

# NINCS HOLNAP

A mindenkién ott rejtőz gyilkos ösztönről elsőként a noir adott hírt a filmtörténetben. A noir gyilkosai nem gengszterek, hanem átlagemberek.

Az előző két cikkben az amerikai noirműfaj olyan kulcselemeit listáztam, amelyek szórványosan már a tízes–húszas-harmincas években megmutatkoztak, mégpedig a gengszterfilmben és a tragikus románcban. A két műfaj film noirt előlegező jellemzőit noirszenzibilis elemeknek nevezhetjük. A gengszterfilm és a tragikus románc noirszenzibilitásának lényege, hogy – szakítva a hollywoodi filmek alaphangoltságával – mindkettő a világban idegenül mozgó, bukott, kudarcos, törekvéseikben és vágyaikkal frusztrálódó hősöket vizsgál, olyan módon, hogy a pályájuk bemutatásakor a véletlen egybeeséseknek és a végzetdramaturgiának nagy szerepet juttat.

A két műfaj emellett néhány specifikus noirszenzibilis jellemzővel is bír. A film noir gengszterfilmtől örökölt sajátosságai (azaz: *a gengszterfilm noirszenzibilis elemei*) az antihős szerepeltetése, aki a legradikálisabb filmekben Albert Camus *Sziszüphosz mítoszának* abszurd hősével rokon, továbbá az akut és kompromisszumotól mentes modernitáskritika, ami egyebek között a hős ideológiai ütközőzónákba vetettségének hangsúlyozásában, illetve a modernitás egyént megfojtó, felörlő paradoxonjainak bemutatásában jelentkezik.

A *tragikus fekete románc noirszenzibilitását* mindenekelőtt a műfaj rendhagyó szerelemképe hordozza, amely az önmegvalósítás korlátainak bemutatása, az egyszerelemhit blaszfemizálása, a szerelmi kárhozát ábrázolása, a tárgyatlan féltékenység motívumának megjelenítése, a melodramái csoda megtagadása és az

erőszakos halál beemelése révén körvonalazódik. A románc – legyen fehér vagy fekete – további noirszenzibilis összetevői közül a legfontosabb a hős(nő) passzív tétele, a magánszféra börtönként megjelenítése, valamint az unhappy end.

Ezek után joggal vetődik fel a kérdés: ha a film noir legfontosabb jellemzői már a filmtörténészek által noirként tételezett filmek megszületése előtt megmutatkoztak az említett két műfajban, akkor mégis mi újat hozott a film noir a mozi történetében? Mennyiben hoz új színt, új szemléletet a film noir a negyvenes évek elején? Lássuk, van-e konszenzus e tekintetben, és ha igen, akkor miféle?

## BORDWELLÉK LISTÁJA

Sorvezetőként hasznos lehet Janet Staiger, Kristin Thompson és David Bordwell noirképét használni, ami nevezetes könyvükből, az első ízben 1985-ben megjelent *The Classical Hollywood Cinemából* ismerhető meg. Ernst Gombrich nyomán szerzők megjegyzik, hogy a művészetek történetében a legtöbb stíluselnevezés – például a gótika, a manierizmus, a barokk – eredetileg arra utalt, hogy az új stílus megtagadja az addigi normát. Bordwellék tehát ebből a gondolatból kiindulva közelítenek a film noirhoz is, és ugyan elutasítják, hogy az „egységes műfaj vagy stílus[irányzat]” lenne, mindazonáltal a kifejezést olyan filmek gyűjtőneveként azonosítják, amelyek az 1940-es évek elejétől kezdve az amerikai fősodor domináns értékei ellen indítanak támadást. Ezután négy csoportba sorolják azokat a „nonkonform jellegzetességeket”,

amelyekkel a film noirként azonosított művek úgymond „kihívást intéznek a klasszikus hollywoodi mozi ellen”. Ezen a ponton a szerzők nem a speciális véleményüket fogalmazzák meg a film noir – állítólagos – szubverzivitásával kapcsolatban, hanem a szakírók téziseit összegzik, amelyek szerint a művek elbeszélés-módjában, hősábrázolásában, ideológiájában, vizualitásában egyaránt megjelennek rendhagyó elemek. Jóllehet *The Classical Hollywood Cinema* első kiadása óta eltelt bő három évtized, a film noir(ként azonosított művek) formabontó jellegéről vallott nézetek ma is hasonlóak ahhoz, mint ahogy Staiger, Thompson és Bordwell azokat összegezte.

Szerzők első pontja szerint a film noir elutasítja a klasszikus mozikonvenciókat, és ez elsősorban a protagonista és antagonistaszemosásban érhető tetten, abban, ahogy az egyértelműen pozícionálható hőst kiiktatja. Mint írják, a film noir felforgatóan közelít a „jól definiált karakterekhez és a pszichológiailag stabil hőshöz [...] vonzó gyilkosai, visszataszító rendőrei, kaotikus akciói, indokolatlan erőszakossága, kimerült vagy dezorientált hősei révén.”

Ezek az állítások természetesen érvényesek a film noir vonatkozásában, csak hogy jó részben igazak számos húszas–harmincas évekbeli bűnügyi filmmel kapcsolatban is. Kivált a precode-éra gengszter- és *cops-and-robbers*-filmjeiben akadnak ellentmondásos figurák, mint a visszataszító – igaz nem főszereplőként mutatkozó – rendőr vagy a törvény más őrei Milestone *A csalásában*, illetve a vonzó gyilkos (maga a főhős, Tom Powers) *A közellenségben*. Emellett a klasszikus tragikus románc megvizsgálása is arra int minket, hogy téves – vagy legalábbis finomításra szorul – ama állítás, miszerint a film noir léptet fel első ízben a jó és a rossz határán egzisztáló figurákat a klasszikus hollywoodi moziban. Hiszen a féltékenységek miatt a bűnbe belesodródó férfinők sem egyértelműen „jó” vagy „rosszak”: DeMille *Carmen*jének Don Josésja éppúgy „vonzó gyilkos”, mint például *A merénylet* (1942) gyermekkori traumáktól sújtott bérgyilkosa (Alan Ladd), sőt bizonyos értelemben még vonzóbb, rokonszenvesebb is nála.

Ugyancsak listájuk első pontjában Bordwellék megjegyzik, hogy a noir újfajta erőszakábrázolást honosított meg, ám ez az állítás ismét csak felülvizsgálatra szorul. A naturalisztikus erőszakábrázolás ugyanis nem a film noir privilégiuma vagy újítása a klasszikus hollywoodi mozi történetében: egyes pre-code-filmekben olyan brutális erőszakszekvenciákkal találkozni, amelyeknek a noirokban sincs párja, lásd mindenekelőtt a Walter Huston és Jean Harlow nevével fémjelzett *Nagyvárosi fenevad* záróinfernóját vagy *A sebhelyesarcú* extrémén nyers tűzpárbajait.

**„Kompromisszumoktól mentes modernitáskritika”**

(John Huston: *A máltai sólyom* – Peter Lorre és Humphrey Bogart)

A Bordwell–Staiger–Thompson-szerzőtrío a film noir második nonkonform jellemzőjeként a szerelem értékeségének megkérdőjelezését tekinti. „A film noir hősnője vonzó, de potenciálisan csalfa – jegyzik meg. – A protagonista pszichológiai bizonytalanságára rímel a nő enigmatikus karakterizálása. ... Ahelyett, hogy elnyerné mint romantikus társat, a nő a hős számára vagy akadályt jelent a célja megvalósítása közben vagy pedig egy öt bilincsbe verő hatalmat; a tetőpontra meggyilkolja a nőt vagy maga hal meg, hogy megmeneküljön.” Ismét egy tézis, amely

kétségtelenül érvényes a film noirra – csak hogy a klasszikus szerelemkép korrekcióját sem a noir vezeti be a (hollywoodi) tömegfilmbe. A heteroszexuális szerelem értékessége már a tízes évek számos filmjében megkérdőjeleződött. Nevezetesen a fekete románcokban, legkésőbb az 1915-ös *A veszedelmes asszonytól* kezdve. A vampfilmek már a tízes évektől rendre támadták az óhollywoodi műfajok zömében megvalósuló egyszerelemhiteket. A film noir lényegében nem tett mást, mint a vampfilmek szerkezeti elemeit átültette a bűnügyi narratívába.

Bordwellék harmadik pontja szerint a film noirban „a cselekmény irányultságát gyakran kifejezi a végzet munkája, amely a teljes szerkezetet áthatja”. Ez a megjegyzés szintén támadható, hiszen a végzetdramaturgia a gengszterfilm és a románc sajátja is, utóbbi kiváltképpen, a film noir tehát korántsem úttörő ennek használatában.

Ennél is problematikusabb ama állítás (szintén a harmadik pontban), miszerint a film noir támadást indít a „motivált happy end ellen”. Ez a vélemény rendre felvetődik a noirokkal kapcsolatban, és máig szívoosan tartja magát, amit mi sem bizonyít inkább, mint hogy *The Classical Hollywood Cinema* után közel negyedszázaddal, *A film történetében* Bordwell és Thompson még radikálisabban fogalmaz ebben a kérdésben: „A film noir volt a hollywoodi filmek egyetlen típusa – írják –, amely szomorúan végződhetett, noha némelyiket megtoldották váratlan – és nem mindig meggyőző – boldog befejezéssel.”

Ez nyilvánvalóan tévedés: az unhappy end alkalmazásában nem egyedülálló és még csak nem is pionírszerepű a film noir Hollywoodban, hiszen a románc több évtizeddel megelőzte. Bordwellék állítása azonban nem csak emiatt támadható. Hanem azért is, mert az unhappy end értelmezésével kapcsolatban némi zavart tükröz. Felvetődik ugyanis a kérdés, hogy a noirok zárata unhappy endnek tekinthető-e egyáltalán? Egyes filmekben (mégpedig elsősorban a detektívnoirokban) a hős nem bukik el, de még a központi figura bukását tematizáló filmek esetében is kérdéses, hogy unhappy endről beszélhe-





tünk-e? Ha a noírférfi antihős – azaz morálisan kétséges tetteket elkövető figura –, akkor a bukása nem feltétlenül, vagy nem egyértelműen jelent értékvesztést. Ahogy a gengszterfilm zárata sem nevezhető unhappy endnek, úgy számos noíré sem. Unhappy endről kétséget kizáróan csak akkor beszélhetünk, ha a hős nem antihős, és mégis elbukik: a legvidensebb példák erre a tragikus ártatlanlány-filmek (*Letört bimbók, Levél egy ismeretlen asszonytól*). A film noir és a gengszterfilm különlegessége tehát nem az unhappy end, hanem a törekvéseiben elbukó hős központba helyezése – de ebben sem úttörők vagy egyedülállók, hiszen a tragikus románc mindkettőt megelőzte.

A *The Classical Hollywood Cinemában* a film noir szubverzivitását listázó tézisek közül az utolsó stíluskérdéseket érint, és a lényege, hogy a rendhagyó eszközeivel a film noir „elutasítja a klasszikus stílus neutralitását és »láthatatlanságát.«” Ez a nézet három irányból támadható meg. Egyrészt vitatható, mert nem számol azokkal a –

tíz évek derekától már zajló – kísérletekkel, amelyek a klasszikus stílus „elutasítását” célozták. Kivált európai szakmunkákban tartja magát máig az a nézet, miszerint a jellegzetes fény-árnyék-megoldásokat, illetve az effektvilágítást a német expresszionizmus hatására alkalmazták az amerikai film noírokban. Tény, hogy német rendezők sora adaptálta hollywoodi munkáiba az expresszív stílust – elég csak a számos noírt készítő Fritz Lang-ra utalni –, és tény, hogy a harmincas évektől expresszionista múltú német operatőrök is dolgoztak már Hollywoodban, de a fény-árnyék technika helyi meghonosítói nem kizárólag ők voltak. Az effektvilágítással ugyanis már a tízes években kísérleteztek amerikai filmrendezők és operatőrök, művészileg komoly eredményeket elérve. A legnevezetesebb kísérletező Cecil B. DeMille volt, akinek portfóliójába olyan mesterművek tartoztak ekkor, mint 1915-ös *A család* vagy az 1918-as *Suttogó kórus*, és akinek egyik, különle-

ges világítási effektusokat tartalmazó munkáját – mint Bíró Yvette *A hetedik művészetben* leírja – a forgalmazó „rembrandti módszereket követő” filmként reklámozta. DeMille filmjeit legkésőbb az első világháború után Európában is megismerték, sőt *A család* hihetetlenül népszerű volt, jó eséllyel a későbbi expresszionisták is láthatták.

Bordwelléknek a noir stiláris újításairól vallott nézetei egy másik szempontból azért is problematikusak, mert túlhangsúlyozzák a film noírok formamegoldásainak rendhagyó jellegét, jóllehet a művek zömében a szubverzívabb közelítésmód inkább csak a csúcspontokban, nem pedig az elbeszélés egészében érvényesült.

Harmadrészt azért is támadható Bordwellék álláspontja, mert a rendhagyó stiláris közelítésmódot kizárólagosan öntudatos művészi gesztusként és invencióként, nem pedig gazdasági szükségszerűség kényszeréből fakadó megoldások sorozataként ér-

**„Egyértelműen kimondta: nincs holnap”**

(Billy Wilder: *Kettős kárigény* – Fred MacMurray)



telmezi. Pedig a noirokban bizonyos stílári elemek alkalmazásának nem egyszer a művészi mellett financiai, illetve praktikus, pragmatikus okai voltak. Ennek a háttérben az állt, hogy a háborús viszonyok között az állam költségvetési megszorításokat léptetett életbe Hollywoodban. Az 1942-ben felállított War Production Board többek között kötelezte a stúdiókat, hogy filmjeikben az új díszletelemek költségei nem haladhatják meg az 5000 dollárt, márpedig a világitással, az árnyékok preferálásával elleplezhető volt az olcsóbb díszletek szegényessége, sőt csökkenteni lehetett általuk a laborköltségeket is. A háború után a WPB korlátozásai megszüntek ugyan, a noirstílus szükség szülte elemei azonban tovább éltek, a fősodorban művészi kifejezőeszközként, a noirok derékhatát kitevő második vonalbeli filmekben pedig részben a kísérletezést preferáló operatőrök tevékenysége, részben a költséghatékonyságuk miatt.

A Bordwell–Staiger–Thompson-szerzőhármas írását azért vizsgáltam meg pontról pontra, mert többé-kevésbé általánosan elfogadott állításokat tartalmaz a film noirról. Látható azonban, hogy még ezek is erősen támadhatóak, mindenekelőtt azért, mert nem számolnak a tragikus románc műfajával, továbbá nem számolnak a noirszenzibilitás azon elemeivel, amelyek megjelentek a románc mellett a gengszterfilmben is. Bordwellék tehát nem tesznek egyebet, mint összegyűjtik azokat az elemeket, amiket a noirműfaj más műfajoktól örökölt. *Szerzők voltaképp nem a noirműfaj, hanem a noirszenzibilitás jellemzőit, vagy még pontosabban fogalmazva: a noirszenzibilitás minimumát leltározák – mégpedig anélkül, hogy magát a terminust használnák.*

## PÉNZÉRT ÉS EGY NŐÉRT

Fentiek alapján olybá tűnhet fel, hogy a noirműfaj semmiféle rendhagyó elemmel nem bír a korábbi hollywoodi műfajokhoz képest, ez azonban korántsincs így. Miben különbözik tehát a negyvenes évek noirműfaja a korábbi évtizedek noirszenzibilis műfajaitól? A teljesség igénye nélkül kiemelnék néhány elemet, elsősorban azokat, amelyek eredete a gengszterfilmig és/vagy a tragikus román-

cig nyúlig vissza, de amelyeket a noir újragondol, újrakódol, vagy esetleg egybeforraszt, a benne artikulálódó elidegenedés és egzisztencialista szemlélet révén.

A noirműfaj legfontosabb újítása az elidegenedés ábrázolása, ami a senkihez sem tartozás bemutatásában mutatkozik meg elemi erővel. A noirműfaj előtti noirszenzibilis műfajokban a központi hős rendre tartozik valakihez: a gengszterfilmben a geng, a fehér románcban a szerető védelmet nyújt, és még a fekete románcban is van erre példa (lásd a *Carmen szerelmeit*, Raoul Walsh-tól). A noirban mindez megváltozott, hogy miképpen, azt a John Huston által rendezett *A máltai sólyom* ragyogóan szemlélteti.

Bár cenzurális nyomásra a szexuális utalásokat elhagyta, Huston igyekezett hűségesen adaptálni Hammett munkáját. Mindazonáltal volt egy döntő változtatása, ami a hős magányának kidomborítását célozta, illetve a tipikus noirtémaként azonosítható senkihez sem tartozás – ha tetszik: elidegenedés – XX. századi élményét mutatta meg, sőt nem egyszerűen megmutatta, de az egyén ezen állapottal szembeni tehetetlenségét is aláhúzta. Míg a regényben Sam Spade nyomozót nem érinti meg érzelmileg a femme fatale, addig Hustonnál ez nem egyértelmű: egyes momentumok arra utalnak, hogy szerelmes lett a nőbe, aki viszont végig kihasználja igyekezett őt. Sam Spade tragédiája azonban nem az, hogy nem lehet az övé a (csalpa) nő: őszintén szólva, inkább örvendetes, semmint szomorúságra okot adó helyzet számára, hogy kikerül a bestia büvköréből.

A *máltai sólyom* 1931-es, Roy Del Ruth által rendezett verziójában is születik érzelmi kapcsolat a femme fatale és Spade között, de míg ott egymásra találnak (még ha a fogda rácsa határt is emel közéjük), addig Hustonnál nincs semmi remény. A reménytelenség nem csak – illetve nem elsősorban – abban tükröződik, hogy a detektív elveszíti a nőt, hanem abban, hogy magányra ítéltetik, illetve abban, hogy a film ebben a reménytelen állapotban búcsúzik tőle. Természetesen a fekete románc férfihősét is elhagyja a vamp, magánya azonban nem teljes és végleges. Nem az, mert kiutat jelent számára két mo-

mentum: nem hagyják magára a szerettei és nem kell cipelnie magánya terhét. A *veszedelmes asszony* John Schuyleréért az utolsó pillanatig küzd a családja, és még a Carmen-adaptációkban is gyakran megtalálható a végzetes címszereplő alternatívája a parasztlány, Michaela személyében. (Michaela fontos szereplő Mérimée kisregényében, és – gyakran megváltozott néven – a filmadaptációkban is feltűnik.) Ha mégis magára marad a hős (mint De Mille *Carmen*jében a szerelmét ledöfő Don Jose, aki mellé a rendező nem rendeli oda Michaelát), akkor sincs végtelen magányra ítélve, hiszen – jóllehet a film ezt nem mutatja – a tettéért járó megváltó halál vár rá. Huston Sam Spade-je minden ellenkező nézettel szemben nem passzív, hiszen megold egy szövevényes bűnügyet, a magányával szemben viszont tehetetlen. Nem egyszerűen elveszti a szeretett nőt, de viselnie kell a magányát is. A noir volt az első tömegfilmes műfaj, amelyik egyértelműen kimondta: „nincs holnap” (Camus). Nem csak azért nincs, mert passzivitásra vagyunk ítélve a sors által ránk mért csapásokkal szemben, hanem azért sincs, mert beláthatatlan ideig és a változás reménye nélkül kell viselnünk ezeket a csapásokat. Összegezve: Huston újítása az elidegenedés-tematika bevitele a populáris kultúrába, ami mindenekelőtt abban fejeződik ki, hogy Spade-nek a film végén nincs senkije, és a tetejébe még életre is ítéltetett.

A noirláz negyvenes évek második felében kezdődő kiterjedésével már nem csak a figurák magánya és zsákutcába futott sorsuk, de gyakran a szavaik is leplezetlenül a jövőtlenség és reményvesztettség érzetét keltik. A proto noir *Arc a maszk mögött* (1941) torzult ábrázatú, és a rosszakaratú sors – továbbá néhány gazember áskálódása – miatt megbetegített lelkű hőse jegyzi meg a zárlatban: „Nem megyünk sehova, mert nem menekülhetünk. Meg fogunk halni. Ostobaság és hiú ábránd reménykedni. Remélni, hogy valahogyan túléljük.” A *Terelőút* (1945) hőse két mondatban summazza a noirlóziát: „Ilyen az élet. Bármerre mész, elgáncsol a végzet.” A bundabizniszből kilépő *Test és lélek* (1947) bokszolója hanyagul veti oda az őt kérdőre vonó gengszternek:

„Mit akar tenni? Megölni engem? De hát egyszer mindenki meghal.” A *Rico testvérekben* (1957) a címszereplők egyike beszél hasonlóképpen: „Lehet, hogy most meghalok, de a te gondod nagyobb: te élsz tovább.” A klasszikus noir sírfeliratként számon tartott *A gonosz érintésének* (1958) zárlatában pedig Marlene Dietrich madámja mondja a darabjaira hullott Quinlan nyomozónak: „Felélted a jövőd”.

Az elidegenedés-problematika megjelenítése és felfokozása mellett az amerikai noirműfaj újítása a románcból ismert végzetdramaturgia elmélyítése, valamint a bukástematika kiterjesztése a figura sorsának egészére, elsősorban a filmszerkezet révén. A film noirban tudvalevően komoly szerepe van az emlékezésdramaturgiának: a hős a nyitányban visszapillant múltbeli bűneire, tévedéseire, és gyakran a cselekmény jó része egyetlen, nagy ívű flashback. A filmbeli jelen, az összeomlott (esetleg – mint az *Alkony sugárútban* – halott) hős pozíciója a dezorientálódás élményét – ha tetszik: a camus-i abszurd életérzést – nyomatékosítja. A bukást regisztráló nyitány miatt a film noir nézője a legelső pillanatoktól a kudarcematika részese. Nem az a kérdés, hogy elbukik-e a hős, hanem hogy milyen utat jár be a bukásig.

A noirműfaj következő újítása a bűnematika újrakódolása a bűnözés, illetve a bűnelkövetés hétköznapivá tétele révén. A noir minden ellenkező állítással szemben nem a leépülés-motívummal hoz új elemet a hollywoodi műfaji mezőbe, hanem annak újragondolásával. A hollywoodi zsánervilágban a negyvenes éveket megelőzően a tragikus románc mellett kizárólag a gengszterfilm alkalmazza szisztematikusan a leépülés-narratívát, amelyet a noir aztán kitágít, mégpedig több irányba: (1) a privátszféra felé (részben a tragikus románc inspirációjára); (2) a hétköznapi(bb) és a társadalomban tisztességes pozíciót betöltő hősök világa felé. A noirműfajban 1944-től, a *Kettős kárigénytől* kezdve már nem feltétel a bűnelkövető (anti) hős bűnöző életformája. Míg a korábbi noirok hősei dörzsölt nyomozók (*A máltai sólyom* [1941]) és beteg lelkű gengszterek (*A merénylet*), akik kilógnak a társadalomból, a *Kettős kárigényben* az átlagpolgár, mint poten-

ciális bűnelkövető, kerül a centrumba. Moziforradalommal ért fel, amikor a nyitányban Walter Neff meggyóna bűnét: „Akarod tudni, ki ölte meg Dietrichsont? [...] Én, Walter Neff, biztosítási ügynök, 35 éves, nőtlen, sebhelyektől mentes.” A valóságban a „sebhelyektől mentes” kifejezés arra utalt, hogy Neff nem szakmányban gyilkoló, társadalmon kívüli figura, azaz: nem gengszter, hanem *jedermann*, átlagpolgár. A *jedermann* gyilkosként reprezentálódása nyilván nem volt független attól, hogy 1944-re egyre sokkolóbb hírek érkeztek Európából arról, hogy a hétköznapi emberek miféle büntetésekre képesek, ha engedik vagy parancsolják neki. A gyilkos ösztön nagy erővel jelent meg a gengszterfilmben és a tragikus románcban is, de ezekben a műfajokban – kivált az elsőben – az elkövetők még bizonyos értelemben különlegesek, illetve a társadalom peremén egzisztáló figurák voltak. A *mindenkiben vagy bárkiben* ott rejtőző gyilkos ösztönről viszont elsőként a noir adott jelentést a filmtörténetben.

További fontos újítás a noirműfajban a szerzővágy kettős aspektusának kidolgozása, illetve azok összeszövése. Míg a gengszterfilmben az anyagi, a fekete románcban pedig a lelki szerzővágy állt a középpontban, addig a noir egyesítette a kettőt, *A máltai sólyomtól* kezdve. A gengszterfilmi és a románci inspiráció egyesítésre *A máltai sólyom* előttről is vannak ugyan példák – a hollywoodi underworld melodramákban vagy egyes harmincas évekbeli francia filmekben (Duvivier: *Az alvilág királya*, Chenal: *Az utolsó keringő*) –, de ezekben még a *fehér* románc és a bűnügyi tematika olvadt egybe. Hasonló mondható el a sokak által legfontosabb protonoirnak tekintett *Csak egyszer élszről* is, Fritz Lang második hollywoodi munkájáról, a *'lovers-on-the-run'* (menekülő szerelmesek) alműfaj nyitódarabjáról, amely ugyan fokozatosan beszűkülő mozgásterű figurákat mozgat, a bűn személyiségbe szervesüléséről mesél, végzetes véletlenekkel dolgozik és kontrasztos stílussal él (ekképpen tehát a noirműfaj alapvető jellemzőinek egész sorát tartalmazza már), viszont az egyik legfontosabb noirelem, a *fehér románci* ihletettség még hiányzik belőle: fehér románc van helyette.

Ezzel szemben *A máltai sólyom*-ban vagy a *Kettős kárigényben* már éppen hogy ez, a fekete románc az egyik fő összetevő. Sokatmondó a *Kettős kárigényben*, mégpedig rögtön az expozícióban, amikor Walter Neff visszaemlékezik az általa elkövetett gyilkosságra, és felsorolja a motivációit: „Pénzért öltem, és egy nőért, és nem lett enyém a pénz, nem lett enyém a nő” – mondja. Azzal, hogy az anyagi és a lelki szerzővágyat egyetlen mondatban egymás mellé helyezi, Billy Wilder rendező a noirciklus egyik legfontosabb jellemzőjét emeli ki, mindazonáltal a hős motivációinak a *sorrendje* – miszerint a pénz szerepel az első, a nő a második helyen – is jelentős. Ez ugyanis a noir megszületésében döntő szerepet játszó románci inspiráció felülírásának, meghaladásának a szándékát mutatja. Amikor egy noirban – vagy akként számon tartott filmben – a lelki szerzés mint motiváció az anyagiak elé kerül (*Kísért a múlt, Angyalarc*), az a film románci, esetleg melodramai, jegyeit erősíti. A noirban legtöbbször egyetlen figurát jellemez a kettős motiváció, de arra is van példa, hogy a szerzővágy kettős aspektusa két különböző szereplő viselkedésmódjában tükröződik: az *Alkony sugárútban* például Joe Gillesnek (William Holden) csak Norma Desmond (Gloria Swanson) pénze kell, míg a nőnek csak a férfi lelkére van szüksége.

A film noir az anyagi és a lelki szerzővágy egyesítésével, továbbá a civil szférához tartozó és a magánéleti célok együttes devalválásával a teljes hollywoodi zsánervilág alapjait rendítette meg. A legtöbb hollywoodi film cselekménye – tartozzék bármely műfajhoz – köztudottan két pályán fut, az akciószál mellett a szerelmi szálnak is fontos szerep jut benne, és a zárlatra az akciók sorában kifejtett probléma éppúgy megoldódik, mint a szerelmi konfliktus. A film noir ezt a – hangsúlyozandó, hogy valamennyi műfajban érvényesülő – tradicionális szerkezetet kérdőjelezte meg a maga struktúrájával: az akciószál és a szerelmi száal egyidejű blaszfemizálásával, leértékelésével durván megtagadta a hollywoodi értékvilágot.

A noirműfaj felsorolt újításai a tragikus románcból és a gengszterfilmtől örökölt elemekkel együtt



„teszik kompletté” vagy „kerekké” a noirszenzibilitást. Amely így, együtt csak a noirműfaj darabjaiban jelenik ugyan meg, korlátozottan azonban az ötvenes évektől kezdve más műfajokban is tért hódít. Ennek jele elsősorban, hogy a „valódi” film noirok – azaz a noirműfaj darabjai – mellett a legkülönbözőbb zsánerekben tűnnek fel szorongó, neurotikus, frusztrált, és délibábos célokat hajszólok figurák. Nincs mód sorra venni a műfajokat abból a szempontból, hogy miként szüremlik beléjük a noirszenzibilitás, ezért kiemelek egyet közülük, a jelenség illusztrálása végett. Az ötvenes évek westernjének módosulásai nem kis részben annak köszönhetőek, hogy a műfaj mérsékelten noirszenzibilissé válik. Ez tükröződik a pszichologizálási hajlam felerősödésében, az értékek és az erkölcsi világ viszonylagossá tételében (abban, hogy elmosódnak a határok jó-rosszember, rossz-jóember és rossz-rosszember között), valamint a noirszerű hősök feltűnésében, a megszömörölt, kiégett férfitől

(*A pisztolyhős*) a karakteres, öntudatos, mások sorsát irányítani képes nőfiguráig (aki azonban nem azonos a noir femme fatale-jával [*Bűntanya*]). Felerősödik továbbá a románci inspiráció, ami azzal együtt figyelemre méltó, hogy inkább a fehér, mint a fekete változat hatása érzékelhető. A jó-rosszember (a magányos hős) és a nő kapcsolata az ötvenes évektől alakul át melodrámaiból románcivá a westernben: míg 1945 előtt a szerelmük jobbára realizálódik (*Hatosfogat, Asszonylázadás, Dobok a Mohawk mentén, Az igazi férfi, Acélkaraván, Terror a kisvárosban*), és ekképpen kapcsolatok melodrámainak mondható, addig a világháború után a férfi–nő-relációk gyakran beteljesületlenek maradnak, románcivá válnak. A szerelmi kudarcot tematizálják az olyan filmek, mint a már említett *A pisztolyhős* és *Bűntanya*, továbbá az *Ördögyszoros*, a *Törött nyíl*, *Az utolsó napnyugta*. A noirszenzibilitás igazi korszaka az amerikai tömegfilmben azonban nem is az ötvenes,

hanem a hatvanas-hetvenes években, az úgynevezett Hollywoodi Reneszánszban jön majd el.

•  
A negyvenes évek, azaz a hagyományosan a noirkorszak hajnalaként szemlélt időszak a filmtörténet egyik legmélyebb cezúráját hozta. A század első négy évtizedének tömegfilmjére jellemző melodramai szenzibilitást (a problémamegoldás örömét bemutató, a boldogságtematikát preferáló szemléletet) az ipari léptékű bünszervezés – a II. világháború – tapasztalatait egybesűrítő, valamint a modernitás fojtó paradoxonjait és abszurditását bemutató noirszenzibilitás váltotta fel. A tömegfilm a II. világháború után elveszítette az ártatlanságát, és már sohasem lesz olyan, mint annakelőtte. Az alkotók megpróbálkozhatnak ugyan – és rendre meg is próbálkoznak – a hajdani filmek melodramai szenzibilitásának megidézésével, de kísérleteiket az elveszett boldogság, az ártatlanság aranykora utáni nosztalgia hatja át. •

**„35 éves, nőtlen, sebhelyektől mentes”**  
(Edgar G. Ulmer: Terelőút – Tom Neal)

