

# DAOUDAL GERTRÚD

## Az istenek alkonya avagy az Elátkozottak

A hetvenedik Avignoni Nemzetközi Színházi Fesztivál nyitóelőadása az *Elátkozottak* volt, Luchino Visconti 1969-ben bemutatott, rendkívüli és rendhagyó filmjének színházi adaptációja. Rendezője a flamand Ivo van Hove, az európai és amerikai színházak sztárrendezője, aki ezúttal Franciaország történelmi színháza, a Molière alapította Comédie-Française társulatának neves művészeivel dolgozik. Az avignoni Pápai palota díszudvarán, az *Elátkozottak* 2016. július 6-i színházi ősbemutatója után döbrent és hosszú csend előzte meg a tapsvihart. Ivo van Hove Visconti szellemében és hozzá hasonlóan remekművet alkotott, amelyet a francia televízió élő közvetítésben sugározott, s amelyet a párizsi Comédie-Française őszi repertoárjában mutatott be, óriási sikerrel és ellentmondásos, vehemens kritikák kíséretében.

Luchino Visconti (1906–1976) *Elátkozottak* című filmje a rendező „német trilógiá”-jának első darabja (1969), amelyet a *Halál Velencében* (1971), majd a *Ludwig* (1973) követett. Az eredeti cím Wagner opera-tetralógiája nyomán *Götterdämmerung* (*Az Istenek alkonya / La caduta degli dei*) volt, amit a produkció *The Damned / Elátkozottakra* változtatott. A közismerten nagy műveltségű, kozmopolita Visconti legtöbb film-adaptációjától eltérően ezúttal nem irodalmi alapanyaghoz, hanem történelmi dokumentumokhoz nyúl.

Az irodalmi háttér ugyanakkor nyilvánvaló. Thomas Manntól *A Buddenbrook ház*, Fjodor Dosztojev-szkijtől az *Ördögök*, Robert Musiltól pedig *A tulajdonságok nélküli ember*, és természetesen Shakespeare drámái, elsősorban is a *Macbeth*. Európai kultúránk alapjai, a görög tragédiák világa, a politikai intrikák, kegyetlen hatalmi harcok, végletes szenvedélyek, tragikus szerelmek Visconti hőseinek mindennapjaihoz, létezésük lényegéhez tartoznak, kortól és tértől függetlenül, mivel – ókori elődeikhez hasonlóan – az emberi természet legmélyebb, legsötétebb határait feszegetik. Visconti nagyformátumú, ellentmondásokkal terhes, szenvedélyes személyisége, tökéletességre törekvő, ellentmondást nem tűrő jelleme tehetsége, műveltsége és küldetése tudatában – művészi hitvallása, elhivatottsága tudatában – csakis a nehéz, bonyolult, baljós sorshelyzetek ábrázolását, elemzését vállalta.

A film eredeti címe a Wagner-tetralógia utolsó darabjával azonos: *Az istenek alkonya*. A nagyszabású zenemű a szövevényes ónémet mondák, a Niebelung-ének és a legendák világából meríti témáját. A hősköltemény az érzelmeknek, a szenvedélyeknek, a költői álmoknak és fantáziáknak a schopenhaueri filozófia pesszimizmusától áthatott világában született. Az összeomló, megsemmisülő világ, a Walhalla romjai maguk alá temetik az esendő, bűnös isteneket is. A zenei formák feloldódnak, a dallamos zenét a „végtelen melódia”, a dallambeszéd váltja fel. A visszatérő állandó motívumok a hősök lelkében végbe-

menő történeteket ábrázolják. A pusztulás árnyéka vetül minden hősrre, ahogy Visconti filmjeiben, főleg az *Elátkozottakban* is.

Visconti iskolateremtő neorealista filmjei, mint például a balladai szépségű *Megszállottság* (1943) vagy a *Vihar előtt* (1943; eredetileg: *La terra trema [Reng a föld]*), majd olyan remekművek után, mint az *Érzelem* (1954), a *Rocco és fivérei* (1960), *A párdúc* (1963), az európai lázadások, a „vörös és fekete” terrorizmus árnyékában adekvát témát keresett a politikai és kulturális események megértéséhez és ábrázolásához. Művészetének elismerése mellett a hivatalos kritika annak ellenére dekadensnek, idejétmúltnak nyilvánította a rendezőt, hogy kortársaival ellentétben ő saját letűnt arisztokrata osztályának problémáival is foglalkozott. Élesen elutasította az eluralkodó, olcsó tömegkultúrát és irányzatokat, az európai kozmopolita, humanista kultúra ismerőjeként és talán utolsó képviselőjeként a filozófiai, politikai káosz gyökereit akarta láthatóvá tenni.

A *Macbeth*, a véres erőszak és hatalomvágy történetének megfilmesítését tervezte, amikor számos politikai támadásra reflektálva, végül a '30-as évek Németországa, a náciizmus kialakulása felé fordult a figyelme.

Eközben, a '68-as párizsi diáklázadások és a woodstocki fesztivál (1969. augusztus 15-18.) után, Michelangelo Antonioni az amerikai Death Valleyban, a Halál völgyében forgatta *Zabriskie Point* (1970) című mitikus filmjét, amelyben az útkeresés a fogyasztói társadalom jelképes robbanásával és a hős halálával végződik. Pier Paolo Pasolini, a korszak egyik legösszetettebb és legsokoldalúbb művésze egyrészt a mitológiához fordult (*Oidipusz király*, 1967, *Medea*, 1969), másrészt elkészítette a *Teorema* (1968) és a sokat vitatott *Disznóól* (1969) című filmeket, amelyek címválasztása önmagáért beszél. Federico Fellini a *Satyricon* (1969) antik tivornyáin keresztül mondta el lesújtó véleményét koráról.

1960-ban jelent meg William L. Shirer (1904-1993) amerikai újságíró, haditudósító nagysikerű könyve, a *The Rise and Fall of the Third Reich* - magyarul csak 1995-ben adták ki *A Harmadik Birodalom felemelkedése és bukása* címmel, Mészáros Viktor fordításában -, amely a népszerűsítő történetírás egyik legolvasottabb, legalaposabb műve a náciizmus kialakulásáról. Shirer négy nyelven beszélő, éles látású, kitűnő stílusú sztárriporter volt, aki 1934-től 1940-ig Németországban élt és dolgozott, személyesen ismerte a legfontosabb náci vezetőket, a háború után pedig azok közé a kiváltságosok közé tartozott, akik hozzáférhettek a náci irattárak legtitkosabb anyagához, ráadásul végigkísérhette a nürnbergi pert is. A Chicago Tribune és a Nemzetközi Hírszolgálat tudósítójaként, a CBS rádió újságírójaként Berlinből, a helyszínről tudósított az aktualitásokról. Élményeit *Berlini napló* címmel már 1941-ben megírta.

Visconti egy percre sem vált meg a „náciizmus Bibliájától”. A tőle megszokott mániákus alaposággal olvasott kordokumentumot, emlékiratokat, történelmi tanulmányokat, életrajzokat, visszaemlékezéseket. Személyes élményeiből is merített. 1935-ben, a náci párt hatalomra jutása után Németországba utazott. Nagy múltú családjának germán ága is volt, a német kultúra, irodalom, zene csodálójaként saját szemével is látni szerette volna az új Németországot, ahol a Rend, Fegyelem, Erő, Dinamizmus győzedelmeskedett. Nemcsak esztétikai értékei miatt, hanem a szépséget, erőt és egészséget sugárzó filozófiája miatt is nagy hatással volt rá Leni Riefensthal *Az akarat diadala* című, 1934-ben készült filmje a nürnbergi náci seregszemléről (amelyet többek között Susan Sontag is elemez a hitleri rezsim hivatalos művésze, Leni Riefensthal életművéről 1974-ben *Fascinating Fascism [A szépség szörnyetege]* címmel megjelent, kitűnő esszéjében).

Visconti is részt vett a hitleri tömeggyűléseken, ahol eleinte ámulatba ejtette az általános lelkesedés, és valószínűleg a kisportolt, szőke germán férfiasság látványa is. Kiábrándultsága gyors és radikális volt. Az arisztokrata világutazó, a francia kultúra szerelmese Párizsban, Coco Chanel kozmopolita körében vált tudatos baloldali antifasisztává, Jean Renoir filmrendező hatására pedig művészé.

Don Luchino Visconti di Modrone, Lonate Pozzolo hercege abban az értelemben volt dekadens, hogy kilépett nagy múltú, évszázadok történelmét meghatározó családja kereteiből, és dolgozott! Hihetetlen munkabírással, felkészültséggel életét a művészet szolgálatába állította, már csak azért is, mert a nagy dinasztiák nemzedékről nemzedékre bekövetkezett változásait belülről látta, élte meg, ahogyan példaképe, a patrícius Thomas Mann is. Visconti és Mann magát az európai történelmi, kulturális és morális dekadenciát ábrázolták a legmagasabb művészi szinten.

Köztudott, hogy a hitleri hatalomra jutás szorosan összefügg a Krupp dinasztia tevékenységével és támogatásával. Az első Krupp, Arndt 1587-ben érkezett Essen városába, ahol a nagy pestisjárvány után földeket, birtokokat vásárolt föl, amelyek még a 20. században is a család tulajdonában voltak. Fia, Anton volt az első, aki az 1650-es években fegyvereket, elsősorban ágyúcsöveket gyártott a Ruhr-vidéken, három évszázaddal Verdun és Sztálingrad előtt. Az 1850-es években már acélágyúkkal kereskedtek Európa-szerte, csak a nyereségre koncentrálván. Óriási vagyonra tettek szert a hegesztés nélküli vasúti acélkerekek gyártásával is. A gyári védjegy azóta is az egymásba fonódó három kör. A német militarizmus fejlődésével a Krupp-gyárak a császári udvar legfőbb fegyverszállítói lettek, ugyanakkor a nemzetközi fegyverkezési kartell tagjai is voltak. Az I. világháborúban a megnövekedett esseni Krupp-birodalom ágyúi, tengeralattjárói és hajói a német háborús gépezet motorjai voltak, amelyek a családnak nagyobb sikert és hasznot hoztak, mint Németországnak és vezérkarának. „Acél-Gusztáv”, Gustav Krupp von Bohlen und Halbach (1870–1950) a vereséget és a versailles-i békekötés ítéletét átvészelve – mint háborús bűnös – néhány év múlva már a Weimari Köztársaság titkos újrafelfegyverzésén dolgozott. A Krupp család természetesen külföldi kapcsolatait sem felejtette el. A nácik hatalomra jutásával „Acél-Gusztáv” egymillió márkát ajánlott fel Hitler politikai céljaira, pontosabban az 1933-as terror-választás pénzelésére, amit még 12 millió márka követett. Ez a bőkezűség egy évtized alatt megháromszorozta a Krupp-vagyont. A megszállt Lengyelországban létesített Krupp-művekben a koncentrációs táborok módszerei alapján dolgoztatták a rabszolgamunkásokat: „kiirtás munka által” (idézet Alfred Krupp leveléből), aki jogi és politikai megegyezések alapján elkerülte a nürnbergi pert. 1947-ben az amerikai katonai bíróság 12 évi börtönre ítélte, amiből 2 és fél évet tölt el luxuskörülmények között, az SS-es von Bülow társaságában. A hidegháború éveiben természetesen újra szükség volt a Krupp-művekre. A családi birodalom állami bankok segítségével részvénytársasággá formálódott. Az utolsó Krupp, Arndt, mint az első, 1966-ban, óriási évjáradék birtokában vált meg a családi vállalkozástól. Arndt von Bohlen und Halbach (1938–1986) már nem az „acélos” ősohhoz tartozott. Nyíltan és feltűnően homoszexuális volt, a nemzetközi *jet-set* fényűző és tékozló világát élte. Ő Martin von Essenbeck (Helmut Berger), Visconti *Elátkozottak* című filmjének főhőse.<sup>1</sup>

1 Pontosabban a Krupp család újbóli – bár már társasági formában történő – hatalomszerzése, a nácizmus haszonélvezőinek ismételt előlépése az egyik fő problémája Pasolini már említett, *Porcile* (Disznóól) című darabjának, amelyet meg is filmesített.



Max Beckmann: *Az éjszaka*, 1918–1919

Kruppék gazdasági sikerének hátterében furcsa, aberrált, mániákus, homoszexuális politikai botrányokba, gyilkosságokba keveredő, hataloméhes személyek sorát láthatjuk generációkon át. Nem véletlen, hogy Visconti a modern Macbeth helyett a Krupp családot választotta. „Egy olyan borzalmas család történetét akarom elmesélni, melyben minden bűn büntetlen marad” - nyilatkozta Visconti, aki természetesen nem kapta meg a család hozzájárulását a filmtervéhez, így lett a Kruppból von Essenbeck. Visconti nagyszabású, nagyformátumú, a nagyregények, a wagneri opera-tetralógia hosszúságú filmjét számtalan éles kritika bírálja, elsősorban azt kifogásolva, hogy szereplői tézisszerűen csak a szexuális aberrációkat

jelenítik meg. Csak kevesen fedezik fel benne úgy a lényeket, mint Moravia és Pasolini, hogy tudniillik az epikus elbeszélés és a teatralitás mögött milyen nagy jelentősége van az expresszionista festészetnek. Az expresszionista festészet torz vonalai, éles, vad színei, töredezett perspektívái, harmóniatlan, groteszk, gyakran álarc mögé bújó alakjai, nyers, durva figurái szorongást, félelmet, elidegenedést, beteges lelkiállapotokat fejeznek ki. Nem véletlen, hogy az irányzat az I. világháború előtt Németországban – a Die Brücke (1905–1913) művészeti csoport keretében – és az északi országokban alakult ki, távol a napfényes reneszánsz, a szépség és harmónia világától. Annak ellenére, hogy a német múzeumok a '30-as években páratlan és egyedülálló gyűjteményekkel rendelkeztek (Nolde, Dix, Picasso, Chagall, Kandinszkij, Beckmann). A náci propaganda „elfajzott”, zsidó hatás által beszenyezett, elpusztítandó szubkultúráról harsogott, holott a bölcső sok esetben maga a weimari Németország volt.

Visconti filmjének képi világa, a fények, beállítások, a hideg kék, zöld, vörös, vad színek, a kamera-mozgás, a gyakran alulról megvilágított alakok, az egymásra fonódó testek furcsa perspektívája az expresszionista festmények világát idézik. Különösen Max Beckmann (1884–1950) portréi, csoportképei vagy Otto Dix (1891–1969) groteszk, morbid, fekete humorú, félelmet keltő, Goya-hatású portréi, sokkoló meztelen prostituáltjai, tabukat döngető szerelmespárjai, vagy emblemikus képének – Sylvia von Harden újságíró nő portréja, 1926 – értelmiségi nőalakja jutnak eszünkbe.

Beckmann híres festménye, *Az éjszaka* (1919) tömegjelenete, a testek halmaza, ahol szinte mindegyik figura más perspektívában vonaglik félelmet keltően, egymásra tolódva, mint a „hosszú kések” mészárlása utáni legyilkolt meztelen férfitestek. Az expresszionista festészet az egyetlen olyan képzőművészeti irányzat volt, amely egyértelműen kifejezte a kor ambivalens, álszent, halál felé menetelő, destruktív világát. A kép nem idézetként jelenik meg, mint a *Sensó*-ban Hayez *Csók* című képe, vagy mint *A párdúc*-ban konkrétan Greuze *Az Igaz halála* című festménye, ahol a bál estéjén Salina herceg saját halálán elmélkedik. Az expresszionista festészet világa szándékosan a film vizuális háttere, és stílusként rányomja a bélyegét: komorabbá, nehezebbé, töredezettebbé, germánosabbá teszi.

Visconti filmje, mint egy expresszionista festmény, vörös lángoktól izzó gyárban kezdődik, az Essenbeck-accélgyárak kohóiban, és ott is fejeződik be, de a kohók és lángok látványa akkor már mást idézett. A látványt a zenei aláfestés is erősíti. Az erőteljes, kemény zenei akkordokat furcsa módon lágy, a *Doktor Zsivágó* leitmotívumát idéző, közismert dallamrészletek váltják föl. A produkció – Visconti minden tiltakozása ellenére („Filmnek semmi köze a *Doktor Zsivágó*hoz!”) – üzleti érdekek alapján Maurice Jarre Oscar-díjas zeneszerzőt szerződtette a Visconti által kiválasztott Bruckner- és Wagner-zene felhasználása helyett.

A forgatókönyvet Visconti és két munkatársa, Nicola Badalucco és Enrico Medioli írta meg, amiért Oscar-jelölést kaptak (1970). Ivo van Hove említett színházi rendezése nem véletlenül a forgatókönyv szerinti színrevitele. A történelmi háttér konkrétan meghatározott: 1933. február 27., a német Parlament, a Reichstag épületének felgyújtása, majd az 1934. június 30. és július 2. közötti politikai gyilkosságok sorozata, amikor az Ernst Röhm vezette SA-egységeket a „hosszú kések éjszakája” tömeggyilkos akcióiban az SS és a Gestapo megsemmisíti.

A film konkrét eseménysorozata, az arisztokrata-nagypolgári hagyományoknak megfelelően ünnepi készülődés egy családi eseményre az Essenbeck család palotájában. A családfeje, Joachim von Essenbeck báró születésnapját ünnepli a dinasztia, és az utód kinevezését várja az acélbirodalom élére. A cselekmény

elég szövevényes és bonyolult, bizonyára a film többszöri, a produkció által kikényszerített vágások, változtatások miatt is. A fellelhető, hosszabb és rövidebb filmváltozatokból kivethető szerkezet lényege, hogy a dinasztian belüli családok, szereplők nemcsak saját érdekvizonyaikat, magánéletüket képviselik, hanem az akkori Németország bonyolult politikai szerkezetét, politikai harcait is reprezentálják.

Az acélművek vörösén izzó látványa után, ami nekünk a szocialista realizmus látványvilágából is ismerős, a Visconti számára otthonos, elegáns intim szférába lépünk. Egy kéz igazítja meg a hatalmas, gazdagon megterített asztalon a házigazda ezüstkeretes névjegyét. Néma, népes, névtelen szolgálhad sürgölődik az ebédlőben. Majd folyosókon, lépcsőkön vezet át a kamera a magánlakosztályokba, ahol a von Essenbeck család tagjait ismerhetjük meg. A lineáris elbeszélést a szándékos töredezettség váltja fel. Joachim báró (Albrecht Schoenhals) már készen áll, tökéletes eleganciával megcsókolja az I. világháborúban hősi halált halt elsőszülött fia fényképét.

Az első tér a másodszülött fiú, a szintén özvegy Konstantin (René Koldehoff), a „trónörökös” magánlakosztálya. Vulgáris, kövér, magabiztos, harsány embert látunk, akit szolgálja segít a fürdésben. Ő a szláv Janek, az egyetlen szolga, akinek neve van, és információkat ad a készülődésről, főleg a család többi tagjáról. Konstantin az SA befolyásos embere. Fia, Günter (Renaud Verley) édesapja ellentéte. Kifinomult vonású, érzékeny, irodalmat tanuló egyetemista, zeneimádó, csellóján Bach-szonátát gyakorol. Joachim báró unokahúga, a rafinált eleganciájú, gyönyörű Elizabeth (Charlotte Rampling) meghitt hangulatban férjével, a liberális, rezsimellenes Herbert Thalmannal (Umberto Orsini) készülődik, beszélgetésükbe politika vegyül. Két lányuk, Thilde és Erika természetesen a nevelőnővel (Nora Ricci) gyakorol.

Éles váltással, éjszakai reflektorfény által megvilágított úton, fekete-fehér közelikben ismerkedünk meg Frederick Bruckmannal (Dirk Bogarde), Sophie von Essenbeck szeretőjével, és a cinikus, szőke SS-rokonnal, Aschenbachhal (Helmut Griem), aki mint a náci ideológia jelképes öldöklő anyaga, mindenkit megront és a mélybe ránt.

Újabb képi és stílusvilágba lépünk a palota színházába érve, ahol szinte negédes, halványkék XVIII. századi portrék és paravánokból kilépő kislányok köszöntik a családfőt, Bach-zenére, Günter előadásában. Sophie von Essenbeck, a modern Lady Macbeth teátrálisan, expresszionista vörös fényben a kuliszszak mögül jelenik meg. Éles reflektorfényben fia, Martin (Helmut Berger), Marlene Dietrich jelmezében éneklő Lola híres dalát *A kék angyal* című filmből: „Egy igazi férfi kell!” – harsogja. A kameramozgás a csoportképet lassú kocsizással járja körbe, az arcokon megjelenő döbbenetet, zavart mutatva be.

A megtört idillt a Reichstag felgyújtásának híre még jobban széttöri. A születésnap nagypolgári vacsora már csak külsőségeiben elegáns. Kirobbannak az ellentétek, a hatalmi harc az éjszaka folyamán drámai eseményekhez vezet. A politikai események nyomására az Essenbeck-acélművek vezetését a megalkuvó Joahim von Essenbeck az SA-párttag Konstantin kezébe adja. A náciellenes Herbert Thalmann menekülésre kényszerül, Martin szexuálisan bántalmazza a kis Thildét, csak ijesztő sikolyát halljuk. Az SS-es Aschenbach befolyására a hataloméhes, gyenge Friederich Bruckmann Herbert fegyverével ágyában megöli a dinasztia fejét, Joachim bárót. A nagyszabású, fekete tónusú gyászmenet háttere az acélművek fekete füstje. A gyári munkások külön csoportot alkotnak. Látványos és ijesztő fekete előadás a külvilág felé. Később a maffiafilmekben láthatunk hasonlóan nagyszabású temetési ceremóniákat, de ott már színes virágkoszorúk képmutató halmaza alatt.



Otto Dix: *Metropolisz* (triptichon, középső tábla), 1927–1928

A film szerkeze a négyfelvonásos Wagner-operák felépítéséhez hasonló. A bonyolult családi tablót bemutató első rész után a második rész külső színtereken játszódik. Az egyetemen máglyahalálra ítélik az európai irodalom, filozófia, művészet szinte valamennyi jeles képviselőjét. Günter von Essenbeck szeme láttára égetik el az európai kultúrát.

Aschenbach Sophie társaságában bevezet bennünket a náci hatalom titkos archívumába, ahol a kiépített besúgórendszer jelentéseit tárolják, mint egy jól rendezett könyvtárban. Martin a külvárosban

látogatja meg prostituált szeretőjét, Olgát (Florinda Bolkan). A folyosón felfigyel egy kislányra, akit ajándékokkal magához csalogat. Lisa zsidó, erre a gyertyatartó utal a szegényes szobában. Megerőszakolása után a kislány betegen, megalázottan, néma csendben elindul a padlásra, és felakasztja magát, csak lógó lábait látjuk. Elizabeth kiutazási papírokért könyörög a befolyásos Sophie-nál, majd a pályaudvaron látjuk boldogan. Az acélművek igazgatóságánál egymást váltják a családtagok a politikai befolyás, zsarolás nyomán.

A dráma harmadik része, a klasszikus hagyományoknak megfelelően, a véres leszámolás. Az SA csapatái Konstantin von Essenbeck vezetésével egy vidám tóparti meztelen fürdőzés után németes, férfias tivornyába kezdenek, ami részeg homoszexuális orgiába csap át. Kissé hosszadalmas az egymásba fonódó, wagneri dallamot éneklő férfigadalom látványa, amit brutálisan megtör a feketeinges SS-katonák éjszakai megjelenése. Tömeggyilkosság, vérözön. Bruckmann sajátkezűleg öli meg vetélytársát, Konstantin von Essenbecket. Aschenbach vezetésével Németországban az SS, az Essenbeck családban a gátlástalan, hataloméhes Sophie veszi át a hatalmat.

A film utolsó részében ismét az Essenbeck-palota ebédlőjében vagyunk. A személyzet nagyobb létszámú, mint a család. Váratlan vendég érkezik: Herbert, aki elmondja, hogy lányai életéért cserébe feladja magát a Gestapónak. Elizabeth Dachauban hal meg. Martin, a beteges hajlamú, anyja befolyása alatt álló, gerinctelen, aberrált ember már teljesen Aschenbach játékszerévé válik. Odáig fajul, hogy megerőszakolja az anyját. Visconti a legszörnyűbb fajtalanságot sötétké, zaklatott expresszionista képekben jeleníti meg.

A film, akárcsak egy *dance macabre*, esküvői jelenettel zárul. SS-katonák, prostituáltak töltik meg a már kísértetiessé vált Essenbeck-villát. Az esküvői pár, Sophie von Essenbeck és Friedrich Bruckmann bábuként, arcukon fehér márványmaszkkal, kezükben ciánnal halnak meg. Martin hitleri egyenruhában, hitleri karnyújtással búcsúzik családjától, egy elpusztult világtól és régi önmagától. Az acélkohók vörösén izzanak, egy mindent elszóró világháború és a legnagyobb emberirtás jelképeként.

A narráció távol áll a *Érzelem* melodramai világtól. Az *Elátkozottak* 20. századi eseménysorozata tele van shakespeare-i reminiszcenciákkal. Sophie és Friedrich a gátlástalanul ambiciózus Macbeth házaspár. Aschenbach a három sorsjövendölő, és ezáltal a sorsot, Németország sorsát meghatározó boszorkány megfelelője. A megállíthatatlan vérengzéssorozat, örület, pár- és pártharcok, Sophie, Friederich és Martin freudi hármasa Hamlet, anyja, Gertrudis és Claudius hármását idézi. Herbert váratlan megjelenése és eltűnése a Szellemet juttatja eszünkbe. A bonyolult és váratlan események éles vágásokkal fokozzák a drámai feszültséget, a kameramozgás állandó változtatása, a hosszú kocsizást megszakító zoomhasználat ideges, klausztrófóbiás atmoszférát teremt. Ez az állandóan változó kameramozgás már a film első, idillikusnak tűnő színházi előadás-jelenetében megjelenik, Günter Bach-szólóját (*Sarabande*, C-moll, csellórészlet) kísérvé. Günter érzékeny művészlelke, liberális európai kulturáltsága már a film elején éles ellentétben áll környezetével, főleg a nyers, faragatlan apa-figurával, az SA-vezető Konstantinnal és a transzvesztita, Lola-jelmezbe bújt Martinnal. A félelmetes metafora az, hogy ez az érzékenység az SS-es Aschenbach ördögi hatására hogyan válik gyűlöletté, és alakul át a náci ideológia tökéletes bosszúeszközzé, a német kultúra totális összeomlását szimbolizálva. A szépség, tisztaság megtestesítői, a Thalmann család, Elizabeth és lányai elsőként kerülnek a Kastélyból Dachaubá. A film csodálatos vizuális világa, a rafinált enteriőrök, az elegancia minden eleme az emberi természet legsötétebb titkait igyekeznek leplezni. A Szépség a Pokolba való leszállást kíséri.

Az *Elátkozottak* díszleteként Ivo van Hove a pápai palota hatalmas, fenséges és szimbolikusan félelmet keltő komor épületét használja. A palota díszudvarán felállított színpad óriási nyitott színházi öltözőként és térként áll a nézőtér előtt, ahol minden egy szinten, egyidőben játszódik, lineárisan. Színházi öltözők asztalai, égői, kellékei az egyik oldalon, a háttérben óriási filmvászon.

A rendezés újdonsága, hogy a színpadon játszódó cselekményeket a háttérbe kivetített filmdokumentumok vagy az előadásból kinagyított részletek, közelképek kísérik, miközben kézikamerával filmez egy operatőr, szemlélőként és a cselekmény résztvevőjeként a színészek között mozogva. A zenekar szintén a cselekmény középpontjában van, annak aktív részese. Teatralitás, filmművészet, zene, díszlet, látványtechnika együttes kompozíciója – Visconti szellemében. Mai nyelvhasználattal: szöveg, élő zene, video-technika együttese, ahol a testmozgás is nagy szerepet játszik. Mindez azt is jelképezi, hogy a belső, intim szférába milyen mértékben beleszól a külvilág, a technika, és rajta keresztül a politika gépezete, amely technikai propagandafőlényében mindent áthat, ural és fölemeszt.

Hove színpadra vitte a legnagyobb klasszikusokat, filmes adaptációkat, többek között Visconti *Rocco és fivérei*, valamint *Ludwig* című filmjét. Ő dolgozott utoljára David Bowie-val a *Lazarus* című musical rendezésekor a Broadwayn. Visconti művészetének csodálójaként Ivo van Hove választotta az *Elátkozottak* színpadi rendezését az avignoni fesztivál jubileumi nyitóelőadásának. Választását azzal indokolta, hogy bár a II. világháborút és a fasizmust sokan és sokféleképpen ábrázolták, az alap gondolatot filmje témaválasztása kapcsán Visconti fogalmazta meg a legpontosabban: a náciizmus az értékek totális átváltozásának történelmi fordulópontja. És ő jelenítette meg fenséges szépséggel mindezt. A forgatókönyv szövegét a Comédie-Française színészei konkrét, direkt, sallangmentes módon adták elő, így maga a szöveg került előtérbe a puritán színpadon, minden más effektus ellenére. Visconti filmjének nemzetközi, nagynevű sztárjai mellett a Martint alakító Helmut Berger robbant be nagyszerű alakításával a filmtörténetbe, ahhoz hasonlóan, ahogy a francia színháztörténetbe, az elismert színészek sorába emelkedett a Martint alakító Christopher Montenez. A nyers, szövegre koncentrált előadás kíméletlenül a lényegre mutat: arra, hogy a politika gépezete, pusztító ideológiája miként teszi tönkre és gyalázza meg az emberi értékrendet, mielőtt kiirtaná.

A látványos Visconti-rendezés, a széthullás világának fenséges ábrázolása helyett Ivo van Hove Visconti forgatókönyvét felhasználó, lineáris, sötét tónusú, komor színháza döbbenetesen aktuálissá varázsolja az Essenbeck család történetét. Visconti és Hove rendezése a közelmúltban tartott franciaországi választások után még erősebben szól nemcsak a múltról, hanem a jelenről is.

A szétesett francia bal- és jobboldal republikánus összefogása csak az utolsó pillanatban védte meg a francia forradalom eszméit a felerősödött, extrém ideológiát harsogó extrém-jobboldal hatalomra jutásától.