



NEM SOKKAL AZUTÁN, HOGY ELLOPTÁK F. W. MURNAU KOPONYÁJÁT, ORLOK ÉS MEFISZTÓ ISMÉT SZÉTHINTETTÉK A HALÁLT A VILÁGBAN.

Öt éve már – 2015 júliusában (vagyis a 4. és 12. között) –, hogy a stahnsdorfi temetőben ismeretlen tettesek feltörték Friedrich Wilhelm Murnau sírkamráját, felnyitották a koporsót és a több mint nyolcvan éve nyugalomra helyezett testről levágták a koponyát. A családi kriptá másik két nyughelye, Murnau (született: F. W. Plumpe) két fivéréé (Robert és Berhardt) érintetlen maradt, de nem csak ebből lehetett sejteni, hogy a sírablás nem „cél nélküli” vandalizmus, válogatás nélküli hullagyalázás volt. Először is, nem ez volt az első eset, hogy betörték a legjelentősebb expresszionista rendező sírkamrájába: negyven évvel korábban megpróbálták már felfeszíteni Murnau vaskoporsóját – ahogy ekkoriban lopták el kelet-európai autószerelők Charlie Chaplin holttestét is a svájci Corsiersur-Vecvey temetőjéből, sőtét és bizarr, mégis meglehetősen praktikus okból: a földi maradványokért félmillió

dolláros „váltásdíjat” követeltek az özvegytől. A Murnau-koponya elrablásának oka nem ennyire prózai, sokkal hátborzongatóbb: gyaníthatóan az okkulthoz van köze. A Plumpe fivérek sír-emlékéül állított három szürke monolit közelében a rendőrség ugyanis furcsa viasznyomokat talált, mintha csak a leválasztott fejjel az éjszaka leple alatt valamiféle pogány rítusnak, fekete mágiciának, vagy tán egyenesen sátánista szeánsznak áldoztak volna.

Böngészhetjük a filmográfiákat, a készülő filmeket összesítő adatbázisokat, nem találunk mozgóképes utalást „a németek valaha élt legnagyobb filmrendezőjének” sírablására. Holott egy ilyen rémmesébe illő esetre száz évvel korábban a rettentő látomásokra oly fogékony expresszionisták rögvést felkaptak volna a fejüket, de a szürrealista Buñuel is izgatottan csettintett volna. *Kegyeleti okokból ne készülhetne film Murnau ellopott fejéről? Aligha. E. Elias Merhige húsz évvel*

ezelőtti metafikciójában, *A vámpír árnyékában azt a legendát vette alapul, hogy a Nosferatu (1922) Orlok grófját alakító Max Schreck valóban vérszívó volt, akivel Murnau végzetes alku kötött. Merhige sajátos vámpírfilmjében tehát egy másik Murnau-opus, a Faust (1926) kárhozatvállaló paktuma is megelevenedik – márpedig a művészi tökéletesség érdekében az emberáldozattól sem visszariadó Murnau figurája (és persze Schreck vámpírléte) kegyeleti szempontból mindenképp merészebb vállalkozásnak számít, mint rémmesét köríteni a művész levágott koponyája köré, megidézve Murnau és az expresszionizmus jellegzetes árnyalakjainak fenyegetést hordozó szellemét.*

De minimum a német vámpírt. S ha már: a *Nosferatu* keletkezése körüli, tipikusan amerikai városi legendákat leginkább az Orlok gróftól a Sztanyiszlavszkij-módszer mentén pszichológiai realizmussal életre keltő Max Schreck „fantomszerű” alakja táplálta. Vezetéknevének eleve a szörnylétre utaló jelentése („féllelmetes”), a *Nosferatu* utáni „hézagos” filmográfiája, majd sokáig „fellelhetetlen” sírja, így együtt tökéletes alkotóelemei egy mítosz: a vámpír él, csak rejtőzködik. Holott a nagyszerű színpadi színész Schreck a *Nosferatu* után még mintegy negyven mozgóképképképből játszott, igaz, többnyire elfeledett alkotások aprócska mellékszepeiben, és nem groteszk szörnynek maszkírozva. Példának okáért összeseküvőt alakított Murnau egyetlen komédiájában, *A nagyherceg pénzügyeiben (Die Finanzen des Grossherzogs, 1923)* – az életmű-idegen filmet a rendező is legszívesebben letagadta volna. Schreck sírját sokáig Münchenben keresték, mivel ott halt meg, 1936-ban a Kammerspiel egyik előadása után szívvrohamot kapott. Csak évtizedekkel később találták rá szerény, jóformán jelöletlen nyughelyére, bő félórányi sétára Murnau síremlékétől a tágas stahnsdorfi temetőkomplexumban. Urnája fölé 2011-ben helyezték a Német Film-múzeum mintegy másfél méteres gránitoszlopot, rajta tárgyyszerű felirattal: „Max Schreck, színész”. Vagyis nem vámpír. Persze, ettől még kész csoda, hogy a Murnau-kriptát feltörő megszállottak nem akartak arról is meggyőződni, ki vagy mi nyugszik a

Schreck sírját jelölő 138 centis oszlop alatt – vajon a méretes karó átütötte-e a vérszívó szívét...

S vajon Murnaut is szörnyszülőttnek gondolták-e? Vagy épp fordítva, a szellemi tökéletesség hordozójának, akinek koponyája megóv a gonosztól? Vagy az agyszípkázás okkult kísérletéről van szó, amit az a hit vezetett, hogy a halott zseni minden megszerzett tudása, élettapasztalata és egyéni kreativitása átáramlik a koponya új birtokosába?

Őriztek már mások is bizarr Murnau-ereklyét. A rendező halotti maszkja évtizedekig Greta Garbo hollywoodi dolgozószobáját díszítette, de nem valami beteges rituálé kellékeként, inkább a társadalmilag nem támogatott vonzódások mentén is egymásra ismerő barát vigaszt nyújtó emlékeként. Csakhogy a vaskoporsó felfeszegetésében,

a holttest megcsonkításában, a koponya elrablásában semmi fájdalmasan felemelő nincs – barbár tett, ami leginkább borzalommal tölti el a jóérzésű embert. Borzalommal és kellemetlen, mégis bizsergő kíváncsisággal – ezért marad a halálból táplálkozó vámpír alakja iránti érdeklődés is halhatatlan –: mégis, miféle szertartáshoz kellett nekik épp Murnau feje?! A fekete mágiában a szellemi erő, a lélek és a spiritualitás székhelyeként kezelt koponyákat többféle célra is használják, abban a meggyőződésben, hogy a halott szelleme a test lebomlása után is a koponyában marad. Az Afrika mélyén vagy India legnagyobb szegénységtől sújtott részein ma is elevenen létező

„Maga a dögvész”

(F. W. Murnau:
Nosferatu –
Max Schrenk)

sötét hitvilágban a „szak-szerűen” leválasztott koponya például szolgálhat a halott szellemi kisugárzásának átörökítésére, de

felhasználják termékenységi és bőségi rituálékhoz, esetleg járványok megfékezéséhez.

Nem érdemes obskúrus és gyermek fejtegetésekbe bocsátkozni: létezik-e összefüggés a Murnau-koponya segítségével (feltételezhetően) elvégzett primitív szeánsz és például a 21. század eddigi legnagyobb pandémiája, a koronavírus-járvány között. Mégis, a COVID-19 idején óhatatlanul újabb figyelmet követel magának Murnau zseniális rémfilmje, a *Nosferatu*, amelyben a vámpír jóval több félhomályból leselkedő féltelmes vérszipolynál. Orlok gróf maga a dögvész: patkányok kíséretében, a fekete halált hordozó koporsókkal száll hajóra, úti célját elérve pedig kiterjeszti fertőző gyilkos hatalmát, pestist terjeszt és nyomában pánikot kelt. Sőt, Murnau szörnyetege több a pusztító természet visszataszító meg-



testesülésénél is – természetellenes és természetfeletti figura, ugyanakkor nagyon is sok köze van az emberhez, Murnau ugyanis azt sejteti, Orlok az emberekben terjedő gonoszság kivételése. Nem az anyatermészet vagy a természetfeletti miatt rohad a világ, hanem miattunk. Az ember, mindent uralni akaró természetével, saját magára hozza a bajt – kicsinyes érdekei perzselő háborút szítanak, amelynek nyomában újabb dögvész pusztít: az első világháború és az 1918-19-es spanyolnátha-járvány a *Nosferatu* legközvetlenebb történelmi előzményei. A film bemutatását követő események pedig a túltermelési bőséggel globális nyomort hozó nagy gazdasági világválság és a második világhégés (s kisebb-nagyobb háborúk, gazdasági válságok, az AIDS után most épp a koronavírus-járvány kiváltotta világpánik). Ha pedig egy művész átélt történelmi tapasztalatokra is ha-

gyatkozik, akkor mesterműve későbbi korokban is égő példabeszédként hat – ez a megélt múltból merítő modern proféták közös vonása.

Márpedig Murnau érvényesebb látóknak bizonyul, mint Bram Stoker, akinek 1897-es gótikus levélregényét, a *Drakulát* – engedély nélkül – felhasználta. Eleve a plágium elkerülésének (hiábavaló) kísérlete, a szerény költségvetés, de főként a művészi ambíciók és az expresszionizmus szellemisége számos kisebb-nagyobb változtatást szültek, így a *Nosferatu* túlmutat a szimpla feldolgozáson és sokkal inkább a regény (illetve a vámpírmítosz) nagyra törő újraértelmezése. Példának okáért a Stoker-regénytől eltérően a vérszívót nem kukrival és Bowie kés-sel felfegyverezett hős férfiak győzik le, felszabadítva ezzel az imádott nőt a vámpíratok alól – épp ellenkezőleg, a *Nosferatuban* csak egy tiszta szívű nő

önfeláldozása szabadíthatja meg a világot. Többről van szó, mint az archaikus emberáldozat beemeléséről a gótikus történetbe, vagy hogy Murnau a férfiak kalandos mentőakciójáról a nők áldozatkészségére kalibrálta a fókusz. A *Drakula* viktoriánus megfejtése még az volt, hogy a kéjszívű vámpír igazi ellenszere a hagyományos, tiszta erkölcsökön alapuló családeshmény, a józan polgári értékek. Tisztos polgárok erkölcsé?! A német expresszionisták rémmeséi egyebek mellett pont azt firtatják, vajon mennyi embertelenséget követtek el a történelem során ránézésre becsületes polgárok, vívtak oktalan háborút erkölcsre vagy Istenre hivatkozva, megfeledkezve az ötödik parancsolatról. Sőt, Molière nyomán a *Tartuffe*-ben (1925) Murnau például azt mutatja meg, hogy a romlottság sokszor épp az erény álcájában fenyegeti az erkölcsi tisztánlátásukban elveszetteket, s hogy a morál cselszövői, akik azon kiszolgáltattakon élőköd-

„Szüntelenül méri önmagát a világhoz”

(F.W. Murnau:
Az utolsó ember –
Emil Jannings)



nek, akik pillanatnyi vagy tartós akathriányukban másoktól várnak útmutatást, legalább annyira veszélyesek, mint a pestishordozó vérszipolyok. Kicsiben csak egy család tragikomédiája – de kiterjesztve akár világégéshez és népirtáshoz vezető rémálom.

A *Nosferatu* lezárásának nincs sok köze a bűnt fedni kívánó, megnyugtató látszaterkölsökhöz. Ha Orlok az emberi gonoszság megtestesülése, akkor az önfeláldozó Ellen Hutter az emberi jószág szimbóluma – ami meglehetősen triviális megfejtés ugyan, mégis, a félhomály esztétikumában erőteljes üzenetté válik arra vonatkozóan, hogy a mindent bekebelezni kívánó emberi önzés ellenszere csak az önkéntes lemondás lehet. Ahogy a *Faust* (1926) pokoljárásában is csak a tiszta és megkérdőjelezhetetlen, önfeláldozó szeretet teheti semmissé a pestishintő Mefisztó cselszövését.

Orlok megfeleledkezik a kakasszóról, amikor elbűvölve Ellen szépségétől az életadó vért szürcsöli, s a hajnali világosság pusztítja el. Mefisztó elveszíti az arkangyallal kötött fogadását, amikor Faust és Gretchen egyggyé válnak a lángokban. Test és lélek, sötétség és fény – Murnau több filmjével is mintha csak a manicheusok dualista kozmológiáját idézné. Már csak azzal is, hogy álomszerűen szuggesztív filmjeiben mesterien olvasztotta össze térben és időben a valóságot a káprázattal, többletjelentéssel felruházva a tárgyi világ konkrét eseményeit, gyakorta valami „földöntültit”, a tudatalatti őstapasztalását is sejtetve. Minden rendező közül talán Murnaut izgatta leginkább a fantázia és a valóság egyidejűsége. Az olyan filmjeiben, mint *Az utolsó ember* (1924), a *Virradat* (1927) vagy a *Tabu* (1931) a valóságot ragadta meg álomszerű káprázatban, míg a *Nosferatuban* és a *Faustban* a démoni fantasztikumot tudta valóságosnak mutatni.

Köze van ennek persze ahhoz is, amit Lotte H. Eisner a német néplélek – az ürességet sejtelmes látomásokkal kitöltő – meghasonlottságaként jellemez az expresszionizmusról írt tanulmánykötetében (*A démoni filmvászson*), hozzátéve, hogy Murnau legtöbb filmje „tanúskodik arról a harcról, amelyet a világgal vívott, a számára mindvégig idegen világgal”. Egyik leghíresebb elveszett filmjében, a *Janus-fejben* (*Der Janus-kopf*, 1920) Murnau Robert

Louis Stevenson regényét, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esetét* (1886) dolgozta fel. A *Drakulóhoz* hasonlóan ismét egy angolszász gótikus regény (s ugyancsak egy engedély nélküli adaptáció) – s talán épp ez, az emberi természet kettősségét és a meghasonulást nyugtalanító rémmesébe ágyazó történet adhatta a kiindulópontot a *Nosferatu* sajátos nézőpontjához, ahhoz, hogy a gonosz és jó általánosabb érvényű példabeszédeként túlmutasson az egyszeri borzongatáson. Ráadásul a *Janus-fejben* épp olyan izgalmasak az adaptációs változtatások, mint a *Nosferatu* esetében. A jó és rossz mentén kettéhasadt test és lélek vonatkozásában Murnaut nem izgatta Stevenson – a drogok jellemtorzító hatását tekintve cseppet sem áltudományos – alibi: Dr. Warren (Dr. Jekyll) nem laborkísérletek következtében hívja elő magából Mr. O'Connort (Mr. Hyde), az átváltozást egy ajándékba kapott Janus-mellszobor hipnotikus ereje váltja ki. Janus, a római mitológia kétarcú istene, a kapuk őrzője, az átjárás, a kezdet és a vég ura, akihez a rómaiak minden fontos cselekedetük előtt buzgón fohászokdtek – és a mitológia, a transzcendens kötődés beemléseivel válik egyértelművé Murnau erős szándéka, hogy rávilágítson a világban terjedő – rossz együttállás esetén: magasztosból villámcsapásra alantassá váló – eszmék lélektorzító hatására. Együttal pedig azt is hirdeti, hogy a világ és benne az ember nem kizárólag jó vagy rossz, hanem mindig bizonyos események hatásának megfelelően, azokhoz alkalmazkodva vagy azoknak ellenállva mutatkozik meg kettős természetének valamelyik oldala. Az ember éppúgy lehet nosferatu vagy a gonoszt elűző áldozati bárány, s leginkább a kettő egyszerre – de mindenképp harcot vív a környezetével és saját idegenségével.

Az ember szüntelenül méri önmagát a világhoz, a világot pedig önmagához. Az objektív valóság a lefokozott szalodaportás szubjektív tapasztalásaként jelenik meg *Az utolsó emberben*, a főszereplő társadalmi pozíciójának (pontosabban az azzal összefüggésben duzzadó-zsugorodó önértetének és önértékelésének) függvényeként mutatja az embereket nagynak vagy kicsinek Karl Freund elszabadult kamerája, miközben a mellékalakok

többnyire sematikus, elmosódott körvonalú, épp csak jelzésértékű figurák – egy meglehetősen egyszerű világnézet, a társadalmi ranghoz igazított értékrend statisztái. Ha az élet folyamatos kölcsönhatások sorozata, akkor az ember külső és belső hatások nyomán alakítja ki az értékrendjét, amihez egyszerre alkalmazkodik és alakítja is azt az újabb hatások függvényében is formálódó énképéhez mérten – ám a valóság szüntelenül a szubjektív szűrőn keresztül lesz igaz vagy hamis (frissebb narratíva mentén ez utóbbi, a szubjektív észlelésre vonatkozó gondolatot bontotta ki Kurosawa is *A vihar kapujában* sokszögében). Az önsajnálat kálváriáját bemutató *Az utolsó ember* a szubjektív nézőpont tökéletes ábrázolása miatt lett megkerülhetetlen – ha van társadalomkritika a filmben, akkor az nem a kizsákmányoltak és kizsákmányoltak pártfogolásában keresendő, hanem egy statikus értékrend érzékletes bemutatásában, amelyben a főhős épp azért kerül önértekelési válságba, mert megfosztják pozíciójától, amelyhez egész létét méri (ironikus, de a film végi „deus ex machina” is ezt, a fogyasztói társadalmakban mai napig érvényes világképet erősíti).

A változó, s épp ezért egyszerre ismerős, mégis idegen világban önmagával viaskodó, az abszolút jó és rossz kategóriái között vergődő embert illetően Murnau életműve: egymást kiegészítő, újraismétlő gondolatok láncolata. Legalábbis, ami megmaradt a Murnau-filmekből – ha már annyi szót vesztgettünk a megcsonkított holttestre, érdemes megjegyezni, hogy az életmű maga is csonka. A 21 rendezésből csupán 12 maradt meg egészében, a többi 9 – részben vagy teljesen – elveszett. Ahogy a korai halál (42 évesen autóbalesetet szenvedett Santa Barbarában, egy héttel a *Tabu* premierje előtt) miatt ki tudja hány Murnau-film eleve meg sem valósulhatott. Ha tehát az öt évvel ezelőtti, fekete mágiával egybekötött sírbratlás okait firtatjuk, akkor az elfogadhatatlan tett egyetlen elfogadható indoka az lenne, ha a tettesek megszállott cinéphile-ek voltak, akik az okkult agyelszipkázás segítségével akartak hozzáférni Murnau láthatatlan filmjeihez. Máskülönben az egésznek semmi értelme – ahogy száz éve, úgy a továbbiakban is: F. W. M. szellemei kísértenei fognak a világban. •