

1. Bevezetés

Az első világháborút lezáró trianoni békeszerződés¹ – békediktátum vagy kényszerszerződés – aláírása súlyos következményekkel járt Magyarország (a király nélküli Magyar Királyság) számára. Abban, hogy mit jelentett a trianoni trauma átélőinek, és hogy hogyan és miképpen élték meg „traumatikus eseményekként” a történeteket, a rögzített és megőrzött elbeszélések és objektív olvasataik nyújthatnak segítséget. Ahogyan Wulf Kansteiner is kiemeli:

„[...] Amint egyre több traumakutató hagyta maga mögött azoknak a konkrét pszichológiai dinamizmusok vizsgálatát, amelyeket olyan történelmi események váltottak ki, mint a végső megoldás vagy a vietnámi háború, és amint egyre több kutató tette a traumát széles körben használt fogalmi eszközzé, úgy kezdtek megfelekedezni a történelmi pontosságról és arról a morális sajátosságról, melyet eredetileg maga a fogalom segített létrehozni. Saját sikereik eredményeképpen a traumakutatás vezető iskolái hajlamosak összekeverni a traumatikust és azt, ami nem az, a különlegest és a mindennapit, sőt akár elhomályosítják a szélsőséges erőszak áldozatai és elkövetői közötti alapvető különbséget.”²

A trauma és „traumatikus” dilemmáját figyelembe véve, objektivitásra törekedve a témát kutató történészek – mint Csepeli György,³ Gyáni Gábor,⁴ György Péter,⁵ Heller Ágnes,⁶ Ormos Mária,⁷ Romsics Ignác⁸ és Ungváry Krisztián⁹ – egy máig ható, transzgenerációs társadalmi traumaként értelmezik a trianoni békeszerződést. Kovács Éva szerint a Trianon-kultusz – és a téma napirenden tárgyalása – összefügg a holokauszthoz való tisztázatlan viszsonnyal és annak máig feldolgozatlan emlékezetével. E megállapításával Gyáni¹⁰ is egyetért, aki úgy véli, Trianon emlékezhelyként¹¹ működik. Feischmidt Margit ezzel szemben úgy véli, hogy „a trauma valóságos, Trianon pedig nem más, mint jelkép, aminek segítségével aktuális társadalmi traumákat lehet megjeleníteni, elmondani, méghozzá úgy, hogy az sokakat mozgósítson”.¹²

Tanulmányomban nem célozom az előbbi kutatói dilemmák és Trianon-értelmezések feloldása, mindössze a trianoni trauma – Szeleczy Zita filmjein keresztül történő – alkotóművészi reprezentációját mutatom be.

Lips Adrián

A trianoni trauma alkotóművészi reprezentációja Szeleczy Zita filmjeiben

2. Nemzeti identitás a Horthy-korszakban

A nemzeti tematika és a nemzeti identitás első újrafogalmazására a két világháború közötti időszakban, a trianoni veszteségek árnyékában került sor.¹³

Horthy Miklós 1920. március 1-jétől 1944. október 15-ig tartó kormányzósága alatt megszilárdította az államhatalmat. Az első világháborút követően, a politikai élet középpontjába a trianoni békeszerződés következté-

ben elszenvedett nemzeti sérelmek kerültek. A rendszer kohézióját a határok revíziójának reménye és a téma folyamatos napirenden tartása adta. Azonban, ahogy Szabó Ildikó is kiemeli:

„A sérelmi politikából következően a politikai elit nem a valós erőviszonyokra és nem a realpolitikára helyezte a hangsúlyt, hanem a hajdani nagyság visszaállíthatóságára, illúziókba ringatva a társadalmat és elutasítva a rész megoldásokat (például az etnikai alapú revíziót).”¹⁵

Az új politikai tér hangsúlyos, keretező elemeiként merült fel a liberális politikai hagyományok elvetése, a kommunizmustól való félelem és az antiszemitizmus.¹⁶ Mindezek nyomán a két fő nemzetköz-pontú ideológia a Horthy-korszak hivatalos ideológiája és annak értelmiségi kritikája voltak. A korszak társadalom- és identitáspolitikája így

„[...] a trianoni trauma meglovagolására és egyfajta fájdalom-kultusszá való alakítására épült, nem pedig a feldolgozására és a társadalmi terápiák kidolgozására. Ezzel a rendszer a saját külpolitikai mozgásterét



Horthy Miklós kormányzó látogatása a 4. Nemzetközi Cserkész Világtalálkozón (Jamboree), 1933¹⁴

is gúzsba kötötte: leszűkítette a területvesztések problémájának megoldásának lehetőségeit és a számításba jöhető partnerek körét a bécsi döntéseket meghozó tengelyhatalmakra.”¹⁷

Az identitáspolitikának három fő céliránya volt: a Horthy-korszakot megelőző időszakok veszteségeihez vezető okok és okozatok értelmezése (és újraértelmezése), a nemzeti diskurzusok átalakítása, a nemzet fogalmának és a nemzettel kapcsolatos kérdések újrafogalmazása, valamint a nemzeti identitás formálása (és újraformálása) a hazafias nevelés átalakításával és annak valláserkölcsi alapjainak megteremtésével. A veszteségek újraértelmezése a már említett határrevíziós törekvésekben merült ki és azt a csalfa reményt ültették el a társadalomban, hogy a trianoni határok csak ideiglenesek. Ezzel tulajdonképpen elbeszélhetetlenné és feldolgozhatatlanná tették a trianoni traumát annak közvetlen átélői számára, hiszen a remény folyamatos fenntartása nem nyújtott lehetőséget a veszteségek valós elszívására és azok egészséges gyász munkájára. A hazafias nevelés, a szocializáció eszköze a cserkészmozgalom volt. A leventeintézmény alapját az 1921. évi, testnevelésről szóló törvény (az 1921. évi LIII. tc. a testnevelésről)¹⁸ biztosította. Az új tekintélyelvű rendszer keresztény nemzeti ideológián alapult, az egyházak támogatásával összekapcsolódott a „magyar” és a „keresztény” fogalma.¹⁹ Mindemellett az antiszemitizmus és a gyűlöletkeltés egy új aspektusaként létrejött a „magyar” és minden, ami „nem magyar” közötti ellentét. Ebben segítséget nyújtott a trauma valós feldolgozásának hiánya és ezáltal a „nem magyartól”, az idegentől való félelem folyamatos fenntartása. A Horthy-rendszer a trianoni békeszerződésben foglalt határok revíziójának lehetőségét az új, ellenségekkel segítségével egységesített magyar nemzet segítségével kívánta megcélozni.

3. Filmgyártás és filmes identitáskonstrukció a Horthy-korszakban

A Horthy-kormányzat az 1920-as évek elején vette a kezébe a magyar nemzeti filmgyártás ügyét. 1920-ban kiadták a 8454/1920. M. E. sz. rendeletet, amely a filmszínházak engedélyeztetését a belügyminiszterhez rendelte, a 8671/1920. M. E. sz. rendelet alapján pedig létrehozták a kultuszárca alá beosztott Országos Mozgóképzési Tanácsot, amely többnyire a gyártás és a forgalmazás területeiért volt felelős.²⁰ 1924-ben megalapították a Magyar Filmirodát, amelynek feladatául a rendszeres híradógyártást tűzték ki. 1925-ben kiadták a filmgyártás támogatását segítő 4963/1925. M. E. sz. rendeletet, amely

„[a] külföldi filmek bemutatásából származó kölcsönzói jövedelmeket kívánta megadóztatni abból a célból, hogy a befolyt összegeket magyar filmek gyártására fordíthassák. A rendelet kötelezte az évente legalább húsz külföldön gyártott, átlag 1500 méter hosszúságú

filmet forgalmazókat, hogy minden harmincadik külföldi film után egyet Magyarországon gyártsanak.”²¹

A rendelet végrehajtási utasításával ugyanebben az évben létrehozták a Filmipari Alapot.²² Az intézkedések ellenére 1926-ban a kor legnagyobb filmgyártó cégei – a Corvin és a Star – csődbe jutottak. Később, 1927-ben a Filmipari Alap felvásárolta és modernizálta a Corvint, majd a helyén, 1928-ban megalakította a Hunnia Filmgyár R. T.-t. Az 1929-es gazdasági világválság némiképp megtorpanította a rohamtempóban megindult fejlesztéseket, az első hangosfilmet 1929. szeptember 20-án mutatták be a Fórum moziban [*Az éneklő bolond* (*The Singing Fool*, Lloyd Bacon, 1928)]. A Hunnia Filmgyár 1931-re vált hangfelvétellel alkalmassá, és leforgatták *A kék bálvány* (Lázár Lajos, 1931) című, első magyar hangosfilmet, amely 1931. szeptember 25-i premierjét követően nem aratott sikert. A Horthy-korszak első jelentős filmsikerének a *Hyppolit, a lakáj* (Székely István, 1931) tekinthető, amelyet 1931. november 27-én mutattak be.²³

Az 1930-as években felerősödött antiszemitizmus miatt a film rendezője, Székely István és férfi főszereplője, Kabos Gyula elhagyták az országot és az Egyesült Államokba emigráltak. A következő néhány évben a *Tavaszi záporral* (Fejős Pál, 1932) és az *Ítél a Balatonnal* (Fejős Pál, 1932) kísérletet tettek a magyar művészfilm megteremtésére, azonban a *Hyppolit, a lakáj* közönségsikere a komédia aranykorát vetítette elő. Így a korszak másik sztárrendezője, Gaál Béla hollywoodi minta alapján leforgatta a *Meseautó* című filmet, amelyről a sikerre való tekintettel angol remake is készült (*Car of Dreams*, Graham Cutts – Austin Melford, 1935). Az 1935. évi filmtörvény (az 1935. évi XIV. tc. a mozgófényképek előadásában a magyar nyelv érvényesülésének biztosításáról) alapján a belügyminiszter elrendelhetette a filmgyárakban elkészülő magyar hangosfilmek és a külföldről behozott filmek magyarra való áttételének arányát.²⁴

1936-ban még a komédia volt az uralkodó műfaj, azonban a melodráma és a melodramatikus elemek beékelésével elkészített filmek segítségével egyeduralkodó jellegét fokozatosan elveszítette. Ugyanebben az évben forgatták Szelezky Zita (1915–1999)²⁵ első filmjét – az 50. magyar hangosfilmet – a *Méltóságos kisasszonyt* (Balogh Béla, 1936). Az 1930-as évek első felében a női sztárok, színészek a férfi főszereplők kiegészítéseiként voltak jelen, jelentőségük csak az évtized második felében érződött.²⁶ Szelezky a Nemzeti Színház ösztöndíjas hallgatójaként mentora, Ódry Árpád segítségével a színpadon már bizonyított, így elérkezett a magyar filmvilág meghódításának ideje. A siker érdekében, hollywoodi minta²⁷ segítségével a *Méltóságos kisasszony* készítői új női identitáskonstrukciót szerettek volna létrehozni. Így alkották meg a lázadó leánygyermek típusát, aki bújtatott lázadó, aki nem hajlandó meghajolni a szülői akarat előtt, és bár nyíltan nem lázadhat, mégis különböző női praktikákkal, mesterkedésekkel eléri, hogy választottjához mehessen hozzá.²⁸

Az új női identitáskonstrukciónak – illetve Szelezky Zita első filmes bemutatkozásának – bizonytalan kezdeti lépéseit jól illusztrálja az a tény, hogy eleinte a film végle-

ges címével kapcsolatban sem tudtak döntésre jutni: címtérként a *Tanulj meg szeretni* és a *Jéghercegnő* lehetőségek is felmerültek a *Színházi Élet* korabeli hasábjain.²⁹ A kezdetleges, akár férfiakat is megalázó, modern nő szerepe – amely bizonyos értelemben a későbbi „végzet asszonya” szerepkör magyar előzményének is tekinthető – és női identitáskonstrukciója azonban nem állt jól a még filmen tapasztalatlan színésznőnek, boldogulását a történet mesterkéltisége és töredezettsége sem segítette, így a jubileumi filmalkotás végül megbukott.³⁰

Soron következő néhány filmje – a *Pusztai szél* (Székely István, 1937), a *Nehéz apának lenni* (Keleti Márton, 1938) és a *Beszállásolás* (Szlatinay Sándor, 1938) – a második világháború során elvesztek. A *Méltóságos kisasszony* sikertelenségén kívánták javítani a *Pillanatnyi pénzzavar* (Martonffy Emil, 1938), az *Azurexpress* (Balogh Béla, 1938), a *varieté csillagai* (Baky József, 1938), a *Karosszék* (Balogh Béla, 1939), az *Áll a bál* (Bánky Viktor, 1939) és *Az utolsó Werezkey* (Szlatinay Sándor, 1939) hollywoodi minta alapján megfogalmazott női identitáskonstrukcióval.

A *Karosszék* a női önállóság filmje, a történetben Szeleczy, férje akarata ellenére ugyan egymaga vásárol meg egy karosszékot, és dönt az érte fizetett ötszáz pengő sorsáról, végül elválk férjétől, de nem a karosszék megvétele, hanem a folyamatosan átélt szóbeli bántalmazás miatt. Ebben a filmben a férfi főszereplő válk ellenszenvessé, irányítóvá, zsarnokká. A válást követően Szeleczy visszatér édesapjához, majd újra rátalál a szerelem.³²

Ezzel párhuzamosan a *Fekete gyémántok* (Vajda László, 1938) és a *Szegény gazdagok* (Csepreghy Jenő, 1938) Jókai-adaptációkkal elindult a magyarság tematikájú Szeleczy-filmek készítése is.³³ Az elő- és utócenzúra fontos részét képezte a Horthy-korszak filmgyártásának.

1939-ben hozták létre az Országos Nemzeti Filmbizottságot, amely engedélyezte a gyártásra szánt alkotások forgatókönyvét, költségvetését és szereposztását művészi és

minőségi, valamint a nemzeti kultúra szempontjából. Az utócenzúráért az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság volt a felelős (amelyet még 1920-ban, az 5.123/1920. B. M. sz. rendelkezés alapján hoztak létre).³⁴ Három darab cenzúrajegy – amelyeket be lehetett számítani a gyártási hitelekbe mint várható biztos bevételt – formájában jutalomban részesült az 1938-ban forgatott *Szegény gazdagok* is.³⁵ 1939-ben indították el az úgynevezett „népi filmek”³⁶ gyártását is, amelyek egy részét Sándor Tibor³⁷ propagandafilmnek nevezte (*A harmincadik*, Cserépy László, 1941 és a *Szerető fia*, Péter, Bánky Viktor, 1942).

Ugyanebben az évben – az 1938. évi XV. tc. 2 § (1) bekezdésének b) pontjában meghatározottak alapján³⁸ – megalakult a színészeket és filmeseket tömörítő Színművészeti és Filmművészeti Kamara (elnök Kiss Ferenc). 1940. január 4-én mutatták be a *Bercsényi huszárok* című filmet, amely egy Bécsbe költözött magyar hajadon történetét mesélte el: aki a

történet alapján visszatér Budapestre, rátalál szerelmére, majd édesapjára, és ezáltal felfedezi magyar női identitáskonstrukcióját és gyökereit. A film forgatókönyvét Nóti Károly írta, de a zsidótörvények (az 1938. évi XV. tc. a társadalmi és a gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról és az 1939. évi IV. tc. a zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozásáról) értelmében őt nem lehetett a főcímen szerepeltetni, helyére a film gyártásvezetője, Zalabéri Horváth János került.³⁹ A *Bercsényi huszárok* címmel kapcsolatban is voltak problémák: Kátóna Jenő – a film másik gyártásvezetője – a forgatókönyvet elolvasva nem értette a *Bercsényi huszárok* címadást, hiszen a szövegben semmi nem utalt a Bercsényi huszárezredre. Nóti Károly a következőképpen oldotta fel az ellentmondást: „Egy mondatot kell csak Csontosnak [Csontos Gyula, a történet szerint Szeleczy Zita

édesapja] elmondania. [...] »Ti is Bercsényi huszárok vagytok?« Aztán elmondja, hogy ő is ott szolgált mint kapitány.”⁴⁰ A készítők éltek a korszak jellegzetes eszközei-



Szeleczy Zita a Palatinus Strandfürdőben, 1937³¹

vel, miszerint az alkotásban ábrázolásra került a „magyar” és „nem magyar” (magyar és osztrák), illetve a nagyváros és a vidék közötti ellentét. A nagyváros többnyire a bizonytalanságot, a függetlenséget, a zajt és a züllöttséget (az individualista olvasatot), a vidék pedig a biztonságot, az összetartó magyar családot, a csendet, a nyugalmat (a kollektivistá olvasatot) jelentette.

A korabeli filmgyártás és filmek egy másik nagyon fontos eleme a dalbetét volt. A dalbetétekben a férfi és a női főszereplők együtt vagy külön-külön a történet egy pillanatában – sokszor magához a sztorihoz konzekvensen nem illeszkedő módon – dalra fakadtak, és az éneklést követően zavartalanul folytatták tovább a betét előtt megkezdett beszélgetést.⁴¹ A dalok így külön egységként felidézve – kedvenc férfi és női sztárjaik által elénekelve – megmaradtak a nézők fejében, és egyre több hanglemez értékesítésére kerülhetett sor. Emellett a legtöbb esetben a dalokban – illetve a dalbetétekben – alkotóművészi formában mondták el az egyszerű dialógusokban elmondhatatlant: helyesebben elénekelték az elbeszélhetlent. A *Bercsényi huszárokban* szereplő dalbetétben Szilassy László és Szelezky Zita felváltva énekelnek, majd az éneklést követően beszélgetnek. A férfi énekelve udvarol a nőnek, amelyet a nő ugyancsak énekelve – maga előtt egy toll-legyezőt lebegtetve, a dalszövegben szereplő darumadár képének felerősítésére – viszonz. A mindketőjük által ismert dal közös emberi hullámhosszként és kultúráközvetítő, magyarságközvetítő elemként működött az újonnan megismerkedett férfi és nő között:

„Szilassy László: *Nem tudom, hogy szeret-e a babám, vár-e még. Azt sem tudom, nem felejtett-e el réges-rég. Járok-kelek egyedül, jaj, de bús vagyok. Míg felőle nem jön hír, elhervadok. Darumadár, ha elszálsz, egy kis levelet küldök teveled én. Útközben, ha a babám felé jársz, vidd el neki egy csókkal a tetején. Szép csendben hajolj le a füléhez, s kérdezd meg, hogy mit érez. Ha ott visel a szívéen, még száz levelet küldök teveled én.*

Szelezky Zita: *Jó, hogy itt vagy darumadár, jó, hogy eljöttél, hogy fülemhez lehajoltál, hogy megkérdeztél. Énmiattam a babám, bús sose legyen, vidd el hozzá az én válaszlevelem. Darumadár, ha elszálsz, egy kis levelet küldök teveled én. Útközben, ha a babám felé jársz, vidd el neki egy csókkal a tetején. Szép csendben hajolj le a füléhez, s kérdezd meg, hogy mit érez. Ha ott visel a szívéen, még száz levelet küldök teveled én.*⁴²

A közös éneklést követően a dallam a háttérben folytatódik, és a nő megosztja a férfival, hogy megértette – helyesebben átérzte – a magyarok „sírva mulatását”. Szelezky – a történet szerint – a filmben büszke bécsi identitására, amelyre Szilassy a magyarság eltéphetetlen összetartozásának szenvedélyes hangvételű megfogalmazásával válaszol. Ezzel utaltak a készítők a trianoni traumára, a „magyar” és „magyar” egységességének igényére és a „magyar” és „nem magyar” közötti különbségekre:

„Szelezky: *Hát ez érdekes.*

Szilassy: *Micsoda?*

Szelezky: *Tudja, én Bécsben nevelkedtem, most vagyok először Magyarországon... Sokat hallottam az itteni emberekről, arról, hogy itt sírva mulatnak. Valahogy sosem értettem.*⁴³

Szilassy: *De most már érti?*

Szelezky: *Nem értem... csak valahogy úgy érzem...*

Szilassy: *Persze, hogy érzi, mert maga is magyar!*

Szelezky: *Nem, én bécsi vagyok.*

Szilassy: *Na, de hiszen az előbb mondta, hogy az édesanyja...*

Szelezky: *Igen! Ő magyar, de én bécsi vagyok!*

Szilassy: *Szóval osztrák?*

Szelezky: *Nem, bécsi! Azt tudja maga, mi az? Az több mint osztrák, az több mint német, bécsi, érti?*

Szilassy: *Nem értem! Mert mi akár pestiek vagyunk, akár kolozsváriak, akár pozsonyiak, mi mindig magyarok vagyunk!*⁴⁴

A *Gül Baba* (Nádasdy Kálmán, 1940) és a *Zenélő malom* (Lázár István, 1943) Huszka Jenő magyar operettszerzőményeinek – *Gül Baba* (1905) és *Lili bárónő* (1919) – filmes adaptációiként valósultak meg. A *Sok hűhó Emmiért* (Szlatinay Sándor, 1940) Emmije egy pápai színésznő, aki a történet végén bekövetkező házasságukig folyamatosan játszadozik a kiszemelt férfival. Szelezky a *Rózsafabotban* (Balogh Béla, 1940) nyújtotta első kiemelkedő alakítását, amelyben egy vak lányt alakított, aki a cselekmény végére visszanyeri szeme világát. Ezzel együtt megerősödik hite is, hiszen egy templomi szobor alapján felismeri Jézus alakját – mindezzel kiemelve és kihangsúlyozva az ábrázolt női identitáskonstrukció vallásosságát –: „Ő az! Ő az! Ő az, aki mindig kézen fogva vezetett engem, amíg vakon jártam a világot!”⁴⁵ Az *Eladó birtokban* (Bánky Viktor, 1940) egy Kassán – a város 1938-ban, az első bécsi döntés értelmében visszakerült Magyarországhoz – élő, szárnyait bontogató fiatal hajadont alakít, akinek ugyan fontos az édesapja gondviselése, de annak ellenére sem kényszerítheti őt boldogtalan házasságba.

Az *Édes ellenfél* (Martonffy Emil, 1941) a „részleges” női emancipációról szól. Szelezky Zita egy gépirónőt alakít, aki egy férfi (Hajmássy Miklós) Családvédő Ligában megtartott beszéde miatt nem kap munkát. A férfi beszédében a nők helyét a munka világa – tehát a karrierépítés – helyett a háztartásban képzelet el. Szelezky elhatározza, hogy bosszút áll és meglátogatja a férfit, aki ügyet sem vet a problémájára. Ezt követően nőtársaival együtt elmennek a férfi házához, a vétlen szakácsnő beengedi őt, majd felpróbálja, végül összevágja az otthonától távol tartózkodó házigazda frakkját. Az esemény – „a nemek vitája” – a sajtóban is megjelenik, de a konfliktus eskalálódását követően a férfi meglátogatja a nőt, majd békét ajánlva megkérdezi, hogy munkát szerezzen neki vagy férjet? Férjet, mert „az mégis tartósabb” – teszi hozzá a nő és a férfi újsághirdetést ad fel, hogy teljesítse az ígéretét. Végül egymásba szeretnek és összeházasodnak, tehát megállapítható, hogy a filmkészítők ebben az esetben csak

az expozíció és a konfliktus tekintetében engedtek teret a női emancipációnak.

A *Leányvásár* (Podmaniczky Félix, 1941) és az *Egy éjszaka Erdélyben* (Bán Frigyes, 1941) szintén magyarság tematikájú filmeknek tekinthetők. Mindkét film Erdélyben játszódik, ezzel az alkotók reflektálhattak a korabeli revíziós állapotra is, mely szerint Észak-Erdély 1940-től 1944-ig újra Magyarországhoz tartozott. A *Leányvásár*-ban Szelezcky egy hajdon lányt alakít, aki édesapjával Kanadából hazaérkezve Erdélybe látogat. A faluban éppen leányvásárt tartanak, azaz a népszokás szerint rituálisan „eladják” a lányokat a férfiaknak: ha a férfi egy év múlva, a következő vásáron is megveszi választottját, akkor összeházasodhatnak. Édesapja és lánya kezdetben elutasítják a hagyományt, végül a történet úgy zárul, hogy mégis örömmel átélik azt. Így elmondható, hogy a *Leányvásár*-ban a *Bercsényi huszárokhoz* hasonlóan ismét napirendre helyeződött a „magyar” és „nem magyar” a „hagyományos” és „nem hagyományos” közötti ellentét ábrázolása.

Az *Egy éjszaka Erdélyben* cselekményében II. József császár (Páger Antal) álruhában adjutánsával (Nagy István) erdélyi körútra indul. El szeretne vegyülni népe között, hogy megtudja, hogyan élnek, miként gondolkodnak. A járhatatlan utak miatt útközben kitörrik a hintó kereke, majd császár és adjutánsa szétváltnak, és egy félreértés miatt szerepet cserélnek. Az adjutáns – a császár képében – az özvegy és nemzeti asszony Szelezcky udvarába érkezik meg, és egymásba szeretnek. A férfi az udvari élet karikatúrájáról énekel a nőnek, amelyet a *cherchez la femme*⁴⁷ frázissal színezi, a nő ezt később válaszul szerelme üzenettel viszonzza:

„Nagy István: Fent a fényes bécsi Burgban mennyi pletyka van, susognak untalan, mindég mindannyian, s az elv az madam, *cherchez la femme*. Minden udvarhölgynek háromágú nyelve van, hegyes kis nyelve van, s csupán egy elve van, s az elv az madam, *cherchez la femme*. Nőszül, válik, pszt, a szóbeszéd csak erről van ma Schönbrunn-ban. A kancellár miért dolgozik most éjszakákon át? Említik, mint okát egy női kis bokát, de pszt, pszt, ne adja ezt tovább. Fent a Burgban Cserli grófról furcsa hír kering, hogy egy kis női ing, egy csipkés női ing kilátszott zsebéből a saking. Azt beszélük,

így jelent meg audiencián, s a Felség szólt fiam, zsebében ott mi van? Gróf szólt, Felség *cherchez la femme*. Grófunk válik, pszt a szóbeszéd csak erről van, a Schönbrunn-ban és hogy én most miért időzöm itt ilyen vígan, ez indokolva van. Mondom, pontosan bevallom madam, *cherchez la femme*.⁴⁸

Szelezcky Zita: Száz szép hófehér virág. Száz szép hófehér virág, száz szerelmes ének mondja el tenéked, hogy gondolok terád. Felhő, hogyha tovaszáll, véle küldöm titkon, minden drága titkom, hogy szívem egyre vár. A Holdnak megmondom, mindig csak tenéked ragyogjon. Száz szép hófehér virág, száz szerelmes ének mondja el tenéked, hogy gondolok terád.⁴⁹

A kastélyba visszatérve a félreértés kiderül, de Mária Terézia – aki kezdetben azt hiszi, hogy végre fia lett szerelme – megkegyelmez az adjutánsnak és választottjának,

boldogan átélhetik szerelmüket. Az *Egy éjszaka Erdélyben* a velencei biennálé kitüntetett versenydarabja lett, története, játéktípusa alapján könnyedén egyensúlyozott a múlt és jelen között.⁵⁰

A *Tentazione* (*Kísértés*, Aldo Froisi – Hans Hinrich, 1941) olasz–magyar koprodukcióban készült, és Szelezkyt partnere, Kiss Ferenc oldalán modern, démoni és naiv nőalakként is be szerették volna mutatni az olasz közönségnek.

A színésznő számára sem volt egyértelmű, hogy milyen női identitáskonstrukciók állnak jól neki, dilemmáját az olasz filmzési lehetőség sem oldotta fel: „Valamikor démon akartam lenni. [...] A démonság azonban nem sikerült és naiva lettem. És Bocika. [...] Amikor már azt hittem, hogy naiva maradok, a Római Filmgyárban újra demont csináltak belőlem.”⁵¹ A Szelezcky Zitával levelező katonák a színésznőt „drága kishúgnak” szólították, a magyarság tematikájú filmjei miatt később a „nemzet kishúgaként” tekintettek rá. Szelezkyt 1942. november 23-án a 121. gépvontatású tüzérezred jelképesen eljegyezte, amelynek keretében egy díszoklevelet küldött a színésznő részére.⁵² 1942-től kezdődően – az 1940-ben készült *Rózsafabot* mellett –, a *Gyávaságban* (Nádasdy Kálmán, 1942), a *Sziámi macskában* (Kalmár László, 1943), a *Nászindulóban* (Farkas Zoltán, 1943) és *Az elsőben* (Cserépy László, 1944) nyújtotta legmara-



Szelezcky Zita katonák társaságában, 1940⁴⁶

dandóbb alakításait, amellyel a témával foglalkozó film-történészek – Nemeskürty István,⁵³ Kelecsényi László⁵⁴ és Veress József⁵⁵ – is egyetértének. A Szelezcky főszereplésével tervezett *Csiki Borka tánca* és a *Hol volt, hol nem volt – A Szent Anna-tó legendája* című filmalkotásokat végül nem fejezték be.⁵⁶

4. Összegzés

Összességében elmondható, hogy Szelezcky filmográfiájának egy része magyarság tematikájú, amely mint tematika és filmes női identitáskonstrukció lépésről-lépésre alakult ki. A *Fekete gyémántok* (1938) és a *Szegény gazdagok* (1938) Jókai-adaptációkkal indult, majd az *Áll a bálban* (1939) a női főszereplőnek fontos volt a magyarsága, a *Bercsényi huszárokban* ténylegesen (1939), a *Leányvásár* (1941) és az *Egy éjszaka Erdélyben* (1941) című filmekben pedig a készítőik áttételesen, alkotóművészi formában utaltak a trianoni traumára. David Frey a siker tragédiájákként utal az 1929 és 1944 közötti magyar filmgyártásra, amelyet a „keresztény” és a „nemzeti” jelzővel egészít ki.⁵⁸

A Horthy-korszak filmgyártására valóban jellemző – a nemzeti identitás konstrukciójával összhangban – a keresztény és a nemzeti tematika, azonban a korszak legünnepeltebb színésznőinek – Szelezcky Zita és Karády Katalin⁵⁹ – filmográfiáját áttekintve a kép sokkal árnyaltabb. Az esetleges identitáskonstrukciók sikerét vagy töredezettségét, zavarát és későbbi egységes bukását Frey sem vitatja.

A magyarság tematika kapcsán releváns kérdésnek számít a „valós magyarság” vagy „nem valós magyarság” ábrázolásának kérdése, hiszen több esetben – akár a Szelezcky főszereplésével elkészült filmekben is – egy-egy nemzeti identitást konstruáló elem csak címként és a gyártás során kiegészített szituációként (lásd *Bercsényi huszárok*), vagy át nem élhető, lokális, elutasított majd újra átélhető hagyományként (lásd *Leányvásár*) vagy jóízű történelmi nosztalgiaként (lásd *Egy éjszaka Erdélyben*) volt jelen.

Felmerül a kérdés, hogy vajon mindezek nyomán a *Bercsényi huszárok* dalbetétjét – a trianoni traumára történő tényleges utalást – lehet-e emlékezhelyként (ahogy Gyáni is utal Trianonra) értelmezni. A válaszom az, hogy egy bizonyos értelemben igen. A magyarság összetartozására irányuló kijelentés célba ér.

Azonban 2021-ből visszatekintve maga az egyetlenség dalbetét és a téma többrétegűen traumatizált, lépésről-lépésre haladva: a trianoni trauma; a Horthy-korszak nemzeti filmes és nemzeti identitáskonstrukciója; a második világháborúban harcolt magyar katonák sorsa; a holokauszt; a doni katasztrófa; Szelezcky Zita karrierista életszemlélete és hibás magánéleti szerepvállalása, majd sorstörése; az első és a második világháború következtében traumatizálódott és átalakult férfi- és nőszerepek, valamint általában a két szerelmes fél kommunikációs színtere merülnek fel értelmezési keretként. Olyan ez az egy dalbetét – vagy emlékhely – mint egy hagyma: az egyes rétegek objektív felfedése és komplex (nem az egyes témákat

újratraumatizáló vagy nem egymással versenyztető) magyarázata a jövő kutatóinak feladata.



Szelezcky Zita *Az első* című film forgatása idején, 1944⁵⁷

LIPS, ADRIÁN

Die künstlerische Darstellung des Trianon-Traumas in den Filmen von Zita Szelezcky

(Zusammenfassung)

Die Unterzeichnung des Friedensvertrags von Trianon, der den Ersten Weltkrieg beendete, hatte für Ungarn schwerwiegende Folgen. Angesichts des Dilemmas von Trauma und „traumatisch“, die Historiker, die das Thema mit der größten Objektivität forschen interpretieren den Friedensvertrag von Trianon als ein bis heute bewirkendes transgenerationales soziales Trauma. Nach Éva Kovács hängt der Trianon-Kult – und die gegenwärtige Diskussion des Themas – mit dem unklaren Verhältnis zum Holocaust und seiner noch unverarbeiteten Erinnerung zusam-

men. Auch Gábor Gyáni stimmt dieser Aussage bei, da er glaubt, dass Trianon als ein Erinnerungsort funktioniert. Margit Feischmidt hingegen glaubt: „das Trauma ist real, und Trianon ist nichts anderes als ein Symbol, mit dem aktuelle gesellschaftliche Traumata auf eine solche Weise dargestellt und erzählt werden können, die viele mobilisiert.“ In dieser Studie geht es mir nicht darum, die Dilemmata des besagten Forschers und Trianon-Interpretationen aufzulösen, sondern die Darstellung des Trianon-Traumas durch die Filme von Zita Szelezcky zu präsentieren.

Jegyzetek

- ¹ A trianoni békeszerződésre emlékezve június 4-ét 2010-ben az Országgyűlés a Nemzeti Összetartozás Napjává nyilvánította.
- ² KANSTEINER, Wulf: Egy fogalmi tévedés származástörténete. A kulturális trauma metaforájának kritikai esztétörténete. 2000, 2005. 1. sz. <https://ketezer.hu/2005/01/egy-fogalmi-tevedes-szarmazastortene/>.
- ³ CSEPELI György: *Csoporttudat, nemzettudat*. Budapest, 1987. Magvető Kiadó.
- ⁴ GYÁNI Gábor: Trianon versus holokauszt. *Élet és Irodalom*, 2012. 32. sz. www.es.hu/cikk/2012-08-10/gyani-gabor/trianon-versus-holokauszt.html.
- ⁵ GYÖRGY Péter: Trianon és holokauszt – a múlt jövője. *Élet és Irodalom*, 2012. 34. sz. www.es.hu/cikk/2012-08-24/gyorgy-peter/trianon-es-holokauszt-8211-a-mult-jovoje.html.
- ⁶ HELLER Ágnes: *Trauma*. Budapest, 2006. Múlt és Jövő Kiadó.
- ⁷ ORMOS Mária: *Padovától Trianonig*. Budapest, 2020. Kossuth Kiadó.
- ⁸ ROMSICS Ignác: *Magyar sorsfordulók 1920–1989*. Budapest, 2012a. Osiris Kiadó; ROMSICS Ignác: Trianon és a holokauszt. Budapest, 2012b. *Népszabadság*, 2012. szeptember 2. <http://nol.hu/belfold/20120901-huszadik-szazadi-traumaink-1329321>.
- ⁹ UNGVÁRY Krisztián: Magyar sorsfordulók 1920–1989. *Magyar tudomány*, 2012. 9. sz. 1145–1147. p.
- ¹⁰ GYÁNI 2012.
- ¹¹ Az emlékhely, emlékezhely – *lieu de mémoire* – terepkutatások révén kiforrott koncepciója Pierre Nora történésztől ered. Nora szerint az emlékezet helyei olyan folyamat eredményeképpen jöhetnek létre, amelyben a spontán módon és egyénileg átélt emlékek kollektív történelemmé alakulnak át és különböző formában manifesztálódnak. Ezeket a szimbolikus, reális vagy éppen virtuális helyeket nemcsak emlékezésre használják, hanem olyan cselekvések helyszíneként is, amelyek által az adott közösség megerősítheti, sőt a jövőre vetítheti kulturális identitását, felhasználva ehhez az adott helyszínen megvalósuló performatív cselekvések szimbolikus jelentéseit. NORA, Pierre (dir.): *Les lieux de mémoire I. La République*. Paris, 1984. Gallimard; OLICK, Jeffrey K. – ROBBINS, Joyce: A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékeztető” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálatáig. *Replika*, 1999. 37. sz. 19–43. p.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András (szerk.): *A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*. Budapest, 2007. Gondolat Kiadó.
- ¹² FEISCHMIDT Margit: Populáris emlékezetpolitikák és az újnacionálizmus: a Trianon-kultusz társadalmi alapjai. In FEISCHMIDT Margit – GLÓZER Riza – ILYÉS Zoltán – KASZNÁR Veronika Katalin – ZAKARIÁS Ildikó: *Nemzet a mindennapokban. Az újnacionálizmus populáris kultúrája*. Budapest, 2014. L'Harmattan Kiadó, 55. p.
- ¹³ SZABÓ Ildikó: Nemzetfogalom és nemzeti identitás a dualizmus korában és a Horthy-korszakban. *Politikatudományi Szemle*, 2016. 1. sz. 201. p.
- ¹⁴ Fortepan / Jóna Dávid. https://fortepan.download/_photo/240/fortepan_202634.jpg.
- ¹⁵ SZABÓ 2016. 215–216. p.
- ¹⁶ SZABÓ Ildikó: Az egyházak közreműködése a nemzeti identitás formálásában a Horthy-korszakban. *Iskolakultúra*, 2010. 2. sz. 22–52. p.
- ¹⁷ SZABÓ 2016. 218. p.
- ¹⁸ A törvény kialakulásának körülményeiről lásd SZIKORA Katalin: Az első magyar testnevelési (sport) törvény megszületésének körülményei. *Hadtörténeti Közlemények*, 2012. 2. sz. 531–541. p.
- ¹⁹ SZABÓ 2010.
- ²⁰ ZÁHONYI-ÁBEL Márk: Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében. *Médiakutató*, 2012. 2. sz. 91–101. p.
- ²¹ SÁNDOR Tibor: *Órsérváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika 1938–1944*. Budapest, 1997. Magyar Filmintézet, 39. p.
- ²² Uo.
- ²³ BALOGH Gyöngyi – GYÜREY Vera – HONFFY Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest, 2004. Műszaki Könyvkiadó, 40–47. p.
- ²⁴ ZÁHONYI-ÁBEL 2012.
- ²⁵ A színész életéről, családtörténetéről, színházi szerepeiről, filmszerepeiről, az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárában fellelhető népbírói peranyagáról, emigrációs szerepeiről 1948-tól 1959-ig és válogatott magánlevelezéséről 1946-tól 1959-ig lásd LIPS Adrián – MÁTRAVÖLGYI Dorottya – SEPSI Enikő – SZTRUHÁR Bettina (szerk.): *Szelezky Zita életútja és válogatott magánlevelezése*. Károli Könyvek. Budapest, 2020. Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó.
- ²⁶ SKAPER Brigitta: Magyar filmsztárok a két világháború közötti Magyarországon. *Médiakutató*, 2008. 3. sz. 111–122. p.
- ²⁷ A hollywoodi minta közép-kelet-európai implementációjának tekintem a svéd Greta Garbo és a német Marlene Dietrich felfedezését és új típusú, filmes női identitáskonstrukcióit.
- ²⁸ VAJDOVICH Györgyi: Szende titkárnők, kacér milliomoslányok. Az 1931–1944 közötti magyar vígjátékok nőképe. *Metropolis*, 2016. 4. sz. 8–22. p.
- ²⁹ *Színházi Élet*, 1936. 24., 1936. 25., 27., 38. és 39. sz.
- ³⁰ LIPS-MÁTRAVÖLGYI-SEPSI-SZTRUHÁR 2020.
- ³¹ Fortepan / Bajor Sándor. https://fortepan.download/_photo/1600/fortepan_177110.jpg.
- ³² VAJDOVICH 2016.
- ³³ A magyarság témájának fontossága már az *Áll a bál* című filmben is érződött.
- ³⁴ ZÁHONYI-ÁBEL Márk: A magyar filmes intézményrendszer 1938–1944. *Metropolis*, 2013. 2. sz. 12–27. p.
- ³⁵ Uo.
- ³⁶ A „népi film” elnevezés Vajdovich szerint félreérthető, mert azt a látszatot kelti, mintha ez az irányzat a népi írók mozgalmának filmes folytatása lenne, és társadalmi problémákat bemutató, realista drámákról lenne szó. Bár a filmek célja ténylegesen a társadalmi problémák megjelenítése volt, ezt azonban sajátos módon tették és nem lehet eltekinteni attól a tényről, hogy erősen jobboldali, sokszor náci ideológiát közvetítettek. VAJDOVICH Györgyi: Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben. A magyar „népi film”. *Metropolis*, 2013. 2. sz. 64–76. p.
- ³⁷ SÁNDOR 1997. 176. p.
- ³⁸ Az első zsidótörvény (1938. évi XV. tc.) a társadalmi és gazdasági élet egyensúlyának hatályosabb biztosításáról, amelynek 4. §-a alapján: „A sajtókamara, úgyszintén a színművészeti és filmművészeti kamara tagjaiként zsidók csak olyan arányban vehetők fel, hogy számuk a kamara összes tagjai számának húsz százalékát ne haladja meg.” <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=93800015.TV>.
- ³⁹ MUDRÁK József: *Volt egyszer egy sztár... Szilassy László élete*. Máriabesnyő-Gödöllő, 2008. Attraktor Kiadó, 30. p.
- ⁴⁰ Uo. 31. p.
- ⁴¹ A dalbetétekkel kapcsolatban releváns fogalomnak tekintem Laura Mulvey voyeurizmus fogalmát, „amelyet a szerző olyan aktív látásmódnak tekint, amely eltávolítja és eltárgyasítja a filmen látott dolgot a film hőstől és nézőjétől egyaránt. A nő eltárgyasítása és fenyegető, de végső soron bűnös és gyenge alakként való megjelenésére egyértelmű példa a film noir nőábrázolására. Arra is felhívja a figyelmet, hogy ez az említett eltárgyasítás gyakran megakasztja a filmelbeszélés folyamatát és a nők passzív látványosságként kerülnek ábrázolásra.” LIPS Adrián: Az emblematikus Karády-film. A Halálós tavasz lehetséges olvasatai egykor és ma. In ANDRÁS Hanga (szerk.): *Kommunikációs terek*. Dunajváros–Sepsiszentgyörgy, 2016. Doktoranduszok Országos Szövetsége – T3 Kiadó, 87. p. Laura Mulvey tanulmányát lásd MULVEY, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 2000. 4. sz. 12–23. p. A dalbetétekben látható gyakori közelik segítségével a néző voyeur szerepbe került és úgy szemlélte az énekes párbeszédet vagy énekléseket. Ezáltal

lehetősége nyílt a főszereplő szemzőgéből is rátekinteni az aktuálisan éneklő másik főszereplőre vagy mellékszereplőre, így segítve a nézői átélést, azonosulást.

⁴² *Bercsényi huszárok*, SZLATINAY Sándor, 1939.

⁴³ Utalás a „Sírva vigad a magyar” közmondásra.

⁴⁴ *Bercsényi huszárok*, SZLATINAY Sándor, 1939.

⁴⁵ *Rózsafabot*, BALOGH Béla, 1940.

⁴⁶ Fortepan / Fortepan/Album005. https://fortepan.download/_photo/1600/fortepan_101034.jpg.

⁴⁷ Keresd a nőt (mint valaminek az okát, előidézőjét).

⁴⁸ *Egy éjszaka Erdélyben*, BÁN Frigyes, 1941.

⁴⁹ Uo.

⁵⁰ JÁVOR Zoltán – PÉTER Zsolt (szerk.): *Hit és magyarság. Szelezky Zita élete és művészete*. Szeged, 2012. Délvidék Ház Kiadó és PUSZTASZERI László: *Szép magyar élet. Szelezky Zita pályaképe*. Budapest, 2011, Kairosz Kiadó.

⁵¹ *Film Színház Irodalom*, 1943. 6. sz.

⁵² *Déliab*, 1942. 51. sz. A díszoklevél szövege: „DÍSZOKLEVÉL Szelezky Zita művésznőnek, amelyet a m. kir. 121. gépvontatású önálló közepes ágyúsüteg tisztikara, legénysége ajánl fel azon alka-

lomból, hogy a művész a fronton küzdő nevezett alakulat ügyeit felkarolta és magáévá tette. Ezen díszoklevelet, mint szeretetünk, hódolatunk és hálánk örök emléké, fogadja szeretettel. Donpart, tábori postaszám 202/35.1942. XI. 23.”

⁵³ NEMESKÜRTY István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes kultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest, 1985. Magvető Kiadó.

⁵⁴ KELECSÉNYI László: *A magyar hangosfilm hét évtizede 1931–2000. Hyppolitól Werckmeisterig*. Budapest, 2003. Palatinus Kiadó.

⁵⁵ VERESS József (szerk.): *Magyar filmlexikon. II. kötet*. Budapest, 2005. Magyar Nemzeti Filmarchívum, 1023. p.

⁵⁶ LIPS et al. 2020.

⁵⁷ Fortepan / Bojár Sándor. https://fortepan.download/_photo/1600/fortepan_179166.jpg.

⁵⁸ FREY, David: *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary. The Tragedy of Success 1929–1944*. London – New York, 2018. I. B. Tauris&Co. Ltd.

⁵⁹ A Szelezky Zita és Karády Katalin főszereplésével elkészült, közép-kelet-európai, magyar filmeket *Női sorsokba fordult történelem* című értekezés-tervezetemben részletesen elemeztem.



Steiner Gábor

A csődbűncselekmény jogintézményének hazai fejlődéstörténete a 20. században

1. Bevezetés

Az első világháborút követően még majd másfél évtizedig a Csemegi-kódex, illetve az 1881. évi XVII. tc. vonatkozó szabályait alkalmazták – az akkori terminológiával élve – a csalárd, illetőleg a vétkes bukásnak nevezett bűncselekményekre.

A csalárd bukás tényállását merítette ki

1. az aktívák csökkentése, amely „abban áll, hogy a tettes a hitelezők kielégítésére szolgáló és rendelkezésére álló vagyonát, illetve ennek részét a hitelezők elől elvonja” (414. § 1. pont);
2. a passzívák szaporítása, amely „éppúgy kárára szolgál a hitelezőknek, mint az aktívák elvonása, amennyiben itt valótlan követelések beállításával kisebbedik a kielégítési alap s szenvednek vagy szenvedhetnek hátrányt a hitelezők” (414. § 2. pont);
3. a hitelezők némelyikének kedvezményben részesítése, amely „annál fogva büntetendő, mert a közadós elvesztvén vagyona feletti rendelkezési jogát, ha egyik vagy másik hitelezőjét kielégíti, vagy ezek követelési jogát

biztosítja: megsérti a többi hitelezőnek az arányosan egyforma kielégítésre nézve fennálló jogát” (414. § 3. pont);

4. a kereskedelmi könyvek vezetésének (célzatos) elmulasztása, amely „annál fogva minősül a csalárd bukás egyik eseteként, mert ha nincsenek könyvek, úgy az üzlet cselekvő és szenvedő állapota és így a hitelezők kielégítésre szolgáló tömeg, továbbá a kielégítést igénylő hitelezők vagy egyáltalán nem, vagy csak hozzávetőleg állapíthatók meg s így közeli a veszély, hogy a hitelezők érdekei sérelmet szenvednek” (414. § 4. pont).

A vétkes bukás tényállását merítette ki

1. a gondatlan és könnyelmű gazdálkodás, amely „a csődbejutás – hacsak nem jut mindenik hitelező követelésének teljes kielégítéséhez – mindig anyagi károsodásával járván a hitelezőknek, kétségtelen, hogy ha a fizetéseképtelenség ilyenmő gazdálkodással okozatilag összefügg, ez büntetőjogi felelősséget maga után vonó ok” (416. § 1. pont);
2. a kereskedelmi könyvek vezetésének (célzat nélküli) elmulasztása, amely „midőn a közadós kereskedelmi könyveket, ha a törvény azok vezetésére kötelezte, nem vezetett, vagy azokat megsemmisítette, elrejtette, hamisan vezette, vagy akkép változtatta meg, hogy azokból cselekvő és szenvedő állapota vagy üzletének folyama ki nem deríthető” (416. § 2. pont);
3. a mérlegkészítés elmulasztása, amely „mindig csak vétkes bukás megállapítását eredményezheti, mert a cselekvő és szenvedő állapot a kereskedelmi könyvekből is kivehető s így a jogsértés vagy jogvesztelyeztetés e cselekmény esetében sohasem olyan fokú, mint a könyvvezetés körüli visszaéléseknél” (416. § 3. pont);