

A FILM NOIR A HATVANAS ÉVEKBEN – 3. RÉSZ

BÚCSÚ A TEGNAPTÓL

KOVÁCS PATRIK

A FILM NOIR A FORRONGÓ 60-AS ÉVEKBEN VÉGRE NAGYKORÚVÁ ÉRETT, EZ FŐKÉNT RENDHAGYÓ ELBESZÉLMÓDJÁBAN ÉS VIZUALITÁSÁBAN MUTATKOZOTT MEG.



A modern film noirban az elbeszélés-technika és a vizuális világ egyaránt az álomszerűség megteremtését célozza. A legradikálisabb példa *A játéknak vége*: Boorman az emlékezet reprezentációjának, valamint a hagyományos időrend felbontásának Alain Resnais-féle iskoláját követi. A szakadozott-töredezett elbeszélés, a merész időbeli ugrások, a flashbackek és az ellipszisek – melyek alaposan kiközlentik komfortzónájából a nézőt – a francia modernista legfontosabb munkáit (*Tavalý Marienbadban*; *Szerelmem*, *Hiroshima*; *Muriel*) idézik. *A játéknak vége* szűzséjében rengeteg a narratív hézag, s akad köztük jó néhány „megmagyarázhatatlan” is. Kiváltképp rejtélyes a jelenet, melyben Walker felébred szendregéséből a nappaliban, átmegy a hálószobába, majd az ágyon felfedezi neje, Lynne holttestét. Rövid időre elhagyja a helyiséget, hogy visszatértekor már csak egy fekete macskát pillantson meg felesége helyett. Hogy időközben pontosan mi történt (hogyan tűnt el a hulla), illetve miként kapcsolódik egymáshoz a két jelenetszilánk, a néző számára nem válik világossá, és bár előállhatunk legitím magyarázatkísérletekkel – Pápai Zsolt például úgy véli, valójában eltelik némi idő, míg Walker másodszor is besétál a szobába –, a kérdés nem tisztázódik megnyugtató módon. De kész talány Yost/Fairfax karaktere is, aki hol őrangyalként védelmezi a protagonistát, hol mindenkin keresztüllátó „mesterjátékosként” látjuk viszont, ráadásul nem tudni, hogyan képes min-

dig a legváratlanabb helyeken és szituációkban felbukkanni. *A játéknak vége* olykor erősen onirikus képekkel szakad el a realitástól. A zárlatban, amikor a kamera a San Francisco-i öblöt kémleli, hirtelen megkettőződik a börtön-sziget – Boorman tehát nemcsak idő-, de térérzékelésünket is próbára teszi, s folyamatosan jelzi, hogy voltaképp a haldokló főhős tudatában kalandozunk.

A játéknak vége a tudatosan alkalmazott ismétlések folytán is szubjektíválja az időélményt. Emlékezetes például, hogy Walker kétszer tör be Lynne házába, hogy szitává lyuggasson egy ágyat – a jelenetsor egyszer a „valóságban”, egyszer pedig a gengszter-álmában játszódik le. Az ismétlések a *Shock Corridor*ban is az álomszerűség érzetét növelik. Johnny az elmegyógyintézet egyik kórtermében ücsörög, amikor egy másik ápolót, Pagliacci megkérdi tőle: „Mit keresel itt?” A scéna később megismétlődik, méghozzá minimális módosulásokkal – éppúgy, ahogy egy álomban. *A Shock Corridor* emellett ugróvágásokkal zilálja szét a cselekmény egységét. Az egyik jelenetben a főszereplő az ágyában fekszik, először a hátán, fejét enyhén balra billentve, majd a hirtelen vágást követően már féloldalasan hever. Később barátnőjét, a táncosnőként dolgozó Cathy-t látjuk az öltözőjében. A nő az asztalra könyököl, a kamera oldalról közelíti meg, majd egy közeli snitt következik szemből, mely megtöri a képszerkesztés folyamatosságát, aztán minden átmenet nélkül visszatérünk az előző szem-

szöghöz. Remek példa az ugróvágásra Johnny és a gyilkos kézitusája is: a férfiak egy konyhai asztal alatt dulakodnak, amikor váratlanul snittváltás történik, és a két szereplő ugyanott, ám néhány centivel „eltolódva” folytatja az ökölpárbajt.

Arthur Penn a francia újhullám vezéralakjának, Godardnak montázstechnikáját hasznosítja újra a *Mickey*, az *aszban*. Miként Pápai Zsolt is kiemeli, már az opusz elejefőcímében találni olyan snitteket, melyek hanyagul illeszkednek, de ennél is jellegzetesebb, amikor a főhős egy chicagói étkezde konyhájában végzi a munkáját, s a folyamatról egy nagyjából húsz másodperces ugróvágás-sorozat tudósít. Az álomszerűséget fokozza a nagymértékű elliptikuság is. Gyakran azt sem tudjuk, mekkora az egymást követő események időbeli fesztvája – e tekintetben különösen zavarba ejtőek az első, Mickey céltalan csellengéséről-bolyongásáról szóló szekvenciák. Míg Boorman és Penn alapvetően az elbeszélés kontinuitásának megakasztására törekszik, addig Baron egész másképp hangsúlyozza a látomásos jelleget a *Blast of Silence*-ben. Arra kényszerít, hogy azonosuljunk Frankie nézőpontjával, mégpedig akként, hogy felléptet egy titokzatos, ismeretlen pozíciójú narrátorhangot, aki tökéletesen ismeri a bérgyilkos gondolatait, s helyette is kimondja azokat. Mivel végig egyes szám második személyben beszél, azaz közvetlenül a főhőshöz intézi a szavait, így az a furcsa érzés kerít hatalmába, mintha a mi el-

ménkben „vájkalna”, s egyfajta felettes énként, éber öntudatként tolokodna be színes-kusza álmunkba. Baron egy különösen érzékletes képpel is összemossa a néző és Frankie szemszögét, ráadásul rögtön a nyitányban: a vonat, mely a bérgyilkost New York City-be szállítja, egy sötét alagútból dübörög ki a végállomásra – delejezően szép, ugyanakkor félelmetes metaforája ez a születésnek –, mialatt a karcos narrátorhang a következőt harsogja: „A sötét csendből kifelé tartva agyadba vág, hogy születésed fájdalmas volt. (...) Utálattal és dühvel születél. Hátra csaptak, belédfojtották első sikolyod, s csak ezután tudtad: a világra jöttél.”

A *Shock Corridor*ban szintúgy fontos szerep hárul a narrátorhangra. A nyitányban az inzerként felsejülő Euripidész-idézetet („Akit az istenek el akarnak veszejteni, annak először az eszét veszik el”) követően rögtön egy elmegyógyintézet folyosója tárul elénk, majd kezdetét veszi a főhős, Johnny narrációja. A protagonista bemutatkozik, s közli, hogy most az ő történetét fogjuk látni, ám – dacára annak,

hogy valóban végigkalauzol minket a sztorin – elbeszélését mégis hitellessé teszi egy hatalmas ellentmondás. Johnny ugyanis mintha utólag, egy későbbi nézőpontból elevenítené fel az elmegyógyintézetbeli „látogatása” eseményeit, csakhogy ez lehetetlen, hiszen a gyilkos leleplezésekor a férfi azonnal elveszíti a beszéd képességét, s ettől kezdve mentálisan válik képtelenné az események rekonstruálására. A film zárlatában, ahol is Cathy a főszereplő orvosával beszélget, Johnny már katatón állapotba süllyedt, így biztosan nem észleli a körülötte zajló történeteket, tehát narrátorként sem működhet. Miként Kari Hanet (*A Semiotic Landscape*) megjegyzi, a protagonista története valójában nem része a valóságnak, egyfajta „másodlagos elbeszélés” vagy „metadiegezis”, mely sehogysem illeszkedik a film szövetébe. Sőt, előfordulnak olyan mozzanatok, melyeknek hősünk nem lehetett szemtanúja, mi mégis tudomást szerzünk róluk. Amikor Cathy találkozik Johnny egyik főnökével, a fejes beszámol róla, hogy

„Saját későbbi sorsáról beszél”
(Arthur Penn:
Mickey az ász – Warren Beatty)

nemrég meglátogatta a férfit a tébolydában, s megpróbálta meggyőzni róla, hagyjon fel eszemet küldetésével – erről a párbeszédéről a protagonista nem tudhatott, ugyanakkor úgy tűnik, mintha ez a jelenet is az ő álma volna. A szcénát követően ugyanis ismét az ágyában heverő Johnny-t látjuk, aki eltorzult arccal mered maga elé: a képépítkezés egyértelműen azt sugallja, hogy a hős az elhangzottakra reagált a grimasszal. Fuller tehát alapvető ellentmondásokkal terheli a narrációt, elbizonytalanítva a nézőt az elbeszélés hitelességét illetően. Ezáltal teremti meg a *Shock Corridor* nyugtalanító (rém)álomszerűségét.

A klasszikus film noirban – bármennyire is stilizáltak, valóságtól elemeltnek hat a műfaj vizualitása általánosságban – ritkán találkozunk kifejezetten onirikus képi megoldásokkal. Ha előfordul ilyesmi, jobbra egyetlen szekvenciába sűrűsödik, mint például a *Stranger on the Third Floor* (1940, Boris Ingster) vagy a *Gyilkosság, kedvesem* (*Murder, My Sweet*, 1944, Edward Dmytryk) esetében. Amennyiben az onirikus jelleg szüzsészíntén érvényesül, valóság és fantázia határai





sosem válnak teljesen folyékonyá – ezt jól illusztrálja a *Nő az ablak mögött* (*the Woman in the Window*, 1945, Fritz Lang). A modern műfajverzióban az álomszerű vizuális stílus keresztülszövi az egész cselekményt, s a víziók, hallucinációk és látomások képei olykor szorosan összekapaszkodnak a reáliák világával.

A *Másolatok* talán legemlékezetesebb epizódjában Hamiltont egy földszinti hűsüzemből a Cég emeleti irodájába vezetik, ahol – drog hatása alatt – megerőszakol egy fiatal nőt, de az egész eseménysor dermesztő képzelgésnek jelenik meg. Frankenheimer a modernistáktól „örökölt” torzító technikákkal festi alá a megrázó pillanatokat: a forgatási díszletek geometrikussá alakításával, a halszem optika bevetésével, az „erőtletett perspektíva” alkalmazásával, továbbá a megszakíttóság benyomását keltő, totálból nagyközelibe ugró, extrém ugróvágásokkal. Hasonlóan szurreális a bacchanália-jelenet, melyben Wilson egy féktelen, hedonista szőlőszüret forgatagában veszik el, szembesülve új

élete totális kudarcával. Emellett a lehetetlenül szűk plánok, a nagylátószögű objektív alkalmazása, a markáns, szinte már tovakodó közelképek és a rendhagyó kameraszögek végig a *Másolatok* tudatfilm jellegét és az elbeszélés nagyfokú szubjektivitását domborítják ki. A rendező optikai trükkjei szinte már az experimentális filmet idézik, ámde unikumként néha dokumentarista megoldásokkal is él (gondoljunk csak a számtalan kézikameras felvételre). Penn szintúgy seregnyi optikai trükköt alkalmaz a *Mickey, az ászban*. Gyakran játszik például a tükröződő felületekkel. Ennek leggyönyörűbb példája a roncsstelepen játszódó jelenet, melyben hősünk több egymás mellé rendelt képnek köszönhetően „megnégyszereződik”. A „holt” autók, a robusztus géptetemek előtt menekülő Mickey a *Nyolc és fél* Guidójára emlékeztet, aki Fellini remekművének nyitányában először egy tömött autósztrádán, majd a tengerparton igyekszik meglógni a sors elől, természetesen mindhiába. A *Nyolc*

„Narrátorként sem működhet”

(Sam Fuller: *Shock Corridor* – Peter Breck)

és fél mikrokozmoszát idézik a *Mickey, az ász* vidámpark-hangulatot árasztó, különc figurái is, főként a cselekmény több pontján is kitüntetett szerepet kapó japán cirkuszi mutatványos.

A *játéknak vége* trendtörő közegábrázolásával és színstilizációjával egyaránt elrugaszkodik a valóság talajától. Andrew Spicer (*The Philosophy of Neo-Noir*) leszögezi, hogy Boorman ez utóbbi vonatkozásában Antonioni *Vörös sivatagja* inspirálta. Az itáliai modernista első színes nyersanyagra forgott filmjében az ipari díszletek a meghatározók, s a tárgyi világ – az ipari füsttől a különböző folyadékokig – változatos, szinte vibráló árnyalatokban pompázik. Brian Hoyle (*The Cinema of John Boorman*) emlékeztet rá, hogy ez az eljárás a *Vörös sivatagot* az absztrakt festészethez közelíti, s ez helytálló a *játéknak vége* esetében is. Antonionihoz hasonlóan Boorman is túlhangsúlyozza az egyes építmények vagy épp piciny tereptárgyak színességét. Hol a hideg, fémes szürke, hol az ezüst, a kék, vagy

épp a melegebb sárga és bíbor dominálja az adott jelenetet, és a szereplők öltözéke is precízen igazodik az aktuális színárnyalat(ok)hoz. Idegenségérzetünket csak fokozza a környezetrajz. *A játéknak vége* hűvös, ultramodern metropoliszként láttatja Los Angeles. Boorman kamerája hatalmas, nyomasztó épületkomplexumokra, s végtelenül távongó holt terekre irányul. Marsbéli tájon járunk: az ipusztériális világ és a futurista építészet lelketlensége szinte a nézőt is felőrli. A rendező számára e tekintetben nemcsak a már említett *Vörös sivatag* lehetett a minta, hanem Godard *Alphaville* (1965) című, a science fiction és a noir mezsgyéjén álló munkája is, melyben szintén egy gépies, minden emberi vonásától megfosztott modern nagyváros körvonalai bomlanak ki.

Fuller is a színes nyersanyagban rejlő lehetőségeket aknázza ki. A *Shock Corridor* ugyan fekete-fehérben forgott, de a Johnny által kikérdezett szemtanúk látomásai színesben elevenednek meg. „Mindig színes. Mindig ugyanaz a rémálom, és mindig színes” – kesereg Trent, az elmegyógyintézet egyik páciense, aki bennszülöttnek képzelet magát az amazóniai dzsungelben, és a gyilkosság körülményei helyett az őt ért rasszista atrocitásokról mesél Johnny-nak. Közvetlenül a zárlat előtt is találunk egy hasonló víziót, amikor a főhős mennydörgésről és villámokról képzelet a „sokkfolyosón”. Hirtelen egy víz-esés képe villan át a tudatán, s a néző ezt is színesben látja. Az efféle, a film vizualitásától élesen elütő „betétek” nemcsak az intézet lakóinak mentális zavarait vagy a különböző tudat- és lelkiállapotok összezsúszását érzékeltetik, de végső soron a noir kontrasztos világításra épülő, hagyományos képi esztétikájának avíttóságára is felhívják a figyelmet. Fuller többször alkalmaz egymásra fényképezést is, például az elektrosokk-terápia vérfagyasztó jelenetében, vagy épp akkor, amikor – bravúrosan zsonglőrködve a méretáronnyokkal – az ágyában heverő Johnny félközeliére „kopírozza rá” barátnője, az összezsúgorított Cathy ígéző táncát.

A *Blast of Silence* közegábrázolása látszólag vegytisztán realista. Baron a plein-air filmezés mellett kötelezte el magát, teljes egészében eredeti New York-i helyszíneken forgatott, ráadásul gerillamódszerekkel dolgozott (beava-

tatlan statisztériával, improvizált kameramozgásokkal, amatőr színészekkel). Munkáját mindez John Cassavetes átütő debütfilmjéhez, a *New York arnyaihoz* (*Shadows*, 1959) közelíti (sőt, ez utóbbi opuszt a *Blast of Silence* kameramanje, Erich Kollmar jegyzi operatőrként), de Baron gengszterhistóriája a rengeteg natúr kép ellenére is valóságos bonyomást ébreszt bennünk. A metszően hideg éjszakai felvételek, a főhősre és környezetére átokként nehezedő, szinte apokaliptikus tél, s a külsők (kihalt, piszkos és csatornagözös utcák) és belsők (szűkös, viharvert lakás- és kocsma-belsők) által egyaránt éjfeketére rajzolt New York egyáltalán nem képeslapokra illik, sokkal inkább egy torokszorító álmovilág „díszletének” tűnik.

Végül, de nem utolsósorban arról is szólnunk kell, hogyan nyilvánul meg a modern noirban a közvetlen szerzői öntudatosság. Tudvalevő, hogy „a szerző kultusza” az európai modernizmusban kristályosodott ki, de Truffaut, Godard, Fellini, Antonioni és mások vallomásszága, őszinte kitarulkozás-vágya a hatvanas években az amerikai mozdirektorokat is megtermékenyítette. A *Blast of Silence* ebből a szempontból igazi kuriózumnak tekinthető, hiszen a főszerepet maga a rendező, Allen Baron formálja meg, s ezt már eleve önreflektív gagként értelmezhetjük. (A művész ráadásul ugyanazt a felfogást vallotta a színészi amatőrizmusról, mint nagy elődje, Bresson. A francia direktor szerette ugyan a képzetlen „aktorokat”, de azokat mindig csak egyetlen alkalommal szerepeltette, soha többé nem kerültek kapcsolatba a filmszínészettel. Ugyanígy járt el Baron is, aki a *Blast of Silence*-ben először és utoljára állt kamerák elé.) Csakhogy egészen a film végéig várunk kell, hogy megértsük, mit is jelképez valójában a rendező színészi fellépése. A befejezésben Frankie-t üldözőbe veszik és agyonlövik a bűnhierarchiában felette álló gengszterek, amiért a főhős korábban eljátszadózott a megbízás visszautasításának gondolatával. Baron a protagonista halála révén voltaképp saját későbbi sorsáról beszél. Hiába ugyanis az impozáns rendezői antré, utóbb egyetlenegyszer sem rúghatott labdába Hollywoodban (jobbára tévérendezőként vegetált).

A *Mickey, az ász* showmanje szintén a rendező, Arthur Penn alteregója. A direktort ekkortájt főként az foglal-

koztatta, összebékíthetők-e egyetlen életművön belül a nagystílus hollywoodi stúdióprojektek, valamint a kisebb, szerzői tapintású darabok. Ez a kettősség feszíti Mickey figuráját is, aki az egyik ihletett jelenetben tömören, de szemléletesen nyilatkozik a két művészi attitűd összeférhetlenségéről, sőt valójában saját – és Penn – ars poeticáját fogalmazza meg. A *Mickey, az ász* emellett több ízben utal az *Aranypolgárra* is – a filmbéli mulató például a Xanadu nevet viseli –, szóval, ha úgy tetszik, a rendező párhuzamot von saját és a hollywoodi stúdiórendszer elleni küzdelmébe beleleroppant Orson Welles sorsa között. A *Másolatok* szerzőiségét több aprónak tűnő, mégis jelentőségteljes motívum sugallja. Egyrészt nem véletlen, hogy Wilson festőművészként születik újjá, másrészt az is szimbólumértékkel bír, hogy a férfi hozzá sem nyúl az ecsethez, minden egyes alkotását a Cég szállítja. Frankenheimer – Pennhez hasonlóan – az Álomgyárhoz való fonák viszonyáról regél, sőt az enigmatikus nagyvállalat akár Hollywood jelképének is tekinthető. A cég idős vezetője közvetlenül a befejezés előtt arról beszél Wilsonnak, hogy hajdanán csodás álmokat akartak valóra váltani, de mára iparszerűen űzik tevékenységüket, a „megváltásból” lélektelen árucikk lett. Mi ez, ha nem Hollywood működésének – a legkevésbé sem burkolt – kritikája?

A hatvanas években az amerikai fekete széria nagykorúvá vált. Kilépett saját medréből, odahagyta a régmúlt keménykalapokkal, chiaroscuróval, romlott femme fatale-okkal fémjelzett, komfortosan művi világát, hogy a rohamosan megújuló korszellemhez simuljon. Lehetséges, hogy *A játéknak vége* sosem lesz olyanira népszerű film, mint Quentin Tarantino *Ponyvaregénye*, és abban is biztosak lehetünk, hogy a *Blast of Silence* sem taszítja le a trónról Martin Scorsese gengszteropuszait. Nincs is erre szükség. Ezek a mozik ugyanis elvégezték (film)történeti miszsiójukat. Mérheterlenül kitágították a noirban – és úgy általában: a bűnügyi zsánerekben – rejlő lehetőségeket, sérényen törték az utat számos későbbi stílus- és műfajáramlat előtt, s egyúttal visszavezették a fekete szériát eredeti forrásvidékéhez: az európai hagyományokhoz. Ez pedig nehezen túlbecsülhető teljesítmény. •