

MURNAU ÉS A MILIÓ

Tájba vetített érzelmek

MARTIN FERENC

MURNAU NÉMET FILMJEIBEN AZ ÉRZELMI VISZONYOK VÁLTOZÁSÁNAK A GONDOSAN KIDOLGOZOTT KÖRNYEZETRAJZ ÉS A TÁJÁBRÁZOLÁS AD KIFEJEZŐ FORMÁT.

Friedrich Wilhelm Murnaut az expresszionista film egyik legnagyobb rendezőjének tartják. Kétségtelen, hogy legjobb filmjei az irányzat kulcsművei közé tartoznak (*Nosferatu*, *Az utolsó ember*, *Tartuffe*, *Faust*), továbbá amerikai filmjeinek stílusa is az expresszionizmus hatásáról árulkodik. Pályafutásának áttekintését nehezíti, hogy korai, német alkotásai közül több elveszett, valamint amerikai munkássága alatt készült négy filmjéből egy már nem látható. A megmaradt művekből körvonalazódnak Murnau stílári törekvései, viszont azok összes állomását és árnyalatait nem tudjuk pontosan feltérképezni. Írásomban a német filmek stílusának változásait tekintem át összefüggésben a tájbrázolással.

ÉRZELMEK TÁJKÉPEI

A két legkorábbi megmaradt Murnau film a *Der Gang in die Nacht* (1920) és a *Schloss Vogelöd* (1921) még a korabeli svéd filmek hatását tükrözi, amely elsősorban a jellemrajz pszichológiai pontosságában és a realista miliórajzban figyelhető meg (Thomas Elsaesser). A skandináv hatás nem csupán azt jelenti, hogy a szereplők közötti konfliktus lélektanilag motivált, a drámai történéseknek pedig valóság-hű milió a helyszíne. Murnaunál a jellemrajz és a miliórajz kiegészíti egymást. Mindkét filmben válságba jutott és tragikusan végződő szerelmi kapcsolatok körül bonyolódik a történet. Murnau az érzelmi viszonyok változásait a gondos lélekrajz mellett természeti képekkel hangsúlyozza. A tájképek a lélek vidékeire kalauzolják a nézőt, a természeti környezet lelkiállapotok hangulatát nagyítja fel. Találón írja Jutta Brückner a *Der Gang in die Nacht*-ról, hogy ebben a filmben a táj „lelki tájjá lesz”.

A FENYEGETŐ TERMÉSZET

A *Nosferatuban* (1922) is megfigyelhető az a rendezői törekvés, hogy az ember belső történéseinek a külső környezet elemeivel és jelenségeivel kölcsönözzen látványos atmoszférát, de a vámpírfilm komoly változást jelent az előző alkotások stílusához képest. A tájbrázolásban érvényesülő érzelmi hangulatfestést háttérbe szorítja Murnau. Transsylvania hegyei, elvadult vidékei a fenyegető rém kísértetvilágát rejtik. A filmben látható polgári társadalommal és kultúrával szemben a természet ellenséges, ismeretlen területként jelenik meg, és utat nyit a természetfelettibe.

Murnau visszafogottan bánik a korábbi filmjeire jellemző lélektani érzékenységgel, a vámpír figurájához pedig jelképes tartalmakat társít. Orlock gróf felfogható Hutter démoni hasonmásának és egy külső, irracionális erő megtestesítőjének. A szimbolikus utalásoknak köszönhetően a természet sem csak a civilizált világtól elkülönülő, ragadozó lényekkel és fantomokkal teli szféra, hanem az emberi bensőben szunnyadó pusztító ösztönök jelképe is. A vámpír az egyetemes fenyegettség szimbolikus alakja: aktivitása felszabadítja a természetben és az emberekben azokat a romboló energiákat, amelyek megsemmisíthetik a világot. A rém ott rejtőzik mindenkinben... A Knockot üldöző polgárok bosszúszomja, dühödött bűnbakkeresése például riasztóbb, mint az üldözött tébolyult gúnyolódása.

Az általános veszélyérzetet a *Nosferatuban* nemcsak a vámpír természetfeletti hatalma, a különböző létszférakra és lényekre kiterjedő befolyása jelzi, hanem a látvány expresszionista stílusát is. Ahogy elindul a vámpír az

emberi világ felé, úgy szaporodnak az árnyékok Hutter erdei útján, gyakoribbak lesznek az éjszakai felvételek a hajón, és Orlock gróf Wisborgba érkezése után többnyire sötét tónusú kompozíciókat látunk a városi jelenetekben. A vámpír evilági megjelenésével a sötétség legyűri a világot, a jeleneteket záró fekete leblende pedig a megsemmisülést sejteti. Murnau nem deformálja kulisszaszerű, dermedt milióvé a környezetet, mint a Robert Wiene – féle képzőművészeti expresszionizmus. Meghagyja a környezet realista jellegét, viszont dinamikus fény-árnyék kompozícióival, a világos és sötét tónusok arányainak váltakoztatásával formálja eleven élménnyé a félelem légkörét.

A NAGYRAVÁGYÁS TERMÉSZETE

A *Nosferatu* után egy hasonló stílusú filmet várnánk a rendezőtől, de a következő filmben nyoma sincs az expresszionista stilizációnak. A *Der brennende Acker* (1922) realista környezetrajza, árnyalt jellemei, a természet meghatározó szerepe a cselekményben a megmaradt „első” két film ábrázolásmódjára emlékeztet, azonban a táj már nem csak az érzelmi állapotok hangulatát visszhangozza.

Murnau becsvágyó főhősének érdekes és érzelmi viszonyaira, döntéseinek magánéleti következményeire helyezi a hangsúlyt. A kopár téli táj a viszonzatlan érzelmek, a beteljesületlen szerelem vigasztalan hangulatát fokozza, viszont a cselekmény középpontjában álló, olajat rejtő fagyott föld visszatérő látványa már összetettebb jelentést hordoz. A behavazott, jeges mező jelképezheti a főhős érzelmeinek hiányát és a gazdasági haszon reményében kialakuló érdekkapcsolatok ridegségét. A természeti környezetnek itt is szimbolikus jelentése van, akárcsak a *Nosferatuban*. A különbség annyi a két film tájbrázolása között, hogy a *Der brennende Acker*-ből hiányoznak a vámpírfilm metafizikai utalásai és felerősödik benne a társadalomkritika.

A természet szimbolikus szerepének növelésével Murnau kiteljesítette a korai filmjeinek alkotói módszerét, s így alkotásaiban a tájak a hangulatteremtésnél gazdagabb jelentésárnyalattal rendelkeznek. Mindehhez hozzá kell tenni, hogy a *Der brennende Acker*-rel a vidéki környezetben játszódó műveinek stílusa letisztult ugyan, ám formai újdonsággal nem szolgált.

A SZÉPSÉG FANTOMJA

Noha a *Phantom* (1922) nem jelent határozott stílusváltást Murnau életművében, mégis fontos állomás. Egyrészt azért, mert a természet motívuma már csak a rövid kerettörténetben jelenik meg, és a városi tér lesz a cselekmény helyszíne, másrészt a film néhány epizódjában újra hangsúlyt kapnak az expresszionista stílusselemek.

A film főhőse Lorenz Lubota, aki a valóság helyett az irodalmi ideálok világát szeretné magáénak tudni. Egy véletlen baleset végleg kiszakítja a valóságból. Ezután már csak az eszményi szépséget hajszolja, ami a balesetet okozó Veronika Harlan alakjában testesül meg. Noha Lorenz továbbra is a valóságban él, realitásérzékét és élete felett a kontrollt elveszti, amit számító környezete kihasznál, majd bűnbe sodorja.

A *Phantom*ban a város a jellegtelen, kispolgári világ nyomasztó közege gátolja a főhős vágyainak kiteljesedését. A kanyargó utcák, a sűrű keresztelődések, a házsorok labirintusszerű miliője a társadal-

mi méretű kiszolgáltatottság helyszíne. A város Lorenznek és a többi szereplőnek olyan csapdahelyzetet teremt, amelyben a hiteles életnek csak a látszata, az ideáloknak csak a fantomváltozata érhető el. Ehhez képest jelent boldogító kiutat a rövid kerettörténetben a vidék természeti idillje.

Lorenz vívódását, lelki válságát Murnau lélektani pontossággal ábrázolja. A vízióban megjelenő szépség fantomját, félelmeit a már kipróbált expresszionista stíluseszközökkel eleveníti meg. Visszatérő látomása, ahogy Veronika fogata után rohan a sötétben. A háttér kaotikus városképe a *Dr. Caligari* (1919) festészeti stilizáltságát idézi. Emlékezetesek a főhős elbizonytalanodó helyzetét érzékeltető éjszakai jelenetben a házak megnyúló árnyékai és a Lorenzre dőlő épületek.

A film vége felé látható egyik epizód képi megoldásai azonban már elmozdulást jeleznek egy újfajta stilizáció irányába. Lorenz Veronika hasonmásával, Melittával egy mulatóban táncol. Többnyire a főhős nézőpontjából látjuk a

teret. A szubjektív beállítás és a kameramozgás párosítása dinamikus formában fejezi ki Lorenz végső egyensúlyvesztését, meghasonlását és belső szédületét. Ami a *Phantom*ban egy jelenet erejéig újszerű, *Az utolsó ember*ben már az egész filmforma sajátja.

A LÉLEK VIDÉKE

Az utolsó ember (1924) látványvilágából Murnau teljesen számúzi a természetet. A főhős mozgásterét a szálloda, az utca és a bérkaszánya környékére szűkíti. Ezzel elsősorban nem az a célja, hogy a modern nagyvárosi élet egyhangúságát, nyomorúságát kritizálja, bár ilyen felhangjai is vannak a film városképének. Ennél fontosabb, hogy Murnau az idős portás meghasonlott személyiségére, az életében bekövetkező drámai fordulat lélektani következményeire összpontosít.

Ennek a belső drámának az ábrázolásában jut meghatározó szerep a kameramozgásnak. A felvevő akadálytalan mozgása nemcsak a teret „nyitja meg”, hanem a főhős személyiségét is. A zárt

„A valószerű csak látszat”
(Murnau: Faust – Emil Jannings)



felületek, épületek mellett behatol a főhős pszichéjébe is, átlendül álmába, követi lefokozásának, megalázó élethelyzetének érzelmi megrázkodtatásait. A kameramozgások – miközben érzékenyebb és közvetlenebb formában ragadják meg a lélektani rezdüléseket –, megkérdőjelezik az egységes, stabil nézőpont érvényességét az események értelmezésében. Ezt Murnau az objektív és szubjektív nézőpontok váltakoztatásával, illetve a főhőstől elidegenített személyes tekintet tudatosításával érzékelteti. Az egyik epizódban az egyenruhájától megfosztott főportás a gondnoknővel megy a szálloda folyosóján. A képsor elején a kamera hátulról követi őket, majd elhalad mellettük, a főhős elé kocsizik, s ekkor azt hisszük, az ő szemszögéből látjuk a teret. Mikor a gondoknő a fehér szekrény elé ér, megszűnik a kameramozgás és a képbe belép a megtört öregember. Mégsem az ő szemével láttuk a folyosót? A kamera felkelti egy rövid időre a szubjektív illúzióját, később pedig megfoszt tőle. Murnau ezzel és a hasonló típusú megoldásaival hangsúlyozza hősei kiszolgáltatottságát valamilyen rajtuk kívül álló, azonosíthatatlan erőnek.

Az expresszionista film félelemmel telített világát a deformált miliő, az absztrakt képi motívumok, az árnyékba boruló felületek ábrázolják. A filmkép keretei többnyire mozdulatlanok maradnak. A látvány a veszély feloldhatatlan, nyomasztó állapotát hangsúlyozza. Fritz Lang expresszionista műveiben hatalmas, tablószerű, statikus kompozíciókban jelenik meg az emberit felemészítő embertelen világ túlereje, amit a képmezőn túlnyúló díszletek monumentalitása érzékeltet.

Murnau kameramozgásainak nézőpontváltásai destabilizálják az egyén pozícióját a térben. A felvevő akadálytalan mozgása elvont, körvonalazhatatlan, mégis mindenütt jelenvaló élménnyé változtatja a fenyegetettséget és a kiszolgáltatottságot. Lang képet alkot az irracionális fenyegetettségéről, Murnau eleven formát ad neki, kiszámíthatatlan dinamikáját rajzolja meg.

A KÉPMUTATÁS KULISSZÁI

A következő film, a *Tartuffe* (1925) sokkal zártabb cselekménytérben játszódik, mint a rendező bármelyik korábbi filmje. Murnau lemond Molière művének szövegű megfilmesítéséről. Csak a legfontosabb négy szereplőt tartja meg az eredeti vígjátékból, a megrö-

vidített történetet pedig egy keretes szerkezetbe helyezi. A kerettörténet modernkori környezetben variálja a képmutatás szituációját, amelyben a színész unoka, a nagypapa és a házvezetőnő hármasa viaskodik. Az unoka, hogy leleplezze a nagypapa örökségére vadászó házvezetőnő ármánykodását, vándormozisnak öltözik és példázatként leveti az álszent Tartuffe történetét. Molière vígjátéka moziváltozatként elevenedik meg Murnounál. Ami érdekes a „film a filmben” alaphelyzetben, hogy a kosztümös történet erőteljesen stilizált miliőben bonyolódik. Az alakoskodás, a manipuláció manőverei indokolják a kulisszaszerű térábrázolást, valamint a tárgyak kiemelt szerepét a kompozíciókban. A *Tartuffe*-ben a látszatteremtés, a megtévesztés helyzeteiben sem a korábban otthonos tér, sem az ismert tárgyi környezet nem nyújt kapaszkodót Elmire-nek, hanem a színleléssel teremtett csapdahelyzetek díszletei és kellékei lesznek. Ennek megfelelően Murnau a színházi stilizációt helyezi előtérbe, filmje mégsem megfilmesített színházi előadás. (Siegfried Kracauer) Jó érzékkel választja meg azokat a beállításokat és kameramozgásokat, amelyek a jeleneteket elemelik a teatralitástól és lenyűgöző filmélménnyé formálják a színpadiasnak tűnő szituációkat.

Már *Az utolsó emberben* is szembe-tűnő, hogy Murnau mellőzi a filmből a természetet; ezt a rendezői döntést magyarázza, hogy a városi térből nem mozdul ki a cselekmény. A *Tartuffe* néhány epizódjának háttérben látható kert nem meghatározó a film stílusa és ábrázolásmódja szempontjából. A filmből nemcsak a zárt terekben zajló események miatt marad ki a természet motívuma, hanem a szereplők közötti viszony jellege miatt is. A szerepjátszás, az identitás leplezése kiiktatja az őszinte gesztusokat, nem tűri meg a „romlatlan természet” képeit.

AZ ÖRDÖGI RONTÁS VILÁGA

A *Faustban* (1926) az identitáscsere és a látszatteremtés motívumát nagyszabású létdrámába ágyazza Murnau. A témából adódóan jó néhány jelenetben újra hangsúlyos szerepet kap a természet, de a korabeli kritikusok azért fanyalogtak, mert túlzotlan kulisszaszerűre, mesterkéltre sikerült a miliő- és tájbrázolás. Ezt a természetellenes hatást nem pusztán a stúdiófelvételek és a trükkök alkalm-

zása vagy a pénzügyi kényszer diktálta. A *Faust* nem csupán az akkori német filmgyártás technikai bravúrjainak látványos felvonultatása. A természet és a tér szervesen életidegensége kifejezi az ördög által megszállt világ antihumánus karakterét, a főhős kiábrándulását az érzéki örömekből, amit a Mephistóval kötött szerződése után élvezett, valamint melankóliáját tartalmatlan élete miatt a látszólagos szabadság állapotában.

A miliő expresszionista stilizáltsága, helyenként absztrakt formája az irracionális fenyegetettségen túl azt is érzékelteti, hogy egy látszatvilág terreit láthatjuk, amit Mephisto démoni akaratára kreált. Sorozatos illúziókeltéseivel csalja csapdába Faustot, így akarja megkaparintani lelkét. Ennek az ördögi célnak a megvalósításához a legfontosabb eszköz a fényvel és árnyékkal történő manipuláció. A Faustot megtévesztő illúziók mind valamilyen fényforrásból erednek. Mephisto szemfényvesztő akcióval, varázslataival épp úgy ejti rabul áldozatát, mint a film lélegzetelállító képeivel a nézőt. A *Faustban* a valószerű csak látszat, ami az ördögi rontás hatékonyságát szolgálja.

Murnau lenyűgöző fény-árnyék kompozícióival nemcsak a gonosz mesterkedéseinek ad formát, hanem a film kifejezőeszközeire is reflektál. A társadalomból kitaszított Gretchen gyermekével a szélfúttá hómezőn bolyong. A kép fehér felületen rövid ideig egy imbolygó fekete foltot látunk. Az elviselhetetlen hóviharban a főhősnő teljes kiszolgáltatottságát az optikai csalódás jelzi. Az egyszerre expresszív és reflexív megoldások a jó és rossz küzdelme mellett a mozgókép sajátos illúziókeltő természetéről és határaitól is vallanak.

A *Fausttal* Murnau lezárta pályafutásának első szakaszát. Nagyszabású filmjével a német filmgyártásban elérhető alkotói lehetőségeket maximálisan és látványosan kihasználta. A kifinomult, érzékeny lélek- és miliőrajztól eljutott az expresszionista stilizálás nagyformájáig. Új művészi tervek megvalósításának reményében a *Faust* forgatása után Amerikába szerződött. A lelkes fogadtatás és első amerikai filmje, a *Virradat* (1927) elmaradt anyagi sikere után hollywoodi munkássága mostohán alakult. Nem élvezhette azt a rendezői szabadságot, amit Németországban – de ez már egy másik tanulmány témája volna. •