

AZ ABSZURD HŐS SZÜLETÉSE



A film noir a modernitás emberének rossz közérzetét, szorongásait, idegenségét, frusztrációját, kielégítetlenségét fogalmazza meg.

A műfajok elméletének legizgalmasabb aspektusa körülhatárolásuk, valamint keletkezésük problematikája, és egyik szempontból sincs izgalmasabb alakzat a film noirnál. Míg az első kérdésről sokat, a másodikról kevesebbet írtak, pedig a noirjelenség művészi, kultúrtörténeti előzményeinek felkutatása a műfajhoz is közelebb visz.

Király Jenő szerint a moziban a film noir alkotói fedezték fel a XX. századot, amikor újragondolták és újraszínezték a megelőző korszakok flitteres boldogságfilmjeit – romkomjait és melodramáit –, vagy problémamegoldó bűnmoziját. Ám a rendezők nem a semmiből építkeztek, az irodalmi (Hemingway novellisztikája, a harmincas évek hard-boiled krimije) vagy európai művészfilmes minták (német expresszionizmus, francia lírai realizmus) mellett természetesen hollywoodi műfaji elemeket is felhasználtak. A háromrészes cikksorozat első két része az úgynevezett noirszenzibilitás prizmján keresztül a film noir előzményeiként számba vehető két legfontosabb műfajt, a gengszterfilmet és a tragikus románcot vizsgálja meg, a harmadik rész pedig arról szól, hogy ezek jellegzetességeit miként egyénítette magához a klasszikus film noir, és mit tett hozzá a kölcsönözött elemekhez.

MI A NOIRSZENZIBILITÁS?

Csírájában kezdetektől létezett a noirjelenségnek egy különleges értelmezése, amely azonban sokáig kifejtetlen maradt, sőt valójában máig nem elemezték tudós alaposággal. Ez a közelítésmód ha tetszik felülírja, ha tetszik, egyesíti és kiegészíti a film noirról heves szócsatákat vívó műfaj-és stílushívók érveit, és nem kizárólag tematikus elemek (határozottságát

vesztő férfi, végzet asszonya, a bűnbesodródás folyamatának bemutatása, modern milió stb.) vagy formai jegyek (fény-árnyék-fogások, átlókkal destabilizált kompozíciók, szubjektív kamera, flashback stb.) alapján értelmezi a noirként számba vehető filmeket. Eszerint azon művek tekinthetők film noirnak, melyek a modernitás emberének általános rossz közérzetét, szorongásait, idegenségét, frusztrációját, kielégítetlenségét fogalmazzák meg, mégpedig tömegfilmes kulisszák között. A filmek speciális érzésvilágot, érzékenységet, jellegzetesen XX. századi létélményt tolmácsolnak, de nem a „magasművészet” eszközeivel, hanem a populáris esztétikum részeként. A film noir e megközelítését *noirszenzibilitásnak* lehet nevezni, és célszerű megkülönböztetni a noirműfajtól és noirstílustól egyaránt, miközben nyilvánvalóan mindkettőhöz hozzákapcsolható.

E szemlélet forrásvidéke Raymond Borde és Etienne Chaumeton 1955-ös könyve (*Panorama du Film Noir Américain, 1941–1953*), melynek kulcsmondata szerint a film noir célja a „speciális elidegenedés megteremtése”. A hetvenes évektől, a műfajelméleti problémák népszerűbbé válásától és a noirról szóló eszmecsere felélénkülésétől kezdve a francia szerzőpáros munkájának hatása ott érezhető Paul Schradertől kezdve David Bordwellen át James Naremore-ig számos szakírónál, nevezik bár a noirt műfajnak, tónusnak, stílusiránzatnak, kánonnak. Borde és Chaumeton inspirációja nem csak abban észlelhető, hogy az „elidegenedés” a szakmunkák kulcsfogalma lett, hanem abban is, hogy a noirt sok szerző a XX. századi létélmény különleges artikulációjának tekinti.

A noirszenzibilitás terminus ugyan nem lett általános használatú, de egyseknél – például Mark T. Conardnál, Steven M. Sandersnél, Foster Hirschnél, James Naremore-nál – rendre felbukkan. A kifejezés eredete Robert Porfirio 1976-os írásáig nyúlik vissza (*No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*). Ebben a film noir nem műfajként, hanem olyan „pesszimista hangulatként”, illetve „szenzibilitásként” definiálódik, „amely aláássa a happy endeket és meggátolja a tipikus hollywoodi eszképzizmus érvényesülését”. Ez a típusú „szenzibilitás” különböző műfajokban is megjelenhet, és „nagyobb szerepe van abban, hogy a fekete filmet feketének lássuk, mint a világitásnak és a fényképezésnek”.

Porfirio célja az egzisztencialista filozófia kulcsfogalmainak adaptálása a filmek vizsgálatában, olyanoké, mint „elidegenedés” („alienation”), „magányosság” („loneliness”), „jelentéskéltetés” („meaninglessness”), „céltalanság” („purposelessness”), „abszurd” („absurd”), „káosz” („chaos”), „erőszak” („violence”), „paranoia”. Az elsősorban Albert Camus *Sziszüphosz mítosza* című nagyesszéjére támaszkodó Porfirio szemében az egzisztencializmus „egy szemléletmód, amely a dezorientált egyénnel kezdődik, aki szemben áll az összezavarodott világgal, amit képtelen elfogadni.” A film noir egyén és a világ szembenállásáról tudósít, pontosabban a világot megmagyarázni kívánó egyén és a minden értelemadó kísérlettel szemben ellenálló világ viszonyát mutatja be, illetve ennek a viszonynak az „abszurditását” illusztrálja. Azt az „abszurd életérzést” tolmácsolja, amely a negyvenes években lett egyre expanzívabb, viszont – mint a *Sziszüphoszt* 1942-ben véglegesítő Camus írja – „szórványosan” már korábban fellelhető volt a században.

A szakirodalomban – például R. Barton Palmernél vagy Naremore-nál – van nyoma annak a gondolatnak, miszerint a noirszenzibilitás nem csak a film noirként értelmezhető (vagyis a *noirműfajhoz* tartozó) művekben, hanem a negyvenes évek más, a melodramával érintkező filmjeiben is kitapintható, arról viszont már kevesebb szó esik, hogy miképpen jelenik meg ez a szenzibilitás a negyvenes éveket megelőzően. Pedig a noirszenzibilitás egyes elemei már a hagyományosan film noirként címkézett

művek megszületése, azaz a negyvenes évek előtt elsősorban jelen voltak az amerikai – és nemcsak az amerikai – tömegfilmekben. A film noir ezeket az elemeket magához vonzotta és összeépítette. A hollywoodi konvenciókat megsértő műfajokra alapozott, és az egyes konvenciótörő mozzanatok egybefogásából hozta létre a saját normarendszerét, a normaszegést normává téve.

A hollywoodi mozi történetének első szakaszában a noirszenzibilitás legfőbb hordozói azok a valószínűbb és valószínűbb (tehát nem fantasztikus) műfajok voltak, amik az uralkodó áramlatokkal szemben állva, és nem alkalmilag, hanem állandó jelleggel – ha tetszik: a természetüknél fogva – a kudarcot, a vereséget mutatták be. Azaz a bukott, illetve az elbukó hőst vagy az antihőst állították középpontba. Kettő ilyen műfaj volt Óhollywoodban, a tragikus románc és a gengszterfilm.

Esetleg még a horror is szóba jöhetne mint noirszenzibilis műfaj, mivel monstuma két világ közötti, átmeneti lény, így sorsa a XX. század emberének határhelyzet-élményét jeleníti meg. A harmincas évek horrorjában a téma mellett a stílus is a monstrok határpozícióját vizualizálja, hiszen a rémalakok a fény és az árnyék találkozási pontján egzisztálnak. A film noir a horrortól épp azokat a stílusesszközöket vette át, amik a hősök határhelyzetbe vetettségét szemléletesen fejezték ki, nevezetesen a fény-árnyéktechnikát és a kontrasztos képi fogalmazást. A film noir minden realista irányultsága mellett ezért ragaszkodik ezekhez a nem-realista technikákhoz.

A klasszikus horror mégsem noirszenzibilis, és nem feltétlenül azért, mert a szorongásélmény egzotikus jellegű benne, továbbá egy kívülálló, egy idegen, egy nem-ember – a monstrem, a status quót fenyegető, nagybetűs „Másik” – hordozza. A klasszikus horror noirszenzibilis műfajként tárgyalását főképp az nehezíti meg, hogy a horror nem a kudarcot tematizálja, ellenkezőleg: a társadalom vagy kisközösség győzelmét mutatja be a rátörő destruktív erővel

szemben – a klasszikus érában ritka az olyan mű, mint a *Frankenstein menyasszonya* vagy *A láthatatlan ember*, melyek nagyon közel kerülnek a kudarc valódi tematizálásához, hiszen a monstrem főszereplő bennük, a néző vele azonosul, ezért a bukása értékvesztésnek hat. A klasszikus horror tehát csak nagyritkán, a gengszterfilm és a tragikus románc viszont minden esetben a kudarcot állítja a középpontba, mégpedig azzal, hogy olyan figurá(ka)t tesz főszereplővé, következésképpen a nézői azonosulás – részleges – alanyává, aki(ek)nek a sorsa elkerülhetetlenül a szakadékba vezet. A gengszterfilmben – szemben a horrorral – a „győztes” társadalom vagy kisközösség mellékszereplő, ráadásul a bukásával a gengszter ezt a győzelmet is viszonylagossá teszi. Bukása ugyanis egyúttal a társada-

lom kritikája, hiszen a gengsztert az az elvárásrend nyomorítja meg, amit a társadalom üdvösnek állít be: a gengszter a sikerorientáltság áldozata.

A film noir műfaji előzményeként gyakran megnevezett számos műfaj – a horror mellett a thriller, a krimi vagy a melodráma – jobbára azért nem noirszenzibilis, mert az akadályok legyűréséről szól, a sikert éneklő. A gengszterfilm, a tragikus románc és a noir viszont leépüléstörténet, és mint ilyen a hollywoodi fejlődéselvű, eredendően optimista ideológiát kontrázza meg. Kétségtelen, hogy a noirszenzibilitás megjelenésének termékeny terepe a bűn világa, de egyrészt nem minden bűnügyi film noirszenzibilis (lásd a világot átláthatónak, a problémákat pedig megoldhatónak mutató, és a klasszikus happy end ré-

„Megtapasztalja a modernitás okozta magányt”

(Howard Hawks:
Sebhelyesarcú - Paul Muni)



vébe érő thrillereket vagy krimiket), másrészt, mint a tragikus románc példája jelzi, nem csak bűnügyi filmek lehetnek noirszenzibilisek. A három műfaj – tehát a gengszterfilm, a tragikus románc és a film noir – között a legszorosabb kapcsolatot az teremti meg, hogy a végzet által már kezdetektől kudarcra ítéltetett, frusztrált, a világban idegenül mozgó hő-söket állítanak a középpontba, és megvalósulatlan vagy csonkán megvalósult vágyakat mutatnak be.

A TRAGÉDIA MODERN ÉRZETE

A film noir két legfontosabb előzmény-műfaja közül a gengszterfilm az ifjabbik. A műfaj bukásra ítélt központi figurát szerepeltet, azaz végeredményben a kudarcról szól, amit gyakran a tragikus kifutású véletlenek (illetve véletlen egybeesések) nyomatékositanak. Ezeket kívül a gengszterfilm noirszenzibilitása a modernitáskritikájában és a modernitás ellentmondásainak artikulálásában; a kallódó és az ideológiák keresztműzében helyezett egyén mozgóképi alakváltozatának a kidolgozásában; valamint a hős egzisztenciális lázadásának rajzában ragadható meg.

A gengszterfilmet a modernitás definiálja, amit mi sem bizonyít inkább, mint hogy modern miliő híján a műfaj kalózfilmmé vagy „rablófilmmé” alakul. A hollywoodi történetében (illetve a tömegfilmben általában) ugyan nem a gengszterműfaj tette elsőként nyíltan kritika tárgyává tette a modernitást (a burleszk megelőzte), de mint már Robert Warshow is megfigyelte 1948-as korszakos esszéjében (*A gengszter mint tragikus hős*), a gengszterfilm az első tömegfilmes műfaj, amely úgy tudta megragadni a modern kor tragédiáját, hogy közben nem kényszerült torzításokat végrehajtani a bemutatott anyagon. Azaz a burleszkkal ellentétben nem mesealakot ábrázolt, nem a modernitás által támasztott akadályokat legyűrő kisembert, hanem a modernitás által eltiport egyént helyezte középpontba. „A tragédia modern érzetét”, „következésként és bámulatos teljességgel” bemutató gengszterfilm törekvéseit aztán a noir mélyítette el.

Nem véletlen, hogy a gengszterműfaj teoretikusai gyakran a modernitás ellentmondásainak kimutatására koncentrálnak a filmek elemzésekor. A klasszikus gengszterfilm cselekménye (leszámítva a szórványosan készült

„rural”-mozikat, mint *A megkövült erdő* vagy a *Dillinger*, illetve a menekülő szerelmesek – ‘lovers on the run’ – filmjeit, mint a *Csak egyszer élsz*, az *Éjjel élnek*, a *Fegyverbolondok*, *A holnap egy másik nap*) a modern metropoliszokban bonyolódik. A hatalmas és személytelen város végül maga alá gyűri a gengsztert, aki így egyszerre a modernitás teremtménye és áldozata, és ebben nemcsak a noir, de a modern művészfilm hőisére is hasonlít.

A gengszterfilm noirszenzibilitása jól megragadható gengszter és a modernitás kapcsolatában. Már Warshow is szánt néhány mondatot erre a problémára, amikor a hős bukását a modern társadalom alapvető dilemmájára ve-

zette vissza. Úgy vélte, a város egyfelől provokálja az egyént, hogy kiemelkedjen a masszából, az uniformizáltságból, másfelől visszahúzza azt, aki valóban ki akar emelkedni, és a gengsztersors eme ellentmondásosságot tükrözi. Thomas Schatz a modern város és a gengszter visszás viszonyát jellemző soktényezős rendszert felállítva szötte tovább Warshow gondolatait. Eszerint a város az érvényesülés lehetőségét kínálja és a pusztulás veszélyét hordozza; újjászületés ígér, de a gengszter temetője lesz; a város egyrészt a fizikai akció és erőszak sötét és szürreális tere, amely a gengszter érzelmeinek egyfajta expresszív kiterjesztése, másrészt a város a fejlődés erőit jelképezi, melyet a gengszter nem

„Kérlehetetlenül cipeli élete terhét”

(Raoul Walsh:
Magas Sierra reklámfotó
- Humphrey Bogart)



hódíthat meg. A schatz-i jellemzők frapánsan vizualizálódnak *A sebhelyesarcú* nevezetes záróképén, előtérben a szitává lyuggatott gengszter holttestével, a háttérben a villódzó neonnal: „Tiéd a világ!” („The World is Yours”).

A modernitás képviselőjeként és elszenvédőjeként további ellentmondások szegélyezik a gengszter pályáját. Fran Mason szerint a mozigengszter többek között azért a noirhős felmenője, mert különböző ideológiák ütközőzónájában él, így sorsa – a noir férfihőseihez hasonlóan – a modern ember talajvesztettségét fejezi ki. A gengszter életmódja két irányból közelíthető meg. Ez az életmód egyfelől – a privát szférában – végtelenül tradicionális (lásd a család szerepét a korai hangosfilmekről kezdve, illetve az anyafigura fontosságát olyan filmekben, mint *A közellenség* vagy a *Láthatatlan rabruha*), másfelől – a civil szférában – a gengszter az életmódjával lázad minden ellen, ami tradicionális, ezért bizvást lehet anarchistának nevezni. A gengszter tehát *konzervatív anarchista* – az oximoron egyúttal rávilágít bukása egyik okára. Mason a határhelyzet-élményt látja artikulálódni abban is, ahogy a gengszter a modern életritmushoz viszonyul. A modernításban minden folyamatosan átalakulóban van, azaz: semmi sem stabil, és a gengszter ténykedése egyfelől éppen ezt, a modernitás labilitását fejezi ki, másfelől viszont a gengszter a stabilitás megteremtésében és fenntartásában is érdekelt (természetesen csak azután, hogy magához ragadta a hatalmat). A gengszter sorsát meghatározza továbbá, hogy a modernitás néhány alapparadoxonát kell meg tapasztalnia. Az első: a modern élet erősen szisztematizált és aprólékosan szervezett, ugyanakkor a szabadság ideológiájának alapján áll, illetve a szabadság illúzióját kelti és erősíti. A második paradoxon: míg a modern világ a szabadság növelésének lehetőségével kecsegtet, az egyén tapasztalata inkább az elidegenedés és az elszigetelődés, fragmentálódás, semmint a szabaddá válás. A gengszter a saját bőrén tapasztalja meg mindkét paradoxon kínját, hiszen végletesen komolyan veszi azt az ideát/illúziót, miszerint a modernitás növeli a szabadságát, de végzetesen – azaz a halálával százszázalékosan – megtapasztalja a modernitás okozta magányt is.

Király Jenő ezért hangsúlyozza a *Frival műzsában*, hogy a talajvesztett mozihősök legkorábbi realizációja. „A gengszterfilm dolgozza ki a kallódó ember figuráját, a romantikus, nihilista és századvégi fölösleges ember új prototípár változatát, aki – Bogart, Garfield, Alan Ladd, Dean, Brando és mások révén – más műfajokban is tért hódít.” A noir tehát a maga „felesleges emberét” – aki nem sokkal később a modern művészfilmben jut igazán főszerephez – a gengszterfilm közvetítésével kapja meg.

CAMUS KÖPÖNYEGE

Még közelebb juthatunk a gengszterműfaj noirszenzibilitásához, ha az egzisztencializmus filozófiai irányzata felől közelítünk antihőséhez, és azt vizsgáljuk meg, hogy mennyiben tekinthető a klasszikus mozigengszter az Albert Camus által a *Sziszüphosz mítosz*ban leírt abszurd ember korai változatának. Annak az abszurd emberének, akinek kiértelmeztetett filmes realizációja majd a noիրféri lesz a negyvenes években.

Robert Porfirio értekezett első ízben a Camus-féle abszurd ember és a noirhős kapcsolatáról, mely utóbbit antihősnek („the anti-hero”), „Hemingway-hősnek” („the Hemingway-hero”), „lázadó hősnek” („the rebel hero”), „nem-hősnek” („the non-hero”) is nevezett. Ez a figura azért mutat hasonlóságot a *Sziszüphosz*-ban jellemzett abszurd hőssel, mert – Camus-vel szólva – ő is „megtanult nem remélni”, hiszen tisztában van vele: „nincs holnap”. Metafizikai lázadása mindazonáltal „nem tör semmire”, nem hajlandó sem „ugrani” (azaz megtérni), sem pedig más módokon – például öngyilkossággal – felszámolni abszurd életérzését, hiszen „az öngyilkosság is, az ugrás is végsőkig vitt elfogadás”, továbbá nem választja a rezignált beletörődést vagy a derűs elfogadást sem. „Az abszurd ember megsejti, hogy semmi sem lehetséges, és minden adva van, hogy forró és jég hideg, átlátszó és véges a világ, s hogy azon túl az összeomlás jön és a semmi – írja Camus. – S akkor úgy dönt, hogy hajlandó élni a világban, hogy abból meríti erejét, hogy a reménytelenséget s az élet vigasztalanságának makacs tanúsítását választja.” Az abszurd ember ereje Camus szerint a göggye, ez segít neki viselni élete terhét.

Amit Camus az abszurd emberről mond, könnyűszerrel adaptálható a noirhősökre. Már *A máltai sólyommal*

egy időben bemutatott, és sokak szerint a noir valódi nyitányát jelentő *Sikoltva ébredetekben* (1941) direkt párhuzamokat találni a camus-i filozófiával. Sőt a reménynélküliség szinte tapintható abban a jelenetben, amelyben a kiégett detektív a femme fatale testvérét faggatja. „Hisz a reményben, Miss Lynn?” – kérdezi. „Természetesen – hangzik a válasz. – Miként is lehetne anélkül élni?” „Megoldható” – adja meg a végszót a nyomozó. Ez a párbeszéd a camus-i filozófia vezérgondolatát idézi, a *Sikoltva ébredetek* azonban még inkább protonoir, hiszen a noirhős mellékszerepben látható benne (ő a korrumpálódott detektív, számos későbbi noirnyomozó elődje), míg a központi figura inkább a thrillerek ártatlanul megvádolt és az igazságot megbizonyításra végett önálló nyomozásba fogó protagonistáját idézi meg.

A camus-i abszurd ember erőteljes artikulációja Gordon Wiles *Gengszterének* (1947) Shubunkája, aki élete végórájában is konok marad. Filmindító flashbackjében a következőképpen beszél: „Nem voltam képmutató. Tudtam, hogy minden, amit teszek, aljas és romlott.” A zárlatban pedig – közvetlenül a halála előtt – egyetlen bűnének azt nevezi, hogy „nem volt elég romlott, gonosz, aljas és mocskos”. Shubunka arra a problémára utal itt, ami már a műfajteremtő *Kis Cézár* (1931) hőisének, Rico Bandellónak is gondot okozott: bukását egyetlen emberi megnyilvánulása idézte elő, hanyatlása akkor kezdődött, amikor megkímélte árulóvá lett egykori társa életét.

A noir abszurd embere (akárcsak Meursault, Camus *Közönyének* hőse, akit Foster Hirsch joggal értelmez a noirok blazírt detektívjei, illetve „a véletlenek és koincidenciák hálójába” gablyodó gyilkosai közös rokonaként) nem hátrál a bűnbánatba, s nem tér meg továbbá az öngyilkosság gondolata is idegen tőle, hiszen mindez veresége beismerése lenne. A *Kettős kárigény*, *A postás mindig kétszer csenget* vagy *A gengszter férőhősének szemernyi bűntudata* sincs, sokkal inkább az elszalasztott lehetőségeiket sajnálják, mint a bűneik miatt sajnálkoznának. Ha a camus-i gondolatok felől közelítünk a noիրfériakhoz, egy csapásra világossá válik, hogy miért idegen tőlük az öngyilkosság gondolata. Kerüljenek bármilyen szorult helyzetbe, a noիրféri tartózkodik a szuicid cselekményektől.



A klasszikus gengszterfilm hőse természetesen nem azonos a noirférfivel, mindenekelőtt abban különbözik tőle, hogy csak a bukása előtt kevéssel tapasztalja meg az abszurdot.

A klasszikus gengszterfigura a bukás közeledtével sem hajlandó megbánást tanúsítani, sem pedig végezni magával, hanem minden erejével ragaszkodik perspektívátlan jelenéhez, és ez az abszurd hős legközelebbi rokonává, pontosabban: első számú ősevé avatja őt a tömegkultúrában.

A harmincas évek gengsztere – akinek első realizációja Rico a *Kis Cézár*ból – tehát a Camus-féle abszurd hős noirférfi előtti legfontosabb felmenője. A noir váltása abban áll, hogy az abszurdot csak nyomokban – jobbára a bukás előtti pillanatokban – megélt klasszikus gengszter után olyan figurákat léptet fel, akik életük egészében hordozzák azt. A klasszikus gengszterfilm antihőse egy bizonyos pillanatban – a film végén – hirtelen és radikálisan dezorientálódik (többnyire

„Fény és árnyék találkozási pontján egzisztálnak”

(H. Bruce Humberstone: Sikoltva ébrednek - Victor Mature)

re bele is pusztul), míg a noir antihőse – mint a flashback gyakran jelzi – már az exoziccióban dezorientált. A közelgő haláltól fenyegettetett és az életével szembenező noirférfi jellegzetes egzisztencialista szituációban – ha tetszik: határhelyzetben – van (*Kettős kárigény, D.O.A. – Holtan érkezett, Alkony sugárút, Gyilkosok*).

Hőse határhelyzet-pozícióját a film noir az egyes szám első személyű narrációval, illetve a flashbackkel (vagy még inkább a flashback-kerettel) a teljes játékidőre kiterjeszti. Tanulságos a *Kis Cézár* és a *Gengszter* hőséneke pályáját összehasonlítani ebből a szempontból. A *Kis Cézár* a nagy reményekkel a jövőbe tekintő címszereplő jeleneteivel nyit, míg *A gengszter* a bukás tanulságait összegző hős flashbackjével indít, a két film zárata azonban nagyon hasonló: a végletesen magára maradt, de konokságát és gögjét őrző hős bukását regisztrálja. Sokatmondó, hogy a klasszikus gengszterfilm nem él flashbackkel, ami a központi figura határhelyzetbe vetettségének érzetét

meggyengíti. Ez is azt bizonyítja, hogy a klasszikus mozigengszter az abszurd embernek inkább csupán az elődje, és nem kiforrott, „érett” képviselője.

Az igazság az, hogy fenti megállapítások a klasszikus gengszterhősök egy részével kapcsolatban állják csak meg a helyüket (ilyen például a *Kis Cézár* mellett *A sebhelyesarcú* vagy *A közellen-ség hőse*). Efféle abszurd hősök jobbára az 1934 előtti, úgynevezett pre-code-filmekben (azaz a Hays-kódex cenzurális előírásait lazábban kezelő filmekben) jutottak főszerephez, a '34 utáni post-code-gengszterfilm bővelkedik jó útra térő, vagyis élete értelmét a lemondásban, az önfeláldozásban, a „helyettesítő áldozatban” megtaláló gengszterfigurákban (*Manhattan Melodrama, A viharos húszas évek, Mocskos arcú angyalok, San Quentin*). Az amerikai filmtörténetben történet hozó 1934-es év után bő fél évtizedet kellett várni arra, hogy az abszurd hős – immár teljes vértetben – újra megjelenjen a vásznon. Az újjászületés azonban nem *A máltai sólyommal*, hanem az előtte fél évvel bemutatott *Magas Sierrá-*

val jön el, amelynek Roy Earle-je (Bogart) az abszurd mozihősök legtipikusabbika. Roy minden értelemkereső kísérletére a világ vak elutasítással, „süket csönddel” felel (kutassa élete értelmét akár a lelki, akár az anyagi gazdagodás területén), de a férfi kérelhetetlenül cipeli élete terhét. Különös párhuzam, vagy ha tetszik: összefüggésnyús véletlen Camus *Sziszüphosz*ával a már címben is megjelenő, aztán a zárlatban kiváltképpen hangsúlyossá váló hegyszimbólika.

A VÉLETLENEK ÁTKA

Modernitásképe és hősábrázolása mellett a gengszterfilm egyik elbeszélés-technikai eleme is a noir felé mutat, illetve bizonyítja, hogy a műfaj a modern művészfilmben is előképe.

A gengszterfiguránál aligha van vasakaratúbb és határozottabb a hollywoodi hősök között. Célját mégsem tudja beteljesíteni, a már elmondottak mellett azért sem, mert – akárcsak majdani a noirférfi – foglyul ejti a véletlenek hálója. A hollywoodi dramaturgia mindig alkalmazott véletleneket, de ezek jobbára a hősök életrealitásának, szívságának a kiemelését célozták, azt mutatták meg, hogy a szereplők az előre nem kalkulálható események ellenére is képesek megfelelni a kihívásoknak, és legyűrik az előttről tornyosuló akadályokat. A gengszterfilmben ezzel szemben a véletlenek (de talán pontosabb *véletlen egybeesésekről* beszélni) végső soron a hős esendőségét, sérülékenységét nyomtatékosították, hiszen főszerepük volt a bukásban.

Jóllehet a véletlen egybeesés kezdetben a klasszikus gengszterfilmben is gyakran a hős előrejutását és boldogulását segítette, illetve az állóképességét bizonyította (ennyiben kapcsolódott a klasszikus értelméhez), másfelől viszont bele volt kódolva a későbbi bukás is (és e tekintetben viszont radikálisan eltért a klasszikus felfogástól). A műfajteremtő *Kis Cézárban* már megvolt ez a kettős kódoltság: a főhős, Rico Bandello (Edgar G. Robinson) felemelkedését egy olyan véletlen indítja el, amely vesztét is megelőlegezi. Rico az első akciója alkalmával véletlenül éppen a szervezett bűnözés elleni harc főnyomozóját lövi le, mire az ázsiója megnő ugyan a bandagok között, és elindul felfelé a ranglétrán, a rendőrök viszont ugyanezért a gyilkosságért tapadnak rá konokul, és végül is harapófogóba zárják. El kell hagynia biro-

dalmát, koldussá züllik, és az életét ugyan egy időre meg tudja menteni, de egy újabb véletlen egybeesés már végzetes lesz számára. A film zárlatának véletlene már közvetlenül készíti elő a hős halálát: az azilumban nyomorgó Rico véletlenül meghallja, hogy a szobatársai az ellene folyó hajszát vezető Flaherty nyomozót idézik, aki gyávának nevezte őt. Rico erre felhívja Flahertyt, hogy kikérje magának mindezt, de ezzel felfedi a rejtékelyét, és röviddel később a rendőrök lelövik.

A hős bukását indukáló véletlen egybeesés ragyogó példája található *A közellenségben*. Tom Powers (James Cagney) főnöke és mentora, az őt a nagypályás bűnözők közé bevezető, „érintheetlen” Nails Nathan halála a véletlenek extrém példája: leesik a lováról sportolás közben. A vezérét vesztett banda kiszolgáltatottá válik a riválisoknak, bandaháború indul, melynek során Tom kebelbarátját és gengszterét, Mike-ot lelövik. Tom bosszút áll, amivel kihívja maga ellen a végzetet és ő is meghal. A véletlen – Nails Nathan balesete – tehát előbb a banda válságát eredményezi, amely aztán maga után vonja a hős, Tom pusztulását is.

A véletlen egybeesésnek a klasszikus felfogástól eltérő használata olyannyira a gengszterfilm sajátja, hogy a post-code érában is jellemző maradt. *A viharos huszas években* például Eddie (Cagney), az egykori nagymenő gengszter, aki a világválság miatt minden vagyonát elveszette, és taxisként keresi a kenyerét, mintegy fél évtized múltán találkozik egykori szerelmével, Jeannel, úgy, hogy a nő egyszerűen leinti kocsiját az utcán. Ez a teljességgel véletlenszerű („véletlen egybeesés”-szerű) jelenet Eddie halálát készíti elő, hiszen Jean a férfit olyan információkkal látja el, amelyek aktivizálják a gengszterénjét, és végül a vesztét eredményezik.

A noirműfajban a véletlenek szerepe semmiben sem különbözik a gengszterfilmbelétől. A véletlenek mindkét műfajban a hős lecsúszását előkészítő elemek, ugyanis általuk a külvilág defektusos és kiszámíthatatlan lesz. A véletlenek tehát legalább annyira az ellenségei a hősnek, mint saját maga: a civilszférát illető ambíciói a gengszterfilmben, a magánszférát illető vágyai a noirban.

AJTÓN ÁT ÖLŐ GOLYÓ

A gengszterfilm és a film noir közötti rokonság az előbbi noirszenzibilitását bizonyító – tematikai, ideológiai és

elbeszélés-technikai – elemek mellett néhány más momentumon is látszik. Ilyenek például a gengszterműfaj noirit előlegező formanyelvi jellemzői (mindenekelőtt a fény-árnyék-technika, ami a *Kis Cézártól* kezdve hangsúlyos, *A sebhelyesarcúban* pedig már a nyitószekvenciától kezdve a legművesebb noirokat idézően mélyértelmű), továbbá bizonyos járulékos motívumok, amelyeket a gengszterfilm vezet be, a noir pedig átvesz.

A motívumelemzést Alain Silver akkurátusan elvégezte, többek között megállapítva, hogy a noirokban markáns neonok hangulatfestő, sőt gyakran jelentéssel használata a gengszterfilmből ered – lásd az *Underworld* „The City is Yours”-feliratát, *A titkos hatok* (1931) mesteri hajszajelenetét, a *Kis Cézárban* a Club Palermo villódzó fényeit vagy *A sebhelyesarcú* emblematikus zárlatát –, míg a hős identitásproblémáit jelző tükörmotívum a *Kis Cézártól* fontos a hollywoodi bűnfilmben. A nem induló kocsis motívumát – ami hamar a feszültségfokozás klasszikus kelléke lett – a *Kis Cézár* vezeti be és egyik legnagyobb hatású alkalmazását a *Kettős kárigényben* látni; míg az ajtón át ölő golyó motívumát Howard Hawks használja először *A sebhelyesarcúban*, és olyan filmekben találkozni vele újra, mint a szintén Hawks által jegyzett *Hosszú álmom* (1946) vagy a *Hajszál híján* (1952).

A hasonlóságok mellett természetesen különbségek is akadnak a két műfaj között. A noir inkább a magánszféra, a gengszterfilm a civilszféra bűneit vizsgálja; a noirban nem feltétel a hősök bűnözői életformája, a gengszterfilmben igen; a noir a morális leépülés folyamatát mutatja be, míg a gengszterfilm az erkölcsi eltévelyedést kezdetől adottan veszti, vagy ha mégsem – mint *A közellenségben* –, akkor alig szán időt annak elemzésre; a nőnek fontos szerep jut a noirban, a klasszikus gengszterfilmben viszont nem.

Különbségeik ellenére a két műfaj világmépbeli – ha tetszik ideológiai – hasonlósága vitathatatlan: a gengszterfilm a noirszenzibilitás hordozója volt a noirműfaj megszületése előtt bő egy évtizeddel. A tragikus románc azonban a gengszterfilmből is korábban, már a mozi hajnalán megmutatkozott.

(Folytatjuk)