

VARGA ZOLTÁN

## REJTÉLYEK FÉNYBEN ÉS ÁRNYÉKBAN - AMBIGUITÁS ÉS FEMININ PORTRÉ -

JACQUES TOURNEUR *CAT PEOPLE* ÉS  
CARL DREYER *A HARAG NAPJA* CÍMŰ FILMJÉBEN

### *A Bíráló Bizottság tagjai:*

*Dr. Bacsó Béla, Dr. Hirsch Tibor, Bársony Márton*

*Mysteries in chiaroscuro. Ambiguity and portraits of women in Jacques Tourneur's Cat People and Carl Theodor Dreyer's Day of Wrath*

*This essay offers a parallel discussion of two films from the early 1940s. Both Jacques Tourneur's Cat People – a horror classic from Hollywood – and Carl Theodor Dreyer's Day of Wrath – a danish art movie – are excellent examples how narration and stylistic system can create ambiguity. In both films the leading character is a mysterious woman: Cat People's modern day heroine is Irina, who suffers from a curse which is supposed to turn her into a killer panther; while in Day of Wrath Anna is charged with witchcraft by the inquisition. Neither of the two films clarifies the mysteries: we can't decide certainly whether the women have supernatural power. In this aspect the narration of these films is similar to the narrative concept of the 'fantastic' elaborated by Tzvetan Todorov and it's basic formula is the uncertain explanation of strange events. There is also one more very important similarity. Tourner and Dreyer use chiaroscuro the same way: both generate further ambiguities. This stylistic concept can be described with Gilles Deleuze's category of 'lyric abstraction' which means a special use of shadows and lights to turn an actual, physical place into a non-physical, virtual one. In the conclusion the author studies why can we consider these films as 'premodern' works because of their characteristics.*

\*

Az 1940-es évek elejének európai és amerikai filmművészetét ellentétes tendenciák jellemezték. Míg Európában a francia lírai realizmus (jóllehet már lecsengőben volt) és az olasz neorealizmus (bár Visconti nyitófilmjének, a *Megszállottságnak* [1942] a betiltása miatt igazából alig kezdődött el) a filmes érzékenységet a realista ábrázolás felé orientálta, addig az amerikai film legprogresszívebb kezdeményezése, a *film noir* vállaltan a mesterkéltszerű stílári és narratív szerveződési formának lett a reprezentánsa. Mégis, a korszaknak sajátos kapcsolódási pontjai vannak a két kontinens művészetében: az olasz neorealizmust a *film noir* keretezi. A *film noir* egyik alaptörténetét adó *A postás mindig kétszer csenget* című Cain-regény Visconti-féle adaptációja nyitja az olasz irányzatot, míg alkonya idején Antonioni filmje, az *Egy szerelem krónikája* (1950) noha vizuális megformálásában a neorealizmus folytatója, egyértelműen *film noir*-típusú elbeszélésre épül.

Ezeknél a példáknál egy sokkal kevésbé ismert vagy nyilvánvaló, és jóval perifériusabb kapcsolatra szeretném föl hívni a figyelmet dolgozatomban. Feltételezésem szerint az 1942-es amerikai *Cat People* és az 1943-as dán *A harag napja* című filmek meglehetősen közeli rokonságot mutatnak föl. Egybevágóságuk sajátos filmes formatörténeti kérdésre fókuszál, melyet nemcsak az internetes szakkritika<sup>1</sup> vesz észre, hanem egy nem kisebb gondolkodó is, mint Gilles Deleuze<sup>2</sup>. Ez a kérdés a fényárnyék poétikáját érinti elsősorban; a két film hasonlósága mégsem merül ki ennyiben. Amellett fogok érvelni, hogy a *mise-en-scene* említett aspektusa mellett a narratíva is többértelműséget teremt a filmek konstrukciójában, továbbá a két filmnek a feminista filmelmélet számára is jelentékeny hozadéka van, amennyiben mindkét film a pszichoszexuális réteg kiaknázásával ér el a klasszikus filmben atipikus női lélekrajzot. Azt igyekszem tehát bebizonyítani, hogy a *Cat People* és *A harag napja* a klasszikus filmben korszakában bizonyulnak szubverzívnek és ez milyen sajátos filmtörténeti pozíciót eredményez számukra.

### PERIFERIKUS ÚTTÖRŐK – A KÉT FILM KONTEXTUSA

A *Cat People* volt az első terméke Val Lewton producernek az RKO stúdiónál kezdeményezett B-filmes szekcióban. Rendezője a pionír

1 The SF, Fantasy and Horror Film Reviews. <http://www.moria.co.nz/fantasy/vredensdag.htm>.

2 Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Budapest, 2001, Osiris; pp. 150–165.

filmalkotó, Maurice Tourneur fia, Jacques Tourneur lett, akinek Lewtonnal való együttműködése még több klasszikussá vált rémfilmvet eredményezett. Valamennyi munkájuk során szűkös anyagiakból gazdálkodhattak. A *Cat People* gyártástörténeti hátterét azért szükséges mégoly röviden fölvázolni, mert technikailag ebből vezethető le a Lewton-rémfilmek egyik fő karakterisztikája: a vizuális ellipszisek jelentős szerepe. Ez alatt a "szörny a sötétben" koncepcióját kell érteni: Lewton és Tourneur horrorpoétikájának revelációja, hogy a monstrumokat nem reprezentálja, nem teszi vizuális észlelés tárgyává. Csak *auditív észlelés* tárgya lehet legfeljebb, illetve a sugalmazás, a sejtetés révén a film nézőjének fantáziális aktivitása, a hiátusok kiegészítése teremtheti meg a fantomokat. Amit a vásznon látunk, az a sötétség, illetve fény és árnyék félreérthető, többféleképpen dekódolható textúrája. A dekódolás folyamatában persze a narratív stratégia vezérli a befogadót, de ez már az egyes audiovizuális jelzések, töredékek, hiányok logikai elrendezésének függvénye.

A stílári és a narrációs rafinéria kombinációját a *Cat People* dolgozza ki és teszi követhető és követendő mintává. Részletesebb kommentálása előtt szükséges megjegyezni, hogy ez a fajta rémfilmes gondolkodás – és egyáltalán, ez a szubtilisebb, nyitottabb filmes alkotásmód – a hollywoodi fantasztikus műfajfilmre a negyvenes években nem volt jellemző. Az évtized elején készült *Farkasember* (1941, George Waggner) – amelyet legalábbis szörnytipológiaiilag a *Cat People* maskulin párjaként, előzményeként tarthatunk számon – még él bizonyos fokú sejtetéssel, de a titokzatosságnak azt a mértékét, ami a Lewton-filmekre jellemző, nem, vagy legalábbis kevéssé éri el. A periódus további fantasztikus filmjében pedig fokozatosan hitelüket veszítik a harmincas évek során legitimálódott monstrumkarakterek, így azok parodisztikus, fáradt produkciókban diszkreditálódnak (*Frankenstein találkozik a Farkasemberrel; Frankenstein háza; Drakula háza*), amelyek nemcsak a monstrumokkal nem tudnak mit kezdeni, hanem formailag is semmitmondóak, akadémikusak (szemben pl. a *Frankenstein*-szériát indító James Whale vagy a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* [1932] ihletett formai affinitásával). Formatörténetileg ez a háttere annak, hogy a *Cat People* teljesen elüt a korszak fantasztikus filmjétől, periferikusnak számít, nem reprezentánsnak. A tematikai oldal is legalább ennyire hangsúlyosan elüt az aktuális rémfilmterméstől.

A Tourneur-filmnagyvárosiközegbenjátszódónőineurózistörténet

egyfelől; egy megfoghatatlan bestia által gerjesztett félelem és veszély történetemásfelől. A fabula középpontjában Irina Dubrovna (Simone Simon) áll, aki szerb bevándorlóként egy a faluját sújtó átok következményeitől retteg, miszerint elkerülhetetlen, hogy feszültség (legyen az szexuális feszültség vagy harag, düh, féltékenység) hatására gyilkos páruccá változzon át. Ez mérgezi meg házastársi kapcsolatát és jelent veszélyt férjére, Oliverre és annak kolléganőjére, Alice-re, akivel Oliver – végül is érthető okokból – viszonyt kezd. A *Cat People* tehát szakít az amerikai horrorfilm domináns gótikus hagyományával és azonosítható szörnyfigurájával, és kortárs közegre cseréli le, a szörnyet pedig ambiguuossá teszi. Nem lehet eldönteni bizonyosan, hogy természetfeletti borzalomként (átváltozás) vagy lélektani diszfunkcióként definiálódik a monstrozitás. Robin Wood megfogalmazásában, ez a film az egyik kezdeményezője a majdani modern horror egyik legfontosabb jegyének – az ismerős és az ismeretlen közötti éles határvonal eltörlésének – azzal, hogy “félreérthetetlenül beköltöztette a horrort a családi tűzhely mellé”.<sup>3</sup> A *Cat People* elkerüli a természetfeletti bemutatását, illetőleg kettős olvasatra törekszik – s hogy ezt milyen stiláris mintázattal teszi, az rokonítja (a nagyvárosi milió és a nő mint veszélyforrás koncepcióján túl) a *film noir*-ral. Az amerikai bűnügyi film sajátos alműfaja vagy stílusparadigmája (máig vitatott kérdés, hogy melyik) egyik megkülönböztető jegye a mesterkélten világítástechnika, amely nemcsak a német expresszionizmus vívmányait (erősen kontrasztos fényképezés) használja föl, hanem a lírai realizmusból is kölcsönöz (lágyn világitás) – és az eredmény egy teljesen heterogén fény-árnyék mintázat, amely sokszor magába olvasztja a szereplőket, máskor viszont agresszívan kiemeli őket.<sup>4</sup> Ez a vizuális kidolgozás kombinálódik a korlátozott tudású, kétértelmű narrációval. Még mielőtt részletes tárgyalásra kerülne, a Dreyer-film kontextusát is föl kell vázolni.

Carl Theodor Dreyert a skandináv filmművészet egyik legnagyobb alakjaként tartják számon<sup>5</sup>, aki periferiális művész maradt az európai hangosfilmben (némafilmek alkotói korszaka jóval termékenyebbnek mutatkozott és kevésbé különült el a főáramlattól). Miután *Jeanne d’Arc*

3 Idézi Schatz, Thomas: Val Lewton. In Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, 1998, Glória; p. 329.

4 Schrader, Paul: Piszkos világszínpad. *Filmvilág* 2001/4, pp 40–43.

5 Usai, Paolo Cherchi: Carl Theodor Dreyer. In *Oxford Filmenciklopédia*; pp. 104–105

*szenvédései* című filmjét (1928) kritikai hozsanna és anyagi bukás kettőssége kísérte, Dreyer 1932-ben először került közel a hangosfilm érájában a fantasztikumhoz. *Vámpír* című filmje újabb pénzügyi kudarcnak bizonyult, és a dán rendező experimentalista rendezőként hosszú évekre kiszorult a fősodorbeli filmgyártásból (ebben a *Vámpír* sikertelenségét kísérő idegösszeomlása is közrejátszott)<sup>6</sup>. Sajnos egész további pályáján tendenciává vált, hogy átlagosan tízévente készített egy-egy újabb filmet. A *Vámpír* utáni első nagyjátékfilmje *A harag napja* 1943-ból, a következő *Az ige* 1955-ben; s végül az 1964-es *Gertrud* zárja az *ouvre-t*. Formai útját tekintve Dreyer minden filmjében más-más karakterrel jelentkezett, noha poétikájának alapelve, az *absztrakció* mellett végig kitartott.<sup>7</sup> Az elvonatkoztatás iránti igénye a *Vámpír*ban álomszerű, hallucinatorikus fényképezési stílushoz és keresett, irracionális nézőpontokhoz, bizarr kompozíciókhoz vezetett, míg *A harag napjától* kezdve az egyszerűsödés, a formai redukció, a *minimalizmus* irányába mozdul el a dreyeri absztrahálás. *A harag napja* dinamikus kamerája egyre lassabb, sőt statikusabb lesz az alapvetően totálokra komponált *Az ige*ben, majd a *Gertrud* lesz a formai puritanizmus legszélsőségesebb megvalósítója: a mozdulatlan dermedt alakok, a statikus nagylátószögű felvételek és a hosszas dialógok és monológok olyan teátrális stilizációt eredményeznek, amely mégis(csak) egyedülálló filmszerűségbe vált át.

Dreyer munkásságának íve azt rajzolja ki, hogy a rendező a formai megoldások kifejezőerejének, újabb jelentéssel való összekapcsolásuknak elkötelezett művésze. Alighanem *A harag napja* valósítja meg a legstabilabb egyensúlyt az innovatív formateremtés és -keresés, illetőleg a klasszikus történetmesélés között. Dreyer filmje realista karaktert mutat, amennyiben az 1620-as évek Dániáját a díszletezés, a jelmezek, a teljes kulissza szempontjából valóságghűen ragadja meg – ez eddigi történelmi háttérű filmjeinek, például a *Lapok a Sátán naplójából*nak (1921) vagy a *Jeanne d'Arcnak* is erőssége volt –, *A harag napja* mégis túllép a lírai realizmus vagy az olasz neorealizmus által képviselt realizmusfelfogáson, és a mesterségesség irányába tesz határozott lépéseket. Ezzel Dreyer megerősíti azt a státuszát,

6 Uo.

7 Dreyer, Carl Theodor: Imagination and Color. In Skoller, Donald (ed.): *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's writings About the Film (Om Filmen)*. New York, 1991, E. P. Dutton and Co.; pp. 174–186. (Magyarul részletek: *Filmkultúra* 1977/2, pp. 69–74)

amely a voltaképpen nem a “valóságban”, hanem a “képben” hívó művésszé avatja őt<sup>8</sup>. Teszi ezt azzal, hogy *festészeti stilizációt* alkalmaz a belső terek vizuális megkomponálásakor. “Dreyer Rembrandt és Vermeer képi világát nyíltan felhasználva alkotja meg”<sup>9</sup> filmjét, s ezzel ahhoz hasonló markáns fény-árnyék karakterisztikára tesz szert, ami a *Cat People*-t is jellemzi – és az elbeszélés is ugyancsak a Tourneur-filmhez hasonló rejtélyek konstituálásában fog ehhez a képiséghez társulni. *A harag napja* történetében az inkvizíció árnyékában szövődik szerelem az inkvizítor Absolon második felesége, Anna, és fia, Martin között. Miután Absolon hagyja, hogy egy öregasszonyt boszorkányként kivégezzenek, lassan Anna is boszorkányság gyanújába keveredik, s mikor Absolon halálát kívánja, az valóban meghal. Anyósa, Merete följelenti az inkvizíciónál Annát, s mikor Martin elhatárolódik tőle, Anna tudatosan, önként vállalja a halált: boszorkánynak vallja magát.

Fontos megjegyezni, hogy Dreyer filmje noha a korszak európai művészfilmjétől erőteljesen különbözik, radikálisan mégsem tér el tőle. A klasszikus művészfilmbe<sup>10</sup> való besorolhatósága nem kétséges, ahogyan a klasszikus hollywoodi elbeszélés által fölállított térkonstrukciókat is fönntartja – jóllehet nem az analitikus vágás konvencionális eszközével, hanem a folyamatos komponálással. Ennek a problémának csak a jelzése szükséges: míg a *Cat People* elsősorban a fény-árnyék alkalmazása terén bizonyul kreatívnak, sőt innovatívnak, Dreyer filmje egy nagy jelentőségű stációja annak a művészfilmes tendenciának, hogy a folyamatos kameramozgással való komponálás legyen a domináns stílár és elbeszélői építőelem – és szemben a neorealizmus majd Rossellinihez, De Sicához köthető spontán, nyers, realista folyamatos komponálásával, Dreyeré mesterséges, expresszív, tehát nem realista karakter felé tendál.<sup>11</sup>

8 Erről a megkülönböztetésről lásd: Bazin, André: *A filmnyelv fejlődése*. In *Uó: Mi a film?* Budapest, 1999, Osiris; pp. 24–43.

9 De Santi, Pier Marco: Termékeny pillanat. *Filmvilág*, 2002/12, p. 20.

10 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest, 2005, Palatinus; pp. 86–91.

11 A hosszú beállítás alternatív stílusértékeiről, jelentéslehetőségeiről lásd: Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest, 1992, Képzőművészeti; pp. 113–119.

## A HETEROGÉN FÉNY-ÁRNYÉK ÉS AZ AMBIGUUS NARRÁCIÓ ÖSSZEKAPCSOLÁSA

A *Cat People* a mindennapi, józan világból indít és irracionális, tragikus világba torkollik. Ez a folyamat együtt jár a *mise-en-scene*-ben a világításeffektusoknak fokozatos változásával: a játékidő előrehaladtával az enteriőrök megvilágítása mesterkélt, kontrasztos lesz, bizonytalanságot és félelemérzetet kelt, ahogyan a külsők, elsősorban az éjszakai felvételek is. A narratív progresszióban baljós, többértelmű nyomok, jelek elhelyezése éri el ugyanazt a hatást: a bizonytalanság, nyugtalanság érzését, amely nem oldódik fel, mert az elbeszélés végül mellőzi az egyértelmű állásfoglalást (jóllehet ez a film, inkább mint Dreyeré, tesz lépéseket az egyik megfejtés melletti elkötelezés irányába, de ezt nem végzi be).

Gyanús jelek gyülekeznek Irina körül, és mind afelé mutatnak, hogy a nőnek az önmagában rejlő pusztító erőtől való félelme nem alaptalan félelem. Az állatok megijednek tőle, fölbolydul a kisállatkereskedés (húsz évvel később a *Madarak* hősnőjétől jóval az állatkereskedésben tett látogatása után bolydul föl egy egész madársereg), madárkája meghal a félelemtől, amikor Irina megérintené. Leküzdhetetlenül vonzza az állatkerti párduc, mindennap ellátogat a ketrecéhez, "szemez", kokettál vele, még rajzokat is készít róla (Irina divattervező). Megismerkedésükkor azt mondja Olivernek, hogy a párducok úgy sikoltanak éjjel, mintha valódi asszonyok lennének. Irina a faluját sújtó átokról, a macskaemberek átkáról beszámol az udvarlójának, a családjára vonatkozó rejtélyt csak a pszichiáterével osztja meg: apját az erdőben ölte meg egy vadállat, anyját pedig boszorkánynak/macskaembernek tartották. Esküvőjekor egy szerb nő szólítja meg a jéggé dermedő Irinát: "Moya sestra", azaz, "nővérem". – A közvetett jelek és a verbális közlések alapján kirajzolódó gyanút igazán az akciók erősítik fel. Irina egy éjjel követi hazafelé igyekvő riválisát, Alice-t, s miután Irina hazatér, zokog a kádban. Egy másik alkalommal Alice-t az uszodába követi, s Alice – a félhomályban – párducforma árnyékot lát közeledni, vadállati hörgést hall, és amikor beleugrik a medencébe, akkor tűnik csak igazán konkrétan a medence szélénél ólálkodó fenevad – mégis, aki fölkapcsolja a villanyt, az Irina. A félelmetes félreértés (?) után Alice mégis fölhasítva találja fürdőköntösét. Később Alice-t és Olivert irodájukban ugyancsak a sötétség keríti be, párduc tart feléjük, de hallgat a névre: "Irina", és elhordja magát. A film egyetlen, ténylegesen állásfoglalással fölerő jelenetére akkor

kerül sor, amikor Dr. Judd, a pszichiáter akar pontot tenni Irina rettegésére, és megcsókolja őt. Fájdalom, Irina csakugyan átváltozáshoz hasonlatos jeleket mutat (formailag erre még visszatérünk), és – szintén a félsötétben – párduc támad a doktorra. Mire a terrorszekvencia végére Alice és Oliver visszaérnek a lakásba, Irina lopózik ki, anélkül, hogy észrevenné őt. A pszichiáter halála után Irina az állatkertbe megy, ahol a korábban ellopott kulccsal kinyitja a párduc ketrecét, és hagyja, hogy az állat nekirontson – a tragikus szépségű záróképen fölládozza magát.

A történet kettős olvasata azt a fantasztikumkoncepciót valósítja meg, amit Tzvetan Todorov dolgozott ki<sup>12</sup>. Todorov felfogásában a fantasztikum nem egyenlő a természetfelettel (az nála a csodás kategóriájának számít), hanem a valószínűtlen és a valószínűtlen közötti hezitálásban ragadható meg. Bár Todorov irodalmi alkotások mentén dolgozza ki elméletét, azzal, hogy a kétértelműséget teszi domináns fantasztikus kategóriává, a filmre is érvényes poétikát kínál. „Mindenekelőtt a szöveg arra kell kényszerítse az olvasót, hogy (...) habozzon az elbeszélte események természetes és természetfeletti magyarázata között” – írja<sup>13</sup>. A konfliktust az jelenti, hogy a természetfeletti magyarázat valószínű, de irracionális, a természetes magyarázat pedig racionális, de valószínűtlen. Pontosan ez érvényesül a *Cat People* esetében, s ezt az ambivalenciát nem csak a narratíva kidolgozása teremti meg, hanem a stilisztikai is.

Több ízben utaltam már rá, hogy a *Tourneur*-film a speciális stílusértékű fény-árnyék alkalmazással válik horrorisztikussá, szorongásgerjesztővé. Ez a technika a cselekmény kitüntetett pontjain jelenik meg igazán hangsúlyosan: az éjszakai követés, az uszodai terror, az irodai támadás és a doktor elleni offenzíva során. Ebből az első műfaj-történeti jelentőségű szcena: annak a dramaturgiai eszköznek a debütálása, amelyet a film iránti tiszteletből „busz-effektusként” emlegetnek. Ahogyan Irina követi Alice-t, az a lépések koppanására, illetőleg a kihalt terekre, zord falakra komponált, halk és feszes montázs – kódját az teszi dermesztővé, hogy a cselekmény terébe hirtelen érkezik meg, s persze vérfagyasztó zajjal, a busz, amivel Alice el tud menekülni. A feszültségre épített szituációnak a szituáció szempontjából közömbös sokkhatással való feloldását jelenti tehát a busz-effektus; atmoszférateremtésében, kivitelezésében a hasonlóképpen

12 Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Budapest, 2002, Napvilág Kiadó.

13 Todorov: i. m., p. 33.

híres uszoda-jelenetet előlegzi meg. Mint már volt róla szó, ott a félhomályos térben Alice árnyékként vél látni egy párducot, illetőleg hallani véli az állat hangját, és mégis Irina jelenik meg a helyszínen. Míg a todorovi fantasztikus kétértelműség irányítja a jelenetet, a vízbe kényszerült, zaklatott Alice tekintetére vagyunk utalva – percepciónk az övéhez hasonlóan korlátozott és bizonytalan. A víznek a falakra vetülő árnyjátékában (talán) párducsziluett rejtőzik, a morgások pedig fölerősödnek. Alice nem tehet mást, mint sikolt; sikolyára a személyzet megérkezik, de addigra már tisztázza Irinával, hogy tévedés történt. A szituáció azonban tartogat még meglepetést – minek tulajdonítsuk a köpenyen lévő hasításokat: párduckörmöknek vagy Irina körmeinek? Irinát rövidesen a kanapé szövetét látjuk pusztá kézzel fölhasogatni, ez az információ tehát az utóbbi megoldást sugallja. Később mégis párduc közelít Oliver és Alice felé – stilsztikailag ez a jelenet áll legközelebb az expresszionizmushoz: erős fehérség állítja fókuszba a rettegő párt, az állat jobbra sötétségbe burkolózik; a pár árnyéka a falra vetül, és amint magukhoz ragadnak egy feszületet, megkettőzve, hús-vér alakjuk és sziluettpárjuk rémíti el a bestiát azzal a szakrális tárggyal, ami a klasszikus horromitológia szerint a vámpírokat is lefegyverzi, de a többi szentségtelen monstrum ellen is eredménnyel használható. A vámpír (konkrétan a Lugosi Béla játszotta Drakula gróf) szemére emlékeztető parányi fények gyúlnak Irina szemében a pszichiáterrel váltott csók után, majd arcára, egyre lejjebb hajolva, sötétség borul. A lehetséges átváltozásnak tehát ismét csak fényekkel és árnyékokkal szuggerált exponálását láthatjuk csak, semmi további konkrétumot. Az, hogy a lakásban hirtelen feltűnik a párduc, logikailag, racionálisan nyilvánvalóan az átváltozás megtörténtét implikálja (bármily valószínűtlen legyen is ez), a formanyelvi eszközök azonban minimalizálni igyekeznek ennek az explicit megvalósítását. Hozzá tartozik ehhez az a gyártástörténeti adalék, hogy a stúdió ragaszkodott ahhoz, hogy a film legalább egy ízben mutasson szupernaturális attrakciót, behatárolva ezzel némileg a film narratívájának nyitottságát. (*A Cat People* dramaturgiai struktúráját a további Lewton filmekben is alkalmazták: szerelmi szál, három sejtetett és egy nyíltszíni borzalom-jelenet). Ugyanakkor a jelenet perceptuálisan félreérthető, legalábbis kevésbé megbízható – jelképes, hogy amikor a feltételezett átváltozás megtörténik, a pszichiáter leveri az egyetlen világító asztali lámpát, és erre a szó szerint fölborult, kifordult fényforrásra vagyunk utalva az észlelés során.

Azt, ahogyan a *Cat People* a fény-árnyék homályzónájában fölépíti a maga ambiguitását, Gilles Deleuze a *lebegő tér* és a *lírai absztrakció* elképzeléseinek kifejtésekor idézi. Bonyolult fogalom a deleuze-i lebegő tér – miként Deleuze film-filozófiájának valamennyi főbb tétele –, az elképzelős építőelemeinek ismerete azonban szükséges mind a *Cat People*, mind *A harag napja* értelmezéséhez. Deleuze számára a lebegő tér olyan tér, amely függetlenedik bármiféle fizikai aktualizációtól, és megszűnik a konkrét helyhez való kötöttsége. Ez többféleképpen valósulhat meg: egyrészt az egymást követő képek közötti kapcsolatok fölszámolásában, esetlegességében, a *kapcsolatnélküliségben*; másrészt a *kiürítésben*. „Lebegő, kötődés nélküli vagy üres tereket tehát az árnyékok, a fehérek és a színek képesek előidézni és alkotni” – összegzi Deleuze<sup>14</sup>, s számunkra a három metódusból az első kettő a fontos. Deleuze különbséget tesz az expresszionizmus árnyékkonceptiója és az általa lírai absztrakcióként definiált eljárásnak a fehéret illető felfogása között: „Az expresszionizmus a konfliktusból vagy a harcból az ellentmondás elvét fejleszti ki: a szellem harca a sötétséggel. Miközben a lírai absztrakció képviselői szerint a szellem aktusa nem a harc, hanem az alternatíva: egy alapvető *Vagy... vagy...* Az árnyék (...) valamilyen alternatívát fejez ki a dolgok állapota és az azon túllépő lehetőség és virtualitás között.”<sup>15</sup> A lírai absztrakció processzusának döntő eleme a fehér szín, amely magában hordozza az alternatívát. Deleuze ekként méltatja a *Cat People* rendezőjét: „...fénylő, sápadt tereivel, világos háttérű éjszakáival a lírai absztrakció képviselőjévé nőtte ki magát.”<sup>16</sup> Ami azonban Tourneurnél ez a „vagy-vagy”, választás és hezitálás ha nem is a gótikus horror tradíciójából származtatható, mégsem érintetlen a horrorfantasztikumtól – mert a monstrozitásra nyílik. M á s rendezőknél azonban a lírai absztrakció alternatívája egy sokkal elvontabb lehetőséget foglal magába, mégpedig a filozófiai és a teológiai absztrakció szintjén. Az, ahogyan a fehérre alapozott lírai absztrakció megjelenik Dreyernél, Deleuze szerint etikai választásként fogható föl, a Kierkegaardtól átvett teológiai értelemben. Ez az egészen különböző affinitás markáns módon meg is osztja a *Cat People* és *A harag napja* pozícióját a filmkultúra szerveződési formáiban. Tourner remeklése megelőlegzi a tömegkultúra

14 Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Budapest, 2001, Osiris; p. 162.

15 Deleuze: i. m.; p. 152

16 Uo.

talán legszubtilisabb zsánerfilmjeit, amelyek megengedik az ambiguitást és ellentmondásos viszonyban állnak a fantasztikummal (Alfred Hitchcock: *Madarak*, 1963; Roman Polanski: *Rosemary gyermeke*, 1968; George A. Romero: *Martin*, 1977; Stanley Kubrick: *Ragyogás*, 1980; Robert Harmon: *Az országút fantomja*, 1986). Dreyer érzékenysége egyértelműen az ezoterikus filmkultúrába tagozódik be, azon alkotások közé, amelyek többek között meditatív jellegükkel, vallásos problémák boncolgatásával szereztek elvülhetetlen érdemeket (kiváltképp Robert Bresson és Andrej Tarkovszkij munkáira kell gondolnunk). Ám bármennyire alkalmazható legyen is Dreyer mesterműve elvont filozófiai eszmefuttatások illusztrálására, megtestesítésére vagy kifejezésére, ugyanaz a szövegközpontú elemzés, amelyet a *Cat People* esetében alkalmaztunk, itt is elvégezhető. Ehhez David Bordwell elemzését hívom segítségül – a narratív és stiláris katalógizálás után szembeötlő lesz a *Cat People*-lél való feltűnő rokonság.

*A harag napja* rövid, ám annál akkurátusabb elemzésében<sup>17</sup> Bordwell végigvezeti a filmben összefonódó többértelmű narrációs és formai szisztémát. Ez az összefonódás párhuzamok, egymásra vetítődő elemek sorozatán keresztül valósul meg. Az első harmadban üldözött, boszorkánygyanús Herlofs Marta jelenetei az inkvizítor Absolon családjának (elsősorban feleségének, Annának) a jeleneteivel váltakoznak; a második kétharmadban tendenciózus a morózus belső terek és az üde, fölszabadult külsők közötti váltakozás. Ezenfelül a teljes játékidő során mindvégig párhuzamokat találunk Herlofs Marta és Anna között: az első egység feltételezett boszorkánya a második egység feltételezett boszorkányához hasonlítottatik. Herlofs Martáról nem lehet eldönteni, igazi boszorkány került-e a máglyára, vagy az inkvizíció sokadik ártatlan áldozata. Amint aláírják az elfogatásáról rendelkező papírt, az erre az eseményre következő jelenetben gyógyfüvekkel, mágikusnak feltételezett orvossággal látjuk őt üzletelni. Menekülésekor – mikor Annának könyörög búvóhelyért – és főként kínvallatásakor áldozattá tett idős asszonyként látható. Érdemes megjegyezni, hogyan vélekedett Francois Truffaut a félmeztelen, elgyötört Herlofs Martát mutató beállításról: "...a filmtörténet legszebb női aktja, a boszorkányként elégetett öregasszony (...) meztelen fehér teste, amely megragadóan valóságos, de nem ébreszt erotikus

17 Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York, 1986, Alfred A. Knopf; pp. 300–303.

gondolatokat.”<sup>18</sup> A megalázottságot nemcsak képileg teremti meg Dreyer: a Martát alakító asszony már-már elviselhetetlenül hiteles, reszkető, könyörgő hangja auditív szinten is eleven, szorongató élménnyé avatja az inkvizíció szörnyűségét. A kínzás szünetében azonban Marta figyelmezteti az egyik vallatót, Laurentiust, hogy meg fog halni, és Absolonnak azt ígéri, rajta is beteljesedik az átok – amiért nem segített megmenteni őt, Anna is a máglyán fog égni. Ezek a jelzések tehát újra a boszorkánystátust erősítik meg. Herlofs Marta megégetése után végig Anna áll a film fókuszpontjában, és egyre jobban kirajzolódik az ő boszorkányos oldala is. Az Annát övező rejtélyek – ismételten az idézett todorovi értelemben – a természetes és a természetfeletti magyarázat köré szerveződnek. Anna tényleg boszorkány vagy csak annak hiszi, annak akarja hinni magát? Többször történik rá utalás, hogy Anna édesanyja boszorkány volt, akit Absolon mégis felmentett, hogy ezzel lekötelezze Annát és rávegye, hogy feleségül menjen hozzá.

Martin megérkezése hoz némi színt az Absolon-família komor életébe, és Annának ezzel lehetősége nyílik saját elfojtott, passzivitásra kárhóztatott szerelmi-szexuális vágyainak kiélésére. Martinnal kezdődő őszinte viszonya megerősíti benne Absolon iránti megvetését, és ez a két ellentétes viszonyulás csakugyan boszorkányosnak tetsző praktikákat hív életre. Anna Martin nevét mondogatja, deklaráltan azzal a céllal, hogy megidézze, a szobába hívja őt – és Martin tényleg megjelenik. Absolonnak több ízben is a halálát kívánja, és mikor az távozik Laurentius agóniájának színhelyéről és erős viharba kerül, úgy érzi, mintha a halál környékezne meg. Absolon végül Anna szavainak hatására hal meg: miután tudomást szerez felesége és fia viszonyáról, valamint a végzetes kívánságról, nem bírja tovább a szíve. Ez a jelenet veti föl legélesebben, hogy pszichológiai vagy szupernaturális eredőkről kell-e beszélnünk Anna képességeit illetően. A fináléban Anna környezete meghozza a maga döntését – Merete, Absolon anyja, aki mindig is gyűlölte menyét, “az egyetlen fájdalmat, amit a fia okozott neki”, a ravatalnál Annát boszorkánysággal vádolja. Mikor Martin is elpártol mellőle, Anna vállalja a vádat, és beismeri, hogy boszorkányként a Gonossal szövetségben állt. Leírhatatlan a befejező képek ereje, szikárságukban is döbbenetes hatásuk: a fehérbe öltözött

18 Truffaut, Francois: Dreyer fehér háttér előtt. *Filmvilág* 1989/2, p. 36.

Anna könnyes szemekkel néz fölfelé – és bár az utolsó képen a keresztből fejfába váltó sziluett előrevetíti az ő máglyahalálát, egyúttal a kegyelem is bennefoglaltatik a zárásban. Dreyer tehát az utolsó pillanatokban is rájátszik arra az ambiguitásra, amit nemcsak narratív szinten dolgozott ki. Ha lehet, még szubtilisabb a stilisztikai repertoár, ami az Anna körüli bizonytalanságot hivatott érvényre juttatni.

Annát rendre a fény és az árnyék kombinációja borítja be. Egy beállításban az árnyak ugyanúgy vetülnek Anna arcára, mint a máglyahalálra készülő Marta esetében. Amikor Anna megesküszik Martinnak Absolon koporsójánál, hogy nem ő a felelős a haláláért – arcát megint árnyékok fedik. A kameramozgásban is találunk kulcsértékű ismétlődést: Dreyer három alkalommal él a teret bejáró – pontosabban áttekintő, regisztráló – körkörös kameramozgással: Marta vallatásának, Laurentius agóniájának és Absolon gyászszertartásának jelenetében. Mindhárom esetben a pusztulás a végszó. Az Anna külsejében, öltözködésében és arcjátékában, továbbá tekintetében lezajló változás is hasonló kétértelműséget valósít meg: a kezdeti rigorózus, fejfedővel ellátott viselet fokozatosan szabadabb lesz, végül Anna már a haját is kibontva hordja; kezdetben kifejezéstelen, vagy inkább zárkózott mimikája, gesztusrendszere is földúsul, kihívó lesz, a szemében szinte parázslík az élet és a vágy (Lisbeth Movin tökéletes választás volt a szerepre). Éppen Anna szemével kapcsolatban fogalmazódik meg talán a legszebb módon a filmben a kétértelműség: Absolon gyermekinek, ártatlannak és tisztának írja le Anna tekintetét, míg Martin felfedhetetlennek és titokzatosnak. A kétértelműség költészete Anna és Martin folyóparti pásztoróján is megfogalmazódik: a víztükör felé lehajló fáról Anna azt mondja, hogy a vágyakozástól görnyed le, Martin szerint viszont a bánattól. “Anna az egyetlen eleven lény ebben a sírboltban, ahol az öröm napjai is szomorúak (...) az ő kacagása az egyetlen ép hang ebben a tragédiában” – írja pontosan Guido Aristarco<sup>19</sup>.

Látható tehát, hogy Dreyer rendkívül hasonlatos módon teremt filmjében kétértelműséget, mint Tourneur a *Cat People*-ben: a narratív rafinériával összakapcsolódó különleges stilisztikával. S még a kétértelműség is a Todorov-féle oppozíciót érinti, úgy, hogy mindez a Deleuze által elemzett lebegő tér és lírai absztrakció keretébe foglalatik.

19 Aristarco, Guido: Dreyer és Bergman ontologikus magánya. In Uő: *Filmművészet vagy álmogyár*. Budapest, 1970, Gondolat; p. 390.

S ha még mindig nem lenne eléggé bizonyítva a két film szoros összetartozása, még egy utolsó szempontból meg kell néznünk a konvergenciát – ez az aspektus végig jelen volt az elemzés során, de olyan jelentős, hogy külön, kiemelten is tárgyalni szükséges.

### **KERESD A MACSKA-NŐT! – A FEMININ PORTRÉ ÉS AZ AMBIGUITÁS**

A *Cat People* és *A harag napja* abban az evidens tényben is egymásra rezonálnak, hogy központi karakterük női hős. Ennek a kiemelése azért fontos, mert egyrészt a klasszikus film fősodrára ez nem jellemző dominánsan, másrészt pedig a klasszikus film által hasonlóképpen negligált szexuálélettani szféra döntő szerepet kap a női hősök ábrázolásában.

Az a felületes nézet, miszerint a klasszikus film lefokozza a női cselekvésteret és alakját vizuális attrakcióként képzelel el, Laura Mulvey rendkívül jelentős esszéje, *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*<sup>20</sup> óta tartja magát. Mulvey írása számos igazolhatatlan premisszát vet föl és tudományosan elfogadhatatlan az érvelése is – jelentősége abban áll, hogy a pszichoanalízist politikailag akarja fölhasználni, méghozzá az általa patriarchálisnak minősített társadalmi berendezkedést fölfogatandó. A Mulvey-esszé részletes kommentálására nincs szükség; elég arra a tételére hivatkozni, hogy a klasszikus (hollywoodi) film paradigmájában a nő passzivitású (és a férfitekintet tárgyává válik). Úgy vélem, ez felületes állítás. Legalábbis, a klasszikus film érájába tartozó számos alkotóról, műről és néhány műfajról elmondható, hogy a női cselekvésteret és szerepkört dinamikusan értelmezik (és nem az aktív/passzív tengely mentén). Ha csak a korai film *vamp*-figuráira gondolunk (Theda Bara, Asta Nielsen), a késői némafilm parázsló szexualitású Lulu-figurájára (Loise Brooks a G. W. Pabst rendezte *Pandora szelencéjében*), vagy nyomukban a negyvenes évek film noir-ját eluraló *femme fatale*-okra – akkor máris egészségesebb egyensúlyt láthatunk. A film noir kifejezetten fontos ebből a szempontból, mert az egyik műfaj, ahol a nő nem csak aktivizálódik, hanem egyenesen a férfi fölé kerekedik<sup>21</sup>. A másik ilyen műfaj éppen a horror, ahol a műfaj evolúciójában fokozatosan a női szereplőkre terelődik

20 In Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, 2004, Palatinus; pp. 249–267.

21 A *femme fatale*-effektusról részletesebben: Kovács András Bálint: *A film új filozófiája – és az “átmenet” filmjei*. In Uő: *A film szerint a világ*. Budapest, 2002, Palatinus; pp. 162–164.

a hangsúly<sup>22</sup>. A *Cat People* – mint láttuk – a két műfaj metszéspontjában helyezkedik el; s noha Dreyer filmje kevésbé értelmezhető a filmes műfajiság mentén – mélystruktúrája a *Phaedra* klasszikus tragédiájára épül –, könnyen belátható, hogy a női karaktert éppannyira vezetőként fogja föl (mind a film szerkesztése, mind a diegézis szempontjából), mint Tourneur. Dreyer ráadásul egész pályáján vissza-visszatért a szenvedő pozícióba kényszerített nők lelki megdicsőüléséhez – *A harag napja* mellett a legnyilvánvalóbb példák erre a *Jeanne d'Arc* és a *Gertrud* címszereplői.

Tourneur és Dreyer hősnői számára az igazi motivációs bázist tulajdon szexualitásuk jelenti. Ezt a szexuállélektani aspektust a *Cat People* esetében így kommentálja Martin Scorsese: "...új húrt pendített meg Amerikában azzal, hogy korábban felfedezetlen területre kalandozott: egy fiatal feleség saját szexualitásától való félelmének területére. (...) Tourneur karaktereit olyan erők mozgatják, amelyeket ők maguk nem értenek. Átkuk azonban nem a görög értelemben vett végzet: nem egy külső hatalom; hanem a saját lelkükben lakozott. A maga szerény módján a *Cat People* bizonyíthatóan az *Aranypolgár*hoz hasonló fontos lépés volt egy érettebb amerikai filmhez vezető fejlődésben."<sup>23</sup> Ahogyan Scorsese is rátapint, Irina figurájában a szexualitás pusztító erőként, ön- és közveszélyes hatalomként definiálódik, amelynek végül az önfeláldozás szab gátat. Ez az ív pontosan inverziója a prototipikus femme fatale-féle végzetnek: a film noir "pókasszonya" nem önmagát számolja föl, hanem másokat pusztít el szexualitása révén. Ehhez képeset folyamatában Irina sorsának inverze, konklúziójában viszont lekövetése *A harag napja* hősnőjének fejlődése. Míg Irina a szexuális elfojtásban, illetőleg az elfojtani kényszerült szexualitásban vergődött, Anna története a nemi kivirágzás története, az érzelmek és az érzékek fölfedezéséé. Viselkedésének megváltozása tulajdon vonzerejének, nemiségének rehabilitációjaként is fölfogható, nem szükségszerűen boszorkányság tehát. Anna szemeiről már esett szó; de jelezni kell azt is, hogy figurája macskaszerű vonásokat is kap – a jelzőt, "macskaszerű", Bordwell is használja elemzésében<sup>24</sup>. Benne

22 Varga Zoltán: A sikoltástól a létértelmezésig. A nők szerepe a horrorfilmben. *Prae* 2004/2, pp. 81–91.

23 Scorsese, Martin: *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. London, 1997, Faber and Faber Limited; pp. 99–100.

24 Bordwell – Thompson: i. m.; p. 302.

is rejlik tehát egy “macska-nő”, ők és Irina metaforikusan mindenképpen “párducasszonyok”. Tragédiával végződik mégis mindkettejük esete. Irina számára a környezet – és önmaga – éppen az elfojtást nehezményezi, Anna örömtelen közege az emocionális és szexuális emancipációt bünteti, éli meg idegenként. Irina világában már nem tabu a szexuális önfelfedezés, Anna világában még az. Irina szunnyadó energiáit segítene kihordani a világ, de ő maga gátolja; Anna világra hozná a saját magában rejlő csodát, őt a környezete gátolja.

Mind Irina, mind Anna esetében szexuállélektani, pszichológiai és szociológiai okok bonyolult sűrűje veszi körül az ébredező nemiség tragédiáját, és egyik alkalommal sem kapunk egyéretelmű megfjtéseket. A filmes ábrázolás fejlődése szempontjából a pszichoszexuális dimenzió bevezetésének és árnyalt alkalmazásának azért van nagy jelentősége, mert ezzel mindkét film abba az irányba tesz lépéseket, amely az egyik legfontosabb jegye lesz a modern filmnek: ez pedig a cselekménylánc spiritualizálása, illetve interiorizálása – vagyis a szűzsének a szereplők nem-látható, nem-hallható belső lelkivilágából való levezetése, katalizálása, és az akciók fokozatos kivonása. Az efelé vezető folyamatban is kulcsszerepe van tehát mind a *Cat People*-nek, mind *A harag napjának*.

#### ÖSSZEGZÉS. PERIFERIÁLIS, PROGRESSZÍV MŰALKOTÁSOK ÉS A FILMES ABSZTRAKCIÓ

Mint láttuk, sem az amerikai, sem az európai film fősodrába nem tartoztak bemutatásukkor az elemzett alkotások. Megformáltságuk is olyan eredmények korai hordozója volt, amelyek később teljesedtek ki és lettek a haladó szellemű filmművészet építőelemei. A nyitott elbeszélés preferálása a klasszikus konvencionális hollywoodi elbeszéléssel szemben; többértelműsége törekvő fény-árnyék mintázat létrehozása; a női szereplők jellemrajzán és pszichoszexuális ábrázolásukon keresztül a cselekmény interiorizálása – ezek azok a főbb jegyek, amelyek Tourneur *Cat People*-jét és Dreyer *A harag napja* című filmjét sajátos helyiértékkel ruházzák föl a filmművészet történetében. Nagyfokú konvergenciájuk miatt pedig a már nem klasszikus, de még nem modern – késő klasszikus? premodern? – filmművészet homályzónájának ikercsillagaiként is számon tarthatjuk őket.

## IRODALOM

- Aristarco, Guido: Dreyer és Bergman ontologikus magánya. In Uő: *Filmművészet vagy álomgyár*. Budapest, 1970, Gondolat; pp. 377-421.
- Bazin, André: A filmnyelv fejlődése. In Uő: *Mi a film?* Budapest, 1999, Osiris; pp. 24-43.
- Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York, 1986, Alfred A. Knopf.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Budapest, 2001, Osiris.
- De Santi, Pier Marco: Termékeny pillanat. *Filmvilág*, 2002/12, pp. 20-25.
- Dreyer, Carl Theodor: Imagination and Color. In Skoller, Donald (ed.): *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's writings About the Film (Om Filmen)*. New York, 1991, E. P. Dutton and Co.; pp. 174-186. (Magyarul részletek: *Filmkultúra* 1977/2, pp. 69-74.)
- Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest, 1992, Képzőművészeti.
- Kovács András Bálint: A film új filozófiája – és az "átmenet" filmjei. In Uő: *A film szerint a világ*. Budapest, 2002, Palatinus; pp. 132-180.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Budapest, 2005, Palatinus.
- Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. In Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, 2004, Palatinus; pp. 249-267.
- Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, 1998, Glória.
- Schrader, Paul: Piszkos világszínpad. *Filmvilág* 2001/4, pp 40-43.
- Scorsese, Martin: *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. London, 1997, Faber and Faber Limited.
- The SF, Fantasy and Horror Film Reviews. <http://www.moria.co.nz/fantasy/vredensdag.htm>.
- Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Budapest, 2002, Napvilág Kiadó.
- Truffaut, Francois: Dreyer fehér háttér előtt. *Filmvilág* 1989/2, 36-37.
- Varga Zoltán: A sikoltástól a létértelmezésig. A nők szerepe a horrorfilmben. *Prae* 2004/2, pp. 81-91.