

A GONDOLA ALAKÚ HAMUTARTÓ

ERNST LUBITSCH FILMVÍGJÁTÉKAI



Időről időre elő kell venni a filmművészet klasszikusait, ha másért nem, azért, hogy ihletet és erőt merítsünk belőlük: könnyed eleganciájukból, humorukból, fantáziájukból. Ernst Lubitsch — ez a jellegzetes közép-európai intellektüel, aki annyi más kortársához, írókhoz, színházi- és filmrendezőkhöz hasonlóan világpolgár lett — egy korszak jellegzetes művészfigurája. A *Mindkettőt szeretem*, a *Ninocska*, a *Sarokzlet*, *A vig özvegy* és még vagy egy tucat komédia rendezőjét nem lehet divatjamúlt ruhadarabként a sarokba dobni. Nem véletlen, hogy a kritikuskak oly tiszteletlen és kérlelhetetlen François Truffaut annyi szeretettel írt róla, a mesterei között említi, magán-filmtörténetében Alfred Hitchcock és Friedrich W. Murnau mellé helyezi.

Higyjünk a lelkes Truffaut-nak: Lubitsch fontos, újra felfedezésre méltó rendező. Talán nálunk is előveszik egyszer a filmjeit. A sort, ha minden igaz a *Ninocska* nyitja meg, Greta Garboval a főszerepben.

A legendássá vált, és jellemző módon homályos "Lubitsch-hatás" (Lubitsch-touch) kifejezés igen korán, a rendező első némafilmjei láttán megszületett, s annyira népszerű lett, hogy a rendezőnek magának is többször nyílt alkalma — magyarázat címén — újabb talányokkal gazdagítani a fogalmat. „Minden azon az elméleten alapul, hogy nincs olyan méltóságteljes ember, aki naponta legalább kétszer ne válna nevetségessé!” Azért némi magyarázattal is hajlandó volt szolgálni, mikor azt fejtegette, hogy nem elszigetelt hatáselemekre, hanem ezek együttesére kell gondolni, amely úgy hozható létre, ha a kamera mozgása, amely elmesél egy történetet, azt egyúttal célzásokkal, utalásokkal, poénokkal is kíséri. Az idézett beszélgetés 1928-ban, Amerikában zajlott, fehér asztal mellett, egy Pudovkin-film vetítése után, amelynek egyik képsorát — a kamera felváltva hol egy díszes öltözetet magára öltő tibeti főpapot, hol egy hasonló gonddal szépítkező-öltözködő hölgyet mutat — valamelyik munkatársa sikeres „Lubitsch-touch”-nak minősítette. Lubitsch jót mulatott a képsoron, no meg a bemondáson, és mindjárt meg is toldotta egy újabb példával: „Ismeritek azt a viccet, amikor egy járókelő aranytalérral dob egy koldus kalapjába? A koldus nagyon megőrül, szalad vele a bankba, de ott kiderül, hogy

hamis. Pedig valódi aranynak látszott! Elhatározza, hogy továbbadja, méghozzá az utcalánynak, aki ugyanazon a sarkon »dolgozik«. Együtt töltik az éjszakát, de reggel, mikor a fizetésre kerülne a sor, egyszer csak azt veszi észre, hogy lyukas a zsebe, kiesett belőle a tallér. A lány határtalan dühbe gurul, fejéhez vagdossa a rongyait, és szidja, mint a bokrot. — Ugyan már, mit cirkuszolsz — szól rá a koldus —, tán nem hamis pénz volt?”

Ernst Lubitsch ekkor már ötödik éve az Egyesült Államokban dolgozott, de hangosfilmet még nem készített. A Berlinben forgatott kosztümös-történelmi filmekben azonban már tökéletesen kidolgozta azt a filmnyelvet, amelyet később valamennyi filmjében bravúrosan alkalmazott. Ennek a filmretorikának nemcsak az a titka, hogy a hatáselemeket külön-külön kiaknázza (a képhez, a hanghoz és a zenéhez mindig irodalmi szöveg társul), hanem, hogy ezenfelül kombinálja, bonyolult többszólamúságba szerkeszti őket. Ha nem volna amúgyis bolondság kétszer mondani azt, amit filmen egyszer sem kell, és ha nem némafilmekben iskolázza a technikáját, Lubitsch akkor sem érte volna be kép-szövegezene lapos harmóniájával. Nála nem a kimondás, hanem az elhallgatás-sejtetés a cél, a képek csak annyit mutatnak, amennyi fölszigazza a kí-

váncsiságot, a néző pedig csak úgy igazodik ki a fondorlatos mesében, ha rejtvényfejtő módjára bekapcsolódik a játékba. Minthogy Lubitsch a némafilmekben megtanulta, hogyan lehet szavak nélkül információkat továbbítani, a dialógusokat ő a hangosfilmben sem gyakorlatiasan fogta fel (súlyos közlendőket bírva a szavakra); ehelyett többértelmű, szellemes replikákat csiszolt belőlük. Így aztán részben közvetlenül átvette, részben filmre alkalmazta a klasszikus retorika figuráit (ellipszis, eufemizmus, szinekdoché, metafora stb.).

Milyen beszédes például az életmű egyik legszebb elliptikus képe, Léon szerelmeslevele a Moszkvába visszatért Ninocskához (*Ninocska*, 1939), amelyben a szovjet cenzúra a megszólítás („Drága Ninocska!”) és a búcsúformula („Szeretők Léonod!”) kivételével mindent törölt. Önmagában is mulatságos lenne Ninocska osztályharcos szövege a párizsi viszonyokra alkalmazva, de az ellentétezés megsokszorozza az egyszerű hatást abban a jelenetben, ahol nem sokkal Párizsba érkezése után megrokkonyodva áll meg a szálló egyik vitrinjében kiállított drága és bohókás női kalap (a kapitalizmus jelképe!) előtt: „Egy olyan civilizáció, amely megengedi, hogy a nők ilyesmit rakjanak a fejükre, halálra van ítélve. Már nem kell sokáig várniuk, elvtársak!” Arcáról világosan leolvasható, mennyi csodálat és sóvárgás vegyül megdöbbenésébe, és a fejlemények (utóbb kiderül, hogy titokban megvásárolta, sőt a végén még a fejére is teszi a csudabogár-fejfedőt) igazolják ezt a benyomásunkat. Többszörös jelentésátvitelre példa a repülőbeli jelenet, ahol szegény Ninocska útban hazafelé az Eiffel-torony technikai adatait kezdi elsorolni érzelmetől átfűtött hangon (ott, a torony tetején beszélgetett először Léonnal,

a műszaki leírás tehát szerelmi valamás-értékű, ugyanakkor őszinte szakmai tisztelet is színezi a fejlett tőkésipar iránt).

Végezetül lássuk a híres gondola alakú hamutartó esetét a *Zűrzavar a paradicsomban* (1932) című filmből, amelyről Truffaut elragadtottan ír. Ő a tárgyiasított gondolatmenetben látja a rendező utánozhatatlan kézjegyét, a ráismerés folyamatában azonban nemcsak ez a zseniálisan megalkotott tárgy, hanem egyéb motívumok (zene és szöveg) is szerepet játszanak. A film hőse egy szélhámós, egykor orvosnak adta ki magát, hogy kirabolhassa áldozatát, aki mandulagyulladással lázasan feküdt egy velencei szállodában. A hajdani beteg első, tapogatózó kérdéseit az *O sole mio* festi alá, a párbeszédekben pedig többször előbukkan a kényes téma: „torok, mandula”. Így jut mind közelebb a ráis-

meréshez az emlékező azon az úton, amelynek végpontja a nevezetes hamutartó.

Miből lesz a forgatókönyv?

A Lubitsch-életműnek annyi a magyar vonatkozása, hogy Molnár Gál Péter látványos mozi-hungarológiát kanyarított belőle (*Mozgóképek*, 1985. 1—5. szám). A névsorban néhány jeles név (Lengyel Menyhért, Biró Lajos) mellett ithon kevésbé ismert, nevezetközileg azonban elismert szerzők szerepelnek (László Aladár, Bús-Fekete László, Vajda Ernő, László Miklós és mások). Tegyük ehhez hozzá még azt is, hogy fontosabb filmjei magyar irodalmi nyersanyagból készültek. Magyar szerző darabja vagy ötlete nyomán született az *Angyal*, a *Saroküzlet*, a *Ninocska*, sőt a *Lenni vagy nem lenni* is.

Tévétra vinne, ha belebonyolódnánk az egyes szerzők értéke körüli vitába, hiszen vannak köztük jobbak (például a magyar televízióban nemrégiben bemutatott *Illatszertár* szerzője, László Miklós), és rosszabbak (mondjuk, Alfred Savoir), a lényeg azonban az, hogy Lubitsch nem filmet, hanem forgatókönyvet készített-készítettett mindezekből a művekből. Ez döntő különbség, mert munkamódszerét ismerve az alapműveket csak nyersanyagoknak, ötletbányának tekinthetjük. A magyar darabok mellett az is nagy súllyal esett látha, hogy — ismeretlenek révén — szabadban lehetett kezelni, átdolgozni, átszabni őket. A meggyőző ellenpéldát Noel Coward *Mindkettőt szeretem* (1933) című, a Broadway nagy sikerrel játszott darabja szolgáltatja, amelynek filmváltozatát a közönség és a kritikusok fanyalogva fogadták, főleg azért, mert az eredetiből csak a cím maradt meg! Végül az sem volt mellékes szempont a választásnál, hogy a szerzők európaiak, sőt lehetőleg közép-európaiak legyenek, mert az Amerikába áttelepült rendező ettől a miliőtől, gondolkodástól soha nem tudott elszakadni.

A vén Európa varázsa

A számos irodalmi szál mellett a magyar környezet (amit megtartott a *Saroküzlet*ben, viszont megváltoztatott más daraboknál) és a magyar beszéd (*Váljunk el*, 1941) is felbukkan Lubitsch filmjeiben, megerősítve azt a feltevést, hogy a lelke mélyén mégiscsak Közép-Európához kötődött a legerősebben. A *Váljunk el* egy francia vígjáték (Sardou—Najac műve) nyomán készült, és nemcsak egyik fontos figurája — a zongorista — magyar, hanem váratlanul magyarul kezdenek beszélni benne: Az üzletember férj azzal akar örömet szerezni vacsoravendégeinek, hogy felesége magyarul koccint velük. Az asztal eleinte vonakodik, a vendégek csak a férjnek érdekesek üzleti szempontból, a szó is nyelvtörő („Egészségére”), de végül rááll, és a hatás frenetikus. A (feltehetően) magyar származású vendégek percekig összevissza kiabálnak magyarul, mintha ettől újra a Nagykörúton éreznék magukat, aminél nagyobb boldogság nincs is. A jelenet groteszk lenne, ha nem áradna belőle valami melegség, ami bizonyára Simon Lubitsch berlini konfekciókereskedő fiától sem volt idegen, különben miért építtette volna föl az amerikai stúdiókban hol a bécsi operettek ragyogó báltermeit, hol pedig Matusek úr pesti bőrdíszmű-üzletét, amely a karácsonyi vásár alkalmából magyarul megírt táblán



„Nőszeméye csábító és nagyon amerikai: szellemes, ötletes, szép, mohó és rámenős” (Jeanette MacDonald és Maurice Chevalier A vig ózvegyben)

hirdette, hogy „Gyöngyös táskák 33 1/3-dal külön leszállított áron kaphatók”?

Lubitsch csillogó játékvilágában minden a szerelemtől szól. Ha nála kioldoznak egy nyakkendőt, majd megkötnék, aztán újra kicsomózzák és egy hölgy a bokájára köti (*Édes pásztoróra*; 1932), annak semmi köze az öltözködéshez, a napszakok váltakozásához és egyéb prózai dolgokhoz, kizárólag a szerelem játékaihoz. Egy készen átvett, de új jelentésrendszerbe állított sémakészlet bravúros kezelése teszi sokrétűvé Lubitsch lát-szatra oly könnyed, lehetetlen komédiáit. A *Saroküzlet* (1940) jó példa arra, milyen sokféle értelmezésnek nyit tág teret ez a lebegő technika. Egyik lehetséges értelmezése szerint önéletrajzi ihletésű: Matusek úr boltja mögött felsejlik a berlini üzlet, a fiatalság, a múlt. Egy másik megközelítésben a film nosztalgikusan ele-

venít fel egy emberségebb kort. Egy olyan világot, ahol a főnök, Matusek úr, családfő módjára szeretigyötri-dolgoztatja alkalmazottait, azok pedig meghálálják jóságát. Ebben a felfogásban a film a kisemberek drámája, akiknek apró-cseprő bajait a hollywoodi kliséket parodizáló modorban adja elő a rendező. Egy másik értelmezés szerint a *Saroküzlet* eladónak tevésvévése egy színésztársulat készülődésére hasonlít, akik új showmúsort próbájára érkeznek. Végül és egyértelműen azonban a bolt egy nagy szerelem történetének kerete, ahol az örök szerelmi háromszög (amely Lubitschnál legtöbbször egy nő—két férfi összeállítású triót jelent) paradox módon úgy alakul ki, hogy James Stewart (Králik) önmaga eszményített képének lesz a riválisa. Apróhirdetés útján szerzett szerelemének frott leveleiben kitalálja saját jobbik énjét, amelyet gúnyol és idéz

nappal, és csak álmaiban él tovább. Kedvese nem más, mint boltbeli kolléganője, akivel folyton marakodnak (a fizikai vonzalom triviális levezetéseként), és akivel nem könnyű elfogadtatni, hogy a romantikus álmolovag és a szürke Králik ugyanaz a személy.

Lubitsch mindig elkerüli a tragikus végkifejleteket, sőt a groteszket is. A fenti éppen kivételszámba megy, a legtöbb befejezés szemtelenül erkölctelen vagy szkeptikus. A tipikus lubitschi kompozíció a körkörös, amely szépen megfelel ironikus világnézetének, és ügyesen megkerüli a lezárás dilemmáját. Ilyen önmagába visszatérő szerkezetű a főművek közül a *Zürzavar a paradicsomban* (1932), a *Mindkettőt szeretem* (1933), az *Angyal* (1937), a *Lenni vagy nem lenni* (1942). A *Mindkettőt szeretem* lendületes, sőt fergeteges kezdőjelenében Gilda beszáll egy vonatfülkébe,

François Truffaut:

Lubitsch fejedelem volt

Lubitsch, mint a formateremtő nagy mesterek mind — ösztönösen vagy tudatosan — a nagy mesemondók elbeszélő-technikájához nyúlt vissza. Az *Angyalban* egy kinos, feszült hangulatú vacsorán egymás mellé kerül Marlene Dietrich, a férje, Herbert Marshall, és futó kalandja, Melwyn Douglas, akiről azt hitte, sosem találkozik vele többé, és akit — egy véletlen folytán — a férje meghívott vacsorára, a házába. Mint Lubitschnál nem egyszer, a kamera otthagyja a cselekmény színlelyét, és egy másikat mutat, ahol a következők láthatók. A konyhában találjuk magunkat. A főkomornyik ki-be járkal, először a Lady tányérját hozza ki: „Milyen furcsa, Milady hozzá sem nyúlt a sültjéhez.” A vendég tányérja a következő: „Nahát, az övé is érintetlen!” (Valójában ez a hússzelet sok-sok apró darabra van vágva, de nem ettek bele.) A harmadik tányér is megérkezik, üresen: „A Milordnak, úgy látszik, izlett a sült.” Könnyű ráismerni, ugye. Aranyboglárka látogatására a három mackónál? Mackópapa kásája túl forró, Mackómamáé nem elég meleg, Kismackóé viszont éppen jó. (Utalás egy francia mesére. A szerk.) Vajon nem ez az igazi, nélkülözhetetlen irodalom?

Egyúttal ez az első közös pont a Hitchcock-hatással. A második alighanem az, ahogy a forgatókönyvről gondolkodnak. Látszólag mindössze egy történetet kell képekben elmesélni, és ők maguk ilyen értelemben is nyilatkoznak interjúikban. Nem így van. Nem élvezetből hazudnak, vagy hogy csúfot üzenek belőlünk, hanem hogy egyszerűsítsék a túl bonyolult valóságot, meg azért is, mert érdemesebb munkára fordítani az időt, önmaguk tökéletesítésére: mindketten a tökély megszállottjai.

Valójában nem az a cél, hogy elmeséljék azt a történetet, hanem az, hogy egyáltalán ne meséljék el. Persze van egy történet, amely néhány sorban összefoglalható: egy nő elcsábít egy férfit, akinek ő nem is tetszett, vagy fordítva, esetleg kísértésbe visznek valakit, egyetlen estére, vagyis a témák ugyanazok, mint Sacha Guitry-nél, a lényeg az, hogy a szüzsét *áttételesen* szabad csak előadni. Szóval azért ácsorgunk a szobaajtók előtt, amikor minden érdekes a szalonban zajlik, — vagy azért

maradunk a szalonban, ha éppen a lépcsőházban történik valami, vagy a telefonfülkében, ha a pincében dől el minden — mert Lubitsch hat hétig törte a fejét, hogy a nézők maguk alkothassák meg a forgatókönyvet, vele együtt.

Kétféle filmes létezik, ahogyan festőt és írókat is két fajtát ismerünk: az egyik lakatlan szigeten is tudna dolgozni, a másik nem ... mire lenne az jó? Nincsen Lubitsch néző nélkül, de vigyázat, nála a néző *nem ráadás, hanem együtt létezik* vele, része a filmnek. A hangterkes a párbeszédekéből, a zajokból, a zenéből és a mi nevetésünkből áll, ez a lényeg, enélkül nincs film. A forgatókönyv — remekbe szabott — hézagai csak úgy kelnek életre, ha a mi nevetésünk hidat ver két jelenet között. A Lubitsch-féle gryere-sajtban minden lyuk zseniális...

A *Zürzavar a paradicsomban* egyik képsorán E. E. Horton gyanakodva figyelni Herbert Marshallt. Úgy rémlik neki, mintha látta volna már valahol ezt a fickót. Mi, nézők tudjuk, hogy Herbert Marshall az a zsebtolvaj, aki a film legelején leütötte és kirabolta szegény Hortont egy drága velencei szállodában. Nomármost feltétlenül el kell jönnie annak a pillanatnak, amikor Hortonnak ez eszébe jut, de tíz filmrendezőből kilenc — csupa lusta fráter — hogyan oldaná ezt meg? A pasas aludna az ágyában, aztán éjjel egyszer csak felriadna és a homlokára csapna: „Megvan! Velencében történt! Hű, mi-csoda gazember!” És ki a gazember? Semmi esetre sem Lubitsch, aki vért izzad, törí magát és húsz évvel az ideje előtt belehal a filmezésbe. Nos, hogyan oldja meg Lubitsch ezt a problémát — ahogy Jean-Pierre Léaud mondja a *Kínai lányban* — nos, hogyan? Úgy, hogy Hortont látjuk, amint cigarettázik, és közben nyilvánvalóan azon töri a fejét, vajon hol láthatta Herbert Marshallt korábban. Még egyet szív a cigarettáján, töpreng arccal, aztán elnyomja a csikket egy ezüst hamutartóba, amely gondola alakú ... gondola ... Velence! A mindenségít! Éljen, a nézőtér hullámozik a nevetéstől, Lubitsch pedig a háttérben, a terem végében állva figyel „nézőit”, nehogy egyetlen pillanattal később jöjjön be a nevetés.

Eddig arról volt szó, ami megtanulható, ami kellő fáradsággal megszerzhető, arról viszont még nem esett szó, ami nem tanulható és nem szerzhető meg: ez pedig varázsa, maliciája; varázslatos maliciája, ez tette őt igazán Fejedelemmé!

CAHIERS DU CINÉMA, 1985. LUBITSCH KÜLÖNSZÁM

Kovács Ilona fordítása

ahol mélyen alszik két fiú, lábukat a szemközti ülésre támasztva. Gilda betelepszik közéjük, elkezd rajzolni az egyiket. Egymás után felébrednek, melléülnek, majd újabb helycsere, megint szembekerülnek egymással, mint legelőször, csak épp fordított helyzetben. A mozgások pontosan megfelelnek a későbbi cselekmény egy-egy epizódjának, ugyanis Gilda előbb az egyikkel él együtt, majd a másikkal, de nem tud választani, úgyhogy a vidám záróképen már megint ott ül a két fiú között, ezúttal egy taxi hátsó ülésén, kényelmesen befészkelve magát közéjük. Minden kezdődhet előlről, azaz folytatódhat. . .

A körkörös szerkesztés iránti hajlama is azt bizonyítja, hogy Lubitsch Marivaux és Musset szellemi rokona. Míg Molière legharsányabb vígjátékainak is a komor, tragikus világkép adja a súlyát, Marivaux darabjainak alapszíne ragyogó, mint ezeké a filmkomédiáké. Csillogó helyszínek itt is, ott is, személycserék, helycserék, átöltözéses bújócskák, úr-szolga párosok ironikus párhuzamai, és szellemes replikák. A nagy műgonddal előállított, leheletfinom játéknak azonban valami mégis megadja a mélységét, és ez a vágyakozás.

A vágy kapui

Egyik méltatója szerint Lubitsch filmjeiben a szexualitás az alaptéma: „Az ágyak rendezője” — mondták rá. Rajongók és ellenségek ebben egyetértenek: ezek a filmek mind a vágyakozásról és a vágy tárgyairól szólnak. A szereplők futnak a szerelem, a pénz, a siker és a hatalom után. A körtánc alapképlete a hármas, vagy az egy nő két férfiből álló trió, vagy — ritkábban — a fordítottja. Lubitsch nőeszménye csábító és nagyon amerikai: szellemes, ötletes, szép, mohó és rámenős. Rámenős? Pénzéhéségében és erotikus étvágyában kielégíthetetlen, ijesztően kiszámíthatatlan. Vele szemben félnék, legyőzhető, szolgálatkész férfiak állnak, könnyű préda gyanánt.

A vágyakozás természetrajza — elodázni, külső-belső akadályok támasztásával késleltetni, véglegesen meghíúsítani a vágy halálát, a beteljesedést — adja meg a kulcsot a Lubitsch-filmek formanyelvéhez is. Minthogy nem szabad célba érni (legalábbis nem rövid úton és gyorsan), nem a kimondás, hanem az elhallgatás, nem az őszinteség, hanem a misztifikáció, nem a megmutatás, hanem a titkolózás, bonyolítás irányában halad minden. Titkos értelmet nyert a szereplők jövő-menése, a kosztümök színeinek változása, és a dialógusok valamennyi csalfintasága. Kitüntetett figyelem illeti meg a tárgyakat, amelyekre olyan érzel-



„Az éjjeli szekrényén álló Lenin-képet is arra kéri: mosolyodjon el!”
(Greta Garbo és Melvyn Douglas a Ninocskában)

mek, gondolatok, vágyak vihetők át, amelyek másként kimondhatatlanok. Ilyen képes nyelven beszél a nyakendő (*Édes pásztoróra*, 1932), hallgat a virágcserep (*Mindkettőt szeretem*), árulkodik a gondola alakú hamutartó (*Zűrzavar a paradicsomban*), nyilvánítanak véleményét a konyhába visszakerülő tényérok (*Angyal*).

A fecsegő csecsebecsék mellett az ajtók különleges szerepéről sem feledkezhetünk meg. Itt is egy megvető ajkbiggyesztés, Mary Pickford szűrös megjegyzése talált telibe: ő nevezte Lubitschot „az ajtók rendezőjének”.

A Lubitsch-filmek értelmezői már korán felfigyeltek az ajtók kitüntetett szerepére. Az irodalmi példa Musset, akinél egy teljes darab hosszában csúrik-csavarják azt a kérdést, hogy „egy ajtó nyíva legyen vagy csukva”. Igaz, a kérdéses darab csupán egyfelvonásos. Musset még beérte ugyanannak az ajtónak tízszeri ki-becsukásával, Lubitsch némelyik filmjében száznál több jelentőségteljes ajtócsapást regisztráltak a szemfüles kritikusok!

Nehogy freudista rögeszmének tűnjék ennyi hűhó az ajtó körül, hadd idézzem Lubitsch némafilm-korsza-

kának egyik darabját, amely nyilvánvalóan a néző voyeurizmusára játszik rá. Az *Elvarázsolt várkastély* (1921), valamennyi kockáját különböző geometriai alakzatokat képező, takarásos keretbe foglalta a rendező, ráadásul ezek közül az egyik női vulvát formáz.

Az ajtó-szimbolika szép — és kivételesen erotikamentes — példája a *Ninocska* kezdő képsora. Ahogy már láttuk, a házójelenetek különösen fontosak, kapu nélkül is szimbolikus értékük van. Itt a fényűző és méregdrága Clarence szálló előtti járdán ácsorog a három szovjet küldött, kezükben a nagyhercegnő államilag elkobzott gyémántjait rejtő bőrönddel.

Vágyakozva nézegetnek befelé a szálló forgóajtaján át, amely hivogatólag leng az orruk előtt. Bent egy alkalmazott várja őket ugrásra készen.

Végre, egyesével, de mindegyik rászánja magát, hogy belépjen a forgóajtó ringliszpiljébe, majd rövid bámszoklás, egy rövid kérdés után visszaforgon vele a járdára. Nagy a kísértés, de előbb visszatörpülnének, az egyik már vissza is ül a nyitott ajtóval várakozó taxiba, mondván, hogy olcsóbb szállás után kell nézniük, a fiatal szovjethatalom küldötteinek. Izgatott tanácskozás után engednek a kísértésnek, bemennek. Ez a mini-komédia a forgóajtó körül szintén előrevetíti a történet lényeges fordulatait: az első elcsábulást (párizsi epizód), ami után egyszer megfontolják magukat (hazatérés Moszkvába), míg végül az emigrálás

mellett döntenek (konstantinápolyi záróképsor).

„Színház az egész világ . . .”

Képzeljünk függőnyt a *Saroküzlet* csengős üvegajtajára, sőt a *Ninocska* most megpörgetett forgóajtaja helyébe, és a szereplők átváltoznak színészekké, akik éppen szemügyre veszik a helyszínt, előadás előtt. Minden Lubitsch-filmről elmondható valamilyen értelemben, hogy színpadias (a legtöbbről meg is írták). Az egyik filmpolettben Maurice Chevalier egyenesen a közönséghez fordul a vásznonról, mintha igazi színpadon lenne. Másutt a zene és a dalok távolítják el a cselekményt a valóságtól. Ilyen külsődleges jelzések híján sem feledkezhet meg a néző arról, hogy képzeletbeli történet követ, nem-létező helyszíneken: Lubitschnál a díszletek nyilvánvalóan festettek, a dialógusok kiagyaltak, az egész mese- és színházszerű. A kosztümös történelmi filmek vagy az operettek esetében a fikció-jelleg szembeötlő, a teatralitás azonban ott is döntő elem, ahol a politika (*Ninocska*) vagy a történelem (*Lenni vagy nem lenni*) a játék tárgya. A *Ninocskát* próbálták elkötelezett műnek beállítani, amelynek tételes mondanivalója van, de gondosabb elemzés azonnal kideríti, milyen durva félremagyarázás ez. Mi sem állt távolabb Lubitschtól mint a világot fekete-fehér kontrasztokban látni.

„Ismeritek azt a viccet, amikor egy járókelő aranytallért dob egy koldus kalapjába?”
(Fredric March, Gary Cooper és Miriam Hopkins a *Terv az életre* című filmben)





A *Ninocska* nem ideológiai mű, amelyben valamiféle kívánatos Nyugat állna szemben a rémületes bolsevizmussal. Itt mindenki megkapja a magáét, bár nagyon finoman és áttételesen. A filmbeli Párizs a hollywoodi klisékből és más filmekből jól ismert álmok és szerelmek városa, ahol lecsúszott arisztokraták tanyáznak, mindenki romlott és pénzéhes, velük szemben Ninocska elvi szilárdsága nemcsak komikus, de vonzó is. A filmbeli Moszkva ugyancsak a fantázia szülötte, néhány jelzesszerű felvonással, transzparenszsel, és az elmaradhatatlan sokszoros társbérlettel. Látszólag, a tények szintjén, ugyancsak messze vagyunk az úgynevezett történelmi valóságtól, a koncepcióperek, a nagy éhínségek Oroszországtól. Nem hiába kezdődik és végződik a film egészen mesészerűen, egy felirattal: abban a boldog békeidőben járunk, amikor a szirének csábos hölgyek és nem légiriadók (szirénák) voltak — a szójátékot nehéz visszaadni —, illetve a legendás Keleten, Konstantinápolyban, szabályos happy enddel. Utalás ez arra, hogy a cselekmény végig a mesék öntörvénnyű világában mozog, és szimmetrikusan két részre oszlik ugyan, de ez nem a Nyugat—Kelet szembenállása, hanem a „nevetés előtti” és „nevetés utáni” rész. Ninocska legendás, felszabadító, véget nem érő nevetése

a film fordulópontja: új élet kezdődik számára, amikor megtanul nevetni, és ki meri nevetni Léont, a világot, a dogmákat. Ettől kezdve válik emberarcúvá a világ, barátságosakká a tárgyak, széppé az élet. Szimbolikus jelentőségű, hogy a nevetés birtokában a boldogsághoz is eljutó Ninocska az éjjeliszekrényén álló Lenin-képet is arra kéri: mosolyodjon el, legalább egyetlen egyszer, amit az, a mesében, meg is tesz. Itt ér célba a szatíra.

A korábbi filmek mind színpadiak voltak ugyan, és állandóan emlékeztettek játék-jellegükre, a *Lenni vagy nem lenni* azonban a színpadot egyenesen a világtörténelem színterének teszi meg. Az alaphelyzet az, hogy a világháború alatt egy lengyel színésztársulat tagjai, akik egyben ellenállók is, csak úgy tudnak ártalmatlanná tenni egy náci kémet, ha megölik, és vezető színészüket, Józef Tura lép a helyébe. A varsói színházban felépítik a Gestapo-főhadiszállás pontos mását, megkezdődik az életveszélyes, halálos izgalmakban bővelkedő színjáték. A *theatrum mundi* megfordítása ez: minden a színpad világában dől el, de az igazság-hamiság abszolút kritériumai szerint. A náci rossz ügy képviselői, tehát nem ismerhetik ki magukat a játék bonyolult útvesztőiben, megbuknak, mint afféle hitvány ripacsok. A színészek viszont az igazság oldalán

„Áltérni a küszöböt, kívülrekedni, csukott ajtó mögött hallgatolni, leselkedni, várakozni”
(Emil Jannings — középen —
A hűséges fogoly-ban)

állnak, nemcsak ismerik, de mesterien uralják is a látszatok világát, és azt javukra fordítva sikert aratnak, ami egyben az igaz ügy diadala is.

A sok-sok szellemes fordulat és poén közül csak egyetlenegyét idéznék, amelynek ráadásul külön története van. A főhős, Józef Tura nagy színész ugyan, de olyan nevetségesen hiú is egyszersmind, hogy a különböző náci tisztek-kémekek gúnyját magára öltve sem állhatja meg, hogy ne folyton „önmagára” terelje a szót. Addig-addig emlegeti a „nagyszerű” lengyel színészt, Józef Turát, amíg az egyik (igazi) náci ki nem jelenti, hogy látta már játszani ezt a színészt és megvetően hozzáfűzi: „... azt toroljuk most meg a lengyeleken, amit ő Shakespeare ellen elkövetett”. Turának eláll a lélegzete (annak idején az amerikai közönség is), és csaknem kiesik a szerepéből. A film bemutatója idején általános felhőrdülés fogadta a náci tiszti zűléstelennek és lengyelgyalázonak ítélt replikáját, de Lubitsch semmiféle nyomásra nem volt hajlandó kivágni a filmből. Ionesco és Beckett ismeretében már könnyebb értékelni a csattanós válasz abszurd



humorát, de meggondolkoztató, hogyan azonosíthatják a nézők a véres valósággal ezt a filmet, amely virtuóz gegek sorozata, és a fikció különböző szintjeit bravúrosan változtatva éppen arról szól, hogy látszat és valóság, lényeg és illúzió között szinte láthatatlan, mégis életbevágóan fontos a különbség, Maguk a filmbeli nácik is a látszat áldozatai lesznek a történet végén, amikor az ál-Hitler parancsára kiugranak a repülőből. A színészek sikeres játéka pedig az igazságot juttatja egyben diadalra, mint láttuk. Ilyen többszörös áttételekkel csatolható vissza a játék a valósághoz, és bizonyára így kell érteni Lubitschnak azt a kijelentését, hogy filmje hiteles képet ad a nácikról, mert a baj gyökerére mutat rá: „hamis, talmi teatralitásokat” leplezi le.

Lubitsch és Hitchcock

Súlyos filozófiai-esztétikai tanulságokat levonni idegen lenne Lubitsch szellemétől. Nem véletlenül vonzotta őt az Ancien Régime, az első világháborút megelőző békeidő, a „belle époque”, a ragyogó díszletek közt halálódó korok, amelyekben még tudták élvezni az élet édességét. Bizonyára nem tévednek azok, akik a mulandóság élményét érzékelik a legerősebben komédiáinak szédítő tempójában, képsorainak tűnékeny, a vetítés után többé vissza sem idézhető szépségében. Minthogy azonban stílusától merőben idegen volt mindenfajta realista valóságbrázolás, a technikát viszont mesteri fokon kezelte, legelső filmes próbálkozásaitól kezdve szívesen olvasták a fejére, hogy üres formalista, semmi esetre sem több ügyes szakembernél. Igaz, hogy a fintorgók táborával szemben olyan nagynevű rendezők tekintették feltétlen példaképüknek, sőt mesterüknek őt, mint Billy Wilder, Otto Preminger vagy Joseph L. Mankiewicz. Csodálatukban számos európai kritikus osztozott.

Kétségtelen, hogy Lubitsch a forma oldaláról közelített a filmezés problémáihoz, de olyan formai tökély, amilyent ő megvalósított, nem képzelhető világvég és formanyelv tökéletes egybeolvadása nélkül. Nem becsülte le a technikai megoldások jelentőségét, sőt maximálisan kihasználta a hollywoodi stúdiók nyújtotta lehetőségeket, de hiszen azért ment filmesnek, színházi rendezés vagy drámaírás helyett, mert a film megszorozza a látvány határfokát. Az is igaz, hogy soha nem volt forradalmár vagy lázadó, jól be tudott illeszkedni az amerikai filmipar szisz-

„Talán nem is volt igaza a fanyalgók táborának”
(Emil Janingés
A múmia szeme című filmben)

**ERNST LUBITSCH
FONTOSABB FILMJEI**

1925	Forbidden Paradise (Tiltott Paradicsom)
	Lady Windermere's Fan (L. W. legyezője)
1927	The Student Prince (Diákélet)
1928	Love Parade (A királynő férje)
1931	The Smiling Lieutenant (A mosolygó hadnagy)
1932	Broken Lullaby (Megszakadt bölcsődal)
	One Hour With You (Édes pásztoróra)
1933	Design For Living (Mindkettőt szeretem)
1934	The Merry Widow (A víg özvegy)
1937	Angel (Angyal)
1939	Ninotchka (Ninocska)
1940	The Shop Around The Corner (Sarküzlet)
1942	To Be Or Not To Be (Lenni vagy nem lenni)
1948	The Lady in Ermine (A hermelines hölgy)

témájába. A közönség hatást is mindenekelőtt való követelménynek tartotta, de mindeme követelményeknek úgy tudott eleget enni, hogy eközben maradandó stílust és egy nevével fémjelzett hatáseffektust hozott létre. Nem ő az egyetlen, aki remekművekkel sok pénzt tudott keresni, ideje felidézni a kortársak közül Hitchcock alakját, aki ugyan nem volt a tanítványa, de sokat tanult tőle. Hitchcock tíz évvel később kezdett forgatni, és csak 1940-ben került Amerikába, de a kettejük közti hasonlóság felűnő. Mindketten vonzódtak a hangsúlyozottan teátrális, kamara-jellegű játékhöz (*Szédülés*, *Hátsó ablak*), a minden részletében kidolgozott hatáseffektusokhoz (a kritikusok a *Lubitsch-touch* mintájára megalkották a *Hitchcock-touch* kifejezést is), zseniálisak voltak a színészvezetésben, különösen színésznőket tudtak kivételesen teljesítményekre sarkallni, filmjeik nő-képe kísérteties, és kísértetiesen hasonló. Mindketten egy-egy alapvető életérzés kifejezésére, és az azzal összefüggő hatásmechanizmus kidolgozására építették életművüket. Hitchcocknál a félelem felkeltése és feloldása, Lubitschnál a neveltségesség felmutatása és a felszabadító nevelés a katarzis forrása.

Megítélésükben — hosszú, szerencsés pillanatokra — egyetértett a „sarki csapos” és a vajtfülű kritikus (hogy Godard megfogalmazását idézzük Hitchcock kapcsán). Valami mégis meggondolkodtató: ennek ellenére, és éppen pályájuk csúcspontján, mindketten megtapasztalták a sikeretelenséget, az érdektelenséget a közönség részéről. Olyan tökélyre fejlesztettek egy stílust, amelynek bizonyultsága idővel megnehezítette a befogadók dolgát. Hitchcock kései remekművei (különösen a *Szédülés* és a *Hátsó ablak*), amelyek csak hosszú idő után kerültek a közönség elé, nem arattak igazi sikert, (legalábbis Magyarországon). Lubitschnál a főművek egész soráról mondható el, hogy bemutatásuk pillanatában vagy



„Nem is ő az egyetlen, aki remekművekkel sok pénzt tudott keresni”
(Marlene Dietrich és Ernst Lubitsch)

megbuktak, vagy hűvös fogadtatásban részesültek. Sikertelenség bizonyult a *Kékszakáll nyolcadik felesége* (1938), a két világsztár, Claudette Colbert és Gary Cooper szerepeltetése ellenére, sőt az *Angyal* (1937) is, de a maga idejében a *Ninocska* sem volt siker. Garbo nevelése ellenére, csak a negyvenes-ötvenes évek hidegháborús hangulatában, és súlyos „félrenézések” árán lett igazán népszerű! A legmeglepőbb azonban a méltán korszakos jelentőségűnek tartott *Lenni vagy nem lenni* sorsa, amelynek bemutatóját szinte egyértelmű bukásnak könyvelték el a kritikák!

Talán nem is volt igaza a fanyalgók

táborának: Lubitsch nem mindig ment előbe a közönség várakozásának? Az sem véletlen, hogy éppen érett, kiforrott kései filmjeit érte utol a remekművek gyakori végzete, az értetlenség. Úgy tűnik, mintha kezdetben, amikor a művész még nem uralja tökéletesen anyagát, s nem forr össze stílusával, könnyen össze lehetne téveszteni alkotásait — krimiket vagy szexkomédiákat — afféle sikeres, de szimplán rémisztgető vagy röhöggető moziarabokkal! Ahogy a stílus egyre kifinomultabbá válik, az áhított találkozás is egyre nehezebben jön létre mű és közönség között. Nem is egy, látszatra sikerdarab kezd el így járni a műalkotások keserves útját: kiszolgáltatva a szakértők elemző dühének és az utókor önkényének.

KOVÁCS ILONA