

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM

DOKTORI ISKOLA

EMBERI ÉRINTÉS
DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: DR. BÁRON GYÖRGY EGYETEMI TANÁR

DR. MUSZATICS PÉTER DLA-DOLGOZATA

2016

TARTALOM

A TÉZIS 5

A TÉMA MEGKÖZELÍTÉSE 5

BEVEZETÉS 8

PROLÓGUS 13

I. MIÉRT ÉPPEN AUSZTRIA? 13

NEMZETI HANGSÚLYOK 15

II. A KIS VILÁGSZÍNHÁZ 17

ORFEUSZ ALÁSZÁLL 19

KÖZÖNSÉG ÉS KÖZÖSSÉG 20

A PROFESSZOR SZÍNHÁZAI 23

III. HOLLYWOOD: A KERETEK 27

AZ ÉRINTÉS 28

IV. JÁTÉK A SÉMÁKKAL 32

ELSŐ FELVONÁS. LEHÁR 36

I. KATONAZENE 36

A KOR HANGJA 38

II. HANNA ÉS DANILO: A LEHÁR-FÉLE LIBRETTÓ CSELEKMÉNYE 40

III. KERINGŐ, SANZON, NÉPDAL 41

1. INTERMEZZÓ: A JÖVŐ ORSZÁGA 42

MÁSODIK FELVONÁS. STROHEIM 44

I. A VILÁG LEGJOBB RENDEZŐJE 44

II. SALLY ÉS DANILO: A STROHEIM-FILM CSELEKMÉNYE 47

III. ZENE ÉS SZÖVEG 48

HARC ÉS JÁTÉK 53

IV. AZ UTOLSÓ FELVONÁS 55

HARMADIK FELVONÁS. LUBITSCH 58

I. LUBITSCH TORTÁJA 58

II. SONYA ÉS DANILO: A LUBITSCH-VÁLTOZAT CSELEKMÉNYE 61

III. NAGYÍTÓ ALATT 62

VONZÁS ÉS TASZÍTÁS 66

A TRÓN ÉS A HÁLÓSZOBA 69

2. INTERMEZZÓ: RURITÁNIA 71

EPILOGUS 76

I. A HOLLYWOODI VILÁGSZÍNHÁZ 76

A KARAKTER 77

HOGY CSINÁLNÁ LUBITSCH? 78

ÉLNI ÉS ÉLNI HAGYNI 80

II. AZ OLVASZTÓTÉGELY 82

IDILL ÉS POKOL 84

MUSICA RICERCATA 87

A HERMETIKUS ÉS A POPULÁRIS 91

III. FÜGGELÉK: BERGMAN ÉS A PETRÓLEUMLÁMPA FÉNYE 93

MÁSOLATOK 96

FELHASZNÁLT IRODALOM 98

AZ ELEMZETT STROHEIM- ÉS LUBITSCH-FILMEK ADATAI 101

A TÉZIS

Tézisem: Ausztria-Magyarország népszerű kultúrája, az amerikai film és filmműfajok kialakulásának idején, a 20. század első évtizedeiben, hatással volt az amerikai filmre.

A közép-európai régió története, a történelmi okok miatt kialakult kulturális közeg és ennek nyomán a sajátos, a régióra jellemző elbeszélői mód hatott Hollywoodra. A dolgozat **történelmi, film-, színház- és kultúrtörténeti** aspektusból vizsgálja témáját.

A TÉMA MEGKÖZELÍTÉSE

A cseh, osztrák vagy magyar publikációk szinte kizárólag **nemzeti**: cseh, osztrák, magyar **perspektívából** írtak azokról az emigránsokról, akik Prágából, Bécsből vagy Budapestről kerültek Hollywoodba. Például a prágai Anna Batistová a „cseh Hollywoodról” értekezett, a bécsi Filmarchívum publikációi folyamatosan „Altösterreich”, a régi Ausztria szerepét hangsúlyozzák – és például Kertész Mihály vagy Korda Sándor, e, szerintük par excellence „osztrák” filmesek elemzésénél meg sem említik, hogy e rendezők nem osztrákok voltak –, de a magyar publikációkban is szinte közhelyszámba megy, hogy Los Angelesben majdnem „mindenki magyar volt”.

Én úgy gondolom, nem az számít, hogy cseh, osztrák vagy magyar volt-e egy jelentős filmes, hanem éppen az, hogy e művészek egy heterogén régióból származnak. Hogy „osztrák-magyar” identitásuk volt – és itt mindkét szónak és a kötőjelnek is jelentősége van.

Mert

- egy **soknemzetiségű birodalomból** kerültek Amerikába,
- itt, e soknemzetiségű birodalomban **megtanultak egy metanyelvet**
- és e tudáshoz **hozzáadódott történelmi tapasztalatuk**: a birodalom összeomlása, forradalmak, háborúk és üldöztetések megélése. Szakmai tudásuk és történelmi

tudásuk képessé tette őket arra, hogy egy másik **soknemzetiségű országban** szinte bárkit megszólítsanak és megérintsenek.

Az Ausztria-Magyarország kulturális centrumaiból érkező emigránsok tudásukat sikerrel kamatoztatták a másik póluson: Amerikában.

Ebből a perspektívából ezt a hatást még nem elemezték – Közép-Európában sem és az angolszász szakirodalomban sem. Együtt, történelmi, kultúrtörténeti, színház- és filmtörténeti összefüggésben még szintén nem vizsgálták a témát – és a megközelítés komplexitását a téma komplexitása is indokolja.

Neal Gabler klasszikusnak számító könyve, az *An Empire of Their Own – How The Jews Invented Hollywood* azt elemzi, hogy a **kelet-európai** (azaz hangsúlyosan nem „európai”, azaz nyugat-európai) zsidó közeg és gondolkodásmód hogyan hagyta rajta a nyomát az amerikai filmen. A nagy kritikus és filmtörténész, Jonathan Rosenbaum pedig, amikor a „Lubitsch touch” titkáról kérdezték, **szintén Kelet-Európát említette**, mint ihletőforrást¹. És ez csak két példa. Azaz, mert nem vagy alig ismerik Közép- és Kelet-Európa történetét és kultúráját, a szerzők **sematizálnak**.

Én ezzel vitatkozom: dolgozatomban, **eltérően a cseh, osztrák, magyar és az angolszász megközelítéstől**, a közép-európai térséget és az itt kialakult történelmi és kulturális közeget (a hangsúly mindkét elemén egyformán fontos) **egységesen, nem nemzeti perspektívából próbálok elemezni.**

E dolgozat tehát előbb a történelmi, aztán a kultúrtörténeti összefüggéseket felvázolva kísérel meg bemutatni a kapcsolódási pontokat Közép-Európa és Hollywood között. Felhívja a figyelmet arra, hogy az emigránsok nem elszigetelt provinciális városokból, hanem **kozmopolita, sokszínű kulturális centrumokból**, Berlinből, Budapestről, Prágából, Bécsből kerültek Hollywoodba. Számos angol nyelvű művészéletrajzt tanulmányoztam át: a legtöbb szerző nem elemzi hőse származását, a rá gyerekként ható erőket – az emigráns művészek igazi története Amerikába, sőt, Hollywoodba érkezésükkor kezdődik. Ami előtte történt, érdektelen. Én némiképp **árnyalni szeretnék e megközelítésen.**

¹ Részletek a Lubitsch tortája című fejezetben.

Dolgozatomban érintőlegesen foglalkozom azzal is, hogy **milyen Közép-Európa-kép él Hollywoodban.** Anthony Hope *A zendai fogoly* című, Közép-Európában alig ismert, Amerikában többször is megfilmesített regényét alapul véve külön fejezetben elemzem a „Ruritániáról”, a képzeletbeli közép-európai országról alkotott angolszász és nyugat-európai képet – és e kép változását. **Magyar nyelvű tanulmány vagy dolgozat még nem foglalkozott** „Ruritánia” filmes ábrázolásával.

BEVEZETÉS

A Melange Bécsben mindenütt másképp készül. A Café Sperlben, a Lehárgasse sarkán felerészben eszpresszóból, felerészben forró, felgőzölt tejből áll, melyet természetesen kis ezüsttálcán, egy pohár vízzel tesz elém a pincérnő. Mellettem elegáns úr olvassa a friss reggeli lapot, elfogódott japán társaság nézegeti a kissé kopott, de díszes berendezést, a faburkolatot, a tükröket, a képeket és a csillárokat, a szomszéd asztalnál amerikai szerelmespár beszélget hangos fesztelenséggel, az ablak mellett pedig üzleti tárgyalás folyik. Nagyjából ilyen lehetett mindez száz-százötven éve is. A Sperl kicsit múzeumszerű lett közben, de szemlátomást továbbra is tele van élettel. Sok bécsi stílusú kávéház van világszerte, de ez eredeti.

Dreihufengassénak hívták 1948 előtt a Theater an der Wien háta mögött vezető utcát, csak ekkor, a zeneszerző halála után nevezték el Lehárgassénak. Rövid és barátságos utca; mintha egy színház hátsó traktusa lenne. Közvetlenül a kávéház mellett a Semperdepot, teljes nevén a „Decorations-Depot für k. und k. Hoftheater”, a kulisszaraktár puritán épülete áll – oldalán különös, amerikaias, magasba törő, keskeny lépcsővel –, ahol egykor a császári és királyi színházak rekvizitumait tárolták. A díszletmunkások gyakran szállítanak a Lehárgassén magától értetődő természetességgel egzotikus, festett díszleteket, csillogó jelmezeket a raktárakból a színpadra, melynek egyik ajtaja, éppúgy, mint a művészbejáró, erre az utcára nyílik.

A három utcára nyíló, zezugos Theater an der Wien mintha közvetlen összeköttetésben lenne a Lehárgasséval és a kávéházzal. A járókelők és a Sperl vendégei úgy érezhetik, maguk is a színpadon vannak, és egy-egy pillanatra bekukucskálhatnak a kulisszák mögé. Bécsben persze, ahol a színház és a játék meghatározza a mindennapokat, mindez nem rendkívüli. 1900 körül, a bécsi operett aranykorában a Sperl volt a színházi emberek törzshelye, a Theater an der Wienből a kórus tagjai éppúgy ide jártak, mint a híres színészek és a színésznők Mizzi Günthertől Alexander Girardiig, és a szerzők, Carl Millöckertől Lehár Ferencig². Lehárnak törzsasztala volt. Törzsasztalt tartani rangot jelentett, a befutott zeneszerzőre tisztelettel

² A Bécs történetével egész életében foglalkozó történész, Felix Czeike a Sperlről és más kávéházakról az öt kötetből álló Historisches Lexikon Wien 1. kötetében (Bécs, 1992) ír.

vegyes irigységgel tekintettek. Persze nemcsak ők kávéztak itt szívesen: Conrad von Hötzendorf tábornok, az osztrák-magyar haderő főparancsnoka éppúgy törzsvendég volt a Sperlben egykor, mint a később világhírűvé vált festők, Oskar Kokoschka és Egon Schiele. Egy itteni asztaltársaságból alakult meg 1895-ben a szecesszió, az újjászületés mozgalma, amely még a szakításban, az addigi művészeti hagyományoktól való elhatárolódásban is mélyen osztrák volt. A kivonulás látványos megrendezése maga volt Bécs – az osztrák barokk³. Hiszen a barokk maga Ausztria⁴. A stílus tudatosan nemzetekfölötti, és máig él itt.

Kerek világot teremt, prezentál és – főleg – reprezentál. A kávéházba beülők is – a maguk módján, kicsiben és talán öntudatlanul – ennek a barokk tradíciónak a késői követői. A kávéház, mint kulturális közeg, a barokk szalon polgári változata, maga is kerek világ, afféle zárvány. Nem sok változott itt a századforduló óta. Aki az egymásnak fordított, az alakot megsokszorozó tükrök között belép a Café Sperl ajtaján, látni és láttatni akar. Megismerheti a világot: a fehér abrosszal leterített biliárdasztalon fakeretre feszített újságok tucatjai állnak felhalmozva – a Corriere della Sera éppúgy megtalálható itt, mint a Spiegel, a Le Monde és a londoni Times, a helyi lapokról nem is beszélve –, és már természetesen az internet is a vendégek rendelkezésére áll. Délben, mint a legtöbb közép-európai kávéházban, ebédelni is lehet: a pincérnő – aki megsértődik, ha nem Fräuleinnek hívom – morcos arccal, sietve hozza a gulyást vagy a bécsi szeletet. Este pedig, amikor az abrossz lekerül a biliárdasztalról,

³ Erwin Panofsky műve, a Was ist Barock? (Hamburg, 2005) eredeti és alapos összefoglaló a stílusról. A bécsi (közép-európai) barokkról általában lásd például Felix Czeike Wien – Kunst- und Kultur-Lexikon (München, 1976) című kötetét is. A Lloyd-útikönyvek Németh Andor által szerkesztett klasszikus, puha zöld vászonkötésű Ausztria-kötete így jellemzi az osztrák kultúrát és művészetet (Budapest, 1930, 41-42. old.): „... az ország nyitva állott a legkülönbözőbb befolyásoknak s az emberiség minden szellemi és művészi mozgalma megtermékenyítette. Az osztrák művészet alapvető sajátossága éppen abban áll, ahogyan ezeket a hatásokat átveszi, feldolgozza, bizonyos mértékben ellágyítja s harmonikus összhangban oldja fel a kölcsönvett elemeket. Ez a csodálatos asszimiláló-képesség... tetőpontját a legtipikusabb osztrák művészi stílusban, a barokkban éri el.”

⁴ Ami a „barokkra” vonatkozó, a könyvön végigvonuló gondolatmenetet illeti, ez részben azon a felfogáson alapul, melyet Václav Havel, Milan Kundera, Czesław Miłosz, Konrád György, Fejtő Ferenc, Claudio Magris és más szerzők az 1980-as évek „Közép-Európa reneszánsza” idején nagyjából egyhangúlag elfogadtak. A fent említett szerzők (ami ennek a „reneszánsznak” a szellemi-kultúrtörténeti megalapozását illeti, vö. Václav Havel: The Power of the Powerless, London, 1985, Milan Kundera: The Tragedy of Central Europe, New York, 1986, Czesław Miłosz: Native Realm, San Francisco, 1959 és 2002, Fejtő Ferenc: Rekviem egy hajdanvolt birodalomért, Budapest, 1990, Claudio Magris: Duna, Budapest, 1992 stb.) konszenzusra jutottak abban, hogy a hadsereg és a bürokrácia mellett erre a – meg-megújuló, közben folyamatosan kiürülő – szellemi fundamentumra épült az Osztrák Császárság (és részben az Osztrák-Magyar Monarchia). E könyvben számos ponton hivatkozom a „barokkra” és a „barokk örökségére”, mint viszonyítási elemre. Ebben a kontextusban – és ez már túllép a Havel, Kundera, Magris és mások könyveiben leírtakon – ez azt a kulturális-kommunikációs közeget jelenti, amely a 18. századtól (folyamatosan változva) alapvetően meghatározta a Habsburgok által uralt régió érintkezési és civilizációs formáit. Részben új gondolat ennek a könyvnek az összefüggésrendszerében a (véleményem szerint mélyen osztrák) teljesség-eszmény folyamatos, korokon átívelő hangsúlyozása is – Mozarttól Hofmansthalon át Stroheimig.

elkezdődik a játék: a biliárd, a kártya és a sakk. A főszerepben az Adabei, a látszólag mellékes és jelentéktelen csevegés áll a város és a világ dolgairól. Üzenetek cserélnek gazdát, tárgyalások folynak, dallamok, színdarabok, újságcikkek születtek és születnek itt – és könyvek. Ennek a könyvnek az alapgondolatai is Lehár egykori törzshelyén kristályosodtak ki. Olyan, látszólag különböző elemek között véltem itt fölfedezni kapcsolódási pontokat, mint a barokk, az e hagyományokon megszületett bécsi világszínház, az ezt létrehozó kulturális közeg és az erre fogékony amerikai civilizáció. És hogy miért éppen a barokkban gyökerezik a történetünk?

Mert a barokk él. Új és új álarcokat öltve átélte és túlélte mindent, az Osztrák-Magyar Monarchia összeomlását éppúgy, mint Hitlert, a háborút, a gazdasági válságokat és a gazdasági csoda évtizedeit is. Bécs máig ehhez kötődik. Érintkezési formái makacsul tovább élnek, nyilvánvaló formákban és váratlan megnyilvánulásokban, giccses, groteszk módon és udvarias gesztusokban – a lakások berendezésétől a kávéházakon át a politikáig. A szerepjátszás és a látszat: a divat, a ruha, a hajviselet (hogy csak néhány szembetűnő példát említsünk) milyensége soha nem volt olyan fontos, mint a 20. és 21. században. A kiürülő modern identitásokat újabb és újabb jelmezbe öltöztetjük. Mindez a barokkal kezdődött, innen ered. Nem elavult, hanem modern életérzést fejez ki: játék az életünk. A stílus és a reprezentáció a lényeg, a kép és az önkép.

A barokk óta másképp látjuk a teret. Középpontjában – ellentétben a korábbi, közösségközpontú felfogással – az „én” áll, aki a világot magához méri, melyet újra felépít, megrendez és elrendez maga körül. És másképp is láttatjuk a teret: sok, máig használt színházi hatáselem barokk eredetű. Összművészeti alkotás lévén, a stílus és a forma gazdag kavalkádjában szinte minden megtalálható. Mögötte a vágy rejtőzik: a totalitás, a vágyott, de már elvesztett *teljesség* organikus felépítésének álma. Talán a barokk volt az utolsó stílus a nyugati civilizációban, amely a teljes fragmentálódás előtt még képes volt erre – és az első, amely már tudatosan tette ezt, önreflexióval, halvány, később erősebb iróniával.

A barokk erőt, kiszámíthatóságot, biztonságot sugall. A zűrzavaros, értelmetlennek érzett világ értelmezését kínálja. Alapelemekkel, sémákkal dolgozik. Az amerikai civilizációt reprezentáló Hollywood gyökerei, bármilyen meglepőnek tűnhet ez első olvasásra, úgy tűnik, részben a barokkból erednek. Az amerikai film totalitásában e stílus totalitása éledt újra. A

mozi a barokk kor szülötte. A modern ember sokszor virtuális színháznak érzi a világot, képek és képzetek felcserélhető összességének. Ahol magunk is szerepet játszunk, játékszabályokat követünk, szerepeket cserélünk. Közben – többnyire öntudatlanul – főleg az amerikai filmek és a média szerepmintáihoz próbálunk igazodni. A barokk imitatív, festett díszei, a trompe l’oeil, a szembe csapó, lehetetlen, valóságnak ható valótlan és Hollywood ámítása hasonló. Lehengerlő, érzéki és profán víziójában az amerikai film másfél-két órára visszaállítja az élet teljességének érzetét. De a káprázatosan fejlődő tömegmédia egyre messzebb megy, óhatatlanul egyre jobban túloz, évtizedről évtizedre egyre töredékesebben és üresebben másol. A tartalmi és formai arányok pedig a történetek elbeszélésénél éppolyan fontosak, mint egy Melange készítésénél.

Hollywoodot részben közép-európaiak, Bécs barokk eredetű kultúráján nevelkedett művészek hozták létre, akik tisztában voltak a helyes arányokkal. Többségük az Osztrák-Magyar Monarchiából került Amerikába. Az akkori Európa legnagyobb területű államalakulata egyszerre volt központ és periféria. Mint a későbbiekben látni fogjuk, egyedi világkép hordozója volt; összeomlása előtt, a 19-20. század fordulóján számtalan régi és modern elemet volt képes integrálni. Az osztrák színház hagyományaiból, folyamatosan megújulva és számtalan elemmel bővülve, a 19. század folyamán rendkívül sikeres színházi ipar fejlődött ki – amelyben, mint látni fogjuk, a barokk öröksége éppúgy benne van, mint a párizsi bulvár hatása. Az itt kialakult sémarendszert, ezt a történetmesélési módot és ezt az életfelfogást vitték magukkal az emigránsok, akik a felbomló birodalmat elhagyva Amerikában kívántak boldogulni. Mindez persze nem egy terv mentén valósult meg. Hollywood, az összeomló Európa töredékeit felhasználva, elképesztő élet- és filmtörténetek, váratlan fordulatok során született meg. És természetesen nem csak közép-európai emigránsok hozták létre az amerikai filmet. Ír, skandináv és dél-európai bevándorlók is nagy szerepet játszottak a stúdiórendszer és a filmműfajok kialakításában, az alaphangot pedig az angolszász kultúra adta.

Sok éve foglalkoztat Ausztria-Magyarország és Hollywood titka, számtalan aspektusból vizsgáltam az összefüggéseket, a mindig új formában megjelenő régi gondolatokat és érzéseket, az adaptációk körforgását. Ez a könyv ennek a történetnek egy olvasata. Személyes, amennyiben minden írás személyes; és kísérleti: afféle hosszú esszé, gondolatkísérlet. Egy lehetséges olvasat a sok közül. Lényege, hogy Hollywood részben itt

született, ebben a kávéházban, a Theater an der Wienben, Bécsben, a már elsüllyedt Ausztria-Magyarországon és az általuk kifejezett és képviselt életfelfogásban.

Először a tágabb történelmi-kulturális kereteket ismerjük meg, aztán három művészt – Lehár Ferencet, Erich von Stroheimet és Ernst Lubitschot – és három művet: *A víg özvegy* című 1905-ös Lehár-operettet és 1925-ös amerikai néma-, majd 1934-es hangosfilm-változatát. Utána, kitekintve, a hatást, melyet ők és más közép-európai származású alkotók gyakoroltak az amerikai filmre. *A víg özvegy* témája a csábítás és az érintés, mindezt sajátos, egyszerre központi és perifériális közegben ábrázolja. A darab milliókat érintett meg. A három alkotó életútjában, az operettben és a két, Stroheim és Lubitsch által rendezett filmben kicsiben mintha megmutatkozna a történet lényege – ami előbukkan és eltűnik, mintha a megértés nehézségére figyelmeztetne. E filmek is a *human touch*, az emberi érintés titkát hordozzák. Stroheim és Lubitsch Hollywood legmeghatározóbb rendezői közé tartoztak. Képesek voltak úgy mesélni, hogy azt szinte mindenki megértse. De másképp látták a világot és másképp meséltek – éppen gondolkodásmódjuk és művészi világképük különbsége teszi elemzésre érdemessé a két adaptációt.

Az emigránsok többsége tudta, hogyan kell hatásosan, ízlésesen és tartalmasan elmondani egy történetet, úgy, hogy a heterogén közönség érzelmileg is azonosuljon hőseikkel. Titkukat, más emigránsokkal együtt, Közép-Európából vitték Amerikába. A titok – titok. Megfejtethetlen. A következőkben csupán megkíséreljük egy kis részletét közelebbről szemügyre venni. Mindenekelőtt, ha röviden is, magát Ausztria-Magyarországot kell bemutatnunk – a történelmi összefüggések megismerése segít a gondolkodásmód megértésében.

PROLÓGUS

I.

MIÉRT ÉPPEN AUSZTRIA?

„Ausztia kis világ / próbát tart benne a nagyvilág”⁵ – írta 1862-ben, az összeomlás szelét érezve Friedrich Hebbel. „Bécs a világvége kísérleti állomása”⁶ – írta 1914-ben, az összeomlás előtt Karl Kraus. „Ausztia nem állam, nem ország, nem nemzet. Ausztia vallás”⁷ – írta 1938-ban, az összeomlás után nosztalgikusan Joseph Roth. Ausztia nem nemzetállam. Identitása másképp alakult ki, mint a legtöbb európai államé.

Helyzete sajátos Európában, bizonyos mértékig Nagy-Britanniára emlékeztet. De nem szigetország: nem szigetelődhet el a kontinens közepén, Kelet és Nyugat között, a germán és a szláv, a latin és a magyar területek határán. Történelme nem volt olyan szerencsés, mint Angliáé – ha egy pillantást vetünk a térképre, talán azt kell gondolnunk: nem is lehetett. Ugyanakkor a Habsburgok, akik a középkortól koronaországuknak tekintették az osztrák területeket, képesek voltak uralmuk alá vonni a közép-európai térség nagy részét. Az osztrák hercegségek és Bécs lakóinak évszázadokig napi realitás volt, hogy egy nagy, tíz-tizenkét országra kiterjedő európai birodalmat irányítanak innen. Az itt élők soha nem kényszerültek arra, hogy újra meg újra definiálják identitásukat. A központban voltak; ennek mindennapi természetessége egyszerre fordította őket az általános emberi és a nyugodt partikularitás felé. A Német-Római Császárságnak, az Osztrák Császárságnak és később az Osztrák-Magyar Monarchiának is sokféle alattvalója volt. Nincs ebben semmi rendkívüli – a birodalmak általában így épülnek fel. Népek, néptörzsek, különböző nyelveket és dialektusokat beszélő,

⁵ „Dies Oesterreich ist eine kleine Welt / In der die grosse ihre Probe hält” In: Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke, 6. kötet (Berlin, 1905), 421. old.

⁶ „Wien – Versuchsstation des Weltuntergangs.” In: Die Fackel, Nr. 400-403 (Bécs, 1914. július 10.), 2. old.

⁷ „Österreich ist kein Staat, keine Heimat, keine Nation. Es ist eine Religion.” In: Joseph Roth: Die Kapuzinergruft (Bilthoven, 1938), 145. old.

különböző identitással bíró népcsoportok éltek a területén. Évszázadokig természetes volt számukra a latin, majd a német nyelv közvetítő szerepe.

Bécs, mint az államalakulat székvárosa, egyszerre volt német, cseh, magyar, itáliai – arisztokrata palotáit elnézve ma is úgy érezzük, ki sem kell lépnünk innen, nem kell elhagynunk a szűk, macskaköves utcákat és a széles körutakat, mégis, szinte Európa kvintesszenciája zúdul ránk. Dinasztikus okokból – a Habsburgok hosszú ideig Spanyolország királyai is voltak – erős volt a dél-európai, Csehország, Szilézia és Magyarország birtoklása révén a szláv és a magyar hatás, továbbá – mivel az uralkodóház nagy észak-itáliai területeket is birtokolt, köztük Firenzét és Velencét – Itália befolyása is. „Párizs és Bécs voltak – írja Hermann Broch⁸ – az európai kontinens hatalmi központjai, és a Bourbon- és Habsburg-házak rivalizálása volt az a tengely, amely körül a világpolitika forgott... Párizs és Bécs népe közös életstílus hordozója lett. A rivalizálás és az affinitás mindig is édestestvérek voltak.”⁹ A kontinens legfontosabb és legnagyobb városai kulturális kisugárzásuk miatt is állandó kapcsolatban álltak egymással. Mindez együtt különleges, de többé-kevésbé egységes civilizáció kialakulását eredményezte, melyet különböző származású emberek hoztak létre. Ez a civilizáció óriási területen – lényegében az Alpoktól a Balkánig, a Pó-síkságtól a Visztuláig, Bajorországtól a Fekete-tengerig – hatott. Kicsiben, ahogy Hebbel szállóigévé vált sorai mondják, egész Európa benne volt.

A 18-19. század fordulóján azonban valami új kezdődött. A francia forradalom hírére újabb és újabb közösségek ébredtek öntudatra, akik már nem fogadták el „Ausztria” kultúráját. A 19. század folyamán a birodalom több mint tucatnyi népcsoportja *nemzetté* fomalódott. Franciaország legyőzése és a bécsi kongresszus után – az Osztrák Császárság a kontinens legerősebb hatalmaként ekkor, 1815-ben állt hatalma csúcsán –, majd az 1848-as forradalmi megmozdulások során megmutatkozott a Habsburgok államának gyengesége. Miután a német nemzeti eszme nevében létrejött Németország hadserege megverte Ausztriát, a birodalom vezetése úgy döntött, megegyezik a magyarokkal. Így jött létre, afféle kényes egyensúlyi állapotban, az Osztrák-Magyar Monarchia. Az 1867-es aktust kiegyezésnek nevezik – a szót

⁸ Broch már a II. világháború után, Amerikában írta hosszú esszéjét Hofmannsthalról és koráról (azaz saját ifjúkora meghatározó bécsi éveiről); a mű angol fordítója, Michael P. Steinberg az amerikai kiadás (Hofmannsthal and His Time, Chicago, 1984) bevezető tanulmányában elemzi Brochot és a századforduló nemzedékéhez fűződő sajátos viszonyát.

⁹ Továbbá: „Európa erőegyensúlyában Franciaország és Ausztria kivételes pozíciót vívott ki, azt védelmezniük kellett egymás ellen, és az így támadt világpolitikai feladataik megoldásához mindkettőjüknek magasan fejlett szervezetre volt szüksége.” In: Hofmannsthal és kora (Budapest, 1988, ford. Györfly Miklós), 56. old.

Ausztriában idézőjellel írták, Magyarországon anélkül. A sokat látott osztrákok talán inkább tudatában voltak a különös államalakulat illuzórikus voltának és átmenetiségének.

NEMZETI HANGSÚLYOK

Ausztria tehát kompromisszumot kötött a nemzeti eszmével. Egy nemzetnek – a magyarnak – megengedte a félig-meddig önálló létet és az öngazgatást, lassan világossá vált azonban, hogy a többi népcsoport függetlenségi törekvéseit már nem lehet elfojtani. És itt abba is hagyjuk a történelem mesélését – mert a mi történetünk ekkor kezdődik.

Ausztria-Magyarországon, akarva-akaratlanul, sajátos kavalkád alakult ki: a felbomlóban lévő nemzetekfeletti struktúra elemei még éltek, ugyanakkor a Magyar Királyság fejlődése a 19. század végén jól mutatta a nemzeti eszme erejét. A magyarokat nagyjából féken lehetett tartani – bár rebellis politikájuk a napi politikai vitákat is többször majdnem kenyértörésig vitte –, a többi nemzet lázadása azonban folyamatosan széteséssel fenyegette a birodalmat.

A hadsereg mellett a kultúra volt a fő integráló erő, amely egyszerre fejezte ki a felbomló birodalom érintkezési formáit, nyelvezetét, fáradt, de udvarias gesztusait – ugyanakkor friss és erőteljes nemzeti hangsúlyait. És összekötött számtalan kisebb-nagyobb nemzetet. A határok átjárhatóak voltak, lakói minden torzsalkodás ellenére (ez különösen évtizedekkel később, az I., majd a II. világháború után visszatekintve vált nyilvánvalóvá) sokkal intenzívebben kommunikáltak egymással, mint korábban – és főleg később – bármikor. Ausztria-Magyarország számos provinciális várost, a világtól korábban elzárt területet kapcsolt be, Bécs és Budapest vonzása révén, az európai vérkeringésbe¹⁰. A német – és kisebb részben a magyar – nyelv közvetítő szerepét még elfogadták az itt élők, de nyelvújítók, költők és politikusok tucatjai küzdöttek a cseh, a román, a szerb, a szlovén, a horvát és más nyelvek egyenjogúsításáért.

¹⁰ Például a galíciai Lemberg vagy a bukovinai Czernowitz bécsi stílusban épült egyetemeire, színházaira, városházáira a 20. század második felétől a Szovjetunió sötét árnya borult – lakói ekkor már nosztalgiával emlékeztek az összehasonlíthatatlanul toleránsabb Monarchiára.

Ausztria-Magyarország tehát valóban „kísérleti állomás” volt. De létezett – azaz még nem omlott össze. Ez volt az a sajátos közeg, amely párosulva Bécs színházi és zenei örökségével, a 19-20. század fordulóján gazdag termést hozott az irodalomban, a filozófiában, a zenében – és később a filmművészetben is.

II.

A KIS VILÁGSZÍNHÁZ

A „világszínház” univerzális világmagyarázatot feltételez. A bécsi tündérmeséket és bohózatokat ugyanakkor nem pompás színháztermekben adták elő a 18-19. században, hanem egyszerű külvárosi színpadokon¹¹. Nem az elit játéka volt ez, hanem a köznépe; a Volksstück népi és népszerű változata volt az emelkedett középkori és barokk misztériumjátékoknak¹². Alkotóik között kispolgárok és cseh, magyar bevándorlók gyermekei éppúgy voltak, mint itáliai komédiások, akik a commedia dell'arte elemeit hozták magukkal, továbbá párizsi művészek, akik a Bécsben működő francia színtársulatban játszottak. Nem az udvarnak és az arisztokratáknak szánták darabjaikat – nekik ott volt a Hoftheater, a későbbi Burgtheater –, hanem az alattvalóknak¹³.

Akik Bécsben nem nemzeti hősokeket, hazafias gesztusokat kívántak látni, hanem szórakozni akartak. És nem csak szórakozni: a varázsból is akartak valamennyit, amit a templomban már nem kaptak meg, egy kis transzcendenciát, világmagyarázatot – mindezt lehetőleg szerelmi történetbe ágyazva, könnyed előadásban, sok humorral. A színész és író Emanuel Schikaneder librettója, *A varázsfuvola*¹⁴, melyben a barokk tándrámák, az opera seria és a buffa, a Singspiel formai megoldásai és a felvilágosodás tanai keverednek, tökéletesen teljesítette e

¹¹ Ezek nagy része már nem áll. Csak a Theater in der Josefstadt (1788-ban tartották az első előadást) és a Theater an der Wien (1801-ben nyitotta Emanuel Schikaneder) működik. Részletek Christiane Huemer-Strobele és Katharina Schuster *Das Theater in der Josefstadt – Eine Reise durch die Geschichte eines der ältesten Theater Europas* (Bécs, 2011) című könyvében.

¹² A barokk jezsuita tándrámák és megváltástörténetek a 16-17. századi „diadalmas egyház” eszményeit fejezték ki. Hősei Jézus mellett szentek, mártírok, térítők voltak. Színpadukat sok statiszta, zenekar, balett, fény-, látvány- és hangeffektusok tették látványossá. Láthatóan tartalom és forma: az univerzális világmagyarázat és -ábrázolás egyensúlya valósult meg itt, a „nagy világszínházban”, amely alapvető hatást gyakorolt a bécsi színjátszásra. Részletek Heinz Kindermann *Theatergeschichte Europas* című sorozatának 3. kötetében (*Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, 1959).

¹³ A Volksstück, a népszínmű és a Singspiel, a daljáték érzelmes, többnyire laza dramaturgiájú és harsány, azonnali, egyértelmű hatáskeltésre törekszik, a commedia dell'artéhoz hasonlóan alap karaktereket (így például a nőcsábász nemest, a tudálékos jogászt, a fukar kereskedőt, az agyafűrt parasztot, a sorsüldözött szerelmeseket) mutat be. Énekek és táncok éppúgy részét alkotják, mint a barokk drámáknak. Témájuk általában nem emelkedett; a humor forrása gyakran éppen a fennkölt tándrámák kifigurázása, a helyzetkomikum, a travesztia, a kétértelműségek és a félreértések.

¹⁴ *Die Zauberflöte*, 1791, a Freihaustheaterben mutatták be.

kritériumokat – Mozart operája ma már a „magaskultúra” része, de bemutatókor Wiedenben, Bécs külvárosában elsősorban a köznépet érintette meg.

A népi komédia királyai a 19. század derekán Ferdinand Raimund és Johann Nestroy¹⁵ lettek. Mindketten, akár Shakespeare, színészek is voltak. Mindketten hosszú turnékörutakat tettek a birodalomban, Graztól Pozsonyig, Soprontól Lembergig – közben sokat tanultak a soknemzetiségű közönségtől, ugyanúgy, mint később Lehár Ferenc.

Raimund művei olyan világot mutatnak be, melyben rend van, hierarchia, az ember pontosan tisztában van helyével és céljával – és kapcsolatban van valami felsőbbrendűvel. Raimund derűs, Nestroy¹⁶ cinikusabb: parodizál, ironizál, szöviccek sorát gyártja – már idézőjelbe helyezi azt, ami Raimund számára még magátólértetődő. A zene fontos szerepet játszik a műveikben, hőseik sokat énekelnek és táncolnak. Történelmi perspektívából nézve *A tündérországi lány*¹⁷ vagy *A talizmán*¹⁸ hatásmechanizmusa ugyanúgy működik, mint egy jó operetté vagy egy musicalé. A közönség pontosan érti az utalásokat, tisztában van a szereplők által is kifejezett társadalmi hierarchiával, a napi utalásokkal, nevet a visszasságokon, elandalodik a dallamokon. Nestroy számos darabját – pontosan negyvenötöt – a Schikaneder által alapított Theater an der Wienben mutatták be. A termékeny szerző és a közönség között tökéletes volt az összhang.

A színház az abszolutista birodalomban a „nép hangjaként” is működött: mivel a császár alattvalóinak máshol alig volt módjuk véleményük kinyilvánítására, szerepe volt a társadalmi feszültségek feloldásában is. A színpadon kimondott szavaknak felszabadító erejük volt. A darabok, amelyek többnyire – francia, olasz, magyar, cseh szavakat is bőségesen használó – wienerisch dialektusban íródtak, sajátos keverékei voltak emelkedettségnek és durva közönségességnek, udvari fölényességnek és érzelmességnek, keserűségnek és naivitásnak, itáliai nemtörődömségnek és magyaros virtusnak – és hemzsegek az aktuálpolitikai kiszólásoktól. Ebben az egyedi, Tündérországtól Paprikajancsiig, Velencétől a magyar

¹⁵ Életéről, pályájáról és a bécsi színházról lásd Walter Schübler Nestroy – Eine Biographie in 30 Szenen (Salzburg, 2001) című könyvét.

¹⁶ Cseh származású volt – és ezt csak azért jegyzem meg, hogy jelezzem: Bécs, éppúgy, mint később New York és Los Angeles, olvasztótégely volt. A város sajátos karakteréhez a sokféle származású bevándorló mind hozzá tett valamit.

¹⁷ Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär, Raimund, 1826

¹⁸ Der Talisman, Nestroy, 1840; egy párizsi vaudeville-darab adaptációja.

Alföldön át az Alpokig – horizontálisan és vertikálisan is – számos elemet spontán módon vegyítő kevercsben gyökerezik a bécsi világszínház.

ORFEUSZ ALÁSZÁLL

Van valami jelképes abban, hogy az opera és az operett története Orfeusszal kezdődött. Monteverdi is, Offenbach is az ő mítoszáat vitte színre, megalapozva egy-egy sajátos nyugati műfajt, amely milliókat vont büvkörébe. Jelképes ez, de talán törvényszerű: Orfeusz, a lantos alakja a zene hatalmát és őserjét mutatja. A reneszánsz idején újra felfedezték, hogy a görög drámákat egykor zenével, énekkel adták elő, az észak-itáliai udvarokban ezt a hagyományt kívánták feléleszteni a mű, az „opera” interpretálásával. De az adaptációval új műfaj született, melyben, Nietzsche szavaival, van valamennyi a dionüszoszi élményből, az újjászületés misztériumából – ha profán módon is.

Már Monteverdi is profán újító volt¹⁹, Offenbach 19. századi „művecskéje”, azaz operettje, az *Orfeusz az alvilágban*²⁰ pedig, ebben az összefüggésben, már az utánzat utánzata volt, nem más, mint egy paródia. Igaz, szerzője nem is tűzött ki komolyabb célt maga elé. Orfeusza modern alak. A cselekmény a jelenre vet fényt, aktuális utalásai váltottak ki hatást. A mítosz emelkedettségéből szinte semmi sem maradt²¹ – az alvilágban eltáncolt kánkán félvilági erotikája szemlátomást le- és meggyőzte még az isteneket is. Offenbach operettjei a mondén Párizsban nagy sikert arattak.

És nemcsak ott: néhány évvel később már Bécs lett az új műfaj fővárosa. Bécs az európai zene fővárosa volt, és a legnagyobbak mellett helyük volt itt a szélesebb közönségnek dolgozó muzsikusoknak is, akik nemegyszer virtuóz módon használták föl a Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Brahms és mások által megalkotott és kikísérletezett formai

¹⁹ Nem Monteverdi írta az első „operát”, de az Orfeusz (L’Orfeo, 1607) az első modern értelemben vett opera.

²⁰ Orphée aux enfers, 1858

²¹ Egy másik Offenbach-mű, a Szép Heléna bemutatójáról Zola így ír: „Az istenek farsangja, a sárba rántott Olümposz, egy egész vallás, egy egész költészet nevetségessé tétele pompás élvezetnek tűnt. Dévaj tiszteletlenség vette meg a bemutató előadások művelt közönségét; végigtapostak a hagyományon, lerombolták az antik szobrokat, Jupiter tökfilkó volt, Mars lehetetlen figura. A királyságból bohózat lett, a hadseregből paprikajancsi.” In: Nana (Budapest, 1975, ford. Vajthó László), 20. old.

elemeket. „A mozarti derű és a schuberti idill helyébe – írja Claudio Magris²² – Strauss és Lehár lép... a művészet és a közönség közti kapcsolat és összhang egészen különleges kulturális légkört hoz létre. Az operett ennek a dekadens csillogásnak a legközvetlenebb és leglátványosabb szintje.”

Johann Strauss, aki nemcsak a keringők királya volt, hanem az operetté is, merített szülővárosa zenei hagyományaiból, továbbá francia szerzők műveiből – például *A denevér*²³ alapjául párizsi darab szolgált. Az egyik szerző, Henri Meilhac nevével nemsokára újra találkozunk, a bemutató pedig a Theater an der Wienben volt, Nestroy nagy sikereinek helyszínén. A bécsi zene és a bécsi színház magához idomította az operettet is. Legjobb darabjai éppúgy képesek voltak megteremteni a mű és a közönség közti összhangot, mint Nestroy varázslatos mutatványai. Ugyanakkor lassan – miközben Európa-, sőt, világszerte népszerű lett – szinte iparszerűen előállított termékké vált. Egyre kevesebbet tartalmazott a népszínmű hagyományos társadalomábrázolásából, frissességéből, szókimondásából.

Az előadások sokszor álközösséget teremtettek, álérzéseket közvetítettek, álproblémákat mutattak be. Egyszerűen szólva giccsesek voltak. Mégis, a közönség, szinte bármilyen áron, el akart andalodni, Kertész Imre szavaival „a tömegbe való beleveszés részeg gyönyörére” vágyott²⁴. Akartak valamit a dionüszoszi élményből. De a giccstől ezt sosem kapják meg. A dózis egyre emelkedett, esténként újabb és újabb műveket fogyasztottak. Hiába. Orfeusz alászállt, és úgy tűnt, soha nem talál vissza az alvilágból.

KÖZÖNSÉG ÉS KÖZÖSSÉG

Az erősen iparosodó birodalomban a közönség jelentősen átalakult. Nemcsak az elit érintkezési formái váltak mindinkább el az egyre öntudatosabb alattvalók kultúrájától, hanem

²² In: A Habsburg-mítosz (Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna, Budapest, 1988, ford. Székely Éva), 36. old. A Monarchia legnagyobb kikötővárosában, Triesztben született Magris az elsők között írt az operetről, elhelyezve a sokáig lenézett és marginálisnak tekintett műfajt a századforduló bécsi kultúrájának koordinátarendszerében. Könyvében (34. old.) idézi Hugo von Hofmannsthal: „Ausztia először a zenéjében lett szellemiséggé.”

²³ Die Fledermaus, 1874; a Le Réveillon című Henri Meilhac-Ludovic Halévy-darab adaptációja.

²⁴ A fiatal Kertész egyébként – kizárólag megélhetési okokból – maga is foglalkozott operettlibrettók írásával.

a gazdasági fejlődéssel és a népességmozgással párhuzamosan kialakulóban voltak a nemzeti kultúrák is, melyek markánsan elkülönülve tették meg első önálló lépéseiket. Ausztria-Magyarországon a modernizáció sokkjához még a merev társadalmi szerkezet és a szőnyeg alá söpört nemzetiségi problémák is hozzájárultak. Ivo Andrić Nobel-díjas író ezt az életérzést, amely a 19-20. század fordulóján még a Béctől távoli provincia, Bosznia-Hercegovina lakóit is hatalmába kerítette, így fogalmazta meg: „Az öregebbek visszasírták még azt az *édes csöndességet*, amelyet a török időkben a köz- és egyéni élet végső céljának és legtökéletesebb formájának tartottak, s amely az osztrák uralom első évtizedeiben még életben volt. De ilyen ember már kevés akadt. A többiek mind hangos, izgalmas és nyugtalan életet kívántak. Élményt szerettek volna, vagy idegen élmények visszhangját, vagy legalábbis izgalmat, változatosságot, tarkaságot, ami az élmény illúzióját kelti... A gramofonok városszerte recsegették, harsogtatták a török indulókat, szerb hazafias dalokat vagy a bécsi operettek áriáit, azoknak a vendégeknek ízlése szerint, akiknek játszották.”²⁵

Cseh, horvát, lengyel – és persze magyar – színházak sora alakult a Monarchiában, ahol a helyi szerzők darabjai élveztek elsőbbséget. A felduzzadt városok heterogén lakossága párhuzamos, versengő világmagyarázatokkal találta szemben magát. Az író Karl Kraus Ausztria válságát univerzálissá tágítva világvégét vizionált. Ahol nem maradt más, csak a játék – a barokk öröksége. Az önreflexió, a visszatekintés. A múzeumszerűség. A régi új és új formákban történő reprezentálása. És az ironia.

Visszatekintve a „boldog békeidők” címkét ragasztották a századvég-századelő korszakára, de ha elmélyedünk Ausztria és Magyarország történelmében, semmi sem tűnik békésnek. A századfordulón milliók vándoroltak ki Amerikába. Elhagyták Európát, viszont kultúráját nem tudták elhagyni. De ők legalább szembenéztek a nem túl sok jóval biztató helyzettel – és a távozással adtak választ a megoldatlan problémákra.

Sokan bizonytalanodtak el a 19. század végén, az életviszonyok radikális átalakulását látva. Nemcsak a mindennapi életkörülmények változtak meg, nemcsak a fizikai világ változása szembesítette napi kihívásokkal az embereket, hanem a fejekben is teljes volt a káosz. A

²⁵ In: Híd a Drinán (Budapest, 1973, ford. Csuka Zoltán), 255. old.

gazdasági fejlődés és a politikai átalakulás fragmentálódást hozott magával. Leszámítva a Monarchia peremén élő kisebb népcsoportokat, a hagyományos életforma megtört.

Az érvényesülés formái megváltoztak, a hagyományosan tagolt társadalom felbomlóban volt. A pénz szerepe megnövekedett, az életszínvonal korábban soha nem látott magasságokba emelkedett, a fejlődés távlatai – a telefontal, a villanyárammal, az autóval, a fényképezéssel, a mozgóképpel és sok más újdonsággal – beláthatatlannak tűntek. Sokan – köztük üzletemberek, hangadó írók, baloldali újságírók és nacionalista politikusok – azt hangoztatták: a kötelékek elvesztése rövidesen a feltétlen szabadság paradicsomába juttatja az embereket. De nem így történt. A modern ember valójában korlátok sokaságát építette föl. A többség szorongott. Megjelentek az öregedő civilizációk állandó vendégei: a dekadencia és a csömör.

A dekadencia a biztos pontok elvesztésekor jelent meg. Más-más dinamikával, de Európában mindenütt ez volt az átalakulás ára. Tunyaságot, megmagyarázhatatlan szorongást, az „Abgrund” érzetét hozta magával. Az Abgrundot, az örvénylő szakadékot: a mélység és zuhanás mámorító és taszító kettősségét. A felfokozott aktivitás, majd a döntésképtelenség, a semmittevés kontrasztját.

Innen ideológiákba lehet menekülni – vagy a színházba. Ami más, mint a hétköznapok: *szórakoztató*. Raimund és Nestroy közönsége még emelkedettségre vágyott – a századvég nézői szórakozni akartak. Ha már nem politizálással vagy hangsúlyosan nemzeti színmű megtekintésével töltötték estéjüket, szintiszta, felhőtlen vidámságot kívántak. Ezért fizettek. A bécsi világszínházban, mint láttuk, minden – transzcendencia, politizálás, komédia, dal és szerelem – egyben volt. Most már többnyire külön-külön szerezték be az emberek mindezt. Néhány mű mégis képes volt áttörni a sokféle korlátot és étellel telíteni a régi mítoszokat.

A mozik elterjedése előtt az operett volt a messze legnagyobb hatású színpadi műfaj²⁶. A bonvivánok, primadonnák, a szubrettek és a táncoskomikusok majdnem olyan népszerűek voltak, mint később a filmsztárok. Ősi, aktualizált népszínházi úr-szolga, férfi-nő szerepköreik százezreknek kínáltak társadalmi igazodási pontokat, szerepmintákat,

²⁶ A Csehszlovákiához tartozó Lőcsén magyar arisztokrata családban született, de Bécsben felnőtt Csáky Móric (Moritz Csáky) Az operett ideológiája és a bécsi modernség című könyve kitűnő összefoglalót ad az operett változó társadalmi megítéléséről, szerepéről, hatásáról, egyúttal az osztrák identitás megfogalmazásának lehetőségeiről (Budapest, 1999, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter).

viselkedéssémákat. Az operettekben volt valami nagyon aktuális, villamosan erotikus, politikus, bizsergetően kétértelmű. Cselekményük és zenéjük a szórakoztatás mellett fontos szerepet játszott a közvélemény formálásában; ezt a mindenre figyelő cenzúrahivatal is tudta. *A cigánybáró*²⁷ például, többek között, a magyaros téma és zene hangsúlyos megjelenítését is szolgálta. A legtöbb operett cseh, lengyel, osztrák és magyar zenei elemeket tartalmazott: a polka, a mazurka, a keringő és a csárdás jól ismert és kedvelt alapelemekké váltak. Az idézetek persze egyszerűsítettek, sematizáltak – de bárki számára könnyen érthető módon fejezték ki tartalmukat. Az álnépies zene és látszatvilág menekülést jelentettek a szorongató valóság elől. Mégis, a jobb operettek ideig-óráig közösséget kovácsoltak a közönségből, amelyik a színházban elfogadta a társadalmi játékszabályokat és rövid időre félretette a vitákat.

Mindez azoknak a művészeknek kedvezett, akik képesek voltak *egy közös nyelvet beszélni*: úgy alkotni, hogy a darab ne csak a bécsi, hanem a budapesti, prágai, leMBERGI, innsbrucki, krakkói, fiumei közönség számára is érthető és élvezhető legyen. A színházban egymás mellett ültek csehek, magyarok, horvátok, románok és lengyelek, akik egyúttal a hierarchikusan tagolt társadalom számos rétegéhez tartoztak a kispolgártól az arisztokratáig. E közönség megérintése igazi bűvészmutatvány volt. Senki sem kényszerítette őket, önként jöttek, mert szerették a zenés darabokat – és nyíltszíni tapssal jelezték őszinte tetszésüket. Óhatatlanul leegyszerűsítéssel, alapkarakterek szerepletetésével, klisék tucatjainak alkalmazásával működött mindez – de működött.

A PROFESSZOR SZÍNHÁZAI

„Hogy végül is mit jelent, ha gazdagság fed el szegénységet, az Bécsben, kísérteties végső virágkorában világosabban mutatkozott meg, mint bárhol és bármikor máshol – írja Hermann Broch²⁸ –; az etikai értékek minimumát olyan esztétikai értékek maximumának kellett volna elfednie, amelyek már nem voltak értékek, és nem is lehettek azok, mert a nem etikai bázison teremtett esztétikai érték önnön ellentéte, nevezetesen giccs.” Broch elutasította az

²⁷ Der Zigeunerbaron, Johann Strauss, 1885

²⁸ In: Hofmannsthal és kora (Budapest, 1988, ford. Györfly Miklós), 91. old.

operetteket, „merő hülyeségnek” nevezte őket. Hugo von Hofmannsthal, a korszak reprezentatív írója néha-néha a megújulás forrását látta bennük. Szöveggönyve alapján²⁹ Richard Strauss „operettet” alkotott – ironikusan legalábbis így nevezte művét. *A rózsalovag*³⁰ ősbemutatóját 1911-ben Drezdában Max Reinhardt rendezte – aki éppen ekkoriban vált a német nyelvterület legbefolyásosabb rendezőjévé és színingazgatójává³¹. Egy évvel később az *Ariadne Naxos szigetén*³² ismét megkísérelte lerombolni a népszórakoztatás és a magas művészet, az opera, az operett és a népszínmű, a komédia és a tragédia egyre magasabb válaszfalait. A közönség akkor nem volt vevő a franciás-olaszos darabra, később viszont – igaz, egyszerűsített változatban – világszerte népszerű repertoárdarabbá vált³³. Igazi Gesamtkunstwerk-ről van szó, színházról a színházban, amely nemcsak művészeti ágakat és stílusokat, hanem Európa sokszínűségét is felvonultatja – tökéletesen más értelemben, mint Wagner víziói.

Hofmannsthal, Strauss és Reinhardt célja a világszínház újjáélesztése volt. Elhatározták, hogy *megrendezik* a világszínházat – túl a merev akadémizmuson és az ipari méretűvé váló szórakoztatáson. És vállalkozásuk, a barokkban gyökerező osztrák Selbstinszenierung³⁴, sikerrel járt. A Salzburgi Ünnepi Játékokat 1920 augusztusában Hofmannsthal *Akárki*jével³⁵ nyitották meg. A tradíció máig él.³⁶ A középkori moralitásjáték visszahozta a színpadra az emelkedettséget és a teljesség illúzióját. Idézőjelben, tudatosan. Az *Akárki* legalább annyira középkori, mint barokk – modern megelevenítése, adaptációja pedig mélyen barokk elgondolásra épül. Ennek létjogosultságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a darab nagyjából száz éve műsoron van a dóm előtti téren.

²⁹ Amely sok franciás elemet tartalmazott – mintha Molière-t Bécsen átszűrve néznénk. Hofmannsthal egyik legjobb darabjában, *A nehézkesben* (Der Schwierige) szintén francia szavakkal és a francia műveltség kliséivel, Bécs és Párizs affinitásával játszik. A két nagy európai civilizáció sajátos kapcsolata – Beaumarchais-tól Straussig, Meilhac-tól Lehárig, Stroheim-tól Renoirig, A játékszabálytól (La Règle du jeu) Jules és Jimig (Jules et Jim), Romy Schneidertől Michael Hanekéig – szinte mindet elmond a kontinensről. De ez egy másik történet.

³⁰ Der Rosenkavalier

³¹ Reinhardt pályájáról lásd Leonhard M. Fiedler könyvét (Max Reinhardt – In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg, 1975).

³² Ariadne auf Naxos, 1912, az átdolgozott változatot 1916-ban mutatták be Bécsben.

³³ 2012-ben a Salzburgi Ünnepi Játékokon az eredeti, százéves darabot játszották – így tisztelgetek az alapítók emléke előtt.

³⁴ A barokkhoz mélyen kötődő szó, az önmenedzselés egy sajátos, nehezen lefordítható formája: önkép kialakítása és ennek másokkal való elhíthetése; egy szerep eljátszása, hatáskeltés és hatásvadászat a ripacszkodás határán, a néző ügyes befolyásolása.

³⁵ Jedermann, 1911, a berlini ősbemutatót is Max Reinhardt rendezte.

³⁶ Nagy színészek sora alakította a címszerepet. Alexander Moissi volt a legelső Akárki, később színre lépett Attila Hörbiger, Curd Jürgens, Maximilian Schell, Klaus Maria Brandauer, Ulrich Tukur és Cornelius Obonya.

A két világháború között, közvetlenül a birodalom összeomlása után újra felelevenedett a régi bécsi tradíció³⁷. Salzburg a világszínház afféle materializálódott helyszíné lett, ahol nemcsak a magas művészetnek áldoztak: „Reinhardt – írja Molnár Ferenc – híres vacsorákat is rendezett... Csaknem mindig magyar gulyást szolgáltak fel csipetkével, hatalmas ezüst tálakban – ez jelképezte Reinhardt magyar állampolgárságát”³⁸.

De Reinhardt – akit mindenki „professzornak” hívott³⁹ – nemcsak az elitnek rendezett. Produkciói soha nem látott tömegekhez jutottak el. Színházai igazi népszínházak voltak. Tökéletes harmóniában építette föl gazdag kiállítású, részletgazdag rendezései nyelvezetét, zenéjét, látványvilágát, melyek a barokk színházra emlékeztetnek – korszerű köntösben. A „professzor” az adaptáció mestere volt. A nézők egy-egy estére az élet totalitásának illúzióját kapták.

Reinhardt sok színházat igazgatott Berlinben és Bécsben, igazi nagyüzemként, professzionálisan. Huszonöt évig, 1905-től 1930-ig vezette a berlini Deutsches Theatert. Ő honosította meg a kamaraszínház intézményét. Berlinben és Bécsben színiiskolákat alapított. 1924-ben átvette a bécsi Theater in der Josefstadtot is, a népszínművek egykori otthonát. Hatása szinte felmérhetetlen; Emil Janningstól Marlene Dietrichig, Gustaf Gründgenstől Leni Riefenstahlig, Elisabeth Bergnertől Conrad Veidtig nagy színészek és rendezők tucatjai alapozták meg nála pályafutásukat⁴⁰.

³⁷ A Salzburgi Ünnepi Játékokban kezdettől van valami hollywoodi. A „legek” fesztiválja: a legjobb színészek, énekesek, zenkarok, a leggazdagabbak, a legismertebbek – köztük, már a 30-as évektől, amerikai sztárok – találkozóhelye. A premierbevonulások is az Oscar-gálákra emlékeztetnek. Reinhardtnak – és később Herbert von Karajannak, aki különböző pozíciókban több mint harminc évig volt a fesztivál vezetője – sikerült elérnie, hogy a boldog keveseknek szánt eseménnyel úgy foglalkozzon a sajtó, mintha tömegrendezvény lenne. Ehhez persze kellett a sajátos osztrák kulturális közeg is.

³⁸ In: Útitárs a száműzetésben (Budapest, 1958, ford. Stella Adorján), 184. old. Máshol nincs nyoma annak, hogy Reinhardt magyar állampolgár lett volna, bár ősei részben Magyarországról származnak. Bécs mellett, Badenben született. A valóban híres vacsorákat, ahol Európa és Amerika elitje találkozott, Reinhardt szállásán, a Leopoldskron-kastélyban rendezték. Később itt forgatták A muzsika hangja (The Sound of Music) című musical filmváltozatát – erről bővebben A hollywoodi világszínház című fejezetben.

³⁹ Így szerepel Szabó István 1981-es Mephistójában is, melyben a főszereplő színész, Hendrik Höfgen modellje a Reinhardt-színész Gustaf Gründgens volt; az Oscar-díjas filmről lásd Az olvasztótégely című fejezetet is.

⁴⁰ A Theater in der Josefstadt, különösen 1933, a náci hatalomátvétel után, a legjobb színészek afféle mentsvárává és elitesapatává vált. Itt játszott Hans Albers, Wilhelm Dieterle – aki később hollywoodi rendező lett –, Egon Friedell – aki később nagy író lett –, Darvas Lili, Bulla Elma, Luise Rainer – aki később kétszeres Oscar-díjas sztár lett –, Peter Lorre – Fritz Lang M-jének főszereplője –, Attila Hörbiger, Paula Wessely és sokan mások. A színházat Otto Preminger, a későbbi nagy hollywoodi rendező igazgatta.

Reinhardt, aki Európában sikert sikerre halmozott, Hollywoodban nem járt szerencsével. A *Szentivánéji álom*⁴¹ filmváltozata, melyben pedig sztárok sora – James Cagney, Olivia De Havilland, Dick Powell, Mickey Rooney – játszott, nem érintette meg az amerikai közönséget. A náci hatalomátvétel után emigrálnia kellett. Ünnepi játékokat tervezett Los Angelesben – de 1943-ban meghalt, terveit már nem tudta megvalósítani. Európában érezte elemében magát – Amerikához nem tudott alkalmazkodni. Amerika világszínházát mások hozták létre.

⁴¹ A *Midsummer Night's Dream*, 1935, Reinhardt rendezőtársa Wilhelm Dieterle volt.

III.

HOLLYWOOD: A KERETEK

Felejtük el egy időre Ausztria-Magyarország kísérteties birodalmi csillogását. A világvégéről szóló pesszimista jóslatokat. A másik pólusra: a fiatal Amerikára figyeljünk, ahol néhány ágrólszakadt, de ambiciózus bevándorló olcsó külvárosi mozikat működtet. A közönség tódul az előadásokra. Az alaphang optimista, hiszen a bevándorlók és leszármazottaik gyakorlatiasan, nyitottan tekintenek a világra. Elhagyták Európát, az egymásnak feszülő, megoldhatatlan ellentéteket, mindazt a ballasztot, amely évszázadok alatt rárakódott kontinensük és szülőhazájuk társadalmára. Boldogulni akarnak az új világban. Magukkal hozott történeteik eltérők, de jó amerikaiak akarnak lenni, gyorsan be akarnak illeszkedni a közösségbe. Alapvetően más itt minden, mint Ausztria-Magyarországon.

A tudós és feltaláló Thomas Edison cége sokáig egyeduralkodó volt a filmiparban. A közép-európai emigránsok gyártással nem foglalkozhattak. Ez Edison joga volt. A feltörekvő vállalkozók azonban nem hagyták annyiban a dolgot. Belevágtak a filmkészítésbe. Ehhez először az ipart kellett megteremteni. Edison New York-i cégétől távol, Kaliforniában létrehozták a filmstúdiókat. Így jött létre Hollywood – a történet innen jól ismert.

A filléres mozik padjain egymás mellett ült a lengyel és az argentin, a török és a kínai, az ír és a magyar bevándorló. Általában keményen dolgoztak, és munka után szórakozásra vágytak. Megbabonázva bámulták a mozgóképet. A mozi valóságossága eleinte szinte bármit érdekessé tett. De a nézők egy idő után másra vágytak. Megrendezett, eljátszott történetekre: érzelmekre. És a közönség sosem téved. Ezt tudta például Zukor Adolf⁴², aki a Monarchia keleti részéből vándorolt ki Amerikába, és Fried Vilmos⁴³ is, aki a Zukor falujától, Ricsétől nagyjából ötven kilométerre lévő Tolcsván született. Előbbi a Paramount Pictures alapítójaként lett ismert (az általa alapított Famous Players Film Company már 1914-től a Paramounton keresztül terjesztette műveit), utóbbi, William Fox néven, a Fox Film Corporationot hozta létre – ebből született meg később a 20th Century-Fox.

⁴² Ezért adta önéletrajzának a *The Public Is Never Wrong* címet (New York, 1953).

⁴³ Az *Encyclopaedia Britannica* szerint Friedként született, Benedek István Gábor cikke (Élet és Irodalom, XLVI. évfolyam, 13. szám, 2002. március 29.) szerint apja neve Fried vagy Friedmann, anyja neve Fuchs volt.

Nem minden stúdióalapító született az Osztrák-Magyar Monarchia területén – de szinte kivétel nélkül mind közép-európaiak voltak. Általában szegény zsidó családból származtak – a Warner-testvérek, a Warner Brothers alapítói Varsó közeléből⁴⁴, Samuel Goldwyn Varsóból, Louis B. Mayer Minszkből⁴⁵, a Universal Stúdiót alapító Carl Laemmle Bajorországból került Amerikába. Az amerikai filmtörténész, Neal Gabler⁴⁶ zsidó – és kelet-európai – perspektívából meséli el Hollywood első évtizedeinek történetét. Én hasonlóan fontosnak – sőt, talán fontosabbnak – tartom a soknemzetiségű Közép-Európa, az egyszerre centrális és periférikus térség történelmének és kultúrájának hatását.

AZ ÉRINTÉS

A siker nem csak annak volt köszönhető, hogy az emigránsok erősek és erőszakosak voltak, hanem annak is, hogy *másfajta* filmeket gyártottak, mint az Amerikában is népszerű Pathé vagy a puritán Edison. Mivel kezdetben mozikat működtettek, alaposan megismerték a közönséget, tudták, milyen típusú, tartalmú filmeket akarnak látni. Az, hogy az új médium ennyire sikeres lett, nekik is köszönhető.

Az amerikai film az egyszerű érzelmek nyelvén beszél, melyet mindenki megért. Meg kell értetnie magát: a különböző kontinensekről és országokból jött bevándorlók, akik éppen angolul tanultak, és az ismeretlen környezetben alkalmazkodtak új hazájukhoz, a mozik sötétjében arra vágytak, hogy a történetek, amiket megnéznék, megérintsék őket. Hatásosan kellett mesélni, de nem bután. Egyszerűen, de életbölcsessel. Meg kellett találni azt a képi és dramaturgiai nyelvet, amit mindenki megért. Az amerikai világszínház – ideillő szóval: a *show business* – ebből az igényből született meg.

⁴⁴ A testvérek közül Harry, Albert és Sam az akkor az Orosz Birodalomhoz, ma Lengyelországhoz tartozó Krasnosielcben születtek, részletek Cass Warner Sperling, Cork Milner és Jack Warner Jr. könyvében (*Hollywood Be Thy Name – The Warner Brothers Story*, Lexington, 1998).

⁴⁵ Eredeti neve Lazar Meir volt, lásd Scott Eyman *Lion of Hollywood – The Life and Legend of Louis B. Mayer* című életrajzát (New York, 2005).

⁴⁶ Gabler *An Empire of Their Own – How The Jews Invented Hollywood* című könyve (New York, 1988) lélektanilag is elemzi az amerikai stúdiórendszer alapítóinak világképét és mentalitását.

A stúdiókat létrehozó vállalkozók – azaz a gyártók: a producerek és a stúdiófőnökök – megteremtették az ipari kereteket, azonban ki kellett dolgozni a történetek elmesélését lehetővé tevő formai elemeket is. Ezeket részben szintén honfitársaik, azaz bevándorlók tették meg, és ők töltötték meg a 20. század első évtizedeiben az amerikai filmeket saját történeteikkel. Így jelent meg a bécsi világszínház, átszűrve és átfogalmazva, Hollywoodban.

Több hullámban érkeztek Európából – főleg Közép-Európából – a színészek, írók, rendezők, díszlettervezők, zeneszerzők. Jöttek a Német és az Orosz Birodalomból és az Osztrák-Magyar Monarchiából – az I. világháború végéig a kontinens közepe e három birodalom között volt felosztva. Jöttek – a jobb élet reményében, vagy éppen kalandvágytól hajtva – a korlátlan lehetőségek hazájába, az új ígéret földjére vágyva, üldöztetésnek kitéve, vagy önként, kényszerűen, vagy azért, mert becsvágyók voltak. A Monarchiához viszonyítva a németek állama sokkal nemzetközpontúbb volt, az orosz pedig merev és diktatórikus. Ausztria-Magyarország e birodalmaknál toleránsabb és nyitottabb volt, amely sokaknak volt vonzó. Bécs kultúrájának hatását – elég csak Reinhardtra és színházaira utalnunk – nemcsak a provinciákban, hanem messze az országhatárokon túl is érezni lehetett. Számos művész értékrendjét, világképét formálta ez a sokszínű – jobb híján osztrák-magyarnak nevezett – kultúra, amit magukkal vittek Amerikába, és ott adaptálták új hazájukhoz.

Részben ők teremtették meg az amerikai álmod, a tisztaszívű lányokkal és bátor cowboyokkal, a kertvárosi házakkal, az igazukért félelem nélkül küzdő polgárokkal, a happy endinggel. Ebben volt valamennyi a bécsi népszínműből és operettből, a sematikus alakokból, a gyorsan beazonosítható idézetekből – és a manipulálásból és öncsalásból is. Továbbá nem kevés a nyugalomra és biztonságra szomjazó, de azt a szülőföldjükön soha meg nem kapó emigránsok és politikai menekültek vágyálmaiból. Történelmi tapasztalataik, gyerekkori emlékeik – még traumáik is – hasznukra voltak. Látták az Abgrundot: a háború borzalmaikat, a forradalmakat, a birodalom összeomlását, a forrongó, veszélyessé vált, történelmi kataklizmákba hulló Közép-Európát. Belenéztek a szakadékba. Sérült társadalmi környezetből kerültek Amerikába; sokszor maguk is sérültek voltak. Ez érzékennyé tette őket, és, bármilyen meglepően hangzik, erőssé és ellenállóvá is. Megéreztek és megértettek sok olyan emberi jelenséget, amitől egy egészségesebben működő állam megkíméli a polgárait és művészeit.

Ismerték a *human touch*, az emberi érintés titkát: a kommunikáció szinte megtanulhatatlan módját és kódjait, amely Ausztria-Magyarország sokféle származású lakója között lételemük, mindennapjaik természetes tartozéka volt. Több nyelven tudtak beszélni – konkrétan és átvitt értelemben is. Határvidékiek voltak, határhelyzetben, társadalmi törésvonalak, népek, kultúrák találkozásánál. Ez sajátos emberi és művészi figyelemre szoktatta őket. A legjobbak képesek voltak arra, hogy kialakítsanak egy mindenki által érthető, *közös nyelvet*. Megérezték, mire vágnak a nézők, mik az álmaik, kivel és mivel azonosulnak, mikor szorul el a szívük, mikor szögezi őket a székhez az üldözés izgalma, mikor és mitől félnek és mikor nevetnek megkönnyebbülten. Tudtak az érzelmek nyelvén, ezen a ritka, egyszerre egyetemes és partikuláris nyelven beszélni. És amit megalkottak, egyformán szólt szinte mindenkihez.

Ha csupán egy érdekes technikai eszköz lett volna, a film nem válik a legnépszerűbb, az egész 20. századot meghatározó művészeti ággá. Ehhez több kellett: a technika újszerűségén és pillanatnyi varázsán túl az, hogy villamos, szinte érzéki kapcsolat jöjjön létre a nézők és a film között. A mozi sötétjében a közönség úgy érzi, a lefényképezett, valóságosnak ható realitással, a lét teljességével szembesül – és a néző éppúgy alakítja a filmművészet történetét, mint az alkotók. Az adaptáció metamorfózisában született meg az új művészeti ág, szabályai – felhasználva a színház, a cirkusz, a képzőművészet, a fotóművészet, az opera, az operett eszköztárát – a közönséggel való folyamatos kölcsönhatásban alakultak ki. Azok a műfajok lettek a meghatározók, ahol a nézők érezték: a film róluk szól – és azok a művészek lettek sikeresek, akik megérezték, mi kell a közönségnek. Sokszor az alkotók sincsenek tisztában azzal, hogyan érik el ezt a mesébe illő hatást. Az érintés: csábítás. A csábítás titokzatos képesség. Van benne valamennyi isteni is.

Az emigránsok sok mindenben nem értettek egyet, de végül képesek voltak egy nyelven beszélni. Közép-Európából, főleg származásuk miatt, elüldözték őket. Egy kudarcot vallott soknemzetiségű birodalomból egy sikeres soknemzetiségű birodalomba kerülve, paradox módon, szülőföldjükhöz hasonló környezetben találták magukat. Volt azonban egy lényeges különbség: Amerika új állampolgárai, a bevándorlók milliói nem elkülönülni akartak, nem független nemzetállamokban akartak élni, hanem a céljuk a mielőbbi és feltétlen asszimiláció volt. A film nemcsak eredeti és modern művészeti ág volt, hanem *demokratikus* is: mindenkihez szólt, nyelvét mindenki értette.

Míg Európában a 19. század második felétől főleg kudarctörténeteket alkottak, Amerikában nem csak a nagyobb bevétel miatt fejeződtek be optimistán a filmek. A tiszta lappal induló társadalom ezt másképp el sem tudta volna képzelni. Hollywoodban a történelem fogságából kikerült céltudatos egyén áll a filmek középpontjában, aki maga alakítja a sorsát. Egy európai fanyar iróniája és szomorú, keserű mosolya csak ideig-óraig lehetett sikeres – bár egy másfajta világmagyarázat, mint látni fogjuk, újra és újra előbukkan az amerikai film története során. A legnagyobb sikert mindig azok érték el, akik alkalmazkodtak. Azok lettek hangadók, akik a legtöbb nézőhöz tudtak szólni. A kívülállókat elismerték, de fokozatosan kiközösítették Hollywoodból. Mert a show-nak mindig folytatódnia kell.

IV. JÁTÉK A SÉMÁKKAL

A *Játék a kastélyban* című Molnár Ferenc-darab alapötlete állítólag Bécsben, a Hotel Imperialban született meg, amikor az író meghallotta feleségét, Darvas Lilit az ajtó mögött, a szomszéd szobában, amint éppen szerelmet vallott valakinek – de mint kiderült, Darvas, a Reinhardt-színésznő csak próbált. Játéka olyan hitelesnek és szenvedélyesnek tűnt, hogy Molnár egy pillanatra elhitte: felesége valóban megcsalta⁴⁷.

A *Játék a kastélyban* több szempontból is jellemző darab, ha úgy tetszik, kulcsmű. A premierje Budapesten volt 1926-ban, aztán nagy siker lett Bécsben, nem sokkal később szerte Európában, majd – a neves angol szerző, P. G. Wodehouse fordításában – a Broadwayn. Nehezen meghatározható bécsi-budapesti miliője vállaltan a francia bulvárdarabokat idézi. Szellemes párbeszédei, a néhány percenként elsütött aforizmák, a polgári társadalmi közegben játszódó, tökéletesen közérthető cselekmény szórakoztat, és virtuóz módon játszik is a több százszor felhasznált drámai sémákkal.

Különösen hangzik, de úgy tűnik, hogy a budapesti Molnár a *legbécsibb* írók egyike: nála a játék sokszor éppen a drámai helyzet elkerülését szolgálja, mégis élvezetes és izgalmas marad. Egyfajta rituálé révén hősei – *A testőr*, a katonatiszt az *Olympiában*, Norrison az *Egy, kettő, háromban*, a *Játék a kastélyban* drámaírója – nagy önfegyellemmel leküzdik vad harci kedvüket. Másképp, a formákra kínosan ügyelve, finom eszközökkel küzdenek, és általában győznek – de legalábbis elkerülik a tragédiát⁴⁸.

⁴⁷ Lásd: *Játék a kastélyban* (Budapest, 1991), 12. old.

⁴⁸ A *Liliom* nem ezt a mintát követi – ebből a szempontból is kivételes mű. A világsiker talán a kongeniális fordítónak, Alfred Polgarnak is köszönhető: a cselekményt áthelyezte a bécsi Práterbe, prologust illesztett a műhöz, ami a Theater in der Josefstadtban 1913-ban óriási sikert aratott. A *Liliom* Magyarországon és Ausztriában a színpadok állandóan játszott darabja, a 20. század egyik meghatározó műve. Az író nem engedélyezte Giacomo Puccininek, hogy operát komponáljon a mű alapján – a visszautasítást állítólag így indokolta: „Azt akarom, hogy Molnár *Liliomára* emlékezzenek, ne Puccini *Liliomára*.” (In: Anne Edwards: *The DeMilles – An American Family*, London, 1988, 183. old.: „I want it to be remembered as Molnár’s *Liliom*, not as Puccini’s *Liliom*.”) Lehár, Gershwin és sokan mások is megzenésítették volna a darabot, de Molnár hajthatatlan maradt. Sok évvel később, sokak meglepetésére, mégis hozzájárult, hogy elkészüljön a musicalváltozat – ami Közép-Európában szinte ismeretlen, az angol nyelvű országokban viszont a legtöbbit játszott zenés művek közé tartozik. *Liliomból* Billy Bigelow lett, dalait milliók dúdolják. 1999-ben a *Time* magazin szavazásán a *Carousel* a 20. század legjobb musicaljének választották. 1956-ban, Henry King

A *Játék a kastélyban* drámaíró főhőse kis színdarabot rögtönöz, hogy egy fiatal, féltékeny zeneszerzőt meggyőzzön: színésznő szerelme nem csalta meg egy neves, idősebb színésszel, miközben egy operett előadására készülnek. Színházat látunk a színházon belül – és Molnár mindezt egy harmadik, álfrancia dramolett beiktatásával még tovább csavarja. Mindebben sokszáz évnyi civilizáció van, lepárolt bölcsesség, lemondás, de derű is. Inkább illik egy régi birodalom fővárosához – Bécshez –, mint egy feltörekvő, amerikai stílusban fejlődő új metropoliszhoz – Budapesthez.

A cselekményt a főszereplő alakítja. Nem reagál, hanem irányít. Okos és fölényes, aki tudja, mit akar. A végén egyedül marad. Tudja – és ezért érez is valamennyi keserűséget –, hogy a hazugság, a csalás néha elkerülhetetlen: mert az illúzió többet ér, mint a nyers igazmondás⁴⁹. Molnár a sémák alapján történő meseszöveg virtuóza. Vérbeli színházi emberként tudja, hogyan kell *irányítani* a közönség figyelmét, mikor kell gyorsítani, lassítani, ismeri a csend és a szünet hatalmát, tudja, mikor kell nyíltan beszélni és mikor sejtetni – mert a színpalak és az ajtók mögött játszódó jelenetek – és majd Ernst Lubitsch filmjét elemezve látunk néhány ilyet – néha sokkal izgalmasabbak, mintha mindent látnánk.

A fentiekből sok elem visszaköszön az amerikai filmekben. A hollywoodi film – még a vígjátéktól távol eső műfajokban is, a történelmi drámától a bűnügyi filmig – játszik. Hazudik, de többnyire elegánsan. Illúziókat ábrázol, de többnyire játékosan. Adaptál, éppúgy, mint Bécs és Budapest; Párizs mintha osztrák-magyar közvetítéssel került volna Hollywoodba.

Molnár Ferenc pályáját francia bulvárdarabok és operett-szövegek fordítójaként kezdte. Számos kitűnő technikával megírt, népszerű művet ültetett át magyarra, és közben megtanulta a jelenetek, a dialógusok, a jellemelek felépítésének mesterségét, azokat a formai elemeket és trükköket, amiket később – igazi, játékos virtuózként, néha kiforgatva, kicsavarva, idézőjelbe

rendezésében filmesítették meg. A *Carousel*, Richard Rodgers és Oscar Hammerstein II 1945-ben bemutatott műve Budapestről Maine-be helyezi a cselekményt. A librettista Hammerstein és a zeneszerző Rodgers is német-amerikai családból származtak. Számos világsikeret alkottak. Rodgers 1934-ben részt vett a Lubitsch-féle *A vígjáték* zenei munkálataiban. David Lehman *A Fine Romance* című könyve (New York, 2009) zsidó (és közép-európai) perspektívából tekinti át az amerikai dalok (és musicalek) aranykorát. Kurt Ganzl háromkötetes műve, a *The Encyclopedia of Musical Theatre* (New York, 2001) minden részletre kiterjedő összefoglaló.

⁴⁹ Példa egy keserűen szellemes párbeszédre a főszereplő drámaíró és a drámai helyzetet előidéző naiva között: – Én beveszem az egész veronált, ami nálam van. – Az kevés. – Tíz gramm. – Nem a veronál kevés. Az ön halála kevés a megoldáshoz. – In: *Játék a kastélyban* (Budapest, 1991), 78. old.

helyezve – a saját darabjaiban is felhasználta⁵⁰. Nyomában a másod- és harmadvonalbeli írók tucatjai ontották a bécsi és budapesti színdarabokat. Sokat közülük megfilmesítettek Amerikában.

Amerika filmipara az I. világháború után lett egyeduralgoló. Európa nemzetállamainak háborúja tette lehetővé Hollywood felemelkedését. Az amerikai filmek középpontjában, lényegében bármilyen műfajról is van szó, egy határozott hős és különböző próbatételek, akadályok legyőzése áll – a szinte elmaradhatatlan szerelmi szál mellett. A témák és dramaturgiai hatáselemek irodalmi és színházi eredete, különösen a vígjátékoknál és a musicaleknél, egyértelmű.

A legsikeresebb és legeredetibb emigráns talán Ernst Lubitsch volt. Gyorsan alkalmazkodott. Mély életbölcsessel tette mindezt, és közben át is formálta: bizonyos értelemben a maga képére szabta az amerikai vígjátékot. Hatott kortársaira és utódaira, Preston Sturgestől Billy Wilderig, Sam Mendesig és Quentin Tarantinóig. Lubitschnál számos Molnár Ferenc-i elem köszön vissza – az élen a híres, csavaros „Lubitsch touch”-csal. A róla szóló fejezetben kifejtünk ebből néhányat. A legfontosabbak a következők:

- a francia eredet: számos bécsi és budapesti bulvárdarab és operett párizsi színmű adaptációja
- háromfelvonásos dramaturgia
- a cselekményt sokszor a főhős mozgatja
- közérthetőség: a fő fordulatokat egyértelműen rögzíteni kell
- a jellemkomikumot leginkább a párbeszédnek közvetítik
- a helyzetkomikum kifinomult, a civilizációs gesztusok kifigurázására épül
- a jelenetek virtuóz felépítése: két, sőt három csavarral, meglepetésekkel, irányváltással tartják fenn a néző figyelmét
- a játék illúziót ad, a lélekrajz nem túlságosan elmélyült, de nem is felületes

⁵⁰ A Molnár-darabban a drámaíró így utal a francia kapcsolatra: – És őszintén megvallva, életemben annyit loptam a franciáktól – illik, hogy végre én is adjak nekik valamit. – In: Játék a kastélyban (Budapest, 1991), 94. old. A francia hatásról (így például Lubitsch „stúdió-Párizsáról”) lásd a Lubitsch tortája című fejezetet is.

- gyakoriak a kétértelműségek, a színpalak mögötti játék, a közönség ingerlése, a közös játékba való bevonása

Miben rejlik a „közép-európaiság”? Részben a fent felsorolt dramaturgiában gyökerezik, melyeket a párizsi nyomán a bécsi és a budapesti bulvár, a polgári dráma, a vígjáték és az operett használt. Az emigránsok ehhez hozzátették történelmi tapasztalataikat és a történetmesélés mindenki számára érthető, nemzetekfeletti kódjait, melyet a soknemzetiségű Közép-Európában tanultak meg. Ez tartalmaz valamennyit az életbölcsestől, melyet a deformálódott európai társadalmak állampolgárai – és érzékeny művészei – kénytelenek voltak megtanulni. Van benne valamennyi az újrakezdés vágyából, a túlélési vágyból és kényszerből – és ennek a mélyén, talán a traumák emlékeként, ott a túlélés keserősége is, a *minden megtörténhet* tudata.

Most vessünk egy pillantást előbb a századfordulós Monarchiára, ahol egy becsvágyó zeneszerző éppen operettje bemutatóját várja, aztán a némafilmkorszak Hollywoodjára, ahol egy bécsi születésű rendező a fenti zeneszerző művét filmesíti meg, majd a korai hangosfilmkorszak Hollywoodjára, ahol egy másik közép-európai rendező ismét megfilmesíti ugyanezt a művet. Három különböző történetet fogunk látni, melyeket különböző módon, de ugyanazokból az összetevőkből állítottak össze. A múlt három töredékét helyezzük egymás mellé, három adaptációt, melyek egymás mellett és egymás fényében talán más megvilágításba kerülhetnek.

Az adaptációk története mindig beszédes⁵¹, mert ez a modern kor egyik legsokatmondóbb és legárulkodóbb kifejezési formája. Lehár Ferenc operettje az Osztrák-Magyar Monarchia egyik

⁵¹ Jó példa lehet erre a *My Fair Lady* című musical története. A Londonban játszó brit musical dalait egy bécsi-berlini zeneszerző, Frederick Loewe szerezte. Loewe Berlinben született, bécsi szülőktől. Apja, Edmond Löwe A vígjáték 1906-os berlini bemutatóján Danilót alakította. (Részletek Gene Lees könyvében: *The Musical Worlds of Lerner and Loewe*, Nebraska, 2005, 9-25. old.) A filmjogok egy titokzatos magyar producernél voltak, Gabriel Pascalnál, aki az eredeti Bernard Shaw-darab, a *Pygmalion* néhány elemét – így a befejezést is – megváltoztatta. Az aradi születésű Pascal az 1930-as évek közepén szerezte meg a *Pygmalion* jogait, melynek 1938-as moziváltozata, Leslie Howard főszereplésével (Howard anyja brit volt, apja magyar zsidó; Londonban született Leslie Steiner néven, részletek Estel Eforjan életrajzi könyvében: *Leslie Howard – The Lost Actor*, Middlesex, 2010, 2-9. old.), nagy sikert aratott. Pascal javaslatára – és általános elképzelésre – került a filmbe a „Lenn délen édes éjén édent remélsz” („The rain in Spain stays mainly in the plain”) angol nyelvtörő, és ő alkotta meg Kárpáthy Zoltán alakját is, aki a film báljelenetében a finom hölgyé vált virágáruslány kínosan választékos, kissé idegenszerű beszédmodora mögött magyar származást sejt. Ezzel játékosan és kétértelműen utalt mester-tanítvány kapcsolatára is Shaw-val. A legendásan morózus Bernard Shaw

legsikeresebb és legjellegzetesebb művészeti alkotása lett, *A víg özvegy* igazi kultuszművé vált, különösen az angolszász kultúrában. Talán véletlen egybeesés, hogy Erich von Stroheim is és Ernst Lubitsch is megfilmesítette az operettet – a maguk képére adaptálva a művet. Talán véletlen egybeesésről van szó, mindenesetre a karrierék és az adaptációk elemzése rávilágíthat Közép-Európa és Hollywood néhány kapcsolódási pontjára. Kezdődjön az első felvonás!

mindezeket a változtatásokat és kiegészítéseket elfogadta Pascaltól, sőt, állítólag zseninek nevezte őt. Így került a mélyen angol darabba néhány mélyen közép-európai elem, a travesztia, a szerepjátszás és az alkalmazkodásvágy így vált a brit, majd az amerikai adaptáció hangsúlyos elemévé. A Pygmalion-film világsikere után a Time magazin a magyar producert beválasztotta a világ legbefolyásosabb emberei közé. Valerie Pascal könyve (*The Disciple and His Devil*, New York, 1970) elképesztő karriertörténet. A musicalváltozatot Pascal Shaw halála után, 1950-ben rendelte meg Alan Jay Lerner librettistától és Loewe-től, de Pascal is halott volt már, amikor a *My Fair Lady* címre keresztelt musicalt 1956-ban bemutatták. A musical filmváltozatát kilenc évvel később a magyar származású George Cukor rendezte.

ELSŐ FELVONÁS

LEHÁR

I.

KATONAZENE

Erzsébet császár- és királynéről nevezték el a Duna-hídat, amely Szlovákiát és Magyarországot köti össze Komáromnál. A város legrégebbi része a Városházával és más középületekkel az I. világháború után, miután feldarabolták Ausztria-Magyarországot, Csehszlovákia része lett, déli, kisebbik fele – korábban nem több, mint egy révfalu – Magyarországé maradt. A hídon való átkelés ezért határátkelés is. Az Európai Unióban ez csupán szimbolikus (nincs határellenőrzés, a híd közepén egy tábla jelzi a folyó sodorvonalát, azaz az államhatárt), de évtizedekig valóság volt, elválasztva családokat és hajdan szervesen összetartozó területeket. A nyári alkonyban mindez illúziónak tűnik a szűk, patinás hídon, éppúgy, mint a várost körbeölelő erődök fel-felbukkanó nyomai. Ez az erődrendszer egykor a legnagyobb volt a Monarchiában. A hanyatló birodalomnak nem volt szüksége erre; az idő már a 19. század végén is túllépett az efféle védelmi szisztémákon – a 20. században pedig végképp mementóvá vált.

A folyón átkelve, a híd lábánál rögtön egy szoborba botlunk. Nem hadvezér vagy politikus tiszteletére, nem ideológiák rettenthetetlen harcosának emelték, hanem egy zeneszerzőnek, aki éppen itt született. Kis, már lebontott szülőháza helyén park van, közepén áll a szobor, az eklektikus Grand Café mellett, amely a sokszínű lakosság népszerű találkozóhelye volt. A kávéház a határ mellett, az elfelezett város peremén, már rég zárva. Helyén a „Hell”, azaz pokol nevet viselő játékterem van, bárral és játékautomatákkal. Itt, ennek a szomszédságában született Lehár Ferenc.

A földszintes ház alig száz év alatt szoborrá, a kávéház fémes gépzenét játszó szerencsejáték-barlanggá transzformálódott. Van ebben valami pokoli, ugyanakkor természetes is. A város kis múzeumában fényképek tucatjai emlékeztetnek arra, milyen kedélyes estéket tölthettek itt a városlakók és a kikötő utasok. A folyók és fontos utak találkozásánál fekvő Komárom az

egyik legfontosabb magyarországi katonai bázis és dunai átkelőhely volt évszázadokig. És hol máshol kezdődhetne történetünk első felvonása, mint egy átkelőhelyen?

A legenda szerint a család őse egy Le Harde nevű francia katonatiszt volt, aki a napóleoni harcok idején beleszeretett egy morva parasztlányba és a háború végén nem tért vissza Franciaországba, de minderre nincs semmi bizonyíték. Annyi bizonyos, hogy Lehár katonazenész apja elnémetesedett morva, anyja elmagyarosodott német volt, fiuk Magyarországon születtek – mi sem példázhatná jobban Európa népeinek természetes kavalkádját és a Monarchia nemzetiségi viszonyait. A Lehár-család a kikötővárosból előbb Pozsonyba, aztán Sopronba, végül Budapestre költözött. A fiatal Lehár eleinte csak magyarul tudott, de hamar németül és csehül is megtanult – zenei tanulmányait pedig nem Budapesten vagy Bécsben, hanem Prágában végezte⁵². Még húszéves sem volt, máris nyelvek, mentalitások, dallamok útvesztőjében találta magát. Később katonazenekarok és tengerészenekarok karmestereként bejárta szinte az egész Monarchiát. A népszerű ezredmuzsikusként fellépett bálók, hétvégi korzózáások, városi ünnepek alkalmával is – a fiatal muzsikusként, aki közben operákkal és „komoly” darabokkal próbálkozott, alaposan megismerhette a közönséget.

Ami mindenütt ugyanaz és mindenütt más. Másképp kell játszani Boszniában és Losoncon, Bécsben és Abbáziában, Budapesten és Brünben. Lehár figyelte az embereket: mit, hogyan, milyen sorrendben, milyen hangszerelésben akarnak hallani, hol kisebb, hol nagyobb a taps, hol andalodnak el a hallgatók, hol fordítanak unottan hátat, hol verik kezükkel szenvedélyesen a taktust. Sokat tanult az emberekről és érzelmeikről, de zeneszerzői próbálkozásai egyelőre nem arattak átütő sikert.

⁵² Lehár származásáról, családjáról, fiatalkoráról lásd Otto Schneidereit (Lehár, Budapest, 1988, ford. Meller V. Ágnes, 8-25. old.) és Ernst Décsey (Franz Lehár, Hamburg, 2013, 13-29. old.) könyveit.

A KOR HANGJA

Egy francia darab librettó-átirata hozta meg végre az elismerést. Victor Léon⁵³ és Leo Stein⁵⁴ Henri Meilhac *A követségi attasé*⁵⁵ című művét adaptálták⁵⁶ – zeneszerzőnek azonban nem Lehárt szemelték ki. De a két neves szövegkönyvíró elégedetlen volt az addig elvégzett munkával, így kapott mégis esélyt a becsvágyó Lehár, aki gyorsan megkomponálta az operettet – és kitalálta a különös címet is. *A víg özvegy*⁵⁷: ez magában hordozza a dekadenciát, a kétértelműséget, ugyanakkor az iróniát is. Fő témánkhoz illően librettója is a csábításról és az érintésről szól.

Karczag Vilmos⁵⁸, a bécsi Theater an der Wien igazgatója nem bízott az új mű sikerében⁵⁹, de a két főszereplő, Mizzi Günther⁶⁰ és Louis Treumann⁶¹ a színészek csalhatatlan ösztönével megérezték, hogy nagyot alakíthatnak. Karczag tucatműre számított – Bécsben akkoriban szinte hetente mutattak be új zenés darabokat. Egy komáromi születésű zeneszerző, egy lengyeli és egy szenicei születésű szövegíró, egy warnsdorfi és egy bécsi születésű színész és egy karcagi születésű színigazgató: a birodalom különböző pontjairól jöttek Bécsbe. Sokban nem értettek egyet, de végül képesek voltak egy nyelven beszélni. És egy-egy mű, ritkán ugyan, de képes egyformán szólni szinte mindenkire. Ez általában nem tudatos, sokszor az alkotók sincsenek tisztában azzal, hogyan érik el ezt a mesébe illő hatást. A bemutató estéjén, 1905 decemberében ezt kevesen érezték. Az, hogy a látott és hallott mű nemcsak

⁵³ Hirschfeld Viktorként született, egyes források szerint Szenicén, Pozsony mellett, mások szerint Bécsben, egy rabbi gyermekeként, Magyarországon nőtt fel; népies színműveket és számos librettót írt. 1940-ben halt meg Bécsben. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1915-1950, Bécs, 1965, 2. kötet

⁵⁴ Stein Lembergben született, Johann Straussnak és Kálmán Imrének is írt librettókat. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1915-1950, Bécs, 1965, 13. kötet

⁵⁵ L'Attaché d'ambassade; a rendkívül termékeny Meilhac művét 1861-ben mutatták be Párizsban. Meilhac műve alapján nemcsak Johann Strauss A denevérje készült, hanem számos opera- és operettlibrettót is írt Offenbachnak, Halévynek és Bizet-nek; Ludovic Halévyvel együtt ő alkotta a Carmen szövegkönyvét is.

⁵⁶ A Meilhac-darab Marsovie, egy kis, képzeletbeli szláv állam párizsi követségén játszódik, középpontjában elsősorban szerelmi rivalizálás áll egy gazdag özvegygel, egy párizsi sármórral és egy léha diplomatával. A német változatban egy fiktív német kisállam követségén zajlott a történet.

⁵⁷ Die lustige Witwe

⁵⁸ Szolnok mellett, Karcagon született; 1901-ben vette át a száz éves Theater an der Wien, több mint húsz évig igazgatta. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1915-1950, Bécs, 1965, 3. kötet

⁵⁹ A mű keletkezésének, bemutatásának körülményéről lásd Otto Schneiderei könyvét (Lehár, Budapest, 1988, ford. Meller V. Ágnes), 70-88. old.

⁶⁰ Csehországban, Warsdorfban született; pályafutását Nagyszebenben kezdte.

⁶¹ Bécsben született zsidó családban; 1935 után nem játszhatott többet, Lehár és mások is megpróbálták megmenteni a deportálástól, de 1942-ben koncentrációs táborba került. 1943-ban halt meg Theresienstadtban. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1915-1950, Bécs, 1965, 13. kötet

szórakoztató, hanem kivételes is – mert megragad valami alapvetően érvényeset a korból és a világból, és megérinti a közönséget –, néha csak lassan, hónapok, esetleg évek alatt válik nyilvánvalóvá. Ez történt *A víg özvegy* is

„Mindaz – írta a kritikus és író, Felix Salten⁶² –, ami napjainkkal valahogy együtt rezdül, együtt dudorászik, amit olvasunk, gondolunk, fecsegünk, s az, hogy milyen új ruhákba öltöznek érzéseink – mindez felcsendül, felrezdül ebben az operettben. Lehár mai ember... ő szabja meg lépteink ritmusát.”⁶³ Nem mindenki volt lelkes: Karl Kraus szerint az egész Bécsben dúdolt keringődallam nem más, mint „holmi bosnyák nóta, melynek hangszerelését egy zenész-örmester ügyeskedte össze”, és az operett – úgy általában – az „elme szégyene”⁶⁴. A közönség füttyült erre. A darabot a lagymatag első előadások után minden este telt házzal játszották, a hangulat hétről hétre pezsgőbb lett, a jegyeket hónapokra előre eladták. 1906-ban bemutatták Hamburgban és Berlinben, 1907 nyarán Londonban, néhány hónappal később New Yorkban, 1909-ben Párizsban. A premier után alig néhány évvel több ezerszer, a 20. század folyamán több százezerszer adták elő *A víg özvegy* világszerte. A lemezfelvételekből több mint ötvenmillió példányt adtak el. A keringő kottája ott volt szinte minden európai polgárcsalád zongoráján. *A víg özvegy* után jött csak az igazi nagyüzem: Bécs ontotta az operetteket, melyeket szinte minden kontinensen játszottak. A termelés valóban ipari méreteket öltött.

Már 1907-ben készült egy ötperces svéd film⁶⁵ *A víg özvegy* alapján. A főszereplő, Emma Meissner Stockholmban is nagy sikerrel játszotta a címszerepet⁶⁶. Kertész Mihály 1918-ban Magyarországon készített némafilmje nehezen hozzáférhető, a főszerepeket Berta Valeo és Várkonyi Mihály⁶⁷ játsszák. Erich von Stroheim 1925-ös és Ernst Lubitsch 1934-es filmváltozatai azonban világhírűek lettek. A következőkben ezeket fogjuk elemezni. De előtte meg kell ismernünk *A víg özvegy* cselekményét – és mivel mind a Stroheim-, mind a

⁶² Pesten született, neves bécsi kritikus lett. Ő írta a *Bambit*, amit Walt Disney filmesített meg.

⁶³ In: Otto Schneidereit: *Lehár* (Budapest, 1988, ford. Meller V. Ágnes), 78. old.

⁶⁴ In: Otto Schneidereit: *Lehár* (Budapest, 1988, ford. Meller V. Ágnes), 80. old.

⁶⁵ *Den glada änk*

⁶⁶ *A Time* magazin 1934. október 22-i száma szerint 1912-ben is készült egy kétékercses amerikai film *A víg özvegy* alapján Alma Rubens és Wallace Reid főszereplésével, de ennek máshol nincs nyoma.

⁶⁷ A kolozsvári színész később Victor Varconi néven neves amerikai karakterszínész lett, többször is játszott C. B. DeMille-nél, Frank Borzage-nél. 1942-ben Ingrid Bergman és Gary Cooper oldalán *Primitívot* alakította az *Akiért a harang szólban* (*For Whom The Bell Tolls*, 1943), a Hemingway-regény filmváltozatában.

Lubitsch-film alkotói meglehetősen szabadon bántak a sztorival, a követhetőség érdekében a következő fejezetek elején röviden majd e adaptációk tartalmát is összefoglaljuk.

II.

HANNA ÉS DANILO: A LEHÁR-FÉLE LIBRETTÓ CSELEKMÉNYE

Pontevedro párizsi követségén bált rendeznek, melyen jelen van Glavari Hanna is, aki a csőd szélén álló kis közép-európai hercegség leggazdagabb polgárának számít. Mirko Zeta, a követ és a pontevedrói diplomácia célja az, hogy a gazdag özvegy ne idegenhez, hanem honfitársához menjen férjhez és pénze az országban maradjon. Danilót, a követség diplomatáját szemelték ki Hanna meghódítására. Nem tudják, hogy a férfi már ismeri a nőt, Pontevedróban régebben rövid szerelmi románc bontakozott ki köztük, de akkor ez nem teljesedhet be: az arisztokrata Danilo nem vehette el Hannát, a szegény lányt, így akkor elváltak útjaik. Most a bálon újra találkoznak. Minden férfi Hannát akarja – a pénzéért, és nem önmagáért: eszéért, szépségéért. Danilo a bálon nem kezdeményez. Őszintén szereti Hannát, éppen azért nem akar hozományvadásznak tűnni, és beállni a hódolók sorába. Emlékeik és sérelmeik is élnek még. Egy félreértés következtében azt kell hinnie, hogy Hanna a francia gróf, Rosillon szeretője. A gróf valójában a követ feleségével, Valenciennes-nel volt kettesben, az özvegy csak barátnőjét segítette ki a csávából, amikor helyét cserélt vele, megmentve őt a lelepleződéstől. Rosillon megkéri Hanna kezét, Danilo pedig elkeseredetten a Maxim's, a híres mulató táncoslányainál: grizettjeinél vigasztalódik. Hanna később bevallja Danilónak, hogy csak Zeta, a követ házasságát akarta megmenteni, és esze ágában sincs összeházasodni Rosillonnal. Zeta azonban továbbra is féltékeny feleségére, hűtlenséggel vádolja. El akar válni tőle, hogy elvehesse Hannát. De az özvegy közli, hogy amennyiben újra megházasodik, elvesz az öröksége. A haszonleső Zeta visszavonja ajánlatát, Danilo pedig szerelmet vall Hannának. A víg özvegy végül bevallja, hogy pénze nem vész el, hanem férjére száll. A szerelmesek összeházasodnak.

III.

KERINGŐ, SANZON, NÉPDAL

A Lehár-operett librettója meglepően és üdítően egyszerű. A cselekményt szinte minden újabb bemutató előtt átírják, adaptálva az adott helyszínhez, aktualitásokhoz. De a lényeg többnyire változatlan marad: egy okos és öntudatos nő képes arra, hogy a férfiak uralta világban rangot és vagyont szerezzen, majd – kis asszonyi trükkel – az igazi, őszinte szerelem is az övé lesz. A nő irányítja a cselekményt, nem a férfi – és a nő ráadásul alacsonyabb társadalmi osztályból származik. Ez társadalmilag és a műfaji klisék szempontjából is radikálisan új volt 1905-ben. A siker titka, legalább felerészben, ebben rejlik. A siker másik fele természetesen a zenének köszönhető. A librettó egyszerűsége kényelmes és praktikus keretet teremt ahhoz, hogy a férfi és a nő e *modern* történetét zenében elmondva élhessük át.

A híres keringő zenéje és szövege pontosan kifejezi a mű lényegét. A dallam és a „Szeress / Szeretsz”⁶⁸, a kívánás-kérés, a feszült várakozás és az elfogadás-odaadás, a beteljesülés tisztán és egyszerűen jelenik meg. Három percnyi zenében minden benne van. Ennél univerzálisabb dalt és történetet alig lehet alkotni. Az első felvonásban elhangzó Vilja-dal balkáni-népies dallamai Hanna gyerekkorát idézik, Danilo Maxim’s-sanzonja pedig Párizst és Offenbachot, a mulatók világát. A balkáni, cseh, magyar, osztrák, francia elemek Lehárnál a legnagyobb természetességgel és könnyedséggel keverednek⁶⁹.

⁶⁸ „Hab mich / lieb... Du hast / mich lieb”

⁶⁹ Bartók Béla ugyanekkor, 1904-5-ben fordult a népzene felé és kezdett dalokat gyűjteni.

1. INTERMEZZÓ: A JÖVŐ ORSZÁGA

Pontevedro, afféle Tündérország⁷⁰ párizsi követségén játszódik az operett – így kötve össze centrumot és perifériát. A fő téma a csábítás mellett éppen két világ értékrendjének ütköztetése. A minta Montenegró, a 19. század második felében függetlenné vált kis balkáni ország volt. Lehár Ferenc soha nem járt Cetinjében, Montenegró fővárosában, és a librettó írói sem. De a darab nem is a valóságról szól, még akkor sem, ha több ponton meglepő egyezések vannak nevekkal, városokkal, eseményekkel⁷¹.

Ez az ország, bár fiktív, nagyon is konkrét: a *nemzetállamot* szimbolizálja. A csőd szélén áll, provinciális másolatkultúra és népies vidékiesség furcsa keveréke jellemzi. Ausztia-Magyarország lakóinak egy része arra vágyott, hogy nemzetállamban éljen – a független Csehországban, Horvátországban, Romániában –, míg a birodalom másik, Habsburg-hű felének (1905-ben már ők voltak kisebbségben) ez az idea félelmetes volt. Montenegró mellett a Magyar Királyság, mint a Monarchia részét alkotó, de többé-kevésbé független ország – Lehár szülőhazája – is sok példával szolgált: mi lenne, ha a többi nemzet is önállóságot élvezne? Az utolsó napjait élő birodalom nézőinek a látottak az egyelőre csak nagyon homályosan sejthető, de borzongató jövőt is jelentették. A „jövőt” a horvát Miroslav Krleža 1938-ban írta meg Bankett Blitvában című satirikus, fiktív államokat, népeket és politikusokat felvonultató regényében, melyben semmi sem valóságos, és mégis minden ismerős: „Az önálló és független Blitvai Köztársaságot tizenhétben hozta létre a béke, amikor Barutanski ezredes légionáriusai kikiáltották a blitván függetlenséget. A blitvai Blatóban kötött béke egymillió-hétszáz ezer blitvának megteremtette a független Blitvai Köztársaságot, de nem oldotta meg a blitván kérdést, mert egymillió-háromszáz ezer blitván az újonnan létrejött Blatviában maradt... A megoldatlan blitvai irredenta kérdés hozta létre huszonöt decemberében Barutanski ezredes második államcsínyét... ez az új irredentizmus egész sor új

⁷⁰ Közép-Európa országai szinte tobzódhatnak a képzeletszülte történetekben, elfeledett, majd újra felelevenített nemzeti és törzsi mítoszokban. Versengő látomások című művében (Budapest, 1998) Moravánszky Ákos mutatja be e történetek helyszíneit. A Nyugat (különösen az angolok és az amerikaiak) viszont „Ruritániának” nevezi azt a képzeletbeli országot, ami nagyjából Közép-Európa kvintesszenciájának felel meg, és amivel a hasonló című fejezet foglalkozik.

⁷¹ Egy Danilo nevű herceg valóban Montenegró trónörököse volt, a Petrović-Njegoš-családból származott (az operettben Nyegusnak hívják a mindenes inasát), apja I. Nikola herceg, majd király volt, anyját Milenának hívták. 1899-ben feleségül vette Jutta von Mecklenburg hercegnőt. 1921-ben – távollétében – nyolc napra az ország királya lett. 1939-ben Bécsben halt meg.

európai háborút von maga után... Ha valaki túlnőtt a hazai, helyi blitvai határokon, annak külföldre kellett menekülnie, vagy pedig – megadva magát a nagyobb erőnek – elszürkült, megtört, beleragadt a sárba.” A kis, kitalált nemzetállamok – Blitva, Blatvia, Hunnia, Ingermannland – kavalkádjának a Monarchia polgáraként felnőtt, csípősen fogalmazó, háromnyelvű – horvát, német, magyar – író elhúzódo és véres háborúskodást jósol – a békekötést 2048-ra teszi, de „a blitvánok még ekkor is tovább éneklék a szabadságvágyukat kifejező forradalmi indulót... mint egyetlen zálogát klasszikus felszabadulásuknak a huszonegyedik században.”⁷² Montenegró-Pontevedrónak⁷³ Közép-Európában más tartalma volt, mint Párizsban, Londonban vagy Amerikában.

⁷² In: Bankett Blitvában, Budapest, 1977, ford. Herceg János, 7-9. old.

⁷³ Bár mindenki tudta, hogy melyik államról van szó, a bécsi cenzúrahivatal közvetlenül a bemutató előtt arra kötelezte a Theater an der Wient és az alkotókat, hogy fiktív nevet adjanak a darabbeli országnak. Így született meg Pontevedro.

MÁSODIK FELVONÁS

STROHEIM

I.

A VILÁG LEGJOBB RENDEZŐJE

Tíz évig, 1919 és 29 között rendezett filmeket Erich von Stroheim. Előtte is, utána is színész volt. A kalandvágy hajthatta; 1909-ben emigrált Amerikába. 24 éves volt ekkor. Ifjúkoráról nem sokat tudunk. Annyi bizonyos, hogy nem volt arisztokrata származású, és katonatisztként sem szolgált az osztrák-magyar hadseregben, bármit is állított magáról⁷⁴. A bécsi kispolgár-gyermek, hűen szülővárosa szokásaihoz, először a *Selbstinszenierung*⁷⁵ művésze lett: megalkotta önmaga képét.

Kezdetben önmagáról talált ki történeteket. Hol bécsi, hol *porosz* eredetűnek adta ki magát. Fölvette a titokzatos arisztokrata maszkját. Erich Stroheim hozzáillesztette a „von” szócskát a nevéhez⁷⁶, így lett ismert, a legelső filmsztárok egyike. „Von Stroheim – ő az, akit imádsz gyűlölni”⁷⁷ – szólt a stúdiók propagandairódáinak szlogenje. A nézők valóban imádták ezt a különös tekintetű, kopaszra nyírt, merev nyakú, keserű mosolyú, mindig elegánsan megjelenő embert. És amikor a népszerű színész rendezni kezdett, első kísérletét siker koronázta. Nemcsak maga rendezte: írta, gyártotta is a *Vak férjeket*⁷⁸, az egyik főszerepet – Erich von Steuben osztrák tisztét – is magára osztotta. A forgatókönyvet saját novellája alapján írta. Mintha egy Arthur Schnitzler-történetet látnánk, a Dolomitokban játszódó háromszögdráma azonban még kegyetlenebb és cinikusabb, mint a bécsi író novellái. Csúfondáros kompromisszum-nélküliségében inkább Robert Musilra emlékeztet.

⁷⁴ További életrajzi részletekért lásd: Wolfgang Jacobsen-Norbert Grob-Helga Belach: Erich von Stroheim (Berlin, 1994).

⁷⁵ Erről lásd A professzor színházai című fejezetet is.

⁷⁶ Hollywoodban, egyszerűen és csodálattal, irigyen és gúnyosan, csak „Vonnak” nevezték; a szó kiejtése nem németes volt, hanem angolos-amerikai, vével, elnyújtva.

⁷⁷ „Von Stroheim – the man, who you love to hate”

⁷⁸ *Blind Husbands*, 1919

A végtelenül játékos Stroheim egyedül a rendezésben nem ismert tréfát. Méltó lett a „von” előnévre, ami a *mise en scène*, a minden részletre kiterjedő rendezés nemes eleganciáját illeti. Nem volt újító, de magátólértetődően használta az addig kialakult formai elemeket. Hősei sok évtized múltán is plasztikusan, szinte háromdimenziósan tekintenek ránk a megkopott, néma tekercsekről. A *Vak férjek* hősei – az osztrák hadnagy mellett egy amerikai orvos és felesége – a valóságban és képletesen is a szakadék szélén táncolnak. A mélység vonzása erősebb a hegyek között, mint a konvenciók⁷⁹. Stroheim filmje nemcsak kritikai sikert aratott, hanem a közönség is szerette. Egyszerre vonzotta és taszította az amerikaiakat a titokzatos európai, aki békésnek és győztesnek hitt óceánon túli világukba elhozta az Abgrund érzetét. Hollywood nemcsak könnyű vígjátékokat és operetteket importált Európa közepéről, hanem ezt is.

A *Vak férjek* volt Stroheim egyetlen filmje, amely olyan formában került a közönség elé, ahogy azt a rendező akarta. Carl Laemmlel és a Universal Stúdióval készítette következő filmjét is⁸⁰, ez azonban elveszett. A *Szesélyes asszonyok*⁸¹ forgatásán, 1922-ben szabadult el aztán a hollywoodi pokol, a felhőtlen összjáték itt vált erőjátékká: a rendezőnek nemcsak a költségvetéssel⁸², hanem a cenzúrával és a producerekkel is alaposan meggyűlt a baja. Carl Laemmle mellett felbukkant a 22 éves Irving Thalberg⁸³, akit később utolsó regényében⁸⁴ F. Scott Fitzgerald örökített meg – és aki szintén „zseni” volt, a stúdiórendszer egyik legtehetségesebb producere⁸⁵. Stroheim és Thalberg párharca sokat mond Hollywood lényegéről. Sőt, lényegében mindent elmond róla – ez az egyik legjobb amerikai történet, amely még megfilmesítésre vár.

Stroheim Monaco épületeit, a kaszinót és az Hôtel de Paris-t eredeti méretben építtette föl Kaliforniában. Bizonyos jeleneteket több tucatszor vett föl, munka közben folyamatosan

⁷⁹ A szintén bécsi születésű, négyszeres Oscar-díjas Fred Zinnemann utolsó filmje, a Sean Connery főszereplésével készült 1982-es *Five Days One Summer* helyszíne és alapcselekménye hasonlít a Stroheim-filmére.

⁸⁰ *The Devil's Pass Key*, 1919

⁸¹ *Foolish Wives*

⁸² A Universal a berlini Filmhausban látható sajtóanyaga szerint a film 1.103.736 dollárba került (a tervezett költségvetés mintegy 250.000 dollárról szólt), 11 hónapig és hat napig forgatták, hat hónapig vágták, 320.000 láb negatívot használtak el és a jelenetekben 15.000 statisztá működött közre.

⁸³ Thalberg közép-európai zsidó bevándorlók gyermekeként született.

⁸⁴ *The Last Tycoon*

⁸⁵ Részben – de csak részben – róla mintázta George Bradshaw és Vincente Minnelli az 1952-es *A rossz és a szép* (*The Bad and the Beautiful*) főszereplőjét, Jonathan Shields producere. A Hollywoodban játszódo klasszikusban rövid időre, mellékszereplőként felbukkan a Stroheimre hasonlító Von Ellstein, az excentrikus rendező, aki – egy közép-európai témájú, A víg özvegyre emlékeztető film forgatása során – természetesen összetűzésbe kerül a Kirk Douglas által játszott producerrel.

improvizált. A Universal reklámkampányában az első „szuperprodukciónak” hirdette a két és fél órás monstrumot; azt állították, ez az első film, amely többé került egymillió dollárnál. A *Szeszélyes asszonyok* volt a stúdió – sőt, talán az egész filmipar – addigi legrágább produkciója, ők is, a rendező is sokat kockáztattak. A látványos és erotikus drámát, amely a kegyetlen és kiégett, de vonzó orosz csábító, Karmazin gróf (természetesen Stroheim játssza) monacói kalandjai körül forog, a kritika végül lelkesen fogadta, és a közönség is tódult a filmre.

De Irving Thalbergnek Stroheim különösége már sok volt. Elhatározta, hogy a következő filmnél megakadályozza a költségek megsokszorozódását, a határidők végtelen kitolódását, és megpróbálja kordában tartani a kivételes, de renitens rendezőt. A következő Stroheim-mű, a *Körhinta*⁸⁶ forgatása így botránnyba fulladt. A rendező nem adta alább: ezúttal a bécsi Práter óriáskerekét építtette fel eredeti méretben a stúdióban. Állítólag még a statiszták alsóruháját is korhűen állították elő, és „Von” hosszan magyarázta nekik, hogyan kellett szalutálni az osztrák-magyar hadseregben⁸⁷. Minden részletre ügyelt, és ügyet sem vetett a producer javaslataira. Mindent ott folytatott, ahol a *Szeszélyes asszonyok*nál abbahagyta⁸⁸. Thalberg ezért nagyjából egyhavi munka után leváltotta: Rupert Juliant nevezte ki rendezőnek. A producer ezzel precedenst teremtett. Megváltoztatták Stroheim eredeti forgatókönyvét is, a befejezést happy endinggé alakítva. A főcímen „Von” neve már nem is szerepelt. A botránnyosorozat ellenére ismét sikeres film készült. Stroheim elhagyta a Universalt, és a Goldwyn Companyhez szerződött, 1924-ben itt kezdte el forgatni a *Gyilkos aranyat*⁸⁹. Balszerencséjére azonban a stúdió Metro-Goldwyn-Mayer néven éppen ekkor egyesült Louis B. Mayer cégével, így a forgatást Stroheim mumusa, az MGM új alelnöke – Irving Thalberg felügyelte. Az első verzió nyolc órás lett⁹⁰. Egy Rex Ingram nevű színész-rendező közreműködésével Thalberg két és fél órás kópiát készíttetett a filmből, amely megbukott. Ez volt Stroheim első bukása. Azóta a filmtörténet egyik alapművének tartják, de akkor nemcsak a közönség, a kritika is elutasította.

⁸⁶ Merry Go Round, 1923

⁸⁷ In: Wolfgang Jacobsen-Norbert Grob-Helga Belach: Erich von Stroheim (Berlin, 1994), 282. old.

⁸⁸ Részletek Richard Koszarski An Evening's Entertainment – The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928 című könyvében (Berkeley és Los Angeles, 1994), 252. old.

⁸⁹ Greed; 1958-ban a brüsszeli világkiállításon minden idők 12 legjobb filmje közé választották.

⁹⁰ Részletek: Herman G. Weinberg: The Complete Greed of Erich von Stroheim (New York, 1972)

„Von Stroheim volt a világ legjobb rendezője. Ez senki számára sem kétséges, aki filmekkel foglalkozik. De lehetetlen ember volt és örült művész. Ha tíz százalékkal visszafogottabb és tíz százalékkal együttműködőbb lett volna, a mai napig együtt dolgoznánk” – nyilatkozta 1954-ben Louis B. Mayer⁹¹. A rendező csalódott volt, de konok. Nem tudott másképp filmeket csinálni. 1925-ben Mayer és Thalberg úgy gondolták, megtalálták a tökéletes alapanyagot a rettegett, de csodált művésznak: megbízták *A víg özvegy* megfilmesítésével. És bár Stroheim forgatókönyve, melyet Benjamin Glazerrel⁹² írt, alig hasonlít Victor Léon és Leo Stein eredeti librettójára, ezúttal igazuk lett. Soha, senki nem írt és rendezett azóta sem ilyen elmélyült és lélektanilag alapos filmet operett alapján. Ez lett a rendező legnagyobb kasszasikere.

II.

SALLY ÉS DANILO: A STROHEIM-FILM CSELEKMÉNYE

Sally O'Hara és a Manhattan Follies társulata turnéján Montebancóba, egy kis közép-európai országba érkezik. Az amerikai táncosnő útja során véletlenül megismerkedik az ország trónörökösével, Mirko herceggel, és unokaöccsével, a szoknyabolond Danilóval. A szép Sally és a trón második számú várományosa őszintén egymásba szeretnek, de a királyi család megakadályozza az esküvőt. A megalázott és szomorú Sally ezután elfogadja az idős Sadoja báró házassági ajánlatát. Montebanco leggazdagabb embere azonban meghal a nászéjszakán, így Sally, azaz Sadoja báróné hirtelen megözvegyül. A sértődöttség és félreértések azonban nem engedik, hogy Danilo és Sally újra egymásra találjanak. Ehhez nem csak idő kell, hanem Mirko herceg intrikái is, aki maga venné el az özvegyet, azonban tettei inkább megerősítik Danilo és Sally vonzalmát. Az unokatestvérek rég lappangó ellentéte párbajban csúcsosodik ki; Mirko meghal. Danilo később egy merényletben könnyebben

⁹¹ In: Wolfgang Jacobsen-Norbert Grob-Helga Belach: Erich von Stroheim (Berlin, 1994), 33. old.: „Von Stroheim war der beste Regisseur der Welt. Das ist eine Tatsache, und niemand, der sich mit Filmen auskennt, würde das bezweifeln. Aber er war unmöglich, ein verrückter Künstler. Hätte er sich selbst nur zehn Prozent zurückgenommen und wäre er nur zehn Prozent zuverlässiger gewesen, würden wir noch heute zusammen Filme machen.”

⁹² Glazer fordította 1921-ben angolra Molnár Ferenc Lilomát. Kétszer tüntették ki Oscar-díjjal: 1929-ben a Seventh Heavenért, 1941-ben pedig (Székely János, azaz Hans Székely alkotótársaként) az Arise, My Love című filmért.

megsebesül. Sally odaadóan ápolja szerelmét. Már a királyi család sem áll a frigy útjában, a szerelmesek összeházasodnak.

III.

ZENE ÉS SZÖVEG

A némafilmek, tudjuk jól, nem voltak némák, és nem csak képekből álltak. Az inzerteknek, a képek között megjelenő szavaknak és mondatoknak is fontos dramaturgiai szerepük volt. A filmeket kísérő zenekarok vagy zongoristák pedig meghatározott dallamokat játszottak⁹³ a néma képsorok alatt, melyeknek megvolt a pontos szerepük – különösen egy operett filmváltozatánál, ahol a nézők nagy része jól ismerte a főbb számokat, és alig várta, hogy ezek elhangozzanak. A legősibb és a legújabb művészeti ág így egészítette ki egymást a legnagyobb természetességgel. A zene nagyban meghatározta a befogadás módját, a hangulatokat, érzéseket. Stroheim filmjében⁹⁴ mind a zenének, mind az inzerteknek – főleg a jól megírt párbeszédnek – fontos szerepük van.

Glavari Hanna neve Stroheimnél Sally O'Hara, Mae Murray, Danilót John Gilbert⁹⁵ alakítja, mindketten nagy sztárnak számítottak a 20-as években. Viszont nem volt még ismert Clark Gable⁹⁶, aki a báljelenetben statisztált, és a szintén a háttérben meghúzódó Joan Crawford⁹⁷ sem – az ő nevük nem is szerepel a főcímen. A stúdió a Technicolor lehetőségeivel

⁹³ A jobb filmes zenekaroknak és zongoristáknak a némafilmkorszak végén már egész repertoárjuk volt (benne hangulatkeltő, jellemábrázoló sémák, zörejek, ismert zeneművek részleteivel) a különböző szituációkhoz illő dallamokból, sőt, a nagy stúdiók, így az MGM is, bizonyos filmekhez filmzenét is írtak. A kottákat eljuttatták a nagyobb mozikhoz, melyek közül soknak állandó zenekara volt.

⁹⁴ A filmet William H. Daniels (Stroheim állandó alkotótársa) és Oliver T. Marsh fényképezte.

⁹⁵ John Gilbert a némafilm egyik legnagyobb sztárja volt, de első hangosfilmje, a Molnár Ferenc Olympiája alapján készült His Glorious Night, melyben a büszke Kovács kapitányt játszotta, gyenge hangja miatt megbukott. Az amerikai némafilm történetéről – és a hangosfilmre való átállásról – az egyik legjobb összefoglaló Richard Koszarski An Evening's Entertainment – The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928 című könyve (Berkeley és Los Angeles, 1994). Gilbert volt George Valentin egyik modellje a 2011-es The Artistban, Michel Hazanavicius filmjében.

⁹⁶ A 30-as évek elején lett ismert, hangosfilmekben, az évtized végére Hollywood egyik legnagyobb, máig bálványozott sztárja lett. Természetes játéktípusa modern volt, más, mint John Gilberté vagy Ramon Novarróé.

⁹⁷ Három év múlva már John Gilberttel játszott és Ramon Novarróval, nevét nagy betűkkel írták a plakátokra. Az ő ideje is a hangosfilmmel jött el. A Kertész Mihály (Michael Curtiz) által rendezett Mildred Pierce-ért 1945-ben Oscar-díjat kapott.

kísérletezett az utolsó jelenetknél, de ezek elvesztek, a fennmaradt verzió fekete-fehér⁹⁸. A film felújított kópiáját 2009-ben mutatták be a Velence mellett megrendezett Pordenonei Némafilmfesztivál nyitófilmjeként⁹⁹. A Mitteleuropea-zenekart a filmzene írója, Maud Nelissen vezényelte.

Stroheim és Glazer a forgatókönyv írásakor szabad kezet kaptak Irving Thalbergtől, csak a keringőt és a népszerű Maxim's-jelenetet kellett megtartaniuk. Az első képeken megismerjük Montebancót, és fővárosát, Castellanót – a németes-balkánias hangulatba itt valami latinos, dél-amerikaias bizarrság is keveredik. Az uralkodót, I. Nikitát és feleségét, Milena királynét egy óriási, barokkosan széles lépcsőn lefelé tartva látjuk meg először, mögöttük sántikál Sadoja báró, a kis királyság leggazdagabb embere. Mirko herceggel, a trónörökössel és kuzinjával, Danilo herceggel a következő jelenetben egy hadgyakorlaton találkozunk először. Stroheim pontosan, néhány beállítással érzékelteti Mirko kegyetlenségét és a hadgyakorlat értelmetlenségét – egyben a parányi királyság csekély katonai potenciálját¹⁰⁰. És közben Montebianco reménytelen provincializmusát is, disznóival, az utcán rohangáló egyéb háziállataival, egzotikus ruhába öltözött lakóival.

Váratlanul a hadgyakorlat helyszínére, a kisvárosba érkezik – átutazóban a fővárosba – a Manhattan Follies turnézó társulata. Sally O'Harát az isten háta mögötti városkában bámulók hada fogadja. A zsalus, repkénnyel befuttatott ablakokból a katonák és a helyiek leplezetlenül, tolakodóan bámulják az idegeneket – főleg a szép Sally kivillanó bokáját. Egy kisfiú a társulat afroamerikai zenészét figyelni lenyűgözve, ujját hitetlenkedve húzza végig a férfi fekete kezén. – Hát ez Montebianco!¹⁰¹ – olvassuk az inzerten.

A kis, boltíves, kockás abroszos, agancsokkal teleaggatott fogadó megtelik az amerikai zenészekkel. Danilo elemében van, éppen egy szolgálólánnyal cicázik, őt csókolja, amikor meglátja Sallyt. A lány kimerülten ül a fal mellett: Omar, a fogadós nem tud szállást adni az átutazó társulatnak, mert minden szobát a gyakorlatozó tisztek foglalnak el. Danilo, aki tud angolul, felajánlja szolgálatait a lánynak. Első beszélgetésük egy *fölfelé* vezető lépcső előtt

⁹⁸ Stroheim (több rendezőhöz, például Georges Mélièshez és C. B. DeMille-hez hasonlóan) folyamatosan kísérletezett a színekkel. A Gyilkos aranyat is többféle szűrővel vették föl, és egy kalitkába zárt kismadarat fáradtságos munkával színezték kockáról kockára aranyszínűre.

⁹⁹ Le giornate del cinema muto; a fesztivál arca 2009-ben a fekete-fehér, de piros ajkú Mae Murray volt.

¹⁰⁰ Stroheim nem fiktív, hanem montenegrói egyenruhákat használt – a filmet ott nem mutatták be.

¹⁰¹ So this is Montebianco!

zajlik. A herceg csak Danilo Petrovichként mutatkozik be, eltitkolva, hogy a királyi család tagja. A fogadóssal átadat néhány szobát a társulatnak, Sallynek pedig – kétértelműen – azonnal a sajátját ajánlja föl: – *Önnek* örömmel adom át a *saját* szobámat.¹⁰² – Könnyedén megérinti a nő nyakát, majd hosszan nézik egymást¹⁰³. A szállásprobléma, úgy tűnik, megoldódott.

Mirko szintén azonnal szemet vet Sallyre, ő is felajánlja szobáját. A trónörökös Strohheim maga játszotta volna, de Thalberg ezt nem engedélyezte. A felnyírt hajú, félelmetes mosolyú, monoklis alak¹⁰⁴ a rendező által sorozatban játszott porosz tisztek karikatúrája. Mirko és Danilo párharca a film alapja. A harc drámai, de sok humoros momentum is van benne, például amikor a fogadóban Sally egyik oldalán Danilo, a másikon Mirko ül, és mindketten lábukkal közelednek az asztal alatt a lányéhoz, ő pedig, kicselezve őket, visszahúzott lábakkal mulat az egymás bokáját simogató férfiakon. A lány egyfajta katalizátor a régóta vetélkedő rokonok számára¹⁰⁵, előbb a folyamatos ugratásokban, majd a vérre menő párviadalban. A huszonötödik percben hangzik fel először a jól ismert keringődallam¹⁰⁶. Danilo a tánc közben megcsókolja Sallyt, a lány visszakozik, de a férfi nem tágít, csábít, újra csókol, nézik egymást.

Előbb cirill betűs, majd angol nyelvű plakáton látjuk viszont Sallyt. A Manhattan Follies színpadi előadása óriási szenzáció a kis államban, a műsor végül olyan hatást vált ki, hogy miután lemegy a függöny, botjára támaszkodva még Sadoja báró is (aki látcsövén át elbűvölte nézte a táncosnő kecses lábait a színpadon) megjelenik a lány öltözőjében. Mirko és Danilo itt ismét rivalizál, de hiába Mirko minden – nemtelen – erőfeszítése, Sally végül Danilo meghívását fogadja el, aki François-nál (ami nagyjából a helyi Maxim's-nak felel meg), lakosztályában fogadja.

Strohheim többek között a párhuzamos montázst is Griffith-től tanulta: a most következő jelenetsor Danilo és Sally bontakozó szerelmének lépcsőfokait mutatja párhuzamosan a

¹⁰² I'll gladly let *you* use *my* room.

¹⁰³ A Maud Nelissen által komponált kísérőzene itt a Vilja-dal motívumait használja.

¹⁰⁴ Roy D'Arcy játssza.

¹⁰⁵ Richard Koszarski kitűnő Strohheim-életrajzában Mirkót Danilo démoni Doppelgängerjeként értelmezi (Richard Koszarski: Von – The Life and Films of Erich von Stroheim, New York, 2004, 155. old.).

¹⁰⁶ Ezt itt is, és később, a báljelenetnél is a kotta közelije mutatja. A lap tetején áll a zeneszám neve: Siren Valse, azaz szirénkeringő.

frusztrált Mirko egyre féktelenebbé váló üres dorbézolásával. Miközben a még részegen is ügyesen célzó trónörökös átlövi egy gipszszobor (antik nőalak) szeméit és egy cigaretta hamvadó végét, Danilo lakosztályában tökéletesen megterített asztal és bekötött szemű bájos és lengén öltözött zenészlányok várják Sallyt. Előbb szemben ülnek egymással, majd a férfi a nő mellé ül, aztán díszes merőkanállal gyönyörű tányérba levest mer neki, amit véletlenül az ölébe önt. Ez alkalmat ad arra, hogy segítsen Sallynek levenni a ruháját, aki az elfüggönyözött hálószobában, pongyolában várja, hogy megszáradjon a szoknyája. Danilo persze bemegy, ismét a nő mellé ül, megcsókolja. – Azt reméltem, hogy maga más¹⁰⁷ – mondja Sally, sír, a férfi letérdel elé, és szerelmet vall: – Pillanatnyi szeszélyből hoztam ide – és most nem engedném, hogy kilépjen az életemből¹⁰⁸. – Mirko közben, lezárva a montázsost, ivócimboráival halkán beoson Danilo lakosztályába, finoman elhúzza a függönyt, és csúf mosollyal mondja: – Ő királyi fensége, Danilo herceg!¹⁰⁹ – A bimbózó szerelemből fölrezenő Sally csak most tudja meg, hogy udvarlója nem csupán egyszerű katonatiszt, és Mirko egy korábbi ugratása igaz. – A leendő Petrovich hercegnőt sértegeti!¹¹⁰ – kiabálja Danilo, majd Mirkóhoz vágja: – Mindig tudtam, hogy egy disznó vagy¹¹¹. – A trónörökös elégedetten távozik. Finom mozdulatokkal teszi, mosolyogva – csak az utcán rúgja fel egy hadirokkant mankóját.

A függönyt a fenti jelenetben négyszer húzták szét és össze (mintha még mindig a színházban lennénk, az előző jelenetnél), most Sally ötödször is megteszi, kimegy, öltözik, aztán még egyszer elhúzza a függönyt, és gúnyosan szól be a magába roskadt Danilónak: – Viszontlátásra, királyi felség!¹¹² – A férfi az összehúzott függönyök mögött, egyedül ül az ágyon – a beállítás egy pár perccel korábbi párja, akkor Sally ült ugyanitt ugyanígy. Reggel van, Danilo gondterhelt, hét-nyolc beállításban látjuk magányosan. Aztán észreveszi, hogy – Sally nem ment el. A díványon aludt. Átöleli. Megérintették egymást: egymásba szerettek. – Képtelen voltam elmenni¹¹³ – mondja a nő.

Monteblando azonban ezt nem engedi. A következő, nagyjából tízperces jelenetsor, úgy tűnik, rombadönt minden illúziót. Danilo bejelenti, hogy elveszi Sallyt. A szűk család van jelen: I.

¹⁰⁷ I hoped that you are different.

¹⁰⁸ I brought you here as a whim of the moment – and now I never want to let you go out of my life again.

¹⁰⁹ His Royal Highness, Prince Danilo!

¹¹⁰ You are to insult the future Princess Petrovich!

¹¹¹ I always knew you are a swine.

¹¹² Good bye, Your Royal Highness!

¹¹³ I just couldn't go.

Nikita király, Milena királyné és a két fiú. Apja előbb részegnek, majd bolondnak véli – egy táncosnővel sok mindent lehet csinálni, de nem szokás elvenni, még szerelemből sem. – Mi köze van a szerelemnek a házassághoz?¹¹⁴ – kérdezi a királyné. Ismét párhuzamos montázs következik: felváltva látjuk a királyi palota óriási termeiben Danilót, és az esküvőjére készülő Sallyt.

Anyja szavai megérintik a férfit: – Egy herceg elsősorban a hazájának tartozik engedelmességgel, nem önmagának – és nem is a nőnek, akit szeret. Nem te vagy az első királyi sarj, aki szerelmes – és szenved.¹¹⁵ – Apja prózaibb: azzal fenyegeti, hogy koldussá teszi. Mirko pedig a már fehér menyasszonyi ruhába öltözött Sallyt keresi föl, és kiutasítja az országból – azonnal és örökre. Pénzt kínál, ráadásul azt hazudja, hogy Danilo küldi neki. Sally sokáig vár, hiába, egyedül, fehér ruhájában ül az ágyon, majd hisztérikusan letépi fátylát, szoknyáját. Az idős, démoni megjelenésű Sadoja báró, aki a jelenet kezdete óta ült csendben a sarokban, most megszólal. Házasságot ajánl, nevét, rangját és vagyonát. Sally először közönyösen hallgatja, aztán fölemeli a fejét, és ránéz a báróra. Hosszan nézi. Ebben a borzongató percben minden benne van, ami a filmet művészetté teszi: az arc változása mindent elmond az elkeseredéstől a bosszúvágyon át a hideg számításig és a diadal érzetéig.

A fehér ruhás menyasszony a nászéjszakára izgató fekete ruhát ölt. Ágyára fekete boltív vetül, mintha kriptában lenne. Míg férjét várja, kezét, jegygyűrűjét nézegeti¹¹⁶. Megjelenik a báró, hogy végre megkaphassa Sallyt. De összeesik és meghal – a lehetőség annyira felizgatta, hogy nem bírta tovább. Az özvegy báróné a gyászév letöltése után Párizsba megy.

Stroheim valahol itt, Sally diadalmas távozásával fejezte volna be a filmet. De a happy endinget nem lehetett kikerülni – és persze a szerelmi történetet is le kellett kerekíteni, meg Párizsnak és a Maxim's-nak is meg kellett jelennie. A film, tudjuk, csatatér – és nemcsak a színen, a két herceg között. Erő és uralkodás – kulcsmotívumok lehettek ezek a rendező számára a filmekén kívül is. A producerekkel folytatott szenvedélyes párharcai ezt mutatják.

¹¹⁴ What has love to do with marriage?

¹¹⁵ A prince has a duty to his country higher than his duty to himself – or even to the woman he loves. You are not the first of royal blood to love – and suffer.

¹¹⁶ A filmben több olyan apró részlet van, amely már az 50-es évek egzisztencialista drámáit, Rossellinit, Antonionit előlegezi, beállítások, amikor nem történik semmi, de ezekben a kitérőkben többet tudunk meg hőseinkről, mint egész jelenetsorokban. Stroheim sokat tanult Schnitzlertől – például ezt is.

De ennél a filmnél kivételesen beadta a derekát. Nagyjából úgy fejezte be, ahogy Thalberg elvárta tőle.

HARC ÉS JÁTÉK

Ausztria-Magyarország egyik fő összetartó ereje, mint már említettük, a katonai ethosz volt, a függelmek szigorú rendszere, amely nemcsak a hadseregben hatott, hanem az élet számos más területén is. Ez, különösen a birodalom utolsó évtizedeiben, jelentősen torzult. Elég Joseph Rothra, a *Radetzky-induló*¹¹⁷ című regényére és a Von Trotta-család ott ábrázolt hierarchikus, merev érzelem- és viszonyrendszerére gondolni. A kispolgári származású Stroheim számára is alapvető élmény lehetett Bécsben ez a megkövesedett, kedélyességgel tompított militarizmus. Az élet harc volt a számára – és játék. A képmutató társadalmi formák ábrázolása és finom karikírozása állandó motívum a rendező filmjeiben. Montebianco rajzában nem nehéz felismerni a Monarchia értékrendjének és hierarchiájának nem is olyan távoli képét – ahogy az eredeti, Lehár-féle operett is bőven tartalmazott aktuális, a korabeli viszonyokat kritizáló utalásokat és nyílt kiszólásokat. Míg sok író és rendező később nosztalgiával ábrázolta a „rend” régi világát, Stroheimnél ennek, alig néhány évvel a Monarchia összeomlása után, nyoma sincs. Annál inkább a travesztíának és kesernyés, bölcs múlt- és Európa-idézésnek – Amerika biztonságában.

„Von” tehát *A víg özvegnél* beadta a derekát. Nem fejezte be a filmet Sally távozásával. A játék igazi tétje a férfi és a nő kapcsolata. Előbb a férfi, aztán a nő kerül uralkodó pozícióba. – Egész Párizs egy hölgyről beszél, aki szép, vonzó és milliomos. Csak úgy emlegetik: „a víg özvegy”¹¹⁸ – mondja Mirko a castellanói palotában, majd a keringőt játssza zongorán, kegyetlenül mosolyog és otromba tánclépéseket tesz. Sally O’Hara nem lehetett egy herceg felesége, de Sadoja báróné és milliói már Mirkót sem hagyják hidegen. Így hát elhatározza, hogy Párizsba megy. – A hölgynek most nagy társadalmi ambíciói vannak, és a „trónörökös” igencsak vonzó titulus¹¹⁹ – teszi hozzá. Danilo végtelenül dühösen nézi, aztán kis híján összeverekednek. Mindketten utaznak.

¹¹⁷ Radetzkmarsch, 1932

¹¹⁸ She is a lady whose beauty, charm – and millions – are the sensation of Paris. To the world she is known as – „The Merry Widow”.

¹¹⁹ The lady now has great social ambitions and „Crown Prince” is a very alluring title.

A nyolcvanadik percben, azaz a film kétharmadánál kezdődik a párizsi rész – az eredeti librettó teljes egészében itt játszódik. A Maxim's-ban vagyunk (természetesen halljuk a híres dallamot), Danilo bánatosan mesél egy lánynak, aki könnyezve hallgatja, majd a monteblandói követség nagyszabású bálján díszes fekete ruhájában megjelenik Sally, azaz Sadoja báróné. A Mirkóval és Danilóval folytatott párbeszédei Molnár Ferenc tollára méltók. És a nyolcvanötödik percben ismét megszólal a keringő¹²⁰, Sallyt Mirko kéri fel, de a víg özvegy így válaszol: – Be kell fejeznem egy rég félbemaradt táncot – Danilo herceggel¹²¹. – Csendben nézik egymást, megérintik egymást, majd a tánc közben Sally megjegyzi: – Az elvei ellen van talán a házasság? Okosan kicselezte az utolsó pillanatban.¹²² – Figyelemre méltó, milyen gyorsan megvigasztalódott. Most pedig valaki nyilván a pénzéért fogja elvenni¹²³ – válaszol Danilo. – Fenséged úgy érti, senki sem szeretne *önmagamért*?¹²⁴ – A hasonló hangnemben folytatódó diskurzus pompás, de sehová sem vezet, Sally inkább Mirkóval tölti idejét – a trónörökös pedig nem habozik megkérni a báróné kezét.

Danilo közben kiábrándultan bűnhődik. Egy napon Sally és Mirko az út szélén találják meg másnaposan, piszkosan. Az unokatestvérek rég lappangó ellentéte itt nyílt ökölharccá válik, amit párhaj követ. Az ezt megelőző estén Sally elmegy a Maxim's-ba, ami Danilo törzshelye lett. A kiábrándult férfi alig hisz neki: – Annyira szereti Mirkót, hogy idejön könyörögni nekem az életéért?¹²⁵ – Hosszan nézik egymást, arcuk mindent elmond. Minden kiderül, jóra fordul. Másnap Danilo lelövi Mirkót. És bár egy merénylő, már Monteblandóban, őt is megsebesíti (ez a legfurcsább dramaturgiai fordulat a filmben), a lábadozó Danilo nemsokára összeházasodik Sallyvel.

¹²⁰ Ismét látjuk a kottát is, a kamera hosszan időzik a zenészeken és a táncoló páron.

¹²¹ I must finish an interrupted dance long ago – with Prince Danilo.

¹²² Perhaps marriage is against your principles – you wisely avoid it in the last moment.

¹²³ You soon found consolation – remarkably soon. And now I suppose someone will marry you for your money.

¹²⁴ Then Your Highness means that no one could love me for *myself*?

¹²⁵ You love him so much that you came here to beg me for his life?

IV.

AZ UTOLSÓ FELVONÁS

Stroheim évtizedekkel később, az 50-es években, amikor egy retrospektív keretében vetítették a filmet, meglehetősen elutasítóan nyilatkozott *A víg özvegy*ről: „Amikor láttam, hogy a *Gyilkos aranyat*, a filmet, melybe az egész lelkemet beleadtam, megcsönkítették, letettem arról, hogy olyan filmeket készítek, melyek igazi műalkotások, és inkább olyanokat csináltam, mint amit most láttak. *A víg özvegy* sikere bebizonyította, hogy ez kell a közönségnek, de távol álljon tőlem, hogy erre büszke legyek. Arra kényszerítettek, hogy teljesen föladjam a realizmust. És ha arra kíváncsiak, mégis miért forgattam ilyen filmet, nem szégyellem bevallani az igazi okot: el kellett tartanom a családomat.”¹²⁶ Alkotójával ellentétben a filmtörténetírás azóta klasszikusként ünnepli *A víg özvegyet*.

„Realista”: kompromisszum nélküli munkát rendezőként csak két (illetve három) filmben végezhetett. *A nászindulóban*¹²⁷ szerepelt is. Az elkészült művet a producerek (Jesse L. Lasky, Adolph Zukor és P. A. Powers, már a Paramountnál) túl hosszúnak találták – valóban, csak az első fele két és fél óra volt. A történet befejezését leválasztották a filmről *Mézeshetek*¹²⁸ címen, de aztán nem forgalmazták Amerikában, kópiája elveszett. A *Kelly királynőt*¹²⁹, melyet 1928-ban Gloria Swanson főszereplésével kezdett forgatni, nem fejezték be. Pedig mindkét történet érdekes; az egyik Bécsben, a másik a fiktív Kronbergben, illetve Afrikában játszódik. A *Kelly királynő* keserű és bizarr mese, mintha Stroheim alaposan kiforgatta volna *A víg özvegyet* – ezúttal nem a „realizmus”, hanem a kiábrándultság oltárán. Wolfram, a depressziós, alkoholista herceg undorodik Anna hercegnőtől, de feleségül kell vennie. Egy napon megismeri és megszereti a tiszta fiatal lányt, Kellyt, akit apácák nevelnek.

¹²⁶ In: Wolfgang Jacobsen-Norbert Grob-Helga Belach: Erich von Stroheim (Berlin, 1994), 109. old.: “Als ich sah, wie Greed, ein Film, in den ich wirklich meine ganze Seele gelegt hatte, verstümmelt wurde, verzichtete ich darauf, Filme zu drehen, die wahre Kunst sein sollten, und machte Filme, wie sie jetzt hergestellt werden. Der Erfolg von *The Merry Widow* bewies, das so etwas dem Publikum gefällt; ich bin aber weit davon entfernt, stolz darauf zu sein. Ich war gezwungen, den Realismus ganz aufzugeben. Und wenn Sie mich fragen, warum ich trotzdem einen solchen Film gedreht habe, schäme ich mich nicht, Ihnen den wahren Grund einzugestehen: Ich habe meine Familie zu ernähren.”

¹²⁷ *The Wedding March*, 1926

¹²⁸ *The Honeymoon*, 1926

¹²⁹ *Queen Kelly*; a film producere Joseph P. Kennedy, John F. Kennedy apja volt.

Őszinte vonzalmuk azonban nem teljesezhet be. Kellyt beteg nagynénje rendeli magához az apácázárdából. Kiderül, hogy a néni valójában bordélyt működtet. Utolsó kívánsága halálos ágyán az, hogy Kelly a degenerált, öreg törzsvendég, Jan felesége legyen – mint kiderül, ő finanszírozta a lány oktatását is. A kívánság teljesül, a néni halálának napján Kelly és Jan¹³⁰ összeházasodnak.

Nemcsak *A víg özvegy* és a *Kelly királynő*, hanem a *Körhinta* és *A nászinduló* is variációk az arisztokrata és az egyszerű lány románcára. A séma több tucat, sőt, talán több száz bécsi népszínházban jelenik meg a középkortól napjainkig. Stroheim Bécsben jónéhány ilyen láthatott. Feltörni, magasabb társadalmi osztályba kerülni – gyerekkorában a rendező is erre vágyhatott. De „Von” nem Bécsben lett, hanem Hollywoodban.

Mindegyik történet a századforduló környékén, az I. világháború előtt játszódik. Raimund és Nestroy mesevilágába jó adag cinizmus keveredik, az emelkedett, nemeslelkű jötevők helyett színre lépnek az alvilági hősök. A mese nem fölemel, mint a barokk és a Biedermeier darabokban, hanem lehúz. Sémákat látunk, kiforgatva: akár egy panoptikumban. A bécsi mesehősök rémalakokká válnak, az idilli alaphelyzetek pedig bizarr erőjátékokká.

A Witold Gombrowicz *Operettjére*¹³¹ emlékeztető *Kelly királynő* már nem készülhetett el Hollywoodban. Ha egymás mellé tesszük Von Steubent és Von Kronberget, a rendező első és utolsó filmjének hőseit, megsejthetünk valamit – valami szomorút – Stroheim jellemének, gondolatainak alakulásából. Egyben mintha a barokk eredetű európai világszínház végső – és éppen Amerikában, ráadásul filmen megjelenő – fellobbanását látnánk¹³².

Stroheim később nagyrészt Franciaországban élt, rengeteg filmben játszott (kis akcentussal), *Paprika*¹³³ címmel írt egy magyar témájú regényt, 1937-ben Von Rauffenstein porosz tábornokot alakította *A nagy ábrándban*¹³⁴, de nem rendezett többet¹³⁵. Maurepas barokk kastélyában – azaz arisztokrata módjára – halt meg 1957-ben.

¹³⁰ Tully Marshall játssza – ő volt Sadoja báró is *A víg özvegyben*.

¹³¹ Operetka, 1966

¹³² Lásd *Az utolsó keringő* című fejezetet is.

¹³³ *Paprika* (New York, 1935)

¹³⁴ *La Grande Illusion*, Jean Renoir

Soha nem kapott Oscar-díjat. Egyszer jelölték: a *Sunset Boulevard* mellékszerepéért. Hollywood egyik legjelentősebb rendezője ebben az 1950-ben készült Billy Wilder-filmben a rendezőből lett komornyik, Max von Mayerling megformálásával nemes egyszerűséggel idézi fel, igazi bécsi módjára – önmagát.

¹³⁵ Ugyanakkor ha elolvassuk Roland Flamini Thalberg – *The Last Tycoon and the World of MGM* (New York, 1994) című könyvét, megsejthetünk valamit Stroheim játékos jellemének démoni, kegyetlen oldalából is, és megértjük Irving Thalberg producert is.

HARMADIK FELVONÁS

LUBITSCH

I.

LUBITSCH TORTÁJA

Egy 1937-es képet nézegetek a 2010-es Cannes-i Filmfesztivál „Cet infini glamour”-sorozatából; a közepén óriási torta, „Congratulations, Ernst” felirattal, egy frissen vágott szeletet maga Marlene Dietrich nyújt Ernst Lubitschnak. Lubitsch hibátlan öltönyének zakójából díszsebkendő kandikál ki, haja gondosan kefélt, kezében szivart tart. Éppen beleharap a tortába, szó szerint Dietrich tenyeréből eszik, a prémes estélyiben pompázó diva mosolyogva nézi. Ekkor, a 30-as évek derekán Lubitsch volt Hollywood egyik legsikeresebb rendezője. Tizenöt éve volt Amerikában és huszonöt évet töltött a filmszakmában. Az évforduló alkalmából tiszteletbeli (azaz nem konkrét filmért járó) Oscar-díjat kapott – ezt ünnepelte Dietrichhel.

Lubitsch Berlinben született¹³⁶, azaz német volt – de nagyon fiatalon Max Reinhardt tanítványa lett¹³⁷, 1914 és 18 között az ő társulatában¹³⁸ játszott, rendezni is itt kezdett. Rendezői stílusa, érzékenysége Reinhardt és osztrák-magyar munkatársai mellett bontakozott ki. Előbb történelmi filmeket készített, majd történelmi vígjátékokat. Aztán vígjátékokat, jelző nélkül. Végül összetéveszthetetlen Lubitsch-vígjátékokat. Komolynak szánt történelmi filmjeiben¹³⁹ is van valami könnyedség. Német némafilmjei annyira népszerűek voltak Amerikában, hogy az egyik legnagyobb hollywoodi sztár, Mary Pickford felkérte következő

¹³⁶ Zsidó származású apja Litvániából (azaz az Orosz Birodalomból) került Berlinbe, anyja brandenburgi volt.

¹³⁷ További életrajzi adatokért lásd Scott Eyman Ernst Lubitsch – Laughter in Paradise (Baltimore, 2000) című könyvét.

¹³⁸ A Deutsches Theaterben, a német nyelvterület egyik legjobb színházában – minden színész arra vágyott, hogy itt játszasson.

¹³⁹ Madame Dubarry, 1919; Anna Boleyn, 1920; A fáraó asszonya – Das Weib des Farao –, 1921

filmje megrendezésére¹⁴⁰. Gretchent szerette volna játszani a *Faust*ban, de aztán letettek erről. A *Rositában*, Lubitsch első amerikai filmjében Pickford spanyol táncosnőt alakít.

Előbb a Warner Brothers, majd a Paramount rendezője lett. Olyan filmekkel alapozta meg hírnevét, mint a *Csókolj meg újra*¹⁴¹, a *Lady Windermere legyezője*¹⁴² vagy az *Örök szerelem*¹⁴³. Népszerűsége a színészekével vetekedett. Ebben része volt a stúdiók reklámgépezetének is¹⁴⁴. A „Lubitsch touch” folyamatos hangsúlyozása kezdetben inkább propagandafogás volt. A nézők a védjeggyé vált név miatt ültek be a moziba: egy jó Lubitsch-filmet akartak látni. Tudták, vicces, de kifinomult, erotikusan villamos játékban lesz részük. És többnyire nem csalódtak.

Harold Lloyd vagy Buster Keaton humorával ellentétben Lubitsché európai volt. Jonathan Rosenbaum, a neves filmkritikus, amikor megkérdezték tőle, mi a rendező titka, így válaszolt: „A sajátos kelet-európai képesség, megmutatni a kozmopolita, kifinomult *európaiságot* [kiemelés tőlem – M. P.] az amerikaiaknak.”¹⁴⁵ A „kelet-európai” kifejezéssel vitatkoznék – hiszen e könyv megírásának egyik célja éppen az, hogy az emigránsok „közép-európaiságát” hangsúlyozzuk. Nem Kelet-Európa poros sztyeppéiről, hanem a kontinens közepén lévő kulturális centrumokból érkeztek Hollywoodba.

Még két szót emelnék ki Rosenbaum – egyébként pontos – megfogalmazásából, mert ezekben rejlik a lényeg: a képességben és a megmutatásban. Lubitsch – és sokan mások, akik Közép-Európából jöttek – képes volt úgy mesélni, hogy megérintse az amerikai nézőket. Ők mutatták meg nekik, *átszűrve*, Európát. Ahogy ők látták – és ahogy azt az amerikaiak látni akarták¹⁴⁶.

¹⁴⁰ Részletek Richard Koszarski *An Evening's Entertainment – The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928* című könyvében (Berkeley és Los Angeles, 1994), 248. old.

¹⁴¹ *Kiss Me Again*, 1924

¹⁴² *Lady Windermere's Fan*, 1925, Oscar Wilde darabjának második filmváltozata.

¹⁴³ *Eternal Love*, 1929

¹⁴⁴ A Warner egy – a berlini Filmhausban látható – 1927-es reklámanyagában például „a vászon legnagyobb hatású zsenijének” nevezte Lubitschot („Foremost Producing Genius of the Screen”). Filmjeit nemcsak a sztárok, hanem a rendező fényképével is népszerűsítették, és a „Classics on the Screen” szlogen nem a filmek klasszikus mivoltára utalt, hanem arra, hogy egy világklasszis európai művész produktuma lesz látható, aki tehetségét és mesterségbeli tudását egy Warner-filmben mutatja meg („Lubitsch puts the inspiration of the master into Warner Classics”).

¹⁴⁵ „... a specifically Eastern European capacity to represent cosmopolitan sophistication of continental Europe to Americans.” In: *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia – Film Culture In Transition* (Chicago, 2010), 117. old.

¹⁴⁶ Rosenbaum a Lubitsch touch részének tartja a filmzene eredeti használatát is (további részletek: *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia – Film Culture In Transition*, Chicago, 2010, 118. old.). A zenehasználatról lásd A hollywoodi világszínház és a *Musica ricercata* című fejezeteket is.

„Voltam az igazi Párizsban – mondta egyszer Lubitsch – és voltam a stúdió-Párizsban is. A stúdió-Párizs jobb.”¹⁴⁷

Billy Wilder szerint (aki több Lubitsch-film társírója volt¹⁴⁸) mestere titka így írható le: „Mevolt a poén, neveltél, és már nem számítanál rá, de ezt megfejelik egy újabb, még nagyobb poénnal. Ez a Lubitsch touch.”¹⁴⁹ A stúdiók reklámgépezete még két szlogent talált ki Lubitschról. Az „ajtók rendezőjének” is nevezték, mert filmjeiben sokszor kinyíló és becsukódó ajtók előtt – de főleg *mögött* – játszódnak a kulcsjelenetek. Azaz nem látjuk, hanem csak sejtjük a legizgalmasabb pillanatokat, de ez a sejtetés – gondoljunk csak Molnár Ferenc darabjaira – sokkal, de sokkal izgalmasabb, mint mindent látni, legyen szó szerelemről, szeretkezésről, megcsalásról, lépre menéstől vagy bármi más izgalmas momentumról. „Viszlát, bohózat, üdv, nonchalance!”¹⁵⁰ – ünnepelte a reklámosztály (és a kritika is) Lubitschot. A „nonchalance” mibenlétének megfejtését rábízom az olvasókra.

A víg özvegy, amely már a Metro-Goldwyn-Mayernél készült 1934-ben¹⁵¹, Lubitsch egyik legjobb filmje. Producere, éppúgy, mint Stroheim Lehár-adaptációjának, Irving Thalberg volt – és a film főcímén találunk még néhány alkotót, aki részt vett az 1924-es filmváltozatban is. Megsillannak benne a rendező kiváló színészvezetési képességei, a díszletek és jelmezek eredeti és tudatos felhasználásának képessége, és nem hiányozhatnak a híres ajtójelentek és a Lubitsch touch sem.

¹⁴⁷ „I’ve been to Paris, France and I’ve been to Paris, Paramount. Paris, Paramount is better.” In: Jonathan Rosenbaum: *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia – Film Culture In Transition* (Chicago, 2010), 117. old. A stúdió-Párizs, amit később annyi filmben láthattunk, lényegében az ő fantáziájában született meg.

¹⁴⁸ És Lubitsch legjobb tanítványa lett – gondoljuk a Van, aki forrón szereti – *Some Like It Hot*, 1959 – végére, a híres, mindent megfejelő zárópoénra. Billy Wilder javaslatára alapították 1957-ben Berlinben az Ernst Lubitsch-díjat: a filmes újságírók által adományozott elismerést az év legjobb német komikus színésze vagy vígjátéka kapja.

¹⁴⁹ „You had the joke, and you felt satisfied, and then there was one more big joke on top of it. The joke you didn’t expect. That’s the Lubitsch touch.” In: Kristin Thompson: *Herr Lubitsch Goes To Hollywood – German and American Film After World War I* (Amsterdam, 2005), 127. old.

¹⁵⁰ „Goodbye Slapstick – Hello Nonchalance!”

¹⁵¹ Stroheim adaptációja is MGM-produkció volt.

II.

SONYA ÉS DANILO: A LUBITSCH-VÁLTOZAT CSELEKMÉNYE

Marshovia legnagyobb nőcsábásza, Danilo gróf szemet vet a szép és titokzatos özvegyre, Sonyára, aki a kis közép-európai királyság legkivánatosabb partijának számít. Találkoznak, a nőt megfogja a férfi vonzereje, azonban Danilo gróf egyelőre a királyné bájainak hódol. Sonya hiába vár, és bánatában Párizsba utazik. Achmet, a király kettesben találja feleségét Danilóval. A felszarvazott férj nem áll bosszút, hanem Párizsba küldi a grófot. A királyság ugyanis a csőd szélén áll, forradalom fenyeget, és ha leggazdagabb, adófizető polgára is elhagyja, mindennek vége. Így államérdek, hogy marshoviai férfi legyen Sonya férje. A sármos Danilo feladata az özvegy meghódítása. A léha férfi első útja azonban a Maxim's-ba vezet, ahol régebben is törzsvendégnek számított, mindenkit ismer, és most is körüludvarolják a lányok. Megjelenik Sonya is, de Danilo nem ismeri föl, mert első találkozásukkor, még Marshoviában, özvegyi fátylat viselt. Fifi-nek, a Maxim's könnyűvérű lányának adja ki magát. Danilo rutinosan és magabiztosan fog hozzá a hódításhoz, de az este végére belehabarodik a lányba. Az új, furcsa érzés elbizonytalanítja. Nem is sejtí, hogy Sonyával van, őt kell behálóznia. A szeparéban, ahova fölmennek, Fifi-Sonya bizonyoságot próbál szerezni, valóban szereti-e Danilo. Hogy vonzónak találja, egyértelmű, de ő többet akar. Összevesznek; Sonya sértődötten és csalódottan távozik, a gróf bánatosan magába roskad. A marshoviai követségen közben bál készül, a követ mindenütt Danilót keresi, hogy bemutatthassa Sonyának, a diszvendégnek. A gróf összeszedi magát, elmegy a bálba és ott, amikor bemutatják neki az özvegyet, döbben rá, hogy Fifi és Sonya ugyanaz a személy. Újra szerelmet vall, a nő hisz neki, azonban a túlbuzgó, ügyetlen követ már be is jelenti a bálon az eljegyzést – mielőtt Danilo megkérhette volna Sonya kezét. Az özvegy ismét sértődötten és csalódottan távozik, a grófot pedig hazaárulás vádjával letartóztatják. A mondvacsinált vádak mögött a kudarcot vallott hódítás áll – hiszen a sikeres nászon áll vagy bukik Marshovia sorsa. Perén megjelenik Sonya, majd a börtönben is fölkeresi. Végül vonzalmuk erősebbnek bizonyul, mint a félreértések és az érdekek; egybekelnek, a királyság jóléte és boldogságuk egyaránt biztosnak tűnik.

III.

NAGYÍTÓ ALATT

Stroheim világából átlépni Lubitschéba, a dacos komolyság világából az okos szórakoztatás földjére lépni különös élmény. Mint látjuk, ismét megváltoztatták a szüzsét, sem az eredeti bécsi darabhoz, sem a némafilmváltozathoz nincs sok köze¹⁵². Ugyanakkor – az erős főhőstől a stilizáláson és a váratlan és túlzó egybeeséseken át a jelenetépítésig – sok van benne azokból a dramaturgiai elemekből, melyeket Molnár Ferenc darabjaiban is felfedezhetünk. A forgatókönyvet Ernest Vajda¹⁵³ és Samson Raphaelson¹⁵⁴ írta. Lehár zenéjét Herbert Stothart¹⁵⁵ adaptálta, a dalszövegeket az eredeti, Léon és Stein-féle verzió alapján Richard Rodgers¹⁵⁶ és Lorenz Hart¹⁵⁷ írták át. Sonyát Jeanette MacDonald, Danilo grófot Maurice Chevalier játssza. Cedric Gibbons¹⁵⁸ és Fredric Hope Oscar-díjat nyertek a film díszleteiért. Gibbonsnak különleges kapcsolata volt az Oscar-szoborral: ő tervezte. Harminckilencszer jelölték, tizenegyszer nyerte meg. A díszlettervező Hollywood egyik legnagyobb hatású művésze volt: sajátos, színpadias látványterveivel iskolát teremtett, évtizedekre meghatározta az amerikai filmek képi világát. Amellett, hogy a film gazdag kiállítású, inkább kamarajáték – a rendező főleg a két főszereplőre koncentrált. És most lássuk a részleteket: hogyan rendez Lubitsch?

¹⁵² A filmet két nyelven, két verzióban: angolul és franciául forgatták – ez a hangosfilm első éveiben bevett szokás volt. A francia változat (*La Veuve joyeuse*) dialógusait Marcel Achard írta, a neves és népszerű drámaíró, a főszerepeket itt is Maurice Chevalier és Jeanette MacDonald játszották. A következőkben az angol nyelvű változatot elemezzük.

¹⁵³ Vajda Ernő Komáromban született, mint Lehár. Részt vett a *The Love Parade* (1929), a *Monte Carlo* (1930) és a Bécsben játszódó *A mosolygós hadnagy* (*The Smiling Lieutenant*, 1931) című Lubitsch-operettek-musicalék megírásában is.

¹⁵⁴ Raphaelson eredetileg színpadi szerző volt, ő írta *A jazzénekest* (*The Jazz Singer*), melynek alapján a Warner 1927-ben az első sikeres hangosfilmet forgatta. Számos alkalommal dolgozott a rendezővel.

¹⁵⁵ Stothart sok filmzenét írt az MGM-nek, 1940-ben Oscar-díjat kapott az *Ózért* (*The Wizard of Oz*, 1939), melynek zenéjét Harold Arlennel írták. Emellett leghíresebb dala talán az *I Wanna Be Loved By You*, melyet Marilyn Monroe énekelt a Van, aki forrón szeretiben.

¹⁵⁶ Rodgers az amerikai musical egyik legnagyobb hatású alakja lett, az Oklahomától az *Anna és a királyon* – *The King and I* – át a muzsika hangjáig számos világsiker megalkotásában vett részt. A *Hollywoodi mesék* című fejezetben is foglalkozunk vele.

¹⁵⁷ Hart Rodgers egyik állandó szerzőtársa volt Oscar Hammerstein II mellett. Ő írta többek között a *My Funny Valentine* és a *With a Song in My Heart* című dalokat. Részletek David Lehman *A Fine Romance* című könyvében (New York, 2009). Rodgersre és Hartra, a Broadway egyik legjelentősebb alkotópárosára nagy hatással volt Lehár stílusa.

¹⁵⁸ Ő tervezte a Stroheim-film díszleteit is.

A nyitójelenetben Európa térképét látjuk¹⁵⁹. A parányi királyságot, Marshoviát csak egy nagyító segítségével fedezzük fel. Valahol a Monarchia és Románia között vagyunk – azaz talán Erdélyben¹⁶⁰ –, a király neve azonban Achmet, sokan fezt viselnek, és Marshovia nemcsak kicsi, de meglehetősen elmaradott is: teheneket, kecskéket, birkákat terelnek a zsúptetős házak között a parasztok. Danilo gróf – játékegyenruhája a huszárokéra emlékeztet – itt parádézik katonáival. Már az első percekben nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy a gróf a nők kedvence – az utcán végigvonulva rajongó pillantások, elragadtatott erotikus sóhajok szállnak utána. Felbukkan a feketeruhás özvegy, Sonya, fátyla szinte teljesen eltakarja az arcát. Danilo vágyakozva nézi, majd felkeresi a kastélyában. Levelet ad át neki, melyet maga írt. – Mit akar? – kérdezi Sonya. Danilo: – Választ. Igen, vagy... mikor? – A kérdés kihívó, gyors, célratörő. Sonya arcát még mindig nem látjuk – sűrű, furcsa fátyla mindent takar. Kiutasítja a gróft kastélyából, de ő nem adja föl, ellenállhatatlan mosolyával, simulékony, szeretetreméltó stílusában tovább fűzi a szavakat: – Miért nem dobja sutba ezt a régi szokást? – Azaz: – Dobjam el a fátylat? – Igen! – Abban a pillanatban megteszem, amint okom lesz rá... vagy a legcsekélyebb kísértést érzem¹⁶¹. – Danilo rájön, hogy a hódítás ezúttal nem lesz olyan egyszerű, mint a többi nőnél. Elmegy, de a fal mögül szerenádót ad a nőnek – itt hangzik el a Vilja-dal –, igaz, nem ő énekel, hanem Miska, az inasa, de eléri célját: Sonya vágyakozva vonul vissza kastélyába. Itt minden túlzóan fehér, a falak, a bútorok – csak a ruhája fekete. Az óriási fehér terek magányát is érzékeltetik. Danilo felrázta melankóliájából. Eldönti, hogy Párizsba megy, azaz: visszatér a világba.

Néhol leheletkönnyű, néhol vaskos a rendező humora. Lubitschnál jobban kevesen tudták, hogyan kell felépíteni egy jelenetet, és ami legalább ennyire fontos: tisztában volt azzal, hogyan kell *felkelteni, irányítani és fenntartani* a nézők figyelmét. Akár egy váratlan gesztussal, akár a poén megszokottnál későbbi vagy korábbi elsütésével, akár a meglepő díszletekkel, lassú vagy gyors dikcióval, a tudatos túlzásokkal vagy éppen tudatosan visszafogott gesztusokkal. Pontosan érezte, hol lankad a figyelem, hol kell halkabban, hol hangosabban játszani.

¹⁵⁹ Az operatőr Oliver T. Marsh volt – William H. Daniels társaságában ő fényképezte Stroheim filmjét is.

¹⁶⁰ Lubitsch első hangosfilmje, a *The Love Parade* cselekménye erősen hasonlít A víg özvegyre. A főszereplők a párizsi szilvániai (angolul Erdély: Transylvania) követség attaséja és a kis királyság uralkodónője. A szerelmespárt Maurice Chevalier és Jeanette MacDonald játszották. Nagy siker volt, éppen 1929 telén, a nagy gazdasági válság kitörésekor.

¹⁶¹ A párbeszéd eredetiben:

– What do you want? – An answer. Yes, or... when? – Why don't you throw away this old custom of ours? – And take off my veils? – Yes! – I'd do it in a minute if there were any reason for it, or the slightest temptation.

A Berlinben színészként és rendezőként elsajátított *színpadi metanyelvet*, igazi virtuózhoz illően, *filmnyelvvé* alakította. A bámulatos ritmusérzék színházi örökség, a – túlzó és gyakran másodlagos, de többnyire ironikus jelentéssel bíró – díszletek eredeti használata szintén, de mindez együtt egyáltalán nem színpadias filmeket eredményezett. A néző egy Lubitsch-filmet nézve rendszerint tisztában van azzal, hogy amit lát, illúzió. Mégis, az illúzió a mozgókép valóságossága miatt hihetővé válik. Lubitsch ugyanakkor folyamatosan idézőjelbe helyezi ezt az illúziót, az elvárások ellen játszik, ezzel ingerli a közönséget, azaz fenntartja a feszültséget.

A virtuozitás mesterfokon működik. Jó példa erre az özvegy szobáinak és ruhatárának bemutatása: furcsa fehér kastélyában külön szekrényekben tárolják szobalányai a fekete szoknyákat, a számos fekete cipőt, fűzőt, a kalapokat – mindezeket egyforma totálokban látjuk. Amikor úgy dönt, hogy leveti özvegyi feketeségét, egy-egy snittel a szekrények fekete cipői, ruhadarabjai, ismét egyforma totálokban, mind világossá válnak, mondén párizsi költeményekké. Más rendezőnél ez talán bárgyú, buta fogás lenne, nála fölényesen okosnak tűnik. Játsszik a hatáselemekkel – hasonlóan, mint például Quentin Tarantino.

A következőkben Achmet királyt látjuk távozni felesége hálószobájából; a hatalmas ágy fölött hatalmas szarvak láthatók. A király kilép az ajtón, Danilo mereven tiszteleg neki, Achmet szórakozottan viszonzza. Már a lépcsőn veszi észre, hogy kardját a szobában felejtette; visszamegy, ismét az ajtót látjuk, belép, feszülten várjuk, mi fog történni. Kilép egy karddal, próbálja felcsatolni, kövér derekára azonban nem illik; gondolkodik, visszamegy. Rájön, hogy a királyné félrelépett a gróffal. Feszülten várjuk, mi fog történni a csukott ajtó mögött – de a jelenet, már ismét az óriási, abszurdan keleties, agyondíszített hálószobában, nem féltékenységi drámaként végződik, mint várnánk, hanem Danilo párizsi kiküldetésével.

A gróf és az özvegy párizsi szállása kontrasztban van. A kamera kikocsizik Danilo szállodaablakán, majd eljutunk Sonya fehér szobáig, a kerek formák uralta térben a szinte egyenruhaként viselt frakkban sereglenek a kérők és rajongók – nemcsak Danilo népszerű, az erős akaratú, ravasz özvegy is. Sonya kinéz az ablakon, meglátja Danilót, amint a híres Maxim's-dalt énekelve kocsizik a mulató felé. Mindez egyetlen montázs; nem egy beállítás, de a kontinuitás kitűnően működik. Négy-öt beállítás és a dal mindent elmondanak hőseink helyzetéről. A mulatót egy virtuóz táncjelenet – természetesen kánkán – mutatja be. A gróf

megjelenésekor, akár a marshoviai nyitójelenetben, a lányok, azaz a grizettek reakcióból mérhetjük le Danilo népszerűségét. A Da-ni-lo nevet, áhítatosan, három snittben, három szépség szájából halljuk. A gróf énekelve mutatja be a grizetteket, világos ruháik szinte örvénylenek fekete frakkja körül. Mindez egyszerre színpadias és tökéletesen filmszerű – a filmszerűséget, mint erre már utaltunk, nehezen meghatározható módon, az ironikus, idézőjeles színpadiasság teremti meg. Egy ajtójelenetben ismerjük meg a kis királyság követét: igazi remeklés ez a pár perc, melynek során az egyforma plánokban mutatott féltékeny kakaskodástól a pofozkodáson és párbajfelhíváson át a baráti összeborulásig, lényegében szavak nélkül, érzések széles skálája vonul végig hőseink arcán. Az ajtó is nyílik-csukódik, legalább négyszer.

Danilo és Sonya most másodszor találkoznak – a mulatóban. A gróf grizettnek véli Sonyát, aki belemegy a játékba, Fifinek nevezi magát. Danilo magabiztosan kezébe fogja a lány arcát, úgy mustrálja, mint egy tárgyat vagy egy állatot. – Nem rossz – mondja. – Jelen van még Marcelle, aki valóban grizett. – Ki ő? – kérdezi Sonya-Fifi Marcelle-t. – Nem ismersz? – csodálkozik a férfi. – Ő Danilo – mondja Marcelle. – Danilo? Fifi elgondolkodik. A csuklóját nézi. – Várjon egy percet, nem maga az, aki ezt a karkötőt adta nekem? – Danilo elcsodálkozik: – Figyeljen, ha adtam volna valaha önnek egy karkötőt, biztosan emlékezne rá! – Marcelle hozzát teszi: – És mellest ő nem szokott karkötőket adni – majd távozik. Kettesben maradnak, leülnek. – Maga bankár? – kérdezi Fifi. – Később hozzát teszi: – Nem akartam megsérteni... Megért, ugye? – majd megragadja a férfi arcát, mint az előbb Danilo az övét, hosszan nézi: – Nem rossz! – mondja. Sonya-Fifi egy viszonylag rövid jelenet alatt ismét fordít a felálláson, éppúgy, mint első találkozásukkor. Az elején ő a kiszolgáltató nő. Most már egyenrangú a férfivel¹⁶². Aki lehet, hogy vonzó, de nem gazdag.

Fifi, miközben az asztalnál ülnek, más férfiakkal is szeméz. Danilót ez tovább ingerli, leveszi a lány cipőjét, így kényszeríti játékosan arra, hogy eljussanak a szeparéig, a Maxim's emeleti különterméig, és végre kettesben maradjanak. A különterem, mint minden terem a filmben, tágas. Gazdagon és buján berendezett, a közepén ágy és asztal áll. A gróf letérdel Fifi elé, és föladja a cipőjét. Az erotikus és bensőséges mozdulatok után megcsókolják egymást.

¹⁶² A párbeszéd eredetiben:

– Not bad. – Who is she? – You don't know him? – It's Danilo. – Danilo? – Wait a minute, aren't you the man who gave me this bracelet? – Listen, if I ever gave you a bracelet, you'd remember it! – And besides, he doesn't give any bracelets. – Are you a banker? – I didn't mean to hurt your feelings... You understand, don't you? – Not bad!

Miközben Danilo pezsgőt tölt, mi, a nézők látjuk a lány arcát. Elérte, amit akart, de még nem biztos a dolgában. A gróf lecsavarja a fényt. Fifi távolodik pár lépést, egy Napóleon-képhez megy, a császárra mutat: – Nagy ember. Egyetlen hibát követett el: túl korán támadott... Ezért vesztett Waterloonál¹⁶³. – Danilo dühbe gurul.

VONZÁS ÉS TASZÍTÁS

A szerelem játék, minden kapcsolat a vonzás-taszítás törvényei szerint működik. Elmélyültebben bemutatták már titkait – de elegánsabban talán senki sem ábrázolta, mint Lubitsch. A következő jelenetsor lehet a legjobb példa erre. Szavakkal nehéz visszaadni azokat a beállításokat, melyben a szerelemre ébredő pár előbb összeforr, majd távolodik egymástól, hol az egyik, hol a másik csábít, keringőben kapcsolódnak össze, az ágyra fekszenek, majd ismét összekapnak és bánatosan elválnak. Ez a negyedóra a rendező művészetének bizonyítéka. Bizonytalan és nehezen megragadható érzelmek: *az érintés ábrázolása ez*, percenként érezzük a hangulatváltásokat. Nagyjából a film felénél, azaz az ötvenedik percnél hangzik föl a keringő. Fifi egyedül táncol Danilo körül, aki sértődötten ül. A lány táncra kéri, a férfi előbb kikoszarazza, majd nézi a lányt, mosolyogni kezd, föláll, átöleli, és táncolnak. Zene, tánc, érzelemábrázolás, színészi játék, díszlet és képkiugát – szinte minden egyensúlyban van ebben a jelenetsorban. A szerelemes tánc szexuális vágygá alakul, Danilo az ágy felé vezeti Fifit, a lány engedelmesen, ellágyulva követi a mozdulatait. – Danilo, szeretsz engem? – kérdezi. – Persze! Miért ne szeretnék? – válaszol a férfi. – Nem értesz. Úgy értem – *engem szeretsz?* – Örökké! – Meddig tart neked az örökké? – Milyen vicces kérdés. – Soha nem kérdezték ezt tőled? – A Maxim’s-ban nem¹⁶⁴. – Danilo számára a mulató és a világ két különböző hely. Itt szabadon és felelősség nélkül szeretheti a lányokat, ott szigorú szabályok uralkodnak. Sonya-Fifi nem csak arra vágyik, hogy őszintén szeressék, hanem arra is, hogy érett férfi szeresse. Az özvegy a szerelemben tapasztaltabb, a gróf a gyors hódításokban. És már leestek a maszkok, nem Fifi és a frakkos gróf birkózik egymással: – Ki vagy te? – Csak egy olyan nő, aki butákat kérdez – mondja szomorúan a lány, de aztán

¹⁶³ A párbeszéd eredetiben:

– Great man. His only mistake was to attack too early. That is how he lost in Waterloo.

¹⁶⁴ A párbeszéd eredetiben:

– Danilo, do you love me? – Certainly – why not? – You don’t understand. I mean, do you love *me*? – Forever! – How long is forever with you? – What a funny question! – Has no one asked you that before? – Not at Maxim’s.

visszanyeri erejét. – Te nagy szerető! – vágja a férfihez. – Fogalmad sincs arról, mi a szerelem – és Fifi elviharzik¹⁶⁵. Többet ezen a néven nem is jelenik meg. Danilo magába roskad. Marcelle és a többi grizett zavartan állnak, érzik, hogy itt valami más történt, mint a mulatóban általában. A keringő és a Maxim's-dal összekeveredik. Marcelle Danilo arcát nézi – rájön, hogy a férfi szerelmes. A férfi és a nő párharcát Marcelle keretezi – ott van az első találkozásnál és most is. A nézők is az ő szemével látják, mennyit változott a gróf.

A követ Danilo párizsi szállására siet, hogy elvigye a bálba, és végre megismertesse az özvegyel. Miskát, az inasát találja csak ott, aki aznap nem is látta gazdáját. Danilo közben bánatosan, szerelmesen fekszik a szeparéban, Fifire gondolva. Nem sejtik, hogy még a Maxim's-ban van, így a követ utasítja az inast, hogy akárhonnán, de kerítse elő a grófot. A szintén élethabzsoló követ átadja Miskának noteszát a jobb párizsi „házak” címeivel, hogy az összeset járja végig, majd távozik. Az ajtó becsukódik, de kisvártatva újra kinyílik. A követ újra belép, elveszi a noteszt az ámuló inastól, gondosan kitép belőle egy lapot, majd visszaadja, távozik, az ajtó újra becsukódik. Ez a nehezen elmesélhető jelenet a film egyik leghumorosabb pontja. Finomsága mindent elmond a rendezőről. Az ilyen megfejelt poénokból áll össze a Lubitsch touch.

Az inas megtalálja Danilót, a lányok felöltöztetik, fésülik a grófot, pompás huszáregyenruhát ölt, így megy a bálba. Először egy totálképet látunk a bálteremről, egy páholyból – az ott ülők szemével. A filmben minden tér óriási, de ez a terem a legnagyobb. Mégsem itt találkozik Danilo és Sonya, hanem egy kisebb különteremben. A csetlő-botló követ a film hatvanötödik percében mutatja be őket „hivatalosan”, társadalmilag egymásnak. Danilo döbbenet nézi Sonyát, és miközben a követ „véletlen egybeesésről” motyog, kettőjük közt a felismerések titkos párbeszéde folyik. A kertben Danilo harmadszor mondja ki, hogy szereti Sonyát. – Kérdezz, amit akarsz! – A buta kérdéseimet? – Igen... Kérdezz bármit, mindent. De kérlek, higgy nekem. – Hiszek benned – mondja Sonya –, mert hinni *akarok* benned¹⁶⁶. – Danilo és Sonya előbb a kertben, majd a bálteremben, később egy tükörteremben és egy szűk folyosón táncolnak a híres keringődallamra, hol kettesben, hol táncosok sokaságával, mindezt kilenc

¹⁶⁵ A párbeszéd eredetiben:

– May I ask who you are? – Just one of those women who ask silly questions. – You, great lover! You don't even know what love is.

¹⁶⁶ A párbeszéd eredetiben:

– Ask me anything you want! – All my silly questions? – Yes... Ask me anything, everything. But please, believe me. – I do believe you, because I *want* to believe you.

beállításban látjuk. Az egyikben fekete ruhás táncosok is megjelennek – utalva ezzel az özvegy korábbi ruhatárára. A hasonló tartalmú, eltérő telítettségű beállításokat szinte halmozza Lubitsch. Tudatos és játékos ez. Egyben a film csúcspontja. De egy drámainak szánt, viszont szinte abszurdá váló fordulat még hátravan.

A film persze nem csupa emelkedett jelenetből áll. A követ például meglesi a kertben a szerelmespárt, de nem hallja, miről beszélgetnek, így egyre közelebb húzódik hozzájuk a bokrok és virágok között. Mikor aztán belép a palota ajtaján, frakkja tele van szirmokkal és levelekkel. A két ajtónálló abban a pillanatban, mintha a legtermészetesebb lenne, kefével el, és letisztogatja a frakk-kabátot. A diplomata butasága okozza az utolsó fordulatot: éppen miközben egymásra talál a pár, elszökteti a dolgot, és már ki is hirdeti a bálozóknak, tudtuk és beleegyezésük nélkül, az eljegyzésüket. Hiszen, tudjuk, az egész királyság léte függ a frigytől. Sonya ismét csalódik és távozik. A házasság, úgy tűnik, meghiúsult. És bár a hibát az ügyefogyott követ követte el, mégis Danilót tartóztatják le.

Ismét Marshoviában vagyunk, ahol a helyiek izgatottan olvassák az újságban a híreket. Egy juhász, miközben az állatokat tereli, a rikkancs parasztasszonytól veszi meg az újságot, fizetségül egy tojást ad. A környezet még bizarrabb, provinciálisabb, mint a film elején. Danilo ellen per folyik, Sonya megjelenik tanúként a tárgyaláson, majd a börtönben is meglátogatja szerelmét. A király a palotában csomagol, koronáját is óvatosan bugyolálja egy papírba, miközben forradalomtól és az államcsődtől egyformán retteg. De a végkifejlet nem lehet kérdés. A pár a börtöncellában ismét egymásra talál. A stilizálás pazarul működik, elképedve kapkodjuk a fejünket. Lubitsch elemeire bontotta a cselekményszálakat, majd újra összerakta őket. Tisztában van a legapróbb részletekkel is.

Bámulatosan értett ahhoz, hogy az egyszerű történetelemeket felöltöztesse – aztán kiforgassa. Könnyű kezű, játékos rendezése mögött több évtizedes kemény munka és tapasztalat van. És valami sajátos érzékenység és érzék, amit Lubitsch talán Reinhardt-nál tanult meg. A lényeg az arcok mondják el – a nézők azonosulnak a sztárral, értik a gesztusait, vele élnek át a történetet. A körítés – a túlzó díszletek és a jelmezek, a játék a képkivágattal, az abszurditásig vitt gagek – lehet kétértelmű, de a történet fordulópontjait a rendező mindig egyszerűen és hatásosan (sőt, gyakran harsányan) ábrázolja. Gyorsan beazonosítható sémákat használ – hasonlóan a bécsi népszínművekben és operettekben használt, azonnal felismerhető zenei

klisékhez –, ezekkel irányítja a közönség figyelmét. Sok hollywoodi rendező tanulta meg tőle ennek a titkát.

A TRÓN ÉS A HÁLÓSZOBA

A víg özvegy – különösen az utolsó percekben – René Magritte képeire emlékeztet: a részletek pontosan kidolgozottak, egészében mégis minden irreális. A valóság végleg eltűnik, a virtuóz zárójelenetben előbb két pohár és egy üveg pezsgő, majd két jegygyűrű kerül elő rejtekajtók mögül a cella falából, végül egy pap is bedugja a fejét a kémlelőnyíláson, miközben az uralkodó és a fél udvar az ajtón túl lesi a fejleményeket. A házasság ténye már nem is kérdés, mesebohózatba olvad a film. Lubitsch nem került konfliktusba Irving Thalberggel. Hollywood esszenciája ez a másfél óra – dramaturgiai és képi megoldásai filmek tucatjaiban köszönnek vissza.

Stroheim karakterei nehezen illeszthetők a hollywoodi történetmesélés kulisszái közé – őket inkább rögeszméik és mániáik mozgatják, kiszámíthatatlanok, gyötrődők, jellemrajzuk számos apró elemből áll össze (azaz bizonyos értelemben elmondhatjuk róluk, hogy *európaiak*). Lubitsch főszereplői határozottabbak, kiszámíthatóbbak, többnyire ők irányítják a cselekményt¹⁶⁷ – és ez sokkal inkább megfelelt az amerikai közönség elvárásainak.

Ha arra a kérdésre kéne válaszolnunk, Stroheim vagy Lubitsch vált-e iskolateremtővé az amerikai filmiparban, a válasz egyértelmű. Maga Stroheim így illusztrálta a különbséget kettőjük alkotói módszere között: „Lubitsch a királyt először a trónon mutatja, majd a hálósobában. Én előbb a hálósobában mutatom, így már tudjuk, milyen ember, amikor meglátjuk a trónon.”¹⁶⁸ A valóság csak becsomagolva, megédesítve, pezsgőbe fojtva viselhető el.

¹⁶⁷ Ami a karakterépítés közép-európai gyökereit illeti, lásd a *Játék a sémákkal* és *A karakter* című fejezeteket.

¹⁶⁸ „Lubitsch shows you first the king on his throne, then as he is in his bedroom. I show you the king first in his bedroom so you'll know what he is when you see him on his throne.” In: Jonathan Rosenbaum: *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia – Film Culture In Transition* (Chicago, 2010), 117. old.

Egyetlen filmet elemeztünk, melynek legjobb pillanataiban felragyog a diadalmas Lubitsch touch, de a rendező több művét is hozhattunk volna példaként. A *Gondok a Paradicsomban*¹⁶⁹, az *Angyalt*¹⁷⁰, a *Ninocskát*¹⁷¹, a *Saroküzletet*¹⁷², a *Lenni vagy nem lenni*¹⁷³, a *Megvár a mennyországot*¹⁷⁴, *A cárnőt*¹⁷⁵. Ezek nemcsak Lubitsch legjobb alkotásai, hanem Frank Capra és Preston Sturges filmjei mellett a hollywoodi vígjáték alampművei is, melyek rendezők és nézők generációira hatottak világszerte¹⁷⁶. És melleleg mind magyar írók színdarabjai alapján készültek.

¹⁶⁹ Trouble in Paradise, 1932, László Aladár A becsületes megtaláló című darabjából készült, Miriam Hopkins főszereplésével.

¹⁷⁰ Angel, 1937, Lengyel Menyhért darabja alapján, Marlene Dietrichkel.

¹⁷¹ Ninotchka, 1939, Lengyel Menyhért sztorija alapján, Greta Garbóval. 1955-ben Cole Porter Selyemharisnya (Silk Stockings) címmel írt musicalt a mű alapján.

¹⁷² The Shop Around the Corner, 1940, László Miklós Illatszertár című, Budapesten is sikeres darabjának filmváltozata, James Stewart és Margaret Sullavan főszereplésével. A helyszín Budapest maradt, az Andrassy út sarka. In the Good Old Summertime címmel 1949-ben elkészült a musicalváltozata is, Judy Garland és Van Johnson főszereplésével, ebben a filmben játszott először Liza Minnelli, a helyszín Chicago. She Loves Me címmel a film alapján sikeres Broadway-musical is készült, a helyszín ismét Budapest, zenéjét Jerry Bock írta. Nora Ephron 1998-ban You've Got Mail címmel filmesítette meg Tom Hanks és Meg Ryan főszereplésével, a helyszín New York. A Liliom mellett az Illatszertár a legsikeresebb magyar színdarab.

¹⁷³ To Be Or Not To Be, 1942, Lengyel Menyhért sztorija alapján, Jack Bennyvel és Carole Lombarddal. Több európai országban és a Broadwayn is játszották a színpadi változatot, 1983-ban Mel Brooksszal újra megfilmesítették. A sztori hatott Quentin Tarantinóra is – de erről Az olvasztótégely című fejezetben.

¹⁷⁴ Heaven Can Wait, 1943, Bús-Fekete László Születésnap című darabja alapján készült, Gene Tierneyvel.

¹⁷⁵ A Royal Scandal, 1944, A cárnő című Biró Lajos-Lengyel Menyhért-darab alapján, Tallulah Bankhead főszereplésével. Lubitsch ekkor beteg volt, a rendezést Otto Preminger vette át. A Forbidden Paradise című 1924-es, Pola Negrivel készült Lubitsch-némafilm remake-je. Lengyel évekig dolgozott Lubitschnak, bár darabjait, sztorijait legtöbbször alaposan átírták. „Lubitschnak írni csak kibicelés” – mondta egyszer („Writing for Lubitsch is just kibitzing.” – Scott Eyman: Ernst Lubitsch – Laughter in Paradise, Baltimore, 2000, 290. old.).

¹⁷⁶ Nem magyar író műve alapján készült a That Uncertain Feeling 1941-ben és a That Lady in Ermine 1948-ban, de az előbbiben vacsoratársaság beszél jókedvűen magyarul, felidézve egy Andrassy úti kávéházat, utóbbiban pedig a főszereplő Douglas Fairbanks Jr. egy huszártisztet, bizonyos Téglásh Károlyt alakít, aki beleszeret Angelicába (Betty Grable), Bergamo grófnőjébe. Magyarországon sokszor Lubitsch Ernőként emlegetik a rendezőt. Ez téves, mert Lubitsch nem volt magyar. De valami köze, ennyi film után, biztosan volt hozzánk.

2. INTERMEZZÓ: RURITÁNIA

Egyszer volt, hol nem volt, valahol messze, meseországban, túl az Óperencián, Marshoviában, Szilvániában, Tündérországbán, Pontevedróban, Montebancóban. Hol is? A mese morfológiája évezredek óta megköveteli a helyszín titokzatosságát.

A titokzatos helyszín, ahol bármi megtörténhet, mindig a mese integráns része volt. *A víg özvegy* részben Párizsban játszódik, azaz egy valódi, beazonosítható városban (bár, mint láttuk, a stúdió-Párizs sokaknak valódiabb, mint az igazi), Pontevedro-Monteblanco-Marshovia viszont az operett filmváltozataiban nem más, mint az angolszász kultúra egyik legérdekesebb, legkülönösebb teremtménye: a titokzatos ország, Ruritánia.

Hol van Ruritánia? Közép-Európában. Az írói képzelet számtalan fiktív országot, várost alkotott az elmúlt századokban, mégis, Angliában és Amerikában ezeket összefoglaló néven többnyire így emlegetik. A Webster's-szótár szerint Ruritánia „képzeletbeli királyság Közép-Európában; kalandos és romantikus történetek gyakori helyszíne”¹⁷⁷. A szó a „rural” tőből ered: ez a szótár szerint „vidéki, vagy köze van a vidékhez, ilyen értelemben a város ellentéte”¹⁷⁸. Ez az angol Anthony Hope 1894-es *A zendai fogoly*¹⁷⁹ című regényének színhelye. Brit úriember hőse, Rudolf Rassendyll a kis királyságba érkezve döbben rá, hogy a trónörökös megszólalásig hasonlít rá – természetesen ez lesz a bonyodalmak forrása. Akárcsak angol és ruritán hősei, Anglia – és általában a nyugati világ – a képzeletbeli országban saját Doppelgängerét fedezte föl. Ahol minden hasonló, és minden kicsit más. Ami ideális helyszín, mert mindent idézőjelbe lehet tenni, és a képzelet szabadon működhet, bármilyen történet szabadon bonyolítható.

¹⁷⁷ „An imaginary kingdom in Central Europe; often used as a scene for intrigue and romance.”

¹⁷⁸ „Of or relating to the countryside.”

¹⁷⁹ The Prisoner of Zenda

A mű óriási sikert aratott, több millió példányt adtak el a könyvből, színpadi és filmváltozatok sorát készítették belőle¹⁸⁰. Ha közelebbről megnézzük a regénybeli Ruritániát, néha a kis, régi német fejedelemségekre emlékeztet, néha a balkáni államokra, de főleg Ausztria-Magyarországra – és persze a 19-20. század folyamán függetlenné vált közép- és kelet-európai (és ázsiai, afrikai) nemzetállamokra. Tágabb értelemben véve pedig minden, az angolszász országokon túl elterülő, többé, de főleg kevésbé nyugatias országra. Ruritánia büszkén hangsúlyozza önállóságát. Tudatosan, minták alapján hozták létre. A vidékinél talán pontosabb, hogy provinciális, elmaradott, szegény – de romlatlan, természetes. Olyan sémáról van szó, amely szinte bármilyen frissen alakult államra ráhúzható. Ilyen sok van. A 19. század végén nagyjából tucatnyi ország volt Európában, a 20. végén majdnem ötven¹⁸¹.

Ernest Gellner *Nemzetek és nacionalizmus*¹⁸² című szociológiai-történelmi könyvében Ruritániát, a képzelet szülte országot modellként használja ahhoz, hogy bemutassa a közép-európai önálló nemzetállamok fejlődéstörténetét, egybegyúrva lengyel, cseh, magyar példákat, történelmi víziókat. Azaz számára a „nacionalizmus” modellországa Ruritánia¹⁸³. Amellett, hogy Ruritánia az egzotikum jelképe, egyfajta kísérleti terep is¹⁸⁴, ahol bármi megtörténhet. És van még egy dimenziója ennek a különös és csodálatos országnak: a boldog békeidők hangulatát rejtí magában, azt a világot, ahova máig sokan visszavágyanak. *A víg özvegy* románcát ugyanakkor Stroheim talán azért változtatta meg, és azért szentel olyan nagy teret – a darabhoz képest – az előzményeknek, Danilo és Sally, a királyi sarj és a közrendű lány szerelmének, hogy e világ hierarchiáját, korrupt és hazug értékrendjét is bemutathassa. A hollywoodi stúdiók propagandagépezete sokszor tudatosan épített Ruritánia mítoszára. A

¹⁸⁰ Háromszor filmesítették meg, 1937-ben, 1952-ben és 1979-ben. A legsikeresebb az első változat volt, Ronald Colmannel, Madeleine Carroll-lal és David Nivennel. Bármilyen meglepő, közép-európai származású emigráns *nincs* az alkotók között.

¹⁸¹ Vicces kedvű ausztrálok, Tom Gleisner és Rob Sitch egy teljes útikönyvet írtak Molvaniáról (Sydney, 2003) a Jetlag Travel Guides-sorozatba, melyben röviden összefoglalták az ország hányatott, etnikai konfliktusoktól terhelt történetét, furcsa nevezetességeit. A kötet – bár birtokában egyetlen országban sem nézhetünk körül a való világban – nagy sikert aratott. Útikönyvek, regények, képregények, filmek, tévésorozatok alkotói több száz képzeletbeli országot találtak ki.

¹⁸² Nations and Nationalism (Oxford, 2006). Gellner Párizsban született csehszlovákiai német-zsidó emigránsok gyermekeként.

¹⁸³ Hasonlóan brit és amerikai jogászokhoz, közgazdászokhoz, akik a Webster's-szótár szerint egy jogeset elemzésekor vagy egy ország gazdaságának modellezésekor gyakran nevezik a fiktív példaországot Ruritániának. Isaac Asimov, aki többek között humorelméleteket is gyártott, az etnikailag diszkriminatív viccek helyszínét Ruritániába helyezte. De a szótár szerint van Ruritánia betűtípus is, amely erősen hasonlít a gótra.

¹⁸⁴ A Borat (Larry Charles, 2006) hőse egy kazah újságíró – „Kazahsztán” azonban ebben az összefüggésben, bármit is jelentsen, tisztán ruritániai. Azaz minden, ami *nem* angolszász. A „kazah” jeleneteket Romániában forgatták. Ami a helyzet kétértelműségét illeti, gondoljunk a már idézett jelenetre a Lubitsch-féle *A víg özvegy*ből, amikor a marshoviai-ruritániai, subát viselő juhász egy tojással fizet a friss újságért, majd elegánsan legyint: „Tartsa meg a visszajárót!” („Keep the change!”) – Ez akár a Boratban is szerepelhetne.

Lubitsch-féle *A víg özvegy* – a berlini Filmhausban látható – reklámanyagában például „szuperprodukciónak” hirdetik a „romantikus ruritániai történetet”, melyet „a magyar drámaíró, Vajda Ernő írt”¹⁸⁵, összekapcsolva az exkluzivitást és az egzotikumot, az európaiságot és a kifinomultságot.

Ruritánia persze nemcsak a filmekben és az angolszász kultúrában létezik. *A víg özvegy* alapjául szolgáló párizsi Henri Meilhac-darab helyszíne, mint láttuk, a fiktív Marsovie követsége. *Tintin kalandjainak*¹⁸⁶ egy része például, Kongó, Egyiptom és más valós országok mellett Syldaviában, a „fekete pelikán”¹⁸⁷ országában játszódik. A képregénysorozat – mely a belga Hergé¹⁸⁸ kreációja, és az 1930-as évektől jelent meg – egy részének színhelye Klow, a kitalált főváros, melynek lakói egyfajta német-szláv keveréknyelven beszélnek. Francia és belga gyerekek milliói nőttek fel a sztorin.

Az 1961-es *Tavalay Marienbadban*¹⁸⁹ egy barokk kastélyszállóban és szigorú szimmetriájú kertjében játszódik. A képek és a képzetek szurreális festményeket idéznek, továbbá, többek között, Goethét, Proustot és Rilket¹⁹⁰. A két alkotó, Alain Resnais rendező és Alain Robbe-Grillet író számára a Monarchia patinás és álomszerű német-szláv fürdővárosa, Marienbad a békeidők Európájának jelképe lehetett. A fél évszázaddal később készült hollywoodi *Grand Budapest Hotel*¹⁹¹ szintén egy luxusszálló univerzumában idézi fel az elsüllyedt Európát és középső, politikai viharok sújtotta részét. Címe ellenére nem Budapesten játszódik, hanem a fiktív Nebelbadban¹⁹², de a rendező, Wes Anderson számára a város – és Zubrowka, a lengyel vodkamárkáról elnevezett képzeletbeli ország, ahol osztrák, magyar, szláv, török elemek keverednek – Közép-Európa ruritániai jelképe. A Lubitschra emlékeztető és emlékező, számos sztár főszereplésével forgatott filmet az osztrák író, Stefan Zweig novellái is inspirálták – igaz, meglehetősen távolról. A „boldog békeidők” itt csak szólam, a sovány történet és a mesés kulissza egy képzeletgazdag amerikai filmes formai játéka, aki

¹⁸⁵ „It is a Hollywood-made superpicture, produced with all of the sophisticated satirical touches of Ernst Lubitsch, from a romantic Ruritanian type of story by Ernest Vajda, the Hungarian dramatist.”

¹⁸⁶ Les Aventures de Tintin

¹⁸⁷ Le Petit „Vingtième”, Brüsszel, 1939

¹⁸⁸ A Sydlavia szót a Transylvania és a Moldávia szavak keresztezésével alkották.

¹⁸⁹ L'Année dernière à Marienbad

¹⁹⁰ Ami az értelmezési lehetőségeket illeti, például lásd Roy Armes *The Cinema of Alain Resnais* című művét (New York, 1968), 105-106. old.

¹⁹¹ *The Grand Budapest Hotel*, 2014

¹⁹² A filmet a német-cseh-lengyel határon lévő régi sziléziai városban, Görlitzben forgatták, a Grand Budapest Hotel díszletterveit legendás közép-európai szállók – a karlsbadi Grand Hotel Pupp, a budapesti Gellért, a semmeringi Panhans – inspirálták.

egzotikumként tekint Európára és történelmére, de – ellentétben Lubitschcsal – nem ismeri lényegét. A *Tavalý Marienbadban* mélyen európai, a *Grand Budapest Hotel* pedig mélyen amerikai film – az előbbi a múlt megragadásáról és elvesztéséről szól, az *Abgrundról*, a felcserélhető szerepekről és az értelmezés hatáiról, az utóbbi meg a magabiztos és fantáziadús múltimitálásról.

A legtöbb szakkönyv, amely osztrák-magyar származású filmesek életútját és karrierjét mutatja be, nem szán sok helyet hőse származásának, korai éveinek ábrázolására – ez annál is inkább furcsa, mert a lélektani, a gyermekkor fontosságát hangsúlyozó megközelítés sokáig szinte közhelyszerűnek számított, különösen az angolszász tudományos irodalomban. A legtöbben megelégszenek annak a közlésével, hogy hősük – és családjuk – valahonnan messziről, a zűrzavaros Közép- vagy Kelet-Európából érkezett, de igazi élete Amerikában kezdődött. Ebben felismerhető a tiszta lappal indulás mítosza és a megszabadulás-történetek ősi sémája is – melyben Közép-Európa a sötétség és a káosz, Amerika pedig a fény és a lehetőségek földje.

A *Casino Royale*¹⁹³ című James Bond-film egyik színhelye a Monacóra emlékeztető fiktív Montenegró, a kaszinóváros, ahol olasz, szláv és francia elemek keverednek. Az itt játszódó jeleneteket Karlovy Varyban, az egykori Karlsbadban vették fel. Az ügynökfilmekben, akciófilmekben, thrillerekben az ír és az olasz gengszterek mellett közkeletű a közép-, de főleg kelet-európai bűnözők szerepeltetése. A horrorfilmek továbbá, Drakula történetével az élen, többnyire szintén valahol Ruritániában játszódnak, esetleg beteg lelkű hőseik (mint például a fiktív Litvániából származó Hannibal Lecter, *A bárányok hallgatnak*¹⁹⁴ sorozatgyilkosa) innen származnak. Azaz Ruritánia, igazi Doppelgänger-országgént, a projektált, de biztonságosan elkülönített félelmek birodalma is¹⁹⁵. A filmtörténet legsikeresebb filmjei mind a képzelet birodalmaiban játszódnak – és mindegyikben van valami Ruritániából.

¹⁹³ Martin Campbell, 2006

¹⁹⁴ *The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991

¹⁹⁵ Formai szempontból legalább ennyire jelentős, hogy a hollywoodi horror, a film noir és a thriller műfajára, díszletmegoldásaira és fényképezésére a német expresszionizmus volt alapvető hatással. A legjelentősebb expresszionista alkotók közül sokan a Monarchiából kerültek Berlinbe az I. világháború után (például Carl Mayer író, Fritz Lang rendező, Karl Freund operatőr).

EPILÓGUS

I.

A HOLLYWOODI VILÁGSZÍNHÁZ

Hogy viselkedünk a paradoxonok és a szisztémák korában? Hogyan dolgozza fel az egyén a – pozitív vagy negatív – társadalmi megrázkódtatásokat? Milyenné válik a jelleme, amikor körülötte pénzsóvár, aljas, becsvágyó emberek küzdenek az érvényesülésért? És: milyen a humor, abban a világban, ahol minden megtörténhet? Min nevetünk és hogyan nevettetünk, miután belenéztünk a szakadékba? Stroheim kompromisszumnélküli, világos és keserű, Lubitsch szépen becsomagolt, lakonikus és fanyar válaszokat adott ezekre a kérdésekre.

Az Osztrák-Magyar Monarchia szétesése beláthatatlan politikai folyamatokat indított el, lehetővé téve Hitler felemelkedését, ideológiák és birodalmak gigászi háborúját, népiirtást és országok megszállását. A birodalomból származó legjobb művészek kíméletlenül ábrázolták a 20. századi ember életérzését. Néhány művész pedig segített a kíméletlen valóság elviselésében – mert a Monarchia nemcsak a modern *condition humaine* kiábrándító valóságával szembesítette kortársait, hanem kultúrája fogódzókat is adott a túléléshez. Ehhez kellett az élettapasztalat és mindaz a kifinomult, de egyértelmű kommunikációs képesség, amit itt lehetett elsajátítani.

Lubitsch virtuóz volt: ingerelte a közönséget, de nem sértett meg senkit. Stroheimmel ellentétben tudta, hol kell megállni. Stroheimmel ellentétben, aki a „boldog kevesek” által nagyra becsült szent szörnyeteg volt, Lubitsch a hollywoodi mainstream, a fősodor egyik meghatározó rendezője lett. Képes volt irányítani – a népszerű filmes divatokat éppúgy, mint a nézők figyelmét.

„Sokkal inkább az élet utánozza a művészetet, mint a művészet az életet”¹⁹⁶ – Oscar Wilde bombasztikus paradoxona, ami Hollywoodot illeti, igaznak tűnik. A filmiparból kifejlődött amerikai média milliárdok gondolkodásmódját, viselkedését, gesztusait, szóhasználatát, öltözködését határozza meg. Igazi, a bécsinél jóval univerzálisabb, számtalan nyugati és keleti elemet vegyítő világszínházról van szó. A filléres mozikat működtető bevándorlók és a válságok sújtotta Európából menekülő írók, zenészek, színészek és rendezők talán legmerészebb álmaikban sem gondolták, hogy az iparág ennyire sikeres – és hogy a film profán mítosza ennyire hatásos lesz.

Mindez természetesen üzlet is – az egyik legnagyobb a világon. A pénzen túl az igazi hatalom a példaadásban van: nemcsak kertvárosi amerikai családok százezrei, hanem a fél világ él e minták alapján. A II. világháború után, amikor a győztes amerikai civilizáció jelképei, a hollywoodi filmek végérvényesen egyeduralmukra lettek a nemzetközi piacon, az itt kialakult elbeszélési mód lényegében a világ tömegkultúrájának nyelve lett. A szisztéma – a stúdiórendszerből kifejlődött professzionális gyártási és forgalmazási rendszer – óriási lehetőségeket kínál az alkalmazkodóknak, de, éppen a rendszer lényegéből adódóan, kiveti az önállóan gondolkodókat. A legtöbben a Lubitsch-féle utat választják. A lázadókat – Stroheim mellett Orson Welles, Stanley Kubrickot, hogy csak a legnagyobbakat említsük – kiközösítik, vagy, jobb esetben, elviselik. Tisztelik őket, tanulnak a filmjeikből, de tartanak tőlük.

A KARAKTER

Egri Lajos, az egyik legnagyobb hatású amerikai drámaírás-tankönyv, az 1946-os *A drámaírás művészete*¹⁹⁷ szerzője Magyarországon született. Egri kurzusai legendás hírűek voltak, gondolatai nemcsak drámaírókat érintettek meg, hanem hollywoodi forgatókönyvírók generációit is, köztük olyan jelentős művészeket, mint Woody Allen. Szembeszállt

¹⁹⁶ „Life imitates art far more than art imitates life.” Oscar Wilde *Intentions* (London, 1891) című kötetéből. In: *Oxford Concise Dictionary of Quotations* (Oxford, 2006).

¹⁹⁷ *The Art of Dramatic Writing* (New York, 1946, magyarul: *A drámaírás művészete*, Budapest, 2008, ford. Köbli Norbert).

Arisztotelész *Poétikájával* – és a drámaírás sokszázados szabályaival –: véleménye szerint a karakter alakítja a cselekményt¹⁹⁸.

A hollywoodi film középpontjában kezdettől a karakter áll¹⁹⁹, Egri lényegében leírta és tananyagá tette azt, ami a gyakorlatban régóta érvényesült. Világképe mélyen és alapvetően amerikai – elsősorban nem a társadalomra, hanem az öntudatos főhősre koncentrál, aki tudja, mit akar, és többnyire el is éri a célját²⁰⁰.

Ez a világfelfogás, művészi alapállás jelenik meg a legtöbb amerikai filmben. A *Casablanca*²⁰¹ alkotói például több, mint húsz országból érkeztek Hollywoodba – és képesek voltak egy nyelven beszélni. Minden idők egyik leghatásosabb amerikai filmje – *A víg özvegyhez* hasonlóan – tucatprodukcióként indult. Egy magyar, Kertész Mihály (Michael Curtiz) rendezte, a főbb szerepeket egy svéd, egy osztrák, egy magyar, egy német és egy francia játszották – az egyetlen született amerikai színész jószerevével a főszereplő, Humphrey Bogart volt. Bogart karakterének mélyén ott a szorongás és keserűség. Arca kifejezi a háború iszonyatát, a félelmet, ugyanakkor, igazi amerikai hősként, végül ő irányítja a cselekményt.

HOGY CSINÁLNÁ LUBITSCH?

„Hogy csinálná Lubitsch?”²⁰² – Billy Wilder²⁰³ dolgozószobájában, az íróasztalával szemben évtizedekig aranykeretben ez a kérdés függött²⁰⁴. Ha elakadt, rá gondolt. Filmjeiben számos

¹⁹⁸ Vö. Molnár Ferenc erős – részben francia eredetű – karaktereivel és karakterekre épülő dramaturgiájával.

¹⁹⁹ Éppúgy, mint számos modern 19-20. századi darabban; már Lessing szembeszállt Arisztotelész *Poétikájával*. A felvilágosodás filozófiájának ez az embertípus felelt meg.

²⁰⁰ Ez a barokkban gyökerező felfogás – amely a kezdetektől jellemző az amerikai drámaírásra is – ellentétes a korábbi, közösségközpontú világgéppel.

²⁰¹ 1942

²⁰² „How would Lubitsch do it?”

²⁰³ Eredeti neve Samuel Wilder volt, anyja (aki rajongott Amerikáért) Billie-nek becézte. Apja szállodákat és vasúti éttermeket üzemeltetett szerte a Monarchiában – a kis Wilder alapélménye volt a sokféle nyelv és kultúra kavalkádja. Életéről részletek a brünni születésű német kritikus, Hellmuth Karasek könyvében (Billy Wilder – Eine Nahaufnahme, Hamburg, 1992) és Cameron Crowe rendező interjúkötetében (Conversations with Wilder, New York, 1999).

²⁰⁴ A keretbe foglalt kérdés most Berlinben van, a Potsdamer Platzon a Filmhausban, három emelettel a Billy Wilder's kávéház fölött. A német nyelvű film történetét bemutató látványos, többszintes múzeum felidéz a Németországot kényszerűen elhagyó emigránsok művészetét is – sok osztrák és magyar vonatkozású relikviával.

közép-európai utalás van²⁰⁵, de túl a felszíni elemeken a karakterépítésben, cselekményvezetésben látható a bécsi neveltetés és Lubitsch hatása. Tökéletes mesterségbeli tudással, biztos ízléssel elkészített művei ma is élnek és hatnak a következő filmes generációkra. Wilder²⁰⁶ Suchában, Krakkó mellett született osztrák zsidó szülőktől, Bécsben nőtt föl, majd Berlinen és Párizson át került Amerikába, ahol, mielőtt rendezni kezdett, több Lubitsch-mű forgatókönyvének megírásában vett részt. Leginkább operettszerű művében²⁰⁷, a *Van, aki forrón szereti*²⁰⁸ a helyzetkomikum, a kétértelműségek és a félreértések a szórakoztatáson túl is tartalmat nyernek: a gazdasági válság mélypontján egy szál ruhában a gengszterek elől hóviharban menekülő ágrólszakadt zenészek (Jack Lemmon és Tony Curtis) számára élet vagy halál kérdése a szerepjátszás. Ha figyelmesen nézzük a filmet, mintha a rendező és állandó író társa, I. A. L. Diamond²⁰⁹ dilemmáit és sorsát látnánk megelevenedni. Két közép-európaiét, akik a puszta életüket mentették, amikor elhagyták a lángba borult kontinenst.

Wilder is az alaposan megírt, részletesen kidolgozott forgatókönyvben hitt. Mintha Lubitsch könnyed, csipkelődő, friss poénjait, gegjeit Stroheim precíz és lélektanilag is elmélyült jellemábrázolásával, atmoszférateremtő képességével vegyítenénk. A végeredmény: a filmtörténet legkönnyedebb mély filmjei. Bizonyos keserűség jellemzi határhelyzetben lévő hőseit. Szinte minden filmjében van valamennyi az Abgrundból. A komédiákban is benne van a tragédia lehetősége. A rendező Lubitschhoz hasonlóan a párbeszéd – és Stroheimhez hasonlóan a *mise en scène* mestere volt²¹⁰.

²⁰⁵ A *Sabrinában* (1954), amely olyan, mint egy bécsi tündérmese, variáció az arisztokrata és az egyszerű lány románcára, egy kétértelmű párbeszédben utalnak a városra. A legénylakásban (*The Apartment*, 1960) több német-jiddis szó (például a *Mensch*, azaz az emberséges ember, akinek a helyén van a szíve) bukkan fel, a Shirley MacLaine által játszott főszereplő neve pedig a bécsies-csehes Miss Kubelik – a további nyílt és rejtett utalásokat, önreflexiókat hosszan sorolhatnánk.

²⁰⁶ Az életműdíjat is számítva hétszer kapott Oscart.

²⁰⁷ Leszámítva a Császárkeringő című, Bécsben játszódó musicalt (*The Emperor Waltz*, 1948), Wilder kevés bukásának egyikét. Hitchcockhoz hasonlóan Wilder is viszolygott a cselekményt megakasztó daloktól.

²⁰⁸ A film egy brünni születésű emigráns Reinhardt-színész és író, Robert Thoeren *Fanfaren der Liebe* című, az 1930-as években Franciaországban írt könyvének alapult. A *Van, aki forrón szereti* az American Film Institute 2000-ben minden idők legjobb amerikai vígjátékává választotta.

²⁰⁹ Diamond Romániában született, először az Audrey Hepburn főszereplésével készült *Ariane* (*Love in the Afternoon*, 1957) című filmben dolgozott együtt Wilderrel.

²¹⁰ Gondoljunk A legénylakás sokatmondó irodadíszletére, a filmbeli park végtelen padosorára vagy a Les Halles-ra és Rue Casanovára az Irma, te édesben – Wilder Trauner Sándorban (Alexandre Trauner) méltó társra akadt. A budapesti születésű, Oscar-díjas Trauner a filmtörténet egyik legnagyobb díszlettervezője volt, dolgozott Buñuellel (*Az aranykor* – *L'Age d'or*), Marcel Carnéval (*Mire megvirrad* – *Le Quai de brumes*, *A szerelmek városa* – *Les Enfants du paradis*), Orson Wellesszel (*Othello*), William Wylerrel (*Hogyan kell egymilliót lopni* – *How To Steal a Million*), Joseph Loseyvel (*Don Giovanni*) és Luc Bessonnal (*Metro* – *Subway*) stb.

ÉLNI ÉS ÉLNI HAGYNI

Talán a korábban már említett *Sunset Boulevard* Wilder legjobb filmje – és talán ez a legjobb Hollywoodról szóló film. Az egyik jelenetében Gloria Swanson, azaz Norma Desmond, a kiöregedett sztár önmagát nézi a vásznon a *Kelly királynőben*, Erich von Stroheim, azaz Max von Mayerling, a kiöregedett rendező pedig őt nézi utolsó filmjében. Ezekben a képkockákban és tekintetekben szinte minden benne van a szerepjátszás és a rendezés hatalmáról, a filmkészítés egyszerre talmi és örök varázsából és viszonylagosságából.

*A vád tanúja*²¹¹ minden hájjal megkent ügyvédje, Sir Wilfrid²¹² illúziók nélküli alak. Az eredeti, Agatha Christie által írt mélyen brit színdarabhoz – és hőshöz – képest Wilder olvasatában a sokat látott ügyvéd szivarozva és konyakozva szórja csipős megjegyzéseit. A rendező nemcsak több és másfajta humort csempészett a tárgyalótermi drámába, hanem összetettebbé is tette Sir Wilfrid karakterét, aki tisztában van a bűn mélységeivel és a lélek szakadékaival, de még képes arra, hogy fatalista humorral szemlélje az élet tárgyalótermi komédiáját.

Wilder egyszer vitt filmre Molnár Ferenc-darabot²¹³ – az *Egy, kettő, három*²¹⁴ című egyfelvonásost adaptálta 1961-ben James Cagney főszereplésével. És aktualizálta, mégpedig a

²¹¹ Witness for the Prosecution, 1957

²¹² Charles Laughton játssza.

²¹³ Szinte felsorolni is lehetetlen a Molnár Ferenc-művekből készült filmeket, a különböző mértékben áírt, adaptált darabokat és musicaleket. Hatott a pályakezdő Preston Sturgesre: A jó tündért adaptálta 1935-ben The Good Fairy címmel, a filmet William Wyler rendezte; Hollywood egyik legjobb forgatókönyvírója (és 1940-től rendezője) szinte forradalmasította a vígjáték műfaját. Életszerű, máig modernnek ható párbeszédei, az abszurd határán egyensúlyozó szituációi, a hagyományos történetmesélés szabályaival játszó filmjei nagy hatással voltak a Coen-testvérekre és Woody Allenre is. A hattyú – az eredetihez meglepően hű – adaptációjával fejezte be filmkarrierjét Grace Kelly (The Swan, a budapesti születésű Vidor Károly – Charles Vidor – rendezte, éppen 1956. április 18-án, Grace Kelly és Rainier monacói herceg esküvőjének napján mutatták be. Ez volt a darab harmadik hollywoodi filmváltozata), de a legnagyobb hatása a Liliomnak lett. Első angol fordítását, mint már utaltunk erre, A vígy özvegy egyik forgatókönyvírója, Benjamin Glazer készítette 1921-ben, három évvel a Stroheim-film előtt. A Broadwayn a bécsi születésű Joseph Schildkraut és Eva Le Gallienne, egy későbbi, 1940-es változatban Burgess Meredith és Ingrid Bergman játszották a főszerepeket, Ficsúrt pedig a pályája elején álló Elia Kazan alakította. Orson Welles 1939-ben rádiójátékot, Michel Legrand 2011-ben balettet alkotott a mű alapján. Számtalanszor megfilmesítették, például Fritz Lang 1934-ben, Charles Boyer főszereplésével. A Liliom, amit Molnár a pesti New York kávéházban három hét alatt írt, és ősbemutatóján, a Vígszínházban 1909-ben megbukott, máig a legsikeresebb magyar színdarab. Ferdinand Raimund műveire emlékezet: olyan világot mutat be, melyben az ember nagyjából tisztában van a helyével és kapcsolatban van valami felsőbbrendűvel – bár ez

hidegháborús viszonyokhoz. A helyszínt Budapestről Nyugat-Berlinbe helyezték. Sir Wilfridhez hasonlóan fatalista főhőse tisztában van azzal, hogy bárkiből bármi lehet, mindenki megvehető és megváltoztatható, és hogy a szerepcsere – egy megosztott városban Európa közepén – veszélyesebb, egyúttal értelmetlenebb játék, mint a boldog békeidőkben. Wilder ezzel a filmjével nemcsak az ideológiákat figurázza ki – az amerikaiakat és az oroszokat egyaránt –, hanem, ha szelíden és szerényen is, görbe tükröt tart az európaiaknak: egykori közép-európai honfitársainak.

Monsieur Moustache²¹⁵, a román származású párizsi csapos az *Irma, te édesből*²¹⁶ szintén jellegzetesen wilderi alak, a rendező életbölcességének egyik fő szócsove. Különbözik a film alapjául szolgáló mélyen francia színdarab csaposától, Bobtól. Különböző történeteket hord össze életéről, majd miután elképeszti hallgatóit furcsa és hihetetlen kalandjaival, lemondóan legyint. – De ez már egy másik történet²¹⁷ – teszi hozzá, és közönyösen törölgeti tovább a poharakat. Hogy megtörtént-e mindaz, amit elmesél, hogy valóban szolgált-e az idegenlégióban vagy egy indiai maharadzsánál, hogy igaz-e a képtelenebbnél képtelenebb helyzetek sokasága, nem is olyan fontos – hiszen Monsieur Mousache éppúgy tudja, mint Wilder, hogy az élet komoly komédiájában minden megtörténhet, és az ellenkezője is. Szavajárása is nagyon jellemző, amivel az általa hallott történeteket kommentálja: – Élni és élni hagyni²¹⁸ – ismételteti monoton hangon. Semmin sem csodálkozik. Az *Irma, te édes* musical, dalok nélkül.

már sokkal nehezebben meghatározható, mint a 19. századi bécsi írónál. Hősei érzik, hogy világuk rendje inog, hogy Isten, ha létezik is, messze van, éppúgy, mint a jóság és a földi boldogság. Liliom modern alak, története megérinti a modern közönséget. Talán ezért veszik a darabot újra és újra elő.

²¹⁴ 2013-ban az osztrák zeneszerző, Friedrich Cerha írt operát a Molnár-darab alapján. Az „új zene” egyik fő alakja ironikus, kétértelmű vígoperát alkotott, melyben a barokkos szerepjátszás – hűen Molnár bécsies szellemiségéhez – központi szerepet játszik.

²¹⁵ Lou Jacobi játssza.

²¹⁶ *Irma La Douce*, 1963

²¹⁷ „But that’s another story”

²¹⁸ „Live and let live”

II.

AZ OLVASZTÓTÉGELY

Az, hogy ki hol született és hol – és mit – tanult, talán másodlagos. A – sokkal nehezebben kimutatható – mentalitás, világlátás és a sajátos érzékenység, melyet az emigránsok magukkal hoztak és beépítettek az amerikai filmiparba, sokkal jelentősebb²¹⁹. Ausztria-Magyarország öröksége filmek és tévésorozatok százaiban, egy-egy gegben, szófordulatban, stíluselemben, öntudatlanul használt, továbbfejlesztett rendezői beállításban vagy színészi gesztusban hat. Az amerikai filmet a 20. század második felétől már nem emigránsok formálják²²⁰, de számtalan másod- vagy harmadgenerációs, közép-európai szülőktől származó színész és rendező játszott és játszik fontos szerepet Hollywoodban, műveikben, mentalitásukban sokszor tettenérhető származásuk. A szülők és nagyszülők élményanyaga sokszor a gyerekek és az unokák műveiben bukkan fel. Steven Spielberg például, az új Hollywood talán legbefolyásosabb alakja, ismeri az érintés titkát, szinte mindent tud a technikájáról, de az emigránsok élettapasztalata mintha hiányozna a műveiből; ezt nála az erőszak, a gyermeki fantázia, a pátosz és a naivitás helyettesíti.

Spielberg több filmje szól az idegen világokkal való kommunikációról, a beilleszkedésről – legyen az földönkívüliekkel való találkozás²²¹, a háború szürreális borzalma egy kisfiú

²¹⁹ A bécsi-budapesti színházi és zenei hagyomány amerikai művészek generációira hatott. A Monarchiából származó első- vagy másodgenerációs zeneszerzők az 1930-as évektől pedig döntő szerepet játszottak nemcsak a musicalek, hanem az amerikai filmzene kialakításában is. Elég Max Steinerre (Steiner apja a temesvári születésű Steiner Gábor – évekig a bécsi Ronacher igazgatója –, nagyapja pedig a budai születésű Maximilian Steiner, a Theater an der Wien igazgatója volt. Egy szállóban, a Hotel Nordbahnban született – kultúrák és nyelvek kereszteződésében, éppúgy, mint a kikötő- és kereskedővárosban született Lehár. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1915-1950, Bécs, 1965, 13. kötet), Rózsa Miklósról (részletek Rózsa önéletrajzában: *Double Life – The Autobiography of Miklós Rózsa*, Tunbridge Wells, 1982, és az *Életem történeteiből* című könyvben, Budapest, 1980) és Erich Wolfgang Korngoldra (ő adaptálta Mendelsson híres dallamait Max Reinhardt 1935-ös hollywoodi Szentivánéji álom-filmjéhez – *A Midsummer Night's Dream*) gondolnunk, máris halljuk az *Elfújta a szél* (*Gone with the Wind*), a *Casablanca*, a *Ben Hur*, a *Robin Hood* dallamait. Steiner Bécsben, Rózsa Budapesten, Korngold Brünmben született – az utánuk következő zeneszerzők, akár kalandfilmről, akár westernről, akár történelmi drámáról volt szó, mind az általuk lerakott alapokra építkeztek. Steinert tizennyolcszor jelölték Oscar-díjra, háromszor kapta meg, Rózsát tizenhatszor, őt is háromszor tüntették ki.

²²⁰ Vannak kivételek: például a cseh születésű Miloš Forman. *Amadeus* (1984) című, Prágában forgatott hollywoodi filmje a tömegkultúra és a magaskultúra ritka és sikeres találkozásának példája. Sztárja, Mozart magasrendű zenéjével képes megérinteni a tömeget. A mű lehangoló hangja és képi világa a játékidő három órájára a *trompe l'oeil* módjára az élet teljességének barokkos képzetét adja.

²²¹ E. T., 1983

számára²²², vagy egy fiktív, forradalom sújtotta közép-európai államból New Yorkba csöppent idegen alkalmazkodásának története²²³. Hősei, számos próbatétel után, megállják helyüket az életben, nem adják fel és győznek. Végül néha meginognak, kételkednek igazságukban (és talán éppen ez a bátortalan kételkedés Spielberg igazi közép-európai öröksége), de a rendező nem hagyja kétségek között sem hőst, sem a nézőket, filmjei szinte mindig optimistán fejeződnek be.

Sydney Pollack keserédes vígjátéka, az *Aranyoskám*²²⁴ a szerepjátszás lehetőségeiről és határaitól is szól: hőse, a Dustin Hoffman által játszott munkanélküli színész kényszerhelyzetben, érvényesülése érdekében ölt maszkot – a humorba fojtott travesztia és számos dramaturgiai megoldás az osztrák-magyar származású elődök évtizedekkel korábbi filmjeire emlékeztet, de a média világában, modern New York-i közegben. Ezt a közeget, amely számos film, tévésorozat és klip szinte standardizált, klisészerű színhelye lett, áthatja sokszínű, nem kis részben közép-európai öröksége, a színháztól a konyháig, a szépirodalomtól a lakáskultúráig. New York Amerika essenciája – és ebben a városban az „európai” jelző máig a minőség és kifinomultság szinonimája. A városok városát a legeredetibb módon talán Woody Allen örökítette meg, aki Egri Lajos egyik leglelkesebb tanítványa volt, és művei hemzsegek az európai utalásoktól. Világfelfogását éppúgy formálta a város, ahol megszületett, mint közép-európai származású szüleinek életfelfogása. Éppen ez, a modern és a régi, az égbenyúló lehetőségek világának és a bevándorlók által Amerikába hozott – elfelejteni kívánt, de kitörölhetetlenül tovább élő és továbbra is szorongató – múlt emlékének sajátos keverése adja ki az igazi New York képét. Allen úgy eredeti, hogy folyamatosan adaptál. Ez egyszerűen hangzik, pedig nehéz mutatvány. És ez talán az egész városra, sőt, valamiképpen egész Amerikára is igaz. Legjobb művészei, származásuktól függetlenül, ebben a közegben nőttek fel.

Így ez a világfelfogás természetesen olyan rendezők alkotásaiban is megjelenik, akik nem Közép-Európából származnak, műveikben mégis kimutatható az a sajátos fatalizmus, a sajátos humor, amely az adaptációk körforgásában, hogy csak a közvetlen és legnagyobb hatású elődöket említsük, részben Molnártól és Lubitschtól származik. Baz Luhrmann filmje,

²²² A nap birodalma – Empire of the Sun, 1987

²²³ Terminál – The Terminal, 2004

²²⁴ Tootsie, 1982

a *Moulin Rouge!*²²⁵ a musical (és a párizsi bulvárdarabok, az operett, sőt, az opera) formai és dramaturgiai elemeit helyezi idézőjelbe, játszik a hollywoodi Párizs-klisékkel is – azokkal, melyeket részben Lubitsch alkotott meg²²⁶ –, és éppen a felkiáltójeles, bombasztikus túlzások halmozása teszi a filmet bizonyos pontokon őszintévé. Luhrmann nemcsak a Párizs-klisékkel játszott, hanem a New York-iakkal is. A húszas években játszódó *A nagy Gatsby*²²⁷ harsány, giccsbe hajló képi világával, az irrealitás határát súroló kameramozgásaival, a karikírozott színészi játékkal, az ingereket halmozó féktelen lubitschi látványorgiájával Gatsby világának ürességét ábrázolja. Orson Welles *Aranypolgárához*²²⁸ hasonlóan *A nagy Gatsby* is Amerika lényegéről szól, az amerikai álom csődjéről, egy hatalmas költségvetésű, háromdimenziós – és nagyszerű – hollywoodi filmben.

IDILL ÉS POKOL

Az amerikai filmipar lényege az adaptáció: nemcsak művészek, hanem dalok, mondatok, cselekménysémák, díszletelemek, jelmezek, maszkok is vándorolnak, mint láttuk, évtizedek-évszázadok óta²²⁹. A modern show business egyre mohóbban és szemérmertlenebbül másol.

²²⁵ 2001

²²⁶ Ennek részleteiről és Lubitsch „stúdió-Párizsáról” lásd a Lubitsch tortája című fejezetet.

²²⁷ *The Great Gatsby*, 2013; F. Scott Fitzgerald regénye alapján.

²²⁸ *Citizen Kane*, 1941. Wellesről lásd Az utolsó felvonás című fejezetet is.

²²⁹ Példa az adaptációk körforgására: a *Hello, Dolly*, Jerry Herman és Michael Stewart 1964-ben bemutatott musicalje John Oxenford 1834-es kevésbé sikeres londoni darabján (*A Day Well Spent*), Johann Nestroy 1842-es rendkívül sikeres bécsi adaptációján (*Einen Jux will er sich machen*) és Thornton Wilder 1955-ös viszonylag sikeres New York-i átíratán alapul. A darab, *The Matchmaker*, az 1938-as *The Merchant of Yonkers* című, nem túl sikeres, Max Reinhardt által Amerikában rendezett Nestroy-adaptáció alaposan átírt – és sokkal sikeresebb – változata. Nestroy technikája hatással volt olyan párizsi színműiókra, mint Eugene Labiche, Émile Augier, Édouard Martin és Henri Meilhac, akinek, mint láttuk, *A követségi attasé* című darabja *A víg özvegy* librettójának alapja lett. London így hatott Bécsre; Bécs Párizsra; Párizs Bécsre; Bécs New Yorkra; New York Hollywoodra. De míg Nestroy mélyen bécsi népszínműve a helyzet- és jellemkomikumra helyezi a hangsúlyt, a ma már formátlannak tűnő, közép-európai elődjére szinte egyáltalán nem hasonló musicalban a gyakorlatias főhős és a charleston meg a swing dominál. A filmváltozat, Gene Kelly rendezésében és Barbra Streisand főszereplésével, 1969-ben készült. Hollywood aranykorát idézi, Busby Berkeley koreográfiáit és kicsit Lubitschot is, de az idézetek fáradt és fakó ismétlésnek tűnnek. Mérsékelt sikert aratott – a közönséget akkor már a Szelíd motorosok (*Easy Rider*, 1969) és a Vad banda (*Wild Bunch*, 1969) hozták lázba. Egy Tomáš Straußlerként született brit drámaíró 1981-ben ismét adaptálta Nestroy – szülőhazájában, Ausztriában klasszikusként ünnepelt – darabját. A végeredmény nyersebb, élettelibb, pergőbb, mint a musicalváltozat. Igazi fárc; helyzetkomikum, travesztia, kétértelműségek és félreértések teszik szórakoztatóvá és élvezhetővé a londoni publikum számára is – és érthetővé, hiszen Nestroy bécsi nyelvét és fordulatait sokszor még a müncheniek is nehezen követik, nemhogy a berliniek. A sikerben szerepe lehetett annak is, hogy Straußler úr Zlínben, azaz az egykori Monarchia területén született – az már csak a történelem furcsa játéka, hogy végül Sir Tom Stoppardként lett a brit dráma egyik legjelentősebb alakja. Stoppard nemcsak a Nestroy-darabot igazította

Lehengerlő, érzéki és profán, a barokkra emlékeztető víziójában az amerikai film másfél-két órára visszaállítja az élet teljességének érzetét. A totalitás, a vágyott, de már elvesztett *teljesség* organikus felépítésének álma Hollywoodra éppúgy jellemző, mint a barokk világszínházra. Az álomgyár magába olvaszt mindent, ami pillanatnyilag érdekes számára, aztán továbblép újabb érdekességek felé. De a látványos show mögött ott a legfőbb rendező: az unalom, és az alapelemek, akár egy körhintán, időről időre visszatérnek.

Kísértetiesen ismerős Hans Landa operettalakra emlékeztető figurája Quentin Tarantino filmjéből, a *Becstelen brigantyk*ból²³⁰. Alakítója, a régi bécsi színészcsaládból származó Christoph Waltz ezzel a szereppel vált világhírűvé. Az általa játszott kifinomult, számtalan nyelven tökéletesen beszélő, briliáns értelemmel és kombinációs készséggel rendelkező ördögi figura, afféle csábító, szuggesztív Mephisto²³¹, minden helyzetben feltalálja magát, mindig pár lépéssel az események előtt jár. Az egy hanyatló birodalom provinciájából („az osztrák Alpokból”, mint maga mondja a film elején) jött tiszt ugyan a nácikat szolgálja, de furcsa, torz műveltségét, a jovialitás mögött megbúvó agresszivitást – akárcsak a legfőbb vezető, Hitler – Ausztria-Magyarországról hozza²³². Alakjuk – Landáé és Hitleré is – sokat mond az előregedett kultúrák deformáló erejéről.

Lubitsch hatása a *Becstelen brigantyk*ra tagadhatatlan, a *Lenni vagy nem lenni*t ismerő néző lépten-nyomon a félszázaddal korábbi film jeleneteire gondol és a történelemre, mint a játék

át, hanem több más Monarchia-beli művet, így Arthur Schnitzler Távoli vidékét és Molnár Ferenc Játék a kastélybanját is. Kitűnő érzéke volt az adaptációhoz, nemcsak Schnitzler és Molnár esetében, hanem olyan klasszikusoknál is, mint Csehov, Dosztojevszkij és Pirandello. Képes volt úgy fordítani és dramatizálni, hogy a szöveg az angolszász közönséget is megérintse. Filmíróként olyan forgatókönyvek megalkotásában vett részt, mint Terry Gilliam Brazília (1985) Spielberg filmje, A nap birodalma, a Szerelmes Shakespeare (Shakespeare in Love, 1999) és a színpadias, Keira Knightley főszereplésével készült Anna Karenina (2012).

²³⁰ Inglorious Basterds, 2009

²³¹ Szabó István Mephistója bécsi operettel: Millöcker Madame Dubarryjának belépőjével kezdődik. A kegyencnő arról énekel, hogy milyen árat szabjon önmagáért. A filmben, bár Észak-Németországban és Berlinben játszódik, van valami operettszerű és van valami osztrák-magyar – és nemcsak azért, mert főszereplője (Klaus Maria Brandauer) osztrák, rendezője pedig magyar volt. A tárgy: a színjáték maga. Hóse, Hendrik Höfgen (rőla lásd A professzor színházai című fejezetet is), a színész kegyetlen játékot játszik a történelem színpadán. A Mephisto annak a művésznek a portréja, aki – ellentétben Stroheimmel és Lubitschsal – *nem ment el*, Közép-Európában maradt a nácik hatalomátvétele után, és miközben maszkot viselt és játszott (hasonlóan, mint Amerikában Stroheim), a játék sokszor vérre ment. Szabó látatja a nácik világának abszurd, de nem vicces, hanem félelmetes operettszerűségét, és a maszk és a szerepek mögött lévő embert – a dekonstrukcióban, az Abgrund bemutatásában – Stroheimhez hasonlóan – szinte a végső határig megy. A kíméletlenül őszinte film végén, a báljelenetben egy Johann Strauss-keringő, a Tavasz hangok (Frühlingsstimmen) dallamai szólnak, a taktusok keményen hangzanak, ütemeik itt inkább haláltáncra emlékeztetnek, mint a tavaszra.

²³² Hitlerről lásd a Függeléket is.

tárgyára: a játékos világszínházra²³³. Lubitsch friss humora távol áll Tarantinótól; nemcsak időben, jellegében is. Lubitsch az európai kultúrát ismerte, ennek a nyelvét beszélte anyanyelvi fokon, két kézzel szórta innen merített utalásait. Tarantino pedig a film történetét ismeri ilyen fokon, és szintén két kézzel szórja idézeteit. Lubitschhoz hasonlóan ő is a közönség megérintésének és irányításának mestere. Miután rögzíti története alapelemeit, ő is elkezd kétértelmű játékaikat. És többnyire ő is pontosan tudja, hol a határ – ingerli nézőit, de végül megadja nekik a sémákat, amiket jól ismernek, megértnek és elvárnak.

A képzeletbeli körhintán nemcsak idézetek térnek vissza újra meg újra – hol eredeti módon, hol kliséként –, hanem megalkotóik: a legendás elődök is. Lubitsch²³⁴ mellett a leggyakrabban tanítványa, Billy Wilder. Sam Mendes, amikor az *Amerikai szépségért*²³⁵ 2000-ben átvette a legjobb rendezés Oscar-díját, a 93 éves Wildernek is köszönetet mondott²³⁶. A film struktúrája – a halott narrátorral és különös atmoszférájával – tudatosan a *Sunset Boulevard*-t idézte, Kevin Spacey játéka pedig Wilder kedvenc színészét, Jack Lemmont. Az *Amerikai szépség* lényege éppen a filmek által meghatározott, idillinek és irigyeltnek tűnő, de pokoli amerikai mindennapok hűvösen és kétértelműen ironikus ábrázolása volt.

Stefan Ruzowitzky, az *első*, aki 2009-ben osztrák filmért, *A pénzhamisítókért*²³⁷ nyert Oscar-díjat, beszédében híres honfitársaira (Wilder mellett Otto Premingerre, Fred Zinnemannra) emlékezett²³⁸. Billy Wilder legendás alak lett, az amerikai rendező egyik szimbóluma²³⁹.

²³³ Lubitsch és Tarantino veszik a bátorságot, hogy Hitlert fiktív történetekben szerepeltessék. A Lenni vagy nem lenniben a Führer az 1939-es, megszállt Varsóban bukkan fel – igazi lubitschi játékként színházban, egy színész által eljátszva; a Becstelen brigantykban pedig egy párizsi filmszínházban, ahol egy zsidó különítmény gyilkolja meg. Az *igazi* történelemhez, tudjuk jól, egyik történetnek sincs köze.

²³⁴ A nő, az nő (Une femme est une femme, 1961) című Jean-Luc Godard-film egyik főszereplőjét Alfred Lubitschnak hívják. A Jean-Paul Belmondo által játszott alak egy Lubitsch-módra forgatott szerelmi háromszögtörténet kulcsfigurája. A színes és szélesvásznú, musical-szerű műben több beállítás és pezsgő, kétértelmű párbeszéd idézi Hollywood aranykorát, egyszerre ironizálva és tiszteletteljesen, mélyen európai módon. Godard nagy hatással volt Tarantinóra.

²³⁵ American Beauty

²³⁶ „Végül egy bálványomnak szeretnék köszönetet mondani, aki nagy hatással volt erre a filmre: Billy Wildernek. Boldog leszek, ha a pályafutásom során ezután tizedannyit elérek, mint ő.” – „I would like to say thank you to a personal hero of mine who is a big influence on this movie. I want to say thank you to Billy Wilder. And I want to say to him, if my career after this point amounts to one tenth of what yours has been, I will be a very happy man.”

²³⁷ Die Fälscher

²³⁸ Ugyanezt tette Volker Schlöndorff is 1979-ben, amikor A bádogdobért (Die Blechtrommel) átvette az első, német filmnek járó Oscar-díjat.

²³⁹ Michel Hazanavicius, miután a The Artistért 2012-ben átvette a legjobb filmnek járó Oscar-díjat, szintén Wildernek mondott köszönetet: „Három embernek köszönöm – Billy Wildernek, Billy Wildernek és Billy Wildernek.” – „I would like to thank to the following three people, I would like to thank Billy Wilder, I would like to thank Billy Wilder, and I would like to thank Billy Wilder.”

Egyszer azt mondta, hogy egy jó filmet tíz százalékkal az átlagközönség szellemi színvonala fölött kell elkészíteni. Lubitschhoz – és számos emigránshoz hasonlóan – alkalmazkodott. Szerencsés kompromisszumokat kötött: megfelelt a szigorú szabályok szerint működő stúdióknak és a közönségnek, és közben hű tudott maradni önmagához. Kivételes életműve az amerikai mozi esszenciája; egyfajta kényes egyensúlyt testesít meg.

MUSICA RICERCATA

Erich von Stroheim nem volt képes beilleszkedni a stúdiórendszerbe. Stanley Kubrick, a maga sajátos módján, szuverén világot alkotott – és producerei ezt engedték neki. A filmgyártás és filmfinanszírozás kegyetlen játszmájában diplomatikusabbnak bizonyult, mint Stroheim. Szinte lehetetlen mutatót teljesített ezzel. Éppen Stroheim – és a szintén európai műveltségű Orson Welles – példája mutatja, hogy a filmipar logikája nem tűri az efféle különbségeket. Egy fiatal kritikus, Maurice Henri Schérer, aki a Stroheim iránti tiszteletből az *Eric Rohmer* művésznevet vette föl, így írt pályája elején a *Cahiers du cinéma*-ban: „Orson Welles esete sok tekintetben ugyanaz, mint Stroheimé... A legnagyobbak közé kell sorolnunk őket, még ha nem is hagyjuk, hogy ragyogó példájuk elkábítson.”²⁴⁰ Welles, amikor az 50-es években találkozott Stroheimmel, állítólag azt mondta neki, tíz évvel a kora előtt járt, amikor *A víg özvegyet* készítette. – Hússzal – vágta rá határozottan Stroheim²⁴¹. Mégis ezt a filmjét szerette a legkevésbé. Talán azért, mert itt kötötte a legtöbb kompromisszumot a producerrel, Irving Thalberggel. Stroheim és Welles sorsa – éppúgy, mint főhőseik sorsa –, bár mélyen amerikai, valamiképpen mégis európai kudarctörténet. Egy-egy elszalasztott lehetőséget is példáznak. Nincs happy ending: marad a keserű mosoly.

„Von” virtuóz módon használta a némafilmes inzerteket. Néma párbeszédei káprázatosak – valószínű, hogy ha a hangosfilmek idején alkot, Welleshez vagy Kubrickhoz hasonlóan nemcsak a kép, hanem a hang és zene adta lehetőségeket is eredeti módon használta volna. Mindhárman mélyen kötődtek az európai, ezen belül a közép-európai kultúrához. Egyikük

²⁴⁰ In: *Mi a film?* (André Bazin, Budapest, 1995, ford. Erdélyi Z. Ágnes), 316. old.

²⁴¹ In: *Conversations with Wilder* (Cameron Crowe, New York, 1999), 267. old.

sem volt képes kompromisszumokat kötni. Mindhárman mániákusan ragaszkodtak bizonyos témákhoz, melyek a széttöredezett világ lényegét ragadták meg. Lét és látszat, álom és valóság keveredik műveikben, hasadt szerepek és használhatatlanná vált szerepminták sokasága. Fő alakjaik nem tipikus amerikai karakterek. Orson Welles mindennel játszó hőse, Kane az *Aranypolgárban* Európa értékeit halmozza fel Amerikában – az óceán partján, a Nyugat legszélén. Kincseivel nem megy sokra: nem képes feldolgozni a múlt felhalmozott, törmelékké vált darabjait. Ez a film is ritka, kegyelmi pillanatban készülhetett el, amikor egy stúdió, egy film erejéig, szabad kezet adott a rendezőnek, és biztosította mindazt az anyagi, szakmai és technikai háttérrel, melyet Európában a renitens művész sosem kapott meg.

Welles színészként az egyik legnagyobb sikerét *A harmadik ember*²⁴² című Carol Reed-műben aratta. A háború utáni Bécsben játszódó film noir producere Korda Sándor volt. Szövegét maga írta²⁴³, monológja a Práter óriáskerekén, a szétbombázott város kulisszái előtt legendás lett: – Azt mondják, Itáliában a Borgiák alatt harminc évig háborúk, terror, gyilkosságok és vérfürdők követték egymást – de ekkor született Michelangelo, Leonardo da Vinci és a reneszánsz. Svájcban ötszáz évig testvéri szeretetben és demokráciában éltek az emberek, és mit alkottak? A kakukkos órát.²⁴⁴ – Itáliát, talán nem kell hozzátennem, a 20. századi Közép-Európára is vonatkoztathatjuk. Welles szavait a magyar-cseh származású bécsi citerás, Anton Karas melankolikus zenéje kísérte²⁴⁵.

Kubrick nemcsak alkotói módszerei miatt²⁴⁶, hanem témaválasztásai és világképe miatt is rokonítható Stroheimmel. New Yorkban született, de világképére alapvetően rányomta bélyegét Bécs kultúrája. Ha lehet mondani, egy dal – és megszólaltatója – tette fel a koronát arra filmre, amely az egyik legjelentősebb amerikai rendezővé avatta. Az 1957-es *A dicsőség*

²⁴² The Third Man, 1949

²⁴³ A forgatókönyv többi része Graham Greene munkája.

²⁴⁴ „Like the fella says, in Italy for 30 years under the Borgias they had warfare, terror, murder and bloodshed, but they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci and the Renaissance. In Switzerland they had brotherly love – they had 500 years democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock.”

²⁴⁵ Welles élet- és alkotótársa évtizedekig – az 1960-as évektől haláláig – a zágrábi születésű horvát-magyar Oja Kodar volt, azaz Olga Palinkas, akit a Kafka-adaptáció, *A per* (The Trial) jugoszláviai forgatásakor ismert meg, és aki később több filmjében szerepelt is. H, mint hamisítvány (F for Fake, 1973) című utolsó nagy filmjében számos osztrák és magyar utalás van; a mű (melynek végén Welles a magyar akcentussal játszik) a modern művészet eredetiségét kutatja. David Thomson Rosebud – The Story of Orson Welles című könyve (New York, 1997) elgondolkodtató pályaképet ad.

²⁴⁶ A Tágra zárt szemeket például több mint négyszáz napig forgatták, számtalanszor újravéve a jeleneteket, a Warner mégis végig szabad kezet adott a rendezőnek. További részletek Michel Ciment Kubrick – The Definitive Edition (New York, 2003) című könyvében, 252-276. old.

ösvényei²⁴⁷ végén elhangzott régi népi ének, a *Der treue Husar* egyszerű és megrázó előadásával egy fiatal német lány, Christiane Harlan nemcsak a filmművészet legszebb jelenetei közé énekelte be magát. Veit Harlan náci rendező²⁴⁸ unokahúga, akit az alig harmincéves rendező a forgatás befejezése után feleségül vett, szenvedélyes festő volt. Kubrick utolsó filmjében, Arthur Schnitzler *Álomnovellájának*²⁴⁹ filmváltozatában, a *Tágra zárt szemekben*²⁵⁰ az ő képei függenek a Harford-házaspár New York-i lakásában.

A rendezőt már a 60-as évek óta foglalkoztatta a freudi történet. Bécsből²⁵¹ New Yorkba helyezték a cselekményt; a Tom Cruise és Nicole Kidman által játszott házaspár kísérteties lélekboncoló utazását, az Abgrund szélén lejtett táncot Sosztakovics jazz-kerülője és Ligeti György zenéje²⁵² kíséri. Ligeti a *Musica ricercatát*, melynek hátborzongatóan egyszerű zongoraszóljaja a film kulcsjeleneteiben szólal meg, az 1950-es évek elején, a sztálini diktatúra legsötétebb éveiben írta Budapesten, lényegében az asztalfióknak. A film báljelenete Stroheimet idézi, és a nyomott atmoszférájú történetben, akár egy bizarr panoptikumban, számos közép-európai származású szereplő tűnik fel Victor és Ilona Ziegler-től Szávost Sándoron át Millich úrig²⁵³, a jelmezkölcsönzőig. Ez lett az öntörvényű rendező hatyúdala. A kifordított bécsi keringő dallamai kísérték utolsó filmjének utolsó kockáit.

Kubrick már fiatalon, a 60-as években elhagyta Amerikát. Érdekes a párhuzam és az ellentét: a 19-20. században európai emigránsok milliói amerikaiabbak akartak lenni az amerikaiaknál – közben született amerikaiak, mint Kubrick és Welles (és sokan mások, írók, mint Hemingway, zenészek, mint Gershwin) Európába vágytak, itt alkottak. De ez egy másik történet.

²⁴⁷ Paths of Glory

²⁴⁸ Harlan Max Reinhardtnál tanult; később ő készítette a náci Németország leghatásosabb propagandafilmjeit, köztük a Jud Süsst 1940-ben.

²⁴⁹ Traumnovelle, 1926

²⁵⁰ Eyes Wide Shut, 1999

²⁵¹ A Tágra zárt szemek egyik jelenetében a felzaklató múltra emlékezve (és afféle hommage-ként) elhangzik a Bécs, álmaim városa (Wien, du Stadt meiner Träume) című népszerű dallam.

²⁵² A mű premierjére csak 1969-ben került sor. Stephan Sperl Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks (Würzburg, 2006) című könyve talán a legalaposabb elemzés a rendező egyedi, fontos narrációs eszköznek számító és számos közép-európai elemet tartalmazó zenehasználatáról.

²⁵³ Alice Harfordot a film elején, Victor és Ilona Ziegler partiján Szávost Sándor, a magyar sármőr próbálja elcsábítani – a férfi mintha egyenesen egy Stroheim-filmből lépett volna ki. A Ziegler-házaspárt Leslie Lowe és Sydney Pollack, Szávostot a német-argentin Sky Dumont, Millichet a délszláv Rade Serbedzija játssza.

Kubrick szinte minden filmjét Európában forgatta – még a New York-i jeleneteket is Angliában vették föl. Amerikai volt, de alapvetően európai módon gondolkodott. A hidegháború tébolyító amerikai-szovjet logikáját talán ezért is szemlélte – és ábrázolta – iróniával és a *Dr. Strangelove*²⁵⁴ eredetileg „komoly” szüzséjét ezért írta át szerzőtársaival szatírává. Kubrick, Lubitschhoz hasonlóan, szinte a végletekig feszíti a helyzetek és jellemek karikírozását. A beszédes – harsány – díszlethasználat (gondoljunk csak Ken Adam díszlettervező Pentagon-beli tanácstermére, a War Roomra, ami egyszerre valóságos és irreális, mint sok Lubitsch-film díszlete), a travesztia²⁵⁵, a túlzó gesztusok, a *minden megtörténhet* érzetének ábrázolása a teljes megsemmisüléssel szembenező világ egyszerre keserű és félelmetesen nevetséges képét adja²⁵⁶. Mint mondta, „a szatírat alkotó nagyon is kételkedve szemléli az emberi természetet, de még elég optimista ahhoz, hogy viccet csináljon belőle”²⁵⁷.

A *2001: Űrodüsszeiában*²⁵⁸, miután két hosszú, Johann Strauss *Kék Duna-keringőjére*²⁵⁹ komponált montázs megadja a film alaphangját (a könnyed bécsi dallam a bolygók és szférák gigantikus táncát kíséri), végül, túl jón és rosszon, az emberi tapasztalás és értelem határain, díszes barokk enteriőrben látjuk a főszereplőt²⁶⁰. Kubrick szerint is a barokk volt az utolsó korszak a nyugati világban, amikor még egyensúly volt – a bécsi világszínház éppen ennek adott előadóművészeti formát. Utána minden megbomlott Európában.

²⁵⁴ *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb*, 1964

²⁵⁵ Peter Sellers három szerepet játszik a filmben.

²⁵⁶ Mint több Kubrick-film, a *Dr. Strangelove* is egy énekkel zárul. Az atombombák robbanásának tánckoreográfiára emlékeztető montázsát Vera Lynn *We'll Meet Again* című legendás háborús dala kíséri – a kép és a zene kontrasztja hátborzongatóan ironikus.

²⁵⁷ „A satirist is someone who has a very sceptical view on human nature, but who still has the optimism to make some sort of a joke out of this.” In: Julian Rice: *Kubrick's Hope – Discovering Optimism from 2001 to Eyes Wide Shut* (Plymouth, 2008), 14. old

²⁵⁸ *2001: A Space Odyssey*, 1968; a film Ligeti György és Richard Strauss zenéjével kezdődik.

²⁵⁹ A keringő háromszor szólal meg a filmben a Berliini Filharmonikusok előadásában, Herbert von Karajan vezényletével.

²⁶⁰ Michel Ciment hosszan elemzi a rendező „barokkos” kameramozgásait a már idézett Kubrick – *The Definitive Edition* című könyvében (New York, 2003, 135-136. old.). A barokk teremben játszódó jelenet – a fekete monolittal és a darabokra törő üveg pohárral – Kubrick egyik legtalányosabb képsora.

A HERMETIKUS ÉS A POPULÁRIS

Milan Kundera *A regény művészete*²⁶¹ című könyvében hosszan értekezik Hermann Broch *Alvajárók*²⁶² című regényéről. Broch *Hofmannsthal és kora* című híres esszéjéből már idéztünk a könyv elején – az író ebben saját bécsi ifjúkora meghatározó éveit és alkotóit elemezte. Broch szerint a modern kort az értékvesztés határozza meg. Nagy regényfolyama – melyet Kundera is a 20. század egyik legnagyobb alkotásának tart – azt vizsgálja, milyen lehetőségei vannak az embernek ebben a világban²⁶³.

Az értékvesztés kora Kundera szerint karkai vagy hašeki „világegyetemként” írható le – és *A regény művészetében* is ebben a koordinátarendszerben helyezi el az *Alvajárók* szereplőit, a „hermetikus” Josef K. és a „populáris” Švejk között. Kafka hivatala, érthetetlen szisztémája kicsiben maga a világ – míg Hašek számára ugyanez Ausztria-Magyarország hadserege, ahol már nem a hősi erények, hanem a józan ész nélküli bürokrácia az úr. A barokk totalitásból félelmetes, érthetetlen és elérhetetlen kastély-univerzum és abszurd, de mindenható és erőszakos hivatalnokrendszer lett. „Kafkánál – írja Kundera – a rejtély fátylával fedett ostobaság metafizikus parabolává lesz.” Švejk ezzel szemben „... alkalmazkodik az uralkodó rendhez, de nem azért, mert értelmet lát benne, hanem mert az égvilágon semmi értelmét nem látja. Szórakozik, szórakoztatja a többieket.”²⁶⁴

A modern világ és az azt benépesítő alakok Hermann Brochnál e két paradoxon, e két pólus között helyezkednek el. És talán könyvünk két hőse, Stroheim és Lubitsch is e pólusokon helyezkedik el. Művészi alapállásuk – a „hermetikus” és a „populáris” – és hőseik is mintha beleillenenek e koordinátarendszerbe. Európa mintha ezt a világképet is exportálta volna Amerikába.

²⁶¹ L'Art du roman, 1986

²⁶² Die Schlafwandler, 1932

²⁶³ Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a mintegy ezeroldalas, háromkötetes műben egyetlen utalás sincs Bécsre. Amikor olvastam, sokat gondolkodtam azon, miért. Broch Bécs és Ausztria-Magyarország szülötte és neveltje, mégis, fikciós-filozófiai művében talán szüksége volt a távolságtartásra – a távolság józanító erejére.

²⁶⁴ In: A regény művészete (Budapest, 1992, ford. Réz Pál), 67. old.

Bár ugyanazt az alapanyagot használták föl, ugyanannál a stúdiónál (az MGM-nél) dolgoztak, ugyanazzal az operatőrrel és ugyanazzal a díszlettervezővel, Stroheim és Lubitsch²⁶⁵ Lehár-adaptációi tökéletesen különböznek – egy-egy alkotói magatartást tükröznek. Az amerikai film történetében Stroheim volt az első, aki a Thalberggel és a stúdióval vívott párharcában csatát veszített. A legtöbb honfitársával ellentétben nem volt hajlandó alkalmazkodni. A legnagyobbak: Stroheim, Welles és Kubrick mind kívülállók voltak²⁶⁶. Stroheim és Lubitsch karrierje tehát két magatartásmodellre is példa. Történetük nemcsak Ausztria-Magyarország Hollywoodra gyakorolt hatását illusztrálja, hanem a szisztéma lényegéről is elárul valamennyit.

²⁶⁵ Godard és Rohmer említése után nem hagyhatjuk ki François Truffaut-t sem: Hitchcock mellett talán Lubitsch volt a legnagyobb hatással művészetére. A részletekről lásd pl. A Companion to François Truffaut című könyv 25. fejezetét (Dudley Andrew és Anne Gillain, Malden, 2013) és az Anne Gillain által összeállított Truffaut-kötetet (Bloomington, 2013), 198., 280. old.

²⁶⁶ És mindhárman a Selbstinszenierung (erről lásd A professzor színházai című fejezetet) művészei voltak – játszottak a stúdiókkal, a producerekkel, de a közönséggel és a kritikusokkal is. Éppen ez a játék volt kivételes alkotó tehetségük éltető eleme.

III.

FÜGGELÉK: BERGMAN ÉS A PETRÓLEUMLÁMPA FÉNYE

Végül, afféle függelékként, vegyünk számba néhányat *A víg özvegy* megvalósult és tervezett adaptációi közül. És nézzük meg, mi történt a soknemzetiségű, néha csakugyan Ruritániára emlékeztető Közép-Európában a 20. század folyamán – nagyrészt Hitler miatt, aki Lehár egyik legnagyobb rajongója volt.

A víg özvegyet még egyszer filmesítették meg Hollywoodban, 1952-ben, Joe Pasternak²⁶⁷ volt a producere²⁶⁸, a főszerepet Lana Turner játszotta. Hanna neve Crystal Radek lett. Ruritánia neve itt ismét Marshovia, de a cselekményt újra alaposan megváltoztatták. A film nem aratott különösebb sikert²⁶⁹, az operettfilmek lassan kimentek a divatból²⁷⁰. A filmtörténet egyik legnagyobb rendezőjét aztán az 1970-es évek elején évekig foglalkoztatta Lehár műve – de erről később.

„Hitlerről semmi sem jut eszembe”²⁷¹ – ezzel a bécsi módra bombasztikus mondattal kezdődik Karl Kraus 1933-ban írt *A harmadik Walpurgis-éj*²⁷² című monumentális könyve. A

²⁶⁷ A szilágysomlyói születésű Pasternak számos operett és musical filmváltozatát felügyelte a Metro-Goldwyn-Mayernél, legnagyobb sikerét a Mario Lanza főszereplésével készült *A nagy Carusóval* (The Great Caruso, 1951) aratta.

²⁶⁸ A film rendezője a német születésű Curtis Bernhardt volt.

²⁶⁹ Hogy teljes legyen a kép: 1962-ben Ausztriában, az Operettenfilmek sorába illeszkedve, Werner Jacobs filmesítette meg a művet (ismét új cselekménnyel) Karin Hübner és Peter Alexander főszereplésével. Ez sem lett túl népszerű, míg a színpadi változatok, balettek, koncertelőadások, showmúsorok, sőt, jégvük máig sikeresek világszerte.

²⁷⁰ A német-osztrák (és 1945-ig a magyar) filmpiacon az Operettenfilmek az 1920-as évek végétől a 60-as évek elejéig az UFA, és később a nyugatnémet filmgyártás legnépszerűbb produkciói közé tartoztak. Számos osztrák és magyar témájú történetet dolgoztak át erősen hollywoodias, revüszzerű operettfilmmé bécsi és budapesti zeneszerzők, írók, rendezők, színészek (például Ábrahám Pál, Ralph Benatzky, Richard Oswald, Hanns Schwarz, Székely János, Willi Forst, Mály Gerő, Röck Marika, Eggerth Márta, Ilona Massey) közreműködésével. Az operetta film Angliában is népszerű lett. Pályája elején – bár, mint később François Truffaut-nak bevallotta, viszolygott a cselekményt megakasztó daloktól – Alfred Hitchcock is forgatott ilyet (*Waltzes from Vienna*, 1934). Bizonyos műfaji elemek a Michael Powell-Emeric Pressburger alkotópáros (utóbbi magyarországi születésű) műveiben – így *A piros cipellőkben* (The Red Shoes, 1948) és a *Rosalindában* (Oh, Rosalinda!, 1955, A denevér különös filmváltozata, amely a megszállt, zónákra osztott háború utáni Bécsben játszódik) – is megjelennek.

²⁷¹ „Mir fällt zu Hitler nichts ein.”

²⁷² Die dritte Walpurgisnacht, 1933; első megjelenés: München, 1952

végtelenül termékeny, óriási életművet hátrahagyó Kraus ezután több száz oldalon mond megsemmisítő ítéletet a náciokról. Hitler persze ügyet sem vetett erre. A Führer szintén a közönség – a választópolgárok – megérintésének a mestere volt, szintén Bécs olvasztótégelyében kristályosodott ki világképe, de nem művész lett, hanem politikus. A politikai Selbstinszenierung legnagyobb mestere – aki „hivatalosan” Wagner-rajongó volt, a német génusz megtestesülését a *Parsifal* alkotójában látta és rendszeresen látogatta a Bayreuthi Fesztivált – valójában az operettekért lelkesedett és a kedvence *A víg özvegy* volt²⁷³. Saját bevallása szerint több, mint hússzor látta²⁷⁴. A darab folyamatosan műsoron volt a náci Németország színházaiban. Léon és Stein, a zsidó származású librettisták neve nem szerepelt a plakátokon. Hitler Berlinben és háborús főhadiszállásain nem Wagnert hallgatott különböző felvételekről, hanem Lehárt²⁷⁵.

De a mű hatása alól mások sem tudták kivonni magukat. Sosztakovics²⁷⁶ a Maxim's-dalt használta föl a 7., *leningrádi szimfóniájában*. Ez a zeneszerző legismertebb, legtöbbet játszott műve. Sosztakovics egy monoton és brutalitást érzékeltető dallamot variált Danilo dalának akkordjaival. A szövetséges Szovjetunió harcát jelképező nagy művet Arturo Toscanini vezényletével mutatták be Amerikában 1942-ben²⁷⁷. Bartók Bélát, aki nem volt Sosztakovics-rajongó, ingerelte az amerikai rádiókban a háború alatt gyakran játszott zene. Az 1943-ban New Yorkban komponált *Concerto zenekarra*²⁷⁸ című művében – amely szintén a náci, fasiszta és más szörnyállamok uralma alatt álló Közép-Európáról fest képet – Lehárt Sosztakovicson átszűrve, sötét gúnnyal idézi fel a negyedik tételben.

A Lehár-dallamok talán Sosztakovics és Bartók számára is a boldog békeidőket idézték, amikor a legfőbb drámai bonyodalom a szerelmesek egymásratalálásában merült ki. A

²⁷³ Josef Greiner *Das Ende des Hitler-Mythos* (Bécs, 1947) című könyvében azt állítja, hogy fiatal korában Hitler jelentkezett a Theater an der Wienben egy meghallgatásra. Kedvencéből, *A víg özvegy*ből énekelte Danilo egyik dalát, Karczag Vilmos, a színház igazgatója azonban nem vette föl – arra hivatkozott, hogy Hitler nem frakkban lépett fel. Greiner számos bécsi Hitler-történetét, köztük ezt is, erős kritikával kell kezelni – az író imádott fabulázni.

²⁷⁴ Részletek: Sherree Owens Zalampas: *Adolf Hitler – A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, Art and Music* (Bowling Green, 1990). Hitler zenei érdeklődéséről lásd a 116-135. oldalt.

²⁷⁵ In: Brigitte Hamann: *Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth* (Budapest, 2005, ford. Győri László), 599. old.

²⁷⁶ Sosztakovics fiatalon rosszul fizetett mozi-zongoristaként dolgozott – a munkát nem szerette, de saját bevallása szerint itt tanulta meg a zenei idézés és a gyors hatáskeltés technikáit. A részletekről lásd a Szolomon Volkov által kiadott megrázó *Testimony – The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (New York, 1979) című könyvet.

²⁷⁷ A keringődallamot – amely az angolszász országokban *The Merry Widow Waltz* néven lett ismert – Alfred Hitchcock is felhasználta *A gyanú árnyékában* (*Shadow of a Doubt*, 1943) című filmjében.

²⁷⁸ Bemutatója 1944-ben volt, a Bostoni Szimfonikusokat Serge Koussevitzky vezényelte.

nemzetállamok közben sötét és kegyetlen diktatúrákká váltak, Danilo vidám dala rossz viccnek tűnt Leningrád éhező millióinak, Bartók számára pedig a szétesett Monarchia kulisszái előtt ellejtett görcsös haláltánc egyik mellékmotívumává vált.

Ingmar Bergman 1954-ben a malmői színházban rendezte meg *A víg özvegyet*²⁷⁹. Az addig drámai rendezéseiről ismert fiatal rendező első derűs hangvétellű munkája nagy sikert aratott. Részben Lehár inspirálta az *Egy nyári éj mosolyát*²⁸⁰, melyet 1956-ban mutattak be Cannes-ban. Bergman a Szent Ivánkor játszódó szerelmi vígjátékkal lett világhírű. Egy éjszakára a párok partnert cserélnek, de reggelre mind visszatérnek a régihez. A félrelépések és félreértések sora tragédiaként is végződhetne, végül mégis minden harmóniában oldódik fel. 1973-ban, amikor a rendezőt már a filmművészet egyik legnagyobb alakjaként tisztelték, Stephen Sondheim²⁸¹ musicalt írt az *Egy nyári éj mosolya* alapján²⁸².

A Svéd Filmintézet Bergman-archívuma őriz egy vonalas, sárga spirálfüzetet, borítóján *A víg özvegy* címmel. A rendező 1972-74-ben – a *Suttogások, sikolyok*²⁸³ és a *Jelenetek egy házasságból*²⁸⁴ készítése közben, közvetlenül *A varázsfuvola*²⁸⁵ előtt – Sondheimmel hónapokat töltött első hollywoodi produkciója, *A víg özvegy* filmváltozatának tervezésével. A főszerepet Barbra Streisand játszotta volna. De 1974 tavaszán Bergman letett a film elkészítéséről²⁸⁶.

1954-ben a malmői színház kiadványában a fiatal Bergman így nyilatkozott: „*A víg özvegy* olyan, mint egy csodálatos, régi petróleumlámpa. Nem szabad villamosáramot vezetni bele.

²⁷⁹ A bemutató 1954 októberében volt; erről és a filmtervről részletek Birgitta Steene Ingmar Bergman – A Reference Guide című vastos könyvében (Amszterdam, 2005, 566., 812. és 849. old.)

²⁸⁰ Sommarnattens leende

²⁸¹ Sondheim a West Side Story (Leonard Bernstein, 1957) dalszövegírójaként lett világhírű. Oscar Hammerstein II tanítványa volt – Lehár és a bécsi operetthagyomány így hatott amerikai musicalszerzők generációira Richard Rodgersen és Hammersteinen át Sondheimig, és tovább.

²⁸² A Little Night Music címmel. Svédországból Bécsbe helyezték a cselekményt. Azóta is gyakran játsszák. A Bergman-film inspirálta Woody Allen Szentivinéji szexkomédia (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982) című filmjét és darabját is. A 20. század második felétől egyre gyakoribb, hogy sikeres filmek alapján írnak Broadway-musicalket. Megfordult a trend: nem Hollywood adaptálja a színpadi műveket, hanem fordítva. A musical rendezése, díszletei – mozgóképrészletek felhasználásával, pergő cselekménnyel, a vágásokra emlékeztető gyors színváltásokkal – a filmeket idézik. A színház így próbálja fölvenni a versenyt a filmekkel és tévésorozatokkal.

²⁸³ Viskningar och rop, 1972

²⁸⁴ Scener ur ett äktenskap, 1973

²⁸⁵ Trollflöjten, 1974

²⁸⁶ A Fanny és Alexander prologusában Bergman idézi a Lehár-keringőt.

Gondosan kell vele bánni, nem szabad modernizálni”²⁸⁷. Ki tudja, húsz évvel később Bergman milyen filmet készített volna? Mindenesetre sok színpadi rendező nem riadt vissza a modernizálástól – a maga módján mindenki villamosáramot próbált belevezetni a lámpába.

Azt mondják, valahol a világon minden este felcsendülnek *A víg özvegy* dallamai. A legrangosabb operaházakban: a bécsi Staatsopertől Sydney-ig, Budapeستől Lyonig, Chicagótól Moszkváig, a veronai Arénától a New York-i Metropolitanig. Úgy tűnik, az özvegy keringője nemcsak egy haldokló birodalom utolsó tánca: könnyedségében és egyszerűségében kifejez valamit a modern világ lényegéből is.

MÁSOLATOK

Nagyjából másfél évtizeddel *A víg özvegy* bemutatója után összeomlott Ausztria-Magyarország. Helyén, Pontevedro-Montenegróhoz hasonlóan, nemzetállamok jöttek létre. A 20. század nemcsak a globalizáció, hanem a fragmentálódás története is. A modern ember korlátok sokaságát építette föl, ezek közül néhány az I. világháború után fizikai formát kapott. Több hullámban – 1918, 1945, majd a Szovjetunió, Csehszlovákia és Jugoszlávia összeomlása után – független államok sora jött létre Közép-Európában.

1905-ben az akkori Európa legnagyobb államának, az Osztrák-Magyar Monarchiának ötvenegymillió lakója volt, tizenkét országában húsz bevett, azaz hivatalosan számon tartott nemzet és nemzetiség élt együtt. Száz évvel később tizenkét állam osztozott ugyanezen a területen, mind önálló zászlóval, címerrel, fővárossal, parlamenttel, nyelvvél – és filmgyártással. Némelyikük számára sokszázados, évezredes hagyományok folytatása volt az önálló állami lét, másoknak kinnal-keservvel kellett új identitást alkotniuk. 2006-ban Montenegró is újra deklarálta függetlenségét – a világ 194. államaként.

²⁸⁷ In: Birgitta Steene: Ingmar Bergman – A Reference Guide (Amszterdam, 2005), 566. old.: „The Merry Widow is like a wonderful old kerosene lamp. One must be careful not to put electric light in it. It has to be treated with care and must not be modernized.”

Hitlernek köszönhetően a II. világháború után nem német túlsúly alakult ki Közép-Európában, hanem az ellenkezője. Hitler szinte minden szándéka másképp valósult meg. Német anyanyelvűek millióit telepítették ki a régió országaiból, ahol – több mint ötszáz év után – megszűnt az erőteljes német kulturális jelenlét, és az orosz megszállók szinte minden kapcsolódási pontot elváltak bábállamaik között.

Évtizedekkel később ezekben az országokban felnőtt néhány nemzedék, akiknek az amerikai filmek jelentették az elsősorú igazodási mintát. Sokan nem is tudták, ezekben milyen sok van régiójukból. Filmes nemzedékek sora kezdett Közép-Európa – egymás kultúráját már alig ismerő – nemzetállamaiban amerikai módra filmeket írni és rendezni. Az eredmény többnyire halvány másolat lett. Az adaptációk örök körforgásában amerikai közvetítéssel így hatott vissza Közép-Európa – Közép-Európára. De ez már egy másik történet.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Az alábbi bibliográfia a rendkívül gazdag, Bécsre, a Monarchiára és Hollywoodra vonatkozó szakirodalomból csupán azokat a műveket és forrásanyagokat tartalmazza, amelyekből a szerző idézett, ill. konkrét adatokat és adalékokat merített.

PROLÓGUS

Historisches Lexikon Wien (Bécs, 1992, szerk. Felix Czeike)

Erwin Panofsky: Was ist Barock? (Hamburg, 2005)

Felix Czeike: Wien – Kunst- und Kultur-Lexikon (München, 1976)

Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke, 6. kötet (Berlin, 1905)

Die Fackel, Nr. 400-403 (Bécs, 1914. július 10.)

Joseph Roth: Die Kapuzinergruft (Bilthoven, 1938)

Hermann Broch: Hofmannsthal and His Time (Chicago, 1984, ford. Michael P. Steinberg)

Hermann Broch: Hofmannsthal és kora (Budapest, 1988, ford. Györffy Miklós)

Lloyd-útikönyvek: Ausztria (Budapest, 1930, szerk. Németh Andor)

Christiane Huemer-Strobele és Katharina Schuster: Das Theater in der Josefstadt – Eine Reise durch die Geschichte eines der ältesten Theater Europas (Bécs, 2011)

Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas – Das Theater der Barockzeit (Salzburg, 1959)

Walter Schübler: Nestroy – Eine Biographie in 30 Szenen (Salzburg, 2001)

Claudio Magris: A Habsburg-mítosz (Budapest, 1988, ford. Székely Éva)

Émile Zola: Nana (Budapest, 1975, ford. Vajthó László)

Ivo Andrić: Híd a Drinán (Budapest, 1973, ford. Csuka Zoltán)

Moritz Csáky: Az operett ideológiája és a bécsi modernség (Budapest, 1999, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter)

Leonhard M. Fiedler: Max Reinhardt – In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Reinbek bei Hamburg, 1975)

Molnár Ferenc: Útitárs a száműzetésben (Budapest, 1958, ford. Stella Adorján)

Adolph Zukor: The Public Is Never Wrong (New York, 1953)

Neal Gabler: An Empire of Their Own – How The Jews Invented Hollywood (New York, 1988)

Cass Warner Sperling, Cork Milner és Jack Warner Jr.: Hollywood Be Thy Name – The Warner Brothers Story (Lexington, 1998)

Scott Eyman: Lion of Hollywood – The Life and Legend of Louis B. Mayer (New York, 2005)

Egri Lajos: The Art of Dramatic Writing (New York, 1946)

LEHÁR

Otto Schneidereit: Lehár (Budapest, 1988, ford. Meller V. Ágnes)

Österreichisches Biographisches Lexikon 1915-1950 (Bécs, 1965)

Moravánszky Ákos: Versengő látomások (Budapest, 1998, ford. M. Gyöngy Katalin)

Miroslav Krleža: Bankett Blitvában (Budapest, 1977, ford. Herceg János)

Wolfgang Jacobsen-Norbert Grob-Helga Belach: Erich von Stroheim (Berlin, 1994)

STROHEIM

Richard Koszarski: An Evening's Entertainment – The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928 (Berkeley és Los Angeles, 1994)

Herman G. Weinberg: The Complete Greed of Erich von Stroheim (New York, 1972)

Richard Koszarski: Von – The Life and Films of Erich von Stroheim (New York, 2004)

Erich von Stroheim: Paprika (New York, 1935)

Roland Flamini: Thalberg – The Last Tycoon and the World of MGM (New York, 1994)

LUBITSCH

Scott Eyman: Ernst Lubitsch – Laughter in Paradise (Baltimore, 2000)

Jonathan Rosenbaum: Goodbye Cinema, Hello Cinephilia – Film Culture In Transition (Chicago, 2010)

Ernest Gellner: Nations and Nationalism (Oxford, 2006)

EPILOGUS

Roy Armes: The Cinema of Alain Resnais (New York, 1968)

Double Life – The Autobiography of Miklós Rózsa (Tunbridge Wells, 1982)

Rózsa Miklós: Életem történeteiből (Budapest, 1980)

Partick McGilligan: George Cukor – A Double Life (New York, 1991)

Gene Lees: The Musical Worlds of Lerner and Loewe (Nebraska, 2005)

Estel Eforjan: Leslie Howard – The Lost Actor (Middlesex, 2010)

Valerie Pascal: The Disciple and His Devil (New York, 1970)

Anne Edwards: The DeMilles – An American Family (London, 1988)

Hellmuth Karasek: Billy Wilder – Eine Nahaufnahme (Hamburg, 1992)

Cameron Crowe: Conversations with Wilder (New York, 1999)

Oxford Concise Dictionary of Quotations (Oxford, 2006)

André Bazin: Mi a film? (Budapest, 1995, ford. Erdélyi Z. Ágnes)

Michel Ciment: Kubrick – The Definitive Edition (New York, 2003)

David Thomson: Rosebud – The Story of Orson Welles (New York, 1997)

Sherree Owens Zalampas: Adolf Hitler – A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, Art and Music (Bowling Green, 1990)

Dudley Andrew-Anne Gillain: A Companion to François Truffaut (Malden, 2013)

Josef Greiner: Das Ende des Hitler-Mythos (Bécs, 1947)

Brigitte Hamann: Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth (Budapest, 2005, ford. Győri László)

AZ ELEMZETT STROHEIM- ÉS LUBITSCH-FILMEK ADATAI

The Merry Widow

Metro-Goldwyn-Mayer, 1925

137 perc

Rendező: Erich von Stroheim

Producer: Irving Thalberg

Forgatókönyvíró: Erich von Stroheim, Benjamin Glazer

Operatőr: Oliver T. Marsh

Vágó: Frank E. Hull

Díszlettervező: Cedric Gibbons, Richard Day

Főszereplők: Mae Murray, John Gilbert, Roy D'Arcy, George Fawcett, Tully Marshall,
Edward Connelly

The Merry Widow

Metro-Goldwyn-Mayer, 1934

98 perc

Rendező: Ernst Lubitsch

Producer: Irving Thalberg, Ernst Lubitsch

Forgatókönyvíró: Ernest Vajda, Samson Raphaelson

Hangszerelés: Herbert Stothart

Dalszövegek: Lorenz Hart, Richard Rodgers

Operatőr: Oliver T. Marsh

Vágó: Frances Marsh

Díszlettervező: Cedric Gibbons, Fredric Hope

Főszereplők: Maurice Chevalier, Jeanette MacDonald, Una Merkel, Sterling Holloway,
Edward Everett Horton, Donald Meek, George Barbier

A dalszöveg-részlet az operett Döblinger-féle 1906-os bécsi kiadásából való.

