

Huszár Linda

A noir európaisága.

Peter Lorre, a film noir emblematikus figurája

Absztrakt

A film noir képlékeny identitásának, átmenetiségének egyik hordozója annak „európaisága”, a tanulmány ezt az egyszerre külső és belső vonatkoztatási rendszert vizsgálja. A noir transzkulturalitásának, összetett, egymásba fonódó hatás- és visszahatástörténeteinek szemléltetéséhez Peter Lorre emblematikus figuráját használom fel, aki – ahogyan azt a *The Face Behind the Mask* és a *Der Verlorene* felmutatja – egyben médiuma annak a klasszikus noir tematikának, amely a jelent és a múltat egyaránt belakni képtelen egyén identitásdrámáját a vissza nem hozható idő és tér traumatikus tapasztalatának narratívájába helyezi.

Szerző

Huszár Linda a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének doktorjelöltje. Jelenleg disszertációján dolgozik, mely a film noirt mint filmtörténeti- és elméleti kategóriák kimozdítására alkalmas „diszkurzív konstrukciót” vizsgálja. E-mail: linda.huszar@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.4>

Huszár Linda

A noir európaisága.

Peter Lorre, a film noir emblematikus figurája



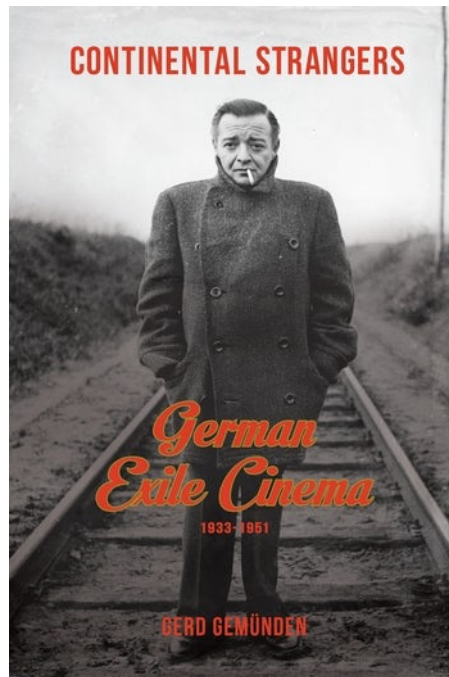
Peter Lorre

Bevezetés

Habár a közvélekedésben vérbeli hollywoodi műfajnak számít, a film noir európaisága két szempontból is vizsgálható: egyrészt a fogalom keletkezéstörténete és a műfaj európai gyökerei, másrészt a klasszikus amerikai noir európai áthallásai felől. Tanulmányom ennek a látszólag történeti-földrajzi értelemben meglehetősen konkrét, de (Thomas Elsaesser fogalmával élve) ^[1] legalább ennyire imaginárius kulturális cserefolyamatnak ered a nyomába azzal a Peter Lorréval a főszerepben, aki alakjában viszi színre a film noir és a transzkulturalitás összefonódásait.

A film noir képlékeny identitásának, átmenetiségének egy újabb hordozója annak „európaisága”. A noirról való teoretikus gondolkodást ebben a tekintetben is széttartás jellemzi: az eredetmítosz fontos része az európai hatás/fogantatás- és születéstörténet, illetve az úgynevezett emigráns-érv, ^[2] ugyanakkor a klasszikus noirt ízig-vérig amerikai műfajként tartják számon. ^[3] Ezért első pillantásra oximoronnak hat európai noirról beszélni, vagy legalábbis hosszas magyarázkodást igényel a fogalom bevezetése. ^[4] A noir európai vonatkozása így egyszerre képes a vonzás és a taszítás létmódját magára öltetni, ám mindkét pólus revízióra szorul, ahogyan arra több szakíró is figyelmeztet. ^[5] Első lépésben e kapcsolatrendszer felvázolására és a problémás pontok kitapintásán keresztül e bizonyos szempontból külső nézőpont nagyon is szerves értelmező

erejére összpontosítok. A tájékozódáshoz szükséges koordináták birtokában pedig a kulturális cserefolyamatok hol nagyon is kézzelfogható, hol teljességgel imaginárius működését mutatom be egy véleményem szerint minden ízében noir-karakter, Peter Lorre alakján és két filmjének elemzésén keresztül (1941-ben egy klasszikus amerikai noir főszerepét alakította: *The Face Behind the Mask*. Robert Florey; tíz évvel később egy magányos német film noir címszereplője és rendezője: *Der Verlorene*. Peter Lorre, 1951).



Gerd Gemünden: Continental Strangers: German Exile Cinema. c. könyvének borítója a Der Verlorene-ből vett képpel

A film noir európai gyökerei?

A film noirt három ponton szokás az európai filmmel leszámazási kapcsolatba hozni: a francia névadás performatív gesztusa, a lírai realizmussal és a német expresszionizmussal mutatott fizikai és lelki hasonlóságok, illetve a hollywoodi emigráns filmesek áthagyományozó apaszerepe révén. Tágabb kulturális tényezőként pedig felbukkan még az egzisztencialista filozófia, a szürrealizmus^[6] és a freudi pszichoanalitikus iskola megtermékenyítő ereje. Nem véletlenül erőltetem a fenti genealógiai metaforikát – úgy tűnik, hogy a noir utólagosan megképzett, nehezen megfogható fogalma körüli bizonytalanságok miatt akár a történeti tények ellenében is meghatározó marad annak európai eredetmítosza. Az ellenérvekkel^[7] szemben alapvetően struccpolitikát követő befogadás e történetekhez való ragaszkodása nagyon is érthető, hiszen a noir „konceptuális fekete lyuk”-féle,^[8] a műfajiságot s úgy általában a definiálást, valamint a filmtörténetírást fenyegető-

feszegető értelmezése helyett megfogható háttérrel s egyben kulturális presztízst biztosítanak. A képlet így meglehetősen összetett: terminológiai, történeti, stilisztikai, szociokulturális, esztétikai, filozófiatörténeti stb. szempontrendszer a film noir körüli csoportosulásával van dolgunk. Nézzük meg először e különböző, részben valós, részben rávetített hatások mindegyikét, rákérdezve azok relevanciájára, funkciójára a noir kozmoszában, majd kíséreljük meg konstellációjukat is értelmezni.

A francia kapcsolat

A film noir keresztapáiként számontartott két francia filmkritikus, Nino Frank és Jean-Pierre Chartier cikkeikben ugyan eltérő beállítottsággal és szándékkal, de a jelzői mivoltból a főnevesülés felé vezető Rick Altman által leírt folyamat iskolapéldájaként valósítják meg a névadást.^[9] Ez a kritikai diskurzus, amely eleve az elsässer „kétélű bókiváltás” kultúrpolitikai alakzatát valósítja meg, amennyiben egyszerre működik a hollywoodi film elismeréseként és az amerikai társadalom kritikájaként,^[10] valószínűsíthetően a „*Série noire*”^[11] sorozatcímből emeli át a befogadástörténet során névadásként szentesített szóhasználatot.^[12] S ennek az egyszerre nemzet- és médiumközi átvitelnek a gesztusa – az amerikai hard-boiled krimi irodalom népszerűségét kiaknázó francia bűnügyi könyvsorozat jelzőjének azokra az amerikai filmekre való kiutalása, amelyek maguk is jórészt ezen kemény krimik adaptációi – önmagába sűríti a film noir ily módon veleszületett öndefiníciós problémáinak kultúrközi aspektusát. Vegyük észre, hogy itt még nem a noirnak titulált filmek szerves részeként jelenik meg az európai hatás gondolata, ahogyan például a német filmesek közvetlen alkotói részvétele esetében az „emigráns-érv” bedobásakor, hanem az európai, külső, idegen nézőpont működik teremtő erőként. S az is kétséges, mennyire fogadható el a két, egymástól független, s még a francia filmkritikában sem nyomot hagyó cikk hatásának hangsúlyozása, minthogy a fogalom e korai felbukkanását csak jóval később fedezi fel magának a noir-recepció, s folyamatos hangsúlyozásával utólag teremt meg annak eredetileg nem létező jelentőségét a noir születésmítoszában részeként. A film noir valódi terminusként való bevezetésére 1955-ig kell várnunk, amikor megjelenik a Raymond Borde–Étienne Chaumeton-szerzőpáros *Panorama du film noir américain. 1941-1953 (Az amerikai film noir körképe)* című kötete,^[13] az angolszász kritikában pedig csak a hetvenes évektől fut be karriert a fogalom.^[14] Hasonló jelenség ez, mint amit az első film noir kijelölése körüli megszállottság kapcsán tapasztalhatunk. Mindennek elsősorban nem a noirra nézve van hozadéka, hanem inkább az arról szóló elméleti diskurzus kanonizációs és presztízsteremtő vágybeteljesítő szükséglete.^[15] S ugyanerre rimel a noir európai rokonságának gyakori felemlegetése is.^[16]



Série Noire

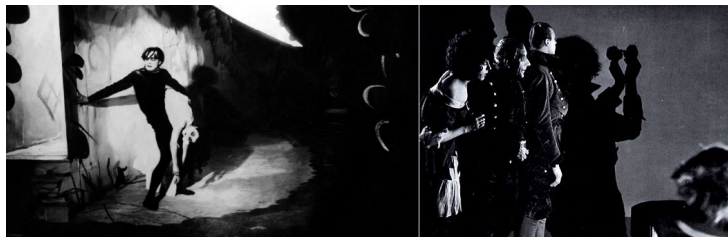
A noir előkelő rokonsága: a francia lírai realizmus és a német expresszionizmus

Noha első látásra e két európai stílusirányzat összemosása durva filmtörténeti (a költői realizmus filmjeit az 1936-39 közötti időszakra datálják; hangosfilmek – a német expresszionizmus virágkora 1918-24 közöttre tehető, de legkésőbb 1933-ig datálják; némafilmek) és esztétikai határsértésnek tűnik, az amerikai noir viszonyában, földrajzi- és kulturális távolságában már érthetőbb kettejük közös nevezőre hozása. [17] Mindkettő lázadó reakció, szembemenetel a bevett formákkal – ennek garanciái a szürrealizmus és az expresszionizmus avantgárd gyökerei –, ugyanakkor mindkettő társadalomkritikai indíttatású, azaz egyszerre a modernitás hordozói (esztétikai sík) és ellenlábasai (modern társadalom kritikája). [18]

Fontos az a különbség, hogy a francia párhuzam kapcsán a kritika kevésbé hangsúlyoz közvetlen kapcsolatot, hatást, egyszerűen a hasonlóságot állapítják meg, [19] mintegy a korszellemre adott egymásra sokban rímelő, noha egyedi karakterrel bíró reakciónak tekintve mind a költői realizmus, mind a noir fekete filmjeit. [20] Pedig nemcsak a franciák figyelik – a háborús helyzet szülte embargó kényszerű szünetét leszámítva – árgus szemekkel a hollywoodi filmet. Az európai filmet a maga piaci motivációi alapján mindig is szemmel tartó Hollywood a kezdetektől reagált erre az irányzatra is, Julien Duvivier 1937-es *Az alvilág királya* (Pépé le Moko) című filmjének, amelyet egyszerre lehet akár a lírai realizmus és a film noir közös elődjének titulálni [21] már a rákövetkező évben elkészült a tengerentúli remake-je (*Algír* [Algiers. John Cromwell, 1938]), és a költői realizmus számos alkotóját (René Clair, Julien Duvivier, Jean Renoir, Jean Gabin) csábította el hosszabb-rövidebb időre az amerikai filmgyártás. [22]

A német expresszionizmussal kapcsolatban viszont éppen ellenkezőleg, a közvetlen kapcsolat

aránytalan hangsúlyozására lehetünk figyelmesek, amelyet több szakíró is mérlegre tett, és túlzásnak talált. Ennek oka pedig a túl könnyen adódó „emigráns-érv”.



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

Az emigráns-érv

Létezik egy olyan felvetés, miszerint az 1940-es évek Hollywoodjának német emigráns filmesei által forgatott alkotásait, köztük számos film noir klasszikussal, akár tekinthetnénk egyfajta száműzött nemzeti filmművészetként, amely megvalósulhatott volna Németországban, ha Hitler nem kerül hatalomra. ^[23] (Tim Bergfelder)

Vitathatatlan, hogy a klasszikus amerikai noir alkotói között sok az európai, s köztük a náci fenyegetés elől Hollywoodba érkező német, osztrák és magyar filmes szakember, rendező, színész. ^[24] Ugyanakkor, figyelmeztet Marc Vernet és Thomas Elsaesser is, ez önmagában nem jelenti azt, hogy helytálló lenne az expresszionizmus a film noirt megtermékenyítő importjának mítosza. Egyfelől a bevándorlás nem korlátozódik a noir születését megelőző periódusra, másfelől sokukat szülőhazájukban sem fűzte különösebb kapcsolat a stílusirányzathoz, vagy éppen más műfajhoz sorolt filmekben, esetleg a noir-korszakot jóval megelőzően használtak expresszionista stíluselemeket, nem is beszélve arról, hogy az amerikai film maga is használt már a tízes évektől hasonló világítástechnikai megoldásokat, stb. ^[25] Létezik azonban a szakirodalomban az emigráns-érv egy ennél tágabb, ugyanakkor a film noir lényegi meghasonlottságát részben magyarázó értelmezése is, amely a bevándorló filmeknek egy sajátos kulturális intézményrendszerbe való be(nem)integrálódását vizsgálja az adott történelmi háttér viszonyában. „A film noir az 1930 és 1950 közötti időszak kultúriparában tevékenykedő értelmiségiek helyzetéről, egyben az iparág történetéről is tanúságot tesz...” ^[26] – írja Esquenazi könyvének a hollywoodi emigráns közösséget vizsgáló fejezetében. Hiszen amellet, hogy a stúdiórendszer más típusú elvárásokat és munkamenetet jelentett, közben maga a keretrendszer, s az azt meghatározó (nemcsak kultúr-)politika ^[27] is változó körülményeket teremtett számukra. Ez a közösség ráadásul cseppet sem homogén, hiszen különböző nemzetiségű, háttérű, meggyőződésű embereket csoportosít egyetlen szempont, az „idegenség” pozíciója alapján. ^[28] Esquenazi a korszak hollywoodi emigráns filmeseinek kohéziót teremtő művészi és politikai ellenállásáról beszél, amelynek a film noir

hordozója, állapotmérője lesz, de legalább ilyen fontos nézetem szerint az az emigráns létben kódolt különállás, amely a film noir egzisztencialista életérzésére rezonál. A másság, az oda nem tartozás, a lehetetlen integráció szorongása ölthet testet amerikai köntösben.

Milyen összefüggést kínál tehát e három európaiság-szempontra: a közvetlen hatását tekintve kis befolyással bír, sokkal inkább az utólagos diskurzus számára jelentős francia névadás; a maguk nemében igen erős nemzeti karakterrel rendelkező európai stílusirányzatokkal való, a noir presztízsét támogató rokonítás; illetve a vitathatatlanul érvényes, csak kissé egyoldalúan és sematikusan főként a német expresszionizmusra kihegyezett emigráns-érv? Közös nevezőjük, hogy mindannyian a film noir kultuszát támogató, a befogadás számára lényeges metanarratívák, amelyekben az „európaiság” mint külső vonatkoztatási rendszer valójában megőrzi a maga diszkrét, jól elhatárolható identitását. S ily módon önmagukba visszatérő érvelési sorokként nem adnak hozzá a film noir műfajának jobb megértéséhez.

Ha megpróbáljuk mindezt egyetlen nagytotálban befogni, egyfelől a kultúrák mint intézményrendszerek kommunikációját látjuk, amint a modernitás nemzetközi változatait termelik ki a film noir égisze alatt, másfelől láttelepet kapunk az ezek közötti közvetítés nehézségeiről. A tényleges kulturális keveredés és az azzal járó noir-specifikus problémák kitapintásához, mint például a klasszikus hollywoodi narratíva hőséneke stabil énképe helyére egy megosztott személyiség bebocsátása vagy a múlt és a fátum determinációinak szervező elvvé tétele pedig éppen a nemzetközi filmipar sajátos szakmai közegén belül megélt egyéni pályáivék vizsgálata látszik célravezetőnek. A ki- és bevándorlás a noir meghasonlottságára oly jól rímelő léthelyzetét a műfajhoz kötődő számos filmkészítő alakján keresztül lehetne végigkövetni. [29] Peter Lorre pedig azért lehet kiváltképp szimptomatikus figura, [30] mert egyfelől nemzetközi színészi pályája során gyakran noir-szereplőként jeleníti meg a jelen írás fókuszában álló kulturális többrétegűséget, meghasonlottságot (ennek esettanulmánya lesz a *The Face Behind the Mask* c. hollywoodi noir), másfelől *Der Verlorene* című, saját rendezésű német noirja lehetőséget ad a film noir egy európai változatának elemzésére.

Peter Lorre

Peter Lorre egyike Hollywood emlékezetes teremtményeinek. [31] (Vincent Price)

Peter Lorre 1904-ben, az akkor még az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozó Rózsahegy (jelenleg Ružomberok, Szlovákia) városában született Löwenstein László néven. Pályáját színpadi színészként Bécsben kezdte, majd Berlinben folytatta (dolgozott többek között Brechtel is), s a húszas évek vége felé már filmszerepekben is feltűnt. Nemzetközi figyelmet Fritz Lang 1931-es *M*-jének (*M – Egy város keresi a gyilkost* [*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Fritz Lang, 1931]) címszerepe nyomán kapott. Hitler hatalomra jutása után elhagyta Németországot, rövid párizsi tartózkodás után 1934-ben Ivor Montagu, az *Az ember, aki túl sokat tudott* (*The Man Who Knew Too Much*) tárproducerének meghívására érkezik Nagy-Britanniába, hogy leforgassa első angol

nyelvű filmjét Alfred Hitchcock rendezésében. Az *M* tengerentúli sikere, illetve angol nyelven való bemutatkozása nyomán 1935-ben három évre leszerződött a Columbia Pictures, s ezzel kezdetét vette Lorre felemásan alakuló hollywoodi karrierje. [32]

Bár a Columbia kifejezetten a nemzetközi, európai művész imázsát vette meg Lorréval (szokatlan, konkrét szerepajánlat nélkül 3 évre szóló szerződést kötnek vele, amely időtartam alatt akkor is jár neki díjazás, ha nem kap filmszerepet), jó ideig nem tudnak mit kezdeni a karakterrel, az anyagi veszteséget mérséklendő még ki is kölcsönzik az MGM-nek az *Őrült szerelem* (Mad Love. Karl Freund, 1935) pszichopata főhősének alakítására. Furcsa s egyben árulkodó a filmszerep és Lorre promóciós imidzsének disszonanciája: miközben a kopaszra borotvált őrült Doktor Gogol „...filmlátnyósságként mutatja be a színészt”, [33] s a szereppel megkezdődik Lorre horrorfigurává avatása, a film trailerének elején hangsúlyosan mint normális, hétköznapi embert mutatják be. [34] A filmajánló maga is egy kis narratíva, amely nemcsak a film, de egyben Lorre sikeres eladására is törekszik, számunkra pedig érdekes látéletet ad Lorre aktuális pozíciójáról. A színészt mint „magánembert” egy idealizált, hétköznapi környezetbe helyezik (füles fotel, kutya, épp könyvet olvas), s egy rajongói (?) telefonhívás segítségével megnevezik az európai művész presztízsét biztosító két, Amerikában is ismert szerepét (*M, Az ember, aki túl sokat tudott*), hogy aztán mintegy ezek folytatásaként vezesse fel a filmben játszott karakterét. A stúdió láthatólag egyszerre szeretné megőrizni Lorrét rokonszenves, szerény (szinte pirulva reagál a dicséretre) művésznek, és bombasztikusan meglovagolni különös, idegen figuráját, [35] éppen a látszólagos különválasztással mosva össze Lorrét mint színészt és az általa megformált szerepeket. Az *Őrült szerelem* egyben megalapozza Lorre valódi másságát (*otherness*), mert nem ad neki pontos származást, s így az idegenség allegorikus figurájává, valódi alienné avatja.

https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/nyar/15318/uj.apertura.hu_1_mad-love_1935_trailer.mp4

Őrült szerelem (Mad Love. Karl Freund, 1935)

Bár ugyanebben az évben sikerül elérnie, hogy megvalósíthassa egy szerepálmát, a *Bűn és bűnhődés* (Crime and Punishment, 1935) Raszkolnyikovját alakítva Josef von Sternberg rendezésében, a magas művészet felé kacsingató igény a közönségnél s a kritikai fogadtatásban sem talál megfelelő visszahangra, s a film piaci kudarcra nyomán a stúdiók bizalma is megrendül iránta. Rövid időre visszatér Angliába, hogy újra Hitchcockkal forgasson, a *Titkos ügynök* (Secret Agent, 1936) csaló generálisaként. Ezután a 20th Century Fox szerződte le, s bár a *Mr. Moto*-sorozat (1937-39 között összesen 8 filmmel) hozza meg számára az ismertséget és népszerűséget az amerikai piacon, a japán (!) [36] kém-nyomozó szerepe, amelyet ő maga is gyermetegnek tart, [37] egyértelműen a *B* kategóriába sorolja át Lorrét. Miután éppen a rémisztő szerepekbe való beskatulyázástól való ódzkodása miatt visszautasítja a Universal ajánlatát Frankenstein alakítására (*Frankenstein fia* [Son of Frankenstein. Rowland V. Lee, 1939]), a Foxnál megghiúsuló tervei miatt 1940-ben éppen a

rémfilmek egyik specialistájánál, az RKO-nál köt ki két film erejéig – a bizonyos filmtörténészek által az első film noirként azonosított *Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster) ^[38] névtelen Idegenje után még egy furcsa képződményben, a horror-musical-komédia *You'll Find Out*-ban (David Butler) tűnik fel. Így tehát, bár a közeljövő nagy változást tartogat Lorre pályáivében (1941-ben válogatja be John Huston a Warner Bros. ózdkodása ellenére *A máltai sólyom* [The Maltese Falcon] szereplőgárdájába, amely nagy mozisiker lesz, s nem melleleg általánosan a film noir kezdődarabjaként tartják számon; illetve ebben az évben kap amerikai állampolgárságot), 1941 januárjában még egy magyar bevándorló drámáját játssza el első hollywoodi kenyéradójánál, a Columbiánál forgatott *The Face Behind the Mask* címszerepében.



The Face Behind the Mask (Robert Florey, 1941)

Arc a maszk mögött?

Ha innen tekintünk vissza, a film ekképpen szinte önéletrajzi metanarratívát kap: Lorre korai hollywoodi karrierjét gyors marginalizáció, deklasszáció, illetve az „idegen”, „más” perszónájának megszilárdulása jellemzi. ^[39] Nem véletlen, hogy bár ezt nem támasztják alá a tények (79 filmjéből összesen 7-ben alakít horrorisztikus figurát, s ezek közül is csak 2 film nevezhető egyértelműen horrorfilmnek), ^[40] Lorre rémisztő figuraként, horrorsztárként maradt meg a köztudatban, s ő maga is e „typecasting” áldozatának érezte magát. S ebben éppen a mindkét részről erősen érzékelt másság eltúlzott formája érhető tetten, illetve pontosan annak a műfajnak a már megmutatkozó, de még nem nevesült jelenléte, amely sokkal pontosabban fejezhetné ki mind a befogadói oldal által detektált, mind a Lorre által megélt idegenségtapasztalatot. Csakhogy a film noir fogalma ekkor még nem létezik, s a benne utólagosan megfogalmazást nyerő szorongástünetek egyelőre csak Hollywood rossz lelkiismereteként, a háttérben dolgoznak. ^[41] Anna Sharp szerint Lorre valójában a bűnügyi műfajokban, s különösen a film noirban otthonos. „Peter ott volt a noir előszobájában, hiszen szerepelt a műfaj történések által protonoirként besorolt *M*-ben, az első igazi film noirnak tartott *Stranger on the Third Floor*-

ban, s az első kasszasikert hozó noirban, *A máltai sólyomban* is.” [42] S e zsánerhez sorolható a *The Face Behind the Mask* is, teszi hozzá, habár az eltorzult arcú főszereplő miatt gyakran horrorként sorolják be.

A film elején Janos ‘Johnny’ Szabo, azaz Szabó János, a szerény órásmester egy tisztos, boldog élet megteremtésének reményével érkezik Amerikába. [43] Ám egy tűzesetben olyan súlyos égési sérüléseket szenved, amelyek miatt teljesen eltorzul az arca, s így kiveti magából a társadalom. Amikor végső elkeseredésében öngyilkosságra készül, egy piti bűnöző embersége menti meg, majd rövidesen gyorsan felívelő alvilági karrierbe kezd. Torz arcát egy korábbi fotó alapján készült maszkkal fedi el. A vak Helennel való találkozás már-már egy új élet lehetőségét ígéri, de bűnözői múltja utoléri, s ez a szeretett nő tragikus halálához vezet – a film végül a főszereplő öngyilkos bosszúdrámájába torkollik egy tarantinói bájú, sivatagi zárójelenetben.



The Face Behind the Mask (Robert Florey, 1941)

A melodráma-horror-gengszterfilm műfaji egyvelegét leginkább a címben tematizált s az arc/maszk metaforikájából szépen kicsomagolható identitásválság központi motívuma avatja film noirra, amely a másság torztükrein át a modernitás társadalomkritikáját is nyújtja a noirtól megszokott duplafenekű kommunikációval, hollywoodi csomagolásban. A beilleszkedésre szinte komikus alázattal vágyó, szolgálatkész János idegensége a baleset dramaturgiai fogása révén olyan külső attribútummá válik, amely eltúlozva teszi megtapasztalhatóvá, egyben legalizálja a mássággal szembeni zsigeri ellenérzést. A befogadó társadalom ideálképe mögött olyan projekciók dolgoznak, amelyeknek Lorre figurája ideális kivetülése lehet, minthogy a bevándorló szerepében ott hordozza matrjoska baba módjára személyes sorsát is. S emellett, hogy megfoghatóvá és befogadhatóvá teszi a mástól való félelem tapasztalatát, a belső elidegenedés, a saját identitás válságának megtestesítője is. A bevándorlólét tehát (a szerep szintjén és a fikción túl is) predesztinálja annak az idegenségtapasztalatnak az átadására, amely a noir belső szorongásainak ikonográfiai feldolgozására ad alkalmat, a külső és belső összemosódó dinamikája pedig konkrét ábrázolást nyer az arc/maszk diszkrét elhatárolhatóságát megszüntető, többretegű metaforikával.

A címben foglalt implicit kérdés/fenyegetés a személyiséggel nagyban azonosított arc megkettőzését, az igazi arc elleplezését, a valós látszat mögé rejtését vezeti elő. [44] A film aligha tudatos bűvésztrükkje pedig éppen az, hogy a meghasonlást valójában egyetlen felület, Lorre saját

arca segítségével képes színre vinni, illetve olyan incesztusos helyzetet teremti, amely az arc és maszk lehetetlen felcserélésével aláaknázza az identitás megragadhatóságát, a noir-féle „fekete lyuk” vagy törés egy újabb változataként ^[45] – nem utolsósorban Lorre fikción túli imázsának köszönhetően. Mert nézzük csak, milyen rétegeket kellene itt elkülönítenünk, s milyen hozzáférést kapunk ezekhez a film diegetikus világán belül s azon túl?

A kiindulópont János a megérkezéskor még „önazonos” arca, amelyet az útlevele is rögzít, deklarálva: ez János, az eljövendő Johnny ígérete, a dolgozó kispolgár. S bár a szerephez a klasszikus hollywoodi elbeszélésben megszokott színészi játék társul, a megformált figura és Lorre mint emigráns európai színész közti áthallás (amelyet a Columbia a közönségben élő képre és elvárásokra építve felhasznál) eleve több szinten tematizálja az individuum egységének kérdését. A bevándorlólét egyik alapvető egzisztenciális nehézsége, hogy az idegenség státuszát az identitást nagyban meghatározó múlt semlegesítése árán lehet(ne) eltörölni, a stúdiórendszerben azonban éppen Lorre idegenségének van marketingértéke, így színészi karrierjét, amelynek a „másság” a motorja, szükségszerű amerikanizálódása ellenére éppen a múlt folyamatos felmutatása, életben tartása határozza meg.



A film plakátja

A következő stáció a balesetben megégett, *szörnyű arc*, amely a korábbi szöges ellentéteként nem rendelkezik azonosítható vonásokkal (miközben, tegyük hozzá, összetéveszthetetlenül egyedi), annak teljes visszavonása. A melodramai felütés után már-már a horror felségterületére tévedünk, a film azonban nagyrészt a néző tudatára bízva a szörny megalkotását részben a többi szereplő rémült reakciója, részben az expresszív színészi játék alapján. János eltorzult arcát egyetlen egyszer mutatja meg a kamera, ^[46] Lorrét jellemzően vagy hagyományos megvilágításban, de hátulról vagy árnyékban veszik ^[47] – ez utóbbi megoldás már stílusában is átvezetést jelent a noir felé, ugyanakkor beinvitálja Lorre *M*-szerepmúltján keresztül a bűn tematikáját is. A rétegek „hibás” sorrendje a noir már felemlegetett (nem lehetséges és mégis megvalósuló) logikai

bukfencezésének egy formája, amely zavar feloldásához a noir narratív törésének kezeléséhez hasonlóan dimenziót kell váltanunk. A történet szerint ez a nem emberi, szörnyű arc lesz a címbeli „arc a maszk mögött”, [48] hiszen ez kerül a következő lépésben felöltött maszk alá. Ténylegesen viszont ez az egyedüli, valóban elmaszkolt arc, amit a néző ugyan nem lenne kénytelen tudatosítani a fikció „valósághatásának” a mozijegy megvásárlásával elfogadott hatálya alatt, [49] de Lorre fikción túli perszónájának hollywoodi felhasználása révén mégis már ekkor zavarba ejtő lesz az ütközés. A torzkép arcként való elfogadásának zsigeri elutasítása mellett tehát a fikció/valóság határsértése is játékba kerül, mintegy a stúdió- és sztárrendszer – Lorre esetében személyes és szakmai életét összemosó – szerepválogatási mechanizmusainak visszacsapásaként. A következő lépésben ráadásul azt látjuk majd, hogy a színész arca minősül át maszkká anélkül, hogy ténylegesen az lenne: az ezt lehetővé tevő vágás, amely a filmi elbeszélés ekkorra már jó ideje kialakult konvenciójaként elfogadott beállítás-ellenbeállítás párja közé ékelődik, bűvésztükként, méliès-i attrakcióként működik. (A nézőnek pedig ezen a ponton eléggé meg kell dolgoznia a fikció egységének fenntartásáért és az apparátus figyelmen kívül hagyásáért, ha nem szeretne a történet élvezete helyett a hollywoodi játékfilm és szórakoztatóipar metareflexióiba bocsátkozni.)

Ha tehát a második lépésben egy ellentétezés még biztonságos, érthető bináris kereteit kezdte el megkapargatni a rétegsorrend kognitív disszonanciája, a harmadik szint már a „saját” arc (avagy stabil identitás) teljes megkérdőjelezése lesz. [50] Ez pedig az útlevélkép alapján készült *maszk*, amely az egykori János arcának replikája, de amely nem a történet elején várt beilleszkedést hozza el: János, miután szembesült azzal, hogy nem fogadja be a többségi társadalom, az alvilág viszont igen, az előbbi ellensége, Johnny, a mestergengszter lesz. Minthogy balesete óta – az említett egyszeri tükörképet leszámítva – a film előzékenyen megvonta a nézőtől a főszereplő arcának látványát (a kirekesztés egy formájaként nem szembesít az azonosulás lehetetlenségével), különösen hatásos pontja lesz az elbeszélésnek, amikor azt újra felkínálja számunkra a kamera. S ha korábban arc és maszk egymásba keveredéséről esett szó, ebben a jelenetben valódi orgiába csap át János/Johnny/Lorre arcainak ábrázolása, mintha a címben is megidézett, közkeletű metaforikát a vizuális bőség üresítené ki, hogy az értelmezés a bevett csapáson túli irányok felé is elindulhasson.

A jelenetben látjuk, ahogy Johnny felveszi a „rég arcát”, amelyet, akár egy kívánatos árucikket, elegáns csomagolásban szállítanak ki. A felvett maszk szó szerint átlényegül Lorre saját, csak sminkelt arcába, amelynek arcjátéka kölcsönzi leginkább a maszkyszerű illúziót. ^[51] Így a korábbi (maszkmester által készített), a fikció szintjén valósként állított szörnyarcot felváltja a színész maszkként tételezett, valós arca. Az arc mint a talán leggyakoribb közelítéma alapvetően ki van téve, egyben rájátszik a színész (sztár) és a szerep egymásba mosásának, Lorre esetében pedig a szerep személyessége tovább fűszerezi az összképet. A fenti rétegek tehát egy hordozóban jelentkeznek: Lorre arca az identitás töredezettségének médiuma lesz. S ebben jól kitapintható a film noirra jellemző (nem pejoratív értelemben vett) alakoskodás, látszattműködés mozzanata, ahogy „egyazon” dolog ki tudja nyilvánítani a maga sokféleségét, utat nyitva a klasszikus elbeszélés és a műfaji film önazonosságra törekvéséről a modern filmi elbeszélés irányába. ^[52]

https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/nyar/15318/uj.apertura.hu_2_the-face-behind-the-mask_mask-scene.mp4

The Face Behind the Mask (Robert Florey, 1941), maszkjelenet

Lorre/Johnny arcában egymásra kasirozódik, összenő az extrafikcionális színész- és sztárimázs a szerep hordozta egyszerre belső, a diegézisen belül érvényes s a külső, Lorre személyes sorsára kimutató dinamikával. (Gondoljunk akár az európai „művészfilmes” sztár hollywoodi marketinges szempontú felhasználására ^[53] vagy az emigráns szerep önreflexív mozzanataira, ^[54] amelyek behatolnak Lorre színészi alakításának rétegeibe.) A film noir éppen ennek a hús-vér maszkolásnak a terepe, s a német film noirként jegyzett *Der Verlorene*-ben, amely elemzésem másik fókuszpontja lesz, Lorre ezeknek a vérvesztés nélkül szétválaszthatatlan összefonódásoknak is emléket állít majd: mozija az Amerikában idegen maradó (és akként értékes) európai filmes kísérlete arra, hogy a maga transzkulturális tapasztalatát a második világháború utáni német filmbe építse vissza, egyben hogy a magán hordozott vagy alakjában kifejeződő személyes és filmi múltat felhasználja a múlttal nehéz szembenézésre kárhóztatott, de arra nem képes nemzet társadalmi drámájához. Erre a film noir műfaja a múlttal, bűnnel, identitással kapcsolatos szorongások hordozójaként nagyon is alkalmas, ugyanakkor látni fogjuk, hogy a háború utáni német filmben meglehetősen tájidegen.

Hazatérés Hollywoodból?

Mielőtt áttérnék a *Der Verlorene* vizsgálatára, két utat érdemes bejárni az abban összefutó motívumrendszer kezeléséhez. Egyfelől tovább követem Lorre a két film közötti pályáivét s annak noirvonatkozásait, hogy az összképből megfoghatóvá váljon, miként ötvözi a noir e transzponálási kísérlete a saját és a kollektív múltat a filmszerepek által kitermelt extrafikcionális figurán keresztül egy társadalomkritikai igényű, bizonyos tekintetben „szerzői”, miközben markánsan műfaji filmben. Másfelől a noir európaiságának minél komplexebb bevonása érdekében német

kontextusban ismét előveszem az európai film noir problematikáját, hogy a filmelemzést a német film noir történeti kategóriáján keresztül a „hatástörténet” körkörösének kérdésköre (avagy az elsässeri imaginárius cserefolyamat) is kísérthesse. [55]

Lorre hollywoodi karrierjét 1941-46 között széttartó dinamika jellemezte: miközben ebben az öt évben húsz filmben szerepel (elsősorban a Warner Bros.-nál), s ekkor éri el ismertségének és népszerűségének csúcát, alakításai szinte kizárólag egy-egy sztárfigura mellé osztott mellékszerepek. A „mellékszereplő-sztár” szokatlan státuszát *A máltai sólyom* Joel Cairója alapozza meg. A film sikere egyszerre bizonyítja Lorre karakterének eladhatóságát és definiálhatóságát a stúdiórendszerben, és járul hozzá annak az egyes filmszerepein túli, s Lorre személyes sorsát is bevonó identitásnak a megerősítéséhez, amelyet már a „proto-noir” [56] *Stranger on the First Floor* is felmutatott. Lorre szereposztása és színészi játéka egyaránt épít egy már meglévő Lorre-képre, amely a pszichésen zavart vagy épp a pszichés zavar szülte imaginárius gyilkos figuráját [57] kiemelten az idegenség kategóriájával kombinálja – a címszereplő *Idegen* bár nem főszereplő, mégis a filmet meghatározó alak, akit önnön legfőbb attribútuma nevesít valamiféle negatív identitásként, amelyet a Lorrét szerepeltető filmek a maguk változataiban később is előhívhatnak. „Ebben a tekintetben Lorre nem csupán az *Idegen* alakítását, de saját, szerepein túlmutató (sztár)perszónájának megtestesülését is nyújtja.” [58] *A máltai sólyom* például a (szexuális) másság, az abnormalitás irányába mozdítja el ezt az alapanyagot, a *Casablanca* (Kertész Mihály, 1942) Ugartéja pedig a nem-amerikaiságból táplálkozik.



M – Egy város keresi a gyilkost (M – Eine Stadt sucht einen Mörder. Fritz Lang, 1931); Stranger on the Third Floor (Boris Ingster, 1940)

A mellékszerepekbe sodródó felemás karrierív mellett ez az időszak a második világháború Hollywoodjának kontextusa szempontjából határozza meg Lorre figurájának alakulástörténetét. Az Egyesült Államok hadba lépésével az európai emigráns színész státusz piaci értéke nő – noha a foglalkoztatottságért cserébe Hollywood időnként sajátos helyzetbe hozza tengerentúlról érkezett alapanyagát, amikor az európai „couleur locale” megteremtésén túl mondjuk egy náci tisztet [59] kell alakítani vagy a megélt menekülsorsot kell eljátszani. Lorre pedig, részben karakterisztikus, az európai színészi múltját tudatosan felhasználó hollywoodi imázsa, részben nehezen besorolható, s éppen ezért sokféleképpen bevethető (nemzeti) identitása miatt a kívülálló, az idegen általános és

bejáratott megtestesítőjeként különösen széles skáláját tudja betölteni a kínálkozó szerepeknek. [60] Eközben, párhuzamosan, a negyvenes években több olyan szerepben is feltűnt, amelyek éppen az amerikanizálódás (egyben, de nem feltétlenül ok-okozati összefüggésben a hanyatlás) irányát jelölik ki Lorre későbbi karrierjében (pl.: *The Boogie Man Will Get You*. Lew Landers, 1942; *Arzén és levendula* [Arsenic and Old Lace. Frank Capra, 1944]; *The Beast with Five Fingers* [Robert Florey, 1946]). Érdekes adalék, hogy az idegenség-beilleszkedés közötti átmenetben létező Lorre akcentusa hogyan lesz e problémás, bár jól kamatoztatható, elmosódó identitás nem-vizuális jelölője: míg a harmincas években kiejtése még határozottan kiemelte európai származását, a negyvenes évekre – főként, amikor a háborús filmekben amerikaiak mellett emigráns színészekkel játszik együtt – már hangjában, nyelvezetében is vegyül a két kultúra. [61] Az akcentus tehát, amely eleinte az idegenség (de nem egy meghatározott nemzeti hovatartozás!) egyértelmű akusztikus jelölője s egyben Lorre egyik védjegye, az átmenet zavaros zónáját belakni kénytelen, a hovatartozást megkérdőjelező köztes lét lenyomata lesz. „...Lorre akcentusa felcserélhető, s lehetővé teszi, hogy rugalmas pozíciót foglaljon el előadóművészként, minthogy viszonylagos könnyedséggel adja vissza az eltérő nemzetiségeket. Ráadásul kiejtésének besorolhatatlansága alakításainak fontos eleme lesz: a pontosan nem meghatározható identitás megbízhatatlanságot vagy kiismerhetetlenséget sugall. [62]



The Boogie Man Will Get You (Lew Landers, 1942)

Az 1946-50-es időszak Lorre hollywoodi karrierjének hanyatlását, imázsának kiüresedését hozza. Hiába szerepelt a Warner Bros.-szel kötött, ekkorra kifutó szerződésében, hogy filmrendezőként is kipróbálhatja magát, a stúdió nem adott erre lehetőséget. Alakításai egyre inkább közhelyesült és lebutított – sztárként egyre kevésbé kezelhető – perszónájának önnön paródiájába hajló ismétlései, ^[63] színészi játéka pedig immár be is teljesíti a grimaszolás (*face-making*) ^[64] keserű ars/arc poétikáját. A sematikus szerepek és a kiegészítő előli menekülés útjaként ugyan még saját produkciós céggel is próbálkozik, ám 1949-re csődbe jut ^[65] – miközben az önfenntartás érdekében maga is saját marketingfigurájának megerősítéséhez járul hozzá az elvállalt film- és rádiószerepekkel. Júniusban Nagy-Britanniába utazik egy forgatás erejéig (*Double Confession*), októberben pedig, 16 év távollét után, visszatér Németországba, hogy a *Der Verlorene* társszerzőjeként és producereként, főszereplőjeként és rendezőként debütáljon.

Lorre „egyszemélyes” multi- vagy transzkulturalitása egyszerre potenciál és nehézség: a *Der Verlorene* az életpálya e fragmentálódott, egyszerre sokféle és mindig ugyanazt játszó szerepkavalkádjának az ön- és metareflexív lepárlása lesz. A film a korábban felvett (nem csak játékfilmes) szerepek tudatos felhasználásával a saját arc felmutatásának vállaltan lehetetlen kísérlete is, ^[66] Lorre összetett, megkonstruált figurája ettől igazi noir jelenség és potenciális

(meta)narratíva. Bár Lorre pályáivét követve már elérkeztünk a filmhez, annak vizsgálata előtt röviden az európai, s azon belül a német film noir külső kereteit is felvázolom.

Ahogy azt Andrew Spicer már idézett bevezetőjében írja, az európai film noir egy komplex, kétirányú kommunikáció megtestesülése az európai és amerikai film között; az imitáció és a radikális originalitás végpontjai között mindenféle hibrid változat megtalálható. Az árulkodó hasonlóságok és különbségek vizsgálata mentén jut arra a szerző, hogy magát a film noirt (nemzeti besorolástól függetlenül) „nemzetközi kulturális jelenségnek” (*transnational cultural phenomenon*) kereszteli el, ^[67] hangsúlyozva a naremore-i internacionálistól a transznacionalitás fogalmához való pártolását. Spicer szerint a film noir alapvetően s a kezdetektől fogva transzkulturális diszkurzív konstrukció, egy idea, amelyet a franciák az amerikai filmre projektáltak, hogy azt az amerikaiak később adoptálják, majd ismét exportálják. ^[68] A diszkurzív felhasználás, el- és kisajátítás e viszonyos rendszere (amelyet például Thomas Elsaesser a „bókváltás kulturális politikájaként” elemez) ^[69] nemcsak a műfaj, de a nemzeti film fogalmával kapcsolatban is rugalmasabb gondolkodásra készítet. A noir transzkulturalitásának, összetett, egymásba fonódó hatás- és visszahatás-történeteinek Lorre éppen ezért szemléltető, allegorikus (történeti) figurája, miközben párhuzamosan – ahogyan azt a *Der Verlorene* felmutatja – médiuma annak a klasszikus noir tematikának, amely a jelent és a múltat egyaránt belakni képtelen egyén drámáját a vissza nem hozható idő és tér traumatikus tapasztalatának narratívájába helyezi. ^[70]

A nagyképen túl pedig adódik a következő kérdés: vajon Lorre 1951-es rendezése milyen kontextusra találkozott a második világháború utáni Németország filmgyártásában, illetve hogyan volt – ha egyáltalán volt – jelen a film noir a német filmben? Tim Belgfelder *German cinema and film noir* ^[71] című tanulmánya amellel érvel, hogy a II. világháború utáni német noir kevésbé Hollywood, mint inkább Weimar és a Harmadik Birodalom művészi és politikai öröksége, illetve a kettészakadt Németország társadalmának sajátos szorongásai, igényei és törekvései hatottak rá. A noir műfajáról – szemben a francia diskurzussal – a német kritika nemigen vett tudomást a hatvanas évekig; ^[72] a noir és a weimari film feltételezett speciális kapcsolata sem jelent meg a német filmes szakirodalomban. A Hollywooddal szembeni alapvető bizalmatlanság jegyében pedig az emigráns rendezők (pl. Fritz Lang, Robert Siodmak) munkásságát hanyatlásként értelmezik. ^[73] A közönség ennek köszönhetően csak jóval később, a hetvenes években ismeri meg a műfaj terminológiáját, ikonográfiáját, mitológiáját. ^[74] Ami pedig a német hatást illeti: az expresszionizmus és az emigráns-érv közvetlen hatástörténeti érvelésével szemben Belgfelder Edward Dimendberg nyomán a „reprezentáció párhuzamos módozatairól” ^[75] beszél – tézisük szerint a weimari mozit és a hollywoodi noirt nemcsak a kulturális különbségek, de a korai és késői modernizmus eltérése, az urbánus tér eltérő manifesztációja is megkülönböztetik. ^[76] „Arra törekszem, hogy olyan német filmeket azonosítsak, amelyek hasonló funkciót tölthettek be, mint amelyet a klasszikus noir jelentett amerikai közönsége számára, még akkor is, ha jellegzetes topográfiájuk és ikonográfiájuk eltérő.” ^[77] A múlttal és a jelennel való szembenézés (egyéni és kollektív) problémájára a *Heimatfilm* eszképpista s hangsúlyosan nem városi műfaji válasza mellett

megjelenik a noir reakció is: a háború utáni Németországot olyannyira jellemző állapot, „az amnézia, homályos nosztalgia és a rekonstrukció törekvésének különös elegye”^[78] a noir paradigmájába sorolható filmekben nyerhet kifejezést.

Der Verlorene (The Lost One)

Ezen a logikai soron haladva az 1940-es és '50-es évek német film noirja tehát nem a klasszikus amerikai noirból nő ki, s nem is egy saját noirtradíció szerves folytatása, hanem a noir mint *Zeitgeist* múlttal és identitással kapcsolatos szorongástematikájának kultúra- és történelemspecifikus európai változata. Hozzáteszem, a noir klasszikus hollywoodi korpuszához hasonlóan az ún. német film noirok noirként való besorolása is utólagos, teoretikus munka eredménye. Így a *Der Verlorene*, legyen bár a recepcióban a német noir kis létszámú korpuszának stabil eleme, a háború utáni, bűnügyi műfajokra kevésbé fogékony német filmekben szükségszerűen idegen test volt. Noha elvben Lorre személye hidat is jelenthetett volna („hazatérését” kiemelt sajtófigyelem övezte), filmje nem talált meleg fogadtatásra,^[79] a témaválasztás mellett alighanem önnön figurájának önreflexív használata, felvállalt megosztottsága s az ebből fakadó (múltat és jelent, személyest és nyilvánost) szembesítő ereje miatt.^[80] Nem meglepő, hogy a film vezető értelmezései kisebb vagy nagyobb mértékben, de egyértelműen Lorre alakjára épülnek. Míg a legtöbb elemzés a „száműzetéséből” visszatérő, a háború utáni Európában helyét nem lelő, sehová sem igazán tartozó tragikus „outsider” allegorikus történeteként olvassa a *Der Verlorenét*,^[81] Sarah Thomas egy – szándéka szerint – kevésbé leegyszerűsítő hozzáállást javasol: „Ahelyett, hogy Lorrét egyszerűen egy európai identitása és amerikai karrierje közt őrlődő menekült figurájaként kezelnénk 1950-51 meghatározott időpontjában, az is járható út, hogy a *Der Verlorenét* sikeres nemzetközi pályafutásának átfogóbb keretében helyezzük el.”^[82] Ez a megközelítés összetett s meglehetősen önreflexív textussá avatja a filmet, amelyben a Lorre imázsára és karrierjének egészére vonatkozó utalásrendszer a rendezőt/színészt a politikai és szociológiai olvasat tudatos eszközeként használja.



Der Verlorene (Peter Lorre, 1951)

Hogy az egyik táborhoz csatlakozva a filmre Lorre (s rajta keresztül az emigránslét) egyfajta pszichodramájaként tekintünk, vagy Thomashoz pártolva úgy véljük, hogy „...Lorre saját személyét és filmes pályáját a politikai mondanivaló szolgálatába állította”,^[83] összességében csak a szerzői tudatosság mértékéről szóló (könnyen lehet, felesleges) állásfoglalást jelent. Az eddigi gondolatmenet szempontjából számomra érdekesebb a közös metszet, azaz Lorre alakjának komplexitása, amely a flashbackelő fatalista sorozatgyilkos szerepéből bomlik ki, s a múlttal való problémás viszonyt a noirra jellemzően az ismétlés kényszerében s a visszatérés lehetetlenségében viszi színre;^[84] illetve az identitás kérdése, amelyet a film egy-egy hangsúlyos jelenete a *The Face Behind the Mask* maszkjelenetének furcsa párjaként az arc vizuális túlburjánzása helyett annak kioltásával tematizál.

A film váratlan fordulatokban és véletlenszerű eseményekben bővelkedő, a noirokra jellemző szövevényes cselekményének^[85] központi figurája a hallgatóg Rothe doktor, aki közvetlenül a háború után egy sivár északnémet menekülttáborban dolgozik, mígnem egy nap felbukkan egykori asszisztense, Hoesch, aki háborús bűnösként próbál menekülni a hatóságok elől. Kettejük közös iszogatósa közbeni visszaemlékezéseiből ismerjük meg Rothe múltját: a tudós kutatásai iránt élénken érdeklődő náci vezetés beszervezte Hoesch-t, aki elcsábítja Rothe kémkedéssel gyanúsított menyasszonyát – az árulás és a féltékenység nyomása alatt Rothe megfojtja a nőt. Hoesch és gestapós felettese, Winkler eltusolják a gyilkosságot, hogy ne vesszen el a hadiipar számára fontos kutatás, ám Inge megölése újra és újra felbukkanó gyilkos készletét vált ki Rothéból, aki sorozatgyilkossá válik. A büntudattól szenvedő férfi megpróbál véget vetni a gestapósok és a saját életének, de ehelyett véletlenül egy Hitler-ellenes összeesküvést leplez le, az azt vezető Winklert pedig akaratlanul Hoesch kezére adja. Mivel lakását eközben bombatámadás éri, Rothe a helyzetet kihasználva halottnak tünteti fel magát, s eltűnik a városból. A flashbackek során feltáruló történet végeztével Rothe végül lelövi Hoescht, majd egy vonat elé lépve öngyilkos lesz.

A „kísért a múlt” alapotívumára felfűzött cselekmény mellett a film több (köztük a diegézisből s

a fikció teréből kimutató) eszközzel ösztönzi a szembenézést, amely szükségszerűen bizonyos távolságot kíván meg, s azonosulás helyett a megosztottság, az elidegenítés tapasztalatán keresztül működhet csak. A noir egyik védjegyeként számontartott flashback-dramaturgia ^[86] a múlt (a diegetikus jelenével valójában megegyező, attól csak bizonyos narratív eszközökkel leválasztott) meglevenítésével eleve beiktatja az időbeli visszatérés lehetetlen megvalósulását és pszichés terhét. Rothe – a nyilvánvaló dramaturgiai kényszer mellett – azért sem lőheti le Hoescht az idősíkok összefutása előtt, mert csak a végigvitt szembenezés, avagy a narratív töredezettség feloldása árán nyerheti el a nyugalmat. A visszaemlékezést keretező vonatos jelenetek ugyanezt a központi üzenetet képi szimbolikán keresztül viszik át: míg a film elején a végzet fatalista jelképeként bevetett vonat Rothe mellett száguld el, majd a sínek között gyalogló orvost látjuk, akinek végig kell mennie a kijelölt úton, a zárójelenetben már mozdulatlanul áll ugyanott, a cigarettát kipöccintve mintegy saját kivégzését szentesítve várja be a száguldó gőzöst. A sorozatgyilkos, aki öngyilkosságával a hatóságok helyett magára vállalja az igazságszolgáltatást, súlyos láttelepet ad arról a történeti időszakról és társadalmi közegről, amely elvesztette a jogot s a kontrollt a bűn definiálása és megtorlása felett. „A *Der Verlorene* egy sorozatgyilkos történetét használja fel a háború, a náci rend, illetve az egyéni és kollektív bűn(tudat) allegorikus kommentárjához. Arra buzdítja a nézőt, hogy a gyilkolás különböző formáit egymás mellett felvonultatva összevesse s megítélje azokat.” ^[87] Bergfelder megállapítása is jelzi, hogy bár a kritika előszeretettel értelmezi a filmet az *M* egyfajta nosztalgiájaként, újrajátszásaként, ^[88] Lorre választása, amellyel előveszi ezt a megterhelt figurát, sokkal gazdagabb jelentésrétegekre épül – a *Der Verlorene*hez hasonlóan egyszerre személyes és kollektív története van. ^[89]



Az örök zsidó (Der ewige Jude. Fritz Hippler, 1940)

Lorre Hans Beckert-alkatítása Fritz Lang *M*-jében (1931) nemcsak filmszínészi karrierjét és nemzetközi hírnevét alapozta meg, de a náci zsidóellenes propagandafilmek célkeresztjét is ráirányította: a *Juden ohne Maske* (Walter Böttcher, Leo von der Schmiede, 1938) és *Az örök zsidó* (*Der ewige Jude*. Fritz Hippler, 1940) című filmekben is „szerepel”. Utóbbi személyes felelősséggel vádolja Lorrét a sorozatgyilkos karaktere iránt szimpátiát keltő figura megformálásáért (minthogy a morális és társadalmi rendet forgatja fel ezzel).^[90] Mindkét film arra törekszik, hogy felszámolja a zsidó származású színész és az általa alakított karakter közti megkülönböztetést, s összemosza az ún. nem-árja etnicitást a szexuális devianciával és a mentális zavarral. A náci propagandagépezet számára a sorozatgyilkos így tökéletes céltábla („*hate figure*”),^[91] a háború utáni német közönségben pedig éppen ezért kényelmetlen érzést kelt – nem is használják előszeretettel a német rendezők.^[92] Lorre tehát már pusztán a vásznon való megjelenésével kellemetlen reflexióra készíti a befogadót, s azt, ahogy önmagát e történetileg és filmes múltját tekintve is jelentésteli típuszerepre kárhozza, éppen úgy lehet a lappangó önmarcangolás megnyilvánulásának,^[93] mint a tudatos elidegenítés eszközének tekinteni.^[94] A képet pedig tovább árnyalja, hogy a náci propaganda módszereihez hasonlóan a hollywoodi stúdió- és sztárrendszer vagy általánosabban a kapitalista marketinglogika is érdekelt a karakter, a színész és

az egyes filmekben túli imázs összemosásában ^[95] – Lorrénak 1951-re már mindkettőről van tapasztalata, s azt fel is használja a *Der Verlorene* társadalomkritikai üzenetéhez, amely így nemcsak a német aktuálpolitikai helyzetre, de a modernitásnak az egyént az árutermelés felől meghatározó léttapasztalatára is vonatkoztatható. ^[96] Ráadásul azzal, hogy Lorre a diegézis felségterületén kívülről hatást gyakorló extrafikcionális alakja rátelepszik a karakterre, sőt a film befogadásának és értelmezésének egészére, metapetikus átjáró nyílik valós és fiktív között, ami nem engedi, hogy a szembesítés témáját egyszerűen a műfaji játékfilm biztonságos keretei között tartsuk. A vászon túlságosan megtelik Lorre személyét, szerepeit ^[97] és felemás sztárimázsát felölelő utalásokkal, s ez a sűrített jelenlét helyenként szó szerint betölti – s ezzel szinte megszünteti – a diegetikus teret.

https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/nyar/15318/uj.apertura.hu_verlorenel.mp4

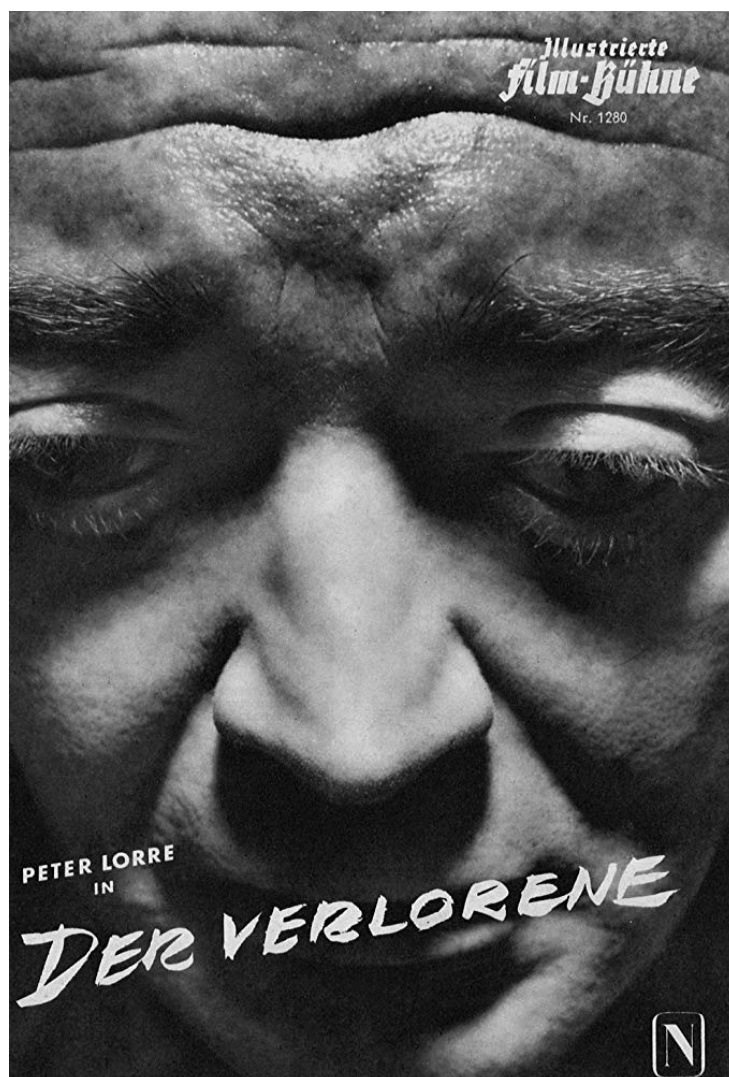
https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/nyar/15318/uj.apertura.hu_verlorene2.mp4

https://www.apertura.hu/wp-content/uploads/nyar/15318/uj.apertura.hu_verlorene3.mp4

Der Verlorene (Peter Lorre, 1951)

Bergfelder és Thomas egyaránt felfigyel Lorre közelijeinek átütő erejére. Előbbi az erős vizuális hatást úgy jellemzi, hogy a közelképek „szinte beleégnek az emlékezetünkbe”, Lorre arckifejezését pedig Munch *Sikolyá*hoz hasonlítja: „arca maszkká merevedik, amely (...) a lelkiállapotot a teljes reménytelenség emblematisztikus arckifejezésébe sűríti”. ^[98] Thomas pedig, aki szintén kiemeli az arc maszkyszerűségét, ^[99] a látványosság fogalmával ragadja meg a közeli tapasztalatát: „a beállítás fókusza maga »Peter Lorre«, akin gyakran elidőz a kamera néhány másodperc erejéig, arra kényszerítve a nézőt, hogy közvetlenül Lorréra meredjen. Ezek a pillanatok olyan sztárbeállítás-sorozatok, amelyek megakasztják az elbeszélést, „s Lorrét mint *látványosságot* (kiemelés tőlem) találják fel”. ^[100] Különösen erősen központoszják a filmet azok a jelenetek, amelyek a vászont mélységében használó komponálás, a hasonló plánozás, kameramozgás és színészi játék, valamint a hangsáv csak nonverbális (zenei aláfestés és a vonat hangjai) használata révén Rothe figuráját a történettől emancipálódó Lorre alakjával keverik. A keretként és kulcsmozzanatként már említett, a fő elbeszéléshez tartozó két vonatos jelenet – az első Hoesch felbukkanását követi a múltidézés nyitányaként a film 8. perce körül, a második pedig a film zárata – a beágyazott flashback-narratíva Rothe végzetét kijelölő fordulópontját fogja közre (28. perc környéke). Ebben, miután szembesítik az őt körülvevő árulással, a laborból hazafelé induló tudóst egy folyosón, a kamera felé haladva látjuk. Eddigi életének összeomlása s a lelki megrázkódtatás a szemünk láttára változtatja át a karaktert azzá a horrorfiguraszerű ^[101] gyilkos alakká, amelyet oly könnyen azonosít a befogadó a közkeletű Lorre-képpel. A kezdetben fix kamera mintegy a közeledő alak rezzenéstelen, fenyegető tekintetétől menekülve hátrakocsizásba kezd, de a vászon kerete nem tudja befogni, az alak teljesen kitölti a képet, így gyakorlatilag eggyé válik vele (s egyben az áttűnés technikájával). A képsor ugyan egyfelől jól motivált a bennfoglalt történetben, amennyiben

előkészíti Rothe első gyilkosságát, másfelől azonban vizuálisan összekapcsolódik a kerettel is, illetve a hasonlóan megkomponált keretjelenetekkel összeolvasva a diegézisen túlmutató alakzattá válik. A vonatos jelenetek egyrészt a végzetes figura mozgását a fátum modern képi metaforájaként a gőzös megállíthatatlan előrehaladásával helyettesítik be, a végzetszerűség így visszahull a figurára – aki a film kezdetén még kitér a találkozás elől, a film végén azonban már maga áll elébe. A három jelenet összekapcsolódása tehát a film allegorikus olvasatát adó szekvenciaként működik, s a szembenézés, a múlt elfogadásának imperatívusza lesz. Fontos mozzanat, hogy a látványosságként eltávolított, ugyanakkor a közelkép és a kamerába nézés (virtuális személyes zónánkba behatoló) gesztusának közvetlenségével ezek a képsorok az azonosulás helyett a találkozás élményét ^[102] hozzák testközelbe, még hozzá azzal a Lorrével, aki saját, jelentéseket egymásra rétegező képével egyszerre kínálja fel az egyéni és kollektív ^[103] szembenézés értelmezési lehetőségeit, avagy fenyegetettségét. Ennek záloga pedig Lorre sajátos transzkulturális háttere, amely ugyan alkalmassá teszi, hogy az identitás zavarainak, a múlt állandó jelenbe férkőzésének szószólója legyen, egyben a film noir alkati szorongásait vigye színre, de egyszersmind magában hordozza a *Der Verlorene* kudarcát a német közönségnél.



Der Verlorene (Peter Lorre, 1951) – az „elveszett”

A noir senkiföldjén

Miután filmjét a kortárs kritika művészileg ambiciózus, ám túlságosan kietlen alkotásnak minősítette, ^[104] s a közönség tetszését sem nyerte el, 1952-ben Lorre visszatért Hollywoodba. Rendezőként a *Der Verlorene* pályájának magányos kísérlete maradt, hanyatló népszerűsége és egészsége, pénzügyi kiszolgáltatottsága színészi karrierjének utolsó bő évtizedét egyre inkább önparódiába fordítja. ^[105] Úgy tűnik, (az utólagos besorolást tekintve természetesen nem műfajtudatos) német film noirja Lorre utolsó kitörési kísérlete volt a pályafutása feletti kontroll megszerzéséért. Az *M* sikere mellett is megbélyegzett sorozatgyilkosa, a *Stranger on the First Floor* Idegenje, a *The Face Behind the Mask* emigráns Jánosa, *A máltai sólyom* másodhegedűs sztárja a noir senkiföldjének elveszettjeként (*Der Verlorene* – „az elveszett”) zárja a műfajjal való kapcsolatát. Bár maga a címke nem állt rendelkezésre, 1951-re a klasszikus hollywoodi noir már végnapjait éli, s Lorrénak, ha kialakult noirofogalma nem is lehetett, (szakmai és megélt) tapasztalata bőven volt a

film noir központi kérdéseiről. Figurája, a noir utólagos konstrukciójában, ha marginálisnak is tűnő, mégis emblematikus pozíciója hasznos sorvezető mind az amerikai, mind az európai noir, s kiváltképp azok cserefolyamatainak vagy éppen párhuzamos, a helyi adottságokhoz igazodó motivációinak vizsgálatakor. S maga a transzkulturális lét (beleértve a nemzetközi pályáívet, az emigráns státuszt, a többnyelvűséget, a sosem lehorgonyzott identitást, a múltra való érzékenységet stb.) – az átmenetiség topográfiai és kulturális jelölőjeként – a film noir alakzatának, mozgékony „műfaj”-képének vagy diskurzusának reflexív értelmezési keretével is szolgál az idegenség, az identitás, a múlt központi fogalmai mentén.



Peter Lorre, Victor Mature és Gilbert Roland a Nagycirkusz (The Big Circus. Joseph M. Newman, 1959) c. filmben

—

A dolgozat, illetve a lapszám tematikus blokkja az Emberi Erőforrások Minisztériuma UNKP-17-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

Jegyzetek

1. Elsaesser, Thomas: A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra*, 2013/nyár. URL: <https://www.apertura.hu/?p=2835>
2. Miszerint a második világháború és az azt megelőző események hatására Európából Amerikába érkező nagy számú filmes szakember importja lenne a noir számos jellemzője (stilisztikai és tematikus elemek).
3. E közvélekedést jól visszaadja Vernet Harley-Davidson-hasonlata, lásd az *Apertúra* folyóirat korábbi noir-számának bevezetőjét – Huszár Linda: Film noir. A filmtörténet kétes figurája. *Apertúra*, 2013. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/> Thomas Pillard a film noir terminusának eredetét vizsgálva egyenesen paradoxonnak minősíti, hogy az összetett európai előtörténet és hatás ellenére a szakirodalom jelentős része kizárólag amerikai formaként tételezi a noirt. Pillard, Thomas: Une histoire oubliée: la genèse française du terme «film noir» dans les années 1930 et ses

- implications transnationales. *Transatlantica*, 2012/1. 2-18. URL: <https://journals.openedition.org/transatlantica/5742> (2019.10.20.). Találkozhatunk azért ellenvéleménnyel az amerikai szakirodalomban is: „Azt állítom, hogy a film noirnak nincsenek elengedhetetlen jellemzői, s hogy nem sajátosan amerikai képződmény.” (Saját fordításom.) Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley, University of California Press, 1998. 5.
4. Andrew Spicer előszava az európai film noirról szóló kötethez jórészt ezt teszi. Spicer, Andrew: Introduction. In Uő (Szerk.): *European film noir*. Manchester University Press, 2007. 1-22.
 5. Vernet, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In *Shades of Noir*. Szerk. Copjec, Joan. London, Verso, 1993. 1-33.; Elsaesser: i.m.; Bergfelder, Tim: German Cinema and Film Noir. In *European film noir*. Szerk Spicer, Andrew. Manchester University Press, 2007. 138-164.
 6. Naremore: i.m. 17-20.
 7. Ezek alapos listázását lásd: Vernet: *Film Noir on the Edge of Doom*.
 8. Elsaesser: i.m.
 9. Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3. 12-33.; részletesebben: Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI Publishing, 1999.
 10. „A kapcsolat ambivalens voltát szabatosan példázza a film noir „feltalálása”, amit a „bókváltás kulturális politikájának” díszpéldányaként tarthatunk számon” – írja Elsaesser (i.m.). Az ötvenes évek francia recepciója tovább is vitte ezt a kettős viszonyulást: „...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 elköteleződések és (szürrealista) esztétikai elvek köteleztek arra, hogy e bókkal elsőként rukkoljanak elő. Csakis az 1950-es évek Párizsában tűnhetett önmagában véve filozófiai és politikai értéknek a jellemzően a film noirnak tulajdonított önkritikus, pesszimista világnézet” – folytatja a szerző a gondolatmenetet. A bókváltás másik oldalaként pedig az amerikai rendezők több generációja is önmaga felé fordítja ezt az amerikai filmre vetett európai tekintetet.
 11. A „Série Noire-t” 1945-ben Marcel Duhamel indította útjára, a Gallimard sorozata ma is létezik.
 12. A film noir szókapcsolat, ahogyan Charles O’Brien kinyomozta, egyébként már az 1930-as években több helyütt előbukkan a francia sajtóban (a lírai realizmushoz sorolt francia filmek kapcsán), így Frank és Chartier szóhasználata elsősorban az amerikai filmekre történő átvitel miatt kapott figyelmet, nem a terminus megteremtéséért. O’Brien, Charles: Film Noir in France: Before the Liberation. *Iris. European Precursors of Film Noir/Précurseurs européens du film noir*. 1996/tavaszi, 21. 7-30.
 13. Borde, Raymond és Chaumeton, Étienne: *Panorama du film noir américain. 1941-1953*. Paris, Flammarion, 1988.
 14. Paul Schrader 1972-es *Notes on Film Noir* című írása teremti meg a francia elődök kiemelt noir-történelmi helyét (Schrader, Paul: *Notes on Film Noir*. In *Film Noir Reader*. Szerk. Silver-Ursini. New York, Limelight Editions, 2006. 53-63., de a két cikk közlésével indít maga a *Film Noir Reader*-sorozat is. S gyakorlatilag minden a témában született és születő írás kitér a francia névadásra, ami újra és újra nyomatékot ad ennek a kötődésnek. A fogalom alakulás- és befogadástörténetéről már írtam bővebben: Huszár: *A filmtörténet kétes figurája*.
 15. Ahogyan maga a „film noir” mint francia név önmagában glamúrt kölcsönöz – lásd Naremore eszmefuttatását: i.m. 5.
 16. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy ezeknek a tényezőknek a létét vagy jogosultságát kétségbe vonnám. De a szakirodalom kritikus hangjaihoz csatlakozva vitatom az arányokat, illetve pusztá megismétlésük helyett közelebbi vizsgálatuk magyarázó erejét vélem hasznosnak. Például ahogyan

Elsaessernél a francia névadás a társadalmi-kulturális eltérések ütközőpontjaként jelenik meg (i.m.); vagy ahogyan az emigráns-érv kapcsán az idegenségtematika egyszerre nagyon is konkrét, s egyben allegorikus szerepe domborodik ki.

17. Bár mindkettő nagyon erős nemzeti karakterrel bír, mintegy a noir Harley-szinekdochéjához hasonlóan a francia film vagy a német film képviselőiként működnek, érdekes módon ez ebben az esetben éppen nem az elkülönülést, hanem a hasonlóságot támasztja alá.
18. A hollywoodi film noir azonban a lízingelt európai avantgárdot már artisztikumként, illetve megfelelően adagolt egzotikumként kezeli, és a tömegfilmes szórakoztatás szintjén építi be. Éppen ezért a modernitás kétélűségének kérdését mintegy saját, felderítendő pszichózisaként (elsősorban jellegzetes vizualitásában) hordozza.
19. Lásd Chartier cikkét. Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi font des film noirs. *La Revue du cinéma*, 1946. 2. szám. 67-70.
20. Ami az európai noirok (de minden nem-amerikai noir) létjogosultságának egyik alapérve: a noir az adott történelmi helyzetben mindenütt, noha nemzetspecifikusan megjelenő válasz, bizonytalanságok és félelmek visszatükrözője. Spicer: i.m.; Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 141.
21. „A film, amely jó időre megalapozta Jean Gabin „rokonszenves gazember” imázsát, afféle ujjgyakorlatnak indult. Julien Duvivier rendező láthatóan nem kívánt egyebet, mint francia – pontosabban francia–algériai – közegbe honosítani a Warner gengszterfilmjeit, azonban szerencsére menet közben továbbgondolta a formulát, és a szerelmi szál megvastagításával lényegében egy film noirt előlegező mozit forgatott. Az alvilág királyát a lírai realizmus origójaként értékelik a filmtörténetek, de legalább ennyire tekinthető a film noir nyitányának. Ha valami szörnyű véletlen folytán esetleg nem készül el, Raoul Walsh egy teljesen más *Magas Sierrát* forgat, *A máltai sólyom* pedig talán meg sem születik.” Írja Pápai Zsolt a DVD ajánlójában. Filmvilág folyóirat 2008/03 61. URL: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9368 (2019.10.19.)
22. Illetve az ellenkező irányú mozgás példája, hogy Marcel Carné annak a Jacques Feydernek volt az asszisztense, aki éppen Hollywoodból tért vissza Franciaországba 1934-ben. A lírai realizmus körüli közvetlen kölcsönhatások egyértelműen kitapinthatóak. Forrás: Buglya Sándor: *Fejezetek a filmtörténetből*. Magyar független film és video szövetség, 1995. http://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf (2019.10.19.); Cook, Pam (szerk.): *The Cinema Book*. BFI, Palgrave Macmillan, 2007. 200-201.; Thomson, Kristin–Bordwell, David (szerk.): *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus, 2007. 138; 313-315.
23. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 138.
24. Lásd Horak, Jan-Christopher: Exilfilm, 1933-1945. In Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (szerk.): *Geschichte des deutschen Films*. Metzler, 2004. 99-116.; Esquenazi *Émigrés à Hollywood* fejezete: Esquenazi, Jean-Pierre: *Le film noir. Histoire et signification d'un genre populaire subversif*. Paris, CNRS Éditions, 2012. 341-378.
25. Ennek részletezésére itt nem térek ki, lásd Elsaesser idézett, magyar nyelven is olvasható, illetve Vernet már említett, a nemzetközi noir-szakirodalomban nagy port kavaráó, s ennek köszönhetően termékeny párbeszédet indító tanulmányát. Elsaesser: i.m.; Vernet: i.m.
26. Esquenazi: i.m. 342.
27. A film noirhoz köthető filmesek nagy számban vettek részt a nácizmusellenes „populáris front” mozgalmában, támogatták Roosevelt politikáját és a New Deal, szerveződtek csoportba a szakma önkényurai ellenében, köteleződtek el politikailag, s itták meg mindennek a levét a hollywoodi boszorkányüldözéskor (feketelistázásuk mellett elég árulkodó az az adat is, hogy az ún. „hollywoodi tízek”

- közül nyolcan a film noirhoz köthető figurák). Lásd Uo. 342-343.
28. Érdekes például annak a szempontnak a bevonása Esquenazi részéről, hogy az Egyesült Államokon belüli emigrációról is beszél a New Yorkból Hollywoodba áramló értelmiségiek (dramaturgok, regényírók, zornaliszták) kapcsán. Uo.: 353-361.
 29. Lásd: Esquenazi: i.m. 341-378.; Horak, Jan-Christopher: i.m.
 30. De hangsúlyozottan nem tipikus – a megközelítés lényege éppen az általánosítás elkerülése, azaz nem állítom, hogy a Lorre-képlet más emigráns filmesekre is bizton alkalmazható, ellenben a film noir transzkulturalitását vizsgálhatóvá tudja tenni.
 31. Lásd Youngkin, Stephen D., Bigwood, James és Cabana Jr., Raymond: *The Films of Peter Lorre*. Secaucus, New Jersey, The Citadel Press, 1982. 15.
 32. Peter Lorre olvasmányos s egyben informatív életrajza: Youngkin, Stephen D.: *The Lost One: A Life of Peter Lorre*. University Press of Kentucky, 2005.
 33. Thomas, Sarah: *Peter Lorre: Face Maker. Stardom and Performance between Hollywood and Europe*. New York-Oxford, Berghahn, 2012. 58.
 34. Trailer URL-je: <https://www.youtube.com/watch?v=clCROz5ZcQc> (2019.10.19)
 35. „Új, különös, tehetséges egyéniség a mozivásznon!” („A new, a strange, a gifted personality comes to the screen!”) Hirdette a hivatalos szlogen.
 36. Ahogy Sarah Thomas írja, Lorrét „némiképp cseppfolyós nemzeti és kulturális identitás” jellemzi. Thomas: i.m. 69. „a somewhat fluid cultural and national identity”
 37. Youngkin: *The Lost One*. 156-157.
 38. Pl.: Auerbach, Jonathan: *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*. Durham–London, Duke University Press, 2011.
 39. „Mintha csak tőle függetlenül, Lorre közkeletű figurája mint az archetipikus nemkívánatos idegen szinte a kezdetektől önálló életet élt.” („From the starts his popular image as the archetypical undesirable alien seemed to live almost independently of him.”) – fogalmaz Anna Sharp: *Walking the Shark. A Peter Lorre Book*. Xlibris, 2003. 26.
 40. Thomas: i.m. 5-6.
 41. A témában megjelent írásom: Huszár Linda: A film noir ébredése? I Wake Up Screaming (1941).
 42. Sharp: i.m. 38.
 43. Az átlagember bűnözővé válásának noir témáját a filmplakátok egyik verziója is kihangsúlyozza. S ironikus módon éppen a törvény képviselőjének jószándékú cselekedete vezet János végzetéhez; megérkezéskor a törvényes rendben bízó állampolgárként egy rendőrhöz fordul segítségért, aki akarátán kívül rossz irányba tereli azzal, hogy egy másik hotelbe irányítja – ahol a tüzeset történik majd.
 44. A film noir kedvelt témája az arc elvesztése, sérülése, átalakítása, cseréje, több esetben női főszereplővel – pl.: *A szerető két arca* (A Woman’s Face. George Cukor, 1941), amely az azonos című svéd film remake-je (*En kvinnas ansikte*. Gustaf Molander, 1938); *Sötét átjáró* (Dark Passage. Delmer Daves, 1947); vagy a két elemzett Lorre-film címeit ötvöző német noir: *Das verlorene Gesicht* (Kurt Hoffmann, 1948).
 45. Erről bővebben: Huszár Linda: Film noir. A filmtörténet kétes figurája. *Apertúra*, 2013. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>.
 46. Akkor is tükörképként, ami ellentmondásos élményt kelthet a nézőben – egyrészt némi biztonsági távolságot teremt, hiszen egy fokozottan virtuális képpel szembesít, ugyanakkor, mivel a szereplővel egyszerre nézünk először szembe a torz látvánnyal, annak sokkjában közösséget vállalunk vele.
 47. Thomas: i.m. 75.

48. A vonásait veszett arc egyben az arc/identitás eltörlésének rémületét testesíti meg a horror és a noir közös nevezőjeként. S bár a film plakátja a horrorbesorolást támogatja, az, hogy a szörnyarc egyetlen rövid beállítás erejéig szerepel a filmben, inkább a noir dominanciáját mutatja
49. A metzi fogalomhoz magyarul lásd: Metz, Christian: A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981/2. 5-103.
50. Azt is sugallva, hogy a modernitásban az egyén már nem is igen rendelkezhet szilárd identitással, s éppen ennek a nem-lehetséges visszaállítására tett kétségbeesett kísérlet olyannyira noir vonása a történetnek, illetve idézi fel a noir-elbeszélés klasszikus és modern közti átmenetiségét.
51. Az arcok és maszkok a film médiuma általi alapvető közvetítettségét és felcserélhetőségét modellezi, s ezáltal a klasszikus hollywoodi elbeszélés valóságghatásának fricskája is lesz a bábu, amelyen a maszk lehúzása után egy pár pillanatra még elidőz a kamera.
52. Hozzáteve, hogy a noir ezt az utat nem viszi végig, éppen ebből származik izgalmas duplafenekűsége. A noir csapóajtói, „fekete lyukai” ezért is az értelmezés legérdekesebb helyei.
53. „...a nehezen besorolható színészeket értékesíteni is nehéz egy olyan iparágban, amely a »jól ismert árucikkre« alapoz.” Thomas: i.m. 79.
54. „A *The Face Behind the Mask* elemzői kiemelik, hogy a narratíva Lorre saját életére utal vissza, a történetet azt allegorizálja, ahogyan Hollywood látta a színészt.” (Saját ford.) Thomas: i.m. 74. Lásd pl. Youngkin: *The Lost One*. 174; Gemünden, Gerd: From „Mr M” to Mr Murder”: Peter Lorre and the Actor in Exile. In *Light Motives*. Halle, R és McCarthy, M. (szerk.). Detroit, Wayne State University Press, 2003. 100.
55. A német noir felvezetésekor s a film elemzésekor is látni fogjuk, hogy lineáris hatástörténet helyett gyakran valójában párhuzamos reakciókról, illetve az ismétlés köreiből van szó.
56. A periodizáció problémáiról lásd bővebben Huszár: *Film noir. A filmtörténet kétes figurája*; Huszár: *A film noir ébredése? I Wake Up Screaming (1941)*.
57. Hogy ez az imázs valójában mennyivel inkább az idegenség, a másság újrajátszása körül forog, amelynek a gyilkos is csak egy figurája, abból is jól látszik, hogy Lorre csak nagyjából szerepei felében öl. Ugyanez a mintázat a horrorsztárként való számontartására is igaz – a szörnyeteg is az idegen egy nagyon hatásos változata. Aránytalan visszavetítésük Lorre egész karrierjére nézve alighanem erős vizualitásuknak és zsigeri hatásosságuknak tudható be.
58. Thomas: i.m. 87.
59. Lorre, alighanem a legkevésbé sem árja külseje miatt, csupán két kisebb alakítás erejéig játszott náci karaktert, ami arról is árulkodik, hogy Hollywood nem kötött hozzá a „nem-amerikain” túl meghatározott (vagy épp német) identitást; akcentusa sem illeszkedett az elvárt sztereotípiához: a *Lorraine keresztje* (The Cross of Lorraine. Tay Garnett, 1943) Berger őrmestereként elamerikaisodott osztrák kiejtése észrevehetően eltér a többi náci figuráétól. Uo.: 104.
60. A magyar-osztrák-német-zsidó származású Lorre játszik spanyol, orosz, német, olasz, francia, sőt, japán szerepet is.
61. Hozzáteve, hogy ez a „két” kultúra eleve sokkal több, mindkettő önmagában is szerteágazó gyűjtőfogalom.
62. Thomas: i.m. 101.
63. Pl. *The Chase* (Arthur Ripley, 1946); *My Favourite Brunette* (Elliott Nugent, 1947).
64. „Lorre hollywoodi játéktípusát egyfajta »grimaszolásként« (az angol kifejezés sokkal helytállóbb itt: 'face-making' – *kiegészítés tőlem*) jellemezte több kortársa (köztük Vincent Price) vagy éppen a szakíró James Naremore (1988:63), de – s talán ez a legárulkodóbb – maga Lorre is.” Thomas: i.m. 2.
65. Lásd Youngkin: *The Lost One*. 308-10.

66. Anyanyelven, bár Lorre meglehetősen vegyes származását, identitását figyelembe véve nem annyira anyaföldön.
67. Spicer: i.m. 1.
68. Uo. 17.
69. Elsaesser: i.m.
70. Dimendberg, Edward: *Film Noir and Spaces of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
71. Bergfelder: i.m. 157.
72. A német új filmes generáció hozza el a reflexió korszakát; a noir mint kritikai diskurzus
73. Siodmak *Csigalépcső* (The Spiral Staircase) c. 1946-os noirját németországi bemutatása után (1948) két egyház is elítélte tipikusan amerikai erkölcsi züllesztő hatása miatt (lásd Koepnick, Lutz: *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*. Berkeley, University of California Press, 2002. 193.). Lang munkásságát az 1950-es évek vége felé pedig a nyugat-német *Der Spiegel* így értékelte: „Langnak nem sikerült művészi ambíciójú rendezőként felépítenie magát Hollywoodban. Be kellett érnie kaland- és bűnügyi filmek termelésével”. (Saját ford.) Forrás: Bergfelder, Tim: *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-productions in the 1960s*. New York – Oxford, Berghahn, 2005. 119.
74. Méghozzá *Schwarze Serie*, azaz fekete széria terminus alatt a francia *Série Noire* mintájára. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 139-140.
75. „A weimari mozit és a hollywoodi noirt nem lineáris hatások értelmezési keretében, hanem inkább a reprezentáció párhuzamos módozataiként érdemes kezelni.” Uo. 142. („Weimar cinema and Hollywood noir should be understood not in terms of linear influences, but rather as parallel modes of representation.”)
76. Bergfelder itt Dimendberg koncepciójára támaszkodik, aki a város létélményének tapasztalatát a korai modernitás centripetális és a háború utáni centrifugális terének fogalmai mentén különbözteti meg. Dimendberg: i.m. 218-27.
77. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 141. A szerző hasznos filmográfiát is mellékel a német film noirhoz: uo. 159-160.
78. Uo. 141.
79. Németországban mindössze tíz napig volt műsoron, s csak európai forgalmazást ért meg; közönségsikert egyáltalán nem aratott, s sajtófogadtatása is elég kevert volt. (Youngkin: *The Lost One*. 344-355).
80. A visszatérés lehetetlenségéhez lásd Gemünden könyvének 3., *You Can't Go Home Again* c. részét. Gemünden, Gerd: *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951*. New York, Columbia University Press, 2014. 129-192.
81. Többek között.: Youngkin: *The Lost One*; Kapczynski, Jennifer M.: Homeward Bound? Peter Lorre's „The Lost Man” and the End of Exile. *New German Critique – Film and Exile*, 2003/89, 145-171. A képlet az odatartozás és kívülállás együttes tapasztalatának megfogalmazásával bővíthető, például Gerd Gemünden szerint Lorre hollywoodi karrierje során egymásba tudta dolgozni a szerepeit és a menekültként megélt tapasztalatait, s alakításai így a nemzeti s kulturális identitás összetett, egymással versengő, gyakran összebékíthetetlen impulzusainak és erőinek csatateréként működnek, bemutattva azt a komplex folyamatot, amelyet egy másik kultúrához való adaptálódás – vagy éppen nem adaptálódás – jelent. Gemünden: i.m. 99.
82. Thomas: i.m.119.
83. Thomas: i.m. 126.
84. „A száműzetésből való visszatérés a történelem időtlenségének mély átérzését hozza magával, a tudást,

- hogy soha semmit sem lehet valójában megismételni, s hogy az ismétlésben nem annyira az újjászületés ígérete, inkább a halál sejtelve rejlik. Az ismétlésben benne van az idő múlása feletti mély gyász” – idézi Bergfelder Tom Gunningtól (Gunning, Tom: *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London, BFI Publishing, 2000. 457.), hozzátéve, hogy Gunning megállapítása elegánsan összegzi a háború utáni Németországba visszatérő emigráns filmesek sorsát is, amennyiben az a maga kiterőivel és zsákutcáival jellemző noir pályáivet ír le. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 156.
85. Bergfelder is amellett érvel, hogy a film zavarossággal vádolt cselekménye valójában szándékos esztétikai választás, a film „körkörös végzetének” (*circular destiny*) fatalisztikus koncepcióját teljesíti be; szerinte elsősorban ezért is kerül ez a film olyan közeli rokonságba a klasszikus film noirral. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 153.
86. Bővebben lásd Huszár Linda: *Megszállott*. Flashback, fokalizáció, film noir. *Apertúra*, 2017. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2017/tavasz/huszar-megszallott-flashback-fokalizacio-film-noir/>
87. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 152.
88. Az értelmezési keret mögött ott van az az alapfeltevés, hogy Lorre európai státusza és munkái magasabb értéket képviselnek; életműve pedig kizárólag az európai kezdet és visszatérés definíciós pontjai alapján olvasható, amelyben a hollywoodi karrier félresikerült próbálkozás a művészi státusz visszaszerzésére. A film körüli kritikai diskurzust befolyásolta az a kép, miszerint Lorre a hollywoodi gépezet kommercializmusa elől Európába s múltbeli művészi teljesítményéhez visszatérő figura, valójában azonban nem Berlinbe, s nem Brecht (a fenti nézetet osztó) invitálására tér vissza Németországba, hanem Nyugat-Németországba (München után Hamburgba) megy, s nem keresi megszűnt, régi kapcsolatait. Thomas: i.m. 123-124.; 118.
89. A *Der Verlorene* nem az *M* remake-je – mondja Bergfelder. „Ehelyett kifinomult reflexiója mindannak, ami az 1930-as évek eleje óta a történelmi eseményeket, Lorre saját életútján és pályáivén, illetve a filmesztétikában lejátszódott a tengeren innen és túl.” Uo. 151.
90. Kaes, Anton: *M*. London, BFI Publishing, 1999. 71.
91. Érdekes ugyanakkor összevetni, hogyan használja ezt a karaktert az amerikai noir: a sorozatgyilkos gyakran az antidemokratikus elitizmus és a fasiszta ideológia veszélyeinek és inherens pszichózisának megtestesítője. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 150; Naremore: i.m. 98-99.
92. Egy másik visszatérő emigráns, Robert Siodmak is rendezett sorozatgyilkosos filmet: *Nachts, wenn der Teufel kam*, 1957.
93. A filmet Lorre kanosszajárásaként értelmezők a kényelmes távolságból a háborút megelőző menekült büntudatát emelik ki, „aki a háborút – közép-európai identitásának rovására – Hollywood narratívái mentén (...) tapasztalta meg”. Thomas: i.m. 120.
94. „A mód, ahogyan Lorre diszkurzív külső keretként veti be saját vizuális és filmi pályafutását, szembemegy azzal, ahogyan a náci propaganda használta és tálalta fel a színészt a német közönségnek. 1940-ben az *M* felvételeinek áttemelése *Az örök zsidóba* elmosta a határokat Lorre életének különböző vetületei között a politikai és társadalmi diskurzus megalkotásához; Lorre itt [értsd a *Der Verlorenében* – kiegészítés tőlem] határozottan fenntartja ezeket a határokat, és a német film múltján túlmutató referencialálót alakít ki korábbi hollywoodi munkái bevonásával, hogy a háború utáni magatartásformákat és állapotokat dokumentálja a náci uralom közvetlen utóhatásában.” Uo. 135-36.
95. Lásd az *Őrült szerelem* promótálásáról a szöveg korábbi részében írtakat.
96. Vö. a klasszikus benjamini modernitáskritikával: „A filmszínész tudja, hogy amikor a felvevőkészülék előtt áll, végső soron a közönséggel van dolga: a vásárlóközönséggel, mely a piacot jelenti. Ez a piac, melyen a színész nemcsak munkaerejével, hanem tetőtől talpig, teljes valójában megjelenik, a számára rendelt

feladat teljesítése pillanatában neki éppolyan megfoghatatlan, mint egy tetszőleges gyárilag előállított terméknek. Vajon ez a körülmény nem játszik-e szerepet abban a szorongásban, abban az új keletű félelemben, ami Pirandello szerint a felvevőkészülék előtt elfogja az embert? A film az aura elsorvadására a »personality« műtermen kívül történő mesterséges felépítésével válaszol. A filmtöke támogatta sztárkultusz konzerválja a személyiségnek azt a varázsát, ami már régóta csak árujellegének romlandó varázsában áll.” Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea-Mélyi József. In *Kommentár és prófécia*. Budapest, Európa. 301-334. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2019.10.21.) A netes verzió a nyomtatásban megjelent szöveg módosított verziója.

97. Számos filmtörténeti utalás sorakozik fel a filmben (többek között Lorre korábbi pre- vagy proto-noirként számontartott filmjeire), mint pl. *M* (1931); *Őrültk Szerelem* (1935), *Stranger on the Third Floor* (1940), *A máltai sólyom* (1941); *The Face Behind the Mask* (1941), *Dimitriosz maszkja* (The Mask of Dimitrios, Jean Negulesco, 1944); *The Beast with Five Fingers* (Robert Florey, 1946).
98. Bergfelder: *German Cinema and Film Noir*. 153.
99. „Lorre végig kifejezetten üres vagy maszkoszerű arckifejezést használ...” Thomas: i.m. 134.
100. Uo.
101. A zsebre tett kézzel, fekete kabátban kissé darabos léptekkel haladó, rezzenéstelen arcú alak drakulaszerű hatást kölcsönöz.
102. Ahogyan azonban az azonosulás sem lehetséges valójában, bármennyire is igyekszik ezt a klasszikus narratíva elhíttetni, úgy a találkozás is csak elvett lehet. Az arc közelije és kamerába nézés mint elvett találkozás elemzéséhez lásd: Vernet Vernet, Marc: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2010. 31-57.
103. Ezt az értelmezést támogatja, ahogy Lorre a zárójelenetben eltakarja a szemét, a közönséget így elzárja az egyénnel való összekapcsolódás lehetőségétől. Helyette a nézőt is kiszolgáltatja a vonat sötét tömegének.
104. Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer – Deutsche Trümmerfilme. In *Zwischen Gestern und Morgen – Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Szerk. Jürgen Berger. Frankfurt am Main, 1989. 56-7.
105. Ebben az időszakban 18, változatos műfajú filmben szerepel (pl.: *80 nap alatt a Föld körül* [Around the world in 80 Days. Michael Anderson, 1956] – kalandfilm, amelyben Lorre japán hajópincért alakít; *A rémület komédiája* [The Comedy of Terrors. Jacques Tourneur, 1963]; *Nagycirкус* [The Big Circus. Joseph M. Newman, 1959]).

Irodalomjegyzék

- Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3. 12-33.
- Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI Publishing, 1999.
<https://doi.org/10.5040/9781838710491>
- Auerbach, Jonathan: *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*. Durham–London, Duke University Press, 2011.
<https://doi.org/10.1215/9780822394129>
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. Ford. Kurucz Andrea-Mélyi József. In *Kommentár és prófécia*. Budapest, Európa. 301-334. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2019.10.21.)
- Bergfelder, Tim: *German Cinema and Film Noir*. In *European film noir*. Szerk. Spicer, Andrew.

- Manchester University Press, 2007. 138-164.
- Bergfelder, Tim: *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-productions in the 1960s*. New York and Oxford, Berghahn, 2005.
 - Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer – Deutsche Trümmerfilme. In *Zwischen Gestern und Morgen – Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Jürgen Berger (szerk.). Frankfurt am Main, 1989.
 - Buglya Sándor: *Fejezetek a filmtörténetből*. Magyar független film és video szövetség, 1995.
http://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf (2019.10.19.)
 - Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi font des film noirs. *La Revue du cinéma*, 1946, n°2. 67-70.
 - Cook, Pam (szerk.): *The Cinema Book*. BFI, Palgrave Macmillan, 2007.
<https://doi.org/10.5040/9781838710484>
 - Dimendberg, Edward: *Film Noir and Spaces of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
 - Elsaesser, Thomas: A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa. *Apertúra*, 2013/nyár. URL: <https://www.apertura.hu/?p=2835>
 - Esquenazi, Jean-Pierre: *Le film noir. Histoire et signification d'un genre populaire subversif*. Paris, CNRS Éditions, 2012.
 - Gemünden, Gerd: *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951*. New York, Columbia University Press, 2014.
 - Gemünden, Gerd: From „Mr M” to Mr Murder”: Peter Lorre and the Actor in Exile. In *Light Motives*. Halle, R és McCarthy, M. (szerk.), Detroit, Wayne State University Press, 2003. 85-107.
<https://doi.org/10.7312/gemnl6678>
 - Gunning, Tom: *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London, BFI Publishing, 2000.
<https://doi.org/10.5040/9781838710903>
 - Horak, Jan-Christopher: Exilfilm, 1933 – 1945. In *Geschichte des deutschen Films*. 2. Szerk. Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton, Helmut, Hans. Stuttgart, Metzler, 2004, 99-116.
https://doi.org/10.1007/978-3-476-02919-5_3
 - Huszár Linda: A film noir ébredése? I Wake Up Screaming (1941). *Filmszem: filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat*, 6 (1). 6-27.
 - Huszár Linda: Film noir. A filmtörténet kétes figurája. *Apertúra*, 2013. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>
 - Huszár Linda: *Megszállott*. Flashback, fokalizáció, film noir. *Apertúra*, 2017. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2017/tavasz/huszar-megszallott-flashback-fokalizacio-film-noir/>
 - Kaes, Anton: *M*. London, BFI Publishing, 1999.
 - Kapczynski, Jennifer M.: Homeward Bound? Peter Lorre's "The Lost Man" and the End of Exile. *New German Critique - Film and Exile*, 2003/89, 145-171.
<https://doi.org/10.2307/3211149>
 - Koepnick, Lutz: *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*. Berkley, University of California Press, 2002.
 - Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkley, University of California Press, 1998.

- Metz, Christian: A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter. *Filmtudományi Szemle*, 1981/2. 5-103.
- O'Brien, Charles: Film Noir in France: Before the Liberation. *Iris. European Precursors of Film Noir/Précurseurs européens du film noir*. 1996/tavaszi, 21. 7–30.
- Pápai Zsolt: Az alvilág királya. *Filmvilág* folyóirat. 2008/03, 61. URL: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=9368 (2019.10.19.)
- Pillard, Thomas: Une histoire oubliée: la genèse française du terme « film noir » dans les années 1930 et ses implications transnationales. *Transatlantica*, 2012/1. 2-18. URL: file:///C:/Users/linda/OneDrive/Asztali%20gép/DISSZERTÁCIÓ/Olvasni/2012_Une_histoire_oubliee_la_genese (2019.10.20.)
- Schrader, Paul: Notes on Film Noir. In *Film Noir Reader*. Szerk. Silver–Ursini. New York, Limelight Editions, 2006. 53-63.
- Spicer, Andrew: Introduction. In Uó. (Szerk.): *European film noir*. Manchester University Press, 2007. 1-22. <https://doi.org/10.1002/9781118523728.ch0>
- Steinbauer-Grötsch, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*. Bertz, Berlin, 1997.
- Thomas, Sarah: Peter Lorre: *Face Maker. Stardom and Performance between Hollywood and Europe*. New York-Oxford, Berghahn, 2012
- Thomson, Kristin–Bordwell, David (szerk.): *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus, 2007.
- Vernet, Marc: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2010.
- Vernet, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In *Shades of Noir*. Szerk. Copjec, Joan. London, Verso, 1993. 1-33.
- Vincendeau, Ginette: French film noir. In *European Film Noir*. Szerk. Spicer, Andrew. Manchester University Press, Manchester-New York, 2007. 23-55.
- Youngkin, Stephen D., Bigwood, James és Cabana Jr., Raymond: *The Films of Peter Lorre*. Secaucus, New Jersey, The Citadel Press, 1982.
- Youngkin, Stephen D.: *The Lost One: A Life of Peter Lorre*. University Press of Kentucky, 2005.

Filmográfia

- *80 nap alatt a Föld körül* (Around the world in 80 Days. Michael Anderson, 1956)
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- *A rémület komédiája* (The Comedy of Terrors. Jacques Tourneur, 1963)
- *A szerető két arca* (A Woman's Face. George Cukor, 1941)
- *Algír* (Algiers. John Cromwell, 1938)
- *Arzén és levendula* (Arsenic and Old Lace. Frank Capra, 1944)
- *Az alvilág királya* (Pépé le Moko. Julien Duvivier, 1937)
- *Az ember, aki túl sokat tudott* (The Man Who Knew Too Much. Alfred Hitchcock, 1934)
- *Az örök zsidó* (Der ewige Jude. Fritz Hippler, 1940)
- *Bűn és bűnhődés* (Crime and Punishment. Josef von Sternberg, 1935)
- *Casablanca* (Kertész Mihály, 1942)

- *Csigalépcső* (The Spiral Staircase. Robert Siodmak, 1946)
- *Das verlorene Gesicht* (Kurt Hoffmann, 1948)
- *Der Verlorene* (Peter Lorre, 1951)
- *Dimitriosz maszkja* (The Mask of Dimitrios, Jean Negulesco, 1944)
- *En kvinnas ansikte* (Gustaf Molander, 1938)
- *Frankenstein fia* (Son of Frankenstein. Rowland V. Lee, 1939)
- *Juden ohne Maske* (Walter Böttcher, Leo von der Schmiede, 1938)
- *Lorraine keresztye* (The Cross of Lorraine. Tay Garnett, 1943)
- *M - Egy város keresi a gyilkost* (M - Eine Stadt sucht einen Mörder. Fritz Lang, 1931)
- *Magas Sierra* (High Sierra. Raoul Walsh, 1941)
- *Mr. Moto-sorozat* (1937-39)
- *My Favourite Brunette* (Elliott Nugent, 1947)
- *Nachts, wenn der Teufel kam* (Robert Siodmak, 1957)
- *Őrült szerelem* (Mad Love. Karl Freund, 1935)
- *Sötét átjáró* (Dark Passage. Delmer Daves, 1947)
- *Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940)
- *The Beast with Five Fingers* (Robert Florey, 1946)
- *The Boogie Man Will Get You* (Lew Landers, 1942)
- *The Chase* (Arthur Ripley, 1946)
- *The Face Behind the Mask* (Robert Florey, 1941)
- *Titkos ügynök* (Secret Agent. Alfred Hitchcock, 1936)
- *You'll Find Out* (David Butler, 1940)

© Apertúra, 2019. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/huszar-a-noir-europaisaga-peter-lorre-a-film-noir-emblematikus-figuraja/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.4>

Apertura.hu

Image not found or type unknown