

Létfilm az ezredforduló előestéjéről

Lars Von Trier: *Európa (1)*

PETHŐ ÁGNES

„...fényes ablakok
a lengedező szosz-sötétben”
(József Attila)

Sötét van. Körülöttünk is, a képen is. Éjsötét. Éjszaka van. Az álmok és látomások ideje. A magányé. Amikor csak képzeletünk elmejátéka tölti ki az űrt, és teszi alakivá a Semmit. A vásznon sínpár szalad, a látható mögötti kísértetdimenzióba húzva szemünk. Vonatkattogás. Alig észrevehető, monoton, de enyhén erőszakos makacssággal lüktető zene. Az MTV áthallása? A világhalkommunikáció csatornáit behálózó vírus: az értelemzsongító klipp-beat? Vagy csupán szorongó énünk szívverése a síri sötétben? Ereinkbe újabb és újabb életáramlatokat lök a belső lokomotív. Élünk. (Még.) De az uralmat fölöttünk máris átvette egy hipnotikus szuggesztivitású Hang. „You will now listen to my voice”(2) – mondja ellentmondást nem is feltételező magabiztossággal. A láthatatlan vonat halad. A talpfák szaggatott vonallal csipkézik a sínek párhuzamosát. A filmkockák peregnek. A képre mintha rákopírozódna önnön technikai, mechanikai oldala: a celluloidszalag formája.

1.2.3.4.5.6.7.8.9.10. A tizedik számolásnál Európában leszünk – mondja Max Von Sydow gyönyörű, nyugodt férfihangja. „On the count of ten you will be in EUROPA.” „Juropa”- így mondja többször is, a szó angol és német kiejtését egybevonva. A kapcsolat nyilvánvalónak is tűnhet, de ugyanakkor meggondolkodtató. A mai Amerikát nem őslakosai építették föl, hanem az európai bevándorlók. A mai Európa sem az a civilizációs terep, amelyként kultúrnostalgizáló kiválóságtudatunkban él, hanem egy egyre inkább amerikanizálódó földrész.

A film későbbi dialógusaiban ugyanezt tapasztaljuk. A szereplők minden logika nélkül váltanak németről angolra és vissza, sokszor a mondat közepén. Mindkét nyelvet egyforma otthonossággal/idegenséggel beszélik, egyhe 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 tűnnek: az 1945-ös, legyőzött, szétbombázott, az amerikaiak által megszállt Németországot látjuk. Németek és amerikaiak nyüzsögnek a filmnagyítólencse fókuszában. A nyelvi keveredés foka, illetve az a könnyedség, amellyel ez történik, viszont olyan begyakorlottságra vall, ami egyrészt irreálissá, álomszerűvé teszi a látottakat (álmainkban mindig folyékonyan beszélünk nyelveket), másrészt a mai állapotokat vetíti rá a látszólag történelmi helyzetképre (ma már valóban a németek második anyanyelvévé vált az angol). Múlt és jelen, realitás és szürrealitás, dokumentumszerű látvány és vízió, Amerika és Európa, természetes és mesterkélten olvad egybe a képkockákon.

Ide megyünk tehát. Nem egy tiszta, áttetsző világba, hanem oda, ahol a dolgok átfedik egymást. Többszörösen is.

A film témája csírájában hordozza ezeket a lehetőségeket. Ha festményként képzel-nénk el, ezt így is megfogalmazhatnánk: amerikai férfi német háttérrel. Leopold Kessler, a film főhőse amerikaiként érkezik Európába, de ugyanakkor német emigráncsalád fia. Megérkezésekor még nem tudja, de nyilvánvalóan idetartozik, ebbe a „Juröpá”-ba. Ezért a lépéseit szuggeráló-irányító narrátori Hang valójában inkább a sorsszerűség kimondó-jának tűnik, aki csupán passzív tudósítója-előrejelzője a szükségszerűségekből fakadó cselekménykövetkezményeknek. Közlései tényszerűek, kegyetlenek, de sohasem ellen-keznek a szereplők „belső logikájával”. A bombamerénylet képsorában szinte egyé válik a főhős lelkiismeretével. (Előbb arra ösztökéli, hogy mentse a bőrét, majd, hogy állítsa meg az órát, ne oltsa ki ártatlan emberek életét, ne engedjen a zsarolásnak.)

Leo Kessler jámbor és naiv amerikaiként érkezik Európába (és vállal munkát a beszé-des nevű *Zentropa* vasúti társaságnál), pontosabban fogalmazva: az európaiak tudatá-ban élő gyermeteg amerikai klisészerű tulajdonságaival rendelkezik csupán. Igazi emberi dimenziói rejtettek maradnak. Története abszurd, lázálomszerű cselekménysor. Akárcsak a film többi szereplője, ő sem tud valóban életszerűvé válni. Embermakett egy nagy vi-lágmakettben, akit/amit nem tudjuk, hogy milyen természetű, külső vagy belső erő hajt az elkerülhetetlen végig. Ahhoz semmi kétség nem fér, hogy az óramű fel van húzva. „Die Uhr läuft!” (3) – halljuk a film vége felé a legzaklatottabb jelenetsorban. A szerkezet megy, föltartóztathatatlanul. Akárcsak a vonat. A színészi játék szenvtelensége, a párbeszédék szerepfölmondás-jellege csak fokozza ezt a marionettszerűséget. Ugyanakkor ez az iró-nia, a távolságtartás eszköze is.

Úgy tűnik, hogy a film kezdete ellentmond ennek: éppen az érzelmi részvétel intenzi-tását látszik gerjeszteni. Minden film egyfajta révüléssel gátolásba ringatja a nézőt, az *Eu-rópa* azonban ráadásul még leplezetlenül, közvetlen módon is él a filmhipnózis lehetőségeivel. Itt mintha szándékos pszichoanalízisre készítenének föl, hozzánk szólnak, a bevezető képsorban a narrátor a Nézőt szuggerálja, egyfajta kollektív „tetemrehívásra” szólítva föl a közönséget. De a film rögtön egy bűnbakot is kínál a főhős személyében. Ez csökkenti a feszültséget, és némileg feloldozza a nézőt, megteremti a kellő distanciát a szemlélő és a képi fikció között. Az ábrázolás jelzesszerűsége, szenvedélymentessége a későbbiekben annyira dominál, hogy az „érzelmesebb” részekhez is iróniával, humorral tudunk viszonyulni. A lánykérés jelenete (amelyben tulajdonképpen a nő kéri meg a férfi kezét) jó példa erre. Férfi és Nő szemtől szemben, a találkozás váratlansága, a szárnyaló zene, a dekoratív hóhullás az amerikai szirupos melodramákból ismerős, és a film szö-vegkontextusában nem tudjuk közvetlen közlésként elfogadni. Nem érzékenyülünk el, az egymásratalálás nem hat meg. A jelenet pontosan idézetszerűségével hat, enyhén iro-nikusan. Akárcsak a többi olyan filmpillanat, amelyben megint az amerikai filmgiccsklisé tolakszik a képbe. (A szerelmi cselekményszál kihagyásos, csúcsjelenetekre építő jelle-ge, a leejtett tárgyak fölvevésének, az alagútbeli félelemnek az ürügye a kezdeménye-zésben, a *Marlene Dietrich* típusú femme fatale, a krimiszerű dramaturgiai fordulatok: zsarolás, gyilkosság, terrorista merénylet.) A *déja vu* hatása itt egyszerre vonzó és el-idegenítő.

A klisék mögött, a klisék ellenére azonban a pokolramenés mégis megtörténik. Kessler, aki a maga „egészséges”, „természetes” logikájával a köztudatbeli és a kommersz-filmdömping által teremtett sablonos hős, ugyanakkor több is ennél. *Mitikus szereplője egy mitikus történetnek*. A film alapfogalmai: alvás, álom, sötétség, az állomáson höm-pölyhő tömeg és a háborús pusztítások felvillanó roncstelepének képében: a káosz, az ebből kiemelődő vonat, utazás, behatolás, mind mitikus telítettségű fogalmak. Leopold Kessler hálókocsi-kalauz. A foglalkozás szimbolikájára felettese is figyelmeztet, amikor így mutatja be leendő munkakörét: „Gestatten sie mir diese Aufgabe mythologisch zu nennen” (4) A főhős a közös nézői hipnózis, a kollektív pszichoanalízis figyelemkoncent-ráló médiuma. Beavató és beavatott. (Foglalkozása utal némileg *Tardovszkij Sztalker*ére is.) Feladatvállalását azzal indokolja, hogy eljött az ideje annak, hogy valaki egy kis ked-vességet, emberséget mutasson a meggyötört Németországnak. Egy kis hozzájárulás szeretne ez lenni ahhoz, hogy a világ jobb legyen. A „humánus szándék”, ami a tucat amerikai filmek fő „mondanivalója”, megmosolyogtató naivítás, de nyilvánvalóan igazi fáj-dalmas emberi vágyakozást is takar. Hisz minden klisé mélyszerkezetében van valami

ős-ösztöni lényeg, ami letagadhatatlan, és már nem megmosolyogtató. A modern tömegkommunikáció kliséiben kibomló mitologizáltsága és a klasszikus mitológiák egygyökerűek.

A magát kalauznak hívó Kessler hamar megtapasztalja, hogy egy mozgó vonat világában a valódi cselekvés lehetőségei igen behatároltak. Ráadásul a tér-idő cseppfolyóságának irracionális élményét is át kell élnie. Amit a vonaton elalvó nagybácsi élménybeszámolójában még értetlenül hallgatott a film elején, azt végül megismeri ő is. Beavatódik az irracionálissal szembesülő ráció tehetetlenségének érzésébe, a szorongás és az embertömeg (sőt embertárs) testközeliében átélhető magány, az önsorsbazártság érzelemvilágába.

Ezzel párhuzamosan a kíméletlenül hömpölygő események fölkeltik benne a „természetes” reakciót. A tolerancia és a gyöngédség naiv bajnokából feltör az agresszivitás, a nyers erőszak. Ahelyett, hogy ő tanítaná meg az országot a jóságra és türelemre, őt tanítják meg a vérengzésre. Amit még a zsarolásra sem tudott elkövetni, azt végül megteszi indulatból, meggyőződésből: felrobbantja a vonatot. Igen, Európa a fasizmus és a totalitárius diktatúrák bölcsője, de nyilván az erőszak kiváltásának mechanizmusa, az abszurditás élménye nem európai sajátság. (Még ha igaz is az, hogy az abszurd irodalomnak is a „legsűrűbb” terepe Európa.) A *Kafka Amerikájára* című rímelő címválasztás épp kiejtésbeli ambiguitásával sugallja a jelenség általánosabb jellegét. Ebben a makettvilágban a figurák fölcserélhetők: a háborúban a zsidók rettegtek a náciaktól, 1945-ben már a náciok félnek a zsidóktól, a terrorista Werwolfok folytatják a zsidóöldöklést, az amerikaiak zsarolják a zsidókat, mentenek egyes náciakat, de fölakasztják a Werwolfokat. A helycserék abszurdak, követhetetlenek. Az emberek egyszerre humánus lények, vadállatok és tehetetlen bábok. A Werwolfok(5) találó metaforái ennek.

A logika, a rendezőelv, amely irányítja őket teljesen formális, abban az értelemben, hogy a *forma* válik a tartalom meghatározójává. A név, a cím, a formáság minősít mindent és mindenkit. A narrátor ilyen személytelenül vezeti be a film főszereplőit: a Nő, a Zsidó, a Werwolf stb. Alakjuk csak villanásnyi időre látható színesben, tehát a valóság sokszínűségéhez mérten „emberarcúan”. Az egyenruhának létmeghatározó és -igazoló szerepe van. A jószándékú nyitottságú Kessler zárt térbe (egy vasrácson belüli világba) lép be, és munkavállalása leginkább egy katonai sorozáshoz hasonlatos. Amikor beöltözik: identitást, besorolást kap. Amikor elveszti a sapkáját már tudjuk, hogy elveszett, kizökönt státusából, s ez a világgépezet selejtként fogja kidobni magából. A forma legitimálja, érvényesíti a tartalmat, amely addig csak virtuális (még ha valóságos is): a cipőt csak akkor tekintik kipucoltnak, ha krétajelzés igazolja ezt. A tapasztalat nem elég. A világ elfogadásának módja a vizsga, az abszurd formások ismeretének bizonylata. Általánosabb filozófiai olvasatban: a forma, a szerep, a név az a szűrőháló, az az életkeret, amely az egyént kihalássza a világűr-óceánból, és felszínen tartja. Aki ezzel nem azonosul, vany felrobbantja ezt, az elveszti fogódzóit, s maga is az amorf anyagba merül vissza. (Az állandó szerepcserét már nem vállaló apa és a szerepébe bele nem illő Leo sorsa egyaránt ezt példázza. Mindkét halál közege a víz, és mindkét alkalommal valamilyen keretből csordulva tovább folyik világgá.)

A feliratok szerepének hangsúlyozott volta ugyanakkor e világmechanizmussal szembeni kiszolgáltatottságot is megmutatja. Az első döbbenetes élmény: 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 úrlap kitöltésének függvénye. A betűk hideg világa mindenütt a meggyötört, eltörpülő emberrel szemben. *Lars von Trier* Európája a formák emberpréselő hatását mutatja újra meg újra, különböző filmes eszközökkel. Így például a társadalmi-történelmi öntőformák modelláló jellegét találóan vetítik ki az erősen kontrasztos fény-árnyék hatásokon alapuló képkompozíciók is. Az öntőforma ambivalenciája, a *pozitív-negatív oldalak felcserélhetősége* a film alapvető képi metaforája. A torzító, éles kontrasztok, nyugtalanító látószögek, a tördelt formák az expresszionista festészet és film kelléktárát elevenítik fel. A színek kezelése is ebbe illeszthető be: a vörös dominanciája, erős festékszerűsége harsányságával szinte írásjelként hat a filmszövegben. A színesbe váltó kép(részlet) amúgy is mindig villanásnyi csupán, logikája a szí-

nesfilm giccses változatával ellenkező: nem az érzelmi izzású jelenetek festői kísérelője, hanem a fekete-fehér kontraszthatás kiegészítője. A dramaturgiailag fontosabb képek emelkednek ki, szinte ironikus ujjmutatásszerűen: oda nézz, most ott történik valami fontos! A színek eisensteini expresszionizmusa és a német kammerspiel filmek lidérces, elfojtott indulatokat sejtető hangulata, formavilága illő a témához, egyben annak összetettségét is sugallja. Idézetszerűsége egymást átfedő jelentésrétegeket konnotál, és szerves kapcsolata van a film többi, ugyancsak idézetként ható beállításával.

Ezek mindegyike esztétizáló jellegű, érzékeltetvén, hogy a Forma egyetlen lehetséges erénye a Szépség. Nagyanyáink-kori moziélményt villant föl a párába öltözött mozdony, vagy a némafilmhősnők rejtélyességébe burkolt Katharina képe a hóhullásban. A romokban álló katedrálisba behulló hó, amely az *Andrej Rubljov* egyik csúcspontja volt, és az ember kultúrateremtő tehetségének, az isteni, a szentség utáni vágyakozásának és kultúrapusztító állati indulatainak a metaforájaként szerepelt, itt is emlékeztető képsora marad a filmnek. A régi mozdony grandiózus kézi elővontatása talán *Rjepin Hajóvontatók* című képét is idézi, nem ironizáló pátosszal. A lázálomszerű vizsgáztatás *Bergman* felejthetetlen művéből, *A nap végéből* ismerős. Talán a narrátor sem véletlenül épp egy jelentős *Bergman*-színész. Hisz ezt a „kis” szerepet bárki más eljátszhatná, csak épp ezáltal nem kapná meg a film ezt a plusz hangsúlyt, asszociációs kisugárzást. Felvonulnak néhány *Fassbinder* kedvenc színészei közül is, emlékeztetőül. Az utolsó képek egyiken mintha a festői expresszionizmus emblematikus képe, *Munch Kiáltása* parafrázálódna. A kulturális-művészeti háttér erőteljesen, poétizálóan van jelen Lars von Trier képvilágában, társulva néhány valóban eredeti, hatásos filmképpel, Mint amilyen az óriásivá nagyított női arc szögletében kuporgó férfialak, a nézővel farkasszemet néző szempár szuperközelija alá montírozott miniatűrként ható vonat, amint átszeli a sötétséget (a fej képzeletbeli tengelyével ellentétes irányban, keresztalakzatot adva, ezzel is sugallva, hogy a vonatra szállva, a főhős sorsa megpecsételtetett), a rá rímelő filmvégi beállítás, amelynek alsó részén már nem a vonat, hanem a géppuskás Leo látható.

Alak és háttér viszonya egyébként is a film képi megoldásainak fő eszköze. Egyrészt a kamera- és szereplőmozgatás révén sokszor egészen túlzó jelleggel emelkedik ki egy-egy részlet a háttérből. Másrészt a filmezés módjának a többfélesége, a különböző felvételek látható egymásramontírozása révén a szereplők néha mintha kilépnének a filmből, reális dimenziójúvá zsugorodnának, és mögöttük peregne az immár hozzájuk képest óriásinak, filmvászonra vetítettnek ható következő jelenet. A megoldás film a filmben hatású és *metanyelvi*, pontosabban filmes és vizuális köznyelvünk meglétéről, hatásáról tudósít. A média szociálpszichológiai és kognitív lényegét érinti. Arra utal, hogy ma már erről a korról információinkat filmekben keresztül kapjuk (fekete-fehér dokumentumfilmek és érzelmes-izgalmas sztorikba bugyolált amerikai stílusú superprodukciónak közvetítésével). És arra, hogy eleve filmképi kliséken keresztül emésztünk meg egyre inkább mindent, amit a világról megtudunk. Az elme belső látását a mozgóképi minták strukturálják. A filmezés szintjén elkülönülő kettősségnek is lehetséges ilyen olvasata. Az alapvetően statikusnak ható beállítás- blokkok (meg filmklisé-elemek, idézetek) olyanok, mint valami filmes „előregyártott” elemek, amelyeket egy láthatatlan rendező-manipulátor illeszt egymás mellé, mögé, ezzel egy kicsit azt is érzékeltetve, hogy minden film tulajdonképpen állóképek sorozata. (A film narratív szerkezete is hasonló tömbökből épül: a jól elhatárolható kezdet és vég közé ugyancsak lekerekített cselekményegységek ékelődnek be, rakódnak egymásra: a szerelmi téma, a Werwolfok története, az apa tragédiája.) Az *Europa* mintha tudatosítani szeretné, hogy amit látunk, az egy számunkra konstruált vizuális szöveg, végtelen mozgóképi építőközhalmazból való válogatás eredménye. S ebben érdekes módon mintha egyfajta átcsapás történe: a kép(részlet)ek nyelvi elemekhez hasonlítható egységekként tagolják az egészet, „íródnak”. Igénylik, hogy a filmet a vizualitás szintjén *olvassuk*, hisz itt/így fogalmazódik meg az igazi „történet”. Az írott szavak pedig képként funkcionálnak.

A képvilág kirakósjátékra emlékeztető síkszerűségével összhangban a szereplők játéktere is egymás mellé sorakoztatott térkockákból áll. Szobákból nyíló újabb szobákban látjuk őket szigorúan megkomponált beállításokban, vagy a vonat fülkeláncolatában. (Ami ezeken túl van az a sötétség, a köd, a tömeg, az ég, a víz: anyagtalan vagy alaktalan

végtelen.) A rendkívül mozgékony, falakon is folyamatosan áthatoló kameramozgás viszont ezzel ellentétben a térbeliséget, a dolgokat közvetlenül körülvevő űrt érzékelteti. A különböző helyszíneket összeolvasztva pedig a filmtér maga így egy hatalmas közlekedőedényhez válik hasonlatossá. Oldottabb, egymásba átfolyó jellege a mozaikszerű képi megoldások mechanikusságát egyenlíti ki egyfajta organikus véráramlatszerűséggel. Ugyanakkor ez a mozgás az élettelen gépet „lelkesíti” át, ruházza fel „személyiséggel”, és -mivel a néző tekintete ezzel azonosul- talán azt sugallja, hogy ez a látvány az igazi, a reális. Az emberek sablonosak, zárt terek, társadalmi-történelmi szerepek csapdáiban vergődnek. Élete, szabadsága a személytelen kamerának van, jobban mondva ez *szimulálja* a legjobban ezeket. Utalás lenne a kompjúterek által létrehozott virtuális világra, mely talán a jövő évezred hétköznapi csodája lesz, olyanformán mint a 20. századé a film, a tévé? A *Virtual Reality* emberelnyelő korának hajnala már dereng, de még csak távlatban fenyegető. Lars von Trier filmje azonban *ennek a hajnalnak az előestéjén játszódik*. Amikor a Tartalom már megfoghatatlan, de a Forma sokféleképpen kisajátítható, manipulálható, esztétizálható.

Leopold Kessler tehát alászáll a pokolra, és az elnyeli. Európa? Jelenünk talán legelkoptatottabb politikai jelszava. Lars von Trier meggyőző róla: nem kell nosztalgiázni, réges-régen ott vagyunk ebben az Európában. Otthon vagyunk a nyomtatott szó, a címkék hatalmának birodalmában, mely az egyént egyik kliséből a másikba lötytyinti. A film és a hétköznapi élet mitológiájának, a nem művészet és nem kultúrateremtő mágikus világképnek és fétiseknek az univerzumában, ahol előregyártott képek rendezik át tudatunkban a világot, és ahol a George Pullmann özvegyétől kapott cukorkásdoboz használata szertartásszámba megy. S a probléma nem az, hogy hogyan jussunk oda, hanem hogyan szabadulhatunk meg tőle. Egy amerikanizált, formailag egyesült Európa megteremtésével aligha (Lars von Trier honfitársai ezt el is utasították a maastrichti egyezményvel kapcsolatos népszavazáson). Tolerancia? Csak bárgyú amerikai hősök klisétulajdonsága ezen a tájon, ahol ha úgy vesszük, mindenkinek igaza van, csa igazán hinni kell benne (lásd a filmbeli lelkész véleményét erről). Az öntőforma pozitív-negatív oldala csupán nézőpont kérdése. Ez az Európa valami félelmetes etikai relativizmust mutat. A kétarcú Katarina ki is monja az ítéletet: az egyedüli bűnös Leo, mert parttalan liberalizmusával nem áll senkinek a pártján. Értelmetlen, funkcionélküli elemként lézeng e zezzugos formák igazgatta-szabdalta világban.

Az igaz út? Leo Kessler elpusztíttatik a világ bűneiért, de nincs fölébredés-föltámadás, megvilágosodás. Hiába várjuk, hogy végre megvirradjon. A film mitikus ősz-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 archetipikus félelmekig. Leo filmvégi halála azonban ironikus képi átírása e mélyreható szándéknak: aki ide eljut, az nem megért valamit, hanem megfullad. Emberáldozata nem vált meg minket a szenvedéstől. Az Élet, az Igazság titka továbbra is érintetlenül áll az óceán vizében tükröződő csillagos ég fennséges nyugalomában. Ennyi marad egyetlen fogódzónk: a Szépség mint a Titok formája. 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 űrnek, mindenképp korunk létmetaforája.

A filmnek vége. Még mindig sötét van. Éjsötét. Zene szól, igazi wagneres pátosszal. A vásznon újból a főcím tűnik fel, hosszan kitarva, keretbe foglalva a másfélórás képfolyamot, egyfajta Möbius-szalag folytonosságába rántva a film kezdetét és zárlatát. Végtelennek tűnő névsor pereg, alkotók, színészek, közreműködők nevei, átvéve a tovafutó sínpár és a csillagok helyét a képben, és a filmbeli feliratok szerves folytatásaként, betűáradattá dagadva. Emberi nevek tömege. (Talán a miénk is közte van.) Az idő? A kép és a betű civilizációjának éjszakája. A hely? Óriási vörös betűkkel égetik-címkézik a homlokunkra: EUROPA.

JEGYZET

- (1) 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), Barbara Sukowa (Katharina), Eddie Constantine (Harris ezredes), Udo Kier (Larry), Jorgen Reenberg (Max), Lars Von Trier (a zsidó), Max Von Sydow (a narrátor).
- (2) „Most pedig figyelni fogsz a hangomra.”
- (3) „Az óra jár!”
- (4) „Engedje meg, hogy ezt a feladatot mitológiaiainak nevezzem.”
- (5) Werwolf = farkasember, nappal ember, éjjel vérszomjas farkas, rémregények és horrorfilmek gyakori szereplője. A filmben = a háború után szabotázsakciókat végrehajtó náci terrorista szervezet tagja.