

VONATKÉNT MOZGÓ KÉPKOLLÁZS: A DOGMA ELŐTTI SZEM JÁTÉKAI (LARS VON TRIER: *EURÓPA*)¹

Lars von Trier *Európa*² című műve a Dogma-korszakot megelőző nagy szintézis. Tulajdonképpen szinte minden jellegzetes technikája ellentmond azoknak az elveknek, amelyeket később a Dogma 95 „szüzességi fogadalmában” megfogalmaztak.³ Ennek ellenére az *Európa*, a filmet mint médiumot illető alapvető koncepciójában a későbbi alkotások igen fontos előzményének tekinthető. Az *Európa* központi formaproblémája és a Dogma-tézisekben körvonalazódó filmideál kulcsfogalma ugyanis valójában ugyanaz: a *filmlátás*.

Az *Európa* nemcsak történelem- vagy létfilozófiai mű,⁴ hanem egyik lehetséges olvasatában lényegében *film a filmről*. Mégpedig oly módon az, hogy magát a filmlátást és filmszövegezést dekonstruálva, annak különböző elemeit, aspektusait jeleníti meg. Ha a Dogma-téziseket a tanult sablonoktól, a „kozmetikázástól” lecsupaszított, egyfajta elemi mozgó képnek az eszményeként fogjuk föl, akkor az *Európa* ezzel szemben nem más, mint annak a kinematográfának a lenyomata, amely *a képpel író/rajzoló, a látványt keretekbe szorító mozit* jelenti. A film egyfelől a képpel utazó, a tekintettel *a képben mozgó* néző moziélményét tematizálja, az illúzióteremtő elbeszélő műfajfilmekét, másfelől viszont azt az *újhullámos*, idézetekből kollázsoló filmbeszédet éleszti újra, amelynek kifulladását, következtelenségét oly szigorúan elítélték a Dogma megalkotói. Az *Európa* az ezredforduló és a *posztmodernizmus* korában a *modernizmus* (és előzménye: *a XX. század eleji avantgárd*) hagyományából építkezve, tulajdonképpen pontosan ugyanazokhoz a paradigmákhoz igazodik, amelyek később a Dogma-elvek viszonyítási alapjai is lesznek. És miközben a modernizmus létproblémákkal viaskodó

¹ Megjelent nyomtatásban: Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Kiadó, 2003: 265-295.old.

² *Európa*: dán film, 1991. Rendezte: Lars von Trier. Írta: Lars von Trier és Niels Vørsel. Kép: Henning Bendstein. Zene: Joakim Holbel. Szereplők: Jean-Marc Barr (Leo Kessler), Barbara Sukowa (Katharina Hartmann), Eddie Constantine (Harris ezredes), Udo Kier (Larry Hartmann), Jorgen Reenberg (Max Hartmann), Lars von Trier (a zsidó), Max Von Sydow (a narrátor).

³ A „Vow of Chastity” elolvasható a következő web-oldalon:

http://www.tvropa.com/tvropa1.2/film/dogme95/the_vow/index.htm

⁴ A metanyelvi olvasatnál sokkal gyakoribb interpretációs vonal az ábrázolt történelmi korhoz való viszonyulásnak, múlt és jelen ideológiai és művészi konfrontációjának értelmezése a filmben. Elsősorban erre a történeti-művelődéstörténeti kérdésföltevésre koncentrált például Földényi F. László írása, amely a film magyarországi bemutatásakor jelent meg a *Filmvilágban* (1992).

(nemcsak filmes) opuszainak eszköztárát újítja föl, visszanyúlva egészen az *avantgárd* gyökerekig, ugyanabban a szellemben meg is toldja azokat. Lars von Trier mintha az ötvenes-hatvanas évekbeli hullám csekélynek ítélt „fodrait”⁵ kívánná „hullámveréssé” erősíteni, mielőtt még radikálisabb formákkal kísérletezne.

A filmet önreprezentációs alkotásként értelmezve, ennek a reflexivitásnak két (néhol egymást átfedő) megnyilvánulási területét írhatjuk le: 1. *a metanyelvinek* minősíthető *metaforák*, a film öntükrözéseként értelmezhető („önallegorizáló”) megoldások körét, 2. *a klisékből való montírozás* és a *szabad idézés*⁶ *technikáját*.

1. A film önmetaforái

Lars von Trier alkotásában számos elemet különíthetünk el, mely önreflexív módon a filmi kifejezés valamilyen jellegzetességének olyan metaforikus exemplifikációja, amelyben egy konkrét szövegbeli jelenség egy virtuális eszközzrendszert vagy annak részét jelöli. Egy film reflexív olvasata során elkülönített öntematizáló metaforák az alábbi vetületekben értelmezhetők. Egyrészt vonatkozhatnak általában a médiumra, vagy annak egyes sajátosságaira (ezek tekinthetők metanyelveknek); másrészt a filmi szövegezés jellegzetességeire irányíthatják a figyelmet: egyfajta metatextuális stílusalakzatokat (poétikai szinten megnyilvánuló *mise en abyme*-oknak) tekinthetők, vagy lehetnek diegetikus „tükrök” a szövegben, amelyek a cselekmény vonatkozásában előrevetítenek, megismételnek vagy összefoglalnak valamit⁷. Az *Európa* ugyanakkor leírható a Linda Hutcheon (1984) által kidolgozott „narcisztikus narráció” alapvariációinak ötvözeteként is: az általános nyelvi-poétikai (burkolt) önreflexivitás és a narratív szerkezet önreprezentációjának kombinációjaként. Ezeknek a típusoknak a világos körvonalazása, különválasztása azonban meglehetősen problematikus. A reflexivitás szakirodalmában is inkább elméleti rendszerezésként van jelen, mint elemzői módszerként. Az *Európa* esetén az áll ellen egy ilyen felaprózó elemzésnek, hogy többnyire *ugyanannak a szövegdarabnak* egyaránt van a film nyelvére és ezen alkotás szövegezési technikáira, az elbeszélés szerkezetére utaló jellege, sőt néhol még az intertextuális kapcsolódásokat biztosító idézetekkel is egybeesik. A jelenség természetesen nem egyedülálló, irodalomban, filmben egyaránt gyakori az önreprezentáció módozatainak keveredése, mégis az *Európa* önreflexív

⁵ „Az újhullám csupán egy fodrozódásnak (‘ripple’) bizonyult” – írják ebben a manifestumban.

⁶ Az oldottabb, nem szó szerinti idézettípusokat nevezik így.

⁷ Mindezek voltaképpen megféleltethetők Lucien Dällenbach rendszerezésének (1977).

metaforáinak *megsokszorozódó funkciói* egyedi jelentésszerveződést mutatnak. Jelen elemzés célja éppen ezeknek a relációknak a fölfejtése.

Christian Metz elméletét figyelembe véve, az autotematizáló metafora talán a paradigmatis, extradiegetikus metaforák⁸ csoportjába sorolható, hisz a diszkurzus szintaktikai szintjén jelenlevő elem egy elbeszélésen kívüli, paradigmatisan mellérendelhető elemre utal. Az önreferencia révén azonban a jelenség ennél összetettebb. Minden metafora delinearizálja a szintaktikai láncot, a metanyelvi/metatextuális metafora azonban az intertextualitásnak is sajátos formája⁹, amely a filmet mint médiumot/virtuális szöveget elemeire bontva jeleníti meg. Az egyediben az általánost tükröző jelleg mellett¹⁰ pedig képes a film artefaktum-jellegét, szövegszerű szerveződését úgy exponálni, hogy közben a metafora maga egy „átlátszó”, a történetmondás illuzórikusságába illeszkedő (sőt az *Európa* kezdőképeinek megoldása révén épp azt eltúlzó) módon jelentkezik. Ezáltal egy ilyen metafora többé-kevésbé mindig a film alapvető paradoxonát tematizálja. Azt, hogy amit a vásznon látunk, az voltaképpen nincs jelen, csak akkor volt, amikor lefilmezték, de ezt a térben-időben távollevő, már illúzióvá, kódrendszerre absztrahálódott „tárgyat” mégis valóságosan jelenlevőnek éljük meg a moziban. Amint Metznél olvashattuk: a mozi „az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, de csak azért, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét mindamelllett az itt egyedül jelenlevő jelentő” (1981. 59). A film médiumának délibábszerű jellegét hangsúlyozni, arra reflektálni talán a leggyakoribb önreflexív téma,¹¹ Lars von Trier filmje esetében az a sajátos, ahogyan ezt a filmben dramaturgiai szerephez juttatott *képi metaforák és metaforikusan értelmezhető narratív szövegrészek, narrációs elemek* által teszi. Vegyünk sorra néhányat ezek közül.

1.1. A mozi hipnózisa

Az *Európa in medias res* kezdődik a megszokott előjáték és főcímlista nélkül: mintegy a moziban kialvó fényekkel egyidőben kezd peregni a film. Amit látunk pedig éppen ez: a sötétség.

⁸ Metz a film retorikus nyelvezetében a szintagmába foglalt és a paradigmatisan elhelyezhető metaforák párosát feltételezi, és elkülöníti azokat a képkapcsolatokat, amelyek mindkét tagja része a diegézisnek, azoktól a képviszonyoktól, amelyeknek csupán az egyike képezi a diegézis szerves részét (1977. 224–227).

⁹ Ahogy ez fordítva is igaz: az intertextualitás bármilyen szöveg szövegszerűségét kiemelő eljárásnak számít.

¹⁰ Vagyis amellett, hogy az egyedi szövegdarab reflexív módon a médium valamilyen általános jellegzetességére mutat rá.

¹¹ Nagyon gyakran nem is több mint téma, érdekes cselekményötlet, amely nem társul reflexív poétikai eszközökkel. Lásd például Woody Allen *Kairó bíbor rózsája* (1985) című filmjét, vagy a John McTiernan rendezte *Az utolsó akcióhős* (1993), amelyek a filmvászon realitásának–irrealitásának kettősségének tudatosítására építenek föl történetet.

Kétszeresen is, körülöttünk és a képen is. Éjszaka van, az álmok és a látomások ideje, a magányé. Amikor csak képzeletünk elmejátéka tölti ki az űrt és teszi alakivá a Semmit. A vásznon sín pár szalad, a látható mögötti kísértetdimenzióba húzva szemünk. Vonatkattogás hallatszik és alig észrevehető, de mégis makacsul lüktető zene. Hipnotikus szuggesztivitású hang szólal meg (szólít meg?): „You will now listen to my voice!”¹² – mondja, ellentmondást nem is feltételező nyugodt magabiztossággal. Lassan számol, relaxációra készít föl, hogy aztán azt tehesse velünk, amit akar: „On the count of ten you will be in Europa”¹³. És valóban ekkor látjuk a tulajdonképpeni elbeszélés első képkockáit, ráébredve, hogy voltaképpen egy érzéki csalódásnak (egy jellegzetes *trompe l'oeil* hatásnak) voltunk áldozatai, a narrátor, aki látszólag hozzánk beszélt, voltaképpen a történet szereplőjéhez intézte szavait. Egy hirtelen narratív szintváltással szó szerint egy rejtélyes történetben találjuk magunkat, amelybe a kezdőképek immár végérvényesen minket, nézőket is „belerántottak”.¹⁴

Ez az indítás azt fogalmazza meg, amit a filmpszichológia kutatói sokszor leírtak: a néző a sötét teremben, a névtelen közösség magányában és a motorikus gátlás állapotában az álomhoz hasonlítható pszeudo-hipnózist él meg. „A mozi minden technikája a mágia sötét gyökereiből emelkedik a diszkurzív gondolkodás felszínére” – írta Edgar Morin (1976. 271). A filmszemiotikus Metz pedig így fogalmaz: „A mozi sajátja nem az a képzelődés, amelyet esetleg megjelenít, hanem mindenekelőtt az a képzelődés, amely őt magát teszi, amely mint jelentőt konstituálja” (1981. 59). Az *Európa* „felütése” pontosan ezt példázza, ezt teszi a képek explicit témájává. A sötétség, a nézőt szuggeráló láthatatlan forrásból származó hang, amely elindítja a tulajdonképpeni filmdiszkurzust, a vászon mélye fele haladó mozgás, az ütemes hangeffektusok együttese a mindenkori *mozgóképi bűvölet* metaforái a filmben.¹⁵ Annak az ellenállhatatlan hatásnak a megjelenítői, amelynek következtében a néző a kép kiszolgáltatottjává válik. Így egyrészt a banális *sztereotípiákat*, sőt giccsét is sokkal inkább elfogadja a moziban (mint például az irodalomban, ahol az érzelmi részvétel kényszere, tudatkikapszoló szerepe nem ennyire

¹² „Most pedig figyelni fogsz a hangomra”.

¹³ „A tizedik számolásnál Európában leszel!” – sugalmazza.

¹⁴ De az ambiguitás a későbbiekben is megmarad, hisz minduntalan visszatérünk majd ugyanehhez a beállításhoz, ami ismételten hangsúlyossá teszi a narratív szintek konfúzióját.

¹⁵ A rendező így vall róla: „Isteni lenne, ha hipnotizálni lehetne közönséget néhány kockával, és anélkül, hogy bármilyen filmet bemutatnánk, a vászonra vetítenénk a VÉGE szót, majd felébresztenénk a nézőket. Az volna az igazi tökéletes film” (Jousse–Strauss, 1992. 11).

erős)¹⁶. Másrészt a hasonmással való konfrontáció eredendően a *mágikus* dimenzió felé tágit minden filmreceptiót és interpretációt. Teljesen logikusnak tűnik, hogy a továbbiakban egy művészi és nem művészi *klisékből szerveződő filmszöveg* bontakozik ki, valamint egy mitikus általánosítással megfogalmazott, *lázálomszerű történet*.

A kezdőkép nem csupán előrevetítője mindazon beállításoknak, amelyekben ismét a sötétben futó sínek és a képre rámondott narrátori szöveg jelenik meg, hanem mintegy kijelöli a nem föltétlenül kizárólag reflexív interpretáció alapkeretét is. A film főhőse ugyanis ennek értelmében nem egy reális (realisztikusan ábrázolt), hanem egy mentális Európa közegében csetlik-botlik *mise en abyme*-nak a kifejezés eredeti, a heraldikából származtatható értelmében, ahogyan Metz is használja (1989): a beágyazott képek nem reprodukálják (metaforikusan sem) kicsiben a k, egy örök éjben, amelyből nincs menekvés-felébredés. Számos, a szubjektív látásmódot kivetítő megoldás járul hozzá ahhoz, hogy a látvány realitása (mely maga is eredendően illúzió) megkérdőjeleződjék (a szereplők hagyományos eszközökkel történő „jellemzésének” teljes mellőzése, a fantasztikus hangsúlyokat nyerő képrészletek, a nyelvi keveredés, a vonat után szaladó Leo lassított mozgása, a vonatról fűtőkben lógó néma emberek látványa, a cselekmény kihagyásos jellege, az ahogyan a templomi esküvő jelenetében Leo és Kat már nem is mennek, hanem mintegy futószalagon lebegnek az oltár felé stb.).

1.2. A narrátor

Nemcsak hipnotizörként metaforája a filmi éber-álom kiváltásának, hanem a képek összefűzésében is kulcsfontosságú. A film során szerepe nem egyértelmű: hol az eseményeknek földidézőjének tűnik, hol pedig inkább előidézőjének, irányítójának. Egyrészt mintha a Leo Kessler bábként dobáló Sors szerepét venné föl, másrészt mintha a főhős lelkiismeretének objektivációja lenne (a bombamerénylet képsorában előbb arra ösztökéli, hogy mentse a bőrét, majd ő az, aki fölébreszti felelősségérzetét a vonaton utazók iránt) Hatásának forrása, hogy mindvégig csupán „külső”, „heterodiegetikus”¹⁷ *hang* marad. Nem válik a filmben azonosítható szereplővé, ez a „kószáló szubjektivitás” (Morin, 1976. 274) még metaforikusan sem képvisel

¹⁶ „Még a legközönségesebb filmekben is érzem a hipnózist”, „A legrosszabb film is mindenek ellenére film marad, azaz valami izgató és meghatározhatatlan”, idéz kritikusokat Morin, majd hozzáfűzi: „Idióta, de mellbevágó – ez a filmben való részvétel kulcsmondata” (1976. 159).

¹⁷ Genette (1980. 248) filmre is adaptálható terminusa (átveszi többek között Chatman is, 1978).

egy individuális nézőpontot¹⁸, soha nem használja az egyes szám első személyt, nem egy „én” beszél, csupán egy beszédforrás, „aki” többnyire utasításokat ad. Általa így szó szerint maga a kép „szólal meg”, illetve „szólít meg” minket, a nézőket (a „Te” – amely az angol nyelvi egybeesés miatt ambivalens módon „Ti”-nek is érthető a prológu első mondataiban – viszont gyakran elhangzik). Mindaz érvényes rá, amit Edgar Morin a korai filmelméletek fotogenitás fogalmának auditív megfelelőjéről, a *fonogén* hangról ír, mely ott kísért a vásznon, „elbűvöl” és „megigéz” (1976. 273). A bevezető mondatok szuggesztivitása és részben a befejező „utóhang” szövegének poétizáltsága is a néző érzelmi részvételének intenzitását gerjesztő filmmechanizmusok megjelenítője¹⁹. A képre ráolvasó hang mint megoldás, mint auditív expresszivitás és az általa mondott szöveg elemei (lásd alább: az „Europa” valamint a felszólító mód meg a jelen idő használata) egyaránt a filmben lehetséges egymást átfedve kiegészítő és alapvetően térben érvényesülő multimediális metafora fajtát és metapoétikus leképezés lehetőségét példázza.

Ugyanakkor azáltal, hogy a történet fordulópontjainak manipulátora és a cselekményblokkok lineáris rendbe szedője, a narrátor, ez az örökös „láthatatlan jelenlét” (Morin, 1976. 274) valamiképp a rendező alteregójává is válik, vagy legalábbis a szövegben megnyilvánuló „implikált szerző”-vé, a látvány eredendő mágusának érzékelhető formájává.

1.2.1. „Europa”

A narrátori szövegből szokatlan hangalakja révén kiemelhető egyetlen szó, amelynek jelentőségét fokozza, hogy egyben a film címe is. „Europa.” Max von Sydow szuggesztív hangja mindvégig „juröupá”-nak mondja, a szó angol és német kiejtését egybevonva. Lévé, hogy egyébként tökéletes angolsággal beszél, nyelvi tévedésről szó sem lehet. Metaforikussága jól mutatja, hogy adott esetben a filmben elhangzó *egyetlen szó* is nemcsak mondatértékű lehet (ami az írott és beszélt nyelvben egyaránt gyakori jelenség), hanem *multimediális (szöveg)egység*ként funkcionálhat. Két szót, két nyelvet és világot olvaszt össze, amelyet a képre vetítve talányos, megfejtésre váró, a film egészére nézve előreutaló elemnek érzünk. Hisz feltételezhetően ez a legmegfelelőbb hang-képi megnevezése annak a közegnek, amelyben a történet lejátszódik.

¹⁸ Amint Sarah Kozloff írja, a heterodiegetikus, *voice over* narrátorok „kép-előhívóként,” képalkotóként („image makers”) működnek. Nemcsak a történeten kívüli, annak keretét megadó elbeszélőként jelentkeznek, hanem mintegy nem evilági, nem földi („unearthly”) teremtményekként is hatnak (1988. 74).

¹⁹ Egyben rájátszás is a *film noir* jellegzetes (a sorsszerűséget kiemelő) narrátori szövegeire.

Egyfelől magának a főhősnek a lényegét jelképezi: Leo Kessler ugyanis amerikaiként érkezik Európába, de német emigráncsalád tagja. Hogy a két elem közül melyik az elsődleges, azt a film nem tisztázza. Talán azért sem, mert maga a két földrész sem egyértelműen elhatárolható manapság. (A mai Amerikát nem őslakosai építették föl, hanem az európai bevándorlók, és a mai Európa sem az a civilizációs terep már, amelyként kultúrnostalgizáló kiválóságtudatunkban él, hanem egy egyre inkább amerikanizálódó földrész.) Másfelől pedig magába tömöríti a film nyelvi világának alapvető kétarcúságát. A szereplők minden logika nélkül váltanak németről angolra és vissza, sokszor a mondat közepén. Mindkét nyelvet egyforma otthonossággal/idegenséggel beszélnek, esetleg enyhe akcentussal, de a grammatikai szabályokat szigorúan betartva. A helyszín és az időzítés az európai történelemnek egy olyan tér-idő szelete, amelyben ez a jelenség természetesen adódónak tűnik: az 1945-ös, legyőzött, szétbombázott, megszállt Németországot látjuk. Amerikaiak és németek nyüzsögnek a filmnagyítólencse fókuszában. A nyelvi keveredés foka, illetve az a könnyedség, amellyel ez történik, viszont olyan begyakorlottságra vall, ami – a már említett eszközökkel együtt – álomszerűvé teszi a látottakat, vagy részben a mai állapotokat vetíti rá, enyhe túlzással a látszólag történelmi helyzetképre (ma már valóban szinte a németek második anyanyelvévé vált az angol). Egyben a posztmodern etikai és identitásfluidum egyik megjelenítője is lehet, amelynek konkrét megfogalmazásai, utalásai a film dialógusaiban többször fölbukkannak.²⁰

A „juröpa” *hang-kép* tehát a legtömörebb autotextuális metaforája a filmnek, jelzője annak, ahogyan múlt és jelen, realitás és irrealitás, dokumentumszerű látvány és vízió, természetes és mesterkéltné egybeolvad a képkockákon. Nem egy tiszta, áttetsző világ és szövegezés lényegi megjelenítője, hanem egy jelentéstanilag és stílusosan egyaránt többszörösen egymásra rétegződő textúra legelemibb öntükröző fragmentuma.

1.2.2. A felszólító mód és a jelen idő

„A képeket nem lehet ragozni” – írta le a filmi kifejezőmód alapjellegzetességét még a filmelméleti kutatások kezdetén Balázs Béla (1948. 101). A kép nem tud a „hol volt, hol nem volt” módjára mesélni: csak az „itt és most” megmutatására képes. Az is közhelyszámba megy már azóta, hogy az időkülönbségek jelzésére a tárgyi szimbolizmusok, térváltozás és

²⁰ Lásd például a filmbeli lelkész véleményét, akinek bibliai példázata a langyosokat kiköpő Úrról az egész film kontextusában tulajdonképpen egy félelmetes etikai relativizmus legitimációjaként is értelmezhető (mindenkinek igaza lehet, csak hinni kell benne), vagy a kétarcú Katharina öngazolása, Leo fölött mondott ítélete a film végén.

konvencionális képi megoldások mellett a legegyszerűbb kifejezési forma a szóbeli vagy írott narrátori szöveg, amely eligazítja a nézőt a látottak időbeli betájolásában. A klasszikus hollywoodi film gyakran élt ezzel a megoldással (vö. Bordwell 1985 vagy Kozloff 1988).

Az *Európában* a narrátor nem sok többletinformációt ad a képhez, nem helyette, hanem valóban „fölötte”²¹ beszél, róla szól: eleve metanyelvi,²² azaz meta-képi szerepű, hisz többnyire ugyanazt mondja, amit látunk, vagy nemsokára látni és érteni fogunk nélküle is. Ráadásul érdekes módon ebben a verbális szövegben – az idődimenziók változatosságának jelzése helyett – a felszólító mód és a jelen idő dominál. Az első a narrátori manipuláció leplezetlen kifejezője. Ezen túlmenően pedig a posztmodern kor azon képi agresszivitásának a tematizálása, amely leginkább a harsány retorikájú tévé- és reklámszövegezés sajátja.²³

A jelenidejűség pedig vagy úgy meghatározó jellegű, hogy ténylegesen ez a grammatikai idő szerepel („You *are* in Germany, the year is 1945.”²⁴), amit ráadásul a feliratok, képek is tudatnak a nézővel, tehát kétszeri közlésük fölösleges, hisz általa a beszéd az írás (és a kép) parafrázisává válik, illetve fordítva. Vagy pedig máskor tulajdonképpen a kijelentések egy megtörtént eseménynek a jelenben érezhető és a jövőben sejthető következményeire hívják föl a figyelmet (erre az angol Present Perfect igeidő megfelelő grammatikai eszköz²⁵). A narrátori szöveg tartalmi redundanciája magát a külső Hangot „tolja a kép előterébe,” manipulátori mindenhatóságát hangsúlyozza. A szuggesztiónak a *megjelenése*, a képi bűvöletnek a szó hatóerejével való fokozása, a film-mágiát tükröző elemmé válik. Még elvontabb értelmezésben: a film lényege, hogy *megjelenít*, a jelenségeket egy örökös jelen kontinuumában rendezi el. Ráadásul, ahogy a filmkép jelenlevőként, valóságosként *idéz föl* és *idéz meg* dolgokat, maga is nem más, mint a tárgyi és mentális valóság részleteinek sajátos „*idézete*”²⁶ Az idézet pedig mindig

²¹ A képre rámondott szöveg szó szerinti angol kifejezésének megfelelően (“voice over narration”).

²² A filmi narrátor metanyelvi szerepéről általában Bordwell (1985) és Kozloff (1988) is ír.

²³ Ezt tükrözi a rendező nyilatkozata is: „Rengeteg reklámfilmet forgatok, az egyiknek az volt az alapötlete, hogy valaki egyre azt ismételteti: »Ön jól érzi magát, ön jól érzi magát«. Végül, elég hosszúnak tetsző idő után a hang azt mondta: »Ön meg akarja venni X újságot.« Úgy éreztem ez maga a tökéletes reklám: hipnotizálta az embereket. És ami nagyon furcsa, a szakmában sok teljesen erkölcstelen ember szöröstül-böröstül elutasította. Túlzásnak tartották, azt mondták, hogy ehhez nincs jogom. Túlságosan nyilvánvalónak tartották a végkicsengést. Innen származik az *Európában* alkalmazott képen kívüli hang” (Jousse–Strauss, 1992. 11). Tulajdonképpen már ez az eredeti reklám-terv is metanyelvi tematizáltságú, hisz épp a reklám burkolt hatásmechanizmusát tette volna explicitté.

²⁴ „Németországban *vagy*, 1945-öt írunk.”

²⁵ Erre példák lehetnek a „You *have met* the German girl” (‘Találkoztál a német Lánnyal.’)-típusú kijelentések.

²⁶ A földidézés mentális folyamataival való analógiái a filmnek ugyancsak közismertek. A mozgókép minden más kifejezőeszköznél inkább hasonlít az elméműködés képi formáira, nemcsak az álom, de a képzelet, az emlékezet mechanizmusaira is. Minden olyan eljárás, amely ezt a jellemvonást hangsúlyozza, explicit vagy implicit formában

egy térben-időben máshol létező szöveg(darab) *jelenbe hozatala*, beépítése egy *jelenlevő* közleménybe. Ezen túl a mozi sajátossága, hogy csak a már létezőkből tud kombinációk, különböző eljárások révén építkezni: konkrét, kész valóságelemeket mutat, már kipróbált megoldásokkal operál. Az a klisémontírozó és citációs technika, amelyről a következőkben szó lesz, így talán szintén anticipálódik e következetesen redundáns verbális grammatikai jelenidejűség meta-textuális szintjén.

1.3. A vasút és a filmszalag

A film indító képsorában láthatatlan vonat halad, a vezetőfülkéből kitekintő képzeletbeli utasaiként kénytelenek vagyunk a sötét éjbe tovatűnő sínekre figyelni. A talpfák szaggatott vonallal csipkézik a vasrudak párhuzamosát. Közben a filmkockák peregnek. A képre, az illúzióra mintha rákopírozódna önnön anyagi hordozója: a celluloidszalag formája. A vasút és a filmszalag hasonlóságára maga a rendező is utalt egy interjúban,²⁷ többszöri visszatérése a film folyamán így igazolhatóan szándékolt alkotói metanyelvi megoldás. A technika, a trükk banális eszközét tudatosítja (egyfajta önironikus dekonstrukció formájában), mintha egy író a betűk fizikális jelenlétét emelné ki a szövegben, láthatóvá tenné azt, amin átnézni szokás az olvasás során (és erre jócskán van is példa az avantgárd meg a posztmodern vizuális költészetben-prózában), vagy inkább mint ahogy a bűvész megmutatja a mutatvány előtt a kellékeit, és ez semmit sem csökkent a produkció csáberejéből.²⁸ Hisz – már jeleztem, és a későbbiekben is még lesz szó róla – Lars von Trier nem demitizálja a mozgóképet, hanem épp ellenkezőleg, eredendő hatásmechanizmusait éleszti föl. A film egészére vonatkozóan ennek a képsornak a szerepe, az ismétlés révén, a filmhipnózis folyamatosságának biztosítása. Ily módon megfelelő összekötőelemmé válik a szürrealisztikus cselekmény fordulópontjai között.

A film legkomplexebb képi eleme és témája a *vonat*. Akárcsak a sínek, a sötét háttérből elősuhanó kivilágított ablakok sorozata szintén a pergő (voltage álló-) képkockák, a film(vetítés) metaforája. „A vasút a természet valóságos laterna magicája” – írta még 1842-ben Paul de Kock (idézi Virilio, 1992. 49)²⁹. Ezen kívül és talán elsősorban a sajátos mozgóképi

(metaforikusan) tematizálja, metanyelveinek tekinthető, amint erről már volt szó a könyv önreflexióról szóló fejezetében.

²⁷ „A sín pár például valójában hasonlít a filmszalaghoz” (Jousse–Strauss, 1992. 10).

²⁸ Linda Hutcheon szerint ez nem más, mint a narcisztikus narráció nyelvcentrikus változatának alapjellemzője (vö. 1984. 29).

²⁹ „Nem szabad elfelejteni, hogy a képek közt, a szalagon a kockák közt teljes sötétség van, ami szabad teret hagy a képzeletnek” – vallja a rendező is (Jousse–Strauss, 1992. 10).

tér-idő élmény megjelenítője.³⁰ Hisz a számozott helyén ülő néző és a vonaton utazó hasonló tér-idő viszonyokat tapasztal: a látszólag mozdulatlan egyén előtt pusztán az idő múlása révén képek, téralakzatok sorozata vonul el, illetve a helyszínváltás önmagában az idő múlásának jelzője lehet. Konkrét utalás is van erre a filmben akkor, amikor a főhős a vonaton elalvó nagybátyja szorongását próbálja eloszlatni a vasúti utazás sajátosságaira való hivatkozással. Később azonban át kell élnie azt, hogy ez az élmény tulajdonképpen általában a tér-időt cseppfolyóssá minősítő lét irracionálisának egyik megnyilvánulása³¹. A személytelenséget, az egyént a formális közösség számadatszerű tagjává izoláló vonat, mely „nem utazót csinál belőlünk, hanem továbbított csomagot” (Virilio, 1992. 74), így metanyelvi és filozófiai vonásokat ötvöző komplex metaforává válik.

Egyrészt Leo Kessler megtapasztalja, hogy egy mozgó vonat világában a valódi cselekvés lehetőségei igen behatároltak. A hálókocsiban lejátszódó nászéjszaka szép képi megoldása (az óriásivá nagyított alvó női arc szögletében embrióként kuporgó, hideget verejtékező férfi alakja) érzékelteti e létbevetettség, az embertömeg sőt embertárs testközeliében átélhető magány és önsorsbazartság iszonyatát. Másrészt a vonat, amely a világméretű sötétben araszolva egy-egy ablaknyi rálátást kínál az Egész töredékeire, vagy inkább csupán az utasok vergődését tárja ki a végtelen közömbös űrnek, mindenképp korunk létmetaforája. A vasúti társaság beszédes neve: „Zentropa”³², mely ráadásul rímel és konnotációs spektrumában analóg az „Európá”-val, szintén e metaforikus sűrítést sugallja.

Ezen kívül a vonat olyan emblematisztikus képpé válik, amelynek analógiái végigkísérik a filmet. Nemcsak állandóan visszatérő helyszín, hanem az *Európában* megjelenő téralakzatok prototípusa is. Zárt, kockaszerű, egymáshoz láncoló térformátumokkal találkozunk (a vonat elhatárolt fülkéihez hasonlóan szobákból nyíló újabb szobák, drótkerítéssel elhatárolt övezetek) s ez az egyetlen megfogható támpontot nyújtó élet- és mozgástér a szereplők számára. Ami ezen kívül van az a sötétség, a köd, a tömeg, az ég, a víz: minden diffúz, anyagtalan vagy alaktalan végtelen, amelyben csak elveszni lehet. Leo Kessler a filmben első lépéseivel szó szerint egy körülzárt (vasrácson belüli) világba nyer bebocsáttatást, munkavállalása leginkább egy (groteszk)

³⁰ Ezért tekintik sokan a film „eredetét” kutatók közül az utazás, a vonatkozás élményét a mozilátvány ősenek. Ezt a legalaposabban Joachim Paech fejtette ki (1988. 72–76).

³¹ „A gyors utazás, az emberek, a jelek vagy dolgok felgyorsított szállítása a piknolepszia következményeit idézi – súlyosbítva – elő, hiszen hatására folytonosan ismétlődik az alany kiragadása tér- és időbeli összefüggéseiből”, írja Virilio (1992. 72).

³² Amely azóta a Lars von Trier filmek produkciós cégének nevévé is vált.

katonai sorozáshoz hasonlatos. Egyenruhájának létmeghatározó és -igazoló szerepe van. Amikor beöltözik: identitást, besorolást kap. Amikor elveszti sapkáját (a vonaton *kívül* örvénylő tömegben), már tudjuk, hogy elveszett, kikökönt státuszából, s ez a világgépezet, melynek szintén metaforája a vonat, selejtként fogja kidobni magából. A vonaton uralkodó szabályzat e világ abszurd rendjének tükrö, a vizsga: ebbe a világba való integrálódásnak a lehetősége. A vonatkozás a filmbeli jelenségek egyetlen mozgatórugója, rendezőelve. Aki ezeket a játékszabályokat nem fogadja el, az elveszti fogódzóit (mint a politikai változásokhoz alkalmazkodni képtelen, morálisan meghasonlott Max Hartmann vagy a racionálisan gondolkodó Leo, aki képtelen felfogni a formaságok legitimáló szerepét: a krétajelzés fontosságát, szemben a cipőpuccolás tapasztalati ellenőrizhetőségével), s maga is a formátlan anyagba kerül vissza. A vasúti társaság élén az állandó szerepcserét már nem vállaló apa és a szerepébe bele nem illő Leo sorsa egyaránt ezt példázza. Érdekes, hogy mindkét halál közege a víz, és mindkét alkalommal valamilyen keretből (a díszletkockaként felülről filmezett fürdőszobából és a folyóba zuhanó vonatfülkéből) csordul ki és folyik világgá. A formák emberpréslő hatását a film egyéb megoldásai is kivetítik (mint például a belső keretek vagy a feliratok, amelyekről alább lesz szó) a szöveg vizuális rendjében a leghangsúlyosabb elem azonban kétségkívül a vonat.

A filmszövegezés tekintetében a vonat előrehaladása általában a mozgóképi lineáris cselekmény előrehaladását is leképezi, itt pedig a látszólag széteső jeleneteket, egészében a film narratív szerkezetére jellemző különváló tömböket, az előregyártottnak ható szövegblokkokat fogja vezérfonalként egyetlen szukcesszív rendbe.³³ A vonat útjának erőszakos megszakítása így egyet jelent a filmbeli történet, illetve a főhős életútjának, filmbeli tapasztalatainak ugyancsak erőszakos végével.

1.4. *Kép a képben*

Lars von Trier invenciózus megoldásainak egyik fő típusa a *kép a képben*, amely alapvetően öntükröző filmes eljárásnak tekinthető (vö. például Metz, 1992). Paradox módon ez hat a film legeredetibb stílus jellemzőjének, holott voltaképpen nemcsak a filmtörténet, de általában a vizuális művészetek régi tematikáját-technikáját éleszti föl. Megvalósulásának változatossága révén azonban valóban képes meg is újítani azt. Elsősorban azért, hogy ezek a

³³ „Egyáltalán nem érzem szükségét, hogy hihető dolgokat csináljak, amelyeknek a logikáját fokról-fokra le lehet vezetni. Ez nem fontos, itt filmről van szó, amelynek a szereplője innen oda jut, mint a vonat, ennyi az egész” – nyilatkozta von Trier (Jousse–Strauss, 1992. 12).

kompozíciók nem tekinthetők ép egészét.³⁴ Másodszor, mert nincsenek világosan elhatárolva, jelölve (mint például Greenaway *Prospero könyveinek* vagy *A párnakönyvnek* belső keretei), mindvégig nem explicit, hanem implicit elemei maradnak a vizuális kompozíciónak, csupán az egyik vagy másik elemet hangsúlyossá tevő technika révén különíthetők el a képen belül újabb képek.

1.4.1. Alak és háttér

A film képkockáin gyakran tapasztaljuk azt, hogy egy-egy részlet annyira különválik a kép másik felétől, hogy általa egy jól elhatárolható elő- és háttér alakul ki. Mivel többnyire egy-egy emberi figura vagy tárgy „emelkedik” ki, ezért összefoglaló jelleggel alak és háttér képi kollázshoz hasonló egymásra vetítéséről beszélhetünk. Ez történhet: éles fény-árnyék kontraszthatásokkal (mint például a vasúti hálózat megvilágított térképe előtt álló Leo árnyképe); a kép mélységélességének megváltoztatásával (a premier és szuperplánba hozott részletek a képen belül, a hozzájuk képest eltávolodó háttér: a vonat folyosóján leroskadó Leo esetében, a földre eső golyó a fülkében, a kérdőív a fürdőszobában stb.).

1.4.2. A helyszínek számos eleme, amely más terekre nyújt rálátást, potenciális *belső keretnek* tekinthető³⁵ (a részegen hortyogó nagybácsit fölfedő kisablak a vonatfülkén, a háborús pusztítás révén a falba ütött rések, általában az ablakkeretek). Figyelemre méltó ezek lehatároló jellege, a keretbe foglalás negatív konnotációjának érvényesítése a film egyéb téralakzataival együtt, hisz nem kilátást nyitnak, hanem csupán lezárt egységeket kötnek össze: a ház ablaka rácsos, a hálóteremből tilos kinézni, a fülkék redőnyeit le kell húzni. Ennek ellenére, a vonat(fülkék) lezárt képéhez hasonlóan, ezekre a kompozíciókra ugyanaz az ambiguitás is jellemző, amit Pascal Bonitzer *décadra*-nak (elkeretezésnek) nevez (vö. 1995. 79–85): egy jelentéstelítő feszültség tapasztalható a kereten belül látható és az azon kívül feltételezhető elemek között. Minden egy az alakzatok belsejére koncentráló kompozíció fele mutat (Bazin centripetális filmvásznon-elméletének megfelelően, 1995b), de ugyanakkor a szereplők mozgásterén túli, nem

³⁴ Önreflexív eljárásaként természetesen a dällenbach-i „mise en abyme du code”-értelmében viszont nyilván mégis csak annak tekinthető, amint erről a későbbiekben még lesz szó.

³⁵ Ez a fajta implicit vagy „szerves” belső keretezés, amely nem a képeknek a mai digitális képtechnika korában oly gyakori mesterséges tagolási technikáján alapul, hanem csupán a helyszíni berendezés és a szereplők mozgásából adódó kompozíció révén valósul meg, egyik alapjellegzetessége volt a hatvanas évek filmjeinek (különösen Antonioni, Godard műveinek).

látható dimenzió (ez esetben a végtelen, sötét űr) jelenléte mindvégig érződik, hisz ebből kereteződnek el a látható térformációk.

1.4.3. A színes(be váltó) kép(részlet)ek kiemelése a fekete-fehér háttérből vagy szövegkörnyezetből. Ezeknek a szerepe megegyezik az eisensteini színdramaturgiában megfogalmazott alapelvvel: a fontosabb részek válnak általuk hangsúlyossá. „Amikor a szín felbukkan a kellő pillanatban, funkciója ugyanaz, mint a fekete-fehér film esetében, mondjuk a közelképé: a rendező ilyenkor elvet mindent [...], ami elvonná figyelmünket attól az egyedül lényegestől, amit a premier plán mutathat csak” – írta Eisenstein Kulesovhoz intézett híres levelében (idézi Bíró, 1994. 45).³⁶

1.4.4. A különböző léptékű kép(rész)ek egymásra filmezése révén a szereplők néha mintha kilépnének a filmből, „reális” dimenziójúvá zsugorodnának, és mögöttük peregne az immár hozzájuk képest óriásinak, „filmvászonra vetítettnek” ható képsor, egy *trompe l’oeil* effektus révén a vászon egy részét „realitásnak”, a másikat pedig „vetítésnek” látjuk. Vetítést látunk tehát a vetítésben (így a Ravenstein-incidens képsorában, a Leo közelijét a vonatból a Hartmannék partijára átfényképező-átmentő narrátor által is explicitté tett képi „beavatkozásban”, a halál beálltának háttérképeiben).

Mindezek által Lars von Trier a filmképet vagy képsorozatot alkotóelemeire bontva úgy emel ki belőle részleteket, hogy azzal éppen *a mozi kép-montírozó jellegét hangsúlyozza*, azt, hogy amiből összeáll, eleve az is (önálló) kép. A film(szövet/g) maga: kép(ek) a kép(ek)ben. Ebben az értelemben a fent leírt technikák többszörösen öntükröző metaforáknak tekinthetők (hiszen nem pusztán a keretet hangsúlyozzák, a filmvászon műviségét, ahogyan általában értelmezni szokás a belső kereteket), és ilyenformán voltaképpen a dällenbach-i értelemben vett „kód” (vagyis 'stílus', a szöveg egyedi nyelvezete) *mise en abyme*-jának, vagy Linda Hutcheon (1984) terminológiájával, a narcisztikus narráció nyelvi önreprezentációját megvalósító stíluseszköznek is tekinthetők.

Másrészt a médium szociálpszichológiai és kognitív lényegét is érintik. A film a filmben hatású eljárások arra is utalhatnak, hogy ma már erről a korról információinkat (legalábbis a

³⁶ A szíkontrasztok, a színek alapján elkülönülő jelenetkollázsok később is megjelennek Lars Von Trier filmjeiben, de soha nem ilyen expresszionista nyomatékkal, hanem sokkal inkább a pikto-filmek stilizálási modorában. Illetve például a *Hullámtörésben* (1996) az egyes „fejezeteket” leválasztó festményszerű vágóképek Bergmannak a *Jelenetek egy házasságból* (1972-73) tévéváltozatának festői fejezetlezárásainak eljárásával rokoníthatók.

tömegfogyasztás szintjén) filmekben keresztül kapjuk³⁷: fekete-fehér dokumentumfilmek és érzelmes-izgalmas sztorikba bugyolált hollywoodi stílusú szuperprodukciók közvetítésével (lásd a kettő elegyét Spielberg *Schindler listájában*). És arra, hogy eleve filmképi kliséken keresztül emésztünk meg egyre inkább mindent, amit a világról (jelenről és múltból egyaránt) megtudunk, az elme belső látását a (mozgó)képi minták strukturálják (amint azt manapság a kognitív pszichológia és vizuális antropológia egyre izgalmasabb eredményei mutatják).

1.5. A kameramozgás konnotációja

A *kézikamerázás*, amely a későbbi Dogma-film elengedhetetlen jellemzője, tulajdonképpen *a film mint utazás élményétől* (a filmvonalat metaforától, a „traveling” képmozgás magával ragadó mechanizmusaitól) *szakad el* (vagyis mindattól, ami az *Európában* kiemelt jelentőséget kap), és „saját” törvényszerűségeit érvényesíti. Hogy ez a fajta kameramozgás mennyire szokatlan nézői beidegződéseink *szempontjából*, azt éppen a képrángatástól káprázó szemünk, rosszulléttel határos benyomásaink tanúsítják. Amikor nem tudunk belefeledkezni a látásba, mert maga a látás fiziológiája kínozik, maga a látás élménye tolakszik előtérbe és válik „le” a képről. A klasszikus elbeszélőfilmes *trompe l'oeil*, vagyis a szemfényvesztés, az illúzió helyett ilyenkor a látás provokációja valósul meg. A kézikamera nem a természetes vizuális tájékozódást képezi le, hanem éppen hogy a rejtőzködő, a konvencionálisan elleplezett *apparátust* szabadítja föl, teszi érzékelhetővé. A háromdimenziós, a testeket mintegy letapogató, haptikus térlátás helyett a kétdimenziós képfelületen való oda-vissza imbolygás pedig szó szerint nem más, mint a szemünk előtt *mozgatott* látvány: a *mozgó fénykép*, amellyel nem tudnak „lépést” tartani, együttmozdulni szemizmaink, s amelyet meg lehet szokni (és így megfeledkezni róla), de amellyel nem lehet az elbeszélő mozi (a nézőt a képbe bevonó) mechanizmusainak értelmében azonosulni. A kézikamera az abszolút kamera-szem: a gép szeme. A moziérzékelés paradoxona, hogy a kemény vágások, sőt a nyilvánvaló képcsúszások „természetesnek” tűnnek, mert a narratív eljárások konvencionalitása révén „átlátszóak”, a test és a tekintet mozgását követő kamera viszont irritálóan „felborzolja a látásfelszínt”.

Nos, ezzel a későbbi Dogma-követelménnyel és az *Európa* eddig leírt képvilágának kirakósjátékra emlékeztető széttöredezettségével ellentétben a filmben feltűnő a kamera rendkívül mozgékony, falakon is *folyamatosan* áthatoló mozgása. A lezárt egységekkel szemben

³⁷ „Ha valaki felidézi azokat az éveket, a mozifilmek képei jutnak eszébe” – mondja Lars von Trier (Thierry–Strauss, 1992. 12).

ez a térbeliség kiterjeszthetőségét, a dolgokat körülvevő űrt érzékelteti. A különböző helyszíneket összeolvasztva pedig a teljes közlemény szintjén a filmtér maga így egy hatalmas közlekedőedényhez válik hasonlatossá. Oldottabb, egymásba átfolyó jellege a mozaikszerű képi megoldások mechanikusságát egyenlíti ki egyfajta organikus véráramlat-szerűséggel. Ugyanakkor ez a mozgás az élettelen gépet „lelkesíti” át, ruházza fel kvázi-személyiséggel, és – mivel a néző tekintete ezzel kénytelen azonosulni – azt sugallja, hogy ez a látvány, amely egyesíti a rendező, a narrátor és a befogadó nézőpontját az egyetlen, ami valóban „rálátás” a dolgokra. Habár többek között Vivian Sobchack (1982) rámutatott arra, hogy a mozira általában jellemző az, hogy a kamera mozgása nemcsak a film geometriai terét körvonalazza, hanem belakott, antropológiai térré is minősíti, miközben többnyire szorosan kötődik egyfajta megszemélyesített, azonosítható vagy azonosíthatatlan nézőponthoz³⁸, ebben a filmben éppen az a vizsgált öntematizálás szempontjából figyelemre méltó, ahogyan Lars von Trier ezt a jellegzetességet a túlzás révén tudatosítja és a kontraszt segítségével szerepét kiemeli. A filmben megjelenő emberek sablonosak, zárt terek, társadalmi-történelmi szerepek csapdáiban vergődnek. „Élete”, szabadsága csupán a kamerának van, jobban mondva ez szimulálja a legjobban ezeket. Merő stílusjáték lenne ez, vagy esetleg utalás a komputerek által létrehozott virtuális mozgásokra, képvilágra? A tévészigánlokból, animációból és a Music TV klipmixeléséből már ismerős komputeres megoldásokra emlékeztet, így egyben idézetnek is tekinthető. Mindenképp az önelvű kamera-szem egyik lehetséges végletét képviseli: a kamera narrativizáló hatását kiemelő (ön-narrativitásig túlzó) eljárást, melynek alternatíváját hozza majd a Dogma filmek ugyancsak végletes képmozgása, a nem elbeszélő és nem leíró szerepű, expresszív kézikamera.

2. A film idézetei

Az Európa olyan alkotás, amely úgy tud több szinten kommunikálni, hogy közben minden ízében a filmről általában és saját szövegéről is szól, önmetaforákból és más textusokból kölcsönzött elemekből építkezik. Ezek viszonya nem a mellérendelés vagy alárendelés, hanem *az egymásra vetítődés folytonos mozgásban levő játéka*, illetve a polifunkcionalitás, amelyen belül az egyes szerepek ötvöződnek, szétbontásuk csupán az analitikus külső beavatkozás révén

³⁸ Ezt írja: „A kamera mozgékonyágát pre-reflektív módon mindig jelentéstelinek, intencionálisan irányítottak értelmezzük: az egységesítő jellegű emberi tudatműködésnek feleltetjük meg, amint elfoglalja a helyét és belakja a világot” (Sobchack, 1982. 317).

lehetséges. E film specifikuma azonban az is, hogy megoldásai részben mégis elősegítik, tudatosítják a heterogenitás textúrájának különválasztható elemeit. „Elég sokat lopok a régi filmekből. Én úgy fogom fel a filmezést, mint ahogyan az ember az ábécé betűit használja írás közben, csak meg kell keresni azokat az elemeket, amelyekkel az ember ki tudja fejezni, amit akar, és bizony ezek az elemek sablonok” – vallja alkotásmódjáról Lars von Trier (Jousse–Strauss, 1992. 12). A metapoézis filmes eszközeinek felvázolása után tehát számba kell venni az intertextualitás stilisztikai eljárásait is.

Az idézetet olyan gyűjtőfogalomként kezelhető, amely minden olyan szövegdarabot/jellegzetességet magába foglal, amely nem a film sajátos szövegezésének eredménye. Idevonhatók tehát: a *klisék*, sztereotípiák, közhelyszámba menő módon megfogalmazott szövegdarabok a film bármely szintjén, a szövegben jelenlevő *mitológiai elemek* és a más művészi szövegekből/szövegtípusokból átvett *idézetek* (parafrázisok, rájátszások).

2.1. Klisék

A nyelvi klisék analógiájára a képi közlemény sztereotípiáit is „virtuális idézetnek” (Amossy–Rosen, 1981. 143) tekinthetjük. Eredetüket nézve nagyrésztük egy-egy filmműfaj, esetleg filmstílus főbb elemei, ikonográfiájának részei. Tulajdonképpen nehéz eldönteni, hogy mi az átvétel forrása. Hiszen annyira szétszóródtak nemcsak a televíziós, de a fotografikus-tipografikus reklámokban és más hasonló stilizálású vizuális szövegekben, hogy tulajdonképpen már csak genezisükben kapcsolódnak a klasszikus műfajfilmekhez³⁹. Lévéen, hogy a vizuális „köznyelv” metafora különösen létjogosulttá vált a képi kommunikáció domináns tömegszerepe miatt, ezek a klisék bármely néző számára jól érthetőek, elhatárolhatóak. Az átvétel tehát esetleg ebből a vizuális „köznyelvből,” „szociolektusból” is lehetséges⁴⁰.

2.1.1. A szereplők

Voltaképpen a film minden szereplője sematikus, csupán jelzésszerűen megjelenített figura. Előregyártott elemek, melyek bárhová behelyettesíthetők. Funkciójuk gyakran pusztán az, hogy kliséként hassanak: az *Európa* egy makettvilág, amelyben az elemek fölcserélhetők (a

³⁹ Amelyek viszont a maguk részéről közvetlen leszármazottai a XIX. századi irodalom némely műfajának. Ezt az eredetlancot egy kép-szöveg kapcsolatát vizsgáló, történeti szemléletű interszemiotikai „filológia” tárhatná részletesen föl.

⁴⁰ Riffaterre értekezik arról, hogy az intertextus nemcsak más irodalmi mű lehet, hanem a szociolektus szövegszerű eleme is (1985. 41).

háborúban a zsidók rettegetek a náciaktól, 1945-ben már a náciak félnek a zsidóktól, a terrorista Werwolfok folytatják a zsidóöldöklést, a „békehozó” amerikaiak rombolják a német ipartelepeket, zsidókat zsarolnak, mentenek egyes náciakat, de fölakasztják a Werwolfokat). A helycserék abszurdak, követhetetlenek. Érzékelhető ez az erősen kontrasztos fény-árnyék hatásokon alapuló képkompozíciókban is, amelyek mintegy az öntőforma ambivalenciáját konnotálják: a pozitív-negatív oldalak felcserélhetőségét. Az emberek egyszerre humánus lények, vadállatok, de leginkább tehetetlen bábok. Klisék, amelyeket csupán a név, a cím minősít. Leo első döbbenetes élménye: a vonat ablakából látott akasztott emberek. Rajtuk tábla: WERWOLF. A következő képek egyikén óriási háttérként magaslik a töprengő emberalak mögé ez a szó. Ugyancsak óriási háttérkép érzékelteti azt, hogy Katharina apjának sorsa az űrlap kitöltésének a függvénye. *A betűk rideg világa mindenütt a meggyötört, eltörpülő emberrel szemben.* A megnevezés révén való „teremtés”, amely Greenawaynek *A párnakönyvében* megjelent, a „szövegemberek” organikus metaforikája helyett Lars von Triernél az írott szövegek ilyesfajta jelenléte a modernizmus brechtianus elidegenítő technikáival rokonítható.

Ezzel egyidőben a film szereplői némiképp emlékeztetnek a populáris filmekben előforduló sablonos hősökhöz. Harris ezredes a háborús filmekből előlépett vérszegény alak, katonai rangján és azon kívül, hogy a Hartmannék barátja semmit sem tudunk róla, csupán egy intertextuális háttér teszi egy típus/klisé megtestesüléseként elfogadható szereplővé. A gonosz intrikus Werwolfnak még a nevét sem tudjuk, csak azt, hogy ő a rossz arcú, baljóslatúan fel-felbukkanó negatív hős. Leo Kessler, a film központi alakja, jámbor és naiv amerikaiként érkezik Európába. Praktikusan gondolkodik, jó szándékú, és persze fogalma sincs, hogy hová került. Pontosabban fogalmazva: az európaiak tudatában élő gyermeteg amerikai klisészerű tulajdonságaival rendelkezik csupán. Voltaképpen bármely hollywoodi kommerszben elemében lehetne. Igazi emberi dimenziói nincsenek, embermakett a film által kínált világmakettben, akit nem tudjuk, hogy milyen természetű erő hajt az elkerülhetetlen végig. Mellette Katharina bátyja a tipikus mellékszereplő, aki egy darabig fölkelte a nézők rokonszenvét, majd (mint a westernhősök örökös barátja) meghal. Katharina, a végzet asszonya, tele titkokkal, fojtott szenvedéllyel, erotikával, a mozi talán legidőtállóbb sztereotípusa: a *vamp*, amelyet az ún. *film noir* tett igazán népszerűvé és időtállóvá, de amely már nem föltétlenül e filmtípus közvetlen elemeként él a mozi ikonográfiájában.

2.1.2. A klasszikus műfajfilmekből eredeztethető (melodráma, gengszterfilm, film noir) fordulatok

A filmben külön cselekményszálként bontakozik ki egy szerelmi történet, amely egyfelől a klasszikus *melodramákból*, másfelől a *film noir*-nak a gyenge férfit elveszejtő démoni nőkről szóló történeteiből veszi igen elnagyolt, klisészerű elemeit. Ezekben az „összeférceltség” élménye annyira meghatározó, hogy ezen filmtípusok paródiájának hat. A narratív szerkezetben ilyennek tekinthető a sok kihagyás, csak a csúcspontokra építkező jelleg. A melodramákból ismerős dramaturgiai fordulatok, gesztusok, képi megoldások (a hollywoodi divák fénykorát idéző pózok, a találkozás a hídon a dekoratív hóesésben, a vonatablakokon kinyúló egymást szorító kezek stb.). Hozzáadódik mindehhez a párbeszédnek közhelyessége (illetve a fent említett elválási jelenetben elhangzó „I love you!” a legnyilvánvalóbb filmgiccskliséként tolakszik a képbe) és a filmzene, mely mind stílusában (érzelmes, szárnyaló), mind pedig dramaturgiai alkalmazásában (a szentimentális izzású jelenetek kísérője) klisészerű. Helyenként a színes kép is épp a színesfilm giccslehetőségeire játszik rá: a Férfi és a Nő váratlan találkozása, zenei crescendóval aláfestve, színesben látható, a fájdalmas búcsú úgyszintén.

A gengszterfilmek és a *film noir* világából eredeztethetők azok a cselekményelemek, amelyeket mára talán már a filmművészet narratív *jolly jokereivé* lettek: zsarolás, gyilkosság, terrorista merényletek, a bűnösök lelepleződése, elfogása stb. Mindeneket pedig a *film noir* hangulatát idéző látens feszültség kíséri (ennek jó hordozója egyébként a már említett narrátori szöveg is, ami a *noir* egyik jellegzetes eljárása is volt). Az a dinamikus lüktetés, amely a filmhipnózt elindította könnyedén csap át hol érzelmes felhangokba, hol zaklatott akkordokba. Akárcsak a melodramatikus szövegeknek, e filmtípusnak is jelen vannak a nyelvi kliséi (így például Harris ezredes odavetett szavai: „O.K. It’s a deal then”⁴¹).

Mindezeknek a kliséknek a stilisztikai hatása tulajdonképpen nagyon érdekes és ellentmondásos. A *déjà vu* egyszerre vonzóvá és elidegenítővé válik: a mozi mágikus közegéből nézve akár nosztalgikus, tiszteletadó gesztusként is értékelhetjük, hisz jórészt nem az újabb kori, hanem a klasszikus filmkliséket vonultatja föl. Szétdaraboltságuk, keveredésük és túlzásaik azonban mintegy kiteszik a képzeletbeli idézőjeleket, enyhe iróniát vegyítve az ábrázolásmódba.

Ez a *vonzás–taszítás* az egész film hatásmechanizmusára jellemző. A bevezető képsorok a maximális nézői érzelmi bevonásra törekszenek, de éppúgy, ahogyan a Narrátor kezdetben

⁴¹ „Oké, akkor ebben megegyeztünk.”

látszólag a nézőt szuggerálja, egyfajta kollektív „tetemrehívásra” szólítva föl a közönséget, ám a következő jelenetben rögtön egy bűnbakot is kínál a főhős személyében, ami által csökkenti a feszültséget, némileg feloldozza a nézőt, megteremti a kellő distanciát a szemlélő és a képi fikció között, ugyanúgy váltakozik a film során az ábrázolás (műfajfilmekből kölcsönzött) szenvedélyessége, dinamizmusa és távolságtartó szenvtelensége. Egy-egy jelenet lendületét minduntalan megtöri a külső narrátori/rendezői/manipulátori beavatkozás, nézőpontváltás, a szereplői nézőponttól függetlenedő kameramozgás, dramaturgiai ugrás.⁴²

Ugyanakkor érvényes erre a műre is az, amit Umberto Eco a *Casablancáról* írt híres elemzésében megállapított: „Két klisé nevetséges. Száz klisé megható. Mert homályosan meghalljuk, hogy a klisék egymás közt beszélgetnek, megünneplik a találkozást. Ahogy a fájdalom tetőfokán a gyönyörrel találkozik és a perverzió tetőfoka misztikus energiákba csap át, a banalitás tetőfoka a fenségest villantja föl. Valami a rendező helyett beszélt” (1979. 52).⁴³

2.2. Mitológiai elemek

A klisék mögött, a klisék ellenére a pokolra menés mégis megtörténik. Kessler, aki a maga „egészséges”, „természetes” logikájával a kommerszfilm-dömping által teremtett sablonos hős, ugyanakkor több is ennél. Mitikus szereplője egy mitikus történetnek.⁴⁴

2.2.1. *A film alapfogalmai:* révület, alvás, álom, sötétség, az állomáson hömpölygő tömeg és a háborús pusztítások felvillanó ronccstelepeinek képeiben: a káosz, az ebből kiemelő, illetve ebben körbe-körbe járó vonat révén: az (életút értelemben is vett)⁴⁵ utazás, a behatolás mind mitikus telítettségű fogalmak. Nem egy bizonyos mítoszt idéznek, csupán általános „kellékeket”, mitologémákat. Leopold Kessler hálókocsi-kalauz. A foglalkozás ilyesfajta szimbolikájára felettese is figyelmeztet, amikor így mutatja be leendő munkakörét: „Gestatten Sie mir diese

⁴² Robert Stam írja, hogy a diszkontinuitás technikái különböző stilisztikai és ideológiai hatásúak voltak a művészet történetében, de mindig az önreflexivitás eljárásainak minősültek. Egyik alapvető jellegzetességük éppen az, hogy általuk az egyes szövegrészek könnyebben idézhetők (1992. 5–7).

⁴³ A effajta, klisékből kibontakozó, a giccset nemcsak súroló, hanem abba helyenként bele is merülő „banalitás fenségessége” a későbbi Lars Von Trier-filmekben tovább él (lásd a *Hullámtörés* befejező mennyei harangjait vagy a *Táncos a sötétben* című filmben a némafilm korából a B-szériás melodráma világába átmentődött, s így jól ismert könnyeztető dramaturgiai fordulatokat).

⁴⁴ Habár a populáris filmek is tulajdonképpen klisévé vált mitologémákból, sztereotípusokból építkeznek, ez a film csupán a műfajidézeteken keresztül idézi ezt a fajta mitologizáltságot, egyébként sokkal egyetemesebb, inkább a művészet által meg-megújított mitikus elemeket használ.

⁴⁵ Az utazás ilyen értelemben egy ősrégi narratív toposz, amelyről Bahtyin is értekezett (1976. 273).

Aufgabe mythologisch zu nennen.”⁴⁶ A főhős a közös nézői hipnózis, a kollektív pszichoanalízis figyelemkoncentráló médiuma. Beavató és beavatott. Feladatvállalását azzal indokolja, hogy eljött az ideje annak, hogy valaki egy kis kedvességet, emberséget mutasson a meggyötört Németországnak. Egy kis hozzájárulás szeretne ez lenni ahhoz, hogy a világ jobb legyen. Ám a kíméletlenül hömpölygő események hatására végül a tolerancia naiv bajnokából feltör a nyers erőszak. Ahelyett, hogy ő tanítaná meg az országot a jóságra és a türelemre, őt tanítják meg a vérengzésre. Amit még a zsarolásra sem tudott elkövetni, azt végül megteszi indulatból, meggyőződésből: felrobbantja a vonatot. Leopold Kessler emellett egyfajta bűnbak is, aki elpusztíttatja a világ bűneiért, de nincs fölébredés-föltámadás, megvilágosodás. Hiába várjuk, hogy végre megvirradjon, a film ős-sötétje nem tisztul föl. A kezdőképeken a narrátor arra szólít föl, hogy engedjük el magunkat, és hatoljunk egyre mélyebbre. S ez meg is történik, sikerül a filmképekkel az emberi mélyrétegekig leereszkedni: az elemi iszonyatig. Leo filmvégi halála azonban ironikus képi átírása e mélyre hatoló szándéknak: aki ide eljut, az nem megért valamit, hanem megfullad. Emberáldozata nem megoldás és nem válasz semmire. A Nagy Titok továbbra is érintetlenül áll az óceán vizében tükröződő csillagos ég fenséges nyugalmaiban. Két végtelen tükrözi egymást, anélkül, hogy bármit is föltárna a véges emberi egzisztenciának. A végső kép eme posztmodern végtelen regresszusa egyszerre mesterkéltén szépeltető és költőien patetikus.

Leo kudarca a klisékből építkező, mindent kikozmetikázva tálaló képkorszak, a Barthes által leírt „máz” mitológiájának (1983. 117) kártyavilág-törékenységet példázza az általa elfödött emberi örvényekkel szemben. „Humánus szándéka”, ami a tucat amerikai filmek fő „mondanivalója”, megmosolyogtató naivítás, de nyilvánvalóan igazi fájdalmas emberi vágyakozást is takar. Hisz minden klisé mélyszerkezetében van valami ős-ösztöni lényeg, ami már nem nevetséges. A modern tömegkommunikáció olcsó kliséiben kibomló mitologizáltsága, triviális rituáléi (mint a filmben a George Pullmann özvegyétől kapott cukorkásdoboz szertartásszámba menő használata) és a klasszikus mitológiák egygyökerűek. Így érthető, hogy az *Európa* világának groteszk kritikája és a részvét ezen a szinten is keveredik az ábrázolásban.

A kritika azonban talán a lehető legkiábrándultabb. Míg például Tarkovszkijnál a civilizációs tárgyi környezet nyomasztó hatását mindig a képi poézis és a könyv kultúrvilága ellensúlyozza, Lars von Triernél a szépségbe minduntalan belevegyül a mesterkéeltség, valamint a betű is a emberi szellemet, lényegét megfojtó erőként, a felcímkézés eszközeként hat. (Ezért tud

⁴⁶ „Engedje meg, hogy ezt a feladatot mitológiaiak nevezzem.”

például expresszivitást kapni az, hogy a filmkészítők hosszas listája nem a film elején, hanem a film végén kezd pörögni, betűáradattá dagadva, mint egy áldozatokat/bűnösöket magába olvasztó égi lajstrom. A főcím megismétlése pedig az óriás vörös betűkkel, mintha a néző homlokára égetné a végső, talányos minősítést.) Az *Európa* helyzetképe az ezredforduló előestéjén, a *betű és a kép civilizációjának mitikus éjszakájában* sejlik föl: a Virtual Reality korának hajnala előtt az illúziótlanság fanyar fintoraival, de a múltat idézve a nosztalgia árnyalataival is.

2.2.2. „Sajátos mitológiák”

A hagyományos értelemben vett mitológiai elemek mellett tágabban értelmezve a fogalmat több sajátos „mitológiát” is fölillant a film. Így jelennek meg például az „amerikaiság” és (az „európaiság” fő alkotóelemeként) a „németiség” kiüresedett mítoszai. Helyettük, mellettük a „legelőbb” a mozi mitológiája, de ez a kérdés már átvezet az idézeteknek tekinthető filmrészletekhez. Az előbbiek ugyanis jórészt épp ezeken keresztül nyilvánulnak meg: az amerikai filmműfaj-klisék/idézetek az amerikaiság kvintesszenciái, a megidézett Caspar David Friedrich, Marlene Dietrich, Josef von Sternberg, az expresszionista elemek vagy Rainer Werner Fassbinder a német képkultúra metonímiái, a romantikától a fasiszmuson keresztül, a bűntudattól terhes németiségig ívelő germán mítosz töredékei, rávetítve a második világháború pseudo-történelmi hátterére, amely háború szintén már jócskán mitologizálódott formában él a köztudatban.

2.3. Idézetek

Hogy mit minősítünk valóban szövegkölcsonzásnak, az elég bizonytalanul megítélhető e film esetében, mivel nem jelölt, szó szerinti idézetekről van szó, hanem csupán parafrázisokról, rájátszásokról. Előfeltevéseink nagyban belejátszanak abba, hogy mit érzünk egy másik megoldással egybecsengőnek. Például Földényi az egyik jelenetben „Visconti szellemének megidézéséről” ír (1992. 7), és a film valóban inkább „szellemeket” idéz, mint szövegeket. Elsősorban az *idézenszerűség* az, amit a legbiztosabban állíthatunk, annak ellenére, hogy tulajdonképpen nincsenek direkt átvételek. A jelölt idézetet a szakirodalomban általában jellegzetesen elidegenedett szövegdarabnak tartják, ami könnyebben teremt új környezetében disszonanciát. A jelöletlen ezzel szemben asszimilált, a szövegfolyam szerves része. Az *Európa* sajátosága éppen az, hogy burkolt utalásait a szöveg stilisztikai szerveződése révén, a különböző logikai, képi folyamatosságba, az érzelmi hatáskeltés folytonosságába beiktatott disszonanciák

révén hangsúlyossá tudja tenni. Tehát ezek a szövegdarabok meg tudnak felelni az idézet alapvető követelményének, amely lényegében nem más,⁴⁷ mint ennek a kettősségnek a jelenléte: a beágyazódás és a különválaszthatóság, az idegen és a sajátos együttes, ellentétes hatása, amely által a szöveg feladvánnyá, utalások szövevényévé válik.

Másrészt a mozgóképek sajátos szerkezetéből (főleg ikonikus jellegéből) adódik, hogy a parafrázisok esetén is van valami, ami láthatóan megegyező a mintával: strukturálisan (egy metafora szövegbeli kifejlése például) azonos, vagy a képek egyes alkotóelemeire ismerünk rá.

Lars von Trier alkotásának implicit intertextuális kapcsolatait illetően természetesen lehetetlen az idézetek hiánytalanul pontos lajstromának összeállítása.⁴⁸ Viszont egy olyan rendszerezésben, amely mintegy az idézetek fő „spektrumait” veszi számba, azzal a céllal, hogy a legfontosabb irányultságokat kijelölje, a következők emelhetők ki.

2.3.1. *A cím* több más szöveg címével hozható kapcsolatba. Lars von Trier vallomása szerint szándékolt az egybeesés Kafka *Amerikájával*⁴⁹, amelynek abszurditását, sajátos humorát „szellemében” mindvégig idézi a film. A *rendező nevének szerepeltetése a címben* több megoldással is rokonítható. Egészen tág perspektívában összefüggésbe hozható mindazokkal a művészi eljárásokkal, amelyekben egy alkotó a szövegen belül jegyzi szerzőként művét, kezdve a nevüket a sorok kezdőbetűibe *akrosztichonként* elrejtő poétáktól, a festményeket nemcsak a szakértők számára fölismerhető kézjeggyel, hanem a képen szöveggént megjelenő formában, látható műgonddal szignáló festőkön⁵⁰ át olyan modernista filmszerzőkig, mint amilyen Fellini volt például, akinél hasonlóképp látunk ilyen címadást (például *Fellini: Satyricon*, 1969, *Fellini: Roma*, 1972, *Fellini: Casanova*, 1976). Ez Lars Von Triernél utalhat a személyes vízió jellegére, ám egy csupa kliséből, citátumból építkező film esetében szokatlanul hangsúlyozza a szerzőt, amelynek jó ideje⁵¹ „haláláról” szokás inkább beszélni (szemben az olvasó mindenhatóságával). A provokatív gesztus épp az egyénit tolja (eredeti grafikai megoldással) egy olyan film elé, amely mindvégig „harmadik személyben” (vagyis egy bábként manipulált, ironikus távolságtartással

⁴⁷ Vö. például: Peter Horst Neumann, 1980.

⁴⁸ Ez minden szöveg esetében így van, amennyiben az intertextualitást nem szövegleszármazásként, szövegátvitelként, hanem viszonyhálóként fogjuk fel, és az olvasatok pluralitását feltételezzük.

⁴⁹ „Az *Amerika* az egyik legnagyobb könyv, amit valaha is írtak. Kafka regényére utalva döntöttünk az *Európa* mellett” (Jousse–Strauss, 1992. 12).

⁵⁰ Lásd ennek típusairól, és a szerzőiségnek a műbe való ilyesfajta beíródásáról Victor I. Stoichita tanulmányát (1995).

⁵¹ Barthes már 1968-ban leírta: „az olvasó születésének ára a szerző halála” (1996 c. 55).

bemutatott szereplőről, aki semmiképpen nem tekinthető a rendező olyasfajta alteregójának, mint Antonioni vagy Bergman önreflexív filmjeinek hősei; illetve egy harmadik személyűnek tekinthető narrátor révén⁵²), ráadásul pedig „idegen nyelven” (köleszőnt stílusfordulatokkal, szövegelemekkel) beszél. A kihívó gesztus egyben annak is jelzése lehet, ahogyan a film voltaképpen ingadozik a szerzői („auteur”-ista) szövegszervezés és a posztmodern eklekticizmus között: a név ugyanis jelölhet egyszerűen változatot, a kontingencia jelölését, az olvasatok oldalának pluralitása mellé⁵³ a szerzőiségnek a paradigmába helyeződését.⁵⁴

2.3.2. Már jelzett metaforikus szerepén kívül *a vonat* mint külső és belső idézet is jelen van a filmben. Szövegszervező jellege kiegészül más szövegekre való utalásai révén egyrészt a transztextualitás⁵⁵ felé való többirányú nyitottság megteremtésével, ami így éppen a belső kohézió, a lezártág ellen hat, mint minden citátum. Másrészt azonban meg is erősödik, hisz annyira sok filmre asszociálhatunk, hogy általa *a mozizás alapvető élménye idéződik föl*. Egy metanyelviként értelmezhető alkotás esetén ez pedig a központi gondolat hangsúlyozását jelenti. Lumière első, nézőriasztó mozgó vonatképei után ugyanis már a némafilm korától kezdve kedvelt filmszintérré vált. Olyannyira, hogy John Huntley külön, vaskos enciklopédiát tudott összeállítani a vonattal kapcsolatos filmek adataiból (1993).⁵⁶ Amint Bikácsy Gergely is megjegyzi: „ő lett talán az egyik, ha nem az egyetlen nagy ígéreteket beváltó mozi téma, sőt mozimítosz” (1995. 6). A szöveget szétziláló utalások helyett így a tág értelemben vett Film világával szembesülünk, a szöveg mintha csak azért nyílna meg más textusok fele, hogy aztán azokat magába szippantva a média lényegének sűrítményévé válhasson.

Emellett belső idézetként is a szövegkohéziót erősítő szerepe van a vonat jelenlétének: a Hartmannék padlásszobájában levő játékvasút kicsinyített mása a film központi helyszínének (ezáltal a történet modellszerűségét, mesterkéltségét és az ábrázolt világ törékenységét is érzékeltetve, 58. kép) a játékvasgónok kisiklása pedig a végkifejletet előrevetítő jelenség.

⁵² Vö. Sarah Kozloff: *Third Person Narrators* (1988. 72–101).

⁵³ Amelyre mára már a kommersz regiszter is reflektál, amikor a rendező helyett egyenesen a megfilmesített irodalmi mű szerzőjének a nevét hangsúlyozza (lásd Coppola filmjének címét: *Bram Stoker Drakulája*, 1992).

⁵⁴ Ezáltal egyféle átmenetként is értékelhető a Dogma-film individualizmust elvető kollektív szerzőisége fele.

⁵⁵ A szót mind a genette-i értelemben (a citátum az általa jelölt szöveg „globális” ismertetőjegyeit is beépíti az aktuális szövegbe), mind pedig a barthes-i értelmezésben véve („A művet kézben, a szöveget a nyelvben tartjuk, csak diskurzusként létezik [...] a Szöveg alapvető mozgása a *keresztülvágás* [traversée]: keresztülvág egy, akár több művön.” 1996a. 68).

⁵⁶ És még ez a „szakszótár” is igen hiányos, számos jelentős „vonatfilm” – így ez is – kimaradt belőle.

A vonatfilmek sokasága közül mégis érdemes kiemelni egyet, amelyhez, úgy tűnik, hogy a film több ponton is kötődik. Josef von Sternberg 1932-ben készült *Sanghaj-expressz* című alkotását idézi elsősorban a filmbeli vonatozás mint tematikai keret: az élet és halál nagy fordulatait hozó éjszakai vonatút narratív sémája, a Marlene Dietrich-típusú *femme fatale* dramaturgiai szerepe, kötődése a vonathoz („I have been on trains all my life”⁵⁷ – mondja Kat az *Európában*; a Sternberg-filmben a hálókocsik kétes hírű hölgyét a vonatról nevezték el Sanghaj Lilinek). A háborús fenyegetettség hangulata, a megbolydult világ bábeli soknyelvűsége valamint a klausztrofóbia élménye szintén közös. Ezen kívül a film néhány konkrét szövegeleme is idézetnek tekinthető: az állomásokon szürkén gomolygó tömeg képe vagy a nagy fehér számlapú óra (57. kép), amely az idő végzetes múlására emlékeztet. A legérdekesebb egy metaforának a módosított átvétele. A *Sanghaj expressz* zakatoló, szuszogó, sípoló vonatának erotikus jelentéséről sokan írtak a filmelméletben (például Williams 1981. 91) kiemelve azt a jelenetet, amelyben Clive Brook és Marlene Dietrich szenvedélyes csókjára következően a vonat külső felvételeit vágják, a gőzsíp nagyközelijét és a vágató kerekeit. Ennek az erotikus izzású, ugyanakkor a külső, az egyént kiszolgáltatottá tevő veszélyre figyelmeztető, feszültséggel teli képkapcsolásnak a variációjaként fogható föl az *Európa* hőseinek megismerkedési jelenetét, amelyben a csók helyett ugyan csupán egy gyöngéd kézfogás áll, de ezt szintén a rohanó (ráadásul egy alagútban haladó!) vonat képe követi. A *Sanghaj-expressz*ben a metaforának kettős szerepe van: nemcsak a vágy és a halálközelség megjelenítője, hanem a végkifejletet anticipáló megoldás is. Lars von Triernél a film egészét nézve szintén előreutaló elem, sőt ez a szerepe talán hangsúlyosabb. Lévé, hogy a vég teljesen eltérő (Sternberg filmje melodramatikus happy enddel jutalmazza hőseit), az *Európában* nem véletlen, hogy a feszültség levezetődését jelző gőzsíp helyét a könnyörtelenül robogó vaskolosszus veszi át.

2.3.3. Az *expresszionizmus* a filmben legáltalánosabban jelenlevő stílusidézet: jellegzetességei közül szinte mindent megtalálunk.⁵⁸ A fekete-fehér film nagy része a némafilm korának fakó kópiáit imitálja, de emellett néhány kép éles kontrasztjai, árnyhatásai az expresszionista (és a noir) fénykezelést idézi és újítja meg egyidőben. A színesben kiemelkedő részletek harsányságuk, túlzásaik (a kádból kiömlő vér) és a vörös dominanciája révén szintén e stílus kelléktárába

⁵⁷ „Egész életemet vonatokon töltöttem”.

⁵⁸ Akkor amikor a *film noir* elemeket véljük felfedezni, akkor is ezekről van szó, hiszen a *film noir* képi és narratív stílusjegyeinek jórésze az expresszionizmus leszármazottja.

illenek. Expresszionistának minősíthetjük a lidérces hangulatot árasztó beállításokat, a létbizonytalanságot érzékeltető térszerkezeteket, az időből való kiragadottságot, a figurák sematikusságát, a dialógusok szerepfölmondás jellegét, a fojtott agresszivitást, egy belső, szubjektív világ nyugtalanító megtestesülését a tárgyakban, a szögletes formákat. A hatalmas mozdony elővontatásának grandiózus jelenete a germán nagyságot kultiváló Fritz Lang gigantikus freskóinak szellemével rokon. A geometriai alakzatokkal teli padlózat, falburkolat mintha egyenesen a *Doktor Caligariból*⁵⁹ lenne. A kinagyított betűk a lélekben lezajló vívódás érzékeltetésére szintén a *Doktor Caligari* emlékezetes megoldásai közé tartozik. Míg azonban Caligari gondolatai tekergőző betűsorban jelennek meg mellette, előtte az úton, addig a Leót megdöbbenő szó óriásivá nagyítva vetítődik ki a töprengő emberalak mögé, mint valami rikító neonreklám. Az ötlet régi, már a *film noir* is használta a feldúlt férfi főszereplők jellegzetes háttérképeiként, a megújítás azonban jól érezhető. A *feliratok*, amelyek szalagszerűen vetülnek rá a képre és a cselekmény helyére, idejére vonatkozó információkkal szolgálnak szintén több asszociációt is keltenek. Az expresszionista filmek korának írott szövegei mellett, a negyvenes-ötvenes években divatozó képfőliratokra is hasonlítanak, habár ebben az esetben is sokkal inkább az idézetszerűség hatásával kell számolnunk, mint valódi idézéssel.

2.3.4. A *werwolf* motívuma a filmben tulajdonképpen nem kapcsolható csupán egyetlen külső szöveghez, az előbb megnevezett stílusirányzat(ok)hoz viszont igen. Az irodalmi romantika rémregény műfaját ugyanis szervesen folytatta az expresszionizmus kelléktára, amely részben a mai horrorfilmek előzményének is tekinthető. A *film noir* pedig éppen a vámpírszerű nő (a *vamp*) alakjában aktualizálta (és koptatta klisévé) a vándormotívumot (nem véletlen ezért, hogy Katharináról kiderül, hogy *werwolf*). Az ember-állat metafora a romantikában és az expresszionizmusban még komoly érzelmi-filozófiai többlettel bírt, csak a posztmodern kommersz műfajokban vált végletesen közönséges, ironikusan kezelt motívummá. Az *Európa* viszont az eredeti jelentésgazdagságot és annak filmes hagyományait újítja föl.

⁵⁹ Robert Wiene filmje 1919-ből.

57-58. Lars Von Trier:
Europa (1991).
 A mozi mint képkollázs.
 Expresszionista fények és
 árnyékok, a tárgyvilág
 szubjektív túlzásai. A
 törékenység és
 kiszolgáltatottság abszurd
 helycseréi. A fölnagyított
 óralap mellett eltörpülő
 emberalak és a
 játékvasútra meg a makett-
 tájra dőlő szerelmesei
 beállításai: ugyanannak a
 kollázshatású képi
 szerkezetnek a kétféle
 megjelenése.



2.3.5. *A színészek.* A mozi egyik alapvető intertextuális utalási lehetősége (és kényszere) az azonos színészeknek a szerepeltetése különböző alkotásokban. Ez sokszor nemcsak egy életmű szövegek fölötti összefüggéseit teremti meg, hanem az alteregóként működő hősök révén a személyesség hangulatát is. Potenciálisan minden színész hordoz egy olyan jelentéstöbbletet, amely személyiségéből és korábbi szerepeiből áll össze és sugárzik át a filmbe. Itt ez a külső forrásból jövő jelentés felerősödik,⁶⁰ a színész maga is idézetként hat. Fassbinder kedvenc munkatársait látjuk (Eddie Constantine, Barbara Sukowa, Udo Kier), illetve azt a megoldást, amit ő is szívesen gyakorolt, hogy szerepet vállaljon saját filmjében (a zsidó szerepében magát Lars von Triert látjuk). Ezzel együtt egy olyan rendező emléke idéződik, aki hasonlóképp ötvözte a látszólag banális történetekben a kíméletlen tényföltárást az érzelmesebb, nosztalgikusabb felhangokkal, sőt „amerikai” stílussal. Jean-Marc Barr egy kortárs rendező filmjéből „lép át,” Luc Besson *A nagy kékség* című művében hasonlóképp az óceán mélyén lelte halálát. A legtalányosabb szereplőválasztás a narrátoré: Max von Sydow, akinek csak a hangja van jelen, Bergman állandó színészei közé tartozik. A szerep filmbeli súlya mindenesetre sokat nyer ebből a tekintélyes utalásból, az európai filmművészet nagymesterének adózó gesztusból.

2.3.6. *A főhős* előképe a rendező vallomása szerint Martin Scorsese *Taxisofőr* című filmjének címszereplője, a hetvenes évek Amerikájának groteszk hőse, aki szintén csak agresszióval tud kitörni az abszurd realitás, a történelem forgatagában csak áldozattá válható kisember szorongató helyzetéből.

2.3.7. *A romos katedrálisba behulló hó* egyfelől Caspar David Friedrich romantikus festményeit idézi, másfelől Andrej Tarkovszkij művészetét juttatja eszünkbe. Az első vonatkozásában a némettség motívumkörébe illeszkedik bele, a második révén a filmművészet nagy képsorainak egyikét parafrázálja. Az *Andrej Rubljov* egyik csúcspontjaként az ember kultúrateremtő tehetségének, az isteni, a szentség utáni vágyakozásának és kultúraromboló állati indulatainak metaforájaként szerepelt, majd föltűnt a *Nosztalgia* epilógusában sajátos önidézetként is. Az *Európa* a képet módosítja, az esküvő jelenetében a fölröppenő galambokkal melodramai

⁶⁰ „Én mindennekfelett azt szeretem, ha a színésznek saját története van, s azt magával hozza a filmbe” – nyilatkozta Lars von Trier (Jousse–Strauss, 1992. 11).

elemeket visz bele (melyeket ironikusan kezel), ennek ellenére egészében véve a metafora jelentése, súlya megmarad.

2.3.8. *A kinagyított szempár*, amely ráfényképeződik az éjszakában haladó vonat távoli, illetve a futó sínek közeli képére, a filmtörténet első metanyelvi filmjének, Dziga Vertov *Az ember a felvevőgéppel* című alkotásának egyik képével rokonítható. Az 1929-ben készült műben a vágó figyelő szemeit látjuk, amint a filmszalagot nézi. Lars von Trier átírásában a vonat meg a sín pár párhuzamos, talpfáktól szaggatott vonala feleltethető meg metaforikusan a filmszalagnak. Vertov képtársítása, amely „filmszem”-nek nevezett elméletének lényegét sűríti, a filmalkotás folyamatának lényegi mozzanatát ragadja meg: a kamera „tekintetével” való sajátos „filmérzékelés” lehetőségeit hangsúlyozza. Ennek a fölfedezésnek az eufóriájáról szól Vertov, s ezt a „filmlátást” fetisizálja több szempontból Lars von Trier is. Mint előbb szó volt róla, a kameramozgás révén éppen az antropomorfizáló *kamera-szem* és dezantropomorfizáló *szem-kamera, szem-gép* ambivalenciáját érzékelteti.⁶¹

3. Textualitás kontra intertextualitás?

Az *Európa* olyan film a filmről, amely mind a film a filmben típusú művektől, mind pedig a szintén metanyelvi és intertextuális-intermediális utalásokkal élő festői filmekről lényegesen különbözik. Fellini *8 és 1/2-je* (1963), Wajda *Minden eladója* (1968), Truffaut *Amerikai éjszakája* (1973) vagy Wendersnek *A dolgok állása* (1982) a filmalkotás gyötrelmeiről szólnak: a szerző és szöveg, a szöveg és kontextus (az alkotás-produkció) viszonyát boncolgatják. Greenaway és Jarman a filmművészetet általában a művészetekről és az emberről való gondolkodás metanyelveként művelik, a filmszerűt egy egyetemes és kortalan vizuális és auditív-verbális intertextuális univerzumba olvasztják bele. És mindezt egy „poszt-kinematográfiai” nézőpontból teszik, egy, a sajátosan filmszerűt központi kategóriává tevő, „tisztá”, purista filmesztétika elvárásain való tudatos kívülhelyezkedés pozíciójából. Lars von Trier szövege is kapcsolódik ehhez az univerzumhoz, de alapvetően a mozgóképről, annak textuális-intertextuális lehetőségeiről beszél az ezredforduló küszöbén.

Az *Európa* megoldásai azt tudatosítják, hogy amit látunk, az egy számunkra konstruált vizuális szöveg, amely a mi közreműködésünkkel telítődik jelentéssel (a néző a film részeként érezheti magát a megtévesztő *trompe l'oeil* hatások révén, másfelől érzelmileg bevonják a filmes

⁶¹ Ez az ambivalencia a későbbi kézikamera-stílusban sem tűnik el teljesen, hanem új hangsúlyokat kap.

„suspense” technikái csak azért, hogy később az elidegenítési effektusok tudatosítsák, hogy ő tulajdonképpen csupán kívülálló szemlélő⁶²), és amely végtelen (mozgó)képi építőkocka halmazból való válogatás eredménye. A filmbeli vonat térmodellje, amely a mozgóképi vehikulum metaforájaként is hat valamint a kép a képben különböző variációi azt hangsúlyozzák, hogy a film folyamatossága nem más, mint állandó diszkontinuitások egymáshoz való viszonya (vö. Stam 1992. 259–60). Paul Virilio szerint is „a film, a folyamatosság művészete paradox módon éppen a megszakításokból meríti összes energiáját”⁶³. Ebben a vonatkozásában Lars von Trier műve rokonítható Godard és Antonioni stílusának „töredezettségével”. Ugyanakkor érdekes módon mintha egyfajta átcsapás is történne: a kép(részletek) a nyelvi elemekhez hasonló egységekként tagolják az egészet: „íródnak” (például a színes képelemek festékszerűsége harsányságával szinte írásjelként hat, vagy ironikus ujjmutatásszerűen: „oda nézz, ott történik valami fontos!”), igénylik, hogy a filmet a vizualitás szintjén „olvassuk”, hisz itt/így fogalmazódik meg az igazi „történet”. Az írott szavak pedig képként funkcionálnak, ezáltal is egyesítve a modernista „filmírást” a posztmodern írás-kép-film összeszövődések metaforájával.

Minden film jellemzője a szinkretizmus, ez az alkotás azonban hangsúlyozottan heterogén elemekből álló textúraként áll előttünk, amelyben az egymásra és egymás mellé tevődő elemek szétválásának és strukturális-szemantikai integrálódásának sokféle módozatát megtaláljuk, amely érzelmi szinten párhuzamba állítható a már többször említett vonzás-elidegenítés váltakozásával. Az intertextualitás technikái vajon nem gyengítik a szöveg egységként való befogadásának az esélyeit? És fordítva: a textuális összefüggések hálózata vajon nem csökkenti-e az intertextuális jelentésképzés lehetőségeit a filmben? A kérdések azért nem retorikusak, mert a kettő közötti ingadozás a film alapvető jellemzője. Az *Európa* sajátossága éppen az, hogy *mindkét* jelentésadó dimenziót hangsúlyossá tudja tenni. E kettős mozgás dinamikája: az intertextuális jelentésszóródás és ugyanakkor a textuális kohézió megteremtése ugyanis sokszor *egyazon szövegelem révén* valósul meg (mint például a vonat vagy a *Sanghaj-expressz*ből átvett-átalakított metafora). Ezáltal az intertextualitásnak mint stíluseszköznek éppen ambivalens expresszivitása erősödik föl.

⁶² Az önreflexív szövegek egyik alapvető jellegzetessége, hogy a néző aktív szerepét, az alkotóval való „közreműködését” (amit Robert Stam „interszubjektív textuális reláció”-nak nevez, 1992. 69) valamilyen formában tematizálják.

⁶³ Virilio–Lotringer (1993. 34), illetve ez az *Eltűnés esztétikájának* egyik alap gondolata.

Úgy tűnik, hogy Lars von Trier filmje valamiféle stíluszintézisét adja a modernizmus önreflexív hagyományainak (a média lehetőségeinek-határainak problematizálása, tematizálása oly módon, hogy a film végül is önmaga komplex metaforájává áll össze, mint a *Tavalý Marienbadban*, a *Nagyítás* vagy akár Bergman *Personája*) és a posztmodernizmus „grammatica jocosa”-jának, amely hivalkodóan hangsúlyozza a közlemény műviségét, látszat-lezárásokkal él (a belső konnexitás komplex technikái és „rövidzárlatai” nem idegenek a posztmodern szövegezéstől), miközben jelentésdimenziói az idézetek kavalkádjában és a szöveg öntükrözésének végtelen regresszusában káprázattá lesznek. A film záróképének eklekticizmusa (abszurditása, katarzisz nélkülsége, az elhangzó szövegben és a wagneri ihletettséggű zenei aláfestésben megnyilvánuló pátosz rávetítve egy már-már giccset súrolóan mesterkéltné, festői képkompozícióra) hamisítatlanul a nyolcvanas-kilencvenes évek mozijáé.

Az idézés és a metanyelvi utalások technikája ennek ellenére nem tűnik öncélú játéknak, posztmodern kultúrforgáccsal való zsonglörködésnek vagy retorikai ornamentumnak. A többlet az egészet átható és koherens rendbe szervező alkotói lendületben és az auteurizmusra emlékeztető konok „szembesítés, tetemre hívás, (élve)boncolás” (Bíró, 1996. 100) érvényesítésében rejlik. Az *Európa* öntükröző és intertextuális technikái a modernizmus önreflexivitására emlékeztetnek – vagy inkább, azt imitálják?! –, amely szintén előszeretettel játszott rá a populáris műfajok narratív kliséire és újítt meg néhányat az expresszionista film stílár megoldásai közül, illetve gyakran élt a beszédes, többszörösen metaforikus képek (nem pedig képkapcsolatok⁶⁴) és a képszerű szavak metapoétikus lehetőségeivel. Szemben például Greenaway mozgóképeivel, amelyekben ennél jóval bonyolultabb intermediális összefonódásokat, és mediális „átcsapásokat,” szerepcseréket találunk. Végző soron *a film kölcsönzéseinek szerepe megegyezik a sajátos önreferenciákéval*: nem a jelenlevő szöveg és más szövegek közötti bármiféle (ironikus, tiszteletadó, retorikus, értelmező, jelentésátvevő stb.) kapcsolatot hangsúlyozzák, hanem ezeken keresztül *magáról a médiumról beszélnek*, minden citátum a nagy egész reprezentánsa, metaforája-metonímiája. Ez a médium pedig nem csupán a hetedik művészet kifejezőeszköze (mely épp a hatvanas évek modernista korszakában vált egyértelműen azzá), esetleg steril vizuális szövegvilág, melyet a világ filmmúzeumaiban

⁶⁴ A filmelméletben ugyanis gyakori az a nézet, amely szerint metaforát csupán két kép egymáshoz való szintaktikai-szemantikai viszonya eredményezhet, tehát, hogy a filmi metafora alapja a montázs. Többek között azonban Yves de Laurot (1976) és Trevor Whittock (1990) éppen azokról az esetekről ír részletesen, amelyekben implicit filmképi metaforákról van szó.

porosodó tekercsek őriznek, vagy manapság televízióvá átkódolva műholdak sugároznak hátborzoló percenkénti sűrűségben, hanem: *egyszerre* taszítóan mesterkéltné, műhóval és festékvérrel hívalkodó álvilág és a képi klisék szociolektusaiban való gondolkodás, „aktív (és így önreflexív) kultúrahordozásra alkalmas”⁶⁵ nyelv, esztétikai élmény.

⁶⁵ Horányi (1981. 203).