

# Idegen egy idegen világban

Varró Attila

Emeric Pressburger szerzői jelenléte az angol filmtörténetben



1939 és 1957 között tizenhét nagyjátékfilm készült Nagy-Britanniában, amelyet az Emeric Pressburger–Michael Powell páros készített — évente átlag egy kiemelkedő színvonalú és a kor klasszikus tömegfilmjében kivételesen személyes produkcióval gazdagítva az angol filmtermést, köztük nem egy halhatatlan remekművel és manapság is referenciapontként szolgáló mérföldkövel, mint a *Blimp ezredes élete és halála* (1943), a *Diadalmas szerelem* (1945), a *Fekete nárcisz* (1946) és a *Vörös cipellők* (1948). A közös munkáik nagyobb részét úttörő módon nagystúdióktól függetlenül készítő duó, akik az 1942-es *Egy repülőnk hiányzik*-tól kezdődően Archer Films néven saját gyártásban valósították meg filmes elképzeléseiket, többnyire szigorúan ragaszkodtak a kellő nézőszámot biztosító műfaji keretekhez, legyen szó háborús filmről (*Contraband*, *A River Plate-i csata*), thrillerről (*Kém a sötétben*, *Kis fekete szoba*), zenés filmről (*Vörös cipellő*, *Hoffman meséi*) vagy melodrámáról (*Vágyak szigete*, *Fekete nárcisz*). Ebből következően kétszeresen is nehéz helyzet alkotói házasságuk bármelyik tagját önálló szerzői személyiségként vizsgálni: műveikben egyfelől mindössze áttételesen, a zsánersémákban kódolva bukkanak fel személyes kézjegyek, másfelől a szoros munkakapcsolatban igen nehéz leválasztani, beazonosítani a powell-i és pressburgeri sajátosságokat. Noha hivatalosan Pressburger a filmek írásáért volt felelős, míg Powell a rendezés feladatát végezte, miként az Archer-periódus stáblistáiról is kiderül (amelyeken kivétel nélkül közösen jelentek meg a „Written, Produced and Directed by” felirat alatt), mindkét alkotó szabad kezet kapott a másiktól az esetleges változtatásokhoz: Powell a forgatás során gyakorta átírta az adott jelenetet, Pressburger pedig nem csak a színészválasztásba és díszletezésbe szóló bele, de forgatókönyvíróknál kifejezetten ritka kivételként többnyire a vágást is ő felügyelte. Ez utóbbi tevékenységével az önálló filmíró szerzői jelenlétét gyakorlatilag a lehetséges maximumig vitte: a vágás ugyanis nem csak a beállítások ritmusát, vizuális kapcsolatát biztosítja, de meghatározó módon jelen van a történet elmesélésében is — Pressburger fő-vágóként egészen az utolsó fázisig kiterjeszthette ellenőrzését saját írott anyagára, olyan mértékű kontrollt birtokolva, ami a tömegfilmgyártás klasszikus fázisában még a rendezőknél is ritkaságszámba ment.

Bár az egyetemes filmtörténet káros mértékben rendező-orientált szemléletmódja folytán közös munkáikat többnyire Michael Powell oldaláról közelítik meg<sup>1</sup>, Emeric Pressburger íróként sokkal nyilvánvalóbb eszközökkel és nagyobb mélységben fejezhette ki szerzői egyéniségét. Míg Powell excentrikus, szabálykerülő életszemlélete, vonzódása az irracionálitáshoz és a túlzásokhoz elsősorban filmjeik elképesztő gazdagságú vizualitásában, erős formatudatosságában és szokatlan stílus

<sup>1</sup> Amelyben az a tényező is komoly szerepet játszik, hogy Powell alkotói válásuk után készítette el máig legismertebb filmjét, a *Peeping Tom* 1960-as kultusz-thrillerét, míg társa egyetlen érdemleges önálló munkát sem tudott felmutatni.

megoldásaiban nyilvánult meg<sup>2</sup>, addig Pressburgernek módja volt arra, hogy közvetlen módon, néha akár életrajzi hűséggel belehelyezze magát a történetekbe. Ebből a szempontból a közös filmek legdominánsabb motívuma egyértelműen az idegenség, az identitás és asszimiláció kérdésköre, amely a miskolci születésű Pressburger Imre életében jóformán kamaszkorától központi problémát jelentett: a húszas évek elején emigráló ifjú író előbb a német UFA óriásstúdiójánál dolgozott többek közt olyan későbbi emigráns rendezők mellett, mint Max Ophüls vagy Robert Siodmak, majd Fritz Langhoz hasonlóan pár évig Párizsban próbált szerencsét, mielőtt a 30-as évek derekán letelepedett Angliában, hogy az igen kritikus háborús időszakot követően, 1946-ban elnyerje a brit állampolgárságot. Noha Pressburger jócskán rendelkezett mind pozitív, mind pedig negatív személyes tapasztalatokkal arról, mit jelent egy idegen nemzeti kultúrában, másik nyelven érvényesülni, Archer-életművében (beleértve a *Kém a sötétben*, az *X szakaszparancsnok* és a *Contraband* ezt megelőző brit háborús filmjeit) egyetlen alkalommal sem nyúlt közvetlen módon az emigráció témájához — hősei azonban szinte minden alkalommal kívülálló, peremre szorult vagy otthontalan figurák egy számukra szokatlan, ismeretlen világ kihívásainak kitéve.

Talán nem csak a világháború aktualitásának és Pressburger meggyőződéses propagandista küldetésstudatának köszönhető, hogy a tizenhét közös alkotás tekintélyes része a háborús tematikához köthető, legyen az kémthriller egy apró brit szigetre küldött német tengeralattjáró kapitány szabotázs-küldetéséről (*Kém a sötétben*), izgalmas kalandtörténet az ellenséges vonalak mögött rekedt legénység hazaúttjáról, előbb német tengerészekkel Kanadában (*A 49-es szélességi kör*), majd egy angol légi egységgel Hollandiában (*Egy gépünk hiányzik*), allegorikus életrajzi dráma egy katonai pályafutásról az első világháborús csikóévektől az angliai csata idején bekövetkező nyugdíjazásig (*Blimp ezredes élete és halála*), fantasztikus történet egy élet és halál, föld és mennyország között rekedt angol pilótáról (*Diadalmas szerelem*), tengeri háborús film a német és brit csatahajók macska-egér harcáról az uruguay-i partok közelében (*A River Plate-i csata*), vagy megtörtént eseményből írt kommandós film egy német tábornok elrablásáról Krétán (*Találkozunk holdvilágnál*). Ezekben a történetekben azonban a háború többnyire háttérben marad és inkább csak kiváló okként jelenik meg a főhős kirekesztettsége vonatkozásában, egyfajta zsáner-ürügy arra, hogy Pressburger hitelesen mozgathasson egy saját élményeihez igen közel álló főalakot. Így aztán a kezdeti szakaszt jelentő thrillerek, kalandfilmek esetében elég volt egy frontvonal, ami kihangsúlyozza, felnagyítja a nemzeti, kulturális másság terhét — elvégre egy diverzáns ügynök vagy ellenséges területen bujkáló katona

<sup>2</sup> Lásd a subjektív nézőpont alkalmazásainak olyan extrém példáit, mint a *Diadalmas szerelem* műtétjelenetében a kamerára záruló szemhéjak vagy a *Fekete nárcisz* tébolyult apácájának ájulásakor alkalmazott brutális vörös szűrőzés.

esetében valódi létkérdés az asszimiláció, a beolvadás. Ráadásul a két legjobban sikerült film esetében Pressburger odáig merészkedett, hogy a nézői elvárásokkal merészen szembefordulva a német „idegeneket” helyezte a történet középpontjába, ami függetlenül attól, hogy pozitív színben jelennek meg (mint *Kém a sötétben* botcsinálta ügynöke) vagy negatívan ábrázoltatnak (*A 49. szélességi kör* ötfős csapatában a meggyőződéses náci négyzemes túlerőben vannak, köztük az utolsónak maradt Hitler-imádó hadnaggyal), mindenképpen az üldözöttség és kirekesztettség élményével szembesíti a közönséget. Ezekben a sarkított helyzetekben minden apró különbségnek ólomsúlya lesz, központi szerepet kap egy rossz akcentussal ejtett szó (mint a „vaj” a *Kém a sötétben* esetében), egy otthoni ruhadarab vagy egy könyv a hazai kultúrából (mint a Mein Kampf és egy Thomas Mann regény a *49. szélességi körben*): az idegenség olyan tárgyi formában manifesztálódik, amihez közvetlenül a lelepleződés, menekülés, életveszély kötődik. A *49. szélességi kör* legerőteljesebb jelenete nem a kanadai hutterita kisközség vezetőjének lánglelkű szónoklata a náci elleni küzdelemről, hanem a három főre csökkent legénység elrejtőzése egy indián ünnepség turistalátványosságának tömegében, amelyet a kanadai határőrség a színpadról szólít fel arra, hogy keressék meg maguk közt a német katonákat („Nézzék meg a szomszédjukat és szóljanak, ha gyanúsat észlelnek!”): hosszasan figyeljük a néma, hideg tekintetek keresztützésében vergődő idegeneket, mígnem egyikük megtörik, menekülni próbál és azonnal a hatóságok kezébe kerül. Pressburger történeteiben a háború fizikai összecsapások sorozata helyett minden esetben két civilizáció, kultúra ütközeteként jelenik meg, ahol a főhősök nem saját oldalukon védelmezik nemzeti sajátosságukat (vegyük csak a magazinborítókkal kitapétázott szállásukról harcba induló rágógumis amerikai katonák háborús filmjeit), hanem egy ellenséges közegben próbálják egyszerre elrejteni és megőrizni azokat — lásd a *Kém a sötétben* hőstét, aki az angol álruha alatt mindig magán hordja Wermacht-uniformusát, vagy a számfűles Mein Kampftól féltve óvó Hirth hadnagyot.

Pressburger, aki nyilatkozataiban rendszeresen britebbnek vallotta magát a briteknél („ők ide születtek, de én magam döntöttem Anglia mellett”), egészen a közös pálya fordulópontját jelentő *Vörös cipellők*ig következetesen ragaszkodott az idegen kultúrába száműzött főhős figuráihoz: ez a megszállott vonzalom a konkrét háborús filmekről távolabb helyezkedő műfaji munkáinál a legfeltűnőbb. A közvetlenül a háború befejezése után készült és leginkább melodrámák közé sorolható romantikus mesterhármás esetében a korábbi filmek leplezetlen angol-német konfliktusa különböző formában transzformálódik át, de rendíthetetlenül megőrzi a szembenálló nemzeti identitások ütközését és a főhős határhelyzetét. A *Diadalmas szerelemben* egyfelől a Túlvilág és az Evilág harcol egy pilóta lelkéért, aki egy égi mulasztás folytán a földön maradt — majd a mennyország lépcsőjén(!) zajló per során kisebb nemzeti vita is kialakul a paradicsomi ügyész (egyben a függetlenségi háború első amerikai áldozata, akivel „egy brit golyója” végzett) és a frissen szerelemben

esett főhős érdekét képviselő angol agysebész között. A *Vágyak szigete* (eredeti címén: *Tudom, hová megyék*) céltudatos, elkényeztetett londoni hősnője egy tekintélyes érdekházasság reményében utazik a skót felföld legtávolabbi szegletébe, hogy aztán egy makacs tengeri vihar jóvoltából ott ragadjon egy kicsiny falu izolált közösségében, amelynek nem csupán szokásait, gondolkodásmódját nem ismeri, de még gael anyanyelvét sem érti — ebben az egyre ellenségesebbé váló környezetben kell döntenie arról, vajon hozzámenjen-e a kiszemelt iparmágnáshoz vagy inkább a szívére hallgatva elfogadja az elszegényedett, ám lelki javakban gazdag helyi várúr közeledését. A korszak, sőt talán a teljes Pressburger-Powell életmű csúcását jelentő *Fekete nárcisz* eksztatikus melodráma pedig egy megtört szívű angol apácáról szól, akit rendje a távoli Himalájára küld, hogy néhány társnőjével missziót alapítsanak egy régi hárem falai közt: Clodagh nővér szívós munkával próbálja megnyerni a helyi őslakosság bizalmát, iskolát szervez az európai kultúra átadására és kórházat nyit, elhozva a nyugati gyógy mód áldásait a vadak közé, ám mindkét fronton kudarcot vall és a végén megfogyatkozott csapata élén kénytelen elhagyni Nepált. Ezekben a drámai történetekben a három főhős alapproblémája már nyíltan, látványos műfaji áttételek nélkül az asszimiláció, amelynek eszköze immár nem ideiglenes álcázás, beolvadás és szerepjáték, hanem egyszerűen a tartós kötődést biztosító szerelem. A főhősök kettős identitásuk határsávjába kerülnek két világ között rekedve: a pilóta-költő egyfelől eleven, két lábbal a földön álló katona, másfelől halhatatlanságra vágyó, érzékeny művészlélek („Ha egy nappal korábban jön, mielőtt megismertem ezt a lányt, boldogan követtem volna el a Földről” — mondja az égi küldöttnek), az úrilány egyszerre józan, gyakorlatias karrierista és a lelke mélyén javíthatatlan, romantikus ösztönlény („Melletted rájöttem, hogy igenis szívesebben úszom a tengerben, mint egy elegáns úszómedencében” — kezdi szerelmi vallomását a fináléban), a főnővér pedig saját elfojtott, érzéki vágyait rejtja az apácaöltözet mögé, hogy aztán a „Meztelen Istennő”-re keresztelt ex-háremben feltámadjanak a régi vonzalmak és a buja vadonban hatalmába kerítse a pusztító szenvedély, a helyi brit intéző daliás személyében. A szerelem mindhárom esetben a földi lét választási lehetőségéhez tartozik, szerepeljen a mérleg másik serpenyőjében a könnyű, gazdag élet, a spirituális hit vagy maga a Mennysors ország paradicsomi ígérete, a beilleszkedés pedig kivétel nélkül egy boldogabb, teljesebb jövő esélyét jelenti — még akkor is, ha ez végül nem adatik meg a tragikus főhősnek, mint a *Fekete nárcisz* távozó apácájának.

Az idegenség és a beilleszkedés problematikája uralja a Pressburger személyes kedvencének tartott *Blimp ezredes élete és halála* című filmet is, amely nem csupán két és fél órással, de komplexitásával is magasan kiemelkedik a mezőnyből: a történet egy brit katonatiszt pályáját követi nyomon közel negyed századon át, párhuzamos szálán pedig egy német ulánus élete pereg, folyamatosan keresztezve a cselekmény fő vonalát. Sugar Candy (alias Blimp<sup>3</sup>) ezredes a hagyományos brit értékek képviselője, aki még háborús körülmények közt is hisz a *fair play* sza-

bályában, mialatt német barátja és sorstársa egyre inkább elveszti illúzióit nem csupán saját népét, de az egész emberiséget illetően. Pressburger ezúttal kétfajta idegenséget ütköztet egymással: a német katona személyében a szokásos nemzeti/kulturális gyökerűt (amelynek a tetőpontján tett keserű monológ a korabeli idegenrendészeti hivatal bürokratája előtt az író személyes élményeiből táplálkozik a háborús évek elején lezajlott kihallgatásokról), a brit tiszt alakjában pedig a régi Anglia időszerűtlen, avított világát állítja szembe a modern háborúk erkölcsi nihilizmussával. A *Blimp ezredes élete és halála* befejezésével ugyancsak az asszimiláció mellett voksol: az idős Kretchmar-Schüldorff ugyan elveszti feleségét, náci fiai pedig elfordulnak tőle, de otthonra talál Angliában, a megpocakosodott, rozmárbajszerű Candy tábornok pedig porig bombázott háza romjainál állva végül tisztelgőni kezd az újfajta brit hadsereg utcán menetelő gárdája előtt — ám a Pressburger–Powell duó késői pályaszakaszát jellemző tragikus végkicsengés előszelét már 1943-ban érezni lehetett a záró képsorokban. A szerzőpáros, mint a *Kém sötétben* nyitódarabja óta többször, ezúttal is szerelmi háromszögben fogalmazza meg a történet alapvető erkölcsi dilemmáját (Harcolhatunk-e a náciizmus ellen saját eszközeivel?), ahol a két fél közé szorult közös vágytárgy egyfajta üdvözülést jelképez: arra esik a választása, aki a helyes morális álláspontot foglalja el (ez esetben a német Kretchmar-Schüldorffhoz), fűzzék bármilyen gyengéd szálak a másik félhez. A *Blimp ezredes* szerelmi háromszöge ugyanakkor a pályaképben először egy másik értelmezési lehetőséget is felvet, amely épp olyan személyes gyökerű, ám sokkal szorosabb szálak fűzik magához az alkotáshoz.

Pressburger életrajzírói (köztük saját unokájával, a dokumentumfilmese Kevin MacDonalddal) előszeretettel érik tetten a rendező-író páros szimbiotikus munkakapcsolatát a közös filmtermés motívumkincsében: ennek a tükröztetésnek első nyomai a *Blimp ezredes* kétszálú cselekményében is felfedezhetőek, máris túlmutatva az olyan kedélyes életrajzi párhuzamokon, mint a két barát játékos becenevei, vagy a szerzőpárosról mintázott apró személyiségjegyei. A Powell–Pressburger filmek második korszakának (1948-57) két legjelentősebb alkotása, a *Vörös cipellők* és a *Hoffman meséi* nem csupán zenés műfajukban (balett-témájú melodráma, illetve operafilm) és színpadi környezetükben egyeznek, de történetük kísértetiesen hasonló alapképletet követ. Mindkét romantikus mese középpontjában egy kiemelkedő művészi tehetségű nőalak áll (a *Vörös cipellők*ben a balett-táncos Victoria, a *Hoffman meséi* három epizódjában pedig táncosnők, illetve egy énekesnő), akiért két férfi versenyez: egyik oldalon a lánglelkű művésztárs (mindkét filmben egy ifjú zeneszerző), másikon egyfajta kreatív hatalmi figura (a *Vörös cipellők* balett-társulatának diktátor-természetű vezetője, illetve a *Hoffman meséi*ben egyazon intrikus mecénás figura három álöltözetben). Míg

<sup>3</sup> A név egy korabeli népszerű képregénysorozat címszereplőjére utal, aki karikatúrisztikus alakjával a brit felső tízezer konok konzervatívusát reprezentálta.

Pressburger hontalan pályaszakaszában az elfogadás, beilleszkedés jelenti művei központi problémáját, a köztisztületnek örvendő, befolyásos producer-írót a 40-es évek alkonyától inkább már a személyes önkifejezés, a művészi alkotás alapdilemmái foglalkoztatják<sup>4</sup>. A *Vörös cipellők* és a *Hoffman meséi* a művészi alkotás történetei, hol közvetlen, szinte életrajzi hitelességgel, hol pedig jól ismert szimbólumokon keresztül (mint a Pygmalion-motívum Olympia, a gépasszony meséjében vagy a lélekrabló doppelgänger-tükrökép a Guiletta-epizódban). Akárcsak a *Blimp ezredes* esetében, a nőalak ezúttal is két rivális közé szorult, viszonya hódolóihoz azonban gyökeresen megváltozik: egyenrangú partnerből, önálló személyiségből passzív, teremtett vágytárggyá alakul. Sugar Clandy és Kretchmar-Schüldorff élettörténetében az imádott nő egyfajta integráló erő, a teljes élet záloga a két férfi számára — a zenés filmekben azonban kiszolgáltatott alanyává válik két erős alkotói egyéniség hatalmi harcának, mintha csak magát a tökéletes művészi alkotás Szent Grálját képviselné. Ez a változás különösen szépen tetten érhető egy igen szokatlan formai eszközben, amit Pressburger mind a *Blimp ezredes*, mind a *Hoffman meséi* esetében alkalmaz, amikor megháromszorozza nőalakját: az előbbi esetben ugyanarra a színésznőre osztja az ifjúkori nagy szerelem, a későbbi feleség és az öregkori sofőrlány figuráját, az utóbbi szkeccs-filmben pedig Hoffman mindhárom nagy szerelmét egyazon történet keretébe helyezi — míg a *Blimp ezredes*ben a triplázás egyfajta kompromisszumot hoz létre a főszereplők között az alternatív lehetőségek felvonultatásával (az első nő a német felesége lesz, a második az angolé, a harmadik pedig az újfajta brit haderőt reprezentáló fiatal tiszt szerelme), a *Hoffman meséi*ben megháromszorozza a kerettörténet szerelmi kudarcát, amelyet minden esetben a művész-alteregó (maga a mesélő zeneszerző) szenved el. A zenés filmek tragikus fináléja minden alkalommal arról árulkodik, hogy a tökéletes Mű csupán a két alkotói oldal, a szabad, merész fantáziájú géniusz és az anyagi javakkal, kellő hatalommal rendelkező erős kezű vezető együttműködéséből születhet — amennyiben a mérleg elbillen, Victoria Page, Olympia, Antonia szükségszerűen elpusztul. Árulkodjanak ezek a filmek a Pressburger–Powell páros hamarosan bekövetkező szakítását okozó konkrét kreatív ellentétekről vagy egyszerűen valamennyi alkotóművész belső dilemmájáról, aki elég nagy rangot, befolyást, hatalmat vívott ki magának ahhoz, hogy megvalósíthassa saját elképzeléseit egy olyan szigorúan piacorientált művészeti ágban, mint a filmkészítés, az utolsó jelentős Pressburger-filmek igen kétségbeesett, lemondó attitűdöt mutatnak a 40-es évek többnyire optimista, életigenlő felfogásával szemben. Legalább ilyen árulkodó önrreflektív vonás a későbbi filmek vonzódása a zenére szerkesztett struktúrákhoz: a törekvés a *Fekete nárcisz* szeniális fináléjával indul, amelyben a tébolyult apáca megkísérli szakadékba lökni a főhősöt, majd a *Vörös cipellők* balettjelenetei után a *Hoffman meséi*ben és az *Oh, Rosalind*ában már az egész filmidőre kiterjed. Az a módszer, amely során a felvételt az előre felvett zene ritmusára építik fel<sup>5</sup>, pontos párhuzamba állítható a kész forgatókönyv és a filmfor-

gatók viszonyával: míg az alkotópáros munkáiban korábban a hagyományos filmgyártó metódus szerint a szkript szabadon formálható volt a felvételek során, a későbbi un. „composed” (azaz „komponált”) filmek szimbolikusan a hierarchikus viszony megfordulását jelzik, ahol Powellnek immár szigorúan ragaszkodnia kell az előre megírt cselekménymenethez.

Amikor az 1946-os *Diadalmas szerelem* forgatása előtt az alkotópáros úgy döntött, eltérő színvilágban ábrázolják a mennyben és a földön játszódó jeleneteket, Powell a Túlvilágot látta Technicolorban, míg Pressburger meg volt győződve arról, hogy a hétköznapi valóság képsoraihoz való a színes nyersanyag és a mennyország fekete-fehér, amiről végül sikerült is meggyőznie a rendezőt. Ez az önéletrajzi anekdota némiképp az egész pályafutásra általánosítható. A *Diadalmas szerelem* előtt többnyire fekete-fehérben forgatott zsánerfilmek történetei Pressburger szemében a maga egyszerű, hétköznapi valóságában idealizált édenben játszódtak, ahová a hősök vagy bebocsátást nyernek, vagy kívül ragadnak — a *Vágyak szigete* kicsiny falva és a *Canterbury mesék* fináléjának katedrálisa a békeidők menedékét jelentik a maguk tiszta, keresetlen monokrómjával. Ezzel szemben a *Fekete nárcisz*tól eluralkodó szín-dominancia, az egyre mesterségesebb, stilizáltabb, szigorúbban kontrolált cselekményvilág esetében a történetek szakítottak a kötelező happy enddel, mintha csak írójuk mind idegenebbül érezné magát abban a környezetben, amelyben egzisztenciális értelemben végre otthonra talált<sup>6</sup>: a *Fekete nárcisz*, a *Piros cipellők* a *Hoffman meséi*, a *River Plate-i csata* központi helyszínei egyfajta Technicolor-börtönként zárulnak főhősökre, legyenek isten háta mögötti zárdák, ellenséges naszádok vagy fényes nagyszínpadok. Emeric Pressburger szerzői életműve filmtörténeti tükrében nem csak szakmai, de komoly magánéleti kiüresedésről tesz megindító nyíltsággal tanúbizonyságot, miközben a fecsegő felszínen csupa izgalmas, gazdag és látványos zsánerfilm pereg a közönség szemé előtt: életműve a mai napig az egyik legszebb bizonyíték arra, hogy a piacorientált filmgyártás farkastörvényei között is kivívható az alkotói függetlenség, akár gazdasági értelemben (mint ezt az Archers bő tíz esztendősi sikerkorszaka mutatja), akár művészi önkifejezés szempontjából — korlátozzák a személyes szólásszabadságot általános közönségelvárások, kötött műfaji formák, netán öntörvényű alkotótársak.

<sup>4</sup> Hasonló fordulat figyelhető meg a klasszikus korszak emigráns hollywoodi szerzői rendezőinél is, többek közt Erich von Stroheim monarchia-melodrámaiban (*Szesélyes asszonyok; Nászmenet*) vagy Fritz Lang bűnügyi történeteiben (*Téboly, Embervadászat; Nő a kirakatban, Titok az ajtó mögött*)

<sup>5</sup> Ellentétben a hagyományos eljárással, amikor a kísérőzenét írják az elkészült jelenetekhez (kivételet jelentenek a zenés filmek mellett a különféle animációs alkotások).

<sup>6</sup> Ebben a tekintetben a Powell–Pressburger páros 50-es évek elején készült filmjei több ponton megelőlegeznek olyan modernista remekműveket, mint a *Vörös sivatag* Antonionitól vagy Ozu halála előtt készült ősz-trilógiája (*Késő ős, Vége a nyárnak, Őszi délután*).