

RITTER GYÖRGY

# ÁRNYÁLMOK

## Az árnyék és az álom filmes összefüggései



...a virtuális világ,  
a digitális specifikumok  
létrejöttével az árnyék  
maga avított analógia  
lett, és a digitális  
álommal lényegében  
főlönslegessé vált  
hagyománya.

**A** film mozgásának technikai alapja a celluloidszalagon rohanó, másodpercenkénti huszonnégy képkocka. A mozgókép több száz wattos fénysugár árnyákként kerül a vászonra, és került akkor is, amikor Lumière-ék *A vonat érkezésével* (1896) pánikot keltettek a közönségben. A mozgókép illúzió, nem más, mint árnyék, futurista barlanghasonlat; a tárgyak árnyékát látó ember érzéki tapasztalatán túl, szimbólumokban és allegóriákban jelenik meg az ideák világa.<sup>1</sup> Elképzelt vagy létező világ ez?

Siegfried Kracauer Serge Lebovicira hivatkozva megemlíti: „A film álom, amely álmódzásra készíti az embert.”<sup>2</sup> Számunkra ez a mondat az érdekes. A fekete-fehér film efféle leképezése sokszor elválaszthatatlan a fény fizikai valójától és az árnyéktól. Keleten az arab kultúra elveti a képábrázolást, nem is tudja máshogy elképzelni a moziképet, csak árnyékként. Vagy árnyékszínházként, melyet a 13. században fényvetítéses pantomimokban még az iszlám is engedélyezett.<sup>3</sup> Georges Méliès is felismerte a trükk által, hogy a határ legalább olyan korlátlan, mint az emberi elme képzelete és álmái. Olyan filmrendezőket mutatunk be ezen esszében – a teljesség igénye nélkül, nagy korszakok és szerzők művei közül válogatva –, akik az álom/élet metafizikáját állították párhuzamba a film árnyéktermészetével.

Az álom és a művészet nagy egysége a szürrealizmusban olvadt össze, amelynek egyik legnagyobb médiuma kétségtelenül a film volt. A film kommunikációja, közlésmódja eleve tartalmazza az álomszerűséget, amely a valóság és képzelet között mozog. A film e specifikumait a pszichoanal-

itikusok a freudi álomtanoakra<sup>4</sup> szeretik visszavezetni. Erre a kölcsönhatásra Christian Metz is rámutatott: a film a valóság illúziója, a látható és később hallható mindennapi valóságtapasztalat lenyomata – éppen úgy, mint az álom. Szerinte a vászon a *képzeldés* korpusza, szimbolikus hely.<sup>5</sup> A kép reálisan jeleníti meg tárgyát, de ezzel egységben a róla alkotott ideát is képes egyszerre ábrázolni.<sup>6</sup> A film fotografikus közvetlenséggel jeleníti meg az álmok világát, kiemelve és előtérbe helyezve az álom valószerűségét. Az álomkutatók az ébrenlét és az álmodás közötti neurobiológiai és fenomenológiai alapú, nehezen behatárolt állapotot nevezik *onirikusnak*, amelyet a filmtudósok az életet és valóságot álomképként felfogó *onirikus metaforaként* vettek át.<sup>7</sup> Mi is a filmi álomlétre, az álom és valóság filmi megkülönböztetlenségére használjuk e fogalmat.

Az álom ábrázolása és elbeszélése kétféle módon jelenik meg a filmben: az egyik a tudat láthatatlan folyamatainak láthatóvá tételét tűzi ki célul; a szerző és a világ megragadhatatlanságának ismeretelméleti kételyét elemzi. A valóságtól elbizonytalanodott tudatfilmvilága ez (Antonioni, Fellini), aki a kauzális narratíva használatával teszi álomszerűvé a filmet. Erre a legjobb példát Luis *Buñuel* művei szolgáltatják, akinek egész életműve az álom és valóság közötti abszurd határokon mozog. Kényelmes lenne az ő filmjeivel megtöltenünk ezen esszét, éppen ezért őt kihagytuk elemzéseinkből, és más szerzőkre koncentráltunk. A másik forma az elbeszélést felrúgó absztrakció (Resnais), amely Gelencsér Gábor tanulmányában – főleg Erdélyi János *Álommásolatok* (1977) című filmjére hivatkozva – az álom megjelenítésének lehetetlenségét éri el, mert a film csak *álommásolatokat* képes vászonra vinni. Számunkra azonban az álomszerűvé tett film érdekes, maguk az *onirikus* filmek is ehhez állnak közel. Ugyanis ezeknek a filmeknek egy részében kap megragadható szerepet az *árnyék* metaforája.<sup>8</sup>

A filmművészet hajnalán a német expresszionizmusra a romantika „víziói” (pl. E. T. A. Hoffman) mellett a horror 19. század végi nagymesterei is hatottak (Poe, Shelley, Stoker). Az álom és allegória egysége talán mégis legjobban a modernista Kafka (lebegő) műveiben figyelhető meg mint groteszk álomszerűség. Az *átváltozás*, *A per* és *A kastély* értelmezhetők rémálomként, melyekben a gyilkosan szuggesztív hangulat az elemző és tárgyszerű leírásokkal együtt válik vizuális képtelenségek, álomszerű leírásokká.<sup>9</sup> Ezek hatását mi sem bizonyítja jobban, mint Robert Wiene filmje, a *Dr. Caligari*,<sup>10</sup> ahol nemcsak a környezet víziója, de a történet álomvilága is elbizonytalanít, s amelyben nem tudjuk meg, hogy az elmeegógyintézeti igazgató a valós zsarnok, vagy az áldozat-főszereplő Francis valóban őrült. A néző sem tudja, hogy az álom vagy a valóság igaz-e: „készítésének forrását soha nem tudja pontosan beazonosítani [...], mert e készítéseket által előidézett képzetekben próbál rálelni” – írja Paul Valéry.<sup>11</sup>

Nem Wiene filmje az első, amely okot ad a két világ összemérésére, de az első, amely expresszionista eszközökkel, kibicsaklott világgal érzékelteti az árnyék és álom kapcsolatát.<sup>12</sup> Ismét csak hívjuk segítségül Valéryt: „Az álomban gondolat és való élet egybemosódnak, előbbi a másik nyomában jár.” Valéry szerint ez a tudás arcaiban és a hullámzó létezésben ölt testet, s talán nem is találunk erre tipikusabb példát a *Dr. Caligari* világánál. Itt viszont az elnyújtott tárgyak és a sötét blende világában az árnyék sejtelmessége egységben áll az onirikus állapottal. Wiene filmje az álom és valóság eldönthetlenségét járja körbe, amelynek eszközei az árnyékok geometrikus „falai”. A *Dr. Caligari*-ban a gótikus árnyak ugyanolyan létezők, már amennyire ebben a filmben bármi is létező. Remek kulcs ez, s előnyösen használjuk, ha a vámpírkultusz *Nosferatu*-jának<sup>13</sup> vizsgálatába kezdünk. Mert ő az egyetlen vészívó, aki árnyékkal rendelkezik,<sup>14</sup> s akinek árnyéka külön életet él, egyfajta leképezése saját magának. A vámpír maga a halott élő, ő maga is árnyék csupán, ezért nem

lehetne se árnyéka, se tükörképe. Ám abba, amit *Nosferatu* árnyéka betakar, gazdája képes beleköltözni, akár patkányokba, akár nyomasztó álmokba.<sup>15</sup> Mert a vámpír az e világok között is átjárni képes *halál-élet*.<sup>16</sup> A választóvonalat átjáró lény fontos kérdése lesz az árnyék/álom párhuzamnak, de maradjunk még az expresszionizmusnál.

Egy évvel a *Nosferatu* után készült Arthur Robison *Schatten: Eine nächtliche Halluzination* (1923) című elfeledett Kammerspielje. A történetben egy gróf féltékenyen figyelni felesége flörtölését egy éjszakai összejövetelel, majd a kastélyukba érkező mutatványosok hipnotizálják a társaságot, melynek tagjai az álom-hallucinációjukban meglátják, hogy a flörtölés milyen tragédiához vezet. Míg Wiene éles formájú gótikában fejezte ki az onirikus világot, addig Robison filmje inkább rokokó stílusú, amelynek felütésében is megjelenik az alak és árnyának összefonódása a vásznon: az árnyékmutatványok játéka összeolvad az álmok terével. A társaság transzba esik, árnyékuk megrövidül, beleépül testükbe, ahogy átlépik a valós világot, és belépnek a víziók birodalmába: a falra (vászonra) vetített árnyékjátékba.<sup>17</sup> A tragédia után a kilépés is így jelenik meg. A *Dr. Caligari* kerettörténete a valós/nem valós határát boncolta egy vízió segítségével. A *Schatten* álomvilága a valós felismerésében segít. A filmanyag mint álom képes ezt megmutatni, de az már nem feladata, hogy elmondja, ez az igaz, ez a valós: számára a lét (nem álom) és nemlét (álom) egy és ugyanaz, egymás tükörképei. A *Dr. Caligari* absztrakt tereinek árnyéka, rémálom valósága elbizonytalanítja a nézőt: lezajlott események, amik nem történtek meg. A *Schatten* álomvilága nem történt meg, de megtörténhetett volna. Az árnyékok és az álom nemléte megmutatja a szereplőknek, hogy mi történhetett volna. Az árnyék itt indukálja az onirikus állapotot. Az expresszionizmus még megmutatja ezt a materiális határt, mert még komolyan veszi Hérakleitosz szavait: „Az ébren levőknek egy és közös a világuk, [az alvóknak mindegyike pedig] külön [világba lép].”<sup>18</sup>

Itt egy pillanatra megállunk. A filmelméleti diskurzusok az álom megjelenésére, a már említett *tudatfilmre* használják az *onirikus* kifejezést.<sup>19</sup> A görög eredet nem véletlen – Hüpnosz, az álom és az alvás istene az alvilágban élt, és Hadésznek is szolgált. Ikertestvére volt Thanatosz, a halál istene. Nem véletlen tehát, hogy az álom túlvilági képzete és a halál összefüggtek. Ennek legjobb példája a film noir egyes túlvilági álmokképei és az árnyék materiális összeolvadása. Az onirikus film noir tipikus alakja – amellyel itt csak részben kívánunk foglalkozni – olyan filmekben válik legjobban láthatóvá, amelyekben a túlvilágról szól hozzánk a film főhőse. A film noir német expresszionizmusból örökölt fény-árnyék világa magával hozta a tudattalan megjelenését is. Egyes alkotásokban nemcsak az „eltérített” narratívát használta,<sup>20</sup> hanem árnyékhatásaival a *Schatten* onirikus árnyékmetaforáját gondolta tovább abba az irányba, hogy az árnyék már nemcsak az álmot képes megjeleníteni, hanem a halált is. A film noir férfi hősei általában a femme fatale irányítása alá kerülnek, cselekvésük megbénul, pszichikailag irányítottá válnak. A pszichikum előtérbe helyezése, a hősök örülete felerősítette a műfajban a mentális képet, egyszóval a fantázia, az álom és a valóság megkülönböztetetlenségét, amely hol az álomvilágban,<sup>21</sup> hol a túlvilági halott főhős elbeszélésében<sup>22</sup> jelenik meg. Ezzel csak erősítette az álom-élet/álom-halál motívumát, amelynek ugyanúgy az árnyék maradt a megtestesítője.<sup>23</sup>

A már említett vámpírkultusz filmi megjelenésében is fontos szerepet játszott az árnyék. Hérakleitosz írja egyik töredékében: „Halál mind, amennyit ébren látunk, és mind, amennyit alva: álom.”<sup>24</sup> Az onirikus egyik kérdése a halállét, s mint már említettük, a vámpír az, aki e határokon mozgó lény. A *Nosferatuban* árnyékot is kapott, ezen siklik végig, borítja be a várost, és költözik víziókon keresztül az álmokba. Carl Theodor Dreyer továbblépett ebben, a *Vámpír*<sup>25</sup> nem látható alakja megannyi rémképen és árnyékon keresztül hatol át és ragadja el az embert az álom-lét határára, a ha-

lálba. Dreyer filmjének gonosza az árnyéktestével gyilkol, áthúzza áldozatait egy másik világba, a halál világába.

De Dreyer munkássága nem ezért fontos számunkra, hanem azért, mert utolsó alkotásával, a *Gertrúddal* (1964) átlépett az onirikus és az árnyékok kapcsolatának absztrakciói közé. Dreyer merev, kitarított kameraképekkel narrál, *Kammerspielt* csinál,<sup>26</sup> de egészen másfajta onirikus képet ábrázol. A címszereplő házasságban él, mégis beleszeret egy zongoristába, kapcsolata ugyanolyan csalódásba torkollik, mint házassága, végül mindkettőjüket elhagyja. Dreyer filmjében festményszerű, statikus gépállásokban hosszú beszélgetéseket mutat be: teátrális stílus, modoros világ ez, mégis a *Gertrúd* sok szempontból ezért onirikus. A szinte már ibseni ihletésű melodráma enervált életeket ábázol.<sup>27</sup> Az álom több szinten jelenik meg; a falak festményei, szobrai nemcsak a karakterek jellemzése, hanem néha azok álmainak megtestesülése: Gertrúd álma, hogy vadászkutyák támadják meg, egy faliszőnyegen elevednek meg. Ide tartoznak még a kissé abszurd ünnepség szürrealista, színházias fali díszítései, amelyek sulykolják, hogy imitációkat látunk. A második szint Gertrúd rideg vágyálmai, ahogy az életet álmok sorozataként fogja fel, amely mintha egy isten nélküli túlvilág ideáját, hitét jelentené számára. Itt a színpadias stílus árnyékai körbeölelik a szereplőt, mintha elrejtették testét, csak arcát és ezzel szellemét láttatják. A harmadik szint a glamourfényekben úszó, klasszikus narratíva szerint megjelenő visszaemlékezések (két szekvencia ez: a szerelemben esés és a férjhez fűződő család). A három szint az epilógusban forr össze, amikor is több évtizedet ugrunk előre az időben: addig a filmben látott múltképeket jelentő glamourfényekben csillog a jelenet. Gertrúd elmondja barátjának, hogy egész életére a magányba vonult vissza, hogy a tiszta szerelem álmában létező eszményképét imádjá. A záróképben a környezet, az árnyképek és az abszurd díszletek álomképe egyesül a távozás(oka)t jelképező harangzúgással. Így a három álomszint egy kétséges időben, térben és ideában olvad össze, az *amor omnia* eszményképének kifejezésében. Dreyer két órán keresztül így próbálja ábrázolni az egyén szellemi tanát, szikár, szinte realistának, mégis végig imitációnak tűnő stílussal. A három réteg a végső aszketikus eszménykép megvallásánál olvad egybe transzcendens tudatállapotként, amelynek vágya, álma egy egész életet táplált.<sup>28</sup>

Az onirikus állapot árnyékot és álmot egyaránt megjelenítő árnyvilág-kettősét a metafizikus határhelyzetbe sodródott egyén vizsgálatával foglalkozó Ingmar Bergman is feldolgozta. Bergman hősei az erkölcs és hit kérdésével szembesülve kiemelkednek önmagukból egy emberi belelátás szemszögébe helyezkedve.<sup>29</sup> Bergman a létezés álom-valóság-vízió hármására támaszkodva annak lehetséges és lehetetlen absztrakcióját jeleníti meg. Kulcsfilmjének, a *Personának* (1966) a bevezetése is ezt érzékelteti. Az árnyékkép itt valóban a filmszalag matériájából fakad, az expresszionista kiinduláshoz képest absztrakciókban érhető tetten: a filmvetítógép képét láthatjuk, majd egy halott gyermek ébredését (talán Bergman álmát), aki aztán a két főszereplő egész képet betöltő arcát érinti meg. A víziók mégis összefolynak a reális világgal. A *Persona* prologja már a halott/álomkép víziójának formájával játszik: itt a filmszalag lesz a transzcendens metafizikai onirikus kép – ez megmutatva magát elszakad a film közepén –, amely végig kihasználja a film médiumának árnyék-kép konstellációját. Nem hiába nevezi Kovács András Bálint Bergman egyedi stílusát minimalista expresszionizmusnak.<sup>30</sup> A *Persona* álomjátéka tisztán szellemi tartalom, aminek minden árnyék által meghatározott képe egy lecsupaszított, kiüresedett világot fényképez. Ezt a világot a metafizikai, filozófiai fogalom, a Semmi tartja össze, s ennek a Semminek, ennek az árnyék-sötétségnek a metaforája az álomlét, amely a *Gertrúdban* még kínzó nehézségű álomként, a *Personában* viszont az expresszionizmus és a film noir onirikus képének nemléteként, létezésen túli metafizikájaként je-

lenik meg. Bergmannál a *Nap végétől*<sup>31</sup> a *Fanny és Alexander*ig nagy szerep jut az álomnak<sup>32</sup> mint a kép, a tér és az idő, a nem látható összeolvadásának. A *nap végében* múlt és jelen, a *Personában* és a *Suttogások és sikolyokban*<sup>33</sup> a személyiségek olvadnak össze, a *Farkasok órájában*<sup>34</sup> mentális utazást jelent az álmok világa. Ám a *Persona* Semmije egyben váltás is a modern filmben – ahogy azt Kovács András Bálint elemezte<sup>35</sup> –, nevezetesen a Semmi mint *valaminek* a hiánya eltűnik, és megmarad az a köztes lét, amely az álom (irracionális) és valóság (racionális) között marad. Így minden (álom/valóság/szobjektum) megkülönböztethetlenné válik. Bergman filmjei azért fontosak, mert a rendező a technikai illúziót és a valóságot egyszerre volt képes megragadni.

A következő és egyben utolsó kérdésünk a metafizikus absztrakció megfordítása. Az eddigi filmekben általában a valóságból indultunk az álom felé. Richard Linklater életművében Dreyer *Gertrúdjából* kiindulva pont visszafelé tart: az onirikus képből, az álomból szeretne a valóságba eljutni. Ennek értelmében Linklatert már nem az érdekli, hogy az élet álom-e, hanem hogy ebben az álomban hány élet lehetséges. A korai műveinek grunge poszt-életérzéséből, egyfajta elárvult egyénből indul ki. „Mintha Kafka bogaraivá változtak volna”, hangzik el egyik korai művében, ahol a folyamatos lassú, meditatív hangulatot hirtelen a *Gertrúd* álommonológjának idézése is aláhúzza.<sup>36</sup>

*Az élet nyomában*<sup>37</sup> című, rotoszkóp-animációs technikával készült víziója legalább 50 fragmentumból álló filozófiai eszmefuttatás az életről. A film izgató-mozgó, rajzolt terének álmodója tipikus linklateri alak. A film technikája teszi érdekessé s talán az álom-árnyék absztrakció végső, hipnotikus formájává. A film főszereplője egy soha fel nem ébredő fiú, aki először szakértőket (tanárokat, filozófusokat, biológusokat) hallgat az életről, a valóságról és az evolúció funkciójáról. Linklater láthatóan a sarthe-i egzisztencialista alapvetésekből indul ki, amikor a szabadságot boncolgatja, de a cyberpontonk se hagyja ki spektrumából, amikor a mesterséges értelemről beszél. A sok monológ közül mégis a szabadság témája az, amely kiemelkedik: „magad formálod az életedet, és nem szabad leírni magunkat.” Linklater mégis inkább a káoszhoz vonzódik. *Az élet nyomában* eljut oda, hogy az álomban (valóságban) csak képmások vagyunk, és ha valaki rádöbben, hogy valaki másnak az álmában van, akkor ébred igazán öntudatára. A színek anyaga a szellem leképzése, az álmodó több életen keresztül vándorol, ezt a rendező eltérő kidolgozottságú animációval érzékelteti, s ezek a rajzok a különböző szellemi szintek absztrakt árnyékai. Felébredni nem lehet, csak átlépni egy másik álomba, emiatt a halál is képlekenyvé válik, a film végén „ellebeg” a főszereplő. Ebben a filmben már mindenkinek és mindennek az árnyékát látjuk, mert csak álomvilágban mozgunk. A film már a digitális tér világáról szól, ahol az álom már nem az alvás következménye, hanem az elme átugrása egy másik létező, egy szimulákrum univerzumába. A számítógép virtuális világa azonban már nem igényli az árnyék szerepét, nem kapcsolódik össze vele, és a szürrealizmus, a modernizmus formái már letisztultan, világosan válnak láthatóvá. Más-képpen mondhatnánk, hogy „tükör által homályosan”; a felcserélt arcélek a kamera által a helyükre kerültek,<sup>38</sup> így az álomkép árnyéknélkülisége elválaszthatatlanná válik a valóságtól. Ami eddig fordított volt, most valóságos lett, bármi, ami illúzió, az a határvonalak nélküli illúzió illúziója lett. Itt viszont felmerülhet a kérdés, hogy az álomvilág szabadsága, amelyben az expresszionizmustól kezdve a film noiron át a modernizmuson keresztül a posztmodernig mindig valamilyen korlátlan, szabad értelmezés felé vezetett,<sup>39</sup> vajon létező szabadság-e, vagy újabb béklyó.

Az ezredfordulón az amerikai tömegfilmben is megjelent az álom és a valóság kapcsolata, főleg Jean Baudrillard szimulákrumelmélete alapján. A *Mátrix*<sup>40</sup> és a Doppelgänger hasadt elméjű posztmodern állapotát bemutató *Harcosok klubja*<sup>41</sup> a

neo-noir elemeiből táplálkozva emelte az illúziók közé az árnyékvilágokat. A sci-fikben rendszeresen felbukkant az álom archetípusa, sokszor a hasadt elmét jellemezve.<sup>42</sup> A thriller zsánerből pedig a bűn érzékek feletti árnyékos rémálmai emelkednek ki – mint az főleg David Lynch műveiben figyelhető meg.<sup>43</sup>

A valóságba láncolt egyen platóni hasonlatából felszabadít az álom, amely elérhetővé teszi az elérhetetlent. Nem kell megelégedni a széppel, ha megszerezhető a fenséges is. A sötétségbe száműzött alvás álomképe az árnyékból indult és jelent meg a vásznon, játékaival mély filozófiai tartalmak szövődtek. Ám a virtuális világ, a digitális specifikumok létrejöttével az árnyék maga avított analógia lett, és a digitális álommal lényegében fölöslegessé vált hagyománya.

Esszénknek az volt a célja, hogy megmutassa az onirikus metafora és az árnyék természetét néhány általunk prominensnek tartott filmalkotáson keresztül. Célunk nem az volt, hogy új megvilágításba helyezzünk egy amúgy is túlbeszélt kérdéskört, hanem hogy bizonyos összefüggéseken keresztül mutassuk be egy ábrázolási hagyomány változását, talán eltűnését. Mindenesetre az onirikus hagyomány folytatódik, hiszen az *Eredet*<sup>44</sup> című blockbuster is bizonyította, hogy a noir és a bűntények filmi archetípusaiban az álom-élet tematika még mindig kényelmesen megfér egymás mellett.

## ■ JEGYZETEK

1. „Így tehát elmondhatjuk, hogy a barlanghasonlat szövege annak a vágynak a megfogalmazása, mely létrehozta végül a mozit, és végigkíséri a mozi feltalálásának történetét.” Jean-Louis Baudry: *Az apparátus*. Metro-polis 1999. 2. sz. 10–23.
2. Siegfried Kracauer: *A film elmélete*. I. (Ford. Fenyő Imre) Kézirat, Filmtudományi Intézet, Bp., 1964. 337.
3. Salah Stétié: *Az arab filmművészet teológiai és filozófiai előfeltételei*. Filmkultúra 1963. 18. sz. 67–81.
4. A barlanghasonlat, a mozi és a freudi álomtanok viszonyáról lásd Baudry: i. m.
5. Metz gondolatmenetében a *képzeltetés* víziójára helyezi a hangsúlyt. Ez az, amely önmagát mint jelentőt konstruálja. Metz ezt nevezi *megkettőződésnek*, mely áll a jelenlét és a hiány kombinálásából. Metz ugyan a tükör metaforájában gondolkodik, amely szerint minden csak árnyék és visszfény egy újfajta tükörben, azonban ez a visszfény hamis, mert a néző saját teste nem tükröződhet benne. Vö. Christian Metz: *A képzeletbeli jelentő*. Filmtudományi Szemle 1981. 2. sz. 57–74.
6. Eugen Fink: *Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat Kiadó, Bp., 1997. 47–96.
7. Biológiai alapú leírását (fenomenológiai megjegyzésekkel) lásd Michel Jouvet: *Alvás és álom*. Typotex Kiadó, Bp., 2008. 70–93.
8. Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol (Filmálmomásolatok)*. Műhely 2008. 7. sz. 66–72.
9. Lásd és erős kritikával olvasandó Egri Péter: *Álom, látomás valóság*, Gondolat, Bp., 1969. 76–95.
10. Eredeti cím: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), rendező Robert Wiene.
11. Paul Valéry: *Följegyzések és töredékek az álomról*. Műhely 2008. 6. sz. 6–8.
12. A filmtörténetesek egybehangozón nem a rendezőt tartják a film zsenijének. Az expresszionista filmes stílus egyik úttörője, Fritz Lang nem vállalta a rendezést, és helyére ugrott be Wiene. A díszlettervezés a film hangulatának a kulcsa, amely Hermann Warmhoz, Walter Reimannhoz és Walter Röhrighez köthető.
13. Eredeti cím: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), rendező F. W. Murnau.
14. Holott Bram Stoker 1897-es eredeti *Draculájában* ez lehetetlen lenne.
15. „Már ez a film is megmutatta Murnau egyedülálló tehetségét a valóság és nem valóság határainak elmosásában.” Siegfried Kracauer: *Caligariól Hitlerig*. (Ford. Kertész Pál) Kézirat, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1963. 68.
16. Varró Attila: *Nosferatu árnyéka*. Filmvilág 2001. 6. sz. 30–37.
17. Eisner is a *Schattent* hívta segítségül az expresszionista árnyékok elemzésekor. Vö. Lotte H. Eisner: *A démoni filmvásznon*. (Ford. Györfly Miklós) Magyar Filmintézet, Bp., 1994. 91–103.
18. Hérakleitosz B89.
19. Laura Rascaroli: *Oneiric Metaphor in Film Theory*. <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=141>
20. A *film noir* „eltérített” narratívájában a történet sokszor jelentőségét veszíti. Például Howard Hawks *A nagy álom* (*The Big Sleep*, 1946) című filmjében a bűnügyi fő szál egy idő után elsikkad, és maga a bűneset megoldatlan marad.
21. Az álomvilág és az árnyak összeolvadására példa Otto Preminger: *Valakit megöltek* (*Laura*, 1944) és Joseph H. Lewis: *A bűnbanda* (*The Big Combo*, 1955).
22. A *film noir*-ban egész sor túlvilági hős meséli el saját bukásának történetét, az árnyékokat és túlvilágot összemossa. Mégis a leghíresebb Billy Wilder *Alkonyugárátja* (*Sunset Boulevard*, 1950).
23. A tematikáról lásd Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Palatinus, Bp., 2005. 264–274.
24. Hérakleitosz B21.
25. Eredeti cím: *Vampyr* (1932), rendező Carl Theodor Dreyer. A film alcíme nem véletlenül *Der Traum des Allen Grey* (Allen Grey álma).

26. Vö. Paul Scharder: *A transzcendens stílus a filmben. Ozu, Bresson, Dreyer* (Ford. Kiss Marianne, Novák Zsófia) Francia Új Hullám Kiadó, Bp., 2011. 121–161.
27. Még a beszélgetések során is csak nagyon ritkán néznek egymásra a karakterek, a díszletekben végig rokkó és klasszicista elemeket vonultat fel a rendező, amelyek a szituációkat és a visszafogott alakításokat emb-lémaként is kiegészítik.
28. A *Gertrúd* transzcendens-aszketikus vetületét Schrader is megemlíti. Vö. Schrader: i. m. 134.
29. Gelencsér Gábor: *Álomjátékok. A Bergman-filmek formavilága*. In: Uő: *Más világok. Filmelemezések*. Palatinus Kiadó, Bp., 2005. 51–57.
30. Vö. Kovács: i. m. 182–187.
31. Eredeti cím: *Smultronstället*, 1957.
32. Eredeti cím: *Fanny oh Alexander*, 1982.
33. Eredeti cím: *Viskningar och rop*, 1972.
34. Eredeti cím: Vargtimmen, 1968.
35. Vö. Kovács András Bálint: *A semmi eltűnése*. In: Uő: *A film szerint a világ*. Palatinus Kiadó, Bp., 2002. 92–114.
36. Richard Linklater e korai műve csak külföldön, *Slacker* (Henyék, 1990) című filmjének DVD-extrájaként jelent meg, a címe *It's Impossible to Learn to Plow by Reading Books* (1988), amely egy orosz közmondást ta-kar. A film szintén egy nihilista fiatal road movie-ja Amerikán keresztül. Linklater amatőr technikákkal for-gatta filmjét, amelyben a környezeti ábrázolás és az epizodikusság határozzák meg az elbeszélést. A főszerep-lő az egyik jelenetben moziba megy, és Dreyer *Gertrúd*-ját nézi meg, amelyből Linklater pont a film álom-mo-nológját emeli ki.
37. Eredeti cím: *Waking life*, 2001.
38. Az esztétikai/filozófiai probléma sok cyberpunkszerzőt meghihletett. Pál apostol mondja a korinthusiakhoz írt első levelében: „Mert most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre”. Évezredes esztétikai kérdés ez, hogy a tükörben az arcélek felcserélődnek, a tükör megmásít. A kamera viszont elvileg ezt a pozí-ciót visszahelyezi, és olyan „tükörképet” nyújt, amelyben az arc nem cserélődik fel. Vagyis az illúzió már nem képmást mutat, hanem ugyanazt az arcot.
39. A *Dr. Caligari* kerettörténete, összezavarodott értelmezése is a *nem látott* megmutatása, a történet szabad valóságának ábrázolása volt. A *Schattenben* az álom alternatív jövőt mutatott meg, ráeszméltetve a szereplő-ket a helyes és a jó cselekedetre. A film noir halott elbeszélői a túlvilági szabadságból tudták korlátlanul el-mondani hibáik sorozatát. Ez a szabadság, úgy tűnik, a 21. század határán elveszni látszik.
40. Rendező Andy és Larry (Lana) Wachowski, 1999; a film később trilógiává bővült, de a folytatások szinvo-nala nem érte el az alapfilmét.
41. Eredeti cím: *Fight Club* (1999), rendező David Fincher, eredeti regény Chuck Palahniuk: *Harcosok klubja*, Cartaphilus Kiadó, Bp., 2007.
42. A legjobb példák erre Philip K. Dick művei adják, akinek egyik legjobb adaptációját szintén az említett Richard Linklater forgatta le *A Scanner Darkly* (*Kamera által homályosan*, 2006) címmel, amely az elmefilo-zófiát keresztezi a drogdéliriummal. A film remek példája az esszénkben elemzett *egyrén* elvesztésének. A ví-zió bemutatására Linklater ismét egyedi animációs stílusát használta.
43. Lynch művei azért hiányoztak esszénkből, mert filmjei inkább a resnais-i hagyományhoz csatolhatóak, amelyek elvetik az *onirikus* nézetet, s a filmet tejes egészében álomnak tekintik.
44. Eredeti cím *Inception* (2010), rendező Christopher Nolan.

