

## BÁNKY VIKTOR ELFELEDETT FILMJEI – 1. RÉSZ

## Janus-arcú boldogságiparos

PÁPAI ZSOLT

**MINDEN IDŐK LEGELLENTMONDÁSOSABB PÁLYÁJÚ MAGYAR FILMRENDEZŐJE HOL SZERVILISEN SZOLGÁLTA KI A POLITIKA IGÉNYEIT, HOL SZENZITÍVEN MUTATTA BE SZORONGÁSOS KORÁT.**

**A**ligha van még egy olyan európai filmtörténet, mint a magyar, melynek első fele-harmada mintha nem is létezne. Az 1901-től 1944-ig tartó éra lényegében feldolgozatlan: a némaszakasz azért, mert a filmek eltűntek, megsemmisültek, a hangosfilm első periódusa (1931–1944) pedig azért, mert a művek zömét máig becsméri, lenézi, megveti a tudós utókor.

Jóllehet a közönség nem is olyan kicsi része igencsak kedveli a harmincas és a korai negyvenes évek magyar filmjeit. A minőségnek persze nem feltétlenül indikátora a nézők szeretete, megkockáztatható ugyanakkor, hogy a '45 előtti magyar hangosfilm nem csupán a *Hyppolit*, a *lakájjal*, a *Tavaszi záporral* vagy az *Ember a havasonnal* teremtett értéket. Számos apró kincs lakozik a mélyben, melyek talán méltán nem kerültek a magyar filmtörténet panteonjába, viszont a teljes feledésnél többre érdemesültek. Minden idők legellentmondásosabb pályaképpő honi alkotójának, a rendszer székértelőlőjaként és elvtelen propagandistájaként elhíresült Bánky Viktornak (1899–1967) az életműve is rejt ilyen gyöngyszemeket.

A kétrészes cikk az első kísérlet a hazai szaksajtóban Bánky Viktor alkotói portréjának felvázolására.

## NAGYDOROGTÓL HOLLYWOODIG

A Horthy-korszak politikai-ideológiai szempontból legproblematisabb filmjeit éppúgy Bánky forgatta, mint a legkiválóbb vígjátékok közül számosat, továbbá néhány munkájával – kiváltképpen rendhagyó melodrámaival – mindenki másnál hatékonyabban mutatta meg a görcsökkel és elfojtásokkal

teli korszellemet. Az egyfelől elvtelen és érzéketlen konjunkturalovag Bánky másfelől a látszatboldogságokra éhes közérzület kritikusa volt. A kor legideológikusabb és leginkább ideológiakritikus játékfilmjeinek Janus-arcú rendezőjeként életművében mintegy egybesűrtette korának ellentmondásait.

Életútja fehér foltokkal van tele. Már fiatalon a filmkészítés közelébe került, nővére Bánky Vilma neves hollywoodi némafilm-színésznő, aki *A fekete sashan*, *A sejk fiában* a kor legnagyobb férfisztárja, Rudolph Valentino mellett játszott főszerepet, és elismertségét jelzi, hogy csillagot kapott a hollywoodi Walk of Fame-en. A Koncsics Viktor néven a Tolna megyei Nagydorogon született, a józsefvárosi Práter utcában nevelkedett Bánky 1920-ban elhagyta az országot, és előbb Münchenben kapott kisebb szerepeket, majd rövid havannai kitérő után Hollywoodba ment, ahol nővére segítségével révén a Goldwyn Picturesnél statisztamunkákhoz jutott. Másfél év után visszatért Európába, a berlini Universalnál dolgozott vágóként és segédrendezőként.

1933-ban jött haza, és hamar bekapcsolódott a gyártásba: rendezőasszisztens volt *A bor*, vágó az *Egy éj Velencében* című filmekben. Közel húsz további filmet editált 1938-ig, amikor a *Bors István*nal rendezőként is bemutatkozott. Ugyanezen évben megpróbálta jobbról előzni a regnáló rezsim szolgáloit, és belépett a Nyilaskeresztes Pártba, amikor azonban a szükség úgy hozta, a legitim hatalom szolgálatába állt. Karrierje azt követően ívelt fel, hogy 1939-ben megtörtént a magyar filmszakma „árjásítása”, amiben a Színház- és Filmművészeti Kamara tagja-

ként hathatósan közreműködött. Nem ismert korlátokat, ha az érdekeiről volt szó: a kamara egyik leggátlástalanabb bürokratájaként több ízben jelezte az illetékeseknek, hogy elégedetlen a zsidótörvények érvényesítésének ütemével, illetve amikor úgy vélte, hogy a megváltozott szisztéma nem biztosítja a megfelelő körülményeket, követelte, hogy úgymond „a magyar filmgyártás részére megadassanak ugyanazok a kedvezmények, amelyeket a zsidó filmgyártás a múltban élvezett.”

Bánky a zsidó származású alkotók kiszorítása nyomán megüresedett játékeret ezután egészében bejásztotta, és *oeuvre*-je hat év alatt hatalmasra duzzadt. A *Bors István* után, 1939 és 1944 között húsz (!) nagyjátékfilmet rendezett, minden kollegájánál többet. Akadt év, amikor fél tucat filmet forgatott, így alaposan kitanulhatta mesterségét, illetve megismerkedhetett a műfajok hatásmechanizmusával. Egyes rendezéseiben már-már „szerzői” pozícióban dolgozott: vágóként (*A miniszter barátja*, *Ma, tegnap, holnap*, *András*, *Régi keringő*) vagy forgatókönyvíróként is szerepet vállalt (*Áll a bál*, *A miniszter barátja*, *Tokaji aszú*, *Ma, tegnap, holnap*, *Boldoggá teszlek*).

Amennyire állt neki a zászló '39 és '44 között, annyira gyorsan tűnt el a magyar filmtörténet süllyesztőjében. 1944 után egyetlen filmet sem forgatott. 1948-ban Nyugat-Németországba távozott, és ott is halt meg, ötven évvel ezelőtt.

## MINISZTEREK BARÁTJA

A harmincas évek végéig a vígjáték műfaja dominál a magyar filmben, melyhez 1939-től felzárkózik a melodráma, továbbá megjelenik a melodramai alapszituációt katasztrófába fordító tragikus románc (*Halálos tavasz*, *Néma kolostor*, *Egy asszony visszanéz*, *Szováthy Éva*), valamint a krimi (*5 óra 40*), a (kém)thriller (*Ismeretlen ellenfél*, *Szabotázs*), a sci-fi (*Szíriusz*), a kalandfilm (*Ördöglovas*). Bánky maradt a vezérműfajoknál, egy-két kivételtől eltekintve nem kacsingatott más zsánerek felé. Rendezői életművének húsz plusz egy tétele lényegében három csoportra – pontosabban *két és fél* csoportra – osztható. Az elsőbe a humoros filmek – jobbára romantikus vígjátékok, illetve screwball comedyk – sorolhatók (*A miniszter barátja*, *Igen vagy nem?*, *Az ör-*



63

dög nem alszik, Régi keringő, Kölcsonkért férjek, Makacs Kata, Házassággal kezdődik, Makkhetes, Boldoggá teszlek), a másodikba a melodramák és tragikus románcok tartoznak (Eladó birtok, Tokaji aszú, Ma, tegnap, holnap, Keresztúton, Kölcsonadott élet, A Benedek-ház, továbbá a speciális státuszú Áll a bál, melyben a melodramai konfliktus kémthiller-elemekkel épül egybe), míg elkülöníthető egy laza kontúrú harmadik csoport is, az úgynevezett „népi filmeké”, melyek a kortárs műfajtudat szerint (férfi)melodramák ugyan, de Bánky idején sajátosan „magyar” tematikai jegyekkel bíró alakzatokként értékelték őket (Bors István, András, Dr. Kovács István, Szerető fia, Péter).

A három filmcsoport természetesen átmetszi egymást: a „népi filmek” és a melodramák közös halmaza kiváltképpen nagy, továbbá egyes művek végjátékként és melodramaként is megközelíthetők (miközben romkomnak aligha nevezhetőek: Régi keringő, Toka-

**„A boldogság öl”**

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

tartalmazó játékfilmjei közé tartozik, egyúttal kifejezetten antiszemita irányultságú, és e nemben szinte egyedülálló a korabeli magyar filmben.

Bánky a kurzus ünnepezt rendezőjévé a „faji témát” körüljáró „népi filmjei” miatt lett, amiket joggal lehetne inkább „korporatív melodramáknak” nevezni, hiszen a társadalmi osztályok közötti kibékíthetetlen ellentéteket elimináló melodramai struktúrát alkalmaznak, mégpedig kritikátlan hurraoptimizmust érvényesítve. Ritkán annyira fals a happy end egy filmben, mint a „magyar faji öntudat” emlékművének szánt Dr. Kovács István, vagy a paraszt-ság és a felsőbb társadalmi osztályok megbékéléséről szóló Szerető fia, Péter és Bors István esetében. A filmek átideologizáltságát mutatja – egyúttal mindenféle politikai ideológia romlottságát és hipokrizisét szemlélteti –, hogy

ji aszú). Az életmű huszonegyedik tétele az 1942-ben készült Őrségváltás, amely a Horthy-korszak kevés, direkt politikai propagandát

Bánky némelyik „népi” munkája a rövidebbel később, az ötvenes évek legelején megszületett, és a teljes magyar filmtörténet egyik mélypontját jelentő kommunista termelési filmek (Gyarmat a föld alatt, Teljes gőzzel, Becsület és dicsőség stb.) előképévé vált. Az Andrást például a szabotázstematikája miatt és öntudatos „népi” hősenek a termelést akadályozó erővel megívott harca okán, jobboldali irányultsága ellenére, afféle „proto termelési filmnek” is nevezhetjük, továbbá az Őrségváltás is sok párhuzamot mutat a termelési filmekkel (lásd itt is a szabotázs- illetve konspirációmotívumot, valamint a régi, „romlott” igazgatóság és az új, naiv vezetők konfliktusát), csak éppen az osztály alapú helyett faji alapú tisztogatás adja a vezérszólamát. (Az Őrségváltásnak csupán egyharmada – szűk félórás töredék – maradt fenn, de a termelési filmeket előlegező motívumai ennek alapján is szembetűnőek.) Bánky „proto-termelési filmjei” és a szocialista termelési filmek között szerkezetileg alig van különbség,

mindössze annyi, hogy míg a sematizmus darabjaiban a hősöknek jobbjára nincs magánéletük, addig Bánkynál a közéleti mellett a magánéleti szál is erőteljes, következképpen – a korabeli filmtörténeti tendenciákkal harmonizálva – a melodramai konfliktusok is hangsúlyosak a filmekben.

Sándor Tibor 1997-es *Őrségváltás után – Zsidókérdés és filmpolitika 1938–1944* című könyvében írja, hogy Bánkynak a világháború után mindössze egy művét, az *Őrségváltást* tiltották be, és a rendezőt népellenes büntetésben is elmarasztalták miatta, fél év börtönt kapott. A további húsz filmjét viszont nem zárták dobozba, sőt az egyiket, a *Szerető fia, Pétert*, amit az úri osztály ábrázolása miatt 1943-ban, két hét vetítés után, betil-

tottak, éppenhogy kivették onnan. A Várkonyi Zoltán – a későbbi kiváló filmrendező, a *Keserű igazság*, a *Foto Háber*, az *Egri csillagok*, a *Kárpáthy Zoltán* alkotója – által megformált léha és kivagy arisztokratasarj viselkedése nem harmonizált az úri középosztály ízlésével, annál inkább imponált az 1945 után a cenzúrát felügyelő kommunistáknak.

### MÉRGEZETT ASZÚBOR

Mindaddig a Bánky-életmű csupán egyetlen szeletét, a „népi filmeket” vizsgálták a magyar filmtörténészek, azokon belül is elsősorban a *Dr. Kovács Istvánt* elemezték, lásd Karsai Kulcsár István írását a *Filmkultúra* 1985/11. számában, vagy Sándor Tibor 1992-ben megjelent könyvének (*Őrségváltás. A magyar film és*

*a szélsőjobboldal a harmincas–negyvenes években*) vonatkozó fejezetét. Ezek az írások az ideológiai és a propagandisztikus elemeket kutatták – és mutatták ki ragyogóan – a filmben, mégpedig nem csak a nyílt, de a látens tartalmakat is: Sándor Tibor például éleslátóan tárta fel a film rejtetten antiszemita komponenseit.

Mindazonáltal Bánky korának politikailag legelkötelezettebb direktoraként is került a direkt agitációt a munkáiban, alig néhány rendezése van, melyben nyíltan aktuálpolitikált, uszító filmje pedig az *Őrségváltás*on kívül nincs. Egyes vonalasabb filmjei nem is igazán – vagy nem kizárólag – a propagandatartalmuk miatt visszatetszőek, sokkal inkább egy magasabb – általánosabb – szinten: ellentmondásos értékszemléletük miatt.

### „A házasság kiségitenél a slamasztikából”

(Tokaji aszú – Fedák Sári és Bordi Bella)



SZENTE LÁSZLÓ FELVÉTELE



Annak megvilágítására, hogy mi képpen torzulhat a filmi értékstruktúra, érdemes rövid kitérőt tenni Bánky egyik olyan műve felé, mely szervilisen szolgálja ki a politika és a község vélt igényeit, jóllehet kevéssé agitatív. A társadalmi osztályok közötti szakadékmély konfliktusokat elsímító melodramai szerkezet legmarkánsabb példája az életműben a mára joggal elfeledett *Tokaji aszú*, amelyben a melodramai értékszemlélet – a boldogság keresését jelentő főtéma – „hitelét” nem is igazán a propagandatartalom, inkább a figurák amoralitása gyengíti. Mindez annál inkább feltűnő, mert a melodramazsáner célja hagyományosan éppenhogy az erkölcs diadalának bemutatása.

A *Tokaji aszú* azonban a teljes morális értékzavar melodramája, egyrészt mert egy minden ízében érdekorientált világot mutat be, másrészt, mert még ezt az értékszemléletet sem következetesen ábrázolja. A film hőse Lidi, Tarczali Darázs Katalin (Fedák Sári) nagygazda-asszony négy lánya közül az egyik, aki vidékről azért megy Budapestre és áll szolgálónak, mert az anyja kitagadja, miután nem volt hajlandó hozzámenni a kiszemelt kőrőhöz. Pesten szerelmes lesz kisaszszonya udvarlójába, Szeniczey Pistába, akinek arisztokrata családjá éppén a Tarczaliék szomszédságában birtokol kastélyt és földet. Lidi egy nap hosszú évek után váratlanul hazatér, mégpedig gyermekével, egy kisfiúval egyetemben. Anyja visszafogadja, mire Lidi elmeséli neki, hogy a gyermek apja Szeniczey Pista. A Szeniczeyek elszegényednek, ingatlanjaikat Lidi anyja veszi meg, és „megkéri” lánya számára Pista kezét annak apjától. A döllyfős Szeniczey papa nem hajlandó egy felkapaszkodott paraszt lányához adni a fiát, jóllehet a házasság kiségitené a családját a slamasztikából. Tarczaliné megsértődvén Szeniczeyék intézőjét szemeli ki Lidi számára, fittyet hányva arra, hogy Lidi szerelmes Pistába, illetve – mint hamarosan kiderül – Pista is viszonzzereti a lányt. A felek hajlíthatatlannak tűnnek, de végül a helyzetet feloldja – és az osztályellentéteket eltünteti – egy az előzményekből aligha következő happy end.

A boldog véget Bánky a legkevéssé sem képes motiválttá tenni, de nem csak ez a probléma a filmmel. A *Tokaji*

aszú némi romantikus vígjátéki hatással fűszerezett melodramának tetszik, azonban a műfaji hitelét mindenképp előtt éppen a szerelemképe csorbítja. Lidi és Pista szerelme „jobb híján” születik meg, legalábbis a férfi részéről feltétlenül. Pista ugyanis a film exozicójában imádott úrhölgyét várja lakosztályában, de helyette Lidi állít be a nőtől származó üzenettel, és Pista mintegy unalmában, illetve az üzenet nyomán született letargiától motiválva kínálja alkohollal a kis szolgálólányt, akit aztán mindjárt magáévá is tesz. A szerelem ábrázolásának ez a módja bizony köszönőviszonyban sincs a szerelmi melodramák patternjeivel, és Pista és Lidi viszonyának illetően nyitánya végig megkérdőjelezi a férfi érzelmeinek komolyságát, azzal együtt, hogy Pista a film második felében már-már mániákusan a Lidi iránt érzett szerelméről győzködi környezetét. Pistának a Lidi elcsábításakor megmutatózó amoralitása mellett a film másik problémája Lidi anyjának amorális viselkedése. Tarczaliné nem csak leánya, de az unokája érdekeit is sutba dobva végig a Szeniczeyék intézőjét akarja Lidi férjéül, annak ellenére, hogy Pista örömmel feleségül venné Lidit. Tarczaliné viselkedését osztályszempontok indokolják (módszá és tehetősé vált parasztként nem hajlandó megalkudni az elszegényedett arisztokratákkal), és nem is igazán a lánya boldogságát ellehetetlenítő viselkedése a problematikus, hanem az, ahogyan a semmiért sem felelős unokájának az érdekeit figyelmen kívül hagyja. Hasonló mondható el Szeniczey papáról is, igaz, ő egy idő után beadja a derekát, és hajlandó gatszólni Tarczaliné előtt. Az osztályszempontok és privát érdekek útvesztőjéből nincs kiút, és nyilvánvalóan a film javára szolgálna, ha ezt érzékeltetné egy katasztrofális fináléval – azaz tragikus románcként lenne értelmezhető –, azonban a kurtafurcsa boldog véggel ezt a lehetőséget is elveti Bánky.

## MEG SEM TÖRTÉNT TÖRTÉNETEK

A *Tokaji aszú* olyan melodráma, amelyben egyrészt a happyend-irányultság mintegy „túlteljesítve” mutatkozik meg, másrészt az ellentmondásos elemek amorf műfaji struktúráját eredményeznek, így a film tehetségtelen és minimális műfajismerettel sem ren-

delkező alkotót sejtet. Ennek azonban éppen az ellenkezője igaz. Bánky műfajtudatossága és műfajismerete kimagasló volt honfitársai között, és számos momentum arra utal, hogy sem a klasszikus filmzsánerek boldogságképek kritikája, sem a történetmesélésért problematizálása nem állt tőle távol. Egyes munkáiban hol nyíltabban, hol rejtettebben kérdőjelezte meg a korabeli magyar filmek reprezentáns műfajainak – a melodráma mellett a vígjátéknak is – az ideológiáját, értékorientációját.

Hogy mennyire foglalkoztatta a műfajiság és egyáltalán a történetmesélés reflexiója, azt ragyogóan illusztrálja korai vígjátéka, az 1941-ben forgatott, 1942 februárjában bemutatott *Kölcsönkért férjek* nyitánya és zárata. A film meglepő jelenettel indul, középkorú úr néz bele a kamerába, és szekondplánban a következőket mondja: „Hét esztendővel ezelőtt három kislány feljött ide az irodába a főnökömhöz. A lányok édesek voltak, mint a tavaszi napsütés, A főnököm pedig... hát... Főnökről vagy jót vagy semmit... Tehát semmit... Szegény kislányok, szörnyű nagy bajban voltak... De miért is szaporítom itt a szót! Nézzek meg személyesen, mi történt! Parancsoljanak beljebb fáradni!” Utolsó szavait tettekkel kíséri: kinyit egy ajtót az irodában, és pár intéssel a nézőt a szobába invitálja, ahol Komlós igazgató éppen a három lányt oktatja ki arról, hogy ha nem fizetik vissza a tőle kapott kölcsönt, elárverezik a házukat. A kamerába nézés és a néző direkt megszólítása – azaz a kiszólás a filmből – ugyan nem ismeretlen a korabeli világfilmben (a korai hangosfilmek néha egy „felkoffal” nyitottak, melyben egy személy mintegy bevezette a hang és a mese világába a nézőt [*Frankenstein*, 1931], sőt az első, részleteiben beszélő magyar film – Gaál Bélától a *Csak egy kislány van a világon* – is így kezdődik), a *Kölcsönkért férjek* azonban két szempontból is rendhagyónak tűnik. Egyrészt mert itt az egyik szereplő beszél, aki mintegy beépül a nyitójelenetbe (tehát nem egy semleges, a filmben később fel nem tűnő személy szólítja meg a közönséget, mint a *Frankenstein*ben), másrészt mert a nyitányra rálicít a zárlat. Az utolsó képsor ismét önreflexív, illetve tematikailag és formailag egyaránt visszautal a nyi-

tányra. Itt már maga Komlós igazgató szólítja meg a nézőt: „Bocsánat, csak egy pillanatra! Valamit el kell mondanom! Kérem, én a pénzemet nem kaptam meg... Illetve nem is kaphattam meg, mert ez a történet meg sem történt... A lányokat ne is keressék ezen a világon. És hogyha ebben a kitalált történetben valaki mégis hasonlítana valakihez, hát, higgyék el nekem, ez merő véletlenség. Nem szándékosság. Csak ezt akartam mondani. A viszontlátásra!”

A néző megszólítása a nyitányban, továbbá boldogságigényének reflexiója a zárlatban, ha szikár szerzői tudatosságot nem is, de a történet és a történetmesélés problematizálásának szándékát jelzi. A mese hitelének egyértelmű megkérdőjelezésére a korabeli magyar filmben kevés példa akad, efféle direkt és nyílt megoldással pedig végképp alig találkozni. (A kevés példa egyike György Istvántól a *Göre Gábor visszatér*, melyben a hősök ellátogatnak a saját sorsukat feldolgozó játékfilm [!] forgatására, és kommentálják a látottakat, mire a rendező megjegyzi: „Ez csak játék...”; vagy említhető Ráthonyi Ákos rendező önreflexív gegje a *Kádár kontra Kerekes* elejefőcímeinek végén: „Mint a legtöbb valószínűtlen történetet, ezt is az élet írta... Ennek a fele se tréfa – az egész az” – szól a csacska felirat, de annyira pici betűkkel, hogy szinte alig látszik).

Míg ezeknél a rendezőknél az önreflexív elemek alkalmiak – mind György Istvánnál, mind Ráthonyinál csupán egyetlen filmben tűnnek fel –, addig Bánky nem csak a *Kölcsönként férjekben* kérdőjelezte meg a bemutatott események hitelét. Keresetlenül és direktan önreflexív egy másik filmje, a *Régi keringő* záróinertje is: „Ez a film csak mese. Semmi köze a valósághoz. Akikről szól, azok nem élnek. Nem is éltek soha.” Ez a négy mondat azt bizonyítja, hogy a *Kölcsönként férjek* önreflexív megoldásai nem egyszerűek és véletlenek az életműben.

A rendező máskor egyéb módon torpedózta meg a happy endet. Már legelső vígjátékában kritikát fogalmazott meg a boldog véggel és a (látszat) harmóniát kikényszerítő dramaturgiai megoldásokkal kapcsolatban. A *miniszter barátja* (1939) a szegénysorsú mérnök, Kovács János (Páger Antal) felemelkedésének története, akinek

sorsát egybeesések sorozata kormányozza révbe. Véletlenül eljut egy bálba, ahol fél másodpercre a szintén jelenlévő miniszter mellé kerül, és ezt a pillanatot – ismét csak véletlenül – egy fotóriporter lefotózza, majd közli a másnapi újságban. A munkahelyén előzőleg már Kovács kirúgását fontolgató igazgató a fotó láttán Kovácsot a miniszter barátjának hiszi, ezért mégsem bocsájtja el, hanem megteszi főmérnöknek, sőt rábízta a kapcsolattartást a minisztériummal. A minisztériumba tett első látogatása alkalmával Kovács valóban jó viszonyba keveredik a miniszterrel. A film két szinten is kritikai élű, azt állítja ugyanis, hogy az érvényesüléshez a világban nexusokra és a véletlenek összjátékára van szükség, legalábbis ezek meghatározóbbak, mint az egyén kvalitásai. A film slusszpoénja azonban, amikor a zárlatban a miniszter summázza a tanulságokat, és a bemutatott eseményekkel mindenben ellentétes következtetésekre jut. „És senki se higgye, hölgyeim és uraim, hogy a karrierhez frakk, meghívó vagy buta véletlen szükséges. Nem. A karrierhez tehetség kell, szorgalom, szív, ész, és a Kovács Jánosok hite kell. Higgyék el, kérem, hogy nekem az a célom, hogy itt minden ilyen ember karriert csináljon. Persze arról én nem tehetek, hogy életben ehhez néha egy kis szerencse is kell.” Ez a miniszteri (!) beszéd önmagában is ellentmondásos, ráadásul a megállapításai teljességgel ellentétesek a filmbeli események tanulságaival, ekképpen megkontrázzák a happy endet, megkérdőjelezzik annak „hitelességét”.

Nem szabad túlértékelni ezeknek a reflexív attitűdöknek a jelentőségét, de annyi kétségkívül látszik belőlük, hogy a segítségükkel Bánky óvatosan kikezdi a moziillúziót, finoman idézőjelezi a filmjeiben bemutatott világot és megkérdőjelezi a hősök boldogságvágyának realizálhatóságát. De nem csupán a romkomjaiban teszi ezt: melodrámaiban cizelláltabb és szubtilisebb módszerekkel él.

### A BOLDOGSÁG ÖL

A hazai teoretikusok a korszak melodramáit (illetve a sommásan melodramaként *felcímkézett* alkotásokat) jobbakra konfliktuskerülő, és a happy enddel a problémákat megoldhatóknak hazudó filmekként tárgyalják, jól-

lehet, bizonyos aspektusaik igencsak kritikusak azon korral kapcsolatban, melyben elkészültek. A klasszikus műfaji képlettel szemben az 1939 után készült magyar melodramák némelyike nem a boldogság maradéktalan beteljesüléséről, valamint a boldogságopciók közötti szelekcióról szól (például azt mesélve el, hogy a hős miként találja meg az anyagiak vonzása helyett az igaz érzelmek vonzását), illetve csak a felszínen szól azokról. A mélyben egyes művek – *Fekete hajnal* (Kalmár László), *Az első* (Cserépy László), *Egy fiúnak a fele* (Hamza D. Ákos) – rettenetes szorongásokat fogalmaznak meg, mégpedig paradox módon azzal együtt, hogy látszólag megtartják a klasszikus hollywoodi melodramák happyend-irányultságát.

Ekképpen ezek a filmek azokra a háború alatt készült hollywoodi melodramákra emlékeztetnek, amelyek alkotói – bár hőseiket elnavigálják a happy endig – ugyancsak a tradicionális boldogságmitológiával kapcsolatos kétegyeiknek adnak hangot. A *Megtalált években* (Mervyn Le Roy, 1942) a torzult memóriájú és fals identitású férfinak dukál csak a boldogság, a normális tudatúnak nem, a *Mr. Skeffingtonban* (Vincent Sherman, 1944) a kiöregedett, de megvénülten is nárcisztikus vamp azért szeret bele korábban gyűlölt férjébe, mert az időközben megvakult, ezért nem látja a nő ráncait. Ezek a filmek – amiket joggal nevezhetünk „szorongásmelodramáknak” – úgy felelnek meg a boldogságmitológiának, hogy a figyelmesebb nézőt éppenséggel elbizonytalanítják, és az érzelmi megtisztulás ajándéka helyett inkább bizonyos, néha igen nehezen definiálható aggályokat és balsejtelmeket plántálnak belé.

Az 1939 utáni honi szorongásmelodráma láthatóan szinkronban van tehát a műfaj átalakulását jelző tenge-  
rentúli tendenciákkal, annak ellenére, hogy a két filmkultúra közötti kommunikáció 1941-ben megszakad (a hollywoodi filmek importja a magyar-amerikai hadiállapot beálltával, '41 decemberében szűnik meg). A hollywoodi és a magyar szorongásmelodráma csak az eszközeiben különbözik némiképp. A dramaturgiai megoldottságokat idézőjelező cselekményvezetési trükkök az amerikai és a magyar filmek is megtalálhatók ugyan, viszont



a desperált tónusú dalok nyomatékos alkalmazása és a nem kifejezetten melodramai főtémák (lásd például a féltékenységtematika túlsúlyát) a magyar filmekre inkább jellemzőek, mint az amerikaiakra.

A magyar szorongásmelodráma legjelentősebb alkotója Kalmár László mellett Bánky Viktor volt. Bánky számára a legfontosabb lépés a szorongásmelodramák világa felé egy megrendítően végződő, a hős pusztulását regisztráló film jelentette, amely ugyan inkább tragikus románc, semmint melodráma, viszont már előrejelezte, hogy a rendező nem kizárólag konfliktusmentes világok felépítésében képes gondolkodni. A töredékben fennmaradt, jó darabig inkább helyzetkomikumra épülő, majd pedig a zárlatra egyre inkább elkomoruló *Ma, tegnap, holnapban* (1941) Téry doktor (Somlay Artúr) meg kívánja kímélni a sokktól Bende László gyárigazgatót (Jávor Pál), ezért nem árulja el neki, hogy halálos beteg, és utazni, élni küldi. Egy szállodában Bende találkozik Wágner Edit doktorral (Szilágyi Szabó Eszter), akibe beleszeret. A nő viszonzza érzéseit, de férjénél van. Amikor nagy nehezen úgy dönt, elvállik, kiderül, hogy férje nem más, mint Téry doktor. Téry lemond Editről, mert látja, hogy meny-

**„Nexusokra van szükség”**

(A miniszter barátja – Páger Antal és Vágóné Margit)

nyire szerelmes, azonban egyszeriben visszakozik, amikor megtudja, hogy kicsoda Edit választottja. Nem akarja elkeseríteni a feleségét, ezért nem árulja el neki, hogy Bende halálos beteg, mire Edit – férje hirtelen pálfordulását feltámadó féltékenysége jelének véltve – heves szóczata után elviharzik. Lerohan a szálloda halljában várakozó Bendéhez, aki láncdohányzással és némi konyakkal oldja a várakozás stresszét. A szerelmesek összeölelkeznek, de csak pár másodpercig, ugyanis Bende holtan esik össze.

A film Bánky korai találkozása a románci tragikummal, és a későbbi munkái fényében erőtlennek tűnik (kivált a színészezetése gyenge), mindazonáltal a boldogságtematika kritikájával a rendező későbbi, kiváló munkáit, a *Keresztútont* és a *Kölcsönadott életet* – részben a *Régi keringőt* – előlegezi. Az eleinte félreértésekben és helyzetkomikumban gazdag filmben a tragikus tónus folyamatosságát egyfajta suspense biztosítja, nevezetesen az, hogy a néző már az exoziccióban megtudja: a főhős halálos beteg, ezért bárhol és bárhol keresse a boldogságot, azt bizonyosan csupán alkalmilag és átmenetileg, de tartósan soha nem fogja megtalálni. A zárlat jelképes:

pontosan akkor távozik a férfiből a lélek, amikor megtudja, hogy Edit immáron valóban az övé. A boldogság öl, szól a film tanulsága, amely mindazonáltal finoman visszautal a nyitányra, arra a jelenetre, melyben Téry megmagyarázza orvoskollégájának, hogy miért nem mondta meg az igazat halálos beteg páciensének: „Az élet legfőbb ajándéka, hogy nem ismerjük a jövőt” – hangzik a magyarázat, amit a zárlat finoman megkérdőjelez. Az élet legnagyobb ajándéka egyúttal a legszörnyűségesebb is – a *Ma, tegnap, holnap* nem csak a cselekményével (a szerelem realizálatlanságának bemutatásával), de a nyitány e központi mondatának zárójelezésével is finoman relativizálja a zsánerfilmek boldogsághitét.

Már a *Ma, tegnap, holnap* tragikus románcja is a boldogságtematika kritikáját nyújtotta, a boldogságproblematika legrétegzettebb és legelmélyültebb analízisét azonban Bánky nem ebben a filmben, hanem két ezután készült melodramájában végezte el. A *Kölcsönadott élet* és a *Keresztúton* egyaránt a boldogság realizálódását mutatta be, de olyan módon, hogy a rendező kivonta a vágyak teljesüléséből a katarzist, ezáltal éppen azt az illúzióhitet vette revízió alá, amit kurzusfilmjeivel vagy egyes vígjátékaival gerjesztett.

Folytatjuk

**BÁNKY VIKTOR NAGYJÁTÉKFILMJEI:**

- Bors István* (1938–39)
- Áll a bál* (1939)
- A miniszter barátja* (1939)
- Igen vagy nem?* (1940)
- Tokaji aszú* (1940)
- Eladó birtok* (1940)
- Ma, tegnap, holnap* (1941)
- András* (1941)
- Kölcsönkért férjek* (1941)
- Az ördög nem alszik* (1941)
- Dr. Kovács István* (1941)
- Régi keringő* (1941)
- Őrsékváltás* (1942)
- Keresztúton* (1942)
- Szerető fia, Péter* (1942)
- Házassággal kezdődik* (1943)
- Kölcsönadott élet* (1943)
- Makacs Kata* (1943)
- A Benedek-ház* (1943)
- Boldoggá teszlek* (1944)
- Makkhetes* (1944)