

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Fritz Lang németországi filmjeinek látványvilága

Doktori disszertáció

Martin Ferenc

2011

Témavezető:

Dr Kovács András Bálint

Egyetemi tanár

ELTE, Filmtudományi Tanszék

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	5
1.1 A dolgozat tézisei	5
1.2 The theses of the dissertation.....	7
1.3 Fritz Lang stílusának változása a németországi pályafutás tükrében	10
1.4 Fritz Lang és a 30-as évek stiláris törekvései	15
1.5 Fritz Lang filmjei a szakirodalom tükrében	18
1.6 A dolgozat szempontjai.....	22
1.6.1 Az absztrakt és geometrikus ornamentika szerepe a cselekményvilágban megjelenő viszonyrendszerek és hatalmi struktúrák ábrázolásában.....	22
1.6.2 A vágás és a kameramozgás szerepe a szubjektív és objektív nézőpontok váltakoztatásában, a szubjektív nézőpontok elidegenítésében, s ezen keresztül a látványból keletkező látszatok megsokszorozásának szerepe a kiszolgáltatottság és fenyegetettség szituációinak, atmoszférájának megteremtésében.....	24
1.6.3 A párhuzamos montázs szerepe a filmekben látható válsághelyzetek ábrázolásában.....	25
1.6.4 A stiláris megoldások reflexív jelentésrétegei.....	30
2. A fáradt halál	34
2.1. Keretes szerkezet: a megállított idő példázatai	34
2.2 Törés a térben: az emberi lét határa	36
2.3 Álarcok: menedék a halál elől?	37
2.4 A halandóság végzete	38
2.5 A mozgókép varázsa és illúziói.....	41
2.6 A látvány rétegei.....	42
2.7 Filmkép: a valóság halotti maszkja	43
3. Dr Mabuse, a játékos.....	45
3.1 Mabuse hatalma és taktikája	45
3.2 Struktúra a káoszban: a bűn hálózata.....	48
3.3 Mabuse és kora	52
3.4 Stilizált terek labirintusa	54
3.5 A képek hatalma.....	56
3.6 Nézőpontok és félelmek	57
3.7 A láthatatlan ember és a film szelleme	59
3.8 Filmforma és ornamentika	60
3.9 A rejtőzködő rendező.....	62
3.10 A mű(vész)i tér stiláris eklektikája	64

3.11 Az illúziók valósága	65
4. Nibelungok	67
4.1 Siegfried halála.....	67
4.1.1 Szervetlen tér és ornamentika.....	67
4.1.2 Az időtlenség végzete.....	70
4.1.3 A hősz bukása.....	72
4.1.4 Súlyomálom.....	75
4.2 Kriemhild bosszúja	76
4.2.1 Üres perspektíva	76
4.2.2 A mitikus ideálok alkonya.....	77
4.2.3 A pusztítás képei.....	78
5. Metropolis.....	83
5.1 A geometrikus tér esztétikája.....	84
5.2 A rend megrendülése	85
5.3 Ödipális viszonyok és hasonmások	87
5.4 Démoni hasonmások inváziója: a rend felbomlása	92
5.5 A befejezés Bábel perspektívájából	97
5.6 A mitikus és egyéb olvasatokról.....	99
5.7 Kameramozgások: a látvány határainak feloldása	100
5.8 „A kegyetlen, erőszakos képek.”	104
5.9 Dinamikus szerkezet	105
5.10 Fény és árnyék harca	106
5.11 Reflexió és expresszionizmus.....	109
6. Kémek	113
6.1 Intézményesített bünszervezet	113
6.2 Szerelem, identitás, kémkedés	115
6.3 Zárt terek útvesztője	121
6.4 Geometria és funkcionalitás	122
6.5 A fenyegetettség stílusjegyei: statikus beállítások és a kameramozgás.....	123
6.6 Mérsékelt reflexió a filmezésről.....	126
7. Asszony a holdon	127
7.1 Szerelem és arany.....	127
7.2 A technikai jövő képei	128
7.3 Felvevő ember nélkül	130

8. M.- Egy város keresi a gyilkost	132
8.1 Az új stílus jellemzői	132
8.2 A kameramozgás típusai	134
8.3 A kontúrtales tér	135
8.4 Azonosíthatatlan nézőpontok	136
8.5 A meghasonlás tükrei	140
8.6 Műfaj, stílus, szerkezet	141
8.7 Párhuzamos montázs, ismétlés, variáció: a kiszolgáltatottság formái	143
8.8 A bűn struktúrája	147
8.9 Reflexiók új stílusban.....	154
8.10 Kép, geometria és reflexió	156
8.11 A félelem hangjai	159
9. Dr Mabuse végrendelete	161
9.1 A láthatatlan Mabuse	161
9.2 A gonosz szövetségesei és ellenfelei	163
9.3 Expresszionista stilizáció és a kameramozgás szerepe a stilizációban.....	166
9.4 Hang, kép, reflexió.....	172
Összegzés	173
Bibliográfia	176
Filmográfia	179
Köszönetnyilvánítás.....	180

1. Bevezetés

1.1 A dolgozat tézisei

Doktori dolgozatom témája Fritz Lang németországi filmjeinek stilisztikai változása.

Ennek a változásnak legfontosabb jellemzője, hogy Lang a *Metropolis* című filmje után a korszak első felét jellemző monumentális stílusról áttér fokozatosan a kameramozgáson alapuló stilizációra. A dolgozat ennek a stílusváltásnak az okaira keresi a választ.

A szakirodalom is foglalkozott a jelenséggel, de Lotte Eisner monográfiája megelégedett az egyes művek stilisztikai jegyeinek leírásával, viszont a stílusváltás okaival, és ennek következtében a művek jelentésrétegeinek változásával nem foglalkozott részletesen.

Tom Gunning alapos monográfiája is jelzi a stílusváltást az életmű német szakaszán belül, kitér az adott művek elemzésénél a stiláris, formai megoldások jelentésrétegeire, a rendezőnek a film médiumát érintő képi reflexióira. A szerző azonban nem vette figyelembe a stiláris átalakulás folyamatát, annak fázisait, okait. A műfaji, kultúrtörténeti hatások elemzését tartja elsősorban szem előtt az amerikai filmtörténész.

Mindkét szerző lényeges mozzanatként kezeli az expresszionista stílus, világszemlélet hatását a rendező munkásságára és e stílusjegyeket előtérbe helyezve közelíti meg az életmű első szakaszát, e stílusjegyek megléte, illetve háttérbe szorulása szempontjából vizsgálja a rendező munkásságát. (A szakirodalom bírálatának kifejtése: 18-22. o.)

Az expresszionista stílus hatása ugyan kimutatható Fritz Lang filmjeiben, de a rendező sohasem követte igazán az irányzat és a kor stilisztikai divatját. *A stílusváltás tehát nála nem egy irányzathoz vagy népszerű, kedvelt művészi formákhoz való alkalmazkodásból és elkötelezettségből fakad, hanem egy szerves, belső stilisztikai fejlődésből, alkotói módszerének átalakulásából.* Ennek a folyamatnak a változásait, stiláris jellemzőit elemzi dolgozatom.

Lang a korszak irányzatától eltérő stilisztikai váltása érthetőbbé teszi a német korszakon belül a monumentális stílushoz köthető statikus kompozíciókkal megvalósított művészi filmforma ábrázolási, kifejezési lehetőségeit és kimerülésének okait. Másrészt a németországi korszak második felében az új stílári módszerrel (kameramozgás) megteremtett filmforma a rendező legfontosabb témáinak, az identitásproblémának, a kiszolgáltatottság és a félelem szülte válsághelyzetek összetevőinek árnyaltabb jelentésrétegeit produkálja.

Az alaposabb stílselemzés során kiderül, hogy Lang filmjeiben az expresszionizmusra is jellemző félelem, meghasonlás és kiszolgáltatottság élménye nem az expresszionista világképben jelenlévő Végzet mindenható hatalmából ered, mely szemlélet még a legújabb szakirodalomban is tartja magát (Gunning monográfiája). Ezek az élmények Lang műveiben elsősorban a film médiumának sajátosságait előtérbe állító alkotói módszeréből, azaz a filmkép és a valóság nem azonosságából következő stílári hatások kiaknázásából, a filmen megjelenő valóság látványának mozgóképi elidegenítéséből fakadnak. Ennek része az expresszionista stilizáció is, de nem a leglényegesebb eszköze és módszere. (Pályakép kifejtése: 10-18.o.)

A stílusváltás folyamatának az életmű vizsgált szakaszában történő elemzése pontosabb képet nyújt a Lang műveiben látható alkotói reflexiók sajátosságairól és jelentésének változásairól is.

Az elemzés során a legfontosabb módszernek a művek stílári – formai megközelítését tartom, kiegészítve a rendező elbeszélés technikájára jellemző párhuzamos montázs narratív funkciójával. Ez utóbbi érvényesítése az elemzés során kiegészíti a stílári megoldások jelentésrétegeinek bizonyos mozzanatait.

A szakirodalomban érvényesülő szempontokhoz képest dolgozatomban a stílári – formai elemzés kiemelt szempontjai a következők Fritz Lang németországi műveinek vizsgálatánál:

1. Az absztrakt és geometrikus ornamentika szerepe a cselekményvilágban megjelenő viszonyrendszerek és hatalmi struktúrák ábrázolásában
2. A vágás és a kameramozgás szerepe a szubjektív és objektív nézőpontok váltakoztatásában, a szubjektív nézőpontok elidegenítésében, s ezen keresztül a

látványból keletkező látszatok megsokszorozásának szerepe a kiszolgáltatottság és fenyegetettség szituációinak, atmoszférájának megteremtésében

3. A párhuzamos montázs szerepe a filmekben látható válsághelyzetek ábrázolásában
4. A stiláris megoldások reflexív jelentésrétegei:
 - 4.1. A filmkép lehetőségei a valóság leképezésétől az absztrakt látványosságig
 - 4.2. Film a filmben- effektus: a mozgókép hatás- és illúziókeltő mechanizmusának jellemzői
 - 4.3. Film a filmben- effektus: a film részlete mint az egész tükré (Szempontok kifejtése: 22-35.o.)

A dolgozat célja Lang németországi filmjeinek vizsgálatán keresztül az expresszionista stilizáció funkciójának tisztázása az adott korszakon belül, valamint az expresszionizmustól független stílusjegyek elemzésével az eddig ismert kutatásokhoz képest egy autonóm alkotói világ stiláris jellemzőinek és stilizálási módszerének pontosabb meghatározása.

Dolgozatommal reményeim szerint a Lang művészetét feldolgozó, itt részben ismertetett, részben bírált, továbbgondolt szempontokat igyekszem gazdagítani, annak érdekében, hogy árnyaltabb képet alkothassunk egy fontos rendező és filmtörténeti korszak formavilágának, világképének kölcsönhatásáról és különbségéről.

1.2 The theses of the dissertation

The topic of my doctoral dissertation is Fritz Lang's stylistic change of his Germany films.

The most important feature of this change that Lang, after his film; Metropolis, from the monumental style which was very specific in the first half of the period he gradually migrates to the camera based stylization. The thesis is looking for the reasons of this style change.

The literature also dealt with the phenomenon, but Lotte Eisner's monograph was satisfied with describing the stylistic features of each works but it didn't deal with the causes of the style change, and the change of the works of meaning in detail though.

Tom Gunning's thorough monograph also indicates the style change in the German section of the life work. At the analysis of the works he pens out about the works of meaning of the stylistic and formal solutions, affecting the visual medium of the director's film reflections. The author does not take into account the transformation of the stylistic process, its phases, and the causes. The American film historian keeps the analysis of the genre and the effects of the historical firstly in his mind.

Both authors handle the effect of the expressionist style and the world view as an essential moment onto the director's working activity and putting its existence style forward approach the first section of the oeuvre. It examines the director's work activity from the aspect of the existence and the underplayed. (The discussion of the literature criticism: p18-22.)

The effect of the expressionist style in Fritz Lang's films can be revealed though, but the director never observed the tendency and the stylistics fashion of the age. *So the style change is not from adapting to a tendency or popular artistic forms and commitment at him, but from an integral, inner stylistics development, the transformation of the creator's method.* My dissertation analyses the changes of this process, and its stylistic features.

Lang's stylistics change which was different from the tendency of the era makes it more understandable with the static compositions which can be bound to the monumental style inside the German era, realized his artistic film depiction, expression opportunities and the reasons of his exhaustion. On the other hand, in the second half of the Germany era, the film form was created with the new stylistic method (camera motions) producing the director's most important topics; the identity problem, the defencelessness and the nuanced meaning of layers of the components of crisis situations given by fear.

During the thorough stylistic analysis it turns out that in Lang's films the fear is typical just like in the expressionism, and the discording and the experience of defencelessness are not from the almighty power of the Destiny, springs from the a world view, which view holds itself up even in the newest literature (Gunning's monograph). These experiences in Lang's works are primarily coming from exploitation of stylistic effects; the film picture and the reality not following from the identity, they stem from the motion picture alienation of the sight of the reality appearing on the film. The expressionist

stylization is the part of it as well, but not its most essential device and method. (The discussion of the career: p10-18.)

In the examined section of the oeuvre, the process of the style change gives a more accurate idea of the peculiarities of the creator's reflections and the changes of the meanings which can be seen in Lang's works.

I think in the course of the analysis, the most important method is the works' stylistic – formal approach, complemented by a parallel montage of the director's typical narration technique and his narrative function. During the analysis the validation of the latest, complements the certain moments of the meaning layers of the stylistic solutions in.

Compared to the viewpoints prevailing in the literature, in my dissertation the emphasized viewpoints of the stylistic – formal analysis at the Fritz Lang's Germany works are the followings:

1. The role of the abstract and geometrical ornamentation in the appearing of the action world in the depiction of relationships and power structures.
2. The role of the cut and the camera motion in the alternation of the subjective and objective viewpoints, in the alienation of the subjective viewpoints, and through this, the role of the multiplication of appearances originating from the sight in the creation of the situations and atmosphere of the defencelessness and threatenedness.
3. The role of the parallel montage in the depiction of crisis situations as shown in films.
4. The reflexive meaning layers of the stylistic solutions:
 - 4.1. The opportunities of the film picture from the mapping of the reality to the abstract spectacle
 - 4.2. Film in the film effect: the motion picture effect and its features of the illusion mechanism
 - 4.3. Film in the film effect: the detail of the film as the mirror of the total

(The decompression of viewpoints: p22-35.)

The aim of the dissertation through the examination of Lang's Germany films is the clarification of the function of the expressionist stylization inside the given era, and the analysis of stylistical characteristics – independently from the expressionism - compared to

the known researches, to accurately determine the stylistic features of the autonomous world of the creator.

In my dissertation I hopefully managed to enrich those extended aspects, processing Lang's art, which were partly described, partly criticized in order to let us create a nuanced picture about the interaction and difference of a world view of an important director and film historical era's design.

1.3 Fritz Lang stílusának változása a németországi pályafutás tükrében

Kovács András Bálint az expresszionista filmstíluson belül három irányzatot különít el: a plasztikai – festészetit, Fritz Lang építészeti, monumentális és a kammerspiel – féle stilizációt. [Kovács,1992.,70.o.] Ez a felosztás arra utal, hogy Lang az expresszionizmus hatását tükröző stílusjegyek ellenére is sajátos stílussal rendelkező alkotó, aki az irányzaton belül egyéni utat járt be. A rendező monumentális stílusának jellemzői: hatalmas, a képmezőn túlnyúló díszletszerű, stilizált terek látványa, a tömegjelenetek gyakorisága, statikus beállításokban megjelenő tablószerű kompozíciók. Fontos stíluselem a felsoroltak mellett, hogy a tér- és a tömegábrázolás a filmekben geometrikus képi motívumokkal párosul. Viszont ez nem a festészeti expresszionizmus torz, absztrakcióba hajló formáival rokon. Lang geometrikus alakzatait szabályos vonalvezetés jellemzi, s elsősorban dekoratív, ornamentális jellegű, ami a szecesszió hatását tükrözi. [Elsaesser., 1999, 135.o.].

Ezek a stílusjegyek a *Metropolis* után készült filmekben már nem érvényesülnek ilyen markánsan. Igaz, hogy az *Asszony a Holdonban* még visszaköszön a monumentalitás és a geometrikus ornamentika, de közel sem olyan kifejezőerővel, mint korábbi némafilmjeiben.

Lang stilizálási módszerének változásait először németországi filmjein keresztül tekintem át, összefüggésben a német filmgyártás technikai adottságaival és stíláriis törekvéseivel.

Kristin Thompson és Davis Bordwell A film története című könyvében a német filmgyártás technikai lehetőségeit Európa legjobbjaként írja le. A stúdiók kimagasló technikai felszereltsége a 20-as években a német filmgyártást még Hollywood számára is

példaértékűvé tette. [Thompson – Bordwell, 2007, 136.o.] Az amerikai filmtörténészek helyzetértékelése azt szemlélteti, hogy a rendezők számára technikai szempontból ideális feltételek álltak rendelkezésre a művészi, stiláris újításokhoz. S ezzel a lehetőséggel éltek is a rendezők. A legfontosabb év 1924 volt, amikor Murnau elkészíti *Az utolsó ember* című filmjét. A filmtörténészek úgy tekintenek erre az időpontra, mint a kameramozgás expresszív lehetőségeinek kiaknázására a stilizációban [Kovács, 1992, 70.o. ; valamint Thompson – Bordwell, 2007, 136.o.]. A Murnau által kijelölt művészi irány hamar követőkre talál, elsősorban André Dupont *Varieté* című filmjében.

Lang azonban nem ezt az utat követi, holott a lehetőségek biztosítottak. *A fáradt halálban* a temetőőr és a Halál mozgásának rövid követésétől, egy hasonló jellegű figurára igazítástól, a kínai szerelmesek és a varázsló repülőszőnyegen történő landolásától eltekintve Lang mellőzi a kameramozgást.

A Dr Mabuse, a játékos néhány képsora már beszédesebb példa a kameramozgás használatára a látványosabb stiláris hatás érdekében. Cara Carozza lelki gyötrődését a börtönben egy rövid kameramozgás hangsúlyozza és ugyanilyen típusú és tartalmú megoldás emeli ki Mabuse dühét, mikor leteremti embereit az Andalusia Bárban történetek után. Ezeket leszámítva nem jellemző a filmre a lélektani helyzetek kameramozgással történő kifejezése.

Az említett megoldásoknál sokkal hatékonyabban alkalmazza Lang a kameramozgást a film híres képsorában, a sötét háttérből kiemelkedő, a főhős arcára közelítésnél vagy a Petit Casino – jelenetben a vendégek és a tulajdonos nézőpontját változtató, körív mentén komponált szekvenciában. Ezek a részek arról árulkodnak, hogy Langnak is vannak ötletei, eredeti elképzelései a kameramozgás stiláris szerepéről. Ekkor még ragaszkodik a statikus beállításokhoz, melyek a rögzített képeret hangsúlyozásával a látható események képként való megjelenítését tudatosítják. Az idézett, kameramozgásokkal komponált képsorok szembetűnő formai artisztikuma a látvány konstruáltságát, művészi stilizáltságát emeli ki, csak más stiláris eszközökkel, mint a statikus beállítások. Így ezek a képsorok a filmre jellemző komponálásmódtól eltérő formai megoldásukkal lényegében variánsai a díszletszerű terekre, a geometrikus képi motívumok ornamentikájára épülő stilizációnak, melyek az élet természetes közegének és a valóságnak az eltűnését érzékeltetik a kiüresedett életformákban.

Lang pályafutásán is fontos évszám 1924, de más miatt, mint Murnaué. *Az utolsó ember* a kötetlenebb és expresszív stilizálás lehetőségét mutatja meg a kameramozgásnak, ahogy már utaltunk rá. Lang ebben az évben készül el a *Nibelungokkal*, mellyel beteljesíti, tökéletesre csiszolja a statikus kompozíciókra épülő monumentális stílusát. A filmben egyetlen, az előző filmjeiben megfigyelhető expresszív jellegű kameramozgás sincs. S ez azt jelzi, hogy Lang ragaszkodik saját stílárius világához, más alkotói utat követ, mint pályatársai.

Következő filmje, a *Metropolis* (1927) is ezt példázza. A film vízió a modern nagyvárosi civilizáció jövőjéről. Még mindig a monumentális, díszletszerű terek és a film nagy részében a statikus kompozíciók uralják a látványvilágot. Ugyanakkor Lang a katasztrófa epizódjaiban, a felfokozott érzelmi állapotok, a szereplők nézőpontjának, tekintetük mozgásirányának érzékeltetésére már kameramozgásokat alkalmaz. A forgatás alatt nyilatkozta a rendező, hogy a történések lélektani megalapozására törekszik. [Langot idézi Geser, 1999, 118.o.]. E felé tett kísérletnek tekinthető a kameramozgások használata. Másfelől a látványosan megrendítő helyzetek lélektani hatását némileg hagyományosabb eszközzel, a trükkel oldja meg. [Geser, u.o., 118.o.]. A *Metropolis* ábrázolásmódja egyszerre összefoglalása a monumentális stílusnak és egy mástípusú stilizáció irányába tett első lépés a kameramozgások gyakoribb, expresszívebb alkalmazása miatt.

Figyelemre méltó abból a szempontból is a *Metropolis*, hogy ebben a művében jelennek meg a legmarkánsabban az expresszionista stílusjegyek, ami főleg az erőteljes fény-árnyék stilizációban figyelhetők meg. Előző filmjeinek csak néhány epizódjában volt megfigyelhető ez a stílushatás. Ilyen *A fáradt halálban* az éjszakai temető, a patikus háza és a velencei történet epizódjai; a *Dr Mabuse, a játékosban* az éjszakai utcák, Mabuse sötét háttérből a kamera felé közelítő, félelmetes arcának premier plánja, Told gróf háza; a *Nibelungok* Sólyomálom epizódja, a film végén pedig a germánok és hunok küzdelme. A *Metropolisban* visszatérő, még ha kizárólagos érvénnyel nem is meghatározó eleme a kompozícióknak az expresszionizmusra jellemző erőteljes fény-árnyék stilizáció.

Lang a *Metropolisban* a technológia és a technikai kép, azaz a filmkép manipulációjából keletkező csapdák és veszélyek következményeit ábrázolja. Fő témái, az identitás és a hasonmás kérdése, a látszatteremtés mechanizmusa itt a legszélsőségesebb és legfenyegetőbb változatban jelenik meg, ami az expresszionista stílusban nyeri el hatásos kifejezési formáját. Ami nemcsak azt jelenti, hogy a rend káoszba fordulásának addig nem

látott grandiózus, kísérteties látványát produkálja a filmben, hanem a korábbi, tablószerű komponálásmódjának átalakulását is magával hozza. A filmben a rend képzetéhez kötődő szabályos, geometrikus formák a káosz pillanataiban felbomlanak. A kameramozgások hasonló módon oldják fel, szüntetik meg a statikus kompozíciók határait, a képkeretet. A kompozíció kontúrjai is egyre bizonytalanabbak, instabillá válnak a válsághelyzetekben. Megsokszorozzák a félelem és a kiszolgáltatottság helyzeteit, s így körvonalazhatatlan, mindenütt jelenvaló állapottá hatalmasodik a fenyegetettség. Ezek a stíláriis megoldások az érzelmi hatás felfokozása mellett már más irányt jelölnek ki az ábrázolásban a fenyegetettség élményének megragadására, ami majd az *M.*-ben teljesedik ki. A *Metropolis* így Lang monumentális stílusának és az expresszionista stilizálásnak a határát jelzi.

Beszédes mozzanat ezzel kapcsolatban, hogy a film operatőre Karl Freund, aki Murnau *Az utolsó ember* című filmjét is fényképezte. Ennek ellenére közel sem láthatunk olyan változatos és sokféle kameramozgást a *Metropolisban*, mint Murnau filmjében. Lang még ragaszkodik *A fáradt halálban* megteremtett monumentális stílusához.

Másik beszédes mozzanat, hogy 1926-ban készül el a *Varieté* André Dupont rendezésében. Az operatőr szintén Freund és egyértelműen tükrözi Murnau hatását az érzelmi állapotok intenzitásának, a gesztusok, megnyilatkozások dinamikájának ábrázolásában. Ezekhez képest Lang még mindig visszafogottan, takarékosan bánik a kameramozgás stilizáló lehetőségeivel, noha a technikai és alkotói feltételek adottak. Ő nem kamatoztatja a sikeres mintákat, más utat keres a már kijelölthöz képest. Ez akkor lesz igazán egyértelmű, ha összehasonlítjuk az *M.* látványvilágát kortársai hasonló törekvéseivel. Előtte azonban még térjünk ki röviden a *Metropolist* követő két filmjére, melyeket az *M.* előtt forgatott.

Kristin Thompson és David Bordwell már idézett kötetében 1928-ra datálják az expresszionista stílus megszűnését. Lang *Kémekjét* már olyan alkotásnak tekintik, mely szakít az expresszionista stílusjegyekkel [Thompson-Bordwell,u.o.,139.o.]. Ennek szembetűnő jele, hogy a monumentális téralkotás háttérbe szorul. A helyszíneket nyomasztó zártság, fojtogató, kiismerhetetlen lehatároltság jellemzi. A rendező a kémtörténet bonyolult eseményszálaira, fordulataira koncentráll. A kameramozgásoknak ugyanaz a szerepe a *Kémekben*, mint a *Metropolisban*: a szereplők nézőpontjának helyettesítése, a lélektani helyzetek, érzelmi állapotok intenzitásának kifejezése. A film végi autós üldözésnél a szereplők nézőpontjából szemlélt, kameramozgással rögzített

épületek instabilitása ugyanúgy a fenyegetettség totális eluralkodását érzékelteti, mint a *Metropolis* hasonló megoldásai.

Az *Asszony a Holdonban* visszatér a monumentális stilizáció az űrutazás előkészítésénél, az utazás és a Holdra szállás fázisainak ábrázolásánál. A kameramozgások itt az univerzumban való utazás monumentális hatását fokozzák.

Összességében elmondható a két filmben alkalmazott kameramozgásokról, hogy a *Metropolis*-ban látható stiláris megoldásokhoz képest nem hoz újat. A markáns stílusváltást Lang komponálásmódjában nem ezek a filmek jelentik.

Az igazi fordulatot az *M. - Egy város keresi a gyilkost* hozza Lang németországi pályafutásán. A monumentális stílusjegyek eltűnnek az ábrázolásból. A képeken többnyire egy-egy utcarészlet tűnik fel vagy kapualjakból, épületfelületek takarásából fényképezi a kamera a szereplőket. A tér méreteire, kiterjedésére többnyire csak a szereplőket követő kameramozgás idejéből következtethetünk. A korábbi filmekből ismerős, a tér egészének látványát megteremtő tablószerű kompozíciókat felváltja a kameramozgással érzékeltetett tér illúziójának az élménye, mikor is a szereplők térbeli helyzetéről, az épületek méreteiről, arányairól nincsenek pontos képi információink, csupán sejtéseink. Egy arctalan, karakter nélküli, kiismerhetetlen, labirintusszerű tér jelenik meg így az *M.*-ben.

A másik fontos szerepe a kameramozgásnak és a vágásoknak a szubjektív nézőpontok elidegenítése a szereplőktől, ami jellegzetesen visszatérő, ismétlődő megoldás a filmben. A kamera mozgásának függetlenedése a szereplőktől, a nézőpontok illúziójának megteremtése majd azonosíthatóságuk megkérdőjelezése a látszatok keletkezésének és a vele összefüggő identitásproblémának egy mástípusú stiláris formában történő ábrázolása jelenik meg az előző filmekhez képest. Amit korábban a maszkváltások, álruhák viselése (*Dr Mabuse, a játékos*), a személyiség megkettőzése, a hasonmás megalkotása (*Metropolis*) jelzett a hősök identitásával és a látszatteremtésre alapozott manipulációval kapcsolatban, azt az *M.*-ben a kompozíció mozgása, a látvány dinamikusabb formája valósítja meg. A kamera mindenütt jelenvalósága, akadálytalan mozgása a térben a félelem és kiszolgáltatottság élményét általános állapotná növeli, másrészt közvetlen, a mindennapi életet átítató tapasztalattá válik. Ezért szükségtelen már a lenyűgöző monumentalitás stilizált miliője.

Az *M.*-ben is megmarad a kameramozgás szerepe a szereplők jellemzésében, a lélektani helyzetek, a cselekvések dinamikájának kifejezésében. Ennek oka részben, hogy az *M.*-ben árnyaltabb karakterek jelennek meg a korábbi művekhez képest.

A hang megjelenése is befolyásolta Lang stílárís világának átalakulását. De ez nem magyarázható egyértelműen a hangosfilm megjelenésével. Az áttekintésből láthattuk, hogy már a némafilmjeiben is megmutatkoztak a stílusváltás előjelei. Lang *M.*-jében a hang megjelenése gazdagabb jelentésrétegűvé tette ezt a váltást. Másfelől az *M.* bizonyos epizódjaiban még megmutatkozik az expresszionista hatás a motívumok (pl.: a tükör fontos szerepe), a szereplő (meghasonlott főhős), a stilizáció (erőteljes árnyékolás a gengszterek tanácskozása végén) szintjén.

Utolsó németországi filmje a *Dr Mabuse testamentuma*. A stilizációban itt is vezető szerepe van a kameramozgásnak, de a nézőpontok illúziójának és elidegenítésének hatását nem aknázza úgy ki, mint az *M.*-ben. Beemeli az expresszionista stilizációt a kameramozgás mellé a tébolyult elmék vízióinak és a bűn térnyerésének az ábrázolásában. Ha nem is visszalépés a kétfajta stilizálási mód ötvözése az *M.*-hez képest, de olyan erőteljes hatása nincs, mint az előző mű stílusváltásának.

1.4 Fritz Lang és a 30-as évek stílárís törekvései

Az eddigi áttekintésben Lang stilizálási módszerének változásait az életmű első szakaszának művein keresztül elemeztük. Most szélesebb összefüggésben nézzük meg stílusának átalakulását. David Bordwell a harmincas évek stílárís jellemzőjeként írja le a kameramozgás gyakori alkalmazását. Ennek okát a hang megjelenésében látja. Hogy a dialógusuk miatt ne legyen a fényképezett színház illúziója a vásznon, a rendezők igyekeztek minél mozgalmasabbá, elevenebbé tenni a látványt, aminek kedvelt eszköze volt a kameramozgás. [Bordwell, 2001., 70-71.o.]. Mint a korszak rendezői gyakorlatát jellemző tipikus megoldás, ez igaz Lang műveire is. A németországi pályafutás áttekintésénél láthattuk, hogy az ő esetében a technikai adottságok biztosítottak voltak már a némafilmkorszakban a német filmgyártásban a kameramozgás alkalmazására. Az áttérés a kameramozgásra a stilizációban elsősorban saját alkotói módszereinek átalakulásából következik, mint az alkalmazkodáshoz a korszak áramlataihoz. Sőt, az *M.*-et Thompson és Bordwell filmtörténete is úgy említi, mint iskolapéldát a hang eredeti és ötletes

alkalmazására. [Thompson-Bordwell, u.o., 225-226.o.] Lang ebből a szempontból újító volt, mintsem egy módszer vagy irányzat követője.

Ha megnézzük a kameramozgás stiláris szerepét az *M*-ben, akkor a némafilmjeiben is markánsan megfigyelhető nézőpont téma új és mástípusú megjelenítését láthatjuk, bár a Bordwell által leírt jellemzőkkel is rendelkeznek. Lang előző filmjeiben a többi szereplőhöz képest fölényes pozícióban levő figurák a nekik alárendeltek keresztül gyakorolták hatalmukat vagy érvényesítették befolyásukat az események irányításában. Dr Mabuse mindenható tekintete, történeteket ellenőrző befolyása bűntársain, Gunther király hatalma Brunhild felett Siegfrieden, Kriemhildé a burgundiak felett a hunokon, Rotwangé Metropolison Gép – Márián, Haghié kémein és kémhálózatán keresztül érvényesül. Ennek a hatalmi pozíciónak a párhuzamos vágás volt a kifejezője és egyben tudatosította, hogy melyik szereplő nézőpontja uralja a helyzeteket. Mikor a titkos szerződésektől megfosztott japán kémfőnök harakirit követ el, Lang bevágja a Haghi társaságában ünneplő kémnőt, aki az akciót végrehajtotta, a japán titkosügynököt átverte. Ez még Haghi hatalmát, tekintetének, nézőpontjának csorbítatlan erejét hangsúlyozza ellenfelei és a történetek felett.

Az *M*-ben megváltozik ennek a helyzetnek az ábrázolása. A látványt és a történeteket uraló szereplő nézőpontját a kameratekintet helyettesíti. Az *M*-ben a gyilkos kiszemelt áldozatát követi az utcán. A kamera párhuzamosan mozog a kislánnyal, aki kirakatok mellett halad el. Közben halljuk a gyilkos jellegzetes füttyölését. Úgy tűnik, hogy az utca másik oldaláról követi Beckert a kislányt, mintha az ő szemével látnánk a sétáló gyereket. Kis idő múlva találkozik a lány anyukájával, elindulnak visszafelé, ahonnan a gyerek érkezett. A kamera folyamatosan követi a két szereplő útját. Mikor elhaladnak a könyvesbolt előtt, megpillantjuk a bejáratnál rejtőzködő gyilkost. Mégsem az ő szemén keresztül, szubjektív nézőpontjából láttuk az eseményeket. Azt a távolságot, ami a kamera és a kislány között volt, annyi idő alatt nem tehetette meg az utca másik oldaláról. Sokkal valószínűbb, hogy mögötte haladt, ha a bejáratnál keresett rejtekhelyet. A kamera megteremtette a gyilkos szubjektív nézőpontjának fölényét áldozatával szemben, majd elidegenítette tőle azzal, hogy Beckertet is a látvány tárgyává tette. Azon túl, hogy a látványt mozgalmassá változtatta, a kamera Langnál a függetlenségét, önállóságát demonstrálja a helyzetek megkonstruálásában. Az események irányításában, befolyásolásában az azonosítható nézőpontok hiányát hangsúlyozza, ami a

bizonytalanságból fakadó kiszolgáltatottságot és veszélyhelyzeteket állandósítja a város életében.

A kamerának a fentebb elemzett függetlenségét húzza alá a következő képsor is. A gyilkos a megghiúsult csábítási kísérlet után idegesen a kép előterébe jön, körülnéz, szeme megakad valamin. A következő beállítás az ő szemszögéből mutatja egy étterem kerthelyiségét, aztán látjuk Beckertet belépni jobbról saját szubjektívjébe, majd leül egy asztalhoz, italt rendel, megissza és zaklatottan cigarettára gyújt. A kamera ráközelít arcára. Ez a ráközelítés a saját szubjektívjébe történő beléptetés mellett még külön nyomatékot ad a kamera önállóságának, akadálytalan, a szereplő mozgásától független hatalmának. Tehát Lang a kameramozgás meghatározó, expresszív stiláris eszközként való alkalmazásával nem egyszerűen a Bordwell által leírt 30-as évek rendezői gyakorlatát követi, hanem más stiláris eszközzel ábrázolja és ad újabb jelentésárnyalatokat állandó témáinak, az identitás kérdésének, a nézőpontok illúziójának és elidegenítésének a kiszolgáltatottság helyzeteinek és viszonyrendszerének megrajzolásában.

Hogy mennyire Lang sajátos rendezői stílusáról van szó, bizonyítja, ha összevetjük a kortárs alkotók rendezői gyakorlatával, stilizálási módszerével. Az M. és Georg Wilhelm Pabst *Westfront 1918* című filmjének egy-egy képsora megmutatja a különbséget a két alkotó között, és kiemeli Lang egyedi látásmódját, egyéni stilizációs törekvését. Mindkét film operatőre Fritz Arno Wagner volt és mindkét rendezőnek fontos alkotótársa pályafutása során. Az operatőr képalkotási technikája, látásmódja is a közös vonások, stiláris azonosságok mellett szól. A *Westfront 1918*-ban a kamera hosszan követi a lövészárokból a katonák útját harc közben. Majd elfordul tőlük és totálban, kitarva mutatja a tér egészét, halljuk a robbanásokat, látjuk a távolban rohamozó katonákat.

Az M.-ből a már idézett képsort nézzük meg újra: Elsie magányos útja találkozásáig a gyilkossal. Csak a labdázó Elsie-t látjuk az utcán haladni, a hirdetőoszlopnál a kamera a labda útját követi, ráfordul a plakátra és megjelenik a hirdetésen a gyilkos árnyéka. A kameramozgás koreográfiája azonos a két filmben: párhuzamosan követi a szereplők mozgását, majd elfordul róluk a tér egy pontja felé. Azonban a térszemléletnél határozott különbség van a két rendező között. Pabst hangsúlyozza azt a környezetet is, amiben a szereplői mozognak. Látjuk a gránátoktól szaggatott földet, fedezékeket a roham előzményeinél, azután a tér egészének megmutatása és a távolságtartás az akcióktól a

küzdelmet megfosztja heroikus, patetikus jellegétől, és a harc lehangoló értelmetlenségét, kilátástalanságát fejezi ki.

Lang ezzel ellentétben nem mutatja meg a tér egészét, sokkal inkább eltünteti sajátosságait. Nem tudunk meg semmit az utca méreteiről, hosszáról, a környezet jellegéről (külvárosi vagy belvárosi hely stb.). A kameramozgás időtartamából sejthetjük csak az utca nagyságát. Mindamellett, hogy ez a képsor az első tipikus példája a nézőpont illúziójának megteremtésére és elidegenítésére a filmben (a gyilkos árnyékának megjelenése a plakáton azt sugallja, hogy az ő szemével láttuk Elsie sétáját), azzal, hogy elrejtje a tér egészének arányait Lang a veszélyforrást szinte meghatározhatatlanná és teljesen kiszámíthatatlanná változtatja. Nála a tér ismeretlen, átláthatatlan, fenyegető miliő lesz: a félelem arctalan, karakter nélküli közege. Pabst realista törekvéseivel szemben Lang kameramozgásai egy absztraktabb stilizáció felé mutatnak a miliőrajzban. S ezt hangsúlyozzák a film más kompozícióiban megjelenő geometrikus motívumok is.

1.5 Fritz Lang filmjei a szakirodalom tükrében

A német expresszionista film és a weimari korszak műveinek szemléletét nagymértékben meghatározta egy ideig Siegfried Kracauer híres könyve, a Caligaritól Hitlerig. Kracauer a korszak filmjein keresztül a német karakter pszichológia történetét akarta megírni. Fő tézise, hogy a weimari mozi filmjei és az azokban megjelenő jellemtypusok már jelezték a hitleri diktatúra eljövételét. Megközelítésével az a gond, hogy a náci diktatúra filmjeinek és kultúrájának ismeretében annak forrásait, előzményeit akarja megtalálni a korszak filmjeiben. Fejlődéselvű, célirányos filmtörténet szemléletének rendeli alá a filmek tanulmányozását. Ez azt jelenti, hogy elsősorban azokat a karaktereket, motívumokat, alkotói módszereket, stiláris megoldásokat emeli ki tanulmányában a diktatúra előtti időszak alkotásaiból, melyek hasonlóak vagy megegyeznek a náci korszakéval. Egyszóval a későbbi korszak jellegzetességét „vetíti vissza” egy korábbiba, hogy igazolja a folytonosság és a szükségszerűség elvén alapuló történelemszemléletét a film világában. Ennek következménye, hogy a vizsgált filmek epizódjainak karakterére ráerőszakolja történelemszemléletének szempontjait, a náci diktatúra kultúrájának, típusainak sajátosságait, ami félrevezető értelmezésekhez vezet, noha Kracauer elemzésének kiinduló megállapításai találóak. Fritz Lang *A fáradt halál* című filmjében például a három epizódban három zsarnoknak tulajdonítja a szerelmesek tragédiáját a

Halál közreműködésével. Kracauer gondolatmenetéből nem világos, hogy a filmben ki is ez a mindenható zsarnok, aki három különböző történelmi alakban jelenik meg, és akinek még a kerettörténetben is a Halál a segítőtársa. (Kracauer, 1991., 82.o.) Ha csak önmagában nézzük meg a három epizódot, akkor sem érvényes mindegyikre Kracauer felfogása a szerelmesek és a zsarnokság konfliktusáról. Ez egyértelműen csak a harmadik epizódban jelenik meg, mikor a kínai uralkodó hatalmával visszaélve akarja megszerezni a lányt. Az első epizódban a vallási fanatizmus miatt torkollik tragédiába a főhősök sorsa, a velencei epizódban ugyan Girolamo említést tesz hatalmi befolyásáról, aminek segítségével likvidálhatná Fiametta szerelmét, Giovanfrancescot. Valójában nem ezt teszi, hanem Fiametta trükkjét játssza ki egy csellel a nő ellen, úgy, hogy ő mindvégig a háttérben marad. Nem a hatalom erejét használta ki áldozatai ellen, rafinált taktikájának köszönheti, hogy fölényesen került ki a számára kedvezőtlen helyzetből. A film egymással kapcsolatban nem álló történelmi korszakai és az egész mű keretes szerkezete - Kracauer felfogásával ellentétben - csupán a Halál képében megjelenő végzet mindenhatóságát, zsarnokok és történelem feletti hatalmát hangsúlyozza. A rendező témakezelése a létfilozófiai szempontot részesíti előnyben, és nem a történelmit, ahogy azt Kracauer érvelése sejteti. Lang filmjeinek elemzéséhez a német filmtörténész könyve nem nyújt hasznosítható szempontot, mivel következtetései nem minden esetben állják meg helyüket a filmek belső összefüggéseinek, stílári és narratív rétegeinek elemzésekor. (Siegfried Kracauer: Caligaritól Hitlerig, Magyar Filmintézet, Budapest 1991.)

A másik híres szerző, aki szintén komoly befolyással bírt a korszak filmjeinek szemléletére, Lotte H. Eisner volt. Akárcsak Kracauer, ő is kortársa volt a weimari időszak alkotóinak. Eisner két kötetben is méltatta Lang rendezői erényeit. Az egyik A démoni filmvásznon, mely az expresszionista film legjelentősebb alkotóiról és műveiről nyújt áttekintést elsősorban stílustörténeti szempontból. Másik könyve, ami közelebb áll doktori dolgozatom témájához, egy monográfia Fritz Langról. E kötet írásaiban is a stílustörténeti vonatkozások az elsődlegesek. Eisner kitér azokra a kultúrtörténeti forrásokra, melyek hatottak Lang filmjeinek szemléletére és képi stílusára. Egyrészt a német kultúrtörténet folytonosságába igyekszik beágyazni Langot, másrészt pontos leírását nyújtja stílusának. Ez utóbbi erénye egyben hiányossága is, ugyanis a leíráson túl nem vállalkozik részletesebb, átfogó elemzésekre. A filmek stílusrétegeinek ismertetésén kívül már nem vizsgálja azok viszonyát egymáshoz, a film cselekményvilágához és elbeszélésmódjához. Eisner röviden értékeli a filmek esztétikai minőségét, valamint pár sorban méltatja vagy

bírálja a filmek problematikáját, témáját, figuráit, látásmódját és stílusát. Ami Eisnernél hangsúlyt kap, az az ornamentika és absztrakció szerepe a *Metropolisig*. Továbbgondolásra érdemes ezzel kapcsolatban, hogy ennek milyen jelentésrétegei vannak az adott filmben ábrázolt világ sajátosságával, valamint Lang filmképpel kapcsolatos reflexív magatartásával kapcsolatban.

Eisner az *M.- Egy városi keresi a gyilkost* című filmet fontos stílusváltásnak tekinti a rendező pályafutásán. Főleg az absztrakt, expresszionista képi stíluselemek hatását taglalja a realista miliőrajzban (Eisner,1976,116.o.), valamint hang és kép kölcsönhatásának drámai hatásáról ír (Eisner,1976,116-126.o.). A kameramozgás meghatározó stilizáló szerepéről ebben a filmben nem ejt szót, pedig markáns fordulatot jelent Lang korábbi, statikus kompozíciókra alapozott stilizálási módszeréhez képest. Ami szintén további elemzést igényel, hogy milyen szerepe van ennek az eszköznek a térélmény megkomponálásában, az atmoszférateremtésben és a szereplők lélektani jellemzésében. (Lotte Eisner: Fritz Lang, Da Capo Press, Secker and Warburg, London 1976.)

A legalaposabb monográfiát eddig Tom Gunning írta Fritz Lang életművéről. Az amerikai filmtörténész elemzései alaposak, részletgazdagok. Egyik nagy erénye, hogy körültekintően utal azokra a műfaji forrásokra, melyekből merítettek Lang németországi alkotásai. Gunning aprólékosan elemzi a korszak uralkodó műfajainak hatását Lang filmjeire, beágyazva a rendező pályafutását a kor filmtörténeti irányzatainak áramlatába.

A másik fontos szempontja Gunning kötetének a kultúrtörténeti és esztétikátörténeti összefüggések, kölcsönhatások elemzése. Hosszan olvashatunk arról, hogy elsősorban Walter Benjamin, Georg Simmel, Bertolt Brecht értekezései és Lang filmjei hogyan reagáltak a korszak problémáira és miképp jelennek meg azok az élmények Lang filmjeiben, melyekről a kor meghatározó gondolkodói is írtak.

Gunning nem téveszti szem elől a formai-stiláris szempontot sem a művek elemzésénél. Mindig hangsúlyozza azokat a formai megoldásokat, stiláris sajátosságokat, melyek jellemzik az adott filmet. Ennek ellenére hiányossága is ezen a ponton figyelhető meg. Miközben részletesen taglalja a bölcséleti hatásokat a rendezői filmjeire, a stiláris és szerkezeti sajátosságok bizonyos mozzanatainak elemzése elmarad, ami gazdagíthatná, kibonthatná a filmek jelentésárnyalatait. A *Dr Mabuse, a játékosban* például több találó

észrevételt tesz a főhős bűntetteinek módszeréről, magatartásáról, a bűnszervezetben betöltött irányító szerepéről, de ennek a szervezetnek a struktúrájáról és az általa megvalósuló manipuláció mechanizmusáról nem ír. Egy hasonlata („(...)mint egy technológiai háló közepén ülő pók.” [Gunning,2000,97.o.]) sejteti csupán azt a struktúrát, amire Mabuse egész taktikáját építi. A pókhálószerűen felépített függőségi rendszert a szereplők között, amin keresztül a főhős a többi figura feletti hatalmát gyakorolja, figyelmen kívül hagyja Gunning, holott ez a film bonyolult, szerteágazó cselekményszálai közötti összefüggésekre, az egyes szereplők közötti viszonyrendszerre is magyarázatot adhat.

Hasonló módon jár el a kiemelt stiláris megoldásokkal is. A több tanulmányban, filmtörténeti méltatásban kiemelt híres képsort – a sötét háttérből kiemelkedő, a képen egyre elhatalmasodó főhős feje – ő is méltatja. Röviden megemlíti a „lebegő fej” félelmetes hatását, viszont részletes elemzésbe ennél a kulcsfontosságú mozzanatnál sem bocsátkozik, illetve a kultúrtörténeti hatások feltárásának irányába halad tovább gondolatmenetével. (Gunning,2000,109.-110.o.) Nemcsak Wenkre gyakorolt hipnotikus, démoni hatása miatt lényeges ez az erőteljesen stilizált képsor. Mindamellettt hogy rávilágít Mabuse szuggesztióra alapozott manipulatív technikájára, megmutatja a filmkép hatásmechanizmusának természetét is: a látvány tárgyává redukált személyiség integritásának felszámolását. Az arc látványát, az identitás meghatározásának forrását a ráközelítés közben függetleníti a személyiségtől és a test egészétől, a felfokozott fény-árnyék kontraszt pedig kísérteties idegenséggel ruházza fel karakterét. Azaz a személyiség képének önállósodása a stilizációban a filmképpel elterjedő és eluralkodó látszatok fenyegető hatalmát érzékelteti. A démoni, félelmetes hatás ekkor nem is annyira Mabuse hipnotikus akaratareijéből származik, sokkal inkább a test és a személyiség mozgóképi kisajátításának leleplezéséből, a film médiumával megvalósított elidegenítés és eltárgyasítás sokkjából.

Összességében elmondható Gunning stiláris elemzéseiről, hogy abból a szempontból vizsgálják Lang eszközhasználatát, hogy hogyan szolgálják az elbeszélés során azt a típusú elvonatkoztatást, ami a végzet mechanizmusát és hatalmát bizonyítja a hősök sorsa felett. Ennek a legfontosabb eszköze a vágás és az áttűnések. Az *M.* elemzésekor ő nagyobb teret szentel a kameramozgásoknak, elsősorban a feszültségkeltésben betöltött szerepét hangsúlyozza a gyilkos követésekor

(Gunning,2000,185.o.,190.o.). Lényeges észrevétele a szerzőnek, hogy ebben a filmben a kamera nem azonosul kizárólagosan egy szereplő nézőpontjával sem (Gunning,2000.,166.o.), viszont ennek jelentőségére a látvány megkonstruálásában már nem tér ki, kifejtetlenül hagyja stílárís következményeit. Ami hiányzik Gunning elemzéseiből és lényeges vonása Lang vágástechnikájának, hogy hogyan idegeníti el a szereplőktől a szubjektív nézőpontjukat, s kérdőjelezi meg egy egységes nézőpont kiváltságát az események értelmezésében. Ez miképp változik meg az *M.*-ben a kameramozgás alkalmazásával, s így a látvány, mint a látszatok megsokszorozásának forrása hogyan teremti meg a kiszolgáltatottság és fenyegetettség élményét alkotásaiban.

Eisnerhez hasonlóan Gunning is adós marad a Lang-filmek stílusának elemzésekor azok reflexív mozzanatainak részletesebb tárgyalásával. Vagyis a filmkép manipulatív lehetőségeinek leleplezése a rendező részéről, a mozgókép médiumának való kiszolgáltatottság milyen formái jelennek meg az egyes alkotásokban. (Tom Gunning: *The Films of Fritz Lang, Allegories Vision and Modernity*, British Film Institute, London, 2000.)

1.6 A dolgozat szempontjai

A következő fontos stílárís és narratív megoldások továbbgondolását és elemzését tartom lényegesnek az említett szerzők művei alapján, melyek Lang filmjeinek más jelentésrétegeit fedik fel:

1.6.1 Az absztrakt és geometrikus ornamentika szerepe a cselekményvilágban megjelenő viszonyrendszerek és hatalmi struktúrák ábrázolásában

Lang filmjeiben látható geometrikus motívumok használata eltér a képzőművészeti expresszionizmus deformált tárgyainak, miliőinek absztrakt formáitól, melyek a személyiség félelmeit, a fenyegetett világ megszűnését fejezik ki.[Kovács, 1992.,56.o.,109.o.]. Lang alkotásainak mértani formái szabályos, precízen lehatárolt mintázatokhoz hoznak létre a képi világban, ami dekoratívvá teszi a látványt. Az ő geometrikus motívumhasználata nem az expresszionizmus hatását tükrözi, hanem a szecesszióét [Elsaesser, 1999., 135.o.], ahol a felismerhető, realisztikus motívumok a képi dekoráció, díszítés absztrakt elemeivé alakulnak át. E miatt szokták említeni Lang

stílusával kapcsolatban az ornamentikus díszítést (lásd: Kracuer, Eisner), nemegyszer megróva érte a rendezőt.

Ha ebből a szempontból végiggondoljuk a németországi filmjeit, akkor rá kell jönnünk, hogy ennek a típusú geometrikus ornamentikának az alkalmazása egy tudatos alkotói magatartás eredménye, mely nemcsak a Metropolisig bezárólag jellemzi a rendező filmjeit, hanem az összes németországi alkotásának meghatározó jegye. Még a néhány szerző által a realista ábrázolásmód felé tett komoly lépésként értékelt *M. – Egy város keresi a gyilkost* című filmben is fontos szerepe van az absztrakt képi motívumoknak, még ha visszafogottabban is, mint az előző alkotásokban.

Másrészt ennek a szempontnak az érvényesítése az elemzésben választ adhat a valóság és művészet viszonyára Lang filmjeiben. A *Metropolisnak* például több bírálója és méltatója kiemeli a film cselekményének giccses mivoltát, és a látvány, a kompozíciók lenyűgöző eredetiségét, bombasztikusságát. Ezt a helyzetet úgy állítják be, mintha Lang kompromisszumot kötött volna forgatókönyvírójával, Thea von Harbouval, akinek leegyszerűsítő, naiv világszemlélete útjában áll Lang rendezői képességének. Valójában nem kiérleletlen vagy gátolt művészi erényekről van itt szó, hanem ugyancsak tudatos alkotói törekvésekről. Langnál a giccses történet kiindulási alap, melyre felépítheti azt a stiláris világot, mely elszakad a konkrét valóságtól, önállósodhat a cselekményvilágtól, akár pusztán művészi formává merevedhet. Ennek egyrészt van egy, a filmben látható világ sajátosságát érintő tartalma: az emberek, szereplők alárendelése a manipulatív tevékenységeknek (*Dr Mabuse, a játékos, Kémek*), a hatalmi hierarchiának (*Nibelungok, Metropolis*), amit a szereplők absztrakt-geometrikus alakzatba rendezése jelez, vagy a modern civilizáció technológiájának (*Asszony a Holdon*), ami a mértani formák eluralkodásához vezet a látványban. Ezekben a filmekben a geometrikus motívumok nem egy megszűnő világrendet fejeznek ki. Épp ellenkezőleg: a megszilárdult hatalmi rendnek és a modern technikai civilizációnak kölcsönöznek esztétikai kifejezést. A hatalmi és társadalmi rend egyben művészi formaként is érvényesül. A fenyegetettséget, ennek a rendnek a kikezdését a szabályos mértani alakzatok felbomlása jelzi.

1.6.2 A vágás és a kameramozgás szerepe a szubjektív és objektív nézőpontok váltakoztatásában, a szubjektív nézőpontok elidegenítésében, s ezen keresztül a látványból keletkező látszatok megsokszorozásának szerepe a kiszolgáltatottság és fenyegetettség szituációinak, atmoszférájának megteremtésében

Fontos vonása Lang stílusának a különböző nézőpontok hangsúlyozása, a filmkép kereteinek kiemelése. Amit láthatunk, azt képként szemléljük. Thomas Elsaesser ennek két formáját különbözteti meg a *Dr Mabuse, a játékosban*. Vagy valamelyik szereplő nézőpontján keresztül látjuk az eseményeket és egy másik szereplőt, vagy a képmezőn túlnyúló tárgyak, díszletek, illetve a képen kívülről érkező mozgás tudatosítja a láthatóság határait. (Elsaesser, 1999., 131.-132.o.) Azon kívül, hogy a látvány konstruáltságát hangsúlyozza ezzel Lang, lényeges következménye ennek az alkotói magatartásnak, hogy felfüggeszti a mindent tudó, egységes elbeszélői nézőpontot. Így a néző is elveszti a tájékozódás és azonosulás lehetőségét a szereplőkkel, és a nézőpontváltások sokasága, a látvány látszatként történő leleplezése létrehozza a látható és a létező nem azonosságának rendszerét, melyben a szereplők is a látvány tárgyaként funkcionálnak és a stilizáció elemévé válnak.

A kép/látvány lesz az egyetlen viszonyítási pont, aminek következtében a valóság egyre megfoghatatlanabb, körvonalazhatatlan élmény lesz, a látszatok válnak kizárólagossá, mígnem tudatosul a látványon alapuló megismerés bizonytalansága és kudarca. Mivel a filmkép, a látvány nem azonos a létezővel/valósággal, így az nem a modelljének, eredetijének a pontosabb megismerését segíti elő, hanem rejtélyességét és kontúrtalanságát fokozza. A filmkép így egyszerre teszi kiszolgáltatottá a szereplőket, mivel folytonosan a látvány tárgyaként tünteti fel őket, és a nézőt, akit elbizonytalanít a látható identitását illetően. A filmkép a manipuláció eszköze és maga is manipulált képződmény. Ezt érzékeltetik a korai német filmekben az áttünések és az írisz-blende használata. A *Dr Mabuse, a játékosban*, amikor a főhős a színházi látcsövével Hullt szemléli, a kamera azonosul Mabuse nézőpontjával, követi tekintetének mozgását, csak hogy a képsor végén írisz-blendével is rászűkít Hull arcára. Látszólag Mabuse nézőpontja uralja a teret és a látványt, viszont az írisz-blende alkalmazása érvényesít még egy külső nézőpontot, ami a főhős tekintetének mindenhatóságát kérdőjelezi meg. A Metropolitól ezt az elidegenítő szerepet fokozatosan átveszi a kameramozgás. Az *M*-ben

például nem láthatunk nagy, tágas berlini utcákat, jellegzetes épületeket. Elsie-t követi a kamera az utcán, miközben labdázik. Nem látunk sokat az utcából, csak a kislány mozgását követi a felvevő a hirdetőoszlopig. Nem láthatjuk az utca házainak elrendeződéséből és hosszából a tér valódi dimenzióját, csupán a kameramozgás időtartamából következtethetünk a tér kiterjedésére, azaz a kamera által teremtett mozgásélményen keresztül sejtjük méreteit. Ráadásul a képsor végén a gyilkos árnyékának megjelenése a hirdetőoszlopon tudatosítja egy szereplő nézőpontját, ugyanakkor el is idegenít tőle. Felfoghatjuk a kislány útjának követését úgy is, mintha a gyilkos szemével láttuk volna eddig Elsie-t, az árnyék megjelenése viszont egy külső nézőpontra, a gyilkost figyelő kameratekintetre hívja fel a figyelmet. A folyamatos elidegenítés az egyéni, szubjektív nézőpontoktól hangsúlyozza az *M.*-ben a kamera önálló, kizárólagos szerepét a látvány létrehozásában, a tér felfedésében. A kameramozgással feltérképezett, veszélyekkel teli tér látványa, ismeretlen dimenzióinak folyamatos érzékeltetése egy-egy svenkkel megteremti egy rejtélyes, körvonalazhatatlan miliő illúzióját és az általános félelem légkörét.

Összegezve a leírt példák jelentőségét: a látványnak képként történő tudatosítása következtében Lang filmjeiben a kiszolgáltatottság és fenyegetettség élménye nemcsak bizonyos szereplők akciójából ered, hanem a filmkép természetéből, manipulatív lehetőségeinek megmutatásából. Ennek a szempontnak a figyelembe vétele az elemzés során pontosabb, árnyaltabb képet adhat a különböző filmekben megjelenő félelem forrásáról, hatásának összetevőiről.

1.6.3 A párhuzamos montázs szerepe a filmekben látható válsághelyzetek ábrázolásában

Ez a szempont Lang elbeszélés technikájával kapcsolatos. Számos írás kiemeli a rendező filmjeit méltatva a párhuzamos szerkesztés sajátosságát, azon belül is a jellegzetes kérdés – felelet - technikát. Ennek lényege, hogy az egyik jelenet végén elhangzó, valamelyik szereplő által feltett kérdésre egy másik helyszínen zajló esemény valamelyik szereplője adja meg a választ. Eisner ennek az eszköznek az elemzésére nem helyez hangsúlyt kötetében. Gunning az elbeszélés folyamatát állítja elemzése középpontjába, a párhuzamos montázst úgy értelmezi, ami a Lang filmjeiben működő végzet mechanizmusának ad formát. Vele ellentétben úgy gondolom, hogy nem egy folyamat ábrázolása ennek az eszköznek a szerepe a rendezőnél. Ami egyedi és sajátos Lang

elbeszélésmódjában, hogy ő a Griffith-től kölcsönzött narratív technikát, a párhuzamos szerkesztést nem a drámai hatás kiélezésére használja elsősorban az egyidejű eseménysorok váltakoztatásával, hanem a cselekményvilágban megjelenő, a történeteket meghatározó mechanizmusok, viszonyrendszerek struktúrájának és hierarchiájának az ábrázolására. Ezt úgy éri el Lang, hogy a filmek különböző szerkezeti egységeiben ugyanazt a strukturáló elvet alkalmazza és ismétli.

A fáradt halálban mindhárom epizód a szerelmesek tragédiájával végződik, mindegyikben kirajzolódik egy melodramatikus alaphelyzet (Az első fény története: Frank – Zobeide - Dervis; A második fény: Girolamo – Fiametta - Giovanfrancesco; A harmadik fény: a császár - Tiaotsien - Liang), és a történetek végén, a tragikus események bekövetkezését a párhuzamos montázssal ábrázolja. A három különböző történet nem mutat egy megnyugtató, reményteli megoldás felé, csupán a halál időtlen mindenhatóságát, az emberi lét végességének drámáját hangsúlyozza, s ezt a három epizódot magába foglaló keretes szerkezet is nyomatékosítja.

A Dr Mabuse, a játékosban a szövevényes cselekményvezetés során nem az egyes akciók fordulatossága vagy izgalma az igazán fontos a rendezőnek, hanem a főhős által kiépített és működtetett bűnszervezet struktúrájának sajátossága, társadalmi méretű kiterjedése, valamint Mabuse módszereinek és taktikájának a hatékonysága: az érzelmi és egzisztenciális kiszolgáltatottságon, a személyiség eltárgyasításán, elidegenítésén alapuló bűnszervezet funkcionálása. A két hosszú rész ennek a kiépülését (*Ein Bild der Zeit*), működését és csapdáit (*Inferno*) ábrázolja. A *Kémek* és a *Dr Mabuse végrendelete* gyakorlatilag visszafogottabban, koncentráltabb cselekményvezetéssel, de ugyanezt a bűnszervezeti struktúrát állítja a középpontba.

A Nibelungokban a *Siegfried halálának* (1. rész) feudális rendje és kultúrája, melynek hierarchiája és ornamentikája eltünteti és elpusztítja az egyéniséget és az ideális hőst, olyan hatalmi struktúrát ábrázol, mely ugyancsak a személyes, emberi vágyak megtagadását és alárendelését követeli meg a hatalmi szerepek és hierarchia nevében. A *Kriemhild bosszújában* látható barbár, nomád világ sem jelent ehhez képest változást. A Kriemhild által (2. rész) állított csapda és bosszúhadjárat megvalósítása az első részben látható, a feudális hatalom által gyakorolt kegyetlenség és embertelen árulás kíméletlenebb, leplezetlenebb variánsa. Az egészben nem a folyamat az érdekes Langnak, hanem az, hogy a látszólag különböző hatalmi struktúrák az emberi megtagadásán

keresztül hogyan lesznek a teljes pusztulás és káosz áldozatai. Tehát a rend hogyan rejti magában és idézi elő saját megsemmisítésének lehetőségét. Ahogy a wormsi királyi udvar egésze szövetkezett álságosan, barátságot színelve Siegfried ellen, ugyanúgy használja ki Kriemhild is a hunok kapzsiságát, nomád rítusait álcaként a burgundiak megtévesztésére és lemészárlására. Ugyanolyan erőfölénnyel és taktikával kivitelezi azt, amit bátyja, a király Siegfried megölésekor, csak egy másik hatalmi rendszerben. Így a két világ nemcsak ellenpontja egymásnak, hanem torztükre is.

A *Metropolis* jövővíziója ugyanezt a problémát, a rend káoszba fordulását állítja a középpontjába, csak nem különböző hatalmi rendszerek konfliktusán keresztül, hanem egyetlen társadalmi rendszeren belül. Itt az absztrakt rend és a totális káosz, pusztítás egyaránt embertelen társadalmi és léthelyzethez vezet, aminek megoldása egy utópikus formában valósulhat meg – látszólag pozitívabb végkicsengéssel, mint a *Nibelungokban*.

Az *M.*-ben a bűnügyi filmek sémájánál jobban érdekli Langot a félelem uralta társadalom keresztmetszete, és a gyilkos kézre kerítésén ügyködő rendőri és alvilági szervezetek struktúrája és munkája.

Lang filmjeiben bizonyos struktúrák variálása és ismétlődése a film kisebb és nagyobb egységeiben nem az időbeli, lineáris előrehaladást szolgálja a film cselekményében. A struktúrák variálása egy vertikális irányba való építkezést valósít meg a film szerkezetében. Ezzel a célja Langnak az egyes filmekben látható válsághelyzetek összetevőinek, belső ellentmondásainak és ezek rétegeinek, árnyalatainak megragadása. Nem egy probléma megoldásának irányába mutatnak, hanem a probléma kiszélesedését, hatókörének mértékét igyekeznek feltérképezni.

Lényeges mozzanata Lang szerkesztésmódjának az idő kiiktatása, illetve háttérbe szorítása, ami a helyzetek strukturális sajátosságait helyezi előtérbe. A *fáradt halálban* a három fény története a lánynak egy rövid időpillanatba sűrített látomásaként jelenik meg, ami azt jelzi, hogy az időbeli folyamatok alakulása helyett a három szerelmi sorsban közös mozzanatok, azok idő által befolyásolhatatlan karaktereinek ábrázolása a fontos. De még az olyan történeteknél is, melyekben komoly szerepe lenne az időnek a műfaji elvárások alapján, mint az *M.*-ben (a gyilkos kézre kerítésének sürgőssége), mellékes mozzanatként kezeli Lang az időt. Ugyan kiemeli az idő tényezőt egy-egy helyzet megoldása kapcsán, de az ábrázolás részletessége, a nyomozás rendőri és alvilági módszereinek aprólékos

bemutatása felfüggeszti az idő feszültségteremtő szerepét, és az egymással vetélkedő szervezetek hierarchikus struktúrájára, működésének belső karakterére összpontosít az események párhuzamos váltakoztatásával.

Lang filmjeinek ez a típusú, a körkörösségre emlékeztető és az események váltakozására alapozott párhuzamos szerkesztésmódja egy adott válsághelyzet analízise, semmint a Végzet erejének, mechanizmusának bizonyítéka, ahogy ezt Gunning hangsúlyozza elemzéseiben.

A párhuzamos szerkesztés nem a célirányos cselekménybonyolítást szolgálja kizárólagosan, hanem a filmekben megjelenő hierarchikus viszonyok megrajzolását. A *Dr Mabuse, a játékos*, a *Nibelungok*, a *Metropolis*, a *Kémek*, az *M.*, a *Dr. Mabuse végrendelete* olyan társadalmi és hatalmi struktúrákat ábrázolnak, melyek az egyéni vágyak, érzelmek alárendelésén alapulnak az egyénre rótt különböző társadalmi és hatalmi funkciók perfekt teljesítésének érdekében. Ennek megvalósulását jelzik a filmekben a geometrikus alakzatokba zárt embercsoportok, illetve az absztrakt képi motívumok. Ha az egyén, a személyiség képtelen vágyait alárendelni, megtagadni a föléje hatalmasodó rend (*Nibelungok*, *Metropolis*), szervezet (*Kémek*), társadalmi szerep (*M.*) elvárásai ellenére is, akkor megbomlik a különböző struktúrák egyensúlya, rendje és ez általános katasztrófához vagy a fenyegetettség állapotához vezet.

A másik jellegzetessége Lang elbeszélésmódjának, amit Eisner nem, Gunning pedig elnagyoltan kezel, a nézőpontok problémája. Az egyik változata ennek, amikor világos, hogy kinek a figurája áll az elbeszélés középpontjában, ki irányítja a történeteket, de nem tudunk vele azonosulni. A *fáradt Halálban* a Halál uralja az elbeszéléseket, akinek életellenes tetteivel képtelen azonosulni a néző. A *Dr Mabuse, a játékosban* a főhős számtalan maszkja, látszatidentitása mögött eltűnik a valódi személyiség, ami a film végére is megfoghatatlan és titok marad. Ugyanez a helyzet a *Kémekben* Haghival és Dr Mabuse szellemével a második Mabuse – filmben. A másik változata, amikor nincs egyértelmű főhős a filmnek, és az egymással vetélkedő figurák küzdenek a helyzetek és az események feletti irányításért, befolyásért. A *Nibelungokban* Siegfrieddel sem tudunk sokáig szimpatizálni, mert megölik, a második részben pedig Kriemhild uralja a helyzetet, de elidegenedett, dehumanizált jelleme miatt kívülről szemléljük.

A *Metropolisban* Freder, Maria, Fredersen, Rotwang egyszerre próbálja a maga szempontja és érdeke szerint befolyásolni az eseményeket, de külön-külön, egyértelmű fölényel egyiknek sem sikerül.

Az *M.*-ben a film elején úgy tűnik, hogy a gyilkos figurája határozza meg a történeteket, alakja azonban egyrészt nem kap olyan kitüntetett szerepet a film későbbi történéseiben, másrészt a film második felében „kicsúszik” kezéből a helyzetek irányítása: a várost rettegésben tartó arctalan szörnyetegből fokozatosan üldözött áldozat lesz. Különösen Beckert példája az *M.*-ből, de a többi Lang film hőseinek helyzete is azt nyomatékosítja, hogy nincs biztos pozíciója senkinek az adott szituáción belül, az egyes szereplők fölénye, kivételesnek hitt helyzete átmeneti és viszonylagos. A bizonytalanság és a kiszolgáltatottság uralja a szereplők világát. A nézőpontok váltakozása, viszonylagossága, azonosíthatatlansága pedig ennek az állapotnak az egyes szereplők szemszögéből, vagy egy kizárólagosnak vélt nézőpontból történő átlátását, megértését kérdőjelezi meg. Ez magyarázza azt, hogy a filmekben a szereplők viszonyrendszerét jellemző struktúra ismétlődése és elhatalmasodása a szereplők és a néző fölé nő. Egyik szemléletes képi megjelenése ennek a *Metropolisszal* és bizonyos fokig az *Asszony a Holdon*nal bezárólag a monumentális díszletekkel megalkotott tér, ami túlnyúlik a képmezőn. Az *M.*-től pedig a kameramozgások időbeli hosszával érzékeltetett térillúzió, valamint a kocsizásokkal, svenkekkel folyamatosan át- és újrendeződő térélmény, melynek arányairól és méreteiről nincs biztos tudásunk, csak egyre bizonytalanabb sejtéseink lesznek róla.

A filmek stílusának elemzésénél is láthatjuk, hogy az egységes nézőpont eltűnése nem egy emberfeletti mechanizmus felé mutat, ahogy erre Gunning elemzései utalnak, hanem a nézőpontok viszonylagosságára és egy olyan kaotikus, az egyes szereplők számára átláthatatlan instabil helyzetre, mely a különböző erők, hatalmi csoportok küzdelmét hozza magával a válsághelyzet megoldása érdekében. Ez nem feltétlenül jelenti a társadalmi hatalom kizárólagos birtoklásának igényét Lang filmjeiben, mint ahogy ezt Kracauer elemzései hangsúlyozzák. Dr Mabuse nem tör egyeduralomra, csak kihasználja a társadalmi válsághelyzet, Haghinak ugyanez a célja a különböző kémhálózatok kijátszásával és manipulálásával, az *M.*-ben az alvilág nem akarja átvenni a társadalom feletti kontrollt, a gyerekgyilkost akarják elfogni, hogy a korábbi, zavartalanabb módon tudják működtetni bűnszövetkezeteiket. Kiszámíthatóbb helyzetet akarnak, hogy biztosabb,

jól kalkulálható legyen a bűnözés sikere. Lang a párhuzamos szerkesztés eszközét a válsághelyzetek összetevőinek, strukturális sajátosságainak és rétegeinek az ábrázolására használja, háttérbe szorítva az érzelmi hatás felfokozásának lehetőségét. Filmjeiben a cselekményszálak párhuzama, váltakozása nem a végzet mechanizmusának engedelmeskedik, sokkal inkább a hősök, figurák számára átláthatatlan, uralhatatlan helyzetek és történetek kiszámíthatatlanságára és bizonytalanságára utal. Amennyiben Lang filmjeiben végzetszerűnek hatnak bizonyos eseménysorok (pl.: *A fáradt halál*, *Nibelungok*), akkor azok nem külső, valóságfeletti jelleggel vagy eredettel rendelkeznek, hanem a filmbeli világ karakteréből fakadnak. Ezt tudatosítja és ennek ad formát a párhuzamos szerkesztés, feltárva a látszólag összefüggéstelen, sokféle, szerteágazó történetek közötti kölcsönhatást, a determinációk, ismétlődések, összefüggések belső rendszerét. Filmenként különböző az események közötti összefüggést feltáró szerkezet, aminek elemzése szintén része dolgozatomnak.

1.6.4 A stiláris megoldások reflexív jelentésrétegei

A filmkép lehetőségei a valóság leképezésétől az absztrakt látványosságig

Thomas Elsaesser legfontosabb jellemzőjeként írja le Lang képi világának a tárgyi-figuratív kettőséget. Ez azt jelenti, hogy a látványvilágban egyszerre van jelen a jól felismerhető konkrét érzéki valóság nyoma és egy absztrakt mozzanat. Lang a filmkép sajátosságaként kezeli mindkét összetevőt. Így a látvány nála a valóság megidézésétől eljuthat a pusztán látványosságig, az absztrakt motívumok, formák redukciójáig. (Elsaesser, 1999., 113.o. és 115.o.) Lang filmjeiben látható geometrikus motívumok reflexív mozzanata a filmkép, a művészi stilizálás határait, lehetőségeit jelzi: a mozgás megörökítésétől a már-már mozdulatlan, stilizált művészi formák felé, és fordítva: az elvont alakzatok mozgásából, játékából keletkező személyes, emberi és társadalmi állapotok, erőviszonyok és konfliktusok ábrázolása felé. Az előbbire példa az *M.*-ből Elsie Beckmann meggyilkolásakor a közelképen látható tányér kör vonalainak szinte absztrakt formája, végül az égboltot átlósan átszelő villanyvezetékek nyugtalanító kiegyensúlyozatlansága, a benne elakadó léggömb gazdátlanságával. A funkciótlaná váló tárgyi világ tiszta látvánnyá redukálódása és absztrakt karakterének felerősítése Elsie életének kioltását jelzi. Az utóbbira pedig a *Metroplisban* a fény-árnyék viszonyokból kirajzolódó konfliktusrétegek sokasága (pl.: az apa-fiú, a racionális-irracionális, ember- és gép, „Agy és Kéz”, káosz és rend stb. ellentéte).

Film a filmben- effektus:a mozgókép hatás – és illúziókeltő mechanizmusának jellemzői

Azok az epizódok tartoznak ide, melyek a mozgókép hatás- és illúziókeltő mechanizmusára irányítják a figyelmet. Ilyen A fáradt halálban a varázsparipa életre keltése, A *Dr Mabuse, a játékosban* az arab karaván megjelenése a színpadon és nézőtérre vonulása, a *Nibelungokban* a Súlyomálmom-epizód, a *Metropolisban* a Herzmaschine által produkált fény-árnyék hatás, mely a geometrikus monumentalitás mellett nagymértékben meghatározza a város arculatát.

Film a filmben- effektus: a film részlete mint az egész tükrö

Ez a németországi filmek csaknem egészét jellemző reflexív sajátosság. Ennek lényege, hogy a film egyik kisebb egysége, epizódja tükrözi, magába foglalja az egész mű szerkezeti, stílári jellemzőit. A *fáradt halálban* a három fény történetének azonos dramaturgiájú eseménysora és párhuzamos szerkesztése; a *Metropolisban* Bábel történetének megjelenítése, melynek stílusa (monumentalitás) és problematikája (Agy és Kéz ellentéte) ugyanaz, mint a modernkori történetnek; az *Asszony a Holdonban* a „dokumentumfilmen” látható úrhajó keresztmetszete és a Holdról készített felvételek; az *M.-ben* az expozíció, Elsie Beckman meggyilkolásáig vezető eseménysorok, melyek az egész filmre jellemző párhuzamos szerkesztést, a kameramozgásra épülő stilizációt, illetve a mozgás dinamikájára és az azt megszakító statikus közelképek kontrasztjára alapozó hatáskeltés módszerét sűríti magába.

A *Kémekben* csak jelzésszerűen van jelen két epizódban a filmezés gesztusa. Először a 326-os számmal jelölt főhős leplezi le a mini kamerával felvételt készítő spion a német kémfőnök irodájában. Másik alkalommal egy híradófilmet látunk a vonatszerencsétlenség közelében, amint felvételeket készít egy hídról, az áldozatokról és a roncsokról. Az első akció kötődik az adott szituációhoz, pusztán a kémkedés egyik rafinált eszközeként jelenik meg. Nem olyan markáns a rejtélyesnek szánt filmezés hatása, hogy ebből akár csak sejtésszerűen is a mozgóképi rögzítés sajátos mechanizmusára vagy tulajdonságára következtessünk.

A második példa már megvillant valamit az alkotói reflexivitásból, amennyiben a rendező főhőseit követve elutasítja, elégtelennek tartja a tényrögzítésen alapuló filmezést, és helyette inkább a fikció és a kaland által produkált feszültségkeltés és látványosság útját

választja. Ennél az alkotói gesztusnál többre azonban nem vállalkozik Lang ebben a filmjében, már ami a korábbi műveket jellemző határozottabb reflexív szándékot illeti.

A fent leírt szempontok alapján a vizsgált korszak filmjei a következőképp csoportosíthatók:

Monumentális stílus	<i>A fáradt halál</i> <i>Dr Mabuse, a játékos</i> <i>Nibelungok</i>
Új stilizáció megjelenése	<i>Metropolis</i>
Átmenet az új stilizáció irányába	<i>Kémek</i> <i>Asszony a Holdon</i>
Stilizáció kameramozgással	<i>M. – Egy város keresi a gyilkost</i> <i>Dr Mabuse testamentuma</i>

Az első csoportba tartozó filmek stílári jellemzői: tablószerű statikus kompozíciók, monumentális díszletek a téralkotásban, az ornamentika domináns szerepe a látványban és a szereplők helyzetének megrajzolásában, az áttűnés, a montírozás, a montázs és a fény-árnyék viszonyok meghatározó szerepe a drámai hatáskeltésben, az írisz-blende szűkítései, nyitásai, az elsötétülés, a képen belüli keretezés és a kívülről érkező mozgások mint a képi reflexió eszközei.

A *Metropolis* azért képez külön egységet a korszakon belül, mert stilizációjában még meghatározó az első csoportba tartozó művek stílári sajátossága, ugyanakkor a drámai hatáskeltésben, a lélektani helyzetek ábrázolásában és a szereplők jellemzésében már néhány epizódban kitüntetett szerepet kap a kameramozgás, ami határozott szándékot jelez egy más típusú stilizáció és képi reflexió irányába.

A harmadik csoportba tartoznak azok a művek, melyekben a kameramozgásnak már fontos szerepe van a stilizálásban. A *Kémek* és az *Asszony a Holdon* azonban még nem jelent komoly váltást a *Metropolishoz* képest. Lang ezekben az alkotásaiban a kameramozgásnak azokat a hatáskeltő, stílári lehetőségeit variálja, amit a *Metropolisban* már kipróbált. A *Kémekben* elsősorban a feszültség fokozásában van szerepe, főleg az akciójelenetekben, az *Asszony a Holdonban* pedig a monumentális hatás és az úrutazás élményének megrajzolásában.

Az igazi váltást az *M.* jelenti, ahol a kameramozgás már átveszi a szerepet a térélmény illúziójának megteremtésében, a lélektani helyzetek ábrázolásában, a szereplők jellemzésében, a szituációk leírásában, valamint a képi reflexivitásban a látszat és valóság, látható és létező viszonyának megkülönböztetésében, az objektív és szubjektív nézőpontok összekapcsolásában, illetve elidegenítésében.

Utolsó németországi műve, a *Dr Mabuse testamentuma* szintén a kameramozgást részesíti előnyben a stilizációban, de az *M.*-hez képest már nem hoz újat ezen a téren. Ami érdekes ebben az alkotásban, hogy megjelennek a korai expresszionista film elemei (a díszletek megtört vonalai a víziók megjelenítésében, a montírozás), és a hang kitüntetett szerepe a szereplők és az események manipulálásában.

Lényeges szempont az elemzés során az expresszionista stílus hatása a rendező filmjeire. Lang nem tartotta magát expresszionista alkotónak, de az irányzat stílusjegyei kétségtelenül megjelennek műveiben és a filmtörténészek az expresszionista film fontos, kiemelkedő alkotójának tartják. Tehát az irányzat hatása tagadhatatlan.

Továbbá megkerülhetetlenek a rendező stílusának elemzésekor a narratív és dramaturgiai szempontok, a filmben látható hőtípusok jellemzése, a filmbeli világ szerkezetének sajátosságai, a műfajok változatossága a németországi korszakban. Ezek figyelembe vétele ugyanis magyarázatot adhat bizonyos stiláris megoldások előtérbe kerülésére és mások háttérbe szorulására.

2. A fáradt halál

A fáradt halálban jelenik meg először egyértelműen a rendező elkötelezettsége a monumentális stílus mellett, valamint a természetes helyszínek háttérbe szorítása a film nagy részében és a stilizált, díszletszerű térképzés előtérbe helyezése. Ez későbbi filmjeinek is meghatározó jegye.

A másik lényeges vonás, ami *A fáradt halált* követő alkotásokban is visszaköszön (elsősorban a *Metropolisban*), a tézis- vagy tételszerű megfogalmazása a film problematikájának, ami köré a film cselekményét építi. *A fáradt halál* tézise: „A szerelem olyan erős, mint a halál.” A film eseménysora ezt a központi tézist bontja ki, de nem a gondolat illusztrálása az elsődleges célja Langnak, hanem a tézisből kibomló probléma- és jelentésrétegek összetevőinek ábrázolása. *A fáradt halálban* ez a tér és a látvány stilizációján, a keretes szerkezeten, az azonos dramaturgiájú epizódok ismétlődésén, a szubjektív idő kitágításán és a filmkép sajátosságát, elbeszélésmódját érintő alkotói reflexión keresztül valósul meg.

A fáradt halál egyszerű történetet mesél el. A XIX. századi Németországban egy fiatal szerelmespár férfi tagját elragadja a Halál. A lány kétségbeesésében öngyilkosságot akar elkövetni, de előtte víziójában találkozik a Halállal, aki azt az ajánlatot teszi neki, ha talál valakit, aki feláldozza életét cserébe a lány kedveséért, akkor a fiú visszatérhet hozzá. Ezután a lány víziójában három történelmi korban elevenedik meg ugyanaz a tragikus szerelmi történet. Miután látomásai megszűnnek, visszatér saját korába, de senkit nem talál, aki életét adná, hogy visszakapja szerelmét. Egy égő kórházban egy csecsemő életével kiválthatná kedvesét a Haláltól, de úgy dönt a lány, hogy megmenti a gyermeket, és a halált választja. Végül a túlvilágon újra találkozik szerelmével.

2.1. Keretes szerkezet: a megállított idő példázatai

Lang a film történetét a lány víziójáig egy viszonylag realista stílusú miliőben beszéli el, amit csak egy rövid flash back szakít meg, tudósítva arról, hogy egy titokzatos, idegen férfi hatalmas falat emelt a temető határában vásárolt birtokán. A fal jelentésére és szerepére a stilizációban majd kitérek részletesebben, most az elbeszélés szempontjából fontos, hozzá kapcsolódó epizódokat emelem ki. Miután a lány éjszakai kóborlása után a falnál megjelenő halott lelkek csoportjában kedvesét is felfedezi, eszméletlenül

összeroskad. Az öreg gyógyszerész veszi magához, és próbálja vigasztalni. Miközben a patikus teát készít neki, a lány egy mondatot olvas a Bibliából, mely a film történéseinek lényegét foglalja össze: „A szerelem olyan erős, mint a halál.” A lány ennek tudatosítása után nyúl a méregpohárhoz, hogy kövesse szerelmét a túlvilágra. Ettől a ponttól kezdve vesz más irányt az elbeszélés. Mielőtt a lány kiinná a mérget, látomás ragadja magával, melyben a hatalmas falon megnyíló résen keresztül a Halálhoz megy, és halott szerelmét próbálja tőle visszaszerezni. A lány öngyilkossági szándékát befolyásoló bibliai mondat azt a felismerést közvetíti, hogy a szerelem, akárcsak a halál, a létezés lényegét érintő probléma. A beteljesületlen szerelem miatt hiábavalónak érzi az életet, ezért az öngyilkossági szándék ebben az epizódban. Csakhogy a találkozás a Halállal, a túlvilági látomások a reményt csillantják meg. A Halál ígérete a három fény történetével azt hiteti el a főhősnővel, hogy megváltoztathatja az élők elkerülhetetlen sorsát, a halandóságot. Ebben bízva próbálja látomásaiban megmenteni szerelmét három történelmi kor különböző szerepeiben.

A kerettörténet első felében a lány öngyilkossági kísérlete előtt megállítja az időt Lang, amit az óra közelijével is jelez, s amit ezután látunk (a lány találkozását a Halállal, a három fény történetét), az nem más, mint a főhősnő látomásában megelevenedő események sorozata. A látomások itt egy szubjektív, belülről megélt időnek adnak formát. Ezt nyomatékosítja a visszatérés a kerettörténet helyszínéhez és idejéhez a film második felében, az újra közeliben látható óra, mely ugyanazt az időpontot (11 óra) mutatja, mint a lány látomásának kezdetekor. Vagyis az idő szubjektívizálása *A fáradt halálban* az időn kívüli élményével szembesít. A Halál kikezddhetetlen hatalmára, a történelmi korszakok mögött munkáló megsemmisülés örökörvényűségére hívja fel a figyelmet.

Azt már említettük, hogy az epizódok a halállal kapcsolatos tragikus élményt variálják. Mindegyiknek ugyanaz a lehangoló vége: a szerelmesek sorsát megpecsételi a halál. A keretes szerkesztés ezeket a történeteket újabb egységekbe ágyazza, melyek más idősíkokban ismételten tragikus véget érnek, újabb variánsait nyújtva a szerelmesek sorsának. A változás, az előrehaladás, a reményteli feloldás ígérését hordozó, lineáris cselekményvezetés helyett így a zártság és a körköröség határozza meg a film szerkezetét. Ez a szerkesztés egyetemessé tágítja a különböző epizódokban látott drámai élményt, a szerelmesek sorsában megmutatkozó tragikus élethelyzetet létállapottá növeli, s ennek feloldhatatlanságát tudatosítja.

Bárhonnan közelítünk a filmhez, bármelyik epizódját tekintjük kiindulópontnak az értelmezéséhez, megtaláljuk benne a teljes mű problematikáját és struktúráját. Az epizód már kicsiben megjeleníti, összefoglalja az egész lényegét, s ahogy kibontakozik az eseménysor, úgy nyernek különböző árnyalatot a rövid egységbe sűrített lényegi vonások tematikus és strukturális sajátosságai, mígnem az alaphelyzet egy általános állapotrajzzá fejlődik. Az alaphelyzet szerkezete nem változik, állandó marad a film folyamán, viszont a cselekmény kibontakozása ennek egyre több változatát foglalja magába. Ez a típusú szerkesztés Lang későbbi németországi filmjeinek is jellegzetes vonása marad. Ilyen epizódnak tekinthető a *Nibelungok* Súlyomálom – szekvenciája, a *Metropolisban* Babel tornyának építéséről szóló példázat, *Dr Mabuse, a játékosban* Sandor Weltmann trükkje, mellyel egy arab karavánt varázsol élethű változatban a nézőtérre, az *M.-ben* Elsie Beckmann meggyilkolásáig vezető események. Ezekben a filmekben is, *A fáradt halálhoz* hasonlóan, a kiemelt epizódok elvont lényegére csupaszítják a filmbeli világ szerkezetét, valamint ábrázolásának stiláris jellemzőivel is megismertetnek.

2.2 Törés a térben: az emberi lét határa

A film történetének példázat jellegét hangsúlyozza egyrészt a stilizált terek látványa. A film cselekménye a kerettörténettel együtt négy különböző helyszínen játszódik, ami egyben négy történelmi időszakot jelent, és mindegyiket más-más stiláris sajátosság jellemez. A kerettörténet ideje a XIX. századi német kisváros, az első fény történetéé az iszlám kultúra palotái, a második a reneszánsz Velence, a harmadiké a középkori kínai uralkodó udvara. A négy különböző helyszín közül talán csak a kerettörténet miliője emlékeztet leginkább a realista típusú térábrázolásra, de ezen belül is jó néhány helyszín atmoszférája magán viseli a romantikus festészet hatását is. Gondolok itt elsősorban a temető környéki táj kopárságára, görcsösen csavarodó fatörzseire, melyek baljós hangulatot árasztanak és Caspar David Friedrich tájképeit idézik. Ennél is szembeötlőbb stiláris megoldás a Halál által épített hatalmas fal, melynek határait soha nem látjuk, túlnyúlnak a képmezőn. Ennek a hatalmas és végeláthatatlan falfelületnek a megjelenése komoly törést jelent a kisvárosi tér struktúrájában. Az addig jól áttekinthető, tagolt tér épületei és formái között megjelenik egy homogén, absztrakt felület, mely a maga függőleges kiterjedésével elzárja a perspektívát a szereplők előtt. Ez a fal jelöli a határt élet és halál között, valamint a fenyegető ismeretlen jelenlétét a világban, amit később a Halál figurájával azonosíthatunk. A fal absztrakt monumentalitása egy

emberfeletti, életellenes hatalom erejét érzékelteti. Ezt fejezi ki még a falban megnyíló rés geometrikus íve a főhősnő víziójában, a Halál csarnokának gótikát idéző, dísztelen falai, azok szabályos, mértani vonalvezetése, rideg, mélyszürke tónusai. A mozgásirány is megváltozik a Halál birodalmában. Mikor a lány a kapun átlép és felfelé halad a lépcsőn, alakja nem törpül el. A valóságfelettibe történő belépésnél nem a perspektíva, a reális világ törvényszerűségei érvényesülnek. A lány mintha egy függőleges vonal mentén haladna felfelé, s alakja a csúcspont végénél tűnne el az erős túlvilági fényben.

Olyan erőteljes absztrakt stilizáció a téralkotásban és a díszlethasználatban nem érvényesül a három fény történetében, mint a kerettörténet első felében, viszont a három különböző történelmi környezet is erőteljesen stilizált. Lang egyáltalán nem törekedett a történelmi korok realista ábrázolására, pusztán jelzésszerű felidézését tartotta elegendőnek. Az alkotói szándék világos: a néző ne merüljön el a múlt korszakainak egzotikumában, hanem a különböző idősíkok példázataiban rejlő azonosságra figyeljen. Nevezetesen a Halál időtlen hatalmára.

Lang a három történelmi helyszín stilizálásánál más-más módszert alkalmaz, de úgy, hogy a kulisszaszerű hatás egyértelmű legyen. Az első fénynél az arab-iszlám építészeti stílus kliséit, a falak díszének ornamentikáját emeli ki. A velencei epizódban a drámai fény-árnyék kontraszttal teremti meg a stiláris hatást, a teret síkszerűvé redukálja, a perspektivikus kiterjedéstől megfosztja a helyszíneket. A kínai epizódban pedig a már-már színházi díszletekre emlékeztető emberi és természeti környezet stilizáltsága lép túl a valóságillúzió. A három eltérő stilizálási módszer ellenére a közös vonás mindegyik miliőben, hogy bizonyos helyszíneken hangsúlyosak az absztrakt formák, motívumok. Legtöbbször a kapuk, bejáratok ajtóinak szabályossága képez kereteket a szereplők köré, nemegyszer megfosztva a környezetet valódi dimenziójától. Ezek az absztrakt alakzatok, geometrikus formák a térben a szerelmesek útjában álló embertelen erők hatalmát jelzik, az emberi élet és érzelmek ellehetetlenülését fejezik ki a dehumanizált, természetellenes miliőben.

2.3 Álarcok: menedék a halál előtt?

A fáradt halálban megjelenik még egy fontos motívum, ami végigkíséri Lang pályafutásának első korszakát. Ez pedig az álruhák, maszkok, szerepek változtatása. Későbbi filmjeiben ennek a motívumnak az identitásproblémával és a meghasonlással

kapcsolatos összefüggéseire koncentrálni, ebben az alkotásában, a témából adódóan, bölcséleti vonatkozásai az erőteljesebbek. A három történetben a szerelmesek identitásuk leplezésével nem akarnak hatalmat gyakorolni, mint mondjuk Dr Mabuse vagy Rotwang és Fredersen. A maszkváltások ebben a filmben a Halál mindenhatóságáról szóló példázatot különböző fénytörésekben világítják meg. Az egyes epizódokon belül jelentős hangsúlyt kap az álruhák és maszkok viselésén keresztül a megtévesztés. Az első történetben Frank török álruhában próbál közel jutni kedveséhez, Zobeidéhez az iszlám templomban, a másodikban Fiammetta férfinak öltözve próbálja törbe csalni gyűlölt vőlegényét, Girolamót, végül pedig az ázsiai szerelmesek a varázslattal elérhető átváltozással próbálnak megmenekülni üldözőik elől.

Mindegyik ilyen kísérlet kudarcra végződik és a szeretett férfi tragédiájával ér véget. A hősök próbálkozásai személyiségük elrejtésére azt célozza, hogy a maguk javára fordítsák a helyzeteket, kiszolgáltatottságukat ellensúlyozzák, s ezzel kedvezően befolyásolják a sorsukat. Az álruhák a remény ígérését hordozzák, azt hitetik el az áldozatokkal, hogy a maszkok, az álöltözetek viselésével kijátszható a Halál. Valójában nem, sugallják az ismétlődő tragikus sorsok, csupán késleltetik a megsemmisülést vagy annak kíméletlenségét fokozzák.

2.4 A halandóság végzete

A fáradt halálban a keretes szerkezet az epizodikus sorozat mentén tagolódik egységekre. Az egyes egységeken belül azonban megfigyelhetők olyan narratív, a cselekményvezetéssel kapcsolatos megoldások, melyek majd Lang későbbi alkotásainak lesznek fontos elemei. Mindenekelőtt ilyen a párhuzamos szerkesztés, a drámai feszültség kiélezésének az eszköze. Az első történetben Frank megpróbál visszajutni Zobeidéhez a palotába, közben nem is sejti, hogy követi a dervis. A velencei epizódban Fiammetta a mórnak magyarázza, hogyan fogják megölni Girolamót, ezzel egyidőben látjuk, hogy Girolamo a küldönc megöletése után Fiammetta tervének kijátszásán mesterkedik. A kínai epizódban a szerelmesek üldözésénél kerül előtérbe az események párhuzamos váltakozása. Mindegyik esetben a pusztító erők aktivitását nyomatékosítja a párhuzamos szerkesztés, melynek hatósugarából képtelenek kitörni a szerelmesek. Akárcsak a nagyobb egységek példázata, a kisebb szekvenciák szerkezete is magába foglalja, csak más módon, a film egészét uraló végzetszerűség élményét. Lang szerkesztésmódja lemond az időről,

ugyanis nem az alaphelyzetben vázolt probléma megoldását akarja nyújtani, hanem összetevőit, rétegeinek árnyalatait a film struktúrájában megragadni. Részben ez magyarázza Lang filmjeinek monumetalitását és a rendező vonzódását a sorozatokhoz, a két vagy többrészes filmekhez. *A fáradt halálban* a különböző epizódok ugyanazt az élményt szolgáltatók meg más-más variánsban. Ebben a filmben az ismétlődés és a variáció egy mű struktúráján belül valósult meg, viszont a következő két filmjében már (*Dr Mabuse, a játékos, a Nibelungok*,) meghaladja az egyedi film időkereteit és a művek variációjával is megteremti az időt meghaladó monumentalitás élményét.

A három fény története a halál végezetét tudatosítja az emberi élettel szemben. Miután ennek kikerülhetetlenségével szembesül a néző a három rész megtekintése után, e logika alapján kezdi szemlélni a kerettörténet második felét, mikor a lány víziójából magához tér, az öngyilkosság lehetőségétől megfosztva keresi azokat az embereket, akik életüket adnák azért, hogy ő visszakapja szerelmét. Hiába járja végig a kisvárost, kérleli a legszerencsétlenebbeket is, senki sem akar megválni életétől, bármilyen mostoha sors jutott neki a földi életben.

A film végén úgy tűnik szerencséje lesz, mert a lángoló kórházban a karjára vett csecsemőt kéri tőle a Halál. Kiválthatná szerelmét egy másik élettel, de a főhősnő meggondolja magát. Megmenti a gyermeket, s ő hal meg a lángok között. Mi indokolja a lány döntését? Miért mond le végül az újra elérhető boldogságról, holott ennek elérése akadálytalanra vált?

„A szerelem olyan erős, mint a halál”. – szól a film tézise. S ez a lány sorsával összefüggésben nem feltétlenül csak a kedveséhez való ragaszkodással azonos, hanem az élet szeretetére is vonatkozik. Ez az, amit keresése során még a legszerencsétlenebb embernél is tapasztal. Az élet a legfontosabb érték, s mások életének, sorsának tisztelete, elfogadása és nem feláldozása az, ami megmentheti magát az életet a halál reménytelenségével szemben. Ami egyben azt jelenti a főhősnő esetében, hogy ennek feltétele a személyes sors megértése és vállalása. Éppen ezért nem másokat, hanem önmagát kell feláldoznia, ha azt akarja, hogy az életnek még esélye legyen a halállal szemben, és boldogan élhető legyen, még ha csekély ideig is.

A film elsősorban nem a szerelmesek egymásra találásának esélyeiről szól, hanem élet és halál viszonyáról. Ezért emblematis az a beállítás a filmnek, mikor a lány

magához szorítja a csecsemőt és megtagadja átadását a Halálnak. A főhősnő döntése ellenére sem optimista mű Lang alkotása. Egyrészt pontosan körvonalazza, hogy az élet megőrzése személyes tragédiákon és áldozatokon múlik, másrészt azért sem pozitív a végkicsengése, mert a lány ugyan megmentett egy gyermeket, viszont a Halál továbbra is töretlenül fenyegeti az életet. Lang világszemlélete itt mutat rokonságot az expresszionista filmekével. Kovács András Bálint írja *Az utolsó ember* című Murnau-film példáján keresztül az expresszionista filmek váratlanul bekövetkező pozitív befejezéséről: „Ha egy ember értéke külsődleges dolgoktól függ, akkor az ember társadalmi helyzetének megváltozása ugyancsak külsődleges, előreláthatatlan és irracionális tényezőkön múlik. A happy ending ebben a filmben inkább mehökkentő, mint felszabadító hatású, mert a történet logikája szerint ez az állapot is ugyanolyan váratlanul és irracionális módon fordulhat át az ellenkezőjébe, mint ahogy létrejött.”[Kovács,1992, 103-104. o.]

A melodramatikus szerelmi motívum arra szolgál a filmben, hogy ennek a létállapotnak a sajátosságait felnagyítsa, esztétikai – művészi átélésének, megértésének kereteit megteremtse.

A filmben a lány sorsának komikus ellenpontjaként jelennek meg a kisváros előljárói. Nevetségességük elsősorban kisszerű életükből, a társadalmi szerepeik mögül hiányzó egyéniségükből és életük jelentéktelenségéből fakad. Míg a lány a fiú eltűnése és halála után sorsának drámai kérdésével szembesül (szerelme elvesztésével élhető- e még az élet), addig a kisváros nobilitásai a maguk korlátoltságában csak a napi pótcselekvés (italozás) örömeinek hódolnak. Észrevétlen marad számukra a létezés drámája (az emberi élet kiszolgáltatottsága a halálnak), s így önmaguk, személyiségük gazdagabb megélésének lehetősége rejtve marad előttük. Ők is egyfajta időtlenségben élnek, csak a hétköznapi élet egyhangú ürességében, változatlan eseménytelenségében, amelyben nincs tétje a múlandóságnak, ahonnan nem nyílik rálátás az élet lényegi kérdésére, a személyes sors megélésének szükségességére. Ez a kispolgári lét szerepeiben kifulladásig egzisztenciák jellemzője.

Velük ellentétben a lány számára az idő létkérdés lesz, amint szerelme elvesztésével világossá válik számára élete sebezhetősége. Mind a három epizódban, valamint a kerettörténet második felében az idővel küzd, hogy megmentse szerelmét, és visszaszerezze személyes élete teljességét. A lány lemondása saját életéről a film végén nem egyszerűen egy szerelmi öngyilkosság, hanem a halállal teljessé tett földi élet és

szerelem lezárása, mely a kedves, a szeretett férfi hiányában már boldogtalan, elviselhetetlen és folytathatatlan lett. A szerelmesek a túlvilágon egymásé lesznek újra, de az már egy másik történet. Kitűnnek a képből az utolsó képsoron.

2.5 A mozgókép varázsa és illúziói

Lang monumentális stílusának elemei *A fáradt halálban* jelennek meg először kikristályosodva. Ezek jellemzőivel foglalkozom az elemzés következő részeiben a dolgozat fő szempontja szerint, mint olyan stílusjegyekkel, melyek megalapozzák következő filmjei látványvilágát, és amelyek funkciója megváltozik a kameramozgás stilizáló szerepének előtérbe kerülésével az alkotói korszak második felében.

A harmadik fény története azért is érdekes, mert itt Lang a történet példázat jellegét kidomborító stilizálás mellett a film hatáskeltő eszközeire is irányítja a figyelmet. Míg a korábbi két részben a kulcsfontosságú mozzanatoknál az áttűnés játszott csak fontos szerepet, a kínai epizódban a montírozás – egymásra vetítés, az animáció és az áttűnés trükkjeit jóval többször használja, mint a mohamedán és a velencei történetekben együttvéve. Indokolhatja ezt a téma természete, a varázslatok jelentősége a valóság megváltoztatásában. A Hi, a varázsló és vele az illúzióteremtés megjelenése a cselekményben előképe Lang későbbi filmjei helyzeteinek és figuráinak, akik a látszatteremtés eszközének birtokában világuk urának hiszik magukat. Dr Mabuse, Siegfried, Rotwang és Fredersen – a leghíresebbek a rendező nagyformátumú hősei közül, akiket az elemzők egy része a művész, az alkotó alteregójának is tart. [Elsaesser, 1999, 132.o.; Gunning, 2000, 96.o.] Ugyancsak a kínai epizódban hangsúlyos, ami a következő alkotásokban is lényeges: a látszatokra, a valóságillúzió megteremtésére alapozott struktúrák és viszonyrendszerek megsemmisülésük feltételeit is magukban rejtik.

Nézzük részletesebben a kiemelt epizódot. Lang folyamatosan megjeleníti A Hi varázslatait. Varázspálcája nemcsak képességeiről árulkodik, hanem az általa produkált látványosságok képi megjelenítése a film illúziókeltő lehetőségeiről is. Ebből a szempontból összefoglaló érvénnyel bír a varázsparipa megelevenítése. Az uralkodó levelének mozgásánál, a varázsszönyeggel történő utazásnál sem takarékoskodott a trükkökkel Lang. A varázsparipa megteremtése azonban folyamatában mutatja meg, amit a felsorolt epizódok már sejtettek: a varázslat és a film lehetőségeit a valóság törvényeinek a megváltoztatására. A Hi, hogy megmentse a lányt a visszataszító uralkodó vágyaitól,

felajánl egy különleges lovat, amit a szemünk előtt kelt életre. Először egy apró, faragott lófigurát mutat az ujjai között tartva a császárnak, aztán látjuk parányi lovacskaként megelevenedni, majd két beállítás után méretarányos paripaként lépkedni. Ezzel a képsorral Lang a mozi lényegére világít rá, mely akárcsak a varázslat, az élettelen élővé, az irreálist reálissá változtatja. Vagyis a méretek és arányok átformálásával felfüggeszti a valóság törvényszerűségeit.

Lang nem áll meg ennek a folyamatnak a bemutatásánál, hanem következményeit is ábrázolja a hősei és a néző szempontjából. Miután a szerelmesek megszerezték a varázspálcát és menekülnek a császár elől, abba az illúzióba ringatják magukat, a metamorfózisok során látható technikai trükkök pedig a nézőt, hogy a mágia eszközeivel kijátszható a Halálnak kiszolgáltatott emberi sors. A varázspálca és a film ugyanis átalakíthatja a valóság képét. Csakhogy az epizód végére a szerelmesek sorsa tragikus véget ér. S ennek oka nemcsak a vallási és hatalmi helyzet, mint az előző történetekben, hanem a mágia és a film korlátatlannak tűnő, ámde megtévesztő csapdának bizonyuló illúzióteremtő lehetőségei. A szerelmeseket azzal a varázsparipával éri utol az íjász alakját magára öltő Halál, melyet A Hi teremtett élettelen miniatűrjéből. A történet szintjén a varázslat, az ábrázolás szintjén pedig a fantasztikum realizálása sem nyújtja a szabadság perspektíváját. Nincs alternatív létlehetőség, csupán a látszata, amivel a kiszolgáltatottságnak, a fenyegetettségnek egy mástípusú rendszere jön létre, mely leplezetten, de kérlelhetetlenül szembesíti a hősokeket végzetükkel, a nézőt pedig a képzeletbeli vigasz hiányával.

2.6 A látvány rétegei

Enno Patalas írja *A fáradt halálról*, hogy a lány a három sorslehetőség átélésekor olyan helyzetben van, mint a néző moziban, aki saját sorsát szemléli a vásznon. A Halál által épített hatalmas, a kép egész felületét kitöltő falat a mozivászon metaforájaként értelmezi.[Patalas,1976,88.o.] Patalas megjegyzései Lang filmjének további reflexív mozzanataira irányítják a figyelmet. Ez a reflexivitás érinti Lang képi stílusát és a narrációt.

A film szerkezetének elemzésénél láthattuk, hogy milyen strukturális rétegekből épülnek fel a film kisebb és nagyobb szerkezeti egységei. A szerkezet mellett a látványt is erőteljes rétegzettség jellemzi. Ezen a filmképen megjelenő tárgyak, épületrészek olyan

beállításban történő ábrázolását értem, melyek többszörös keretet képeznek az események vagy a szereplők köré. *A fáradt halálban* a kapuk boltíve, az épületek oszlopsorainak sűrűsége, az átjárók formájának kiemelése alkot a filmképen belül újabb kereteket, megteremti a látvány belső rétegzettségét, adott formai struktúrák ismétlődését. A belső keretezésből létrejövő, a formák megtöbbszörözéséből keletkező ornamentika nemcsak a kép mélysége felé variálható, hanem „kifelé”, a láthatón túli irányába is. Akárcsak a film szerkezete, a látvány struktúrája sem lezárt képződmény. A megsokszorozható formák, képi motívumok szétfeszítik a filmkép kereteit. Elég csak felidézni a Halál által emelt falat, a *Nibelungok* mitikus erdejét és wormsí épületegyüttesét vagy a *Metropolis* felhőkarcolóit – túlnyúlnak a képkereten. Ez a komponálásmód egyben a látvány határait is felhívja a figyelmet, azaz a látható események, figurák képként való megjelenését nyomatékosítja.¹

Lang korai filmjeiben ennek leggyakoribb stiláris eszköze az áttűnések alkalmazása, ami a látványon belül produkál újabb látványosságot, mintegy leleplezve a korábban látottak illúzió mivoltát, látszat jellegét, vagy éppen fordítva: álarcot kölcsönöz az eredetinek, hogy a metamorfózissal megmentse végzetétől a hősöket (a menekülő szerelmesek átváltozása a kínai epizódban).

Az áttűnésekkel tudatosított látszatok sorozata, a képen belüli keretek sokasága és a filmkép keretein túlnyúló látványelemek folyamatosan új lehetőségeket kínálnak további látványosságok és egyben látszatok megalkotására. A technikai – stiláris manipuláció során keletkező képsorokban, az újrakeretezéssel előálló látványrétegekben a kép fokozatosan elveszti eredetijét, a film felemészti saját forrását, a valóságot. Ez az alkotói viszony a médiumhoz és annak tárgyához a mozgókép kiüresedését is előidézheti, mikor is a kompozíció absztrakt formák látványába fordul át, aminek szemléletes jele a geometrikus alakzatok, motívumok túlsúlya Lang kompozícióiban.

2.7 Filmkép: a valóság halotti maszkja

Az érzéki valóság látszata és az absztrakt formák, vagy, ahogy Thomas Elsaesser nevezi, az alakzat és a tárgyszerű [Elsaesser, 1999, 113.o.] kettőssége Lang filmképeinek két szélső pólusa, kiindulási alapja és végpontja. Nem a kettő közötti folyamat ábrázolása

¹ Thomas Elsaesser Lang képekhez való viszonyának lényeges jellemzőjeként írja le, hogy a néző számára folyamatosan tudatosítja, hogy a filmen látható világ élménye képként jelenik meg. A világról szerezhető információ forrása a kép. („an der Welt als Bild teilhaben”) [Elsaesser, 1999, 132.o.]

(hogyan lesz a konkrét érzéki valóság látványából elvont alakzat), hanem a kettő egyidejű jelenlétéből keletkező feszültség, kölcsönhatás az izgalmas a rendezőnek. Nem egy időbeli eseménysor fázisaival van dolgunk filmjeit nézve, hanem a filmkép karakterének összetevőire csupaszítja a látványt Lang. A stilizált vagy geometrikus mintázatba hajló képi motívumok tehát úgy jelennek meg Lang kompozícióin, mint egy állapot kristályosodási pontjai, amelyek már maguk mögött tudják az időt. Ezért a lenyűgöző monumentalitás, a statikus beállítások elsődlegessége *A fáradt haláltól az Asszony a Holdonig* bezárólag. Frieda Grafe tablószerű, színházias kompozíciókként jellemzi Lang korai némafilmjeinek képalkotását, s hozzáteszi, hogy az a pillanat érdekli a rendezőt, mikor az élettelen látványból eleven kép lesz [Grafe, 2003,32.o.]. Langnál ez a pillanat sohasem a már megszilárdult állapot struktúrájának a megváltozását eredményezi, hanem ennek a struktúrának variációit, ismétlődéseit és térnyerését fedi fel a különböző személyes, társadalmi, történelmi létmódokban. *A fáradt halálban* a képek és a cselekmény megelevenedését a Halál megjelenése indítja el, ami nem oldja meg élet és halál problémáját, nem vezet el a Halál hatalmának megtöréséig. Épp ellenkezőleg, ahogy a narratív egységek elemzésénél láttuk, annak leküzdhetetlen mindenhatóságát tudatosítja.

A fáradt halál a megidézett valóságok, újraalkotott világok (a három fény története) képeivel látszólag az újrakezdhető életek csalóka illúzióját teremti meg, valójában a pusztulás mechanizmusának működésére nyújt variációkat. A film főhőse ebből a szempontból a Halál, „az elbeszélte elbeszélő.” – írja róla találóan Patalas [Patalas,u.o.,87.o.]. Ő az, aki elbeszéli az eseményeket (a három fény története) és teljes befolyással bír alakulásukra (a történetek tragikus vége). A Halál „munkáját” a német filmtörténész párhuzamba állítja a filmezés gyakorlatával, ami azt mutatja meg, „hogyan lesz az életből történet.” [Patalas, u.o.,87-88.] Patalas felfogásában a film a történetmesélés közege, amit Lang filmjében a Halál gyakorol. Azaz az élet esetlegességeit, természetességét, az emberi cselekvés önállóságát alárendeli a történetmesélés logikájának, bizonyos szükségszerű történetek rendjének. Megfosztja az életet a maga spontán elevenességétől, kiszámíthatatlanságától: az elbeszélés anyagává (mű – anyaggá) változtatja a valóságot. Lang filmjének díszletszerű, stilizált miliói és az áttűnések során kirajzolódó Halál alakja az epizódok végén erről is árulkodik. Ezért a Halál figurája nemcsak a narrációnak kulcsfigurája és jelképe, hanem a filmi reflexiónak is. A film és a Halál történeteivel, vizuális effektjeivel lehetséges fiktív világok, sorsok megelevenítését produkálja, lényegét tekintve azonban a valóság és az élet halotti maszkját formálja meg.

3. Dr Mabuse, a játékos

A *Dr Mabuse, a játékos* több szempontból is fontos film a rendező pályafutásán. A filmtörténeti elemzések, méltatások kiemelik, utalva a mű alcímeire, hogy milyen pontos képet rajzol a kor társadalmi viszonyairól [pl.: Töteberg, 2005, 37.o.]. Kétségtelen, hogy a film megidézi a weimari idők társadalmi légkörét, karaktereit, de ha csupán ez lenne az igazi erénye, akkor nem lenne több egy kordokumentumnál, ami információforrásnak megtenné a történészek, kutatók számára, viszont esztétikai szempontból érdektelen lenne. A *Dr Mabuse, a játékos* azonban stiláris és narratív kvalitásai teszik igazán izgalmassá több évtizeddel elkészülése után is. A film elemzésénél ezeket a szempontokat helyezem előtérbe.

A történet egy nagystílú bűnözőről szól, aki az 1920-as évek Berlinjében tevékenykedik. A rablástól kezdve a tőzsdei manipuláción, a pénzhamisításon keresztül az emberrablásig és gyilkosságig szinte minden válfaját elköveti a bűntetteknek. Bűnszervezete az egész várost behálózza, és a társadalom életében, működésében keltett zavarokkal, kaotikus helyzetek előidézésével próbál a válsághelyzetekből hasznot húzni.

3.1 Mabuse hatalma és taktikája

Ami a kor megidézése mellett valóban érdekes és izgalmas, az a bűnszervezeti struktúra és taktika, amit Mabuse működtet akciói során, s nagyon is a modern kor szellemiségéből és annak megértéséből táplálkozik. Ha a leggyakoribb helyszíneket nézzük, akkor a következőket sorolhatjuk fel: bárók, titkos játékbárlangok, kaszinók, a tőzsde, szállodák és hivatalok – valamint az éjszakai utca. Mabuse akcióinak legtöbbször a szerencsejátékhoz és a tőzsdei pénzmozgáshoz van köze. Ezek kecsegtetnek a gyors meggazdagodás reményével a modern korban. A másik lényeges vonása ezeken a helyszíneken zajló tevékenységeknek, hogy összefüggésbe hozhatók a játékkal. A váratlanság, a kiszámíthatatlanság egyrészt mint kockázati tényező jelenik meg, másrészt a racionálisan kalkulálhatatlan, kiszámíthatatlan szerencse lesz a boldogulás és siker forrása a társadalom számára. Mabuse ezeknek a kiszámíthatatlan történeteknek a manipulálásával akarja megteremteni hatalmát a társadalom felett. Ezt a szándékot már a kezdő képsorok megmutatják. Nemcsak a nagyformátumú személyiség, gonosztevő sztenderd bemutatásáról van szó, hanem szándékának és karakterének tömör jellemzéséről, titkának

sejtetéséről. A főhős különböző szerepeiben látható fényképeket vesz a kezébe. Azon töpreng, melyik karakter maszkját viselje először. A kártyalapszerűen tartott típusok és a véletlenszerűen, találmányra kiválasztott figura jelzi, hogy a főhős taktikáját az álöltözetekbe rejtett személyiség megsokszorozására építi, valamint azt sugallja, hogy a kiszámíthatatlan, megmagyarázhatatlanul bekövetkező események látszata mögött tudatos manipuláció rejlik.

Az álöltözetek viselése, a szerepjátszás taktikája kiegészül egy jól működő hatékony bünszervezet kiépítésével, ami a társadalom egészét ellenőrzése alatt tartja. Tom Gunning a modern technológia manipulatív lehetőségeinek kihasználásában és a különböző helyszíneken zajló folyamatok összehangolásában látja Mabuse hatalmának lényegét.[Gunning, 2000, 98.o.]

Kétségtelen a technológia és az időzítés fontossága Mabuse akcióinál, de bünszervezetének rendje és struktúrája nem erre épül. Ahogy fentebb már utaltunk rá, Mabuse nem egymaga követi el a törvénytelenéseket, segítői vannak. Bűnözői hálózatának tagjaival is ugyanazt teszi, amit áldozataival: vágyaikat alárendeli akaratának, a személyiség eltárgyasítását, eszközzé redukálását hajtja végre a hatékony cselekvés érdekében. Csak így tud egy óramű pontossággal működő bünszervezetet létrehozni a modern társadalomban. Nem tűri az egyéni szenvedélyek kielését, illetve az érzelmi viszonyok előtérbe helyezését a szervezeti struktúrában. Már a film elején megfenyegeti Spoerit, hogy kihajítja, ha a kábítószer élvezete miatt képtelen lesz kifogástalanul ellátni feladatait. Bonyolultabb a viszonya Cara Carozzához Mabusénak. A táncosnő ugyanis szereti a főhőst és feláldozni is hajlandó magát érte, ahogy ezt a film második részében láthatjuk. Cara azonban hiába próbál gyengéden közeledni Mabuséhoz, érzelmi viszonzást kicsikarni tőle, a főhős mindig rideg számonkéréssel figyelmezteti feladatára, vagy fölényes önteltséggel elutasítja, semmibe veszi aggódo figyelmeztetéseit.

Mabuse nemcsak kiötlője, passzív irányítója az akcióknak. Embereinek tevékenységén keresztül a mindenütt jelenvalóság élményét valósítja meg, ugyanakkor ő maga is a maszkok felöltése révén, aktivitásával különböző helyszínekről manipulálja a látszólag kiszámíthatatlan eseményeket. Ebből adódik az a benyomás a néző számára, hogy azokban a jelenetekben is Mabuse akaratának, befolyásának érvényesülését sejt, ahol éppen nincs jelen a főhős, csak valamelyik embere. Thomas Elsaesser e taktika ábrázolásának három módját emeli ki az ábrázolásban. Az egyik a párhuzamos montázs. A

rendező a két különböző helyszínen zajló eseményeket úgy váltogatja, hogy annak a jelenetnek a történéseit, melyben nincs jelen Mabuse, váltakoztatja egy másik helyszínen zajló akcióval, ahol a főhős tevékenykedik. [Elsaesser, 1999, 124.o.]

A másik fontos eszköze Langnak a jelenetépítkezésben, hogy egy jelenetben megjelenő motívumot vagy cselekvéssort nem zár le az adott jelenetben, hanem egy másikban ad neki értelmet, „kerekíti le” [Elsaesser, u.o., 126.o.]. Cara tánca után egy virágcsokrot kap Mabusétól. Miután a kártyát elolvassa, eltűnik a mosoly arcáról, elkeseredik. Nem Mabuse hódoló sorait olvashatja, hanem egy újabb utasítást a következő akcióra. A kártyán egy hotel szobaszáma áll. Még nem tudjuk, hogy mi a szerepe ennek az utasításnak a további események szempontjából, mivel Lang Edgar Hull és Mabuse kártyapartijának ábrázolásával folytatja a filmet. Mikor Hull számára a hipnózis után világos lesz, mi történt vele, és megkeresi a hotelben a megadott szobában Hugo Ballingot, kiderül, hogy egy csalás áldozata lett. Miután elhagyja az igazi Balling szobáját, a folyosón megjelenik Cara Carozza, akit már korábban is csodált Hull a bárban, és utána ered. A virágcsokorban küldött kártya és utasítás szerepe ebben a jelenetben lesz egyértelmű: Carának el kell csábítania Hullt.

A harmadik a tekintetek manipulálása [Elsaesser, u.o., 119-121.o.]. S itt érthető meg igazán az ember eltárgyasításának szükségessége. A legszemléletesebben és példaszerűen ez Cara Carozza esetében mutatkozik meg. Az ő testének látványa, erotikus kisugárzása hívja fel magára Hull figyelmét, bűvöli el a gazdag fiatalembert, hogy aztán a szállodában, a személyes találkozó után végképp rabja legyen, s így Mabuse csapdájába sétáljon.

A negyedik eset, amit már részben érintettünk Mabuse maszkjaival kapcsolatban, a látszatteremtés taktikája. Az Andalusia Bárban történt események után Wenk felügyelő üldözőbe veszi az álruhás főhőst. Az Exelsior Hotelnél Mabuse mielőtt belépne az ajtón, visszapillant. Nemcsak a tájékozódást jelzi ez a mozdulat, hanem főleg azt, hogy üldözője látja-e. Ugyanis ez fontos Mabuse manőverében. Csak úgy tudja lépre csalni ellenfelét, ha látszatidentitásáról biztos információja van a felügyelőnek. Hogy mennyire sikeres és hatásos ez a módszer, azt bizonyítja a következő jelenet, mikor is Mabuse a szálloda gondnokának öltözetében zavartalanul távozik, amivel még jobban összezavarja a szigorú felügyelőt.

A legfontosabb eszköze pedig szuggesztív tekintete, amivel befolyásolja áldozatai cselekvését. S itt lehet szó szexuális vágyról, játékszenvedélyről, pénzimádatról stb., a lényeg, hogy a főhős ezeket totális ellenőrzése alatt akarja tartani és ki akarja használni érdekei szerint. Mabuse tekintetével és emberein keresztül gyakorolja a hatalmat környezete felett. Ebben a helyzetben, ahogy ezt a párhuzamos montázs, a tekintetek és vágyak manipulálása is érzékelteti, Mabuse bűntársai a főhős tekintetének meghosszabbításai. Mabuse alvilági szervezetének ez a lényege. A Gunning által hangsúlyozott modern technika kihasználása és az időzítés precizitása fontos kiegészítő eszköze, de nem a leglényegesebb eleme a szervezet taktikájának. Beszédes mozzanat ezzel kapcsolatban, hogy Mabuse a hipnózisok során optikai eszközöket (monokli, távcső, szemüveg, drágakő) és nem a technikát alkalmazza.

3.2 Struktúra a káoszban: a bűn hálózata

Thomas Elsaesser részletesen elemzi a varietébeli jelenetet, mikor Cara színpadi táncával magára vonja Hull tekintetét, akit viszont a páholyból Mabuse figyel. Ebben a kialakuló háromszögstruktúrában Hull Mabuse tekintetének totális áldozatává válik és csapdájába kerül. Egyrészt közvetlenül azáltal, hogy Mabuse figyeli őt, másrészt közvetve Carán keresztül, aki Mabuse embere, és akinek a teste rabul ejti Hull tekintetét. Elsaesser a tekintetek manipulációján keresztül kialakuló kiszolgáltatottság, csapda- és ellenőrző rendszer alapstruktúrájának tartja ezt a melodramatikus alaphelyzetet, ami a film egész struktúrájának metaforája vagy metonímiája is lehet [Elsaesser, u.o.,124.o.].

Elsaesser megállapítása a film struktúrájának és egyben Mabuse gondosan felépített bűnszervezetének lényegét érinti. Ha ugyanis a rész kicsiben tükrözi az egészet, akkor a részlet leképezi az egész szerkezetét, és fordítva: az egésztől, a mű teljességétől közeledve a részletek felé mindig ugyanannak a struktúrának az ismétlődésével találkozunk, csak eltérő mértékben és változatban. Aminek fontos következménye van a film időkezelését illetően is. Ebben a típusú filmszerkezetben ugyanakkor a struktúrának (a *Dr Mabuse, a játékos* esetében a tekintetek manipulációjára épített melodramatikus háromszög struktúra) az eltérő mértékű variációjával találkozunk. Így a cselekmény időbeli előrehaladása helyett az események mögött munkáló mechanizmusok és erők struktúrájának ábrázolása kerül előtérbe. Langot ennek a struktúrának a sajátossága és hatóerejének mértéke érdekli.

Mabuse emberein keresztül érvényesíti hatalmát, tekintetének hatósugarát általuk szélesíti. Így a személyes jelenlét nélkül is ellenőrzése és irányítása alatt tudja tartani a történeteket.

Ennek következtében kialakul egy pókhálószerű struktúra, melynek legtávolabbi eleme is a középpontban álló irányító akaratát teljesíti, aki a társadalom és a tér különböző helyszíneit tarthatja ellenőrzése alatt. A külső szemlélő számára labirintusszerű struktúra ez, Mabuse számára viszont tökéletesen hierarchizált és kontrollált. Gondoljunk Wenk felügyelőre, aki néha ugyanazokat a módszereket alkalmazza a nyomozás során, mint Mabuse (álcázás, közvetítő emberek segítségével), de a struktúra lényegét nem érti, s ezért mindig későn érkezik, az események után kullog vagy egyenesen áldozata lesz (Andalusia Bár-, Sandor Weltmann-epizód). A film számtalan helyszíne, útvesztőkre emlékeztető áttekinthetetlensége pontosan leképezi azt az élményt, amit Mabuse akcióinak áldozatai átélnek.

A film első része (*Ein Bild der Zeit*) a bűnszervezeti struktúrájának a működését, a társadalmat behálózó rendszerének kiépítését ábrázolja, ami Told grófnő elrablásával ér véget.

A grófnő foglyul ejtése lényeges mozzanat abból a szempontból is, hogy ez Mabuse korlátatlannak vélt hatalma, sikeres bűnözési módszerének bizonyítéka mellett egyben mozgásteret szűkülésének, valamint a bukásához vezető út kezdetének is a jele.

Amit embereivel és áldozataival szemben hatékonyan gyakorolt, a vágyak alárendelése a feladatteljesítésnek, a bűnszervezetben rárótt szerepnek, azt ő maga sem tudja maximálisan érvényesíteni, mivel beleszeret Told grófnőbe.

A másik fontos összetevője ennek a helyzetnek, hogy a rendőrséggel és Wenkkel szembeni lépéselőnyének megtartása érdekében kénytelen a veszélyessé váló embereket (Told gróf) és bűntársait (Cara, Poesch) megölni, ami egyet jelent jól kiépített bűnözői hálózatának lebontásával. A második rész (*Inferno*) az elsőben kiépített struktúra felszámolását követi nyomon, mígnem Mabuse elveszti mozgásterét.

A harmadik lényeges vonása Mabuse taktikájának ebben a szituációban, hogy kénytelen egyre többször személyesen megjelenni az akciók során és Wenk előtt, hogy összezavarja a rendőrség munkáját. Mabuse fokozatosan előtérbe kerül, végül Sandor Weltmann maszkjában egy újabb hipnotikus produkcióval újra szembe kerül Wenkkel.

Akárcsak a többi helyzetet, ezt is gondosan kitervelte és előkészítette, hogy segítségével ártalmatlanná tegye végképp Wenket, vagyis megölje. Már korábban is lett volna rá lehetősége és találkozott is a felügyelővel. Azokban a helyzetekben azonban még sikeresen ki tudta játszani, mivel még éltek a segítői, akik mögött el tudott rejtőzni és észrevétlen maradt. Told gróf kiiktatásával (és feleségének elrablásával) viszont egyre közelebb kerül hozzá Wenk. Így kénytelen fokozatosan előlépni, a személyes cselekvést vállalni.

Az utolsó hipnózis - jelenetben az a különös, hogy a korábban látott szituáció ismétlődik, a két ellenfél most is szemtől szemben van, ugyanaz a hipnotikus kísérlet, a módszere is ugyanaz, de itt az eszközhasználatban van egy lényeges eltérés. Az előző részben a kártyabarlangban Mabuse egy kínai szemüveget alkalmazott, itt egy drágakövet. A varázsigé, a tekintet ereje egyébként megegyezik. Talán az új eszköz adhat magyarázatot arra, hogy itt miért sikerül megtörni Wenk ellenállását, korábban pedig miért volt Mabuse törekvése eredménytelen.

Második szembetűnő mozzanata ennek a jelenetnek, hogy Wenk a hipnotizőr Weltmann maszkjában, öntudatlan állapotban ismeri fel Mabusét. A különböző karaktermaszkokban ismétlődő tekintetek azonosságával szembesül. Ez a szituáció megmutatja a Mabuse által kiépített függőségi rendszer csapdáját is. Már fentebb kitértünk rá, hogy ez az egyszerre hierarchizált és pókhálószerűen felépülő struktúra, melynek pillérei a bűntársai, akik tekintetének meghosszabbításai és hatalmának képviselői, megteremti saját leleplezésének, felszámolásának lehetőségét, amennyiben Wenk is közvetítő embereken keresztül akar eljutni a főhőshöz és hasonló módszerekkel próbálkozik, mint az üldözött bűnöző. Mabuse utolsó produkciójánál megmutatkozik ennek a struktúrának egy másik csapdája, ami önmagába zártságából fakad. Szintén kiemeltük már, hogy a melodramatikus és egyéb háromszög szerkezeten alapuló függőségi viszonyok kiterjesztése elvileg bármilyen mértékben lehetséges. Viszont ennek a hálózatnak a középpontjában Mabuse tekintete van, amivel irányítja, uralja a helyzeteket és a szereplőket. Tehát ez a rendszer nemcsak hierarchikusan ki-és felépülő, hanem körkörösön önmagába záródó is. Bárhonnan, bármelyik szereplőn keresztül indulunk el, akár a háromszög közvetlen érintkezésben lévő pontjain (pl.: Mabuse-Cara-Hull), akár egy szélesebb hálózaton (pl.: Mabuse-Georg-Börtönőr-Cara), Mabusét találjuk a középpontban, hozzá jutunk el. Ezzel tisztában van a főhős is, ezért akarja valószínűleg megölni, véglegesen kiiktatni Wenket, mivel tudja, hogy az események már kikerülhetetlenül saját

tekintetére zárulnak, hiszen közvetítő emberei elvesztek. Egyetlen lehetősége a védekezésre szuggesztív tekintete, viszont ezt már egyszer látta Wenk. Ez maradt végső „fegyvere”, ami az ismétlődő helyzetből adódóan védtelenné teszi, ha alkalmazza még egyszer Wenk ellen. (Korábban a hipnotizált szereplőkkel csak egyszer került szuggesztív viszonyba leplezve (hátról), vagy leplezetlenül (szemből); Hull kétszer: egyszer hátról, egyszer szemből- kétszer szemből soha) Végső soron az ismétlődés szükségszerűsége, kivédhetetlensége indokolja Wenk megölését.

Mabuse az utolsó pillanatig a kezében tartja az eseményeket, Wenk eltüntetése is sikeresnek tűnik a hipnózissal, de a véletlen és emberei megmentik a felügyelőt a haláltól. Lang a véletlen beiktatásával egy olyan kiszámíthatatlan tényezőre hívja fel a figyelmet, melyet Mabuse sem képes uralni, az ő kiszámított perfekcionizmusa sem képes kijátszani. Az emberi akaraterőnél, a rendkívüli szellemi képességeknél is létezik nagyobb hatalom, ami megghiúsíthatja a legzseniálisabb elme manővereit, számításait. Ez visszájára fordítja az addig helyzetet: Mabuse, a helyzetek ura csapdába ejtett bűnöző lett.

Tom Gunnunig Mabuse bukásában az emberfeletti Sorsgépezet hatalmának erejét hangsúlyozza a főhős személyisége felett.[Gunning,2000,114.o.] Az amerikai filmtörténész értelmezése arra utal, hogy van valami szükségszerű, elkerülhetetlen törvényszerű Mabuse sorsában, ami összeomlásához vezet. *A fáradt halál* elemzésénél már utaltunk Kovács András Bálint megállapítására az expresszionista filmek pozitív zárlatában érvényesülő irracionális erőről. Az expresszionista filmeknek ez a világszemlélete, egzisztenciális alaphelyzete nem a cselekvések és történések kikövetkeztethető alakulását körvonalazza. Pont az ellenkezőjét: mindenféle áttekinthető, értelemadó kauzalitásnak az érvénytelenségét fejezi ki.

Mabuse örülete is erről vall. Bűnszervezete felszámolása után Wenk elfogja a tébolyult főhőst a hamis pénzverdében. A felügyelő győzelme azonban megtévesztő. Mabuse kimenekülése az énből, tébolya, visszavonulása az irracionálisba pontos helyzetismeretről árulkodik, amit a főhős kamatoztatni tud ellenfelével szemben, és amit Wenk és a társadalom képtelen volt kezelni, átlátni. Ugyanis ha csapdába kerülését az irracionális folyamatoknak, történéseknek köszönheti, akkor a kiutat is az irracionálisban, vagyis az örületben találhatja meg. A szerepek mögül eltörölt személyiséggel, identitással az igazi bűnös láthatatlan, a bűn szelleme megfoghatatlan marad. Ha így nézzük a helyzetet, akkor Mabuse most is fölényben van. Nem a sors, hanem ő tartja még mindig

befolyása alatt a történeteket. Az irracionális elmében rejtőző bűn nem semmisült meg, csak más, arctalan karaktert öltött. Dr Mabuse szelleme továbbra is ott lebeg az emberek, a társadalom és az élet felett. A következő Mabuse – film (*Dr Mabuse testamentuma*) majd ebből az alaphelyzetből indul ki, s erre építi cselekményét.

3.3 Mabuse és kora

A főhősnek a látszatteremtéssel kivitelezett, a szerepcserékkel megvalósított akciói az individuum identitásának problémájára irányítják a figyelmet. Az elemzés során már hangsúlyoztuk, hogy Mabuse taktikájának lényege az emberek és önmaga eltárgyasítása. A saját és emberei személyiségét sem engedi a maga autonóm vágyai, szándékai szerint érvényesülni, hanem alárendeli egy olyan célnak és akaratnak, mely képessé teszi a társadalom feletti befolyásra. Mindezt egy olyan modern társadalmi közegben, mely maga is az emberi kapcsolatok kiüresedését, a vágyak mechanizálódását, az individuum lefokozását produkálja. Mabuse bűnszervezetében végletes formájában valósítja meg azt a kapcsolatrendszert, ami a társadalmat is jellemzi. Az elemzések egy része kitér arra, hogy a kor tipikus figurái jelennek meg a filmben. Üres életű arisztokraták (Told grófnő és férje), léha nagypolgár (Hull), a spiritiszta szeánszon, a szerencsejátékokon és a varietékben izgalmat és kalandokat keresők, akik saját életükben, személyiségükben már semmi rendkívülit vagy megtartóerőt nem találnak.

A legszemléletesebben foglalja össze ezt a helyzetet a Petit Casino titkos termében a tiltott szerencsejáték mechanizmusának ábrázolása. Miközben a kaszinó embere elmeséli, hogyan is működik a játék, azt láthatjuk, hogy egy kör alakú játékasztal közepén helyezkedik el a tulaj és magyarázata közben az asztallal együtt forog. Itt kap fontos szerepet a kameramozgás, ugyanis felváltva látjuk hol a tulaj, hol a körben elhelyezkedő játékosok szemszögéből az eseményeket. A kameramozgásnak köszönhetően keletkezik az a hatás, hogy a játékosok egyszerre hasznélvezői és alkotóelemei, működtetői a szerencsejáték gépezetének, mely kiszolgálja és gerjeszti a gyors meggazdagodás vágyát, a pénz birtoklására redukált örömet, az eseménytelen élet ürességét pótló izgalmat. Lang ezt az életforma kritikát fokozza azzal, hogy az esetleges rendőrségi razzia esetére megmutatja a biztonságos álcázás lehetőségét: a titkos kaszinó eltűnik a süllyesztőben, helyére pedig a mennyezetről táncparkett ereszkedik le egy sztriptíztáncosnővel. Ez mintha variánsa lenne és kiegészítője Cara táncos számának. Mindkét helyen a táncban megnyilatkozó erotikus

csáberő erősödik fel. Ami Cara esetében még Mabuse manőverének részét képezte, itt már egyértelmű társadalomkritikai jelentést nyer. A pénz mellett az emberi vágyak tárgyiasulásának másik formája jelenik meg: az erotikus test látványa. Mindkét példa és felcserélhetőségük, egymásba játszásuk az élet és az emberi kapcsolatok felszínességéről, az anyagi és testi vonzerő élvezetében kimerülő emberi kapcsolatok és vágyak sekélyességéről árulkodik. Amit a megelőző jelenetekben láthattunk, valamint Hull és Mabuse kártyapartiján, Hull életformájában, Hull és Cara viszonyában, annak összefoglalását nyújtja Lang ebben a jelenetben. Ugyanakkor itt nem áll meg a rendező, hanem ezt párhuzamba állítja a spiritiszta szeánszal, ahol is a résztvevők a valóságfeletti, szellemi megidézésével próbálják kitölteni egyhangú életük és érdektelen személyiségük unalmát. Ebben a jelenetben több a komikus és szánalmas figura, mint a másokban, ami az egész szellemidézés átlátszó nevetségességét fejezi ki, mely nem több mint az önmaga jelentéktelenségével szembenézni képtelen emberek hóbortja, ahogy Told grófnő mondja ezt Mabusénak.

Mabuse reakciója erre a helyzetre nem a fölényes elzárkózás a társadalomtól, egy öntörvényű élet magánya a kaotikus, kiüresedett társadalmival szemben. Ő nem ezt a romantikus magatartást választja. Szellemi fölényét, képességét a kaotikus, áttekinthetetlen állapot kihasználására fordítja önmaga radikális elidegenítésén keresztül. Mabuse az álarcok halmozásával eltörli a személyes identitást, miközben annak látszatát folyamatosan fenntartja a környezet és a társadalom számára. Célja a szerepcserék folytonosságában, a nem azonosságok rendszerében láthatatlanná válni, ami az individuum azonosíthatóságát kérdőjelezi meg. A személyes, autonóm életnek a hiányát a legszélsőséesebb formájában valósítja meg, s így lesz fölényes haszonélvezője zürzavaros korának. Ez azonban nem a tirannus stratégiája a hatalomhoz vezető úton, ahogy Kracauer értelmezi a főhős szándékát, hogy azután megmutatkozzon a zsarnok igazi arca.[Kracauer, 1991, 74.o. és 76.o.] Dr Mabuse szándéka csupán annyi, hogy a káoszból hasznot húzzon. Nem akar ő Berlinben maradni. Külföldre készül, miután minden lehetőséget kiélvezett szellemi fölényének kamatoztatására. Zsenialitása abban áll, hogy felismeri: a modern bűnözés lehetősége a különböző látszatszemélyiségek, maszkok metamorfózisán keresztül a személyiség identifikálásáról szőtt társadalmi tévképzet manipulációjában rejlik, míg nem az álarcok sorozata mögött megfoghatatlan marad a szubjektum. „Dr Mabusénak nincs arca”- állapítja meg a főhősről Enno Patalas. [Patalas, 1976, 89.o.], vagy, ahogy Thomas Elsaesser írja: „másolat eredeti nélkül.” [Elsaesser, u.o., 134.o.].

Gondolatmenetünk alapján olyan Mabuse-kép rajzolódhat ki, mintha a főhős egy túlvilági, irracionális hatalom képviselője lenne. Közel sem olyan démoni figura, mint ahogy egy elhamarkodott következtetés ezt megengedné. Dr Mabuse nem démoni lény, még az a típusú romantikus gonoszság sem a sajátja, ami első pillanatban eszébe jut a nézőnek. Ennyiben távol áll Dr Caligaritól. Mabuse nem földöntúli erők küldötte, nem a gonosz valamilyen reinkarnációja. – hogy sarkítsam a problémát. Az ő nagysága és félelmetes ereje szellemi fölényéből, rendkívüli manipulatív és átváltozó, szerepjátszó képességéből ered. Ezek érvényesítésével a mindenhatóság látszatát kelti és ez a mindenütt jelenvalóság élményét produkálja a szituációk sokaságában. Ez kölcsönöz figurájának már-már emberfeletti vonásokat. Ugyanakkor tragédiája is részben az emberfelettség illúziójának köszönhető. Mikor a film végén összeroppan, akkor az addig hatékonynak hitt, a körülményeket magabiztosan uraló képességeinek a kudarcából fakad. Tévelyének oka a saját emberfeletti nagyságának illúziójába vetett hit megroppanása és nem a lelkiismeret. Az áldozat pozíciójának elviselhetetlensége vezet az ördülethez. Lang azt nyilatkozta egy interjújában, hogy a *Dr Mabuse, a játékos* a nietzschei emberről akart filmet készíteni [Lang, 1986, 30.o.]. Ebből a szempontból Dr Mabuse sorsa a nietzschei embereszmény megvalósításának kudarcáról is szól, iróniától sem mentesen.

3.4 Stilizált terek labirintusa

A *Dr Mabuse, a játékos* helyszíneinek sajátossága, hogy a sokféle miliő változatos stilizációban jelenik meg. Ennek ellenére minden egyes helyszínnél jellemző a kulisszaszerűség, a műtermi jelleg. Ez a hatás nemcsak a belsőben, hanem az utcai epizódokban is elsődleges. A kezdő képsorok szerződéslopását rögzítő képsorokat, Wenk csónakba helyezését, a felügyelő hipnotikus állapotban történő autózását leszámítva a cselekmény nem mozdul ki a városi térből, ebből a hangsúlyozottan stilizált közegből. Az említett epizódnyi kitérők is inkább a városi tér mesterkéltségét, a szervetlen, természetellenes környezet karakterét domborítják ki.

További lényeges sajátossága ezeknek a tereknek a monumentalitás és az ezzel párosuló nyomasztó zártság. Lang mind a belső helyszíneket, mind a külsőket gyakran fényképezi totálban. A jelenetek nagy részében a tér dominanciája az elsődleges a szereplők megnyilatkozásaival szemben. Még az olyan részeknél is távolságtartó beállításból szemléljük az eseményeket, mikor egy balul sikerült akció után Mabuse

leteremti embereit. Lang nem vág, nem ad hangsúlyt szűkebb plánokkal a főhős indulatának. A kamera tartózkodva figyel és követi az agresszív gesztusokat. A tágas terekben eltörpülnek a szereplők. A városi utcákon a szűkösség, a zsúfoltság a meghatározó, a külvárosi szegénynegyedben a szabálytalan vonalú, otromba bérházak falai kölcsönöznek nyomasztó hangulatot a környezetnek. Az elegáns és a sivár tereket egyaránt jellemzi a képkereten túlnyúló, szinte a láthatatlanba vesző monumentalitás. Ezt a hatást úgy éri el Lang a belső tereknél, hogy nem vagy csak egy részét mutatja a mennyezetnek a totál plánokkal ábrázolt helyszíneknek, ami a látható méret mögött még további felületeket, épületrészeket sejtet.

A külső epizódoknál is a zártság atmoszféráját erősíti fel. Mabuse autón menekül von Wenk elől, miután lelépett az Andalusia Bárból Az üldözés képein érzékelhető az utca perspektívája, de Lang a képmező felső részére komponálja a magasvasút hídját az áthaladó szerelvényekkel, így kölcsönözve dinamikus lehatároltságot a látványnak.

Egy másik jellegzetes megoldás az utcai felvételeknél a szűk utak vonalának megtörése, illetve eltüntetése a házak függőleges felületeivel. Így a rendező a kompozícióból kiiktatja a távlatokat, amivel ugyancsak nyugtalanító légkört teremt a milióábrázolásban.

A kompozíciót lehatároló belső keretezés zártsága mellett lényeges mozzanat a filmkép keretének kiemelése, amit a már említett építmények képkereten túlmutató vonalvezetése és a képen kívülről érkező váratlan mozgások érzékeltetnek. A milióábrázolásnak ezek a stiláris jellemzői arra hívják fel a figyelmet, hogy a látható tér vagy annak bizonyos részlete nem azonos a valóságos térrel. A cselekmény folyamán többször is tapasztalhatjuk, hogy a jelenet elején megismert színhelyek újabb titokzatos helyeket rejtenek. A stilizált tér sajátosságainak tárgyalásánál nem kerülhetjük meg művészet és valóság különbségének, határainak kérdését. Már csak azért sem, mert Lang filmje is vállaltan képzőművészeti hatásokról is tanúskodik. Elsősorban a szecesszió, az expresszionizmus és az absztrakt stílus jegyei köszönnek vissza a vászonról. Ha a művészet és valóság viszonyában az előbbi kerül előtérbe, majd abszolutizálódik, ahogy Lang stilizált tereinél is láthatjuk, akkor a mesterkélt, a műv(ész)i lesz az egyetlen „realitás”, azaz a látszat egyeduralkodója a kizárólagos élmény és valóság, melynek eredetijét felemésztette stilizált mása.

A képzőművészeti expresszionista film (*Dr Caligari*) díszleteinek torz, megtörő vonalai felfokozott szubjektivitásról árulkodnak, a meghasonlott lélek vízióit nagyítják fel a környezet deformált elemei. Ez a törekvés gyakran párosul az expresszionista filmben a világ démonizálásával, amit ugyancsak a környezet stilizáltsága közvetít, s egy túlvilági, ellenséges erő megidézésével párosul. (*A fáradt halál*). A *Dr Mabuse a játékos* terei azonban nem utalnak semmiféle valóságon túli, emberfeletti hatalomra vagy lényre, még ha a jelenetek egy részének expresszionista stilizációja ezt sugallná. Az általános fenyegetettség, a kiszolgáltatottság élménye ebben a Mabuse-filmben sokkal inkább a megjelenített társadalmi világ belső természetéből fakad, mint a valóságfeletti erők befolyásától. Lang azzal, hogy a film stilizált tereivel világossá teszi az egységes, átlátható valóságélmény hiányát egy kiismerhetetlen miliő jön létre, aminek világos koordinátái és arányai áttekinthetetlenek az egyén számára. Ennek köszönhetően a *Dr Mabuse, a játékos* világa szorongató, titokzatos élettérként jelenik meg, mely rejtélyes grandiózusságával a kiszámíthatatlan történések színtere lesz.

3.5 A képek hatalma

A dolgozat fő kérdése a látványvilág szempontjából, hogy hogyan jut el Lang filmjeiben a statikus beállításoktól a stilizációban a kameramozgásig. A *Dr Mabuse a játékos* látványvilágát még a rögzített nézőpontból készült beállítások és plánok határozzák meg. Ez a fajta képi ábrázolás egy színházi pozíciót feltételez, pontosabban a színházban ülő néző helyzetét idézi, aki szigorúan csak egy bizonyos pontról szemlélheti a színpadon zajló eseményeket. Lang rendezői magatartása, a látványhoz való viszonya is mintha ehhez közelítene németországi korszakának első felében. A rendezői reflexió szempontjából a statikus beállítások a látható események képként való megjelenését hangsúlyozzák. Azaz a látvány, a kép lehatároltságát helyezi előtérbe, kiemeli a látható nem azonosságát a valósággal. Ugyan a film a leképezett valóság reprodukcióját nyújthatja, Lang képi látásmódjában mégsem a valóság eseményeinek pontosabb megismerését produkálja, hanem épp ellenkezőjét: a valóság látszatának létrehozásával és abszolutizálásával a valóságghú élményének eltüntetését, illetve rejtélyesebbé válását teremti meg. A látható látványként történő tudatosításának eszköze a statikus beállítások mellett a képen belüli keretek hangsúlyozása. Az átjárók, boltívek, ajtók kereteinek határozott belekomponálása a látványba többszörös keretezettséget hoz létre a filmkép keretével együtt, ami a látható látszat jellegét erősíti fel. A film térszerkezetének és stilizációjának elemzésénél már

láthattuk, hogy vezet el ez az egységes valóságkép és – élmény megszűnéséhez és a labirintusszerű, ismeretlen tér megjelenéséhez.

A másik fontos következménye a statikus beállítások dominanciájának és a többszörös belső keretezésnek a kép kizárólagos, egyetlen információforrásként történő feltüntetése a látható világ eseményeivel kapcsolatban. A második részben az elkeseredett, magányos Told gróf felkeresi Wenk felügyelőt felesége eltűnése miatt. Az utcáról kiabál fel a gróf a felügyelőnek. Wenk az ablakhoz megy, kinéz. Lang az esőben ázó Told alakjára vág, majd újra vissza a hivatali szobára, ahonnan Wenk kisiet. Az üres helyiséget látjuk kitartva, amíg a két szereplő nem tér vissza. Ez a kitartott, események és hősök nélküli beállítás jelzi, hogy a kép, a látvány fontosabb a rendező számára, mint az események kitartó követése. Ami egyben azt is jelenti, hogy csak annyi tudható meg a világról, a történeésekről, amennyi látható belőle. Tehát a kép miközben felidézi, megmutatja a valóság egy bizonyos részletét, másokat viszont rejtve hagy, ami a mozgóképi hatáskeltés egyik alapja. A lényeg elemzett példánkkal kapcsolatban, hogy a statikus beállításokkal hangsúlyozott, tárgyilagosnak, távolságtartónak tűnő nézőpont nem egy feltételezett rendezői mindent tudásra, a történeéseket a maguk teljességében áttekintő pozícióra utal. Ennek az ellenkezőjére hívja fel a figyelmet Lang: egy ilyen nézőpontnak és alkotói szerepnek a korlátozottságára, kivételezettségének megszűnésére. Az egységes alkotói nézőpont hiánya többféle szinten mutatkozik meg a film világában.

3.6 Nézőpontok és félelmek

Egyik ilyen esete a cselekményvilágon belül Mabusénak a maszkváltásai, melyek kifejezik egy olyan nézőpont hiányát, aminek segítségével megragadható lenne egy egységes, átfogó valóságkép, illetve a különböző élmények, események elrendezésén keresztül kirajzolna egy szemléleti keretet.

Mabuse játékai a különböző identitásokkal arra utalnak, hogy az egyéniség, a személyiség elvesztette jelentőségét az események formálásában. A szubjektum önazonossága, integritása, mint vonatkoztatási pont a történeések értelmezésében, megtévesztő szerep csak. Mabuse is csak úgy tud hatékony stratégiát alkalmazni, ha változtatja identitását, a különböző helyzetekhez alkalmazkodva más-más álarcban hajtja végre akcióit. Az ő titka nem egy egységes nézőpont, személyes horizont megteremtésében

van, hanem a különbözők, az eltérők megsokszorozásában, változtatásában. Így a kaotikust, az átláthatatlant a maga hasznára fordítja.

Mabuse maszkjaival elérkeztünk a film egyik legfontosabb stiláris eszközéhez, a premier plánokhoz. Lang akkor alkalmazza ezt az eszközt, amikor főhősének szuggesztív, hipnotikus erejét, rendkívüli akaratát érzékelteti tekintetén keresztül. Ekkor mindig szemből mutatja a kamera Mabusét. Arról már volt szó, hogy az általa kiépített bűnszervezeti struktúra középpontjában az ő tekintete áll. Ennek a tekintetnek a sokféle alakváltozatban megjelenő azonosságát fejezik ki a montírozás során megjelenő közelképek Mabuse maszkjaiban. Ezek a megoldások egyrészt a főhős hatalmát hangsúlyozzák egy bizonyos helyzetben (pl.: tőzsdei manipuláció), másrészt az azonosítását segítik a vele szemben álló szereplőnek. A film végén Wenk hipnózisában így ismeri fel „valódi” ellenfelét Sandor Weltmann maszkjában.

Ezek a szuggesztív, expresszív hatást célzó megoldásokon kívül van még egy fontos funkciója a premier plánok alkalmazásának a filmben. Valójában nem függetleníthetők a fentebb leírt két változattól. Azokról a helyzetekről van szó, amikor mások szemszögéből látjuk a főhőst. Minden nyilvános helyen elkövetett akciójánál gondosan ügyel arra Mabuse, hogy mások tekintetének a tárgya legyen. Ezekben a szituációkban alkalmazott premier plánok félelmetesre rajzolják a főhős karakterét. Elég csak a híres közelijére gondolnunk, mikor Wenk szemszögéből látjuk és feje a sötét háttérből közeledve kitölti a képmezőt. Vagy amikor a kártyapartin kifosztja az orosz hölgyet, kezeit ragadozó karomként látjuk közeliben. „Langnál a kísérteties akkor bukkan fel, ha egy kép vagy beállítás azt az érzést hozza magával, hogy a képet vagy beállítást már láttuk, és hogy ez az első tekintet valakihez tartozik, akit a közönség nem láthat, vagy akit sejt, az a *Dr Mabuse*-ban egy hideg, rosszakarátú, gonosz szem.” - írja Thomas Elsaesser. [Elsaesser, 1999, 132.o.] Ez a típusú démoniség, kísérteties hatás azonban nem a figura emberfelettségéből származik, hanem a szubjektív nézőpontokkal hangsúlyozott egyéni félelmek megtestesítéséből, a főhős figurájára történő kivetítéséből. Mabuse szuggesztív tekintetével ezeknek az egyéni belső félelmeknek a felfokozására törekszik, s ezt kihasználva befolyásolja és töri meg áldozatai akaratát.

3.7 A láthatatlan ember és a film szelleme

Az erőteljesen kiemelt szubjektív félelmek alakot öltése Mabuse figuráján keresztül a képi stilizáció intenzitásával is párosul, ami folyamatosan hangsúlyossá teszi az identitás problémáját a főhős figurájával kapcsolatban (Ki Dr Mabuse, hiszen mindig másnak tűnik a különböző nézőpontokból, mint amilyennek első pillanatban, a hétköznapi életben látszik?). Másfelől a mozgóképi ábrázolás sajátosságára irányítja a figyelmet, ami Lang stílusának reflexív mozzanataira utal. Nézzük meg részletesebben a híres képsort, melyet már többször említettünk az elemzés során. Az Andalusia Bár titkos kártyapartiján kerül először szembe egymással Wenk felügyelő és Dr Mabuse. Mindketten álöltözetben vannak. Mabuse, hogy Wenkre kényszerítse akarát, egy szemüveget vesz elő, kínai varázsigt mormol, Wenk révületbe esik, és az ő hipnotizált tekintetén keresztül látjuk a főhőst. A háttér sötétjéből egyre közelebb kerül a nézőhöz Mabuse feje, mígnem kitölti az egész képmézöt.

A mozgókép sajátossága, hogy a látvány tárgyat közel hozza a nézőhöz, új, addig ismeretlen tulajdonságát mutathatja meg neki. Másrészt a film a látványt tagoló, stilizáló eszközeivel (plánok, beállítások, fény-árnyék viszonyok stb.) megváltoztatja a leképezés eredeti modelljét. A színész testét részeire bontja, eltorzíthatja vagy egyenesen el is tüntetheti. Miközben a valóságillúzió felidézésén munkálkodik, valójában egy másminőségű filmi (látszat)realitás megalkotását hajtja végre. A színész arcát, testét ugyan látjuk, de a különböző nézőpontok váltakozásában más dimenzióba kerülnek a valódi arányok és méretek. Vagyis a mozgókép vizuális közegében az ember valósága és önállósága illúzió. Paradox módon épp mindent láthatósága miatt veszti el reális karakterét, és lesz egyre inkább megfoghatatlan jelenséggé. A példának vett képsorunkban a kép függetleníti a főhős testétől az arcát, és mind Wenk víziójában, mind a néző számára önálló életet kezd élni, aminek hatását a mozgásba hozott kompozíció, a ráközelítő kamera is fokoz. A többi kameramozgással rögzített képsorhoz képest ez annyiban expresszívebb megoldás, hogy itt nemcsak a szubjektív nézőpont és a kameratekintet kapcsolódik össze, nemcsak arról árulkodik, miképp lesz a szubjektum a látvány tárgya. Ez a megoldás határozottan megmutatja a filmes stilizáció sajátosságát is: megfosztja a személyiségét integritásától, felszámolja testét, az önazonosság jelképét. A kameramozgással felnagyított arc és a szuggesztív tekintet félelmetessége ellenére is a már ismert figura alakváltoztatát és maszkját láthatjuk, titkára azonban nem derül fény. Langnál a filmkép és a közelkép a

személyiség kiismerhetetlenségét, titokzatosságát fokozza. Folyamatosan tudatosítja kiszolgáltatottságát a kameratekintetnek, melynek fókuszában a szubjektum látszattá lesz, s látványa valami másnak, lényétől idegen intenciónak a képviselőjévé alakul át. Lang képei nem az egyéniség megismerését segítik, hanem identitásának megszűnését ábrázolják. A képsor expresszionista stilizáltsága a filmképnek ezzel a kíméletlen varázsával szembesíti a nézőt, s a démoni hatás nagyrészt a filmképnek ebből a sajátosságából, az elidegenítés sokkjából fakad ebben a képsorban, mint a figura formátumából. Balázs Béla a film megszületésével „a látható embert” ünnepelte.[Balázs, 1984,19.o.] Lang mozija a filmmel megjelenő látszatok sorozatában láthatatlanná váló emberről szól. Így egyszerre mutatja meg a filmkép hatalmát és körvonalazza csapdáit.

3.8 Filmforma és ornamentika

Wenk víziójában megjelenő kísérteties Mabuse-fej erőteljesen stilizált képsorában fontos szerepet játszik a kameramozgás. Azért van kitüntetett szerepe az elemzett képsorban, mert a film látványvilágát legnagyobb részben a statikus beállítások uralják. Lang a *Dr Mabuse, a játékosban* ritkán alkalmazza ezt az eszközt, ha igen, akkor külön stiláris nyomatékot akar adni egy-egy részletnek. A statikus kompozíciókról írva már megállapítottuk, hogy ezek a látvány konstruáltságára, a látható események képként történő megjelenítésére hívják fel a figyelmet. A kameramozgás alkalmazása az addig megismert meghatározó stiláris eszközökhöz képest nem jelent stílustörést. Lényegében ugyanaz a szerepe, mint a statikus beállításoknak, csak koncentráltabban és agresszívebben, leplezetlenül mutatja meg a mozgóképi eszköztár stiláris lehetőségeit a valóságillúzió átformálásában. A kamera lassú, kimért közelítése a főhős arcához felhívja a figyelmet a megformálás eszközére, művészi kidolgozottságára. Ugyanúgy a stilizáció, a művi konstrukció elsődlegességéről árulkodik a hiteles valóságábrázolással szemben, mint a szigorú ragaszkodás a tablószerű kompozíciókhoz.

Ennek a típusú képi reflexiónak egy összetettebb formájával találkozunk a Petit Casino játéktermének bemutatásánál. A jelenetre már kitértünk korábban a társadalomábrázolással összefüggésben. Most stiláris szempontból nézzük meg a képsort. Az új játékterem bemutatásánál a kör alakú, padlóba süllyeszthető forgó játékasztal közepén megjelenik a tulaj és tájékoztatja a vendégeket az új játéklehetőségekről. Miközben beszél és alakja az asztallal együtt forog, hol őt látjuk mozgó kamerán keresztül

a vendégek szemszögéből, hol a vendégeket az övéből. A váltakozó snittek kameramozgással történő rögzítése mozgalmasságot kölcsönöz a szekvenciának. Értelmezhetnénk az újfajta szerencsejáték kiváltotta szenzáció és izgalom hangulatos megjelenítéseként. Sokkal fontosabb azonban ennél a kompozíciónál is a kameramozgással teremtett látvány igényes megmunkáltsága. Láthatunk néhány epizód szereplőt a képeken, de a kompozíció művészi megformáltsága, kifinomultsága szembetűnőbb. Egy sajátos, különös formai-stiláris ornamentika megjelenéséről tanúskodnak ezek a megoldások, melynek részei a film figurái, viszont nem középponti alakjai. Hogy mennyire a formaalkotás fő szempontja érvényesül a karakterrajzzal szemben, és hogy a szereplő miként degradálódik egy művészi ornamentika elemévé, megmutatja a jelenetet záró kép. Felülről látjuk a kör alakú játékasztalt és a középpont felé guruló kis kocsikban a téteket. A kompozíció geometrikus szépsége és szabályossága érzékelteti a filmforma lehetséges pólusait és irányait: a konkrét érzéki valóság megidézéstől a tiszta látványosságig, az elvont formák artisztikumáig.

Erre a képre rímel és alkot vele fordított párhuzamot a spiritisza szeánsz kezdete. A kaszinó asztaláról írisz-blendével komponált váltás után szintén felülről látjuk a szeánszon használt asztal körformáját, rajta a résztvevők szabályosan, a rituálénak megfelelően elrendezett kezeit. Ebből a geometrikusra hangolt kompozícióból indítja a jelenetet Lang, azután egy félköríves kameramozgással megmutatja az asztalnál ülő szereplőket. A megoldás most fordítottja az előző jelenetének: az absztraktból halad a kompozíció a figuratív felé.

Eddig két fontos típusát tárgyaltuk Lang kameramozgással komponált képsorainak. A *Dr Mabuse, a játékosban* megfigyelhetjük egy harmadik változatát is ennek az eszközhasználatnak. Igaz, ritkábban használja Lang és nem érinti a képi reflexió sajátosságait. Két esetről van szó ebben a filmben. Az egyik az autós üldözéseknél használt kameramozgás. Ekkor tulajdonképpen az akció, a lendületes mozgás iramát fokozza a mobil kamerával rögzített képsor.

A másik már egy másfajta ábrázolásmód felé mutat, ami majd részben a *Metropolisban* lesz markánsabb és később az *M.-ben* nyer kitüntetett szerepet. Azokról a rövid epizódokról van szó, mikor egy-egy lélektani helyzetet, érzelmi állapotot érzékeltet Lang a kameramozgással. A *Dr Mabuse, a játékosban* két ilyen rövid részlet figyelhető meg. Az egyikben Cara öngyilkosságáig vezető utolsó perceket, lelki vívódását kíséri

kameramozgással Lang. A másikban Mabuse veszekedik embereivel egy balul sikerült akció után, amit kameramozgással követ Lang.

3.9 A rejtőzködő rendező

A következő példával szemléltetett képi megoldás a kameramozgás stíluseszközéhez tartozna, de kombinálva egy másik eszközzel, az írisz –blendével már részben átvezet a látványteremtésnek, a látvány manipulálásának egy másik módjához. Mabuse a varietében a szeméhez emeli a színházi látcsövet, a kamera Mabuse tekintetét helyettesíti, a képen megjelenik a távcső formája és a kamera megkeresi Hullt, aki lelkesülten figyeli Cara Carozza táncát a színpadon, végül az ifjú mágnes alakjára írisz-blendével is rászűkít a rendező. A főhős tekintetének és a kameratekintetnek az összekapcsolása azt sugallja, hogy Mabuse tekintete uralja a teret, csaknem a mindent láthatóság kiváltságos pozícióját birtokolja. (Ezt erősíti a cselekményben egy bizonyos pontig az általa kiépített bűnszervezet struktúrája, az embereivel megvalósított kontroll és szuggesztív, hipnotikus tekintete.) Csakhogy az írisz-blende alkalmazása egy külső nézőpontot is érvényesít a kivételes képességű főhős tekintetének hatalmával szemben, ami kizárólagos fölényét kérdőjelezi meg a másik szereplő és a tér látványának birtoklásában. A rászűkítés Hull arcára kifejezi Mabuse koncentrált figyelmét és áldozatának csapdába ejtését, kiszolgáltatottságát a főhős figyelő tekintetének. Az írisz-blendével végrehajtott kiemelés azonban már meghaladja a látcső optikai lehetőségeit, amit Mabuse alkalmaz. Tehát miközben figyelmének intenzitását hangsúlyozza a kameramozgás, és részben az írisz – blende is, ugyanakkor a kép felületének megváltoztatása egy optikai trükkel elidegeníti a szubjektív nézőpont kizárólagosságától. Ennek variánsa a filmben mikor a szubjektív beállítás nemcsak a főhős nézőpontját helyettesíti, hanem más szereplők nézőpontját is. (lásd: Mabuse híres premier plánját Wenk szemszögéből vagy a szintén elemzett Petit Casino – jelenet játéktermének ábrázolását.)

Van még egy ilyen típusú megoldás a filmben az írisz- blende alkalmazására, de ott már kameramozgás nélkül. Told grófék estélyén Mabuse a kandallónál állva szemlélődik. Először a grófnő felé fordul, a következő képen az írisz – blende a háziasszony arcára szűkít, majd a grófra néz a főhős, és az ő arcát is ugyanúgy kiemeli a blende kör alakban. Itt egyértelműen Mabuse figyelmének tárgyát hangsúlyozza.

Van, amikor csak egy tárgyra szűkít a blende. Ilyen például annak a méregkapszulának a hangsúlyozása Mabuse kezében, amivel később a börtönben Cara öngyilkos lesz.

A harmadik módja az eszköz alkalmazásának a jelenetek közötti váltás. Vagy úgy, hogy a blende a jelenet végén bezárul, a következő jelenet kezdő képénél pedig kinyílik.

Ezt a három alaptípust azért soroltuk fel részletesen, hogy világos legyen, az írisz-blende használata nem mindig jelzi a főhős tekintetének irányát.

Azon túl, hogy a kép felületébe az írisz-blendével történő beavatkozások is a látható események képként való megjelenítését hangsúlyozzák, ezek a megoldások a külső nézőpont érvényesítésén keresztül az alkotó szerepére irányítják a figyelmet.

Az írisz-blende használatának felsorolt típusainál láthatjuk, hogy nincs mögötte egységes, pontosan körvonalazható alkotói szemlélet, koncepció. Helyenként egyértelmű az eszközhasználat jelentése. Ilyen, amikor a rászűkítések Mabuse tekintetének hatalmát érzékeltetik áldozata, Hull felett a varieté-epizódban. Azonban a Petit Casino-jelenetről a spiritiszta szeánszra történő váltásnál például a játékasztal kör formájára zár a blende, majd a szeánsz kezdő képénél szintén a kör formájú asztalról nyit. Itt pusztán a jelenetek tagolásának az eszköze, ami a motívumok (kör alakú asztalok) dekorativitását emeli ki technikai-optikai eszközzel is.

Frauke Götsche a film geometrikus motívumainak elemzése során, beleértve az írisz-blende és az optikai trükkök alakzatait is, arra a következtetésre jut, hogy „(...) egy és ugyanaz a geometrikus elem a filmben a kontextustól függően hol világos, hol határozatlan, hol többféle jelentést birtokolhat.”[Götsche, 2003, 72.o.]

Az említett példák és Götsche megállapításai arról árulkodnak, hogy Lang filmjében a stilizálás során nemcsak az egységes, áttekinthető valóságkép tűnik el, hanem az alkotó személyisége is azonosíthatatlan marad. Thomas Elsaesser így ír a rendező magatartásáról a Dr Mabuse, a játékosban: „(...) az álcázás különböző rétegeinek kifinomult rendezéseiben és felfedésében [Lang] jelenléte mint távollét manifesztálódik, [a rendező] áthúzza saját magát.”[Elsaesser, u.o., 132.o.] Paradox módon, ami személyes, sajátosan egyéni Lang rendezői magatartásában, az az alkotói személyesség elrejtésében nyilvánul meg. Így a geometrikus formák, motívumok előtérbe kerülése a film bizonyos részeiben

egyrészt a filmalkotás függetlenedését hangsúlyozzák eredeti modelljétől, forrásától, a valóság képétől; másrészt a dekoratív minták, formák mögül kikopó jelentéssel együtt eltűnik az alkotó személyisége is. Lang absztrakt-geometrikus motívumokra épülő ornamentális stílusa az alkotás folyamatában láthatatlanná váló valóság és személyiség sorsán keresztül a művészi stilizálás fenyegető hatalmát, térnyerését jelzi a természetes, organikus világ élményének életteliességével és megörökítésével szemben.

3.10 A mű(vész)i tér stiláris eklektikája

Térjünk vissza a reflexió szempontjából még egyszer a díszletszerű téralkotáshoz és a filmben megjelenő képzőművészeti hatásokhoz. Pethő Ágnes a filmben megjelenő társ-művészeti befolyást is a reflexió egy fajtájának tartja. [Pethő,2003,61-64.o.] A *Dr Mabuse, a játékos* kapcsolatban emlegetett expresszionista stílus jelenléte nem kizárólagos. Ahol ez leginkább feltűnő: Told gróf gyűjteményének néhány darabja, házának bizonyos helyiségei, valamint az Andalusia Bár udvarának szabálytalan vonalai, kopott épületei, illetve a szegénynegyed roskatag házai. A helyszínek többségére nem jellemző az expresszionista stilizáció, sőt, az elegánsabb miliőket, szórakozóhelyeket, Mabuse kör alakú szobáját a szecesszió motívumai uralják. Adódna rögtön a következtetés ezzel kapcsolatban is, hogy ezek a kor jellegzetes irányzatainak megidézéséből fakadnak.

Ami egyértelműen megállapítható a díszletszerű tér motívumaiból, hogy a monumentalitás mellett nincs egységes művészeti vagy ornamentális jegye. „Ma minden csak játszadozás. Az expresszionizmus is.” – mondja Dr Mabuse a filmben. Ha komolyan vesszük a főhős szavait, és nemcsak az emberekhez való viszonya alapján értelmezzük megjegyzését korának művészeti irányzatáról, akkor arra következtethetünk, hogy a művészet sem a valóság leképezése. Sokkal fontosabb a művészi gyakorlatban a formai játék, a stíluselemek variálása, mely egy sajátos forma- és stílusalkotás elveinek engedelmeskednek, mint a valóság- és társadalomábrázolás követelményeinek.

Másrészt a művészeti irányzatoknak az absztrakt formákba hajló motívumai erőteljesen kiemelik a művészet elszakadását a valóságtól, és a kulisszaszerű térképzéssel együtt a valóság helyére lépnek. Az így kialakuló szervetlen, stilizált miliőkben valóság és művészet egymásba olvadása figyelhető meg. Lényeges vonása ennek az állapotnak, hogy a szecessziós és expresszionista formák, absztrakt motívumok nem utalnak semmire, nincs mögöttes jelentésük, jelképes értelmük. Ami a művészi képalkotás díszítőelemmé

redukálódását, a látvány dekoratív látványosságba fordulását, ornemens felületté válását jelzi. Amikor is a forma – és motívumképzés sajátossága, variációja fontosabb a jelentésnél. Ebben az értelemben nagyon is pontosak Mabuse szavai a művészet, azon belül az expresszionizmus játék voltáról.

3.11 Az illúziók valósága

A látszatok egyeduralmát, keletkezésük mozgóképi mechanizmusát foglalják össze koncentráltan a film a filmben-effektusok Lang műveiben.

A *Dr. Mabuse, a játékos* végén van egy jelenet, ami nemcsak Mabuse tevékenységének lényegéről árulkodik, hanem a film természetrajzáról, sajátosságáról is. Hasonló mozzanata ez ennek a filmnek, mint *A fáradt halálban* a varázsparipa megalkotása, s ugyanúgy leleplezi a filmes hatáskeltés mechanizmusát, mint az előző filmben. A *Dr. Mabuse, a játékosban* is szembetűnő a trükkel megoldott film a filmben – effektus. Mabuse Sandor Weltsmann jelmezében produkciója elején egy karavánt „varázsol” a színpadra, az egzotikus figurák azonban nem maradnak meg a színpadon, az illúzió közegében, átlépik a művit és a valódit elkülönítő határt, a nézők közé vonulnak, mígnem Mabuse egy hirtelen mozdulattal eltünteti őket. A produkció lényege ugyanaz, mint *A fáradt halál* kínai epizódjában: a nem létezőnek, az irreálisnak a valóság látszatát kölcsönözni, valóságként megeleveníteni. A *fáradt halálban* ennek a folyamatnak bemutatása került előtérbe, itt a reális és irreális határának eltűnése. A filmteoretikusok által már többször leírt sajátossága a filmnek, hogy a térben távolít, az időben már/még megközelíthetetlen jelenvalóvá változtatja. Így megbontja, felfüggeszti a hagyományos értelemben vett, a valóságos tapasztalatban érzékelt tér-idő viszonyokat, aminek következtében reális és irreális kontúrjai összeolvadnak. Fontos következménye ennek Lang filmjében, hogy a valóság mint vonatkoztatási keret a különböző jelenségek megértésében érvényét veszti. Paradox és némiképp ironikus mozzanat a Sandor Weltsmann-epizódban, hogy a modern nagyvárosi tér mesterséges, kulisszaszerű miliójában a távoli, egzotikus világ környezete, alakjai hitelesebbnek, élethűbbnek hatnak, mint a modern társadalmi „valóság” közege. Lang nagyon pontosan ragadja meg a filmi illúzió természetét, s egyben a Mabuse által szimbolizált világ lényegét, mivel ebben a helyzetben a valóság és a valósághű illúzió viszonya megkülönböztethetetlen, a valószerű látszat pedig vonzóbb, lenyűgözőbb az eredetinel. A látványosságok eluralkodásával keletkező látszatok

válnak elsődleges élménnyé. Az ennek következtében kialakuló látszatok hálózatában a világ és a személyiség egyre kontúrtaletanabb, ismeretlen karaktert ölt. A látszatok lesznek abszolút valósággá.

Más szempontból, de hasonló jelentéstartalommal éréekelteti ezt az állapotot Poesch meggyilkolása. A rendőrség átszállítja Mabuse bűntársát egy másik börtönbe. A fellázított munkások útközben megállítják a rabszállító kocsit és letartóztatott vezetőjüket követelik. Az egyik nyomozó megmutatja a tömegnek Poescht, hogy bizonyítsa, nem a munkásvezért szállítják. Közben a tetőről lelövik Mabuse fogva tartott emberét. A jelenet végén az álrúhás Mabuse és Georg elégedetten távozik a helyszínről. Ami a maga identitásában mutatkozik meg a filmben, az eleve halálraítélt. Ugyanis a valóság felfedése egyben megsemmisítését is jelenti. Amit valóságnak hiszünk Lang filmjében, az sem egyéb álcánál, mivel egy másik realitás – Mabuse titkának – elrejtésére szolgál. A leleplezett identitás, az azonosított valóság sem több a látszat egyik formájánál, azaz halott realitás.

4. Nibelungok

A *Doktor Mabuse, a játékos* nagyszabású kortablója után Fritz Lang egy újabb monumentális, kétrészes filmet forgat, a *Nibelungokat*. Az első világháború utáni Németország bizonytalansággal, fenyegetettséggel teli korszakának ábrázolása után a német múlt mítosza felé fordul. Az elemzés során elsősorban az érdekel, hogy az előző két filmjében (*A fáradt halál*, *Doktor Mabuse, a játékos*) kidolgozott monumentális tér- és díszletalkotás, időkezelésének sajátossága, valamint a tablószerű statikus kompozíciói milyen jelentésrétegeit erősítik fel az eposznak és a mítosz mozgóképi megjelenítése milyen reflexív, a film médiumára vonatkozó mozzanatokkal párosul.

4.1 Siegfried halála

4.1.1 Szervetlen tér és ornamentika

A *Nibelungok* első részében két markánsan különböző világ jelenik meg: a mítoszoké és a feudális rendé. Ugyan más-más helyszínei a cselekménynek, de a két miliő stilizáltsága hasonló jellegzetességeket mutat. Először Odenwald mitikus erdejét ismerjük meg. A díszletszerű, szervetlen táj túlnő a kép keretein. Egyszer sem látjuk az erdőt a maga egészében. Mintha az égig érne, emberi szem nem látja a fák csúcsát, a fény épp hogy áthatol a törzsek között, az alakok elvesznek a roppant méretű gyökerek mellett. Nem emberi táj a *Nibelungoké*. Titokzatos vidéke és kiismerhetetlen tenyészete a természetnek, mely az időn kívül rekedt és önmaga ősi, pontosabban idő előtti misztikumába dermedt.

Ugyanez a szervetlenség jellemzi Worms tereit is, csak hogy ott Lang sokkal inkább a geometrikus stilizálás eszközeivel él. Nem egy középkori vár- és épületegyüttest teremt újjá, hanem monumentális, stilizált mását. Az épületek tömegei óriásiak, súlyosak és csupaszak. Csupa szabályos vonal, precíz boltív és tervszerűség mindenütt a királyi udvarban, ami a rend perfekt megvalósulásáról árulkodik. Ezt jelzi a geometrikus, mértani formákból kialakított díszítés, melyet a szereplők ruháján, a tömegek elrendeződésében egyaránt megfigyelhetünk. A katonák és szolgálok itt nem individuumok, hanem a rend arctalan alattvalói, élő tartópillérei.

Mielőtt rátérnénk a film ornamentikájának tárgyalására, időzzünk még el a film tereinek stilizáltságánál, díszletszerűségénél. Noha Worms már az ember által teremtett

világ, mégis olyan jellege van Lang filmjében, mely – akárcsak az erdő – túlnőtt az emberin. Szorongató, nyomasztó a királyi udvar épületegyüttese, ami az ember számára már átláthatatlan világot sejtet. Az egyén ebben a közegben nem lehet önmaga, hanem az általa megteremtett, viszont tőle már idegen és fölé hatalmasodó rend megtestesítője. Ez indokolja részben a statikus és szimmetrikus kompozíciók túlsúlyát a látványvilágban. A figurák pont a kapuk, átjárók közepén jelennek meg, lassú, vontatott, méltóságteljes mozgással közelednek a kamera felé. A másik lényeges vonása Lang képalkotásának, hogy a kamerát úgy helyezi el a kompozíciók megalkotásánál, hogy az épület vagy a táj uralja a képmező nagy részét, a szereplők pedig az alsó harmadában vagy negyedében láthatók ponttá zsugorodva. A geometrikus hatás és a szimmetrikus formaalkotás fontosabb, mint a szereplő. Ez megteremt egy távolságtartó viszonyt a hősökhöz, a többszörös keretezés a képmezőn belül az ajtókkal, kapukkal, ablakkeretekkel pedig zártságot, nyugtalanító lehatároltságot kölcsönöz ennek a világnak.

Hangsúlyos mozzanata ezeknek a tereknek a monumentalitás mellett a díszletszerűség. Noha lenyűgözőek a hatalmas méretek, szembetűnő a gigantikus felületek kulisszaszerűsége, átüt rajtuk a szándékolt mesterkélttség, amit Lang egy pillanatig sem akar leplezni, hanem pontosan ez a kettős hatás a célja.² Látszattereket alkot, melyek nem gyönyörködtetik a nézőt, hanem nyugtalanítják. Egy olyan miliőt látunk, melynek nincs szerves, közvetlen kapcsolata a szereplőkkel. Ugyan benne mozognak a figurák, de elvesznek benne, vagy belesimulnak ornamentikájába. A *Nibelungok* környezete önmagába zárt, kiismerhetetlen, dehumanizált tér, mely magába nyeli, asszimilálja és elfojtja az emberit. Minden túlzottan is szabályos, dísztelenül mértani, ahol a szervetlen, a természetellenes rend a kizárólagos. Ha Worms várából kilép a cselekmény, akkor a halál, a pusztulás jelenik meg. Siegfriedet az erdőben öli meg Hagen, majd a várkertben a fa Siegfried halálakor halálfejjé változik. Ezek a mozzanatok nemcsak a pusztulás, a végzet előjelei, hanem kifejezik a természetes élet lehetetlenségét. Lang *Nibelungokjában* a természet elveszti létjogosultságát, a természetellenes pedig egyeduralkodó lesz.

A vállaltan díszletszerű monumentalitás a reális élettér hiányát fejezi ki. Lényeges vonása a film tereinek, hogy a tömeghatás hiányában felületté lapulnak a falak és tárgyak.

² Guntram Geser hívja fel rá a figyelmet a Metropolisról és az Asszony a Holdonról írt kötetében, hogy Lang alkotótársai közül nem az operatőrökhöz ragaszkodott legjobban, hanem a díszlettervezőkhöz. [Geser 1999., 21.o.] Vagyis a miliő stilizálásából eredő drámai hatás fontosabb volt Langnak, mint a fotográfikusból származó.

A térképzés mélysége, illúziója helyett a felületi hatások és mintázatok kerülnek előtérbe. A valóság-hűség helyett a látvány, a felfokozott vizuális hatások, a kép lenyűgöző varázsa a fontos a rendezőnek. Ha a látvány pusztán a valóság látszata, akkor a tér sem egyéb, mint puszta felület, ennek a látszatnak a közege. Réteg, ami esetleg újabb láthatatlan rétegeit rejt a látható mögött rejtőzőnek, melyről egy idő után ugyancsak kiderül, hogy az sem egyéb látszatnál, mert mögötte is újabb tartományok találhatók. Siegfried a nibelungok barlangjában például újabb titokzatos helyeit ismeri meg Odenwaldnak. Lang filmjeiben így a tér szín-térre lesz, melynek ornamentikája, felszíne valami ismeretlenre utal. Hogy pontosan milyen is ez a valóságfeletti, láthatatlan erő, azt nem tudjuk, csak Lang tereinek monumentalitása érzékelteti emberfelettségét és a látszólagos rend mögött lappangó fenyegetettséget, aminek valódi természetéről biztos tudásunk nincs, csak jelenvalósága és irracionális súlya érzékelhető.

E térszemlélet alapján a látszatvalóság kulisszáiban és képein megjelenő figurák is szerepjátszók (lásd: *Dr Mabuse, a játékos*), az emberi dimenzióját nélkülöző világ identitás nélküli maszkjai, melyek mögül hiányzik az önazonosság hite. Lefordítva ezt a *Nibelungok* szereplőire, láthatjuk, hogy a karakterek a mitikus világ és a feudális rend ornamentikájának részei, illetve maguk is ornamentális felületté válnak. Nem egyebek, mint a jelmezükben láthatóvá tett tulajdonságok és a mítosz által rájuk rótt szerepek hordozói. Olyan idealizált hősök, akik végérvényesen a látványosság áldozatai. Hagen sziluettjét látjuk, mikor megöli Siegfriedet. A fenyegető, félelmetes hangulat mellett ugyanolyan hangsúlyos a kompozíció megmunkálásának szépsége, művészi kidolgozottsága. Lang így a mítosz hőseit megfosztja idealizált elevenségüktől, szubjektív önállóságuktól. Figurái nem életre hívói a szerepeknek, a színészek nem lélektani karakterek megformálói, hanem bizonyos szereptípusok megtestesítői, akikről a jelmezük és annak díszítése többet mond el, mint a színészi játék. Lang tudatosan fogta vissza valószerűleg a színészi játékot, illetve kényszerítette a színészeket egy-egy érzelmi állapot felnagyítására, hogy jobban érvényesüljön a szereplők önállótlanlansága, a személyes akaratuktól, törekvéseiktől elütő végzet súlya életükön és sorsukon. Ez jelent egyrészt kiszolgáltatottságot az egyéniségüket uraló, legyűrő hatalmaknak (legyen az a társadalmi

vagy érzelmi viszonyokból születő végzet), valamint a rendezői mindenhatóságnak, a művészi formaalkotásnak.³

A mítosz és a mitikus hősök időn kívüliségét, aktualizálhatóságának kérdésességét, kívül rekedését a kor problémáin, realizmus és fantasztikum távolságát az ornamentika előtérbe kerülésén kívül a szereplők mozgása is kifejezi. Lassan és szertartásszerűen mozognak a figurák (főleg a wormszi jelenetekben), cselekvésük, kapcsolataik alárendelődnek egy pontosan szabályozott és koreografált rituálénak. Lang a mozgásoknak ezzel a túlzott szabályozásával érzékelteti, hogy az egyéni törekvéseknél, önállóságnál fontosabb a rítusban megnyilatkozó rendhez való alkalmazkodás. A méltóságteljes, vontatott mozgások, az ismétlődő cselekvések azonos koreográfia szerint zajlanak a filmben. Ez a fajta ritualizáltság felhívja a figyelmet a megformáltságra, a cselekvésmódok külsőségeire, szépségére. Olyan ideálokat mutat fel, akiknek életképessége, időszerűsége érvénytelen, mitikus varázsa ornamentikává nemesedett.

4.1.2 Az időtlenség végzete

Eddig a filmben megjelenő világról írtam. Kevés szót ejtettem Lang képi stílusáról a *Nibelungokban*. Ami a film első megtekintésekor is szembetűnő, hogy Lang csak statikus kompozíciókat alkalmaz. A kameramozgás stíláriis lehetőségeiről lemond. Míg előző filmjeiben (*Pókok*, *A fáradt halál*, *Dr Mabuse, a játékos*) egy-egy apró, rövid snitt erejéig becsempészte filmjeibe a forma dinamizmusának lehetőségét, a *Nibelungokban* teljesen mellőzi. Ahogy már fentebb említettem, ez összefüggésben van a megjelenített világ rituális szabályozottságával és rendjével. Ez a fajta rend érvényesül a *Nibelungok* stílusában is. A totál plánok gyakori alkalmazása távolságot teremt a szereplőktől, és a környezet dominanciáját hangsúlyozza, s a rendező egy tárgyilagos nézőpontot érvényesít szereplőivel szemben, megfosztja a nézőt a hősökkel való azonosulás lehetőségétől. Arra kényszerülünk, hogy kívülről, mint egy színjáték szereplőit szemléljük a figurákat. S ez a distancia is az ideálok elérhetetlenségét, időn kívüliségét hangsúlyozza.

A másik lényeges jellemzője a *Nibelungok* képi világának, hogy a jelenetek és akciók plánozása is szigorú ritmus és rend szerint történik. A jelenet elején Lang totálban mutatja a szituációt és a szereplőket, ha az akció vagy a történés során a személyes,

³ Michael Töteberg írja a rendezőről készült kismonográfiájában, hogy a színészeket Lang nem tekintette egyenrangú alkotótársnak: „A színészek funkcióteljesítők (Funktionsträger) voltak a számára, akik alárendelték magukat a rendező művészi koncepciójának.” [Töteberg, 2005, 42-43. o.]

érzelmi, indulati mozzanatok felerősödnek, akkor alkalmaz félközelit vagy premier plánt. Hasonló komponálásmód jellemezte előző filmjeit is Langnak, csak hogy ott a közeliék valamilyen láthatatlan, belső mozgatóerőre irányították a figyelmet, és néha összekapcsolódtak a mozgással és a kamera mozgásával is. Elég, ha csak Dr. Mabuse híres közelijeire gondolunk, amikor is a sötét háttérből egyre közelebb kerül a kamerához a főhős félelmetes arca, mintegy szuggerálva a nézőt is. Jörg Schweinitz mutat rá tanulmányában, hogy a néma filmkorszaknak ez a komponálásmódja a filmbeli hipnotizált figura és néző pozícióját összemossa [Schweinitz, 2006, 435.o.], vagyis a közönség megszólítását célozza, bevonja őt is a film érzelmi erőterébe. Lang a *Nibelungokban* lemond erről a lehetőségről. Tudatosan háttérbe szorítja azokat a közeliéket, ahol az érzelmi hatás egyértelműen sokkolná vagy magával ragadná a nézőt. Ezt úgy éri el például, hogy a premier plánokat nem választja le markánsan a cselekményvilágról, valamint kiiktatja a mozgást a premier plánok alkalmazásakor, meghagyja őket statikus képeknek. A harmadik lényeges eleme ennek a komponálásmódnak, hogy a közeliéken a szereplők mikor egymásra néznek, és ezt váltakozva mutatja Lang, akkor nem mi ránk néznek, nem a nézőt szólítják meg, hanem kitekintenek a képből, elnéznek oldalra. Siegfried és Kriemhild találkozása így nem felfokozottan érzelmes lesz, noha érzelmeket láthatunk az arcokon, hanem visszafogottan szemérmes. Bármennyire is vagyunk közel hozzájuk, nem tudunk azonosulni velük. Érzelmek nem lesznek a miénk, mint ahogy Dr Mabuse tekintete sokkol minket. Mégpedig azért nem, mert a képek ritmusa, váltakozása, dinamizmusa sem az érzelmi hatás felerősítését szolgálja, hanem a tompítását. A lassú ritmusban egymásra következő képek monotonná változtatják a film tempóját. Úgy jelennek meg az érzelmek, mintha egy pontosan szabályozott mechanizmust követnének, a logika és nem az emóciók törvényének engedelmeskednének.

Az akciójeleneteknél, a mozgalmasabb epizódokban sem lesz sokkal gyorsabb a képek ritmusa. Amikor a hunok csapdába csalják a burgundiakat, és mutatványukkal elaltatják gyanakvásukat, akkor sem pergőbb a képek váltakozásának ritmusa. Noha ebben a jelenetben már szinte az összes plántípust alkalmazza Lang és a késeket adogató kezek közelije már előlegzi a *Metropolis* hasonló típusú jelenetének felépítését, a konfliktus belső dinamikáját, feszültségét itt inkább a szereplők mozgása, összecsapása és a tömegmozgatus hordozza. A vágás ritmusa továbbra is marad kimért, nem vonja be érzelmileg a nézőt a jelenetbe. A távolságtartó nézőpont ebben az esetben is a mitikus világot uraló kérlelhetetlen és megbonthatatlan törvényszerűséget, illetve végzetet körvonalazza.

A fáradt halálban és a Dr. Mabuse, a játékosban fontos szerepe van az időnek. Az előbbi filmben az objektív idő és a lány által megélt események belső ideje teremt feszültséget, és a három különböző történet váltakozása egyszerre jelenti a reményt és annak elvesztését a főhősnő számára, mígnem tudatosan a Halál figurájában uralkodó végzet időn kívüli mindenhatósága. A másik filmben a bűnügyi helyzetből következően is fontos tényező az idő. Ott viszont Lang az ábrázolás idejének megnyújtásával, valamint a párhuzamos cselekményvezetéssel, és az ellipszisek beépítésével kitágítja az időt, a krimire jellemző tipikus fordulatokról áthelyezi a hangsúlyt a szereplők közötti viszonyra és a különböző eseményszálak közötti kölcsönhatásokra. Frieda Grafe írja Fritz Lang rendezői módszeréről: „A *Nibelungokban* az lesz világos, hogy a rendező eljárása azon alapul, hogy az időt kikapcsolja.”[Grafe, 2003, 49.o.] Grafe ezt a szándékot elsősorban a különböző helyszínek hasonló stilizálásában, a történelmi rekonstrukcióról való lemondásban látja megvalósulni. E mellett a film időkezelése is erről az alkotói törekvéstől tanúskodik. A *Nibelungokban* lassan, vontatottan haladnak előre az események. Az időnek nincs jelentősége sem dramaturgiai feszültségforrásként, sem a lélektani jellemzés eszközeként, mint Lang előző két filmjében. A statikus beállítások váltakozásának kiszámított monotóniája a hőseket saját múltjukba zárja, s onnan már nem találják a kapcsolatot a modern kor időélményével és nézőjével. Az időtlenség végzete a *Nibelungok* esetében annyit jelent, hogy a filmben látható középkori hősök és az általuk képviselt eszmények kimozdíthatatlanok a mitikus közegből. Végérvényesen bezártak a mítosz univerzumába és a rájuk mért végzet feloldhatatlanságát példázza sorsuk.

4.1.3 A hős bukása

„A *Nibelungokban* azt akartam megmutatni, hogy Németország egy ideált keresett a múltjában, még az első világháború utáni szomorú időszakban is.(...) Hogy enyhítsem ezt a pesszimista hangulatot, úgy akartam filmre vinni a Siegfried – legendát, hogy Németország erőt tudjon meríteni a múltjából, (...)”- nyilatkozta Lang utolsó interjújában.[Lang,1986, 30.o.] Első pillanatra meglepőnek tűnik a rendező kijelentése, mivel a film cselekménye azt érzékelteti, hogy a bosszú, az árulás, a hatalomvágy stb. miként pusztítja el a germán hőseket, semmisíti meg a rendet. Ugyanakkor a Kriemhild bosszújában látható burgundiak összetartása, szolidaritása, egymás iránti áldozatvállalása és önfeláldozása kétségkívül olyan erény, ami különösen akkor csillan meg és lesz egyértelműen nyilvánvaló, ha összehasonlítjuk a nomád hunok alattomoságával,

kapzsiságával és álnokságával. Kracauer is említi Langnak egy nyilatkozatát, amiben a rendező arról beszél, hogy a *Nibelungokkal* a német lélek megnyilvánulásáról akart filmet készíteni. A képi megoldásokat elemezve viszont Kracauer helyenként a náciizmus rendkultuszának előjeleire utal.[Kracauer,1991, 83-86.o.] Lang azonban az ornamentika előtérbe helyezésével és a statikus kompozíciók következetes alkalmazásával egy olyan rendet mutat meg, mely tökéletesen eltünteti az emberit. Noha emberfelettinek és eszményinek tűnnek ezek a hősök, Lang távolságtartó nézőpontja az ábrázolásban nem idealizálja ezt a rendet. Ha megnézzük a film narratív síkját, akkor láthatjuk, Lang pontosan ennek a rendnek a felbomlását és megsemmisülését követi nyomon.

Tom Gunning a *Nibelungok* cselekményét és benne Siegfried útját úgy írja le, mely a mágia és mítosz időtlenségéből a történelem és civilizáció rendjén, valamint a pogány barbárságon keresztül a halálba vezet. [Gunning,2000, 45.o.] Siegfried kiszakad a mitikus világból, előtte azonban ennek a világnak a legyőzője lesz. A mítosz és mágia világa ugyanis az emberfeletti, démoni lények birodalma is. Miután Siegfried megszerzi a nibelungok kincsét, megöli Alberichet, elveszi varázshálóját, majd legyőzi a Sárkányt. Sebezhetetlen ura lesz ennek a világnak. Később Siegfried hatalmát már az emberi, civilizált világban akarja érvényesíteni, főleg Kriemhild szerelmének elnyerésével. A mitikus világ elhagyása egyben az emberfeletti hős végzetévé válik. Gunning ennek első szimbolikus jelét a lapockára hulló falevélnél látja, ami aztán az első rész végén Siegfried halálához vezet. [Gunnig,2000, 36.o] A halhatatlanság mámore a mitikus világ felszámolásával a herosz bukását gyorsítja meg, amint találkozik a feudális renddel és kultúrával.

Siegfried csak bizonyos feltétellel nyerheti el Kriemhild kezét: meg kell szereznie Gunther királynak Brunhildet. Siegfried a varázshálóval láthatatlanná teszi magát és a próbatételek során legyőzi Brunhildet, mintha Gunther állt volna helyt az erőpróbán. Brunhild azonban rájön a csalásra, elfogadja uralkodóként Gunthert, foglyának tekinti magát, de az érzelmeket, az odaadást megtagadja tőle. Tetszik neki Siegfried, szerelmes is a hősbe, de a hazugságért, a csalásért nem tud megbocsátani, és kezdetben hatalmi fölényét akarja kihasználni (Siegfriedet Gunther vazallusának tartja), viszont Gunther tartja szavát, és vérszövetséget köt Siegfrieddel. Csakhogy Gunther férfiként, a hálósobában sem bír Brunhilddel. Ekkor is Siegfried és a varázsháló segítsége kell. Dulakodás közben Siegfried ellopja Brunhild kígyóformájú karkötőjét. S mikor Kriemhild és Brunhild összevesznek,

hogy ki menjen elől a templom lépcsőjén, Kriemhild megmutatja a karkötőt, amit férje szerzett azon az éjszakán tőle. Nőként és királynőként megalázva már Siegfried megölését követeli Gunthertől, amit aztán Hagen végre is hajt. Amit a rendező kiemel az eredeti történetből, az elsősorban Brunhild szenvedélyes sértettsége, ami a burgundiak közötti feszültség és konfliktus forrása lesz, és Siegfried megölésével végződik. A gyenge és bizonytalan Gunthernek az uralkodásához szüksége van Hagenre támasznak. Siegfried fontos hatalmának megerősítéséhez és vágyainak beteljesítéséhez: csak ő tudja megszerezni Brunhildet. Brunhild legyőzésével viszont Siegfried csak látszatrendet teremt. Gunther és Brunhild között nincs érzelmi kapcsolat, a királyt neje folyton a hatalmi hierarchiából adódó tekintélytisztelettel zsarolja, s agresszivitásával folyamatosan kétségessé teszi Gunther férfiasságát, rátermettséget az uralkodásra. Brunhild saját megaláztatását Gunther folyamatos megalázásával bosszulja meg, ami mind az uralkodói, mind pedig a férfi szerepnek való megfelelést kérdőjelezi meg, vagyis mint királyt és férfit is hitelteleníti. Siegfried az egyetlen figura, aki ezt a helyzetet, a király és a királynő közti konfliktust a csalással, az átváltozással ellensúlyozni tudja. Ő a kulcsfigura, aki a különböző hatalmi és érzelmi konfliktusokban helyt tud állni, és uralja a helyzeteket pragmatikus és mágikus eszközökkel egyaránt. Ez a kivételes pozíciója akár a királyi hatalom, a feudális rend javára is válhatna, stabilitását erősíthetné. Viszont az a hazugság és látszatrend, amit ő teremt, az egyben végzetévé és csapdává is lesz. Brunhild Siegfried ellen fordítja leghűségesebb barátját, Gunthert, akiben megbízik. A szexuális megaláztatás hazugságával a személyes sértettségből hatalmi problémát gerjeszt, amivel aztán elpusztítja Siegfriedet.

Ha megnézzük Kriemhild helyzetét, akkor azt láthatjuk, hogy a pozitív érzelmek épp úgy csapdahelyzetet teremtenek, mint a negatívok. Hiába rajongása, odaadó szerelme Siegfriedért, rivalizálása Brunhilddel és iránta érzett ellenszenve veszélybe sodorja férjét. De ennél lényegesebb mozzanat, hogy a szerelem és a hűbéresek iránti bizalma teszi teljesen védtelenné Siegfriedet. Hagen is tudja, hogy Siegfried testének egy bizonyos pontján sebezhető. Mikor testőrként ajánlja magát a vadászat előtt, Kriemhildet ráveszi, hogy árulja el ezt a testrészt. Ezért fontos az az epizód, mikor Kriemhild a keresztet varrja Siegfried ruhájára, miközben a kép áttűnik Hagen alakjára, aki a dárdákat válogatja, majd a megfelelő fegyvert a padlóba döfi. Lang itt jelzi a két gesztus összekapcsolásával, hogy Kriemhild gyanútlanágával és szerelmével megöli Siegfriedet. Az őszinte érzelmek a hatalmi manipuláció, a szerepjátszó kétszínűség világában legalább olyan veszélyesek,

megsemmisítő erejűek, mint a gyűlölet. Mivel a konfliktusban álló szereplőknek a hatalmi hierarchiában is meghatározó szerepük van, ezért személyes viszonyaik bizonyos hatalmi helyzetet is modellálnak, és tetteik nem csak magánéletükre, hanem az egész közösség, valamint a hatalmi rendszer sorsára is végzetessé válnak. Siegfried megölése nem marad meg a személyes dráma keretein belül, hanem az összes burgundi elpusztítását okozza Kriemhild bosszúvágya a második részben.

4.1.4 Súlyomálom

Az érzelmekből fakadó viszály mellett fontos mozzanat Kriemhild álma, mielőtt még megismerné Siegfriedet. Kriemhild csak a hősi énekből hallott a sárkányölő hősről. Wormsba érkezése előtt álmot lát, s ebben a látomásban egy fehér, galambalakú figurát két fekete madár szétmarcangol. A szerelem beteljesedése előtt már végzetes előjelek mutatkoznak. Az érzelmek már magukban rejtik a pusztulás, a megsemmisülés végzetét, ami ellen tehetetlenek, és aminek kiszolgáltatottak a hősök. Érdekes elidőzni ennek az álomszekvenciának a stiláris jegyeinél. Ez az epizód film a filmben. Egy absztrakt rövidfilm-kompozíció, amelyben a sötét és a világos, a fekete és a fehér formák viaskodnak egymással, mígnem megsemmisítik a fehéret. Egyrészt elvontabb a stílusa és puritánabb a látványvilága, mint a film többi ornamentális kompozíciójának. Jelképesen ez az álom foglalja össze a filmbeli történések végzetes következményeit. Nemcsak arról van itt szó, hogy a jó és a rossz, a gonosz és az ártatlan, a sötét és a tiszta erők viaskodnak egymással, hanem arról is, hogy ezek határai elmosódnak, képlékenyek. A fény és a sötét feltételezi egymást, konfliktusukból születnek a formák, melyek a látványt teremtik. Együtt léteznek, valamint kölcsönhatásuk következtében feloldódhatnak egymásban, egyik a másik világát magába zárhatja, elnyelheti vagy éppen elveszhet benne. Fény és sötétség egymást szüli és a formák játéka, variációja sejteti a valóságfeletti, láthatatlan erők mechanizmusának működését. Elég, ha csak Kriemhildre gondolunk, aki érzelemgazdag hitvesből a második rész végére embertelen, bosszúálló királynő lesz. Ebből a szempontból az álomszekvenciának nem csak motivikus jelentősége van, hanem megadja a film értelmezésének a kulcsát is: a látvány formáiban sűrűsödő jelentésekre hívja fel a figyelmet.

Lang filmjeiben ez a szigorú formaelv érvényesül és a már ismert, népszerű történetek stilizálása, ábrázolásmódja hordozza a művek legfontosabb jelentéseit. E

jelentésrétegeket elemeztük a *Nibelungok* első részében, a Siegfried halálában. Most nézzük meg a második részt közelebbről.

4.2 Kriemhild bosszúja

4.2.1 Üres perspektíva

Miután Kriemhild udvarhölgyei megölik Brunhildet, Hagen pedig a Rajnába szórja a kincseket, a főhősnő elhagyja Wormsot és Attilának, a barbár fejedelemnek lesz a felesége. Ami szinte világos az első pillanattól Kriemhild döntését illetően, hogy nem a szerelem, egy új, vigasztaló kapcsolat miatt fogadja el Attila házassági ajánlatát, hanem a bosszú lehetőségét látja a pogány fejedelemmel való nászban. Noha Kriemhild tavasszal érkezik földjükre, csak néhány csenevész, virágzó bokor jelzi a természet éledését. Egyébként mindenütt sáros és üres rónaság terül el. A hatalmas, széles pusztaság nem az új élet reményét jelenti Kriemhild számára, hanem az élet végső kiüresedését, az emberi lét végpontját, amit a film végén embertelen bosszúja jelképez. Worms geometrikus, stilizált tereihez képest a hunok pusztái a természet közvetlenségét hangsúlyozzák, de éppen ez a teljes kietlenség teszi ezt a síkságot természetellenessé a film második részében, s ez ugyancsak az organikus élet hiányát szemlélteti, akárcsak Worms katedrálisai és díszletszerű várfalai.

A hunok tábora természet közelségében is stilizált. Középen található Attila uralkodói terme, ami egy szegényes barlangra hasonlít inkább, mint királyi környezetre. Körülötte helyezkednek el emberei furcsa kunyhói, melyek egy része sátorszerűen van kialakítva, a többi barlangszerűen kiképzett, apró lyukakkal, mélyedésekkel és titokzatos járatokkal. Dísztelen otrombaságában is félelmetes millió ez. Találón jegyzi meg róla Lotte Eisner: „Minduntalan rombolás lapul a szervetlenségben, a tárgyokban.”[Eisner,1994,86.o.] Ha megint összehasonlítjuk a hunok táborát Worms tereivel, akkor szembetűnő az épületek vonalvezetésének szabálytalansága, a megmunkáltság hiánya, a nomád igénytelenség és az ornamentika hiánya.

Lang a dísztelen hun építmények ellenére megtartja a stilizált tér atmoszféráját és monumentalitását. A tartalma ennek az alkotói szemléletnek ugyanaz, mint Worms geometrikus tereinél: a szervetlen, a stilizált természetellenes valami láthatón túli fenyegetettségre, a hősök kiszolgáltatottságára utal. S ez a veszélyérzet beteljesedik a

burgundiak lemészárolásával. Itt nem a rend és kultúra által kikövetelt rítus tünteti el az emberit, hanem a nomád barbarizmus semmisíti meg.

Attila tábora gyökeresen ellentéte a burgundi feudális rendnek. A hunok életmódja is nélkülözi azt a hierarchiát, amit a németeknél láthatunk. Az uralkodói teremben zabolátlan lakmározás folyik. A cselekvések vad, barbár jellege domborodik ki a kulturált udvartartás helyett. Az uralkodót, Attilát is csak az különbözteti meg a többiektől, hogy a fő helyen, közepén ül és ruházata valamivel díszesebb, mint a többieké. Alattvalói tartanak tőle, de így is egy horda vezérének hat, mint királynak. Lang a méltóságnak és a tekintélynek a hiányát megfejezi azzal, hogy a hunokat barna bőrű, görnyedt tartású figuráknak ábrázolja, akik vezérükkel együtt inkább az uralkodás torzképének hatnak, s akikből hiányzik szinte minden pozitívum, csupán az alattomoság, a nyereségvágy és a pusztító közönségesség a sajátjuk. A Wormsban látható feudális rendhez képest a hunok világa a visszataszító, riasztó alacsonyabb rendűség és elvadultság állapota, a káosz közege.

4.2.2 A mitikus ideálok alkonya

A Kriemhild bosszújában ugyan más környezetben és hatalmi közegben játszódik a film cselekménye, de a *Dr Mabuse, a játékosban* látható „tükörkép és hasonmás – effektus” e műben is hangsúlyos. Kriemhild Attila feleségeként ugyanolyan ruhát hord, mint Brunhild az előző részben. Tetteit is ugyanúgy a bosszú motiválja, mint korábban sógornőjét. Ő sem szereti új férjét, a hunok fejedelmét, mint ahogy Brunhild is csak Gunther foglyának tekintette magát és az érzelmi, szexuális odaadást megtagadta tőle. Kriemhild esetében annyi a különbség, hogy ő gyermeket szül Attilának, de fiához sem fűzi komoly anyai érzelmek. Úgy tekint gyermekére, mint eszközre, mellyel közelebb juthat bosszújának kivitelezéséhez, s ebből a szempontból talán még könyörtelenebb Brunhildnél. Brunhild hatalmi helyzetét, királynői pozícióját használja fel, hogy szégyenéért bosszút álljon, eszköze Gunther király és Hagen. Kriemhild szintén királynői mivoltára hivatkozik, és Attilát kényszeríti arra, akár fiát is feláldozva, hogy megtorolja Siegfried halálát. Kriemhild így Brunhild hasonmása lesz a második részben.

A Siegfried halálában Gunther király a gyenge, vívódó uralkodó. Nem akarja megöletni Siegfriedet, a barátság és a kettejük közötti vérszerződés miatt halogatja Siegfried eltávolítását Wormsból, majd elpusztítását. A Kriemhild bosszújában Attila a

hasonló vezér. Ő a vendégjogra, a becsületes párbaj szentségére hivatkozva utasítja vissza felesége követelését, hogy aljas módon meggyilkolják Hagent. Az első részben a burgundiak elárulják barátjukat, Siegfriedet. A második részben Kriemhild arra kényszeríti Rüdigert, hogy Attila vazallusaként a burgundiak ellen harcoljon és megölje vejét, aki Gunther királyt védi. Az előző filmben van két fontos házasság (Gunther-Brunhild, Siegfried-Kriemhild), ami rövid időn belül tragédiával ér véget, ebben a filmben is láthatunk egy esküvőt (Rüdiger lánya és Gizeler között), és ez tragikus véget ér Kriemhild kegyetlensége miatt. A két filmben a megváltozott helyszínek ellenére is hasonló helyzetek fordulnak elő. Ezek a párhuzamok a cselekményben létrehoznak egy zárt szerkezetet, mely a pusztító fenyegetettségnek, az embertelen végzetnek való kiszolgáltatottságot hangsúlyozza. Egy olyan csapdahelyzet jön létre, melynek kialakulásáért mindenki felelős, ugyanakkor foglya és áldozata lesz, és ami magába zárja, megsemmisíti a hőseket.

4.2.3 A pusztítás képei

A második rész kulcsfigurája Kriemhild. A burgundiak törbe csalása és megsemmisítése motiválja minden tettét. Ennek érdekében az emberi érzelmek elfojtása mellett még fiát is csaleteknek használja. A burgundiak megtámadása előtt gyermekét a királyi terembe hozatja. Számít rá, ha konfliktus keletkezik, akkor Hagen megkísérli vagy meg is öli a csecsemőt, s akkor Attilának már lesz oka, hogy szembeszálljon a germánokkal. Számítása beigazolódik. Ennél lényegesebb mozzanat a támadás előkészítése. Lang itt is, mint számos tömegjelenetnél a párhuzamos montázs eszközét használja, egyén és tömeg kapcsolatára alapozza az akció felépítését. Váltakozva látjuk a hun királyi teremben a vezérek lakomáját, valamint a hun és burgundi alattvalók mulatozását egy másik épületben. Miközben a hunok féktelenül mulatnak, s ezzel elaltatják a germánok gyanakvását, a királyi asztalnál Kriemhild egyre zárkózottabb lesz, nem figyel senkire. Lang egyre ridegebb alakját külön beállításokba zárja, mintegy elkülönítve őt közvetlen társaságától, s átszellemült, merev arcát és alakját váltakoztatja a hunok alattomos akciójával. Mintha Kriemhild szuggerálná a másik helyszínen zajló történeteket. Lang itt azt mutatja meg, hasonlóan a *Dr. Mabuse, a játékoshoz*, hogy az emberfelettivé hatalmasodó bosszúvágy, az egyéni akarat embertelensége miképp lesz az egységes cselekvés mozgatójává.

Fontos a jelenet komponálásmódja is. A tömegjelenet felépítése és a konfliktus előkészítése itt jelenik meg először Lang pályafutásán a legletisztultabban és leg-

hatásosabban, amit aztán majd legteljesebb formájában a *Metropolisban* alkalmaz. Mielőtt részletesebben foglalkoznánk a képi megoldással, meg kell jegyezni, hogy Lang a germánok megtámadásának előkészítését párhuzamosan mutatja a királyi teremben zajló eseményekkel, ahogy ezt az előző bekezdésben már jeleztem. Az akció képi kidolgozásának szempontjából a párhuzamos történések elemzése most másodlagos, ugyanis már szó volt róla fentebb. A párhuzamos szerkesztés másik lényeges funkciója ebben a részben a késleltetés, ami a már tárgyalt időkezelésnek, illetve az „idő kikapcsolásának” a problémájával függ össze. Lang azoknál az epizódoknál is, ahol lehetősége adódna a dinamikusabb hatáskeltésre, a drámai feszültség fokozására, ügyel arra, hogy háttérbe szorítsa az események felgyorsulásából keletkező időélményt. A párhuzamos szerkesztés és a totál plánok gyakorisága a jelenetekben lassítja az izgalmassá váló történések tempóját. E rövid kitérő után nézzük meg részletesen a támadás előtti jelenet képi ábrázolását.

Totál plán: a jelenet elején az események középpontjában a lantos áll, akinek táncára figyelnek és mozognak a többiek,

Second plán: megjelenik egy másik figura, aki alkarjaira késeket rögzített,

Second plán: az előbb látott férfi közelebről szemléli a lantos táncát, és oldalra néz,

Premier plán: késeket adogató kezek,

Second plán: újra a késes alakot látjuk

Kistotál: a késes hun az asztalra mászik a lantoshoz, és egy párbajt imitálnak,

Totál plán: újra az egész termet látjuk, míg kirobban az összecsapás.

Ami figyelemre méltóvá teszi ezt a jelenetet, az az, hogy Lang a hatáskeltésben felhasználja az összes plántípust. Ez önmagában még nem lenne annyira érdekes, viszont minden egyes plánnak megvan a szerepe az ábrázolásban. A nyitó totálok a szituációt vázolják fel. Az új szereplők (second) a jeleneten belüli bonyodalom okozói. A premier plán a kezekről és a késekről nem köthető konkrét személyekhez. Lang ezzel a közelivel a feszültség csúcspontját teremti meg, másrészt pontos jellemzést ad a hunok szándékáról: a germánok megsemmisítése. A következő totál plánok pedig azt érzékeltetik, hogy a

burgundiak elpusztítása nem pusztán néhány alattvaló ügye, hanem a hun tábor közös célja. A jelenet során kettős mozgás tanúi lehetünk: a képen belüli mozgás dinamizmusának növekedését láthatjuk (egyre gyorsabb és egységesebb tánc), ugyanakkor a látvány mozgása a konkrét cselekvések megmutatásától a belső motivációk leleplezése felé tart (a kések közelije). A kettő kölcsönhatása teremti meg Lang filmjeiben a feszültséget, a lenyűgöző drámai hatást.

A hunok és a burgundiak összecsapása újabb feszültségforrás a filmben, és az ebből fakadó érzelmi hatást hasonló módszerrel teremti meg Lang, mint a jelenet első felében. Kisebb csoportos dulakodásokat, gyilkosságokat mutat közelebbről, majd kiemel egy hőst és visszatér hozzá a jelenet során, akinek végül védtelenségében a tömeggel lesz konfliktusa. Ez az epizód is előlegzi a *Metropolis* hasonló típusú jelenetét. Itt az árulásról majd hírt adó germán tart maga elé egy hunt pajzsként, hogy védekezzen, ott Fredert menti meg a 11811-es szám a haláltól. A jelenet zárásában szintén szerepelnek a korábban látott figurák (hunok, magányos burgundi hős) és motívumok (kések), melyek egy kompozícióban, az akció csúcspontján, a legkielevezettebb helyzetekben kapcsolódnak össze. Ez azonban nem a kirobbant konfliktus lezárásához vezet, hanem újabbak előidézője lesz.

A Kriemhild bosszúja utolsó negyede a hunok és a germánok küzdelmét ábrázolja. Ebben a harcban egyre inkább előtérbe kerül Kriemhild leplezetlen bosszúvágya. Ami igazán izgalmassá teszi ezeket a jeleneteket, hogy az expresszionista stilizációt itt figyelhetjük meg a legmarkánsabban. Míg a Siegfried halálában a díszletek monumentalitása, az ornamentika kizárólagossága teremtett nyugtalanító légkört, e rész zárlatában a drámai fény-árnyék hatás, a tömegmozgatás és a képen kívülről érkező mozgások gyakorisága fejezi ki a rendet és a hőseket megsemmisítő erők aktivizálódását. Miután a burgundiak elbarikádozzák magukat Attila palotatermében, a harc az épület felgyújtásáig a burgundiak hősiességét és helytállását bizonyítja. A támadásokat Kriemhild irányítja. Az egyes rohamok közben hol alulról, hol felülről fényképezik alakját, attól függően, hogy mennyire alakulnak sikeresen az akciók. Ami ennél is fontosabb a képi megjelenítésben, hogy Kriemhild a sok fürge, meztelen felsőtestű hun között tökéletesen merev testtartású, ruhája ugyanolyan absztrakt mintázatú, mint az első részben Brunhildé. Megingathatatlanul eltökélt és könyörtelen a bosszú végrehajtásában. Ahogy Brunhildnél is az embertelen akarat és cselekvés kifejezője volt az absztrakt mintázat, ugyanúgy jelzi Kriemhildnél is, hogy a főhősnő a pusztítás médiuma lett. Hiába a személyes érintettsége

az áldozatokkal kapcsolatban (testvéreit öleti meg), elfojtja érzelmeit és alárendel mindent a megtorlás véghezvitelének. „Nincs benne semmi emberi, csak a bosszú beteljesítése élteti.” – mondja Attila egyik hűbéresének, mikor az alattvaló a főhősnő kegyetlenségét említi.

A másik lényeges eleme a látványvilágnak a drámai fény-árnyékok dominanciája. Ahogy egyre véresebb és brutálisabb a küzdelem a germánok és a hunok között, úgy lesznek egyre komorabbak a film tónusai. A gyilkos indulatok elszabadulása kísértetiesre rajzolja a film világát. A veszélynek és a kiszolgáltatottságnak az élményét Lang összekapcsolja még a képen kívülről érkező mozgással. A hunok támadását irányító Kriemhildet fény világítja meg, körülötte a háttér árnyékban marad. S ebből az árnyékból settenkednek köréje a hunok különböző irányokból. Lang megtartja az első részben alkalmazott statikus beállításokat az ábrázolásban, de itt a világ már elveszti áttekinthetőségét, világos szimmetriáját. A Kriemhild bosszúja végének teljes elsötétülése, komor sejtelmessége és az árnyékból kilépő harcosok sokasága a képen kívülről érkező veszélyt már-már felfoghatatlanná teszi, a kontúrok és formák eltűnése pedig az irracionális méretűvé vált pusztítás valóságát felemészítő, kísérteties hatalmát sejteti. A Siegrfried halálában is érzékeltet a monumentalitás és díszletszerűség valami valóságfeletti erőt, de ott az ornamentika erőteljessége, a kompozíciók szimmetriája a rendet és az egyensúlyt emeli ki. Az erőteljes szimmetrikus kompozíciók, beállítások egy megbonthatatlanul zárt világot sugallnak, melynek rendje kikezddhetetlen, s melyben az árulás és gyilkosság ugyan fájdalmas tett, de nem kezdi ki a wormszi feudális rend belső összetartóerejét. (Gunther király és alattvalói kiállnak és megvédik Hagent Kriemhild követelésével szemben). A Kriemhild bosszúja azonban az összes fontos szereplő halálával, a germánok megsemmisítésével ér véget.

Kovács András Bálint az expresszionista történetek egyik jellegzetes vonásaként említi a váratlanul bekövetkező happy endet. E dramaturgia szerint ugyan helyreállítható a világ rendje, de biztonsága törékeny, mert a megmutatkozó fenyegetettség nagysága az emberi világ sebezhetőségét tudatosítja; másrészt a pozitív vég is épp olyan megmagyarázhatatlan módon jelenik meg, mint a valóságfeletti erők betörése az életbe.[Kovács,1992, 103-104.o.] S ez arra utal, hogy a történetek emberi akarattal nem befolyásolhatók, hanem egy emberfeletti mechanizmusnak, végzetnek engedelmessékednek. Lang *Nibelungokjából* hiányzik a pozitív zárlat. Itt semmilyen módon vagy formában nem

állítható helyre a megbomlott világrend. A rendező világszemléletének ez a komor pesszimizmusa nem csak a hősei sorsát determináló végzet hatalmával van összefüggésben, hanem azzal is, hogy a cselekmény folyamán a pozitív szereplők meghalnak. Lang filmjeiben minden rokonszenves hősnek van egy démoni hasonmása is. A *Nibelungokban* Siegfriednek Hagen, Gunther királynak Attila, Kriemhildnek Brunhild, a germánoknak a hunok. Ahogy láthattuk a cselekmény elemzésekor, ebben a filmben a negatív hasonmások kerekednek felül. A világ rendjét megteremteni képes hősök hiányában csak a totális pusztulás és a halál teljesezhet be, s ez a hősmítosz megszűnését is jelenti. Nemcsak a haláluk, hanem annak módja miatt is. A burgundiak az egyenlőtlen küzdelem ellenére is helytállva védték magukat. A palota tüzében azonban nem adatott meg számukra a hősi halál méltósága és dicsősége. Kriemhild irtóhadjárata megfosztotta őket ettől. De a heroikus eszmények leáldozása nem a totális pusztulással, a teljes megsemmisüléssel kezdődött, hanem már Siegfried halála előtt.

A film néhány epizódjában megjelenik Volker, az énekmondó is. Tom Gunning figuráján keresztül szintén a végzet jelenlétét és működését hangsúlyozza, mivel a Gesängek már eleve az elrendelt sors beteljesedését fejezik ki.[Gunning,2000,41-43.o.] A cselekmény és a narráció szempontjából igaza van Gunningnak. Ha a reflexív mozzanatot helyezzük előtérbe, akkor érdemes odafigyelni Enno Patalas megjegyzésére: „A [*Nibelungokban*] a fikcióval ábrázolva megkapjuk, miként keletkezik [a fikció].”[Patalas,1976, 91.o.] A film elején Siegfried és Kriemhild elbeszélésekből, hősi énekekből ismerik meg egymást. A másik mint ideál, vágyott eszmény jelenik meg előttük. Tehát a fikció, a film története is az ideálok megteremtésével indul, hogy aztán a múltban megteremtett eszmények életképtelenségét, bukását a film történetének közegében mutassa meg. Volker szenvedése és magatartása a film néhány hangsúlyos pontján azt fejezi ki, hogy az ideálképzés lehetetlen, marad ennek fájdalmas beismerése a költészet és a filmművészet számára. A film végén az énekmondó halála jelképezi ezt a helyzetet.

A *Nibelungokban* Lang monumentális stílusának legteljesebb formáját valósította meg. Következő műve, a *Metropolis* is még e törekvés jegyében született, de ott már megfigyelhető az elmozdulás egy másfajta stilizálás és ábrázolásmód felé.

5. Metropolis

A *Metropolis* Lang egyik leghíresebb és leginkább bírált alkotása. Ami az elemzés szempontjából fontos mozzanat, hogy nem sokkal a bemutató után megcsonkították a több mint kétórás alkotást, s a mai napig nincs olyan rekonstruált kópia, ami a rendező által megálmodott teljes változatnak felel meg. Ennek ellenére a fennmaradt, illetve az Enno Patalas által rekonstruált változatban is megfigyelhetők azok a stíláriis törekvések, melyek egy új iránynt jelölnek ki *A fáradt halál* óta alkalmazott monumentális stílushoz képest.

A *Metropolist* egyszerre tekinthetjük Lang monumentális stílusának beteljesedéseként, összefoglalásaként és elmozdulásként egy új stilizálás irányába. A *Metropolis* is a monumentális stílus jegyeit mutatja, viszont a film dinamikusabb ritmusa, az erőteljesebb fény- árnyék stilizáció, valamint a kameramozgás fontos szerepe bizonyos drámai és lélektani hatások megrajzolásában már a rendező szemléletmódjának, stíláriis törekvéseinek árnyaltabbá válásáról, gazdagodásáról árulkodik.

Ami érdekes a *Metropolis* esetében még, hogy a korábban forgatott kétrészes filmjei (*Dr Mabuse, a játékos*, *Nibelungok*) után Lang egy monumentális alkotást készít. Ennek következménye, hogy a film cselekménye kevésbé bonyolult, szövevényes, mint a *Dr Mabuse a játékosé*. Lang a *Metropolisban* egy látszólag könnyen áttekinthető modern világot állít elénk. Az előző alkotáshoz képest a konfliktus nem két önálló hatalmi forma, eltérő társadalmak között (feudális és normád) alakul ki, aminek két különböző földrajzi tér felel meg (a wormszi királyi udvar és a hunok kietlen pusztái), hanem a modern kapitalista társadalmon belül. A filmbeli tér tagoltsága pontosan szemlélteti ezt: a felhőkarcolók felső szintjein, a föld felett a gazdagok, *Metropolis* kisszámú elitje, a föld alatt pedig bérházakban a munkások tömege él. Az ellentét itt már nem a földrajzi horizontok mentén alakul ki, hanem vertikálisan, fent és lent elkülönülésén. Ugyanakkor Lang az uralkodó, ipari tőkés osztály és a kizsákmányolt munkások térbeli elhelyezkedésével is szemléltetett konfliktus mellé még számos konfliktusréteget helyezett, ami jócskán megterhelte a film szimbólumrendszerét és nehezen követhetővé tette a film cselekményét. Ezek közül nem térek ki mindegyikre az elemzés során, csak azokat helyezem előtérbe, melyek egy-egy stíláriis, narratív vagy dramaturgiai megoldásnál erőteljes hangsúlyt kapnak. Az elemzésben a film legjobban kidolgozott motívumát, a hasonmás témát helyezem előtérbe.

5.1 A geometrikus tér esztétikája

A film cselekménye a modern nagyvárosi térben játszódik. A térkompozíciók egészét a külső felvételeken a felhőkarcolók uralják. Az épületek geometrikus tömbjei, eget ostromló méretei már nemcsak a szerves, természetes élet hiányáról árulkodnak, hanem a modern teremtmény elme korlátlan hatalmáról, a racionalizált életszervezés diadaláról és perfekt beteljesedéséről is vallanak. Erről a perfekcióról az építmények szabályos vonalai, uniform mértanisága mellett a munkarend megszervezése is tanúskodik. Az óramű pontossággal időzített műszakváltás hatékonyságát fejezi ki a munkások geometrikus alakzatba rendezése, mikor a géptermekekbe vonulnak, illetve visszatérnek a földalatti bérlekásaikba a munkaidő után. Ezek az épületek is hasonló uniformitást tükröznek, mint a városi tér fenti épületei, csak éppen szürkébbek, sivár, lehangoló az atmoszférájuk. A dísztelen falak és a tompa fények is utalnak arra a megalázó, embertelen életformára, ami a munkások sajátja a modern ipari társadalomban.

A munkások arctalansága, geometrikus alakzatba szervezése az önálló élettől, a természetes emberi cselekvéstől való megfosztottság, a gépi termelés funkcióinak alárendelt élet mellett annak esztétikai karakteréről is árulkodik. Már Dr Mabuse sem a műalkotásokban, a művészi önkifejezésben találta meg korának szellemi izgalmát és kiteljesedését, hanem „az emberi sorsokkal és végzettel való játékban”, azaz élet és művészet határainak eltüntetésében. A *Nibelungok* első részében a szereplők koreografált mozgása és a terek, öltözékek díszítése, a katonák alakzatainak ornamentikája fejezi ki a feudális rend és kultúra mindenhatóságát az emberi cselekvések spontaneitása és természetessége ellenében. A *Metropolisban* pedig a tér egészét uraló geometrikus konstrukciók - amibe beletartoznak a munkástömegek mértani, absztrakt alakzatai is -, fejezik ki a funkcionalitásra alapozott nagyvárosi élet esztétikai karakterét. Fredersen, Metropolis ura rokonítható a szereplők közül Dr Mabuse figurájával. Ő nemcsak a várost uraló kapitalista, a tiszta racionalitás megtestesítője csupán, hanem alkotó is. Műve a nagyváros, mely az emberi alkotóerő, szellemi képesség rendkívülisége mellett élet és mű összeolvadásáról is árulkodik. A városi tér felső és alsó, földalatti régióit ugyanaz az uniform, absztrakt stílus jellemzi. A tér egésze és az élet minden mozzanata a természetes, az organikus kiküszöböléséről szól; és a mesterséges, a művi, a stilizált abszolutizálását, a modern társadalmi léttel megvalósuló univerzalitását jelzi. A geometrikus, absztrakt stílus

az életet műalkotássá formáló elme diadalát is tükrözi, melynek minden eleme alkotója akaratának engedelmeskedik.

Az a típusú elrendezettség és szabályozott életmenet, amit a munkásoknál láthatunk, ha más formában, de sajátja a város kiváltságos ifjai életének is. Sportolás közben és az Örök Kertben látjuk önfeledten szórakozni a gazdag fiatalokat. Ez a gondtalannak és látszólag szabadnak tűnő élet szintén elvárásoknak és szabályoknak engedelmeskedik. A kert mesterséges egzotikuma érzékelteti a modern civilizáció kiváltságosainak mesterkélt életélvezetét. Amit látványosan szemléltet a szökőkutak sugarainak geometrikus szabályossága, a komikus ceremóniamester igyekezete, hogy a viháncoló fiatalokat az előkelő társasági érintkezés formáira szoktassa. Látszólag ez a miliő buja pompájával, vitalitásával ellentéte a lenti világ embertelenségének, egy valamiben viszont hasonlít rá. Míg a munkások sorsát a test kizsákmányolása és elgépiesítése teszi elviselhetetlenné, addig a felső tízezer ifjainak élete az érzéki örömök, a testi élvezetek (sport, erotika) halmozásában merül ki. Lent a gépeknek alávetett, kizsigerelt test szenved az emberhez méltó élet hiányától, fent a testi örömökre és aktivitásra redukált élet feledteti a másik ember iránti felelősséget, az önálló, autonóm cselekvés hiányát. Bár a két régió elkülönített egymástól, lényegét tekintve mindkettőből hiányzik egy tartalmas, humánus élet feltétele, amit a film a Szívben, azaz a szeretetben vél megoldásként megtalálni. Az Agy/Fent és a Kéz/Lent közötti határt szünteti meg Maria megjelenése az Örök Kertben a munkások gyerekeivel, elindítva a filmbeli bonyodalmakat.

5.2 A rend megrendülése

Fredert, Metropolis urának fiát Maria iránt érzett szerelme változtatja meg. Az ő hatására dönt úgy, hogy szakít a gondtalan jólét felszínes örömeivel, és megpróbál egy érzelmileg teljesebb, egyben a másik ember iránt érzett felelősséggel párosuló életet élni. Maria keresése közben jut le a gépterembe, ahol a baleset során szembesül az apja által teremtet világ és élet embertelenségével. Ezt azonban hiába veti atyja szemére. Fredersen közönyösen hallgatja fia szavait a munkások sorsáról és gúnyosan reagál fia félelmeire egy eseteleges munkáslázadással kapcsolatban. Ami igazán aggasztja Metropolis urát, hogy az általa kiépített, az egész társadalmat ellenőrző rendszer nem működik olajozottan. Titkárát, Josaphátot azért vonja felelősségre, majd bocsájtja el, mert a gépteremben történt balesetről és a munkások titkos gyűléseiről nem tőle hallott először információkat.

Fredersen alkalmazottai az általa irányított társadalom kontrollálásának eszközei. A Metropolis egészére kiterjedő megfigyelő és ellenőrző hálózatának vannak emberi (Josaphat, Grot, Schmale) és technikai eszközei (monitoros telefon alkalmazása a munkáslázadás során). Ezek biztosítják a korlátlan felügyelet és ellenőrzés kiváltságát számára, valamint a mindenütt jelenvalóság és mindenhatóság pozícióját. Ezt véli megrendülni, amikor kézhez kapja Grot jelentését a munkások zsebében talált tervrajzokkal. Hogy kiküszöbölje ellenőrző rendszerének hiányosságait, felkeresi Rotwangot, a tudóst.

Rotwang tökéletes ellentéte Fredersen figurájának és világának, amit már házának látványa is elárul. Ez az épület Metropolis közepén helyezkedik el szabálytalan vonalaival, roskatag falaival. Metropolis mértani pontossággal megépített, szabályos vonalvezetésű felületeinek pont az ellentéte. Rotwang háza a rés a racionalizált, mértani tökélyre törekvő modern városszerkezetben. Az irracionális középpont, ahonnan rálátás nyílik a láthatatlan, ismeretlen régiók titkaira. Ezt a hatást erősíti a ház belseje is. Csupa rejtekajtó és függöny vezet a különböző helyiségekbe, illetve innen vezet út Metropolis földalatti szférájába, aminek titkát csak a tudós ismeri. Fredersen bevallja neki, hogy azért fordult hozzá, hogy választ kapjon tőle arra, amit ő nem bír megfejtetni. Ami a racionális logika segítségével érthetetlen, azt az irracionális, mágikus elme segítségével próbálja kideríteni.

Rotwang látszólag szövetséges Fredersennek, valójában egy múltbeli szerelmi konfliktus traumáját hordozza, amitől a jelenben sem tud megszabadulni, és ami egész életét, mániákus kutatásait, megszállottan folytatott kísérleteinek irányát meghatározza. A múltban mindkét férfi ugyanazt a nőt, Helt szerette. Hel Fredersent választotta, akinek fiút szült, Fredert és a szülés után életét vesztette. Rotwang azonban nem tudott belenyugodni szerelme elvesztésébe, s a gépnő megteremtésével akarja örökkévalóvá varázsolni, pótolni a múltbeli veszteséget. Rotwang ideálja, Hel megörökítése közben elvesztette egyik kezét, a halhatatlan nő megteremtéséért vívott küzdelmének áldozata, deformált torzszülöttje lett.

Fredersennek kapóra jön a tudós találmánya, miután kihallgatták Maria példabeszédét a katakombákban. Arra kéri Rotwangot, hogy Maria külsejét kölcsönözze a robotnak. Fredersen arra számít, hogy a gépnő az ő parancsait követi majd, s így meg tudják törni a munkások hitét, öntudatra ébredését, ami egy lehetséges lázadásba torkollhat. Fredersen nem akarja még az érzelmi önmagára találást, a szeretet lehetőségét, az emberi kommunikáció és elfogadás esélyét sem megadni a munkásoknak. Továbbra is irányítható,

gépiesen cselekvő ember-automatáknak, arctalan termelőerőnek akarja látni őket, aminek ideális megvalósulása a gépember, Rotwang kreatúrája.

Noha Rotwang teljesíti Fredersen kérését és a Maria külsejét átviszi a robotnőre laboratóriumában, Gép-Maria nem Metropolis urának akaratát fogja szolgálni, hanem teremtőjét, a tudósát. Ezen a ponton nyer fontos jelentőséget a múltbeli melodramatikus viszony a két szereplő között, ugyanis ez a magánéleti konfliktushelyzet és a Rotwang részéről megfogalmazott bosszúvágy elvesztett szerelme miatt később végzetes lesz Metropolis sorsára és a forrása lesz a nagyvárosban eluralkodó káosznak. Ez a magánéleti konfliktushelyzet azért lehet egy általános válság- és katasztrófahelyzet előidézője, mert az érintett szereplők Metropolis életének irányítói. Így az ő személyes sérelmeikből származó tetteknek az egész társadalom sorsát meghatározó hatása van. Rotwang Fredersen fia, Freder elpusztításával akar bosszút állni, s a munkásokat a Fredersen által teremtett civilizált, ipari-technikai világ ellen is uszítja Gép-Maria segítségével. Rotwang Gép-Maria megteremtésével Fredersen tervét játssza ki, s annak végrehajtását színelve személyes traumájáért, múltbeli csalódásáért vesz egyszerre privát és össztársadalmi méretű elégtételt.

5.3 Ödipális viszonyok és hasonmások

Rotwang és Fredersen figuráján keresztül, ha más-más érdekből is, ismét megjelenik a látszatteremtés és a manipuláció témája a *Metropolisban*. Ebből a szempontból kulcsfontosságú mozzanat a gépnő megteremtésének jelenete és részletes ábrázolása. Nemcsak lenyűgöző technikai kivitelezése miatt. Egyfelől itt mutatkozik meg, hogy a technikailag előállított mesterséges lény, a robot miként alakul át emberi figurává, hogyan lesz a valódi személyiség kópiája, megkettőzött, elidegenített látszata. Egy olyan jövőbeli, vészjósló folyamat lehetséges végpontját jelzi, melyben az ember sürgősszerűen elemi lesz az egyre inkább mechanizálódó világnak, elgépiesedő társadalomnak, aminek irányát a robotember megjelenése előtt már a geometrikus alakzatba szervezett munkástömeg is jelezte.

Thomas Elsaesser írja a weimari mozi filmjeiről, hogy a bennük megjelenő társadalmi problémákat, helyzetet, hatalmi viszonyokat az Apa-Fiú között megfigyelhető ödipális viszony vagy a családi kapcsolatok sajátossága modellálja. [Elsaesser,1999,69-71.o.] A *Metropolisban* ez Fredersen és Freder viszonyában figyelhető meg Lang filmjei

közül a legszemléletesebben. A város ura, a nagytőkés és fia közötti ellentét akkor éleződik ki, miután Freder látta a gépteremben a balesetet és a munkások embertelen helyzetét. Egyrészt a félelem a lázadásoktól, másrészt a részvét, a felelősség irántuk, aminek megszületése Freder személyiségében a Maria iránt érzett szerelemnek köszönhető, szembefordítja apjával. Fredersen munkások iránti közönye, megvetése még inkább megerősíti fiát abban, hogy a kizsákmányoltak oldalára kell állnia, velük kell sorsközösséget vállalni. Ez több szenvedéssel és konfliktussal jár, mint korábbi könnyelmű és gondtalan élete, viszont morálisan és emberileg vállalhatóbb és tisztességesebb. És nem elhanyagolható szempont, hogy a szerelem, Maria keresése is a munkások közé parancsolja. Az érzelmileg teljesebb, tartalmasabb egyéniségét és életét saját osztályán kívül találhatja meg. Ami együtt jár a sorsközösség vállalásán túl életük problémái iránti érzékenységgel és felelősséggel. S ez egyet jelent korábbi életének, személyiségének elutasításával.

Fredersennek ezzel egy időben nemcsak fia „lázasásával”, elvesztésével kell szembenéznie, hanem a katakombák tervrajzának megszerzése után a munkások titkos szervezkedésétől is tartania kell. Miután Rotwang megfejtette neki a tervrajzokat, megismerte a tudós találmányát, a gépnőt és látta Mariát beszélni a munkásokhoz, arra kéri a tudóst, hogy Maria külsejét kölcsönözze a robotembernek. Az ő segítségével akarja a munkások hiten keresztül történő öntudatosodását megakadályozni és a felettük gyakorolt ellenőrzést tökéletesebbé tenni. Itt lesz fontos szerepe Fredersen és Rotwang életében ismét a nőnek, aminek háttérében közös múltbeli szerelmük, Hel áll. Rotwang azért örül Fredersen kérésének, mert így lehetőséget lát arra, hogy találmányával bosszút álljon Fredersen Helért, az elvett és elvesztett szerelméért. Freder elpusztítását sejtetik szavai Fredersen távozása után.

Ami lényeges ebben a helyzetben, hogy sem Fredersent, sem Rotwangot nem fűzi érzelem Mariához. Eltárgyasításával, aminek látványos szimbóluma Gép-Maria megjelenése, hatalmi érdekeiket akarják érvényesíteni. A robotnő meglevenítése mellett ezt fejezi ki, hogy Maria fogva tartásával Rotwang kiiktatja őt az eseményekben való aktív részvételből, megfosztja Fredertől, a munkásokkal való együttműködéstől, ami már része Fredersen ellen tervezett bosszújának.

Fredersen Gép-Maria segítségével visszaszerezheti csorbulni vélt hatalmát a munkások fölött. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a fia feletti kontrollt is vissza kell szerezni,

ami átmenetileg sikerül is neki. Ezt jelképezi látványosan Freder „ödipális sokkja” [Geser,1999,118-119.o]. Fentebb hangsúlyoztuk, hogy Fredersen sem nőként tekint Mariára. Érzelmi életét letudta Hel elvesztésével, ahogy erre Rotwanghoz intézett szavai utalnak. („Hagyd a halottat nyugodni, Rotwang... Ő éppúgy halott neked, mint nekem...”) Mikor Freder meglátja apját Gép-Mariával, akkor összeomlik, cselekvésképtelenné válik. Az „ödipális sokk” csak a számára bír érzelmi vonatkozással.

Ráadásul nem tudja, hogy Gép-Mariát látja az igazi helyett, ami Rotwang bosszújának első lépése. Mindhárman egy negyedik figura manipulációjának eszközei. Tehát Fredersen csak látszólag nyeri vissza és teljesíti ki hatalmát a város felett. Valójában aláásta Rotwang a robotnővel.

Másfelől amit Freder veszteségként él meg, szerelme és önmaga elvesztését, az az apának nyereség, hatalmának bizonyítéka. A nő birtoklása ebben az összefüggésben a korlátlan hatalom és befolyás biztosítása. Fiának passzivitása, Maria helyettesítése a robotnővel az elit és a munkástömeg feletti kontroll új módszerét eredményezi a hatalomgyakorlásban. Ahogy láthatjuk az ödipális viszonynak a kulcsszereplők vonatkozásában nincs szexuális tartalma, hanem a hatalmi helyzetek alakulását, változását szemlélteti, „modellálja”.

Annyiban jogos és fontos a szexuális utalás tartalma Gép-Mariával kapcsolatban, hogy az ő szexuális kisugárzásán keresztül akarja Fredersen Metropolis elitjét kontrollálni. Az érzelmi-szexuális viszony azonban Fredersen/Apa és Maria kapcsolatában nem játszik szerepet.

Érdekesebb a helyzet Rotwanggal. Vele kapcsolatban lesz jelentősége a hasonmás motívumnak. Metropolisban Fredersen démoni, negatív hasonmása a feltaláló tudós. Az ödipális szituációban így nemcsak a rációval szembenálló irracionális elmét képviseli, hanem a negatív, gyilkos apát is, aki nemcsak a szeretett nőtől akarja megfosztani a fiát, hanem életét is kioltani. Rotwang ugyanis Fredersenén kívül, aki a nőtől fosztotta meg, Frederen is bosszút akar állni, mivel megszületésével Hel halálát is okozta. A város lerombolásával hatalmától fosztani meg Fredersent, Freder elpusztításával pedig Hel emléktől, azaz mint apát tenné tönkre. Ebben a helyzetben már Freder igazi ellenfele nemcsak az igazi apja, hanem annak kísértetképe, Rotwang is. Ezért kell neki elpusztítania

a film végén a tudóst, hogy visszanyerje valódi apját, megszabaduljon annak fenyegető árnyától, visszaadja neki emberi önmagát.

Ha végiggondoljuk a három figura viszonyában ezt a kettős ödipális helyzetet és a hasonmás problémát, akkor láthatjuk, hogy Rotwang Gép-Maria megalkotásával nem csupán Fredert téveszti meg, hanem Fredersent is. Fredersen azt hiszi, hogy a tudós az ő érdekeit szolgálja, valójában a robotnő aktivizálásával becsapja őt is. Gép-Maria erotikus táncával kezdődő események látszólag szolgálják csak Fredersen, az Agy hatalmának rafináltabb, leleményesebb érvényesítését. A robotnő Rotwang akaratának engedelmeskedik, vagyis a tudós együttműködést színlelve kezdi aláásni a korábbi hatalmi helyzetet, ami a kaotikus és katasztrofális történésekhez vezet. A cselekménynek ezen a pontján Rotwang tartja kezében az irányítást. Azonban a későbbi történések és fordulatok arról árulkodnak, hogy ezt a helyzetet és szerepet ő is csak átmenetileg, időlegesen tudhatja magáénak.

A gépnő megteremtése és emberi külsővel történő felruházása Rotwang és Fredersen közötti konfliktus megrajzolásán, motiválásán túl még egy lényeges problémát közvonalaz, ami meghatározó mozzanat Lang filmjeiben. Az identitás kérdéséről van szó. A térszerkezetben megfigyelhető megosztottság, ami a fent és a lent régióinak határozott elkülönítésében figyelhető meg, ugyanígy érvényes a szereplők világára is. Minden figurának megvan a démoni hasonmása: Fredersennek Rotwang, Mariának Gép-Maria, Fredernek a 11811 számmal jelölt munkás, akit a gépteremben levált, Metropolis elitjének a munkások. A káosztól és a megsemmisüléstől való megmenekülés azon is múlik, hogy sikerül-e legyőzni az elhatalmasodó démoni hasonmásokat. Az első látványos identitásváltás Freder esetében figyelhető meg. Maria iránt érzett szerelme, a munkások iránti szolidaritás és részvét a Moloch-vízió hatására arra kényszeríti, hogy szakítson az elit könnyelmű életével és egy tartalmasabb élet és személyiség reményében kövesse Mariát. Ez vezet el az apával, Fredersennel való szakításig és a munkásokkal való sorsközösség vállalásáig. Mikor leváltja a kimerült 11811-as munkást és ruhát cserél vele, szimbolikusan jelzi, hogy régi énjét, a léha ifjút száműzi. Ezt nyomatékosítja, hogy a 11811 Freder ruhájában és kocsijában nem Josaphathoz megy, ahogy a főhős kéri tőle, hanem Yoshiwaraba tart szórakozni. Fredersen Rotwangot kéri meg, hogy segítsen a munkások szervezkedését, Maria küldetését kijátszani. Az ő esetükben a racionális rendet, szervezettséget kezdi ki a téboly pusztító ereje.

Gép-Maria aktivizálása a hasonmás figurákban rejlő démoni, pusztító erők felszabadítását eredményezi: a Maria által hangoztatott szeretettel szemben a szexualitást, az elitnél az önpusztító kéjmámort, a munkásoknál a gépek elleni agresszióban megnyilatkozó szabadság örömét szélsőséges formákig fokozza. A Freder víziójában megelevenedő hét főbűn és a Halál jelképezi az egyetemes katasztrófa beteljesedését. A szeretetvallás humanizáló, megbékítő, kollektivizáló ereje helyett a pusztítás öntudatlan, féktelen extázisában egyesíti a társadalmat.

A *Furioso* című utolsó részében a filmnek az elszabaduló agresszív eseményeknek egyben az is a tétje, hogy ezek során a szereplőknek sikerül-e megküzdeniük a démoni hasonmásaikkal és ártalmatlanná tenni azokat. Sikerül-e az Agy és Kéz ellentétét a Szívnek harmóniává szelídíteni vagy a hasonmások aktivitása még inkább kiélezi az ellentétet, totális megsemmisülésbe sodorva Metropolist. Maria szavai, példázata az ókori Bábel történetéről, a toronyépítés kudarcáról, valamint Freder apokaliptikus víziói lázalmában a megosztottságból keletkező ellentétek, konfliktusok fenyegető távlatait körvonalazzák.

A hasonmások rendszere a szereplők világában egy zárt szituációt hoz létre, ami azt jelenti a fentebb elemzett példáknál, hogy minden pozitív szereplőnek meg kell küzdeni a démoni, negatív énjével, vagy másoknak kell kiiktatni, ártalmatlanná tenni az események során. Ez a hasonmás rendszer és kérdés Lang korábbi fontos műveiben is lényeges, *A fáradt haláltól* kezdve a *Metropolison* át egészen utolsó német filmjéig, a *Dr Mabuse végrendeletéig*. A *Metropolisban* a *Nibelungokkal* ellentétben a hasonmások küzdelme, konfliktusa pozitív végkifejlettel zárul. Helyreáll a nagyváros rendje a fenyegető, démoni hasonmások ártalmatlanná tétele után.

Az előző Lang filmekhez hasonlóan a hasonmások szerepeltetésének van még egy lényeges mozzanata. Azt nyomatékosítja, hogy a veszély a fenyegetettség nem a külső világból, idegen lényektől származik, hanem a filmbeli világ szerkezetéből, sajátosságából fakad. Ezt nyomatékosítja a hasonmás és identitás probléma Lang filmjeiben. A fenyegetettségnek a belső eredőjét hangsúlyozza például a térszerkezet is. Elég, ha csak a fent és lent ellentétére gondolunk a városi térben. Fent a kiváltságosok, a gazdagok, a hivatalnokok, lent, a föld alatt a munkások helyezkednek el. Ugyanazon a térbeli struktúrán belül rajzolódnak ki az ellentétek a társadalmi osztályok között, amit a térszerkezet is felnagyít. Ezzel együtt egy további jelentésárnyalata a megosztottságnak, ami összefügg a térszerkezettel, a hasonmások megjelenésével, és már a cselekményvilág

karakterével, nevezetesen a filmekben látható hatalmi, szervezeti struktúrák létrehozásuk saját megsemmisítésük feltételeit is. Metropolisban a tőkések rendjét a munkások fenyegetik lázadásukkal. A rend egyben magában rejtje saját elpusztításának forrását, a káoszt, amit a főalakok viszonyában megfigyelhető hasonmás és identitás probléma is érzékeltet.

Ez a zártság, a térbeli szerkezeten belüli ellentét, a hasonmások közötti konfliktus, versengés azt sugallja, hogy van egy determinációs rendszer, világosan kirajzolódó konfliktusmező, melyben a negatív hősök leküzdésével megoldódnak a problémák, biztonságosabbá tehető a világ. Ezt a típusú, végzetszerűnek tűnő világképet, melyben fontos szerep juthat a kiemelkedő hősöknek, kérdőjelezi meg a film narratív szerkezete. A *Furioso* című részben az összes fontos szereplő konfliktusát és küzdelmét láthatjuk az események egyéni céljaikra történő befolyásolására. Ezek sikere azonban nem az egyes, kivételes képességgel, elszántsággal küzdő szereplők döntésén és akcióján múlik kizárólagosan. A véletlen felülírja a hősök törekvéseit.

5.4 Démoni hasonmások inváziója: a rend felbomlása

A hasonmás és identitás téma, valamint a mitikus vonatkozások tárgyalásánál elsősorban azt elemeztük, hogy a film főalakjai hogyan küzdenek meg egymással, illetve démoni hasonmásaikkal. Ennek előtérbe kerülése sejteti, hogy az egyéni erőfeszítéseknek, hősiességnek köszönhetőek a kedvező fordulatok a végkifejletben. Noha ez sem elhanyagolható mozzanat és szerepük van bizonyos folyamatok előidézésében, de a véletlenek, a kiszámíthatatlan történések, amit a párhuzamos montázs nyomatékosít a film második felében, fölébe nő az egyéni törekvéseknek, felülírja azokat. A tömegindulat elszabadulása előtt is fontos szerepe volt a párhuzamos montázsnak az elbeszélésben. A *Dr Mabuse, a játékos* narrációjában a párhuzamos montázs érzékeltette, hogy Mabuse a kaotikusba, a kiszámíthatatlan társadalmi történésekbe csempészi a rendszert, hogy ellenőrizhetővé tegye annak folyamatait. A *Metropolisban* pont az ellenkezőjét valósítja meg Lang: itt a perfekten szervezett világba, a rendbe betörő káoszt ábrázolja. Ahogy Freder elhagyja a fenti világot, hogy megkeresse Mariát, úgy nyer fokozatosan teret a film elbeszélésében a párhuzamos montázs és az események váltakozásából, egymásba ékelődéséből keletkező ellipszisek, mígnem a tömegindulat elszabadulása után irányíthatatlanná, csaknem ellenőrizhetetlenné válnak az események és a Metropolit

fenyegető pusztulás lehetősége totálissá nem válik. Lang ezzel megteremti az ellenséges erők versengésének egy olyan folyamatát, melynek kiszámíthatósága bizonytalan.

A hősöknek aktivitásuk ellenére is csak bizonyos helyzetekben, az egész kimenetelét tekintve átmeneti sikere van. Freder „ödipális sokkjából” magához tér, megmenti a gyerekeket és Mariát, viszont a tömeg passzivitásra kényszeríti Gép-Maria máglyájánál. Tehetetlensége akkor szűnik meg, mikor Rotwanggal kell megküzdenie Mariáért a katedrális tetején. Hasonló a helyzete a többi szereplőnek is. Freder senki reméli a gépnőtől, hogy így hatásosabban tudja majd manipulálni Metropolis társadalmát. A robot azonban Rotwangnak engedelmeskedik. Mikor tudomást szerez a város ura erről, leüti a tudóst, aki átmenetileg tehetetlenné válik. Rotwang leszerelése után Freder senki azt hiszi, hogy újra visszaszerezte befolyását az események irányításában. Mikor megtudja spionjától, hogy fia a munkások között van, újra elveszíti befolyását, összeomlik. Rotwanggal is hasonló dolgok történnek. Az ő befolyása annyival tartósabb, hogy a robotnő akciói valójában az ő akaratának megvalósulásai. Ennyiben öntudatlanul is aktív. A fenyegetettség akkor fokozódik, mikor bénult állapotából újra magához tér és Mariát ismét elrabolja tébolyultan. A tömeg hiába bír óriási erővel, hiába pusztítja el a gépnőt, Rotwang újbóli aktivitása fokozza a fenyegetettséget. A konfliktusban álló figurák váltakozó előnye és átmeneti, részleges fölénye és alárendelődése a film monumentális szerkezetének az erők és ellenerek küzdelmének bizonytalanságát teszi teljessé, azaz a racionálisan szervezett, tudatosan irányított nagyvárosi élet rendjét szétdúlja és megsemmisíti az irracionális méretű pusztítás eseménysorainak totális káosza.

Ezt szimbolizálja a katasztrófa eseményei során a víz motívuma. A tömeg elszabaduló, pusztító dühének jelképeként is értelmezhető, ahogy az aknából feltörő víz özönvízszerűen elönti a földalatti munkásnegyedeket. Az ilyen jelképes-metaforikus, illetve biblikus jelentések mellett van még egy fontos, nem elhanyagolható jelentésréteg a víznek. Metropolis életéből száműzte a természetet, ahogy a film térszerkezetének elemzésénél láttuk, a mesterséges, technikailag és racionálisan megteremtett életforma mindenhatóságát jelzi a természet felett az épületek precíz geometriája. A konfliktussorozatok következményeként azonban a víz megjelenésével ezek a rendet jelképező monumentális épületek, mértani formák romba dőlnek. A szervesetlen tér tagolt rétegeit felemészti a szerves, a természetes formátlan romboló ereje. Érdekes módon Lang filmjeiben a társadalmi rendet, az ember által alkotott világot, mely elidegenedett emberi

karakterétől, nem valamilyen természetfeletti, démoni erő veszélyezteti, hanem az ember által megtagadott, a mesterkéltnek, a művinek alárendelt természeti. Ha a természet megjelenik Lang filmjeiben egy rövid snitt vagy epizód erejéig, akkor az hősei végletes kiszolgáltatottságának a jele, és a halál, a megsemmisülés veszélyét rejt magában. A *Dr Mabuse, a játékosban* Wenk a városon kívül, egy erdőn keresztül rohan autójával a szakadék irányába hipnotikus állapotban. A *Nibelungokban* a germánokat a pusztán élő, nomád hunok barbár kegyetlensége fenyegeti és pusztítja el, a *Kémekben* a vonatszerencsétlenség ugyancsak a városon kívül, természeti környezetben történik. Az *M*-ben a gyerekgyilkosságok áldozatainak a holttestét parkokban, erdős területeken találják meg. A *Dr Mabuse testamentumában* a csapdába jutott szerelmeseket ugyancsak a víz fenyegeti. A természetes, a szerves Lang filmjeiben az irracionális, a kiszámíthatatlan fenyegetettség és pusztítás jelképe lesz, mely észrevétlenül ott lappang a látható felszín formái mögött.

Térjünk vissza még egy gondolat erejéig a filmbeli konfliktusok s fenyegetettség természetéhez. Láttuk a párhuzamosan futó cselekményszálak váltakozásánál azt, hogy a veszélyhelyzeteket a fontosabb szereplők közötti konfliktusok idézik elő. A Metropolisban élők egymás életét fenyegetik vagy mentik attól függően, hogy milyen erőviszonyok uralkodnak egy adott helyzetben. Nem külső, földöntúli metafizikai vagy egyéb idegen erő kezdi ki a nagyváros rendjét, hanem maguk a benne élők. Ezt a zártságot és az ebből fakadó egymásra utaltságot hangsúlyozza a figurák közötti hasonmásrendszer. A szereplőknek ez a felelőssége az események alakulásában körvonalazza a közöttük levő determinációs hálót, melynek mindannyian alárendeltek. Ami felszínesen szemlélve végzetszerűséget feltételez a determináció hatására sorsuk alakulásában. Tom Gunning monográfiájának egyik fontos szempontja Lang filmjeinek elemzésénél a végzet – gépezet fogalma. Gunning értelmezése, fogalomhasználata azt feltételezi Lang hőseivel kapcsolatban, valamint az események végkimenetelét illetően, hogy valamilyen eleve elrendelt sorsvonal mentén, bizonyos szükségszerűségek hatásának engedelmeskedik a szereplők sorsa. Ahogy az eseményszálak váltakozásánál és alakulásánál láthatjuk, a veszélyhelyzetek kialakulásánál egyrészt lényeges szerepe van a véletlennek, másrészt az emberi cselekvéseknek. Az egyéni tettek, döntések előidéznek a filmben nagy horderejű, katasztrofális következményekkel járó eseményeket, folyamatokat, aminek alakulását és menetét már képtelenek ellenőrizni, ugyanis meghaladja az egyéni képességek és cselekvés hatóerejét. Freder hiába próbál a szeretettel érvelni a katakombákban a gépnő ellen, hiába

küzd a megvadult tömeggel – alulmarad. Fredersen feleslegesen okoskodik úgy, hogy a gépteremben randalírozó tömeget majd megbünteti erőszakszervezetével, kicsúszik kezéből az események ellenőrzése. Rotwang akaratát teljesíti Gép-Maria a munkások lázításával, azonban a tömeg a pusztítás mámorából ocsúdva rádöbben saját kiszolgáltatottságára és máglyára veti az őt megtevesztő robotot. Az őrült tudós manipulatív befolyása is csak időleges médiumán keresztül, akinek megsemmisítése után ő maga lesz a tömeg újabb áldozata.

A felsorolt példákból is kitűnik, hogy Lang filmjében a történések sokkal inkább a váratlan, véletlenszerű, kiszámíthatatlan fordulatok hatására következnek be, mint a kikövetkeztethető folyamatok rendszerében, ahogy ezt Gunning fogalomhasználata sejteti. A párhuzamos vágással, cselekménybonyolítással ábrázolt eseménysorok váltakozása azt érzékelteti, mintha a különböző helyszíneken zajló akciók összefüggésben, kölcsönhatásban lennének. Ez egyrészt köszönhető a filmbeli szituáció zártságának, hiszen a film cselekménye nem lép ki a városi tér struktúrájából. Ez mégiscsak valamilyen determinizmust sugall a főalakok és a szélesebb társadalmi osztályok között. Az elbeszélés során mindig pontosan megtudjuk a párhuzamos vágásnak, az elliptikus szerkesztésnek köszönhetően, hogy az egyes helyzeteket melyik szereplő idézte elő, az események hogyan ékelődnek egymásba, viszont végső kimenetelét, összhatását tekintve már függetlenedik tőlük, ahogy ezt a véletlenek szerepénél láthattuk. A káosz gigantikus méretű, egyetemes jellege hasonló vonásokat mutat, mint a rend: az egyén, az ember által teremtet, de megvalósulásában elidegenedett az embertől, számára átláthatatlan, uralhatatlan méreteket ölt. Ettől lesz kísérteties, irracionális karaktere a benne élőknek és párosul mitikus, apokaliptikus félelem- és katasztrófa érzettel. Megint csak Freder látomásaira utalunk, ahol a gép mitikus szörnyé változik át (Moloch-vízió), és egyetemes katasztrófát, apokalipszist vizionál (Gép-Maria tánca és Freder látomásai a hét főbűnről és a halálról). Mindkettőben összefonódik, áthatja egymást a mitikus és modern, a személyes félelmek és kiszolgáltatottság irracionális nagyságának a mitikus kölcsönöz drámai és egyetemes távlatot. A rend és a káosz hasonló karaktere azt jelzi a *Metropolisban*, hogy a két végletes és ellentétes állapot egyben egymás tükörképe, megvalósulási formájában felemészt, megsemmisíti az emberit. Vagy úgy, hogy a technika rabszolgájává degradálja (munkások), ami hatalmi és szociális érzéketlenséggel (Fredersen) párosul, illetve tartalmatlan, üres életformával (Metropolis elitje) az abszolút és önmagáért való racionalizált rend nevében; vagy fizikai megsemmisítés formájában, az egyetemes

katasztrófa és pusztulás beteljesedésével a totális káoszban. Egyik sem jelent valódi megoldást és alternatívát Metropolis társadalmának. Annyiban jogos a szereplők közötti determinizmusra hivatkozni, hogy a katasztrófa, a káosz eluralkodásakor Freder és Maria áldozatvállalásán, a gyerekek megmentésén keresztül felismerik a munkások, hogy egymásra utaltak és felelősek egymásért. Nem a lázadás és a pusztítás a válasz a társadalmi és személyes ellentétek megoldására, hanem a szeretetben megvalósuló emberi egymásra találás, a rendnek a társadalmi harmónia nevében történő újjáteremtése. Ezt érzékelteti a film záró képe is. A dóm ajtaja felé közeledő munkások háromszögalakzatban menetelnek Fredersen felé. Az irányító (Agy) és a munkások (Kéz) közötti hierarchikus viszony nem szűnt meg. A geometrikus alakzatba rendeződés jelzi a rend helyreállítását. A *Metropolisban* meghatározó geometrikus motívumok közül viszont a korábban látható négyszög formát felváltja a háromszög. A lehajtott fejek felfelé és előrenéznek, a szaggatott, gépies mozgás monotoniját felváltja a dinamikusabb mozgás. A munkásokat egy új egység jellemzi, ami érzékelteti, hogy valami megváltozott magatartásukban. Elfogadják a rend szükségességét, benne saját társadalmi, egzisztenciális helyzetüket, de nem megalázott alárendeltjei akarnak lenni a rendnek, hanem formálói is. Az új egység, rend lényege már nem az elkülönülés, hanem az egymásra találás, ami Freder/a Szív segítségével történhet meg. A szeretet, ami kibékítheti a társadalmi ellenfeleket. A társadalmi ellentétet a vallási, keresztényi vigasz enyhítheti? Naiv utópia, aminek tarthatatlanságát később a rendező is elismerte.[Lang,1986,41.o.]

„Az Agy és a Kéz között a Szív a közvetítő” – szól a film jelmondata. Kracauer kifogásolja a film befejezésénél, hogy a rend helyreállása után, a tőkés és a munkások egymásra találásakor a szív jogának elismerésével nem változik semmi, csak rafináltabb lesz a kizsákmányolás. [Kracauer, 1991, 143.o]. Szigorúan társadalomkritikai szempontból nézve csakugyan mesei, naivan utópikus a befejezés. Viszont Lang nézőpontja nem kizárólagosan társadalomkritikai. S itt lesz jelentősége a Bábel torony példázatának, amit Maria mesél el a munkásoknak. Ez a film a filmben epizód, az antik példázat megelevenítése modellálja a történelmi idők és a modern kor ellentmondásait: a hatalmon lévő uralkodó és az alávetett, kiszolgáltatott tömeg közötti ellentétet. Ezzel a múltidéző epizóddal Lang a modern kor aktuális problémáit időbeli távlatba helyezi, de nem azért, hogy valamilyen történelmi folytonosságot sugalljon a korszakok között. Épp ellenkezőleg: a történelmi korszakokon átnyúló, az ember társadalmi létének időtlen problémáját körvonalazza. Korábbi filmjeihez hasonlóan - elsősorban *A fáradt halálra* gondolunk - egy

létállapot struktúráját ábrázolja a *Metropolis*, melynek egyik változata a modern civilizáció technikai-gépi termelésre alapozott társadalma. Ami azt jelenti, hogy az osztálykülönbségekből fakadó ellentétek állandó velejárói az emberi társadalmaknak, akárcsak a halál az emberi létnek. A film logikáját követve a tét így elsősorban nem az osztályok közötti különég megszüntetése, hanem közöttük a kommunikáció megteremtése, a megosztottságból az egység kialakítása. Ez pedig a másikkal történő érzelmi azonosulással valósítható meg. Ennek elérésével az irányító elme (Agy) törekvése nem érthetetlen, elviselhetetlen terhe már a munkások életének (Kéz), hanem a Szív jogának elismerésével, a kölcsönös egymásra utaltság belátásával egy működőképesebb társadalmi egység valósul meg. A film végén látható tömegmozgás háromszög alakzata jelzi ezt az új egységet. A háromszögforma és a Grothtal kezét fogó Fredersen a két osztály közötti ellentét megszűnéséről tanúskodik. Fredersen továbbra is megőrzi vezető szerepét a társadalomban, de közelebb is kerül a munkásokhoz a fia, Freder által közvetített érzelmeiken keresztül. Továbbra is övé a legmagasabb pozíció a hierarchiában (a háromszög csúcsa), ugyanakkor nélkülözhetetlen tagja is az új rendnek, ami nélküle nem lenne teljes, életképes. Az irányító elme szellemisége a kiszolgáltatottság, az embertelen élet, a megalázottság forrása helyett a társadalmi egységet megteremtő erő, egy ön- és céltudatosabb rend megalapozója, dinamikus mozgatója. A munkás már nem csupán alárendeltje, végrehajtója az Agy céljainak, hanem hű követője is. A vezető pedig felelős formálója a Kéz életének, sorsának.

5.5 A befejezés Bábel perspektívájából

Nézzük meg Bábel tornyának ókori példázatát a modern történet viszonyában. Azt hangsúlyoztuk a rendező filmjeivel kapcsolatban, hogy a múltbeli és jelenkori történetek alaphelyzete és struktúrája azonos, ami elsősorban a film alapproblémáját sűríti magába modellszerűen, valamint arra hívja fel a figyelmet, hogy a film az így megrajzolt léthelyzet különböző strukturális összetevőit, rétegeit, ábrázolja, s kevésbé az adott szituáció ismétlődésével a feloldhatatlan végzet hatalmát a szereplők sorsa felett. Ennek a végzet-felfogásnak a tarthatatlanságát bizonyítja a pozitív befejezés is. Ha a történet valóban az történelem feletti végzet hatalmáról szólna, akkor *Metropolis* ugyanúgy romokban heverne a film végén, mint *Maria* példázatában Bábel. Viszont ez a váratlan, vagy inkább utópikus befejezés, mely valószínűtlennek tűnik a korábban látott társadalmi ellentétek alapján, megtöri a Bábel-példázattal feltételezhető végzet képzetét. Ez is épp azt nyomatékosítja,

hogy nincs kiszámítható fordulata a sorsnak vagy a történelmi horderejű eseményeknek. Bármilyen megtörténhet, sugallja ez a befejezés. A teljes bizonytalanságot és kiszolgáltatottságot tudatosítja a történésekkel kapcsolatban, még ha valószínűtlen és a legvéletlenszerűbb is. A társadalmi hierarchia sajátossága, szerkezete nem változott, de a benne élők viszonya egy más típusú rend irányába mutat, ami vagy enyhíti az adott társadalmi ellentéteket, az ebből adódó feszültséget, vagy később újabbak előidézője is lehet.

A befejezésnek ez a kétértelműsége számol a további konfliktuslehetőségekkel is. A pozitív zárlat, elképzelhető, hogy nem végérvényes megoldás, ha figyelembe vesszük, hogy az általunk is hangsúlyozott társadalmi létállapot szerkezete nem változik meg. A záró képen látható összhang, egység irreálisnak hat. Kovács András Bálint gondolataira utalhatunk ismét az expresszionista filmek pozitív befejezésével kapcsolatban, ami épp olyan irracionális, mint az emberi világot fenyegető veszélyek megjelenése. Mivel már láthattuk a fenyegetettség, a veszély irracionális mértékét, ezért a happy end és annak irracionális váratlansága azt hangsúlyozza, hogy a fenyegetettség lehetősége továbbra is adott, előreláthatatlanul bekövetkezhet. [Kovács, 1992, 103-104.o.] Tehát a boldog vég nem is olyan megnyugtató, felszabadító hatású. A káosz lehetősége épp úgy adott továbbra is Metropolisban, mint az új egység rendje és békéje.

Vagy ha a reflexív olvasat irányába visszük el az értelmezést, akkor a naivan giccses, utópikus befejezés illogikus, irreális volta nem azt hangsúlyozza, hogy pont ez a boldogító vég a lehetetlen, a megvalósíthatatlan?

5.6 A mitikus és egyéb olvasatokról⁴

Eddig az elemzés során csak olyan szempontból érintettük a filmmel kapcsolatos mitológiai vonatkozásokat, hogy miképp magyarázzák, motiválják a hősök viselkedését, milyen szerepet játszanak a helyzetek alakulásában. Azt láthattuk, hogy a kizárólagos értelmezési keret jogára egyik sem tarthat igényt. Jogosult egy bizonyos pontig mindegyik, hogy aztán háttérbe szoruljon, és egy másiknak adjon lehetőséget. Ezt az Oidipusz-mítosz és az expresszionizmusra jellemző hasonmás figurák küzdelmén keresztül szemléltettük. Talán felesleges is azon vitatkozni, hogy még hány szimbolikus olvasat feleltethető meg vagy erőltethető rá a *Metropolis* hőseire és motívumaira. Véleményem szerint ezeknek a szimbolikus jelentéseknek a megidézése az alkotók részéről hasonló szándékkal párosul, mint Dr Mabuse maszkváltásai. Ott a főhős álarcainak, szerepeinek sokasága jelezte, hogy egyetlen nézőpontból lehetetlen kontrollálni a társadalmi helyzeteket, folyamatokat és emberi vágyakat. A *Metropolisban* a különböző mitologikus nézőpontok megidézése érzékelteti, hogy nincs érvényes, egyetlen mitikus értelmezési keret, mellyel megragadható és magyarázható lenne az események alakulása és az adott világ- és valóságélmény, ami a filmben megjelenik. S ez közvetetten a látvány és valóság viszonyában az egységes valóságélmény megragadhatatlanságát, eltűnését sejteti egy kitüntetett nézőpontból. A sokféle nézőpont része, összetevője, alkotóeleme a film jelentésvilágának, de maradéktalan, átfogó érvénnyel egyik sem bír a mű egésze felett.

A hagyományos mítoszokat (Jézus, Oidipusz) megidéző jelképek és azok végiggondolatlansága, eklektikája a film egészében talán nem csak a film csonka változatának köszönhető. Lang ezek helyett egy új, a korábbi mítoszokat bekebelező, leváltó modern mítoszra, a technika mindenhatóságára irányítja a figyelmet. Aminek egyik leglátványosabb megjelenítője, képviselője a film, a technikai kép illúzióinak kultúrája. Ha

⁴ Thomas Elsaesser és Tom Gunning is kitér a filmről készült fontosabb elemzések fő szempontjaira, érnyeire és buktatóira. Elsaesser a filmről írt könyvében nem vállalkozik egy új, saját elemzés megírására. A *Metropolisszal* addig komolyan foglalkozó szerzők tanulmányainak gondolatmenetét, következtetéseit foglalja össze, mint a film töredékes jellegéből és gazdag szimbólumrendszeréből következő lehetséges olvasatok irányait. [Elsaesser, 2000]

Tom Gunning az általa fontosnak tartott elemzések értékeit méltatva azok gyenge pontjaira, sebezhető gondolataira is utal. Utóbbiak okát a film utalásrendszerének bonyolultságában, a különféle allegorizálási lehetőségeket teremtő, egységes kulcsszöveg hiányában látja. [Gunning, 2000, 76.o.]

A *Metropolis* folyóirat a két filmtörténész által említett tanulmányokból közöl válogatást. [Metropolis, 2006/4] A közölt írásokban megfigyelhető, hogy egy-egy szempont alkalmazása vagy mindenáron történő érvényesítése a film egészére helyenként elég elképesztő, hiteltelen olvasatokhoz vezet. (lásd: Rutschky tanulmányában idézi Dadount, aki Hitler nevét és a filmben hangoztatott Mittler (közvetítő) szerepkört megfélelteti. [Rutschky, 2006, 71.o.]

ebből a szempontból nézzük a filmet, akkor azok a kritika által kárhoztatott megoldások, mikor a rendező a film technikai látványosság szempontját előtérbe helyezi a mű esztétikai fessségével, egységével szemben [Kracauer,1991,132.o.], nem feltétlenül hibák. Ennek háttérében tudatos alkotói szándék húzódik meg, ami a film látvány- és látszatteremtő stilizálási technikájának sajátosságait mutatja meg. Lang így reagált egy interjútban a filmet ért bírálatokra: „A fő tézis von Harboué volt, de ötven százalékban én is felelős voltam, mert megcsináltam a filmet. Akkor nem voltam olyan tudatos politikailag, mint ma. Az ember nem készíthet politikailag tudatos filmet, miközben azt mondja, a Szívnek kell közvetítenie az Agy és a Kéz között – úgy gondolom, ez egy mese valójában. *De engem a technika érdekelt...*”(Kiemelés tőlem)[Idézi Langot Töteberg, 2005, 55.o.] Luis Bunuel sokszor idézett korabeli kritikájában pontosan megértette ezt, amiről elismerő szavai tanúskodnak.⁵

A *Metropolisban* látható látszatteremtés technikai módszere az alkotói reflexió kérdését érinti, amiről az elemzés más helyén írok részletesebben.

5.7 Kameramozgások: a látvány határainak feloldása

A *Metropolisban* mutatkozik meg először markánsan a stílusváltás iránya Lang pályafutásán, ami a dolgozat elemzéseinek egyik fontos szempontja. A változás legszembeütőbb jele, hogy Lang a statikus kompozíciók mellett jóval nagyobb szerepet szán a kameramozgás expresszivitásának, mint korábbi filmjeiben bármikor.

A *Metropolisban* már jóval többször használja a kameramozgást előző filmjeihez képest a stilizálásban. Ennek több oka is van. Az egyik, hogy Lang a statikus, tablószerű kompozíciókra alapozott látványteremtés mellett kísérletet tesz egy dinamikusabb képi ábrázolás felé. Előző filmjeiben a szereplők kiszolgáltatottságát a kulisszaszerű tér képmézőn túlnyúló monumentalitása, átláthatatlansága fejezte ki. Ezt fokozta még Lang a képen kívülről érkező mozgásokkal, akciókkal a veszélyhelyzet intenzitásának

⁵ Bunuel a film látványvilága már-már költői sorokra ragadtatja lelkesedésében. S ennek érdekessége, hogy a technikával, gépekkel megszülető új kultúráról, költészetről ír, aminek kifejezési formája a film: „A mozgásnak micsoda rabul ejtő szimfóniája! Ahogy a gépek muzsikálnak az átlátszó csodák közepén, az elektromos kisülések diadalíve alatt! A világ minden, romantikus csillogássá törött üvege belefért a filmvászon modern kánonjába. Az acél minden egyes vakító szikrája, a sosemvolt gépek kerekeinek, dugattyúinak ritmikus mozgása- gyönyörű óda, amely újfajta költészetet tár szemünk elé. A fizika és a kémia varázslatos ritmussá változik. Nincs egyetlen elragadtatott pillanat. Még a feliratok is, akár fölfelé, akár lefelé, akár összevissza kóborolva haladnak, s aztán fénné változnak vagy árnyékká foszlanak, az alapmozgáshoz csatlakoznak: a képiség elemeivé válnak.” [Bunuel, 1990, 32-33.o.]

érzékeltetésére. Mindezeket a hatáskeltő eszközöket megtartja a *Metropolisban* is, de a cselekmény bizonyos pontjain a drámai hatás fokozására már a kameramozgást részesíti előnyben.

a) Ezeknek a kameramozgásoknak az egyik típusa a szereplőre történő gyors ráközelítés.

Ezekkel a megoldásokkal akkor találkozunk, mikor valamilyen veszély fenyegeti a hősöket a katasztrófa pillanataiban. Először Freder Moloch-víziója előtt láthatunk ilyen kameramozgást. A gépteremben a robbanás pillanatában a hátráló főhőst a falhoz préseli a hirtelen ráközelítő kamera. Másodszor Mariára közelít gyorsan a felvevő, miután a munkások földalatti városában leszakadnak mögötte a liftek. Harmadszor pedig a gyerekek menekítésekor, a házak omlása közben lódul meg a kamera a főhősök felé. Ezekben az epizódokban a térből érkező fenyegetettség következtében a kép is instabillá lesz. A statikus kompozíció, a teret befogó, rögzített nézőpont a filmkép stabilitását tette egyértelművé a térbeli és a szereplők közötti viszonyok megmutatásában. Így Lang egy olyan tárgyilagos, külső nézőpontot érvényesített az ábrázolásban, ami arra ösztönözte a nézőt, hogy az érzelmi hatást fokozó megoldások (lásd: *Nibelungok*) ellenére is kívülről szemlélje a hőseit, az érzelmi azonosulást háttérbe szorítsa. A *Metropolisban* Lang azzal, hogy többször megmozdítja a felvevőt a katasztrófa helyzetekben, megfosztja az ábrázolást és a nézőt a tárgyilagos nézőponttól. Labilissá teszi a szereplő térbeli helyzetét. Ezzel megkérdőjelezi a kép kizárólagosságát, mint a láthatóval kapcsolatos tudás és információ biztos forrását. Noha az idézett képi megoldásoknál megtudjuk idővel a veszély forrását (a felrobbanó gép, a leszakadó lift, az összedőlő házak) a mozgó kamerával produkált látvány instabilitása, a kép dekomponáltsága teljesen kiszámíthatatlanná és totálissá teszi a hős kiszolgáltatottságát a pusztító erőkkel szemben.

A fent említett reflexív mozzanatok mellett ezek a kameramozgások a nézőt is sokkal inkább bevonják a film érzelmi erőterébe és a drámai hatást is elevenebbé teszik, mint a korábbi művek stiláris megoldásai. Ez részben köszönhető annak, hogy a mozgó kamerával rögzített képsorok valamilyen felfokozott, kiélezett érzelmi állapothoz vagy feszült lélektani helyzethez kapcsolódnak.

b) A másik fontos típusa a kameramozgásnak a lélektani jellemzés. Ennek egyik legegyszerűbb formája a lélektani helyzetnél való előidézés. Freder

apjához rohan a gépteremben történt katasztrófa után. Mikor Frederesen időt szentel fiának, félrevonul vele. A baleset utáni tragédia felzaklató, tartós hatását a hősöket követő kameramozgás érzékelteti. Sokkal látványosabban alkalmazza Lang ezt az eszközt a szenvedélyes érzelmek kifejezésére. Rotwang Mariát üldözi a katakombákban, és a lány futását a tudós szemszögéből látjuk mozgó kamerával rögzítve, majd a tudós házának kör alakú helyiségében Maria vergődését. Ugyanezt a megoldást láthatjuk Freder esetében is, amikor Mariát keresi később ugyanezen a helyszínen. A kamera folyamatosan követi a főhős nyugtalan keresését, majd ezt fokozva, Freder szubjektív nézőpontjából látjuk Maria kendőjének megtalálását az egyik ajtó küszöbénél. Ezek a példák azt mutatják, hogy a *Metropolisban* a pszichológiai jellemzés, a drámai érzelmek felerősítésének fontos eszköze a kameramozgás. A lélektani árnyalatok hangsúlyos beépítése az ábrázolásba egy új és fontos mozzanat Lang pályafutásán. Korábbi filmjeire ez nem volt jellemző, hőstípusainak lélektani jellemzése nem volt fontos a rendezőnek. A *Metropolisig* főleg a szerepjátszás és az identitás viszonya a létfilozófiai példázat (*A fáradt halál*), a társadalomkritika (*Dr Mabuse, a játékos*) és a mitológia (*Nibelungok*) szempontjából érdekelte a rendezőt. A *Metropolisban* is az identitás és szerepjátszás a központi téma, de itt a hőstípusok már lélektani árnyalatokkal is gazdagodnak. Aminek egyik lényeges funkciója, hogy a néző azonosulását megkönnyítsék, bevonják az események érzelmi erőterébe. Pont az ellenkezőjét csinálja Lang annak, amit a *Nibelungokban*. A tárgyilagos nézőpontnak és a statikus beállításoknak köszönhetően Siegfried és Kriemhild találkozása nem lesz különösebben érzelmes. A *Metropolisban* viszont Freder és Maria egymásra találását a katakombákban a főhősök nézőpontjából is látjuk. Közeledésüket, az érzelmi vonzerőt az arcokra közelítő, szubjektív nézőpontjukat hangsúlyozó kameramozgások fejezik ki. A jelenet ettől már-már szentimentálisan túlfűtött lesz. Persze hozzátartozik Lang ábrázolásmódjának sajátosságához, hogy a pozitív, felfokozott érzelmeket ellentétezzé a beteljesülését fenyegető erők jelenlétének tudatosításával. Elég, ha csak arra gondolunk, hogy Freder és Maria szerelmi vallomását Frederesen és Rotwang is látja, akik e kapcsolat megghiúsításán munkálkodnak.

Ha megnézzük egy másik szempontból ezeket a szubjektív nézőpontokat hangsúlyozó megoldásokat, és a cselekmény egy bizonyos pontján kizárólagossá válását, akkor kirajzolódik egy olyan alkotói törekvés, mely a külső, objektív világ

karakterét a hősök belső, szubjektív érzelmi állapotának, látomásai megjelenítésére használja, ami tipikusan jellemző az expresszionizmusra is.

c) A kameramozgások harmadik típusa: a szubjektív nézőpont elidegenítése.

Pontosabban Lang módszere azon alapul ebben az esetben, hogy a szubjektívnek vélt tekintetet a jelenet végére elidegeníti a szereplőtől. A már szintén idézett katakombá – jelenetben a menekülő Mariát követő kameramozgások Rotwang tekintetének, szemszögének is tekinthetők. A jelenet végén, a ház kör alakú átjárójában Maria hiába próbálja az ajtókat kinyitni. A kamera folyamatosan kíséri mozgását, mintha Rotwang a tudós figyelné és játszana csapdába ejtett áldozatával. A jelenet végén azonban a mozgás megszűnésével Rotwang is belép a képbe. Mégsem az ő tekintetén keresztül láttuk Maria vergődését. A kameramozgással megvalósított szubjektív és objektív, személyes és tárgyilagos nézőpontok összekeverése, majd a kameratekintet elidegenítése a szereplőktől ugyancsak most jelenik meg ilyen határozott stílári formában Lang németországi filmjeiben. Ez a képi megoldás is egyrészt összefüggésben van az expresszionista film törekvéseivel, ahol a külső nézőpontok hangsúlyozása és a szereplőtől elidegenített kameratekintet valamilyen külső, láthatatlan erőnek való kiszolgáltatottságot hangsúlyoz.[Kovács,1992,67-68.o.]

Másrészt Langnak ez a képi megoldása, mely folyamatosan érzékelteti a kameratekintet függetlenedését a pontosan meghatározható nézőpontoktól, egy reflexív probléma felé mutat, ami Langnak a filmképről és a látványról vallott nézeteinek egyik sajátos jellemzője. Hogyha nem tudjuk eldönteni, hogy ki figyel, akkor ez nemcsak egy megnevezhetetlen, irracionális veszélyérzetet abszolutizál és sejtet az expresszionista film világszemlélete alapján, hanem viszonylagossá teszi a nézőpontokat és felülírja az épp adottnak vélt bizonyosságát. A szubjektumtól elidegenített, függetlenített nézőpontok Lang filmjeiben nem azonosíthatók senkivel, nincs mögöttük megfigyelő, csupán csak megtöbbszörözik a dolgok, jelenségek, események képét, s így a látványon keresztül érzékelhető jelenségek realitását kérdőjelezi meg ez a megoldás. Mivel a kameratekinteten keresztül sejtetett megfigyelő pozíciójában nincs senki, illetve nem azonosítható semmiféle szubjektivitással, az eseményeket és a szereplők cselekvéseit befolyásoló valóságfeletti akarattal vagy hatalommal, ezért Lang képei a kameratekintet mögötti hiányt tudatosítják. Ugyanis Lang képi látásmódjában a filmkép valóságghűsége nem a leképezett valóság pontosabb megismerését segíti, hanem az

ellenkezőjét: a dolgok mozgóképi megkettőzésével az egységes, pontosan körvonalazható valóságélmény kérdéseességét érzékelteti. Langnál a filmkép nem más, mint a látszatok folyamatos produkálásának eszköze, ami felszámolja a valóság látszatát is, mígnem eljut a látvány kiüresítéséig, ami az absztrakt képi formákban jelenik meg. A filmkép mindenhatósága nála a valósághű látványt felemésztő látszatok korlátlan térnyerését jelenti. Ennek legteljesebb formáját majd az *M*-ben nyeri el Lang kameramozgásra épülő stilizációja. A *Metropolisban* még csak körvonalazódik ennek a reflexív alkotói magatartásnak a kameramozgással kialakuló változata.

Noha a kameramozgások expresszívebb alkalmazása az expresszionista hatások mellett egy mástípusú stilizálás és alkotói reflexió irányába mutat, a *Metropolisban* alapvetően a kiszolgáltatottság, a fenyegetettség univerzalitását még a monumentális filmszerkezet fejezi ki. Kovács András Bálint például ezt a monumentális szerkezetet tartja a film tipikus expresszionista karakterének a *Metropolis* eklektikus stílusjegyei közül.[Kovács,1992,75.-76.o.]

5.8 „A kegyetlen, erőszakos képek.”

Thomas Elsaesser a képek erőszakáról ír Lang alkotói módszerével kapcsolatban, mikor a közelkép kiszakítja az elbeszélés folyamatából a tárgy, az arc látványát és a szokatlan nézőpont, a leképezett tárgy, arc megnagyobbodása miatt a néző elveszíti a nagyság, a mérték, a perspektíva koordinátáit.[Elsaesser,1999,112.o.] Ha követjük Elsaesser gondolatmenetét, akkor a *Metropolisban* az „erőszakos képalkotásnak” egy új módszerét figyelhetjük meg, ami részben összefügg a premier plánok kulcsfontosságú szerepével a cselekmény bizonyos pontjain. Lang módszerének lényege a *Metropolisban*, hogy a premier plánokat egy montázsor elemeinek tekinti, valamint a montázs és a montírozás révén az arcokat részeire szaggatja, mígnem eljut egyetlen, szuperközeliben látható szemhez. A Yoshiwarában játszódó jelenet egy képsoráról van szó, mikor Rotwang és Fredersen bemutatja a felső tízezer tagjainak Gép-Mariát. Váltakozva látjuk a gépnő egyre kihívóbb erotikus táncát és az elegáns férfiak egyre mohóbb tekintetét. A képsor elején csak izgatott arcuk jelenik meg egy beállításban, majd a szemeiket egy képmezőbe montírozza Lang, végül egyetlen szem közelije következik, aztán újra teljes arcokat láthatunk. Ahogy fokozódik a tánc által gerjesztett szexuális vágy, úgy tűnnek el a felismerhető arcok. A csúcsponton pedig egyetlen tekintetben sűrűsödik és összegződik a

szexuális vágnak való kiszolgáltatottság. A montázs szétszabdálja az arcokat, az arcot pedig egyetlen szemmé redukálja. Ahogy a vonzó nő látványa ingerli a szereplőket, úgy tüntetik el Lang képei is az azonosítható karaktereket. Az egyre közelebb felvételek a férfiakat a viselkedésüket átformáló, személytelen vágy jelévé változtatják. Lang ebben a képsorban a felismerhető figuráktól, az érzéki élménytől eljut az absztrakcióig. Ez a törekvés a látvány megkomponálásánál a rendező korábbi filmjeiben is megfigyelhető, csak azokban a művekben a képen belüli geometrikus motívumokon keresztül jelenik meg a figurákat uraló irracionális erő. A *Metropolisban* találkozhatunk először azzal, hogy Lang absztrakcióra törekvése és a filmkép természetét érintő alkotói reflexió a filmforma stiláris lehetőségeinek merészebb, dinamikusabb kiaknázásán keresztül érvényesül. Ezzel Lang a tablószerű kompozíciók, a monumentális térképezés és filmszerkezet mellett expresszív formában ragadja meg a lélektani helyzetekből adódó, a vágyak és ösztönök elszabadulásából születő drámát.

Hasonló változata a fent elemzett képsornak a kompozíció egységének, a kép felületének megbontása. Gép-Mária a munkásokat lázadásra buzdítja. Különböző beállításokban látjuk a pusztítás mámorától átszellemült arcokat egy képmezőbe montírozva. Ez a megoldás rímel a kameramozgásoknak arra a típusára, mikor a dekomponált kép és mozgás fokozza a veszélyérzetet. Itt az áttekinthetetlen látvány, a kép felületének tagolatlansága sejteti a dehumanizált, személytelen rendet fenyegető, de nem kevésbé riasztó káosz térnyerését a városban.

Az expresszionizmus világszemléletéhez való közelkerülést, a stílus határozott hatását jelzi az is a *Metropolis* esetében, hogy a film néhány szekvenciája a párhuzamos vágás és szerkesztés következtében felfogható például a főhős, Freder víziójának is. A már említett, híres Moloch – epizód egyértelműen ilyen, valamint Freder lázalmának és Gép-Maria táncának váltakozása egyszerre tekinthető a cselekmény logikájából következő eseményornak és Freder látomásának is az erkölcsi fertő kezdetéről.

5.9 Dinamikus szerkezet

A *Metropolisszal* Lang monumentális stílusa eléri beteljesedését, ugyanakkor a kameramozgások felhasználása a stilizációban már jelzi az alkotói szándékot egy expresszív stilizáció felé. A *Nibelungok* statikus beállításai és monumentális terei, gazdag motívumrendszere az ornamentális rendezői stílus tökéletes megvalósulása.

Részben ez magyarázza, hogy Lang következő filmjében, a *Metropolisban* már másfajta stiláris eszközökkel is kísérletezik. A tér struktúrájának rétegei és szimbolikája sokrétűbb a *Nibelungokéhoz* képest, valamint a plántípusok használatának ritmusa egy akció felépítésében gyorsabb, mint az előző műben. Ezt magyarázza az is, hogy a *Nibelungokban* az idő kikapcsolása egy múltbeli mitikus világot és hősi eszményeinek modernitás kori életképtelenségét hangsúlyozza egy szigorúan tárgyilagos, kívülálló alkotói magatartással párosítva. A *Metropolisban* a dinamikusabb látványvilágot és a ritmikusabb képsorokat a modern, technikai fejlődés szituációjából kialakuló, feszültebb konfliktusok indokolják. A plánkompozíciók szempontjából elég, ha összehasonlítjuk a *Nibelungokból* a germánok törbeccsalásának a felépítését és a *Metropolisból* Freder és az elvadult munkástömeg küzdelmét a katakombában. Mindkét filmben az összes plántípust alkalmazza Lang (totál, second, premier plán), és a jelenetek felépítése is ugyanazt a logikát követi mindkét esetben: a konfliktust kiváltó szituáció megrajzolása (totál plán), a konfliktus különböző, kisebb akciókra bontása (second plánok), a konfliktus szándékának leleplezése (premier plán), végül a különböző plánokban megjelenő figurák és motívumok egy kompozícióba zárása a jelenet végén (totál plán), ami az egymásnak feszülő indulatok, erők koncentrációját eredményezi, és újabb akciók előidézője lesz a következő jelenetekben. A premier plánok mindkét filmben az érzelmi feszültség csúcspontját jelentik és a cselekvések belső indítékait mutatják meg. A *Metropolisban* azonban gyorsabb tempóban mutatja Lang a küzdelmet, ami érzelmileg feszültebbé teszi a jelenetet és az akciókat. Sokkal közelebből láthatjuk a second plánokon az arcokat, a felfokozott érzelmeket, másrészt a párhuzamos akciók történések váltakozása is lendületesebb. A *Metropolisban* a kontrollálhatatlan, kirobbanó indulatoké és erőszaké a főszerep. A *Nibelungokban* egy előre eltervezett és gondosan koreografált bosszú végrehajtását láthatjuk, aminek kivitelezését az érzelmek helyett az érdek motiválja.⁶

5.10 Fény és árnyék harca

A *Metropolis* fényszimbolikája összetett és sokrétű. Mint a látvány egyik legfontosabb motívuma a film történéseinek árnyaltabb, pontosabb értelmezését segíti.

⁶ A *Nibelungokban* a tárgyalt akció ideje 4 perc 6 másodperc, a *Metropolisban* 1 perc 42 másodperc. Ugyanolyan típusú konfliktushelyzetről, összecsapásról van szó mindkét filmben (csapdába került hősök küzdelme a túlerőben levő ellenséggel) és a jelenetfelépítés módszere is ugyanaz, ahogy az elemzéseknél láthattuk. Viszont időtartamuk különbsége azt mutatja, hogy a *Metropolisban* dinamikusabb formában valósul meg.

Ahogy a film térszerkezetének elemzésekor már utaltam rá, *Metropolis* felhőkarcolóit, nagyvárosi tereit ritkán világítja meg természetes fény. A dramaturgiai csúcspontokon, a cselekmény fontos epizódjaiban kitüntetett szerepe van a fény-árnyék viszonyok drámai hatásának, ami egyben a mesterséges fények előtérbe kerülését, látványos alkalmazását jelenti. A film nyitó képein irányított fénycsókák kúsznak fel az épületeken és világítják meg a nagyvárosi teret. A katakombákban Rotwang fénnel üldözi és sokkolja Mariát, ugyancsak a fény a legfontosabb eszköz az örült tudós kezében, mikor Maria vonásait átviszi a robotnőre. Fények villódnak Freder körül, mikor azt hiszi, hogy Maria megcsalta őt apjával. A munkások lázadásakor a gépteremben elektromos fénycsókák cikáznak, Fredersent a város fényeinek vibrálása és kihunyása figyelmezteti a katasztrófára, Gép – Mariát pedig a feldühödött tömeg máglyán égeti el a film végén. A katakombákban Maria prédikációját gyertyák fénye világítja meg, ami szintén ellentétben áll a várost uraló, technikailag produkált fényekkel. A felsorolt példákból is érzékelhető, hogy a fénynek kitüntetett a szerepe a látványvilágban, és a mesterséges fények túlsúlya uralja a kompozíciókat. Ez egyrészt magyarázható azzal, hogy a modern ipari nagyváros kiküszöbölte életéből a természetet, ami a mesterséges fények többségében jut kifejezésre látványosan, s ezzel ünnepli a modern technika diadalát.

Az erőteljes, látványos fényhatások pszichológiai, lélektani állapotok mozzanatok közvetítője is. Freder „ödipális- sokkját” szabálytalan formájú villódzó fények szemléltetik. Ugyancsak hasonló fénykezelést látunk, csak monumentális formában a pusztuló nagyváros epizódjaiban. A korábban látott szabályos, precízen komponált fények most átalakulnak deformált kisülésekké, torz, szaggatott feszültségvonalakká, alaktalan vibrálássá. Mindazon túl, hogy ezek a megoldások szimbolikusan a rend felbomlását és a káosz eluralkodását vetítik előre, van a *Metropolis* fény-árnyék kompozícióinak egy árnyaltabb, a film világának egészére vonatkozó jelentésrétege is. Szándékosan állítottam egymás mellé a szubjektív és a társadalmi vetületét a fénykezelésnek. Mind a személyes, mind a társadalom életének megrendítő pillanatait azonos típusú, felfokozott fényhatással ábrázolja Lang. A fény mindkét esetben annak a láthatatlan energiának, erővonalaknak a megnyilatkozása és megjelenési formája, mely egyszerre determinálja az egyéni cselekvéseket és élteti a modern technikai világot, de igazán uralni, irányítani képtelenek a filmben az egymással szembenálló felek. S ez összhangban az expresszionista világszemlélettel, olyan emberfeletti, irracionális erőnek a jelenlétére, fenyegetésére utal az energia fény-képén keresztül, aminek áldozata az ember. Ha film elejére gondolunk, akkor

a nagyváros, Metropolis működését biztosító energiatermelés és kizsákmányolás fosztja meg a munkástömeget emberi arcától, a film második felében pedig a bosszúszomjas, dühös tömeg rombolása szabadítja fel a szabályozott energiákat, s így csaknem saját magukat is elpusztítják elvakult tombolásukban, a pusztítás mámorában. A mindenhatóvá emelt és a létfeltételeket alapvetően biztosító energia olyan zártságát és determinációját hozza létre az életnek, a társadalmi viszonyoknak, melynek más alternatívája nincs az adott körülmények között, csak az irányítók (Agy) és a termelők (Kéz) egymásrautaltságának megértése, az egymás iránti kölcsönös felelősségük tudatosítása és a rájuk mért társadalmi szerepek vállalása a Szeretet jegyében - ahogy a film tézise hangoztatja.

Hozzá tartozik a *Metropolisban* látható helyzetek árnyalataihoz, hogy a fényben megtestesülő energiák nemcsak az ipari termeléshez kapcsolódnak, hanem érzelmi – indulati megnyilatkozásokhoz is. A fénnel hozhatók kapcsolatba a szexuális ösztönök, a pusztítási vágy, az erőszak, a szerelmi egymásra találás, hogy csak a legfontosabbakat említsem a filmből. Ezek a példák és a filmbeli megjelenési formájuk azt sugallja, hogy a hősök nem azonosak társadalmi szerepeikkel. A bennük szunnyadó ösztönös és érzelmi erők felszabadulása, kontrollálhatatlansága és tömegméretűvé válása végzetessé válhat. A fenyegetettség és a kiszolgáltatottság egyszerre ered belülről, az egyén démoni, kísérteties régióiból és kívülről, a világ embertelen, ellenséges viszonyaiból, kiszámíthatatlan, irányíthatatlan folyamataiból. Lang filmjeiben látványosan érzékeltetik ezeknek a folyamatoknak kiszámíthatatlanságát és irányíthatatlanságát az egyén és a tömeg viszonyára épülő kompozíciók. A hangadó, a tömeg cselekvését meghatározó vezér és a körülötte csoportosuló emberek mozgása látványosan jelzi az egyéni és a közösségi célok és vágyak találkozását, és az így keletkező indulati energiák koncentrációját és megfékezhetetlen tombolását. Lang a *Metropolisban* több ilyen típusú akciót komponál, melyek a városban elhatalmasodó agresszió és hedonista mámor általános katasztrófába rohanását ábrázolják.

A természetes fény kezelésében is megfigyelhető a kettős szimbolika. A természetes fényt kétszer láthatjuk fontos epizódokban. A katakombákban Maria a közvetítőről beszél. Itt a gyertyák fénye az emberi érzelmek, a szeretet őszinteségét, gyengédségét szimbolizálják, mint a későbbi jelenetben a főhős és a főhősnő egymásra találásakor. Szakrális képzetek is kötődnek a természetes fényhez, ami a lélek tisztaságát fejezi ki és a megváltás ígérétét hordozza az elkeseredett munkásoknak.

A mesterséges fény illúziókeltő, megtévesztő hatásával áll ellentétben a természetes fény leleplező szerepe. A bosszúszomjas munkástömeg máglyán megégeti Gép-Máriát. A tűzben leolvad róla az emberi külső és láthatóvá lesz a mögötte rejlő fémváz. A tömeg döbbenetesen veszi tudomásul, hogy egy illúzió foglya és áldozata volt. Ugyanakkor talán az is világos lesz számukra, hogy az emberi külső mögött meghúzódó embertelen lényegében elpusztíthatatlan. A mesterségesen kreált látszatok rendszerében az egyetlen áldozat az ember. A barbár pusztítás tűzének fénye nemcsak Rotwang bűnét világítja meg, hanem a munkástömeg védtelenségét, esztelen pusztításuk végzetes következményeit is: a gépek, a technika, a város rombolásával saját megsemmisülésüket idézik elő. A tűz kísérteties fénye itt a gyilkos dühöt is jelképezi, a munkásokban rejtőző barbár, pusztító démoni karaktert. Másrészt némi szakrális tartalma is van annyiban, amennyiben Gép – Maria elpusztításával, megégetésével száműzik a gonoszt világukból.

5.11 Reflexió és expresszionizmus

A felfokozott, erőteljes drámai fény-árnyék kompozíciók gyakori ismétlődéseinek az árulkodó expresszionista hatás mellett reflexív vonatkozása is van. Olyan mintha a Sólómalom absztrakt-animációs kompozícióját kiterjesztené Lang monumentális változatban az egész filmre, s időről-időre tudatosítaná a cselekmény adott pontján, hogy amit látunk, az nem csupán érzelmi, indulati energiák mozgásának látványos kifejezése, hanem a film által produkált fény és árnyék mozgásformáinak, kombinációjának eredménye. Ez az, ami megteremti a valóság látszatát (Gép-Maria megteremtése), másrészt fel is számolhatja (geometrikus motívumok a látványban). Nézzük meg újra a már idézett részt, Maria üldözését a katakombákban. Rotwang kezében Maria üldözésekor a fény a kilátástalanság, a reménytelenség jelképe is. A főhősnőt körülvevő sötétben a lámpa fénysugara nem a kiutat mutatja neki a barlangból, hanem csapdába kerülését, elveszettségét teszi egyértelművé. A fény félelmetes mozzanatokra, csontvázakra irányul, s így a kísérteties kifejezője. A fény és sötét harcában itt a sötét az erősebb, a fény csupán a fenyegető megsemmisülés és a kiszolgáltatottság sokkjának ad látható, riasztó kontúrokat. A lélektani és szimbolikus jelentésrétegeken túl ez a részlet a mozgóképi hatás természetére is felhívja a figyelmet az erőteljes fény-árnyék kompozícióval: a látható és láthatatlan formák kölcsönhatásából születő vizuális élményre, a film formaalkotásának alapjaira.

A befejezés tárgyalásánál már volt szó a Bábel-epizód szerepéről. A reflexió szempontjából a Lang filmjeire jellemző film a filmben jelenségről van szó, és ugyanaz a szerepe, mint *A fáradt halál* történelmi epizódjainak, a *Nibelungokban* a Súlyomáalomnak: lecsupaszítva modellálják a film alaphelyzetét (a *Metropolisban* az uralkodó és az alattvalók közötti ellentét) és a film stiláris eszközeit (monumentális, tablószerű kompozíciók és tömegjelenetek a téma ábrázolásában).

A *Metropolisban* Lang alkotói reflexióinak egy másik tipikus megnyilvánulása is megfigyelhető, a mozgóképek illúziókeltő mechanizmusának leleplezése. Előző filmjeiben ilyen epizód volt a varázsparipa megalkotása (*A fáradt halál* – kínai epizód), az arab karaván megjelenése a színpadon (*Dr Mabuse, a játékos*) és részben a Súlyomáalom-epizód (*Nibelungok*). A *Metropolisban* ez a rész Rotwanghoz és a gépnő megalkotásához kötődik. A gépnő megalkotásának van egy reflexív vonatkozása is, amennyiben a film illúzió- és ideálteremtő mechanizmusának metaforájaként fogjuk fel a jelenetet. Ugyanis Rotwang ügyködésén keresztül azt látjuk, hogy a valóságot (Maria) modellül véve, a különböző kémiai, fénykezelési eljárások alkalmazásával, mint a film, hogyan hozza létre az eredeti személyiség látszatát, miként produkálja a mesterségesen megalkotott a természetes illúzióját, és a valódi másaként annak helyébe is lép. Vagyis a mesterséges fény Rotwang kezében a természetesnek a szimulálására szolgál, a megtévesztésnek és a manipulációnak az eszköze. A szervetlen, művi konstrukciónak a szerves látszatát kölcsönzi.

Lang alkotói reflexiója újabb jelentésárnyalatokkal gazdagodik, ha Rotwangot és Fredersent kétfajta művésztípusként kezeljük. Rotwang kezében a fény a teremtésnek, az alkotásnak az eszköze, ugyanakkor a szimulációnak, a megtévesztésnek is. Hiszen a robotnő megalkotása, életre keltése a filmesinálás lényegét és természetét is érinti: a fény és árnyék viszonyának manipulálásával, elrendezésével olyan mesterséges látszatvilágot és hősöket teremteni, akik a való- és életszerűség illúzióját keltik. Ennyiben Rotwang az expresszionista filmes megfelelője is lehet, amennyiben az élet kísértetképét produkálja. Fredersen pedig konstruktivista alkotóként is ellenpontja és riválisa. Ő a mesterséges tér illúziójának teremtője. Épületeinek és az embertömegek szabályos geometriájával valósítja meg a természetellenes, a művi korlátlan hatalmát az élet felett. Mindkét alkotói magatartás jellemzi Langot a *Metropolisban*, s így nemcsak egymásnak ellentéte a két figura, hanem kiegészítője is.

A stiláris megoldások elemzésének összefoglalásaképp elmondhatjuk, hogy a kameramozgás, a montázs és a fény-árnyék viszonyok radikálisabb alkalmazása a rendező monumentális stílusának végét jelzik. Ennek leglátványosabb jele a Lang stílusát jellemző, látványos statikus kompozíciók kereteinek feloldása a kameramozgással, a kép áttekinthető felületének megbontása a montírozással, a figurák karakterének eltüntetése, vizuális jellé alakítása a montázzsal és a fény-árnyék viszonyok intenzív alkalmazása a konkrét, érzéki formák felszámolásában.

Az elemzés során többször utaltunk rá, hogy Lang stiláris megoldásai az expresszionizmus hatását is tükrözik. Sokkal bátrabban alkalmazza az irányzat stiláris megoldásait, mint korábbi filmjeiben bármikor. Miért ez a határozott odafordulás az expresszionista stílushoz, hogyha Lang tiltakozott az ellen, hogy expresszionista rendezőnek tekintsék? Kovács András Bálint a következőket írja az expresszionista filmformáról: „A rend teljes széthullásának ábrázolása csak úgy lehetséges, ha maga a közvetítő közeg is tárgya lesz ennek a folyamatnak, tehát ha maga a médium hullik szét.” [Kovács, 1992, 109.o.] A *Nibelungok* statikus kompozíciókra épülő ábrázolásmódja a monumentális filmforma perfekt beteljesedése Lang pályafutásán. Egyszer sem alkalmazza a négyórás filmben a kameramozgást. A film elemzésénél kitértünk rá, hogy a burgundiak lemészárolásánál alkalmaz Lang expresszionista stíluselemeket, elsősorban a drámai fény-árnyék kompozíciót és a geometrikus motívumokat. Viszont a filmkép, a kompozíció kereteit, egységét nem kezdi ki. A pusztítás embertelensége nem párosul a filmforma felszámolásának igényével. Ennek oka, hogy Lang a múlt ideáljait már nem tartja életképesnek a modern korban. Ott is a rend káoszba fordulásának eseményeit láthatjuk, de a következetesen alkalmazott statikus beállítások formai distanciát teremtenek a múlt és a modern kor nézője között, a mitikus hősöket, történeteket nem engedi kiszabadulni a mítosz univerzumának zártságából. A forma szigorú rendje a hőrosok bukásának sorsszerűségét nyomatékosítja, amit kegyetlensége ellenére is epikus pátoz és méltóság övez.

A *Metropolisban* a mitikus szerepekben és rítusokban eltűnő személyiségek helyett a felfokozott érzelmeké, a gátlástalan erőszaké, az elszabaduló indulati, kontrollálhatatlan gépi és emocionális energiáké a főszerep. A hősök cselekvésében nincs semmi a tradícióból ismerős, megmásiíthatatlan sorsszerűségből. Mindent a kiszámíthatatlan, uralhatatlan feszültségmezők monumentalitása, pusztító, kirobbanó aktivitása fenyeget,

ami kikezdi a filmkép stabilitását, a kompozíciók egységét, a forma rendjét is, ahogy a film radikálisabb képi megoldásainak elemzésénél láthattuk. Lang alkotói törekvése ezért esik leginkább egybe ebben a filmjében az expresszionista stílus ábrázolásmódjával, melynek lényege a Kovács András Bálint által leírt médium felszámolásának igénye. Lang esetében ez az általa megteremtett monumentális filmstílus szélsőségesen dinamikus formájának megalkotását eredményezte, ami egyúttal e filmforma esztétikai lehetőségeinek folytathatatlanságát jelentette. Ezt bizonyítja, hogy amikor az *Asszony a Holdon* megpróbál még profitálni a monumentális stílusból, esztétikai szempontból leggyengébb németországi alkotását hozza létre.

6. Kémek

A *Metropolis* monumentális jövő- és városvíziója után a *Kémek* váltást jelent Lang németországi pályafutásán. A *Metropolis* stílusának tárgyalásánál ennek okait már elemeztük. Noha még nem történik meg az egyértelmű stílusváltás, a szakítás a monumentális stílussal és egy új stiláris forma megteremtése, de határozott jelei már megmutatkoznak ebben a filmben. Ez elsősorban a térábrázolásban, a koncentráltabb cselekményvezetésben, a kameramozgás expresszív alkalmazásával a válsághelyzetek ábrázolásában, a látványos alkotói reflexiók visszafogásában szembetűnő.

6.1 Intézményesített bünszervezet

Lényegében a *Dr Mabuse, a játékos* cselekményét ülteti át Lang a kémfilm műfajába. Hasonlóan bonyolult a cselekmény, a bűnesetek háttérében szintén egy zseniális bűnöző, Haghi áll, akit ugyancsak Rudolf Klein-Rogge alakít, s aki Dr Mabuséhoz hasonlóan kiterjedt, a társadalom egészét felügyelő kémszervezetet működtet. A *Kémekben* a cselekményvezetés koncentráltabb, összefogottabb a *Dr Mabuse, a játékoséhoz* képest. Itt is fontos mozzanat a főbűnöző kémszervezetének ábrázolása, belső rendszerének megmutatása, ennek ellenére Lang a személyes viszonyrendszerek, kapcsolatok ábrázolását nem helyezi annyira előtérbe, mint a Mabuse-filmben. Inkább a fordulatok váratlanságára és a feszültségkeltésre helyezi a hangsúlyt.

Ami fontos különbség még a Mabuse-filmhez képest, hogy Haghi maga is az állami titkosszolgálat embere, aki többféle játékot űz a kémkedéssel, nemcsak a társadalmi szervezetek, a legális hatalom korrupt képviselőinek gyengéit és vágyait használja ki, hanem nemzetközi méretűre növeszti a kémkedéssel kapcsolatos bűnözést, és a különböző kémszervezeteket is igyekszik kijátszani. A másik fontos különbség a korábbi műhöz képest, hogy Haghi szervezete nem csupán néhány emberből, hanem jól fel- és kiépített intézményes struktúrával rendelkezik, kezdve titkos ügynökeiktől a fegyveres őrökig. A saját hierarchikusan felépített kémszervezetét egy bank épületének rejtett falai mögött működteti. A bank azért is fontos ebben a szituációban, mert Dr Mabuse helyzetéhez képest jelzi, hogy a spion jobban beépül a társadalmi intézmények nyújtotta keretek közé, magát az intézményrendszereket használja egyrészt álcának (Haghi Bank), illetve információforrásnak, a kémtevékenység meghatározó eszközének. Hiszen Haghinak az

állam titkosszolgálatán kívül a rendőrségen és egyéb más intézményekben is vannak emberei. Ugyancsak visszaköszön a Mabuse-filmből a pénz motívuma, ami a megfélemlítésnek, a manipulációnak az egyik lényeges eszköze itt is, másrészt ez fogja majd lebuktatni a film főbűnöseit is.

Haghi funkcionalista szemléletének bizonyítéka az általa működtetett bűnszervezet hierarchizáltsága, részlegekre tagolása. Ő már intézményesíti a bűnt. Emblematikus beállítás szervezetének működéséről az a totálkép, melyen a bank épülete mögött rejlő központ látható az emeleteket összekötő, egymást szabályosan, geometrikus mintázatban keresztező vaslépcsőkkel. Az emberek határozottan közlekednek, sehol egy heves reakció vagy mozdulat. Mindenki tudja a szerepét és annak megfelelően végzi a dolgát.

Szintén a már hivatkozott Mabuse-filmből továbbélő motívum a technikai eszközök, elsősorban a lehallgató – és Haghi irodájából központilag irányított jelzőkészülékek nagyobb szerepe. Ezek fontosak voltak Mabusénak is az információszerzésben, az irányításban és a kapcsolattartásban, de ott a manipuláció és az akciók elsősorban Mabuse személyiségének meg többszörözésén, a maszk- és szerepcseréken alapultak, valamint a főhős szuggesztív tekintetén. Az igazi segédeszközei tekintetének meghosszabbításaként kezelt emberei és bizonyos optikai eszközök voltak. Ez utóbbi teljesen hiányzik ebből a filmből. Az optikai eszközöknek (mini kamera) annyiban van jelentősége, hogy információt szereznek vele, de nem a főbűnöző hatalmát erősítik a tekintetek manipulálásában. Ezt gyakorlatilag a mindenre kiterjedő lehallgató rendszer váltja fel, ami még rejtélyesebbé, láthatatlanabbá teszi a kémhálózatot.

A *Kémekben* is ugyanazt az elbeszélő technikát, a párhuzamos montázst alkalmazza Lang, mint korábbi filmjeiben. A *Dr Mabuse, a játékoshoz* hasonlóan az eseményeket irányító és uraló Haghi alakjára történő „visszatérések”, vágások érzékeltetik, hogy melyik akciónak, történésnek a kivitelezésében játszik szerepet, kémhálózata hogyan telepszik rá a különböző kémszervezetekre és játssza ki azokat. Tehát a párhuzamos montázs ebben a filmben is azokat az okozati és hierarchikus viszonyokat rajzolja meg, melyek mozgatják és determinálják a történéseket és képet adnak a különböző kémszervezetek vetélkedése során kialakuló viszonyrendszerről és hatalmi struktúrákról. A különböző kémszervezetekhez tartozó spionok ugyanúgy eszközei az adott hatalmi szervezetnek, titkosszolgálati rendszernek, mint ahogy Mabuse emberei is a doktor „tekintetének” és akaratának meghosszabbításai, önállóságuktól megfosztott végrehajtói voltak. Ugyanez a

helyzet a *Kémek* hőseivel is. Amint engednek személyes vágyaiknak, kiszolgáltatottá válnak és áldozatok lesznek. A letragikusabban ezt Matsumoto és Kitty kapcsolata szemlélteti a filmben. A japán ügynök enged érzelmeinek a kötelességtudattal szemben, s ez küldetésének kudarcához és halálához vezet. Kittyt látjuk Haghi asztalán ülni, és nézi Matsumoto képét, majd egy másik jelenetben nélkülöző, kitaszított lányt színlel a viharos utcán. Matsumoto magához veszi, mikor meglátja és megsajnálja. Miután Kitty megszerezte a szerződést Matsumotótól, újra Haghi asztalán ül, kezében pezsgős pohárral és diadalittasan, kéjes örömmel élvezzi az ajándékba kapott gyöngysort, a sikeres akció elismerését. Ez alatt látjuk Matsumotót a harakiri elvégzése közben, és lassú halálát. Az önelégült kémnő és Haghi látványa párhuzamba állítva a haldokló japán szereplő képével határozottan kifejezi, hogy ki a győztese és az áldozata a szerződések körüli játszmának. Ahogy Cara Carozza képein és figuráján keresztül ejti csapdába Mabuse Hullt, ugyanúgy történik ez Matsumoto és Kitty párosával. A főbűnöző egyik jelenetben sincs személyesen jelen, viszont az őt szolgáló hősnőn keresztül végig az ő akarata és befolyása érvényesül a másik figura felett. A kiszolgáltatottság ábrázolásának módszere ugyanaz, mint az előző filmekben. A főbűnöző akaratát teljesítő figurák jelenléte, akciója a különböző jelenetekben a távollevő irányító befolyását, hatalmát érzékeltetik.

6.2 Szerelem, identitás, kémkedés

A kémfilm műfajából adódóan a *Kémekben* is központi kérdés az identitás, az önazonosság témája összefüggésben a maszkok és álruhák viselésével. Ami ebben a filmben e motívummal kapcsolatban más a *Dr Mabuse, a játékoshoz* képest, hogy a szerepjáték, a színlelés beágyazódik a kémtevékenységbe, szerves velejárója és nem erősíti fel az individuum és a társadalom viszonyában megjelenő alapélményt, az egyéniség válságát, a szubjektum elidegenítésén, megsokszorozásán keresztül teremtett látszatok és látszatszemélyiségek sorozatával gyakorolt bűnelkövetést, manipulációt. A Mabuse-filmben a gondosan megrajzolt és előtérbe kerülő társadalmi típusok jellemrajza, a stilizált miliő következetes előtérbe állítása egy olyan társadalmi és egyéni léthelyzetet ábrázol, melyben mind az egyén mind a társadalom a kiüresedés élményével szembesül. A súlytalan, érdektelen személyes és társadalmi viszonyok rendszerében a bűn képviseli az egyetlen érdekfeszítő élményt, a cselekvés kockázatát, a személyes képességek kiteljesedésének lehetőségét. Ami Mabuse karakterének és szerepjátásának középpontba helyezését, illetve bűnözői módszerének lényegét mutatja meg: a személyes akarat

megtörésén keresztül az emberek eltárgyiasításával, eszközzé redukálásával a bűn hatósugarának, hálózatának össztársadalmi méretű kiterjesztését. Így a bűnügyi film műfajából származó álruha és megtévesztés motívuma túlnő a műfaji séma keretén, az egyéni és a társadalmi lét alapélményének a kifejezője lesz, a társadalmi- és bűnszervezetekben kiosztott szerepek funkcióiban eljelentéktelenedő személyiség jelképévé alakul át.

Ha összehasonlítjuk a *Dr Mabuse, a játékos* és a *Kémek* karaktereit, komoly különbséget fedezhetünk fel a melodramatikus viszonyok funkciójáról a két filmben. Miközben Dr Mabuse és Told grófnő az életről beszélget a spiritiszta szeánszon, megismerjük a két figura világszemléletének, személyiségének újabb vonásait is. Dr Mabuse ekkor fejti ki nézeteit arról, hogy az életben az egyetlen izgalmas dolog a játék az emberi sorsokkal, életekkel. Told grófnő pedig újra megerősíti azt, amit az Andalusia Bárban is jelzett Wenknek, hogy nem veszi komolyan sem a szerencsejátékot, sem a spiritiszta hóbortokat, pusztán szórakozik ezen, hogy üres életébe valami szenzációt lopjon. Nála a társasági élet a tartalmatlanná vált társadalmi viszonyok, kapcsolatok pótléka. Mindkét figura az adott társadalom tipikus karaktere, rajtuk keresztül egy társadalom válságáról is képet kapunk.

A *Kémekből* hiányzik ez a típusú komplex társadalom-és helyzetkép. Az identitás megtöbbszörözése és lefokozásának kérdése megmarad a műfaji kereteken belül. Ez azt jelenti ebben az esetben, hogy az álcázás, maszk- és álruhaöltés a műfaj velejárója és a különböző akciókhoz szükséges szerepjátszás nem mutat túl a műfaj keretein, mint a *Dr Mabuse, a játékosban*. Itt a kémszervezetek közötti vetélkedés nem fejlődik semmiféle társadalmi vagy egzisztenciális problematika irányába. Nem rajzolódik ki a háttérben egy markáns társadalmi háttér, ami árnyalná a kémkedés tevékenységébe sűrűsödő és a kémkedés során felerősödő egzisztenciális és társadalmi horderejű drámákat. Egy-egy tipikus figura sejtet bizonyos társadalmi, életmódbeli sajátosságokat, de ezek megmaradnak jelzés értékűnek. Ráadásul annyiban nem bírnak az újdonság, az eredetiség élményével, amennyiben a *Dr Mabuse, a játékos* figuráinak variánsai és a rajtuk keresztül megismert társadalmi viselkedés, magatartásmód felidézői. Lady Leslane, akitől Haghi megtudja a japánokkal aláírandó szerződés időpontját, a férje tudta nélkül látogatja az ópiumbarlangokat. Üres nagypolgári életét a mesterséges mámor pótcselekvése teszi elviselhetővé. Figurája már ismert a *Dr Mabuse, a játékosból*. Rokona ő Told grófnőnek,

aki ugyancsak üres életét próbálja elviselhetővé tenni a tiltott szerencsejátékok szemlélésével, és az emberi szerencsétlenségen való szórakozással. Told grófnőnek a korábbi filmben kulcsszerepe van és a film egyik lényeges nőalakja, aki komoly szerepet tölt be a főhős életében. A *Kémekben* Lady Leslane egy rövid epizód szerep. A figura rögtön eltűnik a vásznonról, amint Haghi eléri nála, amit akart: az információt a szerződésről. Szerepe csak annyi, hogy elősegítse a bonyodalom kibontakozását, az egyik kémszervezet előnyét a többivel szemben. Amint ezt teljesítette, rögtön eltűnik személyes drámájával együtt, hogy átadja helyét a kémszervezetek közötti vetélkedésnek. Hasonló a helyzete Jellusic figurájának is, aki a hatalmon belüli korrupcióra példa. Gyenge jelleme csak annyiban fontos, amennyiben a főhős szerelmi csalódásában játszik szerepet, illetve Haghi kémtevékenységének forrását biztosítja. Olyan drámai karaktere nincsen, mint Hullnak, Told grófnak az első Mabuse-filmben.

Nemcsak mellékalakok, hanem a középponti hősök is hasonlóan egysíkú karakterek, mint a vonatkoztatási pontként említett Mabuse-film hősei. Haghi is sokkal céltudatosabb, mint Mabuse, ami a nőkhöz való viszonyában is megmutatkozik. Nem annyira a szenvedély - legyen az birtoklási vagy érzelmi - határozza meg, mint Mabusét, hanem a funkcionalitás. Képesek-e eleget tenni a vonzó nők a rájuk bízott feladatnak vagy sem? Az érzelmi kötődés ehhez képest mellékes, jelentéktelen tényező. Ezt bizonyítja, hogy miután Sonja megbízhatatlanná vált, egy másik, léhább, érzelmileg züllöttebb, de hasonlóan elbűvölő nővel hajtja végre a japán kémszervezet főnökének elcsábítását. Sonja helyett a gyöngynyakék az ő jutalma lesz. Nem az érzelmek a döntők, nem ezek határozzák meg az egyéniség értékét, hanem a rárótt szereppel, a szervezetben betöltött funkcióval való azonosulás. Nem a személyiség rendkívülisége, hanem felcserélhetősége a lényeges. S ez már lefokozásának bizonyítéka, ahogy ezt a két kémnő példája is mutatja.

Hogy mennyire más, eltérő formátumú figura a főbűnöző Mabuséhoz képest, azt bukása is bizonyítja. Az ő utolsó produkciója is egy színpadi előadás. Dr Mabuse Sandor Weltmann jelmezében még a helyzet ura volt, maximális befolyással és hatalommal bírt a közönség és ellenfele fölött. Haghi Nemo bohóc maszkjában színleli, hogy az állami titkosrendőrségnek dolgozik. Mikor üldözői bekerítik előadás közben, épp számát adja elő. Miután világossá válik számára, hogy menekülése reménytelen, produkciója közben öngyilkosságot követ el. A *Dr Mabuse, a játékos* végéhez hasonlóan Haghiról sem tudjuk meg valójában, hogy ki volt, személyisége azonosíthatatlan marad. Míg Mabuse örületében

van valami ironikus nagyság, amivel kijátssza ellenfelét, s ezzel szellemi fölényét megtartja, addig Haghi számára csak a kilátástalanság belátása marad, a szerepek elfogása után a fizikai megsemmisülés. Haghinak nem a szellemi nagyság kiteljesítése a fontos az identitáscserékkel és az emberi sorsokkal való játékkal. Ő nem őriz semmit a művész karakteréből, mint Mabuse. Haghit a hatalom érdekli és az ezt biztosító taktika. Nem játékos, hanem hatalomgyakorló. Bukásában sincs semmi az örület, a meghasonlás méltóságából és rafinériájából. Bohócmaszokban elkövetett öngyilkossága groteszk karikatúrája a szerepjátszással már elérhetetlen hatalmi fölényről.

A pozitív főhősök jellemrajza - Haghiéhoz hasonlóan - sem részletgazdag. Sonja lakásán a szerelmi intimitásból nem sokat látunk. Megismerjük Sonja múltját, de a személyiségéről nem sokat tudunk meg, mint ahogy a 326-os egyénisége is rejtély marad. Lang a szerelmesek légyottját nagyon tartózkodóan kezeli. Csak az idő múlását jelzi, majd a szenvedélyes csókot a főhős elindulása előtt. Az ő karakterrajzuk nem olyan érdekes a rendezőnek. Egyrészt azért, mert tudjuk, hogy mindkettő kém, s az érzelmek lehet, hogy csak részei a másik megtévesztésének, a hírszerző tevékenységnek. Másrészt, ami a spion szereppel is összefügg, a két figura nem annyira önálló és autonóm egyéniség, mint a Mabuse-film hősei. Egy-egy kémszervezet tagjai, akik személyiségük elrejtéséből, megtagadásából élnek. A rájuk osztott szereppel való azonosulás, egyéniségük eltüntetése a feladatuk. Az érzelmek nem egyéniségükről informálnak az ő esetükben, csupán érzékenységükről, esetleges sebezhetőségükről. Nem többek a *Kémek* főhősei, mint egy szervezet funkcionáriusai, akik igyekeznek megfelelni a rájuk bízott feladatnak és szerepnek. A bonyodalom majd többek között abból adódik, hogy Sonja valóban beleszeret a 326-osba, és már képtelen lesz küldetését teljesíteni. A *Kémekben* már nincsenek rendkívüli, izgalmas személyiségek, a hősök a részben általuk is működtetett szervezetek eszközei, a nekik kiosztott szerepek végrehajtói önálló, személyes ambíciók nélkül.

A film eseménysorának középpontjában a kémkedés mellett a főhősök, a 326-os kém és Sonja szerelmi viszonya áll. Ez a motívum is éppúgy veszélyes csapda lehetőségét rejt magában, mint például Lady Leslane ópiumfüggősége vagy Jellusic korrupszája. Kezdetben Sonja Haghi megbízásából foglalkozik a jóképű spionnal. Először azért színlel elesettséget és vonzalmat, hogy Haghi megbízását teljesítse. Titkos iratokat, információkat szerez az állami titkosrendőrség tevékenységéről. Később beleszeret, és már megpróbálja megóvni Haghitól. Előbb azzal, hogy nem akar ellene dolgozni, majd pedig Haghi

nyomására sem akarja már kihasználni, ami aztán likvidálásával végződné. Szerelmének, őszinte érzelmeinek bizonyítéka a nyakék, aminek medálján az ortodox szüzanya a kis Jézussal látható. Ugyan a főhős számára világos lesz a Danielli bárjából való hirtelen távozás után Sonja hazugsága, és csalódásában a főhős elhajítja a medált, később – miután a társa és sofőrje megtalálja és visszaadja neki a nyakéket – a vonatszerencsétlenségnek álcázott merénylet közben ez a nyakék, majd Sonja menti meg az életét. Ezek az epizódok és fordulatok arról árulkodnak, hogy a szerelem a manipulációnak eszköze, a látszatteremtésnek, a csapdaállításnak, a fenyegetettségnek is forrása lehet. A kiszolgáltatottságnak egy leplezett formája, másfelől viszont a személyiséget megtartó erő, ha megszabadul a főhősnő a manipuláció kelepccéből. Sonja és a 326-os kapcsolatában a színlelt szerelemből valódi, hiteles kapcsolat születik, végül a kilátástalan helyzetből egymás segítőjeként kerülnek ki a hősök.

Lang azonban roppant árnyaltan kezeli ezt a témát és motívumot. Nemcsak úgy, hogy a főhősök sorsának és viszonyának ábrázolásán keresztül mutatja a szerelmi viszony árnyékos és üdvözítő, kétszínű és őszinte, fenyegető és megtartó vonásait, hanem azzal is, hogy ellenpontozza: megmutatja egy más variációját is a szerelmi színjátéknak. Ezt pedig Matsumoto, a japán kémfőnök sorsa példázza. Ő mindig józan és kimért, egy lépéssel jár a 326-os előtt és igyekszik megóvni a Sonja által felállított csapdától. Úgy tűnik, soha nem veszti el megfontoltságát, ő a megtestesült kötelességtudat. Csakhogy miután a részeg, csalódott főhős előtt leleplezte Sonját a kocsmában, hazafelé indul gyalog. Egy kapualjban megpillantja a szenvedést színlelő Kittyt, aki nem más, mint Haghi embere és aki Sonja helyébe lép Haghi szervezetében. Matsumoto magához veszi a lányt és később hiába küzd benne a kötelességtudat az érzelmeikkel, az utóbbi erősebbnek bizonyul, s a veszét okozza. Kitty szerelmet színelve a titkos szerződést ellopja tőle Haghinak. Így Matsumoto tevékenysége, mindenre kiterjedő elővigyázatossága és embereinek feláldozása hiábavaló volt. Marad számára bűnének és felelősségének beismerése és vállalása, a harakiri. Ő pont az ellenkező utat járja be, mint Sonja és a 326-os. Esetében a hazug szerelemből halál lett. Matsumoto abba a csapdába esett, amitől végig meg akarta óvni a főhőst.

Másrészt Lang azzal is árnyaltabb képet rajzol a szerelmi beteljesedés esélyeiről, hogy egészen a film utolsó pillanataig tudatosítja, hogy Haghi tartja kezében az események irányítását. Ugyan a rendőrség megszállja Haghi bankját, ahol titkos főhadiszállását rejt, de túsul ejti Sonját és a 326-os sofőrjét, az ő életükkel zsarolja üldözőit. A hatalmi

játszmákban, a kémszervezetek közötti versengésben a szerelem nyújtotta összetartozás és biztonságérzés sem jelent végérvényes, szilárd menedéket. Az embertelen erők játszmájának része a szerelem, mely minden hitelessége és őszintesége ellenére is inkább pillanatnyi öröm és boldogság lehetőségét nyújtja, többnyire pedig a szeretők kiszolgáltatottságát fokozza, más módon, mint a színlelt kapcsolat. Végül sikerül megmenteni Sonját és a sofőrt, de addig nem lehetnek biztonságban, amíg Haghit nem sikerül lefegyverezni, ami csak a film végén sikerül.

Lang a *Kémekben* arányosan illeszti a kémfilm fordulataiba, bonyodalmaiba a melodramatikus motívumokat. Az érzelmi mozzanatok itt még fokozzák a kalandfilm feszültségét, annak szolgálatában állnak. Ismét egy példa. Sonja komornája is Haghi embere. Haghi tőle tudja meg, hogy a főhősök Danieli bárjába mennek. Ott sem tudnak gondtalanul szórakozni, mert Haghi újabb parancsot ad Sonjának, el kell mennie Jellusichoz az iratokért. Sonja hirtelen eltűnik. Jellusictól távozóban azonban a megérkező 326-os az ajtó mögötti sziluettjüket félreérti, azt hiszi Sonja megcsalta őt. Sonja végig Haghinak engedelmeskedik, holott a főhöst szereti. A főhős csalódása és Sonja átmeneti eltűnése újabb bonyodalomhoz és válságos helyzethez vezet, mivel csalódása miatti meghasonlása esetleg képtelenné teszi küldetése teljesítésére, ami Haghinak és bűnszervezetének kedvez, s fokozza a veszélyt. A melodramatikus elemek itt nem függetlenednek, nem válnak le a kalandfilm műfajáról. Nem képeznek olyan önálló részeket a cselekmény sodrában, melyek esetleg megakasztják vagy gyengítik a cselekmény előrehaladását, visszafogva annak dinamizmusát (*Asszony a Holdon*), feszültségforrását (*Dr Mabuse végrendelete*).

A *Kémek* egyik nagy erénye, hogy megmutatja a műfaj keretein belül, hogy a modern társadalom szervezetében, szervezethez, funkcionális hatékonysághoz szükséges szerepek felemésztik a személyiséget, és a szerepek mögött egyre megfoghatatlanabb lesz az egyéniség, az emberi karakter. Ennek nyomairól árulkodnak azok a drámai helyzetek, mikor a szerepet kikezdi a vágyak, az egyéni érzelmek. (lásd a már elemzett 326-os és Sonja, Matsumoto és Kitty viszonyát, valamint Jellusic drámáját) A szerepekben feloldódó személyiség drámája itt még nem kerül előtérbe, mert a kémfilm műfajában a szerepjátszás velejárója a hősök sorsának, életének. Az akciók izgalma, a sokszálú cselekmény még háttérbe szorítja ennek a helyzetnek a drámai ábrázolását egyéni

és a társadalmi vonatkozásában. Ezt majd az *M.* valósítja meg egy másik műfajon, a thrilleren keresztül.

6.3 Zárt terek útvesztője

A *Kémekben* egy határozott váltás történik Lang korábbi térszemléletéhez képest. A *Metropolis* a rendező monumentális téralkotásának beteljesítése. A *Kémekben* is a nagyváros a cselekmény helyszíne, de az a típusú monumentalitás, ami a *Dr Mabuse, a játékos* vagy a *Metropolist* jellemzi, hiányzik a *Kémekből*. Indokolhatja ezt az is, hogy egy modern nagyvárosi, Lang jelenében játszódó történetről van szó. A *Dr Mabuse, a játékos* is az volt, de ott nem bánt olyan puritánul az utcák, épületek, sugárutak méreteinek megmutatásával. A *Kémekből* a monumentalitás mellett hiányzik még a díszlehasználatból a stiláris gazdagság, változatosság is. A *Kémek* helyszínei dísztelen, modern terek nagyrészt, amit a geometrikus szabályosság, a tiszta funkcionalitás jellemez. Az egyetlen díszesebb, komolyabb dekorativitással rendelkező helyiség Sonja lakása, ami orosz identitását hangsúlyozza és kötődését kultúrájához, vallásához, valamint annak rítusaihoz.

Ha külső helyszínen, többnyire utcán játszódnak az események, nem sokat mutat Lang az utca egészéből. Csupán annak az épületnek egy bizonyos részletét, ahol a hősök tartózkodnak vagy elhaladnak. Ha belsőben, irodai, szállodai szobákban vagy bárban látjuk a szereplőket, akkor sem mutatja meg a tér egészét. Ezekből a helyiségekből is nyílnak ajtók más, rejtett szobákba, titkos helyekre vezetnek az átjárók, de a valódi irányokról, méretekről semmit sem tudunk. A látható terek mögött csak sejtjük a tér többi részletét, viszont egyre kevesebb tudásunk, információnk van valódi kiterjedéséről, méreteiről a korábbi filmekhez képest. Nyomasztó lehatároltság, ismeretlen, fojtott és titokzatos atmoszféra uralja a *Kémek* városi miliőjét. Nem tudni honnan érkezhetsz a fenyegető veszély, csupán a totális kiszolgáltatottság és bizonytalanság nyilvánvaló a *Kémek* térszerkezetében. Kevésbé sokrétűen stilizált térszerkezet jellemzi, mégis rejtélyesebb a légköre, mint a korábbi filmeké. Ez a térszemlélet már előlegezi az *M.* nagyvárosi tereit, ahol bármelyik irányból lecsaphat a gyilkos a vétlen áldozatra.

Ez az élmény egyébként már részben sajátja a *Kémeknek* is. A bizonytalanság és kiszolgáltatottság élményének érzékeltetésére Lang ebben a filmben egy régi, kedvelt eszközt alkalmazza, a képen kívüli mozgást. A *Kémekben* ezt elsősorban a kompozícióba benyúló kezek valósítják meg. Ez sejteti a láthatón kívüli világ létét és befolyását a

láthatóra, ami előző filmjeiben is fontos mozzanat, másrészt hangsúlyozza, nyomatékosítja a képen megjelenő hősök kiszolgáltatottságát az ismeretlen erőknél. A *Kémekben* a képkereten kívülről benyúló kezek, a még azonosíthatatlan figurák gesztusairól nem tudjuk eldönteni azonnal, hogy kedvező vagy veszélyes fordulatokat jelentenek a hősök számára. Mindenesetre megbontják a kompozíció egyensúlyát, elbizonytalanítják a hősöket és a nézőt is a világról szerzett információjuk hitelében és a láthatót, mint a látszatok világát leplezik le. Ugyanakkor a *Kémekben* ez a hatás a folyamatos kiszolgáltatottságot és veszélyérzetet tudatosítja a még ismeretlen, ellenséges szervezetnek, aminek főnöke Haghi. A látható folyamatos kiszolgáltatottsága a láthatatlan erőknél és a terek nyomasztó zártsága teremti meg a fenyegetettség légkörét, a tereket átítató mindenütt jelenvalóságát, ami az utcai akciókban testesül meg. A *Kémekben* senki és semmi sem azonos azzal, aminek látszik. Mindenki valaki másnak mutatja magát, hogy ellenfelei fölé kerekedjen vagy megsemmisítse azt. Ennek köszönhetően a társadalmi élet színterei (az utcák, a mulatók, a szállodák, a rendőrségi szervezetek, a bankok stb.) a fenyegetettség helyei lesznek.

Ezt a hatást Lang a film végéig, egészen pontosan az autós üldözésig a következetesen alkalmazott, szigorúan zárt és statikus kompozíciókkal valósítja meg, s így ezzel teremti meg a fenyegetettség totalitását. Az *M.*-ben majd a kameramozgás városi teret uraló akadálytalan mozgásával még inkább fokozza ezt az élményt, s árnyaltabb, gazdagabb jelentésréteget ad a fenyegetettségnek. A *Kémekben* még minden precízen kiszámítottnak, előre eltervezettnek hat, mivel az eseményeket jól taktikázó kémszervezetek irányítják és befolyásolják. Ebben a filmben a bűnnek és a megtévesztésnek szigorú funkcionalitása van. Mintha egy jól működő mechanizmusnak engedelmessé válnának, amit csak a szerepeket kikezdő érzelmek és vágyak törnek meg.

6.4 Geometria és funkcionalitás

Az előző filmekben fontos szerepe volt a geometrikus alakzatoknak és ornamentikának. Aminek a filmek világát és a rendező filmképről vallott reflexióit érintő tartalma volt. Ez utóbbi szinte teljesen hiányzik a *Kémekből*. A geometrikus alakzatokba váltó kompozíciók itt nem önállósodnak, nem válnak le a cselekményvilágról. Az absztrakt képi motívumok nem képeznek önálló ornamens felületet a látványvilágban, szituációba és a cselekményvilágba ágyazottan jelennek meg. Lang ezzel a képi motívummal is puritánul

bánik. Mintha az alkotói reflexivitást is alárendelné a cselekményvezetés funkcionalitásának. Ami ebből megmarad, az a kompozíció belüli keretek hangsúlyozása és a képen kívüli mozgás, ami a látvány képként, látszatként történő azonosítását eredményezi. Ezzel az eszközzel már korábbi alkotásában is találkoztunk, és azokhoz képest a *Kémekben* nem mond újat, nem árnyalja a filmkép látszat jellegéről alkotott nézeteit.

Az előtérbe kerülő geometrikus kompozíciók főleg Haghi tevékenységével vannak kapcsolatban. A már említett centrum épülete, belső tere mellett ilyen látványos megoldás Danielli bárjának felső beállítása, ahol a ring négyszöge és a táncparkett kör alakja képez mértani alakzatot. Vagy az előző jelenetben a japán kémek eligazításakor Lang kiemeli az egyik vázát és áttűnéssel megmutatja a belerejtett mikrofon geometrikus formáját. Ezek a képi megoldások azt fejezik ki, hogy Haghi ellenőrzése alatt tartja az eseményeket, ő uralja a cselekmény terét és manipulálja a szereplők tetteit. Danielli bárjában egyébként az emelvényeket díszítő geometrikus motívumok találhatók, és Haghi is megjelenik a szórakozóhelyen, nyomatékot adva írásos utasításának, jelenlétével kényszerítve Sonját a feladat sürgős végrehajtására. A *Kémekben* a geometrikus motívumok jóval visszafogottabbak, mint a *Metropolisban*, a jelentésük ugyanaz: az emberit legyűrő, uraló nem emberi rendszer hatalmát jelzik a szereplők fölött.

6.5 A fenyegetettség stílusjegyei: statikus beállítások és a kameramozgás

A film stílusát nagy részben a statikus beállítások jellemzik. Ezek szerepéről a Haghi bünszövetkezetét jellemző funkcionalizmus és a térkompozíciók nyomasztó zártsága kapcsán már írtam. A másik fontos vonása ennek a képi stílusnak *A fáradt haláltól* jellemzi Lang filmjeit: tudatosítja a látható képi természetét, a látvány látszat jellegét domborítja ki, amit a képen kívülről érkező mozgások, gesztusok is kiemelnek. Erről is írtunk már más összefüggésben fentebb. Ami itt is elmondható ismételten, akár csak a geometrikus motívumokkal kapcsolatban, hogy ezek a kompozíciók is a kémfilm műfaji elvárásaihoz igazodnak, mint hogy újabb, eredeti jelentésárnyalattal egészítenék ki Lang filmképről vallott alkotói szemléletét.

Ami igazán érdekes a statikus kompozíciók uralta látványvilágban, hogy Lang mikor és miért, milyen epizódokban használja a kameramozgást. A *Dr Mabuse, a játékosban* és a *Metropolisban* már láttuk, hogy ennek a stilizáló eszköznek a lehetőségét

az elidegenítés, a lélektani helyzetek, a drámai szituációk atmoszférájának megteremtésére, valamint a képi reflexió kifejezésére hogyan használta Lang. A *Kémekben* a mozgó kamera alkalmazása nem rendelkezik ilyen gazdag jelentésárnyalattal, mint az említett alkotásokban. Többnyire akkor használja, amikor egy-egy fontos lélektani helyzet súlyát érzékelteti. Ilyen két legszemléletesebb példa, amikor a 326-os főhős visszatér Sonja lakásához, miután együtt látta Jellusic-kal, illetve mikor Kitty szembesül azzal, hogy Matsumoto el akar utazni. Mindketten az üres lakással találják magukat szembe, s mindkét esetben a kamera a tekintetüket helyettesíti, s így pásztázza végig a helyiségeket. Az addig boldognak hitt helyzetek válságosra fordulását érzékeltetik ezek a mozzanatok. A számukra addig otthonosnak tűnő tér kiürülését, idegenné válását hangsúlyozzák ezek a megoldások, s egyben kirekesztettségüket ebből a térből és a másik fél életéből. Ennek a felismerésnek, lélektani pillanatnak a drámáját emelik ki ezek a kameramozgások. Lényeges sajátossága ezeknek a megoldásoknak, hogy a kameramozgás végén egy vágással visszatér a szereplők arcára a rendező. Szemből mutatja a hősöket. A *Metropolisban* Rotwang házának kör alakú átjárójában végleg túsul ejti Mariát. Miközben próbál menekülni a főhősnő, hátulról látjuk kameramozgással kísérve, majd a tudós lámpájának fénye a hátán hiábavaló menekülési kísérletét tudatosítja. A kameramozgások azt sejtetik, hogy Rotwang közel van Maria alakjához, azonban a jelenet végén a képbe komponálja a tudóst is Lang a feljárónál, kezében a lámpával, aki jóval távolabb van a lánytól, mint azt a mozgó kamera használata során hittük. Vagyis nem Rotwang szemével láttuk az addigi történéseket. Ez a típusú elidegenítés hiányzik a *Kémekből*. Az ábrázolás itt megmarad a lélektani helyzet kitágításánál, s nem mutat a látszatkeltségéből származó reflexivitás irányába. Nem olyan összetett az eszközhasználat stílusértéke, mint a *Metropolisban*.

Hasonló megoldás, mikor Jellusic lépteit kíséri a felvevő lakása lépcsőjén, mielőtt felettesei lelepleznék. A késleltetéssel fokozza Lang a meglepetés, a leleplezéshez vezető szituáció feszültségét. Fontosabb és látványosabb alkalmazása a kameramozgásnak a film végi autósüldözés, és előtte a vonatszerencsétlenséghez vezető akciók ábrázolása. A vonatszerencsétlenséget előkészítő eseményeknél a kameramozgás elsősorban a feszültséget fokozza, mikor a lekapcsolt szerelvényben, az alagútban a gyanakodó főhős képeit váltogatja Lang a közeledő vonat felvételével. A vonatra szerelt kamerán keresztül látjuk a sebesen rohanó szerelvényeket, melyek Haghi szándéka szerint a főhős halálát kell, hogy okozzák vonatszerencsétlenségnek álcázva. Gunning ezekben a képsorokban is a

végzet működését látja.[Gunning,2000,140.o.] Kétségtelen, hogy a meghatározott pályákon közlekedő vonat képe asszociálja a végzet elkerülhetetlen bekövetkeztét, de itt a számok szerepeltetésének, ismétlődésének és a gyorsvonat fenyegető közeledésének a látványa nem is annyira a végzet megjelenési formája a *Kémekben*, hanem része annak a taktikai és pszichológiai játszmának, melyet Haghi folytat a 326-os ellenfele és Sonja ellen. Haghi ugyanis miközben ráveszi Sonját, hogy csempésszen át egy iratot a határon és akkor elengedi szolgálatából végleg, megmutatja neki a számokat, melyek a 326-os szerelvényét jelölik. Haghi úgy intézi, hogy Sonja észrevegye, hogy a 326-os utazik a másik vonatban, mely mellett az ő szerelvénye áll. Arról van szó, hogy a majdani szerencsétlenség után tönkregye lelkileg és érzelmileg a főhősnőt, megfossza szerelmétől és esetleg visszaszerezze újra saját kémszervezetének. Míg azt látjuk, hogy Sonja a vonatútján próbálja megfejteni a számok titkát, már eszköze és áldozata Haghi kíméletlen megtörési taktikájának. Ezeknek a képsoroknak a párhuzama nem a végzet erejét szimbolizálja, hanem Haghi hatalmát, befolyását az események irányításában. Másfelől Sonja vívódásának, feszült, nyugtalan lelkiállapotának kifejezői. Ahogy Lang korábbi filmjeiben (pl.: *Metropolis*) a véletlen itt is megfordítja a helyzetet, aláássa a végzetes helyzetből következő szükségszerűségek láncolatát. A 326-os sofőrje megtalálja a medált, amit a főhős Sonjától kapott, és amit csalódásában elhajított, s ez menti meg életét, vezeti vissza hozzá szerelmét. A szerencsétlenség után pedig Sonja sem teljesíti küldetését, megkeresi szerelmét, kiszabadítja a roncsok közül és vele összefogva Haghi ellen fordul.

Sokkal izgalmasabbak és fontosabbak azok a képsorok, melyek a vonatszerencsétlenség utáni autósüldözést ábrázolják és a hősök visszatérését a városba. Itt is egy kalandfilm kliséjéről van szó, s a szokásos helyzetről, a veszélytől megmenekült pozitív hős szembefordul ellenfeleivel és megpróbálja legyőzni őket. Ami érdekes Lang filmjében, hogy kameramozgással komponálta ezeket a jeleneteket, ami a látványvilágot is sokkal dinamikusabbá változtatja. Ez egyrészt következik a jelenet természetéből is, hiszen autós üldözésről van szó. Csakhogy a film addigi, jórészt statikus képekből komponált beállításaihoz képest itt megelevenedik a látványvilág, a teljes mozgalmasság jellemzi a kompozíciókat. Ez igazán akkor szembetűnő és expresszív erejű, mikor a városi üldözés során a különböző szemszögváltásoknak és a kameramozgásoknak köszönhetően instabillá válik az egész városi tér.

A Haghi által addig uralt és ellenőrzött tér stabilitása és rendje megrendül. Az erőviszonyok megváltozása miatt hirtelen kaotikussá, kiszámíthatatlanná válnak az addig precízen és perfekt módon kivitelezett események. Haghi kezéből kicsúszik az irányítás, szűkül a mozgástere s ennek a bizonytalanná vált helyzetnek a feszültségét, fenyegető, veszélyekkel teli atmoszféráját fokozzák fel és érzékeltetik a kameramozgással készült felvételek.

A *Metropolis* kapcsán már tárgyaltuk a kép instabillá válásával a kép státuszának megrendülését, ami a veszély, a fenyegetettség forrását még inkább azonosíthatatlanná változtatja. Az előző filmben még a válság- és katasztrófahelyzet egy-egy pillanatának drámaiságát nyomatékosították a kameramozgások, a *Kémekben* viszont már egy egész szituáció ábrázolásán keresztül totális állapotná növelik a bizonytalanságból, az ellenséges erők küzdelméből eredő fenyegetettségét. Ez a típusú stilizáció legteljesebb formáját és egyeduralgó szerepét a látványvilágban az *M.*-ben éri majd el. A *Kémekben* még megmarad a kalandfilm egy rendkívüli szekvenciájának és a *Metropolishoz* képest egy új stilizálási mód erőteljesebb alkalmazásának, ami még mindig csak egy új irány lehetőségét jelzi a rendező pályafutásán és nem a határozott váltást.

6.6 Mérsékelt reflexió a filmezésről

A *Kémekben* csak jelzésszerűen van jelen két epizódban a filmezés gesztusa. Először a 326-os számmal jelölt főhős leplezi le a mini kamerával felvételt készítő spiont a német kémfőnök irodájában. Másik alkalommal egy híradófilmet látunk a vonatszerencsétlenség közelében, amint felvételeket készít egy hídról, az áldozatokról és a roncsokról. Az első akció kötődik az adott szituációhoz, pusztán a kémkedés egyik rafinált eszközeként jelenik meg. Nem olyan markáns a rejtélyesnek szánt filmezés hatása, hogy ebből akárcsak sejtésszerűen is a mozgóképi rögzítés sajátos mechanizmusára vagy tulajdonságára következtessünk.

A második példa már megvillant valamit az alkotói reflexivitásból, amennyiben a rendező főhőseit követve elutasítja, elégtelennek tartja a tényrögzítésen alapuló filmezést, és helyette inkább a fikció és a kaland által produkált feszültségkeltés és látványosság útját választja. Ennél az alkotói gesztusnál többre azonban nem vállalkozik Lang ebben a filmjében, már ami a korábbi műveket jellemző határozottabb reflexív szándékot illeti.

7. Asszony a holdon

Az elemzésben vizsgált alkotói korszak leggyengébb alkotása. Tom Gunning például annyira sem méltatta ezt a filmet, hogy külön fejezetet szenteljen neki monográfiájában. Egy szempontból azonban ki kell térni a filmre. Mégpedig a geometrikus kompozíciók túlsúlya a látványban indokol egy rövid áttekintést a filmről. Az absztrakt-geometrikus komponálásmód sajátosságait helyezem előtérbe e művel kapcsolatban, ami egyik fontos szempontja az értekezésnek.

7.1 Szelem és arany

A *Metropolis* befejezésével kapcsolatban Langnak volt egy ötlete: Freder és Maria a film végén elrepül Metropolisból.[Dolgenos,2006, 97.o.] Az *Asszony a Holdon* mintha ennek a szerelemnek a sorsát gondolná tovább, ugyancsak a modern civilizáció közegében.

A rendező korábbi filmjeiben is fontos szerepet játszanak a szerelmi viszonyok, főleg a hatalmi helyzetek modellálásában, szemléletesebb megrajzolásában. Az *Asszony a Holdonban* viszont a szerelmi háromszög történet a fő téma, összekapcsolva az űrutazás élményével és egy nemzetközi pénzszervezet zsarolásával, melynek célja, hogy a Holdon feltételezett arany lelőhelyét megszerezhessék.

A film főhőse Hélius, az űrhajót tervező mérnök, szerelmes Friedébe, aki azonban barátjának, Windeggernek lesz a jegyese, aki munkatársa az űrhajó megalkotásánál. Hélius azért akar a Holdra utazni, mert boldogtalan a Földön. Nem bírja elviselni, hogy szerelme beteljesületlen, Friede nem őt választotta.

Az űrutazáshoz megnyeri egykori professzora terveit és támogatását, aki szintén foglalkozott az űrutazás problémájával és az arany Holdbeli lelőhelyével. Manfredt hipotéziseit nem vette komolyan a tudományos egyesület, amiért megsértette őket, s így karrierjével és tudományos elképzeléseinek mellőzésével fizetett. Hélius azonban űrhajójával, az űrutazás melletti elkötelezettségével lehetőséget kínál a professzornak álmai megvalósításához.

Még az utazás megkezdése előtt egy tőkércsoport megbízásából elrabolják Helius irodájából az űrutazás tervét, hogy zsarolással rávegyék a mérnököket, vigyék magukkal az

űrbe megbízott emberüket, hogy a Holdon biztosítva legyen az arany megszerzése. A bűnügyi szál beépítése a melodramatikus sci-fibe kényszerítő motiváció a mérnökök számára az űrutazás mielőbbi megvalósításához. Különben a pénzemberek gengszterei felrobbantják a kész űrhajót.

A film első fele modern nagyvárosi lakásbelsőben játszódik. Tágas, elegáns, rideg helyiségekben, belső terekben fordulnak meg a szereplők. Mintha ennek a modern polgári eleganciának a dísztelen funkcionalitásra hangolt tárgyi környezete, geometrikus formái érzékeltetnék a modern életforma ürességét, Hélius számára elviselhetetlen tartalmatlanságát, sivárságát a viszonzatlan érzelmek miatt. Ebben a filmjében Langnak nincs olyan filozofikus, vagy mitikus szimbolikája a térnek, mint a monumentális stílus jegyében készült alkotásai egy részének (*A fáradt halál, Nibelungok, Metropolis*). Közelebb áll a *Dr. Mabuse, a játékos* társadalomkritikai térszemléletéhez.

7.2 A technikai jövő képei

A filmben Lang többnyire a melodramatikus viszony alakulására koncentrál. Kétségtelen, hogy ennek a szerelmi történetnek a bonyolítása nem igazán sikerül. Lassú, vontatott a cselekményvezetés és az érzelmi viszony változásánál jobban érdekli Langot az űrutazás technikai látványosságának, fázisainak részletes ábrázolása. Ahogy korábbi történeteiben, itt is kiindulópont a szerelem témája egy adott léthelyzet vagy társadalmi probléma szemléltetéséhez. Az *Asszony a Holdonban* azonban az arányok a cselekménybonyolítás és a látványteremtés között meg bomlanak – még pedig az utóbbi irányába.

A rendezőt elsősorban a technikai találmány, az űrhajó és a vele kapcsolatos szenzációk foglalkoztatják. Ami igazán figyelemre méltó a képi stílus szempontjából, hogy Lang újra kísérletet tesz a monumentális látványosság megteremtésére az űrutazás körülményeinek ábrázolásánál. Lényeges sajátossága még a film stílusának, hogy az előző filmekhez képest sokkal több a felületi hatást célzó absztrakt-geometrikus kompozíció.

A monumentális térábrázolás kiegészül a kameramozgással a látványteremtésben. Elsősorban az űrutazás előkészítésében, az űrhajó és a világűrben való utazás bemutatásában van szerepe. A kameramozgások az elidőzést szolgálják a látványos mozzanatoknál, az égitestek nagyságát érzékeltetik a szereplők szemlélődésén keresztül.

Ezek a képi megoldások elsősorban a filmtörténetben addig nem látott űrutazás filmben megvalósuló technikai szenzációját emelik ki.

Másfelől van egy olyan jellegzetességük, ami majd igazán az *M.* térábrázolásában lesz jellemző. A kameramozgással megteremtett térillúzió viszonylagossá teszi, átformálja a valós térbeli arányokat és méreteket. Az *Asszony a Holdonban* a bolygók monumentalitásának illúzióját rajzolja meg a hozzájuk képest parányinak ható hősök hangsúlyozásával.

A látványosságon túl a sivár, kietlen holdvidék méreteinek fokozása és a benne mozgó szereplők eltörpülése variánsa és lényegre csupaszított tükörképe a földi civilizáció és társadalom életének. Sem a Földön, sem a Holdon nem érdekli más a szereplőket (professzor, Turner), mint az arany, ami vesztüket okozza. A szerelmi háromszög tagjai számára pedig kiderül, hogy Windegger és Friede kapcsolata életképtelen. Windegger nem Friede, hanem a Föld nélkül nem tud élni. Mindenáron vissza akar térni oda, s csak ez érdekli. Önzése és gyávasága miatt elveszti Friedét, nem bírja vállalni a szerelem kockázatát.

Végül Helius hozza meg az áldozatot barátaiért és szerelméért. Ő marad a Holdon, hogy a meghibásodott, csökkent teherbírású űrhajóval a többiek nélküle visszatérhessenek a Földre. Heliusnak ki kellene tartania a Holdon, amíg visszatérnek érte a Földről újra, aminek garanciája kétséges. Az űrhajó startolása után azonban Friede is Heliusszal marad. A szerelmesek a földönkívüli, élettelen világban egymásé lehetnek. Helius szerelme beteljesedett, viszont a megfelelő életközeg hiányában kérdés, hogy boldogságuk a fizikai pusztulás árnyékában tartós lehet-e. Ennek a szerelemnek a sorsa a földi, modernkori társadalomról mond kritikát, amennyiben a tökéletes technikai funkcionalitás, az érdekközpontú cselekvési viszonyaival, életformájával reménytelenné teszi az őszinte érzelmek, a boldogság tartós megélését.

A látvány másik sajátos jellemzője, hogy Lang a geometrikus motívumokat már-már a szélsőségig fokozza a képalkotás során. A start előtt egy repülőgép kondenzcsíkja rajzolja-írja az égre a kilövés időpontját. Csak később lesz egyértelmű, hogy nem animációs megoldásáról van szó a feliratozásnál, hanem a konkrét tárgyi világ absztrakt látványossággá stilizálásáról. Ezt a következő képsor erősíti meg, mikor felülről, totál plánban látjuk repülőből filmezve az indító állomás óriási hangárjait mozgó kamerával

végigpásztázva. Ebből a nézőpontból az épületek geometrikus alakzatokká zsugorodnak. Az űrhajó kitolása a hangárból, megjelenése a képen pedig egyértelműsíti a geometrikus formák egyeduralmát a látványban.

Lang kihasznál minden lehetőséget, hogy ezt az absztrakt-geometrikus formaelvet alkalmazza a film egészében, amikor csak lehet. Főleg a Holdon játszódó jeleneteknél keretezik az űrhajó részei a szereplőket, megfosztva a látványt a perspektíva illúziójától és kétdimenzióssá redukálva azt. Ezek a kompozíciós megoldások a főhősök életterének beszűkülését, ellehetetlenülését érzékeltetik a modern civilizáció technikai eszközeinek térnyerésekor.

Az absztrakt-geometrikus motívumok gyakorisága a látványban így nemcsak a természetes emberi életközeg hiányát jelzi, hanem a filmkép kiüresítését is, aminek reflexív tartalma, hogy a valóság látszata is eltűnik a mozgóképi ábrázolásban és átveszi helyét a mértani formák túlsúlya. Ami bizonyos pontokon a filmben néha öncélúnak hat. Ez a helyzet a már idézett, start előtti előkészületek képsorával, melyet formai játékosság jellemez és látványosan demonstrálja a mozgókép absztrakciós lehetőségeit.

7.3 Felvevő ember nélkül

Lang eddigi alkotói módszeréhez híven az *Asszony a Holdonban* is alkalmazza a film a filmben- effektust. Egy rövid dokumentumfilm mutatja be azt az űrszondát a milliomosok tanácskozásán, ami útja során felvételeket készített a Holdról. A gép geometrikus formája, belsejének, technikai felszereltségének, működésének szemléltetése modellszerűen összefoglalja a cselekményben később megjelenő űrhajó sajátosságait.

Ugyanakkor technikai programozhatósága, vezérlése és a benne elhelyezett filmfelvevő időzítéssel megvalósuló működése már előre jelez egy olyan típusú technikai perfekciót, amikor az ember már szükségtelen lesz ennek a mechanizmusnak a működtetéséhez, illetve az alkotó folyamatban is feleslegessé válhat. A *Kémek híradója* és *Friede* is a Holdon még szaporán kurblizza a kamerát felvételt készítés közben. A kisfilmben azonban az abszolút presztízssre emelt technika nyomasztóan jelzi a személyes, egyéni nézőpont kiszorulását a gépiesedő univerzumban.

Az űrutazás során már a szereplők sem többek, mint az űrhajó gépezetének kiszolgálói, a technikai teljesítmény eléréséhez szükséges közreműködők, hogy aztán a gép később nélkülük is önálló pályára álljon. A Föld gravitációs mezőjéből történő kikerülés után az utazás már nem függ a szereplők irányításától.

Az *M. – Egy város keresi a gyilkost* lesz az a filmje Langnak, ahol a *Kémekre* jellemző koncentráltabb cselekményvezetés és az *Asszony a Holdon* absztrakcióra törekvő komponálásmódja összhangba kerül, és megtalálja a kettő ötvözéséhez Lang a megfelelő esztétikai formát.

8. M.- Egy város keresi a gyilkost

8.1 Az új stílus jellemzői

Lang pályafutásának legismertebb és legjobb műve, amit szinte minden méltatója vitathatatlanul nagyra értékelt, az *M.- Egy város keresi a gyilkost*. A történet egy meghasonlott, idegbeteg gyerekgyilkos körül bonyolódik, akinek tettei rettegésben tartanak egy egész várost. A film elején Beckert egy újabb áldozatát öli meg, aminek hírére fokozódik a feszültség a városban, elviselhetetlenek lesznek a félelem kiváltotta indulatok. Mivel a rendőrség addig eredménytelenül nyomozott a gyilkos után, az alvilági szervezetek úgy döntenek, hogy ők is keresni kezdik a sorozatgyilkost. A film ezt a kettős üldözést követi nyomon.

Az *M.* a harmadik olyan németországi filmje Langnak *A fáradt halál* óta, mely bűnügyi témát dolgoz fel. Nem a téma jelenti tehát az újdonságot ebben az alkotásban, hanem a mástípusú stiláris megközelítés. A rendező a következőt nyilatkozta a stílusváltás okáról: „*A Nibelungok, a Metropolis, Az asszony a Holdon* freskója után inkább az emberi lények érdekelték, és az, ami mozgatja őket.”[Lang,1986,42.o.] A realista jellemrajz és a cselekvési motivációk összetettebb ábrázolása mellett a film több szempontból is fordulópontot jelent a rendező addigi filmjeihez képest. Először technikai szempontból, mivel ez az első hangosfilmje. Másodszor stiláris szempontból is. Ennek a stiláris váltásnak a legszembevetőbb vonása, hogy a látványvilágban a kameramozgásnak van kitüntetett szerepe. Ahogy a korábbi fejezetekben láthattuk, ez az eszköz már a *Metropolisban* is lényeges szerepet játszott a stilizációban, főleg a lélektani jellemzés és a felfokozott érzelmi állapotok megrajzolásában, valamint a szubjektív nézőpontok kiemelésében és azok elidegenítésében. Az *M.*-ben is ugyanez a funkciója a kameramozgásoknak, csak itt már teljesebb formában érvényesülnek, nemcsak néhány kulcsmozzanat ábrázolásánál.

A hang alkalmazásával a jellemrajz is árnyaltabb lesz a némafilmek hőstípusaihoz képest. A beszéd megjelenése a filmszínészi eszköztárban kifinomultabb játéktípust követelt meg, mivel nem kellett már minden információt a gesztusoknak, az arcjátéknak hordoznia. Peter Lorre játéka, ahogy erre Gilles Deleuze is utal, az utolsó jelenetét kivéve nem él a felokozott expresszionista eszközökkel.[Deleuze,2008, 193.o.] Sokkal finomabb,

visszafogottabb, a lélektani rezdüléseket kifejező, realistább játékstílussal teremti meg a meghasonlott, paranoiás gyilkos figuráját. Vagy a gengsztervezért alakító Gustav Grüdgens markáns, élénk, de csöppet sem túlzó gesztusai, arcjátéka mellett indulatos szavai, határozott hanghordozása Schrenkerből a magabiztos, könyörtelen gyilkos és józan bandafőnök figuráját formálja meg. Itt már nemigen érhető tetten a némafilmkorszak érzelmeket felnagyító, néha külsődleges túlzásokkal élő gesztusrendszere.

Ami lényeges változás még az *M.*-ben a korábbi Lang - filmekhez képest, az a trükkök mellőzése a látványvilágban. *A fáradt haláltól* Lang előszeretettel alkalmazta a trükkökből adódó lehetőségeket a látványosság minél pazarabb hatása érdekében. Sőt, ahogy a *Metropolis* elemzésénél láthattuk, a pszichológiai jellemzést is részben ezzel az eszközzel oldotta meg, ami ugyancsak azt jelzi, hogy rendezőnknek az ábrázolásban a felfokozott látványosság volt az elsődleges szempont és cél. Az *M.* látványvilága már-már minimalista eszközhasználatról tanúskodik az előző alkotásokhoz képest, illetve az ábrázolásban a képek manipulációjából származó hatást felváltják a képek és a mozgás dinamikáját kiaknázó stiláris megoldások.

Lang megváltozott komponálásmódját, a színészi játék előtérbe kerülését és ezzel összefüggésben a kameramozgásra alapozott stílusváltást pontosan szemlélteti a gyilkos jellemzésének egyik epizódja. Beckert, miután nem tudta egyik áldozatát becserkészni, betér egy kávézó kerthelyiségébe. Alakját a futónövénnyel borított kerítés takarja, a kamera ráközelít a gyilkosra és a leveleken keresztül látjuk zaklatott, ideges mozdulatait. A kamerának ez a belső érzelmi reakciókat fürkésző mozgása jelzi, hogy Lang számára az ábrázolásban a monumentalitás helyett a személyiség rejtett érzelmi reakcióinak megragadása lesz a lényeges.

Fontos mozzanata még ennek az epizódnak és beszédes a lélektani állapot ábrázolásának szempontjából a futónövény leveleinek belekomponálása a látványba. Az expresszionista filmben a környezet és a díszlet torz formái, absztrakt felületei a hősök szorongásának, félelmeinek kivetülései, felnagyítása térbeli formákkal. Lang az *M.*-ben meghagyja a környezet hangsúlyos jelenlétét az ábrázolásban, de az expresszionizmustól eltérően nem a tér egészét stilizálja egy érzelmi állapot közvetítőjévé, hanem a kamera mozgásának, nézőpontváltásainak köszönhetően a környezet természetes közegének bizonyos formái, alakzatai válnak valami láthatatlan, titokzatos fenyegetettség jeleivé. S ez elsősorban a tárgyak és a miliő formáinak absztrakt alakzattá stilizálásával valósul meg az

M.-ben. Epizódunkban a ráközelítés miatt a levelek formáinak szabálytalansága a gyilkos pszichés zavarodottságát, gyilkos ösztöneivel, torz énjével való viaskodását érzékelteti.

Figyelemre méltó ebben a komponálásmódban a képi motívumok viszonya is. A film cselekményének helyszíne a városi tér. Az épületek, utcák szabályos vonalai, a mesterséges tér tömbjei között szinte természetellenesen hat a kávézó kerítésének növényzete. Hasonló a helyzet, mint a *Nibelungokban* a Worms melletti erdőben. Ott a természet a halál színtere volt, az *M.*-ben a mesterséges környezetben, a természetet kiiktató városban a természet az idegen elem. Az *M.* sövénykerítése olyan, mint Rotwang háza a *Metropolisban*: titokzatos, szabálytalan rés a társadalmi rendben, ami a megszokott, látszólag hétköznapi életet fenyegető veszélyre utal.

8.2 A kameramozgás típusai

A filmben a kameramozgások következő alaptípusait különböztethetjük meg:

- a leíró kamerázások (A koldustanya bemutatása vagy az éjszakai razzia után begyűjtött bizonyítékok megmutatása)
- a szubjektív nézőpontot hangsúlyozó kameramozgások (Az egyik nyomozó Beckert szobájában körülnéz, kameramozgás érzékelteti tekintetének mozgását, vagy: a gyilkost üldöző alvilági figurák végigtekintenek az irodaházon, a kameramozgás végigpásztázik az épület ablakain, sejtetve a fürkésző tekinteteket.)
- A követő kameramozgás (A kamera valamelyik szereplő mozgását kíséri folyamatosan.)
- A belső, érzelmi, gondolati folyamatok változását érzékeltető megoldások (Lohman felügyelő az Ariston cigaretta márka hallatán töprengeni kezd, hogy hol találkozott már ezzel a márkanévvel. Míg emlékeiben kutat, a kamera szakaszosan háromszor ráközelít. Az elmélyülést gondolataiba a három ráközelítés fejezi ki.)

Négy nagy típusba soroltam az *M.*-ben látható kameramozgásokat, de ami ezeket a megoldásokat igazán izgalmassá teszi a filmben, hogy kombinálja őket Lang, ami a példákban felsorolt hatásokat árnyalja, a film drámai feszültségét fokozza. Mivel elemzésünk szempontjából - Lang pályafutásán a kameramozgással megvalósuló

stílusváltás következménye, sajátossága, jelentésrétegei a látványvilág megalkotásában – ez utóbbi megoldások a legfontosabbak, ezért ezekre helyezem a hangsúlyt az elemzésben. Először a kameramozgásoknak a szerepét elemzem a milió ábrázolásában, majd a nézőpontok illúziójának megteremtésében és elidegenítésében.

8.3 A kontúrtalan tér

Az *M.* térszemléletének legfontosabb vonása, hogy Lang szakít a monumentális téralkotással, ami még az *Asszony a Holdonig* jellemezte rendezői munkásságát. Ami azt jelenti az *M.* esetében, hogy a díszletszerű, grandiózus terek látványát felváltja a kameramozgással megteremtett térillúzió. A film elején Elsie Beckmann magányos sétáját a hirdetőoszlopig kameramozgás kíséri. Az utcából alig látunk valamit. Nem tudjuk mekkora távolságot tett meg a kislány, milyen hosszú az utca, amin halad. Míg az előző filmekben a monumentális kompozíciók eligazították a nézőt a tér méreteiről, addig az *M.* – ben a helyszínek nagyságára, kiterjedésére a kameramozgás időtartama alapján tudunk következtetni. Ha csak a filmben látható külső helyszíneket nézzük, akkor ezek sem idézik fel a nagyváros illúzióját. Ennek következtében sokkal kontúrtalanabbá válik a térélmény, azaz megfoghatatlan, absztrakt tereppé alakul át a milió. Gondoljunk csak arra, hogy az *M.*-ben milyen kitüntetett szerepe van a térképeknek, a valóságos helyek leegyszerűsített másának. Ami azt sugallja, hogy az egységes, áttekinthető tér – és valóságismeret csak az absztrakció szintjén érvényes, valójában illúzió.

Tom Gunnig elemzésében a térképek kapcsán a gyilkost üldöző szervezetek város feletti hatalmáról, mindenre kiterjedő ellenőrző hálózatának erejéről ír.[Gunning, 2000, 180.o.]. Az amerikai filmtörténész értelmezése abból a szempontból helytálló, amennyiben a rendőrség és az alvilág tevékenységét jellemzi. Viszont a film képei, különösen a kameramozgással feltérképezett, addig láthatatlan utcarészletek ennek a nagyvárosi miliónek kiismerhetetlenségéről, fenyegető dimenzióiról árulkodnak. Beckert menekülésekor riadtan hallgatja üldözőinek különböző irányokból érkező füttyjeleit. Elindulna az egyik utcán, de hirtelen megtorpan, mikor oldalra pillant. A kamera egy fél fordulattal követi tekintete irányát, s meglátjuk a fal mellett rejtőzködő üldözőinek egyikét.

Másik beszédes mozzanat, hogy a film cselekménye Berlinben játszódik, de a rendező kerüli a tipikus berlini helyek megmutatását. A külső környezet sem idézi fel a német nagyváros illúzióját. Az *M.*-ben a város arctalan, azonosíthatatlan karaktert ölt. A

kameramozgással feltérképezett, addig láthatatlan utcarészletek, belsők arról árulkodnak, hogy a valóság, a nagyvárosi tér ismeretlen közeggé változott. Így a sokszínűség, a pulzáló életritmus helyett, ami megjelenik Piel Jutzi *Berlin, Alexanderplatzában* vagy Walter Ruttmann *Berlin, egy nagyváros szimfóniájában*, a félelem és kiszolgáltatottság atmoszférája koncentráliódik általános állapottá Lang filmjében.

8.4 Azonosíthatatlan nézőpontok

A térbeli viszonyok elbizonytalanítása, relativizálása mellett a legfontosabb stilisztikai megoldása Langnak a kameramozgással a szubjektív és objektív nézőpontok összekapcsolása, illetve elidegenítése. Ennek a típusú stilizálási módszernek a megnyilvánulásai már a *Metropolisban* megjelennek, de az egész műre nézve meghatározó érvénnyel a *M.*-ben látható. Sok példát hozhatunk a filmből erre a megoldásra. Kezdjük a leghíresebbel, mikor is Elsie Beckmant követi a kamera az utcán, majd a hirdetőoszlophoz ér, labdáját a plakátnak dobja, ahol a gyilkosról írnak, végül a gyilkos árnyéka rávetül a plakátra és megszólítja a kislányt.

Nemcsak a hang és az árnyék összekapcsolása, a gyilkos láthatatlansága, képen kívül maradása az érdekes, ami nem elhanyagolható mozzanat. Szempontunkból az a fontos, hogy az Elsie-t kísérő kameramozgás felfogható a gyilkos nézőpontjának is, és akkor az ő szemével láttuk az áldozatot a képsor végéig. Csakhogy az események egy pontján Beckert, a gyilkos is a látvány tárgya lett, még ha pusztán a sziluettje jelzi ezt. Vagyis nemcsak neki kiszolgáltatott potenciális áldozata, hanem egy idő után ő is az áldozat helyzetébe kerül, őt is figyelik. Ennél összetettebb és szemléletesebb példa, mikor Beckert követi a boltok kirakatánál egy újabb lehetséges áldozatát. Ugyanúgy oldalról mutatja és folyamatosan kíséri a kislány mozgását a kamera, mint Elsie-t. A képsor alatt halljuk a gyilkos jellegzetes füttyölését. A néző azt hiszi, hogy Beckert párhuzamosan halad a kislánnyal. Mikor a gyerek találkozik édesanyjával, elindulnak visszafelé, abba az irányba, ahonnan a lány érkezett. Elhaladnak egy könyvesbolt előtt, aminek bejáratát beszögellésében Beckert látjuk megbújni. Tehát nem oldalról szemlélte a gyereket, mögötte haladt, nem az ő nézőpontjából láttuk a lányt. Ideges mozdulatait nem fokozza a kameramozgás tempója, marad ugyanolyan nyugodt ritmusú a kocszítás, mint amikor a gyilkos tekintetének hittük. Ráadásul a gyilkos abból a pozícióból feltűnés nélkül nem érhetett át annyi idő alatt az utca másik oldalára az üzlet bejáratához.

Hasonló hatása van az ezt követő epizódnak is. Beckert a bolttól zaklatottan a kép előterébe jön, körülnéz, szeme megakad valamin. A következő képen egy kávézó kerthelyiségét látjuk, vélhetően a gyilkos szemszögéből. Aztán jobbról belép saját szubjektívnek tartott beállításába. Szemlélőből a látvány tárgya lett ismét, amit aláhúzz az arcára történő ráközelítés, miután helyet foglalt egy asztalnál.

Lang nemcsak a gyilkos figurájánál él a szubjektív-objektív nézőpontok váltakoztatásával. Az egyik nyomozó körülnéz Beckert szobájában, a kamera a tekintetét helyettesítve végigpásztáz a szoba tárgyain, végül megáll mozgása a szemetes kosáron. Majd látjuk a nyomozó kezét a kosárban kutatni.

A következő példa egy alvilági figurával kapcsolatos. Egy vaknak álcázott koldus felhajtja szemüvegét és az előtte elhaladó apa és lánya után néz. Ezután a kamera oldalról követi a gyermek és a felnőtt útját. A felvevő elszakadt a koldus tekintetének irányától és önálló mozgásba kezdett. A megfigyelő pozíció megmaradt, módosult, de annak szubjektuma nélkül.

Ezek a megoldások

1. elidegenítik a szereplőktől a tekintetükön keresztül uralni vélt teret, helyzeteket, így a stabilnak hitt pozíciójukat a térben elbizonytalanítják.
2. Ami a látványvilágban egy külső nézőpont érvényesülésére hívja fel a figyelmet.
3. Ennek a nézőpontnak az azonosítása az ismétlődő elidegenítés miatt egy idő után kérdésessé válik.

Ezt a tapasztalatot a leglátványosabban a koldustanya folyamatos kameramozgással történő bemutatása erősíti meg. Koldusok különböző csoportja között halad el a kamera, majd elérkezik egy pulthoz, az árfolyam táblára fordul, majd felfelé mozog egy ablak felé, az ablakon át a felső szobába jut, ahol az alvilág szervezi megfigyelőnek a koldusokat. A deklasszáltak és a bűnszervezet egymásra találása mellett a kameramozgás leginkább saját függetlenségét, korlátlan lehetőségét demonstrálja a tér különböző tartományainak, rejtett rétegeinek megmutatásában. Más szóval a látványt konstruáló kamera mindenhatóságát, szabadságát érzékelteti a látvány tárgyával, a valósággal szemben.

Ez az alkotói viszony a filmes stilizációhoz a filmképet tartja az egyetlen információforrásnak a leképezett világról. Thomas Elsaesser az ábrázolás és az ábrázolt

nem azonosságának folyamatos hangsúlyozását emeli ki Lang elbeszélői módszerével kapcsolatban.[Elsaesser,1999,112.o.] Kép és valóság viszonyában ez azt jelenti, hogy a valóságról készült kép nem adja vissza az eredeti, a modell teljességét. A képen kívüli világ bizonyos elemei és dimenziói láthatatlanok maradnak. Langnál erről a képen kívüli világról vallanak a kompozíció kívülről érkező mozgások, legelemibb formában a látvány egységét, egyensúlyát megbontó kézmozdulatok, kezek közelije. Formailag pedig a legszemléletesebben és legösszetettebben ezt az élményt a kameramozgások fejezik ki. A folyamatos nézőpontváltások, az akadálytalan átjárhatósága a felvevőnek a tér különböző tartományain nemcsak az addig ismeretlen, láthatatlan rétegeit fedi fel a környezetnek és a kamera korlátlan lehetőségeit bizonyítja a megmutatásban, hanem a láthatón kívüli valóság ismeretlen tartományainak nagyságát is sejteti. Az azonosíthatatlan nézőpontok váltakozása, mozgása átrendezi és újraírja a térbeli viszonyokat. A kitartóan figyelő kameratekintet mögött viszont nincs senki és semmi. Nincs olyan szemléleti keret, viszonyítási pont, ami biztos tudást nyújtana a világról és a hősről. Ennek csak a látszata, üres helye van meg Lang filmjében, s ez a folyamatos bizonytalanság élményét eredményezi a látottak hitelével kapcsolatban. Az *M.*-ben a fent elemzett stílári megoldások egy olyan helyzetet teremtenek, melyben elvileg minden látható, de semmi sem azonos azzal, aminek látszik. Így a filmben a kiszolgáltatottság mindenütt jelenvaló, általános társadalmi és egzisztenciális állapottá hatalmasodik.

A filmkép, a látvány ennek következtében egy csapdahelyzetet teremt a szereplők számára, mivel aki a megfigyelők vagy a kamera tekintetének fókuszába kerül, potenciális áldozat lesz. Ennek groteszk megnyilvánulása a sörözőben egymást vádló kispolgárok civakodása. Fenygetőbb hangulatban köszön vissza a járókelők által megfigyelt idősebb úr meggyanúsítása a gyilkos szerepével, erőszakos zaklatása, noha nem tett egyebet, mint megmondta egy érdeklődő kislánynak a pontos időt. Legveszélyesebb formája pedig a gyilkos szemszögével azonosuló, gyerekeket követő kameramozgás.

A kamera folyamatosan felülírja a szereplők biztosnak vagy kivételesnek tűnő nézőpontját. Ezek a megoldások a film folyamán folyamatosan elbizonytalanítják a nézőt, megfosztják a hőssel való azonosulás lehetőségétől, valamint a kamera hangsúlyos jelenléte, mindenhatónak feltüntetett tekintete sugall egy külső, a szereplők világát uraló nézőpontot, aminek azonosítása egy idő után problémás lesz. David Bordwell írja, hogy a hollywoodi filmben a főhős a nézőnek azonosulási lehetőséget kínál. Tájékoztató pont

vagy iránytű szerepét tölti be, ami segít eligazodni a megjelenített világ viszonyrendszerében, értékrendjében, problémarétegeiben [Bordwell,1996, 170.o.] Lang ezt a hollywoodi normát egyrészt megsérti azzal, hogy főhősnek egy paranoiás, meghasonlott gyerekgyilkost tesz meg, akivel azonosulni, rokonszenvezni nemigen tudunk, másrészt a szubjektív nézőpontok elidegenítésével, a kamera jelenlétének és akadálytalan mozgásának hangsúlyozásával redukálja a főhős jelentőségét az események formálásában, és a film főszereplőjévé a kamerát teszi meg. A kameramozgás következtében a nézőpontok állandó változásának vagyunk kitéve, s így elbizonytalanodunk látvány és valóság azonosságában, a látszatoknak egy olyan hálózata és láncolata keletkezik, melyben az identitásválság, a meghasonlás, az önazonosság és a viszonyítási pontok hiánya az egyedüli bizonyosság és realitás.

Ha Beckert, a gyerekgyilkos helyzetére gondolunk dramaturgiai szempontból, akkor ugyan az ő tettei idézik elő a félelem légkörét, viszont annak tudatos befolyásolásában nem vesz részt. A sajtónak írt provokatív levele sem tekinthető annak.⁷ A másik árulkodó mozzanat tetteivel kapcsolatban, hogy azokat sohasem valamilyen szándékos terv, elhatározás szüli, hanem a véletlen, valamint kiszámíthatatlan és uralhatatlan gyilkos ösztönei.

A látszatok megsokszorozásának másik eszköze a kameramozgáson és a vágáson kívül a képen belüli keretezés. A felvevő gyakran helyezkedik el kapualjakban, sikátorok fala, oszlopok, kirakatüvegek mögött, keretet képezve a szereplők köré, mellyel a látvány tárgyaivá változtatja őket. Thomas Elsaesser írja a weimari időszak filmjeiről: „(...) a kép narratív tekintélye hordozza az elbeszélés folyamatait: mint motivált tekintet, mint kép valakiről, valaki számára.”[Elsaesser,1999,85.o.] Elsaesser megállapítása a szereplők kiszolgáltatottságát hangsúlyozza a látványon keresztül érvényesülő szemléletmódok,

⁷ Tom Gunning [Gunning,2000, 176.o.] és Enno Patalas [Patalas,1976, 101.o.] is kiemeli a média szerepét a félelem légkörének megteremtésében. Az információ gyors közvetítése, a bűntények szenzációjának terjesztése ugyanúgy a modern nagyvárosi életforma sajátja, mint például a tükörfelületekkel megvalósuló mindent láthatóság élménye: megtöbbszörözik azokat az ingereket, melyek az emberek kiszolgáltatottságát tudatosítják a filmben. De a média nemcsak gerjeszti a félelem légkörét, fokozva az emberek kiszolgáltatottságának élményét, hanem a társadalmi felügyeletet, a bűnüldözés sikerét is segítheti. Nem az utcai plakátokra gondolok elsősorban, melyek a gyilkos kézre kerítéséért járó pénzjutalmat hirdetik. Ennél beszédesebb jelenet az éjszakai razzia a kocsmában. Az alvilági alakokat sorba állítják igazoltatáshoz. Az érvényes igazolvánnyal nem rendelkezők után egyszer csak egy kifogástalan eleganciával és modorral rendelkező férfi kerül Lohmann felügyelő elé. Úgy tűnik, papírai rendben vannak. Megkönnyebbülten távozna, mikor a felügyelő kampós sétabotjával visszahúzza. A zsebéből kihúz egy újságot Lohmann, belenéz és az egyik cikk egy szörmeüzletbe történt betörésről tájékoztat. A férfi prémgalléros, láthatóan vadonatúj kabátot visel. A rendőrök letartóztatják. Ez a frappáns epizód legalább annyira árulkodik az információ társadalmi méretű terjedésének csapdáiról, mint Lohmann körültekintő alaposságáról.

nézőpontok eltárgyasító folyamatának, szituációinak. Lang képei is a látvány/látszat áldozataivá redukálják a filmbeli figurákat, míg nem csak személyes életük autonómiája, hanem személyiségük integritása és identitása is megkérdőjeleződik. A film címében kiemelt M. betű, ami a gyerekgyilkos megbélyegzésére szolgál, nem pusztán rövidítése a német Mörder (gyilkos) szónak. Pontosan kifejezi az identifikálható személyiség eltűnését, elvont jellé redukálását egy szereppel való azonosítás érdekében. A film elején a rendőrfőnök a belügyminiszternek magyarázkodik a nyomozás eredménytelenségéről, közben ujjlenyomatokat látunk egyre nagyobb méretekben. Aztán egy pszichológus jellemzését is halljuk a gyilkos beteges szexuális hajlamairól. A gondos rendőrségi analízis, aprólékos szakértői vizsgálat folyamatában eltűnik a személyiség, jelek és nyomok osztályaira osztódik. Látszólag mindent tudnak róla, mégis láthatatlan marad a rendőrök számára. És amikor Lang megmutatja a pszichológus szavai közben először a gyilkos arcát a tükörben, akkor sem egy valódi személyiséget látunk, hanem az öntetszelgő pózait gyakorló, a másik énjének engedelmeskedő férfit, a meghasonlott individuumot, a jelentéktelen külső mögött megmutatkozó szörnyeteget. Valójában kit látunk? Beckert vagy M.-t? Mindkettőt vagy csak az egyiket? Vagy egyiket sem? Az utóbbi kérdés talán abszurdnak tűnik, mégsem indokolatlan. Ugyanis azt sugallja, hogy a személyiség identitása kérdéses, azaz a látható arc, mint Lang korábbi filmjeiben, csupán maszk, ami mögött rejtett, fenyegető erők rejlenek. Lang képei alapján Beckert drámája nem pusztán patológikus gyökerű. Ez csak tünete, következménye a mélyebb, egzisztenciális súlyú léttapasztalatnak: a személyiség ellehetetlenülésének, jelentéktelenné válásának a modern társadalomban, mely mindennek a látszatát produkálja csak.

8.5 A meghasonlás tükrői

A kameramozgással ábrázolt identitásválság, meghasonlás megfelelője a képi motívumok közül a tükör. A filmben három fontos epizódban van kitüntetett szerepe ennek a látványelemnek. Először a már említett részben láthatjuk, amikor a rendőrségi pszichológus jellemzése közben Beckert önmagát szemléli. Másodszor a gyilkos utcai nézelődése során a kirakatban függő tükörben egy kislányt pillant meg, elhatalmasodik rajta pusztító ösztöne, majd a gyerek után ered. Harmadszor pedig szintén egy kislány társaságában van szerepe a tükörnek. Miután Heinrich, alvilági üldözőinek egyike megjelölte az M. betűvel Beckert, egy tükörben veszi észre a hátára nyomtatott jelet és a rá leső bűnözőket. Mindhárom helyzetben közös, hogy a tükör egyértelműen a gyilkos

figurájához köthető és különböző módon, de mindig a kiszolgáltatottságot tudatosítja. Az első esetben a gyilkos kispolgári külseje mögött megbúvó beteges másik én jelenvalóságát érzékelteti. Az utcai séta során is tanúi lehetünk a másik én felszínre törésének, a meg hasonlott egyén reakcióinak, viszont itt lényeges az is, hogy a tükör a zsúfolt, nagyvárosi miliőben többszörözi a vizuális ingereket, fokozza a mindent láthatóság élményét, s ezzel a kiszolgáltatottságot növeli a városi miliőben. Ugyanakkor megteremti a képen belüli kép látványát, ami újabb nézőpontot hoz létre, a tér áttekinthetőségét, átláthatóságát akadálytalanná teszi, benne az egyén védtelenségét hangsúlyozza a veszélyhelyzetekben.

A harmadik tükörmotívum pedig ellenpontja is lehet az elsőnek. Ott Beckert magabiztos öntetszelgését emeli ki a tükör, ebben a szituációban a teljes bekerítettségével, csapdába kerülésével és áldozattá válásával szembesíti a főhőst a hátára nyomott M. betű és az őt üldöző gengszterek felfedezése.

Ezek a jelenetek motivikus szinten ábrázolják a személyiség meghasonlását és a vele együtt járó szituációk karakterét. A tükörkép-effektus azonban a film szerkezetében is kulcsfontosságú. Mielőtt ennek jelentőségét és jelentéseit elemeznénk, részletesebben meg kell néznünk a film narratív szerkezetét.

8.6 Műfaj, stílus, szerkezet

Lang az összes német filmjében a párhuzamos cselekményvezetést alkalmazza. Ennek sajátosságait, funkcióját már részletesebben elemeztem a *Metropolis* és előző művei kapcsán. Arról is volt már szó, hogy művei nagy részének fontos epizódja a film a filmben hatás, amit a keretes szerkezettel (*A fáradt halál*) vagy az álom szigorúan absztrakt stílusú megjelenítésével (Sólyomálom - *Nibelungen*) vagy a flash back módszerrel felidézett történelmi múlt eseményeivel (*Metropolis*), az űrhajó tudományos igényű bemutatásával fejez ki (*Asszony a Holdon*). Az *M.*-ből hiányzik ez a típusú narratív megoldás. Lang itt egy pillanatra sem töri meg a cselekmény linearitását. Ha azonban figyelmesen nézzük a film exozícióját, Elsie Beckmann meggyilkolását, akkor ez a nyolcperces rész, ha nem is tekinthető a film filmben jelenség példájának, funkciója hasonló, mint a korábbi alkotások ilyen típusú megoldásainak. Hogy az Elsie-epizód egy viszonylag különálló egysége az *M.*-nek, mutatja az is, hogy Lang a gyilkosság után a vászon elsötétítésével elválasztja a következő jelenetektől. Az előző filmekben a flash backszerű betétek mintegy modellálják,

lecsupaszítva jelenítik meg a film alapproblémájának lényegét. Az *M.*-ben annyiban eltérő a helyzet, hogy Lang a konkrét bűntény ábrázolásából kiindulva rajzol meg egy társadalmi helyzetet és azon keresztül egy életformának a válságát. Ennek néhány mozzanatát, összetevőjét már érintettük a képi stílus kapcsán. Most a szerkezeti felépítés szempontjából nézzük meg ennek a szituációnak a jellemzőit.

A narratív elmélet szerint a film expozíciója felvázolja a cselekményvilággal kapcsolatos legfontosabb információkat. „A cselekmény „eleje” tehát nem egyszerűen azt jelenti, hogy elkezdődik, hanem, hogy az elbeszélő bevezeti a nézőt a cselekményvilágba, ízelítőt adva abból, ami később történi fog, és arról a módról, ahogy ezeket a történeteket elő fogja adni.” [Kovács,1997, 42.o.] Az *M.* expozíciója szinte miniatűrben összefoglalja azokat a legfontosabb információkat, amiről Kovács András Bálint ír, és magába foglalja a film egészének struktúráját, úgy mintha a film későbbi eseményeinek szerkezeti tagolása a konkrét gyilkosság ábrázolásánál alkalmazott párhuzamos cselekményvezetéséből fejlődne ki, illetve azt folytatja a nyomozás és az üldözés eseményeinek ábrázolásánál. A párhuzamos cselekményvezetés következetes alkalmazása a film végéig fontos, sokrétű jelentéssel bír.

Elsie Beckmann meggyilkolásának bemutatásakor a párhuzamos montázs mellett a feszültség fokozásában lényeges szerepe van az idő tudatosításának. Miközben a kislány útját látjuk az iskolából hazafelé, majd áldozattá válásának epizódjait, addig otthon tevékenykedő édesanyja időnként a faliórára pillant, s az idő múlásával aggodalma kétségbeesésbe fordul, ami később lánya elvesztésének fájdalmas felismeréséhez vezet. Az expozícióban az idő múlásának hangsúlyozása a várakozás reménytelenségét, anya és lánya végérvényes elszakadását, Elsie halálának elkerülhetetlenségét nyomatékosítja.

Az idő kitüntetett szerepe megmarad a film további részeiben is, elsősorban a párhuzamos szerkesztés és a hangátkötések utalnak az azonos időben zajló eseményekre. David Bordwell a hollywoodi elbeszélésmód egyik fontos elemeként írja le a határidő tudatosítását a cselekményben.[Bordwell,1996, 219.o.] Lang a cselekmény kibontakozásakor is folyamatosan közöl időpontokat, (pl. tudjuk, hogy melyik napszakban járunk), de határidőt nem. Az expozícióban azt sejtjük, hogy Elsie-nek mikorra kellett volna haza érnie, viszont a nyomozás, az üldözés időbeli célját nem tudjuk meg. A másik fontos sajátossága az időkezelésnek, hogy nem tudjuk, noha minél sürgetőbb lenne a gyilkos leleplezése, mennyi idő is telt el az egymást követő események között, míg elfogják a

gyilkost. Tehát Lang az expozícióval ellentétben a bonyodalom során lelassítja, kitágítja az időt. S ebben az a bravúros, hogy nagyon pontosan és feszesen bonyolítja a párhuzamosan zajló történeteket, mégsem lesz az *M.*-ből egy hagyományos értelemben vett bűnügyi film.

Van „egy várost” rettegésben tartó gyilkosságsorozat, megtaláljuk a filmben a rémtetteket, a brutális gyilkosságot elkövető bűnöst, a nyomozót és az alvilági figurákat. A film teljes egészét a nyomozás, a gyilkos utáni hajsza teszi ki, ráadásul a rendőrök mellett a gengszterek is a gyilkos kézre kerítésén fáradoznak. Narratív szempontból pedig a történetvezetés következetesen a nyomozás menetére koncentrál, annak fázisaitól nem tér el. Első ránézésre olyannyira pontosnak tűnik a műfaji elvárások szempontjából, hogy Peter Bogdanovich joggal tartotta Lang tipikusan amerikai filmjének [Bogdanovich,1986, 17.o.]. Ami azonban az igazán izgalmas és érdekes az *M.*-ben, hogy Lang miképp emeli el alkotását a műfaji film közegetől. Az időkezelés kapcsán már említettük a határidő problémáját az *M.* narrációjában. A másik lényeges vonása az idő kitágításának, hogy Lang több időt szentel bizonyos mozzanatok, részletek ábrázolásának, ami a fordulatokról áthelyezi a hangsúlyt a cselekményben a jellemrajzra, a társadalmi csoportok, rétegek belső viszonyaira és ezen keresztül a rendőri és alvilági szervezetek struktúrájának a megmutatására. Ennek lényeges sajátossága az *M.* szerkezetében a párhuzamos cselekményvezetés érvényesítése mellett, hogy az Elsie meggyilkolása után látható különböző helyzetek belső struktúrája azonos. A sörözőben veszekedő kispolgárok egymás iránti haragja és a rendőrségen civakodó, fontoskodó szemtanúk konfliktusa mögött a félelem és a kiszolgáltatottság munkál. Lang képileg is hasonló módon ábrázolja mindkét jelenetben az elszabaduló indulatokat a dühödt arcokat felváltva mutató premier plánok gyorsmontázsával. A félelem szülte helyzetek ismétlődése, sorozata eltéríti az *M.*-t a bűnügyi film időrendi logikájától és egy társadalmi helyzet ábrázolása felé viszi el. S így a film egészét átfogó párhuzamosság mellett az idő linearitása háttérbe szorul és a vertikális lesz a domináns, azaz egy társadalmi keresztmetszet és modellhelyzet a félelem és a kiszolgáltatottság tükrében.

8.7 Párhuzamos montázs, ismétlés, variáció: a kiszolgáltatottság formái

A párhuzamos történetek tudatosítása nemcsak a különböző helyszínek eseményeinek egyidejűségét nyomatékosítja, hanem határozott elkülönülését is. Az expozícióban a gyilkosság előkészítésekor és beteljesülésekor végzetes atmoszférát

kölcsönöz a történeteknek, hiszen anya és lánya találkozásának lehetetlenségét hangsúlyozza. Hasonlóan végzetszerű hatást idéz a többi rész is, főleg a rendőrök és az alvilág hajszájának párhuzamos váltakozása a cselekményvezetésben. Ez a szerkesztésmód mintha azt sugallná, hogy lenne valami emberfeletti, láthatatlan erő, ami befolyásolja az eseményeket.

A film szerkezetét meghatározó párhuzamosság elve a szereplők életét uraló végzet képzetét idézi fel. Ha figyelmesen nézzük az egyes részek, fordulatok háttérében meghúzódó okokat, cselekvéseket, akkor módosítani kell a szerkezeti ív alapján kialakult elképzeléseket a végzetről. Lang filmjében a gyilkost üldöző rendőrök és gengszterek egyaránt jól szervezett, profi módon irányított apparátussal végzik a nyomozást. Úgy tűnik, mindkét oldal megtalálta a megfelelő, hatékony módszert a gyilkos kézre kerítéséhez. Az alvilág koldusokból szervezett megfigyelő hálózatot hoz létre az egész város területén, a rendőrség pedig az ideggyógyintézeti nyilvántartások alapján felkutatja a súlyos patológikus kezelteket. Körülbelül a film fele után nem sokkal a rendőrök és a bűnözők is Beckert nyomára bukkannak. Csakhogy Beckert nem sokkal az egyik nyomozó megjelenése előtt hagyja el albérletét. A gengszterek és koldusok kitartó, körültekintő, éles szemű megfigyelői munkája ellenére a vak koldus azonosítja kétszer is a gyilkost. Valamint nem az irodaházat átkutató, rafinált technikák bevetése vezet az alvilági akció sikeréhez Beckert üldözése közben, hanem a gyilkos leplezi le magát a padlás raktárában. Ezek az események, melyek az üldözés kulcsfontosságú fordulataival vannak kapcsolatban, azt tanúsítják, hogy a jól szervezett, racionálisan végiggondolt taktika ellenére a véletlen, a kiszámíthatatlan sorsfordulatok határozzák meg az események menetét. Az eseményeket nem befolyásolja semmiféle valóságfeletti törvényszerűségnek engedelmessé, a szükségszerűség logikájára épülő, azt megtestesítő végzet. Noha a párhuzamos szerkesztés egy ilyen lehetőségre is utal, a film idézett epizódjai a szerkezettel összefüggésben inkább azt az értelmezést erősítik, hogy a véletlenek uralta léthelyzetben a totális kiszolgáltatottság és bizonytalanság válik kizárólagossá, az emberi sorsokat determináló erővé, s ennek leküzdhetetlenségét és hatalmát jelképezi a párhuzamos szerkesztés.

A veszély és a fenyegetettség kiszámíthatatlanságát, mindenütt jelenvalóságát elemeztük Lang kameramozgásokra alapozott stilizációján keresztül. A stiláris eszközök elemzése azt mutatta meg, hogy bizonyos szituációkon keresztül az előtérbe helyezett

formai megoldások alkalmazásának köszönhetően hogyan keletkezik az *M.*-ben a társadalom egészét uraló bizonytalanság és félelem légköre. Ennek a hatásnak megteremtése a filmben nemcsak az újfajta stilizációnak az eredménye, hanem a korábbi filmekből ismert módszernek, a stiláris megoldások, képi motívumok, helyzetek ismétlésének és variációjának is köszönhető. Norbert Grob nagyon pontosan és szemléletesen foglalja össze Lang alkotói módszerének lényegét: „Képei gyakran spirálként működnek. Egy kép, egy motívum, egy helyzet idővel visszatér, csupán nüansznyi változva. A váratlan a nyilvánvalóból lép elő. A kis változások hajtják előre a történetet; minden fordulattal mélyebbre nyomul az ember – a szép látszatok egyértelműsége alá. A filmek képeket használnak, hogy más képeket korrigáljanak. Kinyilvánítják saját igazságukat, miközben a felszín alatt más felszíneket mutatnak – addig, amíg a dolgok lényege lelepleződik: az ismeretlen a mindenütt otthonosban.” [Grob, 2003, 77.o.]

Nézzünk egy példát a Grob által is kiemelt kép, motívum és helyzet ismétlődésére és variációjára az *M.*-ből. A gyilkos találkozása áldozataival- ez a helyzet háromszor tér vissza a filmben: először az Elsie meggyilkolásáig vezető események, másodszor a tükörben megpillantott kislány követése, ami „elcsábításának” meghíúsulásával végződik, végül a harmadik lányka bizalmának megnyerése, akinek megölését Heinrich, az alvilági figura megakadályozza Beckert megjelölésével. Mindhárom helyzetben a gyilkos és a kislányok a meghatározó szereplők. Az első és a második szituációban a kameramozgás iránya és tempója sejteti a gyilkos fenyegető tekintetét, jelenlétét. Ekkor mindkét esetben a gyermekek a szemlélet tárgyai. Mivel az első esetben a hosszú kocsizással jelzett fenyegetés és kiszolgáltatottság gyilkossággal végződött, a második alkalommal is ennek lehetőségét, végzetes következményeit asszociálja a néző a megismételt kameramozgással. Itt azonban a véletlen (anya megjelenése), meghíúsítja a tragédia szükségszerű, a stiláris megoldással sugallt bekövetkeztét. A rövid összehasonlításból is láthatjuk, hogy az ismétlés Lang műveiben nem a kikerülhetetlen, végzetszerű események, történések súlyát érzékelteti szereplői sorsában. Ellenkezőleg: a bizonytalanságot tudatosítja, az előreláthatatlan, kiszámíthatatlan eseményeknek való kiszolgáltatottságot teszi nyilvánvalóvá. A „végzet-gépezet működése” (Gunning) helyett annak működésképtelenségét mutatja meg. Lang az ismétlődésbe rejtett „nüansznyi” variációkkal elbizonytalanítja a nézőt a cselekvések végkimenetelét illetően, amivel még inkább feszültté, nyugtalanítóbbá teszi a következő ismétlésnél a hasonló szituációk érzelmi

hatását. Ezt bizonyítja és teljesíti ki a harmadik kislánnyal való találkozás. Ekkor már tudjuk, hogy Beckert az alvilág látókörébe került, s Heinrich követi. A baljóslatú, fenyegető atmoszférát itt az alapozza meg, hogy Beckert ugyanannál a vak léggömbárusnál vásárol luftballont potenciális áldozatának, mint Elsie meggyilkolása előtt. A stílári megoldások közül itt a kameramozgásnak nincs olyan szerepe, mint az előző két epizódnál. Fontos mozzanat itt, hogy mikor Heinrich megpillantja őket egy édességáros boltjában, akkor már az ő szemszögéből látjuk az eseményeket. A szemlélet tárgya már nemcsak a kislány, hanem a gyilkos is. Azaz már két potenciális áldozattal találkozunk: a kislányt Beckert fenyegeti, Beckert pedig az alvilág. A fenyegetettséget fokozza Lang, mikor a gyilkos előveszi zsebkését és meghámozza a narancsot. Hogy az esetleges borzalmas tettet megakadályozza, Heinrich gyorsan a tenyerére rajzolja az M. betűt és a gyilkos kabátjára nyomja egy könnyebb botlást színelve. A kamera a megzavart Beckert hátára fordul később, és megmutatja a hátára nyomott jelet. A kameramozgás ebben az epizódban már Beckert cserkészi be, nem az ő szemével láttatja a teret, a szereplőket. Most már ő lett a látvány tárgya, üldözőinek áldozata, amit a kabátján fehérű M is egyértelművé tesz. Tehát a hasonló szituációk, képi motívumok, stílári megoldások ismétlése és variációja érzékelteti a történekek, helyzetek alakulásának bizonytalanságát, kiszámíthatatlanságát, melyet a hűsűk pozíciójának változása, átrendezűdése is szemléltet, megerűsít. Ez utűbbi is megfigyelhető a példának hozott három képsorban, illetve epizódban. Elsie meggyilkolása előtt és során Beckert fűlénye áldozatával szemben egyértelmű. A másodík szekvenciában ennek a fűlényes pozíciónak a megrendűlését láthatjuk, a harmadíkban pedig Beckert kiszolgáltatottságát üldűzőinek.

Idűzzűnk el még a harmadík helyzetnél a feszűltűségkeltés szempontjából. Ez a rész mindamelletű, hogy megismétli az előző kettű szituáciűt (gyermekek elcsábítása), a kiszámíthatatlan történekekűből keletkező feszűltűséget még jobban koncentrálja és fokozza, mint a másodík. Mégpedig úgy, hogy az előző kettű motívumait, eseményeit, képi megoldásait is egyesíti és variálja. A helyzet azonosságáról már volt szű. Az első esetben a gyerekgyilkosság tényével szembesűlűnk, a másodíkban a gyilkos kudarccl végűzűdű akciójával, a harmadíkban viszont a megzavart csábítási kísérlet kudarca sem egyértelmű. Itű lesz lényeges szerepe az első epizódbűl ismert képi megoldásnak, ami a másodíkűl hiányzik. Elsie meggyilkolását a hozzátartozű tárgyak funkciűtlan magánya jelzi, amit Lang a rűluk készűlt statikus közeli képekkel is kiemel. Ezek a közeli elszigetelik a tárgyakat a kameramozgással ábrázolt emberi cselekvésektűl. A harmadík epizódban is

megfigyelhetjük a történetek ábrázolásának ezt a módszerét, csak hogy az első fordítottjaként. Itt a gyilkos ejti ki kezéből a kését a Heinrich-hal történt ütközés után. Lang kitartja az aszfalton heverő kés közelijét, pillanatnyi gazdátlanságát hangsúlyozva egy statikus kompozícióval, mely elszigeteli a tárgyat tulajdonosától. Ez egyrészt már előkészíti a gyilkos lefegyverzését, elfogását, másrészt ennek sikerét kétségessé teszi, mikor a kislány lehajol a késért, és visszaadja a meglepett, riadt Beckertnek. A gyilkolásra alkalmas eszköz újra visszanyerheti funkcióját „visszatérésével” a cselekménybe. De melyiket teljesíti vele Beckert? Folytatja a narancshámozást vagy ölni fog vele? Ráadásul a kislány udvarias gesztusával újra védtelenné vált, öntudatlanul kiszolgáltatotta magát gyilkosának. Milyen irányt vesz innentől a cselekmény? Mi fog bekövetkezni: újra egy gyilkosság vagy a gengsztereknek sikerül elfogni Beckert? Lang az ismétlésen és a variáción alapuló technikájával a történetek bizonytalanságából és kiszámíthatatlanságából származó feszültség drámaiságát élezi ki, mintsem feloldásának lehetőségét mutatná meg.

8.8 A bűn struktúrája

A bizonytalanság állapotát nemcsak a szerkezet és a fordulatok viszonya érzékelteti, hanem a filmbeli figurák pozíciójának változása is. Már a kameramozgások és a stílus elemzése során volt szó arról, hogy miként idegeníti el Lang a különböző, személyes nézőpontokat hőseitől, s hogyan fosztja meg a nézőt az érzelmi azonosulás lehetőségétől. Hasonló „játékot” űz a nézővel a kiszolgáltatottság helyzetének variálásával. „Miközben a háló a gyilkos körül egyre szorosabbra húzódik, a részvét érzése növekszik vele kapcsolatban, sőt a szimpátia is... Nem él, mélyen bennünk gyökerezve, a félelem, hogy bizonyos helyzetekben közülünk akárki gyilkos lehetne?” (Idézi Langot Töteberg, 2005, 70.o.) A rendező szavai a főhős bizonytalan státuszát, a figurájához fűződő nézői viszony átalakulását hangsúlyozzák a cselekmény során. A film elején még Beckert tűnik az igazi, veszélyes szörnyetegnek, a totális fenyegetettség megtestesítőjének. A cselekmény kibontakozásával azonban, ahogy megismerjük a főhős alvilági üldözőit, céljaikat és módszereiket, úgy kerül fokozatosan az áldozat helyzetébe. S a folyamatosan átértékelődő státuszok, szerepek a néző elbizonytalanításán keresztül a szilárdnak, stabilnak hitt értékrend, világ- és emberszemlélet válságáról, kérdésességéről vallanak. Lang ezt főleg a bűn fogalmának viszonylagosságán és meghatározhatatlanságán keresztül ábrázolja. Ahogy megismerjük a film hőseit, szembesülünk a helyzetükkel, egyre határozottabb lesz a kérdés: ki az igazi bűnös?

A várost rettegettségben tartó gyilkos figuráját megismerjük már a film elején. Vétke és felelőssége is egyértelmű a gyilkosságok elkövetésében. Csakhogy az identitásválságot jelző patológiás betegsége miatt nem egyértelmű, hogy kit tekintünk igazi bűnösnek: Beckert, a jelentéktelennek tűnő kispolgárt vagy másik énjét, a benne szunnyadó szörnyeget, akinek Beckert személyisége az álarca.

Lang a meg hasonlítás problémáját nem redukálja le individuális élményre, hanem kiterjeszti az egész társadalomra. Az egyéni válsághelyzet sajátosságait a film előrehaladásával általános egzisztenciális és strukturális élménnyé fokozza. Ennek egyik leglátványosabb stilisztikai formáját Lang vágástechnikája valósítja meg. A bűnszövetkezet képviselői és a rendőrnnyomozók ugyanabban az éjszakai időpontban, csak más helyszínen tanácskoznak arról, hogy hogyan fogják el a gyilkost. Mikor egyre élénkül a beszélgetés mindkét oldalon és záporoznak az ötletek, Lang úgy váltakoztatja a helyszíneket, úgy vágja egymás után a felszólalókat – egyszer egy rendőrt, majd egy gengsztert – mintha átbeszelnének egymáshoz, szinte lebontja a térbeli válaszfalat, egymásba csúsztatja a két világot. A vágás ötletessége miatt a néző itt is, akárcsak a kameramozgásoknál, elveszti a viszonyítási pontot, s egy idő után nem tudja, hogy ki kivel van, ki melyik oldalhoz tartozik. S ebben a szekvenciában a párhuzamos szerkesztés mellett nemcsak az a fontos, hogy a két tábornak közös a célja, hasonlóak az erőviszonyaik, hanem a látványvilágban a törvényes és törvénytelen, jó és rossz határai eltűnnek. S ha ezek az értékek nem különíthetők el egymástól, illetve képviselőik, megtestesítőik kölcsönösen egymás szerepét, maszkját is magukra ölthetik, akkor:

- a) a bűnös szerepe kérdésessé válik,
- b) az elvileg ellentétes erők képviselői pedig egymás tükörképei lesznek.

A tükörökkel, mint képi motívumokkal már foglalkoztunk a film stílusának elemzésénél. Most a filmben látható egzisztenciális helyzet szimbólumaként kezeljük, mely a meg hasonlítást jelzi a személyes és társadalmi viszonyokban. A meg hasonlításoknak egy olyan rendszerét teremti meg Lang vágástechnikája és a párhuzamos montázs az *M.*-ben, ahol a tükörkép és az eredetije nem azonos, de nem is függetleníthetők egymástól. Így a kölcsönös kiszolgáltatottságnak egy olyan hálózata alakul ki, melyben kizárólagos hatalma egyik félnek sincs a másik felett, viszont maradéktalanul egyik sem tudja kontrollálni a másikat, csupán a látszatok uralta, a meg hasonlítás válságából születő determinációk sorozatát hozza létre. Hogyha a filozófiai (igaz-hamis), erkölcsi (jó-rossz),

jogi (törvényes-törvénytelen), társadalmi (legális-illegális), individuális (a személyiség identitása és integritása) értékek elvesztik érvényességüket, akkor a gyilkos kézre kerítése pusztán hatalmi kérdés lenne? Csakhogy a fentebb vázolt válsághelyzetben a hatalom is látszat. Ezt pontosan jelzik a véletlenek a már említett kulcsfontosságú fordulatoknál, másrészt egy konkrét helyzetet hosszú távon uralni sem az alvilág, sem a rendőrség nem tud. A hatalmi előny és fölény időlegessége, átmenetisége pontosan kifejezi azt a bizonytalanságot, melyben a hatalmi csoportok bizonyos fokú önálló cselekvésre képesek, de kizárólagos hatalmuk nincs az események irányításában, befolyásolásában. Lang filmje ennek a válsághelyzetnek a fenyegető „következményeit, sajátosságát ábrázolja”.

Hans Beckert a cselekmény előrehaladásával nemcsak gyilkos ösztöneinek, hanem az őt üldöző rendőröknek és gengsztereknek is kiszolgáltatott. Beckert „láthatatlansága”, azonosíthatatlansága miatt egyre félelmetesebb és fenyegetőbb karaktert ölt a társadalom számára. Hiába a körütekintő, aprólékos és megfeszített rendőri munka, Beckert utolérhetetlen marad. Ráadásul a szigorodó, sűrűsödő rendőrségi razziák az alvilági tevékenységeket is veszélyeztetik a bűnszövetkezetek törvénytelen tetteinek eredményességét. Beckert így mind a legális, mind az illegális társadalmi szférának közös ellensége lesz. S ez a helyzet arra kényszeríti a bűnözőket, hogy a rendőrségtől függetlenül ők is üldözzék, majd megsemmisítsék a gyerekgyilkost. Ami igazán hangsúlyosan kirajzolódik ebben a szituációban, hogy az alvilág határozottan elutasítja az együttműködést a rendőrséggel. Réz András a kalandfilmek és a tudományos-fantasztikus filmek struktúrájáról szóló tanulmányában a veszélyhelyzetek által kikényszerített társadalmi összefogás rendszerét elemzi. Réz elmélete szerint, ha a normális világot fenyegető veszély minél ismeretlenebb, idegenebb világokból érkezik, úgy lépnek szövetségre a korábban egymással szembenálló társadalmi rétegek, csoportok, hogy közösen védjék meg világukat, önmagukat a pusztító erőkkel szemben. Modelljében a normálishoz legközelebb a szokatlan helyezkedik el, azt követi a rendkívüli rétege, ezt múlja felül a deviáns, nála veszélyesebb a patológikus fenyegetettség, aminek hatóerejét a démoni múlja felül. „A „szabályos” felszippantja a „szokatlant”, a „rendkívülit” és a „deviánst” mintegy szövetségre lép ezekkel, hogy a fenyegetőbb ellenséggel leszámolhasson. A fenyegetés ugyanis annál nagyobb, minél kijebb kerülünk a rétegszerkezetben. A „szabályosnak” ez az expanziója stratégiai jelentőségű: egyrészt biztosítja az erők koncentrációját, másrészt pedig a frontvonal előretolásával a „normális” megmaradhat valamiféle védett „háterszágnak”. [Réz,1981, 278.o.] E kalandfilm- logika

alapján a normális összefog a deviánssal a patológikus ellen, ha a patológikus fenyegeti világát. Ez az *M.* alaphelyzete. Fritz Lang filmjében ez a rendszer ott sérül, hogy a normális társadalom számára az igazi veszélyt nem az aktivizálódó deviáns (szervezett alvilág) jelenti, hanem a beteges (a meghasonlott Beckert). Lang azzal, hogy visszájára fordítja a kalandfilm logikáját, komoly problémára irányítja a figyelmet a társadalmi normákkal, értékrenddel és az individuum társadalmi szerepével, helyzetével kapcsolatban. Ha Réz modellje alapján végiggondoljuk a filmbeli viszonyokat, akkor az alvilág és a rendőrség összefogása, átmeneti szövetsége azt jelezne, hogy az alvilág bűnei bizonyos szempontból megbocsáthatók, és romlottságuk, emberi gyengeségeik, tévedéseik, ballépéseik ellenére is képesek az áldozatra a legális társadalmi rend megvédése érdekében. Vagyis bizonyos erkölcsi méltóság tulajdonítható lenne nekik, megpillanthatnánk a bennük lakozó jót, amivel rokonszenvezhetünk (a *Dr. Mabuse testamentumában* ezt képviseli Kent figurája). Ezzel viszont azt sugallná a film, hogy léteznek vitathatatlan, szilárd morális, emberi értékek, melyek a rossz körülmények, a vétkek, a társadalmi deviancia ellenére is kikezddhetetlenek és érvényesülhetnek. De Lang műve pont az ellenkezőjét hangsúlyozza a két világ összefogásának mellőzésével, ami a jogi, erkölcsi, emberi értékek és normák érvénytelenségét érzékelteti. *M.* bűntettei ellen az alvilágnak nem morális, lelkiismereti stb. kifogása van, hanem pragmatikus: akadályozzák a tudatosan kitervelt bűncselekmények kivitelezését. Számukra a jogtiprás és a bűn az elfogadott norma. Vagyis *M.* valódi bűne a szemükben elsősorban nem a gyerekgyilkosság, hanem a betegségéből, paranoiából következő kiszámíthatatlanság, mellyel megghiúsítja a bűnszövetkezetek működését, mivel rájuk tereli a rendőrség figyelmét. *M.* meghasonlása, beteges ösztöne diktálta gyilkosságai tökéletes ellentétei az alvilági módszereknek, melyek a teljes áttekinthetőséget, kiszámíthatóságot és az ellenőrizhető cselekvések funkcionalitását teszik követelménnyé, egyszóval a személyiség alárendelését, redukálását a társadalmi rendszer és hierarchia által előírt szerepnek. Beckert gyilkos hajlamai, torz, meghasonlott személyisége pontosan azt jelzi, hogy a társadalmi elvárás, szerep és a személyes, egyéni vágyak konfliktusba kerültek, s a társadalom a maga funkcionalitásra alapozott értékrendjével, mechanizmusával megfosztja az egyént vágyainak, érzelmeinek kiteljesedésétől.

Lang a rendőrséget és az alvilágot is jól szervezett, hierarchikusan felépített rendszernek ábrázolja. Mindkettőnek eredményesnek tűnő stratégiája van arra, hogy a gyilkost leleplezze. Mindkét szervezetben megvan minden figurának a pontos, kijelölt

feladata, melynek elvégzésével a szervezet működőképességét segíti. Különösen akkor szembetűnő az egyén alárendeltsége a funkcióteljesítésnek, mikor a személyes becsvágy felülkerekedik a feladatvégzés elsődlegességén és ez veszélyeztetheti az akció sikerét. Ilyen annak az alacsony, fontoskodó gengszternek a dicsekvése, aki megtalálta M.-t a padláson. Miközben társának újságolja az irodaház portáján a hírt, az ártalmatlannak hitt éjjeliőr riasztja a rendőrséget. Hasonló perfekcionizmust figyelhetünk meg a rendőrök tevékenységében is. Lohmann egy jegyzőkönyvet néz át az egyik epizódban, és a szöveg gondos tanulmányozása közben egy helyesírási hibára bukkan, majd szitkozódva kijavítja.⁸ Ugyanezt az alaposságot és következetesen szigorú pontosságot, módszerességet figyelhetjük meg a nyomozati munkák szemléltetésekor. Ez jellemzi a gengszterek munkáját is, amit a besúgói hálózat kiépítésénél, az irodaházi betörés olajozott, józanul kalkulált végrehajtásánál láthatunk. Mindkét szféra tevékenységében elsődleges szerepe van a hierarchiában, a szervezet rendjében betöltött szerepnek, feladatnak. Az egyén számára a legfontosabb kötelesség ennek a rendszernek a működtetése, melyet a ráosztott szereppel való azonosulással tud hibátlanul teljesíteni.

S ez a funkcionalitás nemcsak a legális és illegális társadalmi szervezetek működésében figyelhető meg, hanem a film szerkezeti felépítésében is. A film pontosan, arányosan kidolgozott struktúrájáról és a véletlenek kapcsolatáról már volt szó az elemzésben. Ha csak a film szerkezetét nézzük, akkor a célirányosság elve érvényesül. Minden akció, cselekvés a gyilkos üldözése körül forog, valamint a tükörszerkezet és a hasonmás effektus miatt felerősödő megfelelések a különböző szférák, a két szembenálló, látszólag ellentétes világok között egy olyan tökéletes filmstruktúrát hoz létre, melynek mechanizmusa, mindenható logikájának uralma az események fölött felszippanjtja, bedarálja az egyént, kíméletlenül felőröl minden emberit. Ez a fajta látásmód előző filmjeiben sem volt idegen Langtól, sőt az *M.* azok szerves folytatása, csak az *M.*-ben lesz ez az alapélmény először a film szerkezetének tökéletes kidolgozottságában megfigyelhető. Az egyén fölé hatalmasodó, számára átláthatatlan rendet a *Nibelungokban* a feudális hatalom, a *Metropolisban* a gép és a technika mindenhatósága jelképezte, aminek stilisztikai kifejezője az ornamentika és a díszletek monumentalitása volt. Ezekben a

⁸ Kracauer pontos észrevétele Lang felügyelő figuráival kapcsolatban (Wenk- *Dr Mabuse, a játékos*; Lohmann- *M., Dr Mabuse végrendelete*) hogy a nyomozók nem képviselnek semmilyen erkölcsi méltóságot [Kracauer, 1991, 76.o. és 216.o.] Lohmann ugyan a törvény képviselője, de ami munkáját, tevékenységét felfogását rokonítja az alvilággal, hogy a bűnüldözéssel elsősorban ő sem a világ erkölcsi rendjét akarja helyreállítani, ahogy Kracauer is hangsúlyozza, hanem a társadalom zavartalan életét és működését segíteni. Épp olyan pragmatikus okokból üldözi a bűnöst, mint az alvilág.

filmekben a díszletek egyeduralma statikus kompozíciók többségét eredményezte, s így a láthatóvá tett társadalmi, hatalmi struktúráknak megmerevedett állapotszerűséget, a kikezdetlenség látszatát kölcsönözte. Az *M.* ezzel szemben csupa mozgás, dinamikus előrehaladás, minden a cselekvések célszerűségéről és hatékonyságáról szól, a feladatvégrehajtás eredményessége a folyamatosan újrendeződő, a körülményekhez állandóan alkalmazkodó magatartás- és cselekvésmódoktól függ. Éppen ezért fontos az alkalmazkodással együtt az alakváltoztatás, az álcázás, vagyis a maszk előtérbe kerülése. S ez indokolja az álruhák sűrű használatát a megtévesztés érdekében, a koldusok szervezetének felhasználását kémkedésre egészen a rendőrségi manipuláció bevetéséig. A szerepeknek, a tudatosan alkalmazott identitásváltásoknak és a rejtőzködés rafinált változatainak olyan gyakorlata és mechanizmusa alakul ki, melyben az egyén már nem több mint a körülmények és az adott feladatok diktálta cselekvési funkciók végrehajtásának eszköze. *M.* bűne éppen az, hogy kiszámíthatatlan, beteg ösztöneivel, meghasonlott énjével veszélyezteti a funkcionalitásra alapozott társadalom működését.

Beckert paranoiája, identitásválsága valószínűleg abból az ellentétből fakad, hogy a társadalmi szerep elégtelen a személyes, egyéni vágyak realizálásához, s mivel az utóbbit képtelen elfojtani, leküzdeni magában, ezért torz és pusztító formában tör elő belőle a gyerekgyilkosságok pillanatában. S ebből a szempontból Beckert nemcsak azért áldozat, mert egyre inkább magára marad és kilátástalanná válik a helyzete a film végére a krimi, a cselekmény logikája szerint, hanem főleg azért is, mert olyan társadalomba képtelen asszimilálódni, mely az individuális igényeket, vágyakat lényegtelennek minősíti, az egyént pusztán a társadalmi szerepek hordozójává fokozza le, s az ettől való eltérést kíméletlenül bünteti. Frieda Grafe írja Beckertről: „(...) vágyai és nemi hajlamai üzik, melyeket a társadalom működőképességének fenntartása érdekében nem tűrhet.”[Grafe,2003,33-34.o.] A társadalmi funkcionalitás abszolutizálása miatt megtagadott, az individuumtól elidegenített emberi nyilatkozik meg embertelen, torz módon Beckert tetteiben. Noha nem szimpatizálunk Beckerttel, de ebből a perspektívából ugyancsak kérdéses lesz, hogy ki a bűnös. A társadalom, aki a maga hibátlan működéséért feláldozza az emberit, az individuálist? Vagy az egyén, aki egyszerre képtelen elviselni, megtagadni önmagát, s akit korlátoz a számára kijelölt szűk társadalmi mozgástér és szerep, amivel azonosulni nem tud, s ez elemberteleníti és bűnbe hajszolja?

A film végén a gengszterek törvényszéke ezt a kérdést élezi ki. A bűnözők bírósági színjátéka megcsúfolása annak a jogrendszernek, ami őket is sújtja törvénysértő tetteik miatt. Ami lényeges ennél a jelenetnél és a bűnözők magatartásában, hogy nem akarják a társadalmi hatalmat birtokolni, nem akarnak életformát váltani, nincs igényük a tisztességes polgári életre. A párhuzamos szerkesztés és a műfaji klisé, szabályrendszer megszegésének elemzésénél hangsúlyoztuk, hogy a bűnözők érdeke pragmatikus: vissza akarják szerezni azt a mozgásteret a törvénysértésben, amit a gyilkos tevékenysége elvett tőlük. Ebből a szempontból nem is annyira a jogi normák semmibe vétele az elsődleges. Sokkal inkább azt a társadalmi gyakorlatot, elvárást látjuk működésében kiteljesedni, amit már az új üldözési módszerek kidolgozásánál is láthattunk a rendőrség és az alvilág tevékenységénél, szervezeti rendjénél: a vágyait, ösztöneit uralni képtelen, s ezért a társadalmi szerep elvárásainak megfelelni nem tudó, ellenőrizhető cselekvésre alkalmatlan egyén szándékos likvidálását. A jog ennek csupán törvényes látszatot és keretet kölcsönöz. Ebből a szempontból nincs különbség a bűnözők és a legális társadalom rendje között. Vélhetően a törvényes bíróság is halálra ítéli Beckert bűneiért és kivégzik, ahogy ezt a bíró és a gyászoló anyák szavai sejtetik a záró képeken. Nem arról van szó, hogy Lang egyenlőségjelet tesz az alvilág és a jogállam közé, hanem az utóbbi rendjének sérülékenységét, labilitását domborítja ki a válsághelyzetten keresztül. Arról sincs szó, hogy a gengszterek hatalma veszélyeztetné a törvényes rendet. Már láthattuk, hogy ők a korábbi mozgásterüket szeretnék visszaszerezni a bűnözéshez az adott társadalomban. Szervezeti egységük erősítése csak reakció, védekezési manőver a fokozott rendőri akciókra. Lang egy mélyebb problémára irányítja a figyelmet az ő viszonyukon és a gyilkossal kapcsolatos magatartásukon keresztül. Az ábrázolásban itt lesz megint fontos szerepe a belső párhuzamoknak. A film elején Lang a nyomozati munkánál, a várost uraló félelem légkörének megrajzolásánál egy zsebtolvaj tetten érése után a tisztos polgárokból kitörő vad agressziót és abból születő lincselést mutatja, amit a gyilkosnak vélt zsebmetsző ellen követnek el. A sörözőben az egymást vádló kispolgárok dühét váltakozó, szemből fényképezett arcok premier plánjai érzékeltetik, akár csak a sapka színén vitatkozó tanúk „vitáját” a nyomozó előtt. A film vége felé, a gengszterek bíróságán összesereglett alvilági alakok arcán is az erőszakos indulat lesz úrrá a gyilkos megbüntetésére készülve, s ugyanúgy szemből fényképezett közelik gyors váltakozása fejezi ki a tömeget uraló bosszúvágyat, erőszakos érzelmeket, mint a kispolgárok esetében. És itt a tisztos polgári és a deviáns alvilági figurák lélek- és személyiségrajza összeér, a kör bezárul. Ugyanis nyilvánvaló lesz, hogy a gyilkos ösztönök embertelensége nem csak az üldözött

gyerekgyilkos sajátja, hanem a társadalom látszólag öntudatos, józan tagjaié is. A bizonytalanság, a kiszolgáltatottság és a fenyegetettség kiváltotta helyzetek mindenből előhívják a pusztító, gyilkos reakciókat. „Dein Mörder sieht dich an. (A gyilkosod figyel téged)” – olvasható a film korabeli reklámfotóin. A fenyegető szörnyeteg ott lapul mindenki, amit a társadalmi szerepek álarcai lepleznek, de megsemmisíteni vagy megszelídíteni képtelenek. Lang nagyszerűsége, hogy az általános társadalmi helyzetnek ezt a belső, emberi összetevőjét megmutatja. Olyan állapotra növeli a társadalmi válsághelyzetet, mellyel szemben tehetetlenek az egyének. Ami egyben azt is sejteti, hogy a társadalom jogi, erkölcsi stb. normái nem tudják megfékezni a fenyegetettség miatt aktivizálódó társadalmi és személyes agressziót.⁹ Az *M.*-ben egy olyan társadalom képe bontakozik ki, melynek struktúrája az egyéni vágyakat, cselekvést alárendeli a társadalmi szerep elvárásainak, másfelől viszont- paradox módon- a szabályozásra, ellenőrzésre épülő rendje nem garantálja az egyén biztonságát. Így a különböző társadalmi szerepekben az egyén nem önmagát találja meg, hanem saját torzképével szembesül, védtelenségét éli meg a saját és mások embertelen megnyilatkozásaival szemben. A gyilkos tettei, figurája ebből a perspektívából a katalizátor szerepét tölti be: tettei felerősítik azokat a folyamatokat, melyek felszínre hozzák, megmutatják a modern polgári társadalom egészét jellemző válság személyes és közösségi vetületét.

Lang filmjének érdemei nemcsak abban mutatkoznak meg, hogy nem ítélkezik egyik fél felett sem, hanem ahelyett, hogy kiélezné egyén és társadalom közt az ellentétet, a személyes és a társadalmi meg hasonlítás ábrázolásán keresztül a szereplőket egymás tükörképeivé avatja, s így egy általános válsághelyzet különböző, de egymástól nem függetleníthető megtestesítőiként jelennek meg.

8.9 Reflexiók új stílusban

A stílusváltás Lang pályafutásán az alkotói reflexió sajátos jegyeinek a változását is magával hozta.

Röviden tekintsük át Lang rendezői reflexióinak jellegzetességét az *M.*-ig. Előző filmjeiben egy-egy fontos képi megoldás, aminek stilizációja elütött markánsan a film

⁹ A fasizmus majd ezeket az emóciókat fogja uniformizálni, intézményesíteni, faji és nacionalista egységbe tömöríteni és a diktatórikus hatalmi törekvések szolgálatába állítani. Lang nem mutat irányt efelé, „csak” a válsághelyzet összetevőit, csapdáit, fenyegető veszélyeit ábrázolja.

látványvilágától, utalt a mozgókép sajátosságaira, természetére (pl.: az arab karaván megjelenése a nézők között (*Dr. Mabuse, a játékos*), a Sólyomálom (*Nibelungok*), Gép-Maria megalkotása (*Metropolis*), az úrhajó bemutatása (*Asszony a Holdon*). A filmalkotásokon belüli viszonylagos önállóságukkal a reflexív hangsúlyokat emelték ki a film filmben epizódok, illetve részben a trükkök. Az *M*-ben ezt a típusú markáns, szekvenciális elkülönülést nem figyelhetjük meg. Kivéve talán az expozíciót, Elsie meggyilkolását. Ez a rész kiindulópontja és sűrítése a film későbbi narratív, szerkezeti, stílári megoldásainak. A narratív folyamatba és szerkezetbe ágyazottan hordozza a film reflexív sajátosságait. Ugyanez a helyzet a kameramozgással is. Ami új Lang korábbi reflexív magatartásához képest a kameramozgás megjelenésével, hogy a forma szerves részévé és a film egészében folyamatosan ismétlődő mozzanattá teszi a valóságtól való elidegenítést. Nem egy-egy meghökkentő részlet hívja fel erre a figyelmet, hanem a kameramozgással abszolutizálja és a modern nagyvárosi élet mindennapi, állandó, a néző számára pedig a stílus eleven tapasztalatává avatja a vizuális jelekkel, formai megoldásokkal produkált látszatok élményét. Ennek jelentéseit már szintén elemeztük a félelem és kiszolgáltatottság helyzetein keresztül. Ami viszont a reflexió szempontjából előtérbe kerül a kameramozgás látványformáló szerepében, hogy a mozgó kép a tárgy vagy a figura látványa nélkül is képes annak illúzióját megteremteni. Vagyis Lang a kameramozgás szerepének előtérbe helyezésével virtualizálja azt a valóságot, ami a filmképen megjelenik, s ami elvileg a mozgóképi leképezés tárgya, és amiről nem pontosabb képet kapunk, hanem egyre megfoghatatlanabb, elvont karaktert ölt ebben a típusú képi megjelenítésben. Beckert befut egy irodaházba üldözői elől. A kamera a hátára tapad és követi mozgását. Elsőre azt hisszük, üldözői szemszögéből látjuk a gyilkost, ahogy futnak utána. Később, miután Lang vág, látjuk totálban a bejáratnál összetalálkozó három üldözőt a gyilkos nézőpontjából. Nem az ő szemükkel láttuk Beckert menekülését. Egészen eddig a pillanatig azt hittük, az a látszat keletkezett, hogy az ő tekintetükön keresztül láttuk a történeteket, holott nem. A látványnak ez a mozgalmassága, másrészt a nézőpontok illúziójának megteremtése, virtualizálása és elidegenítése a szereplőktől a fenyegetettség állandóságának, mindenütt jelenvalóságának élményét tudatosítja. A kameramozgásokkal megalkotott képsoroknál a kompozíció kereteinek folyamatos változtatásával a látszatoknak egy olyan hálózata, szövevénye keletkezik így, melynek kontúrjai meghatározhatatlanok, viszont szélesedő hatókörei felemésztenek mindent, amit valóságosnak hiszünk a mozgóképi megjelenítés során.

8.10 Kép, geometria és reflexió

Az *M.* is ugyanazt az alkotói reflexiót variálja a filmképpel kapcsolatban, amit *A fáradt halál* óta, csak más stíláris eszközökkel. Nevezetesen arról a problémáról van szó, hogy a filmkép egyszerre képes megidézni a valóság illúzióját, látszatát és egyúttal annak nyomait eltüntetni és a leképezett modell látványát tisztán absztrakt formák kompozíciójává redukálni. A *Metropolisig* bezárólag ezt az alkotói szemléletet a monumentális kompozíciók, a stilizált téralkotás, a geometrikus ornamentika tükrözte. Az *M.*-ben ennek helyét átveszi a kameramozgásra és a statikus beállítások váltakozására épülő szerkesztés- és komponálásmód. Ahol a folyamatosság élményét biztosító, a szereplők mozgását követő mozgalmassabb képsorok a valóságillúzió megteremtését szolgálják, a tárgyak élettelen kompozícióba dermedése pedig ennek a mozgásban megjelenő élet- és valóságillúzióknak a visszavételét, felszámolását jelzik. Az élet elevenségét leváltja a kép élettelen tárgyiassága, mértani formákká redukálódó látványa. Ami különbség és határozottan eltér a korábbi filmek reflexióitól az *M.*-ben, hogy Lang a leképezett valóság elemeit nem szervezi absztrakt mintázatokká a kompozíció egy pontján, nem viszi el olyan végletesen ornamentikus irányba, mint a *Nibelungokban* vagy a *Metropolisban*. Az *M.*-ben a tárgyak közelijeiben vagy bizonyos mozgásformákban rejlő absztrakt látványosság lehetőségét nagyítja fel.

A filmben látható terekben, tárgyakban felerősített mértani formák szabályos vonalvezetése képez kontrasztot a környezet rendezetlenségével. A rendőrségi rajtaütés után a kocsmában egy kör alakú asztalt látunk, rajta kiömlött ital, egy söröskorsó, körülötte felborított székek. A kompozíció középpontjában a kör alakú asztal áll, s szabályos formájával ellenpontozza a helyiségben uralkodó rendetlenséget. Viszont pont ez a geometrikus középpont emeli ki a környezet kaotikusságát.

Az ezt követő epizódban a fogason függő kabátok mögött rejtőző bűnöző megpróbál a pincehelyiség ablakán keresztül elmenekülni a razziázó rendőrök elől. Gyors mozgása abbamarad, miután megpillantja a rácson álló rendőrt. Az ablak finom ívű kiképzése, perspektivikus rövidülése, a rácson szabályos párhuzama a rendőr alakjára irányítják a figyelmet, ami kétségtelenné teszi a menekülés reménytelenségét. Itt a geometrikus motívumok túlsúlya a rendőrség fölényét jelzi az alvilággal szemben.

Az előbb említett példáknak egy árnyaltabb változata a kör formájú nagyítók használata, melyek a képen belül képeket, azaz a látható felszíne mögött újabb, markánsabb látványt hoznak létre. Korábbi filmjeiben ezt a hatást az áttűnések és az íriszblende használata produkálta, az *M.*-ben viszont cselekménybe ágyazottan jelenik meg. Mindig látjuk, tudjuk, hogy melyik szereplő kezében van az optikai eszköz a nyomok elemzése során. Ezek a megoldások is ugyanazt az élményt tudatosítják, mint a svenekkel, kameramozgásokkal feltérképezett terek: a látható látszat jellegét hangsúlyozzák és a mozgóképpel megjelenő látszatrealitások sorozatára, abszolutizálására irányítják a figyelmet. S ennek következménye nem egy pontosabb, differenciáltabb valóságkép kialakítása, megismerése, hanem annak ellenkezője: elidegenítés a realitás érzéki közvetlenségétől, mígnem a filmkép végképp elveszti eredeti modelljének nyomait és absztrakt formák kompozíciójává, ornamentikájává üresedik. Ahogy már jeleztem az *M.* kapcsán, ebben a filmjében Lang nem viszi el ezt a reflexív problémát olyan szélsőséges formáig, mikor az absztrakt ornamentika látványosan uralja a képeket, felszámolva a valóságillúziót. (lásd: *Nibelungok*, *Metropolis*). Az *M.*-ben ennek lehetőségeit villantja meg, amit a film folyamán állandóan felbukkanó geometrikus motívumok is tudatosítanak. A leggyakrabban előforduló és a film egészen végighúzódó geometrikus motívum a körforma. Először a nyitóképen felülről látjuk a gyerekeket kör alakba állni a kiszámolónál. Később, a rendőrségi munka szemléltetésénél a nagyító kör formája lesz fontos motívum a nyomok, bűnjelek kutatásánál. Egy másik epizódban a vaknak álcázott koldus kerek szemüvege mögül pillant egy szülő és gyereke után. A térképen bekarikázott helyek a rendőri munka helyszíneit jelölik. A szervezkedő gengszterek az éjszakai tanácskozáson kör alakú asztalnál foglalnak helyet. Mikor a bűnözők felfedezik Beckert a padláson, az egyik betörő kör alakú kulcstartón keresi a megfelelő álkulcsot.

A felsorolt példák közös jellemzője, hogy mindegyik valamilyen csapdahelyzethez vagy a kiszolgáltatottsághoz kötődik. A kör szimbolikája az *M.*-ben a fenyegetettség tartósságát, feloldhatatlanságát fejezi ki. Jól példázza ezt Franznak, a betörőnek a helyzete. Az irodaházi akció során kör alakú lyukat fúr az egyik mennyezetbe, hogy az alsó irodákat átkutassák. Ekkor a kör Beckert kiszolgáltatottságára utal. Mikor a gyilkost elfogták társai, menekülés közben megfélemeznek róla, s ott felejtik az épületben. A megérkező rendőrök körbeállják a furatot, ami a megváltozott erőviszony után a bűnöző csapdába kerülését fejezi ki.

A filmben megjelenő geometrikus, absztrakt motívumok művészet és valóság kérdését is érintik, összefüggésben a mozgás és a mozdulatlanság kettősségére épített komponálásmóddal. A tárgyak közelképei vagy a geometrikus képi elemek akkor nyernek jelentőséget a filmben, amikor a szereplők aktivitása átmenetileg vagy végleg holtpontra jut. A filmbeli figurák hősök látványa helyett a tárgyi világ képei jelennek meg felerősítve a formájukban megfigyelhető geometrikus vagy absztrakt alakzatot. Ilyen Elsie meggyilkolásakor látható tányér kör alakja lakásukban vagy a külsőben a villanyvezetékek képet átszelő átlós kiegyensúlyozatlansága, a Beckert kezéből kihullott kés közelije a járdán vagy a Heinrich tenyerére rajzolt M betű. Ezekben a pillanatokban mintha a filmnek az élet történéseit leképező mozgalmassága is megszűnne és átmenetileg zárt, élettelen kompozícióvá dermedne a mozgókép. Lang ezekkel a megoldásaival a művi, stilizált kép fölényét érzékelteti a valóság felett. A tenyérre rajzolt M közelijénél még egy filmjében sem mutatta meg ilyen tömörséggel a filmkép kettős természetét. Egyrészt leképezheti, megidézheti a valóság látszatát a maga érzéki közvetlenségében (Heinrich keze), másrészt a látvány absztrakt jellé, formává is stilizálódhat (M. betű). Ez a filmképről vallott rendezői elképzelés magyarázza az absztrakt motívumok jelenlétét a film egészében. Egy olyan tér- és világszemlélet megjelenéséről van szó, mely a drámai hatást nem pusztán egy bizonyos típusú élményanyag vagy műfaj mozgóképi feldolgozásából, megelevenítéséből eredezteti, hanem a filmképnek a természetéből, sajátosságából. Amit látunk, az nem egyszerűen a valóság egy részletének leképezése. Lang az *M*-ben, akárcsak előző filmjeiben, a valóságelem eredeti környezetétől való elidegenítését hajtja végre és stiláris eszközzé változtatja. A fentebb említett példák variánsa és ellenpontja, mikor a razzia után a bűnözőktől lefoglalt tárgyakon pásztázik a kamera. Bűnjelek, tárgyak mozdulatlan rendjét mutatja a kameramozgás. A tárgyak láthatósága a képi stilizálás módjától, bizonyos formai megoldásoktól függ. Reflexív szempontból így az *M*-ben a veszélyt a figurák, terek kompozícióba rendezése, képpé stilizálása jelenti. Thomas Elsaessert idézzük ismét: „Lang filmjeiben nem a gonosz uralkodik az élet felett, hanem a művi” [Elsaesser,1999,100.o.] A valóságot fenyegető művi lehetősége nyer teret az *M*. absztrakt, geometrikus képi motívumaiban. Jó néhány szerző az *M*-ben a realizmus megjelenését ünnepelte Lang pályafutásán [lásd pl.: Eisner,1976, 116.o.]. Igaz, hogy a film figurái, helyszínei megidéznek a korabeli Berlin tipikus alakjait, miliőjét, de létjogosultságukat nem abból nyerik, hogy egy korszak vagy társadalmi helyzet képviselői, hanem abból, hogy a mozgóképi kompozíció részei, a látvány elemei. Ezt igazolja, hogy Lang megtartotta a stilizálásban régi eszközét, a képen belüli keretezést. Kirakatok ablakai, tükrök, ajtók keretezik a

szereplők alakját, hangsúlyozva láthatóságukkal együtt képként való megjelenésüket. A bűnözők által bekerített gyilkost látjuk az utcán felülről, totál plánban. Az épületek és az út szabályos mértani vonalai között ponttá zsugorodva látjuk mozogni a szereplőket. A cselekmény adott pontján, lélektani szempontból ez a felső beállítás Beckert elveszettségét, kiszolgáltatottságát fejezi ki. A reflexió oldaláról szemlélve azt jelzi, hogy a film képi megoldásai a hősök cselekvését és környezetét absztrakt formák kompozíciójává is stilizálhatja.

8.11 A félelem hangjai

Az elemzés végén ki kell térnünk a hang felhasználásának jelentésrétegeire is. Eddig azért nem foglalkoztunk vele, mert a képi stílus változásának sajátossága a legfontosabb szempontja a dolgozatnak.

Számos szakkönyv méltatja a hang leleményes felhasználását Lang első hangosfilmjében. A legfontosabb hang effekt a gyilkos füttyörészése. Ha a bűntett elkövetésére készül Beckert, akkor mindig ugyanazt a dallamot füttyüli Grieg *Faust* című operájából. A leginkább és talán legjobban dicsért megoldás a hangátkötés jelensége. [Thompson-Bordwell,2007,225-226.o.] Ennek lényege: az egyik jelenet végén már hallható a következő részt uraló hanghatás, s csak később látjuk az új epizód képeit. Ez a megoldás auditív megfelelője a kamaramozgások szabad áthatolásának a különböző tereken. A dramaturgiai ötletesség mellett fontos ebben a megoldásban az is, hogy a hang szinte akadálytalan terjedése összekapcsolja az epizódokat és a félelmet minden társadalmi osztály és réteg számára alapélménnyé változtatja.

A némafilm korlátozott lehetőségei miatt a fenyegetettséget Lang a képen kívülről érkező mozgással és bizonyos esetekben a drámai fény – árnyék hatással fejezte ki. Ezek a stilizációs eszközök az *M*-ben megmaradnak, de a tömeg mozgását átveszik a hanghatások. Mikor a gyilkost üldözik az éjszakai utcán az alvilági figurák, Beckert bekerítettségét, csapdába ejtését először a különböző irányokból felhangzó, az éjszakai csendbe hasító füttyjelek érzékeltetik. Így sokkal alaktalanabbá, rejtélyesebbé és kísértetiesebbé válik a veszély és a kiszolgáltatottság az üldözött számára.

A hang felhasználásnak van egy reflexív-ironikus módja is a filmben. A gyilkost a filmben egy vak léggömbáros azonosítja, akitől kétszer is vásárolt a kislányoknak, egy

valódi (Elsie Beckmann) és egy potenciális áldozatának. Van valami sokatmondóan különös és ironikus abban, hogy a gengszterek jól szervezett megfigyelő hálózata, valamint a rendőrség körültekintően elemző módszere ellenére végül egy vak leplezi le a gyilkost.

9. Dr Mabuse végrendelete

9.1 A láthatatlan Mabuse

Lang utolsó németországi filmjében Mabuse figurája már nem játszik olyan aktív szerepet, mint az előző filmben. A végrendeletét író, a bűnözés egyetemes megvalósításának tervét örökölni hagyó Mabuse szellemi kisugárzásán keresztül gyakorolja befolyását a történésekre. Ahogy az előző film elemzésénél írtuk: Mabuse örülete, kimenekülése az énből, az azonosítható személyiségből nem jelenti a fenyegető bűn felszámolását, annak lehetősége továbbra is ott lebeg a társadalom felett, csak megtestesülésre, megvalósulásra vár. A második Mabuse – film, a *Testamentum* ebből az alaphelyzetből indul ki. A megszállott, tébolyultnak tűnő elme összefüggéstelen, érthetetlen jegyzeteiből a bűnözés nagyszabású rendszere rajzolódik ki. S ez Baum professzor figurájában, a főbűnözőt gondozó elmeegógyintézet igazgatójában megtalálja csodálóját és a megvalósítás lehetőségét.

Mabuséről valójában az első filmben sem tudjuk meg, hogy kicsoda. Valódi egyénisége mindvégig rejtve marad. A bűnözés mindenhatóságát elérni kívánó hős a sorozatos maszkváltások játékában eltünteteti személyiségét, láthatatlanná válik az identitásváltások során, mígnem figurája a bűn szellemalakjának tűnik, azaz megtestesült médiuma a fenyegetettségnek, a félelemnek. Ezt hangsúlyozza a második Mabuse – film a főbűnöző mániákusan jegyzetelő, néma figurájával, majd halála után torz, démoni kísértetként történő visszatérésével. A filmben gyakran közelképeken látható jegyzetei, írásai ennek a szellemi hatóerőnek és vele együtt az általános fenyegetettségnek a jelenlétét érzékeltetik.

Mabuse szellemalakká transzformálásának van egy lényeges következménye a bűnszervezet irányításában, amit pontosan ért Baum professzor is. A *Dr Mabuse, a játékosban* a főhős személyes kontaktusban volt embereivel. Rajtuk keresztül érvényesítette hatalmát a társadalom felett. Ha büntetni kellett valakit hibájáért, megverte. Ha likvidálni kellett valamelyik emberét, kegyetlenül megtette (Poesch, Cara Carozza). Ott a függőségnek az egyik összetevője az érzelmi kötődések kihasználása volt Mabuse részéről, a másik pedig az egzisztenciális kiszolgáltatottság megszüntetése a bűnözés útján. Ez utóbbi fontos tényező ebben a filmben is a szervezet struktúrájának megteremtésében.

Viszont hiányzik a személyes kontaktus a bandavezérrel és az érzelmi függőség kijátszása. Sokkal személytelenebb és ezzel rejtélyesebb, arctalanabb lett a bűnszervezet irányítása. Ettől igazán félelmetes a bandatagok számára és lesz engedelmességük ösztönzője.

A másik lényeges eleme a szervezet irányításának és manipulálásának a hangtechnikai megsokszorozásával Mabuse láthatatlan jelenlétének megteremtése. Mabuse szerepében tetszelgő, bűnözőit irányító Baum professzort soha nem látják a bűnbanda tagjai. Egy elfüggönyözött szobából küldi utasításait a gengsztereknek vagy telefonon keresztül. Ismeretlen kísértetalakként jelenik meg emberei előtt, aki minden lépésükről tud, mindent átlát, de soha nem lép színre, s aki mindenható vezérként, rettegett szörnyetegként magasodik a társadalom fölé. A hatalmi befolyás megteremtéséhez itt már szükségtelen a személyes jelenlét és függőség kialakítása, elég a technikai apparátus által biztosított és kiszélesített testtelen mindenütt jelenvalóság illúziója. Ez az, amivel igazán eltér Lang az első Mabuse – film bűnszervezetének ábrázolásától. Mert a részlegekre osztott bűnbanda, a hierarchikus felépítés és személytelen kapcsolattartás és irányítás bizonyos módjai már ismerősek az előző Mabuse – filmből, valamint a *Kémekből* és az *M.*-ből.

A cselekményszálak váltakoztatása során alkalmazott párhuzamos montázs Mabuse figurájának rejtélyességét fokozza. A *Dr Mabuse, a játékosban* a jelenet közbeni vágás a másik jelenetben látható főhősre vagy valamelyik emberére egyértelműen jelzi Mabuse hatalmát az események irányításában. Ebben a filmben a zseniális bűnöző figurája egyre láthatatlanabb és már – már misztikus, valóságfeletti karaktert ölt. Ennek egyik legszemléletesebb jele, hogy a film közepénél meghal az elmeógyógyintézetben, de neve folyamatosan felbukkan a bűnesetek kapcsán. A párhuzamos montázs itt nem a hatalmi viszonyok, az irányító elme személyének azonosítását segíti, hanem megfoghatatlanságát, arctalanságát domborítja ki. A paranoiás nyomozó, Hofmeister kiszolgáltatott helyzetében tükörrírással az ablaküvegbe karcolja Mabuse nevét. Az első pillanatban még érthetetlen jeleket később a rendőrök megfejtik, kiolvassák belőle a zseniális bűnöző nevét. Mikor Lohmann Baum professzornál érdeklődik Mabuse iránt, épp tőle tudja meg halálhírét. Ennek ellenére a bűntettek folytatódnak, neve folyamatosan felbukkan a későbbi események során: miután a néző is megbizonyosodott Lohmann-nal együtt a főbűnöző holttestéről, a következő jelenetben Kent egy aznap estére szóló utasítást tart kezében Mabuse aláírásával.

Ugyanezt a titokzatos ellentmondást erősíti egy másik példa a film második feléből. Lohmann a Kramm-gyilkosságban közreműködő sofőrt vallatja. Kiderül bűnössége, de a bűnszervezet főnökét, a gyilkosságra utasítást adó embert nem ismeri. „Most jön a nagy ismeretlen!” – kiabál a sofőrrel Lohmann. Az ezt követő vágás a vízzel elárasztott helyiségben úszkáló bábút mutatja, ami a bandavezér figuráját helyettesítette a bűnszervezet ablaktalan szobájában, s amit Kent leplezett le. A cselekmény kibontakozásával sem kerülünk közelebb az eseményeket irányító figura kilétéhez.

Lang Mabuse nevének visszatérő motívumát folyamatos lebegésben tartja az események során a film legvégéig, s a névvel jelzett fenyegetettség, a végrendeletében megnyilatkozó bűnözés szelleme mintegy láthatatlan hálóként, rontó szellemként telepszik rá a társadalomra és tartja fogva a neki kiszolgáltatott szereplőket. Baum professzor sem lesz több mint Mabuse: ennek a bűnös, emberfeletti szellemi erőnek a médiuma. Ugyanis Mabuse személyisége is azért marad ismeretlen, azonosíthatatlan az előző Mabuse – filmben és ebben is, mivel figurája nem pusztán egyéni érdekek miatt cselekszik, hanem a pusztító, ember- és valóságfeletti erő beteljesítéséért.

9.2 A gonosz szövetségesei és ellenfelei

A filmről írt elemzésében Enno Patalas [Patalas,1976,103.o.] és Tom Gunning [Gunning,2000,142.o.] is a késleltetett információk sorsát, útját emeli ki egyik fontos, a cselekményt formáló elemként. Ha csak a nyomozás szempontjából nézzük a történeteket, akkor igaza van a két filmtörténésznek. E mellett azonban lényeges az alaphelyzet, az abból kirajzolódó problémaréteg és erőviszonyok alakulása. A látszatteremtés témája most is lényeges motívum, ami elsősorban Baum professzor figurájában és Mabuséhoz fűződő viszonyában figyelhető meg. A társadalmat fenyegető bűnöző és az ellene küzdő rendőr párharca ugyancsak ismerős a rendező korábbi alkotásaiból. Szintén visszaköszön az előző filmekből az a viszonyrendszer és szándék, hogy a szembenállók bizonyos emberek, figurák feletti befolyás megszerzésével akarják a másik, az ellenfél feletti hatalmukat biztosítani. A *Dr Mabuse végrendeletében* a megfélemlített Hofmeister áll Mabuse/Baum befolyása alatt, s így képtelen a rendőrséget elvezetni a főbűnöshöz. Baum professzort Mabuse zsenialitásának, rendkívüli szellemének csodálata fordítja szembe a társadalommal. Az ő figurájukon keresztül úgy tűnik, hogy a bűn igézete (Baum), a

kiszolgáltatottság miatti félelem (Hofmeister) hatalma kikezdi a társadalmi rendet és a személyes felelősséget a társadalomért, ami veszélyforrás lesz.

A film alapvetően három cselekményszálát követ: Lohman nyomozását Hofmeister ügyében, Baum professzornak és bűnbandájának akcióit, Kent és Lilli szerelmének alakulását. Mindamellet, hogy a szerelmi szál nem tesz jót a filmnek, tompítja a filmbeli helyzetből kirajzolódó veszélyhelyzet élet, a kialakuló szövetségi viszonyokból és kapcsolatokból egy mástípusú értékrend körvonalazódik, mint az *M.*-ben, noha a *Dr Mabuse végrendelete* bizonyos szempontból emlékeztet az előző film társadalmi szituációira. Azt láthatjuk, hogy a rendőrség elég erős ahhoz, hogy a maga erejével szembeszálljon a bűnszervezettel. Az ékszerrablások során felbukkanó figurák után nyomozva jut el Lohmann Baum/Mabuse bandájához, de a főbűnöshöz még nem került közelebb, így az igazi veszélynek még nem tudja az útját állni. Mivel Hofmeister paranoiája miatt képtelen az együttműködésre, marad Kent a kulcsfigura, aki nyomra vezethetné a rendőrséget. Az ő habozását, vívódását egyrészt a tisztességes Lilli iránti szerelme okozza, mivel nem tudja összeegyeztetni bűnös múltjával (szerelmi csalódásból elkövetett gyilkosság) és jelenével (bűnbanda tagja a megélhetés miatt). A Lilli által képviselt önzetlen szerelem az, ami visszavezeti majd Kentet a tisztességes cselekvéshez és a becsületes élethez. Lohmann segítője lesz a film végén Baum kézre kerítésében és a társadalmi méretű katasztrófa megelőzésében.

Az *M.* kapcsán a Réz András által kidolgozott, a műfaji filmekre jellemző, a veszélyhelyzetekben kialakuló cselekvési modell megsértése alapján szemléltettük az általános félelem légkörének kialakulását és azoknak a fontos, a társadalom rendjét megalapozó, összetartó értékeknek a hiányát, melyeknek nevében, a társadalomban korábban szembenálló erők a fenyegetettség hatására összefoghatnak a világuk egészét veszélyeztető ellenséggel szemben.

A *Dr Mabuse végrendeletében* annak ellenére, hogy a szereplők egy része és az alaphelyzet is visszatér az előző filmből, a Réz modelljében szemléltetett összefogás a korábbi ellenfelek között megvalósul. Először is itt a normális (Baum professzor) köt szövetséget a paranoiással (Mabuse), hogy aztán a paranoiás (Baum/Mabuse) a deviánssal (bűnszervezetek) összefogva a normális, legális társadalom ellen törjön. E viszonyrendszer kialakulása után Lohmann egyedül marad a társadalom védelmével az aránytalanul nagy fenyegető erő ellenében. Akik segítségére lehetnének, azok is a paranoiás – deviáns

szövetség befolyása alatt állnak (Hofmeister, Kent). Hofmeisterből tébolya miatt hiányzik az önálló cselekvés képessége, így marad Kent az egyetlen figura, aki veszélyezteti az ellenséges erők tervét, és a rendőrséget elvezetheti hozzájuk. Őt viszont múltja és jelenbeli eltévelyedése béklyózza a cselekvésben. Ezért kell a szerető társ biztatása, aki megmutatja a hősnek a társadalomba való beilleszkedés helyes útját. Kent a bűnözőktől átáll a tisztességes, jó oldalra, hogy a felügyelővel együtt a valódi veszélyt és bűnöst ártalmatlanná tegye. Kent sorsa és Lohmann figurája egy olyan társadalmi helyzetről és értékrendről árulkodik, ami az *M.*-ben nem volt meg. Az *M.*-ben a közös ellenség, a gyerekgyilkos ellen forduló legális és illegális szervezetek összefogásának hiánya jelezte, hogy nincs olyan alapvető érték a társadalomban, mely megalapozhatja egy összefogást a közös ellenséggel szemben. S ez a szituáció vezetett el az általános bizonytalanság és kiszolgáltatottság állapotához, és hozta felszínre mindkét fél képviselőiből a félelem hatására az agresszív indulatokat.

A *Dr Mabuse végrendeletében* azonban más a helyzet. Kent úgy érzi, a szerelme csak a rendes polgári életben tud igazán kiteljesedni. Ezért szakít a bűnözőkkel, kockáztatva maga és Lilli életét. Lohmannról még a film elején kiderül, hogy opera rajongó. Hofmeister hívása akadályozza meg, hogy odaérjen az előadásra. A szerelem és a művészet jelenik meg két olyan fontos értéként, ami a társadalom mellett szól, és ami tartalmasabb életét ígér a nagyszabású büntettek végrehajtójának embertelen szerepkörénél. Míg az *M.* precízen, árnyaltan rajzolt meg egy általános társadalmi válsághelyzetet, addig az utolsó németországi film világképe, társadalomrajza jóval egyszerűbb. Itt egyértelmű lesz a határ jó és rossz között. Csupán Hofmeister és Kent jellemének átmeneti gyengesége jelzi a jó, a tisztességes sérülékenységet, de ők is tudják sorsukból okulva, hogy mi lenne a helyes út és magatartás. A film is sokkal inkább a szembenállók párharcára koncentrálna a bűnügyi film műfaji követelményeinek megfelelően, mint a félelem és a kiszolgáltatottság belső természetének ábrázolására. Beszédes mozzanat ebből a szempontból, hogy itt nincs meg az az aprólékos társadalomrajz, mint az *M.*-ben: a kispolgárok, proletárok, járókelők egy-egy markáns életképnyi epizódja hiányzik. A bűnszervezet struktúrájának megmutatása ugyan hangsúlyt kap, de nem bír újdonsággal, eredeti vonással, mert már az előző *Mabuse* – filmből és az *M.*-ből is ismerjük a hatékony, modern bűnszervezet struktúráját. Ezekhez a filmekhez képest nem ad semmi újat a *Dr Mabuse végrendelete* bűnszervezet ábrázolása. Inkább a főalakok

(Lohmann, Kent, Baum) küzdelmét állítja a középpontba, a nyomozás és a testet öltő bűn karaktere lesz fontos Langnak.

Szintén összefügg a főalakokra fókuszálással a humoros és ironikus ellenpontozás megbillenése a filmben. A bűnszervezet ábrázolásánál megjelennek a cinikus, gyáva, komikus alakok. Az ő kisszerűségükből fakadó fontoskodásnak nincs olyan veszélyes következménye, mint az *M.*-ben a gyilkost megtaláló gengszter dicsekvésének. Kételyeiknek a bűnözés értelmében, célszerűségében pusztán informatív szerepe van, de cselekvésben, akcióban nem mutatkozik meg ennek a jellemvonásnak a tétje, hatása. Igaz, magát a bandát, leszámítva a két figurát, aki részt vesz a Kramm-gyilkosságban, nem látjuk akcióban. Noha sejtjük, hogy elszánt, veszélyes bűnözőkről van szó a filmben, háttérbe szorulásuk az ábrázolásban olyan hiteltelenül nevetséges epizódokhoz vezet, mint amikor az emeleti lakásban rajtaüt a rendőrség a bandán. Az elhúzódó lövöldözésnek Lohmann megjelenése, határozott felszólítása vet véget. A felügyelő nevének hallatára a menekülő bűnözők egy kivételével pánikszerűen megadják magukat. Lohmann ilyen mértékű, már-már mitikus tekintélye a bűnözők körében valószínűtlennek hat. Felveti a kérdést, hogy akkor korábban miért vállalták a veszélyes bűnözést, hiszen tudták kivel állnak szemben a rendőrség részéről. Az *M.*-ben Franz nem Lohmannról fél, hanem a gyilkosság vádjától. Lotte Eisner írja monográfiájában, hogy Lang egyik kedvelt eszköze a feszültségteli helyzetek után komikus részekkel oldani a drámai hangulatot. [Eisner,1976,46.o.] Az *Dr Mabuse végrendeletében* ennek arányait és helyeit nem találta el megfelelően. Nem beszélve a hang dramaturgiai szerepének megbicsaklásairól. [Patalas,1976,104.o.]

9.3 Expresszionista stilizáció és a kameramozgás szerepe a stilizációban

Az *Dr Mabuse végrendeletében* Lang a *Metropolis* óta újra az expresszionista stilizációt alkalmazza számos jelenetben. Ahogy az elemzések során már hangsúlyoztuk, Lang nem tartotta magát expresszionista alkotónak, viszont az irányzat hatása tagadhatatlan alkotói pályafutásán. A leglátványosabban a *Metropolisban* figyelhető meg az expresszionizmus hatása. Ott a geometrikus – monumentális stílusának betetőzését és egyben végét is jelzik az expresszionista stíluselemek. Az irányzat hatása még az *M.*-ben is megfigyelhető, főleg a félelem légkörének ábrázolásánál, de a kameramozgásra épülő stilizációhoz képest kiegészítő szerepe van. Az utolsó németországi filmjében azonban ismét előtérbe kerül az expresszionista stilizáció, ami addigra lényegében idejétmúlt

eszköznek számít a korabeli német filmgyártásban [Thompson – Bordwell,2007,138-139.o.]

Ami magyarázza ennek a módszernek az ismételt alkalmazását Lang részéről, az elsősorban a bűn természetéhez való viszonya. Az elemzésben már utaltunk rá, hogy Mabuse és Baum professzor a bűn szellemének a médiumai. Vagyis a bűn láthatatlan, irracionális hatalmának megtestesítői, közvetítői. Erre utal Baum előadása, mikor arról beszél, hogy Mabuse értelmetlen jegyzeteiből kikristályosodnak a büntettek gondolatai. Ennél is beszédesebb mozzanat, hogy a bűn ígérete, megszállott követése az örület állapotához, a személyiség meghasonlásával elszabaduló démoni erő megjelenéséhez, aktivitásához köthető, ami kísértetiessé változtatja a világot. Az örült, tébolyult figurák, meghasonlott személyiségek rémtettei, bűnei kedvelt témái voltak az expresszionista filmnek (Robert Wiene: *Dr Caligari*, *Orlac keze*, Henrik Galeen: *A prágai diák*). Így kézenfekvő volt Lang számára a bűn tébolyának áldozatul eső Baum professzor ábrázolásánál az expresszionista stilizáció. Főleg azonosulása Mabuse szellemével szemléletes példa erre. Miközben olvassa Mabuse sorait, torz maszkokat, zavart elmék koponyáit vágja be Lang. Ez hangsúlyozza a bűnhöz kötődő, pusztító, démoni erő személyiséget deformáló erejét. Majd a kamera ráközelít a professzor arcára, aztán a vágás után látjuk vele szemben ülni a Mabuséra emlékeztető rémalakot a képre montírozva, végül rátelepedni Baum figurájára. A maszkok torz formáinak kiemelése mellett a montírozás jelenik meg ismét fontos stiláris eszközként a klasszikus expresszionista némafilmből. Ugyan szerepet játszik a kameramozgás is a ráközelítés alkalmazásával a rendkívüli lélektani helyzet ábrázolásában, de alapvetően itt Lang többet bíz a már ismert és addigra már konvencionális expresszionista stilizációra a drámai hatás fokozásában. Pedig az *M.* paranoiás gyerekgyilkosa többek között attól lesz félelmetes alak, hogy Lang nem mutatja meg, csak bizonyos pillanatokban, akkor is csak jelzésszerűen, a benne lakozó szörnyeteget. A véletlen, kiszámíthatatlan helyzetek szülte gyilkosságok és a kameramozgások függetlenedése a szereplők nézőpontjától ott sokkal nyomasztóbbá, feszültebbé tette az általános veszélyhelyzetet.

Hofmeister elmeháborodott reakcióit, viselkedését is az expresszionista stilizáció eszközeivel ábrázolja Lang. Miután beszállították az intézetbe, zaklatottan keresi Lohmannt telefonon. A kamera az arcától távolodik és látható lesz az üvegszerű, deformált vonalvezetésű tárgyi környezet. Vagy amikor megjelenik a felügyelő és az orvos az

ajtóban, a közeledő figurák átváltoznak a bűnbanda tagjaivá (a sofőr és Hardy), akik Hofmeisterert fenyegetik. A szoba itt is átalakul törtvonalú, stilizált környezetté. A miliő deformálása és az áttűnés itt Hofmeister félelmének kivetülése, alakot öltése.

A leglátványosabban pedig a film végén, Baum autós üldözésénél figyelhetjük meg az expresszionista stilizációt. Az éjszakai sötétben a menekülő, őrült Baumot üldözi Lohmann és Kent. A sötét uralja a képeket, az autók fényszórói megvilágítják az utat, a szélben hullámzó lombokat. A mozgó kamerával rögzített képsorokon az erőteljes fényárnyék stilizáció következtében felismerhetetlenné válnak a fák formái, mozgó fényfoltokká deformálódnak egy pillanatra, amit el akar nyelni a sötétség. Az elszabaduló démoni erő (Baum) hatására megsemmisül, felismerhetetlen formákká oldódik a valóság képe. Az egész világot fenyegető pusztító hatalom, az emberfeletti bűn természetét mutatja meg itt Lang.

Miért a fokozott expresszionista stilizáció az utolsó németországi filmben? Ha megnézzük az *M.* alaphelyzetét, akkor láthatjuk, hogy ott két egymással azonos erőviszonyban levő szervezet (rendőrség – bűnszövetkezet) vetélkedik egymással a gyilkos kézre kerítésére. Az *M.* egy általános társadalmi válsághelyzet ábrázolásán keresztül szólt a félelem és kiszolgáltatottság miatt a mindenkiben ott rejlő fenyegető démonról, agresszív szörnyetegről.

A Dr Mabuse végrendeletében más az alapszituáció. A film lemond az árnyalt társadalomrajzról. Noha megvillantja a munkanélküliségen keresztül a deviancia útját, nem ez lesz a fő probléma. Nem a válság szülte veszélyhelyzetek jelentik az alapproblémát. Lohmann és Kent figuráján, valamint a szerelem motívumán keresztül egyértelművé teszi a film, hogy a társadalom kínál tisztességes életet a becsületes polgárnak, ha megtalálja a helyét a társadalomban. A *Dr Mabuse végrendeletének* világképe sokkal általánosabb. Nem belülről fenyegeti veszély a társadalmat, hanem kívülről. Egy olyan emberfeletti, dehumanizált erő tör be a társadalom életébe, ami az egész polgári és emberi világ megsemmisítését akarja a bűn öncélúságának megvalósításával. Ennek a fenyegető, bűnös hatalomnak a megjelenítése (Baum megszállottsága, film végi akciója) és befolyásoló erejének (Hofmeister őrülete) megmutatása indokolja az expresszionista stilizációt.

A *Dr Mabuse végrendeletében* is fontos szerepe van a kameramozgásoknak. Az expresszionista stilizáció mellett az *M.*-ben kidolgozott stilizálási módszer határozza meg a látvány megalkotását.

A kameramozgásoknak ugyanazokkal a típusaival találkozunk ebben a filmjében, mint az előzőben. Láthatunk a szereplők mozgásától független, azonosíthatatlan nézőpontú gépmozgásokat a környezet feltérképezésében (a nyitó képsorban a raktárban kocsizó, fürkésző kamera megtalálja a helyiségben rejtőző Homeistert); a szereplőt követő (Lilli mozgását követi a felvevő, mikor megjelenik Kent lakásán és bejárja a férfi életterét); a pszichológiai állapotot érzékeltető kameramozgásokat (Baumra szemből közelít a felvevő, mikor Mabuse „szelleme” megszállja); érzelmi kötődést kifejező megoldásokat (Lilli és Kent első találkozásakor egy ráközelítés hangsúlyozza a köztük megszülető érzelmi vonzerőt); a cselekvések dinamikáját megrajzoló kameramozgásokat (Lohmann utasítást ad titkárának, mozdulatait a titkára felé követi a kamera és a titkárét is a felügyelő a nyomozás intenzitásának fokozódásakor).

A felsorolt példákból kitűnik, hogy itt is változatos stílushatása van a mozgó kamera alkalmazásának. Viszont egy lényeges módszert mellőz Lang az eszközhasználatban, ami meghatározó volt az *M.*-ben: a kameramozgással megteremtett nézőpont illúziójának elidegenítése a valós vagy vélt szereplőtől. Az *M.*-ben a kamera mozgásának függetlenítése a nézőpontoktól és akadálytalan mozgása a térben, az azonosíthatatlan szubjektumú nézőpont illúziója a kameratekintet mögötti személyiség vagy démoni, kísérteties akarat hiányát fejezte ki, ami az általános kiszolgáltatottság és bizonytalanság állapotából születő félelem és veszély kiszámíthatatlanságát, mindenütt jelenvalóságát érzékelteti.

A *Dr Mabuse végrendeletében* az azonosíthatatlan nézőpontú kameramozgást Lang nem alkalmazza következetesen a film végéig, másrészt nem kapcsolódik folyamatosan a kiszolgáltatottság élményéhez. Így az *M.*-ben látható módon megteremtett félelem atmoszférája hiányzik a második Mabuse-filmből. Magyarázható ez azzal, amit már az expresszionista stilizáció kapcsán tárgyaltunk. Míg az *M.*-ben egy társadalmi válsághelyzet összetevőit, következményeit, árnyalatait ábrázolta Lang, itt a társadalomra rátörő irracionális erő és a vele szövetkező alvilág jelenti a veszélyt. Az *M.*-ben mindenki lehet szörnyeteg és áldozat az adott helyzettől függően, a *Dr Mabuse végrendeletében* pontosan tudjuk, hogy ki az áldozat és ki a bűnös. Vagyis ebben a műben nem a polgári társadalom

válsága a veszélyforrás, hanem az emberfeletti bűn térnyerése, amit az expresszionista stilizáció kísérteties atmoszférája fejez ki. Éppen ezért indokolatlan az a típusú stilizáció a kameramozgással, ami az *M.* látványvilágát jellemezte.

A *Dr Mabuse végrendeletében* még csak körvonalazódik a válsághelyzet, a pusztító erő nagyszabású akciója előkészületeinek lehetünk tanúi. Ennek megakadályozása a feladata Lohmann-nak és a vele szövetkező Kentnek. A szubjektumtól független, azonosíthatatlan nézőpontú kameramozgások így azokhoz a szereplőkhöz kapcsolódnak, akik áldozatai Mabuse/ Baum ellenséges akcióinak. Ezt láthatjuk a kezdő képsorban, mikor a raktárban mozgó kamera megtalálja Hofmeister, vagy amikor a következő jelenetben Hofmeister kilép az utcára, a kamera ráközelít, majd a tetőről lezuhanó cserép előtt a szereplő a falhoz ugrik, aztán futni kezd s mozgását a megtorpanásig követi a kamera. A nyitó képsorral megegyező koreográfiájú a bűnbanda titkos szobájában pásztázó kamerával készült szekvencia, melynek végén a felvevő megtalálja a függöny előtt heverő holttestet. Ő volt az a szereplő, aki meg akarta tudni a bandafőnök titkát, azonosítani akarta személyiségét.

Érdekesebb a helyzet Baum professzor figurájával, aki egyszerre áldozata, csodálója és médiuma a Mabuse által kidolgozott bűnözés szellemiségének. Mabusénál tett vizitjekor Baum a jegyzetelő bűnöző mellé áll és figyelő írását. Kis idő múlva egy árnyék suhan el Mabuse keze fölött, Baum gyorsan megfordul, a kamera követi mozgását és a szoba másik végében látjuk a professzorral szemben állni Mabuse szellemalakját, aztán a kamera ismét Baum tekintetét és mozdulatát követve balra fordul a jegyzeteket a padlóról összegyűjtő ápolóra. Ebben a képsorban a kamera független mozgása a fenyegetettség mindenütt jelenvalóságát hangsúlyozza, s egyben megjelöli a fenyegetettség forrását (Mabuse szellemalakja), valamint közvetít, felerősít egy pszichológiai élményt (Baum látomása). Tom Gunning ezekről a megoldásokról azt írja, hogy olyan hatást keltenek, mintha egy démoni szellem rendezné el a képeket és hangokat. [Gunning,2000,144.o. és 145.o] Nem démonizálnám ezt a típusú eszközhasználatot az amerikai filmtörténetet követve. Ezek a megoldások nem feltétlenül jelentik egy démoni szellem közeledését. Sokkal inkább az eseményeket befolyásoló, a helyzeteket előidéző folyamatok láthatatlanságát, azonosíthatatlanságát fejezik ki. A veszély és a kiszolgáltatottság mindenütt jelenvalóságát, kiszámíthatatlanságát érzékeltetik, akárcsak az *M.*-ben. Később, amikor a filmben megismerjük a bűnszervezet struktúráját, működését, irányítását, átveszi

ezeknek a képi megoldásoknak a szerepét a hang a személytelen fenyegetettség kifejezésében. A felsorolt kameramozgások, a hangok alkalmazása annak a típusú rejtélyességnek a megrajzolója, mint a párhuzamos montázs az elbeszélésben. A tisztázás helyett még titokzatosabbá teszik a fenyegetettség forrását. Mikor egyértelmű lesz, ki áll a bűncselekmények hátterében, azaz megszemélyesíti Lang a bűnöst, akkor a montírozásra, az expresszionista stilizálásra hárul a démoni alakot öltésének megjelenítése.

A film végén egyébként a kétfajta stilizálásnak (a kameramozgásnak és az expresszionista drámai fény – árnyék kompozícióknak) a mesteri összekapcsolását láthatjuk Baum éjszakai üldözésekor. Az örületes hajszában a kevés fénynek és a kameramozgásoknak köszönhetően a formák és az alakok feloldódnak, csaknem formátlan alakzatokká mosódnak a démoni erő elszabadulásakor, hasonlóan döbbenetes hatással, mint a *Metropolis* katasztrófa – jeleneteiben.

Árulkodó mozzanat, hogy a Hofmeister elleni merényletkísérletet, a Kramm - gyilkosságot, Kent és társának egy rövid dialógusát, Kent és Lilli elrablásának valamint Baum üldözésének jeleneteit leszámítva a film nagy részében a városi tér közege nem játszik fontos szerepet. A nyomozás, a bűntettek megszervezésének helyzetei az egyéni döntések, cselekvések lélektani motivációi, a szereplők közötti viszonyrendszer kerül előtérbe, aminek jó néhány epizódban a kameramozgás ad nyomatékot. De a lélektani helyzetek sajátosságainak stiláris megjelenítése nem ágyazódik az általános félelem légkörébe, mivel nem is ahhoz van köze. Ilyen, például, amikor a Kent lakásába betoppanó Lillit kameramozgás kíséri. Vagy a film elején Hofmeister hívása után Lohmann hangosan elmélkedik egykori munkatársa személyiségéről, miközben a falon függő képhez megy, aztán vissza a telefonhoz. A kamera folyamatosan kíséri mozgását. Az elidőzés a hajdani nyomozó problémájánál azt fejezi ki, hogy Hofmeister sorsa még mindig komolyan foglalkoztatja a felügyelőt és nem akarja elutasítani.

A másik lényeges következménye a külsők, az utcák domináns hiányának, hogy a cselekmény belsőben, zárt terekben játszódik. Ugyan nem szűkös helyiségekben fordulnak meg a szereplők nagyrészt, mégis van egy nyugtalanító, levegőtlen atmoszférája a helyszínek többségének. Ez köszönhető annak a komponálásmódnak, hogy Lang tárgyak keretei között fényképezi a hőseit, ablakkeretek, függönyök határolják a kilátást a városi térre – vagy hiányzik mindenféle ablak-, ajtónyílás a belső helyiségben.

Ezek a kompozíciós megoldások összefüggésben a párhuzamos montázs megoldásaival egy láthatatlan determinációs hálózatot hoznak létre a szereplők között, melynek hatósugarából nem tudnak szabadulni, s ami meghatározza cselekvéseik mozgásterét. Ez a típusú térszemlélet főleg a *Kémekben* láthatóra emlékeztet, mint az *M.* kameramozgásokkal megteremtett térillúziójára.

9.4 Hang, kép, reflexió

Kent belelő a függönybe, ami mögött Dr Mabusét, a bűnszervezet főnökét sejtí. Miután szétrántja a függönyt, meglepve látja, hogy egy megtévesztő illúzió áldozata volt. Csak egy arctalan, férfialakot formázó bábút és egy hangszórót talál a lepel mögött. Amit eddig valóságnak hitt, arról kiderült, hogy pusztán látszat, a megfélemlítés, a hatalomgyakorlás rafinált technikai manipulációja csupán. Ezt a helyzetet, ahogy például a *Metropolisban* a Gépnő megteremtését vagy az előző Mabuse – filmben az arab karaván – epizódot, a mozgóképi illúzió- és hatáskeltés metaforájának is tekinthetjük. Kent lövései közben a függöny sötétje eltünteti a képet, megszünteti a dolgok, események láthatóságát. A főhős, mikor széthúzza a függönyt, mintha a filmes illúziókeltés kulisszája mögé is tekintene.

Ahogy Mabuse médiuma, Baum doktor a híres bűnöző szellemét idézi meg a függönyön keresztül érvényesülő fény és árnyék kölcsönhatásával és a hangalámondással, úgy állítja elő a film is a maga technikai apparátusával az eleven személyiségekre hasonlító, de nem létező szellemalakokat, kísértetképeket, a valóság megtévesztő látszatát. Egy újabb példája és variánsa Lang alkotói reflexivitásának, azonban a film hatásmechanizmusát érintő reflexiói között ez jóval szerényebb, visszafogottabb megoldásnak tűnik. *A fáradt halálban* a varázsparipa életre keltése, a már említett arab karaván látványa és Gép – Maria megteremtése, a *Nibelungok* Sólyomálom – epizódja vagy az *M.*-ben a szereplők nézőpontjától és az eseményektől függetlenedő kameramozgásai sokkal látványosabban, beszédesebben vallanak a mozgóképi illúziókeltés lényegéről, mint ennek a Mabuse – filmnek ez az epizódja.

Az *M.*-ben kidolgozott dinamikusabb, a mozgó kamera függetlenségén alapuló komponálásmód ötvözése az expresszionista stilizációval, ha nem is bizonyult kudarcnak, de olyan stiláris bravúrt, esztétikai sikert, mint az *M.*, nem produkált a *Dr Mabuse végrendelete*. Az előző film jelentőségét nem éri el az utolsó németországi alkotás.

Összegzés

Fritz Lang filmjeinek németországi korszakában megfigyelhető stílusváltás fázisait, okait elemeztem dolgozatomban.

A korszak első felében meghatározó stílusjegyek (monumentális téralkotás, tablószerű, statikus kompozíciók, dekoratív, absztrakt képi elemek, egysíkú jellemek) jelentésrétegeivel foglalkoztam a filozófiai példázat (*A fáradt halál*), a társadalomkritika (*Dr Mabuse, a játékos*), a mítoszkritika (*Nibelungok*) összefüggésében. Az egyes filmek elemzésekor azt vizsgáltam, hogy Lang monumentális stílusa milyen esztétikai lehetőségeket tartalmazott és hogyan érte el beteljesedését a *Nibelungokkal* és szélsőséges formáját, felbomlását a *Metropolisban*, ami ennek a stílusnak a folytathatatlanságát is jelentette a korábbi alkotásokban látható módon. Ezt bizonyította, hogy mikor Lang a *Kémek* puritánabb stílusa után újra visszatért a monumentális stílushoz a sci-fi műfajában (*Asszony a Holdon*), már jóval szerényebb művészi eredményt hozott. A látványnak ebben a filmjében főleg szenzációértéke van a korábbi alkotások képi világának komplex jelentésrétegeihez képest.

A stílusváltás fázisainak és okainak elemzése megmutatta, hogy ennek hátterében elsősorban Lang hőseihez fűződő alkotói szemléletének és a tér stilizálásával kapcsolatos módszerének a megváltozása, átalakulása állt. Az árnyaltabb, pszichológiailag motivált jellemrajz előtérbe kerülése kikövetelte egy új stilizálási módszer megteremtését. A kameramozgás vezető szerepe a stilizálásban az *M.*-ben lehetővé tett egy érzékenyebb, a hősök érzelmi, mentális reakcióit előtérbe állító ábrázolást. A lélektani motivációk kiemelése, az új stílus a tér stilizálási módját is megváltoztatta Lang németországi pályafutásán. A térképzés díszletszerű, mesterkéltnél monumentálisabb felváltotta a kameramozgással megteremtett térillúzió, mely a statikus kompozíciókhoz képest rejtélyesebbé, átláthatatlanabbá tette a teret a szereplők és a nézők számára. Másrészt elevenebb viszonyt teremtett a szereplő és a miliő között, amivel a fenyegetettség, a kiszolgáltatottság karakterének sokrétűbb, közvetlenebb ábrázolását érte el. A cselekvések, reakciók és a szereplők közötti viszonyok dinamikájának érzékeltetése a kameramozgással a veszélyhelyzetek összetevőinek expresszívabb megragadását eredményezte az élettelen, mesterkéltnél monumentális stílus kiüresedett formájához képest.

A filmképpel, valamint a film médiumával és vele együtt az alkotó szerepével kapcsolatos reflexiók kifejezésével Lang megmutatta a korszakon belül a mozgóképi stilizálás természetét, sajátosságait, absztrakciós és manipulatív lehetőségeinek irányait. Műveiben folyamatosan tudatosította, hogy az esztétikai hatás nem a témától és a műfajtól függ elsősorban, hanem a film hatásmechanizmusának, stiláris és formai eszköztárának kiaknázásából. Ezt bizonyítja, hogy németországi korszakában a műfaji sokszínűség és változatosság ellenére egy öntörvényű, sajátos forma- és stílusvilágot teremtett.

Az elemzések során hangsúlyoztam, hogy Lang nem volt elkötelezett híve az expresszionizmusnak. A kor egyik meghatározó stílusirányzatának tartotta, melynek divatos stílusjegyeit filmjeiben hol ironikus kritikával kezelte (*Dr Mabuse, a játékos*), hol saját stiláris törekvéseinek kiteljesítésére használta (*Nibelungok* utolsó jelenetei, *Metropolis*, *Dr Mabuse végrendelete*), máskor a drámai atmoszféra felerősítésekor alkalmazta (*A fáradt halál*, *M. – Egy város keresi a gyilkost*), vagy egyszerűen csak dekoratív elemként hatott (*Asszony a Holdon*).

A Fritz Lang által képviselt alkotói magatartás és stiláris törekvés nem maradt a korszak sajátja. Későbbi filmtörténeti irányzatok rendezőinél is követőkre talált. Először a francia új hullám alkotói tekintettek példaképként rá. Főleg Jean – Luc Godard, akinek a film médiumát érintő reflexióinak és absztrakciós törekvéseinek forrását Lang életművében kell keresni.

Lang művészete hatott a 70-es évek német új filmjének rendezőire is. Sem Wim Wenders, sem Rainer Werner Fassbinder nem szokta példaképei között megemlíteni Langot. Viszont Fassbinder képen belüli keretezéseiben, hőseit más szereplők szemléletének tárgyaként ábrázoló beállításában, a látvány konstruáltságát hangsúlyozó kompozícióban tovább élnek a 20-as évek német filmjének és Langnak a stiláris törekvései.

Wim Wendersnek a szereplők nézőpontját elidegenítő kameramozgásaiban (*Az amerikai barát*, *A dolgok állása*) szintén Lang módszerére ismerhetünk, akárcsak stilizált, uniform nagyvárosi tereit rögzítő beállításában. Wenders ugyan gyakran hangsúlyozta az amerikai kultúra hatását képi látásmódjára, városszemléletét nyilván befolyásolták az amerikai filmek is, de az azokban látható uniform, félelmetes labirintusszerű városi tér ábrázolásának gyökerei is Lang *Metropolis*áig nyúlnak vissza.

Fritz Lang életműve, filmjei nem maradtak meg filmtörténeti zárványnak, továbbra is inspirálják az alkotókat és a filmtörténetet kutatókat. Ez a dolgozat is filmjeinek köszönheti elkészülését.

Bibliográfia

Balázs Béla: A látható ember – A film szelleme, Budapest, Gondolat, 1984.

Peter Bogdanovich: Fritz Lang Amerikában, Filmkultúra, 1986/5

David Bordwell: Visual Style in Cinema, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2001.

David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

Gilles Deleuze: A mozgás-kép, Az idő-kép Budapest, Palatinus, 2008.

Peter Dolgenos: A csillag C. A. Rotwang ajtaján, Metropolis 2006/04.

Lotte H. Eisner: A démoni filmvászon, Budapest, Magyar Filmintézet-Filmvilág-Szellemkép, 1994.

Lotte Eisner: Fritz Lang, Da Capo Press, London, Secker and Warburg, 1976.

Thomas Elsaesser: Metropolis, der filmklassiker von Fritz Lang, Hamburg/Wien, Europa Verlag, , 2000.

Thomas Elsaesser: Das Weimarer Kino, Berlin, Verlag Vorwerk 8, 1999.

Thomas Elsaesser: Zu groß und zu nah Alfred Hitchcock und Fritz Lang = Bildtheorie und Film, hrsg. von Thomas Koebner und Thomas Meder in Verbindung mit Fabianne Liptay, München, edition + kritik in Richard Boorberg GmbH und Co KG, 2006.

Emlék-cserepek, Beszélgetés Fritz Langgal, Filmvilág, 1986/5

Guntram Geser: Fritz Lang, Metropolis und Die Frau im Mond, Meitingen, Corian-Verlag, Heinrich Wimmer, 1999.

Frauke Götsche: Geometrie im Film, Münster, LIT Verlag, 2003.

Frieda Grafe: Licht aus Berlin, Herausgegeben von Enno Patalas, Berlin, Verlag Brinkmann und Bose, 2003.

Frieda Grafe-Enno Patalas-Hans Helmut Prinzler: Fritz Lang, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1976.

Norbert Grob: Phantasma Stadt/Phantasma Strasse = Dieseits der „Dämonischen Leinwand“ hrsg.von Thomas Koebner in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer, München, edition + kritik in Richard Boorberg GmbH und Co KG, 2003.

Tom Gunning: The Films of Fritz Lang, Allegories Vision and Modernity, London, British Film Institute, 2000.

Kovács András Bálint: Film és elbeszélés, Budapest, Korona Kiadó, 1992

Kovács András Bálint: Metropolis, Párizs; Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992.
Siegfried Kracauer: Caligari-tól Hitlerig, Budapest, Magyar Filmintézet, 1991.

Ludwig Maybohm: Fritz Lang, München, Wilhelm Heyne Verlag, 1981.

Metropolis, 2006/4

Enno Patalas: Metropolis in/aus Trümmern, Berlin, Diter Bertz Verlag, 2001.

Pethő Ágnes: A Múzsák tükre, Csíkszereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003.

Réz András: Világok találkozása = Film és szórakozás, szerk.: Király Jenő, Budapest, Mokép, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981.

R. L. Rutsky: A technika és a nemek mediálása Metropolis, náciizmus, modernizmus, Metropolis 2006/04

Heide Schönemann: Fritz Lang, Filmbilder-Vorbilder, Berlin, Edition Hentrich Verlag, 1992.

Jörg Schweinitz: Der hypnotisierende Blick = Bildtheorie und Film, hrsg.von Thomas Koebner und Thomas Meder in Verbindung mit Fabianne Liptay, München, edition + kritik in Richard Boorberg GmbH und Co KG, 2006.

Georges Sturm: Die Circe, der Pfau und das Halbblut, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2001.

Kristin Thompson-David Bordwell: A film története, Budapest, Palatinus, 2007.

Michael Töteberg: Fritz Lang, Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 2005.

Utolsó beszélgetés Fritz Langgal, Filmkultúra, 1986/5

Filmográfia

A fáradt halál, r.: Fritz Lang, 1921

Asszony a Holdon, r.: Fritz Lang, 1929

A prágai diák, r.: Henrik Galeen, 1926

Az utolsó ember, r.: Friedrich Wilhelm Murnau, 1924

Dr Caligari, r.: Robert Wiene, 1919

Dr Mabuse, a játékos, r.: Fritz Lang, 1922

Dr Mabuse végrendelete, r.: Fritz Lang, 1933

Kémek, r.: Fritz Lang, 1928

M. – Egy város keresi a gyilkost, r.: Fritz Lang, 1931

Metropolis, r.: Fritz Lang, 1927

Nibelungok, r.: Fritz Lang, 1924

Orlac keze, r.: Robert Wiene, 1924

Varieté, r.: André Dupont, 1925

Westfront 1918, r.: Georg Wilhelm Pabst, 1930

Köszönetnyilvánítás

A dolgozat elkészítéséhez nyújtott segítségért elsősorban köszönettel tartozom témavezetőmnek, Kovács András Bálintnak szakmai és kritikus tanácsaiért.

Köszönöm Gelencsér Gábornak és Murai Andrásnak, hogy olvasták és véleményezték az elkészült részeket, valamint tanárainak, Jákfalvi Magdolnának és Földényi F. Lászlónak az órák közötti ötletadó beszélgetéseket, amivel segítették munkámat.

A kutatáshoz és alkotó munkához szükséges technikai feltételek biztosításáért köszönet illeti Ádám Andreát, Bíróné Károly Anitát, Csányi Saroltát, Csillag Andreát, Csillag Dórát, Dálnoki Daniellát, Kövesdi Andrást, Kuti Editet, Lázár Kovács Ákost, Klaus Mayert, Martin Józsefet, Nagy Krisztinát, Pandúr Izabellát, Pölöskey Istvánt, Rohonczi – Kovács Kornéliát, Sándor Rolandot, Schön Beatrixot, Takács Esztert, ifj. Ulrich Györgyöt, Zsiga Orsolyát.

Végül hálás vagyok Édesanyámnak, Droppa Editnek, Fekete Lindának, Gutmann Saroltának, Sára Júliának, mert bíztak bennem és biztattak az írás kritikus fázisaiban.