

# TEMETÉSI CSOKROK

A tragikus románc a végzet elkerülhetetlenségéről, a melodráma az elkerülhetőségéről szól. A fekete románc fatalizmusa nagy hatással volt a film noirra.

**A** gengszterfilm mellett a film noir legfontosabb műfaji előzménye a tragikus románc. Nincs rendhagyóbb zsáner a noirkorszak előtt, érthetetlen hát, hogy miért keverik össze a tökéletesen Hollywood-konform szerelmi melodrámaival. Érthetetlen, hiszen tematikusan, szerkezetében és ideológiájában is különbözik attól – mindenekelőtt azért, mert a tárgya a halálos szerelem.

## ÖNÁLDOZAT KONTRA HALÁL

A szerelmi melodráma ellenben az áldozatos szerelemről szól. Király Jenő szerint kétféleképpen szólhat arról, az egyesülés ünneplésével, vagy a lemondás katarziséjaként megmutatása révén. Király szerint ugyanis a szerelmi melodráma aszerint tipologizálhatóak, hogy milyen boldogságkonceptiót érvényesítenek. Az „egyszerű boldogságfilm” hőse nem tekinti a boldogság feltételének a szerzett javakat (pénz, karrier, „megvett” szerelem stb.), ezért megszabadul az élet talmi minőségeinek és álszükségleteinek terrorjától, és „a felesleges igények halmozása” helyett végül az őszinte szerelmet választja. A *Csalásban* (1915) a léha életű asszonyka érzései megváltoznak férje irányában, miután rájön, hogy az becsületét és szabadságát is képes feláldozni érte; a *Megtalált években* (1942) az iparmágnás elszakad a nagyvárostól, vállalatbirodalmától és a nagypolitikától, és kisemberként, vidéken leli meg a boldogságot; a *Mr. Skeffingtonban* (1944) a megátalkodottan nárcisztikus hősnő változik meg, amikor rádöbben, hogy a sok udvarlója között akadt egy, aki őszintén szerette. Összességében azok a melodráma, amelyekben a szerelme-

sek végül az életükben – tehát nem a közös halálban – egyesülnek, egyszerű boldogságfilmnek tekinthetők.

A szerelmi melodráma azonban gyakran nem egyesüléssel, hanem épp-hogy elválással végződik. A „tragikus” vagy „negatív boldogság”-konceptiót érvényesítő művekben a hős önkaratából áldozatszerepbe kerül, ugyanis – felismerve társa hosszú távú érdekeit – lemond a szerelmeséről. Ez az állapot azért nevezhető boldogságnak, mert mérhetetlen magas léleknívót feltételez, az önérdék teljes feledése, az önátadás és önzetlenség maximalizálása szükséges hozzá. A tragikus boldogságra kész hősnő mondja szerelme apjának az 1936-os *A kaméliás hölgyben*, amikor az apa le akarja beszélni őt a szerelemről: „Nem hiszem, hogy képes megérteni, hogy egy védtelen nő, amilyen én vagyok, az önérdéke fölél tud emelkedni egy olyan finom és tiszta érzés által, amiről megalázó még beszélni is.”

A tragikus boldogságkonceptióra példa Ratoff *Intermezzója* vagy Kertész *Casablancája*. Utóbbiban Rick (Humphrey Bogart) megkaphatná Ilsa-t (Ingrid Bergman), de nem él a lehetőséggel, mert annyira mélyen szereti, és tudja, hogy bünt követne el ellene, ha elragadná a férjétől, hiszen ezzel életre szóló lelkiismeret-furdalásra ítélné őt (nem beszélve arról, hogy a feltámadó hazafias érzelmei sem engedik meg számára a nő meghódítását).

„A melodráma a boldogságvágy önvizsgálata” – írja Király Jenő *A film szimbolikájában*, ami egyúttal azt jelenti, hogy a műfaj a hős erényeit és morálját állítja fókuszba. Ezzel egybecseng Peter Brooks véleménye, aki gyakran hivatkozott könyvében (*The Melodramatic*

*Imagination*) úgy fogalmaz, hogy a melodráma a fundamentális morális kérdésekben igazítja el az embert, mégpedig egy olyan korban, amikor a szilárd erkölcsi talapat elveszni látszik számára. „A melodráma válik az elemi erkölcsi univerzum felfedésének, megmutatásának és működésbe hozásának elsődleges módjává egy posztzakrális korban” – szól Brooks tézise. A legnagyobb klasszikus hollywoodi melodráma pontosan erről, a morálról szól. Fő kérdéseik a következők: hogyan lehetünk többek önmagunknál azáltal, hogy lemondunk önmagunkról? Hogyan győzheti le az ember saját magát, illetve önzését, egoizmusát? Miként maradhat morális azáltal, hogy egyrészt elhárítja magától az anyagi boldogságot, illetve által kínált javak, másrészt a társadalmi konvenciók terrorját? Josef von Sternberg *Az üdvözülés megszállottjai* egyik utolsó inzertjével tömören fogalmazza meg mindezt: „Megvívta és megnyerték a legnagyobb csatát – önmaguk ellen!”.

Érdekes módon a boldogságvágy önvizsgálata egy olyan műfajban a legerősebb, a némafilmben, amely egyszerre kapcsolódik a melodrámaéhoz és gengszterfilmhez. Az *underworld melodrama* Walsh *Újjászületésétől* Browning *Törvényen kívüljén* és Worsley *A büntetésén* keresztül Sternberg *Alvilágig* igen népszerű, és jóllehet számos gengszterfilmi elemet tartalmaz (a milliófestéstől egyes konfliktustípusoktól a hősök galériájáig), mégsem szokás a gengszterműfaj szerves részének tekinteni. Az *underworld melodrama* a klasszikus gengszterfilmmel ellentétben nem a bűnbe bevezető, hanem az onnan kivezető utat festi le, azaz per definitionem a boldogságvágy önvizgálatáról szól, azt mutatja meg, hogy a hős milyen módon jut el az addigi életét vezérlő anyagi boldogságkonceptió elvetéséig. Amikor az *Alvilág* végén Bull Weed lemond a számára legnagyobb kincset jelentő nőről annak boldogsága érdekében – mégpedig azok után, hogy lényegében mindent kizárólag a nő kedvéért és érdekében tett a filmben (miatta rabolt és miatta gyilkolt) –, valamint megtagadja korábbi bűnös életét, akkor a melodráma-műfaj minimumát teljesíti. Nem létezik melodramatikusabb figura a megtérő gengszternél, hiszen kiváltképpen látványos életének fordulata. (És fordítva:

aligha van kevésbé melodramatikus figura a *nem megtérő* gengszternél, a *Kis Cézár* Rico Bandellójától *A keresztapa* Michael Corleonéjéig.)

Vázolt melodráma-értelmezés megkérdőjelezi az egyik elrongyolt tézist a műfajjal kapcsolatban, miszerint a filmek hőse passzív. A Brooks és Király intenciói alapján kialakított koncepció nemhogy passzív, de egyenesen hiperaktív melodrámahőst feltételez, igaz, inkább a pszichéjén belül éli meg a kalandok sorát, a fizikai akciózás távolabb áll tőle, mint a legtöbb hollywoodi hőstől (bár ez is vitatható, elég a *Casablanca* Rickjének a film utolsó harmadában tett lépéseire utalni). A passzivizálódó hős nem a melodráma, hanem a tragikus románc főszereplője.

### VÉGZETESEN FEHÉR

A tragikus románcé, ami tehát alapjaiban különbözik a vele gyakran összemossott melodrámatól. Ha – mint Elsaesser fogalmaz – a melodráma olyan tragédia, ami nem következik be, akkor a románc olyan tragédia, ami bekövetkezik. A tragikus románc a melodráamához hasonlóan nagy múltú zsáner, amely már a némafilm korszakában felbukkan Hollywoodban is (*Letört bimbók*, *A kaméliás hölgy* [1921], Az

*ismeretlen*), és a hangosfilmben tovább él (*Anna Karenina* [1935], *Üvöltő szelek* [1939], *A levél* [1940], *Humoreszk* [1946], *Carrie* [1952]).

Melodráma és tragikus románc kardinális különbsége, hogy előbbi hőse eléri a boldogságot (még akkor is, ha a tragikus boldogságfilmekben ez nem feltétlenül evidens, hiszen nem látványosan történik, sőt: a lelki épülés gyakran a felszínen veszteségnek hat), míg utóbbi hőse boldogtalanságra van kárhóztatva. A tragikus románc legszembetűnőbb szerkezeti eleme tehát az unhappy end, főszereplője pedig a törekvéseiben csődöt mondó és elbukó hős. Mindazonáltal a kudarchoz vezető út gyakran különbözik a filmekben, ezért a románcént felcímkézhető filmek korpuszán belül elkülöníthető két alcsoport. Az egyikhez a kevésbé sötét világgéppel bíró, és ezért a melodráma-  
mákhöz közelebb álló művek tartoznak, a másikhoz a beborultabb tónusúak, amelyek a film noir legközvetlenebb előzményei. A románc „melodrámai ága” olyan szerelemről szól, amelyben

egyenrangúak a felek, és áldozatra is hajlandóak egymásért, de erőfeszítéseik ellenére sorsuk tragédiába fut (áldozatos halálos szerelem), a ro-

mánc „noirszerű ága” pedig olyan szerelemről szól, amelyben csak az egyik fél hoz áldozatot (részáldozatos vagy áldozattalan halálos szerelem). Az első csoporthoz tartozó filmeket *fehér*, a másodikhoz tartozókat *fekete románcnak* nevezhetjük.

Különbségeik dacára természetesen számos hasonlóság is akad köztük, mint például a pesszimizmusuk és fatalizmusuk. A tragikus románc pesszimizmusának szerkezeti alapjai vannak. Legyen bár szó fehér vagy fekete románcról, sokat elmond a műfaj világgépéről, hogy a klasszikus melodrámaszerkezet sérül, csonkul a filmekben. A legdöntőbb változás, hogy a melodrámai csoda – ami nem valamiféle fantasztikus elemet, hanem a szerelmeseket révbe vezető dramaturgiai meglepetést jelent – a románcból kivonódik. A tragikus románc az alapstruktúrája szerint a katasztrófával (fekete változat), esetleg a célt nem érő szerelmi hőstettel (fehér változat) fejeződik be. Jóllehet a fehér románcban esetleg a csoda ígérete is megjelenhet, de ennek értéke sohasem ér fel a melodrámai csodával.

A tragikus románc pesszimizmusát mélyíti el a véletleneknek a melodráma-  
mákban – és egyáltalán: a legtöbb hollywoodi műfajban – megszokottól eltérő használata. A tragikus románc mindkét

### „Véletlenek összjátéka miatt jut holtpontra”

(Tay Garnett: A postás mindig kétszer csenget – John Garfield és Lana Turner)

váltságban a véletlen egybeesések alkalmazása azért rendhagyó, mert a központi figura bukását indukálják, illetve állóképességének korlátozottságát nyomatékosítják (ezt láttuk a gengszterfilmek esetében is).

A véletlen egybeesések hollywoodi tradíciótól eltérő alkalmazásának is szerepe van abban, hogy a történetek fatalista jelleget nyernek. A végzet központi fogalom a tragikus románcban, sokszor a film alap helyzetébe kódolt a pusztulás, a hős már kezdetektől balsorsa beteljesítése felé halad. A tragikus románc a végzet elkerülhetetlenségéről, a melodráma az elkerülhetőségéről szól. A tragikus románc fatalizmusa nagy hatással volt a film noirra, de – néhány kivételtől eltekintve, mint amilyenek Erich von Stroheim munkái, a *Szezályos asszonyoktól* a *Gyilkos aranyig* – a románcban a vég-



zet és a bukás korántsem áll olyan szoros kapcsolatban a szerzésvágygal és a kriminológiai értelemben vett bűnnel, mint a noirban.

A tragikus románc – legyen fehér vagy fekete – mindig halállal végződik, az egyik vagy mindkét fél halálával. A befejezés akkor tragikusabb, ha csak az egyik fél hal meg, mivel a túlélő személynek hurcolnia kell magával a fájdalmat: a film ebben a reménytől megfosztott állapotában hagyja magára őt. Ragyogó példa erre a tragikus románc örökségét a teljes noirkorpuszon belül talán legihletettebben hordozó, ráadásul a fekete és a fehér változat ismérveit egyaránt magán viselő *A postás mindig kétszer csenget* (1946), Tay Garnett-től.

A tragikus románc két alakzata legalább annyi vonatkozásban különbözik egymástól, mint amennyiben hasonlít. Az eltérések forrása, hogy a szerelmi érzés a fehér románcban kölcsönös, a feketében nem. A fehér románcban a szerelmesek hajlandóak áldozatra egymásért, és – csakúgy, mint a melodrámban – készek „boldogságvágyuk felülvizsgálatára”, de a melodramák hőseivel ellentétben ezt nem tudják végigvinni. A fehér románcban tehát a szerelmi érzés kölcsönössége egyúttal azt is jelenti, hogy a kapcsolat nem valamelyik fél egoizmusa, hanem nehezen kontrollálható külső körülmények, illetve a véletlenek összjátéka miatt jut holtpontra.

Olyan művek fémjelzik ezt a csapást, mint Whale *Waterloo Bridge*-e, Wellman *Biztonság a pokolbanja*, Garnett *Egyirányú útja*, Mamoulian *Krisztina királynője*, Goulding *Későn jött boldogsága*, Cukor *A kaméliás hölgye*, továbbá a 'lovers on the run'-darabok (mely utóbbiak a gengszterfilmmel is érintkeznek). A filmek jobbára a hősöknek az egyszerű boldogság megvalósítására tett kudarcos kísérleteiről szólnak. A Whale-féle *Waterloo Bridge* utolsó jelenetében véletlen kataklizma történik, pedig már olybá tűnik, hogy szárba szökken a nincstelen utcalány és jómódú kiskatona szerelme. A *Krisztina királynőben* végzetes párbaj szab gátat a boldogságnak, a *Biztonság a pokolban* hősnője pedig inkább választja a halált, semmint hogy hűtlen legyen kedveséhez. Az *Egyirányú út* szerelmeit bár egymásnak teremtették az égen, egyszerű boldogságuk realizálása földi körülmények között lehetetlen: az expozíciótól

kezdvé tudja a néző, hogy az egyiket a bíróság halálra ítélte, a másik pedig halálos beteg. Úgyszintén halálos kór akadályozza meg a beteljesülést a *Későn jött boldogságban*, melynek eredeti címe – *Dark Victory* – igen sokatmondó, a fehér románc lényegét fejezi ki.

Egyes filmekben a fantasztikum régiójába utaztatva igyekeznek az alkotók kárpótolni a hősöket a földi közegben bekövetkező bukásért. Az egyszerű boldogság túlvilági realizálását sejtető filmeket a melodrámaéhoz és a fantasyhez is meghitt viszony fűzi, mint az *Egyirányú út* vagy *A szellem és Mrs. Muir* bizonyítja. Mindkettőben meghalnak ugyan a felek, de a halál nem, illetve nem egyértelműen értékvesztésként tételeződik bennük. A filmek kódája azt sugallja, hogy a *halál után* mégis csak egymásra talált a pár, azaz megtörtént az, ami a földi életben lehetetlen volt. A *szellem és Mrs. Muir* és az *Egyirányú út* olyan fehér románcok, amiket valóban csak egy hajszál választ el a melodrámatól.

### A FEKETE ÁRNYALATAI

A tragikus románcnak az egyenrangú szerelmeseket felléptető – a műfaj melodramái ágát fémjelző, és ezért fehér románcnak nevezhető – szubzsánere mellett létezik egy válfaja, amely diszharmonikus érzelmi viszonyokat ábrázol. A *fe fekete románcban* a kapcsolatok valamelyik fél önzése, hűtlensége, vagy haszonlesése és bírvágya (netán érdektelensége) miatt futnak zátonyra. Míg a fehér románc óvatosabban, a fekete határozottabban távolodik el a melodramaműfajtól. A fekete románc az egyik legsötétebb világképű és a noirszenzibilitást a tízes-húszas-harmincas években legintenzívebben hordozó hollywoodi műfaj, amely durván szemben áll az álomgyári boldogságmitológiával és optimista ideológiával. Jellemző, hogy a „boldogságvágy önvizsgálata”, a mindenkor melodráma alapeleme, a fekete románcból (számos noirhoz hasonlóan) hiányzik.

Ez azzal függ össze, hogy a fekete románc megtagadja Óhollywood alapértékét, az „egyszerelmehit” (Király Jenő kifejezése). Az egyszerelmehit az egyistenhit analógiájára a klasszikus melodráma vezet be, és lényege, hogy a férfi és nő is egyetlen személyt szeret. Jóllehet gyakran feltűnnek a melodramahős érzelmei számára néminemű veszélyt hordozó kísértők is a filmben,

de végeredményben a csábító és a csábítás jelenléte csak a hős állhatatosságának nyomatékosítását célozza. Az egyszerelmehit a hollywoodi műfajok zömének melodramái alapozottságát bizonyítja, hiszen alig akad olyan zsáner, amelyből hiányzik, nem csak a melodrámban és a fehér románcban, de – többek között – a westernben, a kálfilmekben, sőt a thrillerben és a horrorban (!) is megvalósul. Durván destruálódik viszont a fekete románcban, és az arra épülő noirban, olyanformán, hogy a férfi ugyan egyszerelmehívő marad, a nő viszont promiszkuussá alakul.

A melodrámban és a fehér románcban a (lehetséges) szerelmi relációk közül egynek *viszonosnak kell lennie*, ezzel szemben a fekete románcban az érzelmek nem kölcsönösek, vagy csak átmenetileg azok. A *Casablanca* melodramájában Rick és Ilsa vagy az *Egyirányú út* fehér románcában Joan és Dan kölcsönösen szerelmes egymásba, ellenben a *Szeszélyes asszonyokban*, *Az ismeretlenben*, *A levélben*, illetve az *Anna Karenina* legkülönbözőbb változataiban nem találni ilyen relációt (utóbbiakban Anna és Vronszkij kapcsolata kezdetben nem egyenlőtlen, de idővel azzá válik: ez vezet Anna halálához). Ebből eredően a – gyakran létrejövő – szerelmi háromszögek dramaturgiai funkciója eltér a melodrámban (illetőleg a fehér románcban) valamint a fekete románcban, előbbi kettőben ugyanis az érzelmek megerősödését provokálják, míg utóbbiban az érzelmek gyengülését, végső soron elroncsolódását idézik elő. A kárhuzatos szerelem az 1941-es *A máltai sólyom*, a *Kettős kárigény* (régiben: *Gyilkos vagyok*), a *Kísért a múlt*, a *Gyilkosok*, a *sanghaji asszony* előtt sok évvel már megjelent a fekete románcban. A különbség mindössze annyi, hogy a szenvedélyeinek megrablását, érzelmeinek kifosztását elszenvadó fél a noirban a férfi, a románcban jobbára a nő, továbbá, hogy a noirban a zsákmányszerzés is hangsúlyos motiváció, míg a románcban nem az.

A fekete románc nem feltétlenül tragikusabb, mint a műfaj fehér változata, mégpedig nagyrészt éppen a szerelmi megszállottság ábrázolása miatt. Az egyoldalú kapcsolatokat ábrázoló fekete románcban a szerelmes(ként bemutatott) fél gyakran nem annyira tragikus figura, mint a fehér románc vizantszeretett és vizantszerető hőse. A beteges



szerelmi megszállottság – különösen ha féltékenységgel párosul – magát a szerelmi érzést is kompromittálja, illetve lefokozza a tébolyult érzelmei által sáttuba fogott személyt. Mi több: gyakran az is megkérdőjeleződik a filmekben, hogy az ilyen típusú érzelmek szerelemnek nevezhetőek-e egyáltalán, és nem a hős gyengeségét demonstrálják-e inkább (hiszen belép és bent ragad egy nyilvánvalóan egyenlőtlen kapcsolatban). A leglátványosabb mindez, amikor a fiatal nő beteg és/vagy idős férfit használ ki, mint az 1914-es *A veszedelmes asszonyban*, vagy később olyan filmekben, mint Huston *Moulin Rouge*-a, Mann *A nagy Flamarionja*, Lang *Vörös utcája*.

A hollywoodi fekete románcok nem alkotnak konzisztens csoportot, a műfaj több altípusát lehet

elkülöníteni, melyek közül a legfontosabbak: a „vampfilm”, az „ártatlanlányfilm” és a „bukottnő-film”. Aszerint különböztethetőek meg, hogy a filmben a nőfigura (1) kísértő, (2) áldozat, illetve (3) mindkettő: kísértő és megkísértett személy egyszerre. A vampfilmben a végzet asszonya kihasználja a férfit érzelmileg és/vagy anyagilag; az ártatlanlány-változatban a főszereplő hölgy feláldoztatik érzelmileg és/vagy fizikailag egy romlott férfinak; a „bukottnő-film” pedig a nem makuláttan múltú, és az igaz szerelemben megtisztulni kívánó hős nő kudarcaról szól.

A tiszta lény megbecstelenítését központba állító filmek, mint a *Temple Drake története* vagy a *Letört bimbók*, a legkevésbé reprezentánsak. Utóbbi éteri tisztaságú Lucyje (Lilian Gish) halmozottan

**„Egyenlőtlen szerelmi viszonyokat mutatnak be”**  
(Jacques Tourneur: Kísértő a múlt – Jane Greer)

áldozat, pszichésen és fizikailag egyaránt kiszolgáltatott, és a helyzetét vizualizálja az a megoldás, hogy sohasem – illetve csak apja parancsára – mosolyog. Áldozata a sorsnak (édesanyja meghalt), a szegénységnek (nyomorban él), valamint a családon belüli erőszaknak (apja veri). A film legsokkolóbb jelenetében apja előbb megerőszkolja, majd megöli. A szekvencia felépítése és szimbolikája – a fallikus képzeteket megengedő tárgyak használata – magáért beszél: a Lucy menedékeként szolgáló véccé ajtaját *fejével* csapja szét az apa, majd az *ágyba* vonszolja Lucy-t, ahol egy *korbács nyelével* fenyegeti. A *Letört bimbók* minden idők egyik legvigasztalanabb hollywoodi darabja, egyúttal – a vérfertőzés-motívum miatt – tematikailag meglehetősen radikális. Ideológiailag is szubverzív, hiszen a hollywoodi apriori optimizmust ritkán érvénytelenítik ilyen határozottan egy filmben. A *Letört bimbók* továbbá azt bizonyítja, hogy a fekete románc egészen odáig juthat, hogy a vétlen hőst bünteti és passzivizálja végletesen. Márpedig ilyenkor a románc a noirnál is feketébb.

A tragikus ártatlanlány-filmmel szemben a bukottnő-film nem vétlen hőst szerepeltet. A fekete románc változatai közül ez áll legközelebb a fehér románcéhoz, ugyanis felsejlik benne az érzelmek kölcsönösségének lehetősége. Itt a nő nem számító antagonistaként tűnik fel, azaz nem használja ki érzelmileg és anyagilag, hanem őszintén szereti a férfit, vagy ha kezdetben a számítás vezérli is, idővel tisztulnak érzelmei. Szenvedélyének őszintesége ellenére mégis elbukik, hiszen vezekelnie kell a bűne-ért. A bűne lehet egykori feslett élete vagy például az, hogy a szerelmét csak egy másik személy – leggyakrabban a férje – kárára tudja realizálni, akihez tehát hűtlen lesz, ekképpen a pozíciója morálisan ellentmondásossá válik. A sors nem egyszerűen megbosszulja ezt, de halmazati büntetesként azt is el kell viselnie a heroinának, hogy a döntő csapást a szeretője méri rá árulásával, hűtlenségével. A fehér románc nőfigurája és a fekete románc bukott nője között tehát az egyik döntő különbség, hogy előbbi nem mások kárán realizálja szerelmét, utóbbi viszont boldogtalanná tesz másokat. Az *Anna Karenina*-adaptációk a bukottnő-film ideáltípus darabjai. A címszereplő a



férjét és a gyerekeit hagyja el szeretőjéért, akiről nem tud lemondani annak árulása után sem: ezért lesz öngyilkos. A bukott nő tehát arra van kárhoztatva, hogy se az egyszerű, se a tragikus boldogság ne jusson neki osztályrészül, se a földön, se a fantasztikum régiójában. Az egyszerű boldogság megtagadatik tőle a körülmények (sokszor kiszámíthatatlan) alakulása vagy imádjottjának viselkedése – legtöbbször hűtlensége – miatt, a tragikus boldogságot pedig nem tudja elnyerni önmaga miatt. Képtelen kilépni az egójából és lemondani a szerelméről, azaz nem tud arra a lélekívóra eljutni, ahova a tragikus boldogságfilmek hőseinek sikerül.

### CARMENEK ÉS SZERELMEIK

A fekete románc legfontosabbika a vampfilm. A tragikus ártatlanlány-filmmel és a bukott nő-filmmel szemben ugyanis nagyszámú mű sorolható hozzá, ráadásul a noirszenzibilitás mellett a noirműfaj egyes elemei is markánsabban megtalálhatóak benne, mint a fekete románc más alakzataiban. A vamp a férfiak érzelmeivel visszaél, az anyagi vagy érzelmi haszonszerzést hajszoló, a szexualitását és erotikus képességeit a csábítás folyamatában maradéktalanul kihasználó nő, akinek destruktivitását jól mutatja, hogy halálos áldozattal jár a tevékenysége. (Ám az erős egyéniségű, a szexualitását kihasználó nő

nem lesz feltétlenül vamp, kivált, ha az anyapozícióval kerül kapcsolatba. Vagy úgy, hogy ténylegesen anyaként jelenik meg – Marlene Dietrich figurája a *Szöke Vénuszban* – vagy úgy, hogy bizonyos helyzetekben anyaként viselkedik, mint a Mae West-karakter a *Rosszat tett vele* című filmben).

Gyakran nehéz különbséget tenni vamp és bukott nő között, amit *A levél*, William Wyler mesterműve példáz. A Carmen-sztori inverzeként szemlélhető film ott kezdődik, ahol a Carmen-történet véget ér és a szereposztása is fordított: nem a férfi, hanem a nő gyilkol féltékenységekben. Leslie Crosbie (Bette Davis) vampként is értelmezhető, mert kíméletlenül kihasználja férjét, és bukott nőként is, mert érzelmeiben megvezetett, kihasználta személy a szeretője részéről. A figurát a bukott nővel rokonítja továbbá, hogy nem a szexualitásával hat a férfiakra, inkább ártatlan és törekeny personáját használja ehhez. Wyler munkáját protonoirként is emlegetik (1940 novemberében mutatták be, a *Magas Sierra* előtt kettő, *A máltai sólyom* előtt tizenegy hónappal), illetve a melodráma és a noir homályzónájába helyezik. Műfaji megítélésének bizonytalanságai arra hívják fel a figyelmet, hogy mennyire tisztázatlan a noir

és a melodráma – illetve melodráma és románc – kapcsolata a nemzetközi szakirodalomban, ugyanakkor részben megmagyarázza a műfaji pozícionálással járó problémákat, hogy *A levél* filmtörténeti korszakhatáron áll, annak a pillanatnak a dokumentuma, amikor megkezdődik a fekete románc átalakulása film noirra. *A levélben* az érzelmi konfliktussal egyenrangúvá válik a bűnügyi probléma, márpedig a nyomozásmotívum nyomatékosítása a tragikus románcokra nem, míg a noirokra kifejezetten jellemző. A filmbeli nyomozás ennek megfelelően két szálon fut: az elbeszélés célja egyrészt a gyilkosság hátterének felderítése, másrészt – ezzel szoros összefüggésben – Leslie érzelmeinek tisztázása.

A vampfilm prototípusait jelentő művek (Powell: *A veszedelmes asszony*, DeMille: *Carmen*) még az 1910-es évekből valók, és férfi és női hőseik egyaránt a film noir bázisfiguráit előlegezik. (A filmekről lásd: Pápai Zsolt: *Kleopátra lánya. Filmvilág*, 2014/7.) *A veszedelmes asszony* megbűbájolt családapája a maradéktalan passzivitásba süllyedt noírférfiak prototípusa (melyekből egyébiránt meglehetősen kevés van, például Siodmak *Gyilkosokjának* Ole Andersonja ilyen), a *Carmen* Don Joséja pedig az erotikus varázs miatt talajt veszítő, ámde az utolsó

### „Nem szexualitásával hat a férfiakra”

(William Wyler: *A levél* – Bette Davis)



utáni pillanatban mégis aktivizálódó noirférfi mintája. A két film nőfigurái is tovább élnek majd a noirokban: A *veszedelmes asszony* vampja a nagyvilági, mondén csabítók (*Kettős kárigény*), a *Carmen* pedig az egzotikus végzet-asszonyok (*Macskaberek*) felmenője, továbbá gyakran a két típus egybeépítése is megtörténik a negyvenes években (*Phantom Lady*, *Kísért a múlt*, *Nő a parton*).

Különség a két film között, hogy DeMille női hőséneke érzelembűne jobban kriminalizálja a férfit, mint A *veszedelmes asszony* alfanősténye. Utóbbiban a delejezett apuka csak magának árt azzal, hogy beleszeret a mondén asszonyördögbe, Don José pedig viszont gyilkossá züllesztí szervenél: a film közepén a szívserelmét gyalázó társát öli meg, a zárlatban pedig az imádott, de csalfa nővel végez. Az egymást romlásba döntő felek ábrázolásával DeMille a noirműfaj rendezői számára tapossa az ösvényt: a férfhősnek a nő részéről történő kriminalizálása a noirban központi motívummá válik.

A fekete románc vampfilm-változata a legkülönbözőbb realizációkban élt Óhollywoodban. Találunk vamped, akiknek az áldozata nem férfi, hanem nő (a *Mildred Pierce*-ben a saját édesanyját terrorizálja a bakfis végzet asszonya), sőt – tűnjön ez már-már önellentmondásosnak – bűnbánó vampra is van példa: megtalálható a némafilmkorszak alkonyán, 1927-ben Raoul Walsh által rendezett *Carmen szerelmeiben*, továbbá A *máltai sólyom* 1931-es változatában is, Hammett regényének első filmadaptációjában. A bűnbánat azonban nem elég a bűnhődés elkerüléséhez, és a vampnak lakolnia kell, egyszerűen azért, mert ezt kívánja az elemi erkölcsi érzék. Ezt kívánja, hiszen a vamp gyakran nem egyszerűen érzelembűnöző, hanem emberek haláláért felelős (a *Carmen szerelmeiben* közvetett részese van halálesetekben, A *máltai sólyomban* pedig effektíve gyilkos), és ezért nem nyerhet feloldozást. Mindazonáltal a kötelező bűnhődés regulálja – amit egyébiránt a noir is megörökölt a vampfilmtől – korántsem érvényesül mindig és minden film esetében. Például a korai vampfilmek némelyikéből (lásd A *veszedelmes asszonyt*) hiányzott, csakúgy, mint bizonyos pre-code darabokból is (a *Babaarcú* gold-digger nősténye a happy end révébe ér). Nem

beszelve a vampvígjátékokról (lásd a pre-code *Vöröshajú nőt* vagy a post-code *Az asszony ördögöt*), igaz ezek hősnője nem teljes értékű, hanem egyfajta „moderált” vamp, aki esetében – szól a korabeli cenzori jegyzőkönyv – „a komikus hangvétel ellensúlyozza jellemük potenciálisan visszataszító mivoltát”.

A fekete románc – kivált a vampfilmi ága – nagy reményekkel indul Hollywoodban, a harmincas évek New Dealjének idején azonban a bukásteamatikája miatt csökken a presztízse. A következő évtized elején az elkomoruló korhangulat okán ismét megerősödik, pontosabban: film noirról transzformálódva él tovább. A fekete románc a korszak sikeres bűnfilmjeitől, krimijeitől, thrillerjeitől is megihletve, amde azok világképét lebontva, önmagához hajlítva alakul noirról, és a döntő változás az lesz, hogy a cselekmény kiindulópontjából szolgáló érzelmi konfliktus helyét átveszi a bűnügyi problematika. A bűnügy felértékelődése azonban nem jelenti azt, hogy a klasszikus románcbonyodalmak elsikkadnak a noirban, ellenkezőleg: a műfajban új távlatok nyit, hogy az érzelmi konfliktus részeseit a közös bűn is összeköti.

### A ROMLÁS VIRÁGA

A melodráma az áldozatos szerelmet, a fehér románc az áldozatos-halálos szerelmet, a fekete románc pedig az áldozattalan (részáldozatos) halálos szerelmet emeli az ábrázolás tárgyává. A melodrámanak kevés köze van a noirműfajhoz, hiszen alapelveik nehezen egyeztethetők össze. A noirban az anyagias boldogságkonceptió áll a középpontban (azaz a bűnelkövető az anyagi javak megszerzésétől reméli boldogulását), márpedig a melodráma éppen ennek a boldogságkonceptiónak a felülvizsgálatát hajtja végre. A noirhoz igazán sok köze a románcnak van, míg a melodráma a bűnügyi műfajok közül inkább a thrillerhez vonzódik (Cukor: *Gázláng*).

Ha elfogadjuk Porfiriónak Camus gondolataiból kiinduló érvelését az egzisztencialista noirműfajról, akkor újabb érvhez jutunk arra nézvést, hogy a melodráma miért nem összeegyeztethető a film noirról. Nem összeegyeztethető, hiszen a melodráma a megbékélésről, a harmónia megtalálásáról (egyszerű boldogságfilm), illetve a mélabús elfogadásról (tragikus boldogságfilm) szól,

azaz pontosan azokról a lelki tartalmakról mesél, amik az egzisztencialista hősből hiányoznak.

Kivételes esetekben ugyan születhet kapcsolat noirműfaj és melodráma között az amerikai filmekben (mégpedig, jellemzően, Európából érkezett direktorok munkáiban: Tourneur: *Kísért a múlt*, Preminger: *Ahol a járda véget ér*, Renoir: *Nő a parton*), azonban a noirműfaj – pontosabban annak a szerelmi relációkat (is) bemutató ága – legközvetlenebbül mégis csak a fekete románcba kötődik. A két műfajnak hasonló a struktúrája (a melodramai szerkezeti elemek közül a hőstett és csoda hiányzik), és hasonló a *boldogtalanság*-tematikája, hiszen egyenlőtlen szerelmi viszonyokat mutatnak be.

Összefoglalva: szerelmi melodráma, fehér románc és fekete románc evidensen két szempont figyelembevételével különböztethető meg. Az első – ez segít elválasztani a melodramát és a fehér románcot a fekete románcától – az *érzelmei relációja*: a melodráma és a fehér románc kölcsönös, míg a fekete románc viszonzatlan érzelmeket mutat be (természetesen a fő-, nem pedig a mellékszereplők között). A második szempont – ez különbözteti meg a melodramát a románc mindkét fajtájától – a *boldogságmitológia realizálódása*: a melodráma megvalósul reális körülmények között (azaz a Földön) a főhős(ök) számára az egyszerű vagy tragikus boldogság, míg a fehér és a fekete románcban nem.

Amikor egy filmet megpróbálunk elhelyezni a műfaji spektrumon, mindkét szempontot mérlegelni kell. Eszerint tehát a *melodráma* az érzelmei relációja kölcsönös és a boldogságkonceptiók valamelyike realizálódik; a *fehér románcban* az érzelmei kölcsönösök, de a boldogságkonceptiók nem realizálódnak; a *fekete románcban* az érzelmei nem viszonzosak, és emiatt természetesen a boldogságkonceptiók sem realizálódhatnak.

A fekete románc mindennemű boldogságtematikát megtagad a hősoktól és a nézőktől egyaránt. A fekete románc a romlás virága, mérgező gyom a tiritarka hollywoodi zsánerparadicsomban – nem véletlen, hogy az óhollywoodi boldogságmitológiát gyászoló noirdirektorok rendre felhasználják temetői csokraikhoz.

(Folytatjuk)