

# 5. FEJEZET

## NÉMETORSZÁG AZ 1920-AS ÉVEKBEN

### NÉMETORSZÁG AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ UTÁN

Noha Németország elveszítette az első világháborút, s ebből következően súlyos gazdasági és politikai gondokkal küszködött, filmipara erős volt. 1918-tól az 1933-as nemzetiszocialista hatalomátvételig csak Hollywood előzte meg a német filmipart a technika kidolgozottságában és a világméretű hatás tekintetében. A fegyverletétel után néhány évvel már számos országban vetítettek német filmeket, majd 1920-ban megjelent egy fontos stílusirányzat, az expresszionizmus, amely 1926-ig tartott. A győztes Franciaországnak nem sikerült új-jáélesztenie filmiparát, hogyan válhatott hát ilyen erősé a német filmipar?

Az első világháború alatti növekedést nagyrészt az elszigeteltség tette lehetővé, amelyet a külföldi filmek behozatalát tiltó 1916-os kormánytilalom idézett elő. A német filmszínházak követelő igénye azt eredményezte, hogy a gyártó vállalatok száma 25-ről (1914) 130-ra (1918) nőtt. A háború végén aztán az Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) megalakulása elindította a fúziókat és a nagyobb vállalatok megszületését.

Bármilyen nagy volt is a növekedés, ha a háború után a kormány feloldotta volna a filmbehozatalt tiltó 1916-

os rendelkezést, az országot elárasztották volna a külföldi, elsősorban amerikai filmek. Ebben az időszakban azonban a német kormány, szemben a franciával, mindvégig támogatta a filmgyártást. Az importtilalom 1920. december 31-ig tartott, a gyártóknak tehát csaknem öt éven át nem kellett versenytársakkal számolniuk a hazai piacon. A háború alatti növekedés tovább folytatódott, s 1921-re körülbelül 300 gyártó vállalat működött az országban. Ráadásul 1922-re a korábban ellenséges országokban nagyrészt megszűnt a németellenesség, és a német filmek széles körben híressé váltak.

A német filmipar ironikus módon akkor vált ilyen sikeressé, amikor a nemzet a háborúból következő óriási nehézségekkel küszködött. 1918 végére hatalmasra duzzadt az adósság, és általános volt a szegénység. A háború utolsó hónapjában a monarchia megszüntetését és a háború befejezését követelő nyílt lázadás tört ki. November 9-én, két nappal a fegyverszünet megkötése előtt, kikiáltották a köztársaságot, ami véget vetett a monarchiának. Néhány hónapon át radikális és liberális pártok próbálták megszerezni a hatalmat, és úgy tűnt, az oroszországihoz hasonló forradalom zajlik le. 1919. január közepére azonban vereséget szenvedett a szélsőbaloldal, és a választások után mérsékeltliberális pártok részvételével koalíciós kormány alakult. Az 1920-as



években a német politikai hangulat általában véve fokozatosan a jobboldal felé mozdult el, s végül 1933-ban a nemzetiszocialista párt jutott hatalomra.

A belviszályokat fokozta, hogy a szövetségesek kíméletlen intézkedéseket hoztak Németországgal szemben. A háború hivatalosan 1919. június 28-án ért véget a hírhedt versailles-i szerződéssel. Nagy-Britannia és Franciaország, ahelyett hogy közeledni próbált volna Németországhoz, ragaszkodott megbüntetéséhez. A békeszerződés „háborús bűnökről” szóló cikkelye a konfliktus egyedüli szítójaként Németországot ítélte el. Több területet Lengyelországhoz és Franciaországhoz csatoltak (így Németország a háború előtti területének 13 százalékát elveszítette). A hadsereg létszáma nem haladhatta meg a 100 000 főt, s a katonák nem viselhettek fegyvert. A szövetségesek legdrasztikusabb intézkedése alapján Németországnak pénzben és áruban kellett kárpótlást fizetnie a polgári javakat ért károkért. (Ettől csak az Egyesült Államok tért el a Németországgal 1921-ben kötött különszerződésben.) Ezek az intézkedések elégedetlenséget váltottak ki, ami végül elősegítette a jobboldali pártok hatalomra jutását.

A jóvátételi kötelezettségek rövid időn belül káoszt idéztek elő a német pénzügyrendszerben. Az egyezmény alapján Németországnak rendszeresen kellett utalnia a jóvátétel összegének részleteit aranymárkában, s ezenkívül szén, acél, gépeket, élelmet és más alapvető fogyasztási cikkeket szállítania a szövetségesek számára. A követeléseknek ugyan sosem tudott teljes mértékben eleget tenni, a hazai piacon mégis hiány lépett fel, és emelkedtek az árak. A háború végén elkezdődött infláció 1923-ra hiperinflációvá növekedett. Kevés volt az élelem és egyéb árucikk, s az árak az egekbe szöktek. 1923-ban 50 000 márka ért egy dollárt, szemben a háború előtti 4:1 aránnyal. 1923 végére már 6 milliárd márka volt egy dollár. Az emberek kosarakban vitték a bankjegyeket, ha kenyeret akartak venni.

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy az ilyen súlyos gazdasági helyzet senkinek nem válhat a javára. Sokan megsínylették: a nyugdíjasok az alacsony járandóságuk miatt, a befektetők a fix kamatozású betétek miatt, a munkások, mert napról napra csökkent a bérük értéke, a bérlők, mert a lakhatási költségek meredeken emelkedtek. A nagyipar számára azonban előnyös volt az infláció. Először is, az embereknek nem volt okuk takarékoskodni, hiszen a pénz csak veszített értékéből a bankban vagy otthon, a matrac alatt. A bérből élők igyekeztek elkölteni a pénzüket, amíg még ért valamit, a mozik pedig, nem úgy, mint az élelem vagy a ruházat, könnyen elérhetőek voltak, nagy volt a látogatottságuk az infláció idején, sőt új filmszínházak is épültek.

Az infláció továbbá kedvezett az árukivitelnek, és visszavetette a behozatalat, s ezzel a német vállalatok előnyhöz jutottak a nemzetközi piacokon. Ahogy a márka váltási árfolyama csökkent, egyre kevesebben vásároltak külföldi termékeket. Az exportőrök ugyanakkor más országok gyártóinál olcsóbban tudták eladni árujukat. A filmgyártóknak kedvezett a verseny eme fellendülése. Viszonylag kevés külföldi film került az országba, ugyanakkor Dél-Amerika és Kelet-Európa országai olcsóbban jutottak német filmekhez, mint amerikai produkciókhoz. A háború után úgy két évig tehát a német importtilalom távol tartotta a versenytársakat a hazai piacról; 1921-ben pedig feloldották ugyan a tilalmat, ám a kedvezőtlen valutaárfolyam a hazai filmgyártás fellendülését segítette elő.

A magas infláció nyomán bekövetkező előnyös exporthelyzet beleillett a filmipar terveibe. Az ipar fellendülése már a háború éveiben felélesztette a kivitel reményeit. De milyen filmek érhetnek el sikereket külföldön? A háború utáni Európában úgyszólván egyedül Németország találta meg a választ erre a kérdésre.

### A HÁBORÚ UTÁNI NÉMET FILMMŰVÉSZET MŰFAJAI ÉS STÍLUSAI

A német filmipar 1916-tól 1921-ig tartó elszigeteltsége következtében nem változtak meg gyökeresen a filmek típusai. Továbbra is uralkodott a fantáziafilm műfaja, amelyet a Paul Wegener főszereplésével készült produkciók jellemeztek; ilyen volt a *Gólem* (*Der Golem* 1920, Wegener és Henrik Galeen) és a *Der Verlorene Schatten* (*Az elveszett árnyék*, 1921, Rochus Gliese). Közvetlenül a háború után a baloldali politikai légkör rövid időre a cenzúra eltörlését eredményezte, s ez kedvezett a prostitúcióról, a nemi betegségekről, a kábítószerokról és más társadalmi problémákról szóló filmek divatjának. Ám mivel széles körben elterjedt a nézet, hogy ezek pornográf filmek, újra életbe lépett a cenzúra. Továbbra is készültek olyan filmvígjátékok és drámák, amelyenek a tízes évek közepén Németország és sok más ország filmgyártását uralták. Ennek ellenére körülhatárolhatunk néhány jelentős műfaji és stílusbeli trendet, amelyek a háború után kiemelkedtek, mégpedig a látványos német expresszionizmust és a kamaradramafilmet.

#### Látványosság

A *Quo Vadis?*-hoz és a *Cabiriához* hasonló történelmi filmpozsziakkal az olaszok már a háború előtt világsikert értek el. A németek a háború után hasonló taktikához folyamodtak a történelmi látványosság hangsúlyozásá-

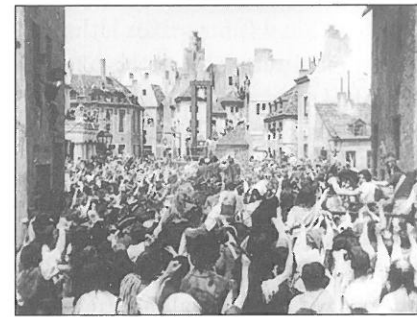
## A német expresszionista filmek kronológiája

1920	<p>Február: a Decla társaság bemutatja a <i>Das Kabinett des Dr. Caligari</i> (Dr. Caligari), rendezte Robert Wiene; ezzel megjelenik az expresszionista irányzat</p> <p>Tavaszi: a Decla és a Deutsche Bioscop egyesüléséből létrejön a Decla-Bioscop, ahol Erich Pommer irányításával számos jelentős expresszionista film készül</p> <p><i>Algol</i>, Hans Werckmeister</p> <p><i>Der Golem</i> (Gólem), Paul Wegener és Carl Boese</p> <p><i>Genuine</i>, Robert Wiene</p> <p><i>Von Morgen bis Mitternacht</i> (Reggeltől éjfélig), Karl Heinz Martin</p> <p><i>Torgus</i>, Hans Kobe</p>
1921	<p>November: az UFA magába olvasztja a Decla-Bioscopot, amely mindaddig önálló gyártó egység marad, amíg Pommer irányítja a működését</p> <p><i>Der Müde Tod</i> (Az éjfél vándor), Fritz Lang</p> <p><i>Das Haus zum Mond</i>, Karl Heinz Martin</p>
1922	<p><i>Dr. Mabuse, der Spieler</i> (Dr. Mabuse, a játékos), Fritz Lang</p> <p><i>Nosferatu</i>, F. W. Murnau</p>
1923	<p><i>Schatten</i> (A rémület árnyéka), Arthur Robison</p> <p><i>Der Schatz</i> (A kincs), G. W. Pabst</p> <p><i>Raskolnikow</i> (Raszkolnyikov), Robert Wiene</p> <p><i>Erdegeist</i> (Földszellem), Leopold Jessner</p> <p><i>Der Steinere Reiter</i> (A kőlovas), Fritz Wendhausen</p>
1924	<p>Ősz: véget ér a hiperinfláció</p> <p><i>Das Wachfigurenkabinett</i> (Panoptikum), Paul Leni</p> <p><i>Die Nibelungen</i> (A Nibelungok), két részben: <i>Siegfried</i> és <i>Kriemhilds Rache</i> (Kriemhilda bosszúja), Fritz Lang</p> <p><i>Orlacs Hände</i> (Orlac kezei), Robert Wiene</p>
1925	<p>December: az UFA megmenekül a csódtól a Paramount és az MGM kölcsönével</p> <p><i>Tartuffe</i>, F. W. Murnau</p> <p><i>Die Chronik von Grieshuus</i> (Grieshuus krónikája), Arthur von Gerlach</p>
1926	<p>Február: Erich Pommer kénytelen lemondani az UFA vezetői posztjáról</p> <p>Szeptember: <i>Faust</i>, F. W. Murnau</p>
1927	<p>Január: <i>Metropolis</i>, Fritz Lang</p>

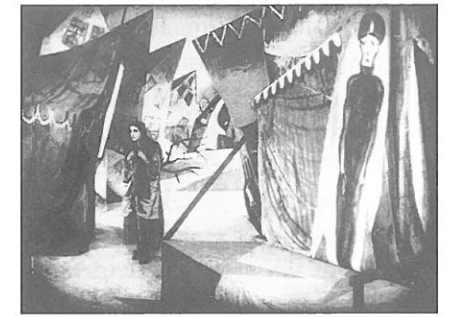
val. Némelyik film népszerűsége vetekedett az olasz eposzokéval, és mellékesen utat nyitott a háború utáni első jelentős filmrendező, Ernst Lubitsch előtt.

Más országokban is készültek látványos kosztümös filmek, de a nemzetközi porondon csak azok a vállalatok versenyezhetek, amelyek megengedhették maguknak a nagy költségvetésű produkciókat. Tekintélyes összegeivel és nagy szakmai tudású rendezőivel Hollywood előállította a *Türelmetlenséget* és a *The Last of the Mohicanst*, de

ilyen arányú produkciók csak ritkán születtek Nagy-Britanniában és Franciaországban. A nagyobb német vállalatok azonban viszonylag könnyen finanszírozták történelmi eposzokat az infláció idején. Néhány cég méretes területekkel rendelkezett, és műtermi lehetőségeiket is bővítették. A díszletek és a kosztümök elkészítésének munkaköltsége viszonylag alacsony volt, és a statiszták tömegei is olcsón álltak rendelkezésre. Az ilyen háttérrel készülő filmek elég látványosak voltak ahhoz, hogy a külföldi pia-



5.1 A *Madame Dubarry*ban tágas díszletek és több száz fős statisztéria kelti életre a forradalmi Párizs hangulatát.



5.2 A *Dr. Caligari* hősnője expresszionista vásári díszletek között bolyong. Már-már úgy tűnik, mintha ő is abból az anyagból készült volna, mint a díszlet.

cokon versenyezhesse, és állandó valutabevételt jelentettek. Ernst Lubitsch például, a beszámolók szerint, 40 000 dollárnak megfelelő összegből készítette el 1919-ben a *Madame Dubarryt*. Amikor aztán 1921-ben bemutatták a filmet az Egyesült Államokban, szakértők úgy becsülték, hogy egy hasonló produkció 500 000 dollárba került volna Hollywoodban, ami egy játékfilm esetében igen magas költségnek számított akkoriban.

Lubitsch, aki a német történelmi eposzok kiemelkedő rendezőjévé vált, az 1910-es évek elején kezdte pályáját komikusként és rendezőként. Első nagy sikere 1916-ban a *Pinkus cipőárúháza* (Schuhpalast Pinkus) volt, ebben egy rámenős, fiatal zsidó vállalkozót alakított. Ez volt a második filmje az Union vállalatnál (Allgemeine Kinematographen Gesellschaft Union Theater: PAGU), amely később több kisebb céggel együtt beolvadt az UFA-ba, ahol aztán Lubitsch számos nagyobb szabású produkción dolgozott. A tehetséges komika, Ossi Oswalda nem egy Lubitsch által rendezett vígjátékban szerepelt a tízes évek végén, egyebek között *Az osztrigás hercegnőben* (Die Austerprinzessin, 1919) és *A babában* (Die Puppe, 1919). Nemzetközi elismertséget azonban a lengyel színésznővel, Pola Negrivel szerzett Lubitsch.

Negri és Lubitsch 1918-ban dolgozott együtt a *Die Augen der Mumie Ma* (Ma múmia szeme) című filmben. Az egzotikus egyiptomi helyszíneken játszódó melodramai fantáziafilm az 1910-es évek végén készült német produkciók tipikus darabja volt. Negri partnere az akkoriban emelkedő német filmcsillag, Emil Jannings volt, és Lubitsch velük rendezte meg a XV. Lajos szeretőjének életét bemutató *Madame Dubarryt* (1919, 5.1). A film Németországban és külföldön is rendkívüli sikert aratott. Lubitsch ezután hasonló filmeket készített, amelyek közül kiemelkedik a *Boleyn Anna* (Anna Boleyn, 1920). 1923-ban Hollywood elsőként szerződtette Lubitschot a jelentős német rendezők közül. (Negri megelőzte őt a Paramounttal kötött hosszú lejáratú szerződésé-

vel.) Lubitsch hamarosan az 1920-as évek klasszikus hollywoodi stílusának egyik legavatottabb művelőjévé vált. A történelmi látványosságok addig maradtak divatban, amíg az infláció miatt a németek minden más országnál olcsóbban tudták azokat értékesíteni külföldön. Az 1920-as évek végén azonban véget ért az infláció, és ez már szerényebb költségvetéseket diktált, és a látványosságok jelentősen veszítettek vonzerejükből.

## A német expresszionista irányzat

1920 februárjának végén bemutattak Berlinben egy filmet, amely azon nyomban nyilvánvalóvá tette, hogy fordulat állt be a filmművészetben; az alkotás a *Dr. Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari) volt. Újdonsága magával ragadta a közönséget, és a mű nagy sikert aratott. Stilizált díszleteit színházi stílusban vászonlapokra vagy táblákra különös, torzított vonalakkal felfestett épületek adták (5.2). A színészek kísérletet sem tettek realiztikus előadásra; darabos, táncszerű mozdulatokkal mozogtak. A kritikusok kijelentették, hogy a filmművészetben is megjelent az expresszionista stílus, amely más művészeti ágakban addigra már meghonosodott, és az új irányzat filmművészeti horderejét elemezték.

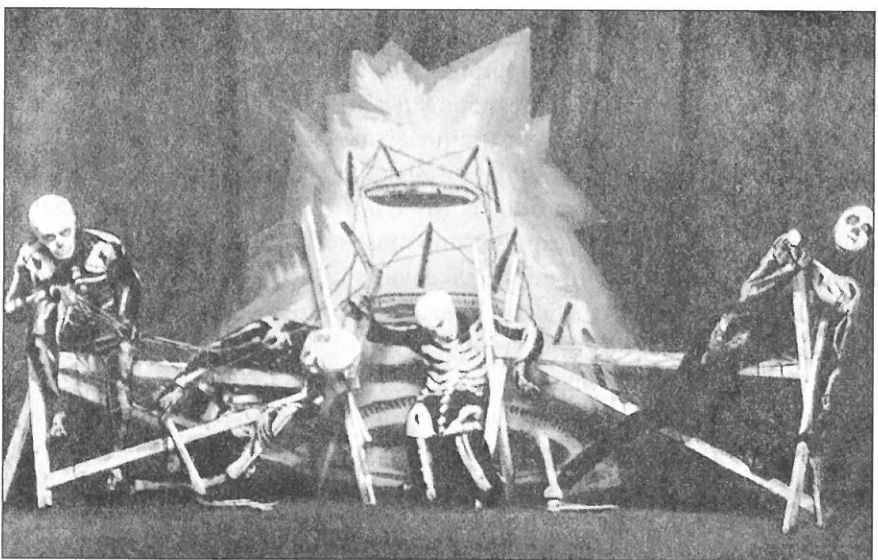
Az expresszionista stílus 1908 körül jelent meg a festészetben és a színházban, kezdetben más európai országokban, ám legerőteljesebb kifejezési formáját Németországban öltötte. Miként a többi modernista irányzat, a német expresszionizmus is a realizmus ellen fellépő számos áramlat egyike volt a századforduló idején. Képviselői a felületes látszatokat háttérbe szorítva végletes torzításokkal próbálták kifejezésre juttatni a belső érzelmi valóságot.

A festészetben két csoport képviselte markánsan az expresszionizmust. A *Die Brücke* (A híd) 1906-ban alakult, tagjai közé tartozott mások mellett Ludwig Kirchner és Erich Heckel. Később, 1911-ben jött létre a *Der Blaue Reiter* (A kék lovas), amelynek jelentős képví-

selői közé tartozott Franz Marc és Vaszilij Kandinszkij. Noha ők is és más expresszionista művészek, például Oskar Kokoschka és Lyonel Feininger is erőteljes egyéni stílusban dolgoztak, bizonyos jegyek valamennyiükre jellemzőek voltak. Az expresszionista festészeti stílus nem a finom árnyalást és színeket, amelyek a realista festményeken a kiterjedést és a mélységet hangsúlyozták. Az expresszionisták erőteljes, nem realisztikus színeket alkalmaztak, karikatúraszerű sötét kontúrvonalakkal (5.1 színes kép). Az alakok olykor megnyúlnak; az arcokon, amelyek akár sápadt zöldék is lehetnek, groteszk, gyötrődő kifejezés ül. Az épületek itt-ott homorúak vagy ferdek, a földfelszín, a hagyományos perspektívával dacolva, meredeken felfelé billen (5.2 színes kép). Effajta torzításokat eredeti helyszíneken nehéz



5.3 A sötét forma dombot stilizál, s a színészek tágra nyílt szemmel néznek vagy groteszk pózokat vesznek fel Fritz von Unruh *Ein Geschlecht* (Egy nemzetség) című darabjában (1918).



5.4 Csontvázjelmezű színészek rángatóznak szögesdrótok között Toller *Die Wandlung* (A változás) című drámájának absztrakt tájában.

lett volna felvenni, de a *Caligariban* látható, hogyan közelíthették meg a műtermi díszletek az expresszionista festészet stilizálását.

A díszlettel és a színészi játékkal elérhető stilizálás közvetlen példája az expresszionista színház. Oskar Kokoschka *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Gyilkos, a nők reménye) című színdarabját már 1908-ban expresszionista stílusban vitték színre. A tízes években azután elterjedt ez a stílus, és gyakran a háború vagy a kapitalista kizsákmányolás ellen tiltakozó baloldali szellemű darabok színpadra állításakor éreztette erőteljes hatását. A díszletek árnyalatlan színekkel megfestett háttérrel gyakran expresszionista festményekhez hasonlítottak (5.3). Az előadásmód is torzított volt; a színészek kiabáltak, sikoltoztak, szélesen gesztikuláltak, koreográfia

szerint mozogtak a stilizált díszletek között (5.4). A cél az érzések lehető legközvetlenebb és legvégletesebb kifejezése volt. Hasonló célok követése az irodalomban is szélsőséges stilizációhoz vezetett, s az expresszionista filmek forgatókönyvírói is alkalmazták a kerettörténetek és a nyitott befejezések elbeszélőtechnikáját.

Az 1910-es évek végére az expresszionizmus radikális kísérletből széles körben elfogadott, mi több, divatos stílussá vált. Ezért amikor a *Dr. Caligari*t bemutatták, sem a kritikusok, sem a nézőközönség nem döbönt meg. Hamarosan egyik expresszionista film követte a másikat. A stílusirányzat egészen 1927 elejéig élt.

Melyek az expresszionista film jellemző jegyei? A történészek erősen eltérő módokon határozzák meg ezt az irányzatot. Egyesek szerint az igazi expresszionista filmek a *Dr. Caligari*ra hasonlítanak, amennyiben a színpadi expresszionizmusból átvett, torzított, grafikus stílusú színtereken játszódnak. Ilyen film csupán féltucatnyi készült. Mások több filmet sorolnak az expresszionista kategóriába, mivel mindegyik tartalmaz olyanfajta stilizált torzításokat, amelyek a *Caligari* grafikus stilizáltságához hasonló *funkciót* töltenek be. E szélesebb (általunk is használt) definíció alapján megközelítőleg kéttucatnyi expresszionista film került forgalomba 1920 és 1927 között. A francia impresszionistákhoz hasonlóan a német expresszionisták is jellegzetes módon alkalmazták a médium különféle technikáit: a beállítás elemeinek elrendezését (a *mise-en-scène*-t), a vágást és a kameramunkát. Először ezeket a technikákat vesszük sorra, majd megvizsgáljuk a tipikus narratív szerkezeteket, amelyek elősegítették az expresszionizmus végletes stilizáltságát.

Míg a francia impresszionizmus fő jellegzetességeit a kameramunka alakította ki, a német expresszionizmus sajátosságai a beállítás elemeinek elrendezéséből adódtak. Egy idézet szerint Hermann Warm díszlettervező (aki a *Caligari* mellett más expresszionista filmekben is dolgozott) 1926-ban úgy vélekedett, hogy „a film legyen megelevenedett rajz”.<sup>1</sup> A német expresszionista filmek valóban rendkívüli mértékben hangsúlyozzák az egyes beállítások kompozícióját. Természetesen bármely film egy-egy beállítása vizuális kompozíció, de a legtöbb film az egyes elemekre irányítja a figyelmünket, nem pedig a beállítás általános megtervezettségére. A klasszikus filmekben az emberi alak a legkifejezőbb elem, a díszletek, a jelmezek és a megvilágítás rendszerint másodlagosak a színészekhez képest. A történés színteréül szolgáló háromdimenziós tér fontosabb, mint a vásznon megjelenő kétdimenziós grafikus vonások.

Az expresszionista filmekben azonban az emberi alakhoz kapcsolódó kifejezőerő a beállítás minden elemére kiterjed. Az expresszionista filmek 1920-as években megfo-

galmazott leírásai gyakran úgy említik a díszleteket, mint amelyek együtt „játszanak”, egybeolvadnak a színészek mozgásával. Conrad Veidt, aki Cesarét alakította a *Caligariban*, és számos expresszionista filmben játszott, 1924-ben így vélekedett: „Az a díszlet, amely a színész lelkiállapotát fejezi ki, nagy segítség a színész számára szerepének felépítésében és átélésében. A színész beleolvad a megjelenített milióbe, és mindketten ugyanabban a ritmusban *mozognak*.”<sup>2</sup> Nem csupán arról volt szó tehát, hogy a díszlet úgyszólván eleven komponense volt a törtéetésnek, hanem a színész teste is vizuális elemmé vált.

A gyakorlatban a díszletnek, a színész viselkedésének, a jelmeznek és a megvilágításnak ez az egybeolvadása csak időnként valósít meg tökéletes kompozíciót. Az elbeszélő film nem olyan módon jelenít meg, mint egy hagyományos festmény vagy metszet. A cselekménynek ki kell bontakoznia, és a színészek mozgásával mindig megtörik a kompozíció. Az expresszionista filmekben a cselekmény sok esetben egyenetlen megszakítások után halad tovább, a történet pár pillanatra megáll vagy lelassul, miközben a beállítás elemei szembeötlő kompozíciókká rendeződnek. (Ezek a kompozíciók nem feltétlenül és teljes mértékben statikusak. Van, hogy egy színész táncszerű mozgása a díszlet stilizált formájával együtt vizuális alakzatot hoz létre.)

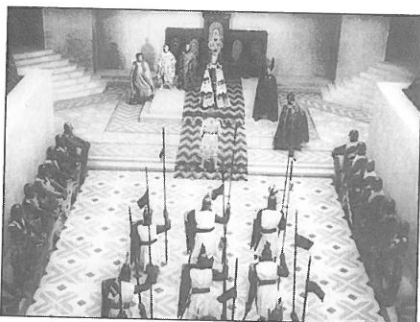
Az expresszionista filmek különböző megoldásokkal olvasztották egybe a díszletet, a jelmezeket, az alakokat és a világítást. Ezek közé tartoztak a stilizált felületek, a szimmetria, a torzítás, valamint a hasonló formák felnagyítása és egymás mellé állítása.

A stilizált felületek hasonlóan láttathatták az elrendezés eltérő elemeit. A *Caligariban* például Jane jelmezei ugyanolyan fogazott szélűek, mint a díszlet (lásd 5.2). A *Siegfried* számos jelenete tobzódik a dekoratív mintázatokban (5.5). A *Gólem*ben az agyagfelület kapcsolja össze a Gólemet és a gettó torzított környezetét; mintha minden agyagból volna (5.6).

A szimmetria segítségével is az egységes kompozíció hangsúlyozására lehet elrendezni a szereplőket, a jelmezeket, a díszletet és a világítást. Ilyen szimmetriát látunk a *Siegfried* burgundiai udvarban játszódó jelenetében (lásd 5.5) és Fritz Lang ebben a korszakban készült legtöbb filmjében. De szembeötlő példa erre Hans Werckmeister *Algol*ja is (5.7).

Az expresszionizmus talán legszembeötlőbb és mindenütt jelen lévő jellegzetessége a torzítás és a felnagyítás. A filmekben az épületek csúcsosak és kiegyensúlyozatlanok, a székek magasak, a lépcsők ferdek és egyenetlenek (5.8–5.10).

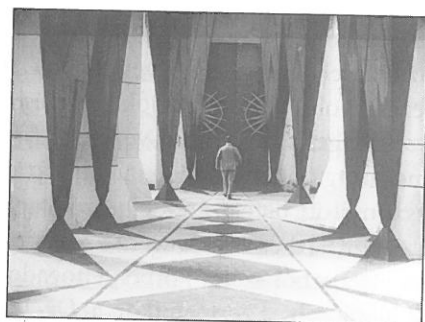
Az expresszionista filmek színészi játékát a mai nézők talán csak a némafilmes színjátszás eltűzött válto-



5.5 A *Siegfried* burgundiai udvarban játszódo jelenetében a katonák és a díszlet geometrikus alakzatai együtt alkotják az egységes képkompozíciót.



5.6 A *Góleben* életre kelt agyagszobor emelkedik ki egy tetőre; úgy fest, mintha a környezetével azonos anyagból készült volna.



5.7 Az *Algol* szimmetrikus beállításában absztrakt fekete-fehér formák és vonalak uralják a folyosót.

zatának látják, holott ezek a túlzások a díszletek stílusához való illeszkedést szolgálják. A *Caligariban* Conrad Veidt „beleolvad a megjelenített milióbe”, amikor lábujjhegyen surran egy fal mellett, kinyújtott kezével a felszínt tapogatva (5.11). Ebben az esetben a jelenet mozgásra, nem statikus kompozícióra épül.

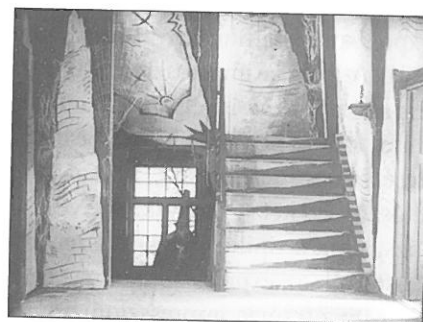
Az eltúlzásnak vagy felnagyításnak ez az elve a színészek közelképeinél is érvényesült (5.12). Általában véve az expresszionista színészek kerültk a természetes viselkedést, mozdulataik szaggatottak voltak, olykor megmevedtek, majd hirtelen széles gesztusban törtek ki. Ezt az előadásmódot nem a realizmus mércéje szerint kell



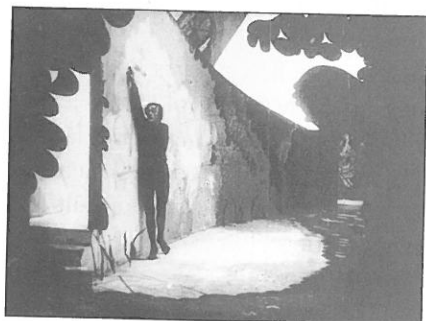
5.8 Régi, roskatag ház G. W. Pabst *Der Schatz* című filmjében.



5.9 Düledező épületek és ferde lámpaoszlop Wiene (a *Bűn és bűnhődés* alapján készült) *Raskolnikow* című filmjében.



5.10 A *Torgusban* megjelenő lépcső a fokra festett megnyújtott, fekete háromszögek folytán mintha szédítően dőlné.



5.11 A *Dr. Caligari* eme jól ismert beállításában a fal átlós kompozíciója diktálja a színész mozdulatait, akinek szűk fekete öltözéke ugyancsak hozzájárul a kompozíciós hatáshoz.



5.12 A *Kriemhilda bosszújában* (Kriemhilds Rache) Margarete Schön tágra nyílt szemmel néz, erős sminkje, jelmezeinek absztrakt mintája és az üres háttér a film többi részével tökéletes összhangban lévő stilizált kompozíciót teremt.



5.13 Orlak gróf és vendégének alakját négy boltív fogja körül, s a vámpír púpos háta és Hutter körivet formáló karjai a legbelső boltív hajlását tükrözik. (A vámpírhoz és koporsójához szorosan társuló boltív fontos motívum a *Nosferatuban*.)



5.14 Murnau *Tartuffe*-jében a címszereplő fontoskodva lépked a hatalmas öntöttvas lámpa lábánál.



5.15 A nő alakja a *Der Steinere Reiterben* (A *kőlovás*) a mögötte álló stilizált fa formáját tükrözi.

megítélni, hanem annak alapján, hogy a színészi magatartás hogyan járult hozzá a beállítás elemeinek egységes megjelenítéséhez.

Az expresszionista beállítások szembeötlő jellegzetessége, hogy egy kompozíció belül egymás mellé rendeli a hasonló formákat. Robert Wiene és Fritz Lang mellett F. W. Murnau is a német expresszionizmus legjelentősebb alakjai közé tartozott, noha az ő filmjeiben viszonylag kevés az olyan nyilvánvalóan művi, túlzó rendezés, amelyet az irányzat más filmjeiben látni. Olyan stilizált kompozíciókat azonban szép számmal alkotott, amelyekben az alakok egybeolvadnak környezetükkel (5.13, 5.14). Az expresszionista filmek egyik gyakori eszköze az emberek torz fák mellé állítása hasonló formák kialakítására (5.15).

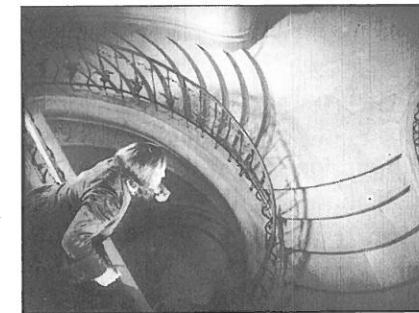
Az expresszionista filmek többnyire egyszerű megvilágítást alkalmaztak, az előről és oldalról érkező egyenletes fény kiemelte az alakok és a díszlet kapcsolatát. Néhány figyelemre méltó esetben árnyékok fokozták a torz megjelenítést (5.16).

Az expresszionista filmek legfőbb jellegzetességei ugyan a beállítás elemeinek elrendezésében mutatkoznak meg, de megkockáztathatunk néhány általános megállapítást arról is, hogy hogyan alkalmaznak az alko-

tók tipikus módon más filmes eszközöket is. Ezeknek rendszerint az a szerepük, hogy észrevétlenül fokozzák a mise-en-scène hatását. A vágás többnyire egyszerű, a snitt/ellensnitt és a párhuzamos vágás folyamatosságot biztosító alkalmazására hagyatkozik. A korszak német filmjei továbbá arról is nevezetesek, hogy némiképp lassúbbak, mint az akkori filmek. A húszas évek elején pedig különösen nem hasonlíthatók össze a francia impresszionisták gyors ritmusú vágásaival. Ez a lassú ütem lehetővé teszi, hogy alaposan szemügyre vegyünk az expresszionista vizuális stílus jellegzetes kompozícióit.

Ugyanígy a kameramunka is inkább funkcionális, mintsem látványos. Az expresszionista díszletek hamis perspektívát mutatnak, ideális kompozíció csak egy bizonyos nézőpontból szemlélve alakul ki. Tehát viszonylag ritkán mozog a kamera, kevés a felső vagy alsó beállítás; a felvevőgép többnyire középső állásban, nagyjából szem- vagy mellmagasságban marad. Néhány esetben azonban a színész és a díszlet szokatlan együttesével különleges kompozíciók születtek egy-egy kameraállás alkalmazásával (5.17).

A francia impresszionistákhoz hasonlóan az expresszionista-filmrendezők is a stílusjegyeknek legjobban



5.16 A *Nosferatuban* a vámpír feloson a lépcsőn a hősnőhöz, de csak hatalmas, groteszk árnyékát látjuk.

5.17 A *Tartuffe* egyik felső kameraállásból felvett jelenetében a színész a lépcsőház absztrakt vonalaiból kirajzolódó örvény fölé hajol.

megfelelő történetekhez vonzódtak. Az irányzat első filmje, a *Dr. Caligari* egy örült férfi történetén alapul, hogy az addig szokatlan expresszionista torzításokat indokoltta tegye a nézőközönség számára. Mivel a *Caligari* máig a legismertebb expresszionista film, megmaradt az a vélemény, hogy ez a stílus elsősorban a szubjektivitás kifejeződését szolgálta.

Ez azonban az irányzat legtöbb, filmjére nem áll. Az expresszionizmus eszközeit inkább olyan történetek elbeszélésére használták a leggyakrabban, amelyek a múltban vagy egzotikus helyszíneken játszódtak, vagy amelyek fantázia- vagy horrorelemeket tartalmaztak. Ezek a műfajok voltak a legnépszerűbbek Németországban az 1920-as években. A *Der Schatz* egy meghatározatlan múltbeli korban játszódik, és egy mesés kincs felkutatásáról szól. A *Nibelungok* (Die Nibelungen) két, egyenként játékfilm hosszúságú része, a *Siegfried* és a *Kriemhilda bosszúja* a germán népi eposzra épül, és a középkori díszletek között csodás elemek – például sárkány – jelennek meg benne. A *Nosferatu* egy XIX. században játszódó vámpírtörténet, a *Góleben* pedig a középkori prágai gettó rabbija kelt életre egy emberfölötti agyagszobrot, hogy megvédje a zsidó lakosságot a zaklatásoktól. A múlt történeteinek hagyományát megtörve az utolsó jelentős expresszionista film, a *Metropolis* egy jövőbeli városban játszódik, ahol az emberek expresszionista stílusban megjelenített óriási föld alatti gyárakban dolgoznak és lakótömbökben élnek.

A távoli korok és a fantasztikus események hangsúlyozására az expresszionista filmek kerettörténeteket vagy nagyobb narratív szerkezetbe ágyazott önálló történeteket tartalmaznak. A *Nosferatut* Bréma városi történésze meséli el, s a történet nagy része ebben a városban játszódik. Az elbeszélésen belül a szereplők könyveket olvasnak: a *Vámpírok könyve* a vámpírok viselkedésének alapelemeit ismerteti (amire szükség is volt, hiszen a vámpírfilmek hosszú sorában ez az alkotás volt az első), emellett további eseményekkel szolgál annak a hajónak a naplója, amely Orlak grófort Brémába szállítja. A *rémület árnyéka* (Schaten, 1923) egy árnyjátékot követ végig, amelyet egy mutatványos ad elő egy vacsoratársaságnak, és amelynek során az árnyak életre kelnek, és elárulják a vendégek titkos szenvedélyeit. A *Tartuffe* kerettörténettel kezdődik és fejeződik be, ebben egy fiatalember megpróbálja öregedő apja értésére adni, hogy a házvezetónő a pénzéért akar feleségül menni hozzá; a figyelmeztetésből bomlik ki Molière színdarabjának, a *Tartuffe*-nek filmes története.

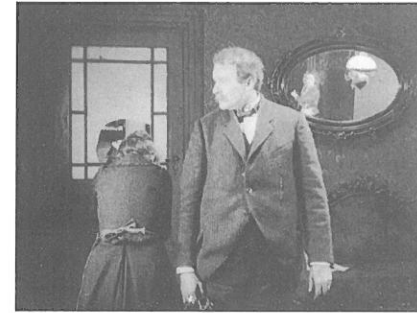
Vannak azonban a jelenben játszódó expresszionista filmek is. Lang *Dr. Mabuse, a játékos* (Dr. Mabuse der Spieler) című filmje expresszionista stílusban teszi nevetségessé a modern német társadalom romlottságát: a szereplők expresszionista stílusban berendezett éjszakai

klubokba járnak kábítószerezni és szerencsejátékokat üzni, s az egyik pár ugyanilyen stílusban berendezett fényűző házban él. Az *Algol* kapzsi gyárosa természetfeletti segítséget kap az Algoltól, a titokzatos csillagtól, és ezzel építi fel birodalmát – a gyárakat megjelenítő díszletek és a csillag expresszionista stílusú. Az expresszionizmusnak tehát a filmvászonon éppúgy lehetősége volt a társadalmi jelenségekről véleményt mondani, mint a színpadon. A filmes alkotók azonban a legtöbbször a hétköznapi valóságtól távol eső, egzotikus és fantasztikus színhelyek bemutatására használták a stílust.

### A kamaradramafilm

Az 1920-as évek elején megjelent egy másik német művészeti irányzat is, amelynek kisebb volt a nemzetközi hatása, ám néhány jelentős film megszületését eredményezte. Ez volt a *Kammerspiel* vagy „kamaradrama” film. Az irányzat névadója a *Kammerspiele* Színház volt, amelyet 1906-ban nyitott meg Max Reinhardt, a neves színházi rendező, hogy bensőséges drámákat mutasson be kis számú közönségnek. Nem sok kamaradramafilm született, de valamennyi klasszikussá vált – Lupu Pick: *Ciklon* – *Az élet nyomorékjai* (Scherben, 1921) és *Szilveszter* (Sylvester, 1923); Leopold Jessner: *Tragédia* (Hintertreppe, 1921); Murnau: *Az utolsó ember* (Der Letzte Mann, 1924); és Carl Dreyer: *Mikael* (Michael – Valakit szeretni kell, 1924). Érdemes megjegyezni, hogy a *Mikael* kivételével valamennyi film forgatókönyvét Carl Mayer írta, aki a *Dr. Caligari* forgatókönyvének is társszerzője volt, és több más expresszionista és nem expresszionista film forgatókönyve is az ő munkája. Ma is Mayert tekintik a *Kammerspiel* műfaj legfőbb motorjának.

Ezek a filmek sok szempontból élesen különböztek az expresszionista drámától. A kamaradramafilm kevés szereplőt vonultatott fel, és részletesen feltárta az életükben bekövetkező válságot. A hangsúly a lassú, felidéző színészi játékokra és a kifejező részletekre helyeződött, nem az érzelmek szélsőséges kifejezésére. A kamaradrama légkörét nem a látványosság teremtette meg, hanem a kevés díszlet és a lélektani történetek felerősítése. A díszleteken olykor felbukkan némi expresszionista stílusú torzítás, ám ez jobbra a sivár környezetet emeli ki, nem az expresszionista filmek fantáziavilágát vagy szubjektivitását jeleníti meg. (Az egyik kamaradrama, az *Erdgeist*, amelynek forgatókönyvét Mayer írta, és amelyet Jessner rendezett, expresszionista díszleteket és színészi játékot alkalmaz a mohóság és az árulás bensőséges, modern drámájának bemutatásához.) A kamaradrama valóban került az expresszionista filmekben oly gyakori fantázia- és meseelemeket; ezek a filmek a mindennapokat, a korabeli környezetet mutatták be, és rendszerint rövid időt öleltek fel.



5.18 A *Szilveszter*ben a beállítások tükörmotívuma kiemeli a szereplők közötti kapcsolatot a család sivár otthonában.

5.19 A *Tragédia* cselekményét nagyrészt azt teszi ki, hogy a postás átvág az udvaron, hogy a hósnőt meglátogassa, és amikor távozik.

A *Szilveszter* egy kávézó tulajdonosának egyetlen estéjén játszódik. A férfi anyja meglátogatja a családot, hogy együtt ünnepeljék az új év eljövételét. A férfi anyja és felesége között addig fokozódik a féltékenykedés és az ellenségeskedés, hogy a férfi végül öngyilkos lesz, amikor az óra éjfélét üt. A szállodákban és az utcákon zajló ünnep rövid jelenetei ironikus kontrasztot teremtenek a három szereplő között feszülő ellentétekhez, de a történetek nagyrészt a kis lakásban zajlanak (5.18). A legtöbb kamaradramafilmhez hasonlóan a *Szilveszter*ben sincsenek inzertek, az elbeszélés az egyszerű helyzeteken, a színészi játék és a díszlet részletein, s a szimbólumokon át bontakozik ki.

A *Tragédia* szintén két helyszín között mozog. A panzió konyháját, ahol a cseléd lány dolgozik, egy elhanyagolt udvar választja el titkos rajongójától, a postás lakásától (5.19). A film történései ezen a szűk körön belül játszódnak. Amikor a hósnő vőlegényétől valami ismeretlen oknál fogva nem érkezik több levél, a postás azzal próbálja megvigasztalni, hogy leveleket hamisít neki. A cseléd lány végül meglátogatja a postást kis lakásában, ám ekkor betoppan a vőlegény, és heves dulakodás során a postás megöli őt. A kétségbeesett hósnő leveti magát a ház tetejéről az udvarra.

Ezek a példák is mutatják, hogy a *Kammerspiel*-film lélektani helyzetekre összpontosított, és szomorú véget ért. Az *élet nyomorékjait*, a *Tragédiát* és a *Szilvesztert* legalább egy erőszakos halál zárja le, a *Mikael* főhősnének halálát pedig betegség okozza. Szomorú befejezésük és nyomasztó légkörük miatt inkább csak a kritikusok és a művelt közönség érdeklődését keltették fel ezek a filmek. Ezt ismerte fel Erich Pommer producer, és *Az utolsó ember* készülésekor ragaszkodott hozzá, hogy Mayer írjon a filmhez boldog befejezést. A mosdófelügyelővé lefokozott szállodaportás története azzal végződött volna, hogy az öregember kétségbeesetten, feltehetően utolsó óráit élve ül az illemhely előtt. Mayert felbosszantotta, hogy meg kell változtatnia történetének szerinte ésszerű végét, és valószerűtlenül harsány befejezést adott hozzá, amelyben a portás váratlanul nagy örökség-

hez jut, és a szálloda egész személyzete hajbókol előtte. Meglehetően vidám befejezés tette, hogy *Az utolsó ember* lett a legsikeresebb és a legismertebb kamaradramafilm. A műfaj azonban 1924 végére elhalványult, nem játszott többé kiemelkedő szerepet a német filmgyártásban.

### A német filmek külföldön

A látványos történelmi filmek, az expresszionista filmek, és a kamaradrama jóvoltából a német filmiparnak sikerült legyőznie a külföldiekben élő előítéleteket, és a német film helyet kapott a világ filmpiacain. A háború után Lubitsch *Madame Dubarry*ja volt az egyik első német film, amely külföldön sikert aratott. 1920-ban Olaszország, Skandinávia és más európai országok nagyvárosaiban vetítették, s még Angliában és Franciaországban is híres volt, ahol pedig a mozisok megfogadták, hogy a háború után hosszú ideig nem vetítenek német filmeket. 1920 decemberében a *Madame Dubarry*, amely az amerikai forgalmazásban a *Passion* (Szenvedély) címet kapta, nézettségi rekordot döntött egy nagy New York-i filmszínházban, és az egyik legnagyobb forgalmazó, a First National terjesztette az Egyesült Államok egész területén. Az amerikai filmvállalatok egyszerűen tülekedni kezdtek a német filmekért, noha csak kevés közelítette meg a *Madame Dubarry* sikerét.

Ennél meglepőbb, hogy a német expresszionizmus is keresett exportcikké vált. Franciaországban különösen erős volt a németellenesség. 1921 végére azonban nemzetközi hírnevet szerzett a *Dr. Caligari* (miután a németországi diadal után meglehetősen népszerűsége tett szert Amerikában). Szeptemberben a francia kritikus és rendező, Louis Delluc elérte, hogy a Vörös kereszt segítségével rendezett egyik műsor keretében levetítsék a *Caligari*t. A film olyan nagy hatásúnak bizonyult, hogy 1922 áprilisában vetíteni kezdték egy párizsi filmszínházban. A német film ezután divattá vált. A következő öt év során Lubitsch alkotásait és csaknem az összes expresszionista és kamaradramafilmét vetítették a francia mozik. Japánban is hasonló lelkesedés fogadta az exp-

resszionista filmeket a húszas évek elején, és sok más országban is bemutatták ezeket a sajátos alkotásokat, ha máshol nem is, legalább művészmozikban, korlátozott számú vetítéseken.

### JELENTŐS VÁLTOZÁSOK AZ 1920-AS ÉVEK KÖZEPÉTŐL AZ ÉVTIZED VÉGÉIG

A német filmipar a korai sikerek ellenére sem folytathatta a filmek készítését úgy, ahogyan korábban. Számos tényező összejárásából nagy változások következtek be. A külföldi technológiának és stíluskonvencióknak számottevő volt a hatása. Ezenkívül a háború utáni magas infláció nyújtotta védelem megszűnt, amikor 1924-ben stabilizálódott a német márka. A siker is gondot jelentett, hiszen a neves filmrendezőket elcsábította Hollywood. A kivétel továbbra is fontos szempont maradt, ezért nem egy stúdió inkább a hollywoodi produkciókat másolta, ahelyett hogy alternatív utakat keresett volna. Az évtized közepén a művészetek területén új irányzat, a *Neue Sachlichkeit* vagy „új tárgyiaság” váltotta fel az expresszionizmust. 1929-re a háború utáni helyzethez képest óriási változáson ment át a német film.

#### A német filmstúdiók technikai modernizálása

Az 1920-as évek során a filmkészítés technikai feltételei, Franciaországtól eltérően Németországban gyorsan fejlődtek. Mivel az infláció következtében a filmvállalatoknak érdekükben állt, hogy tőkésüket eszközökbe és területbe fektessék, sok műterem épült vagy terjeszkedett. Az UFA például kibővítette két fő épületegyüttesét Tempelhofban és Neubabelsbergben, és hamarosan Európa legjobban felszerelt műtermeivel rendelkezett, s Neubabelsbergben pedig olyan nagy kiterjedésű földterülettel, ahol nem is egy hatalmas helyszínt fel lehetett építeni. Itt készültek például az olyan filmpozsok, mint Lang *A Nibelungok* és Murnau *Faust* című filmje. Külföldi gyártók, elsősorban Angliából és Franciaországból az UFA felszereléseit és területeit vették bérbe nagyszabású jeleneteikhez. 1922-ben egy befektetési csoport egy zepelinhangár átalakításával létrehozta a világ legnagyobb zárt gyártási területét, a Staaken Stúdiót. Ezt a stúdiót is a gyártó cégek vették bérbe olyan jelenetekhez, amelyek nagyméretű belső díszleteket igényeltek. Staakenben forgatták például Lang monumentális *Metropolis*-t.

Az 1920-as évek több újítása is a német gyártók óhaját elégítette ki, ők ugyanis impozáns méretekkel, különlegesen látványos filmekkel akartak előállni. A díszlettervezők elsőként alkalmazták hamis perspektívát és maketteket, hogy a díszletek nagyobbak tűnjenek. Az egyik nem túl

jelentős expresszionista filmben, *Az utcában* (Die Strasse, 1923) gondosan kidolgozott makett érzékelteti a városképet az egyik jelenet háttérében, miközben valóságos autók és színészek mozognak az előtérben. *Az utolsó emberben* apró autók és sínen mozgó bábuk láttatják a valóságosnál nagyobbak a szálloda előtti utcát (5.20). Ezen a téren a németek megelőzték az amerikaiakat, s a hollywoodi operatőrök és díszlettervezők a német filmekből és a német stúdiókban tett látogatások alkalmával vették át a makettek és a hamis perspektíva ötletét.

A látványos, impozáns jelenetek mellett arra is adtak/törekedtek a német gyártók, hogy filmjeiket azokkal a technikákkal világítsák be és fényképezzék, amelyeket Hollywood fejlesztett ki az 1910-es években. Mivel buzgón igyekeztek, hogy az Egyesült Államokba exportálhassák filmjeiket, széles körben elterjedt a nézet, hogy a filmeseknek külső helyszíneken is alkalmazniuk kell az amerikai stílus új elemeit, például az ellenfényt és a mesterséges megvilágítást. A szaklapokban megjelenő cikkek arra biztatták a gyártókat, hogy a régi üvegfalú műtermek helyébe a legújabb világítóberendezésekkel felszerelt stúdiókat építsenek.

1921-ben kezdődött az átállás az amerikai stílusú világítóberendezésekre, amikor a Paramount rövid életű kísérletet tett arra, hogy Berlinben készítsen filmet. A legújabb technikával szerelte fel az egyik berlini stúdiót, s a mesterséges világítás kedvéért lefestette az üvegteret. Itt rendezte Lubitsch egyik utolsó német filmjét, *A fáraó asszonyát* (Das Weib des Pharaos, 1921, amelyet *The Loves of Pharaoh* – A fáraó szerelmei címmel vetítettek az Egyesült Államokban); a filmben gyakori az ellenfény és az effektfény alkalmazása (5.21). Az évtized közepére a legtöbb német cégnek módjában állt, hogy teljes egészében mesterséges megvilágítással készítse el filmjeit.

Különösen nagy hatása volt az 1920-as évek egyik német technikai újításának, az *entfesselte kamera* használatának (amely kifejezés szó szerint „nem rögzített kamerát”, vagyis szabadon mozgó felvevőgépet jelent). Az 1920-as években néhány német filmszakember elkezdte kidolgozni a kamera finom mozgását. Amikor Carl Mayer a *Szilveszter* című kamaradráma forgatókönyvét írta, kikötötte, hogy a kamerát kocsira kell állítani, mert úgy puhán siklik a nagyvárosi utca lármás forgatagában (5.22). A mozgó kamerát azonban Murnau *Az utolsó ember* című filmje tette népszerűvé. A filmet nyitó beállításban a kamera egy emelőszerkezeten ereszkedik lefelé; később, egy trombita hangját követve, mintha felfelé szárnyalna a főhős, aki egy ablakban áll és figyel. Amikor később egy rendezvényen a fejébe száll az ital, a kamera vele együtt pörög egy forgóállványon (5.23, 5.24). A filmet tömegek látták az Egyesült Államokban, s en-



5.20 A hamis perspektíva kifinomult alkalmazása *Az utolsó emberben*.



5.21 Az ellenfény hollywoodi stílusú használata *A fáraó asszonyában*.



5.22 Kidolgozott követőfelvétel a *Szilveszter* egyik utcai jelenetében.

nek eredményeképpen a Fox szerződést kötött Murnauval. A következő évben elkészült *Varieté* (1925, E. A. Dupont) még tovább lépett a kamera mozgásának kiaknázásában (5.25). A mennyezetre erősített síneken felülről követhette a történéseket, mint Murnau *Faustjában*, amikor a főhős varázsszönyegen repül egy hegyvidék (egy apró részletességgel kidolgozott makett) fölött. A felfüggesztett kameramozgás technikáját Hollywood egykettőre átvette. Az 1920-as évek közepétől a végéig készült más német filmekben is látványos kameramozgást alkalmaztak az alkotók.

Mint az előző fejezetben láttuk, a francia impresszionista filmrendezők már az 1920-as évek elején kísérleteztek a szubjektíven mozgó kamerával. Az ő filmjeiknek azonban nem volt széles körű nemzetközi hatásuk. A német filmek viszont az egész világon elismerést szereztek új technikájukkal. Miként a *Cabiria* megteremtette a követő svenk divatját a tízes években, *Az utolsó ember* és a *Varieté* arra ösztönözte az alkotókat, hogy a mozgó kamera minél gördülékenyebb alkalmazásának módjait kutassák. Az 1920-as évek végén emelőszerzetekre, hintákra, darukra és forgóállványokra helyezték a statívról a „nem rögzített” kamerát. Ennek köszönhe-

tően a legkülönbözőbb országok némafilmjeiben láthatók egyszerű mozgókamerás képkompozíciók.

Miután 1924-ben véget ért az inflációs nyomás, a német filmipar nem folytathatta eszközeinek és területeinek bővítését. 1924 és 1926 között a legtöbb vállalat csökkentette kiadásait. Egyre kevesebb nagy költségvetésű film készült. Az új világítóberendezések és a kibővített stúdiók mindazonáltal rendelkezésre álltak, az évtized második felében készült szerényebb produkciókban is használhatók voltak. A hiperinfláció befejeződésének azonban más, súlyosabb hatásait is megérezte a filmipar.

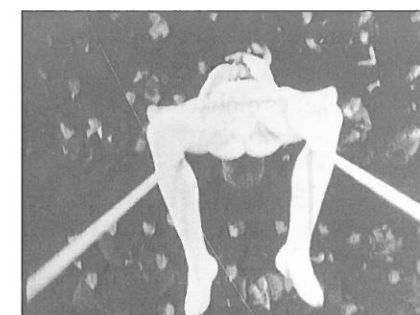
#### Az infláció vége

A háború utáni évek magas inflációja rövid távon ugyan kedvező hatást gyakorolt a filmiparra, Németország azonban nem élhetett sokáig ilyen körülmények között. A hiperinfláció következtében 1923-ra a káosz szélére sodródott az ország, ami a filmiparban is érezhető volt. Olyan időszakban, amikor egy krumplics vagy egy postabélyeg több százmillió márkába került, úgyszólván lehetetlenség volt hónapokkal előre finanszírozni egy játékfilmet.

1923 novemberében a kormány új pénznem, a Rentenmark bevezetésével próbálta megfékezni az inflá-



5.23, 5.24 *Az utolsó emberben* a főhős szédülését a mögötte kavargó háttér teszi érzékeltessé.



5.25 A *Varieté*-ben trapézra erősített kamera közvetíti az akrobaták szubjektív benyomásait. Ezen a képkivágaton pontosan rálátunk a tömeg fölött lengő emberre.

ciót. Az új pénz egybillió elértéktelenedett papírmárkát ért. (A Rentenmark értéke megegyezett az első világháború előtti, régi német márkával, vagyis 1923-ra az árak billiószor magasabbak voltak, mint 1914-ben.) Az új pénz nem érte el teljes mértékben a kívánt hatást, ezért 1924-ben külföldi kormányok, elsősorban az Egyesült Államok közbeléptek, hogy kölcsönökkel stabilizálják a német gazdaságot. Az értékálló fizetőeszköz váratlan megjelenése új problémákat okozott az üzleti életben. Sok cég, amely az infláció idején hitelekkel épült ki gyors ütemben, most vagy összeomlott, vagy leépítésekre kényszerült. Most először csökkent Németországban a filmszínházak száma, és megszűntek kisebb gyártó cégek, amelyek az infláció következtében válhattak nyereségtelenné.

A filmgyártók balszerencséjére az értékálló fizetőeszközzel a forgalmazóknak olcsóbb volt külföldi filmet vásárolni, mint hazai gyártást finanszírozni. 1925-ben ráadásul megváltoztak a kormány kvótarendeletei. 1921 és 1924 között a külföldről behozott filmek terjedelme az előző évi német filmek összterjedelmének tizenöt százaléka lehetett. Az új rendelet értelmében azonban az adott vállalat minden Németországban forgalmazott hazai film után engedélyt kapott egy külföldi film forgalmazására. Elméletben tehát a vetített filmek ötven százaléka lehetett importált mű.

A stabilizáció és az új kvótarendszer következtében a válság éveit átáradni kezdtek az országba a külföldi, kiváltképp az amerikai filmek. Az alábbi táblázat az 1923 és 1929 között forgalmazott hazai és külföldi filmek százalékos arányát mutatja.

Noha az importkvóta nem érvényesült teljes mértékben, 1925-ben az Egyesült Államok részesedése 1915 óta első ízben haladta meg a német jelenlétet a német piacon, 1926-ban pedig már számottevő mértékben Hollywood uralta a piacot.

A német filmipar stabilizáció utáni válságának talán látványosabb eseménye 1925 végén következett be, amikor az UFA majdnem csődbe ment. Igazgatója, Erich Pommer szemlátomást nem tudott alkalmazkodni a hiperinfláció befejeződéséhez. Ahelyett, hogy visszafogta volna a gyártási költségeket és csökkentette volna a vállalat adósságát, to-

vábbra is bőkezűen biztosította a pénzt a legnagyobb gyártási programokra, ha kellett, kölcsönökből. Az 1925–26-os évadra (Németországban szeptembertől májusig tartott egy évad) két nagyszabású film bemutatóját jelentették be: Murnau *Faustját* és Lang *Metropolis*éét. Csakhogy mindkét rendező messze túllépte az eredeti költségkeretet és a forgatási határidőt, s a filmek csak az 1926–27-es évadban kerülhettek a közönség elé.

Az UFA 1925-ben ennek következtében súlyos adósságokkal küszködött, és senki sem tudta, hogy a két szenzációs film megjelenhet-e a közeljövőben. Még inkább mélyült a válság, amikor az UFA adósságainak tekintélyes részét váratlanul visszakövetelték a hitelezők. Végül a Paramount és az MGM december végén négymillió dolláros kölcsönt nyújtott az UFA-nak. A megállapodás egyik kikötésének értelmében az UFA vállalta, hogy kiterjedt mozihálózatában a vetítési idő egyharmadát e két hollywoodi vállalat filmjei részére tartja fenn.

Ugyancsak a megállapodás alapján jött létre egy új német forgalmazó vállalat, a Parufamet. 50%-ban az UFA, 25-25%-ban a Paramount és az MGM volt a tulajdonosa. A Parufametnek évente legkevesebb húsz filmet kellett forgalmaznia mindhárom részt vevő vállalattól. A Paramount és az MGM számára előnyös volt a megállapodás, hiszen így tekintélyes számú filmjük jutott be Németországba, méghozzá a széles körű vetítés garanciájával. A megállapodás megszületése után Pommer lemondásra kényszerült, s az UFA óvatosabb költségvetési politikát vezetett be.

Úgy tűnhet, hogy a Parufamet megalapítása a német piac növekvő amerikai irányítását jelezte, ám a megállapodás csupán rövid távra hozott megoldást. 1927-re az UFA ismét adósságokkal küszködött. Áprilisban a jobboldali kiadó-mágnás, Alfred Hugenberg vásárolta meg a vállalat részvény-többségének több mint a felét, csökkentette az adósságait, és viszonylag kiegyensúlyozott működést biztosított. Mint a 12. fejezetben látni fogjuk, az UFA végül a nemzetiszocialisták által ellenőrzött filmipar magvát jelentette.

1927-ben újra felfelé lendült a német részesedés a hazai piacon, és a mozikban ismét több német filmet lehetett látni, mint hollywoodi produkciót (lásd a táblázatot).

## AZ EXPRESSZIONISTA IRÁNYZAT VÉGE

A legtöbb expresszionista film 1920 és 1924 között készült. Az irányzat utolsó éveiben csupán két film jelent meg, mindkettő az UFA-nál készült: Murnau *Faustja* és Lang *Metropolis*a. 1927 januárjában, a *Metropolis* bemutatásával ért véget az irányzat. Az expresszionizmus hanyatlását két fontos tényező siettetette: a késői korszak

filmjeinek hatalmas költségvetése és az expresszionista alkotók távozása Hollywoodba.

Pommer, aki számos expresszionista film gyártását irányította a Decla, a Decla-Bioscop és az UFA műtermében, megengedte, hogy Murnau és Lang túlköltséggel e két film készítése során. Az UFA ezt követő átszervezése és Pommer távozása azt jelentette, hogy az expresszionista alkotók a továbbiakban nem élveznek ekkora bőkezűséget. Az expresszionizmus késői korszakának e két filmje ugyanazt az utat járta be, mint a francia impresszionisták utolsó művei: a két nagyot akaró mű, a *Napoleon* és *A pénz* elkészítése megnyirbálta Gance és L'Herbier hatalmát a filmiparban.

Lehetett volna még alacsony költségvetésű expresszionista filmeket is készíteni, hiszen az irányzat első sikeres alkotásai nem sok pénzt emésztettek fel. 1927-re azonban már csak kevés alkotót foglalkoztatott ez a stílus.

Robert Wiene, aki a *Dr. Caligari*val elindította az irányzatot, utána még három expresszionista filmet készített. Ezek közül az utolsót, az *Orlac kezeit* Ausztriában rendezte, ahol azután nem expresszionista filmekkel folytatta pályáját. A *Panoptikum* bemutatója után Paul Lenit a Universal szerződtette 1926-ban, és ennél a cégnél rendezett egész sor sikeres filmet 1929-ben bekövetkezett haláláig. Murnau-nak *Az utolsó ember* lelkes fogadtatása után a Fox kínált fel szerződést, s a rendező, miután a *Faust* munkálatait befejezte, Amerikába távozott.

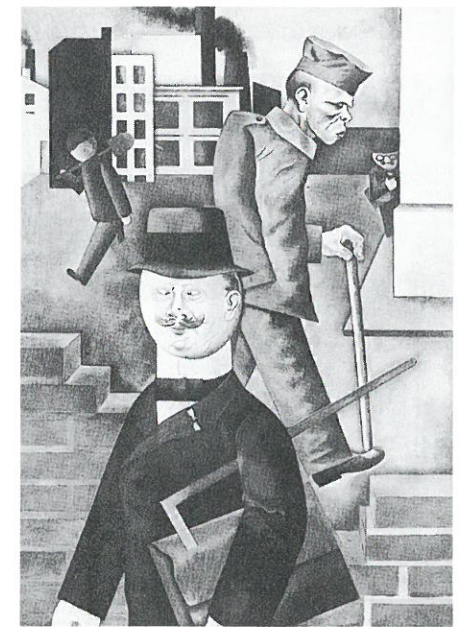
Az expresszionista irányzatban fontos szerepet játszó alkotók egész sora érkezett meg Hollywoodba. 1926-ban az expresszionista filmek két sztárja, Conrad Veidt és Emil Jannings is elhagyta Németországot, mindketten számos amerikai filmben játszottak, míg végül 1929-ben visszatértek hazájukba. Díslettervezők is voltak a távozók között. Rochus Gliese, Murnau díslettervezője a rendezővel együtt ment a Foxhoz, ahol együtt készítették a *Virradatot* (*Sunrise*), majd Gliese rövid ideig még maradt, és Cecil B. De Mille mellett dolgozott. A *Caligari* és több más expresszionista film látványtervezője, Walter Reimann is elhagyta Németországot, és Lubitsch utolsó némafilmjének, az *Eternal Love*-nak (*Örök szerelem*, 1929) dísleteit és jelmezeit tervezte meg. És talán a legfontosabb, hogy miután 1926 elején visszavonult az UFA vezetői posztjáról, Pommer is Amerikába távozott, ahol legjelentősebb munkája az emigráns svéd rendező, Mauritz Stiller *Hotel Imperialja* volt (1926). A Paramounnál és az MGM-nél tapasztalt kiábrándító megszorítások után Pommer 1927 végén visszatért az UFA-hoz, de már nem a stúdió vezetőjeként, hanem csupán a sok producer egyikeként. Rövid távolléte egybeesett az expresszionista filmesek számbeli megfogyatkozásával és a német filmipar óvatosabb politikájának kezdeteivel.

1927-ben Fritz Lang volt az egyetlen jelentős expresszionista rendező, aki Németországban maradt. Távozott az UFA-tól, hogy elindítsa saját filmgyártó vállalatát. Következő filmje, a *Kémek* (*Spione*, 1928) olyan díszletek között játszódott, amelyek közelebb álltak az art décohoz, mint az expresszionizmus torzításaihoz. Noha Lang és más német rendezők későbbi filmjeikben is felhasználtak expresszionista eszközöket, az irányzat véget ért.

Az expresszionizmus hatása igen jelentős volt. Hatásos eszköznek bizonyult horror- és más zsánertörténetek hangulatkeltő díszleteinek megalkotásához. Mivel ezeket a filmeket Amerikában is vetítették, és miután a filmművészek a fasiszta Németországból Hollywoodba menekültek, a stílus visszhangja érződött az 1920-as évek végén és az 1930-as években a Universalnál készült horrorfilmekben, majd valamivel később a *film noir*ként ismert borongós detektív-történetek éles csúcspontjaiban és árnyékaiban. Az expresszionizmus azóta is felbukkan időnként, láttuk például az amerikai horrorparódiá, a *Beetlejuice – Kísértethistória* (*Beetlejuice*, 1988, *Tim Burton*) egyes díszleteiben.

## ÚJ TÁRGYIASSÁG

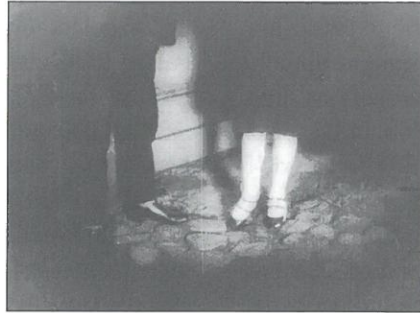
Az expresszionizmus hanyatlásának másik oka Németország kulturális légkörének megváltozásában keresendő. A művészettörténészek az 1924 körüli időkre teszik az irányzat befejeződését a festészetben. A nagyjából másfél évtizeden át domináló stílus fokozatosan beszűrődött a populáris művészetbe és a formatervezésbe. Túlságosan elterjedt ahhoz, hogy megőrizze avantgárd jellegét, s a művészek elevebb/életerősebb területek felé fordultak.



5.26 Georg Grosz: Ucai jelenet (1925).

ÉV	JÁTÉKfilmek SZÁMA	A NÉMETORSZÁGI VETÍTÉSEK ARÁNYA (%) NÉMET	AMERIKAI	EGYÉB
1923	417	60,6	24,5	14,9
1924	560	39,3	33,2	24,5
1925	518	40,9	41,7	17,4
1926	515	35,9	44,5	15,3
1927	521	46,3	36,9	16,7
1928	520	42,5	39,4	18,1
1929	426	45,1	33,3	21,6

Az expresszionizmus torzított emocionalizmusától sokan a realizmus és a higgadt társadalomkritika felé fordultak. Ezek a vonások nem voltak elég jellegzetesek ahhoz, hogy egységes irányzatot alkossanak, de a fontosabb áramlatok az új tárgyiaság (Neue Sachlichkeit) elnevezést kapták. Az új tárgyiaság legfontosabb megnyilvánulásai között tartják számon például George Grosz



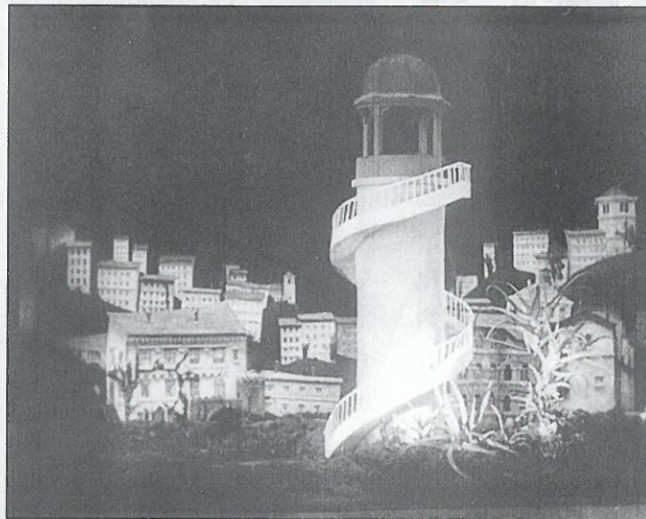
5.27 Az *utca* főhőse egy prostituáltat követve baljós jelet lát.

5.28 Egy utcalány végzet; alsó kameraállásból készített hosszú követőfelvételek mutatják a sötét utcákat, ahol prostituáltak szólítják le a férfiakat.

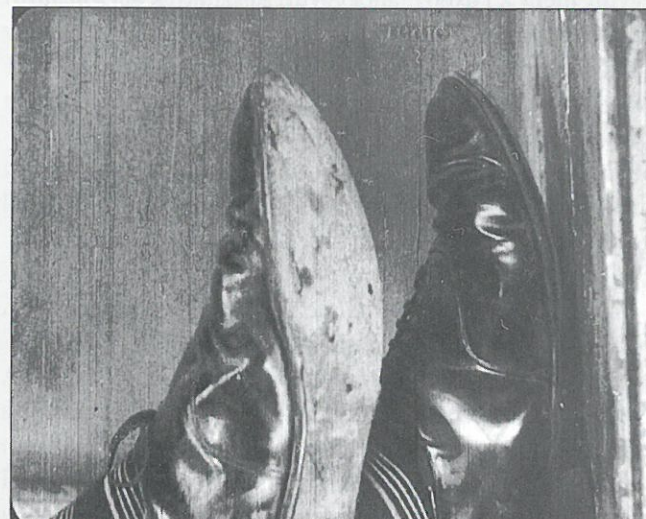
és Otto Dix könyörtelen politikai karikatúráit. Festményeik és rajzaik ugyanolyan stilizáltak, mint az expresszionistákéi, ám határozottan leváltak az irányzatról azzal, hogy figyelmük az akkori Németország társadalmi valósága felé fordult (5.26). A fényképezés is egyre jelentősebb művészeti ággá vált Németországban, különösen az 1927 és 1933 közötti időszakban. Egészen széles

## G. W. Pabst és az új tárgyiaság

Expresszionista stílusú G. W. Pabst első játékfilmje, a *Der Schatz* volt (1923). Következő alkotása, a *Bánatos utca* (1925) a mai napig az az utcafilm, amelyet a legtöbb néző látott. A hiperinfláció idején Bécsben játszódó történet két nő sorsát mutatja be: egyikük, Greta egy középosztálybeli hivatalnok lánya, a másik a szegény családból származó Maria. Amikor Greta apjának elfogy a pénze, a lány már-már prostituálttá válik, Maria pedig egy gazdag ember szeretője lesz. A *Bánatos utca* a pénzügyi káosz korszakát mutatja be, a legelevenebben talán azokban a jelenetekben, amikor a nők sorban állnak a hentesbolt előtt, ahol a lelketlen tulajdonos szexuális szolgáltatásokat kér az élelemért cserébe. (Heves vitákat ki-



5.29 Expresszionista városkép az *Egy lélek rejtelseiben*.



5.30

váltó témája miatt a filmet sok országban cenzúrázták, megcsontított kópiái a mai napig forgalomban vannak.)

Pabst későbbi pályája egyenetlen volt. Rendezett néhány szokványos filmet, mint a konvencionális szerelmi háromszöget bemutató melodráma, az *Abwege* (Tévtutak, 1928). Egy másik filmje, az *Egy lélek rejtelsei* (Geheimnisse einer Seele, 1926) viszont az első komoly próbálkozás a freudi pszichoanalitikus iskola akkoriban új felfogásának filmes ábrázolására. A lelki problémák tudományos feldolgozását megkísérlő *Egy lélek rejtelsei* az új tárgyiaság egyik változatának tekinthető. Voltaképpen esettanulmány, egy látszólag hétköznapi embert mutat be, akiben készfóbia fejlődik ki, s ezért

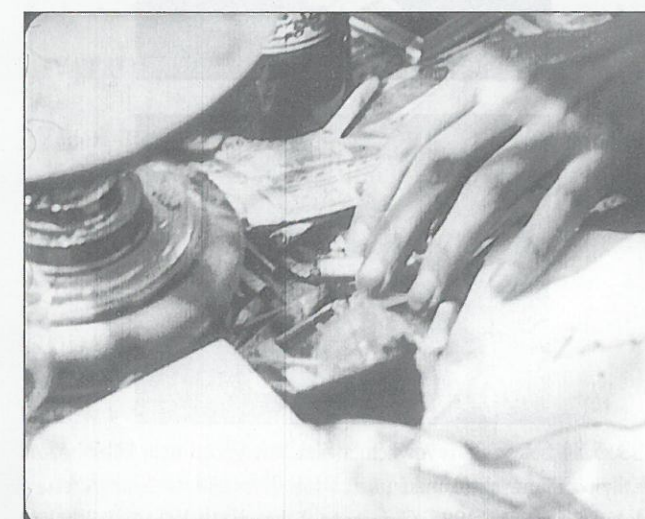
skálán dolgoztak a művészek, Karl Blossfeldt növényekről készített szép, közeli, absztrakt felvételeitől John Heartfield nemzetiszocialistákat támadó, szatirikusan harapós fotómontázsaiig a legkülönfélébb fényképeket találjuk meg műveik között.

Az avantgárd színjátszásban is egyre inkább áthelyeződött a hangsúly a szereplők szélsőséges érzelmeiről a társadalmi helyzet ironikusságára. Bertolt Brecht az 1920-as évek végén s az 1930-as években vált kiemelkedő személyisé. A *Verfremdungseffekt*ről (vagyis az „elidegenítő effektusról”) alkotott elgondolása épp az ellentéte volt az expresszionista módszernek; Brecht azt akarta elérni, hogy a nézők ne azonosuljanak teljesen a szereplőkkel és a történettel érzelmileg, s így végiggondolhassák az adott téma elméleti horderejét. Az új tárgyiaság elérte az irodalmat is, miként Alfred Döblin *Berlin, Alexanderplatz* című regénye (1929) jelzi, amelyet a baloldali rendező, Piel Jutzi filmesített meg 1931-ben.

pszichoanalitikushoz fordul. Noha a film túl egyszerű képet fest a pszichoanalízisről, egyes álmokképek expresszionista stílusa (5.29) igen érdekessé teszi a művet.

Az új tárgyiaság jegyében készült másik jelentős Pabst-film a *Jeanne Ney szerelme* (Die Liebe der Jeanne Ney, 1928). Híres nyitóképe láttán megértjük, mit csodáltak a kritikusok a rendező műveiben. Nem a gonosztevőt látjuk először, hanem egy feszesen komponált svenket, amelynek realiztikusan kidolgozott részletei pillanatok alatt kirajzolják a férfi jellemét (5.30–5.32).

Pabst két késői némafilmje, a ragyogó amerikai színésznő, Louise Brooks főszereplésével készült *Pandora szelencéje* (Die



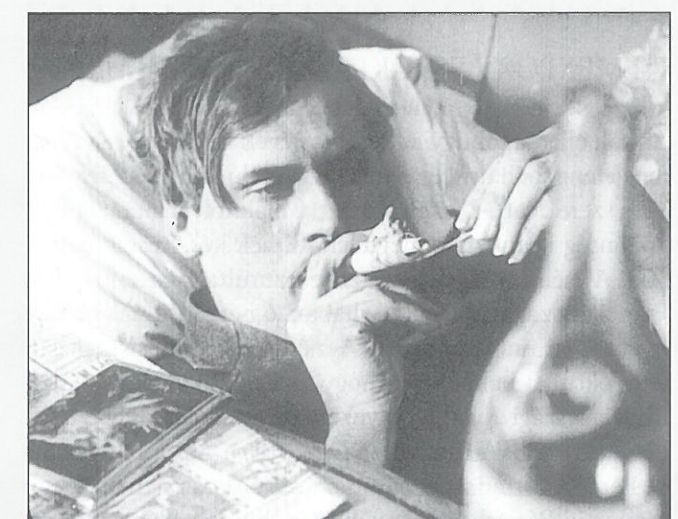
5.31

A filmkészítés területén különböző formákat öltött az új tárgyiaság. Az egyik áramlat, amelyet rendszerint idesorolnak, az úgynevezett *utcafilm*. Ezekben a művekben a középosztály rendezett, védett életét élő szereplők egyszer csak kikerülnek a nagyváros utcáira, ahol a társadalom különféle bajait megjelenítő prostituáltakkal, szerencsejátékosokkal, üzérrel, szélhámosokkal találkoznak.

Az utcafilmek sora 1923-ban Karl Grune *Az elvárásolt lélek – Az utca* (Die Strasse) című alkotásának sikerével kezdődött. Az egyszerű történet egy középkorú férfi lelki válságáról szól. A férfi arról képezeleg biztonságos lakásában, hogy mennyi izgalomban és szerelmi kalandban lehetne része az utcán. Elszökik a feleségétől, hogy felderítse a várost, csak hogy egy prostituált hamiskártyások tanyájára csalja, majd igazságtalanul gyilkossággal vádolják (5.27). A férfi végül hazakerül, de a film befejezése azt sugallja, hogy az utca alakjai fenyegetően a közelben ólálkodnak.

*Büchse der Pandora*, 1929) és az *Egy elveszett nő naplója* (Das Tagebuch einer Verlorenen, 1929) növelte a rendező hírnevét, s az utóbbi időben mindkét alkotás figyelmet keltett. Az 1920-as évek végére Pabst az amerikai és az európai kritikusok és értelmiségiek kedvence volt. A hangosfilm korának kezdetén a legérdekesebb német filmek közül néhányat ugyancsak Pabst készített.

5.30–5.32 A *Jeanne Ney szerelmének* nyitó képsora először a gonosztevő hanyagul a fakerethez támasztott lábait mutatja, rajtuk viseltes cipőkkel, azután a férfi cigarettacsikkért matató kezét, majd az arcát, ahogyan rágyújt, s közben hangsúlyosan megjelenik az előtérben a borospalack.



5.32



Az 1920-as évek legünnepeltebb német rendezője, G. W. Pabst második utcafilmjével, a *Bánatos utcával* (Die freudlose Gasse) vált híressé (lásd a keretben). E filmtípus másik jelentős alkotása Bruno Rahn műve, az *Egy utcalány végzete* (Dirnentragödie, 1928). A filmben a hosszú ideje sikeres dán filmcsillag, Asta Nielsen egy öregedő prostituáltat alakít, aki befogad egy polgári otthonából megszökött fiatalembert, és arról álmodozik, hogy új életet kezd vele. A történet végén a fiatalember visszatér a szüleihez, a prostituáltat pedig letartóztatják kitarítottja meggyilkolásáért. Sötét műtermi díszletek, mozgó kamera és közeli képek teremtik meg a mellékutca és a nyomorúságos lakások fojtogató légkörét (5.28).

Rahn korai halála és Pabst más témák felé fordulása is hozzájárult ahhoz, hogy az 1920-as évek főáramát jelentő utcafilmek sora véget ért. Sok kritika érte ezeket az alkotásokat, amiért nem kínáltak megoldást a bennük megjelenő társadalmi problémákra. Nyomasztó utcaképek azt sejtetik, hogy a középosztály polgárai csak a társadalmi valóságtól távol érezhetik magukat biztonságban.

A filmekben megnyilvánuló új tárgyiasság hanyatlásához számos tényező vezetett. Egyrészt, az 1920-as évek végén és az 1930-as években egyre erősödtek a német politikában a szélsőjobboldali erők, aminek eredményeképpen csak nőtt a távolság a konzervatív és a liberális oldal között. Szocialista és kommunista csoportok is készítettek filmeket ebben az időszakban, s bizonyos értelemben ezek az alkotások utat nyithattak a hangsúlyos társadalmi kritikának (lásd 14. fejezet). Továbbá a hangosfilm megjelenésével együtt egyre nagyobb befolyásra tettek szert a filmiparban a konzervatív erők, és a hangsúly a könnyű szórakozásra helyeződött. A hangosfilm egyik domináns műfaja az operett lett, és háttérbe szorult a társadalmi realizmus.

## FILMEXPORT ÉS A KLASSZIKUS STÍLUS

Annak ellenére, hogy az 1920-as évek közepétől a végéig megjelent néhány egyéni hangvételű film, az export kényszere alatt a nagy német vállalatok a nemzetközi közönség igényeinek megfelelő filmek készítésére figyeltek. A német témák háttérbe szorultak, számos film Franciaországban vagy Angliában, a német filmek fontos felvevőpiacain játszódtak. A német cégeknek ráadásul nem okozott nehézséget, hogy londoni, párizsi vagy dél-franciaországi nyaralóhelyeken forgassanak. Egy 1927-ben készült UFA-filmben, a *Die Geheime Machtban* (A titkos erő) a forradalom elől menekülő orosz nemesek egy csoportja Párizsban telepedik le, ahol kávéházat nyit; a hősnőnek egy gazdag angol fiatalember udvarol. Sokszor

még a Németországban játszódó történetekben is külföldi szereplők tűntek fel.

Stílusát tekintve számos német film voltaképpen semmiben sem különbözik a hollywoodi produkcióktól. A német filmek 1921-től kezdve láthattak amerikai filmeket, és közülük sokan csodálták a látottakat. Ráadásul az infláció idején olyan komoly befektetések segítettek az új eszközök felszerelését és a stúdiófeltételek javítását, hogy néhány német stúdió a technika színvonalát tekintve a jelentősebb hollywoodi vállalatokkal vetekedhetett. Az amerikaiak világítási és analitikus vágási technikáit előnyösen egészítették ki a német filmek mozgó kamerát alkalmazó eljárásai. Az 1920-as évek végén gyakran alkalmazták a 180 fokos szabályt, és a váll fölött készült snitt/ellensnitt megoldásokat (5.33, 5.34).

A némafilmkorszak végén jól bevált a filmiparnak ez a próbálkozása, hogy olyan szabványos minőségi filmeket készítsen, amelyekben nincsenek sajátosan német elemek. A kivétel fellendült, az UFA kijuttatta filmjeinek tekintélyes részét az amerikai piacra (jóllehet ezeket általában külföldi filmekre szakosodott városi filmszínházakban vetítették). Amikor azonban az 1930-as években a politika ingája a szélsőjobb irányába lendült ki, a német filmipar ismét elszigetelődött a világ többi részétől.



5.33, 5.34 Sok szokványos német film lényegében nem különbözött a hollywoodi művektől, miként azt a *Vom Täter fehlt jede Spur* (A tettesnek nyoma veszett, 1928, Constantin J. David) itt látható, váll fölött készült snitt/ellensnitt felvételei mutatják.

## Megjegyzések és útmutatók

### A NÉMET FILMMŰVÉSZET ÉS A NÉMET TÁRSADALOM

Az 1920-as évek hátborzongató témákat feldolgozó és végletesen stilizáló német filmművészete arra bátorította a filmtörténet kutatóit, hogy a filmeket szélesebb társadalmi trendeket tükröző alkotásoknak tekintsék. Vitákat kiváltó elemzésében Siegfried Kracauer úgy érvel, hogy az első világháború utáni korszak filmjei a német embereknek azt a közös lelki igényét juttatják kifejezésre, hogy alávethessék magukat egy zsarnoki vezető hatalmának. Ennek alapján Kracauer sok német filmet úgy értelmez, mint amelyek előrevetítik Hitler 1930-as évek elején bekövetkezett hatalomátvételét. Kracauer gondolatmenete *Caligariól Hitlerig* című könyvében olvasható (magyarul: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1963, fordította Kertész Pál). Ám elemzésében Kracauer nem tér ki azokra a külföldi filmekre, amelyeket a német közönség az 1920-as években láthatt. Emellett ugyanolyan hangsúlyt helyez a populáris filmekre, mint azokra, amelyeket csak kevesen láttak.

Noël Carroll bírálja Kracauer, és a német expresszionizmus másfajta megközelítését kínálja "The Cabinet of Dr. Caligari" című írásában, *Millennium Film Journal* 1/2 (1978. tavasz/nyár), 77–85. o. Paul Monaco a népszerűség kritériumát alkalmazva kísérletet tesz Kracauer elgondolásának finomítására; lásd *Cinema and Society: France and Germany in the Twenties* című könyvét (New York, Elsevier, 1976). Tom Levin Kracauer munkásságának további tanulmányozásához nyújt segítséget "Siegfried Kracauer in English: A Bibliography" című írásában, in: *New German Critique* 41 (1987. tavasz/nyár), 140–150. o.

### HIVATKOZÁSOK

- <sup>1</sup> Idézi Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film* (1926; reprint kiadás, Zürich, Hans Rohr, 1965), 66. o.
- <sup>2</sup> «Faut-il supprimer les sous-titres?», *Comoedia* 4297 (1924. szeptember 27.), 3.

### IRODALOM

- BARLOW, JOHN D.: *German Expressionist Film*. Boston, Twayne, 1987.  
BUDD, MIKE szerk.: *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1990.  
COURTADE, FRANCIS: *Cinéma expressioniste*. Párizs, Beyrier, 1984.

### EXPRESSZIONIZMUS, ÚJ TÁRGYIASSÁG ÉS MÁS MŰVÉSZETEK

A korszak német kultúráját mindig is nagy érdeklődés kísérte. John Willett több átfogó művet írt; *Art and Politics in the Weimar Period, 1917–33* című könyve (New York, Pantheon, 1978) a nemzetközi szinten helyezi el a német kultúrát. Willett kitűnő bevezetőt írt az *Expressionism* című kötethez (New York, World University Library, 1970); *The Theatre of the Weimar Republic* című könyve pedig (New York, Holmes & Meier, 1988) a kései expresszionizmussal, a politikai színházzal és a náciizmus megjelenésével foglalkozik.

A korszakról más átfogó művek is születtek: Peter Gay *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (New York, Harper & Row, 1968), és egy antológia, *The Era of German Expressionism* (London, Calder & Boyars, 1974), amelynek a szerkesztője Paul Raabe. A Calder & Boyars kiadásában jelentek meg német expresszionista színdarabok angol fordításban. Az expresszionizmus és az új tárgyiasság jegyében alkotó színházhoz bevezetőt kínál H. F. Garten *Modern German Drama* című könyve (New York, Grove Press, 1959). A német expresszionista színművek reprezentatív válogatását nyújtja az *An Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*, szerk.: Walter H. Sokel (New York, Doubleday, 1963).

Az új tárgyiasság angol nyelvű bemutatása olvasható a *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties* című kötetben (London, Arts Council of Great Britain, 1979).

EISNER, LOTTE H.: *The Haunted Screen: Expressionism in the Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, ford. Robert Greaves. Berkeley, University of California Press, 1969.

JUNG, ULI és WALTER SCHATZBERG: "The Invisible Man Behind Caligari: The Life of Robert Wiene". *Film History* 5, no. 1 (1993. március), 22–35. o.

KASTEN, JÜRGEN: *Carl Mayer: Filmpoet: Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*. Berlin, VISTAS, 1994.

KREIMEIER, KLAUS: *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. ford. Robert és Rita Kimber, New York, Hill and Wang, 1996.

SAUNDERS, THOMAS J.: *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley, University of California Press, 1994.