



Pápai Zsolt

Magyarország nulla év (Cserépy László: *Az első*, 1944)

Az esszé témája a magyar filmtörténet kevésbé ismert és ritkán emlegetett, de már elkészülte idejénél fogva is kulcspozíciójú műve, Cserépy László *Az elsője*. Az utolsó magyar film, amelyet a Horthy-érában, hetekkel a nyilaspuccs előtt bemutatottak. Az elemzésnek hármass célja van: (1) annak detektálása, hogy a Horthy-korszak filmjeire jellemző – s nem kizárólag az 1931 és 1939 közötti szakaszban jellemző – glamúrvilágképet miképpen, közelebbről milyen, a műfaji struktúrát és eszközkészletet érintő javaslatokkal írja felül a rendező, miközben a felszínen nem kérdőjelezi meg ennek a világképnek az érvényességét; (2) hogyan jelenik meg a gyermek képe a filmben (már a cím is rá, a gyermekre utal), s ennek milyen jelentései lehetségesek; egyáltalán: mit állít a film az eljövendő nemzedékek perspektíváiról; (3) hogyan helyezhető el *Az első* a magyar filmtörténet egészében, azaz mennyiben bizonyítja filmtörténetünk kontinuitását, s mennyiben előlegezi a későbbi két évtized legprogresszívebb művészi törekvéseit.

1. Műfajtörténeti fordulópontok

Hogy átlátható, értelmezhető legyen *Az első* műfajképe, szükséges némi bevezető a szerelmi melodráma és a tragikus románc műfajáról.

A két műfaj nem egy és ugyanaz, ha minduntalan össze is mossák őket. Igaz, részben érintkeznek egymással. Szétválasztásuk azért nem könnyű, mert a mindenkori melodráma *minimáldefiníciójának* valamennyi eleme érvényes a tragikus románcra is. Thomas Elsaessertől Christine Gledhillen át Geoffrey Nowell-Smith-ig a teoretikusok jobbra egyetértenek abban, hogy a melodráma kifejtetten mutat meg nagy amplitúdójú érzelmi kibillenéseket; halmozza a konfliktusokat és extrémén dramatizálja azokat, emiatt nem idegen tőle a pátosz, valamint a hollywoodi (egészen pontosan: a hollywoodiként *azonosított*) eszközkészlet túlzott használata, legyen szó a szereplők mozgásáról és gesztusnyelvéről, vagy a díszletezésről, a világításról, a montázsról.¹

¹ Lásd a következőket: Elsaesser, Thomas: A hang és a téboly történetei. Jegyzetek a családi melodramáról [1972] (ford. Fábics Natália). *Metropolis* (2012) no. 3. pp. 6–35.; Neale, Steve: A melodráma és a női film (ford. Hagen Péter). *Metropolis* (2012) no. 3. pp. 36–62.; Gledhill, Christine: On *Stella Dallas* and Feminist Film Theory. *Cinema Journal* (1986) no. 4. pp. 44–48.; Nowell-Smith, Geoffrey: Minnelli and Melodrama. In: Landy, Marcia (ed.): *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. pp. 268–274.

Ezek tehát a melodrámák és a tragikus románc közös jellemzői.

Hasonlóságaik dacára a szerelmi melodrámák és a tragikus románc sok vonásában eltér egymástól, sőt meghatározó jellemzőikben hasonlítanak legkevésbé. Számos tematikus összetevőjükben, de szerkezetükben és az ideológiájukban, értékelveikben is különböznek. Az eltérések túlnyomóan abból fakadnak, hogy „a románc a halálos szerelem, a melodrámák az áldozatos szerelem műfaja”.² A románc kétségkívül tragikus, a melodrámák korántsem az.

Király Jenő szerint a melodrámák aszerint osztályozhatók, hogy milyen boldogságkonceptiót érvényesítenek. Az „egyszerű boldogságfilm” hősei nem tekintik a boldogság feltételének a szerzett javakat (pénz, stallum, „megvett” szerelem), sőt a boldogság akadályaként értelmezik azokat. A melodrámahős leszámol a boldogság birtokosi koncepciójával, az „anyagias boldogsággal”, mert ráébred, hogy a „sikerre, birtoklásra és hivalkodó fogyasztásra redukált boldogság a háború megnyilatkozása, nem az élettel való békekötés.”³ Az egyszerű boldogságfilm alapja az automatizálódott érdekelv feladása és az igényredukció: a hős megszabadul a boldogságot ígérő, de talmi komfortjavak és álszükségletek terrorjától, és „a felesleges igények halmozása” helyett kiválasztja az igazán fontosat, a szerelmet vagy szeretetet.⁴

Az anyagias boldogságkonceptióban az anyag (a komfortjavak együttese) leminősíti az életet, a melodrámában az élet leminősíti a komfortjavakat. *A Táncoló tündérekben* (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933) az arisztokrata család nem kívánja támogatni fiuk varieté-színésznő iránti szerelmét és házassági tervét, ezért a fiú bátyja és bácsikája pénzzel, rábeszéléssel megpróbálja eltántorítani a lányt a házasságtól, de nem járnak sikerrel, mi több, ők is beleszerelmesednek két másik varieté-színésznőbe. *A Megtalált években* (*Random Harvest*, Mervyn LeRoy, 1942) az iparmágnásnak el kell szakadnia a nagyvárostól, vállalatbirodalmától és a nagypolitika vonzásától ahhoz, hogy kiskatonaként, vidéken meglelje a boldogságot.

Más jellegű a boldogságkép reformja, de szintén egyszerű boldogságfilm a végeredmény a *Megbélyegzett asszonyban* (*The Cheat*, Cecil B. DeMille, 1915), ahol a léha életű nő érzései megváltoznak férje irányában, miután megbizonyosodik róla, hogy amaz annyira szereti őt, hogy becsületét és szabadságát is képes feláldozni érte; vagy *A szőke Vénuszban* (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg, 1932), amelyben a hűtlen asszony végül mégis a férjét és gyerekeit választja. Összességében azok a szerelmi melodrámák, amelyekben a felek végül az életükben – tehát nem a közös halálban – egyesülnek, egyszerű boldogságfilmnek tekinthetők. Említettekén kívül többek között olyan filmek tartoznak ide, mint *A sejk* (*The Sheik*, George Melford, 1921), az *Eső* (*Sadie Thompson*, Raoul Walsh, 1928), a *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946).

² Király Jenő: *A film szimbolikája. III/1.* Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 34.

³ Király Jenő: *A film szimbolikája. III/2.* Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék–Magyar Televízió Zrt., 2010. p. 28.

⁴ Király: *A film szimbolikája. III/2.* p. 26.

A szerelmi melodráma azonban gyakran nem az egyesülésről, hanem az elválásról szól. A „tragikus” vagy „negatív boldogság”-konceptiót érvényesítő művekben a hős „nemcsak a lényegtelenről, hanem a szükségesről is lemond, s az áldozat szerepét vállalja”,⁵ ezzel „felfedezi a szenvedély aszkézisét”.⁶ Ez az állapot azért értékgazdag, s egyáltalán: azért nevezhető boldogságnak, mert magas léleknívót feltételez, az egyén kitárulkozása, az önátadás és önzetlenség maximalizálása kell hozzá. A legnagyobb boldogság, amikor kialakszik, ellobban az egó. Hogy a lélekfejlődés legmagasabb fokát sokan nem érzik boldogságnak, az nem a tragikus boldogság értéktelenségét, csupán a (poszt)modern boldogságfogalom korrumpálódását bizonyítja.

Tragikus boldogságkonceptiót alkalmazó film az *Intermezzo* (*Intermezzo: A Love Story*, Gregory Ratoff, 1939) és a *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) is. Utóbbiban Rick (Humphrey Bogart) megkaphatná Iltát (Ingrid Bergman), de nem él a lehetőséggel, mert annyira mélyen szereti, és tudja, hogy bűnt követne el ellene, ha elragadná a férjétől, mert ezzel életre szóló lelkiismeret-furdalásra ítélné őt (nem beszélve arról, hogy a feltámadó hazafias érzelmei sem engedik meg számára a nő meghódítását).

A lemondás vágya – a tragikus boldogság elérése – belső szükséglet: a lélek parancsára, s nem a külső – az egón kívüli – együttállások présében születik. A lemondás gesztusa önmagában nem elég a tragikus boldogságfilmhez. Ha a léleknek nincs lehetősége áldozatot hozni, akkor nem tragikus boldogságfilm, hanem tragikus románc születik (mint Griffith legdeprimáltabb filmjében, a *Letört bimbókban* [*Broken Blossoms*, 1919]). A lemondás katarzisa a magyar filmtől sem idegen. A némafilmben éppúgy megjelenik (Sugár Pál: *Rabmadár*, 1929, Gaál Béla: *Csak egy kislány van a világon*, 1929), mint a hangoskorszakban (Farkas Zoltán: *Kísértés*, 1942, Farkas Zoltán: *Futótűz*, 1943, Rodriguez Endre: *Kalotaszegi madonna*, 1943).

A melodrámaműfaj a boldogság birtokosi szemlélete mellett leszámol a boldogság elérhetőségének, „megszerezhetőségének” felfogásaival is. A boldog ember nem az árral úszik, hanem vele szemben. A boldogság nemcsak öröm: munka is. Már az egyszerű boldogság is, a tragikus boldogság pedig halmozottan. Legyen szó egyszerű vagy tragikus boldogságfilmről, a műfaj leglényege a boldogságkép revíziója. „A melodráma a boldogságvágy önvizsgálata” – írja Király Jenő; ez egyben azt jelenti, hogy a műfaj a hős erényeit és erkölcsét állítja fókuszba.⁷ A legnagyobb klasszikus hollywoodi melodramák pontosan erről, a morálról szólnak. Hogyan lehetünk többek önmagunknál azáltal, hogy lemondunk önmagunkról? Hogyan győzheti le az ember legnagyobb ellenfelét: saját magát? Hogyan az önzését, egoizmusát? Miként maradhat morális azáltal, hogy elhárítja magától az anyagias boldogságelv által kínált

⁵ Király: *A film szimbolikája. III/2.* p. 29.

⁶ Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában.* Budapest: Korona kiadó, 1998. p. 243.

⁷ Király: *A film szimbolikája. III/2.* p. 26.

javak és a társadalmi konvenciók terrorját?

A magyar filmrendezők számára 1945 előtt a hollywoodi mozi az iránytű. A magyar filmtörténet fordulata az évtized végén jön el. Az addig jóformán egyeduralkodó műfaj, a vígjáték pozícióját megrendíti a tragikus románc megjelenése (Kalmár László: *Halálos tavasz*, 1939, György István: *Sárga rózsza*, 1940, Rodriguez Endre: *Néma kolostor*, 1941, Radványi Géza: *Egy asszony visszanéz*, 1942, Pacséry Ágoston: *Szováthy Éva*, 1943, Németh Antal: *Madách*, 1944), s még inkább a harmincas évtizedben megkezdődő szórványos előkészítés után (Gertler Viktor: *Mária nővér*, 1936, Székely István: *Légy jó mindhalálig*, 1936, Balogh Béla: *Tom, a megfagyott gyermek*, 1936, Gaál Béla: *Évforduló*, 1936, Székely István: *Café Moszkva*, 1936) megerősödő melodráma.

A melodramák speciális válfajához olyan filmek tartoznak, amelyek – a felszínen – realizálják ugyan a boldogságtematikát (legyen szó egyszerű vagy tragikus boldogságról), a mélyben azonban boldogtalanok. Az ab ovo szorongásos, unhappy enddel végződő, tragikus románcok mellett tehát megjelenik az a filmtípus, amely ugyan happy enddel él, mégis lehangoló. A – nevezzük így – *szorongásmelodráma* a kreatív kerülőutak műfaja. Nemcsak a korabeli magyar, de az európai és a hollywoodi filmben is megvan: Douglas Sirk (Detlef Sierck): *Új élet felé* (*Zu neuen Ufern*, 1937), Veit Harlan: *Opfergang – Áldozathozatal* (*Opfergang*, 1944), Vincent Sherman: *Mr. Skeffington* (*Mr. Skeffington*, 1944).⁸

A magyar szorongásmelodráma alfajaiban is a külföldi példákhoz hasonul. Egyik ágához azok a filmek tartoznak, amelyek végig a melodramai struktúrát követik, cizellált művészi megoldásaik nyomán mégis csüggesztőek (Bánky Viktor: *Keresztúton*, 1942, Bánky Viktor: *Kölcsönadott élet*, 1943, Kalmár László: *Fekete hajnal*, 1943). A másik ág filmjei a tragikus románci szerkezetet használják, csak épp a zárlatukban szakítanak azzal, s happy endbe futnak; ez a váltás olykor természetlenek tűnő megoldás (Radványi Géza: *Zárt tárgyalás*, 1940, Kalmár László: *Egy szív megáll*, 1942), máskor speciális jelentéseket generál: a *Valamit visz a víz* (Oláh Gusztáv – Zilahy Lajos, 1944) mellett Cserépy László⁹ *Az elsője* tartozik ide.

⁸ Lásd ehhez: Pápai Zsolt: „Az időnek kaputt”. A nemzetiszocializmus filmmelodramái – 3. rész. *Filmvilág* (2023) no. 1. pp. 16–21.

⁹ Cserépy László (1907–1956) színészként indul, s vágóként, forgatókönyvíróként folytatja. Rendezőként 1938-tól rövid- és dokumentumfilmeket jegyez. A revíziós sikerekről szóló filmek elkészítésében főszerepet játszik: rendezője az *Észak felé!* (1938) és a *Ruténföld hazatért!* (1939), forgatókönyvírója a *Kelet felé* (1940) című tételeknek. 1940-től játékfilmeket is készít. Legyen szó könnyedebb – mulattatóbb és romantikus – vígjátékról (*Lelki klinika*, 1942, *Orient Express*, 1943) vagy drámai mélységű filmekről (*Féltékenység*, 1943), munkái a színvonalasabbak közé tartoznak a korszakban, és némelyik nem mentes a társadalomtudatosságtól sem: *A harmincadik* (1941) az agilis tanító áldozatos harcáról szól az iskola megnyitásáért a bányatelepen.

Másfelől *A harmincadikban* antiszemita utalás található. Az iskolaalapítás szabotálójá az önös érdekei által vezetett Rozner úr, aki meg sem jelenik a filmben, csak famulusa

2. Apátlan-anyátlan nemzedékek közérzetfilmje

Az *első* a románci tematikákat innovatívan melodramái megoldásokkal átépítő filmek közé tartozik; de emeli a tétet, mivel többszálú cselekményével megsokszorozza az egyszerű boldogságokat, egyúttal felerősíti a fals happy endek keltette diszkomfortérzetet, sőt keserűséget a nézőben. A film alapjául Kerecsendi Kis Márton 1943-ban színre vitt darabja szolgált, a forgatókönyvet a szerző a rendezővel és Apáthi Imrével közösen írta. Nem ez volt a három alkotó első kooperációja, előzőleg *A harmincadikon* dolgoztak.

A darabot Páger Antal rendezésében mutatták be nagy sikerrel az Új Magyar Színházban. Páger az egyik főszerepet is eljátszotta a színpadon, az asztalosmester Szabó Imréét, amelyet a filmverzióban Balog István halászárra cserélt.¹⁰ Igen merész döntés volt, de komoly művészi hozammal járt: a váltás a jó kiállítású, életerős asztalosról a sánta, korosodó halászfigurára mélyebb jelentéseket, a két világháború közötti sztárrendszer kritikáját hozta be a filmbe. A szerepcsere valószínűsíthetően Páger szuverén döntése volt, ugyanis személyes projektjeként kezelte a filmet. Feltételezhető – a korabeli sajtóban kész ténynek számított –, hogy Páger, aki, mint az *Esti Ujság* megjegyzi, „*saját ügyének tekintette a filmet*”, nemcsak vezető színészként, hanem afféle társdirektorként is részt vett benne.¹¹

Az *első* nemcsak románc és melodramaműfaj vitája, hanem az érzelmeket felélő féltékenységtematika és a hősöket uraló szuicid készletek halmozása miatt is – a zárlatban, párhuzamos montázs tudósít róla, ketten készülnek öngyilkosságra – a korát faggató alapfilmek egyike. Címét a történelem ironikus megvilágításba helyezte: egy korszak lezárása lett, szimbolikus és szó szerinti értelemben egyaránt. Ez volt a legutolsó

⁹ folyt. aknamunkája révén hallat magáról. A film epilógusában eredetileg egyetlen mondat szerepelt a láthatatlan antagonisták kiiktatásáról [„*Rozner úr már nincs a vállalatnál.*”], amelyhez a cenzor pressziójára továbbiakat illesztettek: „...mert minden vállalatnál eltűnnek a Rozner urak, akik csengő aranyra váltották a becsületes munka verejtékét, akik közösségi érzés nélkül éltek, akik elgáncsolták a vállalatok szociális törekvéseit... És higgyék el, uraim, a Rozner urak nem támadnak fel többé!” A manapság hozzáférhető – a Magyar Televízióban vetített – változatból ezek a sorok hiányoznak. A cenzori jegyzőkönyv a toldást következőképp indokolja: „Az epilógusban az osztályellentét kiküszöbölése végett utalni kell arra, hogy milyen jó, hogy most már nincsenek ilyen állapotok. Általában tompítani kell az osztályellentét látszatát.” (Gál Mihály: *Cenzúrák és cenzúrák. Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság tevékenysége 1920–1948*. Budapest: Gondolat, 2020. p. 326.) Az inkriminált mondatok miatt a háború után Cserépyt két év börtönre, vagyonelkobzásra és politikai jogai gyakorlásának tízéves felfüggesztésére ítélték.

¹⁰ [n.n.]: Megváltozik a filmvásznon „Az első” szereposztása. *Függetlenség*, 1944. június 21. p. 6.

¹¹ [n.n.]: Ma megkezdték AZ ELSŐ filmváltozatának forgatását. *Esti Ujság*, 1944. július 11. p. 6. Az *Új Magyarorszag* írja: „Már jó néhány napja folyik a munka a Magyar Filmiroda Róbert Károly körúti műtermében, ahol Páger Antal legfőbb művészi irányítása alatt Cserépy László rendezi az új magyar filmdramát.” (–s –ó: Páger Antal két új filmszereplőt hozott: Kiss Ilonát és Rajczay Lajost. *Új Magyarorszag*, 1944. július 23. p. 8.)

film, amelyet – csupán az ország területének egy részén, mivel ekkoriban a frontvonal már metszette az országhatárt – bemutattak a Horthy-érában, néhány héttel a nyilaspuccs előtt. Tipikus és atipikus, a boldogságtematikát egyszerre igazolja és bírálja, közegábrázolásával pedig új utakat nyit: az ötvenes évtized progresszív törekvései felé. A jelenetek háromnegyedét eredeti helyszíneken – Budapesttől harminc kilométerre délre, a Duna melletti Ercsiben – forgatták közel egy hónapon át, s még a stúdiófelvételekre is hosszú időt, három hetet szántak a Magyar Filmiroda műtermeiben.

Az *első* a totális érzelmi dezorientálódásról szól, többszálú happy endje és a hősök megszenvedett boldogságai ellenére. A cselekmény egyes fordulatait Murnau hollywoodi néma mesterművét, a *Virradatot* (*Sunrise*, 1927) idézik. Szabó Imre (Rajczy Lajos) asztalosmesternek nem lehet gyermeke, mert a felesége, Lidi (Szeleczky Zita) meddő, s csak életveszélyes műtéttel tehető termékennyé. A faluban megjelenik Szabó korábbi szeretője, Piroska (a debütáns Kiss Ilona alakításában; a színpadon ezt a szerepet Bulla Elma játszotta), aki a férfi tudta nélkül szülte meg közös gyermeküket. Lidi – mit sem sejtve férje és Piroska egykori kapcsolatáról – rábeszéli Szabót, hogy fogadja be őket. Piroska nemcsak Szabó vágyát gyűjtja fel maga iránt, de a környék potentátja, az ifjú arisztokrata – a „fiatalúr”, mint nevezik – gerjedelmét is, aki a kastélyéba veszi cselédnek, és ágyába viszi. Közben Piroska iránt szenvedély ébred a sánta, özvegy, sokgyermekes, élete delén már túljutott halászban, Balog Istvánban is (Páger Antal). Szabó szabadulna a feleségétől, s azt hazudja neki, hogy a termékenységi műtét nem veszélyes, vágjon hát bele, ám az asszonyka véletlenül rájön, hogy férje a vesztét akarja: a szíve csaknem biztosan elvinné műtét közben. Amikor az is tisztázódik előtte, hogy Szabó valójában Piroskára vágyakozik, és ezért akarja az ő halálát, vállalkozik a műtétre, hogy félreálljon. Szabóban az utolsó pillanatban feltámad a lelkiismeret és megakadályozza a műtétet. Időközben az élvezeteg „fiatalúr”, mivel kitöltötte a kedvét rajta, kihajítja Piroskát a kastélyból, aki viszont ezért lesz öngyilkos. Végül őt is megmentik: Balog, a halász. Piroska otthagyja Szabóval közös gyermekét a férfinak és Lidinek, és új életet kezd Balog oldalán.

Ritkán láthatóak ennyire kusza érzelmi viszonyok, és ilyen sok szerelmi háromszög egyetlen filmben, s ezeket a krízisszituációkat módszeresen kiélezi a rendező. Viszonzatlan, egyoldalú, egyirányú érzelmek sokaságát látjuk – Szabó és felesége, Piroska és a „fiatalúr”, Piroska és Balog, Piroska és Szabó között –, azaz közel fél tucat fekete románcra elegendő drámai gyúanyag van a filmben, a történet végeredményben mégis melodramai fordulatok sorozatával végződik, amelyek csak azért nem hiteltelenek egészében, mert valamenyny fél a szenvedéseivel kiérdemli azokat. Ezzel együtt a konfliktusok lezárása tökéletlen, hiányzik a „megoldottságok” lélektani és dramaturgiai fedezete. Cserépy a játékidő mindössze utolsó négy percében fordít a balladai súlyú történések irányán, de az izzadságosan kikínlódott, pántlikás happy endek

aligha harmonikusak: a kikapós Piroska megengesztelődik a sánta és öreg halász oldalán, Szabó összebékül a feleségével, akinek a halálát kívánta, és a házaspár afféle boldogságbónuszként Piroska gyermekét is megkapja (mert – úgymond – Balognak sok van). A felskiccelt boldogságok mind hiteltelenek: mintha azt sugallaná Cserépy, hogy révbe érni – még a filmekben is – csak fals módon lehet. A maníros, művi kódában még a poétikusan szép mondatok is gellert kapnak, disszonánsan hangzanak. („Nagyon könnyű amellelt élni, akiért szívesen meghalunk!” – mondja Lidi révetegen a férjének.) A korabeli kritika nem érzékelte duplafedelűnek a zárlatot, s elmarasztalta az alkotókat, mert a film – szólt a verdikt – nem állja ki az összehasonlítás próbáját a színdarabbal. A *Magyarságban* olvassuk: „A film-Elsőben elmaradt Piroska, a paraszt-Hannele,¹² bár ködös, de gyönyörű haldoklási jelenete – éppen hogy csak vízbe ölné magát, ha nem lenne ott azonnal a sánta halász, hogy kimentse, mielőtt még derekáig érne a patak –, és a komor költői befejezést hétköznapi filmszokvány pótolja: boldog vég négyesben. Itt azután városligeti málnaszörp lesz az eddig művészi filmből. Kár.”¹³

Nem feltétlenül érthetünk egyet ezzel a véleménnyel: a korkülönbség kiélezése különösen erős jelzés a boldogságtematika kritikájában. Balog életkora a film egyik „főtémája”, számtalan párbeszéd – például amikor Piroskával csónakázik az öreg – tárgya. A fiatal lány idős férfi mellé rendelése a korabeli magyar filmekben a kapcsolat meddőségét jelzi (Zilahy Lajos: *Hazajáró lélek*, 1940, Nádasy Kálmán: *Magdolna*, 1941, Bánky Viktor: *Ma, tegnap, holnap*, 1941, Kalmár László: *Egy szív megáll*, 1942, Rodriguez Endre: *Alkalom*, 1942, Farkas Zoltán: *A hegyek lánya*, 1942, Cserépy László: *Féltékenység*, 1943 stb.), itt ellenben, mint Bánky Viktor hasonlóképp a boldogságmitológia kritikáját nyújtó *Keresztútonjában* (1942) is, ez – lenne – az érzelmi konfliktus megoldása. Abban a filmkultúrában azonban, amelyben az idős férfi és fiatal nő párosa hagyományosan távlattalan, halott kapcsolatot jelent, ez a liezon a boldogtalan vég egyértelmű jelzése, akkor is, ha széles mosolyok kísérik. Cserépy még a figurák elnevezésével is Piroska választásának hitelét, s tartósságát kérdőjelezi meg, hiszen mélyíti vele a kontrasztot a lány vágyainak igazi tárgya és a végül is neki jutó férfi között: a már megnevezésében is ifjú, snájdig arisztokrata (a „fiatalúr”) ex-ágyasaként köt ki az öreg halász oldalán, akit legelső közös párbeszédükkor „bácsinak” szólít. Önreflexív és önfelszámoló: a teljes filmtörténeti korszakot elparentáló gesztus, hogy, mint említettük, az öreg Balogot a mozibonviván Páger Antal, a Jávor Pál melletti másik igazi férfisztár játssza. Páger a szerep felvállalásával megsemmisíti a másfél évtized alatt felépített imágóját, majd – akaratlanul is erősítve gesztusa

¹² Utalás Gerhardt Hauptmann *Hannele mennymenetele* (1893) című darabjára.

¹³ Bágyoni Váró Andor: Jó film „Az Első”, de... *Magyarság*, 1944. szeptember 16. p. 6.

jelentését-jelentőségét – tizenhárom évre kilép a magyar film történetéből.¹⁴

A boldog véget illető kétségeket fogalmazza meg a filmforma is. A zárlatban Szabó Imre épp Piroskát várja, amikor megtudja, hogy Lidi – a bevállalt műtéttel – öngyilkosságra készül, már el is ment a kórházba, s hamarosan kés alá fekszik. Szabó lelkiismerete felébred, biciklit ragad, és elrobog, hogy megakadályozza a műtétet. Közvetlenül azelőtt, hogy útnak indulna, karján a kisgyermekével beesik hozzá Piroška, de Szabó durván félrelöki: már nem kell neki a nő. Speciális formamegoldás következik, olyan párhuzamos montázs, amely párját ritkítja: zárójelezi önmagát. A párhuzamos montázs legelemibb szerepe filmen a feszültségkeltés, ezért használják Griffith óta (*Magányos villa*, 1909, *Amerika hőskora*, 1915) gyakran az „utolsó pillanatban történő megmenekülés” eszközeként („last minute solution” vagy „last minute rescue”). Az egyik szálon a veszélyeztetett figurát, figurákat, kisközösséget, a másikon a megmentésére igyekvő hőst vagy felmentő csapatot látjuk, s a segítség legtöbbször időben – éppenhogy időben – érkezik. Az egymás után következő snitteknek megmentőről és megmentendőről a feszültség fokozásán túlmenően van egy további funkciója és jelentése. A keresztbe vágott képek a két fél összetartozását, kapcsolatát is jelzik: a megmentő nyilvánvalóan azért indul harcba, mert kiemelten fontos számára a megmentendő fél.

Az *elsőben* a párhuzamos montázs tradicionális tartalmi átértelmeződnek, a film átírja megmentő és megmentendő viszonyát. A megszállottan tekerő Szabó rövid snittjeivel keresztbe vágva ugyanis jó darabig nem Lidit, akit megmenteni indult, hanem Piroskát látjuk, akit az őt ért elutasítás élőhalottként a vízpart felé vezet, hogy a folyóba fojtsa magát. Szabó egyazon gesztusával mentene meg egy életet (egy olyan személy életét, akit korábban nem akart maga mellett látni), és oltana ki egy másikat (akit meg igenis magának akart). Életet mentene, de közben (csaknem) halált oszt: Piroskát a véletlen (illetve az arra csónakázó Balog) óvja meg a megsemmisüléstől. A párhuzamos montázs mint formaelem ezzel plusztartalmakat vesz fel: nemcsak pozitív, hanem negatív jelentéstartalmú, nemcsak a mentést–menekülést „tematizálja”, hanem a veszteséget is, mégpedig azzal együtt, hogy Piroška végül – a véletlennek, tehát kevésbé valamiféle dramaturgiai szükségszerűségnek hála: ez is kritikai elem! – nem veszik oda.

A film középpontjában azonban nem ők, Balog vagy Piroška, mégcsak nem is Lidi, esetleg Szabó áll, hanem a gyermek, konkrét valójában is,

¹⁴ Érdekességképpen említendő, hogy a korszak másik gigasztárja, Karády Katalin is egy szimbolikus tettel búcsúzik a Horthy-érában megteremtett imágójától, csak éppen már a korszak lezárulása után. Az 1949-ben bemutatott *Forró mezőkben* (rendező: Apáthi Imre), amely Karády legutolsó filmje a pályáján, öngyilkossággal temeti a vampkaraktert: egy olyan gesztussal – folyóba veti magát –, amely egyik legjelentősebb munkájára, a *Valamit visz a vízre* reflektál. (Vö.: Lips Adrián: A „[be]tiltott” és az elbeszélhetetlen. Karády-nosztalgia az 1970-es, 80-as években. *Betekintő* [2021] no. 4. pp. 49–73. loc. cit. pp. 52–53.)

de inkább elemeltebben: a konfliktusok túlnyomó része vele kapcsolatos. Már a cím is a gyermekre utal. Maga a gyakran képre kerülő baba (Szabó és Piroska fia) szimbólumerejét növeli, hogy nem halljuk sírni, visítani, ordibálni, vernyákolni: végig csendben, tapintatosan a háttérbe húzódva, bölcs kedélyességgel követi a körülötte zajló eseményeket, mintha nem is hús-vér csecsemő lenne, hanem valamiféle absztrakció. A feltételezés mellett szól, hogy az absztraháló szándék a teljes filmet átszövi: téren és időn kívül járunk, helységnevek nem hangzanak el, és olyan eseményeket sem említenek a szereplők, amelyek a cselekményt konkrétumokhoz kötnék. E tekintetben *Az első* Makk Károly *Ház a sziklák alattjának* (1958) előképe, amelynek a cselekményelemei is emlékeztetnek Cserépy filmjére. A filmtörténetünkben kisebbfajta fordulatot hozó – a recepciótörténetben feltétlenül: ez volt az első magyar játékfilm, amelyet 1945 után nyugaton díjaztak¹⁵ – *Ház a sziklák alatt* kapcsán a Szóts István-i ihletést szokás emlegetni, pedig mérvadó *Az első* inspirációja is. (Tatay Sándor a Makk-film alapjául szolgáló elbeszélése 1947-ben jelent meg.)

A gyermek: az őskézdet és a jövő. *Az első*ben a kezdet rosszabb – nyomorúságosabb – nem is lehetne, s a jövő sem kecsegtet sok jóval. Már az expozíció sötét képet fest a jövőről: egy még meg sem született – csak embrióként létező –, de szülei részéről elpusztítandó gyermekről, és egy olyanról szól, aki nem születhet meg, bármennyire szeretnék potenciális szülei. Az indítás felhívás abortuszra (a „fiatalúr” ágyasa küretre indul), majd következik Lidi fájdalmas jelenete: ő is orvoshoz megy, de nem azért, hogy elvetesse a gyereket, hanem hogy kikönyörögje a doktortól a szülés lehetőségét.

Valamennyi szereplő bevezetésére, továbbá jellemzésére a gyerekhez, gyerekekhez fűződő viszonya alapján kerül sor. Akinek van, annak nem kell; aki szeretne, annak nem lehet; továbbá ott van Szabó, akinek van is, nincs is gyermeke. A szereplők galériájában a legszerencsétlenebbnek tűnő Balog az egyetlen, akinek a gyerekekhez fűződő viszonya problémamentes (a film maradéktalanul derűs jelenetei kizárólag azok, amelyekben ezek a gyermekek szerepelnek), illetve mégsem az: gyermekeinek nincs édesanyjuk. A félárva nem kis híján nem árva, hanem kis híján teljesen árva. Nem sokkal *Az első* után olyan magyar filmek készülnek majd, amelyekben már apjuk sincs a gyerekeknek: a *Valahol Európában* (1947) kis- és középkamaszai vagy a Radványi-film előtanulmányát jelentő hétperces műremek, *Az elhagyott gyermekek* (Kertész Pál, 1946) elesettjei és gyámoltalanjai számára csak a feneketlen balsors valós opció.

*Az első*ben a gyermek fontosságát emeli ki a fényképezés. Cserépy és Hegyi Barnabás operatőr szakít a szemmagasságból vett plánok sorozatára épülő gyakorlattal, s rendre megtöri az efféle képek monotonitását rendhagyó

¹⁵ San Franciscóban nyert a díjat a film. A korábban készült *Körhinta* a közvélekedéssel ellentétben „csupán” nagy figyelmet és széles körű respektet kapott, de díjat nem Cannesban.

kameraállású felvételekkel. Hegyi voltaképp a szemmagasságot sem tartja, kicsit megdönti a kamerát, így alakalibrálja a legtöbb „normál” snittet, s ezek folytonosságát szakítja meg extrémebb kameraszögekkel: itt-ott felső, jobbra azonban alsó gépállásból, „gyerekszemszögből” vett snittekkel. Még bölcsőperspektívából készült felvételeket is látni: a földre helyezett babaágy mellől fényképezi Hegyi Barnabás a felnőttek világát, amikor Balog csörgőt ajándékozik a kisfiúnak, vagy amikor Vajek úr, az öreg asztalossegéd (Maklár Zoltán) pálinkáskenyeret javasol neki altatóként.

Közegábrázolásával *Az első* a korábbi magyar filmekhez képest újat hoz a boldogságmitológia kritikájában. A melodramai boldogságtematika hitelét nemcsak a tragikus románci konfliktusok nagy száma és megoldásaik túlzottan jól szituált, lekerekített módja kérdőjelezi meg, hanem az erősen realista közegábrázolás, ugyanis a korábbi hazai melodramák polgári-arisztokrata miliőjéből az alkotók kiviszik a problémákat a valós világba. De nem is a plein-air miatt valóságosabb ez a világ, mint más korabeli filmekben, hanem azon mód miatt, ahogyan a filmkészítők megmutatják, a színészek pedig belakják a nyomor és a szegénység sáros-mocsaras-verejtékes helyszíneit. „...Cserépy László és Hegyi Barna végleg szakítani kívánt a romantikus faluábrázolással – jegyzi meg Nemeskürty István. – Kétségtelen, hogy Hegyi Barna igen sokat tett a magyar valóság közvetlen képi megragadása érdekében; ahol kiszabadulhat a műteremből, ott pár pillanatra már-már neorealistán életszerű világot és légkört teremt.”¹⁶ A színészek a rendező és az operatőr értő partnerei: „Szeleczky Zita és Páger Antal tagadhatatlanul hitelesen és filmjeinkben szinte sohasem ábrázolt módon állítja elénk azt a földhözragadt, szegény, kiutat nem lelő paraszti világot, melytől az Emberek a havason nemes pátosza idegen.”¹⁷

A film Nemeskürty István szerint egyenesen a hatvanas évtized modernista alapművei, a *Sodrásban*, (Gaál István, 1963), a *Tízezer nap* (Kósa Ferenc, 1967) felé mutat.¹⁸ Ez túlzásnak tűnik, de *Az első* valóban úttörő film, megvan benne – mintegy magzati állapotban – az ötvenes évek progresszív irányzatának megannyi leleménye. A megmunkáltsága a paraszti témájú filmek formálveivel, így plein-airjével rokon: a *Körhinta* (1955) és a *Csempészek* (1958) operatőre ugyancsak Hegyi Barnabás, de a *Talpalatnyi föld* (1948; operatőr: Makay Árpád) és természetesen a *Ház a sziklák alatt* is hivatkozási pont lehet itt (operatőr: Illés György). Vagy a *Szakadék* (1956; operatőr: Pásztor István), amelynek a témája, karakterei egyébiránt Cserépy László másik munkáját, *A harmincadikat* – még egy film, amelyben hangsúlyos a gyermekek jelenléte – is megidéz. Piroska és a „fiatalúr” kapcsolata – ama lelkesültség és bódulat, amely Piroskát beleviszi ebbe az alapvetően hazug viszonyba és a fájdalmának

¹⁶ Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő*. Budapest: Magvető, 1983. pp. 606–607.

¹⁷ Nemeskürty: *A képpé varázsolt idő*. p. 606.

¹⁸ Ibid.

bemutatása az eszmélésekor – az ötvenes évek egyik csúcsművét, a *Bakaruhábant* (1957; operatőr: Badal János) előlegezi.

Az *elsőben* nem csak a paraszti élet ábrázolása különleges. A portré, amelyet Cserépy a parazita uralkodó osztályról, közelebbről: az azt képviselő ifjú arisztokratáról – s a keze alá dolgozókról, úgy általában a kastély teljes garnitúrájáról, mindenekelőtt a „fiatalúr” kéjdiktatúráját megszervező, alkalmi háremét summáslányokkal, cselédekkel feltöltő intézőről – nyújt, alighanem a legriasztóbb a korban. Az *első* az arisztokrata amorózót, a magyar filmtörténet talán legtoxikusabb, mert valóban féktelenül gátlástalan, homme fatale-ját az eljövendő – még meg sem született – generációk gyilkosaként és saját társadalmi osztálya sírásójaként ábrázolja. A „fiatalúr” egy gólya – a magyarok legszeretettebb madara, vagy más irányból közelítve a szimbólumhoz: „a madár, amelyik a babát hozza” – lelövésével lép be a filmbe. Utóbbi jelentést mélyíti el a következő jelenet, amelyben az életek és érzelmek kiskirálya küretre küldi megesett cselédjét. „*Mit bőgsz? Nem megmondtam, hogy vigyázz! Annyi bajom van veled...*” – veti oda fagyosan a hebegő, szepegő nőnek. Abortuszt parancsol, rutinosan, reflexből: szemlátomást nem először teszi. Az abortusz témája unikális a magyar filmben, akkor is, ha Cserépy Arzén *Földindulásában* (1939) és az 1944 nyarán bemutatott *Idegen utakonban* (annak az Apáthi Imrének a rendezésében, aki *Az első* társ-forgatókönyvírója volt) már felvetődött. A „fiatalúr” harmadik jelenése újabb – sötét – színnel, hiszen a gesztusai kenetesek, árnyalja a portróját: szakrális helyről, a templomból kijövet, miséről távozóban látjuk, közben Piroskát kóstolgatja tekintetével.

A vágy a férfit rabbá teszi, a nőt uralkodóvá a románcban, s olykor a melodrámban is. Az *első* pervertálódott világában – szubtilis narratív és képi jelzések tudatják – pont fordítva. Az uraság és Piroska első dialógjakor – a mezőn – az extrémén magasra és extrémén alacsonyra kalibrált kamerapozíciók a hatalmi viszonyok felfokozott deformitását jelzik. Amikor Piroska először lép be hamarosan bekövetkező elcsábítása színterére, a kastélyba, a film elején küretre küldött cselédlány fogadja. „*Törölje fel a padlót. Én most nem tudok hajolni*” – utasítja a jövevényt. A padlón kártyalapok, törött pohár szilánkjai és a kiömlött bortól feketéllő tócsa: konkrétan az átdorbézolt éjszaka nyomai, metaforikusan az urasághoz betérő fehérnépre váró jövő. A kártya: a szerencse megkísértése; a szilánkok: a szike; a tócsa: az anyaméh kikaparásakor távozó vér. Az arisztokrácia ilyen gyilkosan kritikus bemutatása Az *elsőt* már-már a következő filmtörténeti korszak, a szocialista éra prológusává teszi. Az uralkodó osztály bírálatát nemcsak annak képviselői hordozzák, a kritikának legalább annyira része az alávetettek viselkedésének rajza, a fékezett indulatok, visszanyelt megaláztatások és lefojtott sérelmek megjelenítése: e tekintetben a *Talpalatnyi földet* előlegezi meg a film. Az *első* az egyik legfontosabb mű, amely a két – 1945 előtti és utáni – filmtörténeti korszak közötti kapcsolatokat építi.

Világábrázolása különlegességére már a kortársak felfigyeltek, a kritikusok politikai hovatartozásuktól függetlenül jól fogadták a filmet. Inkább jobboldali, szélsőjobboldali újságok foglalkoztak vele – bemutatásának időpontjából következően alig-alig írhattak mérsékeltebb lapokban róla –, s talán ez is szerepet játszott abban, hogy 1945 után jó darabig, ha nem is stigmatizálták, de igyekeztek megfélemlíteni a létezéséről. Orsy Gábor írja a szélsőjobboldali *Új Magyarországnak*, egyébiránt apolitikus cikkében: *„Mondjuk meg őszintén: ilyen magyar filmet még nem láttunk. A falusi kisemberek gondjai drámaian emberi, csaknem általános érvényű mondanivalókká fonódnak az egyre forróbb indulatokkal teli mese sodrásában. Lüktető valóságíze van az egész történetnek [...] A legnagyobb dicséret illeti Hegyi Barnabást, a lélektani mélységek érzékelésével kitűnő munkát végzett operatőrt.”*¹⁹ Részlet a szintén szélsőjobboldali *Szegedi Új Nemzedék*ben megjelent kis kritikából: *„...a nagyszerű fényképezés, jól kiválasztott környezet, az üde falusi légkör és számos ügyes rendezői ötlet adott bájt az egyébként is megindító történetkének. Szinte érezhető volt a szereplők játékában a zárt színpadok közül való felszabadultság lendülete, amellyel új szintet adtak a színpadnál már megszokott cselekménynek.”*²⁰ A mérsékeltebb *Pesti Hírlap* kritikusa sem fukarkodik a dicsérő jelzőkkel: *„Kerecsendi Kiss Márton – írja – [...] jó érzékkel dolgozta át filmmé a darabját, kiszabadította azt a helyhez kötött színpadi zárt, olykor túlfűtött jelenetei közül, itt-ott megfelelően változtatott is rajta, úgyhogy végeredményben a szellős, levegős, derűt és drámát egyenletesen mérő képek között, művészi igényű filmszerűséggel pereg le a történet.”*²¹

Az első a Horthy-korszak – és persze maga a rendezői életmű: Cserépy László soha többet nem forgatott – utolsó tételeként a boldogságmitológiához való ragaszkodás megrázó dokumentuma, egyúttal a korszak filmjeinek védjegyét jelentő boldogságtematika érvényességével kapcsolatos szkepszis kivételes erejű megfogalmazása. A happy endekre – kettő is van a filmben – árnyékot vetnek a boldogságkép torzulásai, akár az egyszerű, akár a tragikus boldogságé. Igaz, Cserépy gondosan ügyel rá, hogy a happy endek ne legyenek ab ovo hiteltelenek, azaz a hősök rászolgáljanak azokra. Áldozathozatalra indítja őket: így válnak érdemesületté a boldogságra. Mindazonáltal ezek az áldozatok korlátozott hitelűek. Túlságosan nagy a figurák drámai vétsége ahhoz, hogy ilyen könnyen egyszerű boldogsághoz jussanak (Szabó jó darabig a felesége halálán dolgozik, Piroska egy csapásra feledi Balog házassági ajánlatát, és első szóra odaadja magát a „fiatalúrnak”), továbbá a tragikus boldogság-kísérleteik is disszonánsak. Balog kész lemondani Piroskáról, de nem bölcs belátással, hanem elkeseredésében. Lidi is lemond a férjéről, de gesztusát nem lelki készleteseinek átlényegítése, megnevelése, hanem

¹⁹ Orsy Gábor: Az első. *Új Magyarország*, 1944. szeptember 17. p. 8.

²⁰ (Ky.): „Az első”. *Szegedi Új Nemzedék*, 1944. október 1. p. 11.

²¹ (mja): Az első. *Pesti Hírlap*, 1944. szeptember 17. p. 8.

ugyancsak egzaltáltság, elkeseredés szervezi, így öngyilkossági kísérletével nem elhagyja az egóját, ellenkezőleg: benne ragad. A felnőttekénél csak a jövőszimbólumok, a gyerekek világának képe lesújtóbb. Kizárólag (fél)árvák szerepelnek a filmben, vagy a csonkolt jövő legigazabb tanúi: olyanok, akiket elpusztítanak, mielőtt megszülettek volna.

A zárlatban realizálódó viszonyok nem az érzelmek felszabadulásáról szólnak, hanem az érzelmek beltenyészetéről. A létrejövő kapcsolatok egészében feszélyezettek, kényszeredettek: egyiket sem elevenítik – dramaturgiailag hitelesített – lelkesedések, elköteleződések, rajongások. Nehéz elhinni, hogy a figurák képesek a film végén előállt helyzetekben valóban jelen lévőnek érezni magukat, illetve ezeket a helyzeteket jövőbeli reményekre jogosítónak látni.

Generációs közérzetfilm: az elárvult és a meg sem született generációé. Az *elsőt* a magyar történelem egyik legvésztérhesebb időszakában forgatták, mégis benne egyetlen kósza utalás sem a politikai eseményekre, ehelyett Cserépy László a románci és melodramai sémák összejátsztatásával és/vagy egymás elleni kijátszásával beszél a korról. Műve nemcsak a korszak utolsó tétele, hanem egyben jellemző filmtörténeti tendenciáinak betetőzése. Végletek metszéspontjában áll: egyszerre közéleti-társadalomtudatos és apolitikus-eszképista, komor ragyogású film, a magyar szorongásmelodráma esszenciája.

(A tanulmány részlet a szerző várhatóan 2024-ben megjelenő könyvéből.)



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) műterme Az *első* című film forgatásakor. Balról Kerecsendi Kiss Márton forgatókönyvíró, Csele Lajos színész, a Színház- és Filmművészeti Kamara főtítkára, Szeleczky Zita színművésznő, Cserépy László rendező, Orosz Barna az Iris Filmgyártó és Kölcsönző Kft. egyik tulajdonosa, takarásban Hegyi Barnabás operatőr.
Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) műterme Az *első* című film forgatásakor. Balról Cselle Lajos színész, a Színház- és Filmművészeti Kamara főtitkára, Szeleczy Zita színművésznő, Orosz Barna az Iris Filmgyártó és Kölcsonzó Kft. egyik tulajdonosa, Kerecsendi Kiss Márton forgatókönyvíró, Cserépy László rendező.
Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) udvara Az *első* című film forgatása idején. Balról Rajczy Lajos, Kiss Ilona színművészek, Cserépy László rendező, Kerecsendi Kiss Márton forgatókönyvíró, Szeleczy Zita színművésznő.
Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) udvara, Szelezky Zita színművésznő *Az első* című film (rendező Cserépy László) forgatása idején.

Fortepan / Bojár Sándor



Könyves Kálmán körút 15., a Magyar Film Iroda Rt (MFI) udvara, Rajczy Lajos színművész *Az első* című film (rendező Cserépy László) forgatása idején.
Fortepan / Bojár Sándor