

A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa

Absztrakt

A német expresszionista film, az Egyesült Államokba emigrált német filmesek és az amerikai film noir közti kapcsolat a filmtörténet egyik bevett kliséjévé vált. Fontos felismernünk, hogy ez a viszony kétféle, egymástól élesen elkülönülő, s alapvetően imaginárius történelem összekapcsolásán nyugszik. Ezért is lehet érdekes a számunkra ez a kapcsolatrendszer – nem is annyira a hamis történelem, mint inkább a hamisság történetének, vagy egyenesen a film imagináriusának iskolapéldájaként. A „kölcönhatások” lineáris történetéhez így az „interferenciák” laterális modellje kell, hogy társuljon, behozva a „mátság” különböző imagináriusait. Csakis úgy juthatunk el a film noir interferenciális történetéhez, ha különálló tanulmányok sorozatával vizsgáljuk, milyen körülmények játszottak közre az egyes német filmalkotók esetében az Egyesült Államokba való kivándorlásukkor.

Szerző

Thomas Elsaesser 1943-ban született Berlinben. 1966-ban végzett a Sussexi Egyetem angol szakán, majd 1971-ben ugyanitt összehasonlító irodalomtudomány szakon szerzett PhD fokozatot. Londonban dolgozott filmkritikusként és a *Monogram* nevű nemzetközi filmes folyóirat szerkesztőjeként, majd 1972-től a Kelet-Angliai Egyetemen oktatott európai romantikát és irodalmi modernizmust. 1976-ban ugyanitt megalapította a Filmtudományi Tanszéket, amelynek 1986-ig vezetője volt. 1991-2001 között az Amsterdami Egyetem Film- és Televíziótudományok Tanszékének vezetője. 2001 óta a Média és Kultúra Tanszék *Cinema Europe* nevű doktori programjának kutató professzora, az ASCA (Amsterdam School of Cultural Analysis) alapító és elnökségi tagjainak egyike. Az Amsterdam University Press által kiadott *Film Culture in Transition* című könyvsorozat sorozatszerkesztője (a sorozatban eddig húsz kötet jelent meg). 1993-1999 között a norvég Bergeni Egyetem Médiatudományi Tanszékének professzora, 1997 óta a karlsruhe-i Hochschule für Gestaltung und ZKM docense. Filmelméleti és -történeti, műfaji filmes, illetve televíziótudományi tanulmányai több mint kétszáz tanulmánykötetben, antológiában jelentek meg. Önálló kötetei: *A német újfilm*. Ford. Dobay Ádám et al. Budapest, Palatinus Kiadó, 2004.; *Fassbinder's Germany: History Identity Subject*. Amsterdam. Amsterdam University Press, 1996.; *Weimar Cinema and After*.

London- New York, Routledge, 2000.; *Metropolis*. London, British Film Institute, 2000.; W. Buckland-del közösen: *Studying Contemporary American Film*. London-New York, Routledge, 2002.; *Filmgeschichte und Frühes Kino*. Munich, Edition Text und Kritik, 2002.; *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.; Malte Hagenerrel közösen: *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York, Routledge, 2010.; *The Persistence of Hollywood*. New York, Routledge, 2012.; *German Cinema - Terror and Trauma: Cultural Memory since 1945*. New York, Routledge, 2013.

A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa

A filmtörténet egyik közhelye, hogy a német expresszionista film, a Hollywoodba emigrált német rendezők és az amerikai *film noir* összefüggnek egymással. Egyszerű történeti feladatnak tűnhet újra felidézni, megvizsgálni és megmagyarázni ezt a kapcsolatot: stilisztikai hatásokat kell kimutatni, filmkészítők életrajzait kell kutatni, és mindkettőt az európai politikatörténet, illetve – ha kifinomultabb leírás készítése a cél – a nemzeti és nemzetközi filmipar kontextusában kell elhelyezni. Az alábbiakban emellett érvelek, hogy mielőtt bármelyik vizsgálati lehetőség kidolgozásához látnánk, észre kell vennünk, hogy az összefüggés maga olyan történelmi kettős kötésen alapul, amely két, egymástól világosan elkülönülő, s nem utolsósorban jórészt imaginárius történetet egyesít. Egymással összevetve őket – mintha csak tükrök lennének –, egy végtelen regresszió kezd elnyelni mindkettőt, olyan ontológiai tautológiát hozva létre, amelyben az egymást kölcsönösen fenntartó oksági viszonyok „történelemnek” látszanak, de valójában sokkal inkább időhuroknak minősülnek.

A filmtörténet számára éppen azért különösen érdekfeszítő (vagy annak kellene lennie) a német expresszionizmus, a németországi emigránsok és az amerikai film noir családfája, mert ez nem tűnik olyan történetnek, amelyet az ok és okozat, cselekvés és következmény, folyamatosság és változás logikája működtet. A „német expresszionizmus” és a „film noir” kifejezések a filmipar olyan aspektusait jelölik, amelyek nem azért érdekesek igazán, mert a hamis történelem mintapéldái, hanem azért, mert a film hamis történelmére világíthatnak rá – arra, amit másutt a film történelmi imagináriusának neveztem.^[1] A jelen írás arra törekszik, hogy olyan esettanulmányként kezelje a német filmművészet (a történelmi imagináriusokban különösen bővelkedő nemzeti filmipar) és a film noir kapcsolatát, amely a film ilyen imagináriusának transznacionális voltára mutat rá.

Itt szükségtelen részletekbe menően taglalnom, hogy a film noir kifejezése és fogalma francia lelemény, de érdemes megjegyezni, hogy a szó sosem csak egy amerikai filmstílust vagy műfajt nevezett meg, hanem az európai film fogalmáról folytatott intervencionista kritikai csatározásokban is szerepet játszott. Az európai film (ami szintén olyan imaginárius entitás, amelynek a jelentése változékony jelölők sorozatában rejlik) számos mágneses pólussal rendelkezik, amelyek közül – legalábbis a második világháború vége óta – Párizs és Hollywood a legmeghatározóbb. Ezzel szemben az 1920-as években az „európai film” fogalma a Párizs-Berlin, Berlin-Hollywood és Párizs-Hollywood polarításokat foglalta magába: egyik esetben sem teljesen világos, hogy a versengés milyen mértékben jelentette egyúttal egymás kiegészítését is (mellesleg,

ez az állapot 1945 utánra is jellemző).

A kapcsolat ambivalens voltát szabatosan példázza a film noir „feltalálása”, amit a „bókváltás kulturális politikájának” díszpéldányaként tarthatunk számon. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk, hogyan vészelt át a film noir az 1940-es és 1950-es éveket, amikor egyre szélesebb körben terjedt el, mert hatékonyan maga mögé utasította a háború utáni francia irodalmi és művészeti élet számos eltérő diskurzusát, ^[2] mindenképpen lenyűgözőnek találhatjuk azt a pompás kétélű bókot, amellyel a film noir kifejezés hódol a győztes Egyesült Államoknak 1946-ban. Szuperhatalommá válásának és politikai hegemonizálódásának éveiben, azokban az években, amikor az Egyesült Államok optimista jövőképpel és a fejlődésbe vetett szilárd hittel bírt, azt a könnyörtelen gyarmatosítást tükrözve, amellyel az ételtől a zenéig vagy a ruháktól a filmekig mindent átható populáris ízlést terjesztették, a film noir ádázul kritikus, autentikusan negatív képet nyújtott az amerikai társadalomról és intézményekről. S ez éppen azokat a (francia) értelmiségieket gyönyörködtette, akiket (baloldali) politikai elköteleződéseik és (szürrealista) esztétikai elveik köteleztek arra, hogy e bókkal elsőként rúkkoljanak elő. Csakis az 1950-es évek Párizsában tűnhetett önmagában véve filozófiai és politikai értéknek a jellemzően a film noirnak tulajdonított önkritikus, pesszimista világnézet.



*Ponyvaregény (Pulp Fiction.
Quentin Tarantino, 1994)*

A másik oldalt szemügyre véve azt tapasztaljuk, hogy a bókot gavallérosan viszonzta legalább két nemzedéknyi amerikai rendező, akik a franciák szemüvegén keresztül nézve ismerték fel az amerikai filmek értékeit. Ennek a folyamatnak a csúcspontját képezi (legalábbis a film noirral kapcsolatban) Paul Schrader *Piszkos világszínpad (Jegyzetek a film noirról)* című, 1972-es nagy sikerű tanulmánya. Schrader volt az, aki a film noirt expliciten és részletesen kifejtve a német expresszionizmussal és filmművészeti örökségével rokonította. ^[3] Napjainkban egy másik amerikai filmrendező tette még csavarosabbá a kétélű bókot. Explicit analógiát teremtve a *film noir* és a *fekete humor* között, a *Ponyvaregényben* (Pulp Fiction, 1994) Quentin Tarantino tökéletesen végigjátszotta és viszonzta a szürrealisták hódolatát. A helyzet transznacionális iróniáját még inkább kihangsúlyozta az a tény, hogy a cannes-i *Arany Pálmát* Tarantino a zsűrielnök Clint Eastwoodtól vehette át, a sztártól, akinek az imázsa eredetileg sokat köszönhetett a spagetti westernnek, egy másik Hollywood előtt tett „európai” fejet hajtásnak.

Schrader nyomán mutathatók rá arra, hogy tüzetesebb vizsgálódás esetén a német kapcsolat is franciának bizonyul. Lehetséges, hogy a német expresszionizmus azért tölt be hasonló funkciót az

első világháború utáni európai filmben, mint a film noir a második világháború utáni filmben, mert a német expresszionista film fogalmának eredete sajátosan francia elemet tartalmaz. Hiszen Lotte Eisner *A démoni filmvászona* című, Párizsban először 1952-ben kiadott, hatalmas sikert arató könyve lehelte új életet *Dr. Caligari* Césare-jának vékony alakjába és *A rémület árnyéka* (*Schatten. Eine nächtliche Halluzination*. Arthur Robinson, 1923) sötét árnyaiba, így teremtve meg a kapcsolatot a film noir leginkább nyilvánvaló és leggyakrabban emlegetett stilisztikai jellegzetességével, a megvilágítással. De a német expresszionizmus újraolvasása során Eisner nemcsak a megvilágítást, a nevezetes fény-árnyékot teszi meg stilisztikai meghatározása vezérfonalának. Könyve elegánsan helyezi el magát a kölcsönös tisztelgés egy másféle kulturális politikájában, amely a *Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Robert Wiene, 1920) 1920-as években született francia olvasatát az 1950-es évek francia-német történelmével kapcsolja össze. Ahogyan arra többek közt Kristin Thompson is rámutatott, a *Dr. Caligari* nemzetközi kánonban betöltött rangos pozícióját nem berlini forgalomba hozása, hanem a Párizsban napvilágot látott kritikák eredményezték. [4] Mivel pedig Párizsban tett szert arra a hírnévre, ami által a német filmművészet kisszámú világsikereinek egyikévé vált, a *Dr. Caligari* is egyféle „francia” filmmé alakult.



Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Robert Wiene, 1920);
A rémület árnyéka (*Schatten. Eine nächtliche Halluzination*. Arthur Robinson, 1923)

Az 1950-es évek francia-német történelmével kapcsolatban Jacques Aumont futólag megjegyezte, hogy Eisner tanulmányainak és könyvének lényegi szerepe volt abban, hogy az 1950-es évek francia filmrajongói újra felfedezték a '20-as évek német filmművészetét. [5] Míg az Egyesült Államokban Kracauer *Caligaritól Hitlerig* című, 1947-ben megjelent könyve formálta a weimari filmiparról alkotott képet a háború után, addig Franciaországban Kracauer kötetéről tudomást sem vettek, és Eisner német filmről teremtett verziója lett a fő hivatkozási pont. Történeti szempontból Eisner *A démoni filmvászona* című kötete egybeesett a film noir Nino Frank általi feltalálásával és különösen annak Raymond Borde és Etienne Chaumeton általi népszerűsítésével a *Panorama du film noir américain* [*Körkép az amerikai film noirról*] című könyvükben. [6] Ebből az egybeesésből kettős politikai tengely bukkan elő. Egyfelől Eisner hozzá kívánt járulni annak a kárnak a jóvátételéhez, amelyet a náciizmus okozott a francia-német művészeti és intellektuális kapcsolatokban, mégpedig azzal, hogy úgy fordult vissza a német expresszionizmushoz, mint a „jó Németországhoz”, a romantikus Németországhoz, ahhoz a Németországhoz, amelyet Franciaország Madame de Staël óta olyan nagyon értett és szeretett. Eisner egyedülálló módon volt képes ellátni ezt a feladatot, s a német filmesek későbbi nemzedéke, különösen Werner

Herzog és Wim Wenders, múlhatatlanul hálásak voltak neki ezért. A film noir kiváltképpen Wenders számára (*Az amerikai barát.* Der amerikanische Freund, 1977) jelentett megfelelő szintézist a francia-német és német-amerikai filmekkel kapcsolatos rajongását illetően. Másfelől a film noir feltalálása a *La Revue du cinéma*, majd később a *Cahiers du cinéma* nevű folyóiratokban maga is szerepet játszott abban, hogy a háború utáni angolszász-francia kapcsolatokat kétes egyensúlyba hozzák egy olyan politikai közegben, ahol a még mindig győztes baloldal politikai értelemben Amerika-ellenes, de intellektuális értelemben Amerika-párti volt ^[7] – még mielőtt ez a „francia értelmiségiek-Amerika-Hollywood”-komplexum körüli politikai-kulturális antant egy újabb fordulatot nem vesz de Gaulle-lal a '60-as években. Így tehát a film noir születésénél két, egymással egyensúlyozó, ideológiailag erősen megterhelt diskurzív ágens bábáskodott Franciaországban; a (a francia-német kapcsolatokat újraformáló) „expresszionizmus” *kompromisszumos* alakzata és a (Hollywood-Párizs kapcsolatokat újraformáló) „film noir” *szimptomatikus* alakzata. Itt a kétszeresen túldeterminált történelmi fantázia esetére bukkanunk, ami határozottan az 1950-es években, és nem az 1940-esekben, s ami határozottan Európában, nem pedig Amerikában tapintható ki.

Az első konklúzióm annak kijelentése lehetne, hogy a film noirnak lényegében véve nincs lényege, hogy legstabilabb jellegzetességei a középpont-nélküliség, az áthelyeződések, a túldetermináltság, s hogy a kísértetiességet körülvevő túlságosan sok diskurzus ahelyett, hogy érvénytelenítené egymást, inkább csak még jobban felerősíti a kifejezés rezonanciáját és szuggesztivitását. A film noir így tankönyvszerű példa arra, hogyan ne írjunk filmtörténetet. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy még sohasem adott magyarázatot ilyen sok ok ilyen kevés okozatra, és hogy a számos széttartó meghatározó ok soha nem érvénytelenített egyéb, látszólag ugyanannyira kézenfekvő argumentumot: mindegyikük ahhoz a viszonylag körülhatárolt filmes korpuszhoz vezet, amely *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941) és a *Csókölj halálosan* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955) között keletkezett.

A magától értetődő, elfogadható érvek között legelső helyen áll a német filmrendezők hollywoodi történelme (az úgynevezett „emigráns”-érv). Csakhogy ez az eléggé ellentmondásos ^[8] történet nehezen illeszthető össze a kudarcra ítélt férjhiósszal szembekerülő femme fatale (ti. a „nemi”) érvvel, ahogyan – Paul Schrader szíves engedelmével – a kemény krimi [*hard-boiled novel*] irodalomtörténete sem kapcsolódik össze a háborútól megviselt veterán, a hidegháborús paranoia és a mccarthyizmus „politikai” magyarázatával. A film noir, hűen szimptomatikus alakzat jellegéhez, érzéketlen a logika vagy a nyilvánvaló bizonyítékok iránt. Alighogy történelmi bizonyítékok tömege cáfolja meg a film noirról alkotott expresszionista megvilágítás-elméletet, máris visszatér a film noir olyan felfogása, miszerint ez volna a külföldi rendezők preferált hollywoodi verziója az amerikai álomról. Ez a gondolat sok száműzöttel és emigránssal kapcsolatban megjelenik, mint például Roman Polanski (*Kínai negyed.* Chinatown, 1974), Alan Parker (*Angyal szív.* Angel Heart, 1987), Ridley Scott (*Szárnyas fejvadász.* Blade Runner, 1982) és Paul Verhoeven (*Elemi ösztön.* Basic Instinct, 1992), Adrian Lyne (*Végzetes vonzerő.* Fatal Attraction, 1987) és Wolfgang Petersen (*Célkeresztben.* In the Line of Fire, 1993), Wim Wenders (*Piszkos ügy.*

Hammett, 1982) és Uli Edel (*A tanú teste*. *Body of Evidence*, 1993) – olyan operatőrökkel, mint Michael Ballhaus vagy Nestor Almendros, akik ott folytatják, ahol Eugen Schüfftan vagy Sol Polito az 1940-es években abbahagyták.



Kínai negyed (Chinatown. Roman Polanski, 1974); Elemi ösztön (Basic Instinct. Paul Verhoeven, 1992)

Vajon honnan érkezik ez az energia, ami folyamatosan sugárzik abból a konceptuális fekete lyukból, amit film noirnak hívunk? Körülbelül tizenöt éve, amikor a *Women in Film Noir* [Nők a film noirban] című vékonyka könyv megjelent Londonban, [9] az összes energia a feminista elmélettől és a film noir materialista történetétől származott, ami a kettős „elfojtott visszatérésében” gyökerezett (a férfiak traumatikus visszatérése a civil életbe és a civil kötelezettségekhez a háború önbizalmat és életerőt elszívó borzalmi után; a nők visszatérése az otthonokba és a háztartási feladatokhoz a gyárakban és termőföldeken töltött, önbizalmat növelő évek után). Az 1990-es évek film noirról alkotott elképzelése jelentheti a másik végletet, amelyet egészen jól összegez Dennis Hopper kijelentése, miszerint a film noir „minden rendező kedvenc műfaja”. A film noir itt a metafilm, a filmről szóló film legfőbb jelölőjeként funkcionál, talán az „elfojtott visszatérésének” sajátos változatát jelzi. [10] Szárazabban fogalmazva, a mainstream filmekben ekkor komoly visszatérés történt azokhoz a módokhoz, stílusokhoz és motívumokhoz, amelyeket (nem csupán a filmtudósok, de a marketingesek, a divatdiktátorok és a merchandiserek is) könnyű kézzel címkéznek „noirnak”. A noir politikai thrillerek (Wolfgang Petersen *Célkeresztbenje*), a *noir* westernek (Clint Eastwood *Nincs bocsánata* [Unforgiven, 1992]), a *noir* horrorok (Alan Parker *Angyalszíve*) és a *noir* sci-fik (James Cameron *Terminátora* [The Terminator, 1984]) létezése nem igazán harangozza be a kifejezés történeti, kritikai vagy éppenséggel leíró befolyásának vagy az „elfojtási” modellnek a végét. A mélység megadja az elsőbbséget a felszínnek, és a jelölő elemek a jelentések újabb körforgásába kerülnek.

Ezen a ponton, ahol magát a filmtörténetet vonhatnánk felelősségre azért, mert túlságosan ragaszkodik a lineáris meghatározó okok által uralt modellekhez, ezáltal blokkolva a potenciálisan eltérő jelentés-körforgásokat, joggal tér vissza a németek film noirhoz való hozzájárulásának problémája. A fordulat megértése érdekében fel kell idéznünk néhány, a játékban résztvevő jelölőt, amelyek – ha a feltételezett német „hatás” bizonyítékaiként kezelik őket – éppannyira lenyűgözőek, mint amennyire kétségbevonhatatlanok.

a.) Ha az expresszionizmus megvilágítási kódjait vesszük szemügyre (fény-árnyék, éles, megnyújtott árnyékok, extrém és szokatlan szemszögek, az arcokon játszó fény, ami a szereplők saját pszichológiailag telített környezetét teremti meg [mint például a *Dr. Caligari*ban]), számos német (UFA-s) operatőr nagyfokú szakértelmét kell elismernünk, olyanokét, mint például Carl Freund, Carl Hoffmann, Eugen Schüfftan, Fritz Arno Wagner, Theodor Sparkuhl, Rudolf Maté,

Franz Planer, akik ténylegesen Hollywoodba mentek, vagy az amerikai Charles Rosher, aki az UFA-nál szerezte szakképzettségét, nem is beszélve a Hans Dreierhez és Harry Hornerhez hasonló díszlettervezőkről, akik nagyra becsült stúdiós szakemberek voltak.

b.) Az ún. utcafilm [*Straßenfilm*] műfaji hatása hasonlóképpen számottevő: a *Die Strasse* (Karl Grüne, 1923), *Az utcalány-tragédia* (Dirnentragödie. Bruno Rahn, 1927), a *Bánatos utca* (Die Freudlose Gasse. G. W. Pabst, 1925), az *Aszfalt* (Asphalt. Joe May, 1928) és a *Krause mama útja a boldogságba* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Piel Jutzi, 1928) című filmekben látható német lidércnyomást reprodukálják később Chicago, New York és Los Angeles aljas utcáin.

c.) A német film már az 1940-es évek film noirjai előtt is szerepeltetett klasszikus femme fatale-okat: Louise Brooks (*Pandora szelencéje* [Die Büchse der Pandora. G. W. Pabst, 1929]) és Marlene Dietrich (*A kék angyal* [Der Blaue Engel. Josef von Sternberg, 1930]) azonnal eszünkbe juthat, de korábban Lya di Putti is jelentős sikert aratott a *Variété* (Variety. Ewald André Dupont, 1925) című filmmel az 1926-os egyesült államokbeli forgalmazás idején.



Louise Brooks a Pandora szelencéjében (Die Büchse der Pandora. G. W. Pabst, 1929) és Marlene Dietrich A kék angyalban (Der Blaue Engel. Josef von Sternberg, 1930)

d.) A film noir nyugtalan, végzet sújtotta férfifigurája újabb rokon vonást képez; az 1920-as évekbeli elődje csakis német és orosz filmekben bukkan fel. A mazochista férfialakot különösen a weimari mozi kedvelte: lásd például a széles hátát mindig meghajlító vagy meggörnyesztő Emil Janningst (*Az utolsó ember* [Der Letzte Mann. F. W. Murnau, 1924]; *Variété*. Ewald Andre Dupont, 1925) vagy a *Panoptikum* (Das Wachsfigurenkabinett. Paul Leni, 1924) és a *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens. F. W. Murnau, 1922) pánikba esett serdülőit. Ezek a férfiak jól meghatározott személyiséggel bírnak: úgy tűnhet, hogy élvezik a megaláztatást, de aztán irracionális erőszakos viselkedésben törnek ki; olyan szerelmi háromszögekbe bonyolódnak, ahol az idősebb férfinak a fiatalabb riválissal szemben kell férfiasságát bizonyítania. ^[11] Hasonló szerelmi háromszögek jelennek meg a *Gyilkos vagyok* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944) és *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946) című filmekben.

e.) A pszichopata, a megszállott szexuális gyilkos: Pabst *Pandora szelencéje* című filmjének Hasfelmetsző Jackétől a Fritz Lang *M-jében* (M – Eine Stadt sucht einen Mörder, 1931) Peter Lorre által alakított pedofilig a német film a sorozatgyilkos alakjának első otthona, ahonnan Boris Ingster *The Stranger on the Third Floor* (1940) és Lang *Amíg a város alszik* (While the City Sleeps, 1956) című

filmjeibe vándorol.



Peter Lorre Fritz Lang M-jében (M – Eine Stadt sucht einen Mörder, 1931) és Boris Ingster The Stranger on the Third Floor (1940) idegenjeként

f.) Végül, a '20-as évek német filmjeinek és a film noiroknak a narratív struktúrája is párhuzamba állítható egymással. Az elkínzott, kitekert narratívák, a keretező eljárások és a mise-en-abyme alkalmazása (*Dr. Caligari*; *Panoptikum*; *Scherben* [Lupu Pick, 1921]; *Az éjjeli vándor* [Der Müde Tod. Fritz Lang, 1921]; *Varieté*) hatásos előzményt jelent az 1940-es évek flashback-szerkezetei számára (*The Stranger on the Third Floor*; *Terelőút* [Detour. Edgar G. Ulmer, 1945]; *Criss Cross* [Robert Siodmak, 1949]).

g.) Az összes lehetséges hatás és kapcsolat közt a legfeltűnőbb és perdöntő erejű tény az, hogy számos film noir-rendező német, osztrák vagy európai; a leghíresebbek (Billy Wilder, Otto Preminger, Fritz Lang, Robert Siodmak) mellett a következőket említhetjük meg: Curtis Bernhardt, Anatole Litvak, Jacques Tourneur, Rudolf Máté, Edgar Ulmer, Max Ophüls, Douglas Sirk.

Vajon történeti szempontból mennyire tarthatjuk hitelesnek ezeket az érveket és bizonyítékokat? Az igazat megvallva, nagyon kevésé.

Vegyük például a megvilágítás-elméletet. Most, hogy a korai filmet kutató történészek egyre több még létező filmet, filmmagazint és szakmai publikációt dolgoznak fel, úgy tűnik, hogy a David Belasco, Ralph Ince, Cecil B. DeMille és számtalan más amerikai rendező és filmkészítő által képviselt tradícióban már 1915-től használtak a filmekben „expresszionista megvilágítást”, jöllehet „Rembrandt-megvilágításnak” vagy „Lasky-megvilágításnak” nevezték azt. ^[12] Az 1940-es évekbeli feltűnése így teljes mértékben megindokolható az amerikai filmipar és megvilágítási technikák történetének keretein belül. De vajon miért tűnt el az 1920-as évek vége és az 1940-es évek között? A helyzet az, hogy egyáltalán nem tűnt el. Az 1930-as évek Warner Brothers- és RKO-filmjeit vizsgáló remek tanulmányában Marc Vernet kimutatta, hogy a vonatkozó időszakban számtalan film alkalmazta ezeket az éles megvilágítási technikákat. A különbség mindössze az, hogy olyan B-kategóriás, gyakorlatilag ismeretlen direktorok által rendezett filmekben használták őket, amelyeket a szerzőelmélet befolyása alatt álló filmtudósok soha nem néztek meg. ^[13]

Továbbá, a németek jó hírnévnek örvendtek a filmes szakmában, ami megkönnyítette számukra a részvételt a hollywoodi nagyjátékfilmekben olyan utakon-módokon is, amelyeket ritkán

említenek a „hatások” listázásakor – legalábbis, ha hitelt adunk Walter Reisch osztrák író és rendező szavainak:

Peter Lorre sztár lett, és sok Humphrey Bogart-moziban játszott. Bogart hihetetlenül jótékony ember volt: amikor Lorre vagy bárki más megkereste azzal, hogy itt van egy pasas Németországból, akinek menekülnie kellett Hitler elől, tégy érte valamit, adj neki egy kis pénzt vagy egy régi öltönyt, esetleg egy szerepet, Bogart azonnal adott neki pénzt (ha Lauren Bacall épp nem figyelt oda). Egy napon Lorre egy férfival érkezett, és Bogart megkérdezte: »ki ez?« »Vágó volt az UFA-nál, és nekem elhiheted, UFA-s vágónak lenni azt jelenti, hogy a szakma csúcsán vagy« – válaszolta Lorre. Így vált a »vágó az UFA-nál« afféle szólásmondássá Bogartnál. ^[14]

Reisch története abban a vonatkozásban is megvilágító erejű, hogy Peter Lorre-ra, s így a férfiasság bizonyos felfogására is ráirányítja a figyelmet. Marlene Dietrich (s talán Conrad Veidt) kivételével Lorre volt az egyetlen német színész, aki hollywoodi sztárrá vált a hangosfilm-korszakban, de az 1930-as években neve még a Mr. Moto-sorozattal fonódott szorosan össze, aminek a német expresszionizmushoz elenyészően csekély, a film noirhoz pedig semmilyen köze nem volt. Lorre csak a '40-es években, a *The Stranger on the Third Floor* című filmtől kezdődően játszott az *M*-re emlékeztető szerepeket, a nyugtalan férfi weimari típusát elsősorban a nemi kétértelműségei által kísérteties alakká formálva át. Amikor *A máltai sólyommal* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) a film noir területére lép, karaktereinek nemi identitása éppannyira lényegi fontosságra tesz szert, mint külföldi mivoltuk: az amerikai mozi úgy oldotta fel a nyugtalan, pszichopata weimari férfialak ambiguitásait, hogy nyíltan nőiessé és perverzré tette őt, amiben a homoszexuálisok homofób, az amerikai populáris kultúrában uralkodó sztereotipizálását követte. ^[15]

Ami a műfaji hatásokat illeti, az amerikai filmtörténet alaposabb kutatása szintúgy felszínre hozná az 1940-es évek film noirjának egyik fontos amerikai előzményét. Hiszen, ha az 1920-as évek végi és 1930-as évek eleji gengszterfilmet ki is hagyjuk a játékból, még akkor is ott vannak az 1930-as évek újságírós filmjei [*newspaper film*] (különösen a *Satan Met a Lady* [William Dieterle, 1936] és a *The Stranger on the Third Floor*), amelyek „hiányzó láncszemek” lehetnének. Vagyis, a műfaji alakulások sokkal összetettebb történetére volna szükség, mégpedig olyanra, amelynek nem kell ismét a német filmművészeti elődökre és hatásokra alapoznia. Például az a tény, hogy John Huston *A máltai sólyom* című filmje már a harmadik Dashiell Hammett-regény adaptáció volt, tűnődésre kellene, hogy készítse a történészt. S amikor ráébredünk, hogy a második *A máltai sólyom*-adaptációt (*Satan Met a Lady*) a német emigráns William Dieterle rendezte, a történet újabb fordulatot vesz. Hiszen ez egy nagyon érdekes, de nem eléggé méltányolt film, és alábecsültségét minden bizonnyal éppen az okozza, hogy olyan film noiros intertextus, ami voltaképp nem tartozik a film noirhoz. Ez arra utal, hogy az emigránsok más tényezőkhöz képest kevésbé határozták meg az általunk film noirnak nevezett stílus létrejöttét, ez a következtetés pedig tökéletesen megfelel a hollywoodi filmiparról alkotott ismereteinknek. Az 1940-es évek elejétől az évtized közepéig kialakuló film noir létrejöttét „megmagyarázó”, sokkal valószínűbb

forgatókönyvnek azokra a történeti változásokra kellene alapoznia, amelyek a '30-as és a '40-es évek végén, a dekartellizálás, az Igazságügyi Minisztérium a Paramount Stúdió elleni ügye, valamint a Hays Produkciós Kódex átalakítása miatt következtek be az amerikai filmiparban. [16]



Satan Met a Lady (William Dieterle, 1936)

Ha az amerikai film noir femme fatale-ját szeretnénk megmagyarázni, akkor az 1930-as évek cenzurális diskurzusát kellene feltárnunk, [17] valamint a „független nő” ’30-as évek elejéről induló műfaji intertextusát kellene tanulmányoznunk (főként azt, ahogyan az újságírós film és a szerelmi bohózat [*screwball comedy*] kifejlesztette figuráját). Másrészt, az a tény, hogy Ernst Lubitsch az első hollywoodi szerződését annak köszönhetette, hogy a femme fatale-ok rendezőjeként könyvelték el, újra visszahozza a német filmet a kapcsolódások közé, bár – ahogyan a *Rosita* (1923) esete mutatta –, ez zsákutcának bizonyult (legalábbis Lubitsch számára). [18]

Ernst Lubitsch tulajdonneve új megvilágításba helyezi a német rendezők hollywoodi jelenlétének és „hatásuknak” a kérdését. A német menekültek és emigránsok történetének megírása érdekében ugyanis el kellene felejtünk a hatás és az okozó ágens fogalmait, és a fentiekben említett történelmi imagináriust kellene segítségül hívnunk. Ez a történelmi imaginárius több annál az emigránsok által behozott kulturális, érzelmi vagy művészeti útravalónál, amely annyira fontos volt a (jó) német film egyetemes filmtörténetbe „írásához”. Beletartoznának olyan imaginárius történetek is, hogy mondjuk William Dieterle a *Satan Met a Lady* című film helyett *A máltai sólymot* rendezi meg, vagy hogy a film noirral összefüggésbe hozott leghíresebb németek a *Dr. Caligari* rendezője, Robert Wiene és a *Die Straße* rendezője, Karl Grüne lennének (az 1930-as és 1940-es években mindketten emigráltak Franciaországba, illetve Angliába). Egy ilyen virtuális filmtörténetben E. A. Dupont, Joe May és G. W. Pabst (akik egytől egyig rendeztek Hollywoodban) film noirokat készítenének, s így hatáselméletünk kielégítő mértékű szimmetriával és zárattal rendelkezne. Míg Wiene és Dupont olyan filmeket készítettek Németországban, amelyek az Egyesült Államokban is népszerűek voltak (vagy legalábbis forgalmazták őket), addig Pabst és May olyan stílusjegyeket fejlesztettek ki németországi filmjeikben, amelyeket a film noirban is becsülünk. Sajnos, egyiküket sem hozhatjuk összefüggésbe a film noirral: a tényleges nevek egészen másak, és – a figyelemre méltó Fritz Lang kivételével – a „rossz” németek folytatták karrierjüket film noirokkal Amerikában, amennyiben a korábbi német filmjeik közül kevés mutat

sajátos hajlamot a komor hangulatra. Eszünkbe juthat Siodmak, Wilder, Ulmer. Első német filmjük az *Emberek vasárnap* (Menschen am Sonntag, 1930) volt, ami nem a film noirra, hanem sokkal inkább a neorealizmusra tett német hatás elméletében vállalhatna szerepet.

Egyszóval azért, hogy a film noir feltételezett német eredetét megérthessük, figyelmünket a német mozi transznacionális és nemzetközi vonatkozásaira kell fordítanunk, s ez az „emigráns film” olyan leírását eredményezheti, ami jóval differenciáltabb annál, mint amit általában a filmtörténetek tartalmaznak.^[19] A „hatás” lineáris történetét a „kölcsonhatás” laterális történetével kellene ötvözni, amit legjobban a kulturális klisé és a kétélű bók kettős metaforái példáznak. Ezek első látásra tiszteletlennek tűnhetnek, ám komolyabb funkcióval bírnak, amennyiben mindketten a „másság” egymást kölcsönösen fenntartó imagináriusaira utalnak. Az alábbiakban néhány olyan tényezőt sorakoztatok fel, amelyeket a kölcsönhatás története szembeszökő jellegzetességeinek tartok.

Legelőször is vegyük a rendszer logikáját. Ahelyett, hogy az összes rendezőt, sztárt és stábtagot az „emigráns” általános kategóriájába sorolnánk, inkább egyedi esetekre lebontva kellene feltárnunk azokat a pontos indokokat és körülményeket, amelyek az Egyesült Államokba hozták a német rendezőket. Ez nemcsak a szigorú történettudományi vizsgálódás feltétele, de olyan kritérium, amelyet minden egyes emberi sors korrekt tanulmányozása megkövetel, hiszen különben az ernyőkefezés leple alatt ezek – még a legjobb szándék ellenére is – a történelem számára rejtettek, kirekesztettek vagy elfeledettek maradnának. Minden egyes esetben meggyőző indokok hozhatóak fel, amelyek nagyon differenciált és történeti szempontból fölöttébb tanulságos összképet adnak.^[20] Például Lubitsch-ot és Dupont-t Hollywood szegődtette le, mert úgy vélekedtek róluk, hogy képesek lesznek népszerű és profitot termelő filmeket készíteni – ami annyit tesz, hogy Hollywood abban volt érdekelt, hogy ők inkább az amerikai, semmint a versenytárs német filmiparban dolgozzanak. Másrészt, a legjobb rendezők önérdeke egybevágott a stúdiók érdekeivel. Európa technikai szempontból legkiválóbb filmkultúrájából és filmiparából származván, a hírnév és a pénz mellett azt remélték, hogy olyan felszereltséget és szakértelmet találnak Hollywoodban, ami lehetővé teszi, hogy a saját terepükön „korszerűek” maradjanak. Más, hazájukban szintén a legjobbak közé számító rendezőket mindazonáltal más hullám vetett Hollywoodba, ami kezdetben egy másféle logika pusztá eszközeivé redukálta őket. William Dieterle az 1920-as évek végén a hangosfilm megjelenésével a nemzetközi filmiparban bekövetkező mélyreható változások miatt érkezett Hollywoodba. Dupont (második), a *Variété* (1925) utáni karrierjét szintén a hang határozta meg, mégpedig azok a kétnyelvű verziók, amelyek által Nagy-Britannia és Németország egymással versengett.

Még a zsidó menekültek és száműzöttek körében is eltéréseket tapasztalunk. Egyesek (kiterjedt, szilárd szakmai kapcsolataikra alapozva) Franciaországban szerettek volna letelepedni, de a francia filmipar antiszemitizmusa vagy az 1940 utáni német megszállás miatt továbbvándorlásra kényszerültek. Mások csak addig tartózkodtak Franciaországban, amíg a várva-várt hollywoodi szerződésük és a bevándorlási papírjaik megérkeztek az amerikai követségre.

A közös részhalmoz nem más, mint a cél és az eredmény között kitapintható strukturális aszimmetria. Akár azt is kijelenthetnénk, hogy a szándék és az eredmény, az ok és az okozat közti eltérés nemcsak a történelemtől alkotott képzeletünk felülvizsgálatára kötelez, de egyenesen műfajilag kódoltnak mutatja a történelmet, minősítsük akár tragédiának vagy bohózatnak, vagy – ha már Hollywooddal foglalkozunk – film noirnak vagy filmmusicalnek (zsánereknek, amelyekben az emigránsok kezdetben jeleskedtek). Ebben az esetben a történész feladata az, hogy műfaji filmként olvassa a történelmet, s hogy valamiféle helytálló viszonyt állapítson meg a német rendezők Hollywooddal kapcsolatos elvárásai és Hollywood németekkel kapcsolatos elvárásai között. Másutt már kifejtettem, hogyan lehet ezt narratívák és metaforák sorozatával megragadni: például, az ismétléssel („Játszd újra, Lajos”), vagy azzal, amit „Újvilági – Óvilági”-nak neveztem. Az utóbbi trópuszt Ernst Lubitsch példázhatja tökéletesen: a száz százalékgig berlini és a '10-es, valamint a '20-as évek elejének leginkább „amerikai” német rendezője az „óvilági” Habsburg-dekadencia (Bécs, Ruritánia, a cs. és kir. [császári és királyi] Osztrák-Magyar Monarchia) vagy Jacques Offenbach operett-Párizsának kulturális imázsába kellett hogy átcsomagolja magát. ^[21] Joe May ugyan az *Aszfalt* (1929) című berlini utcafilmje és *film noir* melodráma sikere révén került Hollywoodba, de ott azonnal a revüfilmek (*Music in the Air*, 1934) musical-divatjába dobták be, ami iránt korábban sem tehetséget, sem hajlandóságot nem mutatott (ám amivel korábbi UFA-s főnöke, Eric Prommer világhíres lett). Hollywoodba érkezésekor Dupont-t a *Hannerl and Her Lovers* (1936) rendezésével bízták meg, ami bécsi történetet vett alapul, s így Max Ophüls vagy a bécsi születésű Joe May számára alkalmasabb feladatnak bizonyulhatott volna, mint a *Varieté* szászországi rendezőjének. És így tovább: csakis elképesztően téves szereposztásokat, kölcsönös félreismeréseket találunk, legalábbis akkor, ha ragaszkodunk ahhoz, hogy a szerző, a művész és az alkotói életmű koherenciájának „európai” paradigmája mentén vizsgálódjunk.

Az amerikai nézőpont teljesen más volt: a filmipar azért fogadta be a németeket, mert mindenhol igyekezett tehetségeket magához vonzani, és azért, mert komoly érdeke fűződött ahhoz, hogy gyengítse (például) a német versenytársat, biztosítva azt, hogy Hollywood rendelkezzen olyan munkatársakkal, akik a stúdiók pénzügyi mérlegeit olyan filmekkel erősítik, amelyeket az európai nézők szíves-örömmel fogyasztanak. Ezért a kockázatot is vállalták, ami – jegyezzük meg az igazság kedvéért – bizony nem mindig fizetődött ki. A németek jellemzően professzionalizmusuknak, technikai szakértelmüknek köszönhetően lettek Hollywood kimagasló erősségei. A legvalószínűbb forgatókönyv tehát az, hogy Hollywood szemében az emigránsok gazdasági és kulturális tőkéjét UFA-s képzettségük, szakavatott filmkészítői sokoldalúságuk és rugalmasságuk alkotta. A film noir időszakát erősítő német rendezőkkel kapcsolatos kérdésre adható prózai válasz ennek megfelelően az volna, hogy a németek profi filmesek voltak, érett, fejlett filmiparból érkeztek, s épp ezért könnyedén alkalmazkodhattak Hollywoodhoz és hagyhatták rajta a kezük nyomát olyan sok különböző műfajon, korszakon és stíluson. Az itt említett tényezők közül azonban egyetlenegy sem jelzi magától értetődő módon a németrendezők személyes elkötelezettségét, vágyukat az önkifejezésre, vagy egyáltalán azt, hogy milyentipikus német jegyeket emeltek át filmjeikbe.

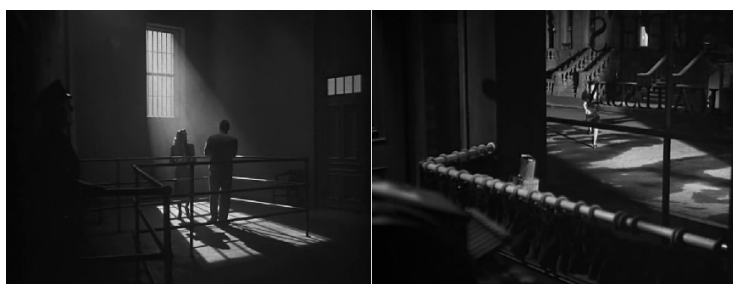
A kölcsönhatásos történeti modellem minden valószínűség szerint oszcillálna a (sok-sok vigjátéki tévedéssel és néhány elveszített illúzióval tűzdelt) kreatív félre-párosítások és félreismerések, illetve a túlságos alkalmazkodás, asszimiláció és a túlzásba vitt azonosulás között (ami gyakran egy csepp komikus vagy tragikus iróniával fűszerezett). Az utóbbi legnyilvánvalóbb példája az a kegyetlen irónia, amely arra kényszerítette a német zsidó színészeket – például Peter Lorre-t, Otto Premingert, Alexander Granachot és Paul Henreidet –, hogy megélhetésük érdekében náci gonoszokat alakítsanak Hollywoodban (ráadásul ennek eredményeképpen a köztudat is náciknak tartotta őket), miközben éppen előlük menekültek el. Lubitsch *Lenni vagy nem lenni* (To Be or Not to Be, 1942) című náciellenes satírájának története természetesen éppen ekörül forog. A film jól jelzi, hogy a náci gazembereket alakító zsidó színészek maguk is egyféle mise-en-abyme-ot alkalmaznak, vagy annak az általános „Alice Csodaországban”-logikának egy speciális változatát hozzák működésbe, amivel az európaiaknak szembesülniük kellett Hollywoodban. Ott azzá kellett „lenniük”, amit komoly erőfeszítések árán maguk mögött hagytak: lett légyen az osztrák-magyar Habsburg-dekadencia vagy berlini elegáns negyed, kelet-európai *stetl* [városka] vagy gettó, vagy a festői szegénységű Párizs. A „kölcsönhatás történelmének” működtetése a *film noir* témájával kapcsolatban azzal jár, hogy története (és az osztrák-német közreműködés a geneziséénél) ugyanennek a „lenni vagy nem lenni” szellemiségnek, a színlelt megtestesítésnek a részévé válik: „német expresszionizmust” vagy teuton komorságot adni elő a túlélés mimikrijében (jóllehet inkább a kritikusok, mintsem a közönség számára). A film noir így azoknak az olykor éles, máskor elmosódó képet mutató, de mindig ironikus széttört tükör-szilánkoknak volna az egyike, amelyeket az emigráns film tartott amerikai közönsége elé, megszilárdítva Németországnak a film történelmi imagináriusában betöltött központi és a film gazdasági történelmében játszott marginális szerepét.

A német emigránsok egyikének karrierje – mégpedig azé, akit a leginkább azonosítanak a film noirral, vagyis Robert Siodmaké –, magától értetődően kínálkozik arra, hogy ezt a történelmi imagináriust alaposabban szemügyre vegyük, mivel nem pusztán a szerzői intenció gondolatát, de az egyenes vonalú kauzalitást és – ahogyan azt majd látni fogjuk –, még a kronológiát is összekuszálja. Ha Siodmak karrierjét nézzük, egy tehetséges, de nem kiemelkedő *metteur-en-scène* összes ballépését láthatjuk; ő az a rendező, aki a stúdiórendszer keretei között dolgozik, és mázlista módon van egy nála sokkal tehetségesebb testvére, Curt Siodmak, aki sikeres regényeket, kommersz forgatókönyveket ír, valamint kiváló kapcsolati tőkével rendelkezik. Nagyon sok eltérő műfajú film követi egymást az életművében, és az *Emberek vasárnaptól* (1928), valamint a *Búcsútól* (Abschied, 1930) a *La Vie parisienne*-en (1934) át a *Csapdáig* (Pièges, 1938) nem túl sok faktor vezet *A rejtélyes asszonyhoz* (Phantom Lady, 1944) és *A gyilkosokhoz* (The Killers, 1946). Még akkor sem, ha két '50-es évekbeli, a *The Bride of the Gorilla* és a *The Last Stand of General Custer* című filmjével nem is számolunk.

Ha viszont *A rejtélyes asszonyt*, Siodmak „noir”-korszakának egyik legsikeresebb filmjét szemrevételezzük, és életműve központi darabjává tesszük meg, akkor az összes korábbi munkája koherens módon újrarendeződhet eköré. Ez viszont nem utólagos bölcsességről árulkodik, hanem

inkább arról, hogy egy olyan J. L. Borges-történet kiváltképp összetett logikáját kezdtük utánozni, amely megkettőzi a maga időbeli és térbeli oksági rendjét. Hiszen, míg az *Emberek vasárnap* és a *Búcsú* nem alkalmaznak expresszionista megvilágítást, s mi több, voltaképpen az expresszionizmustól és a kamarajátékfilmtől (amit gyakran – tévesen – az expresszionista filmmel kevernek össze) fölöttébb eltérő, ha nem azokkal radikálisan ellenkező esztétikai elveket követnek, addig *A rejtélyes asszony* az éles kontrasztok és az erős főfények iskolapéldája, amelyekkel az utcafilmhez és az UFA-típusú, stúdióban felvett külső helyszínek klausztrofóbiájához vezet vissza minket. Ráadásul *A rejtélyes asszony*, amelyben egy fiatal nő azt a „másik” nőt keresi, aki a gyilkossággal gyanúsított főnöke-barátja részére alibivel szolgálhatna, egy németországi Siodmak-film címére, a *Der Mann der seinen Mörder Suchte* ([kb. *A gyilkosát kereső ember*], 1931) hasonlít. Az utóbbi, par excellence *noir* filmcím természetesen korántsem *noirs* filmet fed: ez valójában a helyzetvígjátékhoz közelítő komédia, amelyben az öngyilkos hajlamú főszereplő megkísérli visszavonni a saját életének kioltását célzó, amatőr gyilkosnak adott megbízást.

Másfelől *A rejtélyes asszony* egyik jelenetét, amelyben a hősnő, Kansas, a börtönben találkozik a főnökével, úgy világították meg, mint a *Dr. Caligari* egyik jelenetét, míg az a jelenet, amelyben Kansas (az Elisha Cook, Jr. által alakított) Cliff, a dobos elől menekül, átrohanva az utcán, hogy felhívja Burgesst, a nyomozót, teljes mértékben a német utcafilmre emlékeztet: a lépésekre és az árnyékokra, a nagyvárosi káosz és lehangoltság atmoszférájára koncentrálnak, miközben ezzel egy időben olyan városképet is közvetít, ahol mindenki egyedül van, az egyén fenyegetettségét (ismeretlen a tömegben) és az éjszakai, kihalt utca veszélyességét érzékeltetve. Kansas azért menekül el Cliff nyomorúságos lakásából, mert – nyomozót játszva azért, hogy megtalálja a rejtélyes hölgyet, aki a főnöke mentő alibijét nyújthatná –, ő maga is olyan rejtélyes hölgygé vált a naiv, de mindazonáltal feltehetően gonosz Cliff számára, aki egyrészt metaforikusan (provokatív szexuális vonzerejével), másrészt szó szerint (Cliff és a csapos végzetét okozva) a *femme fatale*-t testesíti meg.



A rejtélyes asszony (Phantom Lady. Robert Siodmak, 1944)

A rejtélyes asszony Cornell Woolrich regényén alapul, aki nagyon aprólékosan írja le Siodmak mise-en-scène-jének leg*noirosabb* elemeit: több oldal hosszan foglalkozik a megvilágítás olyan részleteivel, mint például a mozdulatlan, erős fényforrásból érkező fénysugarak révén keletkező árnyékok és a hullámzó láng egyenetlen felületen keltett árnyékai közti különbség. Sőt, a hangeffektusokat is részletezve gondosan lefesti azt, ahogyan a *femme fatale*-lá alakult titkárnő Medúza-pillantása a zavarba hozott csapos nemezise lesz. ^[22] Vajon ki kellene jelentenünk, hogy

Woolrich *A rejtélyes asszony* igazi szerzője? Egyáltalán nem, hiszen csak pár évet kell visszalépünk Siodmak karrierjében (igaz, egy másik országba, az 1938-as Franciaországba kell mennünk), hogy a *Csapdában* *A rejtélyes asszony* „Kansasének” egyértelmű előképére bukkanjunk. A *Csapda* hősnője szintén fiatal, egy úgynevezett fizetett táncosnő, akit a rendőrség csalinak használ azért, hogy elkapják a bűnözőt, aki több fiatal nő, többek közt hősnőnk egyik barátnője eltűnéséért felel. Kansashez hasonlóan a *Csapda* hősnője is mindig könnyedén játssza azt a szerepet, ami a leginkább csábító a férfi számára, akit épp leleplezni próbál, legyen az korosodó divattervező (Erich von Stroheim), gyáros playboy (Maurice Chevalier) vagy szadista komornyik, aki élvezi, ha megalázzák egy kis „ugratással”. *A rejtélyes asszony* fényében a *Csapda* egy filmes szerző alkotásának tűnik, amely elmélyít, és még jobban feltár több erkölcsi témát és stilisztikai eljárást.

A fordított helyzet viszont a legkevésbé sem áll: a *Csapda* filmtörténeti kontextusa fele annyira sem előlegezi meg *A rejtélyes asszonyt*, mint amennyire *A rejtélyes asszony* magába foglalja a *Csapdát*.

Ugyanis, ha az utóbbit az előbbi mankója (vagyis az utólagos bölcsesség) nélkül vesszük szemügyre, valami teljesen más, mégpedig egy olyan, más irányba mutató intertextus válik világossá, amit a fentiekben a hollywoodi osztrák-németek tükörlogikájának neveztem. Először is, a *Csapda* jellegzetes Landru-történetet visz színre, s így tökéletesen francia ízzel bír, kivéve, hogy Landru itt a gyáros playboy és az ő barátja-üzlettársa között vacillál; ez szintúgy párhuzamba állítható *A rejtélyes asszonnyal*, amennyiben ott a végén kiderül, hogy Henderson legjobb barátja a gyilkos. S hogy még jobban összezavarodjunk, a barátot és üzlettársat, akiről végül kiderül, hogy ő a *Csapda* sorozatgyilkosa, Pierre Renoir alakítja, akit a korabeli francia nézőközönség Maigret-ként ismert (Pierre Renoir testvére, Jean Renoir, *Éjszaka a keresztúton* [La nuit du carrefour, 1934] című filmjében játszotta Simenon detektívjét).

A történelmi imaginárius logikája szerint a *Csapdát* Hollywoodban kellett volna elkészíteni, és Ernst Lubitsch-nak kellett volna rendeznie (talán *Kékszakáll nyolcadik felesége* [Bluebeard's Eighth Wife, 1938] címmel), mivel tökéletesen illusztrálja az osztrák-németekkel kapcsolatos „félreismerési” tényezőt, vagyis azt, hogy ezek a rendezők a Habsburg-dekadencia és a párizsi operett felől érkeztek volna, elsősorban azzal, hogy együtt szerepelteti Erich von Stroheimot és Maurice Chevalier-t. Chevalier részvétele a *Csapdában* természetesen tökéletesen érthető Siodmak másik két filmje, a *La Crise est Finie* [1934] (egy francia-német „depressziós musical”) és a *La Vie parisienne* [1936] (egy Offenbach-operett) kontextusában. Kivéve, hogy ezt a két filmet Max Ophüls-nek kellett volna rendeznie, akit 1936-ra menthetetlenül elkönyveltek Bécs, a musicalek, az operettek, a Habsburg-monarchia párbajozó katonatisztjei és a párizsi *fin de siècle* direktoraként.^[23]

De épp itt, amikor már úgy tűnik, hogy elégségesen igazoltuk, hogy a *Csapda* Siodmak kevésbé szerzői alkotása, s hogy a film sokkal inkább a '30-as évek populáris francia mozijára rendkívül jellemző műfaji intertextualitás és sztár-diskurzus tipikus terméke, miközben észrevettük benne a Németország és Hollywood kapcsolatait leíró „kölcönhatásos történelem” nyomait is, egy újabb intertextus tűnik fel. Irodalmi intertextusról van szó, mégpedig olyanról, amelyet Cornell Woolrich szolgáltat, aki 1942-ben publikálta a *The Dancing Detective* [*A táncoló detektív*] című

alkotását, amelyben „a nyomozó egy fizetett táncosnő, akit egy sorozatgyilkos üldöz”.^[24] Meglehet, hogy Woolrich látta a *Csapdát* (ami valószínűtlen, mivel a filmet az Egyesült Államokban nem mutatták be), de az is lehet, hogy Woolrich a *Csapda* igazi „szerzője” (ami ugyanannyira valószínűtlen, és csakis az én filmtörténeti fantáziám jelölőinek kronológiára fittyet hányó, fordított logikájú keringésében állhat meg a maga lábán).

Végül hadd kanyarodjak vissza a korábbi állításomhoz, miszerint a német expresszionizmus és a film noir ugyanannak az átható, általános érvényűvé tehető, kultúrák közti bókolás-stratégiának a két oldala. Azzal indítottam, hogy a film noir eredetileg annak a kétélű bókának az egyik darabkája, amelyet Nino Frank, Jean-Pierre Chartier, Raymond Borde, Etienne Chaumeton és mások nemzedéke az Egyesült Államokhoz intéztek, a végtelen lehetőségek földjét az élet tragikus felfogásával tüntetve ki, mivel a B-kategóriás filmekben, a ponyvaregényekben és az olcsó szorongásban a filozófiai egzisztencializmus, a filmes szerzőiség és a fennkölt komolyság kulturális tükörképét fedezték fel. Ezután kimutattam, hogy Hollywood „expresszionista” öröksége szintén elbeszélhető a kétélű bók cseréjének történeteként, csak ebben az esetben Hollywood tesz lépéseket Európa felé. De ha belegondolunk, hogy a '30-as, '40-es és '50-es évek hollywoodi filmjei hogyan használták fel a '10-es és '20-as évek európai avantgárd irányzatait – a német expresszionizmust, a francia szürrealizmust és a szovjet montázsfilmet – arra, hogy a káoszt és a zűrzavart, a patológiás eseteket és az örületet, a freudi álmokat és a gyilkos mániákat ábrázolják olyan különböző filmekben, mint a *Blues az éjszakában* (*Blues in the Night*. Anatole Litvak, 1941), a *San Francisco* (*San Francisco*. W. S. Van Dyke, 1936), a *Bűvölet* (*Spellbound*. Alfred Hitchcock, 1945), az *Idegenek a vonaton* (*Strangers on a Train*. Alfred Hitchcock, 1951) és *A két Mrs. Carroll* (*The Two Mrs. Carrolls*. Peter Godfrey, 1947), akkor ráébredhetünk arra, hogy az amerikaiak sem nélkülözték az iróniát (sőt a *fekete* humort) akkor, amikor Európáról volt szó, és kulturális főhajtást tettek.

Ilyen lehetne a film noir német eredeteinek „valódi” története. A hamis történelmek dekonstrukciójának óriási előnye, hogy általa számos egyéb „más” történelemre láthatunk rá: mint például a B-kategóriás filmekre; a függetlenek létrejöttére a Paramount-ügy után; a fekete-fehér film felértékelődésére a színes film megjelenése után; minden egyes olyan német rendező, operatőr, vágó vagy hangtechnikus redukálhatatlanul egyedülálló egyéni sorsára, aki a '20-as-30-as évek zűrzavaros éveiben indult „*Zu Neuen Ufern*” [„*új partok felé*”]. Erősen kétlem, hogy ezek a történetek valamikor éppúgy foglalkoztatnak majd minket, mint a film noir, amelyet elkísér, beárnyékol, sőt teljesen árnyékba borít a kifejezés történelmi imagináriusa, ami akkora aurát és energiát ad neki, újra igazolva azt, hogy a filmtörténetben elkeskenyülhet a határ a „hamis” történelem és a „hamis” történelme között. Avagy – Jean-Luc Godard szavaival élve – kevés választhatja el az „ép képet” [„*une image juste*”] az „épp csak egy képtől” [„*juste une image*”].

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Elsaesser, Thomas: *A German Ancestry to Film Noir? Film History and its Imaginary*. *Iris*, 1996/1. 129-143. A publikáció az *Iris* folyóirat nagylelkű

Fordította Milián Orsolya

A fordítást ellenőrizte Huszár Linda

Jegyzetek

1. Lásd Elsaesser, Thomas: The New German Cinema's Historical Imaginary. In *Framing the Past*. Szerk. Murray, B. és Wickham, C. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992. 280-306.
2. Ezek közül hármat említek meg: az egyik diskurzus Hollywood B-kategóriás filmjeit a magas kultúrára jellemző romantikus nihilizmus által értékeli fel, a másik irodalmi ranggal ruházza fel az amerikai mozit azáltal, hogy azt az úgynevezett *fekete széria* szerzőivel (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich, David Goodis), illetve az amerikai Faulknerrel és a francia André Gide-del hozza összefüggésbe. Harmadikként a szürrealizmus örökségét hozhatjuk fel, amely a bizarr, az erőszakos és a nihilista jelenségeit „átkozottként”, „különlegesként” és „fenségesként” értékeli – ezek a kifejezések a *film noir*ok elemzésekor használt kritikai eszköztár jellegzetes darabjaivá váltak.
3. Schrader, Paul: Notes on Film Noir. *Film Comment*, 1972/1. 8-13. [Magyarul: Schrader, Paul: Piszkos világsszínpad. (Jegyzetek a film noirról). Ford. Fogarasi Zsolt. *Filmvilág*, 2001/4. 40–43.] Lásd még a következő korábbi tanulmányt: Jensen, Paul: The Return of Dr. Caligari – Paranoia in Hollywood. *Film Comment*, 1971/4. 36-45.
4. Thompson, Kristin: Dr. Caligari at the Folies Bergère. In *The Cabinet of Dr. Caligari: Text, Contexts*. Szerk. Budd, M. New Brunswick, Rutgers University Press, 1990. 121-169.
5. Aumont, Jacques: *L'Oeil Interminable*. Paris, Segquier, 1989. 204-205.
6. Először 1955-ben adta ki a Les Éditions de Minuit.
7. Lásd például Jean Paul Sartre lelkes New York-i riportjait. Sartre, Jean Paul: *Situations III*. Paris, Gallimard, 1949.
8. Még ha azt is feltételezzük (amit nem kellene), hogy a legtöbbjük politikai indokok miatt érkezett az Egyesült Államokba, az a tény, miszerint sokuk a faji üldöztetés és Hitler SS-e elől menekült, még nem elégséges magyarázat a filmek pesszimista, elkeseredett hangnemére, hacsak nem azt a rendkívül felszínes filmtörténeti nézőpontot alkalmazzuk, amely a hollywoodi filmkészítés összetett döntéshozó folyamatát pszichologizálja azzal, hogy a rendezői önkifejezést állítja a középpontba.
9. *Women in Film Noir*. Szerk. Kaplan, E. Ann. London, British Film Institute, 1978.
10. A (filmes) történelem olyan pontján, ahol a televízió, az interaktív médiumok és egyéb új technológiák azzal fenyegetnek, hogy elnyelik a film történeti és esztétikai sajátosságát, úgy tűnik, hogy a *film noir* a nárcizmus, a nosztalgia és a negativitás iránti vonzódásának köszönhetően megengedheti, hogy egy utolsó pillantást vessen magára a filmre eltűnése előtt. Így megkettőzi a fentiekben tárgyalt kölcsönös bókók

körét, amelyek egyesítették a filmrajongó Európát Hollywooddal, mégpedig azáltal, hogy Dennis Hopperhez hasonló filmesekkel ünnepli Hollywoodot olyan filmekben, melyeket német filmrajongó direktorok rendeztek (lásd Wenders *Egy amerikai barátját*).

11. Bár a *Varieté*-ben érdekes módon Jannings kevesebb évet számlál, mint John Gray, aki Artinellit, a jóképű, ifjú csábítót játssza, s akivel Lya de Putti felszarvazza Janningst.
12. Lásd Salt, Berry: *The Unknown Ince. Sight and Sound*, 1988/3. 268-272. és Jacobs, Lea: *Lasky Lighting*. In *The DeMille Legacy*. Szerk. Cherchi Usai, Paolo és Codelli, Lorenzo. Pordenone, Edizione Biblioteca dell'Imagine, 1991. 250-258.
13. Vernet, Marc: *Film Noir on the Edge of Doom*. In *Shades of Noir*. Szerk. Copjec, Joan. London, Verso, 1993. 1-32.
14. Interjú Walter Reisch-sal. Beverly Hills, 1982.
15. A „hatás” kérdésével kapcsolatban Marc Vernet kimutatta, hogy 1932-ben Mervyn LeRoy elkészítette a *Two Seconds* című B-kategóriás filmet Edward G. Robinsonnal, aki magányos pszichopátát játszik, és a jelenet, ahol a kivégzőinél esedezik, az *M* záró jelenetének nyugtalanító megismétlése. Marc Vernet: i. m. 28.
16. Lásd például Maltby, Richard: *Film Noir: the Politics of the Maladjusted Text*. *Journal of American Studies*, 1984.
17. Lásd Jacobs, Lea: *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Madison, University of Wisconsin Press, 1991.
18. Mary Pickford szerette volna felhasználni Lubitsch hírnevét, hogy Pola Negri-féle „vampokat” játszhasson azért, hogy maga mögött hagyja az „Amerika üdvöskéje”-imázst, és érettebb szerepek alakítására váltson.
19. Egy ilyen leírás vázlatához lásd Elsaesser, Thomas: *European Cinema: Germany and Hollywood 1927-1934*. In *Before the Hays Code*. Szerk. Muscio, G. Venice, Marsilio, 1991.
20. Már említettem Lubitsch esetét. Murnau esetében *Az utolsó ember* sikere garantálta az együttműködést Adolf Zukorral és a Fox-szal. Land, Siodmak, Berhardt és Ophüls Franciaországban szerettek volna letelepedni. G. W. Pabst Hollywoodba akart menni, de lekéste a hajót... Reinhold Schiinzl és Douglas Sirk 1938-1939-ben érkeztek az Egyesült Államokba, de nagyon negatív fogadtatásban részesültek, mivel Goebbels UFA-s uralma alatt váltak sikeres rendezőkké. A listát hosszan folytathatnánk...
21. Ruritánia a magasművészeti, jellemzően vígoperai románc mitikus helyszíne, amely Anthony Hope regénye és annak a *Zenda foglya* (The Prisoner of Zenda) című filmadaptációja nyomán vált híressé.
22. Lásd Reid, David és Walker, Jayne L.: *Strange Pursuit: Cornell Woolrich and the Abandoned City of the Forties*. In *Shades of Noir*. 81-82.
23. Úgy tűnik, Max Ophüls maga is tisztában volt a történelmi imaginárius működésével. Emlékiratában például kijelentette, hogy a *Liliomot* (Charles Boyer szereplésével 1934-ben rendezte Párizsban Fritz Lang) neki kellett volna rendeznie, míg az *On a Volé un Homme* (Max Ophüls, 1934) című film rendezését örömmel adta volna át Fritz Langnak. Ophüls, Max: *Spiel im Dasein*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1959. 177.
24. *Shades of Noir*. 73-74.

Irodalomjegyzék

- Aumont, Jacques: *L'Oeil Interminable*. Paris, Seguer, 1989.
- Eisner, Lotte H.: *A démoni filmvászon*. Ford. Györfy Miklós. Budapest, Magyar Filmintézet – Filmvilág - Szellemkép, 1994.

- Elsaesser, Thomas: European Cinema: Germany and Hollywood 1927-1934. In *Before the Hays Code*. Szerk. Muscio, G. Venice, Marsilio, 1991.
- Elsaesser, Thomas: The New German Cinema's Historical Imaginary. In *Framing the Past*. Szerk. Murray, B. és Wickham, C. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992. 280-306.
- Jacobs, Lea: Lasky Lighting. In *The DeMille Legacy*. Szerk. Cherchi Usai, Paolo és Codelli, Lorenzo. Pordenone, Edizione Biblioteca dell'Immagine, 1991. 250-258.
- Jacobs, Lea: The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942. Madison, University of Wisconsin Press, 1991.
- Jensen, Paul: The Return of Dr. Caligari – Paranoia in Hollywood. *Film Comment*, 1971/4. 36-45.
- Kracauer, Sigfried: Caligari-tól Hitler-ig: a német film történetéhez. Ford. Kertész Pál. Budapest, Magyar Filmtudomány Intézet és Filmarchívum, 1963.
- Maltby, Richard: Film Noir: the Politics of the Maladjusted Text. *Journal of American Studies*, 1984.
- Ophüls, Max: *Spiel im Dasein*. Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1959.
- Reid, David és Walker, Jayne L.: Strange Pursuit: Cornell Woolrich and the Abandoned City of the Forties. In *Shades of Noir*. 81-82.
- Salt, Berry: The Unknown Ince. *Sight and Sound*, 1988/3. 268-272.
- Sartre, Jean Paul: *Situations III*. Paris, Gallimard, 1949.
- Schrader, Paul: Notes on Film Noir. *Film Comment*, 1972/1. 8-13. [Magyarul: Schrader, Paul: Piszkos világszínpad. (Jegyzetek a film noir-ról). Ford. Fogarasi Zsolt. *Filmvilág*, 2001/4. 40-43.]
- Thompson, Kristin: Dr. Caligari at the Folies Bergère. In *The Cabinet of Dr. Caligari: Text, Contexts*. Szerk. Budd, M. New Brunswick, Rutgers University Press, 1990. 121-169.
- Vernet, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In *Shades of Noir*. Szerk. Copjec, Joan. London, Verso, 1993. 1-32
- Women in Film Noir. Szerk. Kaplan, E. Ann. London, British Film Institute, 1978.

Filmográfia

- *A gyilkosok* (The Killers. Robert Siodmak, 1946)
- *A kék angyal* (Der Blaue Engel. Josef von Sternberg, 1930)
- *A két Mrs. Carroll* (The Two Mrs. Carrolls. Peter Godfrey, 1947)
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946)
- *A rejtélyes asszony* (Phantom Lady. Robert Siodmak, 1944)
- *A rémület árnyéka* (Schatten. Eine nächtliche Halluzination. Arthur Robinson, 1923)
- *A tanú teste* (Body of Evidence. Uli Edel, 1993)
- *Amíg a város alszik* (While the City Sleeps. Fritz Lang, 1956)
- *Angyalszív* (Angel Heart. Alan Parker, 1987)
- *Aszfalt* (Asphalt. Joe May, 1928)
- *Az amerikai barát* (Der amerikanische Freund. Wim Wenders, 1977)
- *Az éjféle vándor* (Der Müde Tod. Fritz Lang, 1921)
- *Az utcalány-tragédia* (Dirnentragödie. Bruno Rahn, 1927)

- *Az utolsó ember* (Der Letzte Mann. F. W. Murnau, 1924)
- *Bánatos utca* (Die Freudlose Gassen. G. W. Pabst, 1925)
- *Blues az éjszakában* (Blues in the Night. Anatole Litvak, 1941)
- *Búcsú* (Abschied. Robert Siodmak, 1930)
- *Bűvölet* (Spellbound. Alfred Hitchcock, 1945)
- *Célkeresztben* (In The Line of Fire. Wolfgang Petersen, 1993)
- *Keresztül-kasul* (Criss Cross. Robert Siodmak, 1949)
- *Csapda* (Pièges. Robert Siodmak, 1938)
- *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)
- *Der Mann der seinen Mörder Sucht* (Robert Siodmak, 1931)
- *Die Strasse* (Karl Grüne, 1923)
- *Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari. Robert Wiene, 1920)
- *Éjszaka a kereszttúton* (La nuit du carrefour. Jean Renoir, 1934)
- *Elemi ösztön* (Basic Instinct. Paul Verhoeven, 1992)
- *Emberek vasárnap* (Menschen am Sonntag. Siodmak, Wilder, Ulmer, 1930)
- *Gyilkos vagyonok* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944)
- *Hannerl and Her Lovers* (Ewald André Dupont, 1936)
- *Idegenek a vonaton* (Strangers on a Train. Alfred Hitchcock, 1951)
- *Kékszakáll nyolcadik felesége* (Bluebeard's Eighth Wife. Ernst Lubitsch, 1938)
- *Kínai negyed* (Chinatown. Roman Polanski, 1974)
- *Krause mama útja a boldogságba* (Mutter Krausens Fahrt ins Glück. Piel Jutzi, 1928)
- *La Crise est Finie* (Robert Siodmak, 1934)
- *La Vie Parisienne* (Robert Siodmak, 1934)
- *Lenni vagy nem lenni* (To Be or Not to Be. Ernst Lubitsch, 1942)
- *M* (M - Eine Stadt sucht einen Mörder. Fritz Lang, 1931)
- *Music in the Air* (Joe May, 1934)
- *Nincs bocsánat* (Unforgiven. Clint Eastwood, 1992)
- *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens. F. W. Murnau, 1922)
- *Pandora szelencéje* (Die Büchse der Pandora. G. W. Pabst, 1929)
- *Panoptikum* (Das Wachsfigurenkabinett. Paul Leni, 1924)
- *Pizskos ügy* (Hammett. Wim Wenders, 1982)
- *Ponyvaregény* (Pulp Fiction. Quentin Tarantino, 1994)
- *Rosita* (Rosita. Ernst Lubitsch, 1923)
- *San Francisco* (San Francisco. W. S. Van Dyke, 1936)
- *Satan Met a Lady* (William Dieterle, 1936)
- *Scherben* (Lupu Pick, 1921)
- *Szárnyas fejvadász* (Blade Runner. Ridley Scott, 1982)
- *Terelőút* (Detour. Edgar G. Ulmer, 1945)
- *Terminátor* (The Terminator. James Cameron, 1984)
- *The Bride of the Gorilla* (Robert Siodmak, 1951)
- *The Last Stand of General Custer* (Robert Siodmak,)
- *The Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940)
- *Varieté* (Variety. Ewald André Dupont, 1925)

- *Végzetes vonzerő* (Fatal Attraction. Adrian Lyne, 1987)

© Apertúra, 2013. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/elsaesser-a-film-noir-nemet-eredete-a-filmtortenet-es-az-o-imaginarius/>

