

MINDEN FEKETE

Tech noir, cyber noir, zen noir. A noir olyan hívószó lett, amivel mindent el lehet adni, a kifejezés azonban egyre gyorsabban inflálódik.

A film noir úgy lett a filmtörténet része, hogy nem született konszenzusos definíciója: aligha található olyan szakszöveget, amely nem szentel hosszú bekezdéseket a meghatározásával kapcsolatos nehézségeknek, miközben a fogalmat évtizedek óta úgy használják a gyakorlatban, mint bármely más műfaji megnevezést. Míg az ilyen terminusok precíz definiálására vállalkozó tanulmányok, szakdolgozatok vagy doktori értekezések szűkebbnél is szűk közönségnek szólnak, a noirról alkotott általános kép természetesen régóta más, jóval több embert elérő csatornákon formálódik, de erről ritkán esik szó.

MELLÉKNÉVBŐL FŐNÉV

A noir problematikussága kapcsán hasznos röviden áttekinteni a kifejezés kARRIERJÉT. A szakszövegek Nino Frank és Jean-Pierre Chartier 1946-os cikkeire mutatnak rá mint az elnevezés ősforrásaira: mivel a háború idején a német megszállás alatt lévő Franciaországban embargó sújtotta az amerikai filmeket, ez a dátum bizonyos értelemben határvonalat jelöl, és az akadály elhárulása után a francia mozikba özőnlő tengerentúli produkciókban a szemfüles kritikusok mintázatot láttak kirajzolódni. A *Gyilkos vagyokra*, *A postás mindig kétszer csengette*, a *Gyilkosokra* és más filmekre rácsodálkozó szerzők hamar hangot adtak azon felismerésüknek, hogy „az amerikaiak is készítenek sötét filmeket”, és idézőjelben „film noirnak” keresztelték el a tárgyalt produkciókat. Az elnevezés alkalmazása egyébként korábbra nyúlik vissza, a franciák már a saját, háború előtti filmjeikre is használták a „noir” jelzőt, amelynek forrása a korban népszerű *Série noir*-könyvsorozat. A Gallimard ki-

adó borongós *roman policierjeit*, vagyis detektívregényeit jellemző titulussal felbukkant egyes filmkritikákban is (például Renoir *Állat az emberben* című mozija és más lírai realista művek kapcsán), eleinte egyszerű leíró melléknévként, hogy aztán a már említett idézőjeles formájába kerüljön, majd jóval a háború után már idézőjel nélkül jelenjen meg az amerikai elemzők cikkeiben.

Főnevek és melléknévek szakirodalmi használatán rágódni első blikkre fárasztó filológusi időtöltésnek tűnhet, pedig a noir kapcsán nagyon is komoly jelentőséggel bír. Rick Altman körültekintő vizsgálataival (a *Film/Genre* című kötetben) bemutatja, hogy a főnevesülés folyamata milyen kulcsfontosságú szerepet tölt be a műfajok fejlődésében. A szerző a western és a musical zsánerén keresztül illusztrálja, hogy a mára teljes értékűnek tekintett műfaji meghatározások egykor pusztán melléknévek voltak, amelyeket a kor kritikusai számos zsánerterminushoz hozzátapasztottak. A western és a musical jelzője egyaránt módosította (többek között) a „komédia”, a „melodráma” és a „románc” megjelölést, és egyre több markáns közös vonásokat mutató film sorozatos gyártására és az ezekre vonatkozó kritikai reflexióra (vagyis mindkét esetben ismétléseken alapuló megerősítésre) volt szükség ahhoz, hogy a szavak melléknévi státuszából főnévi pozícióba kerüljenek, tehát önálló műfajként kezdjék kezelni az általuk jelölt filmek csoportját. Altman gondolatmenete szerint ez a folyamat ciklikus, és potenciálisan minden melléknévnél megvan a lehetősége arra, hogy elnyerje a főnévi státuszt.

Az eredetileg pusztán egy szín jelölésére használt noir szó tehát előbb francia könyvek, majd filmek, végül amerikai fil-

mek címkéje lett, hogy aztán a hetvenes évekbeli szakszövegekben és később a tágabb diskurzusban is elnyerje önállóságát. A melléknév tehát – különösen, hogy sok kritika a neo-noir kifejezés helyett is csak magát a noirt használja – hosszabb idő alatt, mint más műfaji terminusok, de végigjárta a főnévi pozíció felé vezető utat.

MINDEN NOIR

Ha valaki manapság életében először találkozik a noir kategóriájával, és kíváncsi lesz, hogy milyen produkciók tartoznak a kifejezés alá, a tájékozódást nagy eséllyel az imdb-n kezdi, de ezzel máris akadályokba ütközik. Bár az adatbázis külön címkével jelöli a klasszikus korszak vonatkozó filmjeit (több mint hétszázat), a frissebb produkciókra kíváncsi nézőnek a kulcsszavas keresést kell használnia, és a neo-noir linkre kattintva jelenleg közel háromezer címet talál. A listán legörgetve többek között olyan filmekre bukkan, mint *A keresztapa* és *A nyolcadik utas: a Halál*, a *Mechanikus narancs* és a *Drágán add az életed!* – gyakorlatilag minden itt van, amiben akad legalább egy sötét hangulatú jelenet és/vagy valamilyen fegyver. Ha nem zavarodik össze teljesen, és egy kicsit mélyebbre ássa magát a témában, olyan kifejezésekkel is találkozhat, mint a tech noir (*Szárnyas fejdámsz*) vagy a cyber noir (*Terminátor*, *Dark City*), de a kettő gyakran gond nélkül felcserélhető, a tömegfilmes műfajok feltérképezésének szentelt filmsite.org például így is tesz.

James Naremore szakíró (a *More Than Night* című kötetében) a kábeltévére készült, noir határról árulkodó nyolcvanas-kilencvenes évekbeli filmek jellemzésénél megállapítja, hogy a *Gotham* című thriller „cable noir” trendet indított el, a szerző tehát kategória egy gyártási közeg kapcsán is új kategóriát teremt. David Desser a *Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism* című tanulmányában global noirként kezd hivatkozni a neo-noir különböző tendenciára. A Filmvilágban Csejdy András a *Sekély sírhantról* szóló kritikájának (1997/3. címe) „Fekete humor, színpompás technoir”, bár a cikkben egyszer sem bukkan fel a noir szó. Géczy Zoltán „Bond Noir” címen írt kritikát a *Casino Royale* című filmről (2007/1.), de a noirra csak azzal hivatkozik, hogy „a film noir eszközeit idéző megoldások miatt a feszültség végig garantált”. Herpai Gergely „Pixel Noir” című

szövege (2000/8.) a bűnügyi műfajokat idéző számítógépes játékok áttekintésénél néha a „série noire” terminust használja, máskor a „film noir”-t, és kijelenti, hogy „a másik érdekes noir-vonal a *Szárnyas fejtánc*-féle sci-fi thriller.”

Az iménti példák – nyilván tovább bővíthető – sora többek között azt is megmutatja, hogy hiába zárult le a fent összefoglalt főnevesülési folyamat, a noir „családfa” tovább ágazik. Hogy az egyes értelmezőket a mind pontosabb meghatározás vágya hajtja, vagy csak a fogalom nagyvonalú kezeléséről van szó, az persze esetfüggő, csak annyi biztos, hogy az újabb és újabb alkategóriák teremtése ahhoz vezetett, hogy új, gyakorlati hasznat nem hozó elnevezések is születtek. Egy eleve bizonytalan státuszú filmcsoport határai még jobban kitolódtak, vagyis még nehezebb lett megfogalmazni, pontosan milyen filmek jelölésére használhatjuk a noir szót.

„FEKETE” FILMEK

A jelentésformálás folyamatában természetesen nem csak a kritikusok és akár civil netezők, adatbázis-felhasználók vesznek részt, hanem mindenekelőtt a gyártó és a forgalmazó is, amelyek értelemszerűen széles közönség elképzeléseit alakítják, a gyakorlatból pedig az is kiderül, hogy maguk a szóban forgó ágensek milyen jelentést tulajdonítanak a kifejezésnek.

Azok a filmek, amelyek a címükbe foglalják a noir szót, előre meghatározzák a befogadó számára az igénybe vehető értelmezési keretet, de legalábbis tesznek efelé egy igen erős gesztust. Az imdb egy

ilyen keresésnél – néhány számítógépes játék és dokumentumfilm mellett – úgy kétszáz nagy- és kisjátékfilmet, illetve tévé- és videoforgalmazásra készült, alig ismert mozgóképet listáz. Mivel azonban ez utóbbi három kategória képviselőihez nagyrészt lehetetlen hozzáférni, ráadásul csak rendkívül szűk közönséghez jutottak el (emellett a kérdéses címek gyakran francia eredetűek, és csak a „fekete” értelmében használják a szót), a gondolatmenet szempontjából be kell érünk az elérhető nagyjátékfilmekkel (így el kell tekintenünk például olyan ígéretes című, de „láthatatlan” produkcióktól, mint a *Tragos: A Cyber-Noir Witch Hunt*).

A hozzáférhető produkciók között négy nagyjátékfilmet is találunk: *Série noire*, *Cartoon Noir*, *Zen Noir* és *Film Noir*, további kettő (*Forró nyomon*, *The Perfect Sleep*) a poszterén lévő szlogenben használja a terminust. A *Série noire* megfelel a legelterjedtebb noir-meghatározásnak: egy neurotikus férfi történetét meséli el, amelyben egy fiatal lány iránt fellobbant vágya többszörös gyilkosságba hajszoja. A *Zen Noir* egy feleségét gyászoló magánnyomozó sztorija, aki egy gyilkosság felderítése ürügyén érkezik a helyszínként szolgáló buddhista kolostorba. Az animált *Film Noir* magán-detektívje a nyitáskor arra ébred, hogy amnéziája van, mellette egy hulla hever, a cselekmény során pedig ki kell nyomoznia, hogyan került ilyen helyzetbe. A *Cartoon Noir* animációs antológia, amelynek hat rövidfilmjéből egyik sem bűnügyi történetet dolgoz fel: a produkciókat egyedül az hozza közös nevezőre, hogy mindegyik sötét színekkel dolgozik, a címbe

jelző tehát kizárólag egy nagyon általános értelemben vett hangulat jelölésére szolgál. Kizárólag az egyes szám első személyű narrációval is ellátott nyitó kisfilm köthető a klasszikus noirokhoz: az *Estória do Gato e da Lua* egy őrjítő vágy történetét fogalmazza meg, amelyben egy fekete macska sóvárog az elérhetetlenek után.

A *Forró nyomon*, amely a szlogen szerint „olyan film noir, amelyet még életben nem láttál”, a klasszikus sémát hasznosítja újra: főhőse egy kallódó férfi, aki betéved egy kisvárosba, és dolgozni kezd a helyi autókereskedésben, majd veszélyes viszonyba bonyolódik főnöke feleségével. A *The Perfect Sleep* – „egy LSD-s noir” („film noir on acid”) – egy volt bérgyilkos történetét fogalmazza meg, aki szerelmé megmentése érdekében kínkeservesen tortúrába keveredik.

Ezt a néhány filmet nyilván nem lehet teljesen reprezentatívnak tekinteni, abból a szempontból mégis érdekesek, hogy markánsan két irányt rajzolnak fel. Bár a stilizációs hajlam mindkét oldalnál érzékelhető, a filmkészítők egyik tábora (a *Zen Noir* és a *Film Noir* alkotói) tulajdonképpen a hagyományos krimivel azonosítja a film noir-t, és azzal zárja le a cselekményt, hogy a főhős a megpróbáltatások után egy nő mellett köt ki. Ezzel szemben az alkotók másik csoportja (a *Série noire*, a *Forró nyomon* és a *The Perfect Sleep* készítői) nem kriminarratívában gondolkodik, és a happy end helyett a fatalista megközelítést preferálja. Még ez a pár produkció is érzékelteti a noir-terminus eltérő olvasatait, amelyeket más médiumoknál is beazonosíthatunk: egyes filmesek a közismert formai jegyeket többé-kevésbé felmutató detektívtörténetre használják, míg mások bukástörténetre, akár úgy is, hogy lemondanak a jellegzetes stilizációról.

Az előbbi kategóriához sorolható még a Showtime *Fallen Angels* című sorozata: a széria neves bűnügyi szerzők novelláit adaptálta nagy költségvetésből, elismert alkotók bevonásával. A sorozat – amelyhez *Six Noir Tales Told for Television* címen kiadták az első szezont – forrásműveit és forgatókönyveit, valamint egy filmzenealbumot –, ha a címébe nem is foglalja bele a terminust, az is-

„Végigjárta a főnévi pozíció felé vezető utat”

(Alex Proyas: *Dark City* - Rufus Sewell)



mert vizuális kódok csúcsra járatásával egyértelműen a noir előtt hajt fejet, bár többnyire inkább csak hagyományos krimitörténeteket dolgoz fel. A noir persze a tömegkultúra számára a mai napig elsősorban vizuális stilizáció, aminek egyik legszemléletesebb példája, hogy a *Vanity Fair* 2007-ben egyedülálló projektet vitt végig. A kortárs fotózás egyik élő klasszikusa, Annie Leibovitz vezetésével összeállították *Killers Kill, Dead Men Die* című anyagukat: egy fiktív noirt impozáns plakáttal, intertextusoktól szétrobbanó szinopszissal, A-listás sztárokkal és egy tizennégy képből álló fotósorozattal. Az érzékelhetően igen költséges vállalkozás grandiózussága a noir amerikai popkultúrában betöltött szerepéről is sokat elárul.

NOIR PAPIRÓN

A noir terminus az elmúlt évtizedek során beszivárgott nem filmes diskurzusokba is. Carly Simon popénekesnő *Film Noir* című albuma például múltidéző, édesbús dalok gyűjteménye, John Adams komolyzeneszerző *City Noija* a negyvenes évek által ihletett fél órás szimfónia, Jim Noir saját művésznevéről elkeresztelt lemezén elektronikus dalokat hallhatunk.

A zenei vonatkozás persze aligha több érdekes kitérőnél, ennél jóval lényegesebb a téma irodalmi vetülete. Több kortárs szerző is írt regényt szimplán *Noir* címmel: Robert Coover könyve az önreflexív detektívregény hagyományához nyúl vissza, Olivier Pauvert írása természetfeletti és disztópikus elemeket vegyítő krimi, K. W. Jeter munkája a thrillert és a cyberpunkot kombináló szöveg. A regények mellett régóta fut egy novelláskötet-széria, amelynek tagjai a címben egy városnévhez illesztik a terminust (*Barcelona Noir, Copenhagen Noir, stb.*): ezek nem túl meglepő módon heterogén válogatások, amelyekben a szövegek kapcsolódási pontját leginkább az adott helyszín jelenti. Beszédesebb példa még Kondor Vilmos *Budapest Noir* című népszerű detektívregénye, amelynek borítóján a nagy betűs noir szó alatt ott áll a kis betűs krimi is.

Egy ilyen terjedelmű cikkben lehetetlen végigvenni minden vonatkozó szöveget, ugyanakkor említés szintjén érdemes kiemelni, hogy kisebb mértékben ugyan, de a blöbök – vagyis a könyvek, DVD-kiadványok borítójára nyomott méltatások valamilyen ismert személytől vagy orgánumtól – is befolyásolhatják a

noirról alkotott befogadói képet. A fikciós művek mellett ráadásul az irodalomelméletbe is átkerült a fogalom: Lee Horsley *The Noir Thriller* című kötete például a „noirérzékenység” irodalmi jelenségét vizsgálja, nem kizárólag a populáris irodalom keretein belül. Az ínyencek számára már eleve vitára adhat okot a kötet címe: egyes értelmezők a noir-thrillert a kérdéses filmek sajátos narratív felépítése okán oximoronnak tartják, mondván, a noir kötelező eleme a nézőt a főhős szemszögére korlátozó intenzív szubjektivitás, míg a thriller információöbletet biztosít.

A filmeknél már említett kritikus munkája szerepe természetesen a könyveknél is ugyanolyan jelentőséggel bír. A világsiker aratott *Holtodiglan* után megjelent, hasonló tematikájú regényeket az újságírók (és időnként maguk a kiadók is) a domestic noir gyűjtőnév alá kezdték rendezni. A trendhez, sőt egyes cikkek szerint külön műfajhoz tartozó könyvek – például *A lány a vonaton, Az özvegy, Cáfolat* – párkapcsolati kríziseket mutatnak be, a zárt ajtók mögött fokozódó feszültségről mesélnek valamilyen bűntörténet keretein belül.

A tömegfilmes műfajok intermedialis formálódásában már jó ideje fontos szerepet játszik a képregény is. Tekintettel arra, hogy a noir öröksége elsődlegesen jellegzetes vizuális világa, a képregényeket is hosszasan lehetne listázni (az egyik első graphic novelként számon tartott mű éppen a *Chandler: Red Tide*,

Jim Steranko noirosan stilizált krimije), ugyanakkor ismét azok közül érdemes néhányat kiemelni, amelyek a címükbe is belefoglalják a terminust.

A *Sam Noirban* egy rónin detektív nyomoz egy nő halála ügyében; a *Femme Noir* főhőse egy beleváló magánnyomozó, akinek kalandjai természetfeletti elemeket sem nélkülöznek; a *GI Joe Future Noir Specialban* az ismert katonák egy akciódús nyomozásban vesznek részt; az *Infinitem: Time Travel Noirban* egy emberekből és idegenekből álló társaság bűntények megelőzéséért küld vissza egy detektívet a negyvenes évekbe. A noir tehát a képregényeknél egyfelől egészen különböző krimitörténeteket jelöl, másfelől már létező brandek kiadásainál bukkan fel: a Marvel Comics például pár éve létrehozta a Marvel Noirt, hogy minisorozatokat adjon ki népszerű hőseivel (Vasember, Pókember, X-Men), és nemrég elindult egyes Batman-klasszikusok (*The Dark Knight, The Killing Joke*) újradíadása is noir gyűjtőnévvel.

Ha a szakszövegek világából kilépve körülnézünk, azt látjuk, hogy a gyakorlat tükrözi az elméleti zavart. A noir csak amolyan esernyőterminus vagy inkább egyszerű címke, ami elsősorban valamilyen hangulatot jelöl, így a segítségével olyan műveket is el lehet adni, amelyek

pusztán egyes felszíni jegyekben idézik meg az eredeti fekete filmeket, szellemiségükben gyakran nincs is sok közük azokhoz. •

„Kapcsolódási pontját az adott helyszín jelenti”

(Srdjan Penezic - Risto Topaloski: Film Noir)

