

LUBITSCHEV DOTIK V ZGODNJEM AMERIŠKEM OBDOBJU

V LJUBLJANO SE PO DVANAJSTIH LETIH VRAČA KRALJ, NAJVEČJI, NAJIZVIRNEJŠI IN NAJDUHOVITEJŠI REŽISER PRVE STOLETNIČE FILMA.

SIMON POPEK

Kdor detajlno ne pozna opusa Ernsta Lubitscha, ne pozna definicije filmske režije, vizualne naracije, pojma pripovedne elipse, subverzivnega sesuvanja in smešnja takšnih ali drugačnih kodeksov, skratka inteligentnega ustvarjanja, ki ni zastaralo niti po slabih stotih letih od maestrovega prvega stika s filmom.

Filmsko zgodovinopisje in enciklopedije so polne velikih besed o Griffithovi paralelni naraciji, Eisensteinovi montaži atrakcije, Chaplinovem humanizmu, Langovi inovatorski uporabi zvoka. Vsi po vrsti pa bolj ali manj pozabljajo na njihovega sodobnika in tako rekoč edinega med njimi, ki je enako suvereno – in uspešno – soustvarjal razvoj filma, vse od zgodnje neme faze (prve filme je režiral leta 1914), prehoda na zvok, do barvne tehnike v štiridesetih letih. Da je enako uspešno ustvarjal na dveh komercialno najzahtevnejših teritorijih (nemškem in ameriškem) ter ob tem vseskozi obdržal avtonomijo in popolno ustvarjalno svobodo, je še posebej fascinanten dosežek, ki mu ni pariral niti Chaplin. Lubitschevi komercialni dosežki nas na tem mestu ne zanimajo pretirano, čeprav primerno ilustrirajo redko spodobnost in veličino – ugajati okusu množice in ostati zvest osebnim normativom in afinitetam.

Vsej Lubitschevi veličini navkljub pa se zdi, da kanonizirana filmska dediščina vseskozi pozablja na nesporne dosežke ciničnega satirika in pronicljivega analitika družbenih anomalij; v najboljšem primeru jih postavlja nekako na rob ali ga deklarira »zgolj« kot uspešnega režiserja romantičnih komedij (z vrhunci v ameriškem nemem obdobju), operet (z vrhunci v zgodnjem zvočnem obdobju) in razkošnih zgodovinskih fresk (z vrhunci v nemškem obdobju).

Zakaj je Lubitsch vseskozi »drugi« na različnih seznamih? Zakaj je v polju zgodovinskih fresk vedno za De Millom ali Griffithom? Zakaj kot najboljšo opereto vedno navajajo Mamoulianov resda genialni *Ljubi me nočaj* (Love me Tonight, 1932), ko pa je Lubitsch v istem času posnel pet enakovrednih operet? In zakaj med romantičnimi komedijami tridesetih let najviše

Lubitsch gledalca jemlje kot integralni del filmske predstave, saj gledalec soustvarja prizor s tem, da nepovezane (neprikazane / neizgovorjene) delčke sestavi v smiselno celoto. Nakar se smeji.

vedno kotirajo Hawksove, Caprove in McCareyjeve bravure in skoraj nikoli Lubitscheve? Vsi vedno govorijo o »Lubitshevem dotiku« (»Lubitsch touch«), teh finih, brezčasnih rešitvah, verbalnih ali vizualnih domislicah, s katerimi so posejani njegovi filmi, redko pa o filmih kot celotah, kot da bi bil Lubitsch genialni satirik, »mojster trenutkov«, sicer pa avtor nekonstistentnih del. Andrew Sarris, eden redkih strastnih in popolnoma nerezerviranih apologetov njegovega dela, ki je Lubitscha brez pomisleka postavil na svoj Panteon, je pravilno ugotavljal, kako so vsi obsedeni zgolj z »Lubitschevimi dotiki«, nihče pa z ostalimi stvarmi, ki jih je zapustil na filmskem platnu. V teh kritiških obsesijah gre med drugim iskati razloge, zakaj so njegovi »netipični« filmi – npr. »resna« *Pahljača gospa Windermere* (Lady Windermere's Fan, 1925) ali pretirano sentimentalni *Angel* (1937) – običajno dojeti

kot neuspeli.

Drži, verjetno vsi najbolj uživamo v romantičnih komedijah in operetah, in brez dvoma vsi najbolj uživamo v detektiranju »dotikov«, teh magičnih trenutkih, ki transcendirajo realnost. Ali kakor pravi Sarris, »privlačnost in okras transcendirata cilj oziroma vsebino«, kar se je najočitneje kazalo ob mojstrovini *Biti ali ne biti* (To Be Or Not To Be, 1942), moji najljubši komediji vseh časov, ki so jo ob nastanku kritizirali zavoljo neprimerne in farsične obravnave nacističnega terorja. V *Biti ali ne biti* se je na najlepši način kristaliziral verjetno najpomembnejši, dostojanstveni element »dotika«, namreč da se v najboljše med veseljaškimi, nemoralnimi (nikoli žaljivimi, vedno dobrodušnimi) in razuzdanimi prizori prikrajdejo elementi bridke otožnosti.

Herman G. Weinberg je v knjigi *The Lubitsch Touch – A Critical Study* (1966) analiziral različno serijo »dotikov«, ki niso zaznamovali le posameznih prizorov, temveč delo v celoti; njegove domislice je celo razdelil v različne kategorije. Tule so najočitnejši primeri:

- »Freudovski lapsus« ali nezavedna akcija: Pauline Frederick se v *Treh ženskah* (Three Women, 1924) »nespodobno« igra s kravato ljubimca.
- Zavedna akcija: v *Pahljači gospa Windermere* hoče mož pred ženo prikriti ljubezensko pismo; med objemom skuša za njenim hrbtom doseči pismo, nakar mu ga po številnih neuspeših poskusih poda ženin prijatelj.
- Simbolna akcija: Marie Prevost v *Zakonskem vrtiljaku* (The Marriage Circle, 1924) odvrže šal, ki ji ga je nadel Monte Blue, saj ne drhti zaradi hladnega večera v parku, temveč zaradi vroče strasti do ljubimca.
- Metaforična akcija: v *Smejočem poročniku* (The



Pahljača gospe Windermere



Ernst Lubitsch

Smiling Lieutenant, 1932) mora Maurice Chevalier zabavati svojo ženo; ponuja ji partijo dame, nad katero sta oba zdolgočasena, zato šahovnico vrže na posteljo, kjer naj bi se njuna »igra« nadaljevala.

Moj osebni favorit je uvodni prizor iz *Simjebraččeve osme žene* (Bluebeard's Eighth Wife, 1938), kjer smo »Lubitschevega dotika« deležni že v uvodnem prizoru: Gary Cooper želi kupiti le zgornji del pižame; prodajalci ga prepričujejo, da nihče na svetu ne nosi (kaj šele kupuje) samo polovice pižame, zato Coop zahteva pogovor s šefom. Ko prek nekaj posrednikov (in nadstropij veleblagovnice) kamera vendarle stopi v spalnico lastnika, le-ta iz postelje vstane ... samo v zgornjem delu pižame!

Lubitsch si ni mogel kaj, da ljudi ne bi prikazal v najbolj prismojenih situacijah; za vsakogar je našel primeren prizor, najsi je šlo za aristokracijo (kralj v spodnjicah, hlače so obešene na klin) ali plebs (beneški gondoljer v mesečini zaneseno prepeva *O sole mio*, čeprav v gondoli prevaža smeti); njegov »dotik« je bil univerzalen, toda največjo genialnost je dosegal z znamenitimi elipsami, ki so bile v času Haysovega kodeksa še posebej priljubljena metoda (spolnega) namigovanja. Lubitsch elips seveda ni uporabljal zaradi cenzure (uvajal jih je že v nemškem obdobju), temveč iz preprostega razloga, ker je favoriziral vizualno govorico oziroma alternativne rešitve »problemov«, na primer kako prikazati dogodek, ne da bi ga zares pokazal (ali verbaliziral). Bistvo elipse leži v izogibanju neposredne konfrontacije z dano temo ali problemom, zato se kamera skoraj v vsakem njegovem filmu vsaj enkrat ustavi pred zaprtimi vrati ... in čaka; povedano drugače, Lubitsch gledalca jemlje kot integralni del filmske predstave, saj gledalec soustvarja prizor s tem, da nepovezane (neprikazane / neizgovorjene) delčke sestavi

v smiselno celoto. Nakar se smeji. Ali kakor je rekel Truffaut: »Na Lubitschevih zvočnih zapisih so dialogi, zvoki in glasba, pa tudi smeh gledalcev.«

Z vsemi Lubitschevimi elipsami bi lahko napolnili knjigo; tule so trije osebni favoriti:

– *Težave v raju* (Trouble in Paradise, 1932): gostu na aristokratski zabavi se zdi Gaston, znameniti goljuf

V puritanskih in s tabuji zaznamovanih Združenih državah dvajsetih let se je odločil Američanom nastaviti zrcalo; kočljive tematike se je lotil šaljivo, občasno burkaško, ameriško občinstvo je želel nasmejati ob nečem, kar so jemali tako resno.

in tat, presenetljivo znan; nikakor ga ne more postaviti na pravo mesto, prepričan je, da ga je nekje že videl (gledalec ve, da ga je Gaston okradel v Benetkah), nikakor se ne more spomniti njunega prvega srečanja. Premišljuje in premišljuje, nazadnje pa cigareto ugasne v pepelniku v obliki ... gondole. Seveda, Benetke!

– *Vesela vdova* (Merry Widow, 1934): kamera gledalca pusti pred vrati apartmaja, kjer polkovnikova žena ljubimka z nižjim oficirjem, suhljatim možicljem. Polkovnik, silak z zajetnim trebuhom, vstopi, da bi se malce pohecal s svojo ženo. Kamera pa vztraja pred vrati apartmaja; ljubimec se je kot kaže pravočasno skril, toda ko polkovnik končno zapusti apartma ter hiti zapenjati uniformo, ugotovi, da je pas odločno prekratek. Jasno, pograbil je

pas ženinoga ljubimca!

– *Angel*: ljubezenski trikotnik Marlene Dietrich/Melvyn Douglas/Herbert Marshall se končno snide v hiši zakoncev Dietrich/Marshall, čustveno razburkanost skrivnih in po dolgem času združenih ljubimcev pa v celoti ilustrira dogajanje v kuhinji, kamor služinčad prinaša krožnike s kosila: hrana Dietrichove ostane nedotaknjena, na Douglassovem krožniku je zrezek nasekljan na drobne koščke in v celoti nekonsumiran, le (s skrivno romanco neseznanjeni) Marshall je kosilo použil v celoti!

Paul Mayersberg je leta 1971 lepo definiral »Lubitschev dotik«: »V tridesetih letih so ljudje pričeli govoriti o 'dotiku', sposobnosti režiserja, da v enem izgovorenem stavku, obrazni mimiki ali telesni gesti obenem izrazi zmes komedije in tragedije, smeha in solz. Lubitscha ni toliko zanimala struktura filma kot želja po izražanju trenutkov ironične resnice znotraj človeške tragedije. Definirati Lubitscha kot režiserja komedij je popolnoma neprimerno. Bil je Nmec, toda tudi Dunajčan, Grk, Žid, Parižan, Američan – in seveda Lubitsch.«

Je bil Lubitsch nemški ali ameriški režiser? Vsekakor je bil najmanj »nemški« med nemškimi, sploh v razmerju do Murnaua ali Langa. A po drugi strani nikoli ni obveljal za prepoznavno ameriškega, čeprav je – v primerjavi z drugimi nemškimi emigranti, ki so v Hollywood povečini prispeli z dvigom nacizma – dve tretjini opusa posnel v Združenih državah (Nemčija: 1914–1922, Amerika: 1923–1947). Bil ni torej niti prepoznavno »nemški« (oziroma ekspresionističen) niti »ameriški«, pravo nasprotje Fritza Langa torej, najbolj »germanskega« med nemškimi režiserji, ki se je takoj po prihodu v ZDA asimiliral, sprejel tamkajšnjo kulturo in snemal prepoznavno ameriške (žanrske) filme. Ko je Mary Pickford leta 1922 Lubitscha povabila v



Ninotchka



Pahljača gospe Windermere

ZDA, da bi jo režiral v *Rositi*, je izjavil, da namerava snemati »sodobne, prepoznavne ameriške filme«, a zgodilo se je ravno obratno, snemal je skoraj izključno filme o evropski aristokraciji, postavljene v preteklost in v – resnične in še večkrat namišljene – srednje in vzhodnoevropske kraljevine, nemalokrat z evropskimi igralci (in pripadajočimi akcenti), npr. Polo Negri, Greto Garbo, Marlene Dietrich in seveda Mauriceom Chevalierjem kot posebej izjemnim vzhodnoevropskega šarmerja – z izrazitim francoskim naglasom!

Fiktivna prizorišča Lubitschevih zgodb – omenjene namišljene srednjeevropske kraljevine, npr. Silvania v *Paradi ljubezni* (*The Love Parade*, 1929), Flausenthurm v *Smejočem poročniku*, Bergamo v *Dami v hermelinu* (*That Lady in Ermine*, 1947) – niso bila le posledica režiserjevega navdušenja nad malo znanimi vzhodnoevropskimi dramatikami in pisatelji tipa Ferenc Molnár, Nikolaus Laszlo, Hans Székely, Laszlo Aladar, Dimitri Merejkowski in Lajos Biro, katerih dela so služila kot podlaga za lepo število njegovih ameriških filmov, temveč so služila za sofisticirano izogibanje težavam z ameriškimimi cenzorji. Hollywood je bil po mnenju varuhov javne morale koncem dvajsetih in v začetku tridesetih let še posebej spervertirano središče greha, razuzdanih zabav in notoričnih umorov, zato so pritisnili na lastnike studiev, da so sprejeli moralno zavezo, obliko samocenzure oziroma »samoregulacije«, ki je s t. i. Haysovim kodeksom stopila v polno veljavo leta 1934, čeprav je bila moralna neoporečnost avtorjem sugerirana od sredine dvajsetih let dalje.

Vsej veseljaškosti in (latentni) seksualni nebrzdanosti navkljub Lubitsch s cenzuro skoraj ni imel težav; razlog je bil seveda znameniti »dotik«, znotraj kate-

rega je Lubitsch iznašel nemalokrat duhovite odvode, rešitve, s katerimi je/ni prikazoval spolnih aktivnosti protagonistov. Lubitschevo hladnokrvno metodo spolnega namigovanja je občudoval že Josef von Sternberg, navdušen nad popolno odsotnostjo ne le samega akta, temveč tudi protagonistov, saj je kamera običajno ostala pred vrati spalnice, kar pa ni izničilo rizičnega učinka nespoštljive satire, ki jo je v enaki meri sprejemalo tako konzervativno kot liberalno občinstvo; skratka, Lubitsch je predstavljal radost za

Vsej veseljaškosti in (latentni) seksualni nebrzdanosti navkljub Lubitsch s cenzuro skoraj ni imel težav; razlog je bil seveda znameniti »dotik«, znotraj katerega je Lubitsch iznašel nemalokrat duhovite odvode, rešitve, s katerimi je/ni prikazoval spolnih aktivnosti protagonistov.

cenzorje, čeprav se je v tematskem okvirju zgodnjega ameriškega obdobja dotikal tako občutljivih tem, kot so seks in pohlep oziroma obsedenost z denarjem. Še več, seks je tako rekoč institucionaliziral, tradicijo erotične senzibilnosti je prepoznal kot radostno življenjsko dejstvo, s katerim je treba ravnati razposajeno, neresno, občasno nežno, podobno kot sta spolnost na slikarskih platnih prikazovala Watteau ali Boucher.

Paradoksalno je, kako je Lubitsch v liberalnejši Evropi k spolnosti na platnu pristopal precej bolj res-

no, medtem ko se je v puritanskih in s tabuji zaznamovanih Združenih državah dvajsetih let odločil Američanom nastavitvi zrcalo; kočljive tematike se je lotil šaljivo, občasno burkaško, ameriško občinstvo je želel nasmejati ob nečem, kar so jemali tako resno. Smešenju spolnosti je Lubitsch kmalu dodal še drugi ameriški fetiš, denar, in nastala je klasična seksualna komedija, ki pa se nikdar in nikoli ni odvijala na ameriškem ozemlju, temveč bodisi v namišljenih kraljevinah bodisi v centrih evropske aristokratske dekadence (Pariz, Dunaj, Benetke). Sporočilo je bilo jasno, Američanom je bil spolni razvrat na evropskih dvorih sprejemljiv, domovina je morala ostati čista.

Lubitsch je bil v tem kontekstu dejansko revolucionaren, naredil je korak naprej od svojih vzornikov, Stroheimovih *Norih žensk* (*Foolish Wives*, 1921) in Chaplinove *Parižanke* (*A Woman of Paris*, 1923), ameriškega občinstvu je namreč s filmi *Zakonski vrtiljak*, *Forbidden Paradise* (1924), *Kiss me Again* (1925) in *So This is Paris* (1926) predstavil nov tip ženske, dominantne in agresivne zapeljivke, ki je moškemu vzela primat. Spolnost je bila v teh filmih zgolj razvedrilo, o poroki praviloma ni razmišljal nihče (grof Almaviva v *Zakonskem vrtiljaku*: »Bodiva prijateljca, ljubimca, vse kar želiš, samo ne mož in žena, za božjo voljo!«), moški je bil v očitno podrejenem položaju ... vse do *Paradi ljubezni*, režiserjevega prvega zvočnega filma, glasbene verzije *Ukročene trmoglavke*, v kateri Lubitsch stvari postavi na svoje mesto; resda samo za hip, saj bo že *Smejoči poročnik* dve leti kasneje napovedal nadaljevanje Lubitschevega nagnjenja k dominantnim ženskim likom.