelem is. Az embersors pervertálódik: előtérbe kerül az, amit a görögök isteni eredetűnek tartottak és végzetnek neveztek, míg a vizsgált kor gondolkodója, Freud, állati eredetűnek tart és halálösztönnek nevez, s a halálösztön diffúziója, a megzavart, irányt és értelmet vesztett élet halálgravitációja határozza meg az élet képét. A szépek, az érdekesek, a mélyek, a magányos, csak titkon jelentős, jóságos, de ezt is titkoló, kallódó emberek öngyilkos típusok, ösztöneik célja a halál (pl. Jean Gabin és Huphrey Bogart filmjeiben), míg a tömeges, jelentéktelen, szapora és üres típusoknak a mind kegyetlenebb világban eszközük a halál, melyhez így ellentett módon, de mindenki bensőségesen viszonyul.

17.1.2.2. Tendencia és műfaj

A felületes kortársi filmkritika is megérzi, hogy a *Café Moszkvá*ban a komédiákénál súlyosabb emberi problémák emlékét sikerül felidézni a szentimentális melodráma konvencionális világában és a mozi léha közegében. „A *Café Moszkva* az első magyar film, amely izgalmas." – olvassuk Hatvany Lili színházi és mozilevelében[916]. Remeklés a gáztámadás reggele. Timár József vigasztalan, szürke esőben igyekszik átjutni a frontvonalakon. Az esti menekülést szelíd erdei hajnal képei követik. Szünidő-hangulat. Boldog nyár. Hallgató erdő. Béke. Lombok. Mókus. Madárszó. Timár nyugodtan üldögél. Egyszerre a mókus élettelenül lehull az ágról. Gáz terjeng. Gyanútlan embereket látunk a lövészárkokban. Timár riaszt. Kiáltás: „Gáz!" Gázálarc alatt eltűnő emberarc. A háborús arc metamorfózisa. „Látszólag csak a váltakozó hadiszerencsét akarta a film ábrázolni, de ennél többet mond: a háború céltalan, értelmetlen pusztításáról beszél." – írja Nemeskürty[917]. Székely önéletrajza, amely vitatkozik is Nemeskürtyvel, e ponton mintha Nemeskürty filmtörténetének szavait visszhangozná: „Sikerült a háború céltalanságát megvilágítanom a kis galíciai város sorsán keresztül..."[918] *A Café Moszkva,* sem a háborús, sem a pacifista propagandafilm értelmében nem politikai film. Kétségtelenül igaz, hogy háborúellenes tendenciájú, de ugyanakkor nem tendenciafilm.

Az első világháborút nem követte mély múltfeldolgozás, de a feledni akaró, felületes és élveteg kort időnként meglátogató, múltra irányuló bűntudat, mely egyben jövőre irányuló balsejtelem is, néha váratlanul felidézi az elmúlt háborút. Szép Ernő az Ádámcsutka – a Lila ákác kiábrándult ellendarabja – hősnőjét figyelmezteti, hogy aki a háború után ugyanúgy él, mulat és táncol, mint a tízes években, az hullákon táncol: „Nem, én nem táncolok. Mikor fiú voltam, nem

volt divat a tánc. Mikor divat lett, akkor meg már nem voltam fiú... És aztán háború is volt, nekem azt se szabad elfelejteni. Az elesetteknek a homlokát rugdosnám, ha táncolnék. Nevessen ki, szabad."[919] A háború felidézése az elfojtott visszatérése, melyben a harctéri borzalmak, a felszabadult kegyetlenség és az élet olcsóságának és törékenységének képe minden egyéb elfojtott problémára és bűnre is figyelmeztető intés. A háborús film a labilis kort emlékezteti a halálra: nagyobb bajok vannak, nem csak közgazdasági dilemmák, az infláció az emberinfláció következménye. E háborús film így sokkal inkább prófécia mint krónika.

A háborús melodráma nem a hősiesség pátoszára épít, mint a harctéri eposz, nem is az iszonyatra, mint az előbbi műfaj pacifista változata. A háborús melodráma a kalandos határszituációk embersorsokat radikalizáló hatalmát aknázza ki. A melodráma introvertált kalandfilm s a háború a maga iszonyú módján – megoldani nem tudott problémákkal küzdő korok számára – felszabadító kaland is, mely megszabadít a komplikációktól. Szomory Dezső háborús regénye így jellemzi a háború eme szerepét: „Nem is értem, hogyan kívánhattam valaha egyebet is ezen a világon. Minden komplikáció úgyszólván kihalt bennem. A létem gyökerét érzem, valami olthatatlan primitívségbe mártva."[920] A hazatérő nemzedékeknek a háború életfogytiglan kimeríthetetlen nagy témája. A volt frontharcosok meglátják egymáson, felismerik egymást mint a kábítósok, és nem fogynak ki a szóból. Az első világháború, félúton a régi háborúk és a gépesített, nagyüzemi emberpusztítás között, a kezdeti lelkesedés idején, az ideológiájában is a barbarizálódást igenlő második világháborúval ellentétben, még lovagi illúziókkal, „nagy ábrándokkal" csábított.

A *Café Moszkva* olyan háborús film, amely elsősorban nem a front borzalmait ábrázolja, hanem azt, hogy a háború által elsodort és próbára tett emberek hogyan nőnek ki a konvencionális élet és az általa kinevelt személyiség korlátaiból, aminek következtében egyik oldalon sem térhet vissza a régi világ, amelynek a háború kollektív és nemzetközi öngyilkossági aktusa volt. Paradox dolog a háború „nevelő hatása": a nemzeti jelszavakkal indított háború az osztályharc eszméjét vitte győzelemre. A nacionalista háború pusztán internacionalista ellenhatást nemzett volna, ha háborút lezárni képtelen, igazságtalan béke nem hívta volna ki a nacionalista ellenhatást. Így a háború duplán folytatódik, két forrásból táplálkozó hidegháborúként. A fantázia segítségül hívja – a zavarosabb hidegháború megértésére törekedve – az egyszerűbb nagy háború képeit.

A frontélmények falszifikálják a konvencionális élethazugságokat és az embernek az élettől való hamis követeléseit. Végül az embert minden törekvéstől és követeléstől distanciálják. „Amikor másodszor, harmadszor ment vissza az ember a tűzvonalba, a hiúság, dicsvágy, vagyonszerzési ösztön, hatalomszeretet, földimádat, szerelem, nő és szépség mind elmaradtak tőlünk körülbelül abban a zónában, ahol a szakácsok, trének és vezérkari tisztek panaszkodtak a maguk embertelen sorsa miatt."[921] A háború benyújtja a számlát a banalitás világának, melynek tehetetlensége és önzése katasztrófába vitt. A háborúban a banális embert is bekebelezi a határszituáció, amelyet a nem-banális vagy „fausti" ember a békében is megél. A háborút az uralkodó elitek csinálták, nem a műhelyüket, földjüket, családjukat parancsra odahagyó kisemberek akarták. Miután a háború kirobbant, válik világossá, hogy csak eszközeiben különbözik a békétől. Gazdasági, jogi és politikai eszközökkel is – kissé lassúbb ütemben, de biztosabban – meg lehet semmisíteni vagy rokkanttá tenni népeket, csoportokat, nemzedékeket. Miután kívül is kirobban a háború, tűnik fel, hogy a lélekben eddig is zajlott: a kor uralkodó embertípusának lelkülete maga az állandó, mindennapi békétlenség. A titkos és szubjektív hadiállapot a kor „normális" lélekállapota vezet a nagy háborúk felé. A „fausti" ember öngyűlölete magára ismer az iszonyat kalandjában, melyből az új banalitás paradicsomi vágya sarjad.

A korszükséglet kérdéseket tesz fel a háborús epikának, a háborús epika pedig három évezred tradícióit hívja segítségül, amikor válaszol. Az Iliászt vagy a Megszabadított Jeruzsálemet

nem azért olvassuk, hogy ismereteket szerezzünk az ókori és középkori háborúkról. A háborús mozimelodráma sem a háború külső eseményeinek krónikája. A háborús kalandfilmre vagy háborús románcra a kalandfilm általános törvényszerűségei érvényesek.

Minden gyermeknek ki kell lépnie előbb az anyával való kezdeti szimbiózisból, utóbb az anya dominanciája által meghatározott otthonból. A kilépő és elszakadó lány – önmagában – magával viszi a nőt, míg a fiú, aki elvesztette az anyát és szeretőt még nem talált, az azonos pólusúak taszítása által meghatározott s az otthon ellenprincípiumát képviselő férfivilágba kerül, melynek alkalmas szimbóluma a háború. A kalandfilm témája az ember második kiűzetése: ahogy egykor meg kellett tanulnia a paradicsomon kívül élni, ahol elvesztette azonosságát megnyilatkozásaival, tevékenységével s a cselekvés így kínná, rabsággá, kényszerré és büntetéssé vált számára, úgy most meg kell tanulnia otthon (anya, szerető) nélkül élni.

A kalandfilm a magányos hős története. Az ősbizalom által cserben hagyott ember, aki elveszti a feltétlen elfogadottság biztonságát és a feltétlen elfogadás lelkesültségét: egyedül marad, társas helyzetekben is magányosan, társai nem társak, csak tárgyak. A szolidáris kooperáció helyébe kölcsönös manipuláció lép: harcihelyzet.

17.1.2.3. A háborús film mint férfifilm és a bajtársiasság mitológiája

A *Café Moszkva* férfifilmként, harctéri kalandfilmként indul, mely a háborús románc – a találkozó és elváló háborús szeretők – műfaja által felkorbácsolt melodráma, a férfinak a nőhöz való lázadozás által hátráltatott megtérése felé halad. A háborús propagandafilm dicsőíti az áldozathozatalt és démonizálja az ellenfél céljait. A pacifista propagandafilm a háborúba vonulók hazafias lelkesedését állítja szembe a háború valóságával, melynek embertelen természete eltorzítja a résztvevőket és leleplezi a háborút kreáló hatalmak hamis indítékait. Gyóni Géza háborús költészetének ugyanaz a problémája, mint minden háborús hősábrázolásnak. A költő attól félt, hogy háborús uszítónak tarthatják, amiért – katonaköltőként – a háború tette naggyá. Mi a kiút e dilemmából? „Határozottan azt az álláspontot foglalja el Gyóni, – magáévá tévén (ha már megvan) a háborút – hogy erőt öntsön csüggedő társainak lelkébe, mert érzi, bár nem is a magyar gondolat harca ez, de ha vesztünk, vesztett az ország is. Életének legnagyobb tragédiáját itt érezte."[922] Ha a harctéri film sem nem háborús, sem nem pacifista propagandafilm, akkor a háborút olyan katasztrófaként fogja fel, amelynek felidézése vagy megfékezése fölött a film hősének nincs hatalma. A harctéri férfifilm a katasztrófába belevetett bajtársak viszonyát állítja középpontba, akik az embertelen és objektíve gonosz helyzetben igyekeznek felelősséget vállalni egymásért, helytállani, megőrizni és megvalósítani erényeiket. A helyzet kész, nincsenek alternatívák, s a feladat technikai vonatkozásai kerülnek előtérbe: tartani egy magaslatot, elfoglalni egy állást, felrobbantani egy hidat, kitűzni egy zászlót. A harctéri férfifilmekben olyan erényekről, bátorságról, megbízhatóságról, együttérzésről, felelősségvállalásról van szó, amelyek más hagyományos férfiműfajokban (pl. a lovagfilmben vagy westernben) is szerepet játszanak. A harmincas és negyvenes években készült legjobb háborús filmjeink, a *Café Moszkvá*tól a *Sarajevo*ig – a világméretű kollektív akarati és erkölcsi katasztrófákban helytállani próbáló egyének történetei.

Az újkori kapitalizmus lebontja a társas viszonyok közösségi formáit. Az ember nevelődését kitevő elszakadások végül a családot is megtámadják és a párosviszonyt is az alkalmi örömszerzés értelmében trivializálják. A bajtársiasság, az egyedül maradott emberek külső szolidaritása, nem azonos a boldogító ősszolidaritással, mely olyannyira teljes, hogy nem kíván mérsékletet, óvatosságot, s a sértés, bántás, önzés kitörései is belefférnek. Az ősbizalom naiv boldogságába, a tudattalan ősboldogságba a meghasonlás teljes kiélése is belefér, mert a boldo-

gok az egyenetlenségek és elfogultságok harcaiban is bizonyosak az egymás iránti elveszíthetetlen szeretetben, mint közös világuk végső alaptényében. A bajtársi szolidaritásban épp az a szép, hogy egymás számára semmit sem jelentő emberek hoznak egymásért – szükségesként felismert s nem valami mámor vagy elfogultság által motivált – áldozatot. A bajtársi szolidaritás az idegenek szolidaritása, akik megpróbálják elképzelni, hogy a partner is hasonló ember, s ha ez nem sikerül, legalább úgy cselekedni, mintha el tudnák képzelni.

A bajtársi szolidaritás pátoszát épp az adja, hogy soha nem nyújthatja azt, amit a szerelem. A *Casablanca* zárójelenetének pátosza, hogy Renault nem nyújthatja, amit Ilsa, Rick mégis Renault társaságában megy el. A szerelmesfilmek happy endje az ősszolidaritást idéző mivolta mértékében jó vég, mely akkor következik be, ha két ember nem észleli többé egymás között azt a határt, mely a szubjektum-objektum viszonyt, a konfrontáció világát jellemzi, s összekeveredett személyiségük külső kettősségének belső egyezsége, dupla létük bonthatatlan egysége a mitikus éden hagyatéka a földön, a véres, verejtékes és meghasonlott világban.

17.1.2.4. A háborús melodráma mint a harc világába visszahozott nő története

A *Café Moszkva* csaták közepette játszódik, de nem a nagy csaták története. A melodrámában nem a férfi-nő viszony zavarja a háborút, hanem a háború a férfi-nő viszonyt. A háború elveszti a „szent" háború minősítését, s a férfi-nő viszony tesz szert a kollektív mozgalmak által elveszített pozitív jegyre. A *Café Moszkva* mint harctéri férfifilm feladata, hogy keretet adjon a hőseit különösen elembertelenedett élet- és személyiségellenes létfeltételek közé helyező melodrámának. Hogyan működnek a boldogságcentrikus késztetések a beszámíthatatlanná és rosszindulatúvá lett világban? A nők az élettel kapcsolatos közelebbi és átfogóbb felelősséget viselnek, mélyebb és közvetlenebb a vele való kapcsolatuk. Nemcsak elviselik vagy kihasználják a világot, hanem befogadják és újjászülik. A teremtő teremtményt konstitúciója emlékezteti a kozmosszal való biológikus és misztikus egységére. A férfifilmek színhelye komor és kegyetlen világ, amelyben a nő csak emlék és legenda. A magukra maradt férfiak világa, akik a távolból gondolnak a nőkre, a világ, amelyből kiemelték a nőket: háború. A nő nélküli társadalom hadsereg. A nőhiány felértékeli a nőt: magát a női nemet idézik fel a tőle elzárt, egymásra uszított, homogén, túlférfias világba számkivetett férfiak a háború ellentéteként. A háborús film, melybe visszahozzák a nőt, melodrámává válik. Bár a háborús melodráma miliője a háború, nem róla szól a történet, főszereplője a szerelem. A háború okozat, az ember inflációjának következménye. Az okokat, az ember és ember közötti elemi félreértéseket a háborús melodráma a két idegen közötti legintimebb viszony, a szerelem segítségével tárja fel.

A háborús melodrámában a háború a halálösztön feltolulása és pusztítása, mely a libidó csődje következtében tért vissza, tett szert pusztító túlhatalmára. A férfiak egymásnak esnek és egymás vérét ontják egy elárvult társadalomban, amely fölött már nem őrködik, a civilizáció és humanizáció angyalaként, a nő. A nő szuka, kéjgép, legalábbis a férfi annak hiszi, és a nő nem tudja helyreállítani becsületét *(Gilda, Casablanca, Notorious).* A nagy háborús melodrámákban a nő becsületének helyreállítása jelenti a győzelmet a háború felett. A nő becsületének eme áhított helyreállítása néha meglepően kacskaringós utakat jár be: a *Darling Lili* (Blake Edwards, 1969) hősnője pl. dupla kém és áruló, mert a logikája egészen más mint a háborúé és végül hajótörést is szenved rajta a konfrontáció világa.

17.1.3. A kalandfilm rejtett nőgyűlölete explicitté válik

Van két magyar film, Székely István *Café Moszkvája* és Radványi Géza *Sarajevoja*, amelyekből teljes egészében, fontos motívumai összefüggésében levezethető Kertész *Casablancája*. A tömegfilmet olyan mértékben preformálják a kor divatos populáris mitológiái, a műalkotás a mítoszban olyan konkrétan preformált, a nemzeti filmgyártások olyan mélyen gyökereznek egy nemzetközi „folklór"-kommunikációban s a filmek annyira beágyazódnak a fejlődő műfaj gondolatmeneteibe, hogy ez nem jelent feltétlenül a filológiai hatáskutatás szellemében értelmezendő összefüggést a művek között. A szóban forgó filmek messzemenő rokonsága, amennyiben a függés és hatás hipotéziséből indulunk ki, történeti érdekesség; amennyiben az emellett szóló érvek nem győzik meg az olvasót, a független művek mély rokonsága még izgalmasabb problémát vet fel, a kollektív tudat, a műfaji logika, a műfaj mint a véltnél szervezettebb, komplexebb és állandóbb, kultúrák feletti tényező s a tradíciók kollektív kommunikátora problémáját. A film alábbi értelmezése nem igényli a Székely és Kertész művei közötti történeti összefüggés hipotézisét. Ám az utóbbi, a tényleges hatás sem lehetetlen.

A *Casablancát* a keletkezéséről szóló könyv írója a „majdnem perfekt szellemi tolvajlás"[923] esetének nevezi. Kertész a legjobb rendezésért, Julius J. Epstein, Philip G. Epstein és Howard Koch a legjobb forgatókönyvért kaptak Oscar díjat, s a film maga is megkapta az év legjobb filmjének kijáró Oscart. Az eredeti darabot, melynek szerzői nem kaptak díjat, örökre elsüllyesztették, soha nem került elő a Warner Brothers széfjeiből. A film készítői természetesen nemcsak az eredeti darabot zsákmányolták ki, a műfaj korábbi s főként kevésbé ismert darabjait – mint minden Hollywood-film – teljes gátlástalansággal használják fel. A *Café Moszkva* 1936-ban, a *Sarajevo* 1940-ben készült. A vizsgált variációs sorba tartozik Tóth Endre *Toprini nász* (1939) című filmje is. A *Casablancát* 1943 februárjában mutatták be a mozik. Világpremierjét 1942 novemberében tartották. (A filmet 1942 április 10. és május 25. között forgatták.)

A *Café Moszkva* sikert aratott Amerikában. Székelyből és Tóth Endréből, a *Café Moszkva* illetve a *Toprini nász* alkotójából sikeres Hollywood-rendező lett. Kertész, Székely és André de Tóth a Hollywoodban világkarriert csinált budapesti rendezők három nemzedékét képviselik. Radványi Géza Európában csinált nemzetközi karriert. Magyarország ama filmgyártó országok közé tartozott, amelyekre Hollywood odafigyelt. Így készülhetett a *Fűszer és csemege* (Ráthonyi Ákos, 1940) című filmünkből, pontosan úgy, mint az angol *Gaslight* (Thorold Dickinson, 1940) alapján vagy a svéd *Intermezzo* (Gustav Molander, 1939) nyomán, hollywoodi remake (Gregory Ratoff: *Intermezzo*, 1939, Cukor: *Gaslight*, 1944). A Kertész-film és a magyar melodrámák motívumainak összehasonlító vizsgálata alapján feltételezhető, hogy ha a *Casablanca* alapjául szolgáló darab, az Everbody Comes to Rick's szerzői, Murray Burnett és Joan Alison nem is, de Kertész bizonyára s a forgatókönyv írói talán szintén ihletforrásul használták filmjeinket.

A *Casablanca* és a *Café Moszkva* közös kiindulópontja az asszony által elhagyott hős sértődése, haragja. Mindkét film hősnőjének a női nem becsületéért kell megküzdenie a férfival. Mindkét filmben a kiábrándult férfi titkolja és szégyelli s a nagylelkű nő vállalja fel a szenvedélyt. Mindkét film színhelye ostromlott város s a hős szíve is ostromlott erőd. A feslett és kiábrándult világ közepe Székelynél is, Kertésznél is egy lokál, ahol megküzd egymással szerelem és háború.

A hőst kiábrándító illetve a hitét visszaadó nő a *Casablancá*ban azonos, a *Café Moszkvá*ban két különböző nő, mert a *Casablanca* „második menet"-típusú, míg a *Café Moszkva* „második sansz"-típusú melodráma. A „második menet" típusában ugyanaz a pár kap második sanszot. A „második menet" típusa felfogható a „második sansz"-típus további sűrítéseként.

A férfivilágba visszavonuló harcos számára nem világos, hogy ő hagyta cserben a nőt, vagy a nő őt. A háborús melodrámában alkalom nyílik a férfi számára, hogy lereagálja sértettségét s a nőnek is alkalma van, hogy tisztázza magát. A *Café Moszkvá*ban, akárcsak egy évvel előbb az *Édes mostohában,* levelet osztanak. Ott a kis hősnő nem kapott levelet, itt rossz hírt kap a hős. Mindketten elvesztik otthonukat és a kollektív kötelmek világába lépnek át. A kolomeai tiszti szálloda, akárcsak az *Édes mostoha* nevelőintézete, a száműzetés háza. Mindkét film témája az árvaság, mely a gyermeket még külön jelzővel terheli, a felnőttet már nem. Erzsike panaszkodik, sír, Szilágyi főhadnagy közönyös arcot vág. „Rossz hírt kaptál?" – kérdik bajtársai. Semmi! Minden a legnagyobb rendben! A Balogh-film Erzsikéje és a Székely-film főhadnagya is másik nőt talál, aki pótolja az elveszettet. Erzsike édes mostohát kap, a *Café Moszkva* pedig arról szól, hogy a szerető sem más, ő is édes mostoha, akit nehéz elfogadni és könnyű elveszíteni. Az *Én voltam* hősnője a börtönben vár az üzenetre, amelyet nem kap meg. Az *Édes mostoha* hősnője a társat érti félre, az *Én voltam* hősnőjét társa érti félre, a *Café Moszkva* hősét az olcsó nő és a semmire sem kötelező szerelem hideg érintése sokkírozza. A *Casablancá*ban szakadó esőben olvassa Rick az őt elhagyó Ilsa búcsúlevelét. A szétfolyó levél búcsúztatja a hősiesség és szerelem ábrándját, s teszi Ricket cinikus üzletemberré. A férfi nem sírhat, a levél siratja el helyette az elsiratni valókat. Egy síró levél!

A *Café Moszkva* Gyóni Géza verseivel egybecsengő motívuma a szerelmi árvaság, a levelet váró férfi csalódása: „Levelek jönnek... (Csak én nem kapok.) / Levelek mennek... (Hát én minek írjak?)"[924] A klasszikus szerelmi költészet által képviselt érzület vágyat szító beteljesületlenségét és örök epekedését groteszkül szomorúvá fokozza, hogy a háború és hadifogság természetellenes helyzetében a vágy tárgya már nem maga a nő, csak a levele, de a nőről a levélre átvitt szerény vágy sem teljesül: „Lelkembe mint a kút mélyébe nézek: / Színén irigység nem ver már hullámot. / Csak kapjanak mind levelet szegények. / Hisz én már tőled úgyse, úgyse várok."[925] A költő a háború és hadifogság éveiben mindössze négy képeslapot kapott a szeretett nőtől. A vizsgált élménykomplexumot könnyedén kezelő triviális film a költő által tragikusan megélt élmény ama részét dolgozza ki, mely minden szerelem univerzális élményállandója. Ez teszi lehetővé a paradox helyzet előnyeinek felfedezését és érzelmi kihasználását. A férfiban a közös boldogságot vizionáló vagy nem vizionáló nő igenje vagy nemje ugyanúgy a helyzet objektív gonoszságának példája mint maga a háború. A nem válaszoló nő a békében egy könyörgő vagy vágyódó tekintetre nem válaszol, a háborúban egy levélre. A háború előnye, hogy a katonának módjában áll bűnnek tekinteni a vágyott nő vétkét, mely a békében is megsemmisítő hatású, de mindennapi kegyetlenség, amiért még haragudni sincs joga az áldozatnak.

A *Café Moszkva* cselekményét a levélmotívum indítja. Levélosztás a tiszti szálláson. Szilágyi főhadnagy (Vértess Lajos) számára rossz hírt hoz a posta. A rossz hír a nő árulásának híre. A nő az, aki otthon várt: a nő és a haza ekvivalensek. Hősünknek eddig volt otthona, ha el is kellett hagynia, most azonban az otthon a haza hagyta el őt. Nem a hős hazaáruló, hanem a haza (a nő) hősáruló. Ezzel válik sorssá a katonaélet; a hazavárt katona számára a háború csak epizód, a holtak, áldozatok és vesztesek számára azonban sorssá válik. A hadjárat ezzel olyan kalanddá lett, amelyből – a halálhoz hasonlóan – nincs hazatérés. A byronista hős egész léte a halál, a visszaút nélküli átkelés, a pótolhatatlan és totális veszteség módján strukturált. Az eredeti byronista hős cserben hagyta a világot, az új hőst cserben hagyta a világ.

A háborús epika dramatikus magva az érzelmek elárvulása és az intimviszonyok megcsonkulása: a hőst megfosztják egy nőtől s a háborút a harag mozgatja (Meneláosz) vagy a sértődés (Akhilleusz) bonyolítja. A sértődés összefügg a nővel: a hős a nőre vagy a nőtől megrabló világra sértődött. A háború a férfi száműzetése a koedukált világból, ami fel is értékeli a nőt, de ambivalenssé is teszi a hozzá való viszonyt. A nőhöz való sértett, gyűlölködő vagy óvatosan távolságtartó viszony a kalandfilmi hős elmaradhatatlan jellemzője. Nemcsak a háborús

filmben, a harcra, kalandra kivonuló, verekedő és hódító férfiak összes műfajaiban érezhető a nővel szembeni meghatározatlan gyanú és sértett szemrehányás.

A nemek egymásra irányuló kölcsönös szorongásait ugrásszerűen fokozó háborúktól függetlenül is folyamatosan halad előre a nemek viszonyának elvadulása, az erotikának az érzelmi és esztétikai nemi idealizációs képesség, a szerelemmítosz elvetésével párosuló felszabadítása s kamaszos harci játékká való átminősítése. A tömegtársadalom általános emberinflációjának következménye a nemi infláció, a leértékelt nemi tárgyak túlkínálata, melyet Karinthy az új ember infantilizálódó önmitizálását megszálló kamaszérzület elhatalmasodásaként jellemez. Az író a húszas évek végén figyeli meg „kedves ismerősünket, a Nősténybestiát és partnerét, a tőle megszokott Nősténygyilkoló Vadhímet, akit, miután véres és kéjes kötelmét abszolválta, kifacsart citrom gyanánt rugdal el az a csalfa, aki csak kacag, kacag..." [926] A békeévek szerzői azt hitték, hogy „a hatalom és győzelem az erős állaté, s nem a kétkedő, kereső emberszépség jutalma."[927] Az új háború felé haladó emberiség, érezni kezdve a kíméletlen tülekedés bosszúját, a kultúra elárulásának felhalmozódó és megfordíthatatlanná váló következményeit, keresni kezdi az új kor asszonyában a régi nőideál emlékeit. Míg a békebeli emberinflációban közvetlenül egymásra irányul a nemek félelme, a háború külső fenyegetésekre tereli át az egymásra irányuló félelmeket. Az elszakadás által egzotizált nemek a próbatételek kiállása esetén újra felfedezik a nemi idealizációt. A kort a tékozló nagy érzések vágya jellemzi, melyet nem kísér olyan hit, hogy a legtriviálisabb formákon kívül is fel mernék őket idézni. Ez a már rég elavultnak érzett műfaj, a melodráma malmára hajtja a vizet.

Mind a Gyóni-versek, mind a Székely-film témája a férfi rettegő bizonytalansága, aki tradicionális nőképe érvényét félti a felfordult világtól: „Szólj, szólj: aki a csillagok között / Ragyogtál felém annyi éjen, / Ugye nem lehet, hogy köntösöd / A sárba érjen!"[928] A nő fetisizálásától elválaszthatatlan a nőellenesség, az imádatot nyomon követi a bosszúszomj. A nő imádása alkalmilag legyőzött nőgyűlölet. A gyűlölet korbácsolta fel azt a nőre irányuló intenzív ingert, melyet az imádat szimpátiaérzésekbe fordítva száll meg és vesz igénybe.

A *Casablancá*ban a nőgyűlölet jogtalan, mert Ilsa gonoszsága kegyes csalás. *A Café Moszkvá*ban áruló asszonyról hoz hírt a levél, a nőgyűlölet mégis jogtalan, mert a hős gyűlölete magát a női nemet sújtja, a Nő eszméjére irányul s nem csupán az áruló nőre. A gyűlölet határtalan érzés, fontolást, mértéket nem ismerő. A gyűlölet zúduló valami, a talajvesztett szubjektivitás földcsuszamlása. A *Café Moszkva* csírájában, két ember viszonyában tanulmányozza a gyűlölet érzését, melyet az egy évvel későbbi *Két ember a bányában* a társadalmi csoportok viszonyaiban állít elénk. A Székely-film a *Casablanca* előzménye, amennyiben mindkét mű az alapvető csalódás és a kietlen gyűlölet egzaltációjából kiinduló szerelmi gyűlöletfilmként indul, s eme nehezített kiindulópontra építi a nagy szerelem próbatételeit.

17.1.4. Találkozás és búcsúzás (A Café Moszkva lokáljelenete)

A film cselekménye Kelet-Galíciában játszódik. 1915-öt írunk. Az orosz csapatok visszavonulásakor Verjusa (Tőkés Anna), Szuharov tábornok (Csortos Gyula) felesége, a magyar hadak által megszállt Kolomeában reked, ahol egy mulató énekesnőjeként tengeti életét.

A magyar főhadnagy a csalódott Rick őse, akit elárult egy nő. Az áruló nő úgy tartozik itt is egy város, Újvidék emlékéhez, mint Ilsa Párizshoz a *Casablancá*ban, s mindkét nő a háború előtti világot képviseli: ami elveszett. Hősünk kilép az estébe, egy könyörtelen kozmoszba, a halandóság és magány világába, ahol arat a halál. A meg nem értés és gyűlölet fantomvilágában, a szubsztanciátlan árnyékvilágban idegen dallam, orosz zene szenvedélye remeg és bánata

száll. A háborús éjbe kilépő főhadnagyot a kéj zenéje csalogatja. A felborzongó éj csábdala szólít, s a lokál felé vezet a sötét utakon. Követjük a zene csalogató hangjait, a főhadnaggyal tartunk. Végül belépünk a lokálba. A sztoicizmusból és szkepticizmusból kikevert katonaarcot viselő férfi a nem kívánt kéjeket ígérő éjben betér a mulatóba, melyben a szépasszony énekel. A *Casablancá*ban is magányos embergyűlölő gubbaszt a lokálban, melyből idegen dallamok szűrődnek ki a megszállt város nyugtalan éjszakájába. Mindkét film cselekménye egy lokál, a Rick's Café, illetve a Café Moszkva körül forog.

A fenyegetett világban, a háborús éjszakában, a megszállt város mulatójában, az ellentétes táborokhoz tartozó embereket összehozó örömtanyán hisztérikus intenzitásra tesz szert az „egy nap a világ" hangulata, melynek apokaliptikus pesszimizmusa az élet egészét értékessé tevő, megbízható struktúrák és garanciák megrendülését feltételezi. Az értelmes és boldog világban nem külön élvjavak testesítik meg a jót. A boldogság az egész élet boldogsága, a tevékeny élet öröme, melybe a harcok és áldozatok is belefémek. Az örömöket a bukott világban hajszolják. Az idegenbe kilépő, elárult és magára hagyott ember új élete az azonnali kéjek ígéretét hirdeti. Az élet értelme a pillanatba költözik.

A tér: senkiföldje. Az idő: átmeneti állapot. A törvényen kívüli város viszonyainak ideiglenessége megbízhatatlan társadalmi állapot. Ostromlott városban találkoznak a kettészakadt világ hősei, mint a norvég Ilsa és az amerikai Rick Casablancában. Két ember, aki mindent elveszített és most itt ül az élet zátonyán, felfordult világban, amellyel nem tud azonosulni, egymás számára is idegenként. A nő, akárcsak a *Casablancá*ban, már itt is útlevelet akar szerezni, csak a férfi segítségével juthat át a határon.

A *Café Moszkva* elején Szilágyi főhadnagy kezében van a Kulcs, a *Casablanca* tranzitvízumának megfelelője, mellyel az asszony és a hozzá tartozó férfi (férje által mellé rendelt s férjét képviselő őrzője), elhagyhatnák a várost. Az asszony itt is felajánlkozik, s szintén kosarat kap.

A nő ki akarja használni a férfit, ezért kacérkodik vele, a férfi pedig gyűlöl minden nőt. A lokálban gubbasztó főhadnagy újságjába bújik, Rick a sakktáblájába. Mindkét hős gubbasztását megzavarja a nő bevonulása, és mindketten sértett megvetéssel menekülnek a nő elől.

Ebben a helyzetben hangzik fel a nő dala. Verjusa énekel: „Felhő száll a Néva felett az égen, / Petrográdon zúgva süvít a szél, / Sóhaj száll a szívemen át az éjben, / Most meghalni volna jó, / De ki tudja mért?" A melodráma szerelmi slágerében megnyilatkozó szemérmetlenség lényege a teljes – ilyen fokú teljességében tilalmas és nemcsak önmagunk, a környezet számára is veszedelmes – önátadás a hangulatnak. A tökéletesen idegen azaz árnyékszerű világ feloldó és tehermentesítő kéje olyan kihívás, amely a halálösztön munkája: „Most meghalni volna jó..." – énekli az asszony. A felelőtlen kéj intenzitását ígéri. Nem időt és életet, hanem mindennek ellentétét. Mámoros megkönnyebbülést, mely felemészt s a szorongást a jövő gondjaival együtt veti el. E percben a szerelem ígérete a láng a világéjszakában s az emberek, a szeretők a körötte repkedő rovarok.

Riasztó és vonzó a lecsúszott Verjusa cifra szépsége. Tőkés Anna csípőre tett kézzel, a test vonalait súlyos ezüstbe vonó ruhában áll, mely szoborrá, felszikrázó kinccsé teszi a nőt. A dizőz énekel. A férfi, aki pillanatra felnézett, ismét újságjába mélyed. A strucctollal ékített nő, a kihívó szépség túl erős ingerei igazolni látszanak a férfi félelmeit. A nő nem otthon, a világ idegen hely, az értékek puszta szavakká lettek, a vallomások elévülnek, a hűségeskük érvényüket vesztik.

Tőkés Anna az érett asszonyt és a halálvágyat játssza el. Nemcsak a népek országútján vagyunk. Nemcsak a nemzeti kultúrák és társadalmi rendek határain. Az életkorok határain is. A *Café Moszkvá*ban visszatér az érett asszony második szerelme, a női „utolsó tangó" témája, melyet már *Az okos mamá*ból ismerünk. Ezt jelzi az alapvetően inkább menekülő és magakéretű

női érzékenység ajándékozó szenvedéllyé válása, a női szerelem introvertáltságával való hősiesen obszcén szakítás. „Mondanád: csak egy éjszakára! / Mondanád: hogy szeretsz, nagyon! / Mit bánom én, hogy mi lesz az ára, / Mennyi könny! És fájdalom."

A női utolsó tangó egyben 1915-ös utolsó tangó. 1915-ben a második (és utolsó) szerelem vagy a „naplemente előtt" asszonymelodrámája egyben egész birodalom „naplementét", a régi orosz nemesi világ végnapjait jelenti. Nagyobb veszteségek mozdulnak a galíciai kisvárosi éj sötétjében, mint a helyi hadiszerencse forgandó és alkalmi változásai. Oroszországot, mely hagyományosan ellenségként élt a köztudatban, a forradalom után a szánalom és félelem érzései értékelik át a magyar középosztály tudatában. A tizenkilences kommün emlékei is a vajúdó orosz birodalom felé irányítják a szorongó kíváncsiság kérdéseit. Mi vár ránk? Reánk is ez vár? A forradalmak korában a polgárvilágnak kell megküzdenie a hanyatlási és fenyegetettségi érzésekkel, melyeket az előző évszázadban a nemesek éltek át. „Csortos mint örökké zsebrulettjével babráló, belső zaklatottságát kívülről magára erőltetett nyugalommal leplező orosz tábornok kiváló: érezteti, eljátssza, hogy ő már tudja: nemcsak a háborút veszítették el, egy egész osztály, az orosz arisztokrácia fog perceken belül eltűnni a történelem színpadáról."[929] A háborús éj a mozinéző számára a forradalom véres hajnalhasadása előtti éjszaka. Az „utolsó tangó"-típusú melodráma a „Római birodalom végnapjai"-típusú történelmi elégia hatóelemeivel van beoltva (pl. Anthony Mann: *The Fall of the Roman Empire,* 1964). Székely filmjében még keveredik a *Casablanca* felé mutató melodráma és a *Doctor Zhivago* felé mutató történelmi románc. Még nem tudni, hogy az individualizmus vagy a kollektivizmus erősebb s a szerelemnek a halál vagy a halálnak a szerelem fölötti győzelmében kell gondolkodni.

Verjusa a makacsságában is védtelen főhadnagyra függeszti tekintetét. Lelép az emelvényről s az „ellenség" felé indul az asztalok között. A csillogó uszályú asszony énekelve vonul a termen át. „Téged látlak, hogyha szívembe nézek, / Álmaimban láttalak már csupán." A dal a férfit szólítja: „Mégis érzem, visz tefeléd a végzet, / Hová? Merre? Nem sejti senki se már." A férfi kényszeresen felpillant újságjából. Fölötte csillog a nő. Ebben a pillanatban a győztes magyar főhadnagy a hódító, de a vesztes orosz asszony az, aki megszállottsággal sújtja a megszállót. A magyar mozinéző, a harmincas évek embere, a vesztes országban, e pillanatban az orosz asszonnyal azonosul s nem a tízes évek győztes magyar tisztjével, akinek győzelme elmúlt.

„Mondanád: Csak egy éjszakára! / Mondanád: Mindegy, hogy mi lesz! / Ez az éj miénk, / S mi vár utána / Bánom is én, / Míg engem szeretsz." Milyen gyorsan változnak a korra jellemző alaphangulat minőségei! Ismét felizzik az „egy nap a világ" hangulata, de már nem a *Budai cukrászda* élveteg könnyelműségével. A nő a férfi asztalához ül s kávét rendel. Előbb nem is a férfire figyel. A kávét élvezi, az elveszett élet ízét, háború előtti délutánok illatát. Mit számít a kis magyar hadnagy? Mennyivel izgalmasabb a kávé. Most még a nő minden nagy szava és szép gesztusa hazugság. Verjusa pillanatig sem veszi komolyan a szerelmes sláger szép ígéreteit. A felületes flört hazugsága a nagy szerelem, az érdeké az érték, a játéké a szenvedély.

„Ezt se hittem volna, hogy ilyen szenzáció lesz számomra egy csésze kávé." – mosolyog az asszony. Ízlelgeti: „Ha lassan iszom, tovább tart." Iróniával: „Finom pótkávé." Ki lehet ez a nő, aki ekkora fontosságot tulajdonít a nem-fontos dolgoknak?

– Ki maga?

– Hisz látja, hogy egy kis énekesnő. Hazudjak valamit? Hogy úriasszony voltam, fogatom volt, báloztam, jártam Párizsban, Londonban? Mondjam azt, hogy...

– Nem. Ezért a két kávéért már éppen eleget hazudott.

A lecsúszás, mely előbb-utóbb erkölcsi és kulturális szétesés felé vezeti a deklasszált rétegek tagjait, akkor válik teljessé, amikor pl. a *Méltóságos kisasszony*-beli anya saját múltjának pózoló, hencegő, giccses miméziseként ágál. „Ki maga?" – kérdi a férfi. Az igazság valószínűt-

len, hazugságnak tűnnék. A lecsúszott úrhölgy büszkesége a megnyilatkozás megtagadásában s a rejtőzködés tökélyre vitelében tetőződik. Nem hajlandó eljátszani a lecsúszottat, inkább játssza a közönséges kis nőt. Mivel a szélhámosok nagyzolnak és pózolnak, a valódi előkelőség számára önnön megrágalmazása és befeketítése a distinkció utolsó lehetősége. Frivol megmenekedés a banalitás világától. A film-noir pesszimista melodrámája – melynek a *Café Moszkva* a nagy filmtörténeti nyitánya kultúránkban – az erények és értékek rejtőzködésének, bujdosásának története.

Az orosz tábornokné és a magyar főhadnagy románcát látjuk. De míg az inkognitós asszony társadalmi rangja magasabb mint a férfié, a rejtőzködő előkelőség az alantas nő szerepét játssza. Így mindketten egyszerre állnak egymás alatt és fölött, a társadalmi szerepek nem működnek az eredeti korlátozó rendeltetésük szerint, olyan élmények válnak lehetővé, melyek nem építhetők ki egész életté. Lét és nemlét között lebegő köztes dolgok: folytathatatlan szenzációk. Ez a lebegés a kaland világának horrorja, a hősök lényének előfeltétele s a hőssors kiküszöbölhetetlen frusztrációja. A kaland világában különös szavak kimondhatók, ismeretlen élmények átélhetők, amelyek létmódja a normális világban legfeljebb hallgató sejtelem vagy szégyellt ábránd. A kaland mindig elhessegetett vágyak visszatérése a katasztrófák kegyelméből.

Bizalmatlansággal, előítélettel és hátsó szándékokkal terhes beszélgetést kezd az elsodort világok két hajótöröttje. Két ellenség, ha tetszik, de az ellenség szónak, miután beszélgetni kezdtek, elvész az értelme. Kávé és cigaretta mellett beszélgetnek. Megtudjuk, hogy a nő anyja Rigában, a férfié Újvidéken él. A megerőszakolt, felfordult világban, melyben határokat vonnak s városokat és népeket csatolnak ide-oda, az egymáshoz csapódott két idegen anyaszimbólumokat cserélő beszélgetése érzékelteti, hogy a lélek és szellem nem ismer határokat, a megértésnek nincs határa, s az emberi szellem önfeladása a határ.

Egyes nőtípusok nem alkalmasak a háború törvényének felfüggesztésére, amelyet kihasználnak prostituáltként vagy áldozatává válnak elcsábított, élveteg, könnyelmű nőkként (mint a Viszontlátásra drága és a Margarétás dal című Tersánszky-regények hősnői). A túlérzékeny, túlkultúrált hisztérikák sem jelentenek ellenerőt (Földi János: Isten országa felé). A háború a méltó ellenfelének bizonyuló nőből kihozza az ősasszonyt, a világ újraalapítóját, de a túl erős nő, aki hasznot akar húzni a háborúból (mint Brecht Kurázsi mamája) elbukik, a nem elég erős nő (pl. Kalatozov *Veronikája*) pedig nem tud segíteni a férfiakon. Az anyákról való beszélgetés az anyai szerető áhítását fejezi ki. Az anya a békebeli nő, a szerető a háború, a konfrontáció világának feltételei között felbukkanó emlék és utalás: az anyaság újjászületésének lehetőségét jelzi.

Az anyamelodrámák érzelmi hőstettekre épülő pátoszát a szerelmi melodrámába integráló konstrukció alapja a frivol lokáljelenet. Az, hogy a modern hősnőnek hosszabb utat s a nagy metamorfózisok útját kell megtennie az anyaszerep hagyományai által meghatározott nőképhez – mintegy Saloméból vagy Luluból, perverz és vad nőstényből válni szent anyaistennővé – szintén a pátosz fokozásához járul hozzá. A frivol alapról kifejlesztett retardáló szentség ugyanezen dramaturgiai stratégiájára épül a kor nagy anyamelodrámája, a *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

Az asszony vigasztalja a párja által elhagyott férfit: „Asszony ellen a legjobb orvosság egy másik asszony." A *Lila ákác*ban az érett asszony köti le a férfit, a férfi pedig nem veszi észre a fiatal lány iránti szerelmét. A *Café Moszkvá*ban a hazai lány által megsebzett férfi nem veszi észre az idegen asszony iránti szerelmét. A megsebző lány és a vigasztaló asszony oppozíciója a második sansz tematikája felé mutat, mely a *Café Moszkvá*ban szintén a Gyóni-versek öröksége: „Hiszek egy új asszonyban."[930]

Rick a *Casablanca* elején elutasít egy olcsó bárnőt (Yvonne-t) és sértett távolságot tart a veszedelmes polgárasszonytól (Ilsától). A *Café Moszkvá*ban a megvetett bárnőben rejtőzik a szorongások tárgya, a veszedelmes úriasszony. A férfi indul. A nő az úriasszony ösztönös moz-

dulatával belékarol. „Együtt mehetünk." A férfi megvetés és sajnálkozás elegyével fejti le karjáról az asszonyét. „Én? Veled?" Az első találkozás mind a *Casablancá*ban, mind a *Café Moszkvá*ban kudarc. Nem sikerül a kommunikáció és nem jön el a szerelmi éjszaka.

A város felváltva kerül két hadsereg és a nő két férfi birtokába. Az ellenséges népekhez tartozó szeretők szerelme tiltott szerelem, hazaárulás. A *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) ellenállói a kopaszra nyírt nő kipellengérezésével büntetik a tiltott szerelmet. A szerelmi romantika kódja ellentmondásba kerül a nemzeti romantika kódjával. De ez sem elég, hőseink szerelme a szerelmi kódon belül is tiltott, mert a nő másé, férjnél van. Nemcsak a tiltó szülők örökébe lépő politika tiltja a szerelmet, a házastársi kötelesség is tiltja a szerelmi vágyat. A gátló motívumok két rendje, a politikai és morális tilalmak azonban még mind külső akadályok. A hátráltató mozzanatok legmodernebb rétegében találjuk az önmaga számára nehézségeket támasztó szerelem szorongásait. Székely filmjében a férjes asszony oldalán a külső, a csalódott férfi oldalán a belső gátlások dominálnak. A nő ábrázolásában ezért több a pátosz s a férfi ábrázolásában élhető ki az irónia.

A szerelem fel nem ismerése a *Lila akác*ban a férfi éretlenségének és sznobságának róható fel, a *Café Moszkvá*ban sérültsége magyarázza. A szerelmi vakságot a *Lila ákác*ban az első nagy sérülés, a lány elvesztése gyógyítja, a *Café Moszkvá*ban az első jótett, az asszony védelmező nagylelkűsége a gyógyszere. Minél több az elválasztó motívum s minél mélyebbre hatolnak, átjárva és birtokba véve a lelket, annál nehezebb a szerelem felismerése. A fel nem ismerés annál kevésbé bűn vagy hiba, annál inkább sorsszerű szerencsétlenség.

Verjusa és Szilágyi első találkozása nem a felismerés pillanata (mint pl. a *Halálos tavasz* lépcsőházi jelenete), hanem az elmaradt felismerésé. A megoldatlan alaphelyzetek visszatérnek s így kínoznak, ezzel kényszerítik ki a megoldást: az ismétlési kényszer, a cselekvésfolyam pragmatikus redundanciája vagy régi szóval a végzet hatalma üldözi hőseinket. De a végzet hatalma egyben a sors kegye is: a visszatérő helyzet oktatja az embert a sorsról és teszi lehetővé a továbblépést, a kilábalást a válságból és a kimerített, végső konzekvenciákig kiaknázott élet nagy kalandját.

17.1.5. Két ember, aki mindent ért, mert mindenen átesett (A boldogságfeltételek problémája)

A film két része a fordított szimmetria viszonyában áll egymással. Ismét levelet osztanak, ezúttal az orosz katonáknak. Orosz kézen a város, melyben most a férfi az inkognitós bujdosó. A szereplők sorsát meghatározza a város sorsa, amelyet hol az egyik, hol a másik fél vesz birtokba. Két egymást követő, ellentett irányú hatalomváltást élünk át. Így mindkét tábort meglátogatja a drámai alapélmény, melynek lényege, hogy a pozícióját váratlanul elveszítő ember ellenséges világba kerül, melyben meg kell tagadnia magát. A létfeltételeiktől és szimbólumaiktól megfosztottak belső száműzetését mindkét fél megéli.

A *Café Moszkvá*ban kétszer lejátszódik a *Casablanca*. Kétszer rejtőzködünk, kétszer hazudozunk, kétszer próbálunk visszajutni egy elveszett világba, kétszer kényszerülünk taktikázni, szerepet játszani egy ellenséges világban, a nő a kurvát, a férfi a muzsikot játssza el. Az a szereplő, aki nem a maga talaján mozog, az ellenséges világ csapdájába esett ember mindkét menetben elveszti identitását, valódi identitása a titkává válik és kénytelen mélyen a maga szintje alatt élni a külső életet. Azaz: kétarcú, kétéletű emberré válik. Megoldhatatlannak tűnik az ilyen alapon bevezetett emberpár dilemmája. Abban a világban, melyben az egyik elveszti arcát, azaz kétarcúvá, diszharmonikussá és szétesetté válik, a másik visszanyeri személyisége egységét. Az egyik hatalmának megfelel a másik tehetetlensége, az egyik üdvének a másik kár-

hozata, így az egyik mindig csak a másikon keresztül alkalmazkodhat, élhet. A *Café Moszkvá*ban kétszer lejátszódó *Casablanca* első változata a férfi, a második a nő *Casablancá*ja. Az első úgy zajlik, ahogy majd később Bogart *Casablancá*ja, a másodikban minden fordítva van. Előbb a nő, utóbb a férfi szeretne kijutni a megszállt városból. Az egyén számára a határ kihívás, hogy átlépje. Fassbinder *Lili Marleen*jében (1980) a két szerető a határ két oldalán marad, a határ erősebb. Ez a gonosz birodalmának szerelmesfilmi definíciója: a határ erősebb a szerelemnél, a szelekció a kombinációnál. A paradicsom, az éden mindig a határon túl van. A határ átlépése nem az egyik határolt világból a másik határolt világba vezető lépés, a hősök nagyobb határátlépésre vágynak. A konkrét határ átlépése minden határ átlépése, a határokkal szennyezett egzisztenciamódból való kilépés a határtalanba. Egy ember azonban nem lépheti át a határt, szüksége van másvalaki teljes és feltétlen szimpátiájára, azonosulására és szolidaritására. Cinkosra van szüksége. A lázadás, szövetséges nélkül, nem lázadás. Ezt a szövetséget tagadja meg a *Casablanca* elején Rick, a *Café Moszkva* elején Szilágyi.

A *Café Moszkva* második része a megleckéztetett szerető vagy a visszakapott kölcsön történeteként indul. A szerepek felcserélődnek és a férfinak bűnhődnie kell érzéketlenségéért. A francia ágyban heverő kegyelmes asszonyt csipkék veszik körül és prémek becézik. Neki kell azonosítania a Baklusin szárnysegéd által felismert Szilágyi főhadnagyot. Telefon szól. „Odamenjek?" Indignáltan sóhajt. „Hát jó."

A második menet kiélezi és komplikálja az első menet felismerési konfliktusát. Ezúttal a felismerés formájában jelenik meg a fel nem ismerés. Ha a nő azonosítja a férfit, nem ismerte fel a szerelmet. Ha az első menetben, a magyar Kolomeában sikerült volna a kommunikáció, akkor a második menetben, az orosz Kolomeában felbukkanó férfi a nő szerelme lenne. Mivel a magyar Bogartot orosz Ilsával konfrontáló első menetben a kommunikáció meghiúsult, a fordított *Casablancá*ban, ahol a nőé Humphrey Bogart szerepe és a férfi a magyar Ilsa, a hadnagy a nő számára csak egy magyar kém. A nő az egymásra nem találás éjét követően elsősorban orosz és csak másodsorban asszony, azért az azonosításkor szemrebbenés nélkül leleplezi a férfit, akit előzőleg nem leplezett le egy kasszírnő és egy kutya sem. Most az orosz asszony az, aki nem ismeri fel a szerelmet? Mindig az a kevésbé érzékeny, aki felül van? A *Café Moszkvá*ban, melyben hol az egyik, hol a másik fél kerül alantas helyzetbe, mindkét tükörcselekményben a magasabb rangú félnek kell elérnie az áttörést, és bizonyítania, hogy a hatalmat gyakorló és előnyöket élvező félben is maradhat valami emberi.

Bogart a *Casablancá*ban nem akarja teljesíteni emberi és hazafiúi kötelességét, mert csalódott egy nőben. A *Café Moszkvá*ban a nő kérését a szolgálati szabályzatra hivatkozva elutasító Szilágyi főhadnagy teljesíti a kötelességét, mert csalódott egy nőben. Később az orosz tábornokné teljesíti a kötelességét, mert csalódott Szilágyi főhadnagyban. A *Casablanca* titkon problematizálja a kötelesség fogalmát, a *Café Moszkva* nyíltan, de a *Casablanca* is problematizálja, amennyiben Rick azért teljesíti kötelességét, mert az összeomlott Ilsa nem teljesíti a magáét. Rick akkor kezd gondolkodni Ilsa helyett, amikor látja, hogy a szerelem elvette Ilsa eszét, Ilsa őrült nő és bukott feleség, már az antifasiszta ellenállásra sem gondol, s bár nem hagyja hidegen a világ sorsa, már nem tud semmit sem tenni érte: Ilsa tehát szeret. Az ellenállás nagyasszonyának árulása a szerelmi bizonyíték. Mostmár Rick vigyáz rá, hogy teljesítse kötelességét. Rick, aki fontosabb Ilsa számára, mint a kötelesség, úgy érzi, épp ezért kell feláldoznia Ilsa kötelességének a maga szerelmét.

A formális kötelességteljesítés eredményei a fél évvel későbbi *Én voltam* börtönszimbolikája felé mutatnak. A börtönpoézis nagy pillanata, a *20 000 Years in Sing Sing* (Kertész Mihály, 1933) óta a filmek a szabadságra a börtönben is képes lény hetykeségét viszik bele az embernek a halálhoz való viszonyába. Hősünk kémként várja kivégzését. Szájharmonikán rezeg a dal, melyet az első részben Tőkés Anna énekelt. A rabok vidám beszélgetése oldja a társadalom felső

régióiban sűrűsödő drámát. A *Casablancá*ban a férj, az ellenállás vezére van a sértődött szerelmes kezében, a *Café Moszkvá*ban a sértődött szerelmes van a vezér, a tábornok, a férj kezében. A *Casablancá*ban csak száműzetés a reménytelen szerelem, a *Café Moszkvá*ban börtön és halálos ítélet.

Az első részben a nő kiszolgáltatott a férfinak, a második részben a férfi a nőnek. A férfi nem segített a nőnek, a nő elárulja a férfit. Az árulás azonban csak leckéztetés. Szilágyit a kivégzés helyett Verjusa palotájába kísérik. Ha az asszony budoárja jelenik meg a siralomház kontextusában, akkor ágya a vérpad: a melodráma börtönkontextusa a szenvedélyek hatalmáról beszél. Ezúttal a nő kínálja kávéval a férfit; most Verjusa lapozgatja az újságot, míg a férfi kávét kavar. A nő helyreállítja a szimmetriát, de nem ez a megoldás. Előbb úgy tűnik, a férfiuralom alatt álló Kolomeából nőuralom alatt álló Kolomeába kerültünk. Kolomea mint a nők városa, Szilágyi főhadnagy mint a nő foglya? Nem erről van szó. A proletariátus a kor teoretikusai szerint a proletárhatalom megvalósítása által számol fel minden uralmat. Hősnőnk nem a nőuralom megvalósítása által akarja felszámolni a férfiuralmat: veszíteni tudni kell, tanítják a melodrámák. Tudni kell veszíteni! A melodramatikus hősnők a nagy veszteségek negatív hőstettei által győzik le a gonoszt. Verjusát nem elégíti ki az alaphelyzet fordított ismétlése, nem elégtételt akar, s nem bosszúra vágyik. Előbb ironikus tükröt állít a férfi ellenséges viselkedésének, csak azután kezd a maga módján cselekedni. Ilsa azzá teszi Ricket és Verjusa azzá teszi Szilágyit, aki a férfi a rossz hírt hozó levél előtt volt. A nő feladata mindkét filmben az, hogy azzá tegye a férfit, ami eredetileg volt és akinek végső soron lennie kell.

A *Café Moszkvá*ban mindkét hős számára eljön a kihívás perce, de csak a nő jut el Rick nagy gesztusáig. A *Casablancá*ban Rick megtagadja a segítséget, de végül segít. A *Café Moszkvá*ban a hős megtagadja a segítséget, és nincs módja korrigálni, nincs több sansza. A cselekmény újra indul, s most a nő az, aki előbb megtagadja a segítséget és utóbb mégis segít.

A megoldást a nőnek kell hoznia, mert a megoldás a második menet funkciója és a második menetben a nő van Rick pozíciójában. A lelki szimmetria, mely az első menetben hiányzott, most teljes. Az első menetben az egyik félé a város, a másik bujdosó. A második menetben a hatalommal bíró fél a bujdosás emlékével s a bujdosó a hatalom – a könyörtelenség – emlékével terhes. Mindketten ismerik az élet napos és árnyékos oldalát, a fölényt és a kiszolgáltatottságot. A kiszolgáltatottságban rejlő szolidarizáló sugallatot, a rokonszenvet és együttérzést az egyetemes szenvedéssel és a fölény kínos, feszélyező oldalát. Így válik Tőkés Anna a *Café Moszkva* Humphrey Bogartjává, aki szerelmét, lemondva róla, át akarja menteni egy másik, kevésbé barbár világba, mert akárcsak a *Casablancá*ban, itt is nyugat felé haladva nő a szabadság és emberiesség foka.

Orosz asszony ugrik be jóvá tenni a magyar lány bűnét. Verjusa anyáskodni kezd: felvállal egy idegen sorsot. Ragyogó nő, a társadalom csúcsain, felszed egy egzisztenciáját vesztett, lekoszosodott férfit s nézi merengve. „Mit csinál az édesanyja, odalenn délen?" Felkavarodik a zene és alakot nyer a dallam, a „Csak egy éjszakára".

– Kije van még otthon?

– Csak az édesanyám.

– Meg fogom magát menteni.

Az északi szerető a déli anya örökébe lép s nem a déli szerető örökébe, az anya védelmező funkcióit veszi át.

A film hősnője asszonyi nőtípus, mert a világfelfordulás férfiai a szeretőtől is anyai erényeket kívánnak. A háború, mely megemeli az elvi igényeket, a gyakorlati erkölcsöket lezülleszti. Ismét a háborús költőt idézzük. Az ölő férfi szülő nőről álmodik: „Szólj! Mondd, hogy csak e rút féreg-tanyán / Teremhet gyanú, ilyen szennyes. / És te tiszta vagy: tiszta, mint anyám, / Szólj a szívemhez!"[931] Az anyai erények képe elhatalmasodik a szeretői kéjek fölött: „Asz-

szony, áldott szenvedő szépem, / Egy vagy velem jóban, csapásban; / Nem kéj pohara: bús, törékeny, / Nem szeretőm, – asszonybajtársam"[932]

A cselekmény konvencionális váza a hősnő alternatíváján alapuló szerelmi háromszög, melyben az anyai nő atyai illetve fiúi partnerrel áll szemben. De nem a fiatal hím veszi el az idősebb hímtől a nőt. A nő harcolja meg, a fiatal hím helyett, a szerelem harcát, s a nő szerelme és harca a világháborúnak üzen hadat. Mindkét filmben, Kertésznél is, Székelynél is a háborút kell legyőzni.

A *Lila ákác*ban a szerelem fel nem ismerése az éretlen, primitív és illuzórikus vágy ideiglenes erőfölényének s az érett vágy későbbi ébredésének következménye. Stendhal – nem regényeiben, csak esszéjében – minden szerelmet az illúziók munkájának látott. A „második sansz"-típusú melodrámában – pl. *Az aranyember*ben is – az első szerelem az őrület, a neurotikus igény, az elrugaszkodott ábránd műve, a második a tudásé, az érett érzékenységé. A *Café Moszkvá*ban az asszony műve az áttörés az éretlen illúziók önpusztító világából az érett szenvedélyébe. Az érett szenvedély egyúttal értelmes szenvedély. Az éretlen szenvedélyt a tudatlanság fokozza föl, az érett szenvedélyt a tudás.

A *Casablanca* Rickje norvég lánnyal ismerkedik meg Párizsban, aki magyar nevű cseh ellenálló, László Viktor felesége. A *Café Moszkva* magyar tisztje észt származású nővel ismerkedik meg Galíciában, aki orosz tábornoknéként a végnapjait élő elit reprezentánsa. A nő mindkét filmben befutott idősebb férfi birtoka s egyikben sem a férjét szereti. Képzeljünk el egy olyan *Casablancá*t, amelyben a hősnő nem László Viktornak, az ellenállás vezérének felesége, hanem az ellenséges tábor vezéréé, Strasser őrnagyé. Ez a *Casablanca* lenne a *Café Moszkva*.

A szerelmesek viszonya mindkét filmben kínos beszélgetést idéz elő férj és feleség között.

– Ráismertél?

– Igen.

– Azt az éjszakát vele töltötted?

– Megőrült?

– Nem kellettél neki?

Később a feleség vádolja a férjet:

– Te gyűlölöd őt, mert azt hitted, hogy az övé voltam. Mert velem töltött egy estét.

– Egy éjszakát!

– Csak egy estét.

A szerelem felismerése a hősnő számára, a *Casablancá*énál is kiélezettebb helyzetben, szükségképpen jelenti a lemondást. A nő feladata, hogy kimentse a férfit abból a világból, amelyet ő is képvisel.

A *Casablancá*ban az atyai férjet kell óvni a fiúi szerető gyűlöletétől, a *Café Moszkvá*ban a fiúi szeretőt az atyai férj gyűlöletétől. A Székely-filmben már a *Casablanca* rulettmotívuma is megvan, mely Kertész művében a *Café Moszkvá*hoz képest lecsúszik, a bolgár párhoz, epizódszereplőkhöz kapcsolódó mellékmotívummá válik. Az asszony vallomását követően a cinikus Szuharov felajánlja Verjusának a sanszot, hogy ruletten próbálja visszanyerni hadnagya életét. A nő nem utasítja el az ajánlatot, ő is vakmerő kalandor.

– Vörös vagy fekete?

– Vörös.

A nő nyer. Az övé a hadnagy élete, de férje kidobja őt. A *Casablancá*ban a bolgár asszony nyeri meg ruletten férje életét és szabadságát. A győzelem következménye itt is távozás (Amerikába).

Hőstettet hőstett követ: egyik érzelmi hőstett a másikra kötelez. A nő nemcsak egzisztenciáját áldozza fel szerelméért, egyúttal szerelmét is feláldozza a szeretett férfiért. Az anyáskodás

a szerelem tökéletes introverziójával, hallgatással párosul. A férj vádaskodása által sarokba szorított nő a férjnek vallja meg a fiatalember iránti szerelmét. „Szeretem! Én sem tudtam eddig, és ő sem tudja, nem is fogja megtudni soha!" A nagylelkű asszony annak vallja be szerelmét, aki bünteti, s nem annak, aki jutalmazza érte. A lemondás hőstette szublimálja szerelemmé az „egy nap a világ" hangulata által felkorbácsolt kalandos erotikát.

17.1.6. A háború poétikája

A végső fordulatban újra a férfi veszi át a kezdeményezést. Szilágyi feladata, hogy helyreállítsa a szimmetriát. A hadnagy, aki akaratlanul kihallgatta férj és nő beszélgetését, nem menekül, visszatér.

– Megőrült?

– Itt felejtettem a cigarettatárcámat.

Ez most azt jelenti: itt felejtettem a szívemet. A férfi ráérősen leül. Lassan rágyújt. Orosz virtus és magyar virtus, női virtus és férfivirtus lovagi tornáját, egymásnak áldozatot hozni vágyó két nagylelkűség párbaját látjuk.

A fordulat lényege azonos a *Casablancá*éval: a férfi, aki szeretve érzi magát, visszanyeri elveszett erejét és biztonságát. Az ajtón kilépő férfire még nem számíthatott Verjusa, a visszatérőre már igen. „Én akkor nem magára, az egész női nemre haragudtam." – magyaráz Szilágyi. Míg a pár vitázik, a városban rekedt magyarok felrobbantják a fegyverraktárt. A fegyverraktár robbanása ismét a *Casablancá*t előlegezi: „Ágyúszó volt vagy a szívem dobbanása?" – kérdi Kertész Ilsája a csók után, itt pedig egész arzenál robban a csók pillanatában.

A női Bogart felteszi a férfi Ilsát a szerelem repülőgépére. A szerelmesek elváltak. Az asszony átsegítette a határon a szeretett ellenséget. A filmek ezzel vége lehetne, a *Casablancá*nak itt vége is van, a *Café Moszkvá*ban azonban még egy menet kezdődik. Az első menetben a sértett hős nem jutott el Rick hőstettéhez. A második menetben a nő eljut hozzá, s túl is lendül rajta. A harmadik menetben ismét a férfi van fölényben. A megduplázott *Casablanca* szükségképpen továbblendül a szimplán. Székely egy filmben csinálja meg, amit Kertész és Hawks később két filmben. A *Café Moszkva* harmadik menete Hawks *Casablanca*-variánsa, a *To Have and Have Not* happy endjét előlegezi. A harmadik menet már nem egy újabb, harmadik *Casablanca,* hanem a *Casablanca* hawksi transzformációjának előlegezése.

Fúvószene harsog. Újabb hatalomváltás. Magyarkézen a város. Az ellenfél táborát megfosztotta a film legnagyobb képviselőjétől: Szuharov elpusztult, mint a Kertész-filmben Strasser.

A *Café Moszkva* a szerelmi melodráma szükségleteinek rendeli alá a háborús film igényeit. Hősünk nyer egy várost, és veszít egy nőt. Nyer egy országot, és veszít egy otthont. A győzelem diadalát korlátozza, hogy a nő az előző jelenetben megtörte a konfrontáció és az osztozkodás logikáját. A győzteseknek és a legyőzötteknek együtt kell legyőzniük azt a világot, amelyben győztesek és legyőzöttek vannak.

A *Café Moszkvá*ban a világfelfordulás, a halál kalandja közvetíti a szerelem kalandját, olyan nemkonvencionális szerelmespárt, amely a békében nem jött volna létre. Az új típusú szerelem a háború szekundér haszna (a freudi „Krankheitsgewinn" megfelelője) vagy a jó a rosszban, mely kivezet a háborús emberiségből. A következőkben azonban a háború tartja fel a szerelmet, melynek lehetőségét nélküle nem tapasztalhatták volna meg a szeretők. Végül, midőn a szerelem – melyet a háború bonyodalmai tettek próbára – beteljesül, az ellenségek szerelme értelmetlenné minősíti a háborút. Ezúttal nem a szerelem őrülete, a harcost lezüllesztő varázslónő tartja fenn a háborút, mint a műeposzban, hanem a szerelem ésszerűsége nyilvánítja értelmetlenné a háború őrületét.

A nagy népszerű műfajokban az üres kézzel búcsúzó magányos lovasok a hősök. A *Café Moszkvá*ban is ez a logika érvényesül. A visszahódított városban ismét felborzong a „Csak egy éjszakára". Az egyén világvége-érzésektől fűtött privát lázadásának megvallása remeg megint a háborús éjben. Szilágyi csomagot kap. „Egy hölgy hozta." A mindig a nőnél feledett cigarettatárca. Az esthomályban távolodó nőalak. Az imént katonazene szólt és szikrázó, havas reggelben vonultak be a katonák, most este van és parancsnokuk karcsú árny nyomán lohol. Mellé lép. Csalóka virágzás ünnepli a párt. Jégvirágok a tavasz virágai helyett. A párt is ünneplik s az élet lehetetlenségének érzetét is kinyilatkoztatják a tél ornamensei. Így látjuk csókolózni hőseinket.

A *Café Moszkvá*nak csók a vége, jégvirágos csók az ideiglenes győzelem előestjén. Hová indul a pár a csók után? Újvidékre nem mehetnek, mert a háborúval együtt csakhamar elvész. Oroszországba nem mehetnek, mely a forradalom vértengerében süllyed el. Marad a mai este. Minden hősiesség, áldozat, önmeghaladás és beteljesedés eredménye „csak egy éjszakára" szól. Nincs szilárdan birtokolható boldogság és igazságos, „örök" jutalom.

A patetikus melodrámában a szenvedéssel igazolja az ember, hogy méltó a boldogságra és az áldozatokban megmutatkozó lelki nagyság garantálja, hogy a boldogság el is érhető. A melankolikus melodrámában a gyönyörű regényeket csalódással fenyegeti a megvalósulás. A melankolikus melodráma eljut a lehetetlen dicsőítéséhez. A hőstettek majdnem lehetetlen tettek; a nagy szerelmek majdnem lehetetlen szerelmek. Ami bizonyos, az nem több mint egy zavarosan gyönyörű és titokzatosan intenzív pillanat. Ezért lehet a *Café Moszkva* végén átkarolni egy nőt, és elmenni vele, akitől a hős a film elején láthatólag undorodott.

Ha a fiatal hím elragadja az anyaszerű nőt az apaszerű férfitől, akkor rettenetesen kell bűnhődnie (Billy Wilder: *Double Indemnity,* 1944, Tay Garnett: *The Postman Always Rings Twice,* 1946) vagy el kell tűnnie a meghódított nővel a világból. E paradox frigyben a férfi a saját apja s a nő a saját lánya is, mindkettő megkettőződik. A paradox frigynek felel meg az éjszaka happy endje: elsétálnak a sötétben.

Radványi Géza, aki később szintén megcsinálja ugyanezt a magyar *Casablancát,* visszavonja a fagyos és esthomályos happy endet is. Bogart repülőgépre teszi Ingrid Bergmant, Tímár József a *Sarajevó*ban csónakba ülteti, a nő által kevésbé szeretett férfival együtt, Tasnády Fekete Máriát: mindkét nőt vízen túli világba expediálja szerelme.

Miután hősünk az otthoni nő árulása révén elveszítette otthonát és idegen kozmoszba került, az idegen nő szerelme révén válik a kozmosz lehetséges otthonná. A melodráma nélkülözhetetlen eleme a köznapi viszonyokon áttetsző fenség, az érzelmi hőstettekben megnyilvánuló nagyság. A melodráma boldogságképét komplikálja a fenség melankóliája. A nyert otthon nagyobb, tágasabb, de sosem lesz olyan meghitten otthonos, mint az elveszített. Az életigenlés nem hagyja el a pesszimizmus szimbólumvilágát. A film domináns motívuma az éjszaka marad.

17.2. A melodráma nagyformája és a pszichoanalízis trivializálódása (Évforduló)

17.2.1. A szerelem félbeszakadt „koncertje"

Az *Évfordulót* Gaál Béla rendezte, Földes Imre és Vitéz Miklós írták, Eiben István fényképezte, zenéjét Nádor Mihály szerezte, 1936. december 25-én mutatták be a Corso moziban. A film nagy hírveréssel készül, a szerzők a francia filmgyártás példájára és értékeire hivatkoznak[933]. A francia film ekkoriban diadalmaskodik Budapesten. 1936 júniusában olvassuk a Tükörben:

„Aki a pesti mozik utolsó heteinek műsorát figyeli, azt kell látnia, hogy váratlanul és diadalmasan egyszerre előretört a francia film."[934] „Kipróbálatlan területre kanyarodtam ezzel a filmmel: a lélek birodalmába." – mondja Vitéz Miklós[935]. „Átlépünk minden céltalan bravúrt, kihagyunk minden olcsó hatást. A színész legegyszerűbb gesztusának összhangban kell lennie a filmben szereplő fényekkel, a ruhák és bútorok vonalával. A főszereplő drámája nemcsak fojtó belső elégés, hanem részesei annak a hőst körülvevő tárgyak is." – nyilatkozik Gaál Béla[936]. A film értékelése nem egységes. „1936-ban Gaál Béla megcsinálta az egyik legjobb magyar filmet, az *Évforduló*t..." – írja Pánczél Lajos[937]. „Állélektani filmdráma..." – írja Nemeskürty István[938]. Az új Gaál-filmet ködös nagyképűséggel tetézett kommercializmusáért elmarasztaló Hunyady Sándort beperelték a filmesek, „amiből joggal következtethetünk arra, hogy Gaál Béla szentül meg volt győződve, hogy filmje zseniális..."[939] Az *Évforduló* korán jött film, mely nem hozta meg a várt sikert, de olyan modellt adott, mely a negyvenes években vált népszerűvé (Gertler: *Az elcserélt ember,* 1938., Kalmár László: *Fekete hajnal,* 1942., Bán Frigyes: *Csalódás,* 1942. stb.). Gaál Béláék abban tévedtek, hogy magasabb művészetként tálalták filmjüket, mely a negyvenes évek legtriviálisabb melodrámáinak előkészítője, de Hunyady Sándornak sincs igaza, amit mond, Hitchcock: *Spellbound* című filmjéről is joggal elmondhatná.

Miután Székely István a *Café Moszkvá*ban megtalálta a melodráma nagyformáját, Vajda László *(Ember a híd alatt)* és Gaál Béla *(Évforduló)* is ezen a nyomon haladnak tovább. Az *Ember a híd alatt* nagyjelenete a hangversenyterembe vezet. Ebből a jelenetből, az orvosi miliő és a zene világa, a test és a lélek, a fizikai szenvedés és a szublimált gyönyör szembesítéséből nő ki Gaál Béla *Évfordulój*a. Gaál Béla átveszi az *Ember a híd alatt* anyagát, és – a midcult-film irányában több sikerrel kísérletező Vajda Lászlóval szemben – masscult-melodrámát csinál belőle.

Már az 1935 őszén bemutatott Gaál-filmben, *A csúnya lány*ban és az egyidőben készült Hille-filmben, a *Szerelmi álmok*ban kiéleződik magánélet és hivatás konfliktusa. Az elsőben az ügyvéd számító karrierizmusa, a másodikban a zeneszerző idealizmusa kerül ellentmondásba az asszony szerelmével. Az 1935 telén bemutatott *Budai cukrászdá*ban az asszony szerelme jelöli ki, a karrier útjával szemben, a hivatás útját. Ezt követi az *Ember a híd alatt* unatkozó, tilosban járó professzornéja, az első elhanyagolt orvosfeleség, az *Évforduló* Máriájának elődje. A téma újrafelvétele a kiindulópont módosításával párosul: míg az *Ember a híd alatt* a frivol nő, az *Évforduló* a nőt elhanyagoló férfi „bűnéből" indul ki.

Az orvos olyan mint a revolverhős, mindig mennie kell. A revolverhős a halálba küld, az orvos a halálból hoz vissza. Az orvos teljesebb ellentéte a gyilkosnak, mint a detektív, mert a detektív is gyilkol. Az orvos az, aki kiszedi a golyót, amit az ölő, ártó figurák „betettek". De az orvos nemcsak a gyilkosnak, a szerelmesnek is ellentéte, mert a szerelem is sebez (mint pl. a *Szűts Mara házassága* végén). Összehangolhatók-e szerelem és gyógyítás érdekei? Van-e gyógyító szerelem? Az orvosfilm az *Ember a híd alatt* óta beolvad az egzaltált szerelmi melodrámába, melyben az orvos elsősorban elfoglalt ember, hivatása rabja.

Mária (Gordon Zita), a házasságuk második évfordulóját ünneplő tanársegédné pin-uppózba dermedten, csücsörítő selypegéssel telefonál: „Köszönöm a virágokat. Hát amit délután küldtél. Te képes vagy azt is elfelejteni. Jaj, istenkém, csak nem feledkeztél meg a koncertről is?" Dr. Gergely Péter tanársegéd (Páger Antal) bűntudattal mentegetőzik: „Utolsó komisz ember vagyok. De becsület szavamra nem hagyhattam faképnél a tanár urat. Bocsáss meg kérlek."

Hőseink Csajkovszkij-koncerten ismerkedtek meg, s házassági évfordulójukon ismét koncertre készülnek. Az *Ember a híd alatt*ban, míg a közönség bevonul a koncertterembe, a szerelmesek magukra maradnak az előcsarnokban s a zene mégis az övék, rájuk reagál. Az *Évforduló* tovább fejleszti a Vajda-film poénját. Ott nem mentek be a szeretők a nézőtérre, itt el sem indulnak, a zene jön el hozzájuk. Mária bekapcsolja a rádiót. Itthon lesz a koncert, amelyről nem volt szabad elkésni.

A „koncert" a szerelem kezdetéhez való visszatérés rituáléja: időutazás. Az emberi viszonyok el nem használt mivoltának lényege a kezdet tökéletességével való ritualizált kapcsolatuk. A férj elbűvölt: „Te vagy a világ legdrágább felesége!"

Mária és Péter velünk szemben ülnek. A melódiák betöltik a teret. Nem evilági zenepalota zárul reá a szerelmes házaspárra, melynek kapuján erőszakos telefonhang dörömböl a visszaváró társadalom hírnökeként.

Az erotikus komédiák rendezője a melodrámában sem hűtlen önmagához. Miután az áterotizált hangverseny az intimitás orgiájává vált, most mintegy coitus interruptusként sokkíroz a telefon. A szerelem ünnepe, melyet önmegerősítésül inszcenált a feleség, a szerelem másodlagosságának, Mária vereségének bizonyságává válik. A férj késett is és el is hívják. Itt leszek a második tétel végére, ígéri az elrohanó Péter. A nő magára maradva folytatja az értelmetlenné vált rituálét. A zene, mely a szerelmi beteljesedést szimbolizálta, végül nem több mint Mária magányos önkielégítése.

17.2.2. A féltékenység dramaturgiája

A szimfónia zenepalotájára durván rázörgő világ perceken belül kétszer, előbb fizikailag, utóbb lelkileg távolítja el egymástól Máriát és Pétert. Újabb telefon közli, hogy Mária a Columbus utca 52. szám alatt találhatja urát, a szeretője társaságában. A zene, mely a pár szerelmét ünnepelte, most Pétert vádolja. Mária elrohan s a szerelem változatlanságát hirdető zene egyszeriben a megcsalt nő űző ostorává változik. Reszketve jajveszékelő, izgatottan gyűrűző melódiák kísérik Máriát a városon át.

Filmkomédiáinkban a szerelmi háromszögek megmaradtak a kacérság szintjén, a flört keretei között. Ártatlan játékot jelentettek vagy a gyanú rémképeit. A kor erotikus komédiája nem a partnerviszonyt értelmezi át, csak az „igazi" keresésének és kipróbálásának mozgásterét növeli. A virtuális szerelmi háromszögek nem realizálódnak az ágyban.

Legális a szerelmi háromszög, ha a szeretett személy, aki még nem döntött, nemcsak kérőjének, másnak is megengedi, hogy szeresse őt. A legális háromszöget a szeretett személy bizonytalansága, döntésre való képtelensége teremti (pl. *Budai cukrászda*). Illegális a szerelmi háromszög, ha a szeretett személy már másé. Az előbbi esetben egyszer sem tud dönteni, az utóbbi esetben kétszer is dönteni szeretne, s miután egyszer már választott, újra választana *(Café Moszkva, Ember a híd alatt)*. Az illegális szerelmi háromszög akkor élezi ki a drámát, ha a második – tiltott – választás az autentikus. A nehézsúlyú (illegális) szerelmi háromszög a melodráma felé viszi a komédiát, a könnyűsúlyú (legális) háromszög a komédia felé a melodrámát.

A harmincas évek komédiájában a legális-virtuális háromszög a leggyakoribb. Az *Évforduló* erotikus nagyjelenetében ezzel szemben illegális és reális háromszög-helyzettel találkozunk.

Különféleképpen működnek a „furcsa" és a „normális" háromszögek. „Furcsa" a háromszög, ha az egyik fél valamilyen módon nem felel meg a párkapcsolat kulturális normáinak, pl. túl nagy az életkori különbség *(Márciusi mese, Az okos mama)*. A *Három sárkány* (Vajda László, 1936) háromszöge kétszeresen „perverz": a nagy életkori különbségek mellett egyúttal apa és fia szerelmi konkurenciája is bonyolítja. De a furcsa kapcsolatok és különös párok kevésbé sokkolják a kor emberét, mint a direktség. Vagyis nem az a döntő szempont, hogy mivel kell szembenéznünk, hanem az, hogyan. Az erotika bemutatása lassan mégis direktté, célratörővé válik. A sokkírozó direktség, a szerelmi történetnek a kulturálisan előírt lépéseket kihagyó elnagyoltsága, a szerelem leépülése a mai thrillerek felé mutat. A direktség és elnagyoltság

összefügg: a Péter-Lenke kombináció története az ágyban indul, és direkt módon kell szembenéznünk vele.

Az édeni komédiáktól idegenek a kínos „in flagranti" jelenetek. A szerelmi háromszögeket az a kínzó gondolat kíséri, hogy az imádott más karjából jön vagy más karjába megy. A melodráma hősnőt durván sokkírozó képben maradéktalanul megtestesül a féltékenység víziója. A félbemaradt szimfónia szublimált és átesztétizált szerelmi jelenete után a férjét követő asszony szublimálatlan szerelmi jelenet kellős közepén, idegen nő ágyában találja férjét.

Az eddigi filmekben nem az ágy, hanem a lakás egyesítette a szeretőket: két ember, még idegen, s már együtt egy lakásban! *(Egy éj Velencében, Ida regénye, Köszönöm, hogy elgázolt, Ez a villa eladó, A csúnya lány, Ember a híd alatt).* Most születik az ágy mitológiája. Az ágy korábban magányos ágyként utalt a másik félre, mert nem aludtak, hanem magányosan vergődtek benne. A vergődés mozdulatai a szerelem mozdulatait idézik. A vágy dobálta magányos embertest nyugtalansága másik testet idéz.

Az, aki az ágyat nem alvásra használja: beteg vagy szerelmes. A szerelemtől vonagló, fulladozó test a betegségre is emlékeztet. A betegágy és szerelmi ágy kapcsolatára építő *Évforduló*-ban orvost érünk in flagranti betegével. Orvos orvosolja a vágy panaszait. Szerelem és betegség kapcsolata akkor válik explicitté, amikor a férfi-nő kapcsolat az ágyban kezdődik és erre redukálódik. Orvos és betege viszonya megfordul: nem az orvos szabadítja meg betegét a bajtól, hanem megfordítva, a beteg ragadja magával orvosát az ő világába. E helyzetnek nem a normalizáció a modellje. Az erotika szörny: az idegen ágy szörnyként nyeli el a férjet a feleség szeme láttára. Az erotika betegség, amely leterít s az élet tudattól és akarattól, erkölcstől és társadalomtól független folyamatának vet áldozatul.

A háromszög alanya, a férfi, megkettőzte partnerei számát. Helyzete erotikusan nyereséges, míg felesége vesztes: egyetlen partnerét veszítette el. Az alany elvileg privilegizált helyzetben van, míg két partnerét leértékeli részben a túlkínálat, részben pedig az, hogy a választás tárgyaként s nem alanyaként szerepelnek. Morálisan azonban Pétert értékeli le a „félrelépés". Péter, aki versenyhelyzetbe utalta s választása tárgyaként mással egy szintre helyezte partnerét, nyert egy tárgyat, de veszített egy alanyt. Egy élvezettárggyal gazdagabb lett a világa, de egy világgal, a partnerével szegényebb lett az élete. Míg a szerelmi tárgyak száma megkettőződik, az embert körülvevő szemantikai világ feleződik. Szegényedése nem korlátozódik mennyiségi aspektusára. A kétalanyúságból fakadó dialogikus dinamikát is elveszíti. Kifacsaró harc folyik egy elnémult világban. Az erotika objektív külvilágában elért hódításoknak a szerelem szubjektív (és interszubjektív) világában elszenvedett területveszteségek felelnek meg. A partnerek számának növekedésével a lelki érintkezési felület csökkenése jár együtt. Az *Évforduló* hatásosan ábrázolja az eredményt. Üres lakás fogadja a hazatérő Pétert. Az iménti idill kellékei veszik körül, de a feleség eltűnt. Felváltva hagyják cserben egymást! Előbb a férj tűnt el az erotikus értelmet nyert „hangversenyről", utóbb a feleség hagyja magára a férjet a holt „hangverseny" kellékei között.

Egy mai filmben nem lenne szükség a félrelépő férj utólagos tisztára mosására, hogy megértsük és kövessük tragédiáját. Nemcsak azért, mert kezdetben talán problémamentesnek, férfiasnak vagy erotikusan felszabadultnak és progresszívnek vélt kalandjából végül AIDS-fertőzést vihet haza, hanem azért is, mert továbbra is fennáll a kérdés, amivel már Móricz is vívódott az Erdély-trilógiában: lehet-e osztozni, lehet-e két nőt szeretni? Amennyivel kevesebbet nyújt az ember, akinek ráfordításain osztoznak partnerei, annyival kevesebbet követelhet: a nem teljes intenzitással élt struktúrák sorsa a korlátozott szolidaritáson alapuló súlytalan ideiglenesség. Ugyanakkor, míg az olcsó viszonyok előnyei is vonzzák, az ember egyúttal arra a teljességre vágyik, melyet az anya-gyermek viszony őstörténetében megélt. Az ösztöneitől vezetett férfi

lépése annyiban ballépés, amennyiben egy epizódért veszélyeztet egy egész életet. Ám a cselekvő hiába tudja ezt, ha az ösztöncselekvés képes megelőzni és kikapcsolni az akaratot.

Az *Évforduló* alkotói azon az áron vélik tárgyalhatni a félrelépő férfi melodrámáját, hogy a félreértés duplán tragikus szintjére tolják el, mert a szimpla bűnt, a feleség megcsalását, ellentétben a későbbi korral, amely már nem érezné tragikus bűnnek, ők túl nagy bűnnek érzik, mely nem tenné lehetővé Péter filmhősként való felvállalását. Az, hogy Péter nem szabad akaratából tartotta karjában az idegen nőt, akkor is elmondható lenne, ha ösztönei vitték Lenke ágyába. Ha pedig így van, akkor mind a férfi bűne, mind a Mária által rámért büntetés megítélése szempontjából másodlagos, hogy a férfi valóban félrelépett-e vagy csak különös merénylet áldozata. S ha valóban félrelépett, nem merénylet áldozata-e? Nem merénylet-e minden csábítás és nem fegyver-e az erotikus szépség?

Mindez nem azt jelenti, hogy Péter bűntelen, hanem azt, hogy bűne alkati: ártatlan ördög. Az ártatlan ördöggel való találkozás női drámájának tartalma Mária részéről a női szerep lényegének keresése.

17.2.3. Borderline-szimptómák (A lelkibéke és a józan elme határain)

Előbb úgy tűnt, az orvos-beteg viszony verseng a férfi-nő viszonnyal. Ha a karitatív szeretet küzd a szerelemmel, akkor az öröm pátoszának kapitulálnia kell a szenvedés pátosza előtt. De talán egészen másról van szó. Nem a szenvedés áll szemben a szerelemmel, hanem a szenvedély, nem a betegek veszik el az asszonytól az urát, hanem egy másik asszony.

Az *Én voltam,* a *Tisztelet a kivételnek* és az *Évforduló* dramaturgiája a dolgok meglepetésszerű átértékelődéseire épít. Kinyílik egy ajtó. Mögötte egy másik Péter, idegen ágyban, idegen nő karjában. Az élet más, nem az, amit ígértek. Az ember más, nem az, akinek hittük. A thriller embere akkor marad egyedül, amikor nincs egyedül: a partner képében támad rá a magány. A thriller hőse számára a társ hozza a megszüntethetetlen magány felismerésének drámai katasztrófáját. A thrillerben, és már az *Évfordulóban* is mint a thriller felé mutató melodrámában, az ember partnere az a gyenge pont, amely megfoszt az identitás és a folytatás garanciáitól.

A harminchatos évben a komédiában erősödik a melodramatikus elem, a melodrámában pedig a thriller felé mutató hatáselemek lépnek fel. Az új melodráma és komédia thrillerfeszültségekkel terhes élménye a dolgok alapvető megbízhatatlansága és az élet ebből fakadó permanens fenyegetettsége. A katonatiszt másnap szegény muzsikként ébred *(Café Moszkva).* Az eminens diákot sikkasztással vádolják *(Légy jó mindhalálig).* A *Sárga csikó* hősét esküvője napján hagyja cserben gazdaidentitása s támadja hátba a betyáridentitás. A derék Huber Wanda ártatlanul járja végig a bűnözők útját *(Én voltam).* A *Tisztelet a kivételnek* vidám hőse egy napra a gyilkos sorsát veszi magára. A sors visszájára fordulása megsokszorozódhatik. Az *Ember a híd alatt*ban az orvos belesodródik a bűnöző sorsba. Később, sikeres orvosként, a bűnözői múlt támadja hátba.

Akárcsak az egy hónappal az *Évforduló* után készült *Két ember a bányában* katasztrófája, az egy évvel előbbi *Café Moszkvá*ban a Kolomea elvesztését kísérő események szintén felfoghatók a forradalom „lerövidítéseként". Az *Évfordulónak* nincsenek ilyen világtörténelmi mellékzöngéi. Az én szétesése megelőzi a társadalom szétesését. Dr. Gergely Péter tanársegéd nagy intelligenciájú szerencsétlen, akiben tökéletes védtelenséggé válik a magas kultúra. A fiatal orvos olyan mértékben nem tud segíteni magán, ahogy segíteni tud másokon. A Páger formálta intellektuelek csak a nagylelkűség, nagyvonalúság, szolidaritás és empátia társadalmában

volnának életképesek. Páger nagyszerű megfigyelője mind a feljövőben levő, mind a letűnő szociális karaktereknek. Ekkoriban két frappáns figurát építget, a nagyvárosi csavargót, a legyőzhetetlen, vidám lumpent *(Köszönöm, hogy elgázolt),* és a nagyúri szerencsétlent. Az úrfogalom, története hajnalán, a másokat alávető győztest, története végpontján a még saját társadalmában is vesztest jelenti, akinek letűnéséhez nincs szükség forradalomra (A Buddenbrook ház). Az *Emmy* és az *Édes mostoha* az új págeri figura előzményei. Az *Ítél a Balaton* és a *Csókolj meg édes* a veszélyeztetett nemesség paraszti változatai.

Az *Évforduló,* mely a „kafkai" hangulatok eddigi legtöményebb trivializációja, az *Angel Heart* (Alan Parker, 1987) típusú thrillerek felé mutató „határvonal"-melodráma. Péter átkerül egy identitásvesztett, féléber, szerencsétlen világba. Az én elvesztése és a hős hosszú kószálása normalitás és őrület kísérteties, szürkületi tájain egy nő elvesztésének következménye. A *Random Harvest* (Mervyn Le Roy, 1942) hősét egy nő menti meg a háborús sokk okozta szürkületi állapotból, az *Évforduló* hősét a nő elvesztése taszítja ebbe az állapotba. A págeri intellektuelek értékei visszájukra fordulnak a nőkhöz való viszonyukban. E típus csíraformája, a *Csókolj meg édes* parasztlegénye, a mulyaság karikaturisztikus változata.

A tömegkultúra mint a párkeresés mitológiája az archaikus mítosz világalapító tematikáját a privát újraalapítás tematikájaként reprodukálja. Ezért figyelemre méltó, hogy az *Évforduló, A csúnya lány* után, rövid időn belül a második válóperes film. Az egymásra találás mitológiájának megfordítása akkor kerül előtérbe, amikor a hősfigura is sokkírozó átváltozások rabjaként, magából kifordult emberként jelenik meg. Mivel a tömegkultúrában az egymásra találás a privát üdvtörténet döntő aktusa, a válás is felér a privát apokalipszissel.

Az eltűnt asszony legendája! A keleti legendákban, miután a halandó férfié lett az ég királyának leánya, a boldogságot és gyermeket ajándékozó nő egyszerre eltűnik, visszatér az égbe. Halásznépeknél a tenger királyának leánya. Egy lány más körökből! Mind az *Évfordulóban,* mind Antonioni *Il grido / Kiáltás* (1957) című filmjében negatív a poén: a nőben nincs semmi különös, de úgy hiányzik, mintha valami különös volna.

A cselekmény következő szakasza, akárcsak Antonioni *L'avventura / Kaland* (1959) című filmje, egy nő keresése. Gaál filmjében a szokásos keresés megkettőződik, van egy elveszett nő (Mária) és egy eltűnt (Lenke). S az eltűnt megtalálása révén kapható vissza az elveszett. Ily módon kétszer alkalmazza a film a coitus interruptus modelljét, a hangversenyen (égi szerelem) és az ágyban (földi szerelem). Mindkét „aktus" megszakad és mindkét nő cserben hagyja Pétert. A nő két aspektusát állítja elénk a két nő, s a nő ágybeli, testi aspektusa – mely váratlan és kivédhetetlen, idegen aspektusként jelenik meg – elválaszt az imádott, otthonteremtő nőtől, a feleségtől. Mindez e kultúrának az erotikához való rendkívül rossz, súlyosan sérült viszonyáról tanúskodik. Az erotikával kapcsolatos öntudatlan fóbia következménye, hogy mindvégig Lenkét, az eltűnt, ágybeli nőt keressük, és nem Máriát, akitől Lenke elválasztott. Lenke a kulcs: az ágy tragédiájának baljós szeretője, a pokoli nőszemély.

Péter mintegy gonosz varázslattól bűvölten járja lebukása színhelyét, a Columbus utcát. A révült bolyongó a Tabarin nagytermébe vetődik. Itt halljuk – a *Budai cukrászda* és a *Café Moszkva* után – a frivol és a melankolikus után a harmadik, ezúttal baljós „Egy nap a világ"-slágert. „Kik meghalnak egy délután, / Mindjárt az első csók után, / Azok a boldogok..." – énekli a gyászos sanzonett.

Péter idegen nőt zaklat, akiben felismerni véli az ágybeli merénylőt. Mindez egyszerre döbbenetes konkrétsággal előlegezi a fekete szériát és az őt követő filmek drámai és képi világát (George Marshall: *The Blue Dahlia,* 1946, Maxvell Shane: *Nightmare,* 1956 stb.). Botrány a lokálban! Péter rátámad a Columbus utcai nőre, de a nő nem az igazi. Hősünket kidobják s a sanzonett dala kíséri a távozót: „Ó emberek, vigyázzatok, / A szívvel ne cicázzatok, / A szív komoly dolog!" A Columbus utca bolyongója, a kifinomult intellektuel a jelenet csúcspontján

őrjöngővé változik, mint a tíz évvel később készült amerikai thrillerek kétlelkű gyilkosai. A támadás pillanatában a sanzon a felcsattanó Csajkovszkij-motívumba megy át, míg egy szédülten elhomályosuló képet látunk az idegen szőkéről, aztán tovább gyöngyözik a nyomasztó sanzon: „Vigyázz, az élet megfizet, / Egy szív nem kap, csak egy szívet..." A dal szövegét Somlyó Zoltán írta.

Egzaltált rajtaütést látunk, melynek áldozata a némán ülő, titokzatos, mert ismeretlen és szótlan idegen nő, mégsem a férfi a félelmetes, hanem az „áldozat", mert már minden nőben azt a nőt látjuk, a szfinxet, a maszkot, aki megfosztott az egyetlentől.

Az *Évforduló,* akárcsak Antonioni *Il grido / Kiáltás* (1957) című filmje, a monogám férfi tragédiája. Az *Il grido* hőse úgy kötődik a nőkhöz, mint kisfiú az anyjához. Az Antonioni-filmnek az a konfliktusa, hogy a nő, aki – egy lassan de feltartóztathatatlanul infantilizálódó társadalomban – szintén úgy kötődik a férfiakhoz, mint kislány az apjához, büntetésből más férfinak szül gyermeket. Az *Évforduló* megkettőzi a vétket, mindkét félre jellemző a kötöttség túlsága, férj és feleség egyaránt a világon kívüli meghittséget áhítja, de a feleség nem hiszi el a férfinak, hogy egyet akarnak. A melodráma mint megkettőzése által megszüntetett tragédia fogalmából megérthetjük, miért képes ez a műfaj beolvasztani mind a horror és a thriller, mind az idill elemeit.

17.2.4. A morális felháborodás mint az asszonyi érzékenység csődje (A Tisztelet a kivételnek korán jött ellenfilmje)

Az idegen nő karjából kibontakozó Péter abszurd módon tagad: „Mária, az isten szerelmére, ezt nem hiheted!" Nem elég, hogy megmutatta magát a másik nő ágyában, s a másik nőt a maga karjában, a helyzet perverzitását megkettőzve még azt is követeli Máriától, hogy ne a saját szemének higgyen, hanem neki. „Mária, ezt nem szabad elhinned!" – kiált rá az asszonyra a férj, a feleség azonban sarkon fordul és elrohan, mert képtelen nem hinni, amit látott. Bár Péter, mint később kiderül, ártatlan, Mária részéről jogilag és etikailag problematikus büntetése biológiailag jogos, mert a poligám hajlam férfibűnéért kell vezekelnie.

Akárcsak az 1936 végén készült Ráthonyi-film, a *Tisztelet a kivételnek* hősnője, Mária is sértett vádló, de míg a Ráthonyi-hősnő a morál, a Gaál-hősnő az öröm nevében vádol. Tolnay a férfi örömeit vádolja, Gordon Zita a férfi feladataira is féltékeny. A férfi, aki nemcsak elfoglalt bérrabszolga, hanem a kötelességnek is rabja, nem tudja kifejezni szeretetét. A *Boldog idők* (Rodriguez Endre, 1943) asszonya vallomásokra, becézésre vágyik. A férj, megveregetve a nő vállát, tárgyilagosan közli: én kérlek, amikor megkértem a kezedet, egyszer s mindenkorra megmondtam, hogy szeretlek. A *Lila akác* hőse nem ismeri fel, hogy szeret, *A meseautó* hőse nem ismeri fel, hogy szeretik. Az *Évforduló* hősnője az utóbbiban vétkes. A feleség nem érzi meg a kifejezni nem tudott érzéseket. „Amit tegnap este láttál, az nem igaz." – erősködik tovább Péter. A nő nem hisz neki. Péter nem védekezik, megsemmisülten üli végig a válópert.

Az *Évforduló* az egyidejűleg készült *Tisztelet a kivételnek* ellenfilmje. A *Tisztelet a kivételnek* és az *Évforduló* a női felháborodás áldozatairól szólnak. Mindkét férfi bűntelen, pontosabban nincs más bűne, azon túl, hogy férfi. Mindkettőt lehengerli a női túlreagálás. Mindkettőt a nő löki a thriller mélységeibe. Mindkét filmben a nő két arca, a mindenre kapható erotikus maszk s a túlérzékeny nebáncsvirág közötti ellentmondás hajszolja kétségbeesésbe a hőst. Mind Ráthonyi komédiájában, mind Gaál melodrámájában megjelenik a törvényt ülő felháborodás, de a két film ellentétesen viszonyul hozzá. A Ráthonyi-film bűnösnek tekinti a női harag áldozatát. A *Tisztelet a kivételnek* ünnepli a nőt, akinek mindig igaza van, az *Évforduló* gyanakodva szemléli. A vádló és felháborodó fél kényelmi reagálásai igen hatékonyak, de a türelmetlenség

csapdájába vezetik őt. A filmben van egy kiváló rejtett csattanó: az a bűnös, aki haragszik, és az az áldozat, akire haragszanak.

Az in flagranti jelenetben a nő, a következőkben a magára hagyott férfi a védtelen és megvert áldozat. Előbb a férfi látszik cserbenhagyásos – lelki – gázolást elkövetni, utóbb úgy tűnik, a meg nem értés bűnében vétkes feleség tette ugyanazt. Az ítélet nem pótolja a megértést; az ítélet csak felbontani képes egy viszonyt, s nem helyrehozni. Mária pontosan úgy hagyja el férjét, mint a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* Pólikája, de a *Csak egy kislány*...-ban vagy a *Nem élhetek*...-ben duhaj férfi veszíti el a nőt, míg az *Évfordulóban* szolid típus. Ha Péter bűntelen, a hiányzó hit, ha Péter bűnös, a hiányzó türelem a szerelem betegsége, mely gyilkos szerelemmé teszi. A félreértés felszabadít valamit, aminek az idill idején is meg kellett lennie, máskülönben nem lett volna mit felszabadítani. A feltörő idegenség a film témája. Ha ezúttal még nem is változik át a szerető ártó rémmé mint a horrorban vagy a thrillerben, hatása, a kölcsönös meg nem értés következtében, mégis azonos az ártó rémével. A gonosz lényege a kommunikáció reménytelensége, a szerelem közölhetetlensége s az emberi dolgok illékonysága, mely annak következménye, hogy a viszonyok interpretációjuk függvényei, így egy új benyomás fogságába esve mindenkor radikálisan átértelmezhetők. Mária egy másik Péterrel szembesül, aki idegen nőt ölel, olyan vadul, ahogy Máriával nem láttuk. (Mária nem tudhatja, hogy a szenvedélyes dulakodás célja a nő lefejtése és nem átölelése.) Péter másik Máriát ismer meg, aki fúriaként áll és ítél, mielőtt megértene. Az új Mária eltűnik, sehol sincs, amikor legnagyobb szükség volna rá. Mária esetében még félreértés, ami a Zilahy-hősnők idején vállalás. A *Halálos tavasz*ban és a *Valamit visz a víz*ben a megjelenő és eltűnő, mindent adó és visszavevő nő már démonként érkezik s a kérdésre, „miért veszed el, ha adtad?" vagy „miért adod, ha elveszed magad?" titokzatos „csak" a válasza. Ha a szerelemmitológián belül utasítják el a szerelemmel kapcsolatos túlzott reményeket, a nő, aki eddig a remények szerelmi papnője volt, démonizálódik. Az *Évforduló* a hősnőt fenyegető démonizációs tendenciát mellékalakra viszi át, hogy az életből eltávolíthatóvá ártalmatlanítsa.

Előbb a derék, kedves férj változik át bűnössé, csalóvá, utóbb a felháborodott feleség pusztító, hideg bestiává. Kétszer derül ki, hogy minden másképp van. Minden pontosan fordítva van. Az ellentétévé majd újra ellentétévé változó helyzet ingadozása a *Café Moszkva* alapstruktúrájával rokonul. A boldogságmitológia megkettőzi a váratlan átértékelődések dramaturgiáját, s ezzel a világ rosszindulatú átváltozása gonosz érdek cselvetése által motivált tragikus illúziónak bizonyul. A dupla átváltozás teszi lehetővé, hogy a férfi csődjének thrillere mellett a nő csődjének thrillerét is megélhessük. A világ kétszeres átértékelődése tévedhetetlenül visszavezet a boldogságmitológiába, de az idillbe visszavezető út nem problémamentes. Meg kell küzdeni a kétszeres csavar következményeivel: valaki mindenképp kompromittálva van, vagy Péter vagy Mária. Ha a férj bűnbeesése puszta illúzió volt, akkor most Máriát teszi bűnössé a férjre mért kegyetlen büntetés. De ha az előző menetben Péter állítólagos bűne vétlen szerencsétlenséggé, puszta bajjá foszlott szét, indokolt, hogy az új menetben Mária bűnét is bajként kezeljük. „Ha Mária ilyen könnyen le tud mondani rólad, akkor én azt mondom, hogy Mária meg sem érdemel téged." – fejtegeti az öreg professzor, a nagy tudós, aki a vádlott szavainak hisz és nem a saját szemének. A film azonban nem ül törvényt Mária értetlen szigorúsága fölött. Ezzel hallgatólagosan elismeri, hogy a valóságban a Péterek önként veszik karjukba a Lenkéket. Mária túlreagálásának megértő kezelése magában foglalja a férfiösztön bűnvallomását.

17.2.5. A film noir előzményeinek triviális preegzisztencializmusa

A bolyongó Péter, mint Hitchcock ártatlanul megvádolt hősei, a rejtély kulcsát keresi, a Harlow-típust, a titokzatos idegent, a csak az ágyjelenetből ismert nőt, aki egyszerre kifejezése a férfibűnnek vagy a vágy promiszkuitásának és a női bűnnek, a szfinxarcnak vagy az elveszett empátiának. A démon a bajok első képlete, akit nyakon kell csípni, néven nevezni és kiűzni életünkből. De a feslett démon is csak nyom, nyomasztó adalék a gonosz keresésének hosszú útján. Nem maga a bajkeverő gonosz. A film készítői, triviális melodrámáról lévén szó, szükségét érzik a gonoszprincípium perszonifikációjának. Előbb egy nő, a megvásárolhatóság, a korrupció, utóbb egy férfi, a sóvárság, az önző vágy testesíti meg a gonoszt. A megkettőzött szerelmi háromszögdráma jövevényfigurái, a harmadik és a negyedik, a gonosz megtestesítői. A gonosz: a többiek. Kapcsolatai vádolják az embert és reményei vádolják az ember kapcsolatait. A triviális melodrámából ösvény vezet a kor legradikálisabb szellemi innovációi felé. Gaál Béla tehát preegzisztencialista melodrámát csinált? Hogyan lehetséges ez a film? Polgárságunk preegzisztencialista életérzése folytatása a századvégi ködlovagok irodalma által kifejezett szorongásnak és magánynak.

Az *Évforduló* a tehetetlen kifinomultság hősét ellenféllel, új, hatékonyabb típussal, kíméletlen akarnok árnyával konfrontálja. Az 1936 közepén készült *Három sárkány*ban Don Juanként bevált Rajnay Gábor, aki már az *Ida regényé*ben is a békebeli nemzedék könnyed életművészetét képviselte, ezúttal az Uraytól megszokott negatív figurát játssza el (akinek elődje is az *Aranyember* néma változatának besúgójaként). Az *Évforduló* a *Három sárkány*on átszűrt *Ember a híd alatt*. A *Három sárkány* öreg Don Juanja készíti elő az *Ember a híd alatt* alapszituációjának megfordítását. Az *Ember a híd alatt*ban öreg férj áll szemben a fiatal csábítóval, az *Évfordulóban* a fiatal férjjel öreg csábító, aki ezért egyúttal árnyános intrikus. A *Gildá*ban a férj kriminalizálódik a „furcsa" háromszög túlkoros elemeként, itt a csábító.

A házassági évfordulón a férj helyett a házibarát gratulál. A virágot is ő küldte, nem a feledékeny férj. Akárcsak az *Ember a híd alatt*ban, ezúttal is koncert készül, melyre itt sem akar elmenni a férj. A házibarát mosolyog, ül és vár. A fölösleges emberből, házibarátból nélkülözhetetlen emberré, válóperes ügyvéddé átminősített Máthé Tibor később nyíltan udvarol Máriának. A férj sokkírozó fantomháromszögével a nő értelmetlen mert valódi csábítást nem tartalmazó ellenháromszögét állítja szembe a cselekmény. Ha a partnerek számának gyarapítása lerombolja a szerelmet, a szubjektivitást, akkor a félrelépő flörtjének az áldozat ellenflörtjével való szokásos kompenzálása sem megoldás. Minthogy Mária alternatív kérője kevésbé csábító, inkább intrikus, a formálisan dupla szerelmi háromszög valójában az árnyány által megzavart párosviszony drámája, egy női Othello története, aki feláldozza férjét egy gyanúnak. A női Othello eljátszásához azonban nagy színésznőre és erős személyiségre lenne szükség. Gordon Zita sajnos enervált ál-Garbót formáz, aki beilleszkedik a film hangulatába, de a nézőt nem képes megrendíteni.

17.2.6. Férfiak egymás közt (A barátság szemérme a szerelem neurotikus igényei ellen)

Nemcsak a hátráltató (gonosz), az előrevivő, támogató, segítő erők megtestesítésének is szükségét érzi a naiv fantázia. Minél több igény által függnek az emberek egymástól, annál inkább igénylik, midőn mozdulni sem tudnak többé, a külső segítőt. Az orvosfilm, mely nem elégszik meg kötelesség és szenvedély közönséges ellentmondásával, a szenvedélyt a kötelesség szenve-

délyével, a szimplább érzést a kettős erejű szenzációval állítja szembe. Az *Évfordulóban*, akárcsak az *Ember a híd alatt*ban, egy atyai figura, öreg professzor képviseli a kötelesség spártai szigorát s az asszonyalak a vágyak követelését. Az *Ember a híd alatt*ban a professzor maga a férj, az *Évfordulóban* a férj atyai barátja. Mindkét filmben a régi éra hisztérikáit látjuk s a felettes ént klasszikus atyatípusok képviselik.

Az *Ember a híd alatt* egy atyai orvosprofesszort és egy kriminális csavargót állít orvoshőse mellé, az *Évforduló* egy atyai orvosprofesszort s egy nemes „csavargót": újságírót. A téveteg bolyongóra felfigyelő Bálint István hírlapíró (Ráday Imre) tragédiát sejtve nyomozni kezd. A klasszikus tömegfilmben a gyilkosság váltja ki a nyomozást. Az, hogy az *Évfordulóban* egy különös bolyongó elegendő, a hatvanas évek analitikus filmje felé mutat. Páger révült útja Antonioni *Il grido* című filmjét előlegezi, a megfoghatatlan tragédiát firtató kéretlen nyomozás pedig a *L'avventura* felé mutat.

A Ráday-figura abba a szerepkörbe lép be, amelyet e korban a pszichoanalitikus, hagyományosan pedig a lelkiatya képviselt. A nyomozó nem rendőr, mert nem az alvilág, hanem a lelki alvilág a problémafeladó. Mégsem pszichoanalitikus, mert a triviális melodráma a külső bonyodalmat igényli s nem elégszik meg a nyomozati tárgynak az analitikus filmre jellemző tisztán lelki mivoltával. A rendőr túl sok lenne, a pszichoanalitikus túl kevés, a kettőből ezért lesz harmadik: újságíró.

Házassága válsága idején Péter meggyógyít egy béna kisfiút. Ezzel megismétli az *Édes mostoha* Páger-hősének jótettét. Péter, a magán segíteni nem tudó segítő, a menthetetlen megmentő. Ráday abba a szerepkörbe ugrik be, a segítő segítőjeként, a jótevő megmentőjeként, melynek eljátszása Mária feladata lett volna. A professzor az, aki megérti Pétert, és az újságíró az, aki gondoskodni kezd róla. A bölcsesség és az élelmesség szövetkezik, pótolni a nő érzékenységének teljesítményét.

A másik nem erotikus attraktivitásának növekedése (az ágyjelenetben megnyilvánuló felszabadult erotika) a másik nem érzelmi attraktivitásának csökkenésével jár. Az örömszerzéssé átértelmezett szerelem elveszti a polgári évszázadok szentimentális szerelmi vallásának megváltó erejét. A szerelem presztízsveszteségei és a szerelemkoncepciók válsága új barátságkoncepciók kidolgozását tűzik napirendre. Mindez a *Casablanca* zárójelenete felé mutat, melyben a barátság segít lemondani a szerelemről. Az új barátságkoncepció kidolgozása azért is fontos, mert a harmincas évek válságvilágában egzotikumát vesztő szerelem, a barátság felújított fogalmához kapcsolódva, maga is konszolidálódhat.

Az *Évforduló* csatlakozik a férfifilmekhez, melyekben a férfi-nő viszony problémamegoldó erejének lanyhulását a „férfiak egymás közt" képeinek térhódítása kíséri *(Az iglói diákok, Elnökkisasszony, Légy jó mindhalálig, Ember a híd alatt, A sárga csikó, Pogányok, Két ember a bányában).* A barátságba nem hal bele az ember, mint a szerelembe. A szerelem képéből eltűnik a biedermeier kedélyesség s az igénytelenebb barátság tesz szert a tevékeny élet fanyar derűjére. A szerkesztőség, a férfivilág az igazi család, ahol durva viccek járják, de lankadatlan a munka és a vidámság.

A Ráday-Páger barátságot az amerikai filmek szemérmessége jellemzi. Látszólag csak futó ismeretség. Az újságíró motivációja önző: szenzációt szimatol. A szakmai érdeknek álcázott emberi együttérzés a néző előtt nyilvánvaló, míg Bálint vonakodva és szégyenkezve ismeri el segítőkészségét. A hivatalsegéd atyailag megdorgálja az öt pengős borravalót adó Bálintot: „Magának soha nem lesz egy vasa se!" Bálint önzetlenül segít, de nem tud belenyugodni a balekségnek érzett „ingyenmunkába". Ennyit talpalni puszta szívességből? Őrültség lenne! Mindvégig az a hite tüzeli, hogy riporttémát hajszol, miközben rendbehozza a nyakába szakadt élhetetlen barátok életét. Mindent kinyomoz és megold, de mire összeáll a nagy riport, az is világos, hogy nem írhatja meg.

Az *Évforduló* ünnepli a gyámoltalanságot, de nem kárhoztatja az élelmességet. A gyámoltalanság bajait nem az élelmesség okozza. A magán segíteni tudó végül a magán segíteni nem tudót is segíti. Az élelmesség és a gyámoltalanság erényei kiegészítik s ezért tisztelik sőt kedvelik egymást. Ezen alapul a film megoldása. Az éber élelmesség és az elmélyült gyámoltalanság együtt szavatol egy életképes és megélni is érdemes életet.

17.2.7. Féltékenységi dráma vagy narcisztikus sérülés? (Az ősjelenet rekonstrukciója)

Máthé ügyvéd és Mária házasságot kötnek, írja az újság. A lélek labirintusában eltévedt Péter a város labirintusát járja. Páger a leszálló estében támolyog, neonfényes, nedves nagyvárosi utakon, az amerikai krimik éjszakájában. Női bábok néznek szembe a kivilágított kirakatból. Antonioni filmjeiben (*La notte / Éjszaka,* 1960, *L'éclisse / Napfogyatkozás*, 1961, *Deserto rosso / Vörös sivatag*, 1964) a nők fognak így bolyongani. Antonioni intellektuális melodrámái a mindennapi magányról szólnak, mely már nem a szereplőket tragikusan megrázó csapásként jelentkezik. A triviális melodráma műfaja addig él, amíg az érzelmi nyomort meglepőnek, újnak, véletlenszerűnek és korrigálhatónak érzik. Péter éjszaka felteszi a Csajkovszkij lemezt és végighallgatja a koncertet, amelyről elrohant. Mária üres székét öleli át, melyen a magányos nő hallgatta a soha végig nem élvezett VI. szimfóniát. Mária elhagyja Pétert, mert azt hiszi, hogy Péter elhagyta őt, de Péter az őt elhagyó Máriához is hű, továbbra sem tud nélküle élni. Péter főbelövi magát ezen az éjszakán. Az egykor félbeszakadt koncert második, elmaradt felének megfelelője tehát a halál. Mivel a koncert kezdettől fogva a bezárkózó pár szerelmére utalt, a szerelmi beteljesedés végzetes és lehengerlő mivoltának kifejezésévé válik.

A megoldás a *Légy jó mindhalálig* és a *Tomi, a megfagyott gyermek* képletét követi. A hivatott és érzékeny, nagyra törő és védtelen embert előbb megkínozzák, cserben hagyják, majd, miután leterítették, váratlanul elfogadják. Az emberiség képtelen a békés egymás mellett élésre saját – kivételként és nem szabályként jelentkező – értékeivel. Az átlagember minden rosszra képes, de rontó munkája nem a gonoszság műve. Nem tudja elképzelni a mások tetteinek előzményeit s a maga tetteinek következményeit, nem lát bele mások fájdalmába és magányába, csak a jóvátehetetlen tragédiák rázzák fel. A jóvátehetetlent szeretné azután jóvá tenni. A *Légy jó...*-ban és a *Tomi...*-ban a felnőttek művelik mindezt a kisfiúval, az *Évfordulóban* a feleség a férjjel.

A komédiákban mulatóban gyűlnek össze a szereplők végső szembesülésre és leszámolásra, az *Évfordulóban* a kórházi folyosón. A műtő folyosóján drukkolnak Péter betegei. Befut az ágybeli démon, a bűntudatos Szabó Lenke is, akit ismeretlen úr bérelt fel, százötven pengőért, hogy karjába kapja s leteperje a gyanútlan orvost. Sokatmondó az életért küzdő Péterhez elzarándokolók megjelenésének sorrendje. A barát megelőzi a nőket és Lenke is Máriát. Mária, egy órával második házassága előtt, a Griffith melodrámáiból örökölt késedelmeskedő segítség megtestesüléseként érkezik. Mária befutása az „egyenesen túli" élményt, a halál ekszt ázisát még ez egyszer visszaváltoztatja a gyönyör ekszt ázisává.

Irodalmunk egyik klasszikus regénye, Beöthy Kálozdy Bélája a „megtalált évek" melodrámájára fűzi fel a kallódási és nevelődési regényt. Az előkelő úr nem veheti el a szegény leányt, aki a Dunának megy. A kallódás évei után a férfi is követi őt a halálba, de a kétségbeesett tettet követően a nő karjában ébred, visszakapja szerelmét. Utolérheti-e Mária a „vonalon túl" járt Pétert.

A hisztérika nem igazi feleség, csak feleségül vett szerető. A feleség szerelmi igazolást követelt, s a sarokba szorított férfi nem azt igazolta, hogy ő is szeret, hanem azt, hogy jobban

szeret. A sikeres szerelmi igazolás túl sokat igazol, többet a kelleténél. Mária vezekel, ápolja az élet és halál között lebegőt. A szerelem szenvedése vezeklés az individualitás bűnéért, azért, hogy külön emberek vagyunk, kívül egymáson, „odakint", az eszközök és prédák világában. Máriát mint Mária „nővért" látjuk, Péter lábadozik, a nő ápolja, eteti, mint egy csecsemőt. Mária, aki nem rendelkezett az anyai empátia erényeivel, most pótolja őket. A férfi szeszélyes: „Úgy bánsz velem, mint egy gyerekkel." Mária mosolyog: „Hát az is vagy." A *Stella Dallas* hősnője a film végére valósítja meg az anya, Gaál hősnője a feleség hagyományos fogalmát.

Az *Évforduló* cselekménye Hitchcock *Spellbound* című filmjéhez hasonló freudista melodrámába fut ki. Újabb fordulat a hetvenedik percben. A férfi elvesztette az emlékezetét. Valami nagy baj van, amelynek nyoma a nyomtalanság, az elveszett múlt, az űr, a hiány. A *Random Harvest* emlékezetét vesztett hősét a nő menti meg, az *Évforduló* hősét a meg nem értő nő késedelmeskedő segítsége fosztja meg múltjától. „Nem tudok dolgozni. Nem merek bemenni így a betegeimhez, mintha valami hiányozna belőlem, a legtöbb dolognak nem ismerem az előzményét." A szerelmi konfliktus megoldódása pillanatában kulminál szerelem és hivatás konfliktusa. A férfi kiállta a szerelmi próbát, de ennek következtében elveszti munkaképességét. „Nem merek bemenni a klinikára. Hát mi van velem? Segítsetek rajtam!" A két barát, a professzor és az újságíró igyekeznek helyrehozni, amit az asszony elrontott.

A barátok rekonstruálják a válságos éjszakát, visszavezetik a férfit az elvesztett időbe. „Ma este okvetlenül meg kell csinálnunk a kísérletet. Essünk túl rajta!" Az ősbűn nem a magunk bűne, hanem a másoké, és nem bűn, hanem hiba. Nem a szerelmi konkurenciaharc bűne, hanem az empátia defektje. Az ősszcéna az, hogy magunkra maradva kiáltozunk, de az, akire szükségünk van, elrohan. A nagy csalódás és egyedül maradás ideje esett ki a férfi tudatából, nem a maga vétke, hanem a feleség hibája. Reprodukálják a kisiklott élet elromlásának pillanatát. Szembesítik a katasztrófa szereplőit mint egy krimiben. A szembenézés hozza a gyógyulást.

Péter és Mária újra a sötét szobában ülnek, s Csajkovszkijt hallgatják. Borzongva csattan a zene s belerikolt a telefon. Pétert beteghez hívják, a Columbus utca 52-be. „Olyan ez az egész, mintha már megtörtént volna velem. Te nem voltál így soha?" A melodráma a szorongásos álmok nyelvéből keresi a visszautat a vágyteljesülések nyelvébe. Az iszonyat szimbolikája vitázik benne az édeni nyelvezettel. Valaki, aki nélkül nem tudunk élni, dühödten felcsattan és örökre elrohan. Riadtan kiáltunk valaki után és ráébredünk, hogy már nincs jelen. Minden ellenünk szól, nem tudjuk közölni érzéseinket. Az érzelmek sivatagának problematikája leveti a melodráma köntösét, ha a szorongás nyelve lemond az édeni nyelvvel való kommunikációról: a melodráma addig él, amíg sikerül megőrizni a két kód esélyegyenlőségét.

Az ősjelenet ismétlésekor nem a felháborodott Mária lép be, hanem a megértő Mária. Mária kezét látjuk a zavartan maga elé meredő férfi homlokán. Ha Péter valóban magáévá tette volna az idegen nőt, akkor is megtörténhetett volna minden ugyanúgy.

– Ugye, most nem hiszed el?

– Bár akkor se hittem volna el.

– És most nem fogsz elrohanni?

– Bár akkor se rohantam volna el.

A férfi a nő vállára hajtja fejét, a nő pedig védelmezőn átöleli.

A film, mely a türelmetlen feleséget is megértette, az intrikust is felmenti. A nyolcvanadik perc körül újabb fordulat! Máthé ügyvéd összeomlik és vallomást tesz. Az intrikusnak is megvan a maga melodrámája: Máthé volt az első! „De megjelent Gergely és elvette tőlem!" Gergelyék boldogsága Máthé boldogtalanságán alapult. „Irtózatos, amit tettem, de az is irtózatos, amit szenvedtem." A fölösleges harmadiknak is megvan a saját drámája, amelyben ő az első, s a hős egy jöttment, egy harmadik. A fölényes Bálint István megvető arckifejezése Máthé vallo-

mása közben eltűnik. Váratlanul a „jók" kapnak leckét a „rossz" képviselőjétől. Bálint nem tud mit mondani, de megrendülten áll. Ráday remekel.

Rádayt várja a szerkesztőség. Készenlétben ül a titkárnő az írógép fölött. Várják a nagy riportot. Ráday befut. „Hát ha megpukkadtok, akkor is megvan a nagy riport." Az újságíró diktál, de nem a riportot. Most a *Címzett ismeretlen*ből átszármazott álomlovag diktál *A meseautó*ból átszármazott Hamupipőkéjének, akit ott Kovács Verának, itt Komlós Verának hívnak, s amott is a diktálás formáját öltötte a gépírónőhöz illő happy end. Ráday tehát diktál: „Bálint István, lapunk kitűnő munkatársa eljegyezte Komlós Vera úrleányt."

A melodráma a konzervatív megoldásokra hajlik. A boldog asszony felolvad és aláveti magát. Újra Csajkovszkijt hallgatva látjuk a párt. Péter karosszékben ül, az asszony pedig a kezét csókolva térdel. Akárcsak az *Én voltam* végén. Az *Én voltam*ban a feleség a pokoljárt rab és a férj az akaratlan bűnös, az *Évfordulóban* fordítva. Mindkét film a thriller baljós mélységeit felkavaró képet ad a házasságról, mely vagy felületes álházasság csupán, vagy ha nem az, Hamupipőkévé teszi a többet áldozó felet.

17.3. A melodráma meghódítja a közönséget (Mária nővér)

17.3.1. A szerelem ars poeticája a művészmelodrámában

A Lázár Lajos – Pekár Gyula által írt – sikeres némafilmje alapján magyar és német verzióban készült *Mária nővér*t Gertler Viktor rendezte, forgatókönyvét Bihari László írta, zeneszerzője Fényes Szabolcs s elhangzanak benne Bizet, Leoncavallo, Rossini és Verdi művei. A Royal Apollóban mutatták be 1937. február 4-én.

Gertler így emlékezik meg első nagy kasszaslágeréről: „A *Mária nővér* siker volt. Azt írták róla: »az első magyar világfilm«, hogy »művészi«; hogy ez az a film, amire vártak. A film a velencei filmkiállításon is sikert aratott. A Corriera della Sera nagy elismeréssel írt a filmről. A Gazetta vi Veneziának az volt a véleménye, hogy a kiállításon szerepelt eddigi magyar filmek közül a *Mária nővér* a legsikerültebb. A film kikerült Amerikába. A New York Herald Tribune, a The New York Times, a Daily News, a The Hollywood Reporter mind a legnagyobb elismerés hangján emlékeztek meg róla. New Yorkban hosszú hetekig volt műsoron a *Mária nővér*..."[940] Hazánkban a *Mária nővér*rel vált versenyképessé a melodráma műfaja A *meseautó*-szerű komédiákkal. „Ez a fantasztikusan képtelen mese fantasztikus filmsiker lett." – írja Nemeskürty. Az egyetlen melodráma, „amely ebből a korszakból átütő sikert aratott."[941]

A *Mária nővér* nem a komédiák megszokott tárgyáról, a szerelem külső és belső akadályairól szól, sokkal inkább a szerelem mibenlétéről van szó benne. A Mária-képen dolgozó Kibédy János festőművész (Svéd Sándor) kidob egy üres fejű, szép lábú modellt, aki túlságosan kibodorította haját. A *Budai cukrászdá*ból ismert téma: a külső kép nem tud megszületni, mert belső vagy őskép él a művészben, élet-előtti, világ-előtti kép, csodálat és megvetés mértéke, mely ki nem elégítővé nyilvánítja a valóságot. Egy élmény, az emléknél is kevesebb, emlék előtti emlék, csak arra jó, hogy ráismerjünk akár az általunk kivetített, akár a világban talált s belénk vetülő képek – alkotásaink és benyomásunk tárgyai, a szerelmes művészről szóló filmben a művek és a nők – elégtelenségére. A művészt a mű, a férfit a nő keresésében vezeti a megfoghatatlan előkép formájában élő ideál. Mind a *Budai cukrászda,* mind a *Mária nővér* művésze dühödt kielégületlenséggel hajszolja a kezei közül minduntalan kicsúszó ősképet. Ez az őskép a szerelemvágy tartalma: a szerelem és a művészet olyan szenvedélyek, amelyek célja az őskép.

Nemcsak a földi szerelem – test és test rokonszenve – hanem az égi szerelem – lélek és őskép rokonszenve – is kiszolgáltatott a valóságnak. A szendergő őskép csak a művek és élmények ki nem elégítő voltát jelzi. Szendergő állapotában nem ad semmi pozitívat. Meg kell kettőződnie az ősképnek, hogy a művész (vagy a szerető), aki rabja, rabul ejthesse. Az emberben szendergő ősképet odakinn talált mása ébreszti fel. A művészet – nem mint a krízis hanem mint a klasszicitás művészete, melynek a krízis korában naiv nosztalgiáját képviseli a tömegkultúra – ama méltó pillanatok tanúságtétele, amelyekben az őskép váratlan megtestesült. A megtestesülés természetes módja a szerelem, melynek pillanatában az élet a bűvölet, a bámulat és elragadtatás tárgyává, az életigenlést kiváltó esztétikai ténnyé válik.

A *Mária nővér* indítása a főmotívum rangjára emelve veszi át a *Budai cukrászda* mellékmotívumát: a festő megtalálta modelljét s a férfi az eszményi nőt. De a *Budai cukrászdá*ban a festő is, a lány is foglalt, a *Mária nővér*ben mindketten szabadok. Mégsem találhatnak egymásra.

A „privát" szerelemben az eszmény sejtelme vezeti a nő keresését, a művészetben a nő mint modell szolgálja az eszmény kifejezését. A „privát" ember boldogsága nőt csinál a képből, a művész alkotó mámora képet a nőből. Míg a lehetetlenre vállalkozó „privát" szerető, házasságot kötve az ideállal, ezzel, egyesíthetetlen dolgokat egyesítve, lerángatja őt a köznapokba s az értelem árán is a létet menti, a művész a nő idealitását őrzi képként, realitása árán is a dolog értelméhez ragaszkodik, a tökéletességhez, mely a tragikus románcban múló pillanat csupán, a mai nap privilégiuma. A művészmelodráma fölött a tragikus románc fenyegetése lebeg: a művész csak a nő képét kapja meg. A nagy szerelmi románcok a megtalált ideál elvesztésén, a boldogság pillanatának folytathatatlanságán alapulnak. Ezért sem a *Budai cukrászda,* sem a *Mária nővér* művésze nem kapja meg az imádott nőt.

A populáris szerelemkoncepciók nem absztrakciónak tekintik az eszményt. A populáris kultúra évszázadok „lesüllyedt kultúrjavait" ápolgató szerelemmitológiájában az eszmény nem az individuumok közös vonásainak kivonata, nem a tapasztalat semleges rendezőelve. Az eszmény az igazi konkrétság s annyi eszmény van, ahány individualitás, de a legtöbb egyed a maga eszményének, a benne rejlő kezdemények ideális meghosszabbításának, lehetőségei teljességének félkész, tökéletlen próbapéldánya, durva vagy elrontott vázlata. A banális lény félig teremtett, félbemaradt ember, s ha így van, csak az eszmény a teljes realitás s a nem-eszményi lény léthiányban, létínségben szenved. A teljességet, tökélyt és szépséget felmutató individuum itt és most megvalósítja – talán csak egy-egy pillanatra – az eszményt, azaz önmaga célja. Az eszményi lényt keresni kell. Az eszményt a valóság neveli fel, de nem a társadalmi élet. Rejtőzködő külön világokban tenyészik. Az ideális szerető megpillantása az „égi jelenéshez" hasonló elragadtatást vált ki. A realizált idealitás élménye az eksztatizáló bűverő lényegének képlete. Realizált idealitásként érzi az imádó a szeretett lény szerelmét a sors rendkívüli kegyének. A különleges privilégiumként átélt szerelem pedig nem felcserélhető. A végzet asszonya a banalitás világa számára csak gonoszkodó vampot jelent, pedig egy mélyebb értelemben, a túlléphetetlenség értelmében, az ideál – az igaz, jó és szép megtestesítése – a végzet asszonya.

A nem-eszményi ember egy tényállás függvénye, túlspecializált, tökéletesen alkalmazkodott egy egyszeri miliőhöz, ezzel együtt áll vagy bukik, nem mutat túl rajta. Az eszményi ember a mindenséghez alkalmazkodott, lényege az egyetemes és nem a specializált élet. Az eszményiség feltételezi a sokoldalú érintetlenséget, védettséget az egyoldalúsággal fenyegető specializált miliőtől. Az eszmény e korban ezért jelenik meg gyakran zárdaszűzként. S miért nő? A férfit a konkrét életre, a nőt – e korban még – az egyetemes életre nevelik.

A *Mária nővér*ben ismét *A nagymama* című filmben e szerepkörben már kipróbált Szörényi Éva jelenik meg zárdaszűzként. Az *Ida regénye*ben Ágay Irén túl frivol volt zárdaszűznek, ki is penderítették Idát az isteni miliőből. Szörényi Éva szerény de temperamentumos nő,

a szenvedő és szenvedést okozó erotikus hisztérikák ellenlábasa (pl. a *Halálos tavasz*ban vagy a *Szűts Mara házasságá*ban). A kedves, szolid színésznő a kor erotikus és harcias nőtípusainál puritánabb ideált képvisel, a mindenek előtt testvérként vagy barátként elképzelhető nőt. Leginkább June Allyson magyar előzményének tekinthető, aki szintén nem idolum. Szörényi Éva azonban finomabb, tartózkodóbb és előkelőbb, June Allyson szappanoperaibb, prózaibb, földhöz ragadtabb.

Atyai és anyai figurák állnak őrt az ideális pár születésénél, a zárda orvosa, szelíd apácák. „Kibédy úr a Szűzanya képét festi meg a kápolna részére és szeretné, ha te lennél a modellje." Apáca kíséri a festőhöz a zárdaszűzet. Zavartan állnak. „Elkezdhetjük?" A lány bólint.

Berényi Mária mása Szent Szűzként formálódik a festő vásznán. A szentség és szűziség képi szimbolikáját forró, gátlástalan melódia kíséri, mely szintén idealizál, de más irányban, az erotikus ideál értelmében. A Mária szépségét ünneplő, simulva, ölelve, lebegtetve hömpölygő zene meghökkentő és talán ízléstelen, de eltalál valamit, a vágy tárgyaihoz való viszony ambivalenciáját, az imádat kettős késztetését, mely végtelenül maga fölé emeli idólumát, hogy felfelé törekedhessék hozzá, s egyúttal szeretné lerángatni magához, hogy legyűrje és diadalmaskodjék fölötte. A hősnőt a festő előbb a női szentség prototípusával azonosítja, majd fogja és megcsókolja. Mi ez? Az erotika szélsőséges átszellemítése? Vagy blaszfémia?

Az üdvkereső tömegember a maga szenzuális és aktivista kultuszainak keretében próbálja újraértelmezni az évezredes átszellemítés eredményeit. A *Mária nővér*, a *Tomi, a megfagyott gyermek* mellett, a kor legnyilvánvalóbb módon giccses filmje. A rendező ugyanolyan gépiesen, hit nélkül szolgálja ki a keresztény kurzust, akárcsak később, az ötvenes években, a szovjet-marxista kommunizmust. A hit nélküli igehirdető csak a sulykoló frázisig jut el, s elszólásai minduntalan leleplezik frivol impulzusait.

A kritika többnyire a tömegkultúra értelmében használja a „giccs" szót. A „giccs" ilyen értelemben a triviális műfajok semleges gyűjtőfogalmává válik. Ha ezzel szemben az ál- vagy antiesztétikum birodalmát leíró esztétikai értékfogalomként akarnánk használni, akkor a „rossz esztétikáját" kifejtő giccskutatásnak rá kell ébrednie, hogy a „giccs" nem azonos a trivialitással, vulgaritással, sőt, újabban elsősorban nem is a legtriviálisabb dimenziókban tenyészik. Umberto Eco és Susan Sontag óta köztudott, hogy a rossz esztétikája értelmében vett „giccs" nem a naiv masscult – sokkal inkább a sznob midcult-filmekben diadalmaskodik.

Bonyolítja a képet, hogy van „nagy giccs" vagy „nemes giccs" is, melynek kultuszát váratlanul az elit is átveszi a tömegtől (Casablanca). A film, naiv korában, ős- és hőskorát élő, archaikus nyelvezetet használó médiumként joggal és ízléssel idézi fel a klasszikus szentimentális narratívát. Sem a naiv érzelmesség (Griffith), sem az őt művien felidéző esztétista játékosság és intellektuális nosztalgia (Douglas Sirk) nem giccs az ízlésficam értelmében. Ez a nagy giccs, a nemes giccs világa. A giccs és a „giccs", a rossz giccs és a nagy giccs külsőleg sokszor alig különböznek egymástól, de míg az előbbi pusztán kizsákmányolja műfaját, az utóbbi új életre kelti. Az előbbi elfeledett értelmű rítusként celebrálja az ősi közkeletű képeket, vagy erőszakosan olyan „üzenetet" biggyeszt hozzájuk, amelyet ezek nem igazolnak, míg az utóbbi visszatalál e képek elveszett értelméhez, sőt, új problémákra alkalmazva gazdagítja is őket.

Ellentétben a puszta fércművekkel, amelyek nem mutatnak fel esztétikai minőségeket, a vérbeli rossz giccs sulykoló és erőszakos, fontoskodva ágáló és parancsoló, agymosó hatásokkal dolgozik. A giccs nem az egyszerű igénytelenséget jelenti, hanem a nagy igénynek álcázott, küldetéssé felfújt igénytelenséget. Csalással vagy öncsalással párosuló, könnyelmű és felszínes ambíció fűti.

A tömegkultúrát kétségtelenül teljes terjedelmében és állandó jelleggel fenyegeti az elgiccsesedés, amennyiben cinikus mesteremberek csinálják, akik nem nagyon hisznek a közönség által igényelt eszmékben, emóciókban és értékekben, melyekben egyébként a közönség sem

hisz nagyon, azért helyezi át kultuszukat a templomokból vagy az egyetemi előadótermekből a szórakozóhelyekre. De általában azt sem lehet elmondani, hogy e cinikus mesteremberek nagyon nem hisznek a közvetített értékérzésekben. A „nem nagyon" és a „nagyon nem" között van a döntő ugrópont. Csak az utóbbi esetben, a hiányzó hit szimptómájaként válik a film kifejezett, tömény giccsé, a „rossz esztétikája" kutatási tárgyává.

Gertler filmje egészében jól működő triviális melodráma, mely azonban elveti a sulykot, megsérti a mértéket, túlbiztosítja a hatást. Túl nagy csúcspontokat akarván inszcenálni, épp a végső csúcsokat ostromolva merevül a kép hirtelen kínos ízlésficammá.

A giccsfilm profi mű, túlságosan is. Valódi szükségleteket elégít ki, ezért lehet tömegsiker, azok szükségletét, akik egy eszmerendszert tisztán megnyugtató, önigazoló céllal, a vele járó kérdéseket és tovább vezető bonyodalmakat zárójelbe téve szeretnének „fogyasztani". E kor elitjei úgy gondolták, minden eszmerendszer kénytelen, az alacsony kultúrszinttel, a ki nem művelt igénnyel találkozva, faltörő kosként használni a giccset, a jelszót és hasonló, később, magasabb fokon, elvetendő tudatformákat.

17.3.2. A promiszkuus exhibíció orgiája és a nő mint menekülő lélek

Meglepetés-party! Vidám barátok árasztják el a kissé feszengő festő, az ártatlan ember lakását. S a meglepetést meglepetés követi. „Menjünk fel hozzá, lepjük meg!" – kérleli a városba látogató édesanyját a naiv Mária. Az *Ida regényé*ből ismert kínos szituáció következik: a hajnalig tartó mulatság züllött világába belépő zárdaszűz csalódása. Az *Ida regénye* szüze az apában, a Gertler-filmé a szeretőben csalódik. De vajon tényleg pusztán a szeretőben csalódik-e? Ellentétben a *Három sárkánnyal,* melyben az apa csúszik le a szerelmi riválisi szerepkörébe, a *Mária nővér*ben a szerető apaszerű. Apa és lánya viszonyának szublimáltsága határozza meg a félénk szerelmesek áhítatos viszonyát. Apa és szerető funkcióinak egymásra vetítése Mária csalódását a nőnek a férfiban való alapvető csalódása képévé stilizálja. Az *Ida regénye* ifjú leánya apját éri tetten, az *Évforduló* felesége férjét, a *Mária nővér* szüze pedig ideális szerelmét. E három jelenet azért fontos, mert a kor mozimitológiájában nincs más utalás, ami magyarázhatná a nők sértett, fanyar, menekülő vagy támadó és kioktató, agresszív mivoltát. Az *Évforduló* hősnője egy második menetben, az *Ida regénye* és a *Mária nővér* hősnője egy más férfival, a *Mária nővér* hősnője a másodikkal is csak kétszeri nekifutásra, a második menetben találja meg lelke egyensúlyát. A *Café Moszkva* a női alapcsalódások filmjeivel a férfi alapcsalódását állítja szembe, melyet szintén egy másik, s a második nővel is csak a második menet orvosol.

A zárdaszűz belép a legénylakásba! Ártatlan mulatság zajlik, a kolostori képek után mégis olyan hatást kelt, mintha Mária, döbbent anyjával karján, csoportszex-jelenet kellős közepébe csöppent volna. Felsikolt a zene, szívdobogva zakatol. Elterült, züllött mulatozókat látunk, az alkohol és a nemiség mámorában, lengén és lezseren, s fölöttük áll a prímás. Mária sírva borul anyja vállára, aki eltámogatja őt.

Mária látta a testeket. Az élvezetet. A renyheséget. Az önmagát elengedő élet obszcén igénytelenségét. Maguk a heverő férfiak testesítették meg a kielégült hús ernyedtségét.

A lány a művészt csodálta Jánosban, a férfi a szüzet és szentet a lányban. A páros emelkedésüket derékba törő kvázi-csoportszex ismét bekebelezi őket a földi testek vérkeringésének világába. A züllött világ leplezetlen önmegmutatása a szűzi szem előtt nemcsak a lányt botránkoztatja meg, mindkét fél számára kínos. Hogy nézzenek ezután egymásra? A két rajongó nem állhat egymás elé a régi elfogulatlansággal.

A *Budai cukrászdá*ból kölcsönzött motívumokkal indított cselekményt az *Évforduló* motívumai viszik tovább. Mindkét filmben, az *Évfordulóban* s a *Mária nővér*ben is ártatlan férfi kerül frivol helyzetbe. Ott a feleség kapja rajta a férjet az idegen nő ágyában, itt a szűz rajtaütése lepi meg az udvarlót. Sem az *Évforduló,* sem a *Mária nővér* hősnője nem hallgatja meg a félreértett férfit. Az *Ember a híd alatt,* az *Évforduló,* a *Mária nővér* és a *Méltóságos kisasszony* előkelő asszonyai és lányai nehezen kezelhető nebáncsvirágok vagy bajkeverő hisztérikák. Az általuk a férfira mért kínokból érthetjük meg a szerelmi karrierfilmek *(A meseautó, Címzett ismeretlen, Barátságos arcot kérek)* temperamentumos és szerény, vidám és teherbíró nőtípusainak népszerűségét. E női idegfűrészek és kínzó szellemek eddig legnagyobbika a *Méltóságos kisasszony* Szeleczkyje. Az *Évforduló* és a *Mária nővér* hőse legalább látszólag bűnös, a *Méltóságos kisasszony* Básti-hőse látszólag sem az, a jégkirálynőt formázó Szeleczky mégis szakadatlanul és kegyetlenül bünteti őt.

A Gertler-film Máriája is, a Gaál-film, az *Évforduló* Máriájához hasonlóan, túlbünteti szerelmét, azonnal a végső büntetést méri rá, szakít vele. Berényi Mária vonatra ül, elutazik, elnyeli a múlt, a szülői ház, a vidéki birtok. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül,* az *Évforduló,* a *Méltóságos kisasszony* és a *Mária nővér* az asszonnyá válni nem kész leánylélek futásának történetei.

A félreértés kivédhetetlensége az *Én voltam* csapdahelyzetét idézi. János, mert bűntelen, félreérti Mária menekülését. A férfi is sértetten csomagol és szintén utazni készül. „Pénzt akarok keresni, sok pénzt. Úgy látszik szegény voltam a földbirtokos kisasszonynak." A XX. századi forradalmak mint a társadalmi rétegek harcai s a világháborúk mint területi hódító harcok valójában mind korszerűtlen jelenségek, miután már a XIX. század végén előrehaladt az emberiség gazdasági összenövése és megindult a rétegspecifikusan differenciált társadalom átalakulása funkcionálisan differenciált társadalommá. Ennek tanúsága a tömegkultúra érdeklődésének eltolódása. A *Mária nővér*ben az osztálykülönbség jelentősége a nemi különbségből fakadó konfliktus következménye, a nemi sérülések által táplált paranoid illúzió. A funkcionális differenciáció perspektíváinak kibontakozása nem jelenti, hogy ne zsákmányolnák ki egymást kegyetlenül a népek vagy osztályok, egyelőre csupán annyit jelent, hogy az egyén nem azonosul maradéktalanul osztályával. Megőriz egy önálló mozgásteret, személyes autonómiát.

Mária nemi gőgje s nem osztálygőgje János igazi ellenfele. János azt hiszi, hogy a lány az anyagiak valós hiánya elől menekült, pedig Máriát az erkölcsiek vélt hiánya késztette szakításra. A lányt a nemi előítélet bolondítja meg, a férfit pedig a társadalmi előítélet. A nő azt hiszi, hogy a férfi bepiszkolja, a művész, a polgár pedig azt hiszi, hogy a földbirtokos kisasszony csak játszott vele.

Melodrámánk a komédiától örökli a nemi ressentiment témáját. A *Rákóczi induló, A meseautó* és az *Emmy* sértett hősnői úgy hiszik, a férfi játszott velük. A *Bál a Savoyban* szépasszonya azt gondolja, a férfi csak a nyakláncát akarta. Az *Elnökkisasszony*ban és a *Szerelmi álmok*ban a sértett férfi képviseli a másik nem iránti előítéleteket. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* az első egész estét betöltő női meneküléstörténet, míg a *Café Moszkva* első ízben formálja nagy melodrámává a férfi sértődését. Miután a nemek egymásban való csalódását a *Légy jó mindhalálig* megpróbálta továbbfejleszteni az emberben való csalódás, a humanitás csődje témájává, az *Én voltam* visszatér a nemek csalódásához. *A csúnya lány* bosszúhadjáratot indító Murátija még magányos harcosként küzdött a férfival, a *Tisztelet a kivételnek* harcias amazonja megindítja neme keresztes háborúját. Az *Évforduló,* a *Nászút féláron,* a *Méltóságos kisasszony* és a *Mária nővér* nőalakjai tele vannak szorongással s kezelhetetlen mert női nemi önvédelemként átélt türelmetlenséggel és kegyetlenséggel. Egy év alatt kiépül a női nemi önvédelem mitológiája. Ez a női ressentiment kiváltja a férfiúi ressentiment ellenhatását. „Ha majd egyszer mint világhírű énekes jövök vissza, akkor majd..." – fogadkozik János.

17.3.3. A művész útja a lélek társas ekszt ázisától a szellem narcisztikus ekszt ázisáig

Klárát Matyi társaságában ismertük meg a mulatságon, a vidám kompániában, Máriát János társaságában a kolostorban. A művész beavatási s a lánylélek rezignációs melodrámája cserebomlással kombinálja a kettős szerelmi háromszöget. A légies Máriát Matyi prózaibb világa, Jánost a józan Klára világa ragadja el. Máriát a vidéki földesúri élet, Jánost a nagyvilág. Miért? Mert csak a vulgárisabb emberek, Klári és Matyi képviselnek valóságos régiókat, a nemzetközi nagyvilágot az egyik, s a magyar vidéket a másik. A két ideális ember olyan különös párt alkot, melynek nem felel meg semminő reális tér és valóságos hely. Nincs hová vinniük egymást, ezért viszi el őket a frivol tábor egy-egy tagja.

A komédiák dupla szerelmi háromszögei olyan műveleti rendszert alkotnak, melyben egy diszharmonikus párból két boldog pár születik. *A Mária nővér* egy boldog párból alkot – prózai adalékanyagként szolgáló mellékalakok segítségével – két boldogtalant. Az őskép megtestesülése által a világ fölé emelt pár felbomlása s tagjainak a kiváltságos élményből kizárt partnerekkel való násza két másik embert fenyeget boldogtalansággal. Mária János képére mered Matyi otthonában, Klára pedig Mária-vázlatokat talál János noteszében.

Mária menekülése Klára karjába taszítja Jánost. Mária példás életet követel, Klára sikert ígér. Mária a fiatal szerelem türelmetlen fanatizmusát képviseli, Klára a szerelmen túli érettség igénytelen türelmét. A nőt váltó János egyben pályát vált, mint a *Random Harvest (Megtalált évek)* hőse, aki az egyik nő mellett iparmágnás, a másik mellett író. A kétéletű ember tipikus sorsa.

A Gertler-film zseniális festője átváltozik híres énekessé. A festő kívül kereste, az énekes magából énekli ki az ideált. A festő képe a modell szépségét ünnepelte, az énekes bravúrteljesítményeit a világ ünnepli. A világhírű énekesnek, a művészet világcsavargójának felcsapó János sorsa a *Sárga csikó* bujdosásmotívumát korszerűsíti. Verdi, Bizet, Leoncavallo és Rossini melódiái a csalódott férfiasság heroikus önünneplését szolgálják. A festő Mária szépségét dicsőítette, az énekest Klára menedzseli.

A *Szerelmi álmok*ban a művész kezét, az *Évfordulóban* az orvos gyógyító képességeit rabolja el a szenvedély. A *Mária nővér*ben a szenvedély csalódása szárnyakat ad a művésznek. János szempontjából olyan Werther-történetről van szó, melyben az öngyilkosságot pótolja a naiv boldogság céljai szempontjából az öngyilkossággal egyenértékű karrier. Az „őrült" művész nem kaphatja meg a szolid köznapi nőt. Az *Aranyember* Tímár Mihálya megkaphatta Noémit, mert nem művészlélek. A polgárnak kijár a lélek békéje.

János a zenére viszi át szenvedélyeit, a pótolhatatlan Mária másik nővel nem, csak a zenével pótolható, Klára is, mint impresszárió, a zenét szolgálja. A művész csalódástörténete a köznapi élettől való végleges elszakadást meséli el.

17.3.4. Banális éden, csalódott idill

A klastromi csendben fogant szerelemnek nincs helye az igényeit zajos, profán módon bejelentő nagyvilágban. A szerelem kudarca mindkét fél számára elhozza a tevékeny életet, egyikük számára a művészi világsikert, másikuk számára az észházasságot és a vidéki gazdálkodást. A lovaglónadrágban megjelenő Mária rendet csinál a vidéki birtokon. „Az emberek lusták, nincs, aki a körmükre nézzen, éppen idejében érkeztem haza." Mária szempontjából a film női nevelődési történet, az érzelmek női iskolája, a romantikus leányálmoktól a realisztikus asszonyi élethez vezető lelki út története.

Ladányi Mátyás (Jávor Pál), a „Matyi", az életművész. Matyi és János barátok. János két művészetnek is mestere, Matyi „csak" az életé. Jávor alakítása felszabadult és hatásos, élvezi a szerepet, elterülve az átmulatott éjszaka után, homlokába hulló hajtinccsel, másnaposan maga elé meredve. Ismét azt a nem értéktelen, de könnyelmű és szenvedélyes típust, a túlcsorduló energiák kallódó emberét játssza, akit a *Csak egy kislány*...-ból vagy a *Nem élhetek*.. -ből ismerünk. Az említett filmekben is csöndesebb, szolidabb, polgáribb típus az alternatív kérő, akinek mindig le kell mondania a nőről a földbirtokos javára.

Mária nem bocsátja meg, hogy János rosszabb mint amilyennek látszott, s a lány a pesti züllés után szerelmes szomszédként viszontlátott Matyié lesz, aki jobb, mint gondolnánk. Ha a csodált férfiról kiderült, hogy ő is csak prózai, testi lény, akkor Mária, a csalódott rajongó, ezek után nyugodtan hozzámehet egy prózai, testi férfihez. „Mária, én halálosan szeretem magát az első perctől kezdve!" – rukkol ki Matyi tragikus elszánással. Az anya is Ladányit támogatja: „Ötezer hold földje van!" Ladányi minden vasárnap megkéri Mária kezét. A jó svádájú, szép férfi jelenik meg reménytelen szerelmesként. Jávor részéről bátor vállalkozás az Új Héloïse és Werther-típusú regények zseniális művészlelkeinek bohémszerelmével hagyományosan szembeállított nyárspolgár, a banális vidéki gavallér megtestesítése, a nem szeretett férfi szerepének vállalása, amelyet Páger kezdett kidolgozni és vitt fel az első nagy csúcsokra *(Ítél a Balaton, Barátságos arcot kérek, Évforduló)*.

Ladányi Mátyás arcon csókolja a zárt ajakkal elforduló Máriát, aki végül igent mond: „Hát hogyha elfogad így szerelem nélkül..." Szinte perverz ez, ahogy Mária odaadja magát, de csók nélkül. A szomszéd s barát megkaphatja mindenét, kivéve száját. Odaadja magát, mert minden e frigy mellett szól, de valamit visszatart, csókot nem ad, János ezzel szemben csak csókot kapott, Mária csókja tehát Jánosé marad. Egyébként temperamentumos vidéki gazdasszony válik belőle. A férfit, akit a nő azért hagyott el, mert nem volt elég lélek, a válság teljesen lélekké teszi, s a nőt, aki elhagyta, mert számára túl testi volt, a szigorú szüzet végül testté teszi a válság, tekintetes asszonnyá válik a mulatós Matyi oldalán.

17.3.5. Melodrámában oldott tragikus románc

Mária első, plátói és költői szerelmének alapmotívuma a közös munka magán Márián mint ideálon. A szerelem heroikus idejének hőse nem a test, hanem a kép. A férfilakásba belépő Mária borzadva fordul el. Berényi kisasszony kép akar lenni, nem anyag, hanem fenomén, s legkevésbé annak karjában tud anyaggá válni, akinek szemében tökéletes képpé vált, így mindent a züllött Matyi kap, semmit a rajongó János. Máriát kép formájában imádta János és János kép formájában üldözi Máriát. Az új otthonba bevonuló Mária megtorpan. Régi szerelmének kísértetien vádló képe fogadja az új otthon falán. Mária nem tudta, hogy János és Matyi jó barátok. Mária a korai Gaál-film, a *Csak egy kislány*... tanítókisasszonya vagy a *Nem élhetek*... hősnője módján két barát közös szerelmeként áll a férfiak közé. A háromszög-konfliktust szerelem és barátság konfliktusa bonyolítja. A problémát az *Ember a híd alatt* radikalizálta, a *Három sárkány* pedig az apa-fiú rivalitással komplikálta. A *Mária nővér* az *Évfordulónál* kevesebb érzékkel használja ki szerelem és barátság konfliktuslehetőségeit, mert az asszonyportré kidolgozására koncentrál.

A szerelmespár szakítása után a film formálási lehetőségei elágaztak: János sorsa a művészmelodráma, Máriáé a rezignatív asszonysors-melodráma felé mutat. A film nem János és Klári viszonyát követi, a cselekmény Mária szerelmi háromszögére épül, melynek János és Matyi az alternatívái. A *Mária nővér*ben valósággá vált, ami a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* idilljében csak vihart kavaró rémes gyanú, Gertler filmjében valóban az időben első marad a szívben első, s a második szerelem, a férj a tévedés. De ha az első az igazi, akkor is a második-

hoz kell hűnek maradni. A *Nem élhetek...*-ben kiderül, hogy a második az igazi s az első csak amolyan első-előtti, igazi-előtti bakfisszerelem. A *Mária nővér*, az asszonyi áldozat melodrámájaként, arról szól, hogy ha az első lenne az igazi, akkor sem térhet vissza hozzá a nő, akinek csak egy élete van, amelyet csak egy férfinak ajándékozhat, annak, akinek már odaadta. Ha visszavenné, mindkét embert elveszítené. Az asszonyi áldozat melodrámájának sorsideálja a korrigálhatatlan monogám kötés oldhatatlan modelljén alapul.

A *Mária nővér* továbbfejleszti a *Budai cukrászda* áldozatetikáját. A *Budai cukrászda* boldog ifjú párja a nagyvilági életnek hátat fordítva s a lemondás erényét gyakorolva valósítják meg az egyszerű boldogságot. A *Mária nővér*ben nem a boldog pár valósítja meg a lemondás erényét, már a párválasztásban is a lemondás erénye nyilvánul meg.

Az első szerelem a féktelen igény tragédiája, a második szerelem a rezignált igény regénye. Az első szerelem számára az élet ünnep, a második szerelem számára áldozat. A csalódás teszi lehetővé, hogy a hősnő másoknak ajándékozza életét. A tragikus románcokban a halál vet véget az első szerelemnek, s a tökéletes partnert a sorshatalmak veszik el. A melodráma hősnője előbb nem tud élni a boldogsággal, utóbb lemond róla. Volt egyszer egy reményteljes, ragyogó élet, de elveszett, magunk űztük ki egymást az érzelmek elveszett paradicsomából. Marad kárpótlásul, szerénységre ítélve, a kölcsönös elnézésen és megértésen alapuló, türelmes és tevékeny világállapot, a banalitás idillje. Az első szerelemben az élet szolgálja a szerelmet, a második szerelemben a szerelem szolgálja az életet. Az *Évfordulóban* a türelmetlen, abszolutista első szerelem maga alakul át második szerelemmé. A *Mária nővér* hősnője második férfival éli meg második – szerény, köznapi – szerelmét. Az elsővel a rajongás olyan csúcsain jártak, amelyek nem ismerik az igényleszállítás pátoszát. E csúcsokat nem szabad lefokozni, elhordani, mert bevilágítják az életet, de nem lehet leélni az életet eme csúcsokon. A boldogság az élet oka és nem célja. Az, hogy Mária végig tudja csinálni az életet, abból következik, hogy boldog volt. Nem tudta megőrizni a boldogságot, de nem is az az élet feladata, hogy a boldogságot őrizze. Az élet célja szerényebb: az élők szövetkezése az élet fenntartására.

Mária megérti, hogy ő most már nem a magáé, hanem másoké. A második sansz megtalálásáról szóló melodrámában a félresikerült első szerelmet követi a sikerült második, az első sansz elvesztéséről szólóban az első viszony a szerelem, a második csupán házasság. Ez a szerelem mint szenvedély és a házasság mint kötelesség azonosításán alapuló rezignatív drámatípus a polgári józanságot ünnepli.

Az ideálra ráismerő megvilágosodás által alapított kapcsolat bonthatatlan. Soha többé nem lehet megszüntetni, ami megtörtént. A múlt felcserélhetetlen és visszavonhatatlan. De az adott szó is kötelez. A „szerelem szentsége" s a „házasság szentsége" tragikusan ütköznek egymással, s a melodráma ki is szeretné aknázni, de kiélni sem meri és el is szeretné simítani a tragédiát. A két követelés egyaránt súlyos, de súlyuk mégsem egyforma. Ha az egyik serpenyőben az „Én" boldogsága van, a másikban a másoké, akkor a melodráma hős érzelmi hőstette abban áll, hogy a másokénak áldozza fel a magáét. A melodrámában ez a műfaj feltétlen parancsa, amely feloldja a tragédiát. Pontosabban derűsen hősies szomorúságra váltja, a tevékeny élet lemondással táplált akcióörömére cseréli, meg is őrizve a tragikumot, de megfosztva gyilkos jellegétől. A melodráma a takaréklángra állított polgári tragikum műfaja.

17.3.6. Az üvegszilánk esztétikája

János a legendás és romantikus lánykor szerelme, Matyi a kijózanodott asszonykoré, s a cselekményt az ifjúkori szerelem látogatása, a számonkérő múlt visszatérése viszi a csúcspont felé. A múlt követelő árnya visszatér, hogy benyújtsa a számlát a kompromisszumért. A melodráma

nagyformája a nagy álmok nevében lázong a közönséges élet leszállított igényszintje ellen. János Budapestre készül.

– Gyötör a honvágy.

– A honvágy? – kérdi Klára szomorúan. A megértő Klára nem kíséri el Jánost Budapestre.

– Ott már nincsen rám szükséged, és ha nem jössz vissza hozzám, megbocsátok. De várok rád János, mert ugye lehetséges, hogy visszajössz?

Kibédy János Pusztamezőre készül, a Ladányi birtokra. Mária Matyit találta Kibédy otthonában, ahová egyszer váratlanul felszaladt, Kibédy, szintén váratlan vendég, Máriát találja Matyi otthonában. Az egykori meglepetés szétválasztotta az egymás számára rendelteket, az új meglepetés összehozza az egymás számára tiltottakat. Vidáman beszélget a két barát. „Megnősültél?" Egyszerre ott áll a nő, az elérhetetlenség fétise, a meg nem kapható lény, a „tilos!" heroinája, a lehetetlenség tündére, aki nélkül nem lehet élni, a nő, akinek léte azt fejezi ki, hogy az élet értelme és az élet soha sem érhetik el egymást.

A szerelmesek némán ülnek. A kedves férj boldogan fecseg. „Az ilyen asszony kincset ér, aki órákig ki sem nyitja a száját." Közben csábító tangózene lüktet, egyre lágyabban s közelebbről peng. Mária lever egy poharat. Szétpattanó üveg. Kiloccsanó bor a kövön. A motívum ismerős, a Tay Garnett által rendezett *One-Way Passage* című filmből való (1932), melyben egy halálos beteg nő és egy halálra ítélt férfi szeretik egymást a Hongkong és San Francisco közötti hajóúton s időnként széttörik egy-egy üvegpohár. Az üvegcserép esztétikája a törékenységből, a veszélyeztetettségből származtatja a létezés szabadságát és szépségét. A prototípusul szolgáló *One-Way Passage* óta a legszebb románcokban a megfoghatatlan veszendőségbe koncentrálódik a legmagasabb fokú átérző és megismerő képesség. A románc embere azért halandó, hogy a kozmosz tanúja válhassék belőle. Azért adatik neki rövid életű lét, mely szinte csak pillanat, hogy – ideje rövidségével harcolva – a pillanat intenzitásába sűrítse a széteső kozmosz létére való ráébredést. A halandóság kaleidoszkópjában virágoznak ki a kozmosz törmelékei. A halandó tekintet és a szeretettel ajzott érzékenység az értelmetlen, halott világ megváltója, szellemre váltója. Aki nem találkozik e tekintettel, az maga is félholtan bolyong az *Évfordulóból* ismert kegyetlen, szürkületi világban. A szellem nem végtelen meghosszabbítása által igazolja a lét puszta tényét, hanem megkettőzésével, önmagával való találkozást inszcenálva a pillanatban. Férfi és nő találkozása magát a tudatosuló, önmagával találkozó, érzékennyé vált lét beteljesedését előlegezi és ismétli a maga módján. A szerelem magát a szellemnek alapstruktúráját előlegezi a szellem-előtti, biológiai lét struktúrájaként. Az erotikában a biológikum előlegezi a születő, a szerelemben a biológikum utánozza a legmagasabb szellemet.

A marxista esztétikusok gyakran hangoztatták – Gorkij nyomán – hogy az „elidegenedett" polgári művészet csak „széttört tükör" s a polgári tudat üvegszilánk. Tay Garnett filmje sem mond mást. De a legszebb tragikus románc üvegcserép-jelenetei pozitív értelmet adnak a szilánklétnek. A világ öntudatként egyediesült jelenpontját a magány és a meghasonlás határolja körül s teszi képessé mások által nem pótolható információ közlésére. Valamilyen törésen túl kezdődik a túllépés a másodlagosságon, születik minden eredetiség: művészet és szerelem, melyek mítosza a *Mária nővér*ben csak a nagy Garnett-film halványuló visszhangja.

A románc a szilánkegzisztencia apológiája, mely öntudatlan de szívós ellenállást fejt ki az autoritárius ideológiákkal szemben. A világszellem gőgös szószólója saját szellemét veszíti el: az összességet akarja megtestesíteni s elveszíti a szilánk privilégiumát, egyedi pozícióját, melyből soha nem látott módon értelmezhető újra a világ. A radikális egyediségből önmagát száműzve, kész tények elé állítva, csak idegen álláspontot képviselhet, valamely csoport és ügy szószólójaként. Az üvegcseréppel szembeállított „tükör" küldetéstudata, a „világ tükre" szerepe kölcsöninformációkra, tekintéllyé merevült tanok felmelegítésére, steril szellemi kérődzésre ítél. Tehetséges nemzedékek csonkították meg szellemüket ezen a módon. A szilánkba koncent-

rált világképet elvető „tükör" az egyedi műalkotás szellemétől független módon már úgy is mint művészetfaj eleve primitívebb az üvegszilánknál, mert csak az egyszeri perspektíva radikalitása és hitele híján vegetáló tanokat közvetít, jól vagy rosszul leltározva a „való világot" (gyakorlatilag: halmozva a megfigyelt de meg nem nyilatkozó környezetényeket), de a műalkotás alapstruktúrájában nem képes reprodukálni a létezés ideálját, az itt és mostba koncentrált tanúságtételt, a világ magára találását a jelentlét szenzációjában. E tanúságtételt természetesen az üzleties szellemű giccs sem teljesíti, de még ő is jobban emlékezik a feladatra, mint az irányított művészet.

János felcserélheti a szerelmet a művészetre, mert a művészet önmagát emlékezteti valamire, a szeretők egymást. A szerelem mitológiája a pozitivizmus korában a platoni anamnézis menedéke. A szerelem a létezés jelentőségére való ráismerés kiváltságos pillanata. Sűrítő munkája a széteső kozmosz rest mozgásának ellentéte. A szerelem veszélyeztetett mivolta abból fakad, hogy a széteséssel szembeforduló lelki összefogottság és partneri összefogás alávetett a kozmosz restségének. Ez az oka, hogy nemcsak a széppattanó üvegszilánkok tűzijátékát látjuk, nemcsak a részvétet keltő törékenység szépségét. A kiloccsanó bor Victor Fleming: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) című filmje felé mutat s az „állat az emberben" problematikáját idézi, az igénytelen és szégyentelen életet, mely ellen a menekülő Mária lázadott.

A *Mária nővér* elején a hősnő úgy reagált, mintha csoportszexen kapta volna rajta Jánost. A film második felében Mária mutatja meg magát Jánosnak más karjában. Végül győz a szemérem, Mária feláll, kilép a háromszögből, mellyé a társaság az asztalnál dermedt, ismét menekül. „Ne haragudjanak, nem jól érzem magam."

17.3.7. Az élet mint betegség, a házasság mint kórház és a nő mint gyógyszer

Ezúttal a férj produkálja azt a túlreagálást, amelyet az *Évfordulóban* s a *Mária nővér* elején a nő. A művészi alkotás, az esztétikai érzék és a közízlés fejlődésében egymást követik a fenséges, a szép és az érdekes kategóriáit az érzékenység középpontjába emelő ízlésrendszerek. Nálunk, ahol a szép korszaka nem bontakozott ki, közvetlenül mennek át a fenséges tradíciói az érdekes kultuszába. Ebből fakad a filmhőseinket jellemző nehézkesség, súlyosság, soha teljesen fel nem oldódó, gyanakvóan távolságtartó, merev éncentrikusság, mely csak mintegy részeg hevületben fetreng meg a közösség istállómelegében – mint a film elején Matyi szexpartyján –, de soha nem tanult meg kommunikálni, megnyilatkozni s nem ismeri a lelki, szellemi intimitásban való osztozást. A le nem győzött távolságok az idealizmus merevségével járnak: a türelem nem jelenik meg szolidaritásként, csak korrupcióként, mert nincs mögötte megértés, legfeljebb közös érdek vagy határtalan közöny.

Ladányi feldúlt és vádaskodó. Nem jellemzi a nem szeretett férfiak opportunizmusa. A csalódott férj kidobja Máriát. A fiatalasszony anyja is váratlan szigorúsággal lép fel. A *Mária nővér*, mely a felcserélhetetlen partner felcserélésének története, a tiltó szülő figurájának diadalmas feltámadásával is meglep. Mária anyja felkeresi a művészt. „Én nem parancsolni jöttem, hanem kérni... maga az egyetlen, aki segíthet... nem találkozhat többé Máriával... el kell utaznia..." A nagyszülő, aki máskor *(Márciusi mese, A nagymama)* az elválasztó szülők bűnét teszi jóvá, ezúttal, az öreg Berényiné (Berki Lili) személyében, Mária anyjaként és Mária gyermekének nagyanyjaként, maga az elválasztó tényező. Máskor a család önzése, ezúttal a szerelem önzése a legyőzendő erő. A szerelembe beavatkozó nagyszülő intervenciója a házasságot és gyermeket védi. A nagyanya védelmezi Jánostól azt a Máriát, akit János megszeretett és megfestett, s akit most viharos szerelmével veszélyeztet. Az alacsony sorsú kérőt eltávolító szokásos szülői

beszélgetés itt a házasságot feldúló szenvedélyes szerelmest távolítja el. „Higgye el, Mária nem magához való... nem művész... nem értették volna meg egymást soha. Ismerje el, hogy az egyetlen megoldás: elutazni." A férfi bólint: „Elismerem." Szerelmi száműzetésbe kell menni.

Mária, akit nem fogad be a szerelmét ellenző öreg Berényiné, visszamegy az apácák közé, s beteg gyermekeket ápol a Szent Szív Gyermekkórházban. Tasnády Fekete Mária, az *Édes mostoha* Máriájaként mintatanár, aki feloldja a gyermekszív görcsét, a *Mária nővér* Máriája minta-ápolónő. Rövid időn belül, 1935-ben és a következő évben több Mária-nővér film készül, ketten is megelőzik Gertler művét *(Édes mostoha, Évforduló).* A motívum Herczeg legismertebb „társadalmi regényére", Az aranyhegedűre megy vissza, mely az erotikus nő érzékletesen megírt típusával állítja szembe Ember Mária, az ápolónő képét. Herczeg „szent asszonya" az orvosé lesz, de érte is rajong egy festő is, aki oltárképet tervez róla: „Ez lesz az igazi Boldogasszony, az asszonyok asszonya, királynő és szolgáló egy személyben: a Mater perfecta!"[942] Miután Az aranyhegedűben csak a bestia él, a szent puszta absztrakció, mely nem válik vonzóvá, a *Mária nővér* eltávolítja, hogy a szent hatását le ne rontsa, a bestiát. Ez a tőle funkciókat átvevő szentet egyúttal frivolabbá teszi.

Akárcsak az *Édes mostohá*ban, a *Mária nővér*ben is anya nélkül maradt gyermeket látunk, akihez doktort kell hívni, de itt Mária édesgyermeke betegeskedik s árválkodik, míg anyja idegen gyermekeket ápol a kórházban.

17.3.8. A szeretet önfelismerésének katarzisa az anyamelodrámában

János életében a hivatás, a művészet leváltotta, de nem győzte le a szerelmet. János visszatér Máriához. A férfi művészete és a nő anyasága eltérően reagál: Mária életében az anyaság a szerelem örököse s az anyaság legyőzi a szerelmet. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* hasonló viszonyhálójában új szerelem áll szemben a régi szerelem kísértetével, a *Mária nővér*ben a kisfiú. Mária anya lett, Andriskával játszik, a beteljesületlen első szerelem s a leányálmokkal leszámoló második szerelem az anyamelodráma beteljesülését készíti elő. „Szerelem szentsége" és „házasság szentsége" feloldhatatlan konfliktusában a harmadik, az „anyaság szentsége" hozza a megoldást. A *Tomi, a megfagyott gyermek,* a *Légy jó mindhalálig* és a *Méltóságos kisasszony* című filmekben kipróbált válság, a veszélybe került gyermek védtelensége minden más szempontot és önző igényt kiolt. Az asszony szerelmét. A férj sértődését.

Vakbélgyulladás! „Akármelyik klinika jó lesz, csak siessenek!" – sürget az orvos. Ladányi a kórház folyosóját járja. Egyszerre szemben áll Mária nővér. Jávor megtorpan: „Mária!" Hordágyon Andriska. Az asszony sikoltva ráborul. A szerelem villámcsapásszerű megnyilatkozásának, hirtelen felismerésének melodramatikus pillanata, az első pillantásra születő szerelem nagy pillanata, melyet a szerelmi melodráma – pl. a *Halálos tavasz*ban – kitűnően poentíroz, a *Mária nővér*ben másik nagy pillanattal vitázik. A földbe gyökerezett lábú hősnő új felismerési jelenete a film végén nem a szenvedélyeket mozgató ősképre, hanem a kötelességet meghatározó célképre emlékezteti az asszonyt. A szeretet felismerésének villámcsapásszerű megnyilatkozása nem a rabbá tevő, elcsábító mámorra, hanem a szabaddá tevő, öntudatot visszaadó ideálra emlékeztet. A szeretet, miután ellentétbe került a szerelemmel, a szerelem terhét levetve teljesül be.

A férj és feleség földbe gyökerezett lábbal állnak, ráébredve, hogy minden nézeteltérés, csalódás, kétely és kielégületlen álom ellenére összetartoznak, oly módon, amit a válság sem szüntethet meg, mert összetartozásuk új valóságot, életet eredményezett, a gyermeket, akit veszélyeztet az összetartozás könnyelmű felülvizsgálása. A film elején túlságosan is labilis dolog-

nak mutatkozott az „Én" boldogsága: nem ér annyit, hogy másoktól áldozatot várhasson. A film végén a boldogság más perspektívában jelenik meg: a „Te" előmozdítandó boldogságaként. Ilyesformán jobban kezelhető, többet lehet tenni érte.

A szerelemre való ráismerés értelme a komédiákban: „új élet kezdődik". A házasságra, anyaságra, szeretetre való ráismerés értelme az anyamelodrámában: „feleség vagyok", „nem kezdődhet új élet a számomra", „semmiféle más élet nem vár rám", „veszélyben a gyermekem!" Mostmár ezt az egy életet kell felvállalni, szakadatlanul újrakezdeni és mindig rendbehozni. Az *Évfordulóban* is erről van szó. A Gaál-melodráma Máriájának a férj egyben gyermeke is, és ugyanúgy halálveszélybe kerül a váláskor, mint itt a gyermek.

Ha a prózai párt felkeresi a gyermekáldás, a misztikus szerető háttérbe szorul. Anya és gyermek kapcsolata misztikusabb, mint a misztikus szeretőké. A gyermek talán cserélhet anyát *(Édes mostoha),* de az anya nem cserélhet gyermeket. A harmincas évek elején az anya leányának, gyermekének barátnője. A szorongások fokozódása és a boldogságmitológia elbizonytalanodása a nagy anya archetípusának ébredéséhez vezet. A nőben felébred az ősasszony. A szerepére rárakódott másodlagos struktúrák, melyek a biztonságban elsődlegessé váltak, most lefoszlanak.

17.3.9. Film és zene

A film elején a Mária-János viszony a cselekmény tengelye s a téma a szerelem princípiuma. A film végén az anya-gyermek viszony a cselekmény tengelye s a szeretet princípiuma a téma. A film elején, a művészmelodrámában, a földbirtokos a harmadik, a film végén, az anyamelodrámában, a zenész a harmadik. Az *Ember a híd alatt,* az *Évforduló* és a *Mária nővér* a szerelmi melodráma drámai szereplőjévé emelik a zenét. Az *Ember a híd alatt*ban a feldúlt pár magára maradásakor az ellenállhatatlan szenvedély lázmérője a zene robbanása, az *Évfordulóban* a félbemaradt szimfónia a szerelem defektjét szignalizálja. A *Mária nővér*ben a szeretett nő eltűnése hozza a zenét, s a nő hiánya válik a világ körül járó dalok sikerorgiájává. Az *Ember a híd alatt*ban a tiltott, a *Mária nővér*ben az elrontott szerelem válságának kulminációja a hangversenyjelenet. Mária szerelmi háromszögének érett kibontakozását szintén hangversenyjelenet követi. A nő, aki az orvosmelodrámákban a hivatás riválisa, a zenészmelodrámában titkos forrása a tűznek, amelyre a művésznek szüksége van. Itt nem a rossz vagy éretlen feleség élősködik a hivatáson, hanem a hivatás a szerelmen. János, akárcsak *Az opera fantomja* különféle változatainak hőse, elveszít egy nőt, és tart egy nagy koncertet. A férfi fellépése magányos beteljesedés, amelyből a nő kimarad. *Az opera fantomjá*ban a szörny által szeretett szépség iránti vágy kínja válik démonikusan szép zenévé. A *Mária nővér*ben a nő által cserben hagyott férfi dacreagálása a zene, János Máriának énekel, de magát mutatja meg a dalban: lásd, miből maradtál ki! Erre jó a sok melódia, a dalok orgiája. A művészmelodráma harcol az anyamelodrámával, de nem győzhet. Mert Máriát titkos színpad várja, az anyaságé, s itt ő szolgálja olyan önzetlenül kisfiát, mint *Az opera fantomjá*ban szerelmét a férfi. *Az opera fantomja* a férfi filmje, a *Mária nővér* a nőé.

A zenét drámai funkcióval felruházó előbbi melodrámákhoz képest továbblépni igyekvő *Mária nővér* igazi, őseredeti értelemben vett – zenés – melodráma. Kispéter Miklós a zene filmszerű drámai felhasználását méltatja Sternberg: *Blonde Venus* (1932) című filmjében, mely a *Mária nővér*hez hasonlóan fűzi össze a szerelmi románc és az anyamelodráma motívumait: „Csak az érzelmileg tökéletesen kidolgozott képsorozat hitethette el a szemlélővel a happy end őszinteségét és simíthatta el az esetleges giccses megoldást."[943] Willi Forst a legnagyobb mestere a melodráma áttételes szintre emelésének a zene segítségével, amivel a magyar melodrá-

mák is némi sikerrel kísérleteznek. A filmet átszövő zene fokozza az álomszerűséget, s jelzi, hogy a látottakat nem kell közvetlenül az életre vonatkoztatni. Gertler azt sugallja önéletrajzában, hogy Willi Forst tőle tanulta a szakmát[944]. Forst filmjeiben a zenéhez hasonló szerepet játszik a képvilág artisztikuma. Gaál, Vajda, Székely és Gertler is megpróbálják időnként, egy-egy csúcsponton, „filmszerű" ötletekkel fűszerezni a cselekményvezetés trivialitását.

Sternberg, írja Kispéter Miklós, nem pusztán aláfestő zenével dolgozik, mely könnyen épp a giccses hatást húzhatná alá: „nem zenei kíséretet adott a jelenethez, hanem bekapcsolta a zenei motívumokat a cselekménybe, tehát életjelenséggé léptette elő őket."[945] A *Blonde Venus*-ban a régi zenélő doboz s a dajkadal hozza össze újra az elcsavargott anyát és elidegenedett kisfiát. Míg Sternbergnél a megtérő asszonyt a zene békíti össze kisfiával, Máriától a zene választja el a felesleges harmadikká halványult első szerelmét.

Az alapszerkezet átalakulása révén egy másodlagos mellékviszony válik a gyermekáldás által alapviszonnyá. A szeretőhöz mint fölösleges harmadikhoz képest a férj mint apa szükségszerű, felcserélhetetlen partnerré, a pár alkotóelemévé, küzdötte fel magát. Az anya mesél a gyermeknek, hátul ül, kedvesen mosolyogva, a férj. Boldogan megfeledkeznek magukról, s gondoskodásuk céljában, a gyermekben találnak egymásra. Az, hogy a nő mást szeretett, s ő csak a második lehetett, a férj számára már nem olyan fontos, mert úgyis már csak második lehet, de mostmár nem a szerető, hanem saját gyermeke mögött. Lehet, hogy könnyebben beletalál e szerepbe az, aki sosem volt első.

A *Tavaszi zápor* a proletárasszony – markánsan tagolt és kevéssé mobilis társadalmak középosztályi tudatában erős – társadalmi egzotikumát hívja segítségül a nagy anya archetípusának megfogalmazásához. A *Mária nővér* teljesítménye a modern nő újragondolása nagy anyaként. Az asszony a kápolnában térdel, hálát ad az égi hatalmaknak visszakapott gyermekéért. Egy apáca gyertyákat gyújt. Most látjuk, hogy Mária a saját képe előtt térdepel. Ő a könyörgő ember is és ő az oltárképről lenéző istenanya. Az anyafigurát istenítő hasonló képsort a *Tavaszi zápor*ban és az *Édes mostohá*ban is láthattunk.

Szörényi Éva engedelmes önátadással vonul Jávor mellett, Svéd Sándor pedig pódiumon énekel: „Ave Maria". Miután zene és festészet harca a férfiért s a két művészet két életnek való megfeleltetése valóban „életjelenséggé" emelte a zenét, a végső Ave Maria visszatér az érzelmi aláfestéshez s túl messze megy a sulykolásban, aláhúzza és ismétli a helyzetet, melyet már a kép is túlságosan egyértelműen erőltet a nézőre. A *Mária nővér* ugyanolyan túlszigorú nőt állít elénk, mint az *Évforduló*, de pusztán ünnepli, a *Tisztelet a kivételnek* módján, s nem problematizálja, mint az érdekesebb, komplexebb Sternberg-film (vagy a Gaál-film) teszi hősnőjével.

18. Szegény szerelmesek krónikái

18.1. Az erotikus tinédzserfilm és a legenda között (Szent Péter esernyője)

18.1.1. A naiv idill nosztalgiája és a legenda legendája

A *Szent Péter esernyője* az „irodalmi" filmek konjunktúrája idején, 1935 végén, *A nagymama*, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* és az *Új földesúr* idején született. A Mikszáth Kálmán regénye alapján készült forgatókönyvet Siklóssy Iván írta, a filmet Berger-Berend Lajos fényképezte, zeneszerzői Salgó-Sally Géza és Rezes György, rendezője Cziffra Géza. A hollywoodba szerződött Gervay Marica magyarországi szabadsága alatt játszotta el a film főszerepét. A *Szent Péter esernyőjé*t 1935. november 14-én mutatták be a Rádiusban és a Casinóban.

A film készítői ugyanazt a hibát követik el, amit *A nagymama* és a *Nem élhetek...* szerzői: a cselekményt a harmincas évekbe helyezik át. Az eredmény a *Szent Péter esernyője* esetében a legkatasztrofálisabb. Mikszáth anyagában mindenek előtt egy szép nosztalgiafilm lehetősége volt adva. A *Szent Péter esernyőjé*t már Korda Sándor is megfilmesítette. Az új Cziffra-film alkalmából Móricz Zsigmond a Korda-féle, 1917-es néma változatot dicséri: „Már egyszer láttam némafilmen a Szent Péter esernyőjét. A háború derekán történt. Nagyon szép volt. A humor akkor is hiányzott, de szentimentálizmusa egészen szokatlan, illatos és meleg volt, megható."[946] Móricz az idilli nosztalgiafilmet méltatja Korda – elveszett – művében, pontosan azt a lehetőséget, amiről az anyagot a jelenbe áthelyező Cziffráék lemondanak. Persze az anyag más termékeny feldolgozási lehetőséget is kínált. A századvégen Mikszáthot és Herczeget léha és radikális íróknak tartották. Mikszáth és Herczeg, írja Bodnár Zsigmond, „az egyetemes léhaságnak talán legtehetségesebb kifejezői. Ha azt akarom ismerni, milyen volt a magyar nemzet 1880-tól kezdve, főleg e két utóbbi írót kell olvasgatnom. Ezek megmutatják társadalmunkat egész meztelenségében, ahogy felebarátaink, jó magyar polgártársaink igazán éreznek és gondolkoznak az ő mindennapiságukban."[947] Az alternatíva előtt álló filmesek arra is építhettek, ami annak idején Mikszáthban pikáns és modern volt, s arra is, hogy a film készítése idején összhatásában mindez már nagyon is szolid. Két jó lehetőség helyett, mindkettőt elvétve, a harmadikat választják, a jelen típusaival való mérkőzésre késztetik Mikszáth anyagát. Ha a századvégi életben próbálják feltárni a jelenkor előzményeit, a harmincas évek jelene felé vezető hangsúlyokat, sokkal érdekesebben modernizálhatták volna a Mikszáth-anyagot. Úgy az eredeti anyagban is már valóban benne rejlő frivolitás vált volna érzékelhetővé, így azonban, a történetnek a jelenbe való erőszakos beleillesztése által, egyrészt az válik feltűnővé, ami a jelenben túl durva, Mikszáth szelleméhez nem illő, s másrészt az is, ami Mikszáthban a szókimondóbb jelen vaskosabb, józanabb világnézetéhez viszonyítva túl óvatos.

A legenda koncepciója: a tegnap tökéletessége. A legenda olyan elmúlt világról mesél, amelyben az emberek naivabbak és lelkesebbek. A kozmoszra lelkesült alázattal rácsodálkozó tekintetre a világ is másképp néz vissza. A múlt közelebb volt az éghez: ég és föld legenda által vizionált kapcsolata megszakad, ahol a „ma" elkezdődik. A legenda a tényszerűen élőnél nagyobb elevenséget felmutató halott világ képe. Az ég és föld közelségét sugalló legendafilmek

sora, melyeket a *Tavaszi zápor* kezdeményezett és az *Édes mostoha* trivializált, a *Szent Péter esernyőjével* folytatódik és – érdekes szellemvígjátéki kitérő után (György István: *Göre Gábor visszatér,* 1940) – végső soron a témát artisztikus dimenziókba átemelő *Emberek a havason* (Szőts István, 1942) felé vezet.

A *Szent Péter esernyője* idill és legenda egysége, melyben az idill azért találkozhat a legendával, mert az idill úgy viszonyul a térhez, mint a legenda az időhöz. A legenda a nem túl távoli (tehát nem a mítosz módján történelem előtti) időben találja meg az élet értelmét őrző és kifejező paradigmatikus viszonyokat, az idill a nem túl távoli térben, vidéken, az egyszerű viszonyokban. A *Szent Péter esernyője* elején a jelen nem-egyidejű összetevőit mitizáló heimatfilmi motívumokkal sikerül felidézni valamit a nosztalgiafilm lehetőségeiből, melyek az alakok megközelítésekor és a cselekmény beindulásakor szétfoszlanak.

Az előzményeket, Veronka kisbaba-korát bemutató képek hangulatosak. Az idilli völgyben a végső élmények felé átlátszóak az élet dolgai, mely végső élményeket sem az idill, sem a legenda nem tekinti drámai élményeknek. E műfajokban a dráma csupán modernizációs kár, civilizációs ártalom. Az idill az egyszerű alapszükségleteket idealizálja, a legenda a lemondást. A radikálisabb legenda az önfeladásig menő szerénység eksztázisában látja a megbékítő erőt. A *Szent Péter esernyőjé*ben az idill a legenda megfékezését szolgálja. A legenda fékezi a modernizációs ártalmakat és az idill fékezi az evilágtól elforduló antimodernista legenda radikalizmusát.

Előbb a falura pillantottunk le a magasból, utóbb az égre törő templomtoronyra tekintünk fel, mely az ég és föld határán játszódó legendás cselekmény fölött őrködik. A modern legendában szentek már nincsenek, de létezik egy szerény világ, amely nem szakadt el a szentségtől. Mikszáthnál nincs köze a szenteskedéshez, nem más, mint a meg nem hamisított közellét a dolgok egyszerű lényegéhez. A lepusztult paplakba érkező új pap (Fáy Béla) hálásan örvendező: „Ez mind az enyém?" A vidéki élet csendes folyása, a körülményes szószaporítás, a hátsó gondolatok nélküli béke és a derűsen közvetlen viszony az emberek között, az igyekezet derekassága és az igénytelenség jóindulata határozza meg az első képek kedves hangulatát. Az egyszerű életben minden megvan, amit hiába hajszolnak és rossz helyen keresnek a törtető és szipolyozó Grigoricsék. De a szerénység világát búcsúzó világként mutatják be a pusztulás képei. A düledező ház, az elvadult udvar panorámája sokat használt, kipróbált, régi életek nyomait viselő, mindig egyforma környezetet tár elénk.

Parasztszekér áll meg a ház előtt. Öntudatos, lassú szavú parasztember hozza a hírt. Elvégeztetett.

– Meghalt az anyám?

– Bezony...Nem is maradt utána más, csak ez a lúd meg a kicsiny Veronka.

Míg a pap, aki pici hölgyet kapott a kosárban, isten segítségéért fohászkodva, imába merül, vihar támad odakinn. Tépett falu remeg a sivalkodó szélben. Felcsapódik a kapu, hogy az arra haladó öregembernek megmutassa az udvaron feledett kisbabát. Maga Szent Péter volt az, állítja a gazdasszony, ő helyezte a gyermek fölé az esernyőt.

Érdekes kétlaki figura ez a fehérszakállú öreg. Megtudjuk róla, hogy szatócs, vagyis az evilági racionalitás tipikus alakja, de azt is megtudjuk, hogy bolond volt, s az együttérző gondoskodásnak az evilági racionalitás igényein túlmenő kitörése, a szeretet apró hőstette szent értelmet ad a bolondságnak. A számító, kalkuláló kereskedő megbolondult: megszállotta őt az ég. Az ember számít és kalkulál, hogy éljen de nem szabad meghalnia, mielőtt meg nem bolondult, hogy jót is tegyen.

Az öregúr bolond volt s a benne Szent Pétert meglátó gazdasszony együgyű. A bolondság, az őrület szükségeltetik Szent Péter megtestesüléséhez s a gazdasszony együgyűsége szükséges a megtestesült szent Péter felismeréséhez. Mikszáth – akárcsak Kierkegaard vagy Bernanos –

felfedezi a szent együgyűséget, a bölcsesség menedékét. A szeretet apró hőstette őrzi ég és föld között az összeköttetést, az utolsó átjárót, s alapítja meg a modern legenda világát.

Tudjuk, hogy Jónás a szomszéd falu szatócsa. De széllel és esővel nyílnak az egek, a viharban valószínűtlenné válik a táj, és Jónás most olyan mint a bibliai próféták, semmi más, csak egy öreg zsidó, aki az égre vagy a szívére hallgat, s az azonosság perfekt. A viharban ázó gyermeket le kell takarni, az árvát védelmezni, az elhagyottat gyámolítani, egy percre apaként beugrani az egy percre apa nélkül maradt gyermek mellé. Ahogy Kabos is teszi majd *A torockói menyasszony*ban (melyet 1937 tavaszán készít Keleti Márton). Az apa, a próféta és a zsidó archetípusainak egymásra vetítése a *Szent Péter esernyője* gesztusa a kibontakozó antiszemitizmus idején. Jónás szatócs és Szent Péter kontaminációja *A torockói menyasszony* felé mutat, mely a *Szent Péter esernyője* legjobb részének hangulatát újítja fel és üzenetét viszi tovább.

A glogovai plébános és Bélyi Veronka szegény mint a templom egere. Csupán a szent szavak és képek őrzik őket és egyengetik útjukat. A glogovaiak víziót látnak a hatalmas és parányi dimenziók összefüggéseiről, a kozmosz rendjéről, s az egykori düledező viskó lakói mostmár szerény gazdagságban, nyugodt életben élnek. Ebben a változásban a naiv parasztasszonyok csodája éppen úgy benne rejlik, mint a szociológusok önmagát teljesítő prófeciája. A bizakodó kezdeményezőképesség a virágzás alapja, döntő tehát, hogy egy közösségnek vannak-e kedvcsináló képei. A mai ember által kedvcsináló tablettákkal pótolt kedvcsináló képek története már Mikszáthnál a nosztalgikus elbeszélés tárgya. A *Szent Péter esernyője,* a kedvcsináló képek történeteként, már nem is igazi legenda, hanem a legenda legendája.

Nem az tesz boldoggá, hogy gazdagok vagyunk, hanem az a hit, hogy gazdagok vagyunk. Mikszáth mégsem a fizikai gazdagság helyett ajánlja a lelkit, hanem azt ragadja meg, hogyan válik az utóbbi az előbbi forrásává. Miután a kalandfilmek aranya takarékbetétkönyvvé vált, csak egy lépés rájönni, hogy nem az arany a legfontosabb, s nem is a bankhitel, hanem a személyiség által önmagának adott hitel. A mágikus esernyő, mely nem az eső ellen véd, hanem a bajok, a romlás ellen: a kultúra szimbóluma, a mikszáthi mese pedig arról szól, hogy egy kulturális impulzus, kép, vízió, legenda alapján egy stagnáló vagy hanyatló világ új életre kel. A paradigmaváltások, újrakezdések forrásai a privát és közös élet minden szintjén az ember új önmegtalálását magukban foglaló kulturális önkifejezések. Nagy ötleteknek is nevezhetők, prózaian, vagy patetikusan: megvilágosodásnak. A mikszáthi történet legnagyobb poénja az, hogy az öreg esernyőt, a kultúra szimbólumát mindenki a gazdaság, a gazdagság szimbólumának hiszi, s a benne rejlő milliós örökségért hajszolja. Az örökség elpusztul, de elegendő az örökség tudata, a hit a szerencsében, a kiválasztottságban, a jövőben.

18.1.2. A szatíra kudarca, a bohózat befulladása és az elrontott tinédzserfilm

A mikszáthi mécses Cziffra Géza filmjében valóban már csak pislog. A film szerzői gátlástalan gondatlansággal viszik be a más természetű anyagba a frivol szalonkomédiák és fehértelefonos bulvárvígjátékok arcait, helyzeteit és motívumait. Ugyanaz az élményvilág, mely a pesti komédiákban kibontakoztatja újszerű humorát, szkeptikus charme-ját és gunyoros vitalitását, a patinásabb anyagokkal vegyítve ízléstelenségként csapódik le. A harmincas évekbe áthelyezett „szent félreértés" csak geg, vicc marad, pedig Mikszáthnál még van benne az író életörömmel teli evilágiságát nem cáfoló csak elmélyítő valami kis túlvilági borzongás. Ormótlan ernyő alatt tűnik el a baba, s cifra napernyő alól kerül elő a felnőtt Veronka, gödrös arcú, érettségiző nagylányként. Veronka, a búcsújáróhely élő csodája, eleven legendaként nő fel a csodatévő ernyő oltalma alatt. A hősnő különös státuszából a színésznő semmit sem érzékeltet. Gervay Marica

harapós mosolyú, életvágyó, gunyoros leányként jeleníti meg Veronkát. Csöppet sem félénk és védtelen filmhősnőnk megvetően biggyeszti s tartózkodóan gyűrögeti száját, villogtatja fogait. A bájszignálok felszólító hatását magakéretű távolságtartással kombinálja, nem tud oldódást, odaadást eljátszani, megjeleníteni a megrendültséget, mélységet és hűséget. Nem találja a kapcsolatot Mikszáth hősnőjével. Cziffra Géza Veronkájában nincs nyoma az irodalomból ismert papkisasszonyok titokzatos kifinomultságának és halk mélységének.

Básti Lajos szeme önbizalommal ragyog, kiállása magabiztos és egyben szerény. A Cziffra-film Wibra Györgyéből mindenek előtt a hanyatló világban felléptetett ifjú polgár erénye, a csendes, okos rebellitás hiányzik. Az, amit Básti ad, a jó kiállású középosztályi sikerember képlete. Gervay Marica és Básti Lajos valóban a harmincas évek karaktereit jelenítik meg, melyek azonban nem találják helyüket a Mikszáth komponálta történetben, és nem is hitelesíthetik azt.

Veronka szerelmes levelet dob ki az utcára, Wibra György pedig bemászik a kolostorba. Botrány! „Mi az kérem, udvaroltat magának és a falra mászik?" – korholja Veronkát a tanárnő. Gervay Marica élveteg dalt ad elő, míg a glogovai plébános bólogatva szivarozik a háttérben. „Magának köszönhetem, / Hogy szebb most az életem, / S boldog és vidám vagyok." Az új Veronka kíváncsian és kívánósan, a modern idők gátlástalan lányaként mosolyog a falusi búcsúban a férfira. Cziffra filmje a szerelmesek mohó örömvágya szemszögéből bírálja a Grigorics-banda mohó pénzvágyát. A kettő azonban túlságosan hasonlít egymásra, a szerelem nem válik a bírvágy ellenképévé.

A szerzők nyilvánvalóan úgy gondolták, a harmincas évek kiábrándult fiatal generációjának élveteg nyerseségét akarják viszontlátni a nézők. A XIX. század a személyiség kúszó, a XX. század a lélek száguldó inflációja. A XIX. századi „felesleges ember" helyére a XX. században a „létszámfeletti" ember lép. A felesleges ember hivatását keresi, élete értelmét hiányolja, nem találja helyét a kétkedéssel, kritikával szemlélt világban, míg a létszámfelettit a társadalom nyilvánítja feleslegessé. A régi ember szakadatlanul kételkedik a társadalomban, az új emberben szakadatlanul kételkedik a társadalom, minduntalan felülvizsgálja hasznosságát, s a legcsekélyebb kételymozzanat felmerülése esetén azonnal leselejtezi. A régi ember nyugtalan, de büszke, az új ember megalázott, bizonytalan. A személyiséggel inflálódik a szerelem is. A századvégen fellépő Krúdynál a harmincas évek filmjeihez képest tombol a poligámia, de bár minden megtörténik, semmi sem válik olcsóvá, kisszerűvé, tét nélkülivé. Mert nem maga az erotika, csak a világválság emberének elbagatellizáló, túl könnyen vevő, tehermentesítő reagálásai inflálják a szerelemkoncepciókat és a szexuáletikát.

A kincskeresés kalandregénymotívumát Mikszáth előbb a legenda patetikus, utóbb a szatíra deromantizáló elemeivel komplikálja, s az ellentétes irányba húzó erők viszonyát az idill békítő közegében rendezi. A film emberei a legendához túl frivolak, a szatírához pedig nem elég az a korrupt, kritikátlan szellem, mellyel a film szemléli őket. A műfaji tétovaság, a lassú tempó és nehézkes kompozíció a bohózat irányában sem engedi kibontakozni az anyag lehetőségeit. A legendás dimenziókról lemondva is fergeteges film jöhetett volna létre: a férfit hajkurászó gimnazista lány és az örökséget hajkurászó joghallgató története. Az élvek és javak minden ideált sárba taposó üldözése persze egy egészen más film lenne, amely Ilf és Petrov: Tizenkét székének filmváltozatai felé mutatna.

Az árva alakja Dickens óta szolgálja az anya-gyermek viszony meghittségéből a társadalom könyörtelenségébe számkivetett ember próbatételes nevelődésének szentimentális dramatizálását. A *Szent Péter esernyője* az árva-filmek *(Az új rokon, A nagymama, Címzett ismeretlen)* sorába tartozik. Több filmünk hőse a félárva, akit tehetségtelen apa vagy pótapa nevel *(Ida regénye, Emmy, Édes mostoha, Szent Péter esernyője)*. A *Szent Péter esernyőjé*ben az árvaság nagy múltú motívuma új motívumhoz kapcsolódik, a törvénytelen gyermek, a „fattyú" nagy jövőjű

motívumával találkozik (Bánky Viktor: *Bors István*, 1939). Az árva és a „fattyú" szerelmében a lány képviseli a múlt mélységeit s a férfi a tetterőt, a sikert.

Cziffra Géza Mikszáth-filmje az intézeti-filmekhez is csatlakozik *(Ida regénye, Emmy, A nagymama)*, melyek a világ csábításai felé zárt s ideálisabb dimenziókra nyíló miliőből bocsátják ki a lányokat, félig angyalokként, tündérekként. Az árvafilm még tökéletes összhangban van a legendás indítással, az intézeti film már elkanyarodik a kiindulóponttól. A mind vegyesebb alkatrészeket bevezető film összetevői egyre nehezebben tolerálják egymást. A kezdetben megfelelő érzékkel exponált mikszáthi alaphangulatot megtöri, hogy a régi emberekről, nyugalmasabb világról szóló történet egyszeriben átbillen a leginkább a *Pókháló*val rokonuló kamaszlányfilmbe. Az idillből és legendából a nemi élet kezdeteiről szóló tinédzserfilmbe, a Michel Lang által rendezett *A nous les petites anglaises* (1975) ősébe csöppenünk. A tinédzserfilmek, írja Kracauer, „hangsúlyozták a zendülés jogát"[948]. Kracauer különösen nagyra értékeli Robert Land: *Primanerliebe* (1927) című filmjét, melyhez képest a későbbiek mindinkább az erotikus kísérletezésre szűkítve őrzik csak a lázadás fogalmát. A lázongó ifjúság magánya és fanyar erotikája máig változatlan tulajdona a tinédzserfilmnek.

A harmincas évek lázadó tinédzsere a kiábrándult generáció nyelvét beszéli. Szentmihályiné Szabó Mária Irén évei című regényének kamaszlánya pl. így elmélkedik: „Néha, mikor a színek úgy ragyognak és a jó képtémák ecsetet kívánnának, lefogom jobb kezemet a ballal és azt mondogatom, minek, minek, mikor ez úgyis csak szenvedést, koldusságot, nyomorgást hozhat... Én nem akarok ideálokat, eszményeket, szivárványos terveket... Én tisztán látom az életet, anyám és tudom, hogy mindenki alulmarad, aki áldozatos és hívő..."[949] Realista lánya lesajnálja, kioktatja és gyámolítja a nemi élet farkastörvényeit nem ismerő idealista anyját: „Mint egy édes kisgyermek, olyan vagy, szegény anyácskám... Látszik, hogy nem ismered a férfiakat..."[950] A tinédzserfilmnek a szülői generáció élethazugságai, illúziói vagy a barbarizálódás idején fenn nem tartható életeszményei ellen lázadozó s új életformákkal kísérletező ifjúsága nem jelenik meg a *Szent Péter esernyőjé*ben, melynek Veronkája Mikszáth-hősnőnek túl prózai, a tinédzserfilm számára azonban nagyon is konvencionális és operettszerű.

A nők évről-évre harcolják ki a mind több és nyíltabb erotikához való jogukat. Muráti Lili fejtegeti 1936-ban, hogy a fiús lányok ideje lejárt. „Ma már nincs fiús flapper. Van sportoló, önállóan dolgozó vagy elkényeztetett nőtípus, de a fiús lány végleg kiment a divatból." A mai nő „lehet energikus, határozott, de ha nőnek kell lennie, nem száz, hanem száztíz százalékig nő."[951] A nosztalgiafilmnek túl alantjáró *Szent Péter esernyője* tinédzserfilmnek nem elég borsos. Gervay Maricából pikánsabb típust lehetett volna kreálni, aki a démonként intézményesített Erdélyi Micivel szemben a modern lány képébe viszi be az erotikát.

18.1.3. Asszony és arany; rivalitás és boldogság

A férfi-nő viszonyban a különbség vonzerő, a szociális partnerek viszonyában taszítóerő, amott a megváltás ígérete, emitt fenyegetés. A szerelmespár mindkét viszonyháló része, így minél vonzóbbak egymás számára a szerelmesek, annál kisebbek szociális esélyeik. A kiélezett különbségek egzotikumának érzelmi orgiáival két ellentétes eset áll szemben, a halmozott előnyök hátrányainak s a halmozott hátrányok előnyeinek szerelmi történetei. Ha az egyenrangú szerelmesekről szóló filmek hősei felül vannak, úgy az önmagukat is nehezen elviselő túlérzékenyek és elkényeztetettek konfliktusai jellemzik sorsukat. Ha mindketten alulról jönnek, mint a *Szent Péter esernyőjé*ben, úgy legendássá válik az elbeszélés. A lovagiasság hőstetteit a szegény gazdagok produkálják *(Rákóczi induló, Budai cukrászda)*, az elfeledett szentség felidézői a szegények szegényei *(Szent Péter esernyője, Emberek a havason, Talpalatnyi föld)*.

A *Szent Péter esernyője* egyik hőse törvénytelen gyermek, a másik árva, történetüket azonban nem az egzotikumként felfogott szegénység teszi érdekessé. Bizonyos értelemben minden szerelmes szegény szerelmes: a gazdagok szerelme is a szegénység álarcát ölti, amely egyszerre komikus álarc és átvilágító röntgenkép. Mi az oka, hogy a szerelmi karrierfilmek hősnői oly gyakran szeretnek kisembernek álcázott sikerembereket vagy hőseik szegénynek álcázott gazdag lányt? A szerelmi próbatételek során szegényembert játszó gazdagok (*A meseautó, Címzett ismeretlen, Lovagias ügy, Pillanatnyi pénzzavar, Segítség örököltem* stb.) szociális értelemben csalnak, érzelmi értelemben azonban titkot közölnek s igazságot mutatnak fel szegény szerelmüknek: a maguk eredeti társadalmi árvaságát, az individuális érzékenység társadalmi árvaságát mutatják fel, és ezt kell megszeretnie a partnernek, mert a szerelem annyi mint titkolt, eredeti és védtelen vonásaikban szeretni egymást.

Veronka kezdő ügyvédet választ, aki már elindult a karrier felé s együtt fogják megtenni az utat, míg a *Meseautó*-típusú filmekből ismert self-made man már készen van, csak szerelmének mutatja fel a benne rejlő kisembert s az egykori félénk kezdőt.

A szegény szerelmeseket nem választják el egymástól aggódó szülők és sérthetetlen előítéletek. A tinédzserfilmben a szerelmi rivális, a kétszínű barátnő a hátráltató bajkeverő. A szerelmeseket a rágalom választja el egymástól. „Egy úrilány nem adhat randevút. Pláne fiatalembernek." – oktatja Veronkát az intrikus barátnő, aki a hozományvadászat gyanújába keveri Wibrát. Az örök hozományvadász problematikát ezúttal komikusan komplikálja, hogy Wibráé a gazdag örökség, nem a lányé, akinek udvarol érte, tehát ugyanúgy udvarolhatna érte a lány is Wibránák. Az egyiké, de a másiknál van elrejtve: csak együtt használhatják. A sértett Veronka a férfihoz vágja az ernyőt: „Itt van, ezt vegye feleségül, maga ezt szereti. Magának adom. Jegyezze el az ernyőt!" A lány kiábrándulását, csalódását az fejezi ki, hogy a férfi kezébe nyom egy gyűrűt és egy ernyőt, s a cselekmény feszítőerejét mindvégig az kölcsönzi, hogy az ernyő meg van töltve, valami van az ernyőben. A lány kiábrándul, mert úgy tűnik, hogy a férfi csak az ernyőt akarja kiüríteni, s megnyugszik, amikor a gyűrű kerül előtérbe. A happy end percében Básti ismét szerény magabiztossággal mosolyog: „Maga komolyan azt hitte?" – s a lány ujjára húzza az eldobott gyűrűt.

A legendában van szentség és kárhozat, az idillel való kontaminációja azonban módosítja a legenda gonoszkoncepcióját. A gonosz létezik, de nevetséges és szerencsétlen. A nő ellenfele a férfivadász barátnő, a férfi ellenfele az örökségvadász rokonság. Az eltűnt vagyont hajszoló mohó örökösök szinte krimifigurák lennének, ha sikerülne őket megformálni. A *Szent Péter esernyője* a kincskereső mítosz kispolgári változata. Nem a mindenre elszánt, férfias kalandor üldözi a kincset, sivatagban, őserdőben, holt városokban és elsüllyedt bányákban, nem is az éji romok között ásó romantikus ember a kincskereső. Ha a kincskereső kispolgár, akkor a kincset bútorok réseiben, kallódó kacatok üregeiben keresik, de továbbra is a múlt rekvizitumai között vár ránk. Nem romolhatatlan, csillogó arany az, amit keresnek, csak a róla szóló s a hozzá való jogot tanúsító veszendő papír. A gazdag Grigoricsok parazita mentalitásához nem hű a vagyon. Grigoricsék a belé rejtett aranyért hajszolják az ernyőt, Wibra György szerelme asszonyra váltja át az aranyat. Wibra és Veronka nem szolgálják a holt kincset, mert ők az élő kincs. Hősünk szem elől vesztette a kerítésen át megcsókolt zárdaszűzet, s csak az ernyő utáni hajsza hozza össze őket. Az elveszett és újra megtalált ernyő története közvetíti az elveszett és újra megtalált szerelem történetét.

„Jó volna örökké magával járni, / Minden nap virággal magára várni!" – szól a dal. Évszázados fákat látunk, az örökkévalóság magasba mutató szimbólumait; virágokat látunk, az újjáéledés, a tavasz képeit; fehér galambokat, melyek a szelídség és tisztaság reményeit képviselik. „Jó volna örökké magával élni, / El nem szakadni többé soha." Az erotikus beteljesülés egyszerű képletté rendezi az élet zűrzavarát.

A *Szent Péter esernyője* boldogságvízióját nem sikerül megfűszerezni, sem humorral, sem reflexióval gazdagítani. Nem sikerül, mint Gaál Béla jobb perceiben, a közhelyet a tiszta ősképet ostromló töménységgel felruházni. A film joggal s nagyot bukott.

18.2. Szegény szerelmesek krónikája a citromok és a neorealizmus honában (Nászút féláron)

18.2.1. A glamúrfilm és az éjszaka melodrámája; Székely és Gaál szerepcseréje

A *Nászút féláron* című filmet, mely magyar és német változatban készült, K. Halász Gyula, Kristóf Károly és László Aladár írták, Eiben István fényképezte, zeneszerzője Gyöngy Pál. „A film a legnehezebb produkcióink egyike volt" – írja a rendező, Székely István[952]. A külső felvételek Olaszországban, Nápolyban, Pompejiben, Genovában és Viareggioban készültek. A filmet 1936. október 27-én mutatták be a Fórumban. Az ősz és tél vígjátéki sikerei, a film konkurensei a *Tisztelet a kivételnek, A méltóságos kisasszony,* a *Három sárkány* és a *Dunaparti randevú.* Az év elején készült, hasonló tematikájú *Havi 200 fix*et is szeptemberben mutatják be s az ősz nagy sikerévé válik.

Kezdetben Gaál Béla a glamúrfilmek, Székely az ambiciózusabb anyagok rendezője. Most szerepcsere tanúi vagyunk: Gaál Béla, Vajda Lászlóval versengve, a nagyvárosi éjszaka melodrámái felé fordul, míg Székely – a *Café Moszkva* és a *Légy jó mindhalálig* sötét világa után – glamúrfilmet készít.

Az évtized közepén az éjszaka melodrámái versengnek a derűs tettvágyat hangsúlyozó glamúrfilmekkel. A magyar filmgyártás eddigi abszolút hőse, a lecsúszott úr mellett megjelenik a nincstelen, felháborodott proletár (*Két ember a bányában).* A szegények egy nap nem azt a kérdést teszik fel: „hogyan lehetnék gazdag?", hanem azt, „miért vagyok szegény?". Mikor jön el ez a nap? Ha a kultúrnívó emelkedésének egy pontján az intelligencia különbségei immár kisebbek, mint a vagyoni különbségek? Ha a szegény a gazdagot nem érzi félistennek, s magát ugyanannyit érő embernek tartja, következésképpen kifosztottnak tekinti? Ha a társadalom nem tudja eltartani a középosztályt illetve a középosztály fenntartani önmagát, s a nyomorgó intellektuelek átállnak a forradalomhoz? A feltételek halmozódnak és a tömegkultúra is nyugtalanabbá válik. Az új pesszimista széria hősei kiábrándult *(Én voltam)* vagy dühös *(Emberek a híd alatt)* emberek, akik későn, már eltorzulva kapnak sanszot, s nem fognak beállni az adott világot dicsőítő kórusba.

A komédiák hősei sem csak a szülői tilalmakkal álltak szemben; az érzések zűrzavarával is megküzdöttek. A pesszimista melodrámák lázongó és menekülő emberei sem csak a társadalom igazságtalanságaitól szenvednek, a lélek zűrzavara is kínozza őket. A fekete széria lázadó hősével szemben, aki nem politikai ellenálló, sokkal általánosabb értelemben az, a komédiahős, aki szintén harcossá válik, köznapi célokért, az élet szerencsejavaiért harcol. Az optimista glamúrfilm adottnak veszi a helyzetet s hőseit nem a körülmények igazságtalansága feletti keserűség, hanem a helyzetük javíthatóságába vetett hit mozgatja. A fekete széria a pesszimizmus és felháborodás, a glamúrfilm a cselekvő optimizmus világa. Az előbbi filmtípus lassan tért nyer az utóbbival szemben, míg az utóbbi a temperamentumosabb, feszesebb formák és aktívabb hősök kidolgozásával válaszol a versenyhelyzetre.

18.2.2. A glamúrfilm lépéseket tesz a neorealista komédia felé

A textilgyárban játszódó *Elnökkisasszony* vezette be a termelési film műfaját, melyhez a pesszimista problémafilmek közül a *Két ember a bányában* csatlakozott. Miután a szorongásokból építkező pesszimista filmek számára túl veszedelmes anyag a problémafilmben és melodrámában nem élheti ki magát, a termelési film motívumai visszatérnek a reményekből építkező komédiába. A *Tisztelet a kivételnek* és a *Nászút féláron* cselekménye játékgyárban indul.

A harmincas évek elején az ősi birtok hanyatlása, elvesztése vagy rendbehozatala a probléma *(A kék bálvány, Ida regénye, Az új rokon).* Előbb a talajvesztett, búsongó urak jelennek meg, utóbb a kiábrándult, dühös polgárok *(Elnökkisasszony, Havi 200 fix, Nászút féláron).* Nemcsak a földre, a tudásra sem lehet számítani. Az urat a föld, a polgárt a diploma hagyja cserben. Jávor *A kék bálvány*ban, az *Elnökkisasszony*ban és a *Havi 200 fix*ben munkanélkülit játszik, a *Hyppolit*ban és a *Nászút féláron*ban képzettségének meg nem felelő, alantas munkát végez. A harmincas évek magyar komédiahősei a méltatlan helyzetre nem lezülléssel és teljesítményvisszatartással, ellenkezőleg, a teljesítmény megkettőzésével válaszolnak.

Ha az embernek nem méltó a pozíciója és nem fejlenek ki a képességei, ez a mese számára azt jelenti, hogy az ember deklasszált állapotában pokolra szállt angyal, száműzött király, álruhás herceg. Viszonyai nem tükrözik őt és nem vallanak róla. A munkanélküli komédiák (és az értelmiségi nyomor komédiái) a kétarcú ember melodrámáival rokonulnak.

A *Címzett ismeretlen* gyárosa egyszerű titkárnak adja ki magát. A *Nászút féláron* hősének rejtőzködése mélyebb: itt a valódi gyáros a bohóc és a kishivatalnok a meselovag, az álomkirály. Az előbbi sündörög és hazudozik, az utóbbi a büszke, bátor, okos, szellemes és szabad. A *Nászút féláron* a harmincas évek Blasetti-filmjei módján kombinálja a könnyű komédiát a szociális érzékkel. *A meseautó* és a *Címzett ismeretlen* gyáros és bankár kérői álruhás álomhercegek, a *Nászút féláron* kishivatalnoka száműzött király. A lecsúszott úr sztereotípiájának elpolgáriasítása ugyanazokból az archetipikus élményekből táplálkozik, mint a korábbi változatok. A tulajdonos csak tőkéje cselédje és az alkalmazott a száműzött király: így sikerül a romantikus álompár szerelmes szerepei számára regényesen preparálni a szegény alkalmazott képét.

Az első szerelmi karrierfilmekben a lovagias vezérigazgatók álmodnak az erkölcsös és temperamentumos kispolgári leányról *(Márciusi mese, Az ellopott szerda, Címzett ismeretlen, Barátságos arcot kérek, Tisztelet a kivételnek).* Az 1929-es *Csak egy kislány...*-ban Jávor némi ingadozás után a szegény leányt választotta a gazdag sznobnő helyett. Az 1932-es *A vén gazember* Mária bárókisasszonya a tiszttartó fiát szereti, elutasítva a félbolond Balassa gróf szerelmét. A szerelmi karrierfilmekben, frivol szalonkomédiákban, erotikus és modernizációs komédiákban a gazdag fél pénzét átszámítják a szegény erkölcsi és esztétikai tőkéjére *(A meseautó, Címzett ismeretlen)* vagy a polgár pénzét az úr előkelőségére, a pénz értékét a név értékére *(Ida regénye, Egy éj Velencében). A meseautó*ban még szolidságáért és vitalitásáért veszi el a gazdag férfi a szegény lányt, *A csúnya lány*ban már harcos intelligenciájáért, a *Tisztelet a kivételnek* idején pedig a szegény nő harciassága által lenyűgözve hunyászkodik meg a gazdag férfi. A változó erények változatlan ellenértéke a gazdag pénze, a legfőbb aphrodisiakum. *A meseautót* 1936-ban már nem lehetne a régi módon megcsinálni, már nem hisszük, hogy fenn az égben az angyalok vigyáznak ránk, sőt, azt sem hisszük már, hogy van, aki elhiszi. Ezért lesz az új szakasz jellegzetes hősnője a magára vigyázó, önmagán segítő Tolnay-hősnő, a női önvédelem haragos heroinája.

Kovács Kató (Ágai Irén) takaros, öntudatos dolgozó nő, határozott, de nem lehengerlő, öntudatos és önálló, de nem férfias. Ugyanaz a temperamentumos üdvöske, mint Perczel *A meseautó*ban, de több benne a szorongás és kiábrándulás. A nők szerelmi reményei óvatosabbá váltak. A fekete széria előkészítő filmjeihez tartozó *Én voltam*ban a szerelmi felemelkedés nem

emancipáció, nem kíséri a nő társadalmi felemelkedése. De nemcsak a férfikép romlik, a filmek emberképe általában is kiábrándultabb. A korábbi „negatív" hősök mind több vonását dolgozzák be a „pozitív" hős képébe. Ez a folyamat Amerikában gyorsabban halad, mint Európában, Nyugat-Európában előrehaladottabb, mint Kelet felé, s a férfihősök világában is haladottabb, mint a nőkében, de a női angyalokat sem hagyja érintetlenül. A férfiak szerelmi szorongásai, vagy legalábbis kifejezésük hajlandósága és készségei, évről-évre nőnek. A *Tisztelet a kivételnek* felvillant valamit a nők szerelmi felemelkedésének a férfit veszélyeztető oldalából.

A *Nászút féláron* is részt vesz a szerelmi karrierek dezilluzionáló újragondolásában. Székely filmjében is fellép *A meseautó*ból örökölt, kispolgári nőkre vágyó burzsoá. Ifj. Mayer (Dénes György) a hivatalnoknők körül legyeskedik, de csak játszik velük. A vezérigazgató fia a korábbi tékozló és gátlástalan nemesifjak polgári változata, a felesleges ember új esete, a készbe beleszületett cinikus élősdi, örök hátramozdító, a hivalkodó dőzsölő, aki nem az élet örömeit élvezi, csak a különbséget. Az ifjú playboy fejmosást kap a vezérigazgatótól: „Ahelyett, hogy a titkárnő körmére néznél, a lábát bámulod!" Az atyai szó hasztalan. Ifj. Mayer Kovács Katónak csapja a szelet. *A meseautó* logikája szerint ifj. Mayernek fel kellene emelnie Katót, akinek feladata pedig az lenne, hogy megváltsa ifj. Mayert, és hasznos embert csináljon belőle. Nem így történik. Ifj. Mayer érdemén felüli, Kerekes mérnök (Jávor Pál) pedig érdemén aluli pozíciót foglal el a világban, s a jövőt a valóságos érdemekre lehet csak építeni.

18.2.3. A szegény szerelmesek krónikája mint A meseautó glamúrfilmi visszavonása

Kovács Katónak, *A meseautó* Kovács Verája utódjának itt is a szegény udvarló és a gazdag gyáros között kell választania, akárcsak a Gaál-film végén. Ifj. Mayer azt hiszi, Kató is Vera módján fog dönteni. „Ravasz kis macska maga, nagyon ravasz kis macska!" Közben azonban elkészült az *Én voltam*, melyből tudjuk, hogy a hivatalnoknő nem jár olyan jól főnökével, mint *A meseautó* idején gondoltuk. A főnök az ágyban is főnök marad, s a bérrabszolga otthon sem emancipálódik. A család is csak egy munkahely.

A *Tisztelet a kivételnek* szegény lánya a nevetségessé tett, ostoba szegény helyett választja a kedves, okos gazdagot. A *Nászút féláron* hivatalnoknője a nevetségessé tett, ostoba gazdag helyett választja a szépreményű szegényt. A szegényt választó gazdag vagy plebejust választó előkelőség döntésének következménye a hátrányos helyzetű osztályok jól sikerült egyedeinek erotikus kooptálása az uralkodó osztály által. A *Nászút féláron*ban két jól sikerült hátrányos helyzetű fiatal megmenti egymást az erotikus kooptálástól.

A *Rákóczi induló* szegény szerelmesei, elszegényedett nagyurak, életképtelen és elveszett szépség nevében lázadnak. A *Szent Péter esernyője* óta körvonalazódik az a megoldás, melyet a *Nászút féláron* tesz kifejezetté: ha a szerelmesek mindketten ideális, potenciális értéket választanak, úgy a szerelmespár otthona teljességgel a jövőben van, nem a múltban mint az előkelőeké *(Rákóczi induló)*, s nem is a jelenben, mint a gazdagoké és sikereseké *(A meseautó, Címzett ismeretlen)*. E megoldás népszerűsége nőttön nő.

A szegény szerelmesek újabb krónikája álompárra épül, melyet Ágai és Jávor testesítenek meg. Két sztár álompárt alkot, ha kombinációjuk sikere szériaképződés kiindulópontjává válik. Jávor és Ágai 1934 elején lépnek fel a magyar film első álompárjaként. Időközben Ágai Rádayval s Jávor Murátival is sikert aratott, s mindkettő másik álompárból tér vissza eredeti partneréhez. Mindketten temperamentumosabbá váltak.

18.2.4. A nemi idealizáció kulturális terhei és történelmi frusztrációi a komédiában

Felmondtak a „szegény Nagynénák"! A hölgykoszorú közepén feszítő ifj. Mayer kommentálja az eseményt: „Mi csak a gárszon hölgyeket kedveljük!" Kerekes Pál gépészmérnök helyesli az intézkedést: „Helyet a férfiaknak!" Éleződik a nemek harca. A *Pókháló* hőse ragadozó rovarnak látja a nőt. Jávor már *A kék bálvány*ban csupa gátlás és fenntartás. Miután az *Ida regényé*ben és a *Rákóczi indulój*ában bár már a klasszikus férfiszerep sérültségét hangsúlyozza, de még eljátssza a régimódi férfit, *A csúnya lány*ban és az *Elnökkisasszony*ban hatalmi harcba bocsátkozik a nővel. A *Tisztelet a kivételnek* Tolnayja a nők emancipációs harcát hirdeti meg a férfiak, a *Nászút féláron* Jávor-hőse a férfiakét a nők ellen:

– A férjes asszonyok pedig maradjanak otthon!

– Szégyellje magát. Fiatalember létére ilyen maradi felfogású. Nem tud másképpen elképzelni egy asszonyt, csak cekkerrel a karján és harisnyát stoppolva?

– Egy férjes asszony rossz munkaerő és rossz feleség. Az főzzön otthon a férfiaknak és ne vegye el előlük az irodában a kenyeret!

A nő a vágy titokzatos tárgyából, a lelki üdvjavak privilegizált tulajdonosából prózai konkurensé változott. A férfi mostmár két konkurenssel harcol: a szeretővel a nőért, s a nővel a munkáért.

Jávor *A csúnya lány* és az *Elnökkisasszony* óta durva a nőkkel. Kedvessége, udvariassága, lovagiassága könnyen eltűnik és gyorsan visszatér. A nők gyengeség-szignáljai kiváltják Jávor gyengédségét, erő-szignáljaik hatására pedig agresszivitás ébred benne. Galantériájában és brutalitásában kétféleképpen nyilatkozik meg a nemek hierarchikus viszonyához való ragaszkodás: ha fölényben van, aláveti magát a nőnek, de az egyenlőséget nehezen viseli. Úrként boldogan szolgál, de szolgaként lázadó úrrá válik. Jávor durvasága az egyenjogúsított nőnek szól. A kíméletlen konkurencia világában nem a javak egyenlősítenek, nem is az esélyek, csak a kegyetlenség, mellyel a javak és esélyek kisajátításáért harcolunk.

E felszabadult férfikegyetlenségben önelégült élvezet is van: a nők hódolója letépi láncait. Nem hódol többé! Jávor, a tökéletes hódoló, a leggálánsabb imádó felrúgja szerepét, és bosszút áll. A hagyományos kultúra az udvarlási időben a férfit, a házasságban a nőt alázza meg. A férfi az előbbi szakaszban cselédeskedik a nő mellett, a nő az utóbbiban a férfi mellett. A harmincas évek nője a feleség cselédszerepe, a férfi ugyanakkor az udvarló cselédszerepe ellen lázad.

De Jávor durvasága korántsem csak a nemek viszonyának romlását fejezi ki. Ha csak ez nyilvánulna meg benne, lehetne jó színész, de nem első számú sztár. Vajon miért imádták a nézők, elsősorban a nők, Jávor elbűvölően barbár durvaságát? Karácsony Sándor szerint kultúránk jellemző vonása a féltékeny dac és öncélú ressentiment. Karácsony úgy véli, azért sem lehetett évszázadokon át saját királyunk, mert már a jelölés is lehetetlen. Mert mindenki legszívesebben magára szavazna. Már miért lennél te a király s mért nem én? Az ideiglenes önalávetésre is képtelen túlfeszített narcizmus lehetetlenné teszi, hogy akár csak két ember is egyetértsen és jószívvel együttműködjék, s ne kárörömmel teljes ellendrukkerként figyeljék egymást. A sokszor tárgyalt széthúzás voltaképpen makacs individualizmus: „hideglelős félelem, hogy a két véleménynek mindenáron eggyé kell lennie és csak egy vélemény érvényesülhet."[953] Mindez a férfi-nő viszonyra is rányomja bélyegét, melyet kultúránk soha nem modernizált a nyugati udvari galantéria szellemében.

Az udvarlás valóban szép, nemesen ritualizált, de nem a nő áll a középpontjában, hanem az önmagával eltelt férfi önsajnálata (melyet Páger zseniálisan, fergeteges humorral formál meg a *Csókolj meg édes*ben). Az udvarlás is egyfajta sírvavigadás, melyhez a női szerep kellékei szolgáltatják a – vizuális – cigányzenét. Népdalainkban a férfi a szerelem szubjektuma, aki nem

azt hangsúlyozza, hogy mennyire szereti a nőt, s érzelmileg hogyan kötődik hozzá, hanem azt, hány babája van rajta kívül s hányat kaphat helyette, ha a nő nem paríroz.

Néha úgy tűnik, a nőkkel való durvaságban sok a rosszul lereagált, reménytelen s tehetetlen nőtisztelet. Kisfaludy Csalódásokjában Mokány Berci, a parlagi úr, aki nem tud bánni a finom fehérnéppel, mulatságos és sajnálatra méltó. A kocsma az otthona, a cigány a társa, a szalonban nem találja helyét. Mindez az amerikai westernekre emlékeztet. A nemi büszkeség a nemi élet akadályává válik, a férfi nem tud szerelmet vallani. A *Rio Bravóba* illenék a következő jelenet, melyben egy magyar katonaregény hősnője megpróbál vallomást kipréselni a férfiből: „Most könny volt a szemében s ezen a könnyfátyolon át nézett rám, felindult és könyörgő tekintettel.

– Szóljon, beszéljen! – suttogta forró indulattal. – Mondja ki azt, amit elhallgatott. Mondja azt, hogy... igen, igen, mondja, hogy: szeret. Hogy nagyon szeret. Mert én, én, ma este, menyasszony akarok lenni...

Forogni kezdett velem a világ... A torkom kiszáradt. Nem tudtam szólni. Elíz meg egyre görcsösebben szorította a kezemet."[954]

Évszázadokon át nem volt királyi udvarunk, honnan kisugározhattak volna a gáláns erkölcsök. Karácsony Sándor a katonás józanság vonásait mutatja ki az ősi mentalitásokat őrző alsó osztály szerelmi életében: „...nagyobb mértékben irányítja a józan belátás, mint az érzelmek."[955] Az érzelmek és a fantázia fegyelmezettségéről van szó vagy bátortalanságáról? „Hite józan, reális és szűkkörű." – írja kultúránk átlagtípusáról Karácsony Sándor[956]. Makkai János szerint „a magyar nem transzcendentális fajta, hanem racionalista."[957] Kultúránk tradícióiban is van valami középre igazító, s mind a realizmus mind a romantika végleteitől vagy teljességétől visszatartó, dupla önmegtartóztatás és óvatosság. A regény történésze, a vizsgált kor tudósa is észreveszi ezt a mentalitást, melyet így jellemez: „Ha mese, legyen mese, de ne képtelen – ez a népnek, de az olvasóközönség zömének is a fölfogása."[958] Emóció és fantázia végleteit vagy mérsékletét nem választhatjuk el egymástól; a gyengédség összefügg a fantáziával. A gyengédséghez ritkábban elég a fantázia mint a rajongáshoz, de a rajongás is rövid távú. Heves, de gyorsan kifulladó. Oláh Gábor Karácsonyhoz hasonlóan ábrázolja az alsó osztály sérülékeny férfinarcizmussal és ösztönös pozitivizmussal táplált rideg nemiségét: „Gyöngédséget nem ismertek. Az asszony csak arra való, hogy megfőzze a mindennapi eledelt, és kölyköket hozzon a világra, akik majd a helyükre álljanak, ha ők kidőltek."[959] A férfi nőmegvetése poligám vadászmentalitáshoz kapcsolódik: „Szomjúsága pedig olthatatlan. Minden szoknya, bármily halkan suhog is el mellette, lángra lobbantja szenvedélye parazsát, nem sokat teketóriázik, legyűri a meglippenő fehérnépet, azután szélnek ereszti, mint a nyári pitypang szétfoszló pihéjét. A lányok reszketnek előtte, és kábulva zuhannak az ölébe, mintha tüzes kútba vetnék magukat."[960] A legény így elmélkedik a lányról: „Pedig ilyen a lány is, mint ez a ló. Dacos, makacs, meg kell törni... Annyi az asszony, mint a kósza kutya, ha elhajítom a botomat, mindig asszonyt talál."[961] Maga a nő sem vélekedik másképpen: „De hiszen a szegény leány nem is boldogságra születik. Teherhordó, igavonó, mint az állat."[962] A férfi kizsákmányoló mentalitására a nő a frigiditás erotikus teljesítményvisszatartásával válaszol. A nő prűd és merev. „Ti magyar nők erkölcsösek, szigorúak vagytok. Gyerekeket hoztok a világra és szüzek maradtok halálotokig!" – mondja Ignácz Rózsa regényében a román csábító a magyar lánynak[963]. De azt is állítja, hogy a puritán otthon békéjét és derűjét őrző, harcos és prózai asszonyban álmodozó bizánci démon rejlik, mely felébreszthető.

18.2.5. Az ügyeskedő szerelmesek és a cinizmus mint szemérmesség

A szegény lányt a szerelmi karrierfilmekben a gazdag kérők vidéki vagy külföldi útra viszik (Lillafüredre *A meseautó*ban, Abbáziába *A csúnya lány*ban). A Balaton week-end-paradicsomában ismerkednek össze az árva és a milliomos a *Címzett ismeretlen*ben. A *Nászút féláron*ban is a gazdag gyáros invitálja a turistaparadicsomba a szegény hivatalnoknőt, de a lány a kishivatalnokkal megy el helyette. A lányt megkörnyékező ifj. Mayertől származik az olaszországi utazás ötlete és az olasz prospektusok: Velence, Róma, Nápoly. Kerekes mérnök hamiskásan magyaráz: „A lényeg az, hogy kifelé nászutasok vagyunk, valójában pedig nem tartozunk egymásnak számadással." A MÁV ugyanis kedvezményt ad a nászutasoknak. Kerekes és Kató Olaszországba akarnak eljutni egymás s nem egymáshoz Olaszország segélyével. A „citromok honába" zarándoklók a kövek csodálatát még vállalhatónak érzik, egymását már nem. „A megállapodásunk úgy szólt: semmi szentimentalizmus, semmi gyöngédség!" – jegyzi meg Róma falai alatt a hallgatag Kerekes, a sértődött Kató kérdésére.

Korábbi filmjeink romantikus szerelmesei gyakran nehéz emberek, önmaguknak és egymásnak nehézségeket támasztó finnyás emberek, akik selyma-típusú komikus segítségére szorulnak. A harmincas évek közepének komédiáiban a selyma-típus attitűdjei asszimilálni kezdik a szerelmesek emelkedettebb világát. Megjelennek a korábbi típusokkal szemben nagyobb kockázatokat vállaló ügyeskedő szerelmesek.

Hőseinket anyagi érdek készteti egymás elviselésére, mint az *Ida regényé*ben. Ez természetesen csak a kiindulópont. Az érdekből szerelmet játszó emberek egyszerűen komikusak lennének, a *Nászút féláron* azonban erotikus komédia. Hőseink csak játsszák a két cinikust, a számító lényeket, akik állítólag csupán játszanak. Miközben az első síkon valóban prózai okokból játsszák a szerelmespárt, a második síkon másról van szó, valójában azért játsszák a pusztán érdek által vezérelve szerelmet hazudó embereket, mert máskülönben – szegény szerelmesekként, kiknek frigyét tiltja a józan ész – nem kerülhetnének közel egymáshoz. A játék-nászút utasait a gyors kifejlés utópiája vezeti át a fáradságos, nehézkes világból a fáradság nélküli paradicsomba. A trükk lényege, hogy valótlanná nyilvánítják a szituációt. Kéjutazásról szó sem lehetne, de amit megtilt a szexuálmorál, az üzleti érzék váratlanul engedélyezi. Az üzleti filozófia siet a szerelemfilozófia segítségére. A *Hyppolit* és *A meseautó* hősei is üzleti tárgyalás címén randevúztak. Az *Évforduló* Ráday által eljátszott újságírója is azért volt képes jót tenni, mert eljátszotta, hogy csak érdekből teszi. A *Nászút féláron* hősei azért merik vállalni a szerelmi kaland kockázatát, mert maguk is elhiszik, hogy csak a MÁV-ot akarják becsapni.

Mindent felgyorsít, új élettempót, s az érzelmeknek is új ritmust diktál a nyomor realizmusa. Az „Én" szubjektív szem, az önmagára tekintő bensőség szerve, melynek éber figyelme feszélyezi a cselekvőt. A túl nagy „Én" kombinatorikus gondokat támaszt: eltávolító, távolságot tartó, visszatartó, szelektív szerv. A nyomor és az eltömegesedés által lesoványított „Én" gyengülése növekvő kombinatorikus lehetőségeket engedélyez, felszínesebb, de színesebb viszonyokat hoz magával. Ha hőseink eljátsszák a szerelmespárt pusztán anyagi okokból játszó prózai párt, úgy ebben az álarcban huszonnégy óra alatt nászutasokká válhatnak. A nyomorúság *(Nászút féláron)* és a társadalmi felfordulás *(Café Moszkva)* látszólagos gátló motívumai szerelmi közvetítőként hatnak. A kényes szerelem maga csinál gondokat magának. Az embert más természetű gondokkal bőven ellátó világ lerövidíti a szerelem útját. A világ gondjai felmentik a szeretőket a szerelem gondjai alól. A létharc gondjai egymásra utalnak idegeneket, akik máskülönben soha nem tudtak és nem mertek volna ilyen közeli viszonyba kerülni egymással.

18.2.6. Az utazás mint menekülés a Tatárpuszta-komplexusból

A munkahelyi komédiaként exponált játék a könnyű nyári útifilm vonalán halad tovább. A kisember birtokba veszi a nagyvilágot. Kovács Kató felindultan mosolyog a hajókorlátnál: „Nápoly? Istenem! Amint kiszállunk, rögtön veszünk nápolyi szeletet!" A *Nászút féláron* eredeti színhelyeken forgatott igényes álomhajó-filmként állít új mértéket a magyar filmipar számára. Megjelenik a tenger, a dél pálmái, a történelmi múlt romvilága. A természet nagysága és a múlt: az emberiség nagysága. A szerelmespár útja a romantikus útifilmekben mindig az élet és lélek forrásaihoz vezet. Az álomhajó-film képeslevelezőlap-tájakon játszódik, ahol a valóság, a külső táj átváltozik belső tájjá. Az *Évforduló* hősei eljátsszák, reprodukálják a szerelmük kezdetét képviselő egykori hangversenylátogatást. Kerekes és Kató is beülnek egy amfiteátrumba.

– Egy színház, amelyben kétezer év óta nem volt előadás.

– Talán ezen a helyen ült valamikor egy lány és egy fiú. És milyen darabot játszottak?

Az *Évforduló* párja, a képzelt hangversenyteremben ülve, saját múltjához tér vissza, a *Nászút féláron* párja az emberiség múltjához. Mindkét szerelmespár másik párt játszik. A házaspár a jegyespárt, a modern pár antik párt. Mindkét pár elmúlt boldogságból meríti a jelen örömét. Az élet máshol van, s ha egy nap a világ, akkor a múltban van az élet. Kerekeséket megcsapja a nagy kaland emberi lehetőségeinek előérzete, melyet azonban a múlt és nem a szerény jelen sugall, így szemünk láttára szellemül át a kaland vitalizáló hús-vér utópiája, a mozgósító előkép, alkonyi képpé, szomorkás nosztalgiává. Hőseink elképzelik a múltat, amikor a férfi egészen férfi volt és a nő igazán nő. Jávor veszi át a szót: „A fiú megfogta a lány kezét, a lány nagyon félt és közelebb ült a fiúhoz." Átöleli a nőt. Már nem foghatja meg egy férfi egy nő vállát, csak ha felidéznek, átélnek egy másik kort, amelyben egy igazi férfi megfogta egy igazi nő vállát, s akkor az meg is volt fogva, a szerelmesek pedig gesztusukban teljesen és problémamentesen magukra találtak s így voltak együtt jelen. Már csak a játék teszi megközelíthetővé az öncélú emberi alaphelyzetek autenticitását. Majdnem csók! De a lány lefejti a férfi kezét. Eltolja magától. „Vége az előadásnak!"

Az ifjabb Mayer által képviselt „új irányvonal" hírére Pernauer Lajos irodavezető (Kabos Gyula) hivatja menyasszonyát, Lujzát (Erdélyi Mici):

– Lujza kisasszony, sajnálattal értesítem, hogy nem lehetek a magáé.

– De Lajos!

– Ismételten megkérem, hogy ne szólítson engem Lajosnak. Én az irodában nem vagyok magának Lajos!

Ha Kabos a kujonok oldalán áll (pl. a *Három sárkány*ban), mérsékli kicsapongásaikat; ha hiperkonformista típusokat játszik *(Emmy, A meseautó, Elnökkisasszony, Márciusi mese),* e kabosi figurák rosszul saccolják meg a konform irányvonalat, melyet tévedésük által szintén módosítanak. A konformista Kabos-hősök leckét mondanak, de rossz tanulóként, ezért nem olyan ijesztőek, mint a profi módon vonalas túllihegők. Kabos konformistáiban van valami szórakozott lazaság. Tökéletesen elvtelenek, de annyira, hogy még elvtelenségük sem válik elvvé. „Hát csak nem gondolta, hogy a puszta bájaira akartam alapítani a boldogságunkat?" – feddi Pernauer irodavezető Lujzát.

A *Hyppolit* temperamentumos intrikusnőként vezette be Erdélyi Micit, a derekas naivákkal, szenvelgő szendékkel szembeállított szex-sztárt. „Erdélyi Mici a kis nő, a démon, a könnyelmű szerelem." – írja a Délibáb.[964] A színésznő útját meghatározza a *Hyppolit*ban reá osztott szerep. A *Köszönöm, hogy elgázolt* Terkáját elhagyja a film hőse. Ez a korabeli szex-sztár sorsa. Erdélyi Mici így jellemzi szerepkörét: „Igen, engem a közönség mint démont ismer, mert mindig könnyelmű, szeleburdi hölgyeket játszom. Én vagyok az a nő, aki elcsábítja a naiv, jóhiszе-

mű úrilánykák még jobb hiszemű szerelmét és én vagyok az, akit a film- vagy színdarabok hepiend törvénye alapján a végén mindenki elhagy, mert a jobb hiszemű udvarló visszatér a jóhiszemű úrilányhoz."[965] Az *Emmy* Tapsikája vagy a *Pókháló* kis szubrettje az előbbi alakok ismétlése. Erdélyi Mici hatástalanított szexbomba maradt. Az *Én voltam* Micije ismét intrikusnő. Karinthy már a némafilm-korszak végén felfigyel rá, hogy a közönség kineveti a *Vérző aréna* című Valentino-filmet: „...mikor Szép Bestia királynő őfensége kegyesen megjelenik előtte – a közönség egyáltalán nem borzongott ... hanem szépen, halkan kuncogni kezdett..."[966] A szex-sztártól alkalmazkodási reakciókat követel, hogy a kor a modernizált naivák dicsőségének ideje. „Démonok megszelídülése" címen cikkezik a Tolnai Világlapja: „Sokat veszített rosszaságából és ma már sokkal kevésbé bűnös, mint régen." – olvassuk a „démonról". Az amerikai közönség nem tudta világosan elválasztani a képzeletet a valóságtól, „a film híres démonait az életben is gyűlölték", ezért a színész olyan szerepet követelt, amelyben „nem egészen romlott"[967]. Amerikában jó rosszlánnyá alakul a démon, Európában patetikus kiutat keres a női agresszivitás. „Annyi rossz asszonyt vittem már a felvevőgép elé, hogy tökéletesen megutáltam ezt a szerepkört." – panaszkodik Olga Csehova[968]. Az *Okos mama* és a *Pókháló* a típus komikus oldalát hangsúlyozza, melyet a *Nászút féláron* tovább fokoz. A mellékszerepekbe szorított szex-sztárt a *Nászút féláron*, komikaként értelmezve, Kabossal párosítja.

Pernauer és Lujza igazi nászutasokként bukkannak fel Itáliában. A szenvedély legyőzte a józan észt. „Lajos, hozd át a papucsomat!" A munkahelyen fagyosan konformista Kabos Olaszországban spicces és boldog. A munkahelyen a nő áll előtte vigyázzban, itt a nő szellős ruhában terpeszkedik. „Nem örülsz, hogy végre az enyém vagy?" – kérdi Lujza.

A folyosón találkozik a két pár. Ágay: „Nahát! Szintén Nápolyban?" Kabos: „Szó sincs róla!" Pernauer rémülten védekezik. Úgy tagadja a látványt, mint Páger az *Évfordulóban*. Senki sem vállalja fel magát és viszonyait. Kerekes és Kató álnászutasok, Pernauer és Lujza pedig titkolják házasságukat.

Az igazi nászutasok nem sejtik, hogy hőseink csalók. Ez fokozza a nyomást, a játék kényszerét: el kell játszaniuk az intimitást és szenvedélyt, mely ily módon egyszerre két ellentett parancs tárgya. Tiltott és kötelező.

18.2.7. A szerelem mint tortúra (A screwball comedy kibontakozása)

A *Nászút féláron* kétszeresen ellenrománc: mert nem igazi nászutasok látogatnak a „citromok honába", és mert a szerelem kényelmetlenségei dominálnak. Emléknek csodás lesz Kerekesék nászútja, jelenlétként azonban tortúra. Kató cigarettát, tüzet, csokoládét kér. A férfi mindannyiért feláll, kikeresi a csomagtartóból a csomagot, a csomagból a kívánt tárgyat, átadja Katónak, végül elhelyezkedik. Később, az olasz fényben járva, a bőröndökkel megrakott Kerekesnek nem marad keze fagylaltozni. A fagylaltozásban elmerült Ágai a bőröndjeit hurcoló Jávort a járdáról is leszorítja. Az álfeleség az ingyenes szolgáért és teherhordóért erotikus szolgáltatásokkal sem tartozik. A férfi mindennel tartozik, a nő semmivel. A nászutasok közös kabint kapnak a hajón. Az amerikai nő hasonló esetben megosztja szállását, ágyát a férfival (Capra: *It happened One Night / Ez történt egy éjszaka,* 1934). Kató nem így tesz, kizárja a kabinból Kerekest, aki fogkeféjét szorongatva, szerencsétlenül áll az éjszakai fedélzeten. A vamp elhasználja a férfit, a „rendes lány" kihasználja. Mindez mulatságosan nem illik össze a patetikus imádat slágerével („Madonna drága"), mely minduntalan megszólal, de csak a helyzet iróniáját fokozza.

A melodráma sikerei új tempót diktálnak a komédiának. Ez már a screwball comedy nagyformája. A Howard Hawks által rendezett klasszikus darab, a *Bringing Up Baby* (1938)

Hepburn-hősnőjének megfelelő erőszakos és lehengerlő nőtípus mozikultúránkban a harmincas évek közepétől nyomul előtérbe. Az összes nőtípus él e korban, a naiv ártatlanságtól az amorális bestiáig, és a megfelelő narratív kontextusban bármelyik előjön. Bevált kombinációk nem vesznek el, de létrejönnek újak. A screwball comedy a kor új nőtípusának fő felvonulási terepe. Az új komédia öntudatos, erőszakos, szívós, találékony és racionális hősnője az amerikai filmben védtelen, szórakozott, naiv férfival áll szemben. A magyar filmben a férfi bár harcos, itt is ő az idealista. A filmek látszólag a férfiak rovására mulatnak, a humorból azonban nem hiányzik a palástolt nőgyűlölet. A screwball comedy látszólag dicsőíti a nőt, mindent elfogadva tőle és kiállva érte, de épp ezzel kompromittálja, megmutatva, mennyit kell tűrni tőle.

Ágai, aki a *Lila ákác*ban a mindent adó és semmit sem kérő nő nagy szerelmi hőstettét hajtotta végre, s a *Címzett ismeretlen*ben is minden próbát kiálló üdvöskét alakít, a *Nászút féláron*ban arra az útra lép, amelyen Tolnay is halad. Muráti, az első szadistanő, lovagiasan küzd, s nem álcázza a női szadizmust. A *Nászút féláron* és a *Tisztelet a kivételnek* hősnői a panaszos mazochizmusba rejtett szadizmus rendkívül hatékony taktikájának bevezetői a magyar mozimitológiában. A *Nászút féláront* 1936 nyárvégén forgatták s már októberben bemutatták. A *Tisztelet a kivételnek* forgatási ideje részben egybeesik a *Nászút féláron*éval, de csak később, a következő év elején került bemutatásra. Így nem tudjuk megmondani, Ágai vagy Tolnay az új nőtípus felfedezője. Előző szerepeiben egyik sem ezt a típust játszotta. Az új lányalak kétségtelenül Tolnay későbbi alakításai révén került be a köztudatba, mert ő adja a radikálisabb változatot, míg Ágai a fárasztó típus vonásainak régebbi, szelídebb típusokkal kombinált változata. Mindazt, amit az imádó szívesen, önként megtenne, az új filmek harcias lányai „női jogaik" tudatában követelik meg a férfitől. Tolnay azt kívánja, hogy a férfi tisztelje és becsülje, Ágai azt, hogy védelmezze és gyámolítsa. A *Márciusi mese* és a *Köszönöm, hogy elgázolt* Turayja is kíméletlenül letámadja a férfit, de elsősorban kislányos infantilizmusával erőlteti rá magát a kiszemeltre. Tolnay Klári zord kiselőadásokat és felháborodott vádbeszédeket tart. A *Nászút féláron* Ágai-hősnője félúton van Turay és Tolnay között. Ágai mint a legkevésbé beskatulyázott mert legelső sztárunk nem hajlamos a radikális megoldásokra, míg a már magas fokon profilírozott sztárrendszerbe belépő Tolnay az új típus könyörtelenül végiggondolt változatát teremti meg s megtestesítésének perfekciója teszi aztán a típus rabjává.

Tolnay még jobban kiélezi, de a kép már Ágainál teljes. E nőtípus egyrészt úgy érzi, neki is mindent szabad, amit a férfinak, másrészt mindazokat a lovagi szolgálatokat is megköveteli, melyekkel a férfi annak a nőnek tartozott, akinek mindez még tilos volt. Kató jogokat követel, de elhárítja a felelősséget. Az állásukat féltő, lebukott szerelmesek egymásnak esnek. „Maga az oka az egésznek!" – kiabál Kató. A *Tisztelet a kivételnek* hősnőjét hasonlóképpen jellemzi a felelősséget áthárító mentalitás. Kerekes az öklét rázza: „Mikor fogom én ezt a nyaralást kipihenni?" A férfinak nem lehet igaza és a nő nem zökken ki fölényéből. Miután Kerekes felpofozza az erőszakoskodó ifj. Mayert, a nő köszönet helyett rátámad: „Milyen jogon avatkozik bele maga az én dolgaimba?" Kató tiszta lelkiismerettel lovagiatlan; gátlástalanul kifoszt és közben mindig ő van megsértve.

Az új szerelmekben ott tombolnak a legnagyobb viharok, ahol a régi szerelmekben a későbbi közöny vagy meghasonlás által felváltott idill ideje volt. A veszekedés után az erkélyre száműzött Jávor rágyújt a dalra: „Madonna drága, / Kolduskent ne küldjön el, / Hisz maga a fény / S túl nem élem én, / Hogyha nem felel." De még a Madonna-dal is vita és küzdelem. Ágai pongyolát vesz és az ablak felé indul: „Tudom, hogy könnyű játék csak magának / A szerelem, / Tudom hogy szívtelen, / Csak játszik énvelem!" Miután a szerelem kiszorult a világ kényszerítő realitásai köréből, nem tudni, hogy mennyiben valóság vagy játék. Ágai szomorú vágyódással és szelíd iróniával ismétli ezen az éjszakán Jávor dalát: „Madonna drága..." Az új hősnőtípus a románc alapelve (a kezdet tökéletessége) összeomlásából születik.

Némileg enyhül a morális terror és az érzelmi zsarolás, ha a férfi kapitulál és elveszi a nőt feleségül. A hősnő, aki mindvégig távol tartotta az ostromlót, a menekülőt sem ostromolja, egyszerűen csapdába ejti, az egykori ostromlottság jogcímén. Az olaszul nem beszélő, gyanútlan Kerekest anyakönyvvezető elé vezeti. A férfi nem fogja fel, mi történik, így lesz az álházasságból valódi.

Tolnaynak 1936-ban nagyobb a közvetlen jövője, a *Nászút féláron* Ágai-hősnője az ötvenes-hatvanas évek nőtípusai felé mutat. A Tolnay-hősnő rokonai a nyolcvanas években térnek vissza, végletekig cukkolva magukat, bestialitásig fokozva a morális felháborodást (Adrian Lyne: *Fatal Attraktion / Végzetes vonzerő,* 1987) vagy levetve a gyűlölet és harc morális köntösét (Paul Verhoeven: *Basic Instinct / Elemi ösztön*, 1992).

Tolnay agresszivitása dorgáló, Ágaié animáló természetű. A nő a férfi fogyasztóvá nevelője, a házasság fogyasztási közösség, a család továbbra is a társadalom alapsejtje, de egy jövendő fogyasztói társadalom csírasejtjeként. Megjelenik a modern nomád, aki semmiből sem akar kimaradni, mindenütt ott van, mindent megkóstol, de mivel mindenütt ott vannak már a hozzá hasonlók, mindenütt ugyanazokat az ingereket találja, s a világok pluralitásából csak a díszletek pluralitása marad. A Kató által képviselt nőtípus azért olyan fárasztó, mert a férfit is csak fogyasztja, s a férfi azért van pillanatnyi lépéshátrányban, mert ő csak erotikusan akarja „fogyasztani" az otthont elhagyó dolgozó nőt, míg az száz más módon képes fogyasztani őt.

18.2.8. Az „Ida"-paradigma és az „egy nap a világ" hangulat

Az *Ida regényé*ben az összeházasodott fiatalok nem lehetnek egymásé. *Az elnökkisasszony*ban és a *Nászút féláron*ban egyéb érdekeik késztetnek két idegent a jegyespár eljátszására. Régen a szülők kényszerítették egymásra a berzenkedő fiatalokat, újabban anyagi érdekek és vakvéletlenek. Meghaladott és elvetett házassági modell reprodukálódik a szabad választáson alapuló szerelmek világában: valamilyen anyagi érdek hozza össze a párt, azután egymásba szeretnek.

A *Tisztelet a kivételnek* és a *Nászút féláron* a Muráti-filmek nyomdokain haladva dinamizálja a komédia emberét. A szerelmesek lehengerlik, de nem merik közel engedni egymást. Nem az összeütközésektől, harcoktól esnek pánikba, hanem az intimitás küszöbén. Az „akarat" harcaiban nőtt a bátorságuk, a „szív" ügyeiben elgyávultak.

Az Ida-paradigma filmjeinek közös hatóanyaga a hős intim közelsége egy idegenhez, szorongással és vággyal teli kapcsolata egy tabut jelentő személlyel. „Csak utazunk!" – mondja Jávor. „Úgy van! Csak utazunk!" – ismétli hangsúlyosan Ágai. Az *Egy éj Velencében* és az *Ez a villa eladó* háziura szép idegent tart a lakásában, akire vágyik, de tiszteli erényét. A *Lila ákác* és a *Tisztelet a kivételnek* szűzlányai felmennek az idegen férfi lakására. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* házasait a sértődés és harag teszi tabuvá egymás számára. A többi filmben az előrehaladás nehézsége, a Móricz-filmben a visszaesés az érintési tilalom forrása. A férfi menyasszonyhoz illő szerenádot ad feleségének.

*A csúnya lány*ban Jávor és Muráti munkatársakként utaznak Abbáziába, s Jávor nem sejti, hogy azzal van egy födél alatt, akit szeret. Tudattalan szinten zajlik az *Ida regénye.*

Mindegy, hogy idegenek játsszák-e a házaspárt *(Köszönöm, hogy elgázolt, Nászút féláron)* vagy házaspár játssza az idegent *(Ida regénye, Halálos csók),* mindkét filmtípusban félénk emberek vergődnek, átléphetetlen határokat vonnak, tilalmas ajtók küszöbén vívódnak. A fenntartással és tilalommal párosuló bensőséges intimitás perverz együttesében agresszivitássá válik a megtagadott vágy.

A *Nászút féláron* a tiltott szerelem filmje. A munkahelyen a szexmániákus ifj. Mayer tiltja a szerelmet, Nápolyban a józan ész. Kabos és Erdélyi Mici házasokként is tilosban járó sze-

relmesek, és őket is csalogatja az élveteg dallam: „Kár, hogy úgy fél, / Hisz az élet mint az álom, / Egy perc, mely máris véget ér!"

Az Ida-paradigma filmjei erotikus gyötrelmekről szólnak, melyek fölött a teljesülés ígérete lebeg. A gyötrelmek kísértetkastélya fölött Damokles-kardként lebeg a boldogság. Egy szó, egy őszinte gesztus elvágja a kibogozhatatlan csomót. Közben soha nem tudni, mi az illúzió, a fölöttünk lebegő veszélyről alkotott képünk, vagy az a remény, hogy a gesztust meg lehet tenni és a szót ki lehet mondani, s erre mindketten képesek, mert kettő kell hozzá, a mindkettő által egyszerre vállalt ugrás valószínűtlen erotikus hőstette. A kimeríthetetlen kínok képe egyben vágyteljesülés. A filmek által sóváran és találékonyan variált helyzet lényege az „utána" közelségében lenni a vágyott személlyel „előtte". Semmire sem kötelezve élvezni a mindent nyújtó és mindenre kötelező helyzet varázsát.

A *Nászút féláron* is az „egy nap a világ" érzését érleli. A munkanélküliség rémképe az *Elnökkisasszony* óta mélyebb bizonytalanságok szimbólumává vált: fölöslegesek vagyunk, nincs helyünk a világban, potyautasok az élet hajóján, csalók, olcsók vagyunk. A szkepszis segít elkerülni az alapvető és teljes fenyegetettség és megkérdőjelezettség tragikus értelmét. Az „egy nap a világ" érzésének szellemi légkörében az egyén létjogát egészében kétségbevonó szorongásokkal szembeni önvédelem eszköze a nevetés.

„Kár, hogy úgy fél, / Hiszen kis nászút féláron, / Mindennél százszor többet ér." A frivol kis dal – „kis nászút féláron!" – a házasságon kívüli nemi érintkezésre tereli az asszociációkat, az „olcsó" szexre, melyért nem kell megfizetni a teljes árat, az „örök" kötöttséget, egy életet.

Ismét vonaton vagyunk. Kató továbbra is kiszolgáltatja magát a férfival, de a film elején felháborító és terhes igényei mostmár zökkenőmentesen teljesülnek. Kerekes detektívregényt, savanyúcukrot, banánt és kölnit kap elő feneketlen zsebeiből. A hazai világ végül is nem olyan kegyetlen, mint a nyári szabadság előtt, fáradtan láttuk. Pernauer összeszedi bátorságát és a nagy Mayer elé áll, felvállalni Lujzát, bevallani házasságát.

– Azt hallottam, hogy a férjes tisztviselőnőket elbocsátják.

– Ki volt az a marha, aki ezt mondta magának?

– A vezérigazgató úr fia.

A *Nászút féláron* szerelmesei nem a periférikus csábító figura, az ifj. Mayer intrikájával küzdenek. Szerelmük kibontakozásának lényegesebb hátráltatója a felismerés és kimondás próbatétele. A szerelem felvállalásának bátorságát kell összegyűjteniük magukban. Hőseink nem mertek volna belemenni a játékba, ha tudják, hogy szerelembe mennek bele. Az esélytelen élet maradék sanszai a hamis tudat, a tévedések és illúziók televényében élnek. Ki merne józan ésszel és világos aggyal vállalkozni arra a reménytelen őrültségre, ami az élet?

19. A melodráma nagyformájával versengő komédia

19.1. Szindbád és fia (Három sárkány)

19.1.1. A komédia újjáéledése

A *Három sárkány* előtti közel egy évi szakaszt a nevetéskultúra elbizonytalanodása jellemzi. A csúcsteljesítmények *(Café Moszkva)* s a műfaji spektrum szélesítésével próbálkozó kísérletek *(Légy jó mindhalálig, Az új földesúr)* komor hangulatokat idéznek fel. Az új művek a társadalomkritikai problémafilm és az „irodalmi" film *(Ember a híd alatt, Én voltam)* felé keresik a kibontakozást. A glamúrfilmi tendenciák és a kritikai igények kompromisszumából születik a film-noir-melodráma formája.

A komédia nagyformájának utolsó darabja az 1935 őszén forgatott s decemberben bemutatott *Címzett ismeretlen.* Korábban *A csúnya lány,* az *Elnökkisasszony* és a *Budai cukrászda* tartják a komédia aranykorának *A meseautó* által 1934 végén bevezetett nívóját és stílusát. Harmincöt ősze s harminchat tavasza és nyara tehát a komédia átmeneti válságát hozza. A válságból a nevetés helyett a könnyekre apelláló hatások kipróbálása vagy a komikum fokozása, radikalizálása, új típusainak kipróbálása jelentheti a kiutat.

A komédiának új lökést adó radikalizációs folyamat feltételei adva vannak az előző filmekben. A *Címzett ismeretlen* és a *Barátságos arcot kérek* a szerelmespárt alakító sztárok dramatikus súlyával vetélkedő főszereplővé emeli a komikus sztárt (Kabost illetve Szőke Szakállt). Sajátságos komédia-struktúra jön létre, melynek lényege, hogy a filmeknek három főszereplője van, az álompár és a komikus sztár. A *Címzett ismeretlen*ben Kabos duplán „harmadik": a szerelmespár komikus kontrasztfigurájaként is szerepel, s Ráday komikus szerelmi vetélytársaként is szolgál.

A komikus sztár növekvő befolyása a filmek hangnemére arra készteti a romantikus sztárt, hogy ő is humorisztikus feladatként fogja föl alakítását. Jávort Muráti humora oldja *A csúnya lány*ban és az *Elnökkisasszony*ban, Ágait Ráday humora a *Címzett ismeretlen*ben. Ezzel megnyílik az út a screwball comedy felvirágzása előtt, mely „kemény" változatában antiromantikusan látja a szerelmet, s mérsékelt változata is fokozza a romantikában is benne rejlő iróniát.

1936 őszén ismét berobban a komédia nagyformája. A *Három sárkány*t Hunyady Sándor előző évben bemutatott színművéből Nóti Károly írta, Vajda László rendezte. A filmet Kurzmayer Károly fényképezte, zenéjét Szlatinay Sándor szerezte. 1936. október 29-én mutatta be a Royal Apolló. Az *Emberek a havason* velencei sikerét követően, a magyar film divatja idején Szlatinay Sándor Olaszországban is megcsinálta a *Három sárkány*t[969].

Az új Vajda-film lépéseket tesz a presztízs és a siker szempontjainak és igényeinek összehangolása felé. Nemeskürty a magyar átlagfilm statikus stílusától eltérő, ötletes, de nem öncélúan művészkedő kameramozgásokat méltatja Vajda filmjében[970]. Kovács Mária szerint a *Három sárkány* „talán a legkíméletlenebb kritikáját adja a dzsentri életvitelnek a harmincas évek magyar filmgyártásában."[971] Móricz Zsigmond elragadtatott hangon ír a nyírségi „ákácos kú-

riák bűvös körébe" vezető Hunyady-darabról s az előadásról: „Mert az országnak ez a legtávolabbi része az egész ország legcsodálatosabb darabja: a történelmi Magyarországnak utolsó tündéri mezeje. Az a tömérdek kis falu s valamennyiben az a két-három kis kastély, ezek az úri fészkek s bennük ez a végtelenül finoman kitermelt, csaknem kitenyésztett valódi úrivilág, a legcsúcsa annak, amit társadalmi kultúrában kitermelt a magyar középnemesség. Úriság. Az életnek, a testi kultúrának, a lelki emésztésnek olyan magaslatára jutottak, hogy ott a gárdista kultúra él ma is... A nyírségi urak a bécsi kongresszus legmagasabb társadalmi szokásait őrzik: átolvasztva, átégetve magyarrá."[972] A mai néző hajlamait és ítéletét, aki ismét felfedezi azt a *Három sárkány*t, amelyet Móricz is látott, az Almási Miklós által a következő módon jellemzett kulturális fejlődési irányokkal, talán kultúraváltási tendenciákkal magyarázhatjuk: „...könnyen elképzelhető, hogy néhány évtized múlva csak szakemberek számára lesz érdekes Fielding vagy Stendhal. Ám elképzelhető egy olyan kultúra is, ami a vitális értékeket tekinti legfontosabbnak, mondjuk, a surföt, teniszt, biotáplálkozást, lakáskultúrát, környezetet, egy olyan kultúrát tehát, amelyben a hagyományos értékek fogyasztásának a mainál jóval kisebb presztízse (és gyakorlata) lesz. (Ennek jelei már rég feltűntek az amerikai és ausztrál kultúrában.)"[973] Az intellektuel típusok presztízse csökken, de az elhanyagolt, egyoldalúan fejlett, barbár típusoké is, tehát a vázolt tendencia nem feltétlenül azonos egy újbarbársággal, típusát tekintve talán inkább érintkezik a régi nemesi kultúrával (a nemes nem olvas csak anekdotázik, nem zenél, csak a talpa alá húzatja stb.). A mai nézők azért látják a dzsentrit differenciáltabban, mint pl. az idézett Kovács Mária, mert egykori életeszménye összecseng az éppen feljövőben levő kulturális tendenciákkal. Móricz szép szavakkal méltatja a „másidejűséget", a jelennel való szinkronitás – bizonyára drágán megfizetendő, de nem szépség nélküli – hiányát: „Csak itt élnek ezek a Csaholyiak, akik másutt megérthetetlenek már az egész világon: itt a kvietált huszártisztek, asszonyi gyámság alatt, hogy magukat félöntudatlanul megvédjék a mától..."[974]

19.1.2. A „lágy" diktatúra végnapjai (Bornírt uralom és lázas elvágyódás)

A jogi tanulmányok céljából Budapesten tartózkodó ifj. Csaholyi Balázs (Juhász József) előnyben részesíti Tatár Anna művésznő (Lázár Mária) tanulmányozását. A „bűnös város" veszedelmeinek összefoglalása a jellemőrlő és vagyonpusztító színésznő sztereotípiája.

– Az a bitang! – háborog az apa.

– Csakhogy belátod te is, hogy bitang. – örvendenek a nagynénik.

– Hogyne! Még egy fényképet sem küldött arról a nőről.

1965 holdas birtok közepén, oszlopos kúriában él a „három sárkány" által gondnokság alá helyezett id. Csaholyi Balázs (Rajnay Gábor). Az asszonyok uralma feleleveníti *Az új rokon*ból már ismert terrorisztikus gondoskodást, melyet Gaál Béla filmjében Tóni néni (Berki Lili) gyakorolt. Berki Lili itt is a „három sárkány" egyike, P. Márkus Emília és F. Sziklay Szeréna társaságában.

*A vén gazember*ben az intéző védelmezi a földesúrtól, *Az új rokon*ban a fiú az apától, a *Három sárkány*ban nővérei id. Csaholyi Balázstól, a birtokát. Az öreg Csaholyi, huszártiszt a vesztett háború után, a régi világ mentalitását őrzi, amelyben valahogyan mindig el lehetett lavírozni, míg a „három sárkány" a katasztrófa utáni világ óvatosságának és igényvisszafogásának képviselői. Az öregasszonyok élére rakják a garast, nem vállalkoznak, a pazarláson túl vannak, de csak a szorongás érájáit képviselik, mely szintén a birtokos középosztály hanyatlásának forgatókönyvéhez tartozik. A hanyatlás első stádiuma a könnyelmű dőzsölés, második az óvatos kitérés, a szorongó immobilizmus.

A „három sárkány" már a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*ben megjelent (Vízváry Mariska, Berki Lili és Vaszary Piri alakításában), akik szintén defenzív erőt képviseltek, az óvatosság uralmát. Id. Csaholyi Balázs, a slampos lump, a kényszerű nyugalomba vonult életművész kajánul védi fiát, aki nyolcezer pengős adósságot csinált Pesten. „Hja lelkem, a föld nem tűri büntetlenül, hogy minden hozamát takarékpénztárba vigye az ember."

A szörnyülködő nagynénik lelkiismeretesek, de előítéletesek, az öreg Balázs előítéletmentes, de könnyelmű. Az aggódás légkörében tenyésző előítéletek nem a régi világ, hanem a nehézségekkel küzdő ember ítéletei. Az örömellenes állapotok és a türelmetlen mentalitások a *Három sárkány*ban nem a múltat jellemzik a jövővel szemben, hanem a múlt és a jövő közötti átmeneti válság jellemzői.

Az öreg Balázs a századvég könnyelmű és melegszívű típusa, a mozgalmas koré, melynek új fogyasztási és érintkezési eszményei, gyakran háttérbe szorítva a termelés igényeit, hozzájárultak a birtokos osztály tönkremeneteléhez. A nagynénik szigorú távolság- és tekintélytartó fellépése távolítja, míg a városiasodó életeszmény közelebb hozza egymáshoz az embereket. A gyorsan fejlődő, gazdaságilag felvirágzó társadalmi alakzatok tágítják az egyén mozgásterét, míg a defenzívában levők szorongva hangsúlyozzák a határokat. Az öreg Balázs a dzsentri életművészetet képviseli, a nagynénik a zord időkre jellemző túlélési stratégiákat. A háború után minden egyes emberi életben is jelentkező térvesztés, az elosztási és újraelosztási konfliktusok, a hiány hatalma a különbség hangsúlyozására, a distinktív minőségeket hangsúlyozó védekező önidealizációra alapítják az egyén öntudatát. A szűkös világ csoportjai kitüntető jogcímeket keresnek a javakhoz és a pozíciókhoz való hozzájutás elvi biztosítására.

A „három sárkány" mégsem ellenszenves. Korlátoltságuk groteszk, de szívós életstratégiák hősi puritanizmusát is érezni benne. A régi középosztály az arisztokráciát utánozta, a nénik által megjelenített új középosztály paraszti túlélő stratégiákat vesz át. A sárkány-nagynénik, a *Hyppolit*ban bevezetett negatív anyafigurával ellentétben, szigorú, de titkon aranyszívű öregasszonyok, a régi nagyasszonyok örökösei. A kvázianyák triumvirátusa mind Móricz, mind Hunyady filmjében visszavonul a temperamentumos és józan ifjú férfiak és nők önmagukra és egymásra találásakor. Józanság és szenvedély egysége viszi tovább a cselekményt, s amíg eme egység feltételei nem értek meg, az öreg hölgyek fantáziátlan de megbízható gondoskodása által uralt átvészelési időszak hidalja át az érési válságokat.

A *Tomi, a megfagyott gyermek* hősét Amerikába viszi az alkotás és őszinte élet vágya. *Az új rokon* hősnőjét Amerikából hozza a honvágy. Az elvágyódás és a nosztalgia a kor filmjeiben egyformán erős. Ez az oka, hogy a boldogság megtalálása általában helyváltoztatáshoz kapcsolódik. A pesti ember vidéken vagy külföldön teszi meg a döntő lépést a boldogság felé *(A meseautó, A csúnya lány, Elnökkisasszony).* A vidéki ember Pesten vagy külföldön találja meg a boldogságot *(Pardon, tévedtem, Iglói diákok, Köszönöm, hogy elgázolt, Címzett ismeretlen, Café Moszkva). Az új rokon*ban az Amerikából hazatérő lány itt találja meg boldogságát, a vidéki kastélyban, de az akadályok legyőzéséhez fel kell jönnie Pestre.

Filmjeinkben a főváros nem kulturális, közigazgatási és politikai, hanem szórakoztató ipari központ. A tradicionális birtokosi életet élő figurák számára a nagyváros fogyasztói paradicsoma a vágyak netovábbja. A Pestre (vagy külföldi fürdőhelyekre) vágyó vidéki birtokosokat, akik számára a nagyvilág mindenek előtt a nemi érintkezés megkönnyített feltételeit jelenti, tánclokálba vezeti a vágyteljesülés.

A *Csak egy kislány...* hősének élete kisiklik, amikor felmegy Pestre, s még a *Halálos tavasz* hőse is így jár. A Heimatfilmben és a pesszimista melodrámában a nagyváros szétválasztja, amit „Isten összekötött", az erotikus komédiákban a pesti utazás közvetíti a szerelmesek egymásra találását *(Az új rokon, Köszönöm, hogy elgázolt, Címzett ismeretlen, Három sárkány).* Budapest ugyanolyan fürdővárosként, week-end-paradicsomként jelenik meg a filmekben

(Csak egy kislány...), mint Lillafüred *(A meseautó)* vagy Abbázia *(A csúnya lány)*. A mulató urak fővárosa: a vidékiek Budapestje. A nagyvárosi kisemberré lett lecsúszott urak számára Budapest nem az örömök városa. A *Budai cukrászda* hősnője vidékre vágyik. Minél több vágy van a figurákban, annál inkább Pest a céljuk, s minél több nosztalgia, annál inkább a vidék. A férfiak türelmetlenebbül vágynak Pestre vagy külföldre, a nőkben kevesebb az elvágyódás.

19.1.3. A „kemény" adósságtól a Kaméliás hölgy megfordításáig

Küldjék el a nyolcezer pengőt, javasolja Kempelen József (Kabos Gyula), a család ügyvédje. Ő is lumpolt jogász korában, meséli Kempelen. Egyszer három forint negyvenet ellumpolt, magyarázza. „Sokat mondok, ha maradt belőle kettő nyolcvan!"

Id. Csaholyi az óvatos Kempelennel alkudozik a pesti „misszió" ügyében.

– Isten hozott Jóska!

– Szervusz Balázs, na mi baj van lelkem?

Így üdvözlik egymást a földesúr és ügyvédje. Az úr lazán omló könnyű, világos öltönyben, az ügyvéd kényelmetlen, begombolkozott ruhában, meleg kalappal a nyári verőfényben. Kabos összehúzza magát, óvatosan, bizalmatlanul, védekezőn feszeng, de avatottan bánik a szóval svihák barátja és kliense érdekében. A polgár illetve a dzsentri fordított viszonyban van a pénzzel és az élettel. A dzsentri az élettel tud bánni, a pénzzel nem, a polgár betöri a pénzt, de az élet leveti a hátáról. A komédia aranykorában összetartoznak és becsülik egymást. A polgár élni, a dzsentri gazdálkodni tanul, mindkettő tanító és tanítvány. „Most arról van szó, Jóska, hogy téged akarnak felküldeni Pestre az ügyet elintézni. Én kilenc éve nem voltam Pesten, én elepedek, én már elsorvadok, ellep a gaz, a szívemet benövi a bojtorján... Jóska, csináld meg, hogy én menjek föl Pestre. Ki tudja, meddig élek én még, és hát így haljak meg én, a volt huszárkapitány, hogy legalább egy-két szép napom se legyen azon a gyönyörű Pesten?" Az elvágyódás Pestre nemcsak a könnyelmű vagyonpusztító mentalitás megnyilatkozása. A férfiak lázadozó elvágyódásának *Az új rokon*ban, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*ben vagy a *Három sárkány*ban a matrónák zsarnoksága felel meg.

„Én már elszoktam a pesti zajtól. Ez a gyönyörű. csendes falusi magány, ez az én életem!" – mosolyog a szerénykedő Balázs, aki úgy tér „haza" a birtokáról Pestre, mint a *Csak egy kislány...* hőse Szibériából a birtokára. Kicsípve, üdvözült képpel vonul be a cigányzenés étterembe. Vastagabban csendül a nóta, ráismernek, olyan mint kilenc év előtt. Nem öregedett, mert nem nőtt fel. Nem fedezte fel az időt, mert nem érte utól az idő. A népmesék a be nem vált fiúkat küldik ki a nagyvilágba, a *Három sárkány* a be nem vált apát. A mesék a sárkányok ellen küldik a fiúkat, a filmben a „sárkányok" küldik el az apát.

Balázs azzal a feltétellel indulhatott el Pestre, ha eltiltja fiát attól, amiért maga is Pestre vágyik. Ezzel az *Iglói diákok* atyafigurájának misszióját ismétli. Az öreg Balázs megbízatása, feladata nem más, mint hogy pénzzel, könyörgéssel vagy intrikával eltávolítsa fia életéből a költséges és veszélyes démont, a színésznőt. A Kaméliás hölgyben az apa kegyetlen hit, világi hit privát papjaként áldozza fel fia boldogságát és a szeretett nő életét. A józan ész kegyetlen hitének démonai az illem, a közvélemény, a szokás és a karrier. A *Három sárkány* apafiguráját is a józan polgár logikája viszi fel Pestre. Az alaphelyzet a Kaméliás hölgyé, a tartalom azonban ellentétes A Kaméliás hölgyben az apa a markáns korlátok által tagolt társadalom helyreállítója; a *Három sárkány*ban ezzel szemben a szintén a szerető megfegyelmezésére elküldött apa a századvégi aranykor emléke. A mitológiában mindig az aranykor társadalma a tagolatlan, s a történelem kezdetét jelző katasztrófa vezeti be a markáns határokat. Ezúttal nem egy nehézkes, örömtelen, korlátolt, puritán, ambiciózus és sznob polgár indul el egy dolgos élet végén, hogy

fiát a magáéhoz hasonló pályára állítsa. Az apa érti a fiát és együttérez vele. A kecskére bízták a káposztát: a két kujon nemcsak együttérez. Egyet éreznek! Az édes élet művésze megy fel Pestre, hogy fiát, az édes élet dilettánsát és balekjét, ünneprontóként, „észhez térítse". A *Három sárkány* a törpe jelennel a nagy öregeket szembeállító szenior-filmek sorába tartozik, melyek utolsó darabjai *Az új földesúr,* a *Barátságos arcot kérek* és az *Ember a híd alatt.* Hasonló film *A sárga csikó* is, mely egy hónappal később készült.

19.1.4. A földbirtok romantikája

Filmjeinkben a polgár még többnyire komikus mellékalak s a dzsentroid Jávor-hős a romantikus ideál. A korabeli filmek tipikus hőse, írja Nemeskürty, a „földbirtokos, aki egyszemélyben vagy hivatásos vagy tartalékos katonatiszt és lehetőleg legalábbis báró..."[975] A magyar mozimitológia nem egy tekintetben az amerikai Dél mitológiájával rokonul.

A *Három sárkány* apa és fia mint két selyma vidám története. Remenyik Zsigmond fejtegeti a Bűntudatban, hogy nemzedékének földbirtokos osztálya már nem azt a gondtalan és könnyelmű életet élte, melyet a filmekben látunk. A filmek egy korábbi mentalitást ábrázolnak, nem saját korukét, s kritikátlanabbul szemlélik, mint az előző kor írói tették. Mi az oka, hogy Mikszáth (pl. a Két választás Magyarországon vagy a Noszty fiú esete Tóth Marival című műveiben) kritikusabban ábrázolja a dzsentriket, mint Hunyady Sándor és Vajda László? Visszalépésnek kell-e tekintenünk a *Három sárkány* attitűdjét? Miért van a slemilek, selymák pártján?

Az új társadalomban tőkéje és a társaságban elfoglalt helye, pénze és a mások róla alkotott képe határozza meg az embert, akinek napi árfolyama van, s nem abszolút értéke. Nemcsak tőkéjét veszítheti el bármely pillanatban. Bármikor „ejthetik", leselejtezhetik, a szervezetember tolongásában az alkalmazottat, a nyilvánosság tolongásában a közszereplőt. Kíméletlen, mohó és hisztérikus hajsza folyik a javakért és a látszatokért. A *Hyppolit*ban vagy a *Helyet az öregeknek* és a *Méltóságos kisasszony* előbbi által ihletett képsoraiban a fölösleges ambíciók és szükségletek pokollá teszik az életet. A kortársak érzik, hogy a rohanó világ rosszfelé siet. Filmkomédiánk a modernizációt képviseli a parlagisággal és igénytelenséggel szemben, de a hatékonyság eszményét az örömteljes élet eszményének veti alá. Az élvezetek az emberiség korbácsai; az örömök az emberiség fékjei. Egy bukott és züllött világ hajszolja e komédiákban az élveket s csak az igazi öröm lenne a megváltás. A *Három sárkány* cselekményének célja, hogy az élveteg, pusztuló világ helyett ne az elnyomás gépies racionalizmusának érája jöjjön létre, hanem a termékeny örömé.

Az öreg Balázs rendcsináló megbízatással és felhatalmazással indul Pestre, de magával sodorja életkedve. Nem tudja alávetni magát a feladatnak: személyisége szállja meg a feladatot és nem a feladat a személyiséget. Képtelen elnyomó apává válni. Az örömbarát eszmény hőse, az életbarát élet kedves hérosza nem alkalmas rá. A dzsentri ökológikus érzületének alapelve a reprodukció és nem a produkció, az öncélúság és nem az instrumentalizmus, az élet öröme és nem a határtalan növekedés. A filmkomédiák kedves dzsentrije nem a gazdaságbarát ember reális utópiáját, hanem az emberbarát gazdaság ideális utópiáját testesíti meg. Ez az érzület nem tarthatja fenn magát az országban, mert az országot sem tudja fenntartani a világban. S közben népszerű. Ez a probléma, melyet a hőstípus sikere, a nézők rokonszenve a filmek készítőinek felad.

Minden birtok őriz valamit a szuverén királyságból s a rajta élő nem olyan mértékben részese a társadalmi gépezetnek, mint a főnöknek, klienseknek és a közvéleménynek kiszolgáltatott modern városi ember. E polgárosulatlan szuverenitás, mely hozzájárul a birtok hanyatlásához, a polgárban, alkalmazottban, proletárban, a filmek nézőiben nosztalgiát ébreszt. E nosz-

talgia által késztetve vásárolt földbirtokot befutott polgárságunk. A kor mozinézője számára a földbirtokos mesealak, kiskirály.

Eötvös Károly mutat rá, hogy a földbirtokos másféle viszonyban van földjével, mint a tőkepénzes a pénzével vagy értékpapírjaival: „A vagyon holttest, a birtok élő alak. A vagyon csak szám. Ezer, tízezer, százezer, millió. A birtok vagyon is, de azontúl családi emlék, hagyomány, költészet is. A vagyon csak a gyomornak, hiúságnak és ledérségnek ad élvet, a birtok a léleknek és a szív ábrándjainak is."[976] Általánosítva: tudattalan fantáziánk is másként vágyik a tőkére mint a földre. Az előbbire eszközként, az utóbbira célként.

A földbirtokos első rangú partnere a föld és nem az ember, az élet és nem a társadalmi élet. A *Gone with the Wind / Elfújta a szél* Gable-hőse éppúgy nem az ideális férjanyag és megbízható filiszter, mint a Jávor-hősök. A filmek földbirtokosa a polgárhoz mint társadalmasult típushoz képest chthonikus hérosz. Az elszegényedő dzsentrik történeteiben az utolsó chthonikus típusok legyőzéséről és a társadalmasodás végső győzelméről van szó. A görög mitológiában a törvény, a modern mozimitológiában a gazdaság szimbólumai győzik le a chthonikus figurákat.

A magyar filmkomédia tele van szimpatikus dzsentrikkel, mert a dzsentri gazdasági bukása után született. A *Három sárkány* már nem a chthonikus hősök tulajdonaként fogja fel a világot. Túl vagyunk társadalmi bukásukon és a gazdaság győzelmén. Polgári filmkomédiánk dzsentrikképe a nosztalgia műve s nem a szorongásé. A Kabos által képviselt társadalomszervező hős ezért a chthonikus hősök megmentésén és az általuk képviselt információnak az új társadalomba való átmentésén fáradozik.

A filmekben a vágyak ökonómiájáról és a viselkedés politikájáról van szó, nem az ökonómiáról és a politikáról; a személyiség utópiájáról és nem szociális utópiákról. A nézők a dzsentri által évszázadokon át felhalmozott komplex viselkedésminták iránt érdeklődnek. Úgy látszik, a dzsentri társadalma nem, de személyisége imponál. Lovik Károly A kertelő agár című regényének témája a dzsentri irigylésre méltó tulajdonsága: karakán kiállása. A Lovik-hős „tudott gőgös lenni", uralkodó vonása azonban a „baráti közvetlenség"[977]. Nemcsak az erőt kell megújítani tőkeerőként, a lét értelmét is újfent fel kell találni az új világban: átmentve az élet báját, kellemét, méltóságát és minőségét. A filmek attitűdjeinek lényege ennyi: meghalt a dzsentrivilág, nincs visszaút, tehát éljen a dzsentri!

19.1.5. A bohémélet és az elveszett férfiasság keresése

Fehér asztalnál ül az öreg Balázs, újra Pesten, kilenc év után. Rágyújt a régi valcerre, mellé könyököl a nő, a veszedelmes asszony, fia nyolcezer pengős flörtje, a szépasszonnyá átváltozott tavalyi répatermés. Lázár Mária beleadja magát a mulatságba, széles, villogó mosollyal néz ki lehulló fekete tincsei alól. Élveteg és hányaveti pózban dől az asztalra. A férfi gyújt rá a nótára, ő intonálja és vezeti fel. „Széles e világon / Nincs, aki szeret..." Az asszony elfordul és bólogatva messze néz. A dal nekilódul. A nő hangja a férfi dalába fonódik. Alig késve, a férfit követő, gyorsan felfutó érzéssel dalol, közben mind jobban az asztalra nehezedik. hangja megtelik és átveszi a nótát, mely tágas, bátor asszonyhangon száll tovább. Alig három sor hangzott el és máris a nő a középpont. Ezt hangsúlyozza, hogy a prímás és a mulató úr, két fekete öltönyös férfi keretezi a középpontba került fehér asszonyt. „Nincsen, aki gondol rám, / Nincs párom!" – énekli a nő, s már birtokolja az asztalt, mint egy kis színpadot. Mostmár a férfi az, aki a nő dalán ringatózva, mélán könyököl. Később megint Balázs kapcsolódik be a nő énekébe, de újra kiszáll és gyönyörködve hallgat, kezében a pezsgőspohárral. Krúdy Isten veletek ti boldog Vendelinek[978] című novellájának hőse egy nap „kedvére való embert" talál egy kisvendéglőben, ki

múlt századi, vidéki gyönyörrel élvezi az étel ízét. Balázs olyan nőre lel, aki hozzá hasonló ínyencként élvezi és meg is tudja adni a nóta ízét. S hősünk hallatlanul élvezi, a nótánál is jobban, a nő élvezőképeségét. „Széles e világon, / Mért nincs szerelem? / Mért nincs, aki kérdje, / Fáj-e a szívem?" – szárnyal fel a nő hangja. A férfi felhajtja pezsgőjét. Az utolsó taktusok után Balázs kezet csókol, Anna pedig ismét az asztalra dől, céda szomorúsággal nézve ki sötét fényű tincsei alól, de mivel a csók után keze a férfi kezében maradt, a kocsmázó könyöklés csak ürügy az odabújásra. Nincs vége még! A primás hegedűje veszi át és ismétli a dalt, elmélyülve rezegteti a nótát, s a férfi és nő együtt merülnek alá a hangok melankóliájába. Balázs táncra kéri a nőt, gyengéd tisztelettel fogja át és belemelegedve, szédítően röpteti. Ilyen orgiasztikus csúcspontot utoljára a *Csak egy kislány*...-ban láttunk, ott azonban a férfi narcisztikus gyönyörét fejezte ki, míg itt szimmetrikus, kettős gyönyört. Végül az asszony csapzottan kifordul a táncból:

– Szédülök!

– Sajnos csak a pezsgőtől és nem éntőlem.

– Honnan tudja? – néz fel Anna, a férfi mellén pihentetve kezét.

Mindent vissza lehet nyerni. A vén kujon giccses, bombasztikus szavai átmelegednek, felfénylik eredeti értelmük. „Én azt hittem otthon Kávás on, hogy már nem is élek. De maga, gyönyörű asszony, belefújt a trombitába, és én feltámadtam!"

Az asszony bűntudatos élvezettel időzik a férfi karjában. Végül kacagva elszalad: „Okvetlenül hívjon fel telefonon! Nem vesztette el a telefonszámomat?" A nő elmegy, otthagyva a telefonszámát. Újabb poén következik: a férfi a női telefonszám „szövegével" ismétli a dalt. A szerelmi ábránd valcere telefonszámmá szilárdult, amely már majdnem kapukulcs, legalábbis a nő füléhez.

Ifj. Balázs, örök késésben, megérkezik a Hungáriába. Megáll a bejáratnál, fejcsóválva nézi apját: „Költi már a pénzemet!" Az apa, aki nagyobb kujon a fiánál, megpróbálja eljátszani, az *Iglói diákok* apafigurája módján, a szigorú atya előírt szerepét „Nem szégyelled magad? Mi otthon a három nénéddel túrjuk a földet, te meg itt..." Az apa tudja, hogy svihák a fia, de azt is, hogy nem ostoba. Sejtette, hogy szó sincs a „becsületbeli adósságról". Nőre kell-e a pénz, vallatja fiát, inkább résztvevő barátként, semmint ítélkező zsarnokként. „Ugyan menjen már ezzel a vidéki ideológiával, még a taxiját se hagyja kifizetni, ez egy komoly dolgozó nő!" Felezzenek, ajánlja Balázs. A pénz megtartására egyik sem gondol: a pénzt önmagáért halmozni ostobaság. A pénzt nőre költeni nem ostobaság, de nem is bölcs dolog. A pénzt a nővel és a nőért halmozni: ez a boldogság. A pénz megtartása csak a nő megszerzése által válik akceptálható céllá. A pénz értéke a nőtől függ, ő az aranyfedezet. Asszony és arany viszonyának örök kalandfilmi problémájához egyszerre váratlanul szép és mély interpretációval szól hozzá a komédia nagyformája.

A ősember-filmekben (pl. Don Chaffey: *One Millon Years B.C.* 1966) láttunk olyan atyákat és fiakat, akik agyoncsapják egymást egy vaddisznó combért vagy szépcombú nőért. A *Három sárkány*ban nem erről van szó. Az apa és fia között folyó harc tétje, hogy melyikük költi el a nőre az idei répatermést. Bár érdekeik ellentétesek, tökéletesen értik egymást. Viszonyuk a westernek rivalizáló férfibarátságaira emlékeztet. Kempelen ügyvéd is a vidám férfimiliő része.

– Az úgy történt, instállom, hogy engem a Jóska vissza akart ütni!

– Szóval maga kezdte a verekedést?

– Hát valakinek csak el kellett kezdeni!

– Tanú volt?

– Az nem volt, de ő nem is tagadja, hogy megütöttem.

– Persze, hogy nem tagadja, magának kell tagadni!

– Én nem tagadom, mert én úgy odavágtam neki a lőccsel, hogy csak úgy nyekkent.

– Ezt a bíróságon nem kell mondani. Tetszik érteni?

– Nem én, instállom!

Köz- és váltóügyvédi irodában vagyunk. Ügyvéd vitázik kliensével. A szomszéd asztalnál feszengő Kempelen, megelégelve társa ügyetlenkedését, közbeszól:

– Hát ide hallgasson, Jóska bácsi! A tárgyaláson kérem befogja a pofáját! Érti?

– Igenis kérem, tekintetes úr! – mosolyodik el Jóska bácsi elégedetten.

– Szóból ért az ember!

Igaz, hogy filmjeinkben néha rendkívül ízléstelenül bánnak gazdáik a cselédekkel, ezúttal azonban nem erről van szó. A férfiak westerni hangnemet használnak, mert a *Három sárkány*ban ők képviselik a szenvedély, a harc, s a nők az ökonómia érdekeit. Ezzel a nők veszik át a régi dramatika represszív szülőfunkciójának örökségét. A férfiak állítják elénk a szenvedély vándoréveit, a nők az érzelmek iskoláját. A férfi kujon, a törvény nőnemű s az intrika az elnyomott férfiasság lázadása, az elveszett férfiasság keresése.

Oda a nyolcezer pengő! Egymás ruháját hordják zálogba a vetélkedő Csaholyiak, a szeretett nőhöz járnak enni a kiéhezett udvarlók. Ha csak a Csaholyiak szórnák a pénzt, a nő lenne élősdi, mint az *Én voltam* Micije; ha csak a nő etetné a férfiakat, mint a *Pókháló* Marischell Lujzája Fonyódi művész urat, ők lennének az élősdiek. A nyolcezer pengő elverése az imádott nőre a nagylelkű rajongás aktusa, s hasonlóan nagylelkű a viszonzás, a szegény udvarlókkal való anyáskodás.

Már a tízes évek irodalmában megjelenik a régi nagy evések, ivások, asszonyhistóriák és mulatságok nosztalgiája. A Krúdy Szindbádjának generációját képviselő id. Csaholyi életművészete a harmincas évek generációja számára elveszett tudomány. Az egyén vagy csoport életképességét növelő racionalizáció első hulláma életképesség és életművészet szétválásához vezet. Ifj. Csaholyi alakítója, Juhász József, később mellékfigurák, komikus alakok megtestesítőjeként vált be. Juhász a *Három sárkány*ban *Az okos mama* Ráday-szerepét veszi át. Ifj. Csaholyi már a film elején panaszkodik: „Borzasztó dolog ez Anna, hogy maga engem még mindig nem akar komolyan venni!" Don Quijote helyett ezúttal Don Juan kap egy Sancho Panzát. Ez határozza meg apa és fia viszonyát.

Az apa elvesz egy nőt a fiától, de átadja az élet és szerelem – elfelejtett – művészetét. A két Balázs kemény és ármányos, de barátságos harca felfogható mint a fiú nevelődése, akinek férfiasságot és élelmességet kell tanulnia.

*Az okos mamá*ban hasonló módon alkalmazott szerelmi háromszögtípus az első szerelmét illetve utolsó szerelmét megélő férfi harca a nőért, melyet a *Három sárkány* első szerelmét élő fiú és utolsó szerelmét élő atya mérkőzésévé fejleszt tovább. Apa és fiú szerelmi vetélkedése a fiak tavaszünnepi világába vonja bele az apákat.

Az első szerelem harcol az utolsó szerelemmel a beteljesülés jogáért. Melyik az igazi szerelem? Igazabb-e egyik a másiknál? Ha a nő, akiért a fiatalabb és idősebb férfi harcol, maga sem egészen fiatal (*Az okos mama, Ember a híd alatt, Három sárkány),* akkor az anyai nőért harcoló két nemzedék a szerelem végcéljáért küzd. Az első vagy az utolsó szerelem éri el a végcélt: az anya, az első nő, az abszolút nő feltámadását a szeretőben? Melyik partner képes a nőben felébreszteni az anyát?

A *Három sárkány*ban, melyben az első szerelem nem a korai erotikus kísérleteket jelenti, hanem a nagy fellángolást és érzelmi révbeérést, az első szerelem egyben utolsó szerelem, végső döntés, mely mintegy koporsóként definiálja a szeretőt, s végleg bele temeti magát, általa búcsúzik az emberléttől, s ha van feltámadás, együtt várnak majd reá. Az egyoldalú imádatból szerelem születik, ha az imádat tárgya viszontszeret. Ha további feltételt állítunk, mely szerint nem elég, hogy viszontszeressen, az is szükséges, hogy ne szeressen mást, mégpedig ne csupán pillanatnyilag, egy időpontban legyen hű, hanem elvileg, akkor a szerelmet elvileg utol-

só szerelemként definiáljuk. Az utolsó szerelem előjogát hangsúlyozó *Három sárkány*ban mindaz, ami nem utolsó szerelem, első szerelem sem lehet, csak az első szerelem előtti komikus kísérlet. A beavatás előtt lehetnek kísérletek, a búcsúzás után már csak tévedések. Az utolsó szerelem a személyiség végleges öndefiniálása a döntésben.

Az ödipális konkurencia szerelmi háromszögeiben régi és új társadalom harca folyik a nőért s az a kérdés, hogy kiadja-e a nőt az idősebb generáció vagy visszatartja. Generációváltozás jön-e és értékváltozás lesz-e az értékválságból? Ahol a nemzedéki konfliktussal kombinált szerelmi háromszög rivalitási históriájában két nosztalgia, az elveszett világ kollektív nosztalgiája és az elveszett ifjúság egyéni nosztalgiája találkozik, a nagyszabású apa – hacsak a melodráma nagyformája és a szerelmi hőstett követelése nem lép közbe – elveszi a nőt éretlen fiától. A *Három sárkány*ban visszatartja a nőt az idősebb generáció, mert a cselekmény célja a régi generáció értékeinek átmentése egy új világba. *Az okos mamá*ban és a *Három sárkány*ban az ifjabb félnek a felhajtó, a vadászeb szerepe jut. A fiatalember, aki szeretőt keresett, „édes mostohára" tett szert, mert sem ő, sem az általa képviselt világ nem nőtt fel még.

Az ödipális rivalitás kegyetlenségét a romantikus komédiában a félreértések komédiája enyhíti: a két férfi sokáig nem tudja, hogy egy nőt szeretnek.

19.1.6. A romantikus komédia melodramatikus szubsztanciája (Avagy: miért a nő vall magának szerelmet a férfi nevében?)

Az ödipális rivalitás konfliktusaiban az atyai típus átadja a nőt vagy a fiú elveszi tőle *(Notorious / Forgószél, Gilda, Budai cukrászda)*. Ez a normális, a jövőpárti út. De a fiú lemondásának tradíciója, a királynőt szerető ifjú lovag esete is ősi hagyomány. A *Három sárkány*ban az apa, az öreg királyok utóda, magára veszi a fiatal lovag lemondását. Az örök fiatalság ősi gesztusa: van ideje, tud nélkülözni, tűrni, várni.

Míg az ifj. Csaholyi esetében a szerelemfelismerési konfliktus egyik változatáról, a *Lila ákác* fordítottjáról van szó – ifjú hősünk ott lát szerelmet, ahol nincs! – id. Csaholyi tisztában van érzéseivel, de kötelesség és szenvedély konfliktusa köti: hallgatni kell! Id. Balázs, aki kezdetben gátlástalanul csapja a szelet a szép művésznőnek, fia igaz szerelmét megértve, visszalép. „Anna, én elittam itt Pesten az idei répatermést, én egy öreg, haszontalan lókötő vagyok, de hogyha elepednék a vágytól, akkor sem nyújtanám ki a kezemet maga után." A lovagiasságban is az apa jár elől, a fiú a lemondást is tőle tanulja, nemcsak a csábítás művészetét.

Az „úri kód" általános emberi szintre viszi át a szerelmi kód által az intimitás terén bevezetett nagylelkűséget. Az az úr, aki pontosan ismeri és tiszteli az emberiesség követelményeit. A szerelmi kód és az úri kód kölcsönös terheléspróbának teszik ki egymást, s ez a próba alkotja a romantikus komédia melodramatikus szubsztanciáját. A nő a férfiak kölcsönös előzékenységének és nagylelkűségének tárgya: üzenet, ajándék. De miután a lovagi („úri") kód mindkét férfi számára kötelezővé teszi a lemondást, a lovagias udvariaskodás tárgyává tett nő a szerelmi kód alanyává válik. A férfiakat lekötő úri kód a nő hatáskörébe utalja a szerelmi kód válságkezelési feladatait. A nő pedig azért sikeres, mert maga is birtokolja a lovagi kód erényeit: ő lesz a két férfi mellett a harmadik testőr. A férfiak kölcsönös udvariaskodása lehetővé teszi, hogy a nő átvegye a hatalmat és döntsön.

Id. Balázs fia szerelmének szószólójaként beszél Annával, de a maga szerelmének szavaival ábrázolja fia szerelmét. A maga szerelmét vallja meg, önnön szerelmi vallomását áldozza fel és ajándékozza el a fiának. Az apa soha nem vallaná meg szerelmét ilyen őszintén és szabadon, ha nem fia szerelmét vallaná meg, fia pedig, aki még csak most tanul szeretni, sem érzését ilyen szépen megvallani, sem a megvallottakat ilyen mélyen érezni nem tudná.

A nagy szavakhoz való rezignált viszonnyal is számolni kell, s a nagy érzések igényét is ki kell elégíteni. Filmjeink segítségül hívják az elszólást. Id. Balázs vallomása *A csúnya lány* Muráti-hősnőjének elszólását idézi („Én úgy gyűlölöm, ahogy még nem szerettek senkit!"). Az öreg Csaholyi így vall – fia nevében – Annának: „Én olyan szerelmes vagyok, hogy egész éjjel nem jön álom a szememre... a szemére annak a szerencsétlennek." Az asszony, aki az öreget szereti, felismeri az apai ajándékban a férfi szerelmét: „Nem szégyelli magát, hogy más nevében vall nekem szerelmet?"

A férfi nagylelkű lemondása hozza ki az asszonyból a vallomást. Id. Balázs Don Juanból apává, a nő pedig éjszakai pillangóból, kaméliás hölgyből tekintetes asszonnyá, dinasztiaalapítóvá, őssé válik. „Én amikor a maga fiát néztem, magát láttam!" Az önfeltáró ellágyulásban lefoszlanak a mulatói bűvmosolyok. Lázár Mária asszonyos nagylelkűséggel adja át magát a leleplező premier plánnak.

A westernekben a medvés és elvadult férfi nem tudja kimondani, hogy szeret; itt id. Csaholyit kötelesség és szenvedély, szeretet és szerelem konfliktusa némítja el, s a nő kell hogy kimondja: „Én érzem a talpamtól a fejem búbjáig, hogy szeret!" Nem a bizonykodó férfi szerelemvalló szavai igazolják a szerelmet. A férfiak szokásos hallgatására a *Három sárkány* nagyszerű lehetőséget épít. A felismerés, a bizonyosság új típusát. Mi lehet jobb igazolása a szerelemnek, mint hogy maga a szeretett érzi tetőtől talpig szeretve magát minden porcikájában?

Miután az akadályoztatott férfi a fia nevében vallott szerelmet a nőnek, a nő vall szerelmet magának az akadályoztatott férfi nevében! A nagylelkűség, az önfeltárás s az egymás szavait és érzéseit előlegező és kimondó empátia érzelmi orgiái a komédia csúcspontján!

Ifj. Balázs mindent hall odakinn, s megértve apja mélyebb szerelmét, kijózanodik. Az apa szerelmében ismeri fel a maga érzése komolytalanságát. Rajta a sor: maga is nagylelkűen lemond.

19.1.7. A középre húzó társadalom utópiája és a dinasztiaalapító pionírnő

A férfiak kedves kujonok és lelkes, naiv gyerekek. Nem tudni, lesz-e belőlük valaha hasznos ember, de megismerünk egy hatalmas asszonyt. Ez a nők kora.

Irodalmi tradíciónkban a szerelmi próbákra elsősorban az emancipált, ezért a férfiakban szorongást keltő városi lány esetén van szükség. A parasztlány egyfajta szent cseléd, becsülete, érzelme tisztasága minden gyanún felül áll. S ő csak a végpont, a pólus és ideáltípus. A társadalmi hierarchiában lefelé haladva, a nő szegénységével együtt nő megbízhatósága. Minél szegényebb, annál kevésbé néz ki belőle az „aranyásólány" ambíciója. Ez már Kuthy Lajosnál is így van. A Hazai rejtelmekben az egyik testvér felfelé, a másik lefelé házasodik: felülről jön a bomlasztó erkölcstelenség, alulról a szenvedések által diadalmaskodó megváltó tisztaság. A mártíriumkoncepció fölöslegessé teszi a szerelmi próbákat. Id. Balázsnak azért sincs gondja, mert chthonikus nőtípust szeret, s azért sem, mert aki magát szereti, nem fél tőle, hogy nem magáért szeretik. Id. Csaholyit tehát nem, de a nézőt meg kell nyugtatni. Az uradalmi gépész lánya nem lehet szerelmi karrierista, ha a korgó gyomrú urak hozzá járnak vajaskenyeret enni.

A *Három sárkány* azoknak a westerneknek a szellemét idézi, melyekben a földműves, a sivatagon való átkelés, a gonosszal való leszámolás, a félreértések és önfélreértés konfliktusainak oldódását követően bemegy a városba és a bordélyból hoz feleséget, egy jövendő amerikai dinasztia ősanyját.

Lázár Mária erős asszonyt, fanyar nőt alakít. Az *Ida regénye* színésznője asztalon táncoló félprostituált, a *Kísértetek vonata*, a *Bál a Savoyban*, *A királyné huszárja* és *Az okos mama*

színésznői szolid, modern dolgozó nők. A *Három sárkány*ban ez az okos dolgozó nő mégis frivol, van benne valami csavargós és kurvás. A parasztlány szeretőként és színésznőként nincs a helyén, azért olyan frivol, mivel túljátssza pesti otthontalanságát. A nő frivolitása vádolja az éjszakai várost és a férfit, és végre is hajtja az ítéletet. A nő, aki mint szerető, a föld ellenfele, feleségként a föld védelmezője: kétszeresen is maga a föld. A *Három sárkány* alkotói a westernből importálják a kaméliás-konfliktus megoldását: a chthonikus asszonyt haza kell vinni a földre.

A filmkomédia aranykorán végigvonuló egyik téma felemelkedők és lecsúszók találkozása középütt. A szerelmi egyezség legkevésbé értékelt, legprimitívebb – szatirikus – változatában a felemelkedők hozzák a pénzt, a lecsúszók a rangot, vonzóbb változatában a felemelkedők az élelmességet, a lecsúszók az életművészetet. Egyik a civilizációt, másik a kultúrát, azok a racionális, ezek az irracionális erényeket. Az, akinek múltja van, és az, akinek jövője van, együtt alkotják a jelent. Múlttal illetve jövővel ajándékozzák meg egymást: egymástól kapják a létezés teljességét és a tökéletes otthonosságot. Szerelmesnek lenni annyi mint együtt újra kitalálni a világot.

Tatár Anna Csaholyiék földije, kávási lány. Elegáns jómódban látjuk Annát anyjával. Az anya, a gépész özvegye, romantikus lányával ellenétben, egyáltalán nincs elragadtatva egykori uraik imádatától és ostromától. Iparos volt az apád, nem cseléd, magyarázza lányának, de hiába, Lázár Mária temperamentumos alvégi parasztlányt játszik. Az anyában a vidéki múlt a pesti úrinőt táplálja, Tatár Annában a fővárosi éjszaka nagyüzeme a kicsattanó, egészséges, erőteljes kiállású, üdítő parasztlányt hívja elő. Minden benne van mindenkiben. A városi a legjobb paraszt és a falusi a legjobb polgár. Ez a westernekben is így van, ahol az lő legjobban, akitől a legkevésbé vártuk.

19.1.8. A szocialista munkamítosz behatolása a boldogságmitológia édenkoncepciójába

Ha filmjeinkben nem funkcionál az apaszerep, Kabos Gyula ugrik be pótapaként *(Az új rokon, Lila ákác, Az iglói diákok, Budai cukrászda).* A túl szigorú apa, akinek rendelkezéseit enyhíti, az *Emmy*ben fordul elő. Az apák többnyire gyenge *(Az új rokon),* olykor züllött *(Ida regénye)* emberek, máskor kedves csirkefogók *(Három sárkány).*

A „sárkányok" kupaktanácsa kimondja a határozatot: „Nekünk egy férfi kell, aki ettől a két hülyétől elszereti a színésznőt!" Ezúttal, a falu harmadik küldöttjeként, Dr. Kempelen indul Pestre, megmenteni a művésznőtől id. és ifj. Balázst és a répaterméseket.

A mellékalakok a banális élet taktikáit, míg a főhősök a szerelem nagy stratégiáit képviselik. Tatár Annát nem érdekli a „három sárkány" pénze, de a kis nőt, akit Kempelen ügyvéd összetéveszt Annával, annál inkább. „Hát idehallgasson művésznő, ha megígéri, hogy nem áll vele szóba, kap tőlem négyezer pengőt." – egyezkedik Kabos. Baba belemegy. Kabos erre elégedetten lezárja a tárgyalást: „Rendben van, akkor holnap megkapja a háromezer pengőt."

Az anyagot feldolgozó Nóti Károly Baba figuráján éli ki kabaréötleteit, megkímélve a főhősöket, kikben így újjászülethet a romantikus komédia nagyformája. A pincér hajlong:

– Talán egy fácánt?

– Köszönöm, halat nem eszem! – nyafog Baba.

A kabarézásba a másik nagy komikus, Gózon Gyula is beszáll. Ismét Kabos és Gózon remek összjátékát látjuk, mint az *Iglói diákok*ban, *A csúnya lány*ban vagy a *Budai cukrászdá*ban. Az ügyvéd a vidéki földbirtokossal üldögél, akinek kezéről elcsapta Babát:

– Azt hiszem, én vagyok az idősebb, engedje meg, hogy tegezzem.

– Nagyon aranyos, tessék!

– Te piszok, te csibész, te csirkefogó!

– Magázni!

– Maga lókötő, maga pimasz. Mégis engedje meg, hogy tegezzem, mert sokkal könnyebben megy!

– Nem! Csak kínlódjon! Csak magázzon és egyáltalán miféle hang ez, kikérem magamnak!

Minden, ami romantikus síkon rémkép, a banális síkon valóság: a vidéki úr sikkasztóvá lett Babáért, aki csak a pénzéért szerette.

A film végéhez közeledve a szokásos szembesítés következik: a szereplők összejönnek a Hungáriában. Kempelen büszkén feszít. Elcsábította a kaméliás hölgyet! Nem sejti, hogy nem az igazi. A három nagynéni számára is csalódás a győzelem. Szívük mélyén egy pillanatig sem hitték, hogy Kempelen elcsábíthatja a nőt egy Csaholyitól, sőt két Csaholyitól. A megalázott osztálygőg fordítja meg hangulatukat.

Miután id. Csaholyi után Kempelen is kudarcot vallott, a nők mérkőznek. A nagynénik felismerik Annában a magukfajta gyakorlatias, óvó, gondoskodó asszonylelket. A nőben, akiben a férfi felismerte a nagy szerelmet, a rokonság felismeri a jó asszonyt.

A félreértések komédiája hozza a fordulatot. Két kaméliás hölgy van, Baba és Anna, s a pénzt Baba fogadta el, de Baba tette Annára veti árnyékát. Az egymásra találás küszöbén szakadék nyílik, a csúcsponton szembesül a boldogság és a magány. „Nincs akire várjon szomjasan a szám, / Nincsen, aki gondol rám, / Nincs párom!" Az öreg Balázs csalódottan készül a birtokra, s a mélyponton Gózon Gyula ismétli a film slágerét. „Széles e világon / Nincs aki szeret, / Nincs akinek írjak néha levelet."

A film, a *Budai cukrászdát* követve, a feltámadó föld – orosz termelési eposzokat és idilleket talán német közvetítéssel vagy Machaty hatására idéző – „szocreál" hangulatú képeivel zárul. Ezért kell még egy félreértés, mely áthelyezi a megoldást vidékre. A Hungáriában lezajló kibeszélést az alakok pesti találkozását vidéki szembesítésük követi. A csalódott öreg Balázs kilovagol a földekre. Folyik a cséplés. Kéveszedő lány szép lábán akad meg id. Csaholyi szeme. Elkapja a derekát. Perdül egyet az erős, sudár test, felegyenesedik a lány, arcán szerelmi láz és munkaláz. Ő az, itt van, a földeken vár, ahol szétfoszlanak a rémképek és kimagyarázkodásra sem érdemesek a pesti gyanúk. Balázs csókolja a „gépész lányát".

19.2. Fürdőző szépségek a thriller árnyékában (Tisztelet a kivételnek)

19.2.1. A szerelmes menedzser és a hétvégi társadalom

A *Tisztelet a kivételnek* új rendezőt avat. A kezdettől jelenlevő Gaál Béla és a hozzá csatlakozó Székely István mellett, az őket követő Marton Endre (*Elnökkisasszony*,1935) és Vajda László (Ember *a híd alatt,* 1936) után ismét markáns tehetség lép fel Ráthonyi Ákos személyében. Magyar filmkarrierje előtt Londonban, Hollywoodban, Párizsban dolgozott, 1947-től ismét külföldön élt, de a háború utáni igénytelen német filmgyártás kevésbé ihlette meg s művészi ambícióinak is szűkebb tért adott mint a háború előtti magyar.

Miután az *Ember a híd alatt*ban vagy az *Évfordulóban* csak a szubjektív Budapestet, a szorongások belső városát jártuk, Ráthonyi lépést tesz a valódi Budapest felfedezése felé. Nemeskürty a külső felvételeket méltatja: „Ritkaságnak számít, ha a rendező pesti utcán forgat,

ezek viszont megkapóan hangulatos és sikerült, amolyan pre-neorealista képsorok (például *Tisztelet a kivételnek,* a nyári Budapest terei, utcái, mozijai, kirándulóhelyei)."[979] A filmet Vári Pál írta, Boross Elemér vígjátékából. Az operatőr Kendeffy Tamás, a zeneszerző Fejér György. „Fiatalok gyártották ezt a filmet, fiatalok, akik Focus-filmvállalat néven tömörültek." – írja Lajta Andor[980]. Az újszerű, fanyar temperamentumú komédiát 1937. január 9-én mutatta be a Rádius és a Kamara.

A meseautó és a *Címzett ismeretlen* álruhás pénzkirálya elindul, hogy megtalálja birodalma legkülönb leányzóját. A nagyúr, akinek mindenki hazudik, keresi az igazságot. E filmtípus hőse nem ember, hanem sikerember: a közvetett emberi viszonyok teszik naggyá. A hatalom és gazdagság birtokosa a közvetlen emberi viszonyokat keresi, de minden viszonyt a pénz közvetít.

A szerelem az a kitüntetett viszony, mely legalább ideálként fenntartja a közvetlenséget. A sikerember elindul keresni az igazságot és a szerelemben, a közvetlen emberi viszonyok utolsó maradványában találja meg. A szerelmet, a közvetlenség fosszilis maradványát, pontosan az a figuratípus keresi, aki az új világ győzelméért felelős: a vezérigazgató.

Akárcsak a *Nászút féláron*, a *Tisztelet a kivételnek* is kacérkodik kissé, az *Elnökkisasszony* nyomán, a termelési film műfajával. Ráthonyi filmje, *A meseautóhoz* hasonlóan, dinamikus munkahelyi képekkel indul. Törzs vállalkozót játszik, Ráday menedzsert. Törzs a „gründolás" korának embertípusa, az alkotó, aki felépít egy impériumot, de mindig van benne valami szomorkás, s a mellette felbukkanó nő már akkor is késve érkezettnek tűnik *(Márciusi mese, A meseautó),* amikor ezt még nem mondják ki, mint Muráti az *Elnökkisasszony*ban. A Ráday könnyed humorával megformált figura fontos dolgokat mond el a két háború közötti kor lényegéről, szembeállítva a tízes évekkel (és a századvéggel), mint az alkotás, a felelősség és az alternatívák korával. A *Tisztelet a kivételnek* Ráday-hőse perfekt kultúrember, de nem alkotó. Törzsnél a szerep melankóliáját közvetíti a színész iróniája, Rádaynál a színész és a szerep is ironikus. A Törzs-hős nincs otthon az általa teremtett világban, a Ráday-hős feláldozza az otthonosságnak a nagyságot. Tudja, hogy ez most már luxus, melynek az új világban nincs helye és szerepe. Mondhatni, már Törzsnek is csak fájt, innen a Törzs-hős melankóliája.

A *Címzett ismeretlen* végén derül ki, hogy a felületes playboy másik életében sikeres vezérigazgató. A *Tisztelet a kivételnek* a hatékonyság és a siker miliője, a vezérigazgató világa bemutatását követően jeleníti meg a másik arcot. *A meseautó*ban a vezérigazgató jegyese a munkahelyi miliőből, a *Címzett ismeretlen*ben a week-end-miliőből származik. A *Tisztelet a kivételnek* a *Címzett ismeretlen*t követi. A társadalmi korlátok, melyek a munkahelyen megszilárdultak, a hétvégi világban lebomlanak. Az emberek mind kevésbé bezártak egész létükkel egyetlen viszonytípusba. A viszonytípusok konkrét problémamegoldásokat szolgáló helyzettípusokhoz, instrumentális szituációkhoz kötődnek, melyek határain túl érvényüket vesztik. A glamúrkomédia vidámsága az osztálytársadalomból a funkcionálisan differenciált társadalom felé vezető átmenet jelölője. (A glamúrkomédia arra persze még nem figyel fel, hogy a kizsákmányoló és kizsákmányolt osztályok hierarchiája helyére a kizsákmányoló – „jóléti" – és kizsákmányolt – „elmaradott" – társadalmak hierarchiája lép, s a funkcionális differenciáció csak az előbbiekre jellemző és az utóbbiak fizetik meg az árát, miként az antik társadalomban is csak a rabszolgatartók körében érvényesült a funkcionális differenciáció vagy a demokrácia.)

A munkahelyi és a week-end-miliő kettőssége már *A meseautó*ban (bank – Lillafüred), *A csúnya lány*ban (iroda- Abbázia), az *Elnökkisasszony*ban (gyár – Siófok) és a *Címzett ismeretlen*ben (posta – Balaton) szerepet játszott, de akkoriban még nem volt folyamatos következménye, divattémának tekinthették a nézők, mely ahogy jött, el is tűnik. Most, midőn sikerül a témát dramatizálni és a nyári világot kiemelni a puszta dekoratív háttér szerepéből, megindul a fejlődés, nyári mozimitológiánk bekapcsolódása egy nemzetközi áramlatba, mely az Esther Williams-filmek felé mutat. De a week-end-film nemcsak a klasszikus hollywoodi „giccs" eme

csúcspontjain kerül előtérbe. Tíz évvel Esther Williams első nagy sikerei után, az Elvis Presley-filmekben hasonló szerepe van a fürdőhelyi miliőnek, majd a James Bond-filmek kötelező kellékévé válik. A termelési filmet középpontba állító kommunista filmgyártásban is nagy szerepet játszott a week-end kiegészítő miliője (Gertler: *Állami áruház,* 1952, Borivoj Zeman: *Dovolená s Andelem / Angyallal nyaraltam,* 1952, *Andel na horách / Angyallal a hegyekben,* 1955). A művészfilmben Hejfic és Mihalkov fürdőhelyi filmjei emlékezetesek.

1936-ban a századvéget idéző orfeumi és lokálmiliővel szemben nő a filmekben a természet, a napfény és a week-end társadalom súlya *(Tisztelet a kivételnek, Nászút féláron).* Világossá válik, hogy új filmtípusról van szó.

19.2.2. A nő mint fürdőző szépség és a férfi mint igaz barát

A meseautó vezérigazgatójához hasonlóan Julián Endrét is nagy szoknyavadászként vezeti be a film. A hétvégi vizeken ringó playboy Jean Harlow-kópiát csókol a Dunán. A Ráday-filmekben jelennek meg a kópia-nők, a *Márciusi mesé*ben Garbó-kópia, itt Jean Harlow. „Hogy hívják?" – kérdi a dunai Harlow. „Angyal Bandi." – feleli Ráday kitérően. A nőket pénzért vásároló Don Juan egyúttal Angyal Bandi, azaz betyár. Megvenni valakit annyi, mint lepuffantani. Pénztárcát fogni rá annyi mint fegyvert fogni rá. A megvásárolt nő leterített vad, döglött nyúl, kitömött vadmacska. Ez magyarázza a sikeres, modern nő-birtokosok sőt nő-nagybirtokosok örökös elégedetlenségét.

A meseautó luxuskocsiját leváltó motorcsónak, mely örökli az elcsábító közlekedési eszköz és közvetítő luxustárgy szerepét, folyékony közegbe, a víz befogadó és veszedelmes, alattomos és simogató, külön világába helyezi át a szerelmet. Julián Endre kiteszi Harlow-t s lassan halad hajója a fürdőző szépségekkel dekorált partok között. A női hús kirakodóvására a hétvégi Duna-part. Mosolygó szépségek intenek. Miközben a filmek egyrészt keményebb, komorabb hatásokkal élnek, s a bűnügyi motívumokkal kísérletező melodráma megindul a lidérces hangulatú thriller felé (*Ember a híd alatt, Én voltam, Évforduló,* s mint látni fogjuk a *Tisztelet a kivételnek* sem érintetlen e tendenciáktól), ezzel egy időben a boldogságfilm is fokozza, cifrázza édeni vízióit. Így jön létre a *Tisztelet a kivételnek* week-end-paradicsoma, mely az Esther Williams-filmek felé mutat. Esther Williams filmjei a film-noir sötét klasszikusainak ellenpontjaként a naiv boldogságvíziókat fokozzák fel és facsarják ki úgy, mint a kor bűnügyi melodrámái a szorongás képeit.

„Pá, Kelemen!" – int egy nő. „Pá, Marosi!" – kiált a másik. Tempós menetzene kíséri a dunai Angyal Bandi szerelmi kalózkodását. Hősünk is szélhámos s a szélhámos áldozatainak szépsége is szélhámosság. Az alaphelyzet, akárcsak *A meseautó*ban, a nőiség jelentéktelenséggel párosult túlsága, a felcserélhető nők bősége, a bőség, mely ínség, a kínálat, melyből hiányzik az alternatíva. A szépség szélhámosstratégiáinak bukása a marginális differenciák lelepleződése: az unalmas bőség.

Az utóbbi két év filmjeiben minduntalan előjön hivatás és magánélet, munka és szerelem konfliktusa *(A csúnya lány, Ember a híd alatt, Évforduló, Mária nővér stb.).* Előbb a Harlow-kópiával láttuk Juliánt, utóbb dekoratív totálképekben lengenek el a partokon a Mack Sennett-filmekből ismert fürdőző szépségek. A használt nők egyben kihasználó nők. A szexbestia, a nőiesség kufára minden más vonatkozásban pusztán teher. Hősünk habzsolja a női testeket, de elutasító a női lelkekkel szemben. A nőtesttel mint a legnagyobb létbizonyossággal áll szemben Don Juan világában a női lélek létére irányuló kétely. Hősünk megszerzi a nőket, de nem adja nekik magát: álnéven szeret, inkognitóban. A nők melegvérű használati tárgyak, tulajdonságuk az alkalmiság, használati módjuk a marginális differenciákra alapozott váltakoztatás. Mind von-

zó, s jó volna megkapni valamennyit, de egyiket sem lehet hosszabb ideig elviselni és bármelyik nélkülözhető. A sikerember a teljesítménynek szentelt életet védelmezi a week-end-társadalom kellemes parazitáitól. Ez már nem a lovagi kód, mely a férfi szolgálati idejének tekintette a szerelmet, s a nő ellenszolgáltatásának a házasságot. A szerelemben a férfi a vadász és a nő az áldozat, a házasságban – mint a dolgozó férfi és az unatkozó, kikapós, eltartott nő kapcsolatában – fordul a kocka. Julián meg akarja őrizni a vadász előnyösebb pozícióját.

A *Tisztelet a kivételnek* foglalja össze először emlékezetes jelzésekben a korlátozott érzelmi odaadással párosuló korlátlan testi odaadás körvonalazódó új nemi kultúráját. A régi tilalmak uralma helyébe lép az erotikus túlzabáltság unalma. Az irodalom már két évtizeddel korábban bemutatja az erotikába menekülő elfoglalt férfit. Kaffka Margit regényében, a Mária éveiben, a hősnő nővére mesél viszonyáról: „Védekezett a befolyásom ellen, féltette a gondolatait, független énjét, munkás nyugalmát, napközi életviszonyait – azért játszta ki túlzottan az érzékiséget, a feltétlen, heves, vad bírmi-akarást. Tudom, hogy a vágydúlta percek felelőtlenségébe szökött előlem; érezte tán, hogy veszélyeztetem."[981]

Mivel Julián nem adja át magát a nőknek, visszatartja magát, megvonja tőlük a nevét, szüksége van egy igazi társra is, de ez ne legyen nő! Hősünk tart a nőktől, mert nem sokra tartja őket. A férfi–nő viszony inflálódásáért már egy ideje a férfiak bensőséges viszonya kárpótol *(Ember a híd alatt, Évforduló, A sárga csikó).* Az *Évfordulóban* Ráday a nőnél megértőbb férfitárs, a *Tisztelet a kivételnek* Don Juanjaként ő keres magának a kis bestiáknál megértőbb férfitársat. A barátság képviseli az érzelmileg megalapozott, tartós kapcsolatot. Julián Endre lelki és szellemi társa, a macskát simogató Tibor (Bilicsi Tivadar) úgy jelenik meg a filmben mint egy biedermeier feleség. Az *Ida regényében* Gózon Gyula főz a haszontalan kéjnőnek udvarló Ó Péterre. Bilicsi az új filmben e gózoni funkciót modernizálja. Az *Ember a híd alattban* vagy *A sárga csikóban* démoni módon veszik el egymást a férfiak a nőtől, a *Tisztelet a kivételnek* férfiai érzelmi és intellektuális kárpótlást nyújtanak egymásnak.

19.2.3. A nők nőideálja (Tolnay Klári Jean Harlow és Gréta Garbo ellen)

Miután megismertük a víziparadicsomot és a fürdőző szépségek pikáns idilljét, megjelennek a férfivilág farkastörvényei és kufárerkölcsei által be nem kebelezett, vele szembeállított nővilág képviselői, a szüzek. A Bercsényi utcai leánylíceum növendékeinek érettségi bankettjén vagyunk. A „férfiak egymás közt" témáját követi a „nők egymás közt" motívuma. A szerető: a nő a férfivilágban. A hódoló: a férfi a nővilágban.

Lányarcokon vonul a kamera pásztázó tekintete, Tolnay Klári felé vezető útján. „Az önképzőkör becsületben megőszült pénztárosa." – gúnyolják a jó tanulót, a példás magaviseletű Kántor Verát. A gúny szelíd és irigységgel vegyes: a lányiskolában az eminens szerepe nem olyan kompromittáló, mint a férfifilmekben *(Iglói diákok).* A fiúiskola vezéralakja a legszilajabb férfi, a Bercsényi utcai licista lányoké a legszolidabb nő.

Julián Endre gyönyörködve nézi a nőket, de nem egyet, hanem hármat; három lányarcot foglal a kamera a feléjük tekintő Rádayval egy képbe. A fürdőző szépségeké után ez egy teljesen más, új nővilág.

Az *Ida regényében* az asztalon táncoló színésznő az intézeti lány ellenképe, az *Emmy*ben Tapsika, a szubrett, az *Édes mostohában* Bella, a „pesti démon". *A nagymamában* és a *Szent Péter esernyőjében* az iskolás lány alternatívátlan női szentkép. Az iskolás lány a proletárlánynyal szembeállított úrilányt és a konzumnővel szembeállított szüzet képviseli a kor filmjében. A két oppozíció nem él önálló életet, mert a proletárlány csak színésznőként, táncosnőként

válik drámai ellenféllé *(Lila ákác)*, egyébként külön világban él *(Tavaszi zápor)*, melyet átjárhatatlan határok választanak el a párkereső szerelmi idillek világától. A Griffith-kor naiva-tradíciójával való elégedetlenség által előtérbe helyezett iskolás lány tudós nő, okos szűz. *Az okos mamá*ban már Tolnay Klári játssza az iskolából hazatért Erzsikét, akinek két ellenképe van, az idegfűrész démon és a buta háziasszony. A *Pókháló*ban az okos szűz kontrasztfigurája ismét a színésznő. A *Tisztelet a kivételnek* szépségei lemondanak a színészi és táncosnői pálya kulturális legitimációs apparátusairól. A nő maga az attrakció, a műfaj, a művészet. A pózoló szépség, aki ledobálja ruháit és kirakja testrészeit. A nő mint ígéret: a boldogság képe.

A *Tisztelet a kivételnek* nemcsak a pikáns nőről hántja le az immár fölöslegesnek érzett kulturális ballasztot, a művelt lány figuráját is átértelmezi. A műveltséget mindeddig a szüzesség felfokozásának, a különösen kényes és szigorú lelkiismeret forrásának tekintették. A műveltség nem emancipálta a nőt, hanem szublimálta. A művelt nő kultúrájának nincs gyakorlati haszna, a lányiskolák tündérképzők és a művelt nő már majdnem angyal. Az a nő, aki használja műveltségét – pl. a *Pókháló* Dr. Marischell Lujzája – nevetséges. A *Tisztelet a kivételnek* az okos nő emancipált változatát mutatja be, aki a mindennapi élet irányításáért a férfival folytatott harcban győzelmeket ért el és döntési jogokat hódított meg. A korábbi nemi mitológiában a nő a mindennapi élet törvényhozó s a férfi a végrehajtó hatalma. Az új világban, melyben az érdekek harca határozza meg a törvényeket s nem hisznek az ezt felülbíráló magasabb törvények hatékonyságában, a végrehajtó hatalomból kíván részesedni a nő.

A tömegfilmet, mely nem a valóságérzék műve, nem a „tanúé", hanem a „vágyemberé", nem zavarja az ideál és a valóság közötti ellentét. Nagyobb probléma számára, ha az ideálok is feleselnek egymással, jelen esetben a férfi és a nő nőideálja. Az eddigi sztárok lelkesítő vagy megnyugtató bálványokat testesítettek meg, a férfiak nőideáljait projektálták a mozinézők számára. Tolnay új típusú sztár. Sztár, de nem erotikus idólum. A nők nőideálja. A nők fellelkesítését és megnyugtatását szolgáló nőkép.

A sztárszerepben felléptetett Tolnay Klári státuszát Ráthonyi filmje Garbóval szembeállítva határozza meg. Vera moziba megy a rendőrségi írnokkal, a könyökvédős Csokor úrral (Juhász József). Királynői Garbó-arc néz reánk egy moziplakátról. Vera és kísérője megállnak. „Szép!" – mondja Tolnay udvarias lojalitással, de nem nagy meggyőződéssel. Ez a „szép" itt azt jelenti: „nem az én világom". Csokor úr rákontráz: „Lehet, de nekem nem ő tetszik, az ilyen filmszépség, az olyan mint a ..."

Csokor úr nem tudja befejezni a mondatot, de hátat fordítanak és tovább lépnek. A hatalmas asszony ideje lejárt, helyébe lép a szívós, inas, csontos, sovány, fürge lány.

Az új magyar sztár bevezetésekor a film készítői szükségesnek érzik az amerikai filmcsillagok denunciálását. Újra megjelenik a Jean Harlow-kópia, felül a férfiak íróasztalára, fél vállán prémbunda, haját igazgatja és ferdén mosolyog. A *Tisztelet a kivételnek* ily módon Garbo és Harlow viszonylatában is meghatározza Tolnay Klárit. A svéd-amerikai sztár az európéer nagyasszony, a platinaszőke pedig az amerikai tömegember képviselője. Az előbbi túlérzékeny hisztérika, az utóbbi a bálványszerű cinikusnő. A Tolnay-hősnő nem idealista tragika, mint Garbo, és nem is az aszfaltdzsungel mindenre elszánt bestiája mint Harlow. A platinaszőke sztár mását kidobják a játékgyárból. Egy öregúr megvetően kérdi Tibort: „Mondja, ez a szexepil?"

19.2.4. A légytudatú pók harca a póktudatú léggyel

Endre és Tibor vacsora közben az úrilányokról vitáznak. „Úrilánnyal nem lehet csak úgy megismerkedni." – véli Tibor. Endre szerint minden nő egyforma s a könnyű nőkkel szerzett tapasztalatok az úrilányokra is alkalmazhatók.

– Minden nőt meg lehet hódítani öt perc alatt. Tisztelet a kivételnek.

– És ki a kivétel?

– Olyan nincs.

Ha minden nő könnyű, akkor a legkevésbé könnyűnek látszó nő a legravaszabb, a becsületesként fellépő nő a leghazugabb, méltó célja a csábítónak.

Jávor, aki a *Rákóczi indulóban* és az *Emmy*ben nőcsábászokat játszott, mindkét filmben rövidesen védtelenné válik a nővel szemben. A nők offenzívában vannak: a *Pókháló* hősének pókasszony-fóbiája tanúsítja, hogy a férfi kezdi kis légynek érezni magát. E ponton lép fel a vidám Ráday-hős, a kis légy, aki harcias, ravasz, erős pókra vadászik.

A *Pókháló*ban, melynek tanárja a licista hölgyet véli póknak, Ráday készíti hálóját, egyszerre két nő számára. *A Tisztelet a kivételnek* elején is a szerelmi ravaszkodás finom hálóit szövögeti Tolnay köré. „Megfogtam!" – mondja örömmel a vendéglőben a pókstratégiájára büszke hímragadozó élvezetével. A *Pókháló* tagadta, a *Tisztelet a kivételnek* ismét azt állítja, hogy a nőnek megy jobban a pókstratégia.

Ráday a *Címzett ismeretlen*ben kezdi kidolgozni a modern csábító alakját, akinek flörtmagatartása a könnyed teniszmeccs vagy a vívólecke hangulatát idézi. Lejátssza a meccset Ágaival *(Címzett ismeretlen)*, Szörényi Évával *(Barátságos arcot kérek)*, s ezután találkozik azzal a színésznővel, aki méltó partnere lesz. E műfajban Tolnay Klári a bajnok. A *Pókháló*ban a férfinak fel kell ismernie, hogy a nő nem az a ragadozó, akinek vélte. A *Tisztelet a kivételnek* Ráday-hősének szintén fel kell ismernie, hogy tévedett, de tévedése ezúttal abban áll, hogy magát vélte ravasz ragadozónak.

Barátnője oldalba böki Verát: „Nézd, milyen jóképű!" Kántor Vera lesütött szemmel, vállvonogatva felel: „Lehet, engem nem érdekel." A *Vica a vadevezős*ben két lány üldöz szerelmével egy slágerénekest. A *Márciusi mese*ben Kende bankigazgató lánya, Lili hajszolja Balla Győzőt Európán át. A *Lila ákác*ban Tóth Manci udvarol a bankpénztárosnak. A *Köszönöm, hogy elgázolt*ban Turay Ida még egyszer megteszi, amit már a *Márciusi mese*ben is láttunk tőle, s az egyik üldözöttet ejtve, a másik férfi után veti magát. Muráti hajtóvadászatai irtóhadjáratként indulnak *(A csúnya lány, Elnökkisasszony)*, s az utolsó percig vonakodik elismerni, hogy a „vadat" férjnek szánja.

Muráti férfigyötrő akcióit a női szeszély motiválja. A Tolnay által megtestesített új nőtípus a *Címzett ismeretlen* Ágai-hősnőjétől veszi a moralizálást s az *Elnökkisasszony* Murátijától az agresszivitást. Tolnay szerepei tökéletesítik a férfiakkal hadakozó szűz moralizáló fegyvertárát. Minél szegényebb sorsú a nő, filmjeink annál tökéletesebb tisztaságot követelnek tőle. Minél kevesebb a pénze, illendő, hogy annál több legyen az erénye. A morális diskurzus döntő szerepe a Tolnay-hősnő konstrukciójában részben azzal magyarázható, hogy a férfiak állandóan jelen levő gondját, az „úriember" problematikáját a Tolnay-hősnő adaptálja női problémaként. Szakadatlanul hangsúlyozza „úrilány" mivoltát, s öntudatosan követeli, hogy ennek megfelelően bánjanak vele. Ugyanakkor, míg ez a férfiaknál elsősorban a lovagi kód modernizálását és elpolgáriasítását jelenti, a Tolnay-hősnő extrémen lovagiatlan. Eme elnőiesített úrfogalom így nála egyrészt azt jelenti, ami a korábbi szűzideálból az új korban fenntartható, a konzumnőkkel ellenpontozott „becsületes" nőt, aki nem bocsátja áruba nőiességét, másrészt az önmagáért felelősséget vállaló, önálló és szabad leányt, akinek öntudatát a szellemi tőkébe való szülői beruházások emelik meg. Az úrinő e koncepcióban az, aki két jogot harcolt ki, a jogot, nem eladni női minőségeit, és a jogot, eladni munkaerejét.

Tolnay aktív és harcias sérelmi politikává fejleszti ki a kispolgárnő erényét. Az erény önmagában véve már nem elég attraktív, elveszti képességét, hogy *A meseautó* zsongító kellemessége formájában jelenjék meg. Az erény mint politika: ez az új női sikerrecept. A politikáé a jövő. Vera nem véletlenül rendőr lánya: szigorúan és akkurátusan lép fel, rendet csinál. A morá-

lis felháborodás annak az embernek az elhatározott fölénye, aki úgy érzi, mindent szabad, mert mindig igaza van. A politika, a nyers akarat, a dominancia kiválogatódásának pályája, a közérdekként fellépő részérdek még segítségül hívja a morált. A morális felháborodás a politika szemérme.

A szegény lány és a gazdag gyáros szerelmének új változatát látjuk. A „pénzemért szeret-e?" várható problematikáját lesöpri a színről az alacsonyabb státuszú fél támadó fellépése. A Tolnay-hősnő az *Elnökkisasszony* Jávor-hősétől veszi át e taktikát. A kisszerű Csokor úr nem válik be a szerelmi háromszög konstrukciós elemeként. Mindazok a hátráltató tényezők, amelyeket rendesen a harmadik mint riválisképvisel, a harcias szűz alakjában a vágy tárgyával egyesülnek. Tolnay Klári egy személyben második (szeretett személy) és harmadik (riválisés a szeretett személy megszerzésének akadálya). A szegény lány harciassága a szerelmi próbatételeket, a szerelmi bizonyítékokat, sőt, a szerelmi háromszögeket is pótolja, egyúttal a szerelemképet színesíti, mélyíti. Tolnay Klári nem a férfiért, hanem a férfi ellen küzd, de e harcban intimebb helyzetek állnak elő, mint amilyeneket a férjvadász lányok és lányos mamák ravaszkodtak ki a békebeli nyáréjszakákon. Tolnay női kereszteshadjárata elsöpri a kényszeredett máz, a hamis affektáció világát.

Tolnay epizódistából küzdötte fel magát és sztárként is karakterszínésznő marad, aki a férfivel szimmetrikus viszonyban, örökös harcban álló nőtípust képvisel sztárrendszerünkben. Míg a szofisztikus komédiában (melynek irodalmi elődei Oscar Wilde és G. B. Shaw) és az általa befolyásolt amerikai screwball comedy világában a morál liberalizálódik és esztétizálódik, s a szereplők a parttalan megértés által vezetve tévelyegnek a szellem labirintusában, a magyar screwball comedy asszonyai a viktoriánus nők módján készülnek az emberiség lelki vezetésére, de moráljuk merev hipermorál. Komikusak, mert okosak, de nem bölcsek. A magyar screwball comedy hősnői úgy viszonyulnak a férfihez, mint az amerikai westernekben a bizonyítani akaró ifjú revolverhős a megfáradt revolverhőshöz.

A férfi ellopja a nő retiküljét, persze csak tréfából, hogy kifizethesse helyette a lányok vacsoráját. Meglopja a nőt, de ez neki kerül pénzbe. Az első menet győztese Endre: sikerült megismerkednie a megközelíthetetlen úrilánnyal. Kántor Vera visszavágója következik.

A nő beül a férfi autójába. Hazakísérhet, mondja, de a rendőrség felé irányítja az autót. A férfi a lányszoba helyett az őrszobára jut, Vera feljelentést tesz és diadallal távozik. Nem ad módot a kibeszélésre, csapdába ejt és magára hagyja áldozatát. A Tolnay-hősnő anti-anya, az örök leány. Jól elintézte Julián Endrét, bemártotta, bennhagyta a pácban, diadallal távozik, vissza se néz. A rámenős Ráday egyszerre kedvesen riadt és elanyátlanodott, zavartan magyarázkodik.

19.2.5. A félszűz

Miután Vera kiütéssel győzött, Endrén a visszavágó sora, aki meghívja őt a Dunára. A meghívás kihívás.

Hangulatos jelenet, amelyben Tolnay Klári elhatározza, hogy elmegy a randevúra. Meleg van, kis lakásban ül a Kántor család, sóhajtoznak, fujtatnak, panaszkodnak. Tolnay az ablakhoz lép. Tetőrengeteget látunk, mely fölött bárányfelhős verőfény figyelmeztet a természet létezésére. Ráérősen bugyborékol fel az udvarról a kintornás géphangú zenéje. Kietlenül szomorú a külvárosi bérkaszárnya, félig még vidéki emberekkel, kiket nyomaszt a pangó hőség, s a pangó életet sem rázza fel a táncra hívó dallam.

Szerényen élvezi az ünnepet a szűkös élet, a lakók a gangon korzóznak a verklizenére, ez a vasárnapjuk. Megáll az idő és megcsap az üresség, a forró csend, az álló élet hangulata. Hősnőnk, akinek esze ágában sem volt elmenni a randevúra, felszedi az összegyűrt cédulát. Mene-

kül a városból. Ki a szabadba. Ráthonyi a neorealizmus nagy pillanataiból előlegez valamit, a köznapi élet költészetét. Megfilmesíti a hőséget. A reménytelenséget. Elnézünk Tolnayval Budapest háztetői felett s megértjük lázadását. A randevúra induló szüzet, a bőrét vásárra vivő harcias nebáncsvirág döntését.

A XIX. századi „grande dame", a régi nagypolgárság által kitenyésztett nő, a férfiak felajzásának mestere, de nem a kéjé, sem a boldogságé vagy a szereteté. A XIX. század nyolcvanas éveiben a házasságtörő nőt nem bünteti többé az író halállal: „Az erős akaratú asszony tehet, amit akar, a férj tűr."[982] Rózsa Miklós, „A női szépség esztétikája" szerzője a riválisra, a harmadikra panaszkodik. A dekadencia korában az unalom funkciója a harmadik. A „meg nem értett asszony" az érzékeny és rejtelmes női lélekre hivatkozik, „amit a férj nem ért soha, csak a házibarát, a sofőr vagy a kutyamosó."[983]

A XX. század elejének lányai hol a hajukból vágnak le egy darabot, hol a szoknyájukból. Egyúttal a nemi viselkedésüket korlátozó tilalmak listáját is felülvizsgálják, megrövidítik. A tízes évek, az izmusok forradalmának ideje, az erotikában is a régi viselkedési rendszer bomlását és a kísérletezés idejét hozza. Régen az arisztokrácia és a nagypolgárság képviselte az új viselkedési szabályok kreatív kockázatát, most a felvilágosult, öntudatosult proletariátus és a hozzá életmódban közel álló bohémek. A századelő olykor bátor és szabad, valóban hősies nőalakokat teremt, kikben megőrződik a nő erotikus dominanciája, de leveti a dekadencia korruptságát. A nő felszabadítja a szerelmet, de méltóságára is vigyázni tud. Kassáktól következzék egy ilyen szép pillanat, melyben a nő már megvalósítja a döntés szabadságát, de még a szerelem mélységét is megőrzi:

„– Tudod mit? – mondta az asszony váratlanul, s megállt, hogy szemeimbe lásson – te az én szeretőm leszel:

– Jó! – válaszoltam olyan egyszerűen, mintha azt mondtam volna: káposzta.

– Tudnál te szeretni engem?

– Miért ne?

Mentünk pár lépést, aztán megint megállított. Átfogta a nyakamat és megcsókolt hosszan, hosszan.

– Jól van, – mondta még egyszer –, a szeretőm leszel...

Nem is válaszoltam. Együgyű vicceket mondtam, nem tudtam magam beletalálni a helyzetbe. Az ilyen lehetőségre igazán nem gondoltam. Úgy indultunk el, mint pajtások, s most csak úgy egyszerűen kinevezett a szeretőjének. Nem tudtam egészen komolyan venni a dolgot. Féltem tőle, hogy az egész csak egy vakmerő asszonyi tréfa, nagyon flegmatikusan viselkedtem."[984] Később az asszony ismét megáll:

„– Csukd be a szemed, és találd ki, mi az a ház, ahol most állunk?

Körülnéztem és azt mondtam:

– Egy szálloda.

Csöndesen nevetett.

– Nem igaz! Ez a pokol. Be mernél ide jönni velem?

Én is nevettem és nem válaszoltam."[985]

A háború előtti nőben még megvolt az igény és hajlam, hogy romantikusan igazolja testi szükségleteit. A háború utáni kultúra „a valóságot, a megfoghatót, az őszinte testiséget keresi."[986] Ennek is vannak előzményei a háború előtt. A századvégen demokratizálódó szerelmi líra új ideáljai a perdita, a masamód, a kóristalány: „az alacsony származás most olyan kötelező, mint az ártatlan szív hajdanán."[987] A századvég ködlovagjai felbomlasztották „a biedermeier szerelem törvényeit"[988]. A századvég az asszony erotikáját szabadítja fel, a háború utáni világ a lányét. A dekadencia felértékelte a „könnyű nőket" és a „veszedelmes viszonyokat". Itt az idő, hogy a szerzett tapasztalatokat átvegye a szerelmet kereső leány.

Az új idők leányai lenge ruhákban járnak, szívesen mutogatják idomaikat. Megkezdődik az egy évszázadon át tartó vetkőzés[989]. Az eredmény azonban csak felemás szabadosság és nem emberi beteljesedést hozó szabadság. Nem világos a nő előtt, hogy mely tulajdonságának mi a valós értéke. A férfi nem tud ellenállni a tapasztalt nő boldogítóbb szerelmének, gyermeke anyjaként azonban továbbra is egy saját anyjára emlékeztető nőtípusra vágyik. „A nő érintetlenségének és testi tisztaságának megkövetelése a nő fölött gyakorolt férfiúi tulajdonjog idejéből származik s a férfiúi uralom szimptómája, melyet társadalmunk a változott nemi viszonyok és kapcsolatok ellenére sem adott még fel" – írja a kor erkölcstörténésze[990]. A szüzesség mítoszának és kultuszának mint különböző szükségletekkel biztosított, túldeterminált jelenségnek, nemcsak a nemek hatalmi viszonyaiban kell keresni okát. A férfi nem prezentálja magát fétisként, esztétikai tárgyként és etikai ideálként, nem az imádat tárgya, s az imádó álma a kizárólagosság. Feltehető, hogy ha a nő lemond a férfi fetisisztikus reagálásait felébresztő esztétikai szuggesztiókról s átveszi a férfi megjelenésének puritanizmusát, a partner féltékenysége és kizárólagossági igénye is eltűnik. (Jelenleg szó sincs e tendenciáról, mellyel szemben inkább az jellemző, hogy az átlagos férfi is megpróbál átesztétizált megjelenést ölteni, az átlagnő pedig igényt tart rá, hogy a férfi birtokolni akarja őt, ő pedig megcsalhassa e férfivágyat.)

A század eleji „modern lány" az erotikát elsődlegesen a létharc, az érvényesülés és nem az örömszerzés eszközének tekinti. A szüzesség tőkéjéről sem akar lemondani, de az erotikus tapasztalatról sem, s a flörtjátszmák hivatási és férjhezmenési lehetőségeket megsokszorozó küzdőterére is számít. A fogamzásgátlás megoldatlansága jobban visszafogja a flappert, mint a megmosolygott morális gátlások. A „félszűz" a modern városi élet terméke, a félig felszabadult nő. A századvég nagy presztízsű és nem kevésbé sikeres szerzője, Marcel Prévost Les demivierges című regénye ugyanúgy a problémákat tudatosító, közkeletű típust teremtett, mint a XX. század közepén Bardot vagy Monroe filmjei. „Félszűznek" nevezik, Marcel Prévost nyomán, az olyan lányokat, akik a férfiak sokaságával lépnek testi viszonyra, „ám anatómiai szüzességük gondos megőrzésével a megtartott ártatlanság talmi illúzióját keltik."[991] Az előző korszak védettebb nője lénye egészében szignalizálta az ártatlanságot, melynek elsődleges jelentése ekkor még nem erotikus. A „félszűz", aki a szüzesség fizikai állapotának megőrzésével azonosítja az ártatlanságot, egyre többet enged meg magának. A szüzesség megőrzésével párosuló erotikus kísérletezés során mostmár a lányok vállalkoznak olyan erotikus kalandokra, mint a századvégen az asszonyok.

A nyugati metropolisokban korábban kialakult típus nálunk a háború után lépett fel a perifériális szubkultúrákon és marginális jelenségeken túlmutató súllyal, egy új nemzedék gyakorlati ideáljaként és a nemi élet új stílusaként. A városokból kiinduló majd a középosztályi társas-, szórakozási és sportkultúra intézményein és médiumain át elterjedő viselkedési rendszer döntően a film közvetítésével befolyásolta az egyéb osztályokat. A „félszűz", aki a középosztály lánya számára a szabadságfok növekedését jelentette, a parasztság és a proletariátus lányai számára a képmutatás ismeretlen távlatait adta hírül.

Nemcsak a női nemi élet „szabadságfokának" növekedéséről van szó. A szexuális verseny és kínálat növekvő „evolúciós nyomás" alá helyezi a nőt. Azért is többet kell nyújtania erotikusan, mert az elejtett romantikus szerelemkoncepciók patetikus lelki dimenzióiban mostmár kevesebbet várnak tőle. A koedukált világban a pajtáskodás, a hivatali együttlét, a sport és a modern tánc könnyen hozzáférhető intimitásai és gyakori összehozó alkalmai révén eltűnik „a nemi különbség titokzatossága"[992]. A nemek távolságának csökkenése megtámadja a nemi idealizációs képességet: „a szerelemtől nem várnak kinyilatkoztatást, hanem csak szenzációkat"[993]. A tömegkultúrában is győzött a felszabadult szerelem, de ezután már nem látszik olyan előkelőnek. A Hattyú című Molnár-darab végén Dominika hercegnő kioktatja Alexandrát: „A hattyú, ha gyalogol, ha a parton totyog ... bizony valami más madárhoz hasonlít."[994] Álom-

nak kell maradni, nem belekeveredni a valóságba. „Csak siklani a kék fényben lányom... a partra nem menni."[995]

Az aktívabb erotika nem lett boldogabb. A dekadencia idején összeomlik a nemi ideál. A szorongás képeit izgatóbbnak érzik, mint az ideált (Baudelaire). Zola művei, írja Bodnár Zsigmond, „a nő hitványságának, legalábbis a férfival egyenlő bűnösségének rajzai..."[996] A nő előbb hasonló jogokért, utóbb hasonló önmegvetéssel küzd. Az idealizáció csődje után új kéjforrásokként jelennek meg a megvetés és önmegvetés. Az új nőtípusok rezignált szerelemkoncepciói arról tanúskodnak, hogy éppen az aktív és sikeres nő e korban nem az idill és ideál utóvédharcosa már. A kor sikeres midcult-bestselleréből való a következő párbeszéd és vallomás:

„– Gretl, te okosabb és tapasztaltabb vagy, mint én. Lehet azt szeretni, akit megvet az ember?

Gretl megállt, harsányan felnevet.

– Te szamár! Csak azt lehet szeretni, akit megvet az ember! Azt hiszed, az is szerelem, amikor minden szép simán megy, holdvilágos idill van és papa-mama áldását adja? Szeretni csak fogcsikorgatva lehet, fiam, fogcsikorgatva és szégyenkezve és lealacsonyodva."[997] A neoromantikus szerelemkoncepciók is beépítik a köztudottá és közkeletűvé vált „sötét" elemet az új szerelemképbe: „Az a „felnőtt" ember, aki nem pazarolta el magát az érzékiség apró frivolságaiban, megrendítőnek találja a fizikailag beteljesült szerelmet. Az új házastársak első éjszakája is olyan volt, hogy csöppet sem hasonlított a vidám, mézes, boldogsággal és apró sikolyokkal teli időhöz, amilyennek az ifjúság képzelete a nászéjszakát színezi ki. Inkább volt bánatos, szívszorító, halálvággyal és hősiességgel teli. Szeretni komoly dolog."[998]

Ráthonyi filmjében van valami – a komikumot nem korlátozó – nyugtalanító elem: az igénytelen, pislákoló élet szeleburdiságán mulatunk. A félszűz mitológiája a magyar filmben felidézi a félember mitológiáját, a „félség" frusztrációját, mellyel a szellemi megújulás korának nagy nemzedéke küzdött. Mindenek előtt a jellegzetes hangjára rátalált Ady problémája ez: „Jellegzetes adys szavakká váltak innentől a különféle fél előtagú összetételek: félélet, féllelkek, félmeddők, félhalottak, félbátrak, félversek, félemberek, félnemzetecskék stb. – tértek vissza folyvást cikkekben, versekben a megbélyegző kompozíciók: a megalkuvás jelölődött velük."[999]

A playboy játszik a nővel, Kántor Vera kis kalandra indul, s a szerelemre szánt nyári vasárnap délutánon felfedezik a veszélyt, a pánikot, a létezés jóvátehetetlenségét, a dolgok megfordíthatatlanságát. Kántor Vera elmegy Julián Endréhez, de azonnal rátámad: „Nem magához megyek, legyen szíves, hagyjon engem békén!" Elmegy hozzá, de nem vállalja, hogy ott van. Rohanni kell utána, könyörögni kell neki, ő pedig, míg elszántan elsiet, elégedetten mosolyog magában.

Szemrebbenés nélkül lép be a férfi nyaralójába. A falon fényképek: trófeák. Vera bajtársias cinkossággal kérdi: „Mennyi nő! Melyiket szerette legjobban?" Fesztelen. „Gramofon is van? Nagyszerű! Tegyen fel egy lemezt!"

Tibor, aki a női nemnek drukkol, egyszer megkérdi Endrét: „Te mondd, mi lenne, ha egyszer olyan nőre akadnál, aki ellenállna neked?" Vera az ellenállás kínzó szelleme. A férfi fürdőruhát kínál. „Nem veszem fel!" – nyafogja kelletlenül, s pár másodperc múlva megkérdi: „Felvegyem?" Vera minden ajánlatot automatikusan elutasít. Az „igen" hiányzik a szótárából, s a „nem" szót két értelemben használja, az „igen" és a „nem" értelmében. A „nem" ily módon alapvetően „igen"-t jelent, s csak végső esetben, kivételesen jelent „nem"-et.

19.2.6. Egy „száraz" nő a vízben

A férfivilág játékszabálya – mint azt *A meseautóban* a bankár barátja ki is mondja – a kemény, minőségi munka a hivatás területén, és könnyelmű kalandorság a magánéletben. A kalózfilmben a férfi tengeri rabló, s a nő civilizációs heroina, parti polgár. A hétvégi szépségek víziparadicsomában nem erről van szó. Itt a férfi a jövevény a vízen és a nő a szirén. A férfiak a szárazon uralkodnak, a nők a vízen. A férfiaké a hét, a nőké a hétvége. A szerelem a nők szafáriparkja. A férfi, aki a munkahelyen összeszedi magát, a nők között – erkölcsileg is – elernyed, szétesik. A nők közege nedves, puha és állhatatlan: aki elmegy a nőkhöz, a vízhez megy. A nők folyékony közegében lehet úszni, de nem lehet megállni, meggyökeresedni, lehetetlen építeni rá. Ha ez így van, akkor az a nő, aki más mint a többi, nem lesz olyan otthonos a vízben: nem uralja a többiek mesterfokán az úszás és lebegés tudományát. A film előbb a nő és a víz – férfitudattalanban élő – alapviszonyát vázolja, majd ezzel szembeállítja az okos nő és a víz ellentett viszonyát.

Elég egy óvatlan és félreértett mozdulat s a week-end-idill thrillerbe fordul át. Az egyébként kihívóan fölényes hölgy a csókkal kísérletező férfi mozdulatára páni félelemmel reagál. A lány túlreagálása következtében a csónak felborul. Vera eltűnik, a férfi pedig gyilkosnak hiszi magát. Első együttlétük alkalmával tolvajjá tette a lány Julián Endrét, második alkalommal gyilkossá. A lány az alkalom, az áldozat és a bosszú, bűn és bűnhődés egy személyben, a férfi sorsa pedig a szégyen és az önvád. A cselekmény a petting idejét a lopás, a szerelem testi beteljesedésének idejét pedig a gyilkosság szimbólumával képviselteti.

Ráday a következőkben remekül eljátssza e komédiában, amit krimikísérleteink főszereplői, az *Én voltam* Bulla Elmája és a *Titokzatos idegen* Várkonyija nem tudtak vagy nem mertek eljátszani, a világ gonosz fintorával szembekerült ember metamorfózisát. A kor filmjeinek alapélménye, az emelkedés vágya és a deklasszálódás félelme mellett, egy újfajta szorongás. Az ember nemcsak vagyonát, privilégiumait veszítheti el, nemcsak a világtól kell félnie, az énkép válik váratlanul rémképpé. A könnyed gavallér, a sima playboy, aki túljárt mindenki eszén és senkit sem vett komolyan, egyszerre feldúlt emberként áll az ajtóban.

A más körökből való lány szerelméhez ezúttal megrázkódtatások, sőt meghurcoltatások kapcsolódnak. A világok találkozása először katasztrófákat okoz mindkét világban. A lánnyal való megismerkedés következménye az önkép katasztrófikus romlása, az önérzet hanyatlása. Ezt az önkép-romlást húzza alá drámaian a Ráday-hős átmeneti és kvázi-jellegű kriminalizálódása.

Kínos jelenetek sora következik. Vera csapzottan, öltözetlenül üldögél, s hagyja, hogy az eltűnésétől érintettek halálra rémítsék egymást. A köznapi élethelyzetekben lehengerlően aktív leány a válsághelyzetben tökéletesen tehetetlen és passzív. „Kicsit boldog akartam lenni, és nem sikerült!" Julián Endre is bénán gubbaszt, megsemmisülten üldögél. Megtudva, hogy a lány él, feláll az éjszaka közepén. „Most elmegyek hozzá. Nézni. Hogy él, hogy lélegzik."

Csak akkor kerülhet sor a csókra, miután mindkét ember teljesen megmutatkozott a válságban. A csók a játszmákon túli világ szövetségének megpecsételése. Itt csak az csókolhat, aki tudja, kit csókol. Máskülönben baj lesz a csók kísérletéből. Az elhamarkodott csók következménye a thriller, mintha az elhamarkodott csók ugyanúgy megsemmisítené áldozatát, mint a vámpírcsók.

A csók a végső kibeszélés következménye. „Elhitte volna nekem ott a csónakban, ha én azt mondtam volna magának, bácsi kérem, maga rettentően tetszik nekem, legyen szíves szeressen engem egy kicsit, én nem kérek mást, csak időt és türelmet, hogy bebizonyítsam, hogy én egy rendes, tisztességes úrilány vagyok, mindössze az a hibám, hogy 1936-ban lettem húsz éves. Elhitte volna?" Ráday bólint: „El." Erre Tolnay: „És ahhoz, hogy most maga ezt bevallja, nekem két liter Duna-vizet kellett innom."

Az *Ítél a Balaton* a kacér asszonyt veti alá boszorkánypróbának, a *Tisztelet a kivételnek* a félszűzet. Ráthonyi filmje nincs híján az ambivalens humornak. A nő, kinek morális szadizmusa veszélyezteti a romantikát, önkéntes tortúrának veti alá magát, kiissza a Dunát a szerelemért. Ráthonyi filmje előbb egészen groteszkké teszi hősnőjét, azután, úgy érezve, ő a kor hősnője, s nála jobb nincs, előadja apológiáját.

„Mert én azért mentem ki a Dunára, hogy bebizonyítsam, hogy ha a feje tetejére áll is a világ, azért még vannak olyanok, akikre maguk csak úgy elhamarkodva azt mondják, hogy tisztelet a kivételnek. Pedig ezeknek tényleg tisztelet jár." A nő levonja a tanulságokat, előadja önigazolását, amit csók követ. Nevelő hatású csók. A csók mint a férfi megtérése. A nő győzelmének megpecsételése. Nem az erotika aktusa.

A vidám Endre a szomorú Veránál keresi boldogságát, a türelmes Endrét a türelmetlen Vera teszi boldoggá. Ráthonyi filmjében a férfinak több tehetsége van a boldogságra, de a férfiboldogság korrupt, mellyel a Tolnay-hősnő nem nagyobb boldogságot állít szembe, csupán nagyobb érzelmi leterhelést. Vera azt panaszolja, hogy kicsit boldog szeretett volna lenni. Mit tett ennek érdekében? Szerencsétlenné és dúlttá tett egy férfit, aki addig boldog volt a maga módján.

A *Tisztelet a kivételnek,* az elnyomott és megvetett nő harcba vonulásának és diadalának története, megteremti azt a formát, amit a *Bors István,* a *Dr. Kovács István* és más filmek a nemi harcot plebejus osztályharccal helyettesítve fejlesztenek tovább. Így lett a mesebeli legkisebb fiú: lány. Ő nyeri vissza mindazt, amit elődje, a férfi, eltékozolt. Küldetése van. Csodáljuk a Tolnay-hősnőt, mert eléri, amit akar, de a Ráday-hőssel érzünk együtt, mert átérezzük, milyen fárasztó lehet az élet, ha az ember örökké vád alatt áll és soha sem lehet igaza.

Nagy hisztérika-vízió jellemzi egy új korszak hajnalát. Az egyéni hisztéria megelőzi a tömeghisztériát. Aktív és boldogtalan embert látunk, akinek a boldogságra és igazságra irányuló vádló és elszámoltató, számon kérő és kioktató követelései és parancsolatai nagyon hatékonynak bizonyulnak. De csak a törekvések hatékonyságának vagyunk tanúi, nem a meggyőző beteljesülésnek. A happy end hatékonyságvíziót csempész a glamúrfilmi boldogságvíziók helyére.

19.3. A sikerszerző vallomásfilmje (Dunaparti randevú)

19.3.1. A rettenetes após mint modernizált párbajhős

Székely István új komédiáját, a *Dunaparti randevút* Kuhn Erzsébet, Fodor Sándor és Nóti Károly írták, Kurzmayer Károly fényképezte, zenéjét Hajdu Imre alkotta. A filmet 1936. december 23-án mutatta be a Royal Apolló. „A sztori nem volt annyira valószínűtlen, mint *A meseautó.* Viszont nem is volt olyan nagy siker." – írja Székely István[1000]. Ez nem kudarcot jelent; két mondattal előbb azt írta Székely, hogy a *Dunaparti randevú* „nagy anyagi siker volt."[1001] A *Dunaparti randevú* mint magyar *Platinum Blonde,* szegény férfire és gazdag lányra épülő nagyvárosi szerelmi karrierfilm, sikeres, de nem válik versenyképessé *A meseautó*val.

A szerelmi háromszögek szubjektuma, a választás elé állított személy, alternatív csábítókhoz kapcsolódik. A homogén kötőelemek alternatíváján alapuló háromszögben, melyben a választó mindkét alternatív személyhez, szerelmi jelölthöz azonos módon kötődik, a témául választott kötőelem elhatalmasodik és differenciálódik (így pl. az *Emmanuelle*-filmekben az erotika típusainak és alternatíváinak megmutatásához kötődik a nézői érdek). A heterogén kötőelemek alternatíváján alapuló háromszögekben ellentétes princípiumok küzdenek a háromszög szubjektumáért, s egyikük vagy másikuk győzelme hátterében alternatív életeszmények állnak

(erotika és szerelem, szerelem és kötelesség, szerelem és érdek stb.). A szerelmi háromszög szubjektuma nem feltétlenül azonos a film hősével. A *Casablancá*ban Ilsa a szubjektum, de Rick a film hőse. Hasonló a helyzet a *Dunaparti randevú*ban.

A vizsgált film váza heterogén kötőelemek alternatíváján alapuló leányszubjektumú szerelmi háromszög. A premodern narratív mitológiák kialakulása óta a férfi rendszerint a civilizációt képviseli, a nő a kultúrát. De a nő a két elv vitája fölé rendelt fórum is lehet. A jelen esetben is döntőbírói szerepe van szerelmének. Az egyik férfi képviseli a civilizációt, a másik a kultúrát, s a nő természetesen az utóbbiba szeret bele. Az új film *A meseautó*nál bonyolultabb önmegnyilatkozási lehetőségeket nyújt Perczel Zitának, aki végre elszakadhat a Szomaházy (Mesék az írógépről) által megformált ősképtől. Új szerepében, elkényeztetett, gazdag nőként, Perczel a sophisticated woman vonásaival egyesíti a naiva örökségét. Az új Perczel-hősnő apja ellen is lázong, mint az *It Happened One Night* (Capra,1934) hősnője, de a *Platinum Blonde* (Capra, 1931) Harlow-hősnőjéhez hasonlóan, szerelme számára is megfoghatatlan, nem egyszerűen birtokolható lény.

A döntés szubjektuma egyben objektuma a vágynak. Az, hogy a lány a döntés szubjektuma, kiért rivalizálni kell, a férfit teszi a vágy szubjektumává. A nő, a vágyszubjektum által ostromolt objektumként, s ami ezzel egyértelmű, a vágyszubjektumokkal szemben álló döntési szubjektumként, választó lényként, kincs és szfinx. A férfi számára az új megférfiasodás lehetőségeit jelenti, ha harcolhat e nőért.

A *Dunaparti randevú* a *Márciusi mese* mellékmotívumát építi ki főcselekménnyé. Martonffy filmjében Ráday összetűzött Kabos Gyulával, nem sejtve, hogy az ellenszenves ismeretlen épp a szeretett nő atyja. A *Lovagias ügy* Ráday-hőse előbb megsérti a leendő apóst (szintén Kabost), és a sértés következtében ismerkedik össze leányával. A *Dunaparti randevú*ban az após (ezúttal Csortos) sértő viselkedése teszi Rádayt harciassá. A kérő agresszivitásának növekedése ébreszti fel később az após megbecsülését. Az ifjú férjjelöltnek ki kell járnia az imponálás iskoláját. A Ráday-filmekben kiéleződik a kérő és az após konfliktusa. A *Dunaparti randevú* Bodó István írója (Ráday Imre) számára a lány atyjának tilalma ad alkalmat, hogy a szerelem színpadára állítsa egészséges agresszivitását. A cselekmény a kíméletlen, senki és semmi által meg nem kérdőjelezett és semmi által nem korlátozott anyagiasság légkörében játszódik. Az apa lenyomoztatja a fiatalembert.

– Mije van neki?

– Három havi lakbérhátraléka.

Csortos a fejét csóválja:

– Nekem ez az ember nem kell férjnek.

– De ha jól tudom, igazgató úr, nem is önt akarja elvenni?! – hajlong a detektív.

A *Dunaparti randevú* elsősorban apóskomédia, a tulajdonképpeni harc a lány apja és kérője között játszódik. Csortos hol kváziapaként *(Tomi, a megfagyott gyermek)*, hol atyai férjként *(Café Moszkva, Ember a híd alatt)* választja el a szerelmeseket. A nagy atya megformálására is kísérletet tesz, tiltó atyafigurái azonban összeomló Gólemek, szétesö agyagóriások *(Rákóczi induló, Ítél a Balaton)*. Az utóbbi filmek rokona a *Dunaparti randevú*, melyben az atya által előnyben részesített, nem szeretett kérő csak az atya alibije.

A korábbi anyóskomédia hősnője segít fenntartani a házasságokat *(Az okos mama)*, az új apóskomédia hőse akadályozza a házasság létrejöttét. Após és anyós viszonya *Az okos mamá*ban és a *Dunaparti randevú*ban fordítottja a közkeletű anyósviccek és kabaréjelenetek tipikus viszonyrendszerének, melyekben az anyós a türelmetlen s az após a nagyvonalú. A köztudat izgága anyósa és jámbor apósa általában a filmekben is visszatér, mind a régi magyar filmben *(Hyppolit)*, mind az újabb nyugat-európaiban (Verhoeven: *Türkische Früchte*, 1973). Szőke Szakáll is jámbor após, aki kétszer is eljátssza a *Dunaparti randevú* Csortos-szerepének fordí-

tottját *(Helyet az öregeknek, Barátságos arcot kérek).* A nagy anya apaszerű, a nagy apa anyaszerű vonásokat is felvesz. Ezért táplálkozik a nem-konvencionális apóskép a konvencionális anyóskép örökségéből: a nagy após anyósszerű vonásokat ölt.

Mivel a lány nem szereti az atya által protezsált alternatív kérőt, az igazi szerelmi háromszög, a nagy rivalitás a lány apja és szerelme között bontakozik ki. Az apa, aki nem akarja kiadni a lányt, maga elé tol egy szürke jelöltet, erotikátlan alternatívát. A cselekményt azonban Csortos és Ráday harca viszi előre. Az apa és a kérő között zajló harc komikus párbaj, melyben minden eszköz megengedett. Az apa szerepe meghaladja a puszta tiltó funkciót; apa és kérő úgy harcolnak a nőért, mintha két kérő harcolna érte s ezúttal az apa kínozza a kérőt úgy, ahogy más filmekben maga a lány szokta (Muráti az *Elnökkisasszony*ban, Szeleczky a *Méltóságos kisasszony*ban, Tolnay a *Tisztelet a kivételnek* című filmben, vagy Ágai a *Nászút féláron*ban). A *Méltóságos kisasszony*ban az anya, a *Dunaparti randevú*ban az apa álláspontja asszimilálja a leányt. A fiatal kérő feladata kiszakítani a mintegy elbűvölt lényt, Csipkerózsikát, az őt lenyűgöző világból.

A *Dunaparti randevú* a *Méltóságos kisasszony* testvérfilmje, szegény udvarlón alapuló, késleltetve feloldott románc. A cselekmény azonban más módon zajlik. A Balogh-film agrárvilágában megkínozzák a szegény udvarlót, a tűrés lovagját, míg a *Dunaparti randevú*ban a kérő maga is próbára teszi a gazdagok idegeit. Az új Székely-film, a *Helyet az öregeknek* ellenfilmjeként, rehabilitálja az új nemzedéket. Ezzel felszámolja a szenior-nemzedéknek a *Hyppolit*ban még Székely világát is jellemző dominanciáját.

19.3.2. A lánglelkű férfitől a lánylelkű férfiig (Az író archetípusa)

A harc nem a szerelemért folyik, a házasságról van szó. Titokban találkozhatnának, a gazdag lánynak joga van a szegény férfi szerelmére, csak a szegény kérőnek nincs joga a gazdag lány kezére. A kéztilalom új formája! A kezeddel érintheted, de a szerelmeddel ne nyúlkálj utána! Tedd, ha tenned kell, de ne tervezz! A jelenedbe bevonhatod, de a jövőjére nem tarthatsz számot!

A régi kultúra tiltja az alvó szörnynek tekintett genitáliák ébresztését. A prűd időkben a kéztilalom az erotikus tevékenység korlátozását jelenti. A *Dunaparti randevú*ban a készülődő fordulat előjeleivel találkozhatunk, melynek lényege, hogy a jövőben nem az erotika korlátozása, hanem felszabadítása rögzíti az emberek közötti korlátokat. Nem a szex tilos, hanem a szerelem.

A nyers erotika mint az eleven hús forgalma az élet egyetemes átracionalizáltságának legitim formája. Az apa visszatartja lányát, mert a lány nem tartja vissza érzéseit. A fogyasztói társadalom kultúrája – mely szemünk előtt születik a filmkomédiában – az egzisztencia egészének ébresztését és átadását tekinti megengedhetetlenül könnyelmű kockázatvállalásnak.

Az új kéztilalom lényege, hogy a kérő csak a lány kezét nem kaphatja meg, bármi mást megkaphat, mert minden egyéb erotikus „szolgáltatás" a gazdagsága által fiúsított lány erotikus bevétele, míg ha Erzsi a kezét adná kérőjének, ezzel átkerülne a férfi kultúrájába, s már nem a férfi volna az áru, a nő lenne az – értéken alul végkiárusított – áru, a szezonvégi maradék.

Apa és lánya vitázik:

– Ehhez az emberhez nem adlak hozzá! Ki ez a Bodó?

– Mit akarsz, még csak huszonnyolc éves!

– Huszonnyolc éves koromban én már kétszer fizetésképtelen voltam!

A XVIII. században az apa egyszerűen kitilthatja házából a nem kívánatos szerelmest.

A XIX. században az aggódó atya, a szülői aggodalmak megható képét vázolva, felkéri a nem comme-il-faut szeretőt, ne tegye tönkre gyermeke jövőjét. A *Dunaparti randevú* a régi nyárspolgári világ sokszor megírt románcát modernizálja: a gazdag lánynak érzékeny fiatalember udvarol, de az apa szolid polgárhoz akarja hozzáadni, nem a szellem emberének szánja lányát. Az ödipális konfliktusok élményrétegét lefedi a nyárspolgár és a modern intellektuel harca. Az apa a számító, ravaszkodó értelem, a vőlegény a magasabb szellem, a teremtő ész képviselője.

A nemesnek a polgár iránti megvetése helyébe lép az iparbárónak az alkotó értelmiség iránti megvetése. A polgári intellektuel magánya és melankóliája nem változott. Balogh Béla egy évvel előbb bemutatott filmjéhez, a *Méltóságos kisasszony*hoz hasonlóan a *Dunaparti randevú*ban is kolduskénti, cselédként kezelik az intellektuel kérőt.

*A kék bálvány*ban, mely szegény és előkelő férfit párosít gazdag és közönséges lánnyal, a férfi visszanyeri vagyonát. A lány kezdeti fölényét a férfi végső fölénye ellensúlyozza. *Az Egy éj Velencében* hasonló szituációjában elég a férfi európaisága és előkelősége, hogy ellensúlyozza az amerikai lány vagyonát. Az *Elnökkisasszony* hőse nem is vagyonos, nem is előkelő, de alkotó ember: a szellem arisztokráciája kel egybe a pénz arisztokráciájával. A *Dunaparti randevú* még tovább megy. Az *Elnökkisasszony* Jávor-hőse mérnök és feltaláló, akinek találmánya nagy hasznot ígér a gyárnak. Így könnyű belátni a szellemi tőke értékét, mely ezúttal közvetlenül átszámítható rögtöni üzleti haszonra. A *Dunaparti randevú* hőse nem is gazdag, nem is nagyúr, és a tudásnak sem közvetlenül hasznosítható formáját képviseli. A gyáros após körülbelül annyira értékeli Bodó irodalmát, mint az *Új rokon* vidéki földbirtokosai az amerikai menyasszony tánciskoláját. Az íróba beleszerető lány ugyanolyan könnyelmű a rokonság szemében, mint a színésznőbe beleszerető férfi *(Három sárkány)*.

Az író, aki „nem dolgozik", csak „írogat", párját elkallódással fenyegető kallódó ember. A nagy írót őrültnek tekintik, a „normális" írót élősdinek tartják. Szélhámos: szavakat termel, nem ehető krumplit vagy kemény vasszöget. Olyan mint a csaló, aki meleg téglát árul a piacon.

De mivel a racionális polgár az írót irracionális típusnak, az ügyeskedő dzsentri és az ügyes polgár ellentétének tekinti, legalább attól nem fél, hogy érdekből szeret. Szerelme valódi, de haszontalan. A szerelem haszontalanságának hibbant hőrosza ő, kinek fellegekben járó érzései lehúzzák a szeretett személyt a nyomor sarába. A legnagyobb érzés a legsárosabb! Így véli a racionális nyárspolgár. Így nem azt kell bizonygatni, hogy az író őszintén szeret. Azt kell bizonyítani, hogy hasznos ember.

A filozófus a filiszter által megvetett szellemi értékeket nevezi „magasabb" értékeknek. De az író jövedelme és életszínvonala a filiszter és nem a filozófus értékelését tükrözi. A szegény író duplán hátrányos helyzetű: szegény a gazdaggal szemben, s a megfoghatatlan és a legtöbbek számára értékelhetetlen szellemi értékek képviselője az anyagi értékeket előnyben részesítő világban. Dupla hátrányos helyzete megrendíti a kérő férfiasságát. Bodó István úgy követelőzik, ahogy a nős férfit szerető asszonyok szoktak a félrelépési komédiákban: „Nem játszhatunk bújócskát egy egész életen keresztül!"

Perczel kedves de elkényeztetett, szórakozott, kényes, frivol nőt játszik. Pista (Ráday Imre) dühöng, hisztériázik, Tamássy Erzsi, a gyároskisasszony (Perczel Zita) nyugtatgatja. Zenés vacsora. „Rég divat a szerelem, / Én szívesen viselem, / Idebenn, dobogó szívemen..." – énekli a dizőz. Perczel megkéri Rádayt, hogy kérje meg a kezét. A fiúsított hősnő megpróbálja megerősíteni a maga nőiségét, hogy megerősítse a hős férfiasságát. Megkéri a férfit, hogy legyen a kérője, megparancsolná, hogy legyen a parancsolója. Édeskés dal szólongatja a párt: „Most már csak egy édes kislányka kéne, / Akinek súghatnám rózsás fülébe..."

A szegény intellektuel és a gazdag polgárlány komédiája rejtett nemi szerepcserén alapul. A *Platinum Blonde* milliomoslányát alakító Jean Harlow alaposan kihasználta e komikumforrást. Ő is íróembert, szegény újságírót vett férjül.

19.3.3. Alapfokú szerelem, felsőfokú marketing

Időnként megjelenik a fontoskodó Szalay könyvügynök (Kabos Gyula) Az író mint Don Quijote és a könyvügynök mint Sancho Panza viszonya labilissá válik: már nem tudni, melyik a másik kísérője. A könyvügynök komikus, mert úgy ágál, mintha az író lenne őérte, de a társadalom is komikus, mert a könyvügynöknek már szinte igaza van.

Szalay könyvügynök irodalmi és szerelmi bűvészinas, a szellem méla lovagjának agilis csatlósa, irodalom és szerelem támogatója, csak az a hiba, hogy az élelmes társ nem szerepe hasznos betöltésére, csupán a szerep jelentőségének állandó hangsúlyozására törekszik. Igaza van: ha a könyvügynök fontosabb mint az író, akkor a teljesítménynél is fontosabb az imponáló rituálé. Kabos Gyula, aki a *Márciusi mesé*ben a szerelmesek ügyetlenkedő ellenfeleként valójában akaratlan segítő, a *Dunaparti randevú*ban a hős barátjaként ártatlan intrikus, akaratlan bajkeverő.

Kellene a regénybe egy kis nőrablás, duruzsol a könyvügynök az író fülébe. „Ez egy finom kis pesti regény!" – magyarázza Bodó. Szalay fáradhatatlanul sündörög. Odaül Bodóhoz a vendéglőben:

– A menyasszonyt el kell adni Rio de Janeiroba.

– És az apa? – kérdi Ráday.

– Mérget neki!

A könyvügynök, aki nemcsak az olvasóval, az íróval is alkuszik, középponti figurává válik: az ő játszmájának bábjai lesznek a jövő társadalmában az író és olvasó.

A *Dunaparti randevú*ban ez még a könyvügynök naivitásaként nevetséges. Még vicc mindez, de a viccek hátterében komolyan körvonalazódik az új világ, melyben a forgalmazók, közvetítők és árusok az urak, s az alkotók a megvetett, kiszipolyozott, kifacsart és eldobott cselédek. Előbb megtűrt elemek, szükséges rossznak tekintett zavaró tényezők. Később talán sikerül kitenyészteni olyan műfajokat és érintkezési formákat, amelyeknek nem lesz rájuk többé szüksége. A túl nagy szellemi koncentráció ketyegő bomba, mely zavarja a menedzserek társadalmának tökéletes kiszámíthatóságát.

A *Dunaparti randevú*ban nincs Duna-parti randevú. Csak álmodoznak róla. A film címe a filmbeli könyv, a Bodó-regény címére utal. A romantikus aktus, a randevú, a filmben csak regény. Sláger is van a filmben, melynek szintén „Dunaparti randevú" a címe. A szerelem képe azonban a cselekményben már nem olyan idealizált, mint a film slágerében. A szerelem csak egy dal, a dalban testesül meg, a cselekményben a harcok, tortúrák állnak előtérben. Veszekedő párt látunk a lokálban. Kabos a dühös férfihoz fordul. Bodó könyvét ajánlja. Benne van, mondja, hogyan lehet egy nőt megtartani.

„De én azt szeretném tudni, hogy lehet tőle megszabadulni!"

Ha Ráday sikeres, megkaphat egy vágyott, szép, gazdag nőt. Ha Kabos sikeres, nem kell elvennie egy utált gazdag nőt. Rádaynak menekülő, Kabosnak üldöző menyasszonya van. Két ember élete függ a regénytől. A szabadságvágyó ügynök a kalandregény, a nőre vágyó Bodó a „finom pesti regény" híve.

19.3.4. Az erkölcsi próbák helyére lépő erkölcstelenségi próbák mint házasságfeltételek

A *Dunaparti randevú* a screwball comedy különleges formája, melyben a szerelmes hős a harcias és intelligens nő helyett a ravasz apával küzd. Ez teszi lehetővé, hogy továbbra is a harc romantikus céljaként jelenhessék meg a leány. Csortos az öreg király megfelelője, aki próbára te-

szi a kérőt. Megérdemli-e a lányát és fele királyságát? Az apa ravaszkodása próbatétel-sorozatot eredményez. Ám ezek nem a szerelmi karrierfilmek szokásos érzelmi, erkölcsi próbatételei. A romantikus komédiák erkölcsi próbái helyébe intelligenciapróbák lépnek. Az apa cselei a kérő ravaszságát, akaratát és cselekvőkészségét helyezik terheléspróbák alá. A próbatételek, a romantikus komédiával ellentétben, ezúttal nem a szeretői, hanem a férji minőségeket kérik számon. Nem azt kell igazolnia hősünknek, hogy igazán szeret, hanem azt, hogy alkalmas családfenntartónak. A romantikus komédiában az erkölcs és empátia tesz alkalmassá a szerelemre. Itt az aggódó atya az elfogulatlan erkölcstelenséget, gátlástalanságot tekinti a boldog házasság és tisztes jólét alapjának.

A *Dunaparti randevú* Budapestje, a *Hyppolit* Óbudájával ellentétben, már modern nagyváros. Mindig résen kell lenni, mindenki ellenség, de – az amerikai filmmel ellentétben – nem ellenségesek. Kemény meccs folyik, de nem háború: a légkör nem destruktív. Az emberek kegyetlenség nélküli, tárgyilagos könyörtelenséggel adják és kapják az övön aluli ütéseket.

– Kérem, én úgy látom, hogy ön minden eszközt igénybe vesz. – jegyzi meg az apa.

– Úgy látom, kérem, ön is. – szögezi le nyugodtan a kérő.

A cselekmény a *Márciusi mese* mintáját követi. Tamássy kiadja a vőlegény útját és vonatra ülteti a menyasszonyt, Bodó azonban már a vonatban ül egy kiterített újság mögött.

A könyv sikere esetén nincs kifogása a házasság ellen, közli Tamássy, aki időt akar nyerni, de esze ágában sincs betartani az alkut. Az öregúr a korrupt kiadóval tárgyal: „Mondja kérem, mibe kerülne, ha nem volna sikere? Meg lehet ezt csinálni?" Megvásárolja a bukást. Lantos kiadó erre letagadja az olvasókat. Ráday körül megfagy a légkör. Kabost faggatja:

– Hogy megy a könyvem?

– Amikor bejött, köszöntek magának?

– Nem.

– Hát úgy megy.

Az első nagy apai csíny a vőlegény anyagi tönkretétele. A második csíny az ellenjelölt, a „gyapjús" Demeter mozgósítása. Az Erzsi és Demeter összehozásával megbízott nagynéni (Berki Lili) azonban összetéveszti a gyapjúkirályt az íróval, Bodó pedig bebeszéli a gyapjúkirályfinak, hogy az öreg Tamássy őrült. Az emberek rögtönzik az életet, ötletekből élnek, és mindig van kéznél mentőötlet mert semmi sem szent és minden eladó. „Apám, te ünnepélyes ígéretet tettél nekem!" – érvel a lány. „Azt ezennel ünnepélyesen visszavonom." – feleli az apa.

A játszma célja kiütni az ellenfelet, s minden irányban ütni lehet, ha van kit. Kabos és Ráday egy csapathoz tartoznak, de Kabos Rádayt is üti, ha nincs más kéznél: tréningben kell lenni.

Bodó nem hagyja magát. Meg kell nyernie az irodalmi játszmát, a regénynek jónak kell lennie, de ez magában – mint látjuk – semmi! A szellem az ismeretlen világokat akarná meghódítani a világ számára. Fordítva kell eljárni: a világot kell meghódítani az ismeretlen világok számára. Karinthy: Cirkusz című novellája is erről szól. A szellem senkit sem győz meg. Cirkusz kell. Ki kell menni az arénába. Az írók a modern szellem gladiátorai.

Végül már az író maga is úgy érzi: megcsinálni nem nagy „kunszt", de eladni, az az igazi művészet! Nem elég az irodalmit, a kereskedelmi játszmát is meg kell nyernie; nem elég kitalálni, sikerre is kell vinni a regényt; nem elég alkotni, hatni is kell; nem elég az ihlet, rá is kell kényszeríteni a világra eredményét.

Bodónak mentőötlete támad. Összefog a könyvügynökkel, s hirdetést adnak le a lapokban: „Ezerkétszáz holdas földbirtokos keres házasság céljából Bodó István: Dunaparti randevú című regényének hősnőjéhez hasonló nőt." Eladó lányok rohanják meg a könyvesboltokat. A kiadó, a nagyobb haszon reményében, most Tamássyt hagyja cserben, ahogy korábban Bodót. Most szólal meg a sláger: „Mi kéne, hogyha volna? / Egy Duna-parti randevú!"

Tamássy Nádasdra utazik rendet csinálni:
– És maga meg merte csókolni a lányomat?
– Voltam olyan bátor! – pereg Ráday nyelve derűsen.

19.3.5. Úr-e a sikeres ember?

A *Dunaparti randevú* végső fordulata az úriemberi kód újrafelvételén alapul. Az „úriember"-fogalom fejlődéstendenciája az emberiség alapnormáit összefoglaló sztenderdviselkedés eszménye, a lehetséges legmagasabb közös nevező programja, de amennyiben az „úr" nemcsak szubsztanciát (kultúráltságot), hanem formát, stílust is jelent, különböző konkrét kódok küzdenek az úrfogalom stiláris differenciálásáért, e korban mindenek előtt a modern európéer nagyvárosi műveltség és az ősi virtus kódja. A kultúremberi kód egyetemes értékeit a kultúra a helyi temperamentumokhoz és tradíciókhoz igazítja. Az angol urat utánzó amerikai nem öntudatos jenki, hanem anglomán sznob, tehát mindkét normát, az angolt s a plebejusabb amerikait is elvéti. A filmjeinkben kiépített narratív fantáziauniverzumok egyik elsődleges célja a gentlemanlike-viselkedés helyi normáinak kidolgozása és differenciálása.

A polarizáció és a váltakozó kimenetelű kultúrharcok során a polgári kód kisebbrendűségi érzésének és defenzív kínlódásainak megnyilvánulása Pekár Gyula érzékeny ifjúkori regénye, a Hatalom; a nemesi virtus defenzívája és kisebbrendűségi érzése mutatkozik meg Gozsdu Elek: Köd című regényében. A filmek édeni világa a két kód, az agrár és a nagyvárosi stílus kölcsönös toleranciáján és kompromisszumkészségén alapul.

A kor tömegfilmje az úrfogalom általánosulását dokumentálja. Elvileg már mindenki elismeri, hogy az „úriság" nem születés, cím vagy vagyon dolga, hanem tanulható viselkedési norma. „A korszerű úrilény, ha mágnás, ezt nem mutatja, ha pedig munkás, ezt nem szégyenli." – írja Makkai János[1002]. A gyakorlatban s az érzületben azonban az úriember mint kultúrember fogalmát kiszorítják az érdekérvényesítést szolgáló robusztusabb úrfogalmak. Az érzületté – fölényérzetté – vált robusztus úrfogalom mindenek előtt a családfát és a földbirtokot jelenti. A meggazdagodott paraszt is úrnak tartja magát, s a tradicionális agrárvilág úrfogalmához alkalmazkodó meggazdagodott polgár is földbirtokot vásárol, mert az úr archetípusa a földesúr. A nemcsak az észt, de a korfantáziát is kielégítő úrfogalom így a földesúr archetípusán orientálódik. A filmek állandó hőse a földesúr: az ész egyetemes úrfogalmát a korfantázia partikuláris úrélménye testesíti meg. A teoretikus és az érzületi úrkoncepció közötti kapcsolatot az agrár tradíciók és a polgári irónia kommunikációja biztosítja. Az úr mint földesúr képzetének konzervativizmusát a lecsúszott úr mint próbára tett kultúrember képzetével liberalizálják.

A polgárság különböző frakcióit konfrontáló *Dunaparti randevú*ban, melyből a tradicionális agrárvilág teljesen eltűnt – „jellegzetesen pesti téma" – írja Lajta Andor[1003] – az úri kód problémája nem tűnt el. E polgárfrakciók gyanakvó fenntartásokkal mustrálják egymást. Úriember-e a sikeres törtető? Úr-e a milliomos pénzeszsák? Úriember-e az aktakukac? A könyvmoly?

A *Dunaparti randevú* intellektuelje megtanulja eladni magát. Az aggódó atyaszív is felismeri, hogy a regény is lehet olyan jó üzlet, mint a gyapjú. Tamássyt meggyőzi a siker, s Bodó ravaszsága. „Zseniális üzletember!" Bodó a reklámtrükkel megnyeri a lány apját, de elveszíti a lányt. Erzsit ugyanis félrevezeti a könyvügynök fontoskodása: „Mikor láttam, hogy a könyv a kutyának sem kell..." Perczel a gyapjassal flörtöl: „Ha két üzletember közül kell választanom, akkor inkább a gazdagabbat választom!"

A *Tisztelet a kivételnek* című filmben percig sem kétséges, hogy a sarkirendőr lánya „úrilány", míg a *Dunaparti randevú* milliomoslánya kételkedik a sikeres író úriemberi mivoltá-

ban. A bukott zsenit, az élhetetlen alkotót szerelmével támogató Perczel megriad a sikertől. Úriember-e a sztár? A divatos ember? A törtető? A közönség kedvence? A sikeresség az adaptáció függvénye, s ha a világ, melyhez adaptálódunk, olcsó és kisszerű, akkor a siker szellemi, lelki öngyilkosság is lehet. Az, hogy egyénenként vagy szubkultúránkat tekintve mit nyerünk vagy mit vesztünk a modernizáció során, bonyolult számítás kérdése, s ha nem vagyunk mind a régi, mind az új erőkkel és értékekkel szemben méltányosak, legalább annyit veszítünk, mint amit nyerünk. Ezért vágyik a lány ösztöne egy kis nemességre, a veszélyeztetettség értelmében vett előkelőségre, amit meg is talál az ifjú polgárban, míg őt épp ez a vágya nyilvánítja érzékeny lénnyé, úrinővé.

Az apa tőkekirály, a lánya azonban múzsa. A minőség múzsája, a kultúra heroinája csalódott. Nem a regény aratott diadalt, csak a reklám? Erzsi csalónak tekinti Bodót. Az apa mint civilizációs típus és lánya mint kulturális heroina kettőssége megkettőzi a hős feladatát: mindkét igénynek meg kell felelnie. Előbb azért kell bűnhődnie Bodónak, mert nem elég praktikus, utóbb azért kell vezekelnie, mert túlságosan praktikusnak bizonyult. A szellemnek úgy kell életképessé válnia, hogy megőrizze a lényegéhez tartozó autonómiát (egy csepp idegenséget a világban és a vele járó kockázatvállalást). A kultúrának érvényesítenie kell magát az adott világban, de egyúttal, saját forrásaiból táplálkozva, fölé is kell emelkednie. Jó üzletet is lehet csinálni a kultúrából, de előbb a kultúrát kell megcsinálni. A kultúra közvetítéséhez szükség van a trükkre, a ravaszságra, de ha csak a trükk, a ravaszkodás, a linkség, az olcsóság, a számítás marad, akkor Perczel Zita nemet mond. Mostmár csak a félreértésnek kell eloszlania. Nem hiányzott a szellem, a siker nem volt hamis. A nő csókja az író művészetének elismerő kritikája.

20. Összefoglalás

A hősiesség és a szerelem lovagi eszményeinek elpolgáriasult és trivializálódott örökségéből, az úriemberi kód és a szerelmi kód kölcsönhatásaiból vezettük le a régi magyar film drámai formáját. Az előbbi a szubjektivitás, az utóbbi az interszubjektivitás ideáljának kikísérletezését és vonzóvá tételét szolgálja a drámai világban. A két kód egyformán uralja a két népszerű műfajt. A komédia és melodráma mint uralkodó műfajok kiegészítőleg reagálnak egymásra. A melodráma tárgya az etika entrópiája, míg a komédia etikailag negentrópikus rendszert alkot. A románccal édesített magyar komédia alapstruktúrája egyfajta sűrítés: a középpontjába állított szerelmi háromszögek az emberek közeledési lehetőségeit vallatják, míg a melodráma tárgya a személyiség – megkettőzött erőfeszítéseket nemző, lelki hőstetteket ihlető – meghasonlása.

Mindkét kód középpontba nyomulása egy-egy társadalomlélektani komplexusnak felel meg: az úriemberi kód a Tatárpuszta-komplexus (és az ugar-fóbia) kihívásaival küzd, a szerelmi kód pedig az „egy nap a világ"-komplexussal. Kódok és komplexusok összekapcsolása nem jelenti, hogy a kódoknak ne volna „komplexusmentes" változata, „normális" működése. Ám sem a művészet, sem a mítosz nem a normából él. A komplexusok a kollektív fantázia szintjén az élet heterogenitását átszűrő közvetítők, melyek a témákat ellátják valamivel, ami az egyéni megnyilatkozás rangját megemelő individuális kézjegy megfelelője a kollektív tradíciók területén. Eme alaphangulattá váló komplexusok híján a filmgyártás több-kevesebb profizmussal ledarálhat bármely témát, ezek nem állnak össze a kultúra személyek feletti gondolatmenetévé, közös sorsproblémák képévé, és nem szerveződnek más kultúrákat is lebilincselő kisugárzó erővé. Az ismétlési kényszereket nemző kollektív komplexusok adják egy-egy filmgyártás alaphangulatát; általuk válik a puszta kabaré, viccelődés, konvencionális vígjáték klasszikus komédiává s a máskülönben pusztán kellemetlen témák is közvetítésükkel szellemülnek át szomorújátékká. Bennük haladja meg az elbeszélő kultúra a pusztán egyéni és családi azaz neurotikus mítoszok kiteregetésének kínos ízléstelenségét; bennük lép először kölcsönhatásra egyén és közösség, ember és emberiség.

Filmjeinkben a világvége-hangulat előbb radikalizálódik mint az ugar-fóbia vagy a Tatárpuszta-komplexus. Az „egy nap a világ" hangulat alapvető szerepet játszik a jellegzetes filmformák kezdeti genezisében. Ha az „aranykor", „virágkor" kifejezéseket használtuk, ezt szociális és kulturális fejlemények találkozásai, világhangulat és médiumstruktúra összefüggései indokolják. Az adaptív erőfeszítésekre késztető katasztrófák önmaga újrakonstruálására késztetik az életet. A progresszió magyarázó elve a katasztrófa, míg a gyönyör a katasztrófa előtti, egyszerűbb létszerkezet mimézise. A kellemesség a legutóbbi katasztrófák következményeit, az újabb strukturális szerzeményeket feledteti, kapcsolja ki, míg az erős kéj (gyönyör, eksztázis) mint regresszió a kezdethez, az összeset. Ferenczi ugyanazzal a regresszióval magyarázza a kéjt, amivel Eliade a mítosz lényegét. A rituális eksztázistechnikák eredménye ugyanaz az oldódás,

lebegés, „óceáni érzés", melyet Freud narcisztikus tökélyként jellemez. A „Voyeurizmus és halálmágia" című fejezet a thalasszális regresszió gépi miméziseként mutatta be a mozit. Az intézményesült rendezőelvek elválasztanak a katasztrófák előtti oldottabb, spontánabb állapotoktól, az „egy nap a világ" hangulat pedig a rendezőelvek megingását fejezi ki, így a kéjt nem egy megbízható életformába belekalkulált szünetként, hanem a halálösztön életformájaként, az öngyilkos szabadság műveként ígéri. Önlegyőzés, önmegtagadás, önmegkeményítés, alku, nagy hatósugarú, hosszú távú kölcsönös tekintetbe vétel és alkalmazkodás visz a magasabb rendezettségi szintekre, míg a kéj a sok feszültséggel járó bonyolult viszonyulások ideiglenes feladása, az elengedettség és spontán önkiélés arányában jön létre, mint a nagy erkölcsi és lelki feszültségű viszonyulásokon kívüli közvetlen érintkezés az anyaggal, korlátlan mazochizmus, gáttalan befogadás. A szociális katasztrófák előtt a jellem elpuhulása, az élménykultusz felértékelődése, a szellem élénksége és az akarat fáradtsága jellemző. A fenti fejezetekben vizsgált filmeket a médium struktúrájába foglalt szellemi regresszió és az „özönvíz előtt" érzése által kiváltott lelki regresszió találkozása formálja.

A vizsgált időszak magyar filmjeinek a kor ideológiai és mentalitáskínálatát leszűrő alaphangulata nagy szerepet játszik a filmek nemzetközi sikerében, ma is élő hatásában, feltűnő és a filmtörténetben szinte páratlan örökifjúságában. Az „egy nap a világ" hangulat óvja a magyar filmet a kor orosz filmjeinek legázoló pátoszától és a náci film kegyetlen demagógiájától. Ez a hangulat szűri le a minden áron való modernizáció korabeli torz formáit. Az „egy nap a világ" hangulat korántsem csak az „özönvíz előtt" libertinizmusát – a mindennapi élethez való dekadens, esztétikai viszonyt – magyarázza. A búcsúzás, az utolsó tekintet episztemológiája is az utolsó napok esztétikájából, a közeli végső határral fenyegető katasztrofális diszkontinuitás élményéből fakad. A diszkontinuitási érzések, melyek kultúránkban a múlt század eleje óta szakadatlanul jelen vannak, új és új rétegek összeomlásától kapnak igazolást, krónikussá válnak és nem tudnak átalakulni a változások kontinuitásának érzésévé. Régebbi tankönyvekben a XIX. századi íróéletrajzok nagyobb része ezzel a mondattal kezdődik: „Elszegényedett nemesi családból származott." De nemcsak a családi vagyonok széthullásáról van szó: a múlt századi regények a nemességet búcsúztatják, a XX. századiak (pl. Kosztolányi Aranysárkánya) már a régi stílusú polgárságot is, Márai pedig az európai kultúrát. A romantikus generáció minden irodalomban megszólaltatja a búcsúzás tematikáját, egyes irodalmak azonban, így a miénk is, egészében átromantizálódnak.

Alain-Fournier: A titokzatos birtok című regényében a pusztulás díszletei között lep meg a váratlan boldogság s a köznapi életben el nem érhető vagy fenn nem tartható szépség. Pontosan ilyen „titokzatos birtok" a század eleji ifjúság átromantizált köznapi kultúrájában a mozi. A szerzésben tapasztalja meg az ember a dolgokat vagy az elvesztésben? Az első tekintet a dolgok létét, az utolsó tekintet lényegüket tapasztalja meg; az első a lehetőségek teljébe vezet be, az utolsó a beteljesedett valóságtól búcsúzik. A Mircea Eliade által a mitikus élmény immanens ontológiai koncepciójaként leírt elv: „a kezdet tökéletessége" princípiuma az egyén és közösség gyermekkorába, a birtoklás előtti világba vezet. A kezdet tökéletessége Eliade-féle (vagy ha tetszik Rousseau-féle, Fromm-féle, Várkonyi Nándor-féle) koncepciójával nemcsak a „kezdet rettenetessége", durvasága, szűkössége, nyomora állítható szembe (pl. amint Vico és Hegel gondolták). Másik szellemi ellenpróba is kínálkozik, nevezzük így: „a vég tökéletessége". Ezt a princípiumot, a fantázia önszervezése egyik alapprincípiumát, kínál lehetőséget végiggondolni a magyar polgári filmkultúra két világégés között, két támadó imperializmus hódító szándékának árnyékában, két diktatúra Damokles-kardja alatt bekövetkezett rövid virágkora.

A „kezdet tökéletessége" (= mítosz) bizonyos értelemben mélyebb gondolat mint a „vég tökéletessége (= dekadencia), mert a „vég tökéletessége" a kezdethez való újra közel kerülésben áll, nemcsak mert épp a vég tesz lehetővé egy új kezdetet, hanem azért is, mert az eredeti kez-

dethez is közelebb férkőzik a végstádium mind az összefoglalás, mind a megtérés értelmében, mint a közbülső állapotok. Minden lépés elvitt a kezdettől, de a vég a távolító továbblépéseknek is végét jelenti, így ezek fékezése a kezdet befolyását erősíti. Az egyéni életciklus vagy a nagyobb társadalmi egységek életének delelőjén túl az elmúlt vonzóbb mint az eljövendő. Az első életszakaszban a törekvés a döntő, a másodikban a megértés, az elsőben a túllépés, a másodikban az átélt áttekintése, összeolvasása, megértése. Az élet és a ráció is előre visz, a lélek visszafelé. „Úgy tűnik, a lélek órái alapjában véve mindig visszafelé járnak, s így külső öregedésünkkel lehetővé válik, hogy belsőleg egyre közelebb kerüljünk a kezdetekhez."[1004]

A fiatal film kezdet is, mert a technikai fejlődésből új kifejezési eszköz jött létre, s a vég gyermeke is az új művészet, mely a századvégi dekadenciából született. A mozit megelőző generációk irodalmában az álom, ábránd az egyén, sőt az ország egzisztenciamódját, eredendő valószínűtlenségét kezdte jelenteni (Arany László: A délibábok hőse, Asbóth: Álmok álmodója, Herczeg: Álomország stb.) Álomország és álomgyár találkozása bizonyos fajta mozira predesztinál. Mi a régi álomgyár és a mai ingergyár különbsége? Az, hogy az álomgyár még az előző századokban érvényes s a XIX. században kitárgyalt „ideál-reál" oppozíción belül tevékeny, mely egyetlen egységes kontinuum pólusainak tekinti eszményt és valóságot. A víziókat összefogja és átizzítja az ígéret jellege és a követelés hangsúlya. A glamúrfilmi boldogságmitológia a lét egészére irányuló alapbizalom kifejezője. A mozi zarándokhely, amelytől többet várnak, még nem nevezik a „szem rágógumijának" mint a televíziót. A moziba belépő kilépett a létharcból, a tehermentesített erők szabad játékát élvezte, kalandot, akciófilmet, idillt, édent, boldogságmitológiát. Az élet ideális alapprogramjait artikuláló és nem a megvalósítás technikai nehézségeit analizáló régi mozi az ősképek gyűjtőhelye. Az ősprogramok gyűjtőhelyének ősképe, a régi mozi alapmodellje az intrauterin állapot, a televízióé a gyermekszoba. A televízió hozadéka, nóvuma nem a játékfilm, még csak nem is a hír, mint egykor gondolták, hanem a talkshow. A televízió, mely játékkaszinóvá teszi az országot, egyúttal bölcsődét csinál a játékkaszinóból. Hírműsora is szenzációs meseműsor a felnőtt életről, mely máshol zajlik.

A glamúrfilm, a boldogságmitológia akkor jött létre, amikor olyanok ápolták az igaz, jó és szép kultuszát, akiknek nem volt módjuk mindezt megvalósítani; ez magyarázza a vizsgált fantáziavilág infantilis és narcisztikus vonásait, egyszerű formáit és önmagától elbűvölt, valószínűtlen ragyogását, a jellegzetes mozimámort, amely a beteg ember átmeneti egészségérzéséhez hasonlít. A glamúrfilm addig él, amíg a lélek hisz a lét áthatásának lehetőségében.

A XX. század eddig ismeretlen arculatú, újfajta történelmet hozott, amely úthengerként gázol az egyéneken és népeken át. Az újfajta történelem a század elején katasztrófák soraként kopogtat be, csak a század végére konszolidálódik mindennapi életként és globális valóságként. Az eszmék ellen fordulnak a vélekedések; a felfedezők ellen a kutatók; a költők és írók ellen az irodalmárok; a kallódó tehetségek ellen a médiasztárok; a végtelen szellemi szomjúság, a mindent átélni és megérteni akarás ellen a week-end-örömök; az átintellektualizált és általánosított értékek, az igaz, jó és szép ellen a közvetlen voluntáris értékek, az „aki bírja, marja" presztízse, a kivétel ellen a szabály, a különböző joga ellen az egyforma joga, a fenséges és szép előjogai ellen a groteszk joga. A század második felében az élet „túlságosan emberi" vonatkozásait hangsúlyozzák az elbúcsúztatott ideológiai remények és nagy narratívák leghatékonyabb cáfolataként.

Az 1945 utáni film megőrzi az ugar-fóbiát, de elveti az úriemberi kódot (mely ekkor már nem a feudális-nagyúri rendi kód, hanem a gentlemanlike-viselkedés kódja); a kódot elveti, de a komplexust megőrzi s az ugar-fóbiát a teremni, alkotni, beteljesülni vágyó személyiség kódja helyett a szocialista társadalomszervezési kódban értelmezi. Az úriember helyére lép az „új ember", a „közösségi ember", előbb a „népi káder", utóbb a mitizált intellektuel-reformkommunista, mint a gentlemanlike-viselkedés kódja és a szocialista mítosz kompromisszuma.

A szerelmi kód és az „egy nap a világ" komplexus kapcsolata is fellazul, s ezúttal az ötvenes évek filmje a kódot igyekszik őrizni s a komplexust elvetni, elfelejteni, elfojtani, míg a hatvanas évek kultúrája végül a kódot is megtámadja, ám egyúttal elhatalmasodik a bomlás hangulata, s az „egy nap a világ" komplexus új formában reprodukálódik. Már nem az „utolsó napok" sűrített kéjének meghirdetéseként lép fel, csak az egyik napról a másikra élés tét nélküli könnyelműségeként, a pótkielégülések orgiázásaként, a „rozsdatemető" libertinizmusa formájában tengődik.

Lábjegyzet

[1]Kosztolányi Dezső: Homunculusz. In. Kenedi (szerk.): Írók a moziban. Bp. 1971. 503. p.
[2]Kosztolányi Dezső: Mozgóképek a moziról. In. Kenedi (szerk.): Írók a moziban. Bp. 1971. 34. p.
[3]Szép Ernő: Mozi. In. Kenedi (szerk.): Írók a moziban. Bp. 1971. 37. p.
[4]Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1896–1918. Bp. 1966. 265. p.
[5]uo. 264. p.
[6]Nemeskürty István: A mozgóképtől a filmművészetig. Bp. 1961. 350–361. p.
[7]Nemeskürty István. A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 116. p.
[8]Nemeskürty István: A mozgóképtől a filmművészetig. Bp. 1961. 356–361. p.
[9]Balázs Béla: Napló 1914–1922. 2. köt. Bp. 1982. 437. p.
[10]Nemeskürty István: A mozgóképtől a filmművészetig. Bp. 1961. 361–362. p.
[11]Magyar Bálint: A magyar némafilm története. 1896–1918. Bp. 1966. 291. p.
[12]Gál Ernő. In. Mozihét 1917/51.
[13]Josef Navratil: Die Rekonstruktion des Filmes „Sodom und Gomorrha. In. Walter Fritz – Götz Lachmann (Red.): Sodom und Gomorrha – Die Legende von Sünde und Strafe. Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs. Folge 18. Wien, 1988. 12. p.
[14]Walter Fritz: „Sodom und Gomorrha" oder ein Beispiel für Filmarcheologie. In. Fritz – Lachmann. 3. p.
[15]Korda Sándor: A magyar, osztrák és német filmgyártás. In. Mozihét. 1917. Nov. 18.
[16]Götz Lachmann: Graf Alexander Kolowrat und seine Sascha-Film. In. Fritz – Lachmann. 10. p.
[17]Kertész Mihály nyilatkozata a kosztümös filmről. In. Mozihét. 1918/17.
[18]Uo.
[19]Albert Wilkening – Heinz Baumert – Klaus Lippert (Hg.): Film. Leipzig. 1966. 536. p.
[20]Georges Sadoul: A filmművészet története. Bp. 1959. 231. p.
[21]Walter Fritz: „Sodom und Gomorrha" oder ein Beispiel für Filmarcheologie. In. Fritz – Lachmann. 3. p.
[22]Walter Fritz: Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896–1930. Wien, 1981. 90–94. p.
[23]uo. 93. p.
[24]Vajda László: Szodoma és Gomorra. Bp.én. Genius kiadó. 21. p.
[25]uo. 3. p.
[26]Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. Illustrierte Kronen–Zeitung. 1922. Nr. 7782. 3. p.
[27]uo.
[28]Béla Balázs: Fraulein Frau. In. Der Tag. Nr. 28. 1923. IX. 7. 7. p.
[29]Béla Balázs: Der junge Medardus. In. Balázs: Schriften zum Film. Bd. 1. Berlin, 1982. 226. p.
[30]Ulrich Hoppe: Casablanca. München. 1983. 93. p.
[31]Rudolf Oertel: Filmspiegel. Wien. 1941. 211. p.
[32]Michael Korda: A szerencse fiai. A Korda testvérek regényes élete. Bp. 1983. 95. p.
[33]uo. 98. p.
[34]Béla Balázs: Samson und Delila. In. Béla Balázs: Schriften zum Film. Erster Band. „Der sichtbare Mensch". Kritiken und Afsätze 1922–1926. Berlin. 1982. 156. p.
[35]A Corvin három új mesterműve. Főpróba az Uránia-Színházban. In. Mozihét. V. évf. 14. sz.

[36]Michael Korda: A szerencse fiai. Bp. 1983. 106. p.
[37]Magyar Bálint: Az amerikai film. Bp. 1974. 115. p.
[38]Béla Balázs: Samson und Delila. In. Béla Balázs: Schriften zum Film. Erster Band. „Der sichtbare Mensch" Kritiken und Aufsätze. 1922–1926. Berlin. 1982. 158. p.
[39]Halmi Bódog: Molnár Ferenc. Az író és az ember. Bp. 1929. 17. p.
[40]uo. 68. p.
[41]uo. 68. p.
[42]Böhm Károly: Az ember és világa. VI. rész. Az aesthetikai érték tana. Bp. 1942. 113. p.
[43]Herczeg Ferenc: Bizánc. Herczeg Ferenc Munkái. XXIV. köt. Bp. 1925. 23–24. p.
[44]Karinthy Frigyes: Amiről a vászon mesél. Bp. én. (Singer és Wolfner) 11–13. p.
[45]Király István: Intés az őrzőkhöz. Ady Endre költészete a világháború éveiben 1914–1918. Bp. 1982. 1. köt. 233. p.
[46]Makkai Sándor: Sárga vihar. Bp. 1980. 171. p.
[47]uo. 173. p.
[48]Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Bp. 1934. 91. p.
[49]uo. 111. p.
[50]Michael Korda: A szerencsa fiai. Bp. 1983. 86–87. p.
[51]Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Bp. 1934. 112. p.
[52]Márai Sándor: Napló (1943–1944) Bp. 1945. 158. p.
[53]Halász Gábor: Magyar századvég. In. Halász Gábor: Válogatott írásai. Bp. 1959. 360. p.
[54]Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1896–1918. Bp. 1966. 289. p.
[55]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 232. p.
[56]Nemeskürty Istán. Búcsúpillantás. Bp. 1995. 114. p.
[57]Császár Elemér: A magyar regény története. Bp. 1939. 31. p.
[58]György Lajos: A magyar regény előzményei. Bp. 1941. 19. p.
[59]uo. 37. p.
[60]Szinnyei Ferenc: Novella és regényirodalmunk a szabadságharcig. 1. köt. Bp. 1925. 17. p.
[61]György Lajos: A magyar regény előzményei. Bp. 1941. 40. p.
[62]Szinnyei Ferenc: Novella és regényirodalmunk a szabadságharcig. 1. köt. Bp. 1925. 5. p.
[63]György Lajos: A magyar regény előzményei. Bp. 1941. 24. p.
[64]uo. 42. p.
[65]uo. 55. p.
[66]uo. 42. p.
[67]Császár Elemér: A magyar regény története. Bp. 1939. 285. p.
[68]uo. 281. p.
[69]uo. 273. p.
[70]uo. 271. p.
[71]uo. 281. p.
[72]uo. 29. p.
[73]Vértesy Jenő: A magyar romantikus dráma (1837–1850). Bp. 1913. 16. p.
[74]Horváth János: Kisfaludy Károly és íróbarátai. Bp. 1955. 34. p.
[75]uo. 32. p.
[76]Vértesy Jenő: A magyar romantikus dráma. Bp. 1913. 6. p.
[77]uo. 7. p.
[78]Horváth János: Kisfaludy Károly és íróbarátai. Bp. 1955. 35. p.
[79]uo. 49. p.
[80]uo. 49. p.
[81]uo. 38. p.
[82]uo. 53. p.
[83]uo. 65. p.
[84]Kerényi Ferenc: A régi magyar színpadon (1790–1849). Bp. 1981. 146. p.
[85]Vértesy Jenő: A magyar romantikus dráma. Bp. 1913. 222. p.

[86]Hevesi Sándor: A régi népszínmű és a magyar nóta. In. Hevesi Sándor: A drámaírás iskolája. Bp. 1961. 187. p.
[87]uo. 187. p.
[88]Staud Géza. A színház a kapitalizmus korában. XIX. század. Franciaország. In. Hont–Staud (szerk.): A színház világtörténete. 2. köt. Bp. 1986. 35. p.
[89]Hont Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (Írták: Czenner Mihály, Dömötör Tekla, Haraszty Árpádné, Kardos Tibor, Kovács Tivadar, Mályuszné Császár Edit, Staud Géza, Székely György) Bp. 1962. 192. p.
[90]uo. 192. p.
[91]Bárdi Ödön: A régi Vígszínház. Bp. 1957. 178. p.
[92]uo. 179. p.
[93]uo. 179. p.
[94]Komlós Aladár: A magyar költészet Petőfitől Adyig. Bp. 1959. 380. p.
[95]Rónay György: Petőfi és Ady között (1849–1899). Bp. 1981. 198. p.
[96]uo. 209–210. p.
[97]Komlós Aladár: A magyar költészet Petőfitől Adyig. Bp. 1959. 308. p.
[98]uo. 409. p.
[99]uo. 416. p.
[100]Rónay György: Petőfi és Ady között. Bp. 1981. 200. p.
[101]Kosztolányi Dezső: Egy ég alatt. Bp. 1977. 401. p.
[102]Oldal Gábor: Zene futószalagon. A szórakoztató muzsika világtörténete. Bp. 1981. 343. p.
[103]uo. 268. p.
[104]Komlós Aladár: A magyar költészet Petőfitől Adyig. Bp. 1959. 388. p.
[105]uo. 388. p.
[106]Szász Zoltán: A szerelem. Bp. 1917.
[107]Komlós Aladár: A magyar költészet Petőfitől Adyig. Bp. 1959. 416. p.
[108]Komlós Aladár (szerk.): Kiss József, Reviczky Gyula, Komjáthy Jenő válogatott művei. Bp. 1955. 207. p.
[109]Csanádi Imre(szerk.): Századvégi költők. 2. köt. Bp. 1959. 298. p.
[110]Kosztolányi Dezső: A fekete asszonyhoz. In. Kosztolányi Dezső Összes versei. 1. köt. Bp. 1984. 50. p.
[111]uo. 50. p.
[112]Várkonyi Nándor: Az újabb magyar irodalom. 1880–1940. Bp. 1942. 232. p.
[113]Kosztolányi Dezső: Mozgóképek a moziról. In. Kenedi (szerk.): Írók a moziban. Bp. 1971. 35. p.
[114]Almásy László: Az ismeretlen Szahara. Bp. én. (A Magyar Földrajzi Társaság Könyvtára.) 12–13. p.
[115]uo. 126. p.
[116]Krúdy Gyula: Szindbád őszi útja. In. Krúdy: A szerelmi bűvészinas. Bp. 1960. 520. p.
[117]Krúdy Gyula: De Ronch kapitány csodálatos kalandjai. In. Krúdy: A szerelmi bűvészinas. Bp. 1960. 564. p.
[118]uo. 564. p.
[119]Walter Serner: Kino und Schaulust. In. Anton Kaes (hg.): Kino–Debatte Tübingen. 1978. 53. p.
[120]Ilja Ehrenburg. Die Traumfabrik. Chronik des Films. Berlin. 1931. 100. p.
[121]Ferenczi Sándor: Ideges tünetek keletkezése és eltűnése. Bp. 1914. 41. p.
[122]Karl Jaspers: Die geistige Situation der Zeit. Berlin. 1979. 122. p.
[123]uo. 122. p.
[124]Füst Milán: Látomás és indulat a művészetben. Bp. 1963. 292. p.
[125]uo. 292. p.
[126]Camille Paglia: Sexual Personae. Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson. Yale University Press, London, New Haven. 1990. 31. p
[127]uo. 31. p.
[128]uo. 33. p.
[129]uo. 33. p.
[130]uo. 35. p.

[131]uo. 39. p.
[132]Szilágyi Géza: A négy krajcáros. In. Szilágyi Géza: Az ördög nyája. Bp. 1917. 12. p.
[133]Cholnoky László: Pillangók. In. Cholnoky László: Prikk mennyei útja. Bp. 1958. 205. p.
[134]Cholnoky László: Agaphoné. In. Cholnoky: Prikk mennyei útja. Bp. 1958. 153. p.
[135]Karinthy Frigyes: Gépisten, jöjjön el a te országod. Gondolatok a moziban. In. Karinthy: Szavak pergőtüzében. Bp. 1984. 273. p.
[136]Karinthy Frigyes: Film. In. Karinthy: Címszavak a Nagy Enciklopédiához. I. köt. Bp. 1980. 432. p.
[137]uo. 433. p.
[138]André Bazin: A fénykép ontológiája. In. Bazin: Tanulmányok a filmművészetről. Bp. 1977. 28. p.
[139]Roland Barthes: Világoskamra. Bp. 1985. 100. p.
[140]uo. 92. p.
[141]uo. 100. p.
[142]Jordáky Lajos: Az erdélyi némafilmgyártás története (1903–1930). Bukarest. 1980. 96. p.
[143]James G. Frazer: Az aranyág. Bp. 1965. 25. p.
[144]André Bazin: A fénykép ontológiája. In. Bazin: Tanulmányok a filmművészetről. Bp. 1977. 29. p.
[145]Jékely Zoltán: Filmkirálynő képe alá. In. Kenedi János (szerk.): Írók a moziban. Bp. 1971. 127. p.
[146]Balázs Béla: Halálesztétika. In. Balázs Béla: Halálos fiatalság. Bp. 1974. 293. p.
[147]uo. 292. p.
[148]Ortega y Gasset: Gondolatok a regényről. In. Ortega y Gasset: Korunk feladata. Bp. 1944. 153. p.
[149]Siegfried Kracauer: A film elmélete. 1. köt. Bp. 1964. 53. p.
[150]Christian Metz: A képzeletbeli jelentő. Filmtudományi Szemle 1981/2. 78. p.
[151]uo. 80. p.
[152]José Ortega y Gasset: A szerelemről. Bp. 1991. 71–72. p.
[153]Földi Mihály: A csábító. Bp. én. (Franklin kiadás). 44. p.
[154]uo. 44. p.
[155]uo. 45. p.
[156]uo. 45. p.
[157]Remenyik Zsigmond: Vész és kaland. In. Remenyik Zsigmond: Őserdő. Vész és kaland. Bp. 1960. 114–115. p.
[158](–): Esküvőn voltam. Színház és Mozi. 1921. 1. sz. 26–27. p.
[159]Béla Balázs: Samson und Delila. In. Balázs: Schriften zum Film. Erster Band. „Der sichtbare Mensch" Kritiken und Aufsatze. 1922–1926. Berlin. 1982. 157. p.
[160]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 136. p.
[161]Hevesy Iván: A némafilm története. 1. köt. Bp. 1967. 346. p.
[162]Nemeskürty István: A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907–1930). Bp. 1961. 36. p.
[163]Karinthy Frigyes: Tapsolnak a moziban. In. Karinthy: Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 1. köt. Bp. 1980. 422. p.
[164]Szabó Dezső: A mozi. In. Szabó Dezső: Panasz. Bp. én. (Genius kiadás) 210. p.
[165]uo. 216. p.
[166]uo. 219–220. p.
[167]uo. 224. p.
[168]Carlo Lizzani: Az olasz film története. Bp. 1981. 15. p.
[169]Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1896–1918. Bp. 1966. 295. p.
[170]René Clair: A film tegnap és ma. Bp. 1977. 263. p.
[171]Szamosi Elek: Iglói diákok. Délibáb. 1935. 10. szám. 62. p.
[172]Pereg a film. Délibáb. 1935. 49. szám. 64. p.
[173]Kosztolányi Dezső: Mozigépész. In. Kosztolányi: Bölcsőtől a koporsóig. Bp. 1987. 335. p.
[174]Somló István: Válasz fizetve. Színházi Élet. 1935. 11. szám. 51. p.
[175]Idézi Kőháti Zsolt: Magyar film hangot keres (1931–1938). Filmspirál II. évf. (1996) 3. sz. 13. p.
[176]B. Nagy László: „A biztos ismeretlen" In. B. Nagy László: A látvány logikája. Bp. 1974. 269–270. p.
[177]Hevesi Iván: A fotóművészet egyetemes története. Bp. én. (Budapesti Fotóklub és Népművelési Intézet kiad.). 140. p.

[178]uo. 143. p.
[179]uo. 143–144. p.
[180]uo. 144. p.
[181]uo. 144. p.
[182]Hevesi Sándor: A mai dráma válsága. In. Czenner Mihály (szerk.): Az ismeretlen közönség. Hevesi Sándor színházi műhelytanulmányai. Bp. 1976. 103. p.
[183]Elsa Morante: Arturo szigete. Bp. 1966. 96–97. p.
[184]uo. 97. p.
[185]uo. 97. p.
[186]Arnold Hauser: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. 2. köt. Bp. 1968. 360. p.
[187]J. Huizinga: A holnap árnyékában. Bp. 1991. 95. p.
[188]Marlene Dietrich: Nehmt nur mein Leben. Berlin. 1984. 98. p.
[189]Hevesi Sándor: Tömeg és közönség. In. Czenner Mihály (szerk.): Az ismeretlen közönség. Hevesi Sándor színházi műhelytanulmányai. Bp. 1976. 61. p.
[190]Hevesi Sándor: Színház. Bp. 1938. 18. p.
[191]Magyar Bálint – Nemeskürty István: A magyar film. In. Bán Róbert – Magyar Bálint – Nemeskürty István – Pánczél Lajos: A tizedik múzsa. Bp. 1968. 154–155. p.
[192]Szabó Zoltán: Három film. In. Szabó Zoltán: Hazugság nélkül. 3. köt. Bp. én. 425. p.
[193]Feuerbach: A kereszténység lényege. Bp 1961. 185. p.
[194]uo. 183.
[195]uo. 189. p.
[196]Szabó Zoltán: Egy skandináv utazó magyar filmekről ír naplójában. In. Szabó Zoltán. Hazugság nélkül. 3. köt. Bp. én. 456. p.
[197]uo. 457. p.
[198]Manuel Puig: Rita Hayworth árulása. Bp. én. (Modern Könyvtár). 78. p.
[199]Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete. Bp. 1966. 215. p.
[200]Georges Sadoul: A filmművészet története. Bp. 1959. 284. p.
[201]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 148. p.
[202]Joe Pasternak: Őszinte levél a magyar filmgyártásról. Színházi Élet. 1935. 2. szám. 49. p.
[203]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 12. sz. 931. p.
[204]Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete. Bp. 1966. 215. p.
[205]Móricz Zsigmond: Minden figura élő alak volt... Színházi Élet. 1935. 39. szám. 52. p.
[206]Hunyady Sándor levele a magyar filmekről. Színházi Élet. 1936. 50. szám. 46. p.
[207]Karinthy Frigyes: A mi időnk következik most. Színházi Élet. 1935. 10. szám. 59. p.
[208]Erdős Renée: Légy jó mindhalálig. Színházi Élet. 1936. 14. szám. 23. p.
[209]Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 299. p.
[210]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 102. p.
[211]uo. 102. p.
[212]Gaál Béla. Filmelmélet (Összeállította lovag Negrelli Béla és Várhidy Károly I. éves rendezőnövendékek) Bp. 1939. 1–2. p.
[213]uo. 2. p.
[214]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 101–102. p.
[215]uo. 102. p.
[216]Vitéz Miklós: Az Évforduló születésnapjára. Délibáb. 1936. 37. szám. 67. p.
[217]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 102. p.
[218]Dálnoky János: Így készül a magyar film. Bp. 1942. 171. p.
[219]uo. 171. p.
[220]uo. 172. p.
[221]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 102. p.
[222]uo. 102. p.

[223]Orbók Attila: A magyar film útja. Délibáb. 1936. 21. szám. 66. p.
[224]uo. 66. p.
[225]uo. 66. p.
[226]Szalay Károly: A geg nyomában. Bp. 1972. 312. p.
[227]Kőháti Zsolt: Magyar film hangot keres. Filmspirál II. évf. (1996) 4. szám. 124. p.
[228]Carlo Lizzani: Az olasz film története. Bp. 1981. 86. p.
[229]Nemeskürty István: A magyar hangosfilm első évei 1931–1938. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 105. p.
[230]Havas Albert: Korda Sándor hazakészül Joinville-ből. Színházi Élet. 1931. 19. szám. 78. p.
[231]Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1896–1918. Bp. 1966. 150. p.
[232]Idézi Jordáky Lajos: Az erdélyi némafilmgyártás története. Bukarest. 1980. 51. p.
[233]Berend Pál: „Shakespeare csapnivaló filmszerző lett volna" – mondja a Délibábnak Nóti Károly. Délibáb. 1936. 34. sz. 79. p.
[234]Nemeskürty István: Diák, írj magyar éneket. A magyar irodalom története 1945-ig. Bp. 1983. 2. köt. 789. p.
[235]Vértesy Jenő: A magyar romantikus dráma (1837–1850). Bp. 1918. 22. p.
[236]Nemeskürty István: Diák, írja magyar éneket. Bp. 1982. 2. köt. 789. p.
[237]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 381. p.
[238]Lohr Ferenc: A filmszalag útja. Bp. 1941. 106. p.
[239]uo. 107. p.
[240]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 95. p.
[241]Szűcs Ádám: Az igazi filmművészetről. Bp. én. 119. p.
[242]Pap Sándor (a Projectograph rt. cégvezetője): A magyar filmgyártás racionalizálása. Filmkultúra. 1936. 1. szám.
[243]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 161. p.
[244]Balogh Béla: A film lélektana. In. Filmspirál 5. II. évf. (1966) 4. sz. 142. p.
[245]Nemeskürty István: A magyar hangosfilm első évei (1931–1938). In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története. Bp. 1975. 101–103. p.
[246]Szalay Károly: A geg nyomában. Bp. 1972. 249. p.
[247]uo. 253. p.
[248]Gaál Béla: A magyar filmszínészgárda felfedezése és kialakulása. Filmkultúra. 1937. 5. szám. 3. p.
[249]Hunyady Sándor levele a magyar filmekről. Színházi Élet. 1936. 49. szám. 46. p.
[250]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 4. sz. 312. p.
[251]Sebestyén Károly: Dramaturgia. Bp. 1919. 321. p.
[252]uo. 320. p.
[253]Szigligeti Ede: A dráma és válfajai. Bp. 1874. 258. p.
[254]uo. 251. p.
[255]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 56. p.
[256]uo. 24. p.
[257]Hevesi Sándor: Színház. Bp. 1938. 16. p.
[258]Georg Seesslen: Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams. Reinbek bei Hamburg. 1980. 15. p.
[259]uo. 16. p.
[260]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 382. p.
[261]Wass Albert: Mire a fák megnőnek. Bp. 1942. 152. p.
[262]Remenyik Zsigmond: Bűntudat. In. Remenyik: Bűntudat – Ősök és utódok. Bp. 1976. 150–151. p.
[263]Polányi Károly: A nagy átalakulás. Bp. 1997. 35. p.
[264]Hunyady Sándor: Géza és Dusán. Bp. én. Athenaeum. 204. p.
[265]Együtt vagy külön menjenek nyaralni a házastársak. Színházi Élet. 1936. 25. sz. 32. p.
[266]uo. 32. p.
[267]Ady Endre: Móricz Zsigmond. In. Varga József – Vezér Erzsébet (szerk.): Ady Endre az irodalomról. Bp. 1961. 258. p.

[268]uo. 258. p.
[269]Jókai Mór: Politikai divatok. Centenáriumi kiadás. Bp. 1925. 44. p.
[270]Lesznai Anna: Kezdetben volt a kert. 1. köt. Bp. 1966. 226. p.
[271]Aszlányi Károly: Aludni is tilos. In. Aszlányi: Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 247. p.
[272]Janovics Jenő: A magyar dráma irányai. Bp. 1907. 290. p.
[273]uo. 291. p.
[274]Kispéter Miklós: A győzelmes film. Bp. én. 319. p.
[275]Komlós Aladár: A magyar költészet Petőfitől Adyig. Bp. 1959. 410. p.
[276]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 16. p.
[277]uo. 14. p.
[278]Márai Sándor: Napló (1943–1944). Bp. 1945. 267–268. p.
[279]Karácsony Sándor: Az egyetemes euramerikai modern ember. In. Karácsony Sándor: Ocsudó magyarság. 1942. 429. p.
[280]uo. 428. p.
[281]uo. 429. p.
[282]Szécsy János: Az erőszak kora. Bp. 1943. 177. p.
[283]Anna Freud: Az én és az elhárító mechanizmusok. Bp. 1994. 47–51. p.
[284]Claude Lévi-Strauss: Mythologiques I. Le crue et le cuit. Paris 1964. 325–347 p.
[285]G. García Márquez: Száz év magány. Bp. 1971. 239. p.
[286]Christian Metz: A képzeletbeli jelentő. Filmtudományi Szemle 1981/2. 44. p.
[287]Georges Sadoul: A filmművészet története. Bp. 1959. 251–252 p.
[288]Hevesy Iván: Adalékok a magyar némafilm történetéhez. Filmkultúra. 1961. 9. szám. 155. p.
[289]Lengyel Menyhért: Utolsó csengetés a magyar hangosfilm érdekében. Színházi Élet. 1931. 21. szám. 18. p.
[290]uo. 18. p.
[291]Hevesy Iván: Adalékok a magyar némafilm történetéhez. Filmkultúra. 1961. 9. szám. 135. p.
[292]uo. 135–136. p.
[293]uo. 158. p.
[294]Lyka Károly: Magyar művészet Münchenben. Bp. 1982. 19. p.
[295]Galamb Sándor: A magyar dráma története 1867-től 1896-ig. 2. köt. Bp. 1944. 323. p.
[296]Szalay Károly: A geg nyomában. Bp. 1972. 201. p.
[297]Janovics Jenő: A magyar dráma irányai. Bp. 1907. 229. p.
[298]Noszlopi László: A nyárspolgár nagy rejtélye. In. Noszlopi: A meghamisított szellem korszaka. Bp. én. 115. p.
[299]Halász Gábor: Magyar századvég. In. Halász Gábor: Válogatott írásai. Bp. 1959. 361. p.
[300]Németh G. Béla: A „közepes ember" felmagasztalása. In. Németh G. Béla: Mű és személyiség. Bp. 1970. 524. p.
[301]Németh G. Béla: Beöthy Zsolt. In. Németh G. Béla: Mű és személyiség. Bp. 1970. 348. p.
[302]Németh G. Béla: A „közepes" ember felmagasztalása. In. Németh G. Béla: Mű és személyiség. Bp. 1970. 525. p.
[303]uo. 526. p.
[304]Böhm Károly: Ember és világa. VI. rész. Az aesthetikai érték tana. Bp. 1942. 337–344. p.
[305]Fülep Lajos: A nép mulat. In. Fülep: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. 2. köt. Bp. 1974. 69. p.
[306]uo. 70. p.
[307]Fülep Lajos: Beszéd a nappal. In. Fülep: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. 2. köt. Bp. 1974. 42. p.
[308]uo. 42. p.
[309]Hans Peter Duerr: Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozess. Band 1. Frankfurt am Main. 1988.
[310]Fülep Lajos: Beszéd a nappal. In. Fülep: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. 2. köt. Bp. 1974. 41. p.

[311]Kilián Zoltán: Gépművészetek. Bp. 1941. 210. p.
[312]Lukács György: Az esztétikum sajátossága. 2. köt. Bp. 1965. 475–478. p.
[313]Szabó Zoltán: Egy skandináv utazó magyar filmekről ír naplójában. In. Szabó Zoltán: Hazugság nélkül. 3. köt. Bp. én. 458. p.
[314]Hevesy Iván: Adalékok a magyar némafilm történetéhez. Filmkultúra. 1951. 9. szám. 144. p.
[315]Idézi Vécsey Irén: Hunyady Sándor. Bp. 1973. 175. p.
[316]uo. 176. p.
[317]Kosztolányi: Mozigépész. In. Kosztolányi: Bölcsőtől a koporsóig. Bp. 1987. 336. p.
[318]Füst Milán: Napló. 2. köt. Bp. 1976. 365. p.
[319]Kőháti Zsolt: Magyar film hangot keres (1931–1938). Filmspirál. II. évf. (1996) 3. szám. 25. p.
[320]Sík Sándor: Esztétika. III. köt. A művészet. Bp. 1942. 305. p.
[321]Rudolf Arnheim: A film mint művészet. Bp. 1962. 157. p.
[322]Kodolányi János: Esti beszélgetés. Bp. 1944. 209–210 p.
[323]Siegfried Kracauer: Moziba mennek a kis bolti lányok. In. Salyámosy Miklós (szerk.): Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai. Bp. 1981. 709. p.
[324]Gozsdu Elek: Egy falusi mizantróp In. Gozsdu Elek: Köd. Bp. 1969. 248. p.
[325]Kodolányi János: Feketevíz. In. Kodolányi János Művei. Athenaeum kiadás. Bp. én. 33. p.
[326]Karinthy Frigyes: „Szomorú vasárnap" A halhatatlan giccs. In. Karinthy: A szavak pergőtüzében. Bp. 1984. 727–728. p.
[327]uo. 730. p.
[328]Karinthy Frigyes: Banalitás. In. Karinthy: Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 1. köt. Bp. 1980. 417. p.
[329]Karinthy Frigyes: „Szomorú vasárnap". In. Karinthy: A szavak pergőtüzében. Bp. 1984. 728. p.
[330]Szabó Dezső: A legfiatalabb irodalom. In. Szabó Dezső: Egyenes úton. Bp. én. (Genius kiadás). 182. p.
[331]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941. Bp. 1942. 26. p.
[332]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 101. p.
[333]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 662. p.
[334]Babay József: Édesanyám. Bp. 1941. 4. p.
[335]Márai Sándor: Szindbád hazamegy. Bp. 1943. 40. p.
[336]Kaffka Margit: Színek és évek. In. Kaffka regényei. Bp. 1962. 1. köt. 80. p.
[337]Mollináry Gizella: Meddő szüret után... Bp. én. 1. köt. 52. p.
[338]Mollináry Gizella: Vádoltuk egymást. Bp. 1943. 2. köt. 193. p.
[339]Mollináry Gizella: Betelt a föld hamisággal. Bp. én. 1. köt. 147. p.
[340]Aszlányi Károly: Aludni is tilos. In. Aszlányi: Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 218. p.
[341]Remenyik Zsigmond: Bűntudat. In. Remenyik: Bűntudat – Ősök és utódok. Bp. 1976.
[342]Babits Mihály: Halálfiai. Bp. 1972. 88. p.
[343]Földes Jolán: A halászó macska utcája. Bp. én. 118. p.
[344]Kassák Lajos: Egy ember élete. Bp. én. 7. köt. 58. p.
[345]Bónyi Adorján: A kék bálvány (Milliók Könyve 196. szám.) Bp. 1930. 4. p.
[346]Filmkultúra. 1933. 1. szám. 12. p.
[347]Claude Lévi–Strauss: Mythologiques. Le cru et le cuit. Paris. 1964. 62. p.
[348]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941. Bp. 1942. 22. p.
[349]Báró Wlassics Gyula: A magyar film szellemi fejlődése. In. Lajta: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 5. p.
[350]uo. 4. p.
[351]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 34. p.
[352]uo. 38. p.
[353]Kosztolányi Dezső: Rökk Marika – Viki. Ünnep, 1935. január 30. In. Kosztolányi Dezső: Színházi esték. 2. köt. Bp. 1978. 622. p.
[354]uo.623. p.
[355]uo. 623. p.
[356]Nemeskürty István: A magyar hangosfilm első évei 1931–1938. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 34. p.

[357]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 360. p.
[358]Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. Bp. 1972. 392. p.
[359]uo. 392. p.
[360]Szigligeti Ede: A dráma és válfajai. Bp. 1874. 495. p.
[361]Lukács György: Egy rossz regény margójára. Molnár Ferenc: Isten veled szívem. In. Lukács György: Új magyar kultúráért. Bp. 1948. 189–190. p.
[362]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története. Bp. 1991. 121. p.
[363]Új film, új primadonna. Délibáb. 1935. 3. szám. 66. p.
[364]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 205. p.
[365]uo. 210 p.
[366]uo. 206. p.
[367]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 116. p.
[368]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 209. p.
[369]T.S.: Filmekről, amelyek nem jutnak el hozzánk. Délibáb. 1935. 7. szám. 73–74. p.
[370]Mikszáth Kálmán: Nagy Ignácz. In. Nagy Ignácz: Magyar titkok. (Magyar Regényírók Képes Kiadása. 5.) Bp. 1908. 1. kötet VII. p.
[371]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 370. p.
[372]Sas György: 400 sor a Hyppolit-rejtélyről. Film Színház Muzsika. 1972. jún. 10. 18. p.
[373]Sas György: Emlékezés a Hyppolitra. Színház és mozi. 1956. aug. 18. 17. p.
[374]Lukács György: Curriculum vitae. Bp. 1982. 12. p.
[375]Mezei József: A magyar regény. Bp. 1973. 561. p.
[376]Remenyik Zsigmond: Bűntudat. Ősök és utódok. Bp. 1976. 92–93. p.
[377]Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 122. p.
[378]uo. 121. p.
[379]Török Gyula: A zöldköves gyűrű. Bp. 1973. 363. p.
[380]uo. 367. p.
[381]Oláh Gábor: A táltosfiú. Bp. 1969. 100. p.
[382]Gyertyán Ervin: Mit ér a film, ha magyar? Bp. én. 25. p.
[383]Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 119. p.
[384]Molière összes színművei. 2. köt. Bp. 1966. 560. p.
[385]uo.
[386]uo.
[387]539. p.
[388]563. p.
[389]Gyertyán: Mit ér a film, ha magyar? Bp. én. 25. p.
[390]Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 119. p.
[391]Nemeskürty István: A magyar film története (1912–1964). Bp. 1965. 147. p.
[392]Jung: Zur Psychologie der Trickstерfigur. In. C. G. Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke. Neunter Band. Erster Halbband. Olten und Freiburg. 1983. 271. p. – Mircea Eliade: Der „Trickster". In. Eliade: Die Sehnsucht nach dem Ursprung. Frankfurt am Main. 1976. 207. p.
[393]Pierre Bourdieu: La distinction. Critique sociale du jugement. Paris. 1979.
[394]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 94. p.
[395]Kőháti Zsolt: Magyar film hangot keres (1931–1938). Filmspirál II. évf. (1996). 1. sz. 122. p.
[396]Karácsony Sándor: A cinikus Mikszáth. Bp. 1944.
[397] Ember Ernő: A magyar népszínmű története. Debrecen. 1934. 9. p.
[398]Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Bd. 1. 1895–1928. Berlin, 1972. 39. p.
[399]Mezei József: A magyar regény. Bp. 1973. 555. p.
[400]uo. 628. p.

[401]Anna Ahmatova: Jobb lett volna. Fordította Rab Zsuzsa. In. Ahmatova: Idők futása. Bp. 1967. 10. p.
[402]Juhász Gyula: Magyar poétika. Poétikai tanításom kis tükre. In. Juhász Gyula: Örökség. Válogatott prózai írások. 1. köt. Bp. 1958. 79. p.
[403]Gyulai Pál: Szigligeti A lelenc bírálata. In. Gyulai: Dramaturgiai dolgozatok. 1. köt. Bp. 1908. 571. p.
[404]Ember Ernő: A magyar népszínmű története. Debrecen. 1934. 32. p.
[405]Hevesi Sándor: A régi népszínmű és a magyar nóta. In. Hevesi: A drámaírás iskolája. Bp. 1961. 185. p.
[406]Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. Bp. 1972. 429. p.
[407]Szigligeti Ede: A dráma és válfajai. Bp. 1874. 434. p.
[408]uo. 309. p.
[409]Ember Ernő: A magyar népszínmű története. Debrecen. 1934. 27 p.
[410]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1993. 124. p.
[411]Gregor–Patalas: A film világtörténete. Bp. 1966. 180. p.
[412]Georges Sadoul: A filmművészet története. Bp. 1959. 256. p.
[413]Hauser Arnold: A művészet szociológiája. Bp. 1982. 716. p.
[414]Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. 1. köt. Fankfurt am Main. 1959. 395. p.
[415]Nemeskürty István: Egy magyar filmszinész: Kabos Gyula. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 330. p.
[416]Nemeskürty István: Maradandó értékek (A filmművészet felé). In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 132. p.
[417]Vajda János: Találkozások. In. Vajda János Összes Művei. III. köt. Bp. 1977. 233. p.
[418]uo. 237. p.
[419]uo. 234. p.
[420]uo. 233. p.
[421]uo. 248. p.
[422]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 110. p.
[423]uo. 110. p.
[424]Vaszary Gábor: Tavaszi eső. Bp. 1941. 15. p.
[425]Kőháti Zsolt: Magyar film hangot keres (1931–1938). Filmspirál. II. évf. (1996) 1. sz. 115. p.
[426]Rónay György: Petőfi és Ady között. Bp. 1981. 208. p.
[427]Idézi Molnár István: Fejős Pál és a Tavaszi zápor. In. Filmkultúra. 4. szám. 1960. október. 116. p.
[428]uo. 116. p.
[429]Ulrich Gregor – Enno Patalas: A film világtörténete. Bp. 1966. 187. p.
[430]uo. 187. p.
[431]Idézi Molnár István: Fejős Pál és a Tavaszi zápor. Filmkultúra. 4. szám. 1960 október. 116. p.
[432]Nemeskürty István: Maradandó értékek. in. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 173. p.
[433]Philippe Haudiquet: Paul Fejos. Paris. 1968. 547. p.
[434]Mihály István: Ítél a Balaton. In. Mihály István: Mindig az a perc... Bp. 1994. 248. p.
[435]uo. 249. p.
[436]uo. 249. p.
[437]uo. 252. p.
[438]uo. 252. p.
[439]Philippe Haudiquet: Paul Fejos. Paris. 1968. 524. p.
[440]uo. 523. p.
[441]Ady Endre: Móricz Zsigmond. In. Varga – Vezér (szerk.). Ady Endre az irodalomról. Bp. 1961. 259. p.
[442] uo. 259. p.
[443]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941. Bp. 1942. 39. p.
[444]Sebestyén Károly: Dramaturgia. A drámai műfajok története és elmélete. Bp. 1919. 325. p.
[445]Castiglione Henrik – Székely Sándor: Filmlexikon. Bp. én. 223. p.
[446]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941. Bp. 1942. 45. p.
[447]Székely István: Hogyan készül az amerikai revü? Színházi Élet. 1935. 8. sz. 98. p.
[448]Smolka János: Mesegép a valóságban. Bp. én. 165. p.

[449]Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Bp. 1934. 38. p.
[450]uo. 122. p.
[451]Vaszary Gábor: Vigyázz, ha jön a nő. Bp. 1936. 210 p.
[452]uo. 122. p.
[453]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 99. p.
[454]uo. 102. p.
[455]uo. 103. p.
[456]uo. 116. p.
[457]Pintér Jenő: Századunk irodalma. Bp. 1943. 395. p.
[458]Voinovich Géza: Herczeg Ferenc színművei. In. Kornis (szerk.). 80 év. Herczeg Ferenc. Bp. 1943. 94. p.
[459]Pintér Jenő: Századunk irodalma. Bp. 1943. 394. p.
[460]Nemeskürty István – Szántó Tibor: A magyar filmművészet képes története. Bp. 1985. 21. p.
[461]uo. 21. p.
[462]Lohr Ferenc: A filmszalag útja. Bp. 1941. 163. p.
[463]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 357. p.
[464]Nemeskürty István:A magyar film története (1912–1963). Bp. 1965. 107. p.
[465]Berend Pál: „Shakespeare csapnivaló filmíró lett volna." – mondja a Délibábnak Nóti Károly. Délibáb. 1936. 34. sz. 80. p.
[466]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 104. p.
[467]Ignotus: Olvasás közben. Bp. 1908. 10. p.
[468]Ignácz Rózsa: Rézpénz. Bp. 1941. 447. p.
[469]Nemeskürty István: A magyar film története (1912–1963). Bp. 1965. 141. p.
[470]Mircea Eliade: Az örök visszatérés mítosza. Bp. 1993. 38. p.
[471]Sigmund Freud: Adalékok a szerelmi élet pszichológiájához. In. Freud: A szexuális élet pszichológiája. Sigmund Freud Művei. IV. Bp. 1995. 165. p.
[472]Vitéz Somogyváry Gyula: A pirossapkás kislány. Bp. 1942. 435. p.
[473]uo. 437. p.
[474]Herczeg Ferenc: Szabolcs házassága. Gyűjteményes díszkiadás XIII. Bp. én. 29. p.
[475]Pekár Gyula: A talizmán. Bp. 1937. 100–101. p.
[476]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941. Bp. 1942. 43. p.
[477]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 135. p.
[478]uo. 135. p.
[479]Abonyi Lajos: A „pénzes molnár" románca. Egyetemes Regénytár. IV. évfolyam XII. köt. Bp. én. 112. p.
[480]Kaffka Margit: Színek és évek. Mária évei. Bp. én. 78–79. p.
[481]Lukács György: A történelmi regény. Bp. 1947. 78–79. p.
[482]Lohr Ferenc: A filmszalag útja. Bp. 1941. 169. p.
[483]Nemeskürty István: A magyar hangosfilm első évei 1931–1938. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 38. p.
[484]Gergely Jenő: Magyarország története 1919 őszétől a II. világháború végéig. Bp. 1991. 64. p.
[485]Herczeg Ferenc: Álomország. Gyűjteményes Díszkiadás XI. Bp. 1925. 117. p.
[486]uo.
[487]uo. 118. p.
[488]Hatan az élen. Délibáb. 1935. 7. szám. 72. p.
[489]Zsolt Béla: Premier plánban. Színházi Élet 1936. január 19. 4. sz. 39. p.
[490]Herczeg Ferenc: Álomország. Gyűjteményes Díszkiadás XI. Bp. 1925. 71. p.
[491]uo. 67. p.
[492]Michael Balint: Eros und Aphrodite. In. Balint: Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse. Frankfurt am Main – Berlin – Wien. 1981. 77. p.
[493]Mikszáth Kálmán: A Noszty fiu esete Tóth Marival. 2. köt. Bp. 1912. 133. p.
[494]Molnár Ferenc: Riviera. Molnár Ferenc Művei 20. köt. (Franklin Társulat) Bp. én. 131. p.
[495]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 124. p.

[496]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941. Bp. 1942. 44. p.
[497]Herczeg Ferenc: Szabolcs házassága. Gyűjteményes Díszkiadás XIII. Bp. 1925. 99. p.
[498]uo. 101. p.
[499]uo. 89. p.
[500]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 130. p.
[501]Nemeskürty István: Maradandó értékek. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 125. p.
[502]uo. 125. p.
[503]Fritz Künkel: A közösség. A közösséglélektan alapfogalmai. Bp. 1940. 73. p.
[504]Tersánszky Józsi Jenő: Viszontlátásra drága... Magyar Elbeszélők. Bp. 1970. 43. p.
[505]Szép Ernő: Lila ákác. Ádámcsutka. Bp. 1967. 228. p.
[506]Molnár Ferenc: Olympia. Molnár Ferenc Művei. 20. köt. (Franklin Társulat) Bp. én. 260. p.
[507]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 671. p.
[508]uo. 671. p.
[509]Riedl Frigyes: A magyar dráma története. 2. köt. Bp. 1939. 178. p.
[510]uo. 179. p.
[511]uo. 178. p.
[512]José Ortega y Gasset: A tömegek lázadása. Bp. én. 21. p.
[513]uo. 71. p.
[514]Wass Albert: Mire a fák megnőnek. Bp. 1942. 287. p.
[515]uo. 287. p.
[516]Karácsony Sándor: Ocsudó magyarság. Bp. 1942. 271. p.
[517]uo. 271. p.
[518]Márai Sándor: Eszter hagyatéka. Két kisregény. Márai Sándor Válogatott Munkái. Bp. én. 75. p.
[519]uo. 93. p.
[520]uo. 106. p.
[521]uo. 112. p.
[522]ba.: Helyet az öregeknek! Pesti Hírlap. 1934. XI. 30. 18. p.
[523]Fritz Künkel: A közösség. Bp. 1940. 70. p.
[524]Hatvany Lili mozilevele. Színházi Élet. 1936. 4. sz. január 19. 10. p.
[525]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 2. sz. 141. p.
[526]Arany László: A délibábok hőse. In. Németh G. Béla (szerk.): Arany László válogatott művei. Magyar Klasszikusok. Bp. 1960. 153. p.
[527]uo. 152. p.
[528]uo. 143. p.
[529]uo. 143. p.
[530]uo. 173. p.
[531]uo. 177. p.
[532]László Anna: Hevesi Sándor. Bp. 1960. 95. p.
[533]uo. 95. p.
[534]Herczeg Ferenc: Sirokkó. Herczeg Ferenc Munkái. XXIX. (Singer és Wolfner) Bp. 1925. 17. p.
[535]uo. 38. p.
[536]Molnár Ferenc: A testőr. Molnár Ferenc Művei. 16. köt. (Franklin Társulat) Bp. én. 94. p.
[537]uo. 94. p.
[538] Herczeg Ferenc: Sirokkó. Herczeg Ferenc Munkái XXIX. (Singer és Wolfner) Bp. 1925. 42. p.
[539]Herczeg Ferenc: Kék róka. Herczeg Ferenc Munkái XXIX. (Singer és Wolfner) Bp. 1925. 38. p.
[540]Herczeg Ferenc: Sirokkó. Herczeg Ferenc Munkái XXIX. (Singer és Wolfner) Bp. 1925. 68. p.
[541]Herczeg Ferenc: Kék róka. Herczeg Ferenc Munkái XXIX. (Singer és Wolfner) Bp. 1925. 26. p.
[542]Schöpflin Aladár: A magyar irodalom története a XX. században. Bp. 1937. 43. p.
[543]Szomory Dezső: Az idegen nő. In. Szomory Dezső: Az Irgalom hegyén. Bp. 1964. 156. p.
[544]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941. Bp. 1942. 43. p.
[545]t. p.: Az angol Meseautó. Színházi Élet. 1935. 35. sz. 46. p.

[546]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 137. p.
[547]uo. 137. p.
[548]uo. 137. p.
[549]Móricz Virág: Tíz év. 1. köt. Bp. 1981. 498–499. p.
[550]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 450. p.
[551]Nemeskürty István: A meseautó utasai. Bp. 1965.
[552]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 120. p.
[553]uo. 120. p.
[554]uo. 121. p.
[555]uo. 124. p.
[556]uo. 123. p.
[557]uo. 118. p.
[558]Nemeskürty István: A filmművészet nagykorúsága. Bp. 1966.
[559]Bikácsy Gergely: Meseautóval Voronyezsig. In. Bujdosó Dezső (szerk.): Filmízlés, filmműveltség. Filmbarátok Kiskönyvtára 7. sz. Bp. én.
[560]uo. 42. p.
[561]uo. 43. p.
[562]uo. 44. p.
[563]Berend T. Iván: Válságos évtizedek. Bp. 1987. 464. p.
[564]uo. 468. p.
[565]uo. 468. p.
[566]uo. 469. p.
[567]Gál Péter: Régi árnyak színháza. A Filmmúzeum. Népszabadság. 1957. március 20. 3. p.
[568]Brecht: Társaidtól válj el a pályaudvaron (Ford.Bernáth István) In. Brecht:Versek. Bp. 1965. 57. p.
[569]Herczeg Ferenc: Kék róka. Herczeg Ferenc Munkái XXIX. (Singer és Wolfner). Bp. 1925. 71–72. p.
[570]Pintér Jenő: Századunk magyar irodalma. Bp. 1943. 1179–1180. p.
[571]Szomaházy István: Mesék az írógépről. Szomaházi István Munkái. Bp. én. 151. p.
[572]uo. 160. p.
[573]uo. 216. p.
[574]uo. 116. p.
[575]Szomaházy: A méltóságos asszony. Szomaházy István Munkái. Bp. 1909. 131. p.
[576]Szomaházy: Mesék az írógépről. Bp. én. 117. p.
[577]uo. 7. p.
[578]uo. 20. p.
[579]uo. 131. p.
[580]uo. 117. p.
[581]Szomaházy: A méltóságos asszony lovagjai. Szomaházy István Munkái. Bp. 1909. 84–85. p.
[582] Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 128. p.
[583]Komlós Aladár: A magyar költészet Petőfitől Adyig. Bp. 1959. 346. p.
[584]Szentessy Gyula: Gyári lányok III. In. Csanádi Imre (szerk.): Századvégi költők. 2. köt. Bp. 1959. 233. p.
[585]Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. 1. köt. Frankfurt am Main. 1959. 408. p.
[586]uo. 409. p.
[587]Hauser Arnold: A művészet szociológiája. Bp. 1982. 717. p.
[588]Hevesi Sándor: „Mesék az írógépről" In. Czenner József (szerk.): Az ismeretlen közönség. Hevesi Sándor színházi műhelytanulmányai. Bp. 1976. 51. p.
[589]uo. 51. p.
[590]uo. 52. p.
[591]uo. 52. p.
[592]uo. 33. p.
[593]uo. 33. p.
[594]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 135. p.
[595]Bródy Sándor: A nap lovagja. Magyar Regényírók 57. köt. Bp. 1906. 6. p.

[596]uo. 7. p.
[597]uo. 7. p.
[598]Karinthy mint filmíró. Színházi Élet 1935. 48. sz. 25. p.
[599]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 436. p.
[600]uo. 439. p.
[601]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 51. p.
[602]Ifj. Ábrányi Kornél: Iván. Regény a lovagkorból hat énekben. Bp. 1905. 119. p.
[603]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 439. p.
[604]uo. 676. p.
[605]Bereczkei Tamás: A génektől a kultúráig. Bp. 1991. 87. p.
[606]uo. 86. p.
[607]Mikszáth Kálmán: A Noszty fiú esete Tóth Marival. 2. köt. Bp. 1912. 35. p.
[608]uo.
[609]Ernst Bloch: Korunk öröksége. Bp. 1989. 36. p.
[610]Marlene Dietrich: A szerelem iskolája. 3. rész. Színházi Élet. 1931. 25. sz. 77. p.
[611]uo. 78. p.
[612]uo. 78. p.
[613]Bereczkei Tamás: A génektől a kultúráig. Bp. 1991. 83. p.
[614]Maria Wolfenstein – Nathan Leites: Movies. Glencoe. 1950. 29. p.
[615]Bruno Bettelheim: A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek. Bp. 1985. 375–376. p.
[616]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 142. p.
[617]Filmkultúra. 1935. 7–8. szám. 36. p.
[618]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 48. p.
[619]Hevesy Iván: Adalékok a magyar némafilm történetéhez. Filmkultúra. 1961. 9. szám. 145. p.
[620]Cholnoky László: Meteorok. In. Cholnoky: Prikk mennyei útja. Bp. 1958. 326. p.
[621]Babits Mihály: Halálfiai. Bp. 1972. 547. p.
[622]Kassák Lajos: Egy ember élete. Bp. 1974. 171. p.
[623]Babits Mihály: Halálfiai. Bp. 1972. 135. p.
[624]Nagyiványi Zoltán: Idegenlégiótól a Szovjetunióig. Bp. 1942. 57. p.
[625]uo. 57. p.
[626]Mollináry Gizella: Meddő szüret után. 1. köt. Bp. én. 11–12. p.
[627]Prohászka Ottokár: Érzésvilágunk nyereség- és veszteségmérlege a világháborúban. In. Prohászka Ottokár: Korunk lelke. Összegyűjtött munkái. X. köt. Bp. 1928. 318. p.
[628]Földes Jolán: A halászó macska utcája. Bp. én. (Athenaeum. 3. kiadás). 144. p.
[629]uo. 98. p.
[630]Hunyady Sándor: Géza és Dusán. Bp. én. (Athenaeum) 216. p.
[631]uo. 124. p.
[632]Mollináry Gizella: Betelt a föld hamisággal. 2. köt. Bp. én. 125. p.
[633]Aszlányi Károly: Aludni is tilos. In. Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 199. p.
[634]Szentmihályiné Szabó Mária: Irén évei. Bp. én. (Révai) 193. p.
[635]Remenyik Zsigmond: Bolhacirkusz. Bp. 1974. 108–109. p.
[636]Lesznai Anna: Kezdetben volt a kert. 1. köt. Bp. 1966. 340–341. p.
[637]Kosztolányi Dezső: Az árkádok alatt. In. Kosztolányi Dezső Összes versei. 1. köt. Bp. 1984. 12. p.
[638]Földényi F. László: Felhőtlen álmok nyomasztó világa (Német mozi a harmincas években). Filmvilág 1993. 2. szám. 23. p.
[639]uo. 23. p.
[640]Northrop Frye: Anatomy of Criticism. Four essays. Princeton, New Jersey. 1957. 163–186. p.
[641]Mezei József: A magyar regény. Bp. 1973. 480. p.
[642]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 672. p.
[643]Szentmihályiné Szabó Mária: Irén évei. Bp. én. (Révai). 34. p.
[644]Vaszary Gábor: Vigyázz, ha jön a nő. Bp. 1936. 178. p.
[645]uo. 123. p.

[646]Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Bp. 1934. 131. p.
[647]Földi Mihály: Isten országa felé. (A pokol angyala). Bp. én. (Athenaeum). 90. p.
[648]Jósika Miklós: Az első lépés veszélyei. Bp. 1900. 19. p.
[649]Milan Kundera: A lét elviselhetetlen könnyűsége. Bp. 1992. 403. p.
[650]uo. 404. p.
[651]Greguss Ágost: Tanulmányai. 1. köt. Bp. 1872. 306. p.
[652]uo. 306. p.
[653]Hunyady Sándor: Géza és Dusán. Bp. én. (Athenaeum kiadása). 227. p.
[654]Aszlányi Károly: Aludni is tilos. In. Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 456. p.
[655]Molnár Ferenc: Olympia. In. Molnár Ferenc Művei. 20. köt. Bp. én. (Franklin Társulat) 249. p.
[656]Tersánszky Józsi Jenő: Viszontlátásra drága. In. Terszánszky: Viszontlátásra drága... – A margarétás dal. Magyar elbeszélők. Bp. 1970. 100. p.
[657]Szép Ernő: Ádámcsutka. In. Szép Ernő: Lila ákác – Ádámcsutka. Bp. 1967. 307–308. p.
[658]Karácsony Sándor: Az egyetemes euramerikai modern ember. In. Karácsony Sándor: Ocsudó magyarság. Bp. 1942. 426. p.
[659]uo. 427. p.
[660]uo. 426. p.
[661]uo. 427. p.
[662]Szilágyi Géza: Sóhajtás egy haldokló felé. In. Szilágyi: Az ördög nyája. Bp. 1917. 106–107. p.
[663]Karácsony Sándor: Az egyetemes euramerikai modern ember. In. Karácsony: Ocsúdó magyarság. Bp. 1942. 427. p.
[664]Arany László: Magyar konzervatív politika. Asbóth János. In. Arany László válogatott művei (Magyar Klasszikusok). Bp. 1960. 400. p.
[665]uo. 406. p.
[666]Konrád György: Antipolitika. Az autonómia kísértése. Bp. 1989. 290. p.
[667]Márai Sándor: Szindbád hazamegy. Bp. 1943. 119–120. p.
[668]Berzsenyi Dániel: Magányosság. In. Berzsenyi Dániel: Munkái. Bp. 1901. 46. p.
[669]József Attila: A Dunánál. In. József Attila: Összes versei és műfordításai. Bp. 1963. 580. p.
[670]Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 278. p.
[671]Nemeskürty István:A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 482. p.
[672]Móricz Virág: Tíz év. 1. köt. Bp. 1981. 176. p.
[673]uo. 464. p.
[674]uo. 482. p.
[675]uo. 483. p.
[676]Szalay Károly: A geg nyomában. Bp. 1972. 213. p.
[677]uo. 213. p.
[678]Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 279. p.
[679]Kodolányi János: Esti beszélgetés. Bp. 1944. 68. p.
[680] Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 150. p.
[681]Castiglione Henrik – Székely Sándor: Filmlexikon. Bp. én. 429. p.
[682]Magyar Bálint: A Vígszínház története. Bp. 1979. 330. p.
[683]Muráti Lili, a csúnya lány. In. Délibáb. 1935. 18. sz. 67. p.
[684]Castiglione Henrik – Székely Sándor: Filmlexikon. Bp. én. 429. p.
[685]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 48. p.
[686]Hatvany Lili mozilevele. Színházi Élet. 1935. 41. szám. 16. p.
[687]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 144. p.
[688]Stella Adorján: A mérnök úr. Színházi Élet. 1936. 14. sz. 33. p.
[689]Földi Mihály: A csábító. Bp. én. (Franklin Társulat kiadása) 94. p.

[690]Szalay Károly: A geg nyomában. Bp. 1972. 209. p.
[691]Németh László: Emberi színjáték. Bp. 1973. 169. p.
[692]Földi Mihály: A csábító. Bp. én. (Franklin Társulat kiadása) 60. p.
[693]uo. 70. p.
[694]Aszlányi Károly: Aludni is tilos. In. Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 187. p.
[695]Földi Mihály: Isten országa felé. A pokol angyala. Bp. én. (Athenaeum kiadása). 146. p.
[696]Makkai János: Urambátyám országa. Bp. én. (Singer és Wolfner kiadása. 2. kiad.) 64. p.
[697]uo. 65. p.
[698]Szalay Károly: A geg nyomában. Bp. 1972. 210. p.
[699]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 383. p.
[700]Szalay Károly: A geg nyomában. Bp. 1972. 210. p.
[701]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 462. p.
[702]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 58. p.
[703]Szepes Mária: Emberek és jelmezek. Bp. 1988. 232. p.
[704]uo. 233. p.
[705]Szigeti József: Magyar líra 1947-ben. In. Szigeti József: Útban a valóság felé. Bp. 1948. 219. p.
[706]Karinthy Frigyes: Háth-Bizony János. In. Karinthy: Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 2. köt. Bp. 1980. 352. p.
[707]Herczeg Ferenc: Ellesett párbeszédek. Bp. 1941. 100. p.
[708]Pomogáts Béla: Az önéletrajz nyomában (Utószó). In. Laczkó Géza: Királyhágó. Bp. 1971. 498. p.
[709]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 63. p.
[710]Ortega y Gasset: A tömegek lázadása. Bp. én. 36–37. p.
[711]Németh László: Emberi színjáték. Bp. 1973. 286. p.
[712]Aszlányi Károly: Hét pofon. In. Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 117. p.
[713]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 398. p.
[714]Aszlányi Károly: Aludni is tilos. In. Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 448. p.
[715]Molnár Ferenc: Riviera. In. Molnár Ferenc Művei. 20. köt. Bp. én. (Franklin Társulat). 112. p.
[716]Castiglione Henrik – Székely Sándor: Filmlexikon. Bp.én. 36. p.
[717]uo.36. p.
[718]uo. 36. p.
[719]uo. 36. p.
[720]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 44. p.
[721]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 671. p.
[722]uo. 459. p.
[723]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 105. p.
[724]Babay József: Vándorlegények. Bp. 1933. 106. p.
[725]Makkai János: Urambátyám országa. 2. kiadás. Bp. én. 105. p.
[726]Babits Mihály: Halálfiai. Bp. 1972. 87. p.
[727]Karácsony Sándor: A cinikus Mikszáth. Bp. 1944. 97. p.
[728]uo. 47. p.
[729]Ignácz Rózsa: Anyanyelve magyar. Bp. én. (Harmónia Kultúrbizottság kiadása) 33–34. p.
[730]Idézi Nemeskürty István: A meseautó utasai. Bp. 1965. 60. p.
[731]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 413. p.
[732]Orbók Attila: A magyar film útja. Délibáb. 1936. 21. szám. 67. p.
[733]Berend Pál: „Shakespeare csapnivaló filmíró lett volna" – mondja a Délibábnak Nóti Károly. Délibáb. 1936. 34. sz.80. p.
[734]uo. 80. p.
[735]Byssz Róbert: Felcsaptam filmcsinálónak. Kaland egy film születése körül. Bp. én. 38. p.
[736]uo. 36. p.
[737]uo. 37. p.
[738]Móricz Virág: Tíz év. 1. köt. Bp. 1981. 586. p.
[739]uo. 585. p.
[740]uo. 586. p.

[741]Kőháti Zsolt: Magyar film hangot keres. Filmspirál. II. évf. (1996). 4. szám. 126–127. p.
[742]Nemeskurty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 374. p.
[743]Székely István: Hyppolittól a Lila akácig. Bp. 1978. 145–147. p.
[744]Id. Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 274–275. p.
[745]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 482. p.
[746]Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 282. p.
[747]uo. 283. p.
[748]uo. 283. p.
[749]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 407. p.
[750]Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Bp. 1934. 7. p.
[751]Herczeg Ferenc: Hűvösvölgy. Bp. 1993. 97. p.
[752]uo.97. p.
[753]Szabó Dezső: Életeim. Bp. 1965.
[754]Kodolányi János: Süllyedő világ. Bp. 1940.
[755]Németh László: Emberi színjáték. Bp. 1973. 286. p.
[756]Aszlányi Károly: Hét pofon. In. Hét pofon – Aludni is tilos. Bp. 1958. 84. p.
[757]Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Bp. 1934. 116. p.
[758]uo. 39. p.
[759]Babits Mihály: Halálfiai. Bp. 1972. 64. p.
[760]Németh László: Emberi színjáték. Bp. 1973. 545. p.
[761]Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 280. p.
[762]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 401. p.
[763]uo. 385–386. p.
[764]Csathó Kálmán: Vénkisasszonyok iskolája. In. Csathó Kálmán: Divat! – Nem divat!. Bp. én. 329. p.
[765]Krúdy Gyula: A nő, akiért szenvedünk. In. Krúdy: A madárijesztő szeretője. Bp. 1964. 71. p.
[766]Hunyady Sándor levele a magyar filmekről. Színházi Élet. 1936. 50. szám. 47. p.
[767]Balogh Béla: A film lélektana. In. Filmspirál 5. II.évf. (1996.) 4. sz. 136. p.
[768]uo. 138. p.
[769]Kovács Mária: Balogh Béla. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 213. p.
[770]uo. 209–210. p.
[771]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 456. p.
[772]uo. 673. p.
[773]Kovács Mária: Balogh Béla. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 210. p.
[774]Szepes Mária: Emberek és jelmezek. Bp. 1988. 89. p.
[775]Földi Mihály: Övék az élet. Bp. én. (Franklin Társulat kiadása). 52. p.
[776]Németh László: Iszony. Bp. 1962. 184. p.
[777]Földi Mihály: Övék az élet. Bp. én. 208–209. p.
[778]Balázs Béla: Napló 1914–1922. Bp. 1982. 281. p.
[779]Földi Mihály: Övék az élet. Bp. én. 152–153. p.
[780]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 406. p.
[781]Tomi. Pereg a film. Szinetár György rovata. Délibáb. 1936. 62. p.
[782]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 63. p.
[783]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 142. p.
[784]Szepes Mária: Emberek és jelmezek. Bp. 1988. 90. p.

[785]Kispéter Miklós: A győzelmes film. Bp. én. 248. p.
[786]uo. 257. p.
[787]Földi Mihály: Övék az élet. Bp. én. 230. p.
[788]Szepes Mária: Emberek és jelmezek. Bp. 1988. 232. p.
[789]Németh László: Iszony. Bp. 1962. 324. p.
[790]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 367. p.
[791]Nemes Károly: Miért jók a magyar filmek? Bp. 1968. 22–23. p.
[792]Babits Mihály: Mozgófénykép. In. Babits Mihály összes versei. Bp. 1942. 26. p.
[793]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 60. p.
[794]Herczeg Ferenc: Az aranyhegedű. Herczeg Ferenc Munkái II. Bp. 1925.(Singer és Wolfner) 101. p.
[795]Bókay János: Az utód. Bp. 1942. 29. p.
[796]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 52. p.
[797]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 672. p.
[798]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 48. p.
[799]Nemeskürty István. A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 453. p.
[800]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936, 1. sz. 62. p.
[801]Zsolt Béla: Premier planban. Színházi Élet. 1936. 4. sz.
[802]„Megpróbáltam valami mást csinálni..." Színházi Élet. 1935. 48. sz. 36. p.
[803]uo. 36. p.
[804]László Anna: Hevesi Sándor. Bp. 1960. 198. p.
[805]uo. 198–199. p.
[806]Id. Nemeskürty István: A meseautó utasai. Bp. 1965. 84. p.
[807]Balogh Béla: A film lélektana. In. Filmspirál 5. II.évf. (1996.) 4. sz. 143. p.
[808]Pánczél Lajos: Az ötvenéves mozi. Bp. én. 45. p.
[809]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 2. sz. 138. p.
[810]Sz.–n.: Korok és filmek. Napkelet. 1936. 2. szám. 131. p.
[811]uo. 130. p.
[812]uo. 128. p.
[813]uo. 130. p.
[814]Villani Lajos: A magyar film öt esztendeje. Napkelet. 1936. 2. szám. 160. p.
[815]Beöthy Zsolt: A magyar irodalom kis-tükre. 5.kiadás. Bp. én. 18. p.
[816]Párkány László: Turay Ida egyes szám első személyben. Bp. 1989. 84. p.
[817]Pánczél Lajos: Az ötvenéves mozi. Bp. én. 45. p.
[818]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 131. p.
[819]Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. Bp. 1972. 470. p.
[820]Németh László: Iszony. Bp. 1962. 401. p.
[821]Toril Moi: Feminista irodalomkritika. In. Ann Jefferson – David Robey (szerk.): Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Bp. 1995. 250. p.
[822]Makkai János: Válság Amerikában. Bp. 1941. 38. p.
[823]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 460. p.
[824]Kispéter Miklós: A győzelmes film. Bp. én. 251. p.
[825]Herczeg Ferenc: A padláslétrán. In. Tanulmányok 2. köt. Herczeg Ferenc Munkái. Gyűjteményes díszkiadás XXXIX. Singer és Wolfner. Bp. 1925. 70–71. p.
[826]br. Wlassics Gyula: Herczeg és a magyar film. In. Hertelendy István (szerk.): Az írófejedelem életregénye. Bp. 1943. 185. p.
[827]dr. Bingert János: Herczeg és a film. In. Hertelendy (szerk.): Az írófejedelem életregénye. Bp. 1943. 147. p.
[828]uo. 144. p.
[829]br. Wlassics Gyula: Herczeg és a magyar film. In. Hertelendy (szerk.): Az írófejedelem életregénye. Bp. 1943. 186. p.
[830]Juhász Gyula: Magyar Bizánc. In. Juhász Gyula: Örökség. Válogatott prózai írások. 1. köt. Bp. 1958. 317–318. p.

[831]Herczeg Ferenc: A gótikus ház. Bp. 1940. 203. p.
[832]Félix Guattari: A filmművészet: a pszichoanalitikus díványa a szegények számára. In. Király (szerk.): Film és szórakozás. Bp. 1981. 90. p.
[833]Makkai János: Válság Amerikában. Bp. 1941. 63. p.
[834]Brisits Frigyes: Herczeg Ferenc történelmi regényei. In. Kornis Gyula (szerk.): 80 év. Herczeg Ferenc. Új Idők Irodalmi Intézet. Bp. 1943. 76. p.
[835]uo. 76. p.
[836]uo. 76. p.
[837]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 431. p.
[838]Kovács Mária: Vajda László. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 215. p.
[839]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 110. p.
[840]Enczi Endre: Százezer ember. Bp. 1936. 265. p.
[841]uo. 265. p.
[842]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 147. p.
[843]uo. 147. p.
[844]Gregor – Patalas: A film világtörténete. Bp. 1966. 176. p.
[845]Móricz Virág: Tíz év. 1. köt. Bp. 1981. 48. p.
[846]uo. 46–47. p.
[847]Beszélgetés Lázár Máriával. Színházi Élet. 1936. 11. sz. 17. p.
[848]Indig Otto: Ember a híd alatt, színpadon és filmen. Színházi Élet. 1936. 8. sz. 27. p.
[849]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 87. p.
[850]Byron: Childe Harold búcsúja (Ford. Tóth Árpád). In. Byron válogatott művei. 1. köt. Bp. 1975. 166. p.
[851]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 91. p.
[852]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 5. sz. 387. p.
[853]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 133. p.
[854]uo. 134. p.
[855]uo. 134. p.
[856]uo. 134. p.
[857]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 678. p.
[858]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 11. sz. 854. p.
[859]Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 320. p.
[860]Nemeskürty István: Maradandó értékek. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 165–169. p.
[861]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 134. p.
[862]Hunyady Sándor: Az új ízlés. Bulla Elma. Színházi Élet 1935. 4. sz. 13. p.
[863]uo. 13. p.
[864]Kosztolányi Dezső: Meller Rózsi. A vallomás. In. Kosztolányi: Színházi esték. 2. köt. Bp. 1978. 256. p.
[865]Két vallomás a Vallomásról. Interju Bulla Elmával és Bárdos Arthurral. Színházi Élet. 1936. 17. sz. 35. p.
[866]Ebeczki György: A film és a közönség. Új Idők. 1935. 3. szám. 111. p.
[867]Karcsai Kulcsár István: A magyar irodalom és színikultúra jelesei és a film. In. Nemeskürty – Karcsai Kulcsár – Kovács: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 320. p.
[868]Móricz Virág: Tíz év. 1. köt. Bp. 1981. 237. p.
[869]Szabó Dezső: A mozi. In. Szabó Dezső: Panasz. Bp. én. (Genius kiadás.) 220. p.
[870]uo. 220. p.
[871]Morvay Pál az Elit mozgó igazgató-tulajdonosa: A mozi elriaszt a bűntett elkövetésétől. Filmkultúra. 1935. 3. sz. 7. p.

[872]Gyűlölethullám a film és mozi ellen. Filmkultúra. 1935. 3. sz. 6. p.
[873]Román Sándor a józsefvárosi filmszínház igazgatója: A notórius bűnözőknek se nem árt, se nem használ a film. Filmkultúra. 1935. 3. sz. 9. p.
[874]uo. 10. p.
[875]uo. 9. p.
[876]Winkler Lajos a Winkler-mozgó igazgatója: Az Angyalföld inkább az operetteket és a zenés víg-játékokat szereti. Filmkultúra. 1935. 3. sz. 11. p.
[877]Dr. Rosenberg Benedekné Beck Irén a Roxy és Ráday mozi igazgatónője: A filmek nem romboló hanem nevelő hatásúak. Filmkultúra. 1935. 3. sz. 10. p.
[878]Berend Pál: „Shakespeare csapnivaló filmíró lett volna" – mondja a Délibábnak Nóti Károly. Beszél-getés a film költészetéről és prózájáról. Délibáb. 1936. 34. sz. 79. p.
[879]Pünkösti Andor: Bárczay Bella, a szeretőm. Bp. én. (Genius kiadás). 68. p.
[880]Nemeskürty István: Maradandó értékek. In. Nemeskürty – Karcsai Kulcsár – Kovács: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 167. p.
[881]Kosztolányi Dezső: Meller Rózsi. A vallomás. In. Kosztolányi: Színházi esték. 2. köt. Bp. 1978. 256. p.
[882]Kóbor Tamás: Hamupipőke őnagysága. 1. köt. Bp. 1911. 61. p.
[883]uo. 63. p.
[884]uo. 146. p.
[885]uo. 175. p.
[886]uo. 2. köt. 102. p.
[887]uo. 136. p.
[888]uo. 230. p.
[889]Kiss József: Ajánlás. in. Komlós Aladár (szerk.): Kiss József, Reviczky Gyula, Komjáthy Jenő válogatott művei. (Magyar Klasszikusok). Bp. 1955. 161. p.
[890]uo. 161. p.
[891]Márai Sándor: Herczeg Ferenc tanulmányai. In. Kornis Gyula (szerk.): 80 év. Herczeg Ferenc. Új Idők Irodalmi Intézet. Bp. 1943. 103. p.
[892]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 683. p.
[893]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 195. p.
[894]Filmkultúra. 1936. 8. sz. 13.o.
[895]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 70. p.
[896]Várkonyi Nándor: Az újabb magyar irodalom 1880–1940. Bp. 1942. 522. p.
[897]„Teremtsék meg a film külön irodalmát" Színházi Élet. 1935. 51. sz. 47. p.
[898]Nemesküty István: Székely István és a magyar hangosfilm. In. Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 282. p.
[899]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 3. sz. 236. p.
[900]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 57. p.
[901]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 411. p.
[902]Pintér Jenő: Századunk magyar irodalma. Bp. 1943. 876–877. p.
[903]Gyóni Géza: Csak egy éjszakára... Szukits Könyvkiadó. Szeged. 1993.
[904]Gyóni Géza: Levelek a Kálváriáról. 2. rész. 4. levél. Gyóni Géza: Csak egy éjszakára... Szeged. 1993. 137. p.
[905]uo. 137. p.
[906]Kosztolányi Dezső: Tamás István. In. Kosztolányi: Egy ég alatt. Bp. 1977. 564. p.
[907]„Teremtsék meg a film külön irodalmát" Színházi Élet. 1935. 51. sz. 47. p.
[908]Balogh István: Gyóni Géza szibériai életrajza. Bp. 1927. 63. p.
[909]Molnár Ferenc: Egy haditudósító emlékei 1914 november – 1915 november. 2. köt. Molnár Ferenc Művei 14. köt. Bp. 1928 . (Franklin Társulat) 47. p.
[910]Juhász Gyula: A halott vár legendája. In. Juhász Gyula összes versei (Helikon Klasszikusok) Bp. 1970. 321. p.
[911]Molnár Ferenc: Egy haditudósító emlékei. 2. köt. Molnár Ferenc Művei 14. köt. Bp. 1928. (Franklin Társulat) 57. p.

[912]Juhász Gyula: A halott vár legendája. In. Juhász Gyula összes versei (Helikon Klasszikusok) Bp. 1970. 321. p.
[913]Molnár Ferenc: Egy haditudósító emlékei. 2. köt. Molnár Ferenc Művei 14. köt. Bp. 1928. (Franklin Társulat) 46. p.
[914]uo. 52. p.
[915]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 144. p.
[916]Hatvany Lili színházi és mozilevele. Színházi Élet. 1936. 9. szám. 8. p.
[917]Nemeskürty István: A magyar film története. Bp. 1965. 133. p.
[918]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 145. p.
[919]Szép Ernő: Ádámcsutka. In. Lila ákác – Ádámcsutka. Bp. 1967. 242–243. p.
[920]Szomory Dezső: Harry Russel–Dorsan a francia hadszíntérről. Bp. 1918. 12. p.
[921]Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Bp. 1934. 13. p.
[922]Balogh István: Gyóni Géza szibériai életrajza. Bp. 1927. 87. p.
[923]Ulrich Hoppe: Casablanca. München, 1983. 54. p.
[924]Gyóni Géza: Levelek a Kálváriáról 2. rész. 1. levél. Gyóni Géza: Csak egy éjszakára. Szeged, 1993. 135. p.
[925]uo. 135. p.
[926]Karinthy Frigyes: Férfifaló démon és ősember. In. Karinthy: Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 2. köt. Bp. 1980.241–242. p.
[927]uo. 242. p.
[928]Gyóni Géza: Levelek a Kálváriáról. 2. rész. 7. levél. Gyóni Géza: Csak egy éjszakára. Szeged, 1993. 138. p.
[929]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 425. p.
[930]Gyóni Géza: Levelek a Kálváriáról. 2. rész. 12. levél. Gyóni Géza: Csak egy éjszakára. Szeged. 1993. 143. p.
[931]uo. 7. levél. 139. p.
[932]uo. 17. levél. 146. p.
[933]Páger tanársegéd úr. Délibáb. 1936. 33. szám. 76. p.
[934]Komor András: Egy mozijáró naplójából. Tükör. 1936. 6. sz. 460. p.
[935]Vitéz Miklós: Az Évforduló születésnapjára. Délibáb. 1936. 37. szám. 66. p.
[936]Páger tanársegéd úr. Délibáb. 1936. 33. szám. 77. p.
[937]Pánczél Lajos: Az ötvenéves mozi. Bp. én. 45. p.
[938]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 680. p.
[939]uo. 455. p.
[940]Gertler Viktor: Az én filmem. Bp. 1942. 125. p.
[941]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 457. p.
[942]Herczeg Ferenc: Az aranyhegedű. Herczeg Ferenc Munkái. 2. köt. Bp. 1925. (Singer és Wolfner) 169. p.
[943]Kispéter Miklós: A győzelmes film. Bp. én. 303. p.
[944]Gertler Viktor: Az én filmem. Bp. 1942. 110–112. p.
[945]Kispéter Miklós: A győzelmes film. Bp. én. 303. p.
[946]Móricz Zsigmond: Szent Péter esernyője. Színházi Élet. 1937. 37. sz. 9. p.
[947]Bodnár Zsigmond: Az erkölcsi világ. Bp. 1896. 173. p.
[948]Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig. Bp. 1991. 141. p.
[949]Szentmihályiné Szabó Mária: Irén évei. Révai kiadás. Bp. én. 101. p.
[950]uo. 151. p.
[951]Bulla kérdezi Murátit. Színházi Élet. 1936. 18. sz. 41. p.
[952]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 147. p.
[953]Karácsony Sándor: A magyar észjárás és közoktatásügyünk reformja. Bp. 1939. 216. p.
[954]Vitéz Somogyváry Gyula: A pirossapkás kislány. Bp. 1942. 92. p.
[955]Karácsony Sándor: A magyar észjárás és közoktatásügyünk reformja. Bp. 1939. 15. p.
[956]uo. 16. p.

[957]Makkai János: Urambátyám országa. Bp. én. 109. p.
[958]Császár Elemér: A magyar regény története. Bp. 1939. 253. p.
[959]Oláh Gábor: A táltosfiú. Bp. 1969. 59. p.
[960]uo. 59. p.
[961]uo.71. p.
[962]uo. 100. p.
[963]Ignácz Rózsa: Anyanyelve magyar. Harmónia Kultúrbizottság kiadása. Bp. én. 306. p.
[964]Hatan az élen. Délibáb. 1935. 7. szám. 72. p.
[965]Erdélyi Mici: Nem vagyok démon. Délibáb. 1935. 10. szám. 70. p.
[966]Karinthy Frigyes: Démon. In. Karinthy: Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 1. köt. Bp. 1980. 356. p.
[967]Démonok megszelídülése. Tolnai Világlapja. 1935. 28. szám. 52. p.
[968]Olga Csehova. Tolnai Világlapja. 1935. 45. szám. 51. p.
[969]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 506. p.
[970]uo. 429. p.
[971]Kovács Mária: Vajda László. In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 216. p.
[972]Móricz Zsigmond: Nyíri hangulat. Színházi Élet. 1935. 12. sz. 26. p.
[973]Almási Miklós: Anti-esztétika. Bp. 1992. 106–107. p.
[974]Móricz Zsigmond: Nyíri hangulat. Színházi élet. 1935. 12. sz. 27. p.
[975]Nemeskürty István: Vágyak tükörképe (A filmipar). In. Nemeskürty István – Karcsai Kulcsár István – Kovács Mária: A magyar hangosfilm története a kezdetektől 1939-ig. Bp. 1975. 60. p.
[976]Eötvös Károly: Utazás a Balaton körül. 1. köt. (Eötvös Károly Művei.I. köt.) Bp. 1901. 62. p.
[977]Lovik Károly: A kertelő agár. Bp. 1970. 48. p.
[978]Krúdy Gyula: Isten veletek ti boldog Vendelinek! In. Krúdy Gyula: Utolsó szivar az Arabs Szürkénél. 1. kot. Bp. 1965. 27. p.
[979]Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp. 1983. 409. p.
[980]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 60. p.
[981]Kaffka Margit: Mária évei. In. Kaffka Margit regényei. 1. köt. Bp. 1962. 504. p.
[982]Bodnár Zsigmond: A bűnös asszony. In. Példák. IV.–V. füzet. Bp. 1894. 75. p.
[983]Rózsa Miklós: A női szépség esztétikája. Bp. én. 15. p.
[984]Kassák Lajos: Egy ember élete. Bp. 1974. 339. p.
[985]uo. 339. p.
[986]Rózsa Miklós: A női szépség esztétikája. Bp. én. 55. p.
[987]Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. Bp. 1972. 423. p.
[988]uo. 423. p.
[989]Rózsa Miklós: A női szépség esztétikája. Bp. én. 60. p.
[990]Kurt Moreck: Korunk erkölcsei. Bp. én. 254. p.
[991]uo. 257. p.
[992]uo. 326. p.
[993] uo. 326. p.
[994]Molnár Ferenc: A hattyú. In. Molnár Ferenc Művei. 18. köt. Bp. én. (Franklin Társulat) 109. p.
[995]uo. 109. p.
[996]Bodnár Zsigmond: A házasság társadalmi védelme. In. A Csokonai vita. Bp. 1904. 88. p.
[997]Földes Jolán: A halászó macska utcája. Bp. én. (Athenaeum kiad.) 132. p.
[998]Hunyady Sándor: Géza és Dusán. Bp. én. (Athenaeum kiad.) 154. p.
[999]Király István: Ady Endre. 1. köt. Bp. 1970. 200. p.
[1000]Székely István: Hyppolittól a Lila ákácig. Bp. 1978. 148. p.
[1001]uo. 148. p.
[1002]Makkai János: Urambátyám országa. Bp. én. 67. p.
[1003]Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. Bp. 1942. 62. p.
[1004]Peter Sloterdijk: A varázsfa. Bp. 1995. 103. p.

Tartalom

1. FÉNYIMÁDAT ÉS ÁRNYKULTUSZ EGY EZREDVÉGI SZÁZADELŐN 5
1.1. Történeti keretek 5
1.1.1. A magyar film születése 5
1.1.2. A prosperitás évei 6
1.1.3. Elmaradt művészi korszak 6
1.1.4. Nemzetközi filmkarrierek 7
1.1.4.1. Kertész Mihály Bécsben 7
1.1.4.2. Korda Sándor Bécsben 13
1.1.4.3. Így filmeztek ti! 19
1.1.5. Az újjászületés 20
1.2. Elméleti alapok 22
1.2.1. A műfaj- és stílustörténet poétikai alapjai 22
1.2.2. A magyar filmstílus eredete 26
1.2.2.1. A magyar filmstílus kulturális gyökerei 26
1.2.2.2. Filmstílus és életstílus 33
1.2.2.3. A némafilm hagyatéka 1.: Voyeurizmus és halálmágia (Az őseredeti filmélmény keresése. A némafilm-élmény archeológiája) 34
1.2.2.4. A némafilm hagyatéka 2.: A magyar némafilm formája 45
1.2.2.5. A hang hatása a mozimitológiára 48
1.2.3. Általános stílustendenciák 50
1.2.3.1. A harmincas évek korstílusa 50
1.2.3.2. A glamúrfilm lényege (Az édeni mámor mint esztétikai alaphangulat és a köznapi világnézet) 51
1.2.3.3. Glamúrfilm és vágyesztétika (Az álomgyár erotikus melankóliája és a nemi idealizáció) 57
1.2.3.4. Glamúrfilm és boldogságmitológia 58
1.2.4. A magyar film stílusproblémái a komédia aranykorában 61
1.2.4.1. A hőskorszaktól a tömegprodukció koráig 61
1.2.4.2. A szakmásodás két oldala 61
1.2.4.3. A magyar hangosfilm drámai formája 62
1.2.4.4. Olcsó filmek kultúrája 63
1.2.4.5. Ízléstelenségek 64
1.2.4.6. Író, rendező és producer viszonya 64
1.2.4.7. A magyar komédiák formanyelvi sajátosságai 66
1.2.5. A komédia mérlege (Az uralkodó műfaj szellemi arculata) 67

1.2.5.1. A komédia aranykora és a klasszikus boldogságmitológia 67
1.2.5.2. A könnyek mozija a komédia aranykorában 71
1.2.5.3. A magyar film „lelke" 73
1.2.5.4. Szorongás és módszer: a magyar film szelleme 74
1.2.6. Film és politika (A preventív antirasszizmus konnotációs rendszere) 79
1.2.7. A magyar filmtörténet szerkezete 83
1.2.8. A régi magyar filmkultúra hermeneutikája felé 84

2. HAZAI ÉS KÜLFÖLDI REJTELMEK (HÁROM KRIMIKÍSÉRLET) 90
2.1. A magyar hangosfilm születése és A kék bálvány 90
2.1.1. A krónikus kisigény öröksége 90
2.1.2. A korabeli filmszükséglet természete 95
2.1.3. Műfaji útkeresés 99
2.1.4. Az úrfogalom elpolgáriasítása 100
2.1.5. Hamupipőke úr színre lép 103
2.1.6. Fel Nyugatra fiatalember! 105
2.1.7. Tétova ifjonti hév és temperamentumos meglett kor 107
2.1.8. Kriminális krimiállapotok 108
2.2. Repülő arany (A krimi és a gengszterfilm között) 110
2.2.1. Az elhibázott kezdet és a figurák léhasága 110
2.2.2. A kompozíció léhasága 113
2.3. Kísértetek vonata (A miszteriózus krimi kísérlete) 115
2.3.1. A vasút fotogéniája 115
2.3.2. A miszteriózus krimi 117
2.3.3. Egy magyar James Bond 119
2.3.4. Rökk Marika kudarca 120
2.4. A magyar filmgyártás kezdetei és a nemzetközi konfekciós film 121
2.4.1. A kezdet stílusproblémái 121
2.4.2. A kezdet műfajproblémái 123

3. A TÁRSADALOMKRITIKAI KOMÉDIA KEZDETEI 125
3.1. A magyar hangosfilm-stílus születése (Hyppolit a lakáj) 125
3.1.1. A hangosfilm európai útja és a magyar stílus 125
3.1.2. A ló és az autó 127
3.1.3. Anyarém és sznobkultúra 128
3.1.4. Lakájszellem és szolgalélek 133
3.1.5. A lecsúszott úr vonzó sztoicizmusa 137
3.1.6. A bárhölgy és a polgárlány 139
3.1.7. A társadalmi rétegek vitája a műalkotás „rétegeiben" 141
3.1.8. Bevezetés a trickster („selyma") mitológiájába 143
3.1.9. A népi kapitalizmus kabosi-székelyi utópiája 144
3.1.10. Egy amerikai Hyppolit-variáns 145
3.2. A társadalomkritikai komédia elbizonytalanodása és a szenior-film születése (A vén gazember) 147
3.2.1. A rút esztétikája 147
3.2.2. A paraszt rehabilitációja a rendi előítéletekkel szemben 149
3.2.3. Az úr rehabilitációja az osztályharcos előítélettel szemben 150
3.2.4. A nagyapa-melodráma felé 152
3.2.5. Visszaesés a nemzetközi kultúripar steril formavilágába 154

4. A VIDÉKI IDILLTŐL A PARASZTDRÁMÁIG 155
4.1. Heimatfilm, népszínmű, parasztdráma 155
4.1.1. „Népi film" és Heimatfilm 155
4.1.2. Heimatfilm és népszínmű 156
4.1.3. A nagyvárosi populizmus mint a Heimatfilm alternatívája 157
4.1.4. A kisember mítosza 158
4.1.5. A parasztidill válsága 160
4.2. A pesti nő és a falusi ártatlanság (Csak egy kislány van a világon) 161
4.2.1. Az utolsó utáni sansz mint kegyelmi ajándék 161
4.2.2. Frontháromszög és szenvedélydráma 163
4.2.3. A szerelmi háromszög vétkét büntető ellenháromszög vagy a megcsalt megcsaló 164
4.3. A népszínmű és a kabaré között (Csókolj meg, édes!) 168
4.3.1. A komikum segélyével megmentett idill 168
4.3.2. A komikumból kinőtt bölcsesség 170
4.4. A népi legenda kísérlete (Tavaszi zápor) 172
4.4.1. Az élet máshol van (A kizártak mitológiája) 172
4.4.2. A bukott nő sztereotípiája és a vulgáris bordélyromantika művészi adaptációja 174
4.4.3. Az álszentek és a felmagasztosulás 176
4.5. A paraszttragédia és a folklór-show között (Ítél a Balaton) 178
4.5.1. A múlt elmúlt, a jövő nem jött el 178
4.5.2. Atyai parancsuralom és lázadó szenvedély 180
4.5.3. A középkori istenítélet átalakulása a nagylelkűség melodrámájává 182
4.5.4. Eltűnt magyar paraszteposz (Kommentárok a külföldi variánsokhoz) 183
4.6. A sárga csikó (A népdráma és a betyárfilm között) 190
4.6.1. A szenior-síkra szökött konfliktus és az apaszerep válsága 190
4.6.2. A rossz „jó apa" mint agyagember és a jó „rossz apa" mint titán 192
4.6.3. Az apa mint a beavatás démona 193
4.6.4. A titán kompromisszumkészsége és a mítosz összeomlása 195

5. A BOHÓZATI KONFLIKTUS ÉS A KABARÉSTÍLUS FOGSÁGÁBAN (AZ ÖNMAGÁT KOMOLYAN NEM VEVŐ MŰVÉSZET. EGY KISEBBRENDŰSÉGI ÉRZÉS TÖRTÉNETÉHEZ) 197
5.1. Partnercserén alapuló erotikus bohózat (Piri mindent tud) 197
5.1.1. A vakvéletlen dramaturgiája 197
5.1.2. A visszavonás szelleme 198
5.2. Poligám vágyak és nemi konkurenciaharc az erotikus komédiában (Vica a vadevezős) 200
5.2.1. A szerelmi kód változásai 200
5.2.2. Kacérkodás az erotikával 201
5.2.3. A pesti kávéház mint világállapot 202
5.3. Az első szerelmi üldözési komédia (Az ellopott szerda) 203
5.3.1. Az idiotizmus tolongása és a szépség nosztalgiája 203
5.3.2. Szórakozott szépségtörekvések 205
5.4. Ossziáni köd és bukjfelszoknya (Egy éj Velencében) 207
5.4.1. Különcök, élhetetlenek 207
5.4.2. A lakásügyi komédia kezdetei és a második választás 210

5.5. A klasszikus operett és a Hollywood-revű között (Bál a Savoyban) 211
5.5.1. Hotelfilm Greta Garbo árnyékában 211
5.5.2. Az ízléstelenség mint a pikantéria prűdsége 214

6. A HUSZÁRFILM MINT KATONAI WESTERN 217
6.1. A süllyedő világ tragikus románca (Rákóczi induló) 217
6.1.1. Székely István hazatérése 217
6.1.2. A nemzeti kód és a katonai western 218
6.1.3. A szegény szerelmesek mint angyalok Babylonban 221
6.1.4. A türelmetlen idők előérzete és a tragikus románc 225
6.2. Western vagy lányportré? (Emmy) 229
6.2.1. A romantikus komédia mint szerelmi tanfolyam 229
6.2.2. A léha múlt és a benyújtott számla 232
6.3. A huszárfilm hanyatlása (A királyné huszárja) 235

7. KONJUNKTÚRA-HANGULAT A MODERNIZÁCIÓS KOMÉDIÁBAN 240
7.1. A szerelmi üldözési komédia (Márciusi mese) 240
7.1.1. Az 1934-es konjunktúra és a nemzetközi-nagyvárosi tematika fellendülése 240
7.1.2. Tétova szerelemmel kombinált háromszögviszonyok 243
7.1.3. A szerelmi jóvátételi komédia és a bölcs türelem 245
7.1.4. A harcos szűz mint a férfi üldözője 247
7.2. Az erotikus modernizációs komédia születése (Az új rokon) 248
7.2.1. A familiáris terror és a kallódó emberek 248
7.2.2. Erotika és idegenség 253
7.2.3. A társadalmi helyzet újratermelése mint happy end 255

8. IDEGEN NŐ A LAKÁSBAN (SZORONGÁS A MÁSIK NEMTŐL) 258
8.1. Az ember, aki nem mert hozzányúlni
(Az erotikus komédia melodramatikus átszellemítési kísérlete: Ida regénye) 258
8.1.1. A misztifikált impotencia
(A férfi narcisztikus sérülése mint szerelmi akadály) 258
8.1.2. A frigiditás poétikája (A nő mint nebáncsvirág) 260
8.1.3. Két sérült ember túl a szerelmen 263
8.1.4. Az erotikus tabu szerepe a szerelmi házasság restaurációjában 266
8.2. Az ember, aki nem vette észre
(Az erotikus komédia midcult-stílű átszellemítési kísérlete: Lila ákác) 268
8.2.1. A nagyvárosi legenda és a búcsúzó békevilág 268
8.2.2. A meg sem nézett imádott és az ödipális konkurencia 270
8.2.3. A választás kínja és a vágyak ambivalenciája 271
8.2.4. A szerelemfelismerés képtelensége és a beteljesületlenségek halmozódása 272
8.3. A behatolás szemantikája (Köszönöm, hogy elgázolt) 275
8.3.1. A szerelmi üldözési komédia és a lakásügyi vígjáték egymásra találása 275
8.3.2. Ballépések és második választás 277
8.3.3. A belekeveredés dramaturgiája és a csapdává vált otthon 279
8.3.4. A Hyppolit-téma felfokozása: a lakájdiktatúra 279
8.3.5. Szerelemfelismerés és feminitás 280
8.3.6. A happy end mint gázolás 282
8.4. A nő mint megszálló (Ez a villa eladó) 282

8.4.1. A férfi mint menekülő ember 282
8.4.2. A lakájdiktatúrától a gengszterhatalomig 283
8.4.3. A polgár-nélküli kapitalizmus és a lumpenstílű modernizáció 284
8.4.4. A női erotika felszabadulása mint az apokalipszis szekundér „haszna" 287

9. AZ ÚJRAFELFEDEZETT MÚLT ELPOLGÁRIASÍTÁSA
(A SZENIOR-FILM FEJLŐDÉSE) 289
9.1. Az anyamelodráma maszkulin transzformációja és a második válság
(Helyet az öregeknek) 289
9.1.1. Apák és fiak 289
9.1.2. A magyar Dallas 292
9.1.3. Polgáridillek (A meseautó előzményei Gaál szenior-filmjében) 294
9.1.4. Gaál Béla Hyppolit-variánsa 297
9.2. Lányok, anyák, nagyanyák: a szenior-film női változata (A nagymama) 299
9.2.1. Az apa- és anyaimágók defenzívája a mindennapi kultúrában
és a populáris mitológiákban 299
9.2.2. A szerelemfelismerés eredete és a tudattalan grófkisasszony 300
9.2.3. A nagy mésalliance-drámák nosztalgiája és a szerelmi jóvátétel 304
9.2.4. A plebejus dac mint újkeletű szerelmi tilalomforrás 305
9.3. Az „okos ember" mint szappanopera-hős (Az okos mama) 307
9.3.1. Utolsó tangó asszonymódra 307
9.3.2. A szappanopera születése a komédia betétjeként 310
9.3.3. A régimódi szerelmek nosztalgiája mint privatizált múlttisztelet 313
9.3.4. A házasságterápia és a házasság mint terápia 314

10. A SZERELMI KARRIER MITOLÓGIÁJA
(AZ ÁLOMGYÁRTÓL A SZOCIOBIOLÓGIÁIG) 316
10.1. A szerelmi karrierfilm diadala (A meseautó) 316
10.1.1. A karriermítosz karrierje és a magyar masscult formamegtalálása 316
10.1.2. A boldogtalan bankár mint szegény gazdag 318
10.1.3. Az autó-erotika fotogéniája 319
10.1.4. A kisemberi humor mazochizmusa
(Az elmúlt idő és a profimunka mint komikus bűnök) 321
10.1.5. Hamupipőke és Harún ar Rasíd szerelmi farsangja 323
10.1.6. A kisemberek kapitalizmusa és a week-end-szocializmus konvergenciája 324
10.1.7. A polgár mint saját árnyéka és önnön szerelmi konkurense 325
10.1.8. A gyűlölet mint végső szerelmi bizonyíték 326
10.1.9. A Lovagias ügy előzményei A meseautóban 328
10.1.10. Előzmények: Mesék az írógépről 328
10.1.11. Ősök: Mese a varrógépről 331
10.1.12. A gépírókisasszony, a showgirl és az ápolónő 332
10.2. A szerelmi karrier szociobiológiájától Hamupipőke pszichoanalíziséig
(Címzett ismeretlen) 334
10.2.1. A mostoha világ komédiája és az árvaság mint korstílus 334
10.2.2. Székelyi stílusú Gaál-film 335
10.2.3. A nyugtalan playboy, a míz kis nő és az álmos vidéki csend 336
10.2.4. A románc-nagyforma behatolása a komédiába
a giccses slágeren keresztül 339

10.2.5. A mazochista önlefokozás mint kimenő a társadalmi helyzetből 341
10.2.6. A metakomplementaritás mint a szerelmi próbatétel struktúrája 342
10.2.7. Romantikus ideál és komikus szkepszis munkamegosztása 343
10.2.8. A magánélet utópiája kapcsolatot teremt a szociális utópiával 344
10.3. Az irónia Hamupipőkéje (Barátságos arcot kérek) 345
10.3.1. A férfinaiva mint áltörtető 345
10.3.2. Az apa mint bohóc 346
10.3.3. Az édesélet-filmek éve 348
10.3.4. A romanticizmus cinikus modernizációja és a Ráday-hős 349
10.3.5. A self made man búcsúja 350
10.3.6. A Hamupipőke-történet komikus átértelmezése 352
10.3.7. A modern Hamupipőke mint fordított Sámson 353
10.3.8. A Hamupipőke-lényeg visszanyerése 354
10.3.9. Jól jár-e a kérő Hamupipőkével? 355
10.4. Hamupipőke múltja és jövője 357
10.4.1. Hamupipőke és a hipergámia 357
10.4.2. Hamupipőke mint a krízis hősnője 358
10.4.3. Optimális csalódás, életöröm, tevékeny élet 360
10.4.4. Hamupipőke és a kollektívlélek 360
10.4.5. Szexhamupipőke vampmostoha ellen 362
10.4.6. Hamupipőke és a pszichoanalízis 363
10.4.7. Hamupopóka 366

11. BENGÁLI TŰZ ÉS TILTOTT SZERELEM (ÉDESÉLET-FILMEK 1935-BEN) 368
11.1. Egy nap a világ? (Budai cukrászda) 368
11.1.1. Az „egy nap a világ"-hangulat története 368
11.1.2. Az újraálmodott Perczel-image tavaszmitológiája 374
11.1.3. A létezés inflációja vagy az élet csendje? 375
11.1.4. Trianon mint narcisztikus sérülés és a hiperaktív reakció 376
11.1.5. A megtagadott csók és a táruló ajtók 379
11.1.6. A kor hőse: a csábító 381
11.1.7. Az öneldobás mámora mint csúcspont 384
11.1.8. Új boldogságkoncepció: lemaradni a vonatról 385
11.1.9. A kisembermítosz alkalmazkodási reakciói 387
11.1.10. A magyar ugaron miért csak egy nap a világ? 389
11.2. Teoréma 1935 (Nem élhetek muzsikaszó nélkül) 396
11.2.1. Móricz Zsigmond és a film 396
11.2.2. Luxusvilág és anglománia 396
11.2.3. A nosztalgikus népszínmű-tradíció keretében felújított úri endogámia 397
11.2.4. A tradicionális nagyasszonytól a modern hisztérikáig és vissza 399
11.2.5. A félig realizált házasság és a kétszer született pár 400
11.2.6. A férj találkozása a feleség múltjával 402
11.2.7. A sírvavigadás rejtélye 402
11.2.8. A látogató (A szerelem, a barátság és a család válsága) 403
11.2.9. A fegyvertelen revolverhős 404
11.2.10. A kiküszöbölt harmadik bukása és az erotika leértékelése 406
11.2.11. Megváltó hazugságok dicsérete 409

12. A NEMI SZEREPVÁLSÁG KIÉLEZŐDÉSE
A MUNKANÉLKÜLI-KOMÉDIÁKBAN 410
12.1. Az erotikus komédia újjászületése Muráti Lili személyi varázsából
(A csúnya lány) 410
12.1.1. A „régi szép világ" és a nőgyűlölő nőbolond 410
12.1.2. A tökéletesen átracionalizált élet mint a banalitás világa 413
12.1.3. Egy lovagiatlan ügy avagy a pofozkodó szépség 414
12.1.4. A kétarcú nő és a negatív metamorfózis 416
12.1.5. A kínzó szépség
(A szerelmi geometriától az intimitás negatív teológiája felé) 419
11.1.6. Hyde kisasszony és a megtalált jelen 422
12.2. A munkanélküli-komédia és a termelési film találkozása (Elnökkisasszony) 423
12.2.1. Ludas Matyi mint munkanélküli 423
12.2.2. Szolid magyar Frankenstein 425
12.2.3. A Muráti-hősnő a műfajok labirintusában (Az Elnökkisasszony
mint termelési film, emancipációs komédia és erotikus komédia) 426
12.2.4. Szerelmes pótapák az apátlan társadalomban 429
12.2.5. Az Ida-komplexus visszatérése 431
12.2.6. A kafkai világ komédiája 432
12.2.7. A gyűlölet mint szerelmi bizonyíték 434
12.2.8. A nő mint gépromboló és hazárdjátékos 437
12.2.9. Fuldokló boldogság 440
12.3. A boldogságmitológia kezdeti elbizonytalanodása és a glamúrfilm válsága
(Havi 200 fix) 441
12.3.1. Megindul a Meseautó-mítosz ironikus lebontása 441
12.3.2. A pofon motívumtörténetéhez 444
12.3.3. Az iparmágnás és az első éjszaka joga 445
12.3.4. Partnercsere és fantomizáció 447
12.3.5. Őrjöngő Orlando mint a zsiványkapitalizmus ellenszere 447
12.3.6. A munkanélküli komédia múltja és jövője 449

13. EMBERSÉGBŐL ELÉGTELEN AVAGY A MEGBUKOTT BUKTATÓK
(MAGYAR NEVELŐINTÉZETI FILMEK A MÄDCHEN IN UNIFORM
ÉS A ZÉRO DE CONDUITE KORÁBAN) 451
13.1. Hungarian Graffiti (Iglói diákok) 451
13.1.1. Békebeli nyáréjszakák 451
13.1.2. Az öregúr mint vén zsarnok és a bácsi mint bölcs öreg 453
13.1.3. Az „irredenta film" mint műfaj- és stíluselméleti probléma 455
13.2. A gyermeklélek idézése (Légy jó mindhalálig) 459
13.2.1. Az álomgyár a művészfilmről álmodik!
(A kommerszfilm óvatos flörtje az irodalommal) 459
13.2.2. A gyermekség története a filmben 461
13.2.3. A középszerűség kora és a kiválás genezise 463
13.2.4. Középosztályi közösségiség és paraszti individualizmus 463
13.2.5. A lutriszerencsévé halványult sors és a banalitássá fakult szerelem 465
13.2.6. A puha diktatúra, a tessék-lássék konstruált per
és a krémeslepénybe fojtott ellenállás 467
13.3. Pókasszony rózsanyoszolyán (Pókháló) 469

13.3.1. Effie Briest és Lolita között 469
13.3.2. A tulajdonságok nélküli szűz titkos útjai 470
13.3.3. Fölösleges emberek (Antiromantikus alakok, komikus figurák) 471
13.3.4. A pszichoanalitikus komédia lehetőségei 473
13.3.5. A happy end mint kalap 476

14. A KŐVÉ VÁLT EMBER ÉS A MEGFAGYOTT GYERMEK (A SHIRLEY TEMPLE-KOR GYERMEKMELODRÁMÁINAK NEVELÉSI ESZMÉNYE) 478
14.1. A nő, aki nagyon szeretett volna anyává válni (Édes mostoha) 478
14.1.1. Balogh Béla világa 478
14.1.2. Vidéki csend, szeszélyes nyár (A melodráma lappangó nagyformája és a némafilm öröksége) 479
14.1.3. Az apaszerep korai-felszíni és az anyaszerep késői-lényegi megtámadottságának következményei 481
14.1.4. Az aggszűz mitológiája 482
14.1.5. Kacérkodás a Gonosz mitológiájával 483
14.1.6. A megtalált évektől a megtalált gyermekkorig (Harc az anyaarchetípus feltámadásáért) 486
14.1.7. A korlátozott szeretetfelismerés melodrámája és a gyűlölet episztemológiája 487
14.1.8. Az előítélet kezelése és a mély-én őserápiája 488
14.1.9. A revüblokk mint a klasszikus Hollywood-revüről szóló mozgóképi tanulmány 490
14.1.10. Az anyaarchetípus feltámadása 491
14.2. A magyar Twist Olivér avagy a lelki jégmezők kis lovagja (Tomi, a megfagyott gyermek) 492
14.2.1. Slágerfilm, de nem „örökzöld" 492
14.2.2. A középosztály-kép változásai 493
14.2.3. Az előtörténet: a városépítő és a sanyarú ország 494
14.2.4. A „cigánybáró"-romantikától az „új ember" pátoszáig 496
14.2.5. A lakájterror introjekciója mint középosztályi szellem (A lakájszimbolika és a konstruált perek szimbolikája között) 497
14.2.6. A tétova Superman és a mennyország kulcsa 498
14.2.7. Amerikai „keresztapa" 1936-ból 499
14.3. A szentimentalizmus nosztalgiája és a katasztrófafilm előérzete (Méltóságos kisasszony) 500
14.3.1. Balogh Béla Hyppolit-variánsa 500
14.3.2. A Meseautóval keresztezett Hyppolit 503
14.3.3. Balogh Béla új álompárt avat 505
14.3.4. A munka szenvedélye a gyermeki szeretet és a szerelmi szenvedély ellen 508

15. KIS NAGYFILMEK (A KOSZTÜMÖS TÖRTÉNELMI PRESZTÍZSFILMEK KÖZÉPSZERŰSÉGE) 511
15.1. A művészmelodráma mint múltfilm és a művészet mint csábítás a jövőre (Szerelmi álmok) 511
15.1.1. A koprodukciós stílus 511
15.1.2. Az alkotó mint cseléd és a kultúra mint vasárnapi vendég 511

15.1.3. A depresszív grófkisasszony és a frigiditás mint lázadás 512
15.1.4. A művészmelodráma kombinálása a mésalliance-melodrámával 513
15.1.5. A megmámorosodott jellemnagyság dicsőítése (A kiugrás a társadalmi osztályból és a szenvedélyes kontaktus a tárggyal) 514
15.1.6. Tonio Kröger női változata 515
15.1.7. A szerelmi lázadástól a társadalmi behódolásig és vissza 515
15.1.8. Természet és művészet egymásra lelnek (A művészmelodráma beteljesülése) 515
15.2. Az álom a történelemről mint szorongó és bizakodó jóslat (Az új földesúr) 516
15.2.1. A történelmi legenda műfajalapítási kísérlete 516
15.2.2. A magyar Doktor Zsivago felé (A posztapokaliptikus történelmi katasztrófafilm és a vesztesek legendája) 519
15.2.3. Úri sztoicizmus és paraszti szkepticizmus 519
15.2.4. A nagy öregek és a „nagy ábránd" 521
15.2.5. A komprádorburzsoázia indiszkrét bájtalansága 522
15.2.6. Szabadság, szerelem... (Nemzeti legenda és szerelmi románc) 525
15.2.7. Asszimilációs melodráma és társadalmi utópia 526
15.3. Az Aranyember-paradigma és a Gaál-variáns 527
15.3.1. Hamupipőke-ország Csipkerózsika-álomban 527
15.3.2. A fátyol története 528
15.3.3. Három lányportré 529
15.3.4. Az aranyember és az Iszony 530
15.3.5. A kosztümös filmregény és a kalandos akciófilm között 531
15.3.6. Egy öngyilkos nyerskapitalizmus lélekelemzése 533
15.3.7. A sziget és a szuperhős 533
15.3.8. A kölcsönadott hulla és az elcserélt élet (A Gonosz szerepe a kibontakozásban) 534
15.4. A történelmi elégia mint antieposz (Pogányok) 535
15.4.1. Herczeg Ferenc és a film; Kispéter Miklós és a Pogányok 535
15.4.2. Történelmi-mitológiai film vagy honfoglaláskori western? 537
15.4.3. Hipokrízis és népképviselet 538
15.4.4. Az előretolt helyőrség és a nő izgatott várása 540
15.4.5. A gálya szüze és a nagy lovaglások asszonya 541
15.4.6. Ezer éves „Ida regénye" 543
15.4.7. A per és a vég 543

16. AZ ASZFALTDZSUNGEL ÉS A RÚT ESZTÉTIKÁJA 545
16.1. A nagyvárosi utcafilm és a bűnügyi melodráma között (Ember a híd alatt) 545
16.1.1. A deklasszálódási tematika radikalizációja és az utcafilm 545
16.1.2. Francia és német hatások (Stiláris alternatívák) 546
16.1.3. Orvos mint betörő 547
16.1.4. A megváltó atya sztoikus méltósága és a munka szerelme 550
16.1.5. Nagyvárosi totem és tabu (Az ödipális háromszögtematika a kétéletű ember melodrámájában) 551
16.1.6. A feminin hisztéria a maszkulin mánia ellen 553
16.1.7. A számlát benyújtó múlt a jogtalan szenvedély ellen 555
16.1.8. A szenvedélyek hatalma és a tilos szerelem ünnepe 557

16.1.9. A vallomáskényszertől a bukás kényszeréig
(Az örök visszatérés mítoszától a Gonosz örök visszatérése felé) 559
16.1.10. A kiút a szerelemből mint a férfikor nosztalgiája 560
16.2. A női önérzet passiójátéka és a félkommersz Hamupipőke (Én voltam) 561
16.2.1. Asszonykrimi művészfilmi ambíciókkal 561
16.2.2. Stiláris és műfaji ambivalenciák (A harmincas évek magyar krimi-vitája)563
16.2.3. A krimi szelleme és megalkuvása 564
16.2.4. Az asszonyi áldozat melodrámája 567
16.2.5. A szerelemfelismerési konfliktusok elmélyülése
(Az érzés félreismerésétől a személy félreismeréséig) 569
16.2.6. A szerelmi hőstett értelmetlensége
(A patetikus hősnőtől a megtört asszonyig) 571
16.2.7. Lehetséges-e a magyar thriller? 572
16.2.8. A meseautó visszavonása 574
16.3. Az aszfaltdzsungelen túl, az ipari pokol kapujában (Két ember a bányában) 576
16.3.1. A poéndramaturgia és a szociális kérdés 576
16.3.2. A jellegzetesen polgári katasztrófaérzések megjelenése és a gyári miliő
(A termelési film kombinációja a katasztrófafilmmel) 577
16.3.3. Hiány, különbség, gyűlölet, viszontgyűlölet 577
16.3.4. Van-e kiút a gyűlölet társadalmából? 578
16.3.5. A szerelemfelismeréstől a gyűlöletfelismerésig 579
16.4. Pál utcai fiúkba oltott Psycho (A titokzatos idegen) 581
16.4.1. Elvetélt kémfilmkísérlet 581
16.4.2. A psychothriller ikertestvér-tematikája 582
16.4.3. A politikai krimi korai kísérlete 583

17. A MELODRÁMA NAGYFORMÁJA 586
17.1. Székely István magyar Casablancája (Café Moszkva) 586
17.1.1 A filmdráma rejtett hatáselemei, a siker hajszálgyökerei 586
17.1.2. A Café Moszkva műfaji és stílusproblémái 588
17.1.2.1. Stílusteremtő melodráma 588
17.1.2.2. Tendencia és műfaj 588
17.1.2.3. A háborús film mint férfifilm és a bajtársiasság mitológiája ...590
17.1.2.4. A háborús melodráma mint a harc világába
visszahozott nő története 591
17.1.3. A kalandfilm rejtett nőgyűlölete explicitté válik 592
17.1.4. Találkozás és búcsúzás (A Café Moszkva lokáljelenete) 594
17.1.5. Két ember, aki mindent ért, mert mindenen átesett
(A boldogságfeltételek problémája) 598
17.1.6. A háború poétikája 602
17.2. A melodráma nagyformája és a pszichoanalízis trivializálódása (Évforduló) 603
17.2.1. A szerelem félbeszakadt „koncertje" 603
17.2.2. A féltékenység dramaturgiája 605
17.2.3. Borderline-szimptómák (A lelkibéke és a józan elme határain) 607
17.2.4. A morális felháborodás mint az asszonyi érzékenység csődje
(A Tisztelet a kivételnek korán jött ellenfilmje) 609
17.2.5. A film noir előzményeinek triviális preegzisztencializmusa 611

17.2.6. Férfiak egymás közt
(A barátság szemérme a szerelem neurotikus igényei ellen) 611
17.2.7. Féltékenységi dráma vagy narcisztikus sérülés?
(Az ősjelenet rekonstrukciója) 613
17.3. A melodráma meghódítja a közönséget (Mária nővér) 615
17.3.1. A szerelem ars poeticája a művészmelodrámában 615
17.3.2. A promiszkuus exhibíció orgiája és a nő mint menekülő lélek 618
17.3.3. A művész útja a lélek társas ekszt ázisától
a szellem narcisztikus ekszt ázisáig 620
17.3.4. Banális éden, csalódott idill 620
17.3.5. Melodrámában oldott tragikus románc 621
17.3.6. Az üvegszilánk esztétikája 622
17.3.7. Az élet mint betegség, a házasság mint kórház és a nő mint gyógyszer . 624
17.3.8. A szeretet önfelismerésének katarzisa az anyamelodrámában 625
17.3.9. Film és zene 626

18. SZEGÉNY SZERELMESEK KRÓNIKÁI 628
18.1. Az erotikus tinédzserfilm és a legenda között (Szent Péter esernyője) 628
18.1.1. A naiv idill nosztalgiája és a legenda legendája 628
18.1.2. A szatíra kudarca, a bohózat befulladása és az elrontott tinédzserfilm . . 630
18.1.3. Asszony és arany; rivalitás és boldogság 632
18.2. Szegény szerelmesek krónikája a citromok és a neorealizmus honában
(Nászút féláron) 634
18.2.1. A glamúrfilm és az éjszaka melodrámája; Székely és Gaál szerepcseréje 634
18.2.2. A glamúrfilm lépéseket tesz a neorealista komédia felé 635
18.2.3. A szegény szerelmesek krónikája
mint A meseautó glamúrfilmi visszavonása 636
18.2.4. A nemi idealizáció kulturális terhei
és történelmi frusztrációi a komédiában 637
18.2.5. Az ügyeskedő szerelmesek és a cinizmus mint szemérmesség 639
18.2.6. Az utazás mint menekülés a Tatárpuszta-komplexusból 640
18.2.7. A szerelem mint tortúra (A screwball comedy kibontakozása) 641
18.2.8. Az „Ida"-paradigma és az „egy nap a világ" hangulat 643

19. A MELODRÁMA NAGYFORMÁJÁVAL VERSENGŐ KOMÉDIA 645
19.1. Szindbád és fia (Három sárkány) 645
19.1.1. A komédia újjáéledése 645
19.1.2. A „lágy" diktatúra végnapjai (Bornírt uralom és lázas elvágyódás) 646
19.1.3. A „kemény" adósságtól a Kaméliás hölgy megfordításáig 648
19.1.4. A földbirtok romantikája 649
19.1.5. A bohémélet és az elveszett férfiasság keresése 650
19.1.6. A romantikus komédia melodramatikus szubsztanciája
(Avagy: miért a nő vall magának szerelmet a férfi nevében?) 653
19.1.7. A középre húzó társadalom utópiája és a dinasztiaalapító pionírnő 654
19.1.8. A szocialista munkamítosz behatolása
a boldogságmitológia édenkoncepciójába 655
19.2. Fürdőző szépségek a thriller árnyékában (Tisztelet a kivételnek) 656
19.2.1. A szerelmes menedzser és a hétvégi társadalom 656

19.2.2. A nő mint fürdőző szépség és a férfi mint igaz barát 658
19.2.3. A nők nőideálja (Tolnay Klári Jean Harlow és Gréta Garbo ellen) 659
19.2.4. A légytudatú pók harca a póktudatú léggyel 660
19.2.5. A félszűz 662
19.2.6. Egy „száraz" nő a vízben 666
19.3. A sikerszerző vallomásfilmje (Dunaparti randevú) 667
19.3.1. A rettenetes após mint modernizált párbajhős 667
19.3.2. A lánglelkű férfitől a lánylelkű férfiig (Az író archetípusa) 669
19.3.3. Alapfokú szerelem, felsőfokú marketing 671
19.3.4. Az erkölcsi próbák helyére lépő erkölcstelenségi próbák mint házasságfeltételek 671
19.3.5. Úr-e a sikeres ember? 673

20. ÖSSZEFOGLALÁS 675

21. LÁBJEGYZET 679

3800 Ft