

A FILM NOIR A HATVANAS ÉVEKBEN – 2. RÉSZ

# BÚCSÚ A TEGNAPTÓL

KOVÁCS PATRIK

A HATVANAS ÉVEK ÚTTÖRŐ NOIRRENDEZŐI VISSZAVEZETTÉK A MÚFAJT EREDETI  
FORRÁSVIDÉKÉHEZ: AZ EURÓPAI HAGYOMÁNYOKHOZ.



Talán nincs még egy amerikai műfaj, mely oly szoros szálakkal kötődne az európai tradíciókhoz, mint a film noir. Köztudott, hogy a fekete széria legfontosabb inspirációs forrása a német expresszionizmus, valamint a francia lírai realizmus (jóllehet Val Lewton úttörő horrorfilmjei, sőt Orson Welles *Aranypolgára* is nehezen túlbecsülhető hatást gyakorolt rá), arról nem is szólva, hogy a zsánert a tengerentúlon egy sor Európából emigrált direktor (Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer) gyökereltette meg. Noha a film noir korántsem lazított annyit a hollywoodi elbeszélés-mód kötöttségein, mint azt egyes szerzők (például *A film noir és a modernitás* című tanulmányában Kovács András Bálint) feltételezik, erőteljesen stilizált képi világa, álomszerű fogalmazásmódja és tematikai újításai (a szorongás, az elidegenedés ihletett ábrázolása) révén az európai modernizmus „előfutárának” is tekinthető. Ugyanakkor a fekete filmek meglehetősen óvatossággal kerültek ki a megcsontosodott hollywoodi normákat, s a határok áttöréséig sosem jutottak el.

Minderre a hatvanas évekig kellett várni. Az ifjú európai modernizmus szemléletmódja néhány kísérletező kedvű, zömmel amerikai származású rendező révén termékenyítette meg a noirt. *A Blast of Silence* (1961, Allen Baron), *a Shock Corridor* (1963, Sam Fuller), *a Mickey, az ász* (*Mickey One*, 1965, Arthur Penn), *a Másolatok* (*Seconds*, 1966, John Frankenheimer) és *A játéknak vége* (*Point Blank*, 1967, John Boorman) tipikusan

művészfilmes elbeszélőtechnikával, világgéppel és vizualitással igyekezett szétzilálni a merev műfaji szabályokat. A zsáner legfontosabb tematikai összetevői – a bűnbeesés, a femme fatale csábítása, az erkölcsi bukás – vesztettek jelentőségükből, a súlypont áttevődött a szubjektív szorongásélményre, az elidegenedett egyén belső válságára, mindez pedig a korábbiaknál sokkal radikálisabb álomszerűséggel, valamint szerzői reflektivitással párosult. A modernista film noir mögött nem találunk gondosan kimunkált programot vagy szervezett mozgalmat, sőt még hangzatos ideológia sem fűtötte. Ez az öt – a korszakban páratlanul izgalmas zárványt képező – mozi „egyszerűen” csak megbontotta a klasszikus hollywoodi filmforma egységét, s Bresson, Antonioni, Fellini, Truffaut művészetétől ihletetten leglényegére csupaszította le a noirt. Úgy tolmácsolták a talajvesztett modern hős szenvedését, ahogy a tengerentúli filmművészetben még soha senki.

A modern film noir nem moralizál, nem a bűnbeesés mitikus pillanatát állítja a középpontba. Hősei ugyan gyarló teremtmények, de nem a szerzésvágy vagy a pusztító szenvedély űzi őket a lét peremére. Tragédiájuk, hogy légüres térben vegetálnak, riasztó mértékben elszakadtak a világtól és embertársaiktól, s individualitásuk alapjai is cserepekre hullottak. Látszólag tipikus bűnfilmes figurákkal konfrontálódnak, valójában viszont saját ürességük emészti őket. Mindennek remek jelképe a gengsztermió. *A Blast of Silence* bérgyilkosát,

*a Mickey, az ász* komédiáját és *A játéknak vége* tragikus sorsú bosszúállóját egyaránt arctalan, sejtelmes bűnszervezetek szorongatják (utóbbi egy olyan bűnhálózattal áll szemben, melyet csak „Szervezet” néven emlegetnek), sőt még a *Másolatok* banktisztviselőjét is egy mindent behálózó, megfoghatatlan, korrupt hatalom, a „Cég” tartja markában. A hagyományos noirban meghatározó bűntematika elvonttá, a külvilág pedig töredezetté, elmosódottá válik. *A Blast of Silence*-ben a bérgyilkos, Frankie Bono azért utazik New Yorkba, hogy eltegyen láb alól egy Troiano nevű helyi gengsztert, aki terhessé vált megbízói számára. A gyilkosságjelenet egyetlen villanásnyi gyorsmontázsba sűrűsödik, és a film valójában nem is erről, hanem a hidegszívű, közönyös Frankie New York-i csellengéséről, s bizarr kapcsolatteremtési kísérletéről – egy fiatal lányt rohan le állatias hevülettel – szól. *A játéknak vége* főhőse, Walker látszólag revansot vesz sérelmeiért a gengszterszindikátuson, de – miként *Hollywoodi Reneszánsz* című könyvében Pápai Zsolt rámutat – ellenlábasai halálát rendre nem ő okozza, azok a kiszámíthatatlan vagy a protagonista által „megszervezett” véletlenek következtében pusztulnak el. *A Mickey, az ász*ban nem világos, hogy pontosan kik elől menekül a stand up komikusként dolgozó főhős (egyáltalán vadásznak-e rá vagy csak a képzelete csalja meg), de fizikailag egyetlen alkalommal sem konfrontálódik üldözőivel. *A Shock Corridor* Pulitzer-díjat hajszólag

írója, Johnny Barrett örültnek tetteti magát, hogy felderítsen egy már-már elfeledett elmegyógyintézetbeli bűntényt. A film első 52 percében azonban jöttányit sem halad előre a nyomozása, hiába kérdezi ki sorra a szemtanúkat. A detektív-narratíva hézagjait Fuller azzal „tölti ki”, hogy elmélyíti Barrett mentális leépülését és alaposan megvilágítja az intézet lázálomszerű világát. A *Másolatok*ban egészen a fináléig kell várni az egyetlen valódi bűnügyi mozzanatra, amikor is a Cég likvidálja a főszereplőt.

Ha tehát a bűntematika háttérbe szorul (sőt mint láthattuk, egynémely film-ben még bűneset sem történik), a klasszikus fekete széria mely rendezőelvé az, melyet a modern noir is érvényesít? A végzetdramaturgiáról van szó: a figurák pályáivé ugyanúgy a hanyatlás, a széthullás és a pusztulás felé halad, a fátum ugyanolyan kérlelhetetlen haraggal sújt le rájuk, mint a negyvenes-ötvenes évekbéli fekete filmek hőseire.

Fontos különbség viszont, hogy *A postás mindig kétszer csenget* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946, Tay Garnett), az *Angyalarc* (*Angel Face*, 1952, Otto Preminger) vagy

a *Kísért a múlt* (*Out of the Past*, 1947, Jacques Tourneur) főszereplői még tudták, mi okozza a bukásukat, illetve miért veszítik el a kontrollt az események felett, a modern film noir hősei azonban már ennek az alapvető információnak sincsenek birtokában. Mivel – mint már említettük – elveszítették minden kapcsolatukat a valósággal, így nem tudják, mitől szenvednek, mi kínozza őket, s épp ezért képtelenek megoldást találni a problémáikra. Miért akar a *Blast of Silence* érzéketlen Frankie-je hirtelen integrálódni a társadalomba, s miért próbál letérni a bűn ösvényéről? Mire véljük Mickey kényszeres menekülését állítólagos üldözői elől? Miféle megátalkodottság hajtja *A játéknak vége* Walkerjét, hogy mindenáron bosszút akar állni nemcsak árulóvá lett barátján, de a háttérben felsejlő bűnhálózaton is? Miért hajszolja a sikersztorit a *Shock Corridor* Johnny Barrettje, ha már eleve tudja, hogy pokoli árat fizet majd lázas szenvedélyéért? Pontosan mivel elégedetlen a *Másolatok* Arthur Hamiltonja, hogy kétszer is „újjászületne”

„Légüres térben vegetálnak”

(John Boorman: *A játéknak vége* – Lee Marvin)

(átoperáltatná az arcát és identitást is cserélne) a Cég jóvoltából?

Ezekre a kérdésekre természetesen nem kapunk választ. A hagyományos motivációs lánc foghíjassá válik, maradnak hát a magukba záródó, célvesztett és jobbára cselekvőképtelen hősök – olyasfajta modern, európai ihletettséggű figurák, melyek még nemigen tűntek fel amerikai mozgóképeken. Noha a *Blast of Silence* bérgyilkosának gyökereit részben a noirban fedezhetjük fel (*This Gun for Hire*, 1942, Frank Tuttle; *The Gangster*, 1947, Gordon Wiles; *Raw Deal*, 1948, Anthony Mann; *Murder by Contract*, 1958, Irving Lerner), legközelebbi rokona mégis Truffaut *Lőj a zongoristára* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) című újhullámos klasszikusának Charlie-ja. A két külön figura komplexusa végső soron egy töről fakad: a női nemmel való ellentmondásos viszonyuk, elnyomott vágyaik és frusztrációik terelik őket vakvágányra. Jelzésértékű – és talán ennél is fontosabb párhuzam –, hogy a *Blast of Silence*-ben Frankie ugyanolyan ballonkabátot visel, mint Charlie. Allen Baron hőse azonban Bresson szikár, már-már gépies ha-





tást keltő férfialakjaival is párhuzamot mutat – a skála a *Zsebtolvaj* (*Pickpocket*, 1959) címszereplőjétől egészen *A pénz* (*L'argent*, 1983) emberi mivoltából kivetkőző gyilkosáig terjed. Akárcsak a francia direktor modernista kulcsműveiben, a központi figura lélektani motivációja a *Blast of Silence*-ben is „rejtett” marad, sokkal hangsúlyosabbá válik sajátos függetlensége vagy „elszakadtsága” – ahogy Kovács András Bálint fogalmaz *A modern film irányzataiban* –, és épp ez az, ami a vásznon ürességnek hat. A színészi játék (Frankie-t maga a rendező alakítja, ennek jelentőségéről később még lesz szó) végtelenségig minimalista és „modellszerű”, éppúgy, mint Bresson szereplői.

A *Másolatok* Hamiltonja régi barátja hívására elfogadja a titokzatos Cég ajánlatát: hátrahagyja feleségét és unalmas kertvárosi életét, majd a vállalat emberei új személyazonossággal látják el, arcát pedig átoperálják, hogy egy Antiochus Wilson nevű fiatal, jóképű festőművészként kezdhesen új életet. New Yorkból a nyugati partra költözik, és bár megadatik neki

minden, amire férfi csak vágyhat – jólét, vonzerő és hölgytársaság –, továbbra sem leli a helyét. Mivel – számára is megmagyarázhatatlan módon – második élete sem tölti el boldogsággal, szeretne egy újabb identitáscserét, ezt azonban a Cég emberei megakadályozzák, majd megölik. Wilson leginkább Antonioni nagy korszakának (*A kaland*, *Az éjszaka*, *Napfogyatkozás*) kallódósodródó főhőseire hajaz. Kovács András Bálint – aki a korai modernizmus e csúcstermékait „modern melodramáknak” nevezi – hangsúlyozza, hogy e filmekben a szélsőségesen kiszolgáltatott szereplők még azt sem értik, mi az a szituáció, ami a lelküket marja. Elveszték saját életük útvesztőjében, de válságuk nem körvonalazódik pontosan. Ahogy már utaltunk rá, ez – az önreflexiót, a jelenségek megértését gátló – információhiány az összes modern noirhóst jellemzi, de mégis Frankenheimer az, aki következetesen, a maga teljességében megvalósítja An-

**„Nem konfliktusokkal találkozok, hanem a hiányukkal”**

(John Frankenheimer: *Másolatok* – Rock Hudson)

tonioni elidegenedés-tematikáját. A *Másolatok* elhagyja a főhős bűnbe sodródásának kulcsmozzanatát, s szinte a teljes cselekményt az időközben kibontakozó intellektuális válságnak rendel alá. A főhős ráadásul ugyanúgy a komfortos, csillogó felső középosztálybéli miliőben bolyong, mint *A kaland* vagy *Az éjszaka* figurái, megnyugvásra azonban sosem lelhet. Nem konfliktusokkal találkozok, hanem a konfliktusok hiányával. Nem azzal szembesül, hogy szenvedése elmélyülhet a jövőben, hanem azzal, hogy *nincs* jövője. Nem emberi kapcsolataiban csalódik; az válik számára alapélménnyé, hogy *nincsenek* többé emberi kapcsolatai.

Penn *Mickey*, az *ászának* címszereplője Wilsonhoz hasonlóan súlyos identitásproblémákkal küzd. Már a film legelején menekülőre fogja: mivel meggyőződése, hogy – a néző számára tisztázatlan okokból – a helyi alvilág célkeresztjébe került, így megszökik Detroitból, elégeti a papírjait és egy-

szerű kétkezi munkásként kezd új életet Chicagóban. A hős a legnagyobb Fellini-remekmű, a *Nyolc és fél* (*Otto e mezzo*, 1963) alkotói krízistől sújtott Guidójának leszármazottja még akkor is, ha – miként Frank Burke megjegyzi *A Companion to Federico Fellini* című tanulmánykötetben – Penn nem rajongott az itáliai mester hatvanas évekbeli rendezéseiről, sőt nem is igen ismerte azokat. A kapcsolatot már a groteszk nyitókép egyértelművé teszi – Mickey szivart rágszálva ül egy szaunában, miközben hájas nagymenők kacarásznak rajta –, de később a jellegzetes karneváli hangulat és a művészszerző dilemmáinak exponálása is azt az érzetet erősíti, hogy a komédiás egy „alternatív Fellini-univerzumban” ragadt. Ő a modern noir egyetlen hőse, aki fizikailag nem bukik el a zárlatban. Lecsendesíti magában a zűrzavart, s a kudarcot megkísérléi sikerbe fordítani: az utolsó képsorokon végre közönsége elé lép, de kétséges, hogy ez valódi feloldozást hoz-e számára.

A *Shock Corridor* Johnny-ja elbódul a szakmai siker ígétetétől, de az elmegyógyintézetben, ahová különös újságírói missziója sodorja, lassacskán elveszíti a józan esztét, sőt egész személyiségét szétrobbantják a lidércnyomásszerű, gyógyszer- és sokterápiával, s a bentlakók tébolyával tarkított mindennapok. Amikor az örület már tényleg megmételtyezné az elméjét, végül sikerrel jár a küldetése – felgöngyölíti a bolondokháza réges-régi bűnügyét, leleplezi az ápolók között bujkáló gyilkost –, öntudata viszont varázsütésre megszűnik, s a férfi katatón állapotba merevedik. A *Shock Corridor* akár tradicionális detektívtörténetként is értelmezhetjük, de sokkal kézenfekvőbb azt feltételeznünk, hogy Johnny végig oidipuszi nyomozást folytatott: valódi személyiségével – saját szeretetnélküliségével, önzésével, érzelmi analfabetizmusával – nézett farkasszemet. Veszőfutásának valódi téjje persze sosem tudatosul benne.

A *Játéknak vége* Walkerje látszólag absztrakt, minimálgesztusokkal operáló figura, akár a *Blast of Silence* Frankie-je, de valójában olyan kétértelműség jellemzi, mely a modernitás és a posztmodern határmezsgyéjére sodorja. Végig nem teljesen világos, hogy Walker hűvér emberi lény-e avagy a sírból visszatért szellemalak. A figura gépiességét számos motívum nyomatékosítja. Talán

a leginkább szembetűnő, amikor a főcím alatt állóképszerű – de valójában nem kimerevített – felvételeken látjuk, melyeken természetellenes pózokba merevedik. Riasztóan szegényes mimikája és a tény, hogy megállíthatatlan gőzhengerként nyomul előre bosszúhadjárata során, olyan „posztumán” hősök elődjévé teszi, mint a *Feltámad a vadnyugat* (*Westworld*, 1973, Michael Crichton) androidja vagy a *Terminátor* (*The Terminator*, 1984, James Cameron) kiborg gyilkológépe – jegyzi meg Pápai Zsolt.

Másrészt viszont Walker a szellemvilág követeként is tételeződik. Sokszor nem is pillantanak rá a szereplők, akik párbeszédet folytatnak vele, mi több, a jelenetben, amikor veszélyes „autókázásra” kényszeríti a Szervezet egyik emberét, Stegman, a számos ütődéscsapódás csak ellenfelén ejt sebeket, ő maga egy karcolás nélkül megússza az esetet. (És akkor még nem is szoltunk arról, hogyan képes Walker lőtt sebe dacára átúszni a San Franciscó-i öblöt, miután partnere, Reese elárulja az Alcatraz börtönöszigetén.) A gengszter e tekintetben a *Fennsíkok csavargója* (*High Plains Drifter*, 1973, Clint Eastwood), a *Hatodik érzék* (*The Sixth Sense*, 1999, M. Night Shyamalan), sőt a *Berlin felett az ég* (*Der Himmel über Berlin*, 1987, Wim Wenders) szellemszerű, a túlvilágból a földi létbe csöppent főszereplőinek előképe. Bár őt is a modern noirhősök problémái nyomasztják, egyszerre dehumanizált és kísértetszerű alakját olyasfajta leplezett ironia övezi, mely már a posztmodern sajátja. Ugyanakkor mégsem eldönthetetlen, hogy Walker a másvilágról megtért utazó-e, avagy élő ember. A *Játéknak vége* számos apró cselekménymozzanata arra enged következtetni, hogy a történet csak a haldokló protagonista lázas fantazmagóriája. Pusztán *álmában* tesz igazságot, s torolja meg sérelmeit Reese-en, valamint a Szervezeten.

A modern noir azonban nem csupán annyiban revideálta a klasszikus műfajváltozat végzetdramaturgiáját, hogy saját világukban elveszett, irracionális készletek által mozgatott figurákat léptetett fel, akik már bukásuk miéjtjével sincsenek tisztában. A protagonista és a sors viszonya, kölcsönhatása lényegileg alakul át a *Másolatok*, *A játéknak vége* és a *Mickey, az ász* esetében. A hagyományos fekete filmek hősábrázolásának egyik

alaptézise, hogy a bűnös férfinak csupán egyetlen esélye adatik a felemelkedésre – ha azt elszalasztja, széthullása már elkerülhetetlen. A *Gyilkosok* (*The Killers*, 1946, Robert Siodmak) Andersenje például így világítja meg fatális balszerencséjének okát: „Elrontottam valamit. Egyszer.” A modern noirhősök számára a végzet nem méri ilyen fukar kézzel a kegyeket. A *Másolatok*ban (e tekintetben egyébként figyelemreméltó a film alternatív magyar címe is: *Második lehetőség*) Hamilton a Cég jóvoltából „reinkarnálódik”, azaz megkapja az újabb esélyt a boldogulásra, csak hogy hamis illúziókkal körülbástyázott látszatélete sem tölti el örömmel. Ismét kiutat keres, persze hasztalanul. A *Mickey, az ász* showmanje meglóg a nyomában loholó gengszterek elől, de hiába lép ki – szimbolikusan és valószínűsítően is – az alvilági milióból, az újrakezdés lehetőségéből ő sem tud erényt kovácsolni, mivel – az Andersenhez hasonló klasszikus hősökkel szemben – neki már nem a bűn világával, hanem önmagával van elszámolnivalója. Ebből a szempontból *A játéknak vége* Walkerjének helyzete a legfurcsább: végeredményben ő is „megkapja” a második esélyt az égietől, de nem megy vele semmire, hiszen a Szervezet elleni keresztshadjárata csupán illékony ábránd, pszichedelikus látomás. Értelmezhetjük persze az eseményt a végzet elleni lázadásként is – egy olyan alternatív „valóságként”, melyben ismét megjelennek a hős életének legfontosabb szereplői (Reese mellett hűtlen felesége, Lynne, valamint titkos szövetségese és sógornője, Chris), hogy immár felülről irányított sakkbábuként – a főszereplő érdekeinek megfelelően – mozogjanak. Akárhogy is, Walker „második esélyéből” sem rügyszerhet ki rózsás jövő. Álmában bosszúja kiteljesedni látszik: nemcsak az álnok cselszövőkön áll bosszút, de végül megszerezhetné az áhított pénzt is. Ő azonban a döntő pillanatban kőbor lidércként húzódik vissza az Alcatraz mély árnyai közé – elfoglalja helyét a holtak birodalmában. Összességében elmondható, hogy a modern noir e darabjaiban a hősök pályáive azért hullámzó – egyensúlyvesztésükből azért nem következik sorszerűen a bukás –, mert már nem elsősorban a végzettel viaskodnak, hanem az ürességgel és a kétségbeeséssel, melyet a környezettől való elszakadásuk okoz.

(Folytatjuk)