

*Betty* *Victor* *Carole*  
**GRABLE ~ MATURE ~ LANDIS**



**HOT SPOT**  
A 20<sup>th</sup> Century-Fox Picture

WITH *Laird* **CREGAR**  
*Alan* **GARGAN ~ MOWBRAY**  
*Alllyn* **JOSLYN ~ COOK, JR.**  
*Elisha*  
DIRECTED BY **H. BRUCE HUMBERSTONE** - PRODUCED BY **Milton Sperling**  
BY DWIGHT TAYLOR - FROM THE NOVEL "I WAKE UP SCREAMING" BY STEVE FISHER

## Huszár Linda

### *A film noir ébredése?\**

#### **I Wake Up Screaming (1941)**

#### **1941?**

1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében. A filmtörténeti közvélekedés szerint John Huston *A máltai sólyom* című filmjének októberi bemutatásakor megszületik a noir műfaja. Jelen írás egy másik, szintén ebben az évben műsorra tűzött hollywoodi film, a címszereplő *I Wake Up Screaming* (Bruce Humberstone, 1941) elemzésén és némi filmelméleti vizsgálódáson keresztül teszi mérlegre a fenti állítást. Miközben arra keresem a választ, mennyire tartható az 1941-es év mint noir-történeti mérföldkő, s a noir mint műfaj örök kérdéskörét a tőle elválaszthatatlan melodráma és a látszólag tájidegen romantikus vígjáték és musical tükreiben sokszorozom tovább, valójában a film noir bevett kereteit igyekszem kimozdítani egy kevésbé tárgyalt film noir fókuszba helyezésével.

Az első kérdés csak a felszínen periodizációs probléma, felvetésével valójában a filmtörténetírás belső motivációinak sokkal általánosabb, ingoványosabb, s a noiron túlmutató területére tévedünk. Amikor – sokadik kételkedőként – azon akadékoskodunk, vajon a kritikusok tollával szó szerint mesterségesen nemzett noir-kánont átfogóbb perspektívába helyezve nem léphetünk-e hátrébb, s címkézhetjük noirnak mondjuk Boris Ingster *Stranger on the Third Floor* (1940) című filmjét,<sup>1</sup> beindítunk egy a recepcióra olyannyira jellemző lavinahatást, ami akár az 1910-es évekig, a hollywoodi műfaji specializáció kezdeteiig sodor vissza bennünket.<sup>2</sup> A „műfaj” gyorsmenüjéből – nyomozástörténet, nagyvárosi mise-en-scène, femme fatale,

\*A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

<sup>1</sup> A noir-ciklus nyitódarabjaként (pl.: „az első »igazi« noir” (saját ford.) - Andrew SPICER, *Historical Dictionary of Film Noir*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010, xx.) avagy proto-noirként (Gene D. PHILLIPS, *Out of the Shadows. Expanding the Canon of Classic Film Noir*, Lanham, The Scarecrow Press, 2012, 21.) szintén gyakran szereplő film valójában *A máltai sólyom*hoz hasonlóan periodizációs közhelyként funkcionál.

<sup>2</sup> Akár 1912-es hivatkozással is találkozhatunk: *A Pig Alley muskétásai*. (*Musketeers of Pig Alley*. D.W. Griffith), lásd: James NAREMORE, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkley, University of California Press, 1998, 13.

expresszionista világítástechnika, flashback-dramaturgia stb.<sup>3</sup> – ízlésünk és szándékaink szerint kiválogatott jegyek alapján noirosított filmek listázása alapvetően a kincsvadászat izgalmát látszik kielégíteni (s ekképpen a hamisnak bizonyuló máltai sólyom a noir-irodalom remek metaforája),<sup>4</sup> s nem melleleg maga alá temet egy sor, kevésbé az ismétlési kényszer körpályáin mozgó, vagy legalább ebbéli hajlamára tudatos megközelítési lehetőséget.<sup>5</sup> Thomas Elsaesser szerint a film noir iskolapéldája annak, hogyan válhat a filmtörténetírás a hamisság történetévé, s veszi át a film imagináriusa a konkrét esettanulmányokkal dolgozó s a felmerülő ellentmondásokat is felvállaló kutatómunka felett az uralmat.<sup>6</sup> Ugyanakkor „[a] hamis történelmek dekonstrukciójának óriási előnye, hogy általa számos egyéb „más” történelemre láthatunk rá...”<sup>7</sup> – dekonstrukció helyett, annak fonákjaként, első lépésben egy álkonstrukción keresztül vizsgálom a film noir születésének mitologikus történetét. Egy nyíltan hamis történeti posztulátummal cserélem fel a dolgozat kezdő állítását, hogy annak indirekt bizonyítása helyett az azt támogató logikai láncolat esetlegességére mutassak rá. A hasonló érvrendszer felmutathatja, hogy voltaképpen mindkét állítás a film imagináriusának terméke. Csakhogy míg az előbbi évtizedeken keresztül újra és újra leírt (s nincs ez másként korábbi filmekkel való behelyettesítésekor sem, hiszen maga az információ, bár tagadásában, de ilyenkor is megjelenik, erősítve a bevésődést) filmtörténeti adatként, utóbbi magányos gondolat kísérletként jeleníti meg ugyanazt a „hamisságot”.

<sup>3</sup> Ennek szemléletes példája a Britt Filmintézet (BFI) infografikája: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/infographic-what-makes-film-noir>

<sup>4</sup> Naremore e hamisság különböző szintjeit elemzi: hogyan válik a máltai sólyom a fetisizálás és a mítoszalkotás védjegyévé. James NAREMORE, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkley, University of California Press, 1998, 254. Vö.: „A film noir egy gyűjtői agyszülemény, ami jelenleg csak könyvekben létezik.” (Saját ford.) Marc VERNET, *Film Noir on the Edge of Doom = Shades of Noir*, szerk. Joan COPJEC, London, Verso, 1993, 26.

<sup>5</sup> Ilyen kísérlet például Marc Vernet fentebb idézett cikke (Uo.) vagy Jonathan Auerbach a noirt történeti szimptomaként működtető megközelítése – lásd a kötethez írt bevezetőt: Jonathan AUERBACH, *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham–London, Duke University Press, 2011, 11.

<sup>6</sup> „A „német expresszionizmus” és a „film noir” kifejezések a filmipar olyan aspektusait jelölik, amelyek nem azért érdekesek igazán, mert a hamis történelem mintapéldái, hanem azért, mert a film hamis történelmére világíthatnak rá – arra, amit másutt a film történelmi imagináriusának neveztem.” Thomas ELSAESSER, A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa, *Apertúra*, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/elsaesser-a-film-noir-nemet-eredete-a-filmtortenet-es-az-o-imaginariusa/>

Vernet is hasonló következtetésre jut: „Az eredmény egyfajta imaginárius zárvány, amelyben [a film noir,] ami a nézőknek még magától értetődő volt, a feministák és filmtörténészek számára már különleges fogalommá lesz, s olyan kritikai korpuszt szül, amely titokzatossá avatja a filmeket és gyártásuk körülményeit.” (Saját ford.) VERNET 1993, i. m., 26.

<sup>7</sup> Uo.

## *I Wake Up Screaming*

Vegyünk tehát egy *A máltai sólyommal* egyidőben a mozivásznakra került filmet, amely, ha fel is bukkan a noir-enciklopédiákban mint „jelentős”<sup>8</sup> bár „nem eléggé méltatott”<sup>9</sup> proto-noir, számottevő kritikus érdeklődést ebben a minőségében nem kapott.<sup>10</sup> Így a kezdő állítás tulajdonneveinek felcserélésével kapott változat: „1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében: Bruce Humberstone *I Wake Up Screaming* című filmjének októberi bemutatásakor megszületik a noir műfaja” történeti tényként teljesen elfogadhatatlan, nemhogy hamisan cseng, de azonnali cáfolatért kiált.

De miért is? Képzeljük el, hogy az amerikai filmek a második világháború után újra meginduló forgalmazása úgy hozza, Nino Frank többek között ezt a filmet nézi meg 1946-ban egy párizsi moziban *A máltai sólyom* helyett, és beválogatja *Egy új krimi műfaj: a bűnügyi kalandtörténet* című cikkének film-listájára.<sup>11</sup> S mint annak legkorábbi darabja, az *I Wake Up Screaming* elnyeri a klasszikus film noir korszak nyitódarabjának rangos történeti helyét.<sup>12</sup> Betölthetné ezt a szerepet, megfelelhet a szükséges kritériumoknak, kinyerhető-e belőle az alapvető noir elemek? Lássuk csak.

- Hardboiled adaptáció? A film Steve Fisher azonos című regénye alapján készült, aki ugyanannál a *Black Mask* magazinnál publikált, mint például Dashiell Hammett, Raymond Chandler vagy Cornell Woolrich (akiről Ed Cornell, a film legérdekesebb karaktere, a film DVD-kommentárja szerint a nevét kapta).<sup>13</sup>
- Noir vizualitás? Válogathatunk a jellegzetes noir megoldásokból,<sup>14</sup> ennek alátámasztására íme néhány képkocka a filmből:



<sup>10</sup> „Az *I Wake Up Screaming*-et soha nem említik egy napon *A máltai sólyommal*, ha a film noir születéséről esik szó. Öreg hiba.” – indítja a film bemutatását a *Film Noir of the Week* című blog szerzője. Forrás: <http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html> (Ezúton köszönöm Pápai Zsoltnak, hogy felhívta a figyelmemet a filmre, és ismeretlenül is Steve Eifertnek, hogy bejegyzésével bogarat ültetett a fülembe.)

<sup>11</sup> A noir egyik alapító okiratának számító francia forrás: Nino FRANK, *Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle, L'Écran français*, 1946. augusztus 28, n°61, 8-9; 14.

<sup>12</sup> „A dátumok tehát, amelyekről konszenzus született, a francia kritikairecepción, s nem az amerikai gyártáson alapulnak.” (Saját ford.) VERNET 1993, i. m., 5.

<sup>13</sup> Forrás: <http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html>

<sup>14</sup> A noir vizualitáshoz lásd: Janey PLACE és Lowell PETERSON, *Some Visual Motifs of Film Noir* = Alain SILVER és James URSINI, szerk., *Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 2006, 65-76.

- Noir narratíva? Szövevényes bűnügyi cselekmény, kaotikus nyomozástörténet („wrong man” szállal), flashback-voice over narráció.
- Nagyvárosi mise-en-scène és karakterkészlet? A film New Yorkban játszódik, kapunk profi és amatőr detektíveket, s van saját végzetességétől sújtott végzet asszonya is (igaz, ezt az állítást árnyalni fogom az elemzés során).

Az összetevők tehát adottak, úgy tűnik, semmi sem akadályoz bennünket abban, hogy a filmet noirként kanonizáljuk. Igaz, a stáblista nem vonultat fel olyan noirembematikus figurát, mint Humphrey Bogart – a mellékszereplő-gyilkos Elisha Cook Jr. kivételével (aki nem mellesleg egyidejűleg dolgozik *A máltai sólyom* forgatásán is) –, ugyanakkor, ha például a noir vizualitását kérjük számon a két filmen, az *I Wake Up Screaming* egyértelműen fölénybe kerül.

Maga a cím is összesűríti több noir komponenst: az E/1-es kijelentés szubjektivitása, az álom-ébredés határpontját megragadó furcsa időbeliség – a felriadás pontszerűsége és a terror folyamatos jelenének állapota, stb. Erre csak ráerősít, hogy a forgalmazás során időlegesen a minden szempontból könnyebben kezelhető *Hot Spot*-ra cserélték az eredeti címet, majd visszatértek hozzá. A „hot spot” kifejezés egyfelől az exkluzív New York-i szórakozóhelyek talmi, egyszerre vágyott és nevetségessé tett csillogását jelöli, ugyanakkor magában a filmben egy párbeszéd során is feltűnik mint a kivégzőhely metaforája, illeszkedve a show-biznisz elbűvölő, ám végzetesnek bizonyuló természetéhez. E címváltozat gyors és egyszerű megoldást kínál a film értelmezésére, könnyen feldolgozható, instant (s mint azt a film elemzésekor bővebben kifejtem, genetikailag kódoltan önironikus) morálja nyer kifejezést már ritmikus-rímelő kiszereelésében is – kimondani is remek, szinte kedvünk támad ismételtetni. A sokkal enigmatikusabb *I Wake Up Screaming* a történet egy másik, valóban noir oldalára helyezi a hangsúlyt, úgy, hogy nem ad a *Hot Spothoz* hasonló diegetikus-verbális magyarázatot önmagára. Megkockáztatom, a film valódi rejtélye nem Vicky gyilkosának felkutatása, hanem a címbeli kijelentéshez kapcsolható szubjektum azonosítása lesz – természetesen sikertelenül, avagy a szubjektum kiüresítése vagy éppen megsokszorozása árán.<sup>15</sup> Ez a hangsúlybeli eltolódás, a billegés a rémálom- és a marketinglogika között (s e kettő valójában sokban hasonlít, egyik az ismétlési kényszerben, egyik a háttérmunkában – de erről később) ráirányítja a figyelmünket a film műfaji besorolásának kérdésére, újrakeretezve a fenti áltörténeti dilemmát egy elméleti szemponttal.

<sup>15</sup> Ébredős helyek a filmben: Jill felriad, amikor Vicky hazaér a klubból, de nem sikít; Frankie arra ébred, hogy Cornell ül az ágyánál – itt a nondiegetikus zene „sikít” egyet; az újságíró Larry felébresztése – csak egy ijedt tekintetet látunk; Harry, a portás és a „sikító” kapcsolótábla. Esetleg Vicky gyilkosságára vonatkozna a cím, amire külső információból (az adaptált regény borítóján egy sikító női arc szerepel) következtethetünk csak? Nem kapunk egyértelmű magyarázatot.

## Film noir?

„1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében. Bruce Humberstone *I Wake Up Screaming* című filmjének októberi bemutatásakor megszületik a noir műfaja.”

A fókuszpont áthelyezésével tehát ugyanezt az állítást műfaji-narratológiai szempontból vizsgálom felül. Így egyfelől reflektálok a noir mindig kiújuló definíciós sebezhetőségére, másfelől rámutatok, hogy (noir-tipikusan) ez a sebezhetőség ismét csak nem annyira a noiré, mint inkább magáé az éppen működtetni próbált keretszempontté lesz. Ha az előző részben az *I Wake Up Screaming* noirsága melletti érveket sorakoztattam fel, most azt igyekszem követni, hogyan írja felül a noirt, felemás sikerrel, a melodráma, de keresztezi különböző mértékben a romantikus vígjáték (screwball comedy, burleszk) vagy a musical műfaja is.<sup>16</sup> Az ellenpontosítás azért is hasznunkra lehet, mert a film noir, bár a befogadás felől erős műfajtudattal bír, állandó identitásváltsággal küzdő jelenség, „konceptuális fekete lyuk”<sup>17</sup> – így definíciója talán nem önmeghatározásként, hanem határai kitapintásával, ütközésekben, összehasonlításokban rajzolódhat ki.<sup>18</sup>

A film látszólag Vicky Lynn, egy gyönyörű, fiatal modell gyilkossági ügyének nyomozását beszéli el,<sup>19</sup> az erős noiros kezdést azonban nagyjából a film harmadától kikezdi a konkurens műfajok, egyre nyilvánvalóbb lesz: a gyilkosság maga valójában nem fontos, a bűnügyi narratíva csak ürügy a románcra.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> A korabeli filmajánló műfaji besorolása: „mystery-drama”. *Buffalo Courier-Express*, 1945. december 5. Forrás: <http://www.fultonhistory.com/Fulton.html>

<sup>17</sup> Elsaesser fogalmát („conceptual black hole”) alkalmazza a noirra Spicer - Andrew SPICER, *European film noir (Introduction)*, Manchester University Press, 2007, 1-2.; Ugyanezt a nézői oldalról így fogalmazza meg egy noir-népszerűsítő kötet szerzője: „A kritikusok azon vesződnek, melyik volt a film noir klasszikus korszakának első és utolsó darabja (..) nos, én hagyom őket érvek után kutatni, s inkább megnézek közben még egy noirt a tévében.” (Saját ford.) (Paul DUNCAN, *Film Noir. Films of Trust and Betrayal*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 2006, 20-21.)

<sup>18</sup> A kérdésnek korábban már szenteltem egy bevezető tanulmányt az Apertúra folyóirat tematikus számának felvezetőjeként: Huszár Linda, *Film noir: a filmtörténet kétes figurája*, Apertúra, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>

<sup>19</sup> A film cselekménye dióhéjban: a promóter Frankie Christopher sztárt csinál a csinos és ambiciózus pincérnőből, Vicky Lynn-ből egy fogadás miatt. Nemsokkal azután, hogy Vicky („elárulva” felfuttatóját és barátait) hollywoodi szerződést kap, holtan találják. A nyomozást vezető Ed Cornell mániákusan Frankie nyakába akarja varrni a gyilkosságot, a menekülő gyanúsítottnak Vicky húga, Jill segít végül a valódi elkövető, a portás Harry leleplezésében. Cornell öngyilkos lesz, Frankie és Jill egymásra talál.

<sup>20</sup> „A film noir történetek elemzésekor az első szembetűnő jellegzetesség az, hogy leggyakrabban a történetek tétje változik meg.” Kovács András Bálint, *A klasszikus elbeszélés feloldódása: a film noir és a modernizmus = Uő.: A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005, 267.

Bár a szövevényes nyomozástörténet akár a noir védjegyeként is funkcionálhatna, mégsem ez a helyzet. A gyanú folyamatos passzolgatásával a nyomozás maga jól koreografált, atletikus burleszkmutatványként kezd hatni, a film újra és újra eljátssza egy-egy szereplő gyanúba keverését majd tisztázását, gyakorlatilag minden lehetőséget kipróbálva. A fő gyanúsított, a „wrong man” szerepbe került Frankie mellett, Ed Cornell, a megszállott detektív, Harry, a kisebbségi komplexussal küzdő portás, Robin, a kiöregedett színész, Jill, Vicky húga és egyben angyali replikája, valamint Larry, az opportunista újságíró is felmerül lehetséges gyilkosként, hogy végül Harry, a felsoroltak közül leginkább mellékszereplőként vigye el a gyilkos ekképpen szintén mellékszerepét. A megoldás esetlegesnek hat, a gyilkos leleplezése is csak a pár (Frankie és Jill) összehozásának egy újabb mozzanata. A gyilkos mind a diegetikus ranglétrán (a mindenki által lenézett, cingár portás), mind a stáblista mellékszereplőjeként elnyomott figurája a bűnügyi narratíva lefokozását, háttérbe szorulását jelzi a filmben.

Mivel a nyomozási narratíva meglepetések sorával machinál,<sup>21</sup> a kezdeti izgalmat hamarosan érdektelenség váltja fel: egyrészt mert az azonos megoldás ismételtetése kimeríti a séma hatóerejét, másrészt mert a tudáelosztás ilyenén manipulációja nem engedi meg, hogy a néző detektívként lépjen fel. Sőt azzal, hogy a bolondját járattja velünk – látszólag beavat, majd lóvá tesz, ugyanarra a nyomra többször rányomja az orrunkat, hogy aztán csalódnunk kelljen vadászösztonunkben –, nemcsak a bűnügyi szál iránt válnunk érdektelenné, de egy más, kevésbé dehonesztáló, otthonosabb séma megragadásában kifejezetten érdekeltek leszünk. A nyomozást tehát fokozatosan (újra és újra bedobva ugyanazt a csalit, amire egyre kevésbé kapunk rá) ellehetetleníti, a paródia irányába tolja a narráció, s ezzel párhuzamosan az izgalom, azonosulás, bevonódás máshol tetőzik: hánykolódásunk a rejtély tőlünk független megoldása felé a pár viszontagságok során egymásra találásának melodramatikus regiszterére hangol át. Mindez, bár egy klasszikus krimi erősen kisiklatna, kevésbé rengeti meg a noir a bűnügyi cselekményt szintén szocio-pszichológiai kulisszaként használó érvényét, s ha el is veszti a fim felütésekor még egyértelmű dominanciáját, Ed Cornell figuráján keresztül végig fent tudja tartani markáns jelenlétét. Figurájának alárendelése jól illusztrálja a műfajok közti erőviszonyok alakulását-alakítását, ugyanakkor azt is a felszínre hozza, hogy a marketingszemponatoknak alárendelt történeti / extra-fikcionális „objektumokat” (plakát, stáblista) hogyan kísérti a diegézis a vetítések során mindig újraéledő „szubjektuma”.

<sup>21</sup> „A klasszikus elbeszélésmód jellegzetessége, hogy igen szűkmarkú a meglepetéseket illetően. Túl sok csavar megingathatná a bizalmat az elbeszélés iránt...” David BORDWELL, *A klasszikus elbeszélésmód = A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Kovács András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Budapest, Palatinus, 2004, 223. S bár a krimi épp kivétel lenne ez alól a maga megbízhatatlan és nyílt elbeszéléssel, amit a műfaj motivál (Uő., 226-27), ezt is túlhajtja a film, karikírozza, kiüresíti a túlzott ismételtetéssel.

BETTY GRABLE  
VICTOR MATURE  
CAROLE LANDIS

IN

*I Wake Up  
Screaming*

Directed By  
H. BRUCE HUMBERSTONE





A megszállott nyomozót alakító Laird Cregar sem a plakátokon, sem a főcímet követő stáblistán nem kerül a főszereplőként kiemelt alakok közé, pedig elég hangsúlyosan jelen van a filmben – főként a Vicky-t alakító Carole Landishez mérve árulkodó ez a különbségtevés, akivel a vásznon töltött idő és az erőteljes vizuális jelenlét tekintetében is egyértelműen minimum egy súlycsoportban vannak. A plakát szentháromságából alighanem esztétikai és promóciós szempontok alapján kellett kirekeszteni: fenyegető, túlsúlyos monumentje felborította volna mind az érzéki vizuális, mind az előtérbe tolt műfaji koncepciót. A film ismeretében újra nézve a plakátot Cregar már erőtejes hiányként van jelen, a sötét alapon kirajzolódó (foto)grafikus információk mintha csak robosztus alakjának túlnagyított háttérét takargatnák a maguk harsány hollywoodi eltökéltségében, vagy másként fogalmazva: valójában Cornell viszi a hátán a történetet. Ha Vicky és Jill az árucikk, a felcserélhetőség és a csereviszony figurái, míg Frankie a főhősszerep karikatúrája, ahogyan erre rövidesen kitérek, akkor Ed Cornell Hollywood lappangó rossz lelkiismerete. Jelenléte azért is lesz nyomatékosabb bármelyik kijelölt főszereplőénél, mert képes egymaga hordozni s filmben végig képviseltetni a film noir eszköz- és karakterkészletének javát: amellet, hogy kissé „M”-szerű ábrázolásában köré csoportosul a film expresszionizmusa, személyében egyesül a magánnyomozó figurája (bár hivatásos rendőr, ezt a minőségét csak felhasználja a Frankie elleni magánakcióra), a saját pszichéjének áldozatául eső férfihős,<sup>22</sup> de ironikus módon még bizonyos klasszikus femme fatale attribútumokkal is rendelkezik.



Utóbbi kijelentésem mindenképpen magyarázatra szorul: első látásra Ed Cornell Quasimodo-alakján sehogy sem áll a femme fatale kosztüm. A végzet asszonyának szerepére természetesen eredendően Vicky pályázna, de karaktere végül – ahogyan meggyilkolásával a hollywoodi színésznőség helyett csak egy szenzációhajhász címlapsztoriig jut – túlságosan súlytalan marad, végzetessége nem éri el a szükséges kalibert, minden tekintetben áldozattá válik. Rajta ugyan jól mutat a kosztüm, de ennél tovább nem jut a szerep

<sup>22</sup> „[A] film noir férfi hőse végső soron önmaga áldozata. Mert ami igazán kiszámíthatatlan a film noirban, az nem az, amit a femme fatale eltitkol, hanem amit a hős a femme fatale hatása alatt tenni fog.” Kovács András Bálint, *i. m.*, 269.

megformálásában.<sup>23</sup> S helyette ki lesz az, aki a háttérből mozgatja a szálakat? Kinek a figuráját építik fel a legizgalmasabban a vizuális elbeszélés módszereivel (ami tipikusan a femme fatale privilégiuma)? Ki lesz kishíján a főszereplő, majd bukásával önnön végzete? Kinek az alakja vésődik az emlékezetünkbe? Vicky félig vagy félresikerült, be nem teljesített szerepét egyértelműen Cornell ambivalens „homme fatal”-ja teljesíti ki, egyben benne kulminál a film drámai ereje, szemben Frankie és Jill a romantikus vígjáték felé tartó párosával.

Nézzük meg, hogyan vezeti fel a film Cornell nem túl csábos, de annál megragadóbb figuráját, majd tartja fenn a személyéhez kötődő izgalmas bizonytalanságot, hogy végül tragikomikus pátosszal búcsúztassa el. A film egy gyors kezdőjelenettel tájékoztat bennünket Vicky meggyilkolásáról, majd egy áttűnéssel a vallatószobába érkezünk, ahol iskolapéldaszerű noir megvilágításban épp Frankie-t izzasztják a nyomozók. Ez a rövid jelenet, amely megágyaz Frankie az előzményeket (a múltat, Vicky-t) elbeszélő flashbackjének, egyfelől kicsiben megelőlegezi a narráció abbéli hajlandóságát, hogy – ahogyan a gyanú át- meg áthárítása kapcsán már jeleztem – bolondját járassa a nézővel, másfelől felvezeti Cornell mint „rejtélyes idegent”. Az első beállításban egy a falra vetülő árnycsoportot „látunk” a háttérben, míg az előtérben egy férfit emel ki a megvilágítás, aki éppen kezet mos. Az akusztikai réteg pedig egy „képen kívüli” párbeszéd hangjaival gazdagítja az első benyomást. Mi történik itt a nézővel (és hallgatóval)? Részben árnyképeket, korlátozottan hozzáférhető kivetüléseket, identitás-indexeket lát, s beidegződései révén a sötét foltoknak személyiséget tulajdonítani kényszerül. Annál is inkább, mert az árnyjátékhoz hang is társul – hogy ezt mennyire ítélnéjük képen kívülinek ebben az esetben, jó kérdés; eldöntéséhez olyan filozófiai mélységekbe kellene alászállni, hogy mennyiben tartozik hozzánk az árnyékunk. Ezek a bizonytalan háttérinformációk még inkább arra készítetnek minket, hogy figyelmünket az előtérben jól körvonalazott, aktív férfialakba fektessük, aki hamarosan meghálálni látszik a beleinvesztált bizalmat: a helyváltoztatását lekövető kameramozgással eljutunk a „hús-vér” szereplőkhöz (akik természetesen szintén kétdimenziós kivetülések: a fenti episztemológiai-ontológiai bizonytalanság mise-en-abyme-ként terjed tovább, nem véletlen, hogy a noir kedveli ezt a vizuális fogást). A szépen komponált csoportkép középpontjában Frankie áll, pontosabban ül, látszólag kettejük – a kameramozgást motiváló nyomozóalak és a gyanúsított – félközeli vett párbeszéde kerül fókuszba, ugyanakkor,

<sup>23</sup> Bár szeretné ő manipulálni a környezetét és az eseményeket, valójában bábfiguraként mozgatják, öltöztetik, alakítják, s mikor végre kezdené átvenni az irányítást, birtokba venni és használni a saját testét, rögvést megölik. Csak saját magára lesz végzetes, a szép test kiprovokálja annak elpusztítását. Nincs meg benne, csak a végzet asszonyának felszíne, mélység nélkül: nem véletlenül az „egérfogó jelenetben”, vászonra vetítésként éri el jelenléte a csúcspontját (a rendőrségen az egyik gyanúsítottat úgy próbálják valamásra bírni, hogy arra kényszerítik, nézze meg Vicky-t, amint egy slágert énekel). Az egész film során csak „kísértetként” jelenik meg – visszaemlékezésekben, a mindenütt felbukkanó arcképeken, filmvásznon, újság címlapján, hangként.

szinte észrevétlenül, a kamera rövid ideig, mintegy mellékesen keretez egy a diegetikus megvilágítás mögötti árnyékban meghúzódó robosztus figurát is. A pergő, párbajszerű szóváltást előbb egyfajta „akusztikus vágással” e képen kívüli alak mély, lassú, monotonitásában végzetszerű kinyilatkoztatásnak ható hangja akasztja meg, majd éles vágással a sötét sziluett válla felett nézünk le Frankie-re.<sup>24</sup> A reflektorfénybe helyezett, túlexponált arc antagonistikus ellenfeleként Cornell sötét foltként megjelenik is, meg nem is, azáltal uralja a jelenetet, hogy képes elhárítani az identifikációt. Ráadásul a jelenet következő szakasza bedob még egy nyomozót, aki barátságos, cseppet sem fenyegető vizuális-verbális jelenlétével elmaszatozolja az iménti sötét tónust, és újra csak elbizonytalanít minket, hogy ki lehet a valódi főfelügyelő.



<sup>24</sup> Az „Over The Shoulder Shot” vagy ansnitt érdekes átmenet a félszobjektív nézőponti beállítás (POV) és az objektív beállítás határmezsgyéjén. Mivel mögé helyezkedünk, azonosulhatunk nézőpontjával, ugyanakkor „[s]zinte pajzsként használjuk az előtérben lévő szereplőt” (Szabó Gábor, *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Budapest, Ab Ovo, 2002, 44.), azaz kevésbé kell bevonódnunk, fedezékből, távolságot tartva veszünk részt az adott kapcsolatrendszer dinamikájában. Ebben az esetben viszont, mivel nem tudjuk, ki mögé sorakoztunk fel, a beállítás inkább kényelmetlen érzést kelt, egyben kihangsúlyozza a „titokzatos idegen” motívumát.

E rövid, alig két perces jelenet több szempontból tanulságos lehet(ne) a befogadó számára, a történetszintű nyomozás helyett valójában a narratíva egészéhez szolgál nyomokkal. Egyrészt macska-egér játékot játszik velünk, amikor azt próbáljuk megragadni, ki a fontos figura, és ki nem, kihasználva azt a klasszikus narratíván alapuló ösztönünket, hogy inkább a cselekvő figurának tulajdonítsunk elsődleges szerepet. Gyakorlatilag kicsiben modellezi a bűnügyi narratíva a filmben már korábban elemzett koreografikus látszateműködését. Ha képesek lettünk volna a periférián meghúzódó lényegre figyelni a középpontba helyezett lényegtelen helyett, akkor megvolt az esélyünk Cornellt profilból megpillantani, s akár a titokzatos idegennel azonosítani majd Jill flashbackjében – s így előnybe kerülni a tudáselosztás szempontjából. A másik nyom vagy kiszólás pedig egyenesen áthágja a diegézis kereteit, olyan metakommunikációt hajtva végre, ami önértelmezésként értelmezhető, sőt – már a fikción túl – egyfelől a műfaji keretekre, másfelől magára a médiumra, sőt, önnön kultúrtörténeti helyzetére is reflektál. Olyannyira beszédes hely ez, hogy elemzésével a film számos rétege látóterünkbe kerül; meg is torpannánk ezen a ponton, pillanatnyilag háttérbe szorítva Cornell figuráját, hogy aztán újra nála fussanak össze a szálak.

Térjünk tehát vissza oda, amikor Cornell megkérdezi Frankie-t, mikor találkozott először az áldozattal. Míg az előző két beállítás követte a beállítás-ellenbeállítás logikáját, a kérdés címzettje ezúttal nem a kérdező felé intézi a szavait, és nem is válaszol a feltett kérdésre, hanem szembefordul a kamerával és a következőket mondja:



„Say, listen, fellas. Why-why don't you let me make a record of it, then you can play it over to yourselves as often as you like.”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> „Figyeljete, srácok. Mi volna, ha inkább felvenném az egészet, aztán annyiszor játszátok le magatoknak, amennyiszor csak akarjátok?!” (Saját ford.)

Ez a rövid kizökkenés, amit a következő beállítás aztán, látszólag jótékonyan helyretesz (kiderül, hogy a tekintet egy diegetikus szereplőre, a barátságos nyomozóra irányult, így a vágás visszavonja a kamerába nézés felforgató erejét, illetve visszautalja az elhangzottakat a diegetikus kommunikációs helyzet keretei közé), több szinten is felfejthető. „*A hagyományos tétel szerint – írja Marc Vernet – a kamerába nézésnek kettős hatása van: a kijelentéstétel instanciájának leleplezése a filmben és a néző voyeurizmusának feltárása, ami a fikcióhatás eltüntetésével kommunikációt kényszerít ki a filmkészítés tere és a befogadói tér, a mozi tere között. Olyannyira, hogy a kamerába nézés „felsőbb tiltásnak”, a narratív film elfojtottjának” tekinthető.*”<sup>26</sup> Vernet aztán e hagyományos tétel felülvizsgálatát végzi el a kamerába nézést mint (a fentieknél) több funkciót is ellátni képes alakzatot vizsgálva, s kitér többek között a musical és a burleszk műfajaira, amelyekben a zsáner szokásjogon írja felül a kamerába nézés „klasszikus” tilalmát. A varietészínház örököséiként e szórakoztató műfajok nem provokációként használják ezt az eszközt, egyszerűen egy másik konvenciórendszer működtetnek, s a néző képes rugalmasan kezelni az ideiglenes helyzetet.<sup>27</sup>

De hogyan keveredhet egy efféle komikus kiszólás (a komikumot a Frankie-t alakító Viktor Mature gumiarca és élénk mimikája, és a mögötte felsorakozó bamba rendőrkórus is erősíti) az *I Wake Up Screaming* vallatási jelenetébe, s mi keresnivalója lehet a musical és a burleszk kabaréhagyományainak egy film noirban?<sup>28</sup> Nos, nem keveredhetne, és semmi keresnivalója. Mégis itt van, s azzal sem védekezhetünk e jelenlét ellen, hogy az ellenbeállítás rövidesen kioltja majd az érvényét. A hamarosan egyre nagyobb teret kapó könnyebb tónus, a műfajváltás előrejelzése lenne? Vagy, kifordítva a film noir kezdésének szintén Vernet által leírt logikáját, itt nem a „fekete lyukba”<sup>29</sup> hullunk alá váratlanul, hanem éppen kimászunk belőle, s jutunk a bűnügyi szál és kezdés ellenében könnyedebb műfaji keretek közé? Ez lehet a *Hot Spot*-féle, könnyebben emészthető magyarázat, de mellé kívánkozik egy összetettebb, a marketinglogikát a rémáloméval rokonító, a modern fogyasztói társadalom elé tükröt tartó értelmezés is. Eszerint a néző voyeurizmusa helyett inkább annak konzumizmusa mutatkozik meg, s a fikcióhatás ahelyett, hogy eltűnne, inkább csak belemosódik egy általánosabb működés rendszerébe.

<sup>26</sup> Marc VERNET, *A kamerába nézés = Uő., A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, Szedged, Pompeji, 2010 [Apertúra Könyvek], 32.

<sup>27</sup> „Annál is inkább, mivel a „kulisszák mögé” való kiszólás nem a néző mint individuum felé irányul, hanem inkább egy terjedelmesebb és elvontabb entitásra, ami a *közönség*, vagy még tágabban, a tanúnak hívott univerzum teljes egésze.” (VERNET, i. m., 2010, 39.)

<sup>28</sup> A burleszk műfaja később egyértelműen képviselteti magát abban a jelenetben, amikor Jill megtéveszti az egyik közrendőrt: az ajtó, amit mutat neki, nem egy másik szobába vezet, hanem egy beépített ágyat takar, ami elnyeli az egyenruhást. A musical műfaja pedig a hangsávon keresztül, az *Over the Rainbow* folyamatos használatával kísérti végig a filmet – erre a későbbiekben bővebben is kitérek.

<sup>29</sup> Lásd: Marc VERNET, *A filmi tranzakció*, Apertúra, 2011/tél,

<http://apertura.hu/2011/tel/vernet>

Ez pedig azért lehetséges, mert filmkészítés és -befogadás tere (mindkettőt a legtágabb értelemben véve) nem összeütközésbe kerülnek egymással, hanem közös nevezőre jutnak: mindkettőt a fogyasztói társadalom ismétlési kényszerű mozgatja.

Természetesen (s nem csak) a klasszikus hollywoodi elbeszélés eleve az ismétlésen, az információk kiegyensúlyozott súlykolásán alapul.<sup>30</sup> Az *I Wake Up Screaming*, ismét az iménti kettős logika (álom és reklám) mentén, mintha éppen ezt, az adott történettől független mechanizmust fokozná fel. Azzal, hogy egy a háttérben operáló működésmódot kihangsúlyoz, észrevehetővé tesz, feszültséget teremt, amit aztán éppen azzal old fel, hogy sokszor a komikum szintjéig hajszolja azt – s így rögvést új értelmet nyer a film vígjátéki rétege. Az ismétlődés tér (egymásmellettség) és időbeli (egymásutáni-ság) változatai, a sorozatosság, megtöbbszörözés, felcserélhetőség képi-motivikus, narratív fogásai elárasztják a filmet. Gondoljunk akár beállításokra, cselekményelemekre (a büntetőbíróság épületét felülnézetből mutató totálkép; rikkancs; riporterek; tánc a felkapott klubban), narratív megoldásokra (flashback-technika; a már felemlgetett meglepetésdramaturgia), a sorozatgyártás, behelyettesíthetőség tárgyi (újság, kulcs, kirakatok, értéktelen nyomatok az enteriőrökben) és személyi (uniformizált pincéernők, a három barát a pult mögött, az apró bokszolófigurák a nagytotálban vett ringben) jelölőire, a fogyasztás önjáró gépezete – akár a nyitójelenetben folyamatosan pörgő forgóajtó metaforikája – mindent áthat.



Az ismétlődés túlburjánzó alakzataiból kettőt emelnék ki: egy az előtérben megmutatkozót, Vicky és Jill nagyon is materiális-diegetikus párosát, illetve szorosan hozzájuk kapcsolódva egy főként a narratíva nondiegetikus háttér-munkásaként tevékenykedőt, a film zenei anyagát.

A történet látszólag a testvérpár különbözőségére épít: az alapképlet szerint Vicky a törtető, a sikerért mindenkin átgazoló, szerepjátszó femme fatale, Jill viszont az erényes, egyszerű nő, a hozzá illő kispolgári értékrenddel.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> „Mindenfajta elbeszélő szövegnek meg kell ismételnie a fontos, történettel kapcsolatos információkat. (...) Optimális esetben egy jelentős motívumot vagy információt három, esetleg négy különböző alkalommal kell bemutatni vagy megemlíteni...” BORDWELL, *i. m.*, 199-200.

<sup>31</sup> Jill és Frankie első találkozásakor a következő párbeszéd játszódik le: „Itthon van Miss Lynn?” „Melyik Miss Lynn? A varázslatos szépség, vagy az egyszerű, hétköznapi, mezei változat?”

A film ez utóbbi típusból álló nézőközönségéhez szabott morálja nyilvánvalóan azt diktálja, hogy az előbbi talmi csillogását büntetés, utóbbi hétköznapi virtusát jutalom illesse. A történet nagy vonalakban ki is elégíti ezt az elvárást, hiszen a nagyravágyó Vicky-t megölik, Jill viszont eljut a mesebeli „boldogan éltek, míg meg nem haltak” tökéletes befejezéséig. Ugyanakkor a két alak gondosabb megfigyelésével mindkét karakter zavarón elmozdul az eredeti sablonból, s éppen a kettejük felcserélhetőségét támogató jelzések szaporodnak el.



Bár először Vicky-vel találkozunk – az exozíció egy diegetizált inzert, az újság címlapja segítségével ad hírt a haláláról –, fontos kiemelni, hogy Vicky a filmben kizárólag közvetetten, szereplő-narrátorok flashbackjeként, fotókon, sőt, a rendőrségi moztiteremben szó szerint kivetítésként jelenik meg. Jelenléte így mindvégig kísérteties, projekció, ő maga elérhetetlen marad. Nem tud önmagáért beszélni, mások elbeszélésének foglya, a képe viszont elborítja a filmet, mindenütt jelen van.<sup>32</sup> Már ez az első, a címlapról ránk szegeződő tekintet<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Az erőszakos halállal valamilyen módon kapcsolatba keveredő nőalakok portréik általi megkettőzéséről lásd Vernet elemzését: Marc VERNET, *Holt lelkek portréja* = Uő., i.m., 2010.

<sup>33</sup> Amit a róla készült fotók folyamatosan ismételnék, mindig szorongatva minket, míg Cornell szentélyében el nem temetjük majd.

– ami szintén a kamerába nézés visszavont alakzatának tekinthető, amennyiben a fotót a film médiuma, a szereplőt pedig a halál keretezi újra – megüzen valamit abból a szorongásból, amely a saját képe, felszíne révén emancipálódni törekvő nő ambivalens társadalmi helyzetéből adódik, s amelyet a filmben Jill hivatott feloldani. Jill gyakorlatilag behelyettesíti, egyben helyére teszi Vicky-t, egyesítve a nőben megtestesülő vonzást és fenyegetést: első közös ábrázolásukon Vicky vizuálisan is az ártatlan, csipkerózsikaszerű Jill árnyoldalaként jelenik meg. Ugyanezt a műfajok tusája felől közelítve úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Jill funkciója a melodráma és a romantikus vígjáték győzelmének biztosítása a noir szorongó, képlékeny világa felett. Csakhogy ebben a behelyettesítésben nem egyértelmű, hogy ki kebelez be végül kit. A külső hasonlóságon túl, amit újra és újra kihangsúlyoz a film, Jill testvére hangját is ismétli. Először, még a gyilkosság előtt, Vicky szerepjátszásán gúnyolódva, aki mindhárom férfinak ugyanazt az előadást nyújtja a Hollywoodba utazásának híreről, imitálja őt, hogy a film végén egyenesen Vicky-vé váljon, amikor a nevében beszél gyilkosához, a portás Harryhez. Vagy gondoljunk a filmvégi jelenetre a bálteremben, ami lemásolja Vicky debütáló jelenetét. Jill ugyanabba a keretbe lép be, amit a film elején epésen kigúnyolt, s bár a csattanó azt hangsúlyozza, ez most nem megrendezett ál-jelenet,<sup>34</sup> hanem igazi, a diegézisen túlról mi, nézők, kénytelenek vagyunk tudni arról, hogy éppenséggel pontosan az. Számunkra Jill nem sokban különbözik attól a Vicky-től, akiről Frankie a diegetikus világban „titkon”, de nekünk egy nagytotállal az arcunkba tolva szedte le a konfekciós árcédulát.



<sup>34</sup> A film elején egy megrendezett jelenettel vezetik be Vicky-t a társaság krémjébe.



A film zenéje érzékletesen tükrözi vissza a fenti motívumokat: az ismétlési kényszert, a konzumizmust, az elviccelni próbált szorongást, a zavart, s egyben a Vicky és Jill közötti furcsa viszonyt. Az összbenyomásunk az, hogy a melodramai hangvételt nagyon is alátámasztó, a nondiegetikus háttérből időnként diegetikusba átváltó zenei sávval valami nincs rendben,<sup>35</sup> legszívesebben lehallítanánk vagy kikapcsolnánk, ahogyan ez a filmben meg is történik (Frankie a zenegépet, Jill a rádiót). Alapvetően két ismert filmzene kombinatorikájával van dolgunk. Az egyik Alfred Newman „*Street Scene*” című „szentimentális rapszódija”, ami King Vidor azonos című filmjéhez készült 1931-ben, hogy azután „New York zenéje” legyen belőle. S bár ebben a minőségében rengeteg filmben felbukkan, sehol sem találkozunk ilyen mértékű, az egész filmet átszövő felhasználásával.<sup>36</sup> A hollywoodi filmgyártás által kanonizált, forrására egyre érzékletlenebb zenei közhely<sup>37</sup> ellenpárja az 1939-es *Óz, a csodák csodája* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming) című kasszasikeréből (majd a rádióból, lemezeiről, zenegépből stb.) szintén tömegesen ismert *Over the Rainbow* című musicalsláger, amely viszont nagyon határozottan megidézi saját eredetét, elutasíthatatlanul beidézve a maga romantikus mesevilágát és Judy Garland ártatlan jókislány alakját. Adott tehát egy nagyon általános és egy nagyon konkrét zenei motívum, nézzük meg, milyen szerepet kapnak a narrációban.

A *Street Scene* főcímmotívumként erős pozícióból indul, majd egyre inkább a film bűnügyi rétegéhez kapcsolódik, s egyben Vicky zenei motívuma lesz; gyakori szerepeltetése beidegzi a nézőt, hogy az ismerős dallam változatainak felbukkanásakor egyből ezekre asszociáljunk. Ahogyan Vicky képe, amint erről szó esett, végigkísérti a narratívát, a hozzá kötődő zene szintén újra és újra megidézi őt, ugyanakkor alakját összemosza a nagyvárost jelképező melódia általánosabb konnotációival – s itt újra felemlégethetjük a *Street Scene*-ben megtestesülő felcserélhetőség és újrafogyaszthatóság tételét,

<sup>35</sup> A már említett *Film Noir of the Week* rajongói blogbejegyzés jól összefoglalja az általános fogyasztói élményt: „A film zenéjével sem stimmel valami. A *Somewhere Over the Rainbow* és Alfred Newman *Street Scene*-je hömpölyög megállás nélkül. Elég idegesítő. A *Street Scene* a 20th Century Fox témája New Yorkra. Több noirban is felhasználták, például: *Cry of the City*, *The Dark Corner*, *Where the Sidewalk Ends* [Ahol a járda véget ér. Otto Preminger, 1950 – a szerz.] és *Kiss of Death* [A halál csókja, 1947 – a szerz.]. A *Somewhere Over the Rainbow* egyetlen filmbe való csak. A *Street Scene*-t általában kedvelem, de jó ég, itt aztán tényleg túlzásba viszik.” <http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html>

<sup>36</sup> Az összes film közül, amelyben felbukkant, az *I Wake Up Screaming* használta fel a legnagyobb mértékben a *Street Scene*-t. Nem csupán a főcím alatt szólal meg, Cecil Mockridge az egész filmen (alapvetően) főmotívumként végigvonuló, klasszikus hollywoodi nondiegetikus filmzenét csinált belőle.” Matthew MALSKY, *Sounds of the City = Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, szerk., Jay BECK, Tony GRAJEDA University of Illinois Press, 2008, 114.

<sup>37</sup> „[A]mikor a Twentieth Century-Fox 1941-es *I Wake Up Screaming* c. film noirjának főszereplői besétálnak egy elegáns New York-i éjszakai mulatóba, és a tánczenekar a háttérben elkezd a *Street Scene* zenéjét játszani, a nézők jó része már ismeri a dallamot, s valószínűleg elkezd dúdolgatni is.” (Uo.)

amely a hangsáv segítségével is megfogalmazza Vicky fátumát. Az *Over the Rainbow* fordított utat jár be, egyértelműen Jill és a romantikus szál leitmotívja (először Jill és Frankie első találkozásakor jelenik meg), hogy aztán a zárójelenetben a tánczenekar játssza a pár egyesülésének beteljesülésekor, majd a stáblista alatt, kicsit pattogósabb tempóban, búcsút intsen a közönségnek. Csakhogy a zárójelenet és a stáblista közé ékelődő „Vége” főcím alatt egy pár másodpercre visszatér a nyitókép, s vele a *Street Scene* néhány taktusa, megzavarva az idilli, könnyed befejezés nyugalmát. Az Óz mesevilágának eszképzimusa nem nyelheti el a filmben felszínre került társadalmi feszültségeket, nem teheti semmissé két ember halálát, s ami azokhoz vezetett, ahogyan Jill sem bizonyult olyan ártatlan, naiv figurának (hazudik, kijátszsa a törvényt, a szökési jelenetben macskanőként szökik a tetőkön át).

Bordwell a klasszikus elbeszélésmód zenehasználatát elemezve azt írja: „[...]a zene nem működhet teljesen szabadon kóborló narrációként” [...] „nem fitogtathat mindentudást,” [...] „a szereplők cselekedeteinek logikájához alkalmazkodik”. [...] „Enyhe előrevetítések engedélyezettek, de a korábbi zenei anyag felidézését a szereplők emlékezésének vagy a szituáció ismétlődésének kell indokolnia.”<sup>38</sup> A zene állandó, túlcsonduló jelenléte éppen így nyer jelentést, ismétlési kényszere nem annyira a szereplők cselekedeteinek felszíni logikájához, mint inkább azok mélyebb, tudattalan mozgatórugóihoz – s itt nem a interperszonális tartalmakról, hanem a filmi apparátusról és Hollywoodról van szó – kötődik, a fogyasztás belső logikájának újabb metaforájaként. S éppen itt ragadható meg Frankie „kiszólásának” másik vetülete, amely magára a médiumra és a filmre mint történeti tárgyra s egyben szociokulturális jelenségre reflektál a rögzítés és újrajátszás eltérő természetű idejében. Ráadásul az *I Wake Up Screaming* egyetlen metakommunikációja több jelenetben és narratív szinten is megjelenik. Kamerákat, filmvetítést, mozitermet látunk, ami a filmi apparátust tolja előtérbe, de filmtörténeti és műfaji síkon is utalások színesítik a képet: gondoljunk akár az imént elemzett filmzenére vagy az 1922-es *Flames of Passion* (Graham Cutts) című melodráma meglehetősen ironikus beékelésére: a bujkáló szerelemesek egy olcsó moziban találkoznak két alkalommal is, a vásznon a *Flames of Passion* filmkockái peregnek, a közönség nagyrésze pedig békésen alszik. A filmbetét feletti ironizálást tovább fokozza, hogy amikor a pár kifelé jön a moziból, épp a járdát locsolják, mintegy a hétköznapok teljes banalitásával oltva ki a „szenvedély lángjait”.

<sup>38</sup> BORDWELL, *i.m.*, 212.



Mindez nem melleleg fricskaként is érthető a keretező film saját műfaji hovatartozásával kapcsolatban. Azt se feledjük, hogy klasszikus hollywoodi tömegfilmként az *I Wake Up Screaming* egy „Hollywood-kritikus ponyva” adaptációja, ami már önmagában abszurd alaphelyzet; vagy Jill szerepének kódolt önellentmondását: egy hollywoodi színésznő képviseli a Hollywood-ellenes kispolgári erényt. Így a film önironikusan, önmagára mutogatva fejez ki ambivalens viszonyt saját identitásával kapcsolatban – a történet és elbeszélés szintjén is kinyilvánít valamiféle társadalomkritikát, ugyanakkor tisztában van azzal, hogy teljesen ki is szolgálja ezt a rendszert, ha kissé rejtői módon is. A kikacsintás mellett érzékelhetünk némi ellenségességet a nézővel szemben is – azzal a nézővel, aki beült a moziba megnézni ezt a hollywoodi műfaji filmet – fogyasztói mivoltunkban és azonosulási mintázatunkban olyanok vagyunk, mint a vonzó, de végtelenül kispolgári és üres Jill és Frankie, akiknek fogalmuk sincs róla, ki az a Botticelli (ez Frankie valódi vezetékneve, ami Jill asszonyneve is lesz) pedig a név és az identitás elég szoros kapcsolatot ápolnak... Cornell figurája, aki csúnya, csámpás és kiiktatja a narratíva, kultúremler hozzájuk képest.<sup>39</sup> Ő a beágyazott árnyoldal, a romantikus ellenpólus, zárvány a rendszerben (akit ezért kiiktatnak egy külön „befejezéssel”, de a halál mint lezárás drámaibb, erőteljesebb, mint a házasság), a modernitás Marlowe-féle anakronisztikus lovagfigurájához<sup>40</sup> hasonló öntörvényű kritikája, ezért is antagonisztikus ellenfele Frankie-nek. Ellenpontozza a promóter könnyed, s egyben légüres karakterét, aki a fogyasztói társadalom par excellence megjelenítője, s akire a klasszikus hős attribútumait úgy aggatja rá a narratíva, mint díszeket a karácsonyfára. A kamerába tett kijelentésének iróniája, amely meghaladja őt (az irónia éppen a diegézis határainak áthágása révén érvényesül), amelynek csak tudattalan médiuma, visszahull az egész narratívára.

<sup>39</sup> Például ő Lohengrinnek csúfolja Frankie-t, aki kizárólag a népszerű kultúra figuráit ismeri.

<sup>40</sup> Ez a típus a hard-boiled detektív egyik alapváltozata, lásd bővebben: Huszár Linda, *Elkeveredett hősök – az eltévedt lovag és a pszichopata westernhős*, *Aperúra Magazin*, 2014. <http://magazin.apertura.hu/film/elkeveredett-hosok-az-eltevedt-lovag-es-a-pszichopata-westernhos/3149/>



Hová vezet minket mindez a kiinduló probléma, a film noir periodizációs és műfaji meghatározásának kérdése tekintetében? Ha az *I Wake Up Screaming*-et hollywoodi műfaji filmként kezeljük, úgy az önreflexivitás, a saját műfaji jegeire való érzékenység s azokkal való játék egy klasszikus műfajelmélet felől a műfaj kései stádium barokkos vonulatához sorolná be a filmet<sup>41</sup> – ami, tekintve az 1941-es dátumot, gyakorlatilag ellehetetleníti, hogy kísérleti alanyunkat film noirként soroljuk be, és csak a melodramai értelmezést engedi meg. Ebben az esetben mit kezdünk azokkal a jellemzőkkel, amelyek mégis egyértelműen a noir-korpuszhoz kapcsolják a filmet? Egyfelől számot kell vetnünk azzal, hogy a film noir esetében már maga a megszületés sántít, egyszerűen nem túl-ig történetírásítható,<sup>42</sup> s bele kell törődni abba, hogy filmtörténeti szempontból mindig is kezelhetetlennek bizonyul majd. Másfelől fel kell dolgoznunk, hogy műfaji elhatárolása ugyanígy állandó nehézségekbe ütközik.<sup>43</sup> Ha az *I Wake Up Screaming* elsőre úgy is tűnt, mintha egy film noir-melodráma műfajváltást valósítana meg, az összkép ennél zavarosabb, s egyben komikusabb lett. A melodráma mellett, amely csak látszólag szorította háttérbe a noirt, a romantikus vígjáték, a burleszk és a musical műfajai is képviseltették magukat a filmben, köszönhetően annak a műfajiság kérdését is maga alá rendelő általánosabb logikának, amely a magáról a médiumról, s annak tágabb szociokulturális közegéről üzen – s ebben a konstellációban a film noir, modernitástünetként, e fogyasztói logika árnyoldalát testesíti meg. Hipotetikus állításomnak, miszerint „1941 októbere jelentőségteljes dátum a film noir történetében: Bruce Humberstone *I Wake Up Screaming* című filmjének októberi bemutatósakor megszületik a noir műfaja” tehát nem annyira a „tény”-adatait kell felülvizsgálunk, mint inkább a fogalmi kereteit kell rugalmasan kezelnünk, hogy a noir ne egy önmaga körül forgó diskurzus, hanem termékeny koncepció legyen.

<sup>41</sup> Vö. Thomas SCHATZ, *Generic evolution: Patterns of increasing self-consciousness = Uő., Hollywood Genres*, New York, Random House, 1981, 36-42.

<sup>42</sup> Amit a szövevényes cselekményeikről is híres noir filmek színre is visznek a maguk történetért folytatott küzdelmében.

<sup>43</sup> „Tehát a film noirnak egy kettős nyitást kell megvalósítania: a kronológiát meg kell nyitni visszafelé az időben, a műfaj határait pedig sokkal átjárhatóbbá kell tenni...” - tanácsolja Marc Vernet. VERNET, *i.m.*, 1993, 17.

## Bibliográfia:

Jonathan AUERBACH, *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*, Durham–London, Duke University Press, 2011.

David BORDWELL, *A klasszikus elbeszélésmód = A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. Kovács András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Budapest, Palatinus, 2004, 249-267.

Paul DUNCAN, *Film Noir. Films of Trust and Betrayal*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 2006.

Thomas ELSAESSER, A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa, *Apertúra*, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/elsaesser-a-film-noir-nemet-eredete-a-filmtortenet-es-az-o-imaginariusu/>

Nino FRANK, Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle, *L'Écran français*, 1946. augusztus 28, n°61.

HUSZÁR Linda, Film noir: a filmtörténet kétes figurája, *Apertúra*, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>

HUSZÁR Linda, Elkeveredett hősök – az eltévedt lovag és a pszichopata westernhős, *Aperúra Magazin*, 2014, <http://magazin.apertura.hu/film/elkeveredett-hosok-az-eltevedt-lovag-es-a-pszichopata-westernhos/3149/>

Kovács András Bálint, *A klasszikus elbeszélés feloldódása: a film noir és a modernizmus = Uő.: A modern film irányzatai*. Budapest, Palatinus, 2005, 264-274.

Matthew MALSKY, *Sounds of the City. Alfred Newman's „Street Scene” and Urban Modernity = Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, szerk., J. BECK, T. GRAJEDA, University of Illinois Press, 2008, 105-122.

Geoff MAYER, Brian McDONNELL, *Encyclopedia of Film Noir*, London, Greenwood Press, 2007.

James NAREMORE, *More Than Night. Film Noir in its Contexts*, Berkley, University of California Press, 1998.

Janey PLACE, Lowell PETERSON, *Some Visual Motifs of Film Noir = A. SILVER, J. URSINI, szerk., Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 2006, 65-76.

Thomas SCHATZ, *Hollywood Genres*, New York, Random House, 1981.

Andrew SPICER, *European film noir (Introduction)*, Manchester University Press, 2007.

Andrew SPICER, *Historical Dictionary of Film Noir*, Lanham, The Scarecrow Press, 2010.

SZABÓ Gábor, *Filmes könyv. Hogyan kommunikál a film?* Budapest, Ab Ovo, 2002.

Marc VERNET, *Film Noir on the Edge of Doom = Shades of Noir*, szerk. J. COPJEC, London, Verso, 1993.

Marc VERNET, *A kamerába nézés = Uő., A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, Szeged, Pompeji, 2010 [Apertúra Könyvek].

Marc VERNET, A filmi tranzakció, *Apertúra*, 2011/tél, <http://apertura.hu/2011/tel/vernet>

## Internetes források:

Film Noir of the Week (Blog)

<http://www.noiroftheweek.com/2013/02/i-wake-up-screaming-1941.html>

Infographic: What makes a film noir? (BFI)

<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/infographic-what-makes-film-noir>

Buffalo Courier-Express, 1945. december 5., filmajánló

Kereshető: <http://www.fultonhistory.com/Fulton.html>



A Scene from the 20th Century-Fox Production  
**"HOT SPOT"**

40 2664

MADE IN U. S. A.