

A FILM NOIR A HATVANAS ÉVEKBEN – 1. RÉSZ

BÚCSÚ A TEGNAPTÓL

KOVÁCS PATRIK

A FEKETE SZÉRIA „ELFELEDETT” ÉVTIZEDE VALÓJÁBAN SZÉDÍTŐEN MOZGALMAS VOLT: ÖRÖKRE MEGVÁLTOZTATTA A MŰFAJ ARCULATÁT.



Igaz ugyan, hogy a film noir klasszikus korszaka az ötvenes évek alkonyán lezárult, ebből azonban korántsem következik, hogy a zsáner eltűnt volna a hollywoodi műfaj-térképről. Nem Orson Welles *A gonosz érintése* (1958) című kultikus mozija tehát a noir utolsó darabja, mint ahogy már az 1941-es *A máltai sólyom* előtt is létezett a fekete széria (gondoljunk csak Boris Ingster egy évvel korábbi *Stranger on the Third Floor*jára, melyben ráadásul a műfaj szinte összes alapvonása felsejlik). Ami a hatvanas éveket illeti, kétségtelen, hogy ekkorra jelentősen leszűkült a ténylegesen noirnak tekinthető mozgóképek köre, ugyanakkor változatlanok maradtak – sőt, talán még meg is erősödtek – egy másik bűnügyi műfaj, a thriller pozíciói. Az okok megértéséhez a korszak történelmi-politikai keretei nyújtanak segítséget: tudvalevő, hogy az Amerikai Egyesült Államokat ebben az évtizedben súlyos krízisek egész sora rázta meg. Az 1962-es kubai rakétaválsággal a hidegháború elérte valódi forrponjtját, a két szuperhatalom konfrontációja egészen új dimenziót öltött; a Kennedy elnök meggyilkolása utáni morális válság, a lassan, de biztosan eszkalálódó vietnami háború, az egyre intenzívebb polgárjogi mozgalom, valamint a szexuális forradalom elsöpörte a régi Amerikát. A klasszikus film noir általában az egyszerű amerikai átlagpolgár pokoljárását énekelte meg, azaz – a gengszternoirokat leszámítva – a magányos kisember, a nem hivatalos bűnelkövető rémtetteiről regélt.

Csakhogy a megújított bel- és világpolitikai klíma, a földcsuszamlásszerű társadalmi mélymozgások – és ne feledjük: a műfajok belső törvényszerűségeiből fakadó változások – egészen más típusú történeteket és hősöket eredményeztek: a korszellem összességében inkább a thrillernek, mintsem a noirnak kedvezett. A hidegháborús- és paranoiathrillerek (*A mandzsúriai jelölt*, 1962; *Hét májusi nap*, 1964; *Bombabiztos*, 1964; *Káprázat*, 1965; *Szakadt függöny*, 1966; *Some May Live*, 1967, *House of Cards*, 1968), továbbá a kémfilmek (elég csak a *James Bond*-szériát említenünk) nem feltétlenül metafizikai kategóriaként mutatták fel a bűnt, de a noirral ellentétben szorosan összekapcsolódtak az eisenhower-i békeidőket felváltó, jóval kiismerhetetlenebb és szövevényesebb társadalmi és politikai valósággal.

Mindazonáltal a film noir – megfogva bár, de törve nem – igenis él a hatvanas években. Az idetartozó mozikképek száma igazán csekély, mégis változatos kép tárul elénk, ha nagytörlencsével vesszük őket szemügyre. Három különböző műfaji variánst detektálhatunk egyazon évtizeden belül. Joggal mondhatjuk hát, hogy – bár a szakirodalomban ritkán esik szó róla – ez a fekete széria egyik legizgalmasabb korszaka. A *modernista film noir* a modern európai művészfilm narratív- és stílushagyományából merít. A bűnproblematika háttérbe szorítása, továbbá a képi világ és a hősábrázolás nagyfokú szubjektívítása, a jellegzetesen tudatfilm-esz-

közők halmozása radikálisan új minőséget teremt a klasszikus noirhoz képest: a *Blast of Silence* (Allen Baron, 1961); a *Shock Corridor* (Sam Fuller, 1963); a *Mickey, az ász* (*Mickey One*, Arthur Penn, 1965); a *Másolatok* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966) és *A játéknak vége* (*Point Blank*, John Boorman 1967) olykor szinte szétfeszíti a műfaji kereteket, s át is lép a modern művészfilm tartományába. A *posztklasszikus film noir* darabjai ezzel szemben azt szemléltetik, miként igazodott a fekete széria az új bűnfilmes sztenderdekhez. Műfaji transzformációkról, azaz a noirt csupán tematikailag, nem pedig formai vagy ideológiai vonatkozásban megújító darabokról beszélhetünk: az *Underworld U.S.A.* (Sam Fuller, 1961), *A meztelen csók* (*The Naked Kiss*, Sam Fuller, 1964), a *Gyilkosok* (Don Siegel, 1964), a *Money Trap* (Burt Kennedy, 1965) és az *Agyvíhar* (William Conrad, 1965) csupán a konfliktus- és karaktertípusokat formálja át, igaz, azokat olykor jelentékeny mértékben. A hatvanas évek ugyanakkor a *neo-noir* születésének időszakaként is: e legújabb műfajváltozat első eklatáns darabja Jack Smight *Harper* című 1966-os alkotása, mely egyben a (poszt)modern magánetektív-noirok őse, ezért az alműfaj hetvenes évekbeli térnyerését is előkészíti – filmtörténeti pozíciója tehát különösen izgalmas.

Azt, hogy 1960 után látványosan átrendeződött a műfaj arculata, természetesen számos teoretikus észrevette. Robert Arnett például „átmeneti film noirokról” beszél (*Neo-Noir as Post-*

Classical Hollywood Cinema), Ian Brooks a „poszt-noir” kifejezést használja (*Film Noir: A Critical Introduction*), Jennifer Fay és Justus Nieland pedig „modernista neo-noirokról” tesznek említést (*Film Noir: Hard-boiled Modernity and the Cultures of Globalization*). E terminológiai zűrzavar is ékes bizonyítéka annak, hogy az elméletírók – bár olykor mutatnak ilyesfajta törekvéseket – máig nem térképezték fel teljesen a korszakot. *Film Noir* című könyvében William Luhr nyíltan el is ismeri, hogy a tudományos diskurzusban meglehetősen mostohán kezelt témáról van szó, s hozzáteszi azt is, hogy a hatvanas évek szerinte a noir hanyatlásának időszaka. Ilyen előzmények után valóban nem könnyű rendet vágni a műfaj korabeli trendjeinek ágas-bogas erdejében – már csak azért sem, mert első látásra e filmek homlokegyenest különböznek egymástól. Ez azonban csak a látszat: még a posztklasszikus és a modern noir bizonyos darabjai is összekapcsolódnak, mégpedig témaválasztásuk tekintetében. A *Blast of Silence* és a *Gyilkosok* egyaránt a műfajban szórványos előzményekkel rendelkező bérgyilkos-tematikát támasztja fel; az *Underworld U.S.A.* és *A játéknak vége* hősei egy-egy ki-

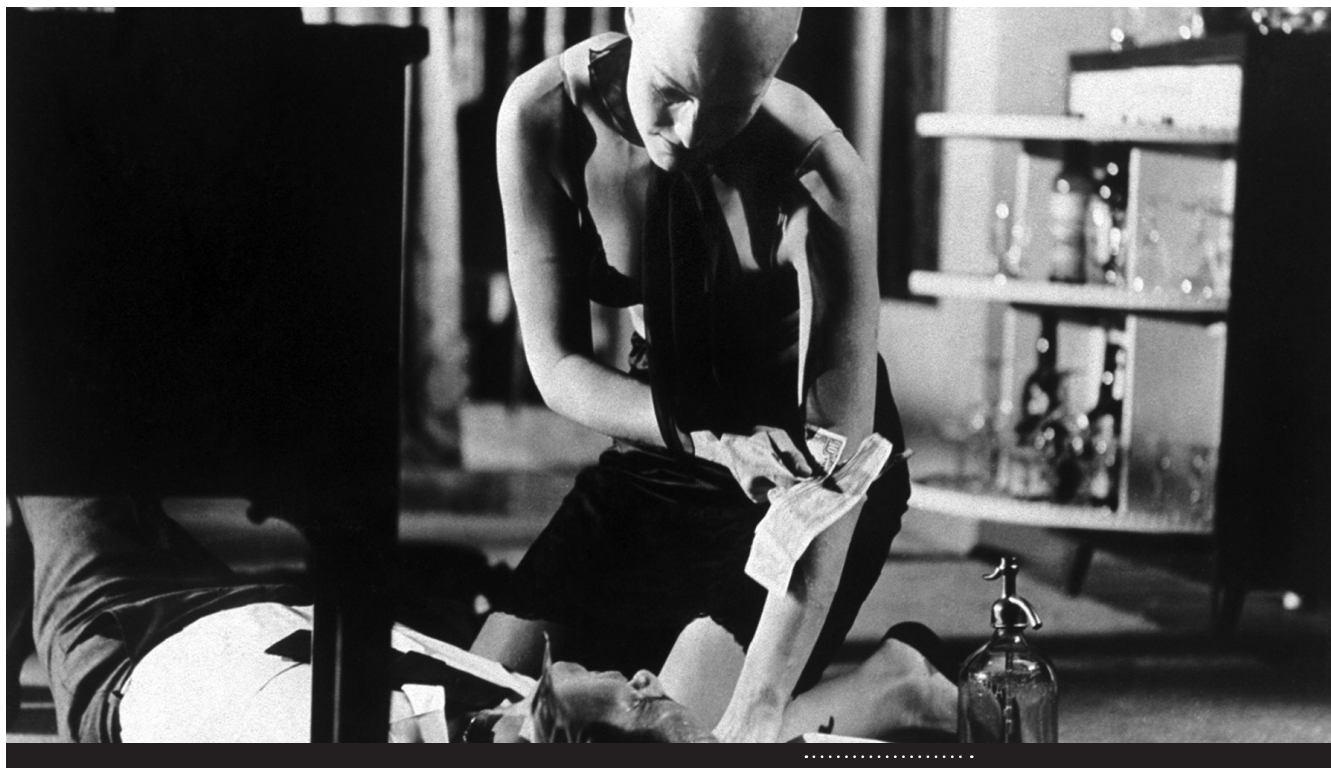
terjedt bűnszindikátuson akarják megtorolni személyes sérelmeiket; a *Shock Corridor* és az *Agyvihar* megátalkodott férfialakjai eljártsszák az örültet – még a kényszerzubbonytól sem riadnak vissza –, csak hogy realizálhassák mohó vágyaikat. Fontos kiemelni továbbá, hogy mindkét trend bőséggel merít a gengszternoir alműfajából (a *Blast of Silence*, a *Gyilkosok*, az *Underworld U.S.A.* és *A játéknak vége* mellett a *Mickey*, az *ász* is remek példa erre).

Mégis, a posztklasszikus noirok „hátársértései” inkább csak a műfaj tematikus állandóit, valamint hagyományos hősképét érintik. Az *Underworld U.S.A.* például – a zsáner történetében szinte egyedülálló módon – teljes mértékben a bosszú motívumára épül. Főhőse, Tolly Devlin tinédzserként végignézi, ahogy néhány pitiáner bűnöző halálra veri az apját. Az élmény olyannyira traumatizálja, hogy felnőttként felkeresi az immár alvilági fejesekké előlépett gonosztevőket, és nemcsak furfangosan kijátssza őket egymás ellen, de eljut a piramisszerű bűnszervezet csúcsára is. Onnan azonban nincs visszaút: már olyan mélyen épült be a szindikátusba, hogy annak első

embere is a bizalmába fogadta – akkor sem szabadulhat tehát a gengszterektől, amikor végre beteljesítette bosszúját. Bukása egyrészt szükségyszerű és a klasszikus noir férfihőseinek végzetét idézi – nem képes előre kiszámítani tettei következményeit, ezért küldi padlóra a sors –, csakhogy mindezt a gyűlöletnek és bosszúvágnak köszönheti, ami izgalmas, s már a korabeli thrillerek hatásáról áruklodó nóvum. A klasszikus noir hősei „a sors ellen” esküdtek bosszút (*A postás mindig kétszer csenget*, Tay Garnett 1946; *Az eladott mérkőzés*, Robert Wise, 1949; *Az átkozottak nem sírnak*, Vincent Sherman, 1950), ám akkor is inkább a bírvágy hajszolja őket a bűnbe, s nem a revans – konkrét személyekre szűkülő – érzése. Az *Underworld U.S.A.* ugyanakkor egy mérhetetlenül fontos tendencia előhírnöke is: Fuller kiiktatja a történetből a „femme fatale” – a műfajban veretes hagyománnyal bíró – típusfiguráját, s így tesz majd a hatvanas-hetvenes évek legtöbb noirrendezője is. A Devlin körül legyeskedő platinaszőke cicababa sokkal inkább a szindikátus hálójában vergődő áldozat, semmint veszedelmes pókasszony, ráadásul nemhogy nem korrumpálja, de még meg is próbálja eltéríteni a férfit

„Mindezt a gyűlöletnek és bosszúvágnak köszönheti”
(Don Siegel: *Gyilkosok* – Lee Marvin)





bűnös szándékaitól. Nem is állhatna tehát távolabb a fekete széria romlott érzékiségű, erkölcstelen nőalakjaitól (*Kettős kárigény*, Billy Wilder, 1944; *Vörös utca*, Fritz Lang, 1945; *Angyalarc*, Otto Preminger, 1952).

Fuller *A meztelen csók* című filmje egy Kelly nevű prostituáltról szól. Akár a végzet asszonyát is üdvözölhetnénk benne, hiszen talpraesett, agresszív és érzéki. A nyitójelenetben a táskájával üti le részeges stricijét, hogy visszazabolhassa tőle a saját pénzét. Ezután letépi magáról a parókát, s felvillan tükörsimára borotvált koponyája. A diegetikus zene – a rádió fülrepestő bömbölése – e ponton megszakad, hogy egy konvencionálisra hangolt noir-főcím ékelődjék a jelenetbe, mely alatt a kamera Kelly szemrevaló idomait pásztázza. Az ötvenes éveket idéző stílusimitációt láthatunk, mely hangulatvilágában, vizualitásában élesen elüt a *pre-credit sequence*-től: afféle „idegen szövet”, s ekként arra hívja fel a figyelmet, hogy Fuller élénk párbeszédet folytat a régi noir-hagyománnyal. Hiszen Kelly-t mindig csupán egy hajszál választja el attól, hogy valódi femme fatale váljék belőle. Egy Grantville nevű kisvárosban kezd új életet, s ahogy megérkezik, rögtön liezonba bonyo-

lódik a rendőrfőnökkel, aki aztán eligazítja, s a helyi bordélyházba küldi. Kelly azonban másképp dönt, inkább a kórházban helyezkedik el: odaadó és lelkiismeretes nővérként hamar kivívja kollégái tiszteletét.

Még Grantville krémjével is szorosabb kapcsolatba kerül, sőt a szerelem is rákacsint a város kőgazdag aranyifjúja személyében. Behálózhatná a férfit, ahogy a fekete filmek pókasszonyai tették, hogy aztán megkaparintsa a pénzét. Csakhogy Kelly-t immáron őszinte, tiszta célok vezérlik, ezért is örül hallatlanul, amikor a mágnás megkéri a kezét. Vőlegényéről azonban az esküvő előtt kiderül, hogy titokban kislányokat molesztál. Amikor mindez a nő tudomására jut, úrrá lesz rajta a düh és a csalódottság különös elegye, s megöli szerelmét.

Kelly börtönbe kerül, és mivel számos haragost szerzett a városban, így sokan máris a villamosszékben látnák viszont. A haláltól csak a véletlen menti meg – végül rátalál arra a kislányra, akivel vőlegénye fajtalanzkodott, így sikerül tisztáznia magát –, ám ekkorra már késő: a fogdából megtört, porig alázott páriaként távozik, s a bámész-kodó polgárok kíváncsi tekintetétől

„Hajszál választja el attól, hogy valódi femme fatale váljon belőle”

(Sam Fuller:
A meztelen csók –
Constance Towers)

kísérve kullog el a városból. Fuller metakillerré teszi a „majdnem-pókasszonyt” – azaz olyan gyilkossá, akinek tette morálisan igazolható –, ráadásul Kelly mozgásirányja is ellentétes a femme fatale-éval: bűnből erénybe

igyekezik, és nem fordítva. Lecsúszását nem romlottsága, hanem ellenkezőleg: hótiszta őszintesége, már-már szánandó naivitása eredményezi. Még büntettét – perverz szerelme megöletését – is fejlett igazságérzete, egy magasabb morális parancsolat diktálja, melyet a gyarló, lelkiileg és szellemileg igénytelen városlakók meg sem érthetnek. Eleinte olybá tűnhet, a közösség bizonyos előljárói azért néznek ferde szemmel a nőre, mert nem oly mondén és gracióz, amilyennek egy milliomosfeleségnek lennie kell, ám a történet végére kiderül, hogy bátorságát, emberi tartását, bámulatos lélek-nívóját irigylik. És bár külseje alapján a hősnő hamisítatlan femme fatale lehetne, Fuller két kulcsmotívummal is Kelly törekénységét jelzi: egyrészt megfosztja a nőiességét, vonzerejét szimbolizáló dús hajkoronájától, másrészt kiderül róla, hogy meddő (e szomorú tényre reflektál a nyitány és a zárlat babakocsi-jelenete is).

A meztelen csók a korszak egyetlen noirja, mely központi szerepet biztosít a „femme fatale-jelenségnek”, de csupán azért, hogy rendhagyó eszközökkel amortizálja a pókasszony figuráját.

A (poszt)klasszikus film noir hatyúdala a hatvanas évek közepén érkezik el. A *Money Trap* és az *Agyvihar* egyaránt 1965-ben készült, s jelzésértékű, hogy egyetlen esztendővel előzik meg az első neo-noirként is számon tartott *Harpert*. Közös bennük az is, hogy a fekete széria aranykorának ikonikus művészei jegyzik őket, ám – és ez fontos különbség – immáron időszódvén, ráncoktól barázdált arccal állnak a kamerák elé. A *Money Trap* még egyszer, utoljára egyesíti Rita Hayworth és Glenn Ford legendás párosát, akik korábban négy filmben, köztük az erősen noirszenzibilis (a fekete széria világképétől, „érzékenységtől” megérintett) melodrámban, a *Gildában* (Charles Vidor, 1946) kollaboráltak. Ford egyébként is gyakran alkalmazott noirszenzibilis volt a negyvenes-ötvenes években – talán Fritz Lang 1953-ös *Búcsúlevelében* (*The Big Heat*) volt a legemlékezetesebb. A *Money Trap*ben cinikus, pénzsóvár kopóként láthatjuk viszont. Burt Kennedy mozija a bűnbe sodródó rendőr archetípusára építő alműfaj, a *rogue cop noir* (*Night Editor*, Henry Levin, 1946; *The Prowler*, Joseph Losey, 1951; *Shield for Murder*, Edmond O’Brian, 1954; *Private Hell 36*, Don Siegel, 1954; *Pushover*, Richard Quine, 1954) leszármazottja. Ford Joe Baronia megalégeli, hogy dúsgazdag felesége biztosítja számára a kellő egzisztenciális hátteret, s amikor az asszony pénzsűkébe kerül, elhatározza, hogy kipakolja egy simlis, magát orvosnak álcázó bűnöző széfjét. A cselekmény a *heist* filmek dramaturgiai szabványait követi, s az anyagkezelésben sincs semmi rendkívüli, az viszont jelképertékű, hogy a műfaj ismert művészei (Hayworth és Ford mellett Joseph Cotten is) immár olyan középkorú férfi- és nőalakokat formálnak meg, akik kifelé igyekeznek az életből. Másrészt maga Baronia is lelketlenebb, rezignáltabb figura, mint a *rogue cop noir* aranykorának antihősei. Valósággal fuldoklik a hatvanas évek megújított tárgyi miliójében – olyannyira talajvesztett, hogy bukása is csak kisszerű lehet. „Azt hiszem, sokkal jobb rendőr voltam, mint amilyen tolvaj vált belőlem” – összegzi élete tragikus tanulságát.

William Conrad *Agyvihara* még látványosabban idézi a negyvenes-ötvenes évek noirhagyományát. Már az is sokatmondó, hogy az opust az a Conrad dirigálta, aki korábban a fekete széria megannyi darabjában tűnt fel színészként (*Test és lélek*, Robert Rossen, 1947; *Tension*, Johny Berry, 1947; *Cry of the Hunted*, Joseph H. Lewis 1953), azonban ennél is fontosabb, hogy Dana Andrews, a műfaj egyik impozáns férfitárja (*Valakit megöltek*, Otto Preminger, 1944; *Ahol a járda véget ér*, Otto Preminger, 1950; *Kétségtelenül indokolt*, Fritz Lang, 1956) ezúttal egy intrikus mellékszerepben látható. Ő alakítja ugyanis a dúsgazdag mérnököt, Cort Bensont, akinek egyik alkalmazottja, a forrófejű Jim szemet vet fiatal feleségére, Lorriera. Az asszony évek óta boldogtalan a nálánál jóval idősebb Benson mellett, s szabadulna is tőle, csak hogy a befolyásos férfi nem ereszti. A fiatal és neurotikus Jim ördögi lépésre szánja el magát: elteszi láb alól Bensont, majd örülnekk tettei magát, hogy elkerülje a villamosszéket. Szimbolikus döntés Conrad részéről, hogy Andrews-t a felszarvazott – és később meggyilkolt – férj szerepével bízza meg a szerelmi háromszög-noirokból (*Kettős kárigény*, *A postás mindig kétszer csenget*, *Angyalarc*) jól ismert szituációban. Amikor az ifjú Jim beront egy konferencia helyszínére, és agyonlövi Andrews játszott Bensont, jelképesen a régi fekete szériával, „számol le”. (Az *Agyvihar* ráadásul Andrews korábbi noirjával, a *Kétségtelenül indokolt*tal is dialogizál. Abban az Andrews által alakított újságíró, Tom Garrett eszel ki egy olyasfajta sátáni tervet, mint az *Agyvihar* Jimje: főnökével együtt megrendeznek egy látszatgyilkosságot, Garrettre terelve a gyanút, s aztán gondosan elhelyezett bizonyítékok segítségével „lelepleznék” művüket, így tiltakozva a halálbüntetés intézménye ellen. Csakhogy később kiderül, hogy Garrett valóban megölte az áldozatot, nem csupán a publikum előtt játssza el a gyilkos szerepét. Miután őrizetbe veszik, minden követ megmozgat, hogy elkerülje a villamosszéket.) Az *Agyvihar* egyébiránt elegánsan utal a műfaj aranykorára: Lorrie és Jim könyvtárbéli találkozója a *Kettős kárigény* titkos „randevújelegetére” rímel, melyre Phyllis és Walter egy elméliszerületben kerített sort.

Jóllehet az *Agyvihar* – főként karakterépítésével – olykor kilép a szűken vett noirkeretek közül, s már egyértelműen a pszichothiller felé gravitál, a *The Money Trap*hez hasonlóan inkább a műfaj hagyománnyal játszadozik. Don Siegel 1964-es *Gyilkosokja* ellenben nem a nosztalgikus hangütésű búcsúfilmekhez sorolható, épp ellenkezőleg: a zsáner hetvenes évekbeli arculatváltását, a neo-noir korszakát készíti elő. Míg Robert Siodmak 1946-os, azonos című verziója – melyet fesszes flashback-szerkezete miatt joggal tartanak a fekete széria *Aranypolgárának* – többé-kevésbé Ernest Hemingway novellájához igazodott, addig Siegel sokkal kötetlenebb adaptációja a keleti partról a napfényes Miami helyezi át a történetet, ráadásul nem egy biztosítási ügynök, hanem a Svédet (ezúttal John Cassavetes alakítja) likvidáló két bérgyilkos szemszögéből mutatja be az eseményeket. Ennél is fontosabb, hogy az új *Gyilkosok* már színes nyersanyagra forgott, így távolabbra nem is rugaszkozhatott volna az eredeti mozi fekete-fehér, erősen kontrasztos képekre épülő esztétikájától. Mi több, Gene D. Phillips (*Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*) rámutat, hogy a *Gyilkosok* bűnözői már nem az éj leple alatt, hanem fényes nappal tevékenykednek. A noirtörténetekben artikulálódó erkölcsi romlottság tehát – Siegel alkotásában elsőként – elveszíti „egzotikumát” és a hétköznapi részévé válik. A merőben újszerű közegábrázolás révén a *Gyilkosok* már a neo-noir felé tendál, az elmondottakon túl azért is, mert a színes, karneváli hangulatot árasztó Florida a későbbiekben az új műfajváltozatot előlegező (Gordon Douglas: *Tony Rome*, 1967; *Lady in Cement*, 1968) vagy épp tökélyre csiszoló (*Éjszakai lépések*, Arthur Penn, 1975) magándetektív-noirok helyszíne lesz.

Egyesek már a *Gyilkosokat* is neo-noirként értelmezik, pusztán azért, mert színes filmről van szó. Akik így érvelnek, elfelejtik, hogy korábban is készültek olyan noirok, melyek már Technicolorban pompáztak (Allan Dwan 1956-os *Slightly Scarlet*én és Hitchcock 1958-as *Szédülésén* túl Michael Gordon 1960-as *Portrait in Black* című opusát említhetjük, mely a szerelmi háromszög-noirok jellegzetes

narratív mintáját követi, s *A postás mindig kétszer csenget* romlott szókéje, Lana Turner alakítja benne a femme fatale-t). Az első igazi neo-noir Jack Smight 1966-os, mára kissé elfeledett magán-detektív-filmje, a *Harper*, melyben Paul Newman alakítja a címszereplőt. A kiégett, hanyag mosolyú nyomozót egy Sampson nevű eltűnt milliomos felkutatásával bízzák meg. Neki is veselkedik a feladatnak, ám helyett, hogy bármit is megoldana, összeesküvések és ármanýkodások sűrű hálójába gabalyodik. A célszemély végül holtan kerül elő – Harpernek tehát nem sikerül teljesítenie a megbízást –, ráadásul a detektív végül saját barátját, Albertet kénytelen letartóztatni, ugyanis kiderül, hogy ő ölte meg Sampson (hasonló konklúzióra jut az 1973-as, Robert Altman rendezte *A hosszú búcsú* Philip Marlowe-ja is). *A máltai sólyom*, *A hosszú álom* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946) vagy a *Gyilkosság, kedvesem* (*Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk, 1944) magánnyomo-

zói még kifogástalan problémamegoldó készséggel rendelkeztek, és szívóságuk, céltudatosságuk jutalma sosem maradt el. Akkor is felgombolyították az adott bűnügyet, ha azzal magányra ítélték önmagukat (lásd *A máltai sólyom* Marlowe-ját). Harper azonban erősen dezorientált, olykor egyenesen esetlennek tetsző figura: minél mélyebbre ássa magát a Sampson-ügybe, annál több olyan kihívással szembesül, melyek már meghaladják a képességeit.

Smight kíméletlen iróniával viszonyul hőséhez. Célba veszi például állóképességét: bár *A hosszú álom*, a *Gyilkosság, kedvesem* vagy épp az *Asszony a tóban* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery 1947) protagonistái is sokszor alulmaradtak, ha fizikai konfrontációra került sor, Harper oly sokszor, s oly neveltséges körülmények között húzza a rövidebbet a kézitusk során, hogy az homlokegyenest ellentmond a tetterős férfihőshöz fűződő hagyományos képzeteknek. A nyomozónak a történetben ráadásul több nő-

figura is felkínálja magát, ám ő egyszer sem él a könnyű kaland lehetőségével – e motívum is a nyers, mindent maga alá gyűrő férfierő mecsappanását mutatja. Mindemellett tanulságos megfigyelni a figura fazonírozását. Gesztusai- ban is lázad elődei ellen: ahelyett, hogy szájában cigaretta fityegne, megállás nélkül rágógumizik; szerelmi élete már az első pillanattól kezdve romokban hever, ugyanis feleségével épp a válást fontolgatják; hanyagsága pedig riasztó méreteket ölt (szűkös aggregénylakása leginkább egy szemétdombra emlékeztet). Harper ugyanakkor nem csupán a negyvenes-ötvenes évekhez képest jócskán megújodott körülmények áldozata, de mentalitását tekintve lényegileg különbözik Sam Spade-tól vagy Philip Marlowe-tól. A korábbi detektívhősökkel szemben ugyanis nem morális vagy anyagi szempontok vezérlik munkájában, hanem egyfajta megmagyarázhatatlan, gátakat nem ismerő szenvedély. Motivációja is elmosódottá válik. Mindez szinte már Spade és Marlowe etikájának létjogosultságát te-

„Szót sem ejt becsületről vagy lojalitásról”

(Jack Smight: Harper – Paul Newman)



szí kérdéssé. Harper egy szót sem ejt becsületről vagy lojalitásról, s távolról sem annak a modern lovageszménynek a megtestesítője, melyet elődei képviseltek. Az imént felsorolt tulajdonságai révén mellesleg a hetvenes évek neo-noirjában felbukkanó detektívhősök előfutára is: a *Chandler* (Paul Magwood, 1971), *A hosszú búcsú*, a *Kínai negyed* (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974) és az *Éjszakai lépések* egyensúlyukból kibillent vagy épp pszichésen sérült protagonistái mind Lew Harper köpönyegéből bújtak elő.

Ugyanakkor nem a magádetektív a klasszikus noir egyetlen típusfigurája, melyet Smight kajánul kipellengérez. A *Harper*ben annak a femme fatale-nak is látványosan módosul a rendeltetése, melyet a hatvanas évek posztklasszikus noirjai – mint láttuk – kevés figyelemmel illettek. A sztori tulajdonképpen nem szolgál olyasfajta nőalakkal, aki egyesítené magában a pókasszony hagyományos attribútumait, ám a cselekmény egy-egy pontján mind a főhősnek megbízást adó Elaine Sampson, mind nevelt lánya, a kacér természetű Miranda veszedelmesnek mutatkozik. Az előbbi már megjelenésével is balsejtelmet ébreszt a nézőben: tolószékbe kényszerült, elvirágozott, szikár nőként mutatkozik – és bár figurája *A hosszú álom* jószándékú Sternwood tábornokját is idézhetné (testi fogyatékosága okán éppúgy, mint cselekménybéli szerepe végett), alakját végig nyugtalanító, sőtét varázs lengi körül. Az utóbbi kihívó, ledér viselkedésével, korát meghazudtoló szexuális kisugárzásával aspirálhatna a femme fatale megüresedett pozíciójára. Megkísérli elcsábítani Harpert, azonban a férfi elhárítja közeledését.

Mind Elaine, mind pedig Miranda elszánhatná magát a nyomozás befolyásolására-eltérítésére, ám mégis tartózkodnak ettől a lépéstől. És bár a karakterek fazonírozása, illetve egy-egy jellegadó tulajdonsága mindent elemésztő romlottságot sugall, végül egyértelművé válik, hogy kisszerű, sőt bizonyos értelemben komikus figurákról van szó. Az anya cinikus, megtört özvegy, a lánya pedig üresfejű fruska – nem telítődnek valódi mélységgel, mivel egyetlen funkciójuk a *Harper* egészét átható játékos ironia nyomatékosítása. Ez a gesztus már a femme fatale tipikusan posztmodern átértelmezését

jelzi, mely az elkövetkezendő években tendenciózusan folytatódik. Az 1969-es *Marlowe*-ban (rendezte: Paul Bogart) szintén megsokszorozódnak a küllemükben vagy magatartásukban a pókasszonyt idéző női hősök, míg a *Harper* folytatásában, a *The Drowning Pool*-ban (Stuart Rosenberg, 1975) és Arthur Penn *Éjszakai lépések* című munkájában egy-egy kiszolgáltatott gyereklány vonzza magához a típusfigura karakterisztikáit. A femme fatale-mítosz tehát a hetvenes évek során pervertálódik – és akkor még nem is beszéltünk Roman Polanski *Kínai negyedéről*, melynek csábító nőfigurája valójában többszörösen traumatizált lélek, zsarnoki – a vérfertőző kapcsolattól sem visszariadó – apja tehetetlen áldozata.

A *Harper*ben a műfaji reflektivitás is sokkal látványosabban domborodik ki, mint a posztklasszikus noir darabjaiban. A *Money Trap* vagy az *Agyvihar* a negyvenes-ötvenes évek csúcskorszakának mementójaként értelmezhető: ezt az érzetet erősíti a hajdani csillogó sztárszínészek szerepeltetése, illetve imágójuk újraszabása. A *Harper* nem áll meg ezen a ponton: azáltal, hogy a középkorú, nagybeteg Elaine szerepében *A hosszú álom* emblematikus femme fatale-ját, Lauren Bacallt lépteti fel, Smight filmje egyrészt a mítikus aranyidő elmúlásáról beszél, másrészt viszont megátalkodott, gyilkos ironiával szemléli azt. Nem pusztán Elaine sajátos imázsáról – fizikai korlátozottságáról, megromlott egészségéről – van szó. Miután Mrs. Sampson először feltűnik a vásznon, mostohalánya, Miranda arról tájékoztatja Harpert, hogy Elaine fénykorában lóversenyeken vett részt, ám imádott szenvedélyéről le kellett mondania, miután súlyos balesetet szenvedett. „Más nők le tudnak úgy esni a lóról, hogy ne benujanak meg... ennek pszichés okai vannak, nem?” – szegezi a gúnyos kérdést főhősünknek Miranda. A lóról való leesés motívuma kettős jelentésű. Egyrészt utal arra, hogy Bacall karrierje az ötvenes évek derekán megfeneklett – az 1956-os *Szélbe írva* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956) volt utolsó jelentősebb szerepe, azután nemigen bíztak rá művészileg gyümölcsöző feladatot, s a hatvanas években szinte teljesen visszavonult a színészmesterségtől (a *Harpert* leszámítva mindössze két nagyjátékfilmet forgatott az évtized során). A momentum másrészt *A hosszú*

álom egyik kulcsjelenetére emlékeztet, melyben Bacall és a Philip Marlowe-t alakító Humphrey Bogart óvatosan – a korabeli cenzorok éberségét kijátszva –, a lóverseny-metaphora örvén cseveg a szexuális aktusról. A femme fatale tehát erotikus csáberegét – nőiességének koronáját – veszítette el. Ennél kegyetlenebb büntetéssel pedig aligha sújtható.

A konkrét filmtörténeti reflexiók szinte átszövik az egész opust: Elaine és Miranda viszonya például már-már tökéletesen rímel Helen és Ann kapcsolatára a *Gyilkosság, kedvesemben*, míg egyes mellékfigurák – kivált az alkoholfüggő, éjsötét gengszterekkel parolázó egykori filmcsillag – a letűnt Ó-Hollywood érdes rajzolatú karikatúrái. Ennél is érdekesebb azonban, hogy a *Harper* markáns vizuális stílusával miként réved vissza a noir hőskorába, s egyúttal hogyan oldódik el attól. A film a külsőkben háttérvásznat alkalmaz, s ezáltal egyértelműen egy ortodox hollywoodi illúziótechnikához folyamodik, ugyanakkor a noir képi esztétikáját újragondolja. A *Harper*ben feltűnő ugyan az éjszakai szcénák túlsúlya – s ennyiben a régi fekete filmekre hajaz –, csak hogy a belsőknél szinte egyáltalán nem találunk példát a műfaj egyik emblematikus stílusfogására, a kontrasztos világításra. (Bizonyos, a figurák mögött látható falfelületeken azonban rendre ferde árnyéksávok sejlenek fel: Conrad L. Hall operatőr ezzel az elegáns, visszafogott ötlettel mégiscsak a kontrasztokra épülő képi világot idézi meg.) A darab színstilizációja egészen unikálisnak mondható: a leghétköznapibb enteriőröket (lebujok, szórakozóhelyek, lakás- vagy épp autóbelső) élénk, szinte rikító tónusok (a narancsszíntől a vörösig) festik meg, s ezáltal a mozi beláthatatlanul messzire rugaszkodik a negyvenes-ötvenes évek vizualitásától. Klasszicizálás és hagyománytörés, modifikált hőskép és posztmodern ironia, erős műfaji reflektivitás és stílusis kettősség – a *Harper* e formabontó megoldások segítségével reformálta meg a noirt, látványos és mélyreható változásokat eredményezve a műfajban. A fekete széria világát azonban nem Smight opusa fordította ki sarkából, hanem a hatvanas évek „köztes”, mára jórészt feledésbe merült darabjai, melyeket összefoglalóan modernista film noirnak neveztünk el.

(Folytatjuk)