

Flumbort Rita

A RETTENETES NÉMETEK*

(A caligarizmus megjelenése a német expresszionista filmben)

„... Várjatok csak mindjárt itt van
mindjárt itt a gonosz ember,
A kezében kés, vagy balta,
lekaszabol miszlikbe...”

(Fritz Lang: M-Egy város keres egy gyilkost.)



M - Egy város keres egy gyilkost

Az 1900-as évek elején kialakuló expresszionizmust a film csak jóval később fedezi fel a maga számára, s két hullámban jelentkezik: az 1920-24 közötti némafilmkorszakban készültek a legjelentősebb alkotások, míg a hangosfilm jellegzetes expresszionista darabjai az 1930-33 közötti időszak termékei.

Az első világháború utáni kaotikus helyzet Németországban az expresszionizmus virágzásának kedvez. A stílusnak és formának a filmben is konkrét tartalmat adnak a történelmi események. A vesztes háború, bukott forradalmak, a Weimari Köztársaság csődje, az elembertelenítő nyomor felkészületlenül érik az elbizakodott németeket, és kétkedésre készítetik önmagukba és jövőbe vetett hitükben. A nagy német remény után a csalódottság korszaka köszönt be. A bizonytalanság, kiútatlanság, tehetetlenség fojtó légköre uralkodik, mindez olyan sajátos tudathasadásos lélekállapotot teremt, amelynek kialakulásához egy új dimenzióban jelentkező érzés is döntően hozzájárul: a félelem, a rettegés megjelenése a kiismerhetetlen jelen és jövő világtól, a környezet-

től és saját maguktól, ami a németeket csak még jobban megerősíti befelé fordulásukban.¹

A történelmi események hatására, a képzőművészeti expresszionizmus kifulladására után váratlanul a film is rátalál az új hangra, és miután lelkesen egyesíti magában a társzművészetek addigi eredményeit, technikáit, új színekkel is gazdagítva azokat, komplex egységként az expresszionista művészet csúcására emelkedik.

De milyen más volt ez a filmes expresszionizmus, mint a képzőművészeti! Míg a festők, írók egy agresszív kifejezésmóddal próbáltak kiutat találni a válságból, az ettől jól elkülöníthető filmes stratégia, kezdetben regresszív magatartást vett föl és némileg a romantikus írók hatására, a mesészerű közegbe visszatérve, a tudattalan félelemre helyezte a hangsúlyt.²

A festészeti agressziót, a harcos kedvet még hűien tükrözte a „Sturm-kiállítások okozta döbbenet, ahol az emberek histériája vonult fel, akiknek kezében ecset és festékes tubus volt, pisztoly meg bomba helyett.”

A „néma düh” képzete, amelyet egy elszánt arcú ember ordítása keltett a vásznon, a filmvászonra kerülve megszeli. Itt már nem volt szükség a direkt fogalmazásra, finomabb, árnyaltabb, szimbolikus megközelítést tett lehetővé a mozgás érzékelhetőségének a ténye.

A mozgókép egységisége az expresszionista kísérletezésnek kedvezett.³

A gesztus, mimika, fény-árnyék hatás kihasználása már a némafilm különös faszcináló hatása révén is olyan iszonyatos világot teremt, olyan félelmetes, borzongató atmoszférát, amely önmagában képes kifejezni mindent a belső feszültséggel, kétségekkel teli vívódásról, s pszichoanalitikus hűséggel tud képet rajzolni a skizoid társadalomról.

A német expresszionista film kialakulásában közvetlen ihlető élményt és indítást adnak az elődök és hagyományok: a misztikus művészetek, romantikus írók művei, mesék, legendák, babo-

* A szerző grafikáival



M - Egy város keres egy gyilkost

nák. Ezek jelentik a fantasztikumot, a való világ problémáit pedig a történelem adta események szolgáltatják. Az űs tudományos-fantasztikus irodalom - első reprezentánsai: E. A. Poe; E. T. A. Hoffmann; H. G. Wells; R. L. Stevenson, M. Renard - sejtelmes misztikával átítatott klasszikusai egyenesen kapóra jöttek a tematikában még bizonytalan film számára, és táptalajt jelentettek a filmművészet fantasztikus irányzatának elindulásához. A rendezők biztos kézzel kapaszkodtak kezdetben a fantáziavilágba, majd a fantasztikus élményről fokozatosan áttértek a német lélekállapothoz jobban igazodó fő motívum, az űrülség, a lelki káosz minél plasztikusabb ábrázolására, amely immár megfeleltetve a történelmi helyzetnek, általános képletté válva vissza-visszatért, központi elemként bukkant fel a 20-as évek német filmjeiben.

A német expresszionista film előzményei, a svéd és dán filmek baljós légkörével, túldrmatizált, tragikus cselekményével meghatározó jelleggel bírt. Előfutára a dán Stellan Rye Németországban készített filmje: *A prágai diák* (1913), amely sajátos díszletépítése folytán hatott a kortárs filmesekre. Az expresszionista film megteremtőjének azonban már két német, Paul Wegener és Robert Wiene számít, akik valósággal forradalmasították a filmművészetet, kiemelkedő alkotásokat, igazi klasszikus filmeket hozva létre.

Wegener - ez a Kelet-Ázsia-rajongó univerzális zseni - nemcsak rendező, hanem színházi és filmszínész is volt egyben: Max Reinhardt (kora

legnagyobb színházművésze) társulatában játszott klasszikus jellegszerepeket. Filmjeiben sokszor, egy másik nagy „misztikussal”, Henrik Galeen író-rendezővel dolgozott együtt, akivel gyakran elevenítettek meg fantasztikus témákat. Olyan jól sikerült művek fűződnek a nevéhez, mint *A prágai diák*, *A jógi*, *A hamelni patkányfogó*, *A gólem*, *A fáraó hitvese*, *Elő Buddha*. Közülük művészi erejét és nagyságát tekintve a legjelentősebb: *A gólem* (1915 és 1920) és *A prágai diák* 1913-as változata, melynek ő a forgatókönyvírója és egyben a főszerepet is játssza.⁴

Wegener miszticizmus iránti fogékonysága, nagyon jól testet ölt a középkori zsidó legendát feldolgozó történet: *A gólem* agyagbábu szörnyetegének vizuális megjelenítésében. A monumentalitást kifejező díszletek, a fátyolos látomászerű képek közelünkbe hozzák azt a sötét, démoni hatalmat, ami itt a középkori misztika köntösében jelenik meg, s amit a fojtogató, titokzatos légkör még megfoghatatlanabbá, már-már hipnagóg vízióvá tesz.⁵

A másik szintén klasszikussá lett, kitűnő pszichológiai jellemábrázolást tartalmazó film: *A prágai diák* (1913) - 1926-os változatát Henrik Galeen készíti el. A történetben Balduin, a szegény diák gazdagságért cserébe, eladja tükörképét a sátáni varázslónak, aki a hasonmást gyilkosság elkövetésére használja fel. A további pusztítás megakadályozására egyetlen megoldás marad, ha a diák megöli a tükörkép-hasonmást: a gonosz ént, így azonban magával is végez. A filmből emlékezetes képként marad meg az a hosszan tartott szuggesztív képsorú jelenet, amelyben Scapinelli, a varázsló, egy kietlen hegycsúcson áll feltartott karokkal, valamiféle furcsa kontraszt beállításban, valószínűtlenül hosszú ujjai között botot tartva, miközben az intésre megnyíló sötét viharfelhők villámokat szórnak az alatta elterülő, a készülő veszélyről mit sem tudó, békés, szelíd tájra...⁶

A másik úttörő, Robert Wiene nevét elsősorban *Dr. Caligari*⁷ c. filmje tette ismertté (*Das Cabinet des dr. Caligari*). A film forgatókönyvét Hans Janowitz ötletéből Carl Mayer, a kor jeles szerzője írta. Ez a film az expresszionizmus csúcának tekinthető. Ez a sokat elemzett, agyonértelmezett „csoda-film” a „zsarnokok szellemjárását indította el”⁸. Siegfried Kracauer német esztéta híressé vált könyvében (*Caligari*tól Hitlerig) vallja, hogy a film cselekménye megjósolja, hogy a történet hamarosan a valóságban is bekövetkezik, a szereplők lelépnek a filmvászonról, ki a valós életbe.⁹



Éő Buddha

A történet egy elmeorvosról szól, aki másik Aénjén keresztül, (vásári mutatóványosként) médiuma segítségével gyilkosságokat követ el, mígnem rájönnek arra, hogy ő is őrült és betegivel egy szobába zárják. Nem nehéz összefüggést találni (a naiv téma ellenére) a történelmi események, a német nép tekintélyelvű beállítottsága és a film tartalma között. A tehetetlen bábként irányított, vakon engedelmeskedő, önálló akarától megfosztott Cezare (az alvajáró médium) a manipulálható, leigázott alattvaló típusa. Ennek a felfogásnak a következetes továbbvitele azonban merész következtetések levonására alkalmas. Kísértetiesen vetíti elő annak a lehetőségét és veszélyét, hogy ez a filozófia akár egy egész népre is átvihető, a gyakorlatban is megvalósítható, vagyis a tekintélynek való engedelmességre kényszeríthető a kollektív tudat is egy jövőbeli Caligari által.

(S bár óvatosan kell kezelni a film sugallta eszmét, mint ahogy Kracauer is óv a német lélekállapotból következő általánosítástól, nekem önkéntelenül is Stanley Milgram amerikai szociálpszichológus háborzongató villamosszékes kísérlete jut eszembe, a konformitással kapcsolatos vizsgálataiban, amely „provokáló eredményét és következményeit tekintve is kiábrándító: az emberek megdöbbenően nagy hányada befolyásolható a tekintély által, engedelmességre

kényszeríthető és hajlandó fájdalmat okozni másoknak...”)¹⁰

A Caligari eredeti változata ugyan hús-vér történetet mesélt volna el, Wiene viszont nem merté vállalni az így nyilvánvaló politikai állásfoglalást, és egy kerettörténetet illesztett hozzá (a szerzők tiltakozása ellenére) azt az alcímet adva neki: „Ahogyan egy őrült látja a világot”, ami ilyenformán egy kicsit tompította az eredeti mondanivalót. Míg az eredeti történet a tekintély ellen lázadt Kracauer szerint, Wiene filmje azt dicsőítette, s azt nevezte őrültnek, aki szembefordult azzal.¹¹ Más vélemények szerint viszont még így sem tudta teljesen elhomályosítani a benn rejlő mélyebb értelmet, szimbolikusan, áttételesen utal az igazi tartalomra - a keret így még jobban ki is emeli azt.

A film nagyszerűsége nem annyira a közepes Aképességű rendező, Robert Wiene érdeme, mint inkább a tehetséges művészi együttesé, Carl Mayer mellett a színészeké: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Feher és elsősorban a díszlettervező triumvirátus: - a Sturmcsoporthoz tartozó Hermann Warm, Walter Röhrig, Walter Reimann - által kreált meghökkentő, fantasztikus díszletek hatásának köszönhető.¹² Hermann Warm jelszavával: „A film legyen megelenedett rajz”, a film igazi főszereplőjévé a



Nosferatu



Gólem

képzőművészeti expresszionizmus lép elő.¹³ Az invenciózus díszlettervező gárda egyszerűen kiszajátítja a filmet, teátrális atmoszférát teremtve ezáltal, s így minden sajátosan alárendelődik a díszleteknek, amelyeknek dekoratív stilizáltsága magába olvasztja a suhanó, mozgó, kísértetszerű árnyakat.

A bizarr utcaképek, kevés fényt adó lámpák, anyújtott szobabelsők - bútorok, ferde falú, csúcsos tetejű házak, düledező kémények, megtört oszlopok és zegzugos utcák, az erős fény-árnyék hatás sejtelmes másvilági hangulatot varázsolnak. És a szereplők maguk is természetellenesek „megelevenedett rajzok”, pantomimszerűen hadonásznak összevissza, vízbefúltra emlékeztető sötét sminkkel az arcukon élettelenek, akár a környezet. A sok titokzatos jelzés félelmetes összhatást eredményez. A filmben a társművészetek: festészet - építészet - mozgás - zene tökéletes egysége valósul meg¹⁴, és jelentős utóhatásként, ez a különleges alkotás egy új szellemi áramlat kiindulását segíti elő: „a caligarizmus¹⁵ - a rettenetes, félelmetes szinte egész Németország szinonimájává válik”. Minthogy a történelmi helyzetkép is ezt az örült eszmeiséget mutatja a valóságban, a mindennaposá váló politikai gyilkosságok és a gyilkosok büntetlensége¹⁶, a filmbeli kaotikus világ megfelelőiként értelmezhetők, „Caligarivá kell válni!” - sokkolt a film reklámszövege. Ez a jel-

lemző bizarr felfogás is jól bizonyítja a német identitás labilis voltát.

Az expresszionizmus a 20-as években még számos Caligari-filmet produkál (pl.: Wiene: *Genuine, Orlac kezei; Kiang Ning-i bábukészítő*).¹⁷ De ezek már nem tudják elérni az alapfilm művészi nagyságát.

A caligarizmus eszméjéhez csatlakoznak az expresszionista kor más jelentős filmrendezői is: pl.: Friedrich Wilhelm Murnau néhány filmjével: *Janus-fej* (1920) *Nosferatu, avagy a borzalom szimfóniája* (1922) - (amely vízvázalstó a filmtörténetben, ezzel kezdődik el a vámpírfilmek sora). *Fantom* (1922), *Faust* (1926), vagy Fritz Lang 1921-ben készült alkotása az *Éjféli vándor* és egy-egy jellegzetes film erejéig Arthur Robinson: *Árnyak* (1922), Paul Leni: *Panoptikum* (1924) - utóbbi az expresszionista borzalmakat remekül tudta kamatoztatni később az USA-ban, ahol a horrorfilmek előfutárává vált.

Idővel azután a caligarizmus örülete is alábbhagyott, átengedve a helyét a higgadtabb, komolyabb hangvételű stílusirányzatoknak; létrejött a Neue Sachlichkeit: az új tárgyilagosság és a Kammerspiele - a kamarajáték műfaja, aminek iskolapéldája F. W. Murnau: *Az utolsó ember* c. 1924-ben készült filmje, a Caligarival együtt



Nosferatu

1958-ban Brüsszelben „Minden idők 12 legjobb filmje” közé került.

De még a hanyatlás ellenére is volt egy jeles rendező a caligaristák közül, az expresszionizmus második generációjához tartozó Fritz Lang, aki úgy tudta megtartani az eredeti alaphangot, ahogy attól eltávolodva izgalmas, új technikai megoldásokkal kísérletező filmjeit a haladó gondolkodás szolgálatába állította. Már kezdeti (naiv misztikát árasztó) munkái is sikert arattak. *Pókok I-II.* (Aranytó, Briliánshajó 1919)¹⁸, de az igazi elismerést az *Éjféli vándor / A fáradt halál* (1921) c. filmje hozta meg a számára. A németek csak jóval később fedezik fel a film értékét (mint majdnem mindegyikét), miután az már külföldön sikert ért el, sőt a szellemi éretlenségről és közönyösségről szolgáltat jó bizonyítékot egy kritikusnak a bemutató után tett megjegyzése, amelyben csak nemes egyszerűséggel „A fárasztó halál” címmel foglalta össze a film erényeit.¹⁹

Lang 1922-ben a *Dr. Mabuse, a játékos* c. filmjével csatlakozik a caligarista irányhoz. A film a Dr. Caligari kabinetje méltó folytatása, annak alaptételeit fejleszti tovább mesteri kézzel. A mű a rendező erősségéről árulkodik: a cselekmény bonyolításában megmutatkozó érzékét tanúsítja. Monumentalitásra való hajlamát pedig (amely építész előképzettségének tulajdonítható) két monstre produkció bizonyítja, a germán mitológia ihlette *Nibelungok I-II.* (1923-24)²⁰ és a *Metropolis* (1926), amely utópikus történet, egy jövő város víziója jelenik meg benne. Utóbbi híres-hírhedtté váló filmje erős sajtóvisszhangot vált ki (többnyire negatív kritikák formájában), egyesek az „emberiség hülyítéséről” is beszélnek, a filmet szupergiccsnek állítva be. A felháborodás kétségtelenül annak is tulajdonítható, hogy a tetemes költséggel készülő produkció kis híján csődbe juttatja a filmgyártó vállalatot, az UFA-t (Universum Film A. G.). Másfelől viszont a film megjelenetei, monstruózus díszletépítése, már-már futurizmust idéző, sodró dinamikája, a gépvilág, a technika éltetése által sajátos eszmeiséggel tölti meg a lényegében primitív tartalmat, a nacionalizmus túlfűtött atmoszféráját jelenítve meg. A filmek forgatókönyvét Lang felesége, a színésznőből meseíróvá avanzsált és később buzgó-nácivá váló Thea von Harbou írta, akinek írói fantáziája e két filmmel már egy meghatározott irányba terelte a német film történetét, mégpedig az egészségtelen hőskultusz feltámasztásával előhírnöke lett a faji felsőbbrendűséget hirdető eszmének.

Mindenesetre elgondolkoztató, hogy a náci

miért pont e két fim hatására gondolták úgy, hogy Lang lesz a legalkalmasabb a propagandafilmek elkészítésére. Valószínűleg a patetikus hangulatot teremtő többemeletnyi díszletek, a hatalmas embertömegek katonás rendet, fegyelmet sugalló összehangolt mozgatása, valamint mindezek együttes valóságáá álmodása méltóképpen szolgálták volna Hitler megalomániáját.

De Lang nem fogadta el a számára kétes megtiszteltetést, kitartott politikai állásfoglalása mellett és külföldre távozott, de előtte még elkészítette két nagyhatású filmjét, nem sokkal a hangosfilmkorszak indulása után. Az *M -Egy város keres egy gyilkost* (1931) egy csodálatosan mély és bonyolult, modern értelemben vett pszichothriller, amely már túlmegy mindenfajta kategorizáláson. Lang művésze itt letisztult, teljes nagyságában mutatkozik meg. A film alaptörténetét a düsseldorfi gyermekgyilkos, Peter Kürten alakja sugallta, de a pszichopatológiai eset elemzésén felül még számos más értelmezésre ad lehetőséget. Maga a cím is figyelmet érdemel; az M - a német Mörder = Gyilkos szó kezdőbetűje, szimbolikus jelentést hordoz magában. A film eredeti ideiglenes címe pedig: „A gyilkosok köztünk vannak” kisebb riadalmat váltott ki bizonyos körökben, attól félve, hogy a film a náci párt kompromittálását takarja, a forgatás engedélyét is meg akták vonni a jóhiszemű és kissé naiv rendezőtől, ami arra készítette, hogy megváltoztassa azt.²¹

És most a cselekményről röviden: Egy gyermekgyilkos tartja rettegésben a várost (őt Peter Lorre játssza meggyőző erővel), akit a rendőrség tehetetlensége és zaklatásai miatt az alvilág is próbál elfogni, saját törvénytelen eszközeivel, a koldusok láncszövetkezetének a segítségével. Csodák csodájára, akadályozó bürokrácia nem lévén, sikerrel is járnak, majd törvényt ülnek felette és halálra ítélik, de az utolsó pillanatban megjelenik a rendőrség. Lang itt nyíltan utal a diktatórikus eszközök használatának lehetőségére, nyilvánvalóvá teszi azt a megdöbbentő felismerést, hogy lám milyen egyszerűen, és sokkal hatásosabban működnek a törvényes módszerekhez képest.²²

A rendező az életből vett tapasztalatait ülteti át a filmbe, a filmbeli tehetetlen rendőrség mintája, a valódinak felel meg.

(A Weimari Köztársaság rendőri kulcspozícióiban, a kormányzathoz igazodva, szociáldemokraták ültek akkor, s épp olyan lehetetlen volt a működésük, mint amilyen szerencsétlen volt maga a kormány.)²³

De a cselekmény lassan hőmpölyög, fokozatosan halad a végkifejlet felé, a kezdeti képsorok iz-

galmas játékosága mindjobban átalakul, komor-
rá válik. Lang végig fent tudja tartani a feszültsé-
get, a tetőpontig fokozva azt: a kezdő jelenettől,
amikor a gyerekek a borzalmas mondókájukat
szavalva játszanak az udvaron, egészen a gyil-
kos megtalálásáig. Félelmetes fény- és árnyhatá-
sok, jó beállítások, az expresszív hatás maximális
kihasználása jellemző, és mindezen felül a rende-
ző ügyesen operál az immár hang adta lehetősé-
gekkel is.²⁴

A film csúcса maga a befejező jelenet, ahol
az alvilági ítélőszék előtt kell a gyilkosnak
vallomást tennie. Furcsamód jelenik meg az a tö-
rekvés, ami a törvényes hivatalos eljárásforma
átvételére, utánzására irányul, paradox hatást
keltve ezáltal. A cselekmény abszurdításának a
teteje az a momentum, ahogyan a védelem fel-
adatát is az alvilág által kijelölt bűnöző látja el,
aki semmi enyhítő körülményt sem talál az ösz-
töngyilkos beteges tetteire vonatkozóan, így jobb
hiján átáll a másik oldalra, és védelem helyett
„védőbeszédében” is a vádnak ad igazat.

A jelenet elrendezése zseniális, Lang legjobb
monumentális pillanatait idézi. A furcsa, gros-
teszk, ijesztő fejek, a félig takarásban lévő sötét
arcok, babonás, hipnotikus félelemben tartják a
nézőt. A kérdések kíméletlenül záporoznak a gyil-
kosra, úgy hogy az ítélethirdetésnél a keresztkér-
déses tűzében már a néző is úgy érezheti, hogy
egyenesen neki szól az ítélet. A sok szedett-vedett
rongyos alak felértékelődik föld alatti rejtekhe-
lyén, a nyomorúságos környezet ünnepélyes szí-
nezetet kap. A hivatásos gyilkosok - élükön az al-
világ Schränker nevezetű fejével - az ítélőbírák
szakértelmével szabják ki szigorú, de annál igaz-
ságosabbnak tartott halálos ítéletüket a számkive-
tett, még az alvilági társadalomból is kidobott kéj-
gyilkosra, aki eleinte tagad, de az ítélet súlya alatt
lassan összeroppan, és önvallomásában elké-
pesztő dolgokról, szörnyű bűnös szenvedélyéről
ad számot.

A szintkülönbség, távolság is növeli az erőbeli-
értékbeli különbségeket az alvilág karkai mérték-
kel mérve, mint egy titokzatos, kiszámíthatatlan
felsőbbrendű hatalom, tisztos távolban felsora-
kozva, hideg fejjel, megfontoltan ítélkezik, nem
lehet ellene védekezni, kiismerhetetlen, sorsszerű,
végzetes. Éles kontrasztként jelenik meg ezzel
szemben az elmebeteg ideges vibrálása, premier
plánban mutatott arca, mely a révült tekintete el-
lenére a belül forrongó indulatokról, kitörni ké-
szülő örületéről villant fel kifejező képeket. Min-
denben hangsúlyozódik megalázottsága, kiszol-
galtatottsága és rendkívüli magányának tudata,

amely egyértelművé teszi számára helyzetének
tragikumát.

A gyilkos esetlenségét, szerencsétlenségét ellen-
ben megfelelőképpen ellensúlyozza az alvilági
szervezet fölénye, félelmetes ereje, céltudatossá-
ga, következetessége, amint rettenthetetlenül ítél-
kezik. Minden körülmény a helyzet visszafordít-
hatatlanságát erősíti meg, amíg persze meg nem
jelenik a rendőrség, és véget nem vet a törvényte-
len állapotnak.

Ezzel a hipnotikus állapot véget ér, de a film
nem ad megoldást a felvetett problémára, nyitott
kérdést hagy a végén, úgy hogy a folytatást és a
következtetések levonását mindenkinek magának
kell kitalálnia.

Mindenesetre Lang ezzel az utolsó egy jelenet-
tel mindent (vagy majdnem mindent) el tud mon-
dani a pszichológia nyelvén, akár a megoldás
kulcsához is elvezet bennünket.

A film lebilincsel, sokkolóan hat, és hihetetlenül
aktuális mai szemmel nézve is.

Az impulzív élmény hatására megérezhetünk
valamit abból az iszonyatos tébolyból, ami
Hitler körül alakult ki, és a náci vezér magnetikus
varázsa alá került csodálók tömegét bénult, gon-
dolkodás nélküli cselekvésre indította, amiről Al-
bert Speer, Hitler bizalmasa csak így ír magya-
rázkodásképpen: - „Ilyen légkörben még a leg-
barbárabb cselekedetek is ésszerűnek tűnhettek,
minthogy eltérő vélemények híján az egyhangú
egyvetérség illúzióját keltették.”²⁵

Lang utolsó nagyhatású filmje volt az M. Né-
metországban az expresszív kifejezőmódot utoljá-
ra a *Dr. Mabuse testamentumában* (1933) használ-
ja, majd hátat fordít neki és a hitleri Németország-
nak, Amerikába emigrál és realistább stílussal, tár-
gyilagos hangnemmel kísérletezik (pl.: *Téboly*
1936)²⁶, majd ő is fejet hajt a közönségizlés előtt, és
régii sikereire való tekintettel megrendezi a Dr.
Mabuse-sorozat harmadik részét már az NSZK-
ban, a *Dr. Mabuse ezer szeme* címmel (1960).

Az expresszionizmus a filmművészetben át-
meneti állapotnak bizonyult, mégsem von-
hatjuk kétségbe jelentőségét, a kor nagy rendezői
kivétel nélkül innen indultak, átvéve a stílus sa-
játosságait és továbbfejlesztve azt. Maga az irány-
zat és az általa teremtett filmművészeti műfaj, szá-
mos mai elismert rendezőre is hatást gyakorolt.²⁷

Ugyanakkor a problémák enyhülése, a stabili-
zálódás következtében (mely már 1924 után
megindul) már nem volt szükség az expresszív fo-
galmazásmódra, az átadta a helyét a realista-
naturális témakeresésnek.²⁸ Hitler hatalomra kerülé-
se után pedig egy csapásra megváltozott minden

- egyszerűen megszűnt a film művészet lenni, a propagandafilmeknek adva át a terepet.

Az „elfajzott művészek” - akiknek még volt művészi hitvallása és mondanivalója, mint Lang, Wiene, Wegener és Murnau - nem alázkodtak meg a mindenható államgépezet előtt, külföldre távoztak, és ezzel egy csodálatos korszaknak (a német film aranykorának) lett vége. A filmművészet ott egy időre meghalt!

De a caligarizmus szelleme (amely egy bizarr filmmel kezdődött) tovább él, tovább kísért, már film nélkül, örült eszmeként, önvizsgálatra, gondolkodásra készítve mindenkit, ahogyan örök érvényű üzenetében megfogalmazza, látóki módon sejteti a jövő közelgő veszélyét. És hogy nem pusztán rémlátás, túlzott elővigyázatosság, képzelgés az egész, a múlt emléke figyelmeztet rá, a bekövetkezett jóslat a példa, amely bizonyítja az értelmezés helyességét, aktualitását; felismerjük használhatóságát a jövőre vonatkozóan.

Mihelyt ráébredünk a naivitás mögött rejtőző célzatra, felfoghatjuk, hogy a mai kor embere számára is tartogat még háborzongató meglepetést, e távolba látó filmek apokaliptikus jóslata.

Mintha a sok előrejelzett, beígért fantasztikumot itt látnánk jelen világunkban és a távoli jövőben e sötét biológiai korban igazolódni egy „klónozott Caligari” által, aki éppen készül a filmvászonról lelépni, hogy láthatatlan keze az emberiséget valami új veszély, a titokzatos félelem mélységébe taszítsa...

Jegyzetek

1. A revansista hangulatban érik már a radikális erők: a nemzetiszocialisták hatalma.
2. A DOLLARD-féle pszichológiai irányzat fusztrációmegoldó probléma agresszió-regresszió hipotézisét vettem alapul, amely globálisan értelmezve egy az egyben ráhúzható az adott filmművészeti szituációra is. Lásd: Bernáth-Révész: A pszichológia alapjai Tertia 1997. 193-194. p.
3. A tökéletes képi vizualitás kerül előtérbe a hang híján. A hang emelte korlátok miatt próbáltak a rendezők a látványra, a képszerkesztésre többet bízni.
4. P. Wegener filmje: A prágai diák (1913) de S. Rye-t bízta meg a rendezéssel.
5. Engem némiképpen Maulbertsch finom sejtelmes festői világára emlékeztet a diszletezés, vagy egyenesen a reneszánsz nagy vizionárius mesterét, Tintoretót juttatja eszembe.
6. Az idézett jelenet az 1926-os változathoz való. Fsz.: Werner, Krauss, Conrad Veidt, Eszterházy Ágnes.
7. A címet a szerzők Stendhal leveléből kölcsönözték. Az egyik tiszt neve volt Caligari.
8. Kracauer némi leegyszerűsítéssel élve filmtipológiát dolgozott ki. (Zsarnok-öszön-végzet filmek) ennek alapján pl. a Caligari a zsarnokfilmek közé tartozik.
9. KRACAUER Siegfried: Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története. Magyar Filmintézet, Bp. 1993.

10. ARONSON Elliot: A társas lény (A konformitás c. fejezet) Közgazd. és Jogi Könyvkiadó, Bp. 1997. 63-65. p.
11. KRACAUER i. m. 63. p.
12. Janowitz és Mayer, Alfred Kubin osztrák szurrealista festőt akarták a diszlettervezési munkákkal megbízni, ellenben Wiene az expresszionisták mellett döntött.
13. Az expresszionista diszletezést még S. Rye alkalmazza először Az ajtó és ablak nélküli ház. c. filmjében (1914).
14. Gregor és Patalas az ellenkezőjét állítja ennek. Lásd Gregor-Patalas, A film világtörténete. 64. p.
15. Magát a szót a franciák kezdik először általánosan használni a háború utáni német gazdasági, társadalmi viszonyokra.
16. Csak a jobboldali gyilkosokról van szó.
17. Lásd továbbá: Karl-Heinz Martin: Reggeltől éjfélig (1920), Hans Kobe: Torgus (1920), R. Wiene: Raszkolnyikov (1923)
18. A Caligari rendezésére tulajdonképpen F. Langot kérték fel, de ő a Pókok forgatása miatt nem tudta elvállalni a megbízást, így kapta meg a filmet Wiene.
19. KRACAUER i. m. 80. p.
20. I-Siegfried halála (1923) II. - Kriemhilda bosszúja (1924)
21. KRACAUER i. m.
22. Ez alapján képet kapunk a polgári rendőrség szakmai módszereiről. Ez időben (kb. 1928-tól) Németországban tombolt a terror, mégpedig kétféle formában. „Brutálisan és véresen jelentkezett a zavargásokban és utcai harcokban, alattomosan és leplezetten az önkéntes hajnali letartóztatásokban, melyeket nemritkán revolverrel vagy zsinnyel való gyors kivégzés követett valamelyik csöndes pince mélyén...” DELARVE: A Gestapo története 26. p.
23. GYÜREI-HONFFY: Chaplintól Mihalkovig, Tk. Bp. 1988. 138. p.
24. Bár a filmben kicsit zavarólag hat, ami egyébként a legtöbb expresszionista hangosfilmre is jellemző, hogy lát-szik, még nemrég lábaltak ki a némafilmkorszakból, helyenként elviselhetetlenül erősek a mozdulatok, a mondanó szöveget hangsúlyozó nyomatékösítő gesztusok, a groteszk arcvonások még expresszionista szemszögből is túlzásnak hatnak. A némasághoz szokott színészeknek (itt különösen Peter Lorre esik a hibába) nehéz még egyensúlyba hozni a beszédet és a mimikát,
25. ARONSON i. m. 47. p.
26. A Tébody sem kevésbé merész témaválasztás volt Lang részéről, hiszen az amerikaiakat kínosan érintő linceszést bírálja keményen a filmben.
27. Érdekes módon az expresszionizmus több jelentést adó hatása több egyszerű témából formált igazi művészi alkotást. Még az olyan együgyű történetnek is, mint pl. Bram Stoker: Drakulája, van valamiféle társadalmi üzenete Nosferatuként. Az expresszív megjelenítés által a felfokozott sejtelmesség révén feidúsul, sokszínűen bonyolulttá válik és a közvetlen tartalmán túl számos találgatásra ad alkalmat.
28. Az egyik ok az lehet, amiért az expresszionista filmek a későbbiek folyamán szinte kivétel nélkül megbuktak (azon kívül, hogy a stabilizálódás miatt már nem volt szükség „a torzító tükörré”), mert a totális vizualitás igazán csak a némafilmkorszakban érvényesült. A hangosfilm beindulásakor az expresszív filmek már vesztek új szerűségükből, varázsuból. A hang megjelenésével szinte egy csapásra értelmét veszítették a kísérő-értelmező jelzők, az expressziók. De nem ment könnyen az átállás, az emberek még nem szokták meg a hang adta lehetőségeket, nehéz volt a látványfokozó elemek elhagyása és a technikai újdonsághoz való alkalmazkodás. Lásd: M. Mabuse testamentuma.