

Varga Zoltán

Alkonyat

Expresszionizmus a posztmodern amerikai filmben

A *Dr. Caligaritól* az *M-ig* ívelő német expresszionizmus¹ stílusjegyei közismerten kimutathatók, öröklődnek bizonyos filmművészeti irányzatokban, vagy egyes alkotók életművében. Az erősen kontrasztos világítástechnikára, a mesterséges-mesterkelt díszletvilágra, az irreális térkezelésre, a torzító látószögekre, a színészi játék automatizált effektusaira, a történetekben, figurákban rejlő szorongáskeltő potenciál fölfokozására kell gondolnunk – az egyes “örökösök” preferenciáik szerint válogatnak a repertoárból, de rendszerint egynél több alapjellegzetességet emelnek át. Az expresszionizmus ilyen továbbgondolója a 30-as évek Universal-féle horrorszériája (*Dracula*, *Frankenstein*), a negyvenes-ötvenes évek *film noir*-ja (*A máltai sólyomtól A gonosz érintéséig*), a lengyel filmiskola alkotásai (különösen Andrzej Wajda *Csatorna*, *Hamu és gyémánt* című filmjei), az olvadás korszakának szovjet művészfilmjei (Mihail Kalatozov: *Szállnak a darvak*; Grigorij Cuhraj: *Ballada a katonáról*, *Tiszta égbolt*), az angol-amerikai kísértetfilm (Jack Clayton: *The Innocents*; Robert Wise: *A ház hideg szíve*), Orson Welles amerikai és európai rendezései (*Aranypolgár*, *Bizalmas jelentés*, *A per*), a cseh új hullám absztrakt ága (pl. Juraj Herz: *A hullágetető*) vagy éppen Ingmar Bergman modernista filmjei (*A csend*, *Persona*, *Szégyen*).

Dolgozatomban az expresszionizmusnak a fent idézett példákkal szemben egy eddig sokkal kevésbé számon tartott vagy értékelt örökségére szeretném felhívni a figyelmet: a posztmodern amerikai filmben található átiratokra. Amellett fogok érvelni, hogy az amerikai film a hetvenes évek végétől a kilencvenes évek közepéig filmek sorában² idézte meg az expresszionizmus világát és adaptálta kortárs módon. E bő másfél évtized termésének áttekintését követően a jelenséget megpróbálom a filmes képalkotás paradigmaváltásának folyamatából megmagyarázni.

Mindehhez először föl kell idézni az amerikai filmben korábban is megjelent expresszionizmust, hogy világosan kirajzolódjanak a különbségek az expresszionizmus alkalmazásának amerikai paradigmái között.

1 A korszakhatároknak ez a lehető legtágabb megvonása. Általában az 1927-es *Metropolis*ig szokás meghúzni az irányzat határvonalát, de későbbi filmek – pl. a *Pandora szelencéje* vagy az *M* – is tekinthetők az expresszionizmus részének.

2 Felsorolászerűen: *Driller Killer*; *A kéz*; *Vincent*; *Frankenweenie*; *Véresen egyszerű*; *Beetlejuice*; *Batman*; *Ollókezű Edward*; *Kafka*; *Batman visszatér*; *Árnyékok és köd*; *Jól áll neki a halál*; *Batman: A Rajzfilmsorozat*; *Karácsonyi lidércnyomás*; *A nagy ugrás*; *Ed Wood*; *The Addiction*; *Az örület torkában*; *A holló*.

Klasszikus amerikai expresszionizmus

Az expresszionizmus stílusjegyeinek alkalmazása az amerikai filmkultúrában a harmincas évektől a hatvanas évekig folyamatosan megfigyelhető.

A harmincas években a horrorfilm eszköztárát gyarapítja, a negyvenes-ötvenes években a bűnügyi filmét, a hatvanas években pedig a két műfaj metszetének is tekinthető pszichothriller műfaját. A folyamatosság nemcsak időben érvényesül, hanem még egy bizonyos térbeli kontinuitásról is beszélhetünk: azokról az európai emigráns filmművészekről, akik valójában magukkal hozták az expresszionista fogalmazásmódot Hollywoodba. Friedrich W. Murnau, Karl Freund, Fritz Lang, Robert Siodmak, Billy Wilder, Máté Rudolf, John Alton személyére gondolhatunk elsősorban. Az ő személyük teszi szervessé az európai és amerikai film, a kései némafilm és a klasszikus hangosfilm között öröklődő expresszionizmust. Az általuk is közvetített stílusjegyeket és narratív mintákat építik be műveikbe az olyan rendezők, mint Orson Welles (*Az óra körbejár, A sanghaji asszony*), Stanley Kubrick (*A gyilkos csókja*) vagy Robert Aldrich (*Kiss Me Deadly*). Szintén az európai filmgyártásból érkezett Alfred Hitchcock, de munkássága nem csak az expresszionizmusból táplálkozik, s ekként kevés filmjében erősödik fel az expresszionista poétika, de ha ez megtörténik, az eredmény annál imponálóbb (*A tévedés áldozata*). Fent említett alkotók többnyire markánsan besorolhatók egy vagy több műfajba, melyben expresszionista érzékenységüket plasztikusan érvényesítik: Karl Freund (nemcsak operatörként, rendezőként is) a horrorban ér el jelentős eredményeket, Lang, Wilder, Siodmak, Welles, Máté és Alton (utóbbi operatörként) a film noir etalonjait alkotják, Hitchcock a film noir világában is otthonosan mozog a thrilleren kívül, Aldrich pedig a film noir mellett a horrorisztikus pszichothriller mesterévé nővé ki magát a hatvanas évekre (*Mi történt Baby Jane-nel?, Hush... Hush Sweet Charlotte*).

Érdeemes röviden megnézni, hogy az egyes műfajokhoz milyen módon társul az expresszionizmus. Az expresszionizmus mint hangulatfokozó, atmoszférateremtő stiláris eszköztár funkcionál a *Drakulában* (1931), illetve annak első harmadában, mielőtt szalondrámává redukálna a film; a *Frankensteinben* és briliáns folytatásában, a *Frankenstein menyasszonyában* az építészeti expresszionizmus mutatható ki, egyrészt egy mesterséges világot kidolgozandó, másrészt bizonyos szexuális szimbolizmusként³. A *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* – ami ugyan nem a Universalnál, hanem a Warnernél készült 1932-ben –

3 Erről részletesebben lásd: DURGANT, Raymond: Építészeti a filmművészetben, a filmművészet építészete. In: KENEDI JÁNOS (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat, 1977. pp. 562-563.

szintén egy a valóságoson túli, de a tisztán fantáziálistól inneni miliő megteremtését bízva az expresszionista rendezésre, legyen szó a doktor laboratóriumának díszletvilágáról vagy a londoni falakra vetülő óriási, elnyújtott árnyakról. A *Drakula*-, *Frankenstein*- és *Dr. Jekyll*-típusú gótikus horrorban tehát az expresszionista örökség egy sosemvolt, de valós emlékekre épülő, egyszerre ismerős és ismeretlen világ létrehozásának eszköze. A bűnügyi filmben nem a valós és a képzeletbeli között egyensúlyozó világ megteremtésére szolgál az expresszionista stilizáció, hanem az ismert, behatárolható, konkrét, sokszor közismert urbánus miliőnek az eltorzítására, szubjektivizálására, irracionálissá torzítására használják az alkotók. Bár a film noir eklektikusabb stílárisan, mintha csak az expresszionizmus folytatását jelentené – a lírai realizmusra jellemző világítási effektusokat is felidézi helyenként –, s talán inkább társítható hozzá a klasszikus elbeszélő szisztéma lebontását célzó narratív kísérletezés⁴, természetesen az expresszionista érzékenység sem vitatható el tőle. A film noir hőseinek – a bűn vonzaskörébe került nyomozók, femme fatale-ok által felültetett balekok, tragikus vagy abszurd erőszak történetekbe keveredő ártatlanok – talajvesztését meglehetősen plasztikusan fogalmazza meg a szorongásgerjesztő képi fogalmazásmód. Orson Wellesnél – különösen *A sanghaji asszonyban* – az expresszionista forma néhol már-már teljesen felülírja a klasszikus film kódrendszerét (mind az elbeszélését, mind a formai rétegét) és az avantgarde felé közelít: fináléja a vidámpark, a tükörterem lehetőségeinek kiaknázása révén a film médiumával való játék inkább, mintsem egy cselekmény követhető megjelenítése. Mind a horror, mind a film noir expresszionista hajlamát jól ismeri a szakirodalom⁵, a hatvanas években kibontakozó pszichothrillerét talán kevésbé, ezt tehát érdemes kicsit részletesebben taglalni.

A pszichothriller a gótikus horror és a film noir koncepcióját egyaránt befogadja: eltorzítja az ismerős miliőt, s lépéseket tesz egy alternatív világ kidolgozása felé – ez a lehetséges univerzum azonban nem mint objektív világ jelenik meg, hanem mint egy patológus figura szubjektumának kivetülése. Az örület nemcsak a pszichothriller szereplőin uralkodik el, hanem a tárgyi- és a díszletvilágon is, amely ezáltal fogékonnyá válik az expresszionista stilizációra. Hitchcock *Psychója* közismerten alkalmaz expresszionista vizuális effektusokat (különösen a kemény fény-árnyék kontrasztot – ilyen Marion Crane magányos autótúttja az éjszakában, vagy Norman Bates és a nyomozó beszélgetése, és természetesen a legendás zuhanyjelenet is), de talán még szemléletesebb példát kínál Robert

4 Lásd: KOVÁCS András Bálint: A film új filozófiája és az átmenet filmjei. In Uő: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 132-180.

5 A film noirhoz lásd még: SOBCHAK, Vivian: Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir. In: BROWNE, Nick (szerk): *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998. pp. 129-70.; SCHRADER, Paul: Piszkos világszínpad. (Jegyzetek a film noirról) *Filmvilág* 2001/4. pp. 40–43.

Aldrich: *Mi történt Baby Jane-nel?* és *Hush... Hush Sweet Charlotte* című filmjeivel. A két lélektani rémfilm közös főszereplője (Bette Davis), tematikai alapmotívumai és strukturális hasonlóságai alapján ikerfilmeknek tekinthetők, az expresszionista stilizáció alkalmazása szempontjából viszont egymás inverzei. A *Baby Jane* egy alapvetően átlátható és mindennapi közegre építkezik, a két nővér háza egy a Beverly Hills-i villák között – s ehhez képest számít devianciának a film egyes pontjain érvényesülő, szubjektív stilizáció. A *Charlotte*...már eleve a különössel kezd: nyitóképen a több nézőpontból láttatott ház már az expozícióban kísértetházzá változik, ahol a fények és árnyak gyakorlatilag szétvágják a figurákat, szorongást keltve, s nem hiába, mert ebben a rendkívüli miliőben történik meg az a titokzatos gyilkosság, ami évtizedeken át gyötri még a címszereplőt. Charlotte birtoka temetővel határos, háza kriptá lesz, ahol ő maga megkeseredett élőhalottként szenved, látomások és rejtélyek kezdik ki az idegeit, s lelkének elveszejtésére ördögi erők – saját unokatestvére és orvosa – szövetkeznek. A rémálom csak a ház elhagyásával s a múlt tisztázásával ér véget – addig az expresszionista hatáskeltés domináns a filmben, és csak néha lépünk ki a harmonikusabb, napfényesebb világba, hogy megpihenjünk az újabb borzalmakig.

A klasszikus horror, a film noir és a pszichothriller hármasa érvényesíti tehát a hatvanas évekig az amerikai filmkultúrában az expresszionista filmművészet örökségét. Konklúzióként azt mondhatjuk, hogy az expresszionista tendenciákat csak az arra fogékony műfajok fogadják be⁶, s a stílus alkalmazásában és folytathatóságának megteremtésében alapvető szerepe van azoknak az emigráns filmművészeknek, akik maguk is részt vettek a német expresszionizmus kidolgozásában, illetőleg – európai filmművészként – a hatása alá kerültek, kerülhettek. Ekként európai és amerikai expresszionizmus között a tárgyalt korszakig szerves kapcsolat tételezhető, és az expresszionista hatáselemek alkalmazását a műfaji spektrum egy progresszívebb területe preferálja.

Ez a tendencia a hatvanas évek második felére szakad meg az amerikai filmben. Ennek részletes magyarázata túlmutat jelen dolgozat keretein, de legfontosabb okait viszonylag könnyen be lehet határolni. Az expresszionista stílusvilág fokozatos eltűnése az amerikai filmkészítési gyakorlatból azzal a folyamattal állítható párhuzamba, ahogyan a korábban a realista-naturalista fogalmazásmódtól óvakodó főáramlatbeli filmkultúra egyre fogékonyabbá válik ezeknek a stílusértékeknek a befogadására. A klasszikus Hollywood alapvetően műteremben készült filmekben gondolkodott, s amíg a stabil, vertikálisan irányított stúdiórendszer ennek a háttérbázisát adhatta, addig a kanonikus filmtermést ezek a filmek tették ki. (Ez természetesen nem zárta ki a társadalomkritikai értelemben realista hangvételű

6 Műfaj és stílus összefüggéseiről lásd KIRÁLY Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest: Korona, 1998. pp. 53-84.

filmek létrejöttét – a gengszterfilm szemléletes példa erre –, itt azonban elsősorban formai értelemben vett realista alkotásról van szó, s csak másodsorban tematikai kérdéstről. Márpedig a stúdiófilmek – mint műteremben készült filmek – összeegyeztethetetlenek a dokumentarista módon is hitelesnek mondható realizmussal; a korabeli ellenpélda nyilvánvalóan az olasz neorealizmus, a maga eredeti helyszíneivel, a tér-idő folyamatosságának fönntartásával és amatőr szereplőivel.) A negyvenes évek második felétől, a stúdiórendszer folyamatos hanyatlásától kezdve azonban Hollywoodon belül is megjelenhettek a realista kezdeményezések (pl. Elia Kazan, Delbert Mann, Stanley Kramer vagy Sidney Lumet néhány filmjében). Igazi polgárjogot azonban csak a hatvanas évek második felében nyert ez az ábrázolásmód, s ez arra is visszavezethető, hogy a hollywoodi film arculatát jelentősen meghatározó Hays-kódex, a belső cenzurális szabályzat, ekkorra veszti érvényét (és vezetik be helyette a korhatár-rendszert), és nemcsak a szenzációtémák – a szex és az erőszak⁷ –, de a mindennapi élet ábrázolása is teljesebb vagy akár merészebb is lett. Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-jától (1967) kezdve Martin Scorsese *Dühöngő bikájáig* (1980) a főáramlatbeli amerikai filmtermés korábban nem tapasztalt realizmussal vitte vászonra történeteit: immár nemcsak az olyan függetlenek, mint John Cassavetes vagy Dennis Hopper alkotásait fémjelezte a nyersség és közvetlenség, hanem az új rendezőgeneráció valamennyi tagjának első filmjeit is. Talán kevésbé köztudott, hogy George Lucas, Steven Spielberg és Brian De Palma, a később fantasztikus vagy bűnügyi filmek specialistái kezdetben realista hangvétellű filmekkel indultak (pl. *Üdvözetek, Amerikai graffiti, Párbaj*). Martin Scorsese, Bob Rafelson, Monte Hellman, Arthur Penn, Robert Altman és mások munkáiról most nem is beszélve – ez a modern amerikai film nagy korszaka, az 1968-1980 közötti periódus rendkívüli értékekben bővelkedik, s ezek többségét nem a stúdiókorszakban kamatoztatott mesterkélttség hozta létre. Az antidramatikusság, a helyszíni forgatás, a többsávú polifón hangkulissza és ezekhez hasonló jellegzetességek már annál inkább.⁸

A korszak vége azonban nem a realista poétika megszilárdulását hozta, hanem egyrészt az erősen szabályozott stúdiórendszer restaurációját, a filmek terén az irracionális érdekeltségű filmek preferálását, illetve a bombasiker (a blockbuster) üzleti stratégiáját⁹. A nyolcvanas évek elejétől, a *Birodalom visszavág*, *Az elveszett frigyláda fosztogatói* vagy az *E. T. – A földönkívüli* sikerétől kezdve a főáramlat realista affinitása leáldozott, s helyüket az elsősorban gyerekközönségre szabott szuperfilmek foglalták el, s ezt már tekinthetjük a

7 WILLIAMS, Linda: Szex és szenzáció. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (szerk.): Oxford Filmenciklopédia. Budapest: Glória, 1998. pp. 508-514.

8 Lásd: BISKIND, Peter: Hollywood ostroma. *Filmvilág* 2004/12. pp. 10-16.

9 Lásd PYE, Michael – MYLES, Linda: Mozi-fenyegetések. Budapest: Gondolat, 1983.

posztmodern amerikai filmkultúra kezdetének és egyik védjegyének.

A fantasztikus világok kidolgozásában jeleskedő (poszt-)újhollywoodi amerikai filmekben mégsem tér vissza azonnal és megújult erővel az expresszionista stilizáció. Ez tulajdonképpen érthető is: az új sikerfilmek és az új kanonikus filmek bár szintén mesterkéltek, de már nem abban az értelemben, ahogyan az expresszionista poétikát fölhasználó filmek voltak azok. Az expresszionizmus ugyanis – normál esetben – nem alkalmas az új célközönség meghódítására, nem befogadható akár csak a kicsit is rafináltabb formavilág. Ennek a kérdésnek a végiggondolása közönség- és kultúrszociológiai irányba vihetne, az viszont mindenképpen jelezhető, hogy akiknek a *Jurassic Park*-típusú filmek szólnak, azok nem vágnak egy különös stilizáció alkalmazására, hanem “megelégszenek” a lélegzetelállító speciális effektusokkal is. S éppen mert a főáramlat meglehetősen másként viszonyul a mesterségességhez, mint az expresszionizmus, a stílusirányzat először nem is a főáramlatbeli filmekben jelenik meg, hanem a független filmekben, s ott is – egyelőre – periferikusnak számító alkotók vagy elsőfilmesek munkáiban; vagy pedig nem is élőszereplős alkotásban, hanem animációs filmekben (igaz, ez sem került széleskörű forgalmazásra). Ez a nyolcvanas éveket fémjelző tendenciája az expresszionizmusnak: speciális variációk, allúziók formájában muníciót gyűjt, hogy a kilencvenes évekre a főáramlatbeli film eszköztárában is legitim fogalmazásmóddá váljék (jóllehet, itt is kimutatható lesz bizonyos marginalitás), majd – az évtized második felében – folyamatosan diffundálódik, míg szinte teljesen el nem tűnik.

Az expresszionizmus útjának a következő íve mutatható tehát ki a posztmodern amerikai filmkultúrában. Abel Ferrara, Tim Burton, Oliver Stone és a Coen-fivérek idézik föl a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján, illetve az évtized derekán (*Driller Killer*, *A kéz, Vincent*, *Frankenweenie*, *Véresen egyszerű*), s bár Burton folyamatosan használja (*Pee-Wee nagy kalandja*, *Beetlejuice*), szélesebb körben elterjedt alkotásmóddá csak a kilencvenes évek első felében válik. Akkor viszont sorozatosan készülnek az expresszionizmus előtt tisztelgő mozifilmek, Tim Burton mellett Steven Soderbergh, Woody Allen, Robert Zemeckis alkotásai sorolhatók ide: ez a sűrűsödési pont, a legintenzívebb periódus, 1990-1992 között (*Ollókezű Edward*, *Kafka*, *Árnyékok és köd*, *Jól áll neki a halál*, *Batman visszatér*). A következő években már csak egyre diffúzabb formákban idéződik föl az expresszionizmus, megmutatkozik a széttartás (*Ed Wood*, *A nagy ugrás*, *Az örület torkában*, *The Addiction*, *A holló*), és még néhány év alatt (1996-2000) el is tűnnek az expresszionista jellegzetességek és előfordulásuk alkalmivá válik (*Dark City*, *A vámpír árnyéka*). A továbbiakban ezt az ívet szeretném részletesen bemutatni.

A festő és a bölény szeme – Abel Ferrara és az expresszionizmus

A hetvenes évek végén az expresszionizmus egy sajátos verziója jelenik meg az amerikai filmkultúra perifériáján. A pornóiparban is érdekelt underground rendező, Abel Ferrara műve, a *Driller Killer* valósít meg olyan stilizációt, mely – fenntartásokkal ugyan, de – az expresszionizmushoz köthető. Meglehet, ez a kategorizálás elsőre nem nyilvánvaló, mégis – különösen a rendező későbbi filmjei felől újragondolva a *Driller Killert* –, úgy találom, hogy kijár neki az expresszionista jelző. Ferrara pályafutását ugyanis még legalább két alkalommal lehet az expresszionista film megidézéséhez kapcsolni, s ekként különösen érdekes és figyelemre méltó, hogy voltaképpen a kezdetekig visszavezethető az irányzat iránti vonzódása, noha munkásságát alapvetően más vonások jellemzik.

Az 1979-es keltezésű *Driller Killer (Fúrógépes gyilkos)* az örült művész horror-archetípusára dolgoz ki megdöbbentő variációt. Elbeszélő szisztémája alapján félúton van a konvencionális történetmesélés és a non-narratív, asszociációs avantgárd között. Egyfelől fokról fokra nyomon követhetjük egy többszörösen terhelt (szexuálisan frusztrált és alkotói válságtól gyötört) festő elméjének megbomlását és eszelős sorozatgyilkossá válását. Másfelől egy punk-rock zenekar produkcióinak: próbáinak és koncertjeinek is tanúi lehetünk, s a filmnek ez a rétege lazítja fel, dezorientálja a potenciális célelvű narratívát, sőt az elbeszélést magát. A horrorelemek, a látomások a zenekar klipszerű bemutatásával váltakoznak, s nem szervesül egymással a két réteg, hiába katalizálja a punkbanda tevékenysége a festő ösztönjének őrjöngését. Összefonódás helyett durván konfrontálódik a *Driller Killer* két szála, kettőssége: formailag-stilárisan ez azt jelenti, hogy a kissé Cassavetes-re emlékeztető naturalista, spontán anyagkezelés az expresszionista vonásokat öltő vizuális absztrakcióval váltakozik. A kétfajta fogalmazásmód azonban nem homogén stilizációs elvként csatlakozik az egyes rétegekhez. A festő és a banda mindennapjainak ábrázolása egyaránt fölhasználja a naturalista stílust és megengedi az absztrakciót. Tendenciájukban kimutatható egyfajta fölcserélődés: míg a festő örülettörténetét kezdetben a naturalista stilizáció mutatja be, ezalatt a rockzenekar szekvenciái jelennek meg formabontó képi elemként – a játékidő előrehaladtával azonban, mire meglehetősen kényelmetlenségek és türelmes erőfeszítés után meg lehet szokni a banda folyamatos jelenlétét, már hozzájuk köthető inkább a valóságközeli ábrázolásmód, és a festő cselekményszálának ábrázolása fogadja be, sőt bátorítja a merész és meghökkentő formanyelvet. A vizionárius réteg eszköztelensége, olcsósága ellenére is elismert elődre vezethető vissza: Polanski *Iszonyatára*, ami szintén nem érintetlen az expresszionista formától. Ferraránál a pszichózis a művészi folyamattal is összekapcsolódik: a

festő beleőrül saját alkotásába, absztrakt festményébe, s a művén látható bölény szeme is közrejátszik abban, hogy a művész szabadjára engedi legvadabb énjét. A film utolsó negyedórájára már olyannyira elhatalmasodnak a korábban csak röviden feltűnő víziók, rémlátomások, hogy a *Driller Killer* eljut önnön határaihoz: saját médiumának lehetséges fölszámolásához. Ez a folyamat visszavezethető a német expresszionizmusra is, a széthulló világok, a széthullás élményének megjelenítőjeként – de akkor nem került sor e végső pont megvalósítására is, arra, hogy a médiumnak magának is szét kell esnie. Ezt a modernista filmben Jean-Luc Godard és – legismertebben – Ingmar Bergman valósította meg egy-egy alkalommal: utóbbi a *Personában*, a filmszakadás nondiegetikus elidegenítő effektusával¹⁰. Abel Ferrara “önfelszámoló” effektusa jóllehet formailag valamivel visszafogottabb, mint Bergmané, és szervesen levezethető a cselekményből, mégsem kevésbé kihívó. Ferraránál egy színdramaturgiai bravúrról van szó: a vörös szín alkalmazásáról. Az expresszionizmus képkompozíciós alapvetéseként a kontrasztos fény-árnyékot, ekként fekete és fehér konfliktusát szokás talán az első helyen emlegetni – s bár Ferrara is ellentétre épít, a fehéret vörösre cseréli le. Fekete és vörös polémiájának széles skáláján játszik el a rendező, s mindig a vizuális feszültségkeltés, sokkolás a célja. Ez még a relatíve ártalmatlan jelenetekben, a koncertszekvenciákban is érdes hatáselem (vörös neonfények az alapvetően sötét helyiségben). Amikor viszont a festő már nem rendeltetésszerűen használja fűrógépét, akkor képes az abszurditásig felfokozni a szíkontrasztot: az éjszakai utcákon elbeteg hősünk piros nadrágban rohan fel-alá s szedi áldozatait találomra! Máskor kevésbé irritál, mint inkább zavarba ejt ilyen effektusokkal: a narratíva koherenciáját és a tér-idő egységet vörös inzertekkel töri meg, kuszálja össze. E vörös inzerteknek csak fokozatosan lesz behatárolható a diegézisben betöltött szerepe: előbb szubjektív képeknek illenek be, majd minél több figurativitást integrálnak az egyes inzertek, annál inkább előremutatnak egy-egy borzalmas esemény felé. A film végére ez a sajátossága lesz domináns, és ekkor a fekete sziluettekkel tagolt vörös már nem enigmatikus inzert, hanem hatásnövelő diegetikus elem. Amikor a festő – vadidegenek után immár – ügynökére és egyik lakótársára támad, akkor uralkodik el a vizuális rétegen az izzó vörös. A film végén pedig a – legalábbis a játékidő során – utolsó áldozat nem tudja, hogy a fűrógépes festő várja az ágyban, s teljes nyugalommal kapcsolja le a villanyt és – feltehetően – meggy lefeküdni. A villanyoltást követően nem sötétség borítja be a képet, hanem vörös szín. Csupasz, tagolatlan felületként, áthatolhatatlan falként. Ezzel a gesztussal zárja Ferrara a filmet, még a képen kívüli hanggal sem jelzi, hogy mi történik (aki

¹⁰ Erről részletesen lásd: KOVÁCS András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992. p. 109.

képes végignézni a filmet, az már úgylis tudja: ezt éppen elégszer demonstrálták már). A vörösbe váltott sötétség, illetve a sötétséggel egyenértékű vörös színszimbolikája tetőzi be a *Driller Killert*, ami talán egy üvöltés inkább, mintsem film(alkotás) – erre utal a filmet nyitó felirat is: “Ezt a filmet HANGOSAN kell játszani!”. Mindenesetre az amerikai film (és különösen a független szektor) formatörténetében valószínűleg megkerülhetetlen pont a *Driller Killer*, függetlenül egyéb, vitatható aspektusaitól – és egy új expresszionizmus alapjait rakja le az amerikai filmben.

Kézfogás az expresszionizmussal

A nyolcvanas évek elején Oliver Stone *A kéz* című filmje (1981) adózik vállaltan az expresszionizmusnak. Kétfelől is. Egyrészt témaválasztása ahhoz a motívumhoz kötődik, amelyet a német expresszionista film is földolgozott: ez a megelevenedő, kontrollálhatatlan kézfej – legyen az a test része, vagy legyen róla leválasztva. A német filmben Robert Wiene *Orlac kezei* című alkotása variálja a témát, nála a kéz-transzplantáción átesett zongoristát hatalmába keríti a rettegés, hogy kézfejein azok előző gazdája, egy rablógyilkos érvényesíti akaratát. Stone filmjének hőse képregényrajzoló, aki elveszíti jobb kézfejét, s számos jel – ezek egy része, meglehet, a férfi fantazmagóriája – afelé mutat, hogy a kézfej önálló életre kelt, és végrehajtja Jonathan, a rajzoló elfojtott agresszív vágyait. A film folyamatosan kitart a kétértelműség mellett: Jonathan követi el a gyilkosságokat vagy a megelevenedett kézfej? Az *Orlac kezei* és a Michael Caine főszereplésével készült *A kéz* nemcsak akként ír le ívet, hogy a test részét képező kézfejektől eljutunk a levált kézfejig, hanem történetileg is: legalább két film hidat ver közékük. Az expresszionizmus egyik jeles operatőre, Karl Freund Hollywoodban már rendezőként készítette el az *Orlac kezei* remake-jét *Mad Love* címmel (1935-ben), az ugyancsak az expresszionizmushoz is köthető karizmatikus színész, Peter Lorre főszereplésével. Tizenegy évvel később Peter Lorre játszotta Robert Florey *The Beast With Five Fingers* című filmjének főszerepét, ennek pedig *A kéz* a remake-je. A megelevenedő kézfej expresszionista poétikája tehát ezen a korpuszon követhető végig. Érdeemes jelezni, hogy máskülönben – talán valamivel gyakrabban – a megelevenedő kézfej vándormotívuma inkább a szürrealista stilizációt erősíti (Luis Bunuelnél például többször is előforduló jelenség – lásd az *Öldöklő angyalt* –, ahogyan a szürrealista ihletettségu horrorfilm is szívesen alkalmazza, mint pl. Sam Raimi *Gonosz halottak 2-je*). Mindazonáltal a négy említett film mégis egy expresszionista téma folyamatosságát rajzolja ki.

Stone filmjének azonban van egy sokkal közvetlenebb gesztusa is, megidézendő az

egykori expresszionizmust – és ez a vonás talán érdekesebb, jelentősebb, mélyebb is, mint a puszta tematikai kapcsolódás. A zárójelenet *mise-en-scene*-jéről van szó, arról az irreális stilizáltságról, ami már-már a *Dr. Caligari* kimaradt jelenetévé teszi ezeket a szekvenciákat. Miután Jonathant letartóztatja a rendőrség, mint a gyilkosságok vélt elkövetőjét, egy elmeógyógyintézeti kezelésen találkozunk vele. Ő maga kezdetben szótlanul ül, egy székhez szíjazva; szívverését, agyműködését gépek mérik, vizsgálják. Ősz hajú doktornő beszél hozzá, a szavai visszhangoznak, az egész helyiség torzít, s nem csak akusztikusan: vizuálisan is. A terem padlóját ugyanis fekete-fehér kockás mintázat teszi ki (ezt főső kameraállásból többször is megtekintjük!), a szobát mélységében mutatják a nagylátószögű beállítások. Jonathan Lansdale mögött és körülötte gépek, szinte bekerítik a férfit, akit többnyire egész alakos beállításokban látunk. A doktornőt félközeli képekben mutatják, mögötte sötétség, amit világos foltok törnek meg. Tökéletes expresszionista scenika. A doktornő arról gyözködi Lansdale-t, hogy nem létezik a kéz, a férfi csak saját indulati töltését vetíti rá, s “öt” okolhatja azért, amit saját maga követ el. Lansdale azonban kitart a kéz létezése mellett és figyelmezteti kezelőorvosát, hogy az meg akarja ölni. “Nem létezik a kéz...” – kezdené a doktornő, de mindjárt “a kéz” szorítja a nyakát. Haláltusája a padlón absztrakt képnek is beillene. Lansdale arcán ekkor a fények villóznak, villámcsapásszerűen, majd kibontja magát a szék kötelékeiből, közben beteges nevetése és annak torz visszhangja már betöltik a teret. Majd lendületesen fölemelkedik ülő pozíciójából – a kép hirtelen kimerevedik és fekete-fehérbe vált. Ezzel a beállítással zárul a film. Stone korábban is fekete-fehérbe váltott helyenként (egy erőszakjelenetnél és egy álomszekvenciánál), de ennek a fogásnak itt van a legszerveesebb szerepe, itt a legkövetkezetesebb a bevezetése. Olyannyira szerves tartozéka a zárójelenetnek, hogy – szemben a korábbiakkal – megütközést sem kelt: mintha percekig fekete-fehér képeket láttunk volna, nem csak pár másodperc erejéig. Az expresszionista stilizáció, sőt *pastiche* győzött. *A kéz* erősen kontúrozott műfaji bázisa – a horror – és tematikailag s formailag is deklarált affinitása ellenére is óvatos még az expresszionista hagyaték föllevenítésében. Valójában az 1990-es évek elejéig várnunk kell a kiteljesedett posztmodern expresszionista amerikai filmre – ennek alapjai viszont *A kéznél*, e máskülönben alábecsült és lesajnált filmnél keresendők.

Posztmodern rendezőgeneráció

A nyolcvanas években debütáló, egyértelműen posztmodernként kategorizálható új rendezőgenerációban mindenekelőtt Tim Burton és a Coen-fivérek tesznek lépéseket az

expresszionizmus revitalizációja felé. A *Vincent*, a *Véresen egyszerű*, a *Frankenweenie* és a *Beetlejuice* – más-más háttérrel és más-más mértékben ugyan, de – az irányzat elemeit építik be saját művészetükbe. Tim Burtonnál történik ez a legszerveesebben, ráadásul nála egy szukcesszív folyamatról van szó, amennyiben filmről filmre egyre több expresszionista elemet használ föl. A Coen-fivérek munkásságában esetlegesebb jellegű az irányzat földézése; náluk egy stíluselem a sok közül, ha nem is egy filmen belül, de filmjeik egymásra következésében. Burtonnál lényegében két tendencia polemizál egymással – hol szervesülnek, hol fölváltva jelentkeznek, illetve egyikük lassan felülkerekedik –: ezek az expresszionizmus és a szürrealizmus. Legyen szó kísértetfilmről, romantikus rémmeséről, képregény-adaptációról, sci-fi paródiáról, gótikus hororról, vagy bizarr mesefilmekről, ezek a stilizációs szisztémák a burtoni ábrázolásmód kulcsai, s nem elsősorban aktuális filmjei témái. Érdekes ellentét adja magát Burton és Coenék között: míg az előbbinek meglehetősen eklektikusak az egyes filmjei, de munkásságának alaptendenciái leszűkíthetők az imént említett két stílusirányzatra – addig az utóbbiak filmjei, ha önállóan kevésbé eklektikusak is, az egyes filmek egymás viszonylatában már sokkal inkább széttartóak, stílárisan nem épülnek egymásra. Burtontól tehát – legalábbis pályája egy pontjáig – elválaszthatatlan az expresszionizmus, Coenéknél fakultatív. Érdekes tehát velük, az ő expresszionizmus-parafrázisukkal továbbvinni a gondolatmenetet.

A testvérpár bemutatkozó filmje, a független film nagy divatját elindító és elismerését meghozó *Véresen egyszerű* a fináléban játszik el az expresszionista scenikával és idézetekkel. Nyitófilmjükkel Coenék a kisvárosi film noir kamarajellegű, tragikus darabjait (mindenekelőtt *A postás mindig kétszer csengetet*) idézik meg és fordítják a feje tetejére. A film fő dramaturgiai motorját a félreértések és az információhiányok bonyolult rendszere képezi – a végkifejlet vezet be a szorongást keltő térábrázolást és a filmtörténeti allúzió révén metafizikailag is továbbgondolja az antagonisták alakját. Abby (Frances McDormand) és Ray (John Getz) üres, még berendezetlen lakásban találkoznak, háromosztású, boltíves ablak előtt állnak. Abby nem érti, miért kéri Ray reszketve, hogy kapcsolja le a villanyt, nem is teszi meg, s ez lesz a férfi veszte – lövés éri őt a szemközti házból. A gonosz Visser detektív (Emmett M. Walsh) az orvlövész, akinek gyilkos figurája az architektúra és a térkezelés révén *Nosferatu*-idézetként van jelen a filmben¹¹. A következő percek csak megerősítik ezt. Abby – mivel nem kelhet fel, össze kell húznia magát, hogy ne legyen célpont – az egyetlen világító villanykörtét csak odadobott cipőjével tudja hatástalanítani. Mikor már félhomály, fény és sötétség textúrája borítja a szobákat, akkor kerül sor a végső összecsapásra Abby és Visser

11 ARDAI Zoltán: Texas, az éjszaka csodái. *Filmvilág* 2000/5. p. 37.

között – de nem akárhogyan: falak, ajtók választják el őket, a nő csupán úgy képes támadni, hogy csak egy kéz, vagy egy ajtórést kitöltő árnyék az, ami ellen védekezhet. Meglehető, a *Véresen egyszerű* befejezése csak távolról, leheletfinoman idézi az expresszionista filmet – jelesül a *Nosferatut* –, mégis ez az allúzió koronázza meg a film noir földidézését ambicionáló, remekbe szabott bűnügyi drámát. Későbbi filmjeik során a fivérek még visszatérnek az irányzathoz – akkor azonban nyíltan teszik, s nem utolsó sorban a kilencvenes évek elejének tendenciájába illik majdani *A nagy ugrás* című filmjük (1994). S hogy *A nagy ugrás* a korszak filmtermésének progressziójához csakugyan adekvát módon illeszkedik, azt nem csak az ő munkásságuk készítette elő, hanem Tim Burtoné is, akinél már a nyolcvanas évek elejétől kezdve kézjegynek számít az expresszionizmus.

Burton debütálása a *Vincent*, egy 1982-es, hatperces stop-trükk bábanimáció, melyet fekete-fehérben forgattak és a legendás horrorszínész, Vincent Price kísért versbe szedett narrátorszöveggel¹². A történet középpontjában egy magányos, kertvárosi kisfiú áll, Vincent, aki bálványa, Vincent Price és rajongott írója, Edgar Allan Poe gótikus rémvilágába, hagymázos fantáziaföldjére képzeletben magát. A szokványos mindannapi közeggel párhuzamosan, pontosabban vele szembehelyezkedve jelenik meg az az alternatív világ, amit hamisítatlan expresszionista szcenika teremt meg. Valóságos antológiája az expresszionista elemeknek, hihetetlen formaérzékkel megvalósított újrafogalmazása. Talán még azt sem túlzás kijelenteni, hogy a maga szerény módján, a *Vincent* a *Dr. Caligarival* – legegyértelműbb előképével –, a *Panoptikummal* vagy *A fáradt halállal* egyenértékű remekmű. Az érdekes kontrasztú fekete-fehér, az örült tudós-típusú horrorfilmeket idéző díszletvilág, a kitekert lépcsők, a torz perspektíva, a nyomasztó fény-árnyék effektusok – mind-mind arról árulkodnak, hogy a film készítője anyanyelvi szinten beszél az expresszionizmust. Ennek a vonzódásnak a következő filmek döntötték el a sorsát. A *Vincent* ugyanis nem hideg fejjel elkészített ujjgyakorlat, hanem szívszorító szerzői film, kulcs Tim Burton világához. A kérdés az volt, hogy ezt a nyilvánvaló szerzőiséget képes lesz-e továbbvinni, adaptálni az élőszereplős játékfilmhez. 1984-ben egyértelmű válasz született erre, olyan mellékkörülménnyel, amely kétségkívül jelezte, az amerikai film főáramlata egyelőre nem fogékony az expresszionizmus újrafogalmazására. A *Frankenweenie*-t, Burton első élőszereplős filmjét ugyanis forgalmazhatatlannak találta a gyártó Disney Studio és ki is rúgták a rendezőt. A húszperces *Frankenweenie* gyakorlatilag a *Vincent* ikerfilmje, bizonyos elmozdulással a hagyományosabb történetmesélés felé. Tematikájával azonban hasonlóképp

¹² A film szövegének is tekinthető verses elbeszélés teljes szövege megtalálható: *Filmvilág* 1999/10. p. 22. (Tóth Tamás Boldizsár fordítása)

merész és morbid: egy kertvárosi család – Frankensteinék (!) – kutyáját elgázolja egy autó, s ebbe a kis Viktor nem tud belenyugodni: némi tudomány, néhány elektromos eszköz és egy nagy vihar segítségével visszahozza az életbe imádott Sparkyját. A revitalizált kutya azonban nem várt fölfordulást okoz a szomszédságban. Burton itt is kétfelé osztja a diegézis világát – mint lesz ez majd legtöbb munkájának visszatérő alapkoncepciója –: egy hétköznapi, unalmas és egy szokatlan, fantáziadús, önfeledt, de néha ijesztő világra. Amint az utóbbi elkezd beszivárogni, sőt eluralkodni az előbbin, úgy válnak egyre kontúrosabbá az expresszionista effektusok. A *Vincenthez* hasonlóan ez a film is fekete-fehér, s ez itt is kiváló alapanyag az irányzat földüléséhez. Ami kezdetben csak néhány mesterséges fény-árnyék hatás, az hamarosan laboratóriumot idéző kulissza, erős fekete-fehér kontraszt és a kisállattemető nyomasztó ábrázolása. Bár a *Frankenweenie* alapvetően komikus indíttatású, meghökkentő humora leplezetlenül a horrorból táplálkozik, képileg pedig borotvaéles föllevenítése James Whale *Frankenstein*-filmjeinek. S bár a *Frankenweenie* a konformista filmiparban egy ideig nem kívánt személlyé tette Burtont, hozzá hasonló különcök segítségével mégis megtalálta az utat a fősodor felé. Az 1985-ös *Pee-Wee nagy kalandjában* keveri először Burton az expresszionizmust a szürrealizmussal, az előbbi érvényesülését leginkább néhány álmjelenet szorongató képi világára korlátozva. Az 1988-as *Beetlejuice* hozza el az igazi áttörést, mind a rendező karrierjében, mind ábrázolásmódjának kibontakozásában. A szürrealista ihlettségű, de számos díszletelem révén az expresszionizmusra is fogékony kísértetvígjáték két dolgot tesz nyilvánvalóvá. Az egyik, hogy Burton a sikerfilm-orientált stúdiórendszerhez is kész alkalmazkodni, a másik, hogy mindezt anélkül teszi, hogy bármit is engedne eklektikus, bizarr fantáziájából. Stílusalkalmazásában, ábrázolásmódjában a *Beetlejuice* még a szürrealista és az expresszionista poézis között egyensúlyoz, s talán inkább az előbbihez erősebb a vonzódása. Ennek ellenére következő filmjeinek stílusvilága alapvetően expresszionista tendenciájú lesz, hogy majdnem egy évtized múlva, 1996-ban a *Támad a Mars!*-sal vegye át a dominanciát az azóta is meghatározó szürrealizmus. Addig azonban, a *Batman*, az *Ollókezű Edward*, a *Karácsonyi lidércnyomás*, az *Ed Wood* és mindegyiküknél inkább a *Batman visszatér* érvényesíti Burtonnak a *Vincentben* kikristályosodott expresszionista ábrázolásmódját. A kilencvenes években azonban Tim Burton már nincs ezzel egyedül.

Ollók, kastélyok, árnyak

Az 1990-es évek első felében az expresszionizmust újrafogalmazó amerikai film sűrűsödési periódusa tapasztalható, immár a főáramlatban is. 1990-től 1995-ig sorra készülnek a

különleges stilizációt bátran alkalmazó filmek, amelyek az eredeti német mozgalomra is deklaráltan reflektálnak, megidéznek filmjeit, motívumait, alkotóit.

A nyolcvanas évek végén a *Beetlejuice* és főleg a *Batman* sikere afelé mutatott, hogy lehetséges a nagyközönséggel is elfogadtatni egy tömegfilm expresszionista stilizációját. A két említett filmnek ugyan még nem a domináns vonása az expresszionista szcenika, mégis sikeresen integrálják ezeket a hatásokat. Az igazi áttörést azonban az *Ollókezű Edward* (1990) hozza el a fősodorban. Csakúgy, mint az előbb említett filmek, ez is Tim Burton rendezése. S annak ellenére, hogy az egyik legnagyobb hollywoodi stúdió berkeiben készült, alapvetően szerzői filmnek tekinthető – ha a közönségbarátnak kevésbé nevezhető bizarr hangvétel és tematika erről nem győzne meg, a *Vincent*, a *Frankenweenie*, a *Beetlejuice* és az *Ollókezű Edward* közötti folyamatosság egyértelmű bizonyíték: ugyanaz a képalkotó fantázia és ugyanaz a különleges érzékenységű lélek áll mind mögött. Vizuálisan az *Ollókezű Edward* az előbbi Burton-filmekben rejlő lehetőségek továbbgondolása, melynek eredménye az expresszionizmus konkrét filmekre visszavezethető megidézése: főhőse, a kézfejek helyén ollókat viselő mesterséges ember szinte a *Dr. Caligari* alvajáró-figurájának, Cézárnak az alakmása. Bár a történet háttérében újra a *Frankenstein*-mintát találjuk meg, Johnny Depp gépembere nem Boris Karloff adósa, hanem Conrad Veidté és a Wiene-filmé. A hegy tetején magasló ódon kastély, porlepte tereivel, kifordult lépcsőivel, padlásszobájával, különleges futószalagjaival és gépezeteivel, maga a lendületbe hozott expresszionista világ. A főcím is pontosan ezeket a tárgyi elemeket és tereket mutatja be, járja körül, megadva ezzel a film alaptónusát, ami azzal sem vész el, hogy látszólag gyökeresen eltérő a kisvárosi közeg ábrázolása. A kisvárost színekben gazdagnak, ugyanakkor áramvonalasnak, sterilnek láttatja Burton – s az ott élő figurák szívtelenségének, kapzsiságának és gonoszságának kihangsúlyozásával olyan közeget teremt, ami a gótikus kastély horrormiliójénél ijesztőbb, taszítóbb. A két réteg folyamatos egymás elleni kijátszása végig groteszk feszültséget teremt; s a film érzelmi telítettsége ellenére is távolságtartásra készlet – lírai szépsége sem tompítja nyomasztó hangvételét.

Mindazonáltal az *Ollókezű Edward* sikernek bizonyult, olyannyira, hogy rendezője egy ideig azt tervezte, a *Dr. Caligari* remake-jét is elkészíti¹³. Következő filmjével bár nem ezt tette, mégis meglepően közel került ehhez a tervezett projekthez. Addigra, a *Batman visszatér* idejére azonban az amerikai film egy új reménysége, a Cannes-ban is díjazott Steven Soderbergh is expresszionista *hommage*-zal állt elő, második játékfilmjeként. A *Kafka* című film fikatív thriller-fantázia a hivatalnok-íróról (Jeremy Irons játssza), aki egy prágai anarchista

13 Lásd: www.imdb.com/name/nm0000318/bio

csoporttal kapcsolatba kerülve titkos kísérletek nyomára bukkan, és veszélybe kerül saját élete is. Soderbergh döntően fekete-fehérben forgatta a *Kafkát*; csak a film végén, a kastélyban játszódó szekvenciák váltanak át színesbe. Addig azonban a prágai felvételek, s különösen az éjszakai scenika, expresszionista vonásokat öltenek – emblematikus a rohanó Kafka megnyúlt-torzított árnyéka a csupasz házfalakon egy intenzív üldözéscsúcspontján. Prága olyan atmoszferikus helyszín a film számára, mint Bécs volt Carol Reed *A harmadik ember* című bűnügyi klasszikusában, ahol a város a dráma teljes jogú tagjává vált, mi több, az eseményeket is katalizálta és befolyásolta. Soderbergh eminens Reed-tanítvány a különleges városi lehetőségek kiaknázásában, más elődei azonban közvetlenül kötik össze a német expresszionizmussal. A fináléban találkozunk a rémségek háttérében álló örült tudóssal, akit dr. Murnaunak kereszteltek el az alkotók, s a terv, amin dolgozik, az az Orlac-projekt. Az utalások tehát félreérthetetlenek. A filmet övező kontextus még érdekesebbé teszi pozícióját az expresszionizmus újrajátszásában. Bár a *Kafka* bemutatásakor meglehetősen elutasító fogadtatásban részesült (anyagilag megbukott és kritikailag sem ismerték el), másfél évtized távlatából jól látható, hogy kora néhány évnyi Kafka-rencházának egyik legérdekesebb teljesítménye volt – mindenestre nyitottabb, provokatívabb, mint Woody Allen felemás *Árnyékok és köd* című filmje vagy *A per* újrafeldolgozása. Soderbergh, Allen művei és *A per*-remake mellett még bemutatták az Orson Welles-féle *A per* restaurált változatát, valamint elkészült Kafka *Amerikájának* cseh adaptációja is¹⁴. Soderbergh filmje kétségtelenül Orson Welles látomásához áll a legközelebb¹⁵. Valószínűleg több mint véletlen egybeesés a Kafka-hommage-ok sűrűsödése az expresszionizmusra fogékonyá lett amerikai filmmel egyidőben. Kafka és az expresszionizmus rokonságáról is elárul valamit egyrészt; másrészt pedig az amerikai film progresszivitását is dicséri ez a teljesen szinkron dialogizálás a két jelenség között. Ha Soderbergh *Kafkája* komoly és merész függelék az író személyiségéhez és művészetéhez, akkor az érem másik oldala Woody Allen 1992-es filmje, az *Árnyékok és köd*: parodisztikus és felszínes szellemidézés csupán.

Az *Árnyékok és köd* egy város egy éjjelét követi végig, amikor is elhatalmasodnak az árnyak és mindent köd borít be. Polgárőrök több csoportja egy fojtogató gyilkos nyomába ered, ám tervükbe nem avatják be Kleinmant (Woody Allen), aki éppen ezért csak csetlik-botlik az egyébként veszedelmes helyzetekben, s végül egy félreértés folytán ő maga lesz az üldözött. A film előképe az expresszionizmus kódjainak tekinthető Fritz Lang-film, az *M – Egy város keresi a gyilkost*, illetve kisebb részben ismét csak *A harmadik ember*. A húszas-

14 www.moria.co.nz/sf/kafka.htm

15 A filmről részletesebben lásd: HORVÁTH Antal Balázs: Egy amerikai Prágában. *Filmvilág* 1997/5. pp. 10-11.

harmincas évek német filmje előtti tisztelgésbe azonban következetlenségek vegyülnek: a kód vizuális eleme ugyanis elveszi az expresszionista hatások élet. Inkább elmosódott, lágy fényképezést eredményez a legtöbb helyen (lásd a lírai realizmust és a *Ködös utakat* mint szintén földidézhető formavilágot), s így csak néhány különleges beállításra redukálódik az expresszionista scenika. A két vizuális kódrendszer egymás ellen dolgozik, ahogy a film cselekményszálai: a rendezőnél atipikus thriller-séma és a megszokott elemek, a párkapcsolati problémák és szexuális kérdések boncolgatása is kioltják egymást. A végeredmény felemás film, ami se nem elég ijesztő, se nem elég oldott.

Sokkal érdekesebb, jóllehet terjedelmében sokkal korlátozottabb egy szintén 1992-es mű, a *Jól áll neki a halál* expresszionista fogékonysága. Ez azonban vitathatatlan közönségfilm: a legnagyobb sztárokkal, szenzációelemekkel és pazar effektusokkal. Ezeknek az effekteknek egy része mutat expresszionista karakterjegyeket, melyek elsősorban az architektúra megszervezésével, a tértagolással valósulnak meg. Ráadásul a történet is E. T. A. Hoffmann tollára kívánczik: egy öregedéstől rettegő színésznő, Madeline (Meryl Streep) bájjított vásárol egy titokzatos asszonytól, hogy örök fiatalságot szerezzen, s nem sejtí, hogy a szer “mellékhatása” egyben az örök élet is, a test halhatatlansága. A katasztrófa akkor következik be, amikor boldogtalan, megaláztatásra épülő házassága felbomlik, és a férj, Ernest (Bruce Willis) akaratlanul is neje halálát okozza, amikor lelöki őt a lépcsőn. A házaspár Beverly Hills-i villája a természetellenesen megnyújtott, nagy terekkel – és különösen a hosszú lépcsővel –, szervesen motiválja az expresszionista forma alkalmazását. De már Madeline legurulása előtt is látható egy remekbe szabott expresszionista szekvencia, amikor Helen (Goldie Hawn), Madeline régi riválisa, egyben Ernest reménybeli szeretője, azt tervezi el a férfival, hogyan fogják közösen meggyilkolni Madeline-t. A képsor sajátos bravúrja a filmidő megszervezésének viszonylag ritka esetéből adódik: ez pedig a jövő idejű képsor *mise-en-scene*-je. A múltba tekintő *flashback* igen régóta bevett szabvány a filmes elbeszélés időkezelésében. A jövőt előre vetítő *flash forward* azonban máig is különlegességnek számít. Szerepeltetéséhez vagy különleges képességű szereplő biztosít alkalmat (Nicolas Roeg: *Ne nézz vissza!*; David Cronenberg: *A holtsáv*), vagy pedig túlrájzolt, valamilyen módon stilizált kell legyen az a képsor, amely egyéb esetben a jövőt jeleníti meg – ilyen pl. Ronald Neame *Gyalogáldozat* című filmje és természetesen Robert Zemeckistől a *Jól áll neki a halál*. Helen szavait torz térrel építkező, elnyújtott ritmusú beállítások jelenítik meg, amelyek fölfokozzák a házaspár eleve nagyméretű kastélyának arányait. A kameramozgások irracionális távolságokat fednek fel a szereplők között, amikor azok vacsoráznak; a hang torzít, visszhangzik, amikor Ernest az elképzelés szerint a rendőrségre

telefonál – és még folytathatnánk. Az expresszionista forma alkalmazása a továbbiakban a természetfeletti események kiteljesedésével függ össze. Madeline ugyan a nyakát szegi az esés során, mégsem hal meg. Fizikailag nem mutat életjelet, mégis él. Mi tudjuk, hogy ez a bájital hatása, Ernest és az orvosok viszont mit sem sejtenek erről. Tanácstalan orvosi vizit következik, majd Madeline eltűnik, s hogy Ernest megtalálja, néhány bizarr folyosón kell keresztülrohannia és a sötét, túlméretezett hullaházban leli meg. *A Jól áll neki a halál* később a fináléban kamatoztatja az expresszionista scenikát, amikor Ernestnek a bájitalt adó asszony kastélyában kell menekülnie, sőt még le is zuhan a tetőről a mélybe, s csak az menti meg, hogy egy úszómedencében landol.

Zemeckis filmje a tradícióhû expresszionista tendencia befogadása mellett olyan trükkarzenával is operál, ami egyértelműen a jövő filmjének vonása. A számítógépes effektusok viszik színre a két nő testének vad és szürreális destrukcióját, melyet mérsékelhetőnek, de megállíthatatlannak tüntet föl a film, s a zárlat attól sem óvakodik, hogy az utolsó kockákon szó szerint darabokra törje Madeline-t és Helent. Ekként a *Jól áll neki a halál* a múlt és a jövő filmlehetőségeinek homályzónájában fogant – affinitása azonban érezhetően az utóbbi felé billenti el. 1992 legigazibb expresszionista amerikai filmjét már csak ennél fogva is abban az alkotásban találjuk meg, amely a lehető legminimálisabbra szorítja vissza a digitális technika alkalmazását és maximalizálja a festészeti, illetőleg plasztikai expresszionizmus elemeit – ez a film a *Batman visszatér*.

Batman visszatér

Amellett fogok érvelni, hogy Tim Burton második *Batman*-filmjét az expresszionizmust földidézõ posztmodern amerikai film csúcsteljesítményeként érdemes kezelni. A film pozicionálása azonban több szempontból is problémás. Másként ugyan, de akárcsak Ferrara *Driller Killere*, a *Batman visszatér* felszíne is egészen eltérõ megközelítést hív elõ, mint amit valódi, belsõ tartalma alapján megérdemelne, vagy ami alapján adekvátan tudnánk viszonyulni hozzá. Elõzményébõl, háttérébõl adódóan mi sem természetesebb, hogy képregény-adaptációként, ezen belül is szuperhõs-kaland/fantasyként könyvelhessük el. S ez csakugyan évekig bevett megközelítésnek bizonyult, és adott alapot értékeléséhez: többnyire elmarasztalásához. Az elsõ *Batman* rajongói és a forgalmazók a filmen eluralkodott burtoni bizarrériákat kérhették számon – érdekes adalék, és a film valódi természetérõl sokat el is árul, hogy a kész film ismeretében megghiúsult a film köré tervezett *franchise*-vállalkozás: az érintettek alkalmatlannak találták a film szereplõit, hogy játékfigurákká dolgozzák át s ekként

termeljenek további profitot. Bár egyáltalán nem bukott meg a pénztáraknál, fogadtatásában rossz érzések keveredtek, morbiditását bíralták, s a gyártó Warner Bros. stúdiót is nagyobb óvatosságra intette a következő *sequel* (folytatás) el(ő)készítésével kapcsolatban.

Közel másfél évtizeddel később, Burton további filmjeinek fényében, illetve még inkább az újabb, félresikerült *Batman*-folytatások (*Mindörökké Batman*, *Batman és Robin*) és egy ígéretes, reményteli, de teljesen más jellegű újraindítás (*Batman: Kezdődik!*) után sokkal tisztábban vizsgálható a *Batman visszatér*. Most már egyrészt világos, hogy a film sokkal kevésbé egy *Batman*-film, mint inkább alapvetően Tim Burton-film; illetve az is egyértelmű, hogy számos toposzt, amit el lehet várni a szuperhős-kalandtól, egyszerűen kifordít, semmibe vesz a *Batman visszatér*. Burtonnak a folytatás egy lehetőség volt, hogy egy saját(os) expresszionista víziót vigyen a vászonra. A *Batman visszatér* nem is annyira *sequel*, mint amennyire hommage a német expresszionizmushoz, illetve három nagyon erősen összetartozó Burton-film középső tétele. Vizuálisan, atmoszférájában, figuráiban, sőt még tematikájában is a korábbi *Ollókezű Edwarddal* és a későbbi *Karácsonyi lidércnyomással* alkot szoros rokonságot. A három filmet akár Burton “Karácsony-trilógiájaként” is elkönnyvelhetnénk: mindegyik szüzséje “karácsonyi lidércnyomás” – fantomok forgatják fel a békés ünnepséget, legyen az akár a gépember Edward, a Pingvin és bandája, vagy Halloween város hercege, Jack Skellington. S ezzel a három film közös jegyeit még koránt sem merítettük ki (azt még mindenképpen érdemes megemlíteni, hogy a főbb alkotótársak is legalább két filmben közösek – Danny Elfman zeneszerző, Bo Welch látványtervező, Stefan Czapsky operatőr és Caroline Thompson író).

Még mielőtt azonban az expresszionista elkötelezettség kerülne részletezésre, érdemes pár szóban a szuperhős-panelek kiforgatását is kommentálni. Ez adja ugyanis a bázisát annak, hogy eredeti kontextusától elrugaszkodhasson és önellentmondás nélkül váljék expresszionista filmmé. Ha a hagyományos szuperhős-elemek működnének, nem lehetne belőle önellentmondás nélkül expresszionista film, mert nem operálhatna a szorongás megidézésével és nem helyezhetné a hangsúlyt mélypszichológiai folyamatok artikulációjára.

A *Batman visszatér* mindenekelőtt azzal provokálja a tiszta kalandfilmet, hogy ellentmondásosan jellemzett szereplőkkel dolgozik, sőt viszonyrendszerüket is megbolondítja, összekuszálja. A tét tehát nem a nagybetűs Jó és Rossz hagyományos harca (mint pl. a *Superman*-filmekben), hanem pszichológiailag komplikált, mentálisan nem teljesen egészséges figurák küzdelmét látjuk tulajdon identitásuk megtalálása vagy megőrzése érdekében. Míg az első részben a sötét személyiségként ábrázolt Batman mellett csak Joker volt hasadt tudatú, kettős életet élő vagy arra kárhoztatott figura, addig a második filmnek

mindhárom főszereplője két világ között őrlődő, tragikus vonásoktól sem mentes karakter (Batman mellett a Pingvinről és a Macskanőről van szó). S a negyedik figura, Max Shreck is – aki a film saját leleménye, nem a képregényből származik – hasonlóképpen titokzatos alak. A képregénnyel ellentétben Pingvin egy fizikailag torz figura: szörnyszülött, akinek deformált alkata pingvint idéz. Danny De Vito alakításában ráadásul nemcsak groteszk, hanem egyenesen morbid figura is, akit ördögi ravaszsággal és pengeéles intelligenciával kárpótolt a sors a természeti tragédiáért. A Pingvinnek ez a radikális átértelmezése ízig-vérig Burtonre vall – a kissé különöc, de igazi különlegességet nélkülöző képregényalakból tragikus ember-állat féllény lett, aki lényegében Ollókezű Edward legközelebbi rokona. A Macskanő sem maradt érintetlen a rendező szerzőiségétől: az ablakon kilökött titkárnő, Selina Kyle, egy egyszerű, szürke lány, macskák segítségével visszatérve az életbe, gyökeresen megváltozik s macskának öltözve ront neki a városnak, vezeti le dühét és indulatát a Shreck-üzletek lerombolásával. Jelmezének jól látható varratai – egy újabb direkt *Frankenstein*-allúzió a rendező munkáiban – személyiségének instabilitására utal, összeférceltségére, amely bármikor szétszakadhat. Batmant, Pingvint és Macskanőt bonyolult viszonyrendszer fűzi össze, s ezzel is kompromittálja a film jó és rossz átlátható szétválasztását. Batman és Pingvin mögött a szülőket kell keresni: az előbbi a szüleivel történetek miatt vált az éjszaka lovagjává; az utóbbi azért lesz bosszúálló szörnyeteg, amit a szülei tettek vele (röviddel születése után bedobták a csatornába és sorsára hagyták). Batman torz tükörképe Pingvin – az utóbbi még ki is jelenti Batmannek, hogy “egyszerűen csak féltékeny vagy, mert én egy igazi szörnyszülött vagyok, neked viszont maszkot kell viselned!” Macskanő és Batman között a vonzalom és a viszály oszcillál; kapcsolatuk pikantériáját csak megerősíti, hogy polgári alteregójuk, Bruce Wayne és Selina Kyle randevúznak és egymásba szeretnek. Wayne/Batman és Selina/Macskanő tehát – kissé groteszk értelemben – ideális pár lennének; ezt a film végén a maszkját letépő Batman így fogalmazza meg: “Selina, mi egyformák vagyunk!” Jungiánus szempontból azt bontja ki gyönyörűen a film, hogy Batmannek az *animája* a Macskanő, neki pedig Batman az *animusa*.¹⁶ Macskanő azonban Pingvinnel is kapcsolatba lép: Batman megalázására, befeketítésére szövetkeznek. Csakhogy Pingvin ennél többet akar a “szép és a szörnyeteg buja karácsonyi ajándékcsomagjától”, ahogyan ő nevezi egyszer a Macskanőt – a pszichoszexuális dimenzió beiktatása a filmbe, ugyancsak bonyolítja a kétértelműségek hálóját. S a kört bezárandó, a multimilliomos Max Shreck valamennyiükkel konfrontálódik. Pingvin szövetségeseként segít neki megtalálni emberi identitását, s teszi ezt azért, hogy majd

16 JUNG, Carl Gustav: A kollektív tudattalan archetípusairól. In Uő: Mélységeink ösvényein. Budapest: Gondolat, 1993. pp. 52–86.

Pingvin/Oswald Cobblepot az ő jelöltjeként indulhasson a polgármester-választáson – később azonban cserben hagyja Oswaldot. Shreck löki ki az ablakon titkárnökjét, Selinát, miután az rájön Shrecknek a város energiaellátását manipuláló terveire – így közvetve ő teremti meg Macskanőt. Végül Shreck Bruce Wayne-nel is szembekerül, a film közepén még csupán verbálisan, de a végkifejletben Shreck egy pisztolylövéssel igyekszik a maszk nélküli Batman életére törni. Kettősükről tehát azt mondhatjuk, ha Batmannek Pingvin az *árnyékszemélyisége* (egy újabb jungi fogalommal élve), akkor Bruce Wayne-nek Max Shreck az. A *Batman visszatér* ezek alapján inkább egy jungiánus mélylélektani dinamika lekövetése, tagolása, mintsem valódi akciófilm.

A külsődleges akciók ilyen értelemben nem is az igazi harcoknak az epizódjai. Mellesleg annyira groteszkek és nehézkesek, hogy igazi dinamikus akciókoreográfiaként sem lehet őket értékelni. Batmannek ugyanis egy cirkuszi társulat tagjaival (!) kell szembeszállnia, ők adják Pingvin bandáját; s már az első részben is nehézkes mozgása itt néha kifejezetten statikussá dermed és távirányított eszközeire hagyatkozik inkább, mintsem saját aktivitására. Ehhez hozzájárul még az egész film szándékosan *operai* hangvétele, akár szó szerint: rendkívüli zenekíséret íródott a filmhez – Burton állandó társa, Danny Elfman talán legremekebb teljesítménye –, amely csodálatosan szervesül a film világába. A nagyívű zene leplezetlen színpadiasságot teremt és a főbb figurákhoz való érzelmi kötődést is artikulálja.

A fim expresszionista jellegét a figurák és a díszlet-, illetve látványvilág biztosítják. A figurák, akikről fentebb már sok szó esett, leplezetlenül némafilmi figurák a maguk erős maszkjával vagy sminkjével, melynek tengelye a fehér-fekete ellentét. Ez Pingvin mesterséges arc-maszkján a leglátványosabb, de Macskanőn is tesztelhető, mert arcának egy részét láthatóvá teszi a jelmez. (A film leggyakoribb plakátjain is remekül érvényesül ez a fekete-fehér kontraszt az arcokon.¹⁷) Ez Batman arcánál kisebb területet érint – elsősorban a szeme körüli bőrfelület feketére való (ki)festését¹⁸. Shreck karakterében a dús hófehér haj emelendő ki. Teljes alakjukkal is filmszereplőket idéznek a figurák: Pingvin a *Dr. Caligari* címszereplőjének furcsa újragondolása¹⁹, Macskanő a Feuillade-féle *Vámpírok* Irma Vepjének posztmodern verziója²⁰. Max Shreck pedig a nevével utal a Murnau *Nosferatuját* alakító színészre. A fény-sötétség ütköztetése Macskanő jelmezén is végigvonul, stílszerűen mondva, tetőtől talpig: bár jelmeze alapján véve fekete, testhez simuló gumiruha, a jelmeztervezők bizonyos praktikák segítségével némi csillogást kölcsönöztek ennek az anyagnak. Batman

17 Lásd Internet Movie Poster Awards Gallery. www.impawards.com/1992/batman_returns_ver3.html

18 A film kontinuitásában ezzel kapcsolatban jól látható hiba – vagy elidegenítő effektus? –, hogy mielőtt Batman letépi magáról a maszkot, egyik beállításról a másikra eltűnik szeme körül a fekete tónus.

19 PÁPAI Zsolt: Hollywood Dr. Frankensteinje. *Filmvilág* 1999/10. p. 23.

20 VARRÓ Attila: Amerikai gótika. *Filmvilág* 2000/4. p. 18.

jelmezen is újítottak: nagyobbfokú stilizáció érvényesül rajta, mint az előző filmben, ahol inkább volt antropomorf a felépítése – ezúttal szoborszerűvé, gépiesítetté, “art decóssá” tették a figurát. Erre a szoborszerűsége rájátszik Batman tagolatlan mozgása, statikussága is.

Az expresszionizmus tobzódó újraidézésének netovábbja mégis a képzeletbeli Gotham City kidolgozása. Ha a figurák valamelyest a *Dr. Caligari* szereplőinek leszármazottjai, akkor a *Batman visszatér* városábrázolása a Fritz Lang-féle *Metropolis* zseniális öröksége. Ez különösen az első *Batmannel* való összevetésből rajzolható ki.

A *Batman* városképe kissé heterogén, ahol New York élménye és emléke az alap, a nagyváros egyes évtizedeinek megidézésére építve, anélkül, hogy az alkotók elkötelezték volna magukat bármelyik korszak mellett is. Ehhez járul hozzá a néhol Albert Speer és Shin Takamatsu építészeti munkássága által ihletett architektúra. Igazi eklektikája azonban az enteriőrökben érhető tetten; rengeteg képzőművészeti, elsősorban festészeti elem beiktatásával, egy lakás pl. olyan, mintha galéria lenne, s a film egyik kulcsjelenete egy múzeumban játszódik. Tim Burton igazi fantáziája és önfeledtsége azonban csak a fináléban bontakozik ki. A Joker²¹ által szervezett karnevál, a *Batmannel* való előbb légi összecsapás, majd a katedrálisban való folytatása: ezek a szekvenciák láttatják a leginkább Gothamet és a burtoni szerzőiséget. A film sokak által csodált végkifejlete a katedrális tetején, Joker *haláltáncával* a párkányon és az őt a mélybe húzó *vízköpővel* – kitűnő gótikus stilizáció. Ez viszont egyrészt a filmnek csak a végkifejlete, másrészt még nem expresszionizmus. (Ahogyan a képzőművészeti gótika és expresszionizmus is természetesen elkülönítendő jelenség, noha közös bennük az absztrakciós hajlam.²²) Innen Burtonnak tovább kellett lépnie, s a *Batman visszatér* eddigi részletezése alapján már jól kivehető, merre haladt tovább. A második rész városábrázolása egységesebb, jóllehet nem feltétlenül homogénebb mint volt az első részé – de legalábbis nem széttartóak az egyes alkotóelemek. Gotham City kivitelezése a látványtervező Bo Welch szerint “egy város karikatúrája”, s az illetékesek törekedtek arra, hogy furcsán mulatságos, monumentális és extravagáns várost hozzanak létre²³. Míg a *Batman* városa nosztalgikus, a sequel metropolisza inkább erőteljesebb, de statikus – hatalmas szobrokkal és terekkel, neoklasszicista építészeti jegyekkel. Kifejezetten jellemző a belső terek eltúlzott fölnagyítása – a Cobblepot- és a Wayne-kastély egy-egy terme mintha az *Aranypolgár* Xanadu-belsőinek újraépítése lenne, hatalmas ajtókkal, bútorokkal és távolságokkal. Pingvin “Arctic World”-beli főhadiszállását a felszínen óriási, fagyott állat-

21 Nem árt emlékeztetni rá, hogy Joker is némafilm-alakra vezethető vissza: lásd VARRÓ Attila: Amerikai gótika. *Filmvilág* 2000/4. p. 18.

22 Lásd WORRINGER, Wilhelm: Késő gótikus és expresszionista formarendszer. In Uő: *Absztrakció és beleérzés*. Budapest: Gondolat, 1989. pp. 234-242.

23 Elhangzik a *Gotham City Revisited* című dokumentumfilmben.

szobrok (skorpió, jegesmedve) szegélyezik, belül pedig, a csatornában, a víz tükröződése játszik a falakon. Miként a *Metropolis* vizuális világát egyszerre hozták létre európai és amerikai sajátosságok²⁴, úgy a *Batman visszatér* is vegyes forrásokból merít (neoklasszicizmus, konstruktivizmus, art deco stb.), s ezeket meglepően egységes és *expresszionista vízióvá gyúrja egybe*. Hiszen a várost és egyes részeit nem lehet, nem tudjuk az egyes szereplőktől leválasztva, sterilen szemlélni. Gotham City nem élettér, hanem – az expresszionista film poétikájával teljes összhangban – *játéktér*. Vizuális attrakció és absztrakció, nem pedig egy valóban belakható tér. Minden kisebb és nagyobb tér valamivel meg van bolondítva, ki van billentve – főszereplőink labilitásával homológ módon. S még egy roppant egyszerű, ám áldásos motívum fokozza fel a város fogékonyságát a kontrasztra: a várost borító hó. Márpedig a film játékidejének döntő hányadát kitevő éjszakai jelenetekben különösen intenzív kontrasztra ad lehetőséget fehér hó és éjsötét ütköztetése.

Ha a figurák karakterrajza, illetve fiziognómiája, valamint a miliőjüket adó fiktív város ábrázolásmódja még mindig nem jelentene kellő bizonyítékot arra, hogy a *Batman visszatér* egy *összegző, antológiajellegű* expresszionista alkotás, akkor még egy érvet lehet említeni: azokat a szekvenciákat, amelyek lényegében némafilmnek is beillenek. Számos ilyen található a filmben. Alighanem a kezdőjelenetek adják a legszebb példát: ötpercnyi folyamatos, szavaktól megtöretlen vizuális parádéval. A Cobblepot-kastélyban Pingvin megszületése, majd szüleinek baljós útja a hídra, ahol ledobják mózeskosárban a kicsit – és a kis Pingvin útja alagutakon, vizeken, vízeséseken keresztül, míg meg nem érkezik az őt majd fölnevelő pingvinekhez: erről mesél a film eleje, pusztán a képekkel, a fény-árnyékkal, a tempóval, a zenével. Számos képsort említhetnénk még – pl. Selina átváltozásának bemutatását, ahol szintén csak minimális lehetőség jut a szavaknak –, de ezek már a film részletes elemzésének elemei lennének. A *Batman visszatér* értelmezése mint a posztmodern amerikai film expresszionista fogékonyságának csúcsteljesítménye, már megtörtént. Még egy gondolattal érdemes kiegészíteni. A film atmoszféráját, képi világát és látásmódját – ha kicsit megszelídítve is, de – sikerrel, hasonló művészi színvonalon vitte tovább a *Batman: A rajzfilmsorozat*, amely három éven át (1992-95) televíziós szériaként gondolta tovább a Sötét Lovag kalandjait és vitte át a televízió médiumába az expresszionista reminiszenciákat. A sorozat epizódjait rendkívül igényes animáció jellemzi, s ami talán még ennél is fontosabb, hogy a történetek kidolgozására, a figurák pszichológiájára is komoly hangsúlyt fektettek az alkotók. Számos alkalommal látjuk torokszorító szuggesztivitással megelevenedni Batman

24 MINDEN, Michael: Fritz Lang's *Metropolis* and the United States. *German Life and Letters* 2000/July. pp. 340-350.

tragédiáját, ahogyan tragikusnak ábrázolják az olyan negatív karaktereket is, mint Kétarc, a Bolond Kalapos, Mr. Freeze vagy Gyurmaarc – akik elveszítik korábbi életmódjuk körülményeit és individuumaikat vagy egy szeretett személyt, s testileg és/vagy lelkileg torz figurákként vetik be magukat Gotham City és Batman ellen. A *Batman*-rajzfilmsorozat szellemisége tehát tökéletesen egybevág Burton érzékenységével: ezekben a figurákban a fájdalmat ragadja meg és nem redukálja őket egydimenziós, “csak jó” vagy “csak rossz” karakterré, hanem fölállítja az ellentmondásosságot. Az expresszionizmus alkalmazása adja itt azt a szerves háttérrel, ami sikerrel koronázza ezeket a törekvéseket.

Elmosódás, eltűnés

A *Batman visszatért* követő három év során az expresszionista jellegzetességek fokozatosan kivesznek az amerikai filmből. Bár számos film alkalmaz expresszionista stilizációt, ez már sokkal oldottabb formában történik meg, mint használta például a *Kafka* vagy az *Ollókezű Edward*. Tim Burton pályáján talán a legszembetűnőbb a változás. A *Batman visszatért* követően szinte egyszerre két filmmel is jelentkezett 1994-ben: az évek alatt készített stop-trükk bábanimációval, a *Karácsonyi lidércnyomással* és *Ed Wood* című alkotásával. A *Karácsonyi lidércnyomás* Halloween-városa jellegzetesen expresszionista kidolgozású, de nem szabad megfélekednünk róla, hogy végig fantáziaföldön járunk. S bár éppen Gotham City sem a valóságosságáról híres közeg, az animációs formával is deklarált mesei közeg egyszerűen nem hagyja érvényesülni az expresszionizmus előfeltevéseit – nem a rém betöréséről, a szorongás eluralkodásáról fest szuggesztív képet, hanem egy különleges világ adekvát portréjához használja föl az expresszionista stiliztikát. Hasonlóképp az *Ed Wood*, egy még oldottabb formát érvényesít: már csak reflektálás az expresszionizmusra, a valódi újrajátszás, megidézés nélkül. Az *Ed Wood* elsősorban tematikailag – de akként is meglehetősen lazán – kapcsolódik az irányzathoz. Fekete-fehérben forgatott többé-kevésbé életrajzi film a világ legrosszabb rendezőjének tekintett Ed Woodról, aki filléres szörnyfilmek alkotójaként vált hírhedtté. Burton filmje Ed Wood és az idős Lugosi Béla barátságát és munkakapcsolatát állítja középpontba, s bemutatja a Woodot körülvevő különös figurákat is, és nem spórolja meg a rendező bizarr hóbortjának (transzvesztitizmusának) ábrázolását sem. Lugosi Drakula emlékét hozza magával a filmbe (és az igazi Ed Wood filmjeibe is), a *Drakula*-film pedig az expresszionista örökség amerikai továbbgondolója, mint az első pontban szó esett róla. Az *Ed Wood* ezzel az idézettel és a szörnyfilmek forgatásának fölelevenítésével játszik rá az expresszionizmusra, de maga nem válik a stílusirányzat képviselőjévé. Fekete-fehér jellegének okát is máshol kell keresnünk (ez azért érdemel külön

magyarázatot, mert az *Ed Wood* nem független film, s főáramlatbeli mozitól – a kilencvenes években – kétségkívül szokatlan és merész döntés fekete-fehérben forgatni): Burton azért ragaszkodott hozzá, mert szerinte Lugosi Bélát nem lehet színesben elképzelni²⁵.

Tim Burton későbbi filmjein, a *Támad a Mars!*-től kezdve, a szürrealista alkotásmód uralkodik el. Ez alól *Az Álmosvölgy legendája* című filmje (1999) sem igen jelent kivételt, noha deklarált célja volt a gótikus horror világát föleleveníteni – jöllehet nem a posztexpresszionista klasszikus amerikai gótikus horrorét, hanem az ötvenes években, színesben megjelenő, elsősorban angol neogótikus rémfilmét. Ha mégis kimutathatók benne expresszionista jegyek, azok már nem elsősorban a korábbi Burton-filmek mércéjével mérhetők.

A Coen-fivérek is csak jelzésszerűen térnek vissza az expresszionizmushoz. Mindenekelőtt *A nagy ugrás* című alkotásuk (1994) jelenti a kapcsolódást az irányzathoz, mégpedig Lang *Metropolis*ának újragondolásával. Csakúgy mint a *Batman visszatér*, ez a film is a városteremtés aktusával felel a *Metropolis*ra, de Gotham megalkotásával ellentétben itt nem fiktív városról van szó, hanem az ötvenes évek végi New Yorkról. Ez azonban nem gátolja a Coen-fivérek fantáziáját, hogy New Yorkot futurisztikus álmvárosként ábrázolják, bizonyos határok között persze. Érdekes *A nagy ugrást* egy szempontból összevetni a *Superman*-filmekkel: azok helyszínét ugyanis *Metropolis*nak hívják, mégis a valódi New York átvétele egy az egyben, a legcsekélyebb stilizáció nélkül. *A nagy ugrás* városát pedig bár New Yorknak hívják, mégis a langi *Metropolis* ikervárosa. A Coen-film ugyanakkor nem futurisztikus disztópia; sajátosságát inkább jelenti az, hogy a *Metropolis*ra visszavezethető közegábrázolást a Frank Capra-típusú társadalmi szatírával és a Howard Hawks-típusú *screwball comedy*-vel (“dilinyós vígjáték”) ötvözi. Ez magyarázza a film eklektikáját is: a két egymástól elég távol álló filmtípus (német expresszionizmus plusz klasszikus amerikai vígjáték) között egyéb filmes örökség közvetít: a gigantikus és absztrakt enteriőrökön az *Aranypolgár*, a *Legénylakás* és a *Brazil* hagyta rajta a nyomát. *A nagy ugrás* az egyik legkevésbé elismert Coen-film lett, viszont annál nagyobb sikert aratott az expresszionista szcenikát a film noir nyomán fölidéző *Az ember, aki ott sem volt*. Utóbbi filmjük azonban már 2001-es, és a fény-árnyék rétegzettség inkább egy kontúros egzisztencialista dráma érvényesítésére szolgál, mintsem tényleges utalás lenne a stílusirányzatra.

Az 1994-es esztendő alighanem legkülönösebb expresszionizmus-adaléka valószínűleg a *Clifford* című film²⁶. Sajátos helyiértékéhez az is nagyban hozzájárul, hogy már

25 Lásd www.imdb.com/title/tt0109707/trivia

26 A *Clifford* egy más szempontú értelmezését lásd: VARGA Zoltán: A mélypont víziói a játékfilmben. *Világosság* 2005/4. pp. 33-40.

1991-ben elkészült, de a gyártó stúdió, az Orion Pictures akkoriban ment csödbe, s több más filmmel együtt elnapolták a *Clifford* bemutatását. Hogy erre egy évvel a *Jurassic Park* dino-örülete után került sor, egyrészt kereskedelmileg is jól időzített döntés, másrészt pedig a posztmodern amerikai film expresszionizmusának magyarázatához is hasznos lehet. A *Clifford* egy családi fekete komédia első pillantásra – egy tízéves gyerek, hogy eljusson álmai Dino Parkjába, képes az örületbe kergetni nagybátyját, aki ideiglenesen pótszülői feladatokat lát el. A film számos mozzanata azonban keresztülhúzza a *Reszkessetek, betörők!*- vagy a *Szabadnapos baba*-típusú érdektelen családi komédiák elvárásait, és meghökkentő karaktert ölt. Ezt már az is biztosítja, hogy a címszereplő tízéves gyereket egy a szerepnél harmincegy évvel idősebb színész, Martin Short játssza – és a film ezt a groteszk választást nemhogy nem próbálja leplezni, hanem még föl is erősíti! Clifford bizarr arckifejezései, baljós mimikája akár még az expresszionista színjátszással is kapcsolatba hozhatók. De ami egyértelműen expresszionista jellegű, az a finálé, ahol az idegösszeroppanás szélére – és azon túlra – jutott Martin bácsi (Charles Grodin) végre elviszi Cliffordot a Dino Parkba, s nem is akárhogyan. Éjszakai túrának, rémálom-utazásnak szánja a látogatást – csak ők ketten vannak az egész Parkban. Kivilágítják a T-Rex hullámvasútját és indulhat az utazás! Clifford élvezi az első kört, másodjára már erőltetett a vigyor, a harmadik alkalommal azonban megtörténik a katasztrófa: a hipersebességet nem bírják el az eszközök, és szétesik minden: az út, a Triceratops-kocsi és a gigantikus T-Rex bábu is. Még egy csontváz is Clifford nyakába ugrik. Hamisítatlan expresszionista kép, amikor a T-Rex eldől és a beállítás – tulajdonképpen a tárgy szubjektívjeként – azt mutatja, hogyan borítja be a sötétség Cliffordot. Mire Martin bácsi a helyszínre érkezik, Clifford elkeseredetten kapaszkodik a lefelé fordult dino-kocsiba; alatta a vázára szétesett fejű T-Rex tátog, késéles fogaival. Martin bácsi tétovázik, hogy tegyen-e valamit, körülötte szürke és fekete által szőtt füstfelhő. Cliffordot végül az utolsó pillanatokban menti meg nagybátyja, még mielőtt csontváz-utitársához hasonlóan maga is az automatikusan mozgó T-Rex fogsor között végeznél. A jelenet szimbolikája a sötétségbe való belezuhanás iszonyatát és az automatizálódott fenyegetést érvényesíti – ehhez járul hozzá a fény és a sötétség kontrasztos alkalmazása (legalábbis ami a háttérrel illeti). Szinte szükségtelen mondani, hogy egy ilyen típusú befejezés, ezzel a scenikával és jelképiséggel mennyire távol kerül a családi komédiától és mennyire közel kerül a horrorhoz. A *Clifford* fináléja a *Jurassic Park* formabontó paródiája és továbbírása, azzal a truvájjal, hogy már két évvel a Spielberg-film előtt elkészült. Akarva-akaratlan, a *Clifford* diegetikusan is arra mutat rá, hogy mi a kulcsa az expresszionista film tárgyalt újjáéledésének: s ez a mesterséges elemek tárgyi, valódi, kézműves kidolgozására vezethető vissza. A *Clifford* dinoszaurusza

géplény, műdinoszaurusz, ami nem is akar ennél több lenni, és ahol semmi szükség a digitális képköltés lehetőségeire. A *Jurassic Park* őslényei a forgatás után, a számítógép segítségével “kerülnek” a filmbe – a *Clifford T-Rexe* a forgatás során is jelen van. Ezen logika mentén fogom részletesen levezetni az expresszionista filmkészítési gyakorlat reneszánszát, de még előtte az irányzatot fokozatosan lezáró filmeket szükséges fölidézni.

Különböző mértékben adós az expresszionizmusnak John Carpentertől *Az örület torkában* (1995), Alex Proyas két produkciója, *A holló* (1995) és a *Dark City* (1998), valamint Abel Ferrara *The Addiction* című filmje (1995).

Carpenter *Az örület torkában*ja alighanem rendezője legambiciózusabb filmje az elmúlt két évtizedben – a világ valóságosságát rémlátomásokkal megkérdőjelező alkotást azonban sem a közönség, sem a kritika nem fogadta lelkesen bemutatásakor. Úgy tűnik, azóta mégis megtalálta a maga publikumát²⁷ s ismét csak az a bizonyos történeti távolság van a segítségünkre, hogy adekvátan kezelhessük *Az örület torkában*t. Carpenter ugyanis a posztmodern horrorfilmet nem játékos és ironikus oldaláról közelítette meg, mint Wes Craven hatalmas sikert aratott, ám valójában üres *Sikoly*-szériája: hanem nyomasztó vonásait húzza alá és nyugtalanító, filozófiai kérdésekkel terhelt útra invitál. Az eltűnt horroríró föl kutatása és annak folyamata, ahogyan fikciói szép lassan betörnek a reálisnak hitt világba, néhol kifejezetten expresszionista szcenikára épít. Leghátborzongatóbb talán az a hosszú, félhomályos alagút, ahol a detektív főhősnek szörnyek elől kell menekülnie. A film még az elmeógyógyintézetbe kalauzoló keretet is átveszi, s ekként a *Dr. Caligari* az előképe, amennyiben *Az örület torkában* is relativizálja az események megtörténését. Maga John Carpenter egyfajta útkeresésnek szánta művét, mely szerinte “kimondottan experimentális film volt, semmihez sem hasonlítható” (legalábbis a rendező életművében).²⁸

Alex Proyas expresszionista ihletettségű filmjei, a túlvilági bosszúállóról szóló *A holló* és a science-fiction *Dark City* ugyan az irányzat szellemének hűen fogalmazzák meg hőseik hányattatásait, mégis mindkét alkotás bizonyos szemszögből az irányzaton belül is marginális. *A holló* részben a *gothic rock* – és annak változatai – vontkoztatási rendszerét használja Eric Draven megformálásához, a *Dark City* pedig 1998-as elkészültével “lemaradt” az új expresszionista film legintenzívebb periódusáról és megkésett darabként érdekes függeléke, mintsem valódi tagja a sornak. A posztmodern amerikai film expresszionizmust újragondoló áramlatának valószínűleg utolsó igazán jelentős darabja Abel Ferrara *The Addiction*je. (Ezt az állítást még annak ellenére is fönn lehet tartani, hogy 2000-ben elkészült *A vámpír árnyéka*,

27 Jól mutatja ezt a film inspiratív fóruma az IMDb-n: www.imdb.com/title/tt0113409/board/threads; illetve a film közelmúltbeli magyar DVD-kiadásának pozitív fogadtatása is.

28 CHAUVIN, Serge: Paranoia-Amerika. John Carpenter-interjú. *Filmvilág* 1998/7. p. 29.

amely F. W. Murnau *Nosferatu*-jának baljós forgatásáról szól.) Ha Ferrara *Driller Killere* nyitotta mégoly különös módon is a sort, érdemes az ő munkásságával befejezni a lajstromot. A *The Addiction* elkészülte ugyanis többfelől is különös jelenség Ferrara pályafutásában, s önállóan is figyelmet érdemel.

Nosferatu lánya – Abel Ferrara: *The Addiction*

Az expresszionista poétika a *Driller Killer* után bő egy évtizedre eltűnik Ferrara művészetéből, hogy aztán megerősödve térjen vissza. 1990-es *New York királya* című elégikus gengszterfilmjének egyik jelenetében a szereplők magánvetítésen, kópiáról nézik F. W. Murnau *Nosferatu*ját. A képsorok nemcsak “háttéremként” peregnek a filmbeli vásznon – Ferrara filmjének is képkockái lesznek, még ha csak rövid időre is. A gesztus egyértelmű: többről van szó, mint egy pusztán filmtörténeti idézetről vagy tiszteletadásról. Ferrara ezzel mintegy bejelenti, hogy az ő poétikája is nyitva áll az expresszionizmus megidézése, újraírása, integrálása előtt. Némi nagyvonalúsággal maga a *New York királya* egészében is tesz lépéseket, ha nem is a konkrét expresszionista irányzat felé, de a némafilm városábrázolásához: a címbeli metropolisz megjelenítésének egy-egy pillanatát, intenzitását talán nem lehetetlen összekapcsolni a városfilmek munkásságával (pl. Paul Sheeler – Charles Strand: *Manhattan*). Ferrara talán a *New York királyában* távolodik el leginkább a naturalista-realista miliőábrázolástól – amiben Martin Scorsese, közelebbről az *Aljas utcák* folytatója –, és tesz lépéseket a nagyváros szubjektívizálására felé. A filmidővel való játék (néhány jelenet lírai közjátékként, kontemplatív epizódként szerepel a kötelező gengszter-leszámolások szünetében), a színdramaturgia (ezúttal a kék szín adja meg egyes szekvenciák enyhén irreális alaptónusát) és az ugyancsak az idő megnyújtására s a főszereplő körüli mozgás lelassítására épített finálé magát a háttér- és díszletvilágot is befolyásolják. Noha az expresszionizmushoz nem lehet oly módon kapcsolni, akár a *Driller Killert* vagy a *The Addictiont*, mégsem érintetlen a lehetőségeitől. Következő filmje, a *Mocskos zsaru* (1992) ehhez a stilizációhoz képest talán visszalépés – filozófiai és teológiai szempontból viszont előrelépés –, de itt vezeti be Ferrara azt a gondolatot, ami majd a *The Addiction* alapja lesz. Most még csak verbálisan ugyan, de megidéződik a *vámpírizmus* problematikája – s már itt is, a (drog)függőség értelmezési tartományára (is) lehet vonatkoztatni. A címszereplő bűnös rendőr egyik szeretője arról monologizál, hogy a vámpíroknak könnyű, mert ők másokból táplálkoznak, mi viszont önmagunkat fogyasztjuk el, a testünket és a lelkünket. Ez az eszmefuttatás egy drogfogyasztási jelenet kísérőszövege, s a *The Addiction* már ebből építkezik: a vámpírizmus mint függőség, csillapíthatatlan éhség, olthatatlan szomj jelenik meg

benne. S hogy milyen formanyelven, stílusvilágon keresztül fejt ki Ferrara a tézist, az teszi az amerikai film posztmodern expresszionizmus-parafrázisainak talán utolsó vezérfilmjévé.

A *The Addiction* ugyanis – Ferrara pályáján máig egyedül van ezzel – fekete-fehér. A realizmus ellenében ható, nyomasztó fény-árnyék mintázat deklaráltan expresszionista hatásokra törekszik. Ezt a történet nélkül is elérné, már pusztán stilisztikailag is egy lépésre (vagy annyira sem) vagyunk egy depresszív drogfilmről, a témaválasztással együtt azonban metafizikailag is értelmezhető szorongássá fokozódik a film világképe. Egy filozófia szakos egyetemista lány a történet főhőse, akit egy idősebb vámpírnő megarap, s ettől kezdve maga is vámpír lesz. Átalakulásának folyamata, vámpír-létének bemutatása azonban mellőzi a műfaji sablonokat; a vámpírfilm elvárásait nemcsak sajátos metaforikájával, újraértelmezésével húzza keresztül, hanem dramaturgiájával is, az akciók leépítésével és a helyükre illesztett tûnődésekkel, filozófiai eszmefuttatásokkal. Bármilyen jelentős különbségek válasszák is el a két filmet, a *The Addiction* valójában Murnau *Nosferatu*jára adott válasz; Ferrara megkérdőjelezi a vámpírfilm elkoptatott alapvető cselekménymintáit és visszaperli az időközben elavult stiláris-formai (expresszionista) megvalósítást. Ferrara filmje nem érthető meg a vámpírfilm főáramlatából (az évtized slágerfilmje a vámpírfilm alműfajában az *Addiction*nel szinte egyidőben készült *Interjú a vámpírral*: a két film között radikális az eltérés!). Még a független művészfilm sem ad kulcsot a Ferrara-film létrejöttének és sajátosságainak magyarázatához: Ferrara eddigi pályája, valamint az expresszionizmust újrafogalmazó amerikai film (végső soron e kettő részben fedi is egymást) az a közeg, ahol adekvátnan kezelhetjük a filmet. Az utóbbi háttérrel még egy elem megerősítheti. A fővámpírt, aki csak néhány percre tûnik fel, Christopher Walken játssza – az a színész, aki a *Batman visszatér* Max Shreckjeként volt látható. Walken szerepeinek egymásra következése akár az expresszionista idézetek progressziójaként is fölfogható: a *Nosferatut* néző gengszter után a *Nosferatut* játszó színész nevének megidézése következik, s erre “igazi”, “vérbeli” vámpír megformálása felel. Azt is mondhatnánk, a kör bezárul.

Hogy a *The Addiction* kidolgozása végül is nem váltja be, amit premisszái ígérnek – a rémdráma és a filozófiai réteg nem szervesülnek egymással és a film inkább megmarad ambiciózus kísérletnek mint lesz belőle érett és mély alkotás –, a filmek szövegösszefüggésében betöltött pozícióját nem diszkreditálja. Az *Addiction* női *Nosferatu*, talán kevésbé borzongató atmoszférával, de sokkal szebb vámpírfigurával – feminizált, bizarr hommage. Részleges kudarc ellenére is inspiratívabb, mint Elias Merhige *A vámpír árnyéka* című filmje, amely a *Nosferatu* forgatásába valódi borzalmakat lát bele és maga a film újrafogalmazza és beiktatja az eredeti Murnau-film számos képsorát. Ezzel azonban ki is

merül *A vámpír árnyéka* expresszionista ihletettsége, mert önálló vizuális rétege kevésbé merít az expresszionizmusból (még ha lépéseket tesz is feléje). A helyzetet súlyosbítja, hogy nem sikerül egyensúlyoznia a vámpírlét fölötti meditáció, a filmes önreflexivitás és a horrorelemek között. Ugyan Ferrara *Addiction*je is csak részben felelt meg saját előfeltevéseinek, mégis minden tekintetben izgalmasabb *Nosferatu*-újraértelmezés az övé, mint *A vámpír árnyéka*.

Az elmúlt tizenegy év alatt azonban Abel Ferrara sem vitte tovább ezt az áramlatot. Visszatért többé-kevésbé bevált naturalista közegábrázolásához és extrémizált intimdrámáihoz, s újabb filmjei (mint pl. a *Filmszakadás*, a *New Rose Hotel* vagy a *Mária Magdolna*) ezekkel a jellegzetességekkel találják meg a maguk nézőit vagy ellenlábasaikat.

Alkonyat

A késő hetvenes évektől az expresszionizmust fölidéző amerikai filmek stiláris egymásra épülését követtem le eddig; ahogyan egy sajátos expresszionizmus-fölfogástól (*The Driller Killer*) az egyre masszívabb expresszionista stilizáció fölbukkanásán keresztül (pl. *A kéz*, *Beetlejuice*) eljutunk az egykori expresszionista filmek deklarált és autonóm újraírásáig (*Batman visszatér*), majd ezután hogyan diffundálódnak a stílusjegyek és épül le az irányzat fönntartásának vagy újrafogalmazásának ambíciója. Érdeemes föltárni a jelenség lehetséges hátterét. Feltételezésem szerint a tárgyalt filmek, de különösen az 1990 és 1995 közötti termés levezethető a filmtechnikában folyamatosan lejátszódó paradigmaváltásból. A posztmodern amerikai expresszionizmus a digitális filmtechnika előretörésével dialogizáló vagy akár perlekedő jelenség. Hogy ezt megértsük, össze kell vetni az expresszionizmus által preferált filmes alkotásmódot és a műviséget illető ideálját a digitális technika által biztosított lehetőségekkel.

Az expresszionista filmet *par excellence* stúdiófilmként tartja számon a szakirodalom. A stúdiófilm kifejezés nagyjából le is fedi, hogy “miről szól” a filmes expresszionizmus. Arról a fajta mesterségességről, amely valóságos anyagokkal hozható létre – legyen az festészeti stilizáció; a maszk és a smink kialakítása; építészeti, plasztikai jellegű alkotóelem, vagy a lehető legillékonyabb fény/árnyék mintázat –, illetve némi optikai bűvészkedés szükségeltetik hozzá. Az anyagok a filmkészítés egy bizonyos fázisában kerülnek fölhasználásra: mégpedig a *felvétel* során. S bár természetesen az előkészítési fázisban is van szerepük, alapvetően a forgatás alatt aknázzák ki őket – a *mise-en-scene*, a kamera előtt létrehozott világ komponenseiként. A másik említett lehetőség az optikai réteg manipulációja: a méretarányokkal, a kamera gyújtótávolságával, a képkomponálással való játék, amely képes

maketteket élővé, hatalmassá tenni és képes megteremteni azt az illúziót, hogy a stúdióban két külön világ egymásra vetíthető – pl. a tükrök és a felvételi távolság szabályozásának kombinációjából álló Schüfftan-eljárás éppen erre példa. Ezek a felvételi eljárások, legyen bár a mise-en-scene vagy a fényképezés manipulált, kihagyják a mesterségesség megteremtéséből az utómunkálatokat. A digitális filmalkotás számára viszont pontosan az utómunkálatok fázisa biztosítja az érvényesülési lehetőséget. Utólag “nyúlnak bele” a képbe az alkotók és alakítják a maguk céljai szerint. Érthető módon ez a praxis redukálja a kamera előtt megteremtendő világ és a felvételi mód jelentőségét.

A hagyományos, akár kézművesnek mondható trükktechnika sok évtizedet ölelt fel s rendkívüli kreativitásról tanúskodnak emlékei. A fantasztikus lényeket életre keltő stop-trükk animáció (pl. Willis O’Brian, Ray Harryhausen), az optikai trükkök zseniális fejlesztései (pl. Eugen Schüfftan, John P. Fulton), a maszk mesterek (pl. Jack H. Pierce, Dick Smith) remeklései – és még folytathatnánk a sort – mind-mind egy olyan filmes világ részei, ahol a mesterségesség kialakítása az emberi kreativitásra, fantáziára és ügyességre volt bízva, s nem programozók leleményességére és digitális adatokra. A hagyományos trükktechnika fölött megközelítőleg a nyolcvanas évek elején kondultak meg a harangok: a digitális filmkísérletek első komolyabb eredményeivel. A rá következő másfél évtized hozta el a digitális filmalkotás áttörését és konjunktúráját. A technika debütálásának valószínűleg legizgalmasabb periódusa az expresszionista tendencia felerősödésével párhuzamosan ugyancsak a kilencvenes évek első fele, amikor a digitális lehetőségek mint korábban soha rendelkezésre nem álló lehetőségek jelennek meg – a *Terminator II*, a *Jurassic Park* vagy a *Maszk* fantáziáját és helyenként üde önfeledtségét éppen az új lehetőségekre való rácsodálkozás biztosítja. Hogy a digitális trükkarzenál alkalmazása mennyire lehet a művészi koncepció szerves része – bár ezt a *Mátrix* és a *Harcosok klubja* egyértelműen bizonyították – és hogy mi a mérlege e technika eluralkodásának a fősodorban, nyitott kérdések, illetve olyan problémák, amelyeknek csak jelzésére van szükség jelen dolgozatban, megtárgyalásukra nem. Arra a problémára kell elsősorban fókuszálni, hogy a hagyományos és a digitális filmkészítés nem is rövid ideig egymás mellett létezett, párhuzamosan működött. S ennek legintenzívebb periódusa éppen a kilencvenes évek első fele. Alkonyat a hagyományos filmtechnika számára, s egy új korszak hajnala: a digitális alkotásé. Az expresszionizmussal dialogizáló filmek viszont pontosan erre az időszakra érik el legkiforrottabb formájukat, s ezt akár a technikai paradigmaváltásra adott reakciónak: ellenhatásként is elkönnyelhetjük. Mialatt minden afele mutat, hogy leáldozott a konvencionális (ezzel együtt nem ritkán igen progresszív!) filmtechnikának s már küszöbön áll az új, hogy leváltsa – a mesterségesség hagyományos

kialakítása még egy utolsó nagy lendületet vesz: filmek sorában fogalmazza meg a saját apologetikáját, ám ezzel együtt rekviemjét is. Láthattuk akár a *Jól áll neki a halál* esetében is, hogy a két tendencia együttesen van jelen a filmben s az új technika felé billen el a mérleg nyelve. S kevés az olyan “tisztá” stúdiófilm mint a *Batman visszatér*, ahol mindössze a néhány jelenetben látható denevérek kerültek számítógépes trükkök segítségével a képre – minden egyéb ott volt a kamera előtt, legyen akár pingvin, kastély vagy a gothami tömeg. Érdeemes fölfigyelni arra, hogy számos nyolcvanas évek végi, kilencvenes évek eleji filmre visszaemlékezve a trükkmesterek szinte szabadkoznak vagy dicsekednek azzal, hogy “ez a film még a digitális képalkotás előtt készült”. És ez természetesen nem csak azokra az alkotásokra igaz, amelyek kapcsolatba hozhatók az expresszionizmussal. Olyan filmekre is érvényes, mint például a *Ragadozó* vagy *Az emlékmás*, ahol a maszkmesterek (Stan Winston, illetve Rob Bottin) és a látványtervezők rendkívüli munkájára és kreativitására volt szükség, hogy illúziókeltő módon létrejöhessenek a különleges lények vagy a Mars bolygó geográfiája és urbanizált világa. Egy talán infantilis, de roppant jellemző példát emlegetve: a kilencvenes évek elején készült *Tini nindzsa teknőcök*-filmek (1990, 1992) címszereplői maszkok és bábok összehangolt együttesének gyümölcse, a legendás bábmester Jim Henson tehetségének köszönhetően. A készülő új *Tini nindzsa teknőcök*-film promóciós anyaga (poszter, plakát) arról árulkodik, hogy az új teknőcöket már digitális módon hozzák létre – mi sem természetesebb a *Gyűrűk ura*-trilógia után, de az eredeti filmek karaktereivel összevetve, világosan leolvasható lesz az a differencia, ami nem technikák és fejlettségi fokok között kell hogy különbséget tegyen, hanem két teljesen eltérő világteremtés, attitűd, paradigma között. Hasonló polémia vetíthető rá az idézett *Clifford* című filmre: a *Jurassic Park*kal összevetve azt a paradoxont is megkapjuk, hogy a hamis, művi T-Rex (a *Clifford*ban) az igazi T-Rex, nem az élőnek hazudott *Jurassic Park*beli dinoszaurusz – mert az előbbinek ténylegesen léteznie kellett a felvétel során, az utóbbit viszont számítógépek szállították az elkészített képekre. A hagyományos expresszionista gyakorlatnak pedig szinte kegyelemdőfése a *Sin City* esete, amennyiben egy ízig-vérig expresszionista film lehetne stiláris sajátosságai alapján – de mesterségessége, a világból kivont színek és fekete-fehér redukciójuk digitális praktikák eredménye.

Ha egy – talán nem is oly – merész párhuzamot lehet vonni a késő húszas és a késő kilencvenes évek filmtermése között, akkor azonnal feltűnik, hogy egymásra vetíthetjük a némafilm alkonyát és a hangosfilm beköszöntét, illetve a hagyományos filmtechnika búcsúzását és az új képalkotás hajnalát. Ha a német expresszionizmus nem is vezethető le a némafilm fölszámolódásának háttéréből – hiszen egyértelműen korábban elkezdődött –,

mégsem teljesen lehetetlen legalábbis rokonjelenségekként kezelni őket. Ahogyan az érett némafilm kitermelte alighanem legkarizmatikusabb stílusirányzatát, még mielőtt maga a némafilm tűnt volna el – úgy a hagyományos filmtechnika lealkonyulása fölidézte az esszenciájaként is fölfogható expresszionizmust, s tette ezt abban a közegben, amely a legintenzívebb módon járult hozzá a fölszámolásához.

Ezzel a hipotézissel próbálok egy lehetséges – filmtörténei párhuzamokkal is megtámogatott – magyarázatot adni a posztmodern amerikai filmkultúra expresszionista fogékonyására. S ha a feltevés némileg merész is, a filmes paradigmaváltások megtörténte már nem feltevés, hanem tény. Miként a hangosfilm megjelenése alapvetően újrafogalmazta, hogy mi a film, s tették ugyanezt a hatvanas évek új hullámai – az ezredforduló nagy paradigmaváltása, napjaink filmje a digitális képalkotás hajnalát hozta el. Hogy milyen lehetőségei vannak, azt még csak sejtjük (lásd *Harcosok klubja*); de csak azt tudjuk biztosan, hogy mi tűnt el – erről szólt a dolgozat. Expresszionista filmet soha többé nem lehet már ugyanúgy csinálni, mint az új paradigmaváltás előtt.

Összefoglalás

Nagy korszak föltérképezésére vállalkozott a dolgozat, s nem érintett, nem érinthetett számos részletet, amelyeknek ismerete talán még gazdagabbá tehetné a vállalt téma feldolgozását. Mégis, igyekeztem megfogalmazni azokat a jelenségeket, lehetőség szerint minél szemléletesebben, melyek eddig jobbra elkerülték a szakirodalom figyelmét. Ekként megpróbáltam az amerikai filmben továbbélő expresszionizmust föltérképezni, s a kifejtés két alapvetően eltérő expresszionista gyakorlatot mutatott ki.

Az első áramlat, amely a hatvanas évekig tart, azokon az alkotókon keresztül érvényesül az amerikai filmben, akik személyesen is érintettek voltak az “eredeti”, európai expresszionizmusban, s az általuk közvetített stílári bázis, fogalmazásmód speciális műfajokkal – a horrorral, a film noirral, a pszichothrillerrel – társulva bontakozott ki, terjedt el, fejlődött tovább. A második áramlathoz a posztmodern amerikai film szükségeltetett – az új-hollywoodi közeggel és az egyre nagyobb sikereket arató független szektorral a háttérben. A lassan újratermelő expresszionista stiliztika pedig már nem olyan filmesektől származtatható, akik az európai filmművészetből érkeztek. Immár nem is elsősorban műfajisághoz társuló stílári kódként jelentkezik az “új” amerikai expresszionizmus, hanem a szerzőiség részeként – evidens példa erre Abel Ferrara, Tim Burton vagy Steven Soderbergh. S még egy rendkívül fontos különbséget kell katalogizálni: a stílus alkalmazásának reflexivitását. A klasszikus hollywoodi filmben alkalmazott expresszionizmus

“természetesnek vette” önnön jelenlétét és nem szorult filmtörténeti allúziókra saját magát legitimizálandó. A posztmodern expresszionizmus azonban alapvetően filmtörténetileg reflexív, meghatározott: majdnem minden jelentős darabja konkrétan megidézi a német expresszionizmus legalább egy művét – lásd *A kéz*, a *Batman visszatér* vagy akár a *The Addiction* esetét.

A posztmodern filmkultúra általános vonásaival, a filmművészeti örökséget újrafogalmazó természetével teljesen egybevágó jelenség az expresszionizmus újragondolása is. Az az intenzitás, eredetiség, kreativitás viszont, amely realizálta ezt a lehetőséget, további kérdésfeltevésekre invitál. Ezeket a filmeket a filmtechnikában folyamatosan lejátszódó paradigmaváltás: a digitális képalkotás széleskörű elterjedésének fényében érdemes adekvát módon megvizsgálni. Az említett filmek többsége ugyanis még éppen ennek a vízváltásnak a hajnalán született, még mielőtt az új képfajták használata általánosan elterjedt gyakorlattá vált volna. A posztmodern expresszionista amerikai film tehát ebben az értelemben egy “alkonyi” filmkultúra terméke: a hagyományos filmkészítésnek egyszerre fölmagasztalása és szívszorító búcsú tőle.

Irodalom:

- ARDAI Zoltán: Texas, az éjszaka csodái. (Véresen egyszerű) *Filmvilág* 2000/5. pp. 36-37.
- BISKIND, Peter: Hollywood ostroma. *Filmvilág* 2004/12. pp. 10-16.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.
- CHAUVIN, Serge: Paranoia-Amerika. Beszélgetés John Carpenterrel. *Filmvilág* 1998/7. p. 29.
- DELEUZE, Gilles: *A mozgás-kép*. Budapest: Osiris, 2001. különösen pp. 70-79.
- DÉRI Zsolt – VARGA Balázs: Krisztussal énekel. Abel Ferrara portréja. *Filmvilág* 1997/4. pp. 28-32.
- DURGNAT, Raymond: Építészet a filmművészetben, a filmművészet építészete. In: KENEDI János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat, 1977. pp. 552-570.
- EISNER, Lotte: *A démoni filmvásznon*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1994.
- HORVÁTH Antal Balázs: Egy amerikai Prágában. (Kafka) *Filmvilág* 1997/5. pp. 10-11.
- Internet Movie Database. www.imdb.com
- Internet Movie Poster Awards Gallery. www.impawards.com
- JUNG, Carl Gustav: *Mélysegeink ösvényein*. Budapest: Gondolat, 1993.
- KIRÁLY Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest: Korona, 1998.

- KOCZOGH Ákos: *Az expresszionizmus*. Budapest: Gondolat, 1981.
- KOVÁCS András Bálint: A szorongás képei. *Filmvilág* 1986/5. pp. 26-31.
- KOVÁCS András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992.
- KOVÁCS András Bálint: A film új filozófiája – és az “átmenet” filmjei. In: Uő: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 132-180.
- MINDEN, Michael: Fritz Lang’s *Metropolis* and the United States. *German Life and Letters* 2000/July. pp. 340-350.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest: Glória, 1998.
- PÁPAI Zsolt: Hollywood Dr. Frankensteinje. Tim Burton portréja. *Filmvilág* 1999/10. pp. 20-25.
- PERISIC, Zoran: *A filmtrükk*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó, 1984.
- PINTEAU, Pascal: *Speciális effektek*. Pécs: Alexandra, 2004.
- PYE, Michael – MYLES, Linda: *Mozifenyegerek*. Budapest: Gondolat, 1983.
- RICHARD, Lionel (szerk.): *Az expresszionizmus enciklopédiája*. Corvina, 1987.
- SCHRADER, Paul: Piszkos világszínpad. (Jegyzetek a film noirról) *Filmvilág* 2001/4. pp. 40-43.
- SOBCHACK, Vivian: Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir. In: BROWNE, Nick (szerk.): *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998. pp. 129-70
- The SF, Horror and Fantasy Film Review. www.moria.co.nz
- Új képfajták-összeállítás. *Metropolis* 2001/2.
- VARGA Zoltán: A mélypont víziói a játékfilmben. *Világosság* 2005/4, pp. 33-40.
- VARRÓ Attila: Amerikai gótika. *Filmvilág* 2000/4. pp. 18-21.
- VARRÓ Attila: A denevér árnyéka. *Filmvilág* 2005/9. pp. 12-15.
- WORRINGER, Wilhelm: *Absztrakció és beleézés*. Budapest: Gondolat, 1989.

Idézett filmek:

A

The Addiction

Aljas utcák (Mean Streets)

Amerikai graffiti (American Graffiti)

Aranypolgár (Citizen Kane)

Á

Az Álmosvölgy legendája (The Legend of Sleepy Hollow)

Árnyékok és köd (Shadows and Fog)

B

Ballada a katonáról (Ballada o soldate)

Batman

Batman: A rajzfilmsorozat (Batman: The Animated Series)

Batman és Robin (Batman and Robin)

Batman: Kezdődik! (Batman Begins)

Batman visszatér (Batman Returns)

The Beast With Five Fingers

Beetlejuice

A Birodalom visszavág (The Empire Strikes Back)

Bizalmas jelentés (Mr. Arkadin)

Bonnie és Clyde (Bonnie and Clyde)

Brazil

C

Clifford

Cs

Csatorna (Kanal)

A csend (Tystnaden)

D

Dark City

Dracula

Dr. Caligari (Das Kabinet des Dr. Caligari)

Dr. Jekyll és Mr. Hyde (Dr. Jekyll and Mr. Hyde)

The Driller Killer

Dühöngő bika (Raging Bull)

E

Ed Wood

Az elveszett frigyláda fosztogatói (Raiders of the Lost Ark)

Az ember, aki ott sem volt (The Man Who Wasn't There)

Az emlékmás (Total Recall)

E. T. – A földönkívüli (E. T. – The Extra Terrestrial)

F

A fáradt halál (Der müde Tod)

Filmszakadás (The Blackout)

Frankenstein

Frankenstein menyasszonya (Bride of Frankenstein)

Frankenweenie

G

A gonosz érintése (Touch of Evil)

Gonosz halottak 2 (Evil Dead 2)

Gy

Gyalogáldozat (Gambit)

A gyilkos csókja (Killer's Kiss)

Gyűrűk ura (Lord of the Rings)

H

Hamu és gyémánt (Popiol i diament)

Harcosok klubja (Fight Club)

A harmadik ember (The Third Man)

A ház hideg szíve (The Haunting)

A holló (The Crow)

A holtsáv (The Dead Zone)

A hullaégető (Spalovac mrtvol)

Hush... Hush Sweet Charlotte

I

The Innocents

Interjú a vámpírral (Interview with the Vampire)

J

Jól áll neki a halál (Death Becomes Her)

Jurassic Park

K

Kafka

Karácsonyi lidércnyomás (A Nightmare Before Christmas)

A kéz (The Hand)

Kiss Me Deadly

Ködös utak (Quai des Brumes)

L

Legénylakás (The Apartment)

M

M – Egy város keresi a gyilkos (M – Eine Stadt sucht einen Mörder)

Mad Love

Manhattan

Maszka (The Mask)

A máltai sólyom (The Maltese Falcon)

Mária Magdolna (Mary)

Mátrix (The Matrix)

Metropolis

Mi történt Baby Jane-nel? (What Ever Happened to Baby Jane?)

Mindörökké Batman (Batman Forever)

Mocskos zsarú (Bad Lieutenant)

N

A nagy ugrás (The Hudsucker Proxy)

Ne nézz vissza! (Don't Look Now)

New Rose Hotel

New York királya (King of New York)

Nosferatu, a borzalom szimfóniája (Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens)

O

Ollókezű Edward (Edward Scissorhands)

Orlac kezei (Orlacs Hände)

Az óra körbejár (The Stranger)

Ö

Öldöklő angyal (El ángel exterminador)

Az örület torkában (In the Mouth of Madness)

P

Panoptikum (Das Wachsenfigurenkabinet)

Párbaj (Duel)

Pee-Wee nagy kalandja (Pee-Wee's Big Adventure)

A per (Der Prozess)

Persona

A postás mindig kétszer csenget (The Postman Always Rings Twice)

Psycho

R

Ragadozó (Predator)

S

A sanghaji asszony (The Lady from Sanghai)

Sikoly (Scream)

Sin City

Sz

Szállnak a darvak (Letyat zsuravli)

Szégyen (Skammen)

T

Támad a Mars! (Mars Attacks!)

Terminator II – Az ítélet napja (Terminator II – Judgement Day)

A tévedés áldozata (The Wrong Man)

Tini nindzsa teknőcök (Teenage Mutant Ninja Turtles)

Tiszta égbolt (Csisztoje nyebo)

Ü

Üdvözetek (Greetings)

V

A vámpír árnyéka (Shadow of the Vampire)

Vámpírok (Les Vampires)

Véresen egyszerű (Blood Simple)

Vincent