



**A NÁCI JÁTÉKFILM EGYIK FŐTÉMÁJA AZ ÖNMAGÁÉRT VALÓ AKARAT. HITLER ÚJ VILÁGOT TERVEZ, DE CSAK ALVILÁGOT ÉPÍT.**

**A**z 1933-1945 között a Harmadik Birodalomban leforgatott több mint ezer játékfilm esztétikai szempontból zömmel érdektelen, de segítségükkel közelebb juthatunk a tizenkét évre zárójelbe tett világhoz. Kevés olyan időszak van a XX. századnak, amely a játékfilmek révén hatékonyabban tanulmányozható, mint épp a náciké: a filmek nem hazudnak, még ha hazug mestertervek álltak is készítésük háttérében. A témáik mellett a hőseik mondanak legtöbbet korukról. Hiszen minden társadalom olyan hősokeket kap, amelyeneket megérdemel.

**KÁVÉ, PÁLINKÁVAL**

A nemzetiszocialista filmben a műfaji struktúra, azon belül a melodráma különleges helyzete mellett hollywoodi mintákat idéz a sztárrendszer szerkezete is. Szemben az élet – és a kultúra – más területeivel, a nácik a filmpolitikában nem feltétlenül akarták a múltat végképp eltörölni, sőt a korábbi időszakok filmsztárjaira, hiszen segíthettek nemzetközi renoméjük polírozásában, kifejezeten igényt tartottak. Akadt, akit meg tudtak nyerni (a tündöklő tehetségű – Klaus Mann *Mephistó*jának modelljeként is ismert – Gustaf Gründgenst; vagy a dicsőséges expresszionizmusból érkező Emil Janningst: szomorú olvasni Goebbels naplójában, hogy miként koldult szakadatlanul figyelmet ez a nagy művész a náciktól), másokat nem (Marlene Dietrich távozása komoly érvágás volt); továbbá maguk kreáltak több sztárimágot, melyek makulátlan-

ságára, akár a hollywoodi stúdiómozgólak, atyáskodóan ügyeltek, a színészek hétköznapjait is kontrollálták.

Egyes divák ma már középkategóriásnak tűnnek: ilyen a vígjáték- és musical-specialista Lilian Harvey, vagy Kristina Söderbaum, aki rendre vízbe fúló naivaként (*Ifjúság*, 1938, *Az idegen asszony*, 1939, *Jud Süß*, 1940, *Az aranyváros*, 1942) a rosszmájú nézőktől a „Reich vízihullája” („Reichwasserleiche”) titulust kapta. Ingrid Bergmant ugyan nem tudták marasztalni (egyetlen német munkája a csöppet sem érdektelen *A négy gazella* 1938-ból), ellenben Douglas Sirknek (akit ekkor még Detlef Sierckként ismertek) hála rátaláltak a korszak egyik legkülönlegesebb színésznőjére, a szintén svéd Zarah Leanderre. Ő lett a goebbelsi sztárépítés legsikeresebb „terméke”: egyszerre „a náci Garbo” és Dietrich-pótlék, miközben bírt saját arcéllal.

A vonzó külsejű és hengerlő énekhangú Leander pályája, 1936-37-es üstökösszerű feltűnése követte ki nálunk az utat Karády Katalin előtt: mintha Leander sikerei mintájára igyekezett volna a magyar filmipar életre hívni a maga diváját, szupersztárját. A párhuzamosságokat illető gyanú erejét az sem csökkenti, ha tudjuk, hogy Leander és Karády civilben – legalábbis az erkölcsi tartást illetően – messzire állt egymástól.

Hangsúlyozandó: inkább Leander sikerei szolgálhattak mintaként, s nem feltétlenül az általa eljátszott karakterek. Leander nőfigurái ugyanis sokban

– leginkább az autonómiájuk kiterjedését illetően – különböznek Karádyétól. Mindez már a náci film nőideálja és a magyar film nőképe közötti különbségekhez vezet el.

Az arcuk csupán abban hasonlított, hogy ragyogó szépek volt mindketten, az alkatuk viszont már több mindenben, kontraalt hangjuk pedig egyszerre egymással rokon és végtelenül egyedi. Akadnak párhuzamosságok a filmjeik között is (a melodramai túlzásesztétika extrémizálásától kezdve a hősök lelki történéseit kommentáló slágerek alkalmazásáig), a különbségek viszont, mert az alapszerkezetet és a filmek értékválasztásait érintik, jelentősebbek. Leander már első sikereitől kezdve (*Új élet felé* és *La Habanera*, mindkettő premierje 1937-ban volt) a férfinak alávetett karaktert hozza, igaz, itt még feszeng ebben a szerepben, hogy aztán az öt évvel későbbi *Nagy szerelemben* már lubickoljon benne.

Koncepcionálisan nem igazán fért össze a hitleráj hősideáljaival sem a *femme fatale*-típus, sem a századforduló *femme fragile*-ja (porcelánfehér bőr és hótiszta lélek), nemkülönben a modernitás új típusú nőfigurái. A náci értékelve a „germán anyát” abszolutizálták, továbbá a harcos és/vagy bajtársi – de minden esetben deerotizált – nőalakokat tekintették mintának. Erotika híján azonban a mozi – mindegyik műfaj, de kivált a melodráma – létezéskép-telen, s ezt az ambivalenciát nem volt könnyű feloldani a német filmcsinálónak. Abban, hogy többé-kevésbé mégis sikerült, kulcsszerep jutott Zarah Leandernek, továbbá a színésznő első német sikereit rendező Douglas Sirknek: közös munkáik egyik védjegye épp az erotika megőrizve megszüntetése lett.

Nem Leander volt az egyetlen a Németországban működő színésznők között, aki megkísérettette a lehetetlent (Söderbaum például a náci *femme fragile*-t hívta életre), mégis az övé volt a legnagyobb szabású vállalkozás. Remekül hozta szinkronba az egymásnak ellentmondó értékelveket: egyszerre volt – legalábbis Sirknél – *femme fatale* és anya, valamint függetlenedési vágyától vezérelt modern nő, aki rabságra ítéli magát. Leandernek, tehát nem csupán egyes általa játszott karaktereknek, amúgy is volt valami transzjelleg a lényében: magas termet és széles váll, rajzoltan szép női arc

és mélyen bűgő hang. Sirk meséli egy interjúfilmben az első találkozásukról: „Pálinkát rendelt a kávéjához. Emiatt a portréja férfias tónusa még erősebb lett. Különös keveréke volt a karakteres nőiességnek – szinte olyan volt, mint egy súlyos anyafigura –, de lakott benne egy férfi.” (*Hollywood után – Douglas Sirk emlékezik*, 1991)

Karáczy Katalin olyan filmet esetleg leforgatott volna, mint az *Új élet felé* és *La Habanera* (utóbbi hősnőjének pozíciója még emlékeztet is némelyest a *Külvárosi őrszoba* Karáczyjának helyzetére: itt kispályás, ott nagypályás bűnöző terrorizálja a hősnőt), de olyan filmet biztosan nem vállalt volna el, mint a *Nagy szerelem*. A náci melldráma nőképpével éppen hogy ellentétes a magyar filmeké. A férfinak alávetett nőkarakter szerepeltetése sokkal inkább a harmincas évek hazai *vígjátékára* jellemző, a negyvenes évek melldrámáira kevésbé, Karáczy Katalin filmjeire végképp

nem. Ez is csak azt igazolja, hogy a magyar melldráma – még ha a műfaj feladásában szerepet játszik is a német példa – saját útját járja. Arra, hogy a nő szereplő a férfinak egészében átadja magát, hovatovább behódoljon neki – mint a *Nagy szerelem*ben látható –, a magyar melldrámában kevés példa van. A német mintát leginkább a (nem Karáczyval, hanem Simor Erzsivel készült) *Gazdátlan asszony* (1944) követi, melynek már a címe beszédes, a férjét vesztett heroína eredendően alávetett helyzetére utal.

### HÁBORÚS BUKOLIKA

A társadalmat minősíti, hogy milyen filmeket kap, s még inkább az, hogy melyeket fogad el. Annál inkább, mert amelyeket nem fogad el, azokból idővel már nem kap.

A náci Németország legnagyobb közönségsikere egy melldráma. A *Nagy szerelem* premierje 1942 júniusában volt Berlinben, egy

évvel a Barbarossa hadművelet megindítása, féllé a *blitzkrieg* Moszkva alatti elakadása után, illetve alig valamivel a német invázió ismételt lendületbe hozását célzó hadműveletek (köztük a Sztálingrád elleni támadás) előtt, tehát a második világháború menetében fordulatot hozó időszak nyitányán.

A cselekmény azonban a Szovjetunió megtámadását közvetlenül megelőzően, majd röviddel azt követően játszódik. Középpontjában a Luftwaffe pilótája, Paul és az Európa-szerte ismert énekesnő, Hanna (Zarah Leander) szerelme áll. „Első látásra”-szenvedély ez, de sokáig nem érheti el a beteljesülést, a házasság kikötőjét, a férfit ugyanis rendre elszólítja a kötelessége, a harc előbb az észak-afrikai hadszíntéren, majd a keleti fronton. A *Nagy szerelem* a szintén '42-ben bemutatott *A nagy királlyal* együtt akár műfaj-, vagy inkább ciklusalapítónak mondható, az úgynevezett „durchhaltefilm” („kitartásfilm”) nyitánya. A háborúban a végső, körömszagató kitartás mellett agítáló filmtí-

### „A náci femme fragile-t hívta életre”

(Veit Harlan:  
Opfergang/Áldozathozatal  
– Kristina Söderbaum)



pus megkoronázása majd az 1945. január 31-én, Hitler hatalomra jutásának tizenkettedik évfordulóján mozikba kerülő látványfilm, a *Kolberg* lesz.

A *Nagy szerelem* minden náci melodramák legtipikusabbika, mert az amerikai alkotóktól örökölt és a birodalmi kultúrscászárók által rendelt szemlélet egyaránt átjárja: szépen egyensúlyoz a hollywoodiaktól eltanult látásmód – a szerelmesek akadályokkal teli sorsának egyszerű boldogságig vezetése – és a propagandisztikus attitűdök között. Az elbeszélés a nőfigurára koncentrál, hosszú és rögzös útjára, amíg felfedezi magában a kritikátlan önátadás képességét. Csakúgy, mint a legnagyobb (hollywoodi) szerelmi melodramák, a *Nagy szerelem* is a felek előtt tornyosuló feladatok közül az ego, az „én” által teremtett akadályok bemutatását preferálja, s kevésbé érdeklődik a társadalom állította, netán a jelent mételező múltbeli élmények szülte problémák elemzése iránt. A film tehát a mindenkori melodramákat átjáró négy konfliktusköteg (szociális, ismeretelméleti, erkölcsi, pszichoanalitikai) közül kivált a legutolsóval és legfontosabbal foglalkozik, ami megerősíti műfaji irányultságát. Király Jenő írja: „A melodramát elmélyíti, amennyiben az ember mindinkább magában keresi a vágyott idill garanciáit – ezért helyezzük el a sor végén, a konfliktushierarchia csúcsán az »én« mint szerelmi akadály problematikáját. De az ember bármit is csak másnak garantálhat, az »én« csak más boldogságának lehet garanciája. Ezáltal, ha csak a privát szférában is, az »én« újra cselekvővé válhat, visszanyerheti a melodráma privát szférájában, amit a tragédia eltűnésekor a közszférában elveszített. Egy csalódott ember újra felelősséget vállal (*Casablanca*). Egy későn érő, felelőtlen ember, miután tévelygéseit által katasztrófákat okozott, felfedezi a cselekvő felelősséget (*Főnséges megszállottság*). Aki nem találja helyét a világban és nem tudja megvédeni a szeretett személyt a világtól, az magától védi meg őt (*Fakó angyalok*).”

A Király Jenő-i értelemben vett pszichoanalitikai problémacsoport alapos elemzése révén oda juthatnánk, hogy a *Nagy szerelem* pozícióját akár a világhíres jelentős szerelmi melodramái között jelöljük ki. Ezt azonban meg-

akadályozza, hogy a film szerkezetét ellentmondások sora gyengíti meg és cselekményét a propaganda mázsás súlyú ballasztja nehezíti el. Önmagában véve a propagandatartalom még nem kasztrál egy melodramát (a korabeli hollywoodi filmek közül egyebek között a *Mióta távol vagy*, a *Mrs. Miniver* bizonyítja ezt; sőt a *Casablancában* is van jó adag propagandatöltet), de sok múlik annak mértékén és mikéntjén.

Paul a háború iránti áhítatában mond le többször Hannáról, egy alkalommal még behívót sem kap, szíve mégis az arcvonalba vezet. A *Nagy szerelem*ben a melodramákban és tragikus románcokban kötelező szerelmi háromszög egyik csúcsán nem egy személy áll. A vázolt háromszöghelyzetnek nem – mint elsőre tűnik – Paul, Hanna és Rudnitcky impresszárió-karmester-zeneszerző (aki Paulhoz hasonlóan szerelmes Hannába) a tagjai. Rudnitcky inkább rezonőri szerepet kap a kapcsolati képletben, amelynek a valódi harmadik tagja – Hanna és Paul mellett – a nagybetűs, úgyszólván antropomorfizált Háború. A *Nagy szerelem* érzéki ajzottság és kötelesség – melodramára egyébiránt jellemző – csatáját úgy vezeti elő, hogy előbbit neutralizálja, utóbbit a rablőháború iránti szenvedéllyel tölti fel.

A szerelem – a nagy melodramák erről is szólnak – hadat üzen a beszabályozott létnek, Rolf Hansen filmjében viszont a végleteleg szabályozott élet (mert mi más a katonalét, ha nem ez) üzen hadat a szerelemnek: a Barbarossa-terv vonzóbb a férfi számára, mint Hanna mosolya. A zárókép végtelenül egyértelműen fogalmaz. Paul visszatér a frontról, könnyebb sebesülésével lábadozik a síparadicsomnak tetsző lazarettben. Hanna meglátogatja, szemében a régi tűz, mögöttük – háttérvázsnon – hófödte hegyorom, mellettük mosolyogva sakkozó Wehrmacht-tisztek. Három hét szabadság három lött sebért, talán még az esküvőre is futja az időből, mondja Paul. És mi lesz utána?, kérdi a nő. A férfi az égre pillant, mosolyogva nézi a stukák kötelékét, amint elhúz, vélhetően a Szovjetunió felé. Hannáé követi tekintetét, ő is felnéz az égre, elmosolyodik. Világháborús bukolika: a háttérfestett sziklaszirttel, a V-alakban repülő gépmadarakkal, Hanna megadó mosolyával. A mosoly máskor a belső béke megtalálását nyugtázná, itt nem. A kapituláció jele,

arról referál, hogy a nő feladja-feledi érzelmeit, s kiszolgáltatja magát a férfiakaratnak. Nem lélekneszesítő áldozat ez, hanem önkéntes rabszolgaság.

## EURÓPAI HATÁRVIDÉKEK

A náci háborús melodráma, mint a *Nagy szerelem* is, vagy a *Kívánsághangverseny*, alapvető félreértésre épül: *frontiert*, határvidéket vizionál a leigázandó tartományokba, mert ezzel igazolhatja a hódítás akarását. A western mintájára képzelet el az új területek bekebelezésének legitimálását, civilizáció (telepesek) és civilizálatlanság (primitív őslakosok) összefeszüléseként írja le a szembenálló erők harcát. Csakhogy míg a klasszikus western képes elhitetni a nézőkkel, hogy a meghódítandó terület ténylegesen civilizálásra szorul (a western válsága majd akkor kezdődik, amikor ez a szemlélet revízió alá kerül, elsősorban az indiánok kultúrájának ismerése révén), addig a náci háborús melodráma nem tudja elérni ugyanezt. Képtelen rá, hogy a német expanziót az emberiség számára üdvös áldozatként jelenítse meg, egész egyszerűen azért, mert a civilizálandó világok – legyen szó Nyugat-Európáról vagy a keleti sztyeppékről – már civilizáltak. A nemzetiszocialista eszméktől megrészegült német nézőkkel ugyan el lehetett hitetni ennek ellenkezőjét – ezért lettek sikeresek a filmek –, a későbbi korok közönségével már nyilvánvalóan nem. A kultúrát, amelynek Rubljov, Tolsztoj, Dosztojevskij, Rahmanyinov, sőt Eisenstein, Pudovkin a része, lehetetlen nemlétezőnek tekinteni.

A háború kívánása: az akarás maximalizálása. A náciakat nem egyszerűen a hatalom kéje mozgatja, hanem az önmagáért való akarát, az akarás akarása, s ez a totális háború totális kívánásában jelentkezik legtisztábban. Kívánásának totális volta miatt ez a háború nem ismer fegyverletételt még az utolsó utáni pillanatban sem: „Ilyen szó, hogy megadás, nem található szókincsünkben” – írják Goebbs újságjai 1943. január 30-án, a sztálingrádi összeomlás pillanataiban, a 6. hadsereg déli csoportjának fegyverletétele előtt egyetlen, a maradék északi rész kapitulációja előtt három nappal.

A legjellegzetesebb filmek – a *Két király*, a *Kívánsághangverseny*, a *Nagy király*, a *Kolberg* – középpontjában a vegytiszta akarás áll, amely a dúlásban,

háborúskodásban tör elő, s az sem véletlen, hogy a rezsim emblematis (ál) dokumentumfilmje *Az akarat diadala* címet viseli. A *Nagy szerelem* erről, a háborúnak az ész és szív kontrollja nélküli akarásáról szól, még ha ezt a melodramai kulisszák ügyesen el is rejtik, nagy szerelmi történetnek álcázzák a nagyot akarás történetét. Amit Király Jenő a sátról ír, a hitleri aspirációkról is sokat mond. „... a sátrán csak a hatalom kékjét ismeri, mely az összes konkrét érzéki kékje kioltása, valójában örök égés az ambíció pokoltűzén. A sátrán ambíciója az egész világot akarja megszervezni, de minden, amit érint, lecsúszik valamilyen kiégett, kiürült, negatív dimenzióba. A világépítő csak alvilágot épít.”

A *Nagy szerelem* alkotói fortélyosan végig a háború szebbik arcának megte-remtésén dolgoznak. Ezért nem mutatnak harci jeleneteket, illetve ha mégis, mint az Észak-Afrikában játszódó ex-  
pozícióban vagy később a keleti front-  
ra kirándulva pár percre, akkor sem a halált, a nélkülözést, a szenvedést ábrázolják; heroizmus, sőt humor van helyettük. A háború, mint sok más német filmben, romantizált és bagatellizált, még a szovjetek által lelőtt Paul sérülése sem komoly. Nem vész

oda senki, akinek a jelenlétébe előzőleg az elbeszélés nagyobb érzelmi energiát investálna, Paul barátjának halála is a vásznon kívül esik meg, és a gyászra sem igazán vesztegeti a film az időt. A *Nagy szerelem* szerkezeti ellentmondása abból fakad, hogy mintha alkotói nem tudnák: jelentékeny veszteség nélkül nincs igazi dráma sem. A valamirevaló érzelmi töltettel járó haláleset kispórolása az elbeszélésből nemcsak a háború destruktivitását elleplező manipulatív megoldás, de művészi szempontból is kevésbé szerencsés, mivel gyengíti a film melodramai, sőt drámai potenciálját.

A háború pozitív karaktere megmutatását célozzák további dramaturgiai fogások. A cselekmény fordulópontja-  
in ugyan rendre a hadihelyzet szólítja el Pault Hanna mellől, máskor viszont éppen hogy a háborús események navigálják egymás karjaiba a szerelmeseket. A háború a gondviselés álcáját ölti már a megismerkedésükkor is: az ex-

**„Garbo- és Dietrich-pótlék”**  
(Rolf Hansen:  
*Nagy szerelem* –  
Viktor Staal és  
Zarah Leander)

pozíció végén Hanna – bár úrinő nem tesz ilyet – behívja a házába az általa frissen, néhány órával korábban megismert Pault, de csak azért, mert a hirtelen jött légiriadó miatt ezt kötelező megtennie, ma-

gyarán a háborús helyzet szülte véletlen irányítja a feleket egymás karjaiba. A zárlatban Paul sebesülése ad lehetőséget az újbóli találkozásra: a háború előbb elragadja a nőtől a férfit, majd visszajutalmazza számára.

### „EGY NAP CSODA TÖRTÉNIK”

A *Nagy szerelem* a dramaturgiája, hős- és világképe, valamint propagandasztkus iránya mellett azért is a korszak tipikus darabja, mert készítői nagy hangsúlyt fektetnek a hangsávra, közelebbről: a slágerekre. A film vonzerejét a korabeli közönség előtt nem utolsósorban ezek adták, sőt némelyik hosszú távon is sikeres lett. A két kulcsdal – „*Davon geht die Welt nicht unter*” („Ez nem a világvége”) és „*Ich weiss, es wird einmal ein Wunder gescheh'n*” („Tudom, egy nap csoda történik”) – Zarah Leander legtöb-  
bet citált slágerei közé tartozik, mintegy a korszak emblémája lett. Nem véletlenül használják gyakran annak megidézésére: a „*Davon geht die Welt nicht unter*” későbbi filmekben is gyakran felhangzik, többek között *A pókasszony csókjában* és a *Becstelen Brigantykban*.

Leander közel egy tucat filmet forgatott Németországban 1937 és 1943 között, melyek közül többnek a sikerében a személye és a dalai – Európa akkori-





ban legnépszerűbb énekeseként – főszerepet játszottak. Első német nyelvű filmjét, az osztrák gyártású *Premiert* – Leander Fényes Szabolcs szerzeményeit éneklé benne – hazánkfia, Bolváry Géza

rendezi. Az énekesnői és színésznői attitűdök úgy épültek egybe Leander karrierjében, mint nálunk Karádyéban, még a kosztümös filmjeibe is jutottak slágerek (a XVI. században játszódó *A királynő szívében* elhangzik vagy fél tucat).

A nemzetiszocialista filmek slágerirányultsága hasonló a magyarokéhoz, egyúttal mindkét filmkultúra melodramáit és tragikus románcaikat megkülönbözteti a hollywoodiaktól. Döntő különbség azonban, hogy míg a magyar filmek dalai zömmel letargikusak, az elmúlásról, a lemondásról szólnak, addig Leanderé nem egyszer a remény és a túlélés himnuszai: a *Nagy szerelem* két világlágerének már a címe sokatmondó. Ugyanakkor árnyalja a képet, ha ismerjük a keletkezési körülményeket. A két dal szövegének szerzőjét, a homoszexuális Bruno Balzot a film munkálatai közben – úgymond „tettenérés” miatt – börtönbe vetik, és csak állandó zeneszerző munkatársa, Michael Jary (továbbá egyes források szerint maga Zarah Leander) közreműködése nyomán engedik ki, hogy frissen szabadulva, szinte még fegyencruhában megírjon a náci Németország legnevezetesebb slágerei között. Kivált a „*Tudom, egy nap csoda történik*” nyer a

**„Minden heroizmust kivont a filmből”**

(Helmut Käutner: *Grosse Freiheit, 7-es szám* – Hans Albers szám – Hans Albers és Hilde Hildebrand)

keletkezéstörténete ismeretében titkolt – a náci elképzeléseivel szögesen ellentétes értelmű, azok mintegy ironikus kommentárjaként felfogható – jelentéseket.

A német melodráma és tragikus románc slágerirányultsága részben belső fejlemény – már a *Kék angyal* (1930) élt betétdalokkal –, részben franciás hatást mutat: a *Grosse Freiheit, 7-es szám* (1944), amely a *Münchhausen* vezető színésze, Hans Albers utolsó – talán legfontosabb – munkája a nemzetiszocializmus alatt, e tekintetben (is) Carné *Ködös utakját* idézi. A filmet a kultúrpolitika a haditengerészet előtti tisztelgésnek szánta, de Helmut Käutner rendező valami egészen mást csinált, mint amit elvártak tőle. Lecsúszott egzisztenciákat, örök veszteseket, szerencsétleneket, prostituáltakat szerepeltetett, és mindennemű heroizmust, vagy náci önfényt kivont a filmből: a jelenet, amelyben a főhős, Hannes – egykoron tengerjáró, szilaj férfi, most lecsúszott lebujaient – régi dicsőségét bizonygatja a neki megtetsző fiatal lánynak, a történelem kontextusában igencsak sokatmondó. Goebbels és más náci felsővezetők haragját nemcsak filmje hősképeivel vonta magára a rendező, hanem a világháború végnapjaiban, és a náci bukása küszöbén minimum áthallásosnak tetsző címmel is (a *Grosse Freiheit* [„Nagy szabadság”] egy, a valóságban is létező hamburgi utca neve). Bár Prágában megtartották

a premiert '44 legvégén, a berlini bemutatót a kulturális vezetés tiltotta, csak a háború után, 1945 szeptemberében került rá sor.

A *Grosse Freiheit, 7-es szám* többet mond a németek 1944 végén egyre erősödő katasztrófatudatáról, mint a vele szinkronban készült filmek zöme. Melankóliájához, az elveszettségérzet ihletett rajzához sokat hozzátesz a zene. „Egy nap vége kell legyen... előbb-utóbb nekünk szól a harang... egy nap vége lesz...” – harmonikázza a cselekmény mértani középpontjába helyezett dalban a rendező, Helmut Käutner által újraírt szöveggel előadott *La Palomában* a hős. Hol van már a *Nagy szerelem* filmslágerének elapadhatatlan optimizmusa! A *Grosse Freiheit, 7-es szám* végkicsengése ezért is ambivalens. A hős lemond a szerelméről, tragikus boldogsága eredője azonban nem a lélek rejtett energiáinak munkája, inkább a szükség követeli ki. A náci kényszeresztétikum ugyan happy endet biztosít Hannesnek – nosztalgiaját tettekre cseréli: kihajózik a régi társakkal, sok idő után újra –, mindez azonban éppúgy értelmezhető menekülésként önmagától és titkolt érzelmeitől, mint visszatalálásként régi énjéhez. A korabeli magyar filmekben (a *Keresztútonban* [1942], a *Szíriuszban* [1942], a *Fekete hajnalban* [1943], a *Kölcsönadott életben* [1943]) hasonló látni, a happy end ilyesféle problematizálását. Mindez inkább a korszellem ridegségét bizonyítja, nem direkt hatáskapcsolatokat: a *Grosse Freiheit, 7-es számot* a magyar rendezők nem láthatták.

Nem a *Grosse Freiheit, 7-es szám* az egyetlen melodráma vagy tragikus románc a korszakban, amelynek a dalai illúzióvesztettséget kommunikálnak. Jóllehet a hit és remény birodalmi hercegnőjeként tekintenek rá, maga Zarah Leander sem volt mindig derűs és magabiztos a dalaiban. Az *Új élet felé* című filmjében például melankólia és mélabú színezi a slágereit, melyek emiatt sokban egyes magyar melodramák dalait előlegezik. Nem véletlenül: az *Új élet felé* noirszenzibilitását – letargikus, depresszív, gyakran a happy endet is idézőjelező hangulatát – részben a dalok szövegvilága közvetíti. A korszak elején az *Új élet felé*, a korszak végén a *Grosse Freiheit, 7-es szám*: a náci éra filmjeinek nagy boldogságait kis tragédiák keretezik.

(Folytatjuk)