Jonathan Auerbach

A látható sötétség

Absztrakt

Jonathan Auerbach saját kötetében foglalkozik a film noir és az amerikai állampolgárság kapcsolatának kérdésével és feszültségeivel, melynek alább közölt, utolsó fejezetében három kiemelt alkotást, a Fegyverbolondokat (Gun Crazy, 1950), a Csókolj halálosan-t (Kiss Me Deadly, 1955), és A gonosz érintését (Touch of Evil, 1958) veszi górcső alá. E három meghatározó hidegháborús alkotás a film noir kánonban történő elhelyezésén keresztül Auerbach egyszerre mutatja be és hangsúlyozza a filmek politikai, kulturális és filmtörténeti jelentőségét, röviden bemutatva az 1940-es és 1950-es évek általános közhangulatát, legfontosabb társadalmi problémáit és nyugtalanságait. A szerző elsődlegesen az említett filmek működésére, s az általuk keltett érzelmi és pszichológiai hatásokra fókuszálva értelmezi és mutatja be az '50-es évek film noirjai által képviselt új irányvonalat

Szerző

Jonathan Auerbach a Marylandi Egyetem professzora. Amellett, hogy számos amerikanisztikai tanulmányt írt, négy könyvnek is a szerzője: *The Romance of Failure: First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James* (Oxford UP, 1989);*Male Call: Becoming Jack London* (Duke UP, 1996); *Body Shots: Early Cinema's Incarnations* (U California, 2007); és *Dark Borders: Film Noir and American Citizenship* (Duke UP, 2011). Jelenleg *The Oxford Handbook of Propaganda Studies* című munka társszerzőjeként dolgozik. Kurzusai az amerikai irodalommal, a sci-fi és a technológia kapcsolatával, a hidegháborús politikával és a filmmel foglalkoznak. Fulbright-ösztöndíjasként Portugáliában, Cipruson és Tunéziában kutatott, Írországban, Németországban, Japánban, Hong Kongban, Vietnámban és Egyiptomban tartott előadásokat.

Jonathan Auerbach

A látható sötétség

„Ó, maguk amerikai állampolgárok?”

A gonosz érintése (Touch of Evil, 1958) első mondata.

A *Zsebtolvaj* (Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953) egyértelműen szembesít azokkal a félelmekkel, amelyek az amerikai társadalmon belüli kémkedést övezték, s amelyek oly szembetűnően megjelennek az *Egy náci kém vallomásai*ban (Confessions of a Nazi Spy. Anatole Litvak, 1939) vagy a *Stranger on the Third Floor*ban (Boris Ingster, 1940). A bűnügyi thriller műfaját tudatosan a hidegháborús antikommunizmus kontextusába helyezve Sam Fuller filmje a nyugtalanító politikai hatások azon folyamatosságát helyezi előtérbe, mely összekapcsolja a nemzetbiztonságot fondorlatos tervekkel fenyegető betolakodókat a második világháború után immár a rendszeren belül ármánykodó alattomos ellenséggel. A háború előtti, amerikai otthonokban leselkedő idegeneket, valamint a *Zsebtolvaj*ban bemutatott rendkívüli állapot természetét azonban hasonlóságaik mellett különbségek is jellemzik. Ezen különbségek nem korlátozhatóak Fuller szkepticizmusára azt illetően, hogy a kormány hatékonyan képes fellépni a bomlasztó elemekkel szemben, hanem az informátor nemének újfajta szereposztásában is megmutatkoznak. A fenyegető, korlátozó apa (mint például Meng a *Stranger*ben) helyére Fuller egy megfáradt, de gondoskodó idős asszonyt állít (Moe), aki meg van győződve arról, hogy az információkkal való házalása lojális amerikai polgárrá teszi, nem pedig hazájának vagy épp bűnözői társaságának árulójává.

Azáltal, hogy a narratívából száműzi az oidipuszi dráma hagyományos elemeit, Fuller felfedi és egyben alá is ássa a korábbi noirokra jellemző alapvető fontosságú vonást, amely érvényesül például a *Stranger* vagy a Gyilkos vagyok/*Kettős kárigény* (Double Indemnity. Bily Wilder, 1944) esetében. Az efféle intim, freudi dinamikák hiányában az olyan tekintélyelvű struktúrák, mint például az FBI vagy a CPUSA [az Amerikai Kommunista Párt – *a ford.*] udvarias bürokráciának tűnnek inkább, semmint nyílt veszélynek. Bár 1949-re a szovjeteknek már kész atombombájuk volt – ahogy Zara ügynök meg is említi a zsebtolvaj Skipnek –, a fegyvertechnológiák védelme 1953-ban még egyértelműen nemzetbiztonsági érdek volt. A katonai titkok kiszivárgása a *Zsebtolvaj* ban azonban kisebb fenyegetésnek bizonyul, mint a személyiség és a személyi szabadság elvesztése, amelyet a felforgatók folyamatos rendőrségi kordában tartása maga után vonna. Thelma Ritter briliáns alakításában Moe jóakarattól vezérelt természete a pátosz és a humor tökéletes keveréke, míg Skip, a rosszfiú Richard Widmark mániákus előadásában fecsegő és vidáman szemtelen – mindez az irónia új típusának megjelenését jelzi a noir thrillerek esetében. A *Zsebtolvaj* tehát a műfaj vagy legalábbis a műfaj egy bizonyos vonalának irányváltását és hangulati

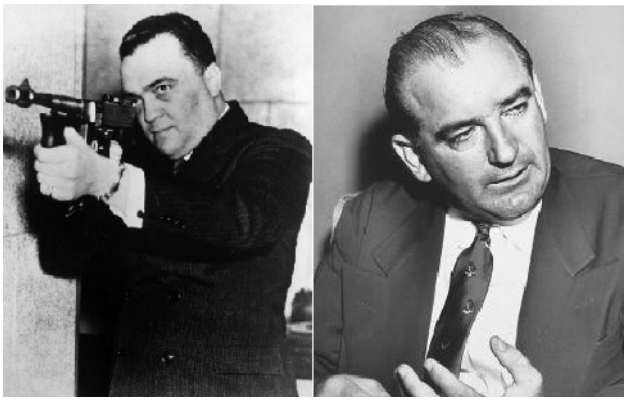
átalakulását egyaránt megjósolja az 1950-es évekre, amely váltást az évtized három kulcsfontosságú filmjének, a *Fegyverbolondok*nak (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950), a *Csókolj halálosan*-nak (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955) és a határok áthágásának szédítő kavalkádjaként ható *A gonosz érintésé*nek (Touch of Evil. Orson Welles, 1958) rövid elemzésével fogok bemutatni. Míg a fent említett változások nagyrészt az önreflexív paródiára egyre hajlamosabb noir belső alakulásából fakadtak, általánosságban véve szoros kapcsolatban álltak a hidegháborús kultúra változásaival is az Eisenhower-kormányzat kezdetén. A rendszerellenes lázadás érzékelhető veszélye alábbhagyni látszott, helyét pedig az előítéletek és a zavarkeltéssel kapcsolatos félelmek sokasága vette át, mint például a fiatalkorú bűnözés, a homoszexualitás, a tömegkultúra és a konformizálódás, a faji kérdés és a polgári védelem stb.

A *Zsebtolvaj* megjelenését követő évben három olyan politikai esemény is történt, amely segíthet megérteni a nemzetbiztonság prioritásának fent bemutatott eltolódását. 1954-ben elfogadásra került a Loss of Citizenship Act [törvény az állampolgárság elvesztéséről – *a ford.*], amely jogilag első ízben tette lehetővé az amerikai születésű CPUSA tagok állampolgárságának visszavonását – ilyen büntetéssel az amerikai alkotmány értelmében korábban csak az árulással gyanúsítottakat lehetett súlytani. Úgy tűnik, a T10-es informátor (Ronald Reagen) végre elérte célját. Az irónia természetesen abban rejlik, hogy az Amerikai Kommunista Pártnak 1954-re már nemigen voltak hivatalos tagjai, leszámítva az FBI-nak dolgozókat, a párt ugyanis ekkorra már majdnem teljesen megsemmisült a McCarthy-, valamint a HUAC-féle [House Committee on Un-American Activities – az Amerika-ellenes tevékenységek házbizottsága – *a ford.*] folyamatos megfélemlítések kereszttüzében.

Ez a fajta kriminalizáció tehát nagyrészt üres gesztusnak bizonyult. McCarthy szenátor szenzációhajhász gyanúsításainak, az 1947 és 1951 között zajló HUAC meghallgatásoknak, valamint a kommunista pártvezetők bíróság elé állításának köszönhetően a Smith Act értelmében (1948) a pusztítás már megtörtént. 1954-re az otthoni, ötödik hadoszlop [*fifth column*: belső ellenség, aki titokban szimpatizál az ellenséggel – *a szerk.*] bomlasztásától való félelem a fentről ledobott atombombához képest már a legelrugaszkodottabb képzelőerőt is próbára tette. Kétségkívül, az antikommunista érzület erőteljesen jelen volt az ‘50-es évek közepén, ám a gyanú, hogy egy maroknyi „bennszülött” vörös amerikai egyenesen Moszkvából kapná utasításait, egyre valószínűtlenebbnek tűnt. A bomlasztókat csak úgy lehetett továbbra is az állami stabilitásra komoly veszélyt jelentő elemeknek beállítani, hogy „szabadúszó ügynöki” mivoltukat következetesen letagadva folyamatosan egyszerű szovjet csatlósoknak állították be őket, aminek valószerűsége szemmel láthatóan egyre kisebb lett. [1]

Valójában J. Edgar Hoover (az FBI első igazgatója – *a ford.*) is következetesen ellenezte az amerikai születésű kommunisták ennyire nyíltan történő kriminalizálását, hiszen a bűnözővé válás csupán elrejtőzésre sarkallta volna őket, amely jelentősen megnehezítette volna megfigyelésüket és számon tartásukat az FBI részletes iratainak és mappáinak lapjain. Hoover ezen a stratégiai ponton sokakhoz hasonlóan távolodni is kezdett a HUAC-tól és McCarthytól, magára hagyva őt annak ellenére, hogy az FBI évekig a szenátor rendelkezésére bocsátotta az iratokból kivonatolt

információkat. Amikor a kongresszus az 1954-es hadi meghallgatások idején nyomozást indított McCarthy szenátor ellen vakmerő gyanúsításai miatt, melyek szerint kommunisták szivárogtak be a hadiüzemekbe, valamint a CIA soraiba, Hoover Eisenhower mellé állt, és nem volt hajlandó alátámasztani korábbi szövetségese állításait. [2] A televízió által is közvetített, látványos hangulatkeltés után, amelyet a McCarthy által csak élő közönségként emlegetett „esküdtek" milliói követtek figyelemmel, a Szenátus még az év vége előtt megrovásban részesítette McCarthyt, tulajdonképpen derékba törve boszorkányüldöző karrierjét. Az eredmény kétélű kardnak bizonyult. Az egyik oldalon a társadalmi hisztéria a „bennszülött" kommunistákkal kapcsolatban – immár nem gerjesztve nyíltan demagóg politikusok által – visszaszorult. A másik oldalon azonban a McCarthy hirtelen távozásával végre fellélegző hidegháborús liberálisok és a mérsékeltek hajlamosak voltak szakmailag megalapozatlan bizalmukat a Hoover-féle professzionális bürokratákba fektetni a nemzetbiztonsággal kapcsolatos ügyek terén, aminek eredményeként az amerikaiak ellen irányuló hírszerzési aktivitás (azaz kémkedés) korlátok nélkül növekedhetett, a „bomlasztó tevékenység" címkéje pedig kényelmes ürüggyé vált a hivatal eszköztárában, hogy a kongresszus tudta nélkül amerikai állampolgárok ezreinek magánügyeit figyelhesse meg. A CPUSA tehát nem vált földalatti szervezetté, az FBI viszont igen.



Edgar J. Hoover, az FBI első igazgatója 1936-1972 között; Joseph Raymond McCarthy, 1947-1957 Wisconsin állam republikánus szenátora

Ahogyan a *Zsebtolvaj* kapcsán már említettem, a kommunista árulóktól való félelem visszaszorulása megnyilvánult néhány nagy jelentőségű bűnügyi thriller hangvételének szemtelenségében is. Egy átalakulóban lévő kultúra termékeiként e különös filmek megkezdték saját előfutáraik, vagyis az előző évtized filmjeinek átformálását, bizonyos szempontból kommentárként reflektálva a noir műfaj formájára és tartalmára. A *Fegyverbolondok* egyszerű komédián túlmutató önparódiája már 1950-ben megindítja ezt a folyamatot. [3] Az eredetileg igencsak hatásvadász *Deadly Is the Female* (A nő halálos veszély) címmel megjelent film kiemelkedő alkotás, a legjobb és egyben a legmulatságosabb film noirok egyike is, mely utóbbi aspektus nemigen szúrt szemet a film romanticizmusáért rajongó francia értelmiségnek. Bár a „bolondos" és a „noir" szavak nemigen szoktak megférni egyazon mondaton belül, a film férfi főszereplőjének, Bart Tare-nek (John Dall alakításában) leírására azonban nehéz jobb megfogalmazást találni: a kiscsibe lelövése után teljesen kiboruló kisfiúból lázadó, fegyverrajongó

tinédzserré, majd kiábrándult veteránná és majdnem-felnőtté válik, akit végül egy csábos, fegyverforgató fiatal szépség vezet be a bűnözők folytonosan menekülő életébe. A karakter bolondossága részben persze betudható Dall azon furcsa szokásának, hogy a szerep szerinti szorongásainak közepette egy pillanatra szélesen, nem illő módon elvigyorodik. A film teljes logikája a színészi alakításoktól kezdve a mise en scéne jelenetezésen (amely részben egy utazó társulat körül forog) és a narratíva zaklatottságán át a merész vizuális stílussal bezárólag mind egyfajta eltúlzott, fergeteges karneváli hangulattal van átitatva. Bart gyerekkori vonzódása a fegyverekhez egyértelműen a freudi falloszra építő vulgárpszichológiai burleszk, míg a bírósági jelenet, melyben a kamasz Bartot a jó szándékú bíró javítóintézetbe küldi, a háború után röviddel fellángoló fiatalkorú bűnözési pánikot parodizálja. [4]1954 májusában egy másik fontos kormányintézkedés is segített elterelni az amerikaiak figyelmét a belső vörös fenyegetésről: a legfelsőbb bíróság a *Brown kontra Oktatásügyi Minisztérium*-ügyben a szegregált iskolák ellen döntött. Egészen az 1930-as évektől kezdve közös erőfeszítésekben megnyilvánuló érdekközösség állt fenn a CPUSA, valamint az amerikai feketék között, és a párt több kulcsfontosságú posztját is fekete aktivisták foglalták el. A '30-as és az '50-es évek közötti események egy több síkon játszódó, igencsak komplex történet részei (különös tekintettel például a Ralph Ellisonhoz hasonló fekete értelmiségiek háborús és háború utáni kiábrándultságára), ezeket azonban jelen tanulmányomban nem kívánom részletezni. [5] Elég leszögezni, hogy 1954-re az egyházi alapon kibontakozó polgárjogi mozgalom már egyáltalán nem fonódott össze szorosan a kommunizmussal annak ellenére, hogy az FBI további nyomozásokat folytatott és (nem létező) kapcsolatokat fabrikált egészen az 1960-as évekig. Az Eisenhower-kormány ideje alatt az átlag fehérek és feketék nagy része számára a faji kérdés autonóm, saját körvonalakkal és bizonytalanságokkal rendelkező problémának számított, amelynek látszólag nem sok köze volt a belső nemzetbiztonsági feszültségekhez. A társadalmi problémákkal érdemben foglalkozó amerikaiak szemében azonban az '50-es évek közepére a faji kérdéssel kapcsolatos dilemmák sokkal fontosabb belföldi problémává váltak, mint a kommunizmus, a feketék ugyanis amerikai állampolgárok voltak (még ha másodrendűek is), nem pedig az országból akár jogi úton is száműzhető ellenséges kívülállók. Ez volt az a fajta státusbeli egyenlőtlenség, amely mind az évtized polgárjogi mozgalmait, mind pedig a változás elleni politikai ellenállást fűtötte. A harlemi jazz-jelenet a *When Strangers Marry* című filmben (William Castle, 1944) például korai rokonságot mutat a noir műfajának feketesége, valamint a faji kérdések kevésbé képletes megjelenítése között. Egy évtizeddel később azonban a noir kifordult pesszimizmusa már igencsak kevéssé kötődött a nyugtalan amerikaiak tömegeihez, akik egyenlőbb elbánást és integrációt követeltek a nemzeti társadalomba.



A Fegyverbolondok (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950) csirkegyilkossági jelenete

A film elején látható csibegyilkossággal kapcsolatban, mely tréfásan egyféle ősjelenetként eredendő színként kívánja bemutatni és magyarázni mindazt, amit Bart mentális szorongásairól tudnunk kell, James Naremore megjegyzi, hogy a döglött madár „úgy néz ki, mintha már hetek óta a kellékesek raktárában feküdne." [6] Számomra azonban épp ez a lényeg: a film meg sem próbálja elfedni a kis költségvetésű kellék-mesterségességét, hanem folyamatosan figyelmet irányít rá. Mi más oka lehetne, hogy teljesen indokolatlan közelit mutasson egy ennyire természetellenes hatású kellékről? Az állítás, miszerint a *Fegyverbolondok* által a mai közönségből kiváltott nevetés „nem szándékos" vagy „nem kívánt" (ahogy Naremore többször is utal rá), alábecsüli a rendező, Joseph H. Lewis, valamint a stáblistán még csak fel sem tüntetett forgatókönyvíró, Dalton Trumbo szándékolt ravaszságát; ez utóbbi röviddel a szöveg megírása után feketelistára, majd börtönbe került, 1951-es szabadulása után pedig családjával együtt önkéntes száműzetésbe vonult Mexikóba. [7] A korábbi noirokra időnként valóban jellemző volt a színpadias megjelenítés, különösen az Európában képzett rendezők, például Robert Siodmak és Edgar Ulmer esetében, akik hozzá voltak szokva a stúdió nagymértékben kontrollált körülményeihez. Siodmak *A gyilkosok* (The Killers, 1946) című filmjének nyitó vacsorajelenete Edward Hopper-festményre emlékeztető, homályos színpadiasságával mindenképp említésre méltó.



A gyilkosok (The Killers. Robert Siodmak, 1946); Edward Hopper: Éjszakai baglyok (Nighthawks, 1942)

A gyilkosok azonban határozottan cinéma véritének érezhető – különösen a *Fegyverbolondok* nyitó jelenetével összevetve –, amelyben a sötét, üres és eső áztatta utcát világít be egy kiszámíthatóan villódzó „HOTEL" neonfelirat. E nyitókép olyan korábbi noirok vizuális dinamizmusára épít, mint például a *Terelőút* (Detour. Edgar G. Ulmer, 1945), *A gyilkosok* vagy a *Kísért a múlt* (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947), amelyek mindegyike egy-egy száguldó autó szélvédőjén keresztül látható

út képével kezdődik (ahol az ablak egyféle vászonként funkcionál a közönség számára) – ezt a technikát tökéletesíti később lenyűgöző hatásossággal a *Fegyverbolondok*. Lewis azonban a film statikusabb indítása mellett dönt, a kamerát egy bolt kirakatán belül helyezve el, és az üvegablakon keresztül tekintve ki a nedves járda és neonfény ikonikus kombinációjára. A főcímmel kezdve ez a nyugodt kompozíció tudatosítja bennünk, hogy csupán egy kellékekkel teli előadást látunk, melynek negyedik fala hirtelen, váratlanul omlik össze, amint a tizenéves Bart egy téglával töri be a kirakatüveget (egyenesen ellenünk irányuló gesztusként), hogy végre megszerezze a boltból az imádott pisztolyt, s menekülés közben az átlagnál jobb akaratú, környékbeli, aggódó rendőr személyében szó szerint a törvény lábai elé zuhanjon (egy szintén ismerős noir technikával élve). A film befejezése a füves, ködös mocsárban még ennél is természetellenesebbnek hat; mintha az Ulmer *Terelőút*jában a New York-i Riverside Drive hangulatának olcsó megidézésére használt füstgépeket telepítették volna ki a vadonba, és utána öt évig ott felejtették volna. A *Fegyverbolondok* stúdióban felépített noir utcaképpel indít, majd az *Aszfaltdzsungel*ben (*Asphalt Jungle*, 1950) látotthoz hasonló, fatális végjátékba torkollik a természethez és ártatlansághoz való színlelt visszatéréssel egy fura, kétszemélyes mocsárban, amely leginkább a giccses japán sci-fi-re vagy horrorra emlékeztet, így végig arra ösztönzi a nézőt, hogy élvezze megjelenítésének stilizált találékonyságát.



Stilizált, mesterséges helyszínek a nyitó képtől a zárásig a Fegyverbolondokban (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950)

A film parodisztikus hajlama leginkább az identitással kapcsolatos kérdéseknél érhető tetten. A *Gyilkos vagyok*-tól kezdve, ahol Walter Neff szeretője törött lábú férjének adja ki magát a vonaton, a *Terelőút*on át, amelyben a boldogtalan Al Roberts ellopja egy halott férfi ruháit, iratait, kocsiját és apját, egészen a *Határincidens*ig (Border Incident. Anthony Mann, 1949), ahol egy kormányügynök bűnözők közé próbál beépülni, a film noir műfaja szinte kényszeresen vizsgálja az amerikai identitás [*selfhood*] instabil alapjait (ahogy ezt már sokan meg is jegyezték). A *Fegyverbolondok* épp ezt a mély értelmű központi gondolatot formálja át tudatosan egyszerű gyerek- vagy szerepjátékká. A női főhős, Annie Laurie Star (Peggy Cummins) két legendás amerikai hősnő ötvözete: egyrészt megtaláljuk benne Annie Oakleyt, Buffalo Bill vadnyugati cirkuszának mesterlövészét, másrészt a gengszter Bonnie Parkert is, mindezt a biztonság kedvéért kiegészítve a karakter brit hátterével. Az országon keresztülszáguldó rablás- és lövöldözéssorozatban Annie folyamatosan különböző jelmezekbe öltözteti Bartot, aki hol cowboynak, hol katonának, hol pedig (a legvalószínűtlenebb álcaként) egy húsipari cég irodai dolgozójának adja ki magát. (A cég kirablása után a pár lógó állati tetemek között szaladva próbál menekülni.) Amikor Bart a noir

kötelezően sötét érzelmeit megidézve (amely ebben a helyzetben fájdalmasan explicit) egy alkalommal bevallja félelmét, hogy valójában „rémálomban" él, Annie emlékezteti, hogy amikor a reggeli ébredés után az ő kívánatos testét találja maga mellett, ő (Annie) „valódi", és Barthoz tartozik. Az Amerikán átvezető baljós utazás közepette Annie rájön, hogy ennyi erővel akár jól is érezhetik magukat az úton. A szinte átlátszó stúdiódíszletek, a végtelen országutak és a felnőttekre szabott álruhákba bújó, kiközösített útonálló páros álomvilággá áll össze: a noir immár merő modorossággá vagy épp mindenféle hatástól mentes, üres attitűddé vált, kivéve talán az egyetlen érzelmet, amelynek látszólag a legkevesebb keresnivalója van az ehhez hasonló filmekben: az igaz szerelmet.

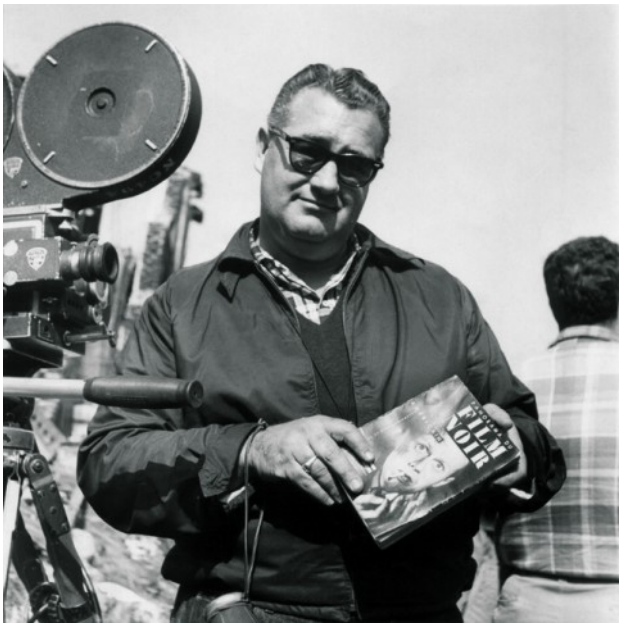
Ahogy a film eredeti címe és a pár kirobbanó intenzitású szerepjátéka is sejteti, a *Fegyverbolondok* ban a nemi szerepek előadása teszi lehetővé a „stílust a stílusért" attitűdjének ilyen extravagáns megjelenítését. Annie-ben a sztereotip femme fatale minden jól ismert tulajdonságát megtaláljuk – vonzó, kapzsi, kétszínű, haszonleső és mérgező –, azonban e kliséket olyan derűs belenyugvással fogadja el, hogy karaktere egyszerűen tréfát űz a kasztráló szajha szerepéből, míg Bart a férfiatlan, manipulálható noir balfék vagy pancser szerepében sokkal inkább egyszerű, kedvesen ügyetlen fickónak tűnik, mint megkeseredett mazochistának. Ennek furcsa következményeként egy különösen megható pillanat áll elő, amely mindennel szembemegy, amit a film noir műfajáról eddig megtanultunk: „Semmin sem változtatnék" – szól Bart Annie-hez a film végső jelenetében, miután a ködös mocsárban szerelmet vallottak egymásnak, majd lelövi a lányt, mire vele is végez a rendőrség. Míg Bart végső szerelmi vallomása egyértelműen halálos következményekkel jár, mégis hiányzik belőle a film előfutárának is nevezhető *Kísért a múlt* rideg balvégzete. Ugyanennyire meglepő az is, amikor a filmben még korábban Annie a biztos pénz helyett inkább férjével marad (szerelmi jelenet két nyitott tetejű, egymástól távolodó autóval), ezzel gyökeresen eltérve az árulás és ármánykodás folyamatosan érvényre jutó logikájától, amelyet a *Gyilkos vagyok* és más, annak példáját követő '40-es évekbeli bűnügyi filmek oly jellemzően követtek.



A Fegyverbolondok szerelmespárja (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950)

A közönség elvárásainak drasztikus aláásásával és azzal, hogy egy kölcsönösen hűtlen kapcsolat helyett egy hűségessel áll elő, a *Fegyverbolondok* tulajdonképpeni legnagyobb erénye az, ahogy magát a noir ciklust figurázza ki. Azon ellenvetésre, miszerint a noir – lévén csupán a kritikusok által megalkotott konstrukció – nem tarthat számot az önálló mozgóképi műfaj státuszára, bátran hivatkozhatunk a *Fegyverbolondok*ra, amelynek vonzereje egyértelműen a nézők által azonnal felismert, formulaszerű vizuális és tematikus elemekre épült (esős, sötét utca, a kamera dőlésszöge, céltalan háborús veterán, agresszív szirén, csipetnyi freudizmus stb.), míg ezzel egy időben sokkolta is a nézőket jóhiszemű túlzásaival, illetve azzal, hogy épp a fenti hagyományoktól próbált meg elszakadni. Bár a film eredeti közönsége és kritikusai valószínűleg inkább zavarba ejtőnek, mintsem komikusnak találták, fél évszázad távlatából a *Fegyverbolondok*at körüllengő posztmodern, pozitív paródia szellemét nem lehet nem észrevenni. [8]

A *Csókolj halálosan* rendezője, Robert Aldrich és forgatókönyírója, I. A. Bezzerides ezt a játékos pastiche-t fokozzák az abszurditás határáig. A film zsenialitása abban rejlik, ahogy a film következetesen nem hajlandó komolyan venni önmagát, ám ezzel együtt mégis képes a nézők szorongását és zavarát folyamatosan fokozva fenntartani. A *Fegyverbolondok* kulcsfontosságú pillanataira jellemző brechti elidegenedés helyett a *Csókolj halálosan* kevésbé a karneválszerű izgalmakra, mint inkább a rettegésre épít: egy mindent átható félelemről van szó, amely annak köszönhetően még nagyobb feszültségnövelő hatással bír, hogy a fenyegetés forrását minden egyértelműen beazonosítható forrástól elvágja. Létezik Aldrichról egy csodálatos fénykép 1956-ból, amelyen épp *Támadás!* (Attack!) című háborús filmjének forgatásán áll, kezében pedig Raymond Borde és Etienne Chaumeton úttörő jelentőségű könyvét, az 1955-ben, a *Csókolj halálosan* bemutatásának évében megjelent *Panorama du film noir américain*t tartja. [9] Bár az egy évnyi különbség miatt már nem teljesen aktuális, a fotó mégis egyértelműen cáfolja a népszerű tévhitet, miszerint a noir ismeretlen koncepció lett volna a hollywoodi filmesek számára egészen Paul Schrader 1972-es, nagy jelentőségű esszéjéig.



Robert Aldrich a Panorama du film noir américain egy példányával 1956-ban

Most nem annyira a rendező és a kritikusok közvetlen egymásra hatása érdekel, sokkal inkább az, ahogyan ez a francia értelmiség által kreált kifejezés, a film noir, amely néhány, a háború után bemutatott amerikai film vetítésére adott válaszként született meg, a műfajról íródott első tanulmány formájában – a fogalom megalkotása után mintegy tíz évvel – visszatalált az Atlanti-óceánon túlra, hála egy amerikai rendezőnek, aki bár franciául valószínűleg egy szót sem értett, mégis jól ítélte meg a könyveket a borítójuk alapján, különösen akkor, ha az adott köteten dőlt nagybetűkkel szerepelt a *NOIR* kifejezés. A fotót közelebbről vizsgálva láthatjuk, hogy a könyv borítóján a mereven bámuló, épp cigarettára gyújtó Richard Widmark szerepel – egy állókép csodálatos bemutatkozó szerepéből *A halál csókja* (Kiss of Death. Henry Hathaway, 1947) vigyorgó, pszichopata gyilkosaként. A borítón az *américain* szó a grafikának köszönhetően egészen a színész homlokának közepéig türemkedik a képbe. Mindezt összevetve tehát (egyféle *mise en abyme*-hoz hasonlatosan) adott egy Aldrich filmjével (*Kiss Me Deadly*) majdnem megegyező című 1947-es film (*Kiss of Death*), amelyről két francia szerző könyvet írt, amely könyv a noirhoz méltóan, ferde szögben tartva, egy kamerája mellett lefotózott (fejét kissé szintén megdöntő) amerikai rendező kezéből köszön vissza ránk. Vajon túlzás lenne-e egy szelíd, enigmatikus mosolyt felfedeznünk Aldrich szája szélén? Az amerikai–francia–amerikai nemzetközi körforgáshoz hasonlóan (időrendben 1947–1955–1956) a keretek tágulásával is találkozunk: kép (Widmark), szöveg (*Panorama du film noir américa*n), majd újból kép (Aldrich, aki öntudatosan már mozgóképek készítőjeként azonosítja magát).

Akárcsak a film noir műfajának 1946-os franciaországi, megszállás utáni felismerése és elnevezése esetében, e tíz évvel később készült fényképen is a Jacques Rancière-féle láthatósági rendszer tökéletes példája jelenik meg – az érzékelhető dimenziójának [*sensible*] egy bizonyos típusú eloszlása, amelyből az érthetőség [*intelligibility*] létrejön (a *sense* szó mindkét értelmében [’érzék’ és ’jelentés’ – *a szerk*.]) a képek és szavak közti folyamatos csereviszonyon keresztül. [10] A kritikai

diskurzus nem tekinthető másodlagosnak az autonóm művészeti alkotáshoz képest, inkább magának a képnek a megalkotásában nyújt segítséget. Erre gondolok, amikor az 1950-es évek egyes filmjeinek olyan, mélységesen parodisztikus jellemvonásaira hívom fel a figyelmet, amelyek a film noirt magáról egyértelműen a noirról szóló metakommentárként fogják fel és értelmezik át. Borde és Chaumeton könyvének egyik passzusa megmagyarázza, hogyan működik ez a metakommentár a *Csókolj halálosan* esetében. Ha Aldrich el tudta volna olvasni a kezében tartott francia könyvet, *A film noir meghatározása felé* című fejezet végén a következő összefoglalást találta volna: „Könnyű tehát levonni a következtetést: a morális ambivalencia, a gyilkos erőszak, valamint a szituációk és motivációk ellentmondásos komplexitása a szorongás és a bizonytalanság ugyanazon érzetét keltik a közönségben, mint ami korunk film noirjait fémjelzi. A ciklus eddigi alkotásai egyféle érzelmi konzisztenciát mutatnak: *a nézőben keletkező feszültség, amely abból adódik, hogy elveszíti a pszichológiai támpontokat, minden filmben közös*. A film noir arra volt hivatott, hogy egyfajta *jellegzetes rossz közérzetet* [malaise] keltsen." [11]

Rövidesen megvizsgálom ezt a jellegzetes rossz közérzetet is, most azonban szeretném bemutatni azt, ahogyan a noir fent leírt „rendeltetése" pontosan ráillik Aldrich filmjére – a francia könyvet akár a film programszerű produkciós tervrajzaként is olvashatjuk (még ha kronológiai szempontból kissé fordított sorrendben is). A narratíva egyetlen romantikus és a keresésen alapuló (ám végül kudarcba fulladó) cselekményszállá történő redukálása, valamint a karakterek pszichológia komplexitásuktól és azonosítási pontjaiktól történő megfosztása által a karakterek tulajdonképpen csak ki-be járkálnak a jelenetek között felismerhető, ám torzított hollywoodi karaktertípusok karikatúráiként (nehézfiúk, buja nők, öreg bokszedző stb.), a filmkészítők pedig egy sor vizuálisan lehengerlő, általában önmagában álló címkét vonultatnak fel a zavarodottság fokozásának szolgálatában. A film egyik korai jelenete példaértékű. Mike Hammer, a magánnyomozó (Ralph Meeker) – gyanítva, hogy a lakásában rosszakaratú betolakodó áll lesben – feszülten és óvatosan ellenőrzi lakását szobáról-szobára, míg a háttérben a feszültség növelésére magas fuvolafutamokat hallunk. Óvatosan bejárja a lakását, végül nem talál senkit, ám az üres szobák feltérképezésének antiklimaktikus, immár pusztán csak rettegéssel telített légkörével egy időben a Mike mozgását követő kamera valami érdekeset mutat meg a nyomozó lakásának berendezéséről: a nagyszoba sarkában televíziókészüléket látunk, a hálószobát modern festmények díszítik, a nagyszoba falán pedig – a *Gyilkos vagyok* diktafonját idézve – egy üzenetrögzítő berendezést láthatunk. „Milyen menő!" – hallom gyakorta diákjaimtól. Ez a reakció az '50-es évek efféle technológiát egyáltalán nem ismerő nézőinek körében feltehetően még erőteljesebb volt. Bár a film a folyamatosan fokozódó szorongás örvényébe taszít minket, ezzel egy időben újra és újra felhívja figyelmünket a fényűző felszínre és tárgyakra, amelyek elsősorban a főszereplővel, Mike-kal kapcsolatosak; a hidegvér és az egyre fokozódó pánik furcsa, látszólag lehetetlen keveréke adja a film hajtóerejét, és teszi egyszerre a noir műfaj gyöngyszemévé.

Kötetük utószavában a *Csókolj halálosan*-t Borde és Chaumeton az „Egyesült Államokkal kapcsolatos azon érdekfeszítő és komor társadalomkritikák" végkifejletének nevezik, amelyek az egész ciklus lendületét adták. [12] A cselekmény hasonlósága alapján (nyomozás egy titokzatos

kincs után), a francia szerzőpáros a film előfutárának számító *A máltai sólyom*mal (*The Maltese Falcon* , 1941) állítja párhuzamba, ám véleményem szerint a *Kísért a múlt* jobb összevetési alapnak bizonyul. Mindkét filmben adott egy kemény, közömbös külsejű detektív, akit a kétszínű nők fortélyai megtévesztenek, és sebezhetővé teszik, aki mindazonáltal tökéletes önuralommal rendelkezik, s otthonosan mozog a legkülönbözőbb társadalmi körökben a dúsgazdag maffiavilláktól az afroamerikai éjszakai klubokig. A *Csókolj halálosan* még a *Kísért a múlt* harlemi jelenetét is megidézi, amikor is (kissé indokolatlanul) a magányra vágyó Hammerrel barátja, Nick meggyilkolása után egy Los Angeles-i fekete bárban találkozunk. A jelenet a nyers érzelmek egy újabb érdekes keverékét mutatja, megspékelve egy kissé talán túlzásba vitt lezserséggel, amint a csapos három szleng kifejezést is beleszö a beszélgetésbe [„beat", „lean", „wasted", a. m. „leharcolt", „tropa", „szétzuhant" – *a ford.*]. Míg az efféle lazaság itt és máshol is elsődlegesen faji vonatkozásban értelmezendő, a filmben inkább az élvezeti cikkekkel és a fogyasztói társadalommal összefüggésben jelenik meg. A *Kísért a múlt* főszereplőjét, Jeff Bailey-t (Robert Mitchum alakításában) azért szeretik, amit tesz és mond, nem pedig azért, amit visel (egy gyűrött ballonkabát), amit vezet (egy viharvert kombi), vagy ahogyan a lakását berendezi (amit sohasem látunk). Hammer lezser attitűdje ezzel szemben nagyban függ az öltözködéstől, a „va-va-voom" sportkocsiktól és a divatos lakáskultúrától, egyféle öntelt magamutogatásba fordulva, amiért a váratlan jövevény, Christina Bailey (figyeljünk fel a vezetéknévre; Cloris Leachman alakításában) ki is gúnyolja a film elején. Nárcisztikusnak nevezi, aki kizárólag önmagát szereti, s a feminista filozófus, Simone de Beauvoir *The Second Sex* című, angolul először 1953-ban megjelent írásából idéz – újabb példaként arra, ahogyan a francia értelmiségi hatás belopja magát egy nagyon is amerikainak tűnő színtérre. [13]

A keményvonalas maszkulinitás 1947-es sulykolása (gondoljunk csak Bogartra vagy Mitchumre), valamint az '50-es évek közepén megfigyelhető, jóval exhibicionistább hozzáállás közti váltásra egyszerű a magyarázat: az 1953-ban alapított *Playboy* magazin, amely a fogyasztói társadalom férfi aspektusainak úttörője lett. A *Playboy*t egyszerre formálták azok az átalakulóban lévő nemi szerepek és értékek, amelyek újraformálásában ő maga is igen aktívan részt vett; az '50-es években a magazin arra bátorította az amerikai férfiakat, különösen a nőtleneket, hogy keressenek kiutat a munkahely nyomasztó súlya alól (lásd a *Gyilkos vagyok*-ban), és vegyék át az irányítást a háztartásban, amely a különféle cikkek és áruk megvásárlásának aktusán keresztül korábban egy elsődlegesen női szerepkör volt. A *Playboy*-jelenség tehát segít megérteni, hogy hogyan és miért találunk egy Hammerhez hasonló, tökéletes nyárspolgár lakásán ennyire elegáns, modern festményeket, vagy épp hogy a lakás vizuális megjelenése miért olyan, mintha egy előfizetőit okítani próbáló magazin kihajtható fotóját szemlélnénk, melynek célja az olvasók / nézők nevelése lakberendezési és életviteli kérdésekben. [14]



Mike Hammer lakása a Csókolj halálosan című filmben (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)

Összekapcsolva tehát az ‘50-es évek maszkulinitását a féktelen materializmussal a *Csókolj halálosan* a modern művészet cinkosságának a jelzésével emeli meg a tétet. Mintha – bár kissé elferdített módon – Naremore nagy hatású, a noirról mint a magas fokú modernizmust és a kemény bűnözői érzületet összekapcsoló műfajról írt tézisét vetítené előre, a *Csókolj halálosan* a detektívből irodalmi szövegmagyarázót fabrikál, aki egy Christina Rosetti verset próbál értelmezni. A filmben többször megszólal (a tudatosan akként azonosított) klasszikus zene a rádióból, amely Nat King Cole-bluest, lóversenyt és boxmérkőzéseket is közvetít. Továbbá megjelenik a rejtély középpontjában álló atomtitokra célozgató operaénekes („mi lehet egyszerre nagy és apró?”); valamint a modern művészetek gyűjtője, egy bizonyos Mr. Mist, akinek a kollekciója hangsúlyos helyet kap a film végéhez közeledve. [15] Ez utóbbi két figurával (az énekessel és a műgyűjtővel) a kincshez egyre közelebb kerülő, a film előrehaladtával egyre kegyetlenebbé és aljasabbá váló, egyszerű gondolkodású Hammer igencsak szadista módon bánik el, eltörve az énekes nagy becsben tartott Caruso-lemezét, illetve eszméletlenre verve Mistet, aki igazából már úgyis érzéketlen, hiszen Hammert (és vele a verést) megszimatolva már korábban bealtatózta magát.

Ahogy a fenti, utolsó példa is bizonyítja, a hasznos információk kinyerése érdekében alkalmazott brutális vallatási módszerek a *Csókolj halálosan*-ban megjelenített keresés során mindkét oldalon folyamatosan kudarcba fulladnak. A dolgok azonban még ennél is furább fényben tűnnek fel, amikor kiderül, hogy Mist altatóit a film állítólagos fő gonosztevője, az alattomos Dr. Soberin írta fel (ilyen névvel hogyan is vehetnénk komolyan?). Soberin (Albert Dekker) hatásvadász szokása továbbá, hogy gyakorta ejt el mitológiai és biblikus utalásokat; még azután is képes erre, hogy femme fatale cinkosa, a végzetes kíváncsisága miatt Soberin által csak Pandorának nevezett Gabrielle (Gaby Rodgers) – aki tényleg csupán a doboz tartalmára kíváncsi –, agyonlőtte; a közelről gyomorba kapott golyó után Soberin még hosszasan és nagyképűen, ám immár pókerarca nélkül papol a Pokol kapuját őrző Kerberoszról. A történet antihősének egészen eddig a jelentig csupán a cipőjét láthattuk, így arcát igazából még akkor is örömmel ismerjük meg végre, ha Soberin bizarr viselkedése még haldoklás közben is olyan, mintha csupán egy romlott falatot nyelt volna le, Christinához hasonlóan, akinek e gonosz karakter kínzásainak közepette egy kulcsot kellett lenyelnie korábban, hogy titkát megtarthassa. Néhány perc múlva azonban a Medúzafőrőlmindenki előtt lehull a lepel – jósolja Soberin –, és a világ darabokra robban szét.



Soberin halála a Csókolj halálosan című filmben (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)

A felsorolt modernista jelképek összessége (egzisztencializmus, költészet, zene, festészet, mitologikus románcos kereséstörténet, apokalipszis) adja a *Csókolj halálosan* narratív és tematikus gerincét. E jelképek azonban mind csak elterelő eszközök, hamis nyomok, amelyek vajmi keveset árulnak el a Hammert olyannyira megbabonázó, fénylő radioaktív Izéről. Az egész film inkább a nyomozás felforgatására épül; ellentétben Moe intelligenciájával a hasonlóan nukleáris témájú *Zsebtolvaj*ban, Hammer ostobasága itt folyamatosan előtérben áll. A művészetnek a *Csókolj halálosan* -ban betöltött alapvető szerepéből kiindulva, mint ami az intelligencia látszólagos fokmérője, a film azt sugallja, hogy a modernizmus maga is az üres gesztusok szintjére alacsonyodott, árucikkek gyűjteményévé vált – egyszerű pózzá, ami a félelmen kívül nem képes egyéb hatást elérni. Vagyis a film sokkal inkább érzeteket generál, mintsem jelentést. Míg Naremore a noirt a magas és alacsony kultúra összeolvadásaként látta, Rancière pedig a „politikai művészetben" megjelenő magas és alacsony keveredését egyféle „határátlépésként" írta le, a *Csókolj halálosan* ezeknél sokkal radikálisabban zagyválja össze és „veri péppé" a modernizmust, a felkavaró bizonytalanság érzésén kívül nemigen hagyva meg semmiféle jelentést hordozó elemet. [16]Ehhez hasonlóan észrevehetjük, ahogyan Pat (Wesley Addy) nyíltan, ám csupán jelölők kusza halmazaként szembesíti Hammert a nukleáris pusztítás fenyegetésével, a *Trinity* és a *Manhattan Project* szavakat említve, amelyek a hadnagy saját bevallása szerint is csupán „egymás mellé hányt betűk". Ugyanezen oknál fogva amikor Soberin az Egyesült Államokban a koreai háború után közismertté vált kommunista agymosási technikát alkalmazva igazságszérumot (nátrium-pentotált) fecskendez be Hammernek, hogy mély betekintést nyerjen annak freudi vagy épp nem freudi „tudatalattijába", végül csupán értelmetlen mormogást sikerül kinyernie.

Hammer vallatás alatti halandzsája talán a film legagyafúrtabb önreflexiója is egyben, ám mindennek ellenére a *Csókolj halálosan* mégis több, mint egyszerű vicc a modernizmus kontójára, hiszen anélkül képes nézőinek belső feszültségét fenntartani a történet káoszába vetve őket, hogy közben elkedvetlenednének. Itt idézném fel újból Borde és Chaumeton gondolatát a noir „ *jellegzetes rossz közérzetével"* kapcsolatban, ám egy olyan szempontból, amelyet a franciák túl ravasznak bizonyultak kiemelni. A noir rossz közérzete – ahogyan jelen könyvben eddig is állítottam – sok esetben az állampolgárság kérdéskörére fókuszál, arra, hogy ki tartozik az

Egyesült Államokba, és ki nem. E hidegháborús filmeket az ellenséges bomlasztók leleplezéséhez és kitoloncolásához kapcsolódó feszültség fűti, mint a Smith Acthez hasonló lázadásellenes megmozdulások: a felforgatók Amerika-ellenes bűnei a gondolatokban is ólálkodhatnak. Ám mi történik, hogyha az ezekhez hasonló sötét gondolatokat már egyáltalán nem lehet egy bizonyos, felismerhető rosszakarathoz kötni? Míg a *Zsebtolvaj*-féle '50-es évekbeli noir minden ideológiai tartalomtól megfosztja a kommunizmust, feláldozva azt a politikai preferenciák oltárán („Egyszerűen nem bírom őket"), ott legalább láthatunk izzadó, gyáva alakokat a vásznon, akiket ironikus gúnnyal illethetünk. A *Csókolj halálosan* ezzel szemben szinte üres kézzel hagy bennünket: a narratíva nagy részében Soberin csupán egy harsogó hang marad, egyszerű árnyék (vagyis inkább egy pár cipő), akinek lojalitása tisztázatlan – ő tehát nem szovjet ügynök. A film végén mindössze annyit tudunk meg, hogy feltehetően kicsempészné a radioaktív kincset az országból, hogy utána egyszerűen a legtöbbet ajánló vevőnek adja el; úti célja ismeretlen marad, bár a Gabrielle-lel való végső konfrontáció helyszínén észrevehetünk egy mexikói turistaplakátot az egyik falon. Tettével elképesztő pusztítást engedve szabadjára végül Gabrielle, a kétszínű femme fatale lesz az, aki a halált rejtő dobozt kinyitja, ám tettét a film inkább véletlenszerűnek, mintsem démoninak láttatja – a noir továbbra sem hajlandó a bűnösséget a paranoid „ők"-ön kívül bárkihez hozzárendelni, hogy a rejtély ilyen módon feloldódjon.

Amennyiben az amerikaiak a „bennszülött", saját soraikból kikerülő kommunisták fenyegetését már képtelenek voltak komolyan venni, a rettegés elsődleges tárgyává maga a bomba vált, amelyet a *Csókolj halálosan* az események előrehaladtával egyre inkább az azzal kapcsolatos félelem terjedésével tesz egyenlővé. Vagyis a radioaktív fertőzés a film szemszögéből egyenlő a társadalmi pánikkal. A film jellegzetes rossz közérzete tehát a polgári védekezésre vonatkozik. Az évtized közepére az ország fő problémája már nem a kémkedés volt, hanem a nukleáris támadás fenyegetésére adott polgári reakciók szabályozása: a nyílt hisztéria potenciálisan olyan káros lehetett volna, mint egy valódi atomtámadás. A védelmi stratégiák kidolgozói, akik az amerikaiakat „könnyelműnek, felszínesnek és önzőnek" gondolták (amilyen Hammer is), akik a második világháború után elmerültek a materiális élvezetekben, e felelőtlen tendenciákat egy nemzeti konszenzus vagy közös elhatározás megalapozásával szerették volna ellensúlyozni, amely azonban a rettegés megtiltását írta elő. Az ehhez hasonló félelem elhatalmasodása – ahogy a szakemberek hipotetikus lehetőségek sokaságának elemzése után újra és újra kijelentették – a társadalmi rend felbomlásához és minden morális határ megszűnéséhez vezetne. Az úgynevezett „pánikprobléma" megoldása érdekében meg kellett győzni az amerikaiakat arról, hogy egy esetleges nukleáris támadás a megfelelő gyakorlattal és előkészületekkel, valamint a megfelelő mentális attitűddel túlélhető – ezt a stratégiát nevezte két hidegháborús kultúrtörténész, Guy Oakes és Andrew Grossman „polgári érzelemmenedzsmentnek", a „mobilizáció, adminisztráció, fegyelem és érzelmi kontroll stratégiájának" vagy rendszerének. A pánik megfékezése maga után vonta az „internalizálás" folyamatát, vagyis „a nukleáris fenyegetés kérdésének a politikából a pszichológiába, a nyilvános politikai elvek területéről a magánterápiák szférájába történő áthelyezését." [17]

Ez újdonság volt. Megelőzve Amerika belépését az első világháborúba, Wilson elnök létrehozta a Creel-bizottságot a lakosság tájékoztatására (Creel Committee on Public Information) azzal a feladattal, hogy terjessze a hivatalos háborús propagandát; ezen új, elképesztően hatékony nemzeti oktatási apparátusra való válaszként az 1920-es években Walter Lippmannhoz és Edward Bernayshez hasonló írók kezdték el vizsgálni a kormány, a hírmédia és a magánvállalkozások közvéleményre gyakorolt döntő mértékű mind pozitív, mind negatív befolyását.18 A második világháború után azonban a kormánypropaganda fő célja már nem az ellenséggel szembeni fellépéshez szükséges társadalmi jóváhagyás kisajtolása volt (a hidegháború alatt ebben elég nagy volt az egyetértés), hanem az, hogy kezelje a sebezhetőségből adódó, sokkal intimebb érzelmeket. A *Csókolj halálosan* gúnyt űz az efféle pszichologizált polgári védekezésből, és a noir természetéből adódó bizonytalanságán keresztül felerősíti a pánikhangulatot ahelyett, hogy kontrollálni próbálná. Minden azonosítható tárgytól vagy forrástól elszakítva a rettegés kellemetlen érzése a film folyamán egyre erősebben és áthatóbban kísért, míg végül a pusztulástól való rettegés váltja ki a megsemmisülést magát.

Míg a *Csókolj halálosan* egy robbanással zárul, *A gonosz érintése* híresen azzal kezdődik; az azonban, hogy Welles bombájának robbanása után mi marad meg a film noir műfajából, máig nyitott kérdés. Borde és Chaumeton könyvük *Utószavá*ban (amelyet 1979-ben, huszonöt évvel annak eredeti megjelenése után toldottak hozzá a kötethez) Aldrich 1956-es filmjével (a *Csókolj halálosan*-nal) kapcsolatban kijelentik, hogy az a noir műfajára nézve „minden szempontból" azt a „pontot jelképezi, ahonnan már nincsen visszatérés." [18] A franciák feltehetően nem kívántak utólagosan foglalkozni *A gonosz érintésé*vel, és ki is hibáztathatná őket? A film az Államokban anyagi bukás volt (bár Párizsban elismerően nyilatkoztak róla), utólag azonban számos tudományos elemzés tárgya lett. Az elemzések átnyúlnak a filmtudományos vizsgálódáson, és gyakorta a Welles által bemutatott szükségállapotra vagy kivételes helyzetre fókuszálnak, amelyet a filmben fizikailag is bizonytalan határvidékre, az Amerika és Mexikó közti határvidékre helyez el, mely helyszín hamar az igazságszolgáltatás és a törvény közötti küzdelem terepévé változik az egyik oldalon az elhízott, kiábrándult zsaruval, Hank Quinlannel (Welles alakításában), a másikon pedig a jóvágású, erélyes kormányhivatalnokkal, Mike (vagy Miguel) Vargasszal (Charlton Heston). Ahogyan kettős keresztnevéből is várható, Vargas kettős nemzetiségi státusza nagyfokú zavarodottságra adott okot, kiegészítve Heston tökéletes angoljával és gyenge spanyoljával, valamint napbarnított, hispán arcával. Jelen célom nem az, hogy felelevenítsem vagy visszhangozzam a korábbi kritikákat (többek között Homi Bhabha, Michael Denning és Donald Pease tanulmányait), hanem inkább a film különös hatásával foglalkozom röviden, amely a saját noir-felfogásom szempontjából központijelentőségű. [19]

*A gonosz érintésé*nek hangulatát néhány okból kifolyólag sokkal nehezebb megfejteni, mint az olyan '50-es évekbeli noirét, mint például a *Fegyverbolondok*, a *Zsebtolvaj* vagy a *Csókolj halálosan*. Az ezekben a bűnügyi filmekben felfedezhető parodisztikus hangvétel nem csupán bizonyos mozgóképi hagyományokat és elvárásokat gúnyol ki, hanem górcső alá vesz néhány domináns amerikai erkölcsi szabályt is. A geopolitikai és kulturális határok ilyen szintű, kényszerű

összemosásával (ahogyan jelen tanulmány állítja) *A gonosz érintése* – tökéletes öntudatossággal – a *Stranger on the Third Floor*ral kezdődő noir ciklus tetőpontját jelenti, tulajdonképpen a műfaj sírversét testesítve meg, ahogyan már többen is megjegyezték róla. Ám ha Welles valóban a noir utolsó koporsószögét kívánta megalkotni, vajon miféle szögről is van szó pontosan?

Lewisszal, Fullerrel és Aldrichcsal szemben úgy tűnik, Welles több szempontból is komolyan veszi önmagát és a filmjét. A rejtély felfedésére fókuszáló cselekmény érdekében Welles tudatosan, képszerűen is előrevetíti (szó szerint) Quinlan hiányzó botját, mint az ellene szóló vitathatatlan bizonyítékot, majd később is szándékosan ráirányítja a figyelmet, megmutatva még azt is, ahogyan a rendőr anélkül hagyja el a tetthelyet; a gyermeteg, inkább fiú, mint partner Pete Menziesnek (Joseph Calleia tökéletes alakításában) ezen bizonyíték alapján végül elkerülhetetlenül rá kell jönnie, hogy hőn szeretett példaképe bűnös Joe Grandi (Akim Tamiroff) megfojtásában. Welles még egy pszichológiailag érdekfeszítő, traumatikus háttértörténetet is belesző az elbeszélésbe – a romlott rendőr mély rasszizmusának és korrupciójának forrásaként a „félvér" gyilkos említésével, aki annak idején büntetlenül fojtotta meg Quinlan feleségét. Ezen a tematikus szinten Welles a maga freudi értelmezését is hasonló súllyal veti be, az apa erőszakos halálával, indítva el a narratívát, amely aztán a későbbi események mozgatórugója lesz. A főszereplők párbeszédei hasonlóan jelentőségteljesnek tűnnek. Míg a *Fegyverbolondok* Bartjától „Összetartozunk, mint a fegyver és a lőszer"-hez hasonló megszólalásokat hallunk, Vargas metsző igazságokat közöl Quinlannel, például hogy a törvény érvényre juttatása egy rendőr számára „egyedül egy rendőrállamban lehet könnyű".

A filmet értelmezhetjük Welles allegorikus végső gesztusaként is a rendező céltudatos szereposztási döntései alapján, amelyeken keresztül saját, vakvágányra futott karrierjét szemléli a mozgóképtörténet egészének kontextusában. [20] Megrendítő romként formálja meg önmagát az elhízott, züllött Quinlan karakterében: „Szét vagy zuhanva, drágám" és „a jövődet már felélted." A médiuma iránti nosztalgiáját az enigmatikus cigány nő, Tana testesíti meg, Marlene Dietrich alakításában, aki saját korábbi femme fatale szerepének (*Kék angyal* [Blue Angel. Joseph von Sternberg, 1930) is emléket állít. Ő az, aki szembesíti Quinlant tragikus helyzetével, valamint a film utolsó szava is az övé. A hollywoodi stúdiórendszer iránti megvetését Welles azzal is különösen nyilvánvalóvá teszi, hogy zseniálisan rossz választásként Charlton Hestonra bízza Vargas szerepét – Heston, aki két évvel korábban egy másik epikus hidegháborús filmben, a *Tízparancsolat*ban (The Ten Commandments. Cecil B. DeMille, 1956) nyújtott ünnepelt alakítást Mózes szerepében, szerepére öntudatlanul, teljes mellszélességgel játssza Vargast Welles mellett. A film képi világa teljes összhangban van azzal, amit a noir műfajától elvárhatunk: sötét, nyomasztó, klausztrofób és zavaros, ami nagyban eredhet abból a tanácstalanságból, hogy nézőként sohasem tudjuk meg, a két ország közül éppen melyikben játszódnak az események.

Mindez egy afféle ambícióra vagy (kissé kevésbé nagylelkűen) látszatkeltési szándékra vall, amelynek megértéséhez legkifinomultabb hermeneutikai készségeink bevetésére van szükség. És mégis… itt valami nincs rendjén, ahogyan Joe Grandi mondaná. Persze nem csupán Grandiról van itt szó, mint a narratívában megjelenő furcsa, bohócszerű figurák egyike (állítása szerint „amerikai

állampolgár"), akiknek jelenléte hajlamos aláásni a film komolyságát, [21] és nem is csupán Quinlan gyanúját illetően a robbantás elkövetőjéről, Sanchezről (Victor Millan), ami a rendőrség által meghamisított bizonyíték ellenére valóban igaznak bizonyul. A *Gyilkos vagyok*-ból ismert, Keyest inspiráló, belül megbúvó kisember visszhangja köszön vissza Quinlan intuitív megérzésében, amely végül helyesnek bizonyul a sokkal racionálisabb nyomozási módszereket alkalmazó Vargas véleményével szemben. Még csak nem is Vargas karaktere a furcsa, aki magában is kétszínű alaknak tűnik, amikor magára hagyja fehér amerikai feleségét, Susant (Janet Leigh), vagy amikor végül a rendőrállam eszközeihez hasonló lehallgató rendszer segítségével füleli le Quinlant. Nem is Vargas látszólag értelmetlen, zavaros nemzetközi jellemzői a hibásak (akcentus, öltözék, attitűd, morális bizonyosság és napbarnított arc). A fent felsorolt, felkavaró anomáliákat meg lehet magyarázni (ahogyan a legmeggyőzőbben Pease meg is tette) azzal a törvényt a törvényen kívül helyező szükségállapottal, amelybe a film hatalmas lendülettel ugrik fejest. Extravagáns módon lavírozva két ország nemzeti határai között az állampolgárság határainak vizsgáztatása érdekében, Welles az amerikai film noir két évtizedes 'i'-jére teszi fel a pontot.

Szemben a *Stranger*rel vagy Welles saját *Aranypolgár*ával (Citizen Kane, 1941), *A gonosz érintésé*nek lidércnyomása – Welles által saját magának rendezve és címezve – egyszerre túl személyesnek és Grandi-ózusnak is tűnik, amely szóvicc valószínűleg szintén magától Wellestől ered, és amely maga is a probléma részét képezi: a film lehetséges értelmezései látszólag végtelenek, ám úgy tűnik, Welles már mindet előre beépítette magába a narratívába, nyílzáporként vonultatva fel újabb és újabb árulkodó jeleket. Az ideges vidéki figura / éjjeliőr (Dennis Weaver) retardáltan ismételgeti, „megint készülnek valamire", a gyűlölet és paranoia érzését egyszerű együgyűséggé redukálva. A kritikusok, akik megpróbálják a teljes filmet komolyan venni, ezzel azt kockáztatják, hogy maguk is Hestonhoz hasonlóvá válnak, aki becsületessége miatt könnyedén megfeledkezik a körülötte folyó abszurditásokról, amilyen például a drogos, mexikói leszbikus gengszterek megjelenése (Mercedes McCambridge emlékezetes cameójaként). Bár Welles igencsak sokat fektetett filmjének értelmezésébe, mi magunk is felnőhetünk a feladathoz.

Vitathatatlan tehát, hogy a *Csókolj halálosan*-hoz hasonló, korábbi parodisztikus noirok kevert üzeneteket közvetítettek (Hammer stílusos, Hammer rosszindulatú szemét), nem is beszélve a nevetségestől az ijesztőig terjedő, egészen vad hangulatingadozásokról. E filmek azonban mégis képesek fenntartani a politikai nyugtalanság egységes alapérzetét (betolakodók a nemzetben) annak ellenére vagy éppen azért, mert feladják a koherens cselekményfűzést. *A gonosz érintésé*nek fojtogató önérzetessége a megfosztottság érzetét azonban egy sokkal nagyobb szabású kísértetiességgé fokozza. Amikor Susan kábítószerrel (nátrium-pentotállal, akár csak Aldrich filmjében) kiváltott delíriumából ágyban fekve ébred a lepukkant Ritz Hotelben, és a halott Grandi fejjel lefelé lógó, kinyújtott nyelvű, dülledt szemű arcával szembesül, a hatás sokkal inkább groteszk, mint ijesztő vagy elidegenítő – egy maszkszerű megoldás hatása ez, amelyet rikító fekete-kubai jazz (a cselekményre nézve túlontúl hangosan) és villódzó neonfények kísérnek, kiegészítve a halott Grandi szemeinek extrém kiemelésével és hiányzó parókájával, vagyis „szőnyegével" [*rug*], ahogyan az unokaöccsei a helyzethez tipikusan nem illő szlengszóval hivatkoztak rá. Bár e kép

idézheti a nem amerikai Peter Lorrét is a *Stranger* végéről, a különbség azonban hatalmas. A noir monumentalizálásán keresztül, próbát téve a teljes noir történelem, a vizuális jelképek és témák összefogására, Wellesnek sikerül felnagyítania a műfaj alapvető érzületvilágát. Azzal, hogy a sötétséget ilyen mértékben láthatóvá teszi, illetve hogy mindig van egy újabb eltúlzott fordulat a tarsolyában, *A gonosz érintése* gondoskodik róla, hogy a film noir műfajának utolsó felvonására ne lehessen nem odafigyelni.



A film noir fejre áll A gonosz érintésében (Touch of Evil. Orson Welles, 1958)

Fordította Nagy Ambrus

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Jonathan Auerbach: Postscript. Darkness Visible. In uő: *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*. Durham – London, Duke University Press, 2011. 185-203.]

[22] Grandi karaktere Tamiroff orosz színész erőteljes akcentussal nyújtott alakításában furcsa, természetellenes mexikói-amerikai-olasz amalgámot alkot. A film állandó kettős tudatosságával összhangban Grandi meggyilkolása Quinlan által nem csak a cselekmény ködös bosszúszálaként értelmezhető (megidézve a „félvért", aki megfojtotta Quinlan feleségét), hanem Welles kommentárjának is tekinthető a filmtörténet margójára. Első találkozásuk alkalmával Susan a kis termetű bajkeverő Grandit „Kis Cézárnak" nevezi, aki túl sok gengszterfilmet nézett, amivel Susan megalapozza a kapcsolatot a '30-as évek jól ismert gengszterfigurái és azok háború utáni reinkarnációi között. A Kis Cézár meggyilkolásával Welles tulajdonképpen leszámol a gengszterfilmek műfajával. Tanulmányomban e három, '50-es évekbeli film önreflexivitására

fókuszáltam, ami alapján kijelenthető, hogy egyféle hidat képeznek a noir és az azt követő „neo-noir" között, vagy akár már maguk is a neonoir műfajába tartoznak. Én azonban jobban szeretek egy ciklus lezáróiként, mintsem egy újabb elindítóiként tekinteni rájuk, hiszen számomra az 1970-es évek nosztalgiával átitatott filmjei (Roman Polanski *Kínai negyed*e [Chinatown, 1974] például) egészen más szemszögből vizsgálják az állampolgárság kérdéseit, s emiatt már kívül esnek az '40-es és '50-es évek hidegháborús periódusán, ezzel együtt vizsgálódásom fókuszán is.

Jegyzetek

1. A nagy költségvetésű MGM produkció, *A tárgyalás* (Trial. Mark Robson, 1955) jó példa az antikommunizmus gerjesztésére. A film a hidegháborús liberalizmus stílusában mutatja be, ahogyan a CPUSA politikai nyereségvágyból becsap és manipulál egy ártatlan mexikói-amerikai tizenévest védő, lelkiismeretes jogprofesszort (természetesen Glenn Ford alakításában). Beszédes tény ezek mellett, hogy a film történéseinek időpontját egyértelműen 1947 júniusára helyezi, amikor a hazai szubverziót még valóban komoly fenyegetésnek láthatták.
2. Hooverrel és McCarthyval kapcsolatban lásd Powers: *Secrecy of Power,* 320-23; és O'Reilly, *Hoover and the Un-Americans*, 111-12. Emilio de Antonio *Point of Order!* (1964) című filmje a katonai meghallgatásokon készült felvételekkel kapcsolatos, érdekfeszítő dokumentumfilm, amely hangsúlyozza, hogy a szenátus vizsgálódásainak középpontjában csupán látott bizonyítékok álltak, mint például színes táblázatok, kivágott fotók vagy épp egy kétes eredetű levél indigó másolata, amelyet állítólag Hoover írt 1951-ben (amit tagadott).
3. A *Fegyverbolondok*at Joseph H. Lewis rendezte, társírói pedig MacKinlay Kantor és (a Millard Kaufman által képviselt) Dalton Trumbo voltak. A HUAC ellenük vezetett hajtóvadászata nagyban magyarázza a film politikai élét, különösen a társadalomból kitaszított pár iránti perverz szimpátiát. Még ugyanabban az évben Lewis – feltehetőleg Mann *Határincidens*ének (Border Incident, 1949) hatására – filmet rendezett egy koncentrációs tábor túlélőjéről, aki illegálisan próbál bejutni az Egyesült Államokba Kubán keresztül, ám a *Lady Without a Passport* (1950) nem rendelkezik sem a *Fegyverbolondok* parádés vizuális, sem maróan szatirikus jegyeivel. 1950 a filmnoir-készítés csúcspontjának éve volt Hollywoodban, ám ezek közül sok csupán egyszerű, futószalagon gyártott thriller volt a *Fegyverbolondok*hoz hasonló önreflexivitás nélkül. Bár könnyedén tűnhet úgy, hogy érvelésem a filmkészítők oldaláról egyértelmű tudatosságot feltételez, engem elsősorban a filmek hatása érdekel, az, ahogyan az '50-es évek vizsgált noir filmjei konzisztensen utánoznak bizonyos mélyen gyökerező hagyományokat és elvárásokat. Ezt az értelmezésemet részben már előrevetítette Robert Kolker, aki kiemelve a noir műfaj folyamatos intézményesítését az '50-es évek során megjegyzi, hogy a *Csókolj halálosan*-hoz vagy *A gonosz érintése*hez hasonló filmek „mélységesen öntudatosak saját felépítésüket tekintve", felvetve ezzel, hogy „a műfaj még úgy is erőteljesen felkavaró tud lenni, hogy formái áthágják a lefektetett hagyományokat." Lásd Kolker: *A Cinema of Loneliness*, 364. A túlontúl parodikus noirokkal kapcsolatban lásd Borde és Chaumeton: *A Panorama of American Film*, 1941-1953, 122-23. Nagyon hasznos, évekre lebontott film noir megjelenési lista: Spicer *Film Noir*, 28., 2.1-es táblázat.
4. Az 1950-es évek fiatalkorú bűnözési pánikjával kapcsolatban lásd Gilbert: *A Cycle of Outrage*.
5. Az egyik összefoglalót lásd Washington: *The Other Black List*. Lásd továbbá Dudziak: *Cold War Civil Rights*. Dudziak bemutatja, ahogy az 1950-es évek szovjet fajellenes propagandája fővonalas amerikai politikusokat késztetett arra, hogy javítani próbáljanak a belföldi faji problémákon.
6. Naremore: *More Than Night*, 150. További idézetek: 150, 22.

7. Lásd Schreiber: *Cold War Exiles in Mexico*, 106. A film készítőinek kiszámított ravaszságára vall továbbá az újságok szalagcímeiből álló hagyományos montázsok sorozata a páros ámokfutását követően, mint például „ÚTONÁLLÓ PÁROS / ÁTTÖR AZ ÁLLAMHATÁRON!" Ez alatt az álhír alatt kisebb betűkkel nyomtatva találjuk a következő feliratot: „Adófizetők felforgató eseményekről hallanak." Köszönet tanítványomnak, David Israelnek, hogy felhívta erre a figyelmemet. A *Zsebtolvaj*ban, egy másik hidegháborús filmben hasonlóan elrejtett, stratégiai jelentőségű szalagcímmel kapcsolatban lásd Auerbach: *Dark Borders* ötödik fejezetét.
8. A film fogadtatásával kapcsolatban lásd Naremore: *More Than Night*, 150.
9. Alain Silver megalapozottan veti fel, hogy Aldrich azért készíttette a képet, hogy megmutathassa Bordenak, aki nagy valószínűséggel maga küldte el a részben általa írott könyvet Aldrichnak. A rendező 1955 óta levelezett a francia íróval, aki épp az *Un cinéaste non-conformiste* című cikkén dolgozott. Személyes levelezés Alain Silverrel, 2010. január 23.
10. A Hollywood és Párizs között a hidegháború alatti, a kozmopolita filmkultúra kialakulását elősegítő, váltakozó hullámokkal kapcsolatos, érdekes eszmefuttatást lásd Schwartz: *It's So French!* című írását.
11. Borde és Chaumeton: *A Panorama of American Film Noir*, 1941-1953, 13.
12. Ua. 155.
13. A francia feminizmus efféle szokatlan felhasználását a forgatókönyvíró A. I. Bezzerides-hez kapcsolom, aki korábban, az 1948-as *Tolvajok országútjá*ban (Thieves' Highway. Jules Dassin) a noir egyik legösszetettebb és különlegesebb nőalakját írta meg egy háborús menekült prostituált (Rica) személyében, aki kigúnyolja a férfi főhős azon szándékát, hogy „megmentse" őt. A vizuális aspektusról Aldrich filmjében a legjobb írás továbbra is Silver: *Kiss Me Deadly* című munkája. Lásd még Silver és Ursini: *What Ever Happened to Robert Aldrich?* A film besorolásával és kulturális elemzésével kapcsolatban lásd Maltby: The Problem of Interpretation. Maltby kontextuális megközelítése figyelmen kívül hagyja azt a módot, ahogyan az éppen általa kiemelt problémák, a film elhelyezésének kulcskérdései, tudatosan átszövik a narratívát (különösen az '50-es években jelentkező félelem a tömegkultúrának a magas művészetre gyakorolt negatív hatásával kapcsolatban), ezáltal megkérdőjelezve azon állítását, miszerint az amerikai közönség nem értelmezhette a filmet a „szubverzió esztétikai aktusaként" megjelenése idején. A film „kulturális összefüggésrendszerének" meghatározásában Maltby túlzottan ragaszkodik a kereskedelmi, illetve az intézményi motivációkhoz, amely véleményem szerint igencsak monolitikus és determinisztikus, és figyelmen kívül hagyja azt, hogy a film internalizálja és kisajátítja az amerikaiakkal és az amerikai populáris kultúrával kapcsolatos francia attitűdöket: például Mickey Spillane hatását Simone de Beauvoiron keresztül. Nem szeretném előrángatni az újhistorizmus vitáit a szubverzív potenciálról, ám ha a film elkészülhetett 1955-ben, bizonyára akadtak néhányan, akik 1955-ben is értették.
14. A *Playboy* kulturális hatásával kapcsolatban lásd Gilbert: *Men in the Middle* negyedik és kilencedik fejezet.
15. Naremore: *More Than Night*, különösen az első és második fejezet.
16. Rancière: Contemporary Art and the Politics of Aesthetics, 43. A magas és alacsony közötti határátlépés példájaként Rancière egy Robert Rauschenberg litográfiát említ, amely Diego Velázquez Vénusz-festményéből tartalmaz egy részletet egy kocsikulcs képével kombinálva. A litográfia (*Breakthrough II*) 1965-ben készült, egy évtizeddel később, mint a *Csókolj halálosan* hasonló kognitív disszonanciája.
17. Minden idézet innen: Oakes és Grossman: *Managing Nuclear*, 364, 368, 376, 383. A bővített verziót lásd Oakes: *The Imaginary War*. A nemzeti védekezés performatív aspektusával kapcsolatban lásd Davis: *Stages of Emergency*.
18. Borde és Chaumeton: *A Panorama of American Film Noir*, 1941-1953, 155.
19. Lásd Bhabha: The Other Question; Denning: The Cultural Front, 400-402.; Pease: Borderline Justice /

States of Emergency. Hasonló témában lásd a frissebb Beckham: Placing Touch of Evil, The Border, and Traffic in the American Imagination; és Marcus: The Interracial Romance as Primal Drama című írásokat. E kritikusok közül egyik sem szentel sok időt a film hatásának elemzésére, amellyel érdekes módon egy, a film zenéjén alapuló tanulmány foglalkozott. Lásd Leeper: Crossing Musical Borders. A film noir és a hanghatások fontos, ám kevéssé tanulmányozott témájával kapcsolatban lásd Miklitsch: *Siren City*.

20. Ezen érvelés frissebb verzióját lásd Rollins: 'Some Kind of Man'. *A gonosz érintése* volt Welles első és egyben utolsó rendezése *A sanghaji asszony* (The Lady from Shanghai, 1948) óta.

21. Grandi karaktere Tamiroff orosz színész erőteljes akcentussal nyújtott alakításában furcsa, természetellenes mexikói-amerikai-olasz amalgámot alkot. A film állandó kettős tudatosságával összhangban Grandi meggyilkolása Quinlan által nem csak a cselekmény ködös bosszúszálaként értelmezhető (megidézve a „félvért", aki megfojtotta Quinlan feleségét), hanem Welles kommentárjának is tekinthető a filmtörténet margójára. Első találkozásuk alkalmával Susan a kis termetű bajkeverő Grandit „Kis Cézárnak" nevezi, aki túl sok gengszterfilmet nézett, amivel Susan megalapozza a kapcsolatot a '30-as évek jól ismert gengszterfigurái és azok háború utáni reinkarnációi között. A Kis Cézár meggyilkolásával Welles tulajdonképpen leszámol a gengszterfilmek műfajával. Tanulmányomban e három, '50-es évekbeli film önreflexivitására fókuszáltam, ami alapján kijelenthető, hogy egyféle hidat képeznek a noir és az azt követő „neo-noir" között, vagy akár már maguk is a neonoir műfajába tartoznak. Én azonban jobban szeretek egy ciklus lezáróiként, mintsem egy újabb elindítóiként tekinteni rájuk, hiszen számomra az 1970-es évek nosztalgiával átitatott filmjei (Roman Polanski *Kínai negyed*e [Chinatown, 1974] például) egészen más szemszögből vizsgálják az állampolgárság kérdéseit, s emiatt már kívül esnek az '40-es és '50-es évek hidegháborús periódusán, ezzel együtt vizsgálódásom fókuszán is.

Irodalomjegyzék

- Beckham, ii, Jack M.: Placing *Touch of Evil*, The Border, and Traffic in the American Imagination. *Journal of Popular Film and Television*, 33.3. 2005. 130–41.
- Bhabha, Homi: The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse. *Screen*, 24.1. 1983. 7-32.
- Borde, Raymond és Chaumeton, Etienne: *A Panorama of American Film Noir, 1941–1953.* Ford. Paul Hammond. San Francisco, City Lights Books, 2002.
- Davis, Tracy C.: *Stages of Emergency: Cold War Nuclear Civil Defense*. Durham, Duke University Press, 2007.
- Denning, Michael: *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. New York, Verso, 1996.
- Dudziak, Mary L.: *Cold War Civil Rights*. Princeton, Princeton University Press, 2000
- Gilbert, James: A *Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the1950s*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Gilbert, James: *Men in the Middle: Searching for Masculinity in the 1950s*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Kolker, Robert: *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. 3. kiadás. New York, Oxford University Press, 2000. 364.
- Leeper, Jill: Crossing Musical Borders: The Soundtrack for Touch of Evil. In *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Szerk. Arthur Knight és Pamela Robertson Wojcik.

Durham, Duke University Press, 2001. 226-243.
- Maltby, Richard: 'The Problem of Interpretation . . .': Authorial and Institutional Intentions in and around *Kiss Me Deadly. Screening the Past*, 10. 2000.
- Marcus, Alan: The Interracial Romance as Primal Drama: *Touch of Evil* and Diamond Head. *Film Studies*, 11. 2007. 14–26.
- Miklitsch, Robert: *Siren City: Sound and Source in Classic American Noir*. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2011.
- Naremore, James: *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- O'Reilly, Kenneth: *Hoover and the Un-Americans: The fbi, huac, and the Red Menace*. Philadelphia, Temple University Press, 1983.
- Oakes, Guy és Grossman, Andrew: Managing Nuclear Terror: The Genesis of American Civil Defense Tragedy. *International Journal of Politics, Culture, and Politics*, 5.3. 1992. 361-403.
- Oakes, Guy: *The Imaginary War: Civil Defense and American Cold War Culture*. New York, Oxford University Press, 1994.
- Pease, Donald E.: Borderline Justice/States of Emergency: Orson Welles' *Touch of Evil*. *New Centennial Review*, 1.1. 2001. 75–105.
- Powers, Richard Gid: *Secrecy and Power: The Life of J. Edgar Hoover*. New York, Free Press, 1987.
- Rancière, Jacques: Contemporary Art and the Politics of Aesthetics. In *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Szerk. Beth Hinderliter et al. Durham, Duke University Press, 2009.
- Schreiber, Rebecca M.: *Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Silver, Alain, and James Ursini: *What Ever Happened to Robert Aldrich?* New York, Limelight Editions, 1996.
- Silver, Alain: Kiss Me Deadly: Evidence of Style. In *Film Noir Reader*. Szerk. Alain Silver és James Ursini. New York, Limelight Editions, 1996. 209-236.
- Spicer, Andrew: *Film Noir*. Harlow, United Kingdom, Pearson, 2002.
- Sproule, J. Michael: *Propaganda and Democracy: The American Experience of Media and Mass Persuasion*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Washington, Mary Helen: *The Other Black List: African American Literacy and Cultural Artists on the Left in the 1950s.* New York, Columbia University Press (megjelenés alatt)
www.latrobe.edu.au/screeningthepast

Filmográfia

- *A gonosz érintése* (Touch of Evil. Orson Welles, 1958)
- *A gyilkosok* (The Killers. Robert Siodmak, 1946)
- *A halál csókja* (Kiss of Death. Henry Hathaway, 1947)
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- *A szanghaji asszony* (The Lady from Shanghai. Orson Welles, 1948)
- *A tárgyalás* (Trial. Mark Robson, 1955)
- *Aranypolgár* (Citizen Kane. Orson Welles, 1941)

- *Aszfaltdzsungel* (*Asphalt Jungle*, 1950) rendező?
- *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)
- *Egy náci kém vallomásai* (Confessions of a Nazi Spy. Anatole Litvak, 1939)
- *Fegyverbolondok* (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950)
- *Gyilkos vagyok/Kettős kárigény* (Double Indemnity. Bily Wilder, 1944)
- *Határincidens* (Border Incident. Anthony Mann, 1949)
- *Kék angyal* (Blue Angel. Joseph von Sternberg, 1930)
- *Kínai negyed* (Chinatown. Roman Polanski, 1974)
- *Kísért a múlt* (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947)
- *Lady Without a Passport* (Joseph H. Lewis, 1950) ell!
- *Point of Order!* (Emilio de Antonio, 1964)
- *Stranger on the Third Floor*ban (Boris Ingster, 1940)
- *Támadás!* (Attack! Robert Aldrich, 1956)
- *Terelőút* (Detour. Edgar G. Ulmer, 1945)
- *Tízparancsolat* (The Ten Commandments. Cecil B. DeMille, 1956)
- *Tolvajok országútja* (Thieves' Highway. Jules Dassin, 1948)
- *When Strangers Marry* (William Castle, 1944)
- *Zsebtolvaj* (Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953)

© Apertúra, 2013. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2013/nyar/auerbach-a-lathato-sotetseg/