

KETTŐS ÁRNYÉK

A műfajok nem szerzői manifesztumokból születnek,
a korstílusok annál inkább.

A mennyiben ragaszkodunk ahhoz az ógórögök óta használatos műfajfogalomhoz, amely a szükséges és elégséges hasonlóságok alapján rendez csoportokba fiktív történeteket (legyen ezek alapja tematikai, mint a vadnyugati kalandfilmeknél, formai, mint a musical meghatározásánál vagy éppen a célzott érzelmi hatásban megnyilvánuló, lásd a vígjátékot, horrort vagy pornót), a film noir legalább olyan kézenfekvő módon definiálható zsánerként, akár mondjuk a science-fiction. Nem mintha könnyű lenne az elmúlt hetven év alatt több száz filmet több száz variációban felsoroló noir-listák tagjai között bárminemű átfedést találni – ezeknél a konszenzus legfeljebb addig terjed, hogy tagjaik bűnügyi történetek, azaz az erőszakos bűncselekmény(ek) elkövetése/felderítése/elkerülése *alapkonzfliktusként* jelenik meg bennük, nem csupán következményként (mint mondjuk egy gyilkosságig fajuló szerelmi melodramánál, lásd a *Nő az ablakban* és a *Vörös utca* Lang-párosának zsánerkülönbségét). Inkább az könnyíti meg a definiálást, hogy a különféle műfajokat egységbe foglaló vonások egyszerűen *kijelölik* a helyét a rendszerben, predeterminálnak egy műfaji *niche*-t – érthetőbben fogalmazva: ha nem lenne, ki kellene találni. És tényleg, a népszerű zsánerek közül jóformán egyedül a noir „utólag lett kitalálva”, tekintve hogy jóval később kapott nevet és vált ezen a néven beazonosított filmcsoporttá, mint ahogy alapművei megszülettek: a 40-es évek derekán a kortárs Hollywood bűnügyi filmjeiből francia kritikusok/teoretikusok által kiemelt alkotások eredetileg többféle műfaj-kategóriából kerültek ki, ráadásul elméleti

szakemberek foglalták egységbe őket a gyártók/forgalmazók helyett. Ahogyan a műfajelméletben évtizedek óta fáradhatatlanul újradefiniálják a melodráma fogalmát, miközben nézők milliói járnak – bármiféle szorosabb tematikai elvárás híján – tragikus veszteségeket megsiratni a mozikba, sőt ezt az igényüket meg is fogalmazzák önálló kategóriaként (az angol nyelvben populáris zsánernévként régről ismert a *weepee* és *tearjerker* kifejezés) – úgy a film noir számára is eredendően ott tátongott egy közönség-rekesz, amit ez esetben a bűntematika változó keretében.

Noha kétségtelen, hogy a bűnügyi filmek népes csoportját végtelen számú tengely mentén fel lehet osztani (férfi vagy nő a főhőse; gyilkosságról, rablásról, emberrablásról, netán állatkínzásról szól; mely városban játszódik; van-e benne kisémlős), minden műfaji tematika meghatározza önnön alapváltozóit, amelyek mentén kategorizálható – még hozzá épp azon nézői elvárások alapján, amelyek kielégítése működésének motorja. A fantasztikus filmeknél például kardinális kérdés, hogy a filmben ábrázolt irracionális események magyarázódnak-e a racionális keretek törvényein keresztül (még ha elégtelenül vagy akár ostobán is) vagy a nézőnek *a priori* el kell fogadnia azokat egy saját valóságképétől idegen, mesei kontextusban: más filmélmény a science-fiction elhíttett csodáit nézni, mint a fantasy határtalan fantáziavilágát (ami többek között tetten érhető a két műfaj népszerűségének generációk, nemek vagy műveltség szerint eloszlásában). Hasonlóan lényegi szempont egy zenés film esetében, hogy a nézői elvárások

alapját jelentő énekes/táncos betétek miképp illeszkednek a cselekménybe: a musical-t meghatározó alapvonás épp abból fakad, hogy a többi zenés műfajjal szemben (koncertfilm, operafilm) megengedi a nem-diegetikus zene irracionális behatolását a prózai diegézisbe, annak minden bizarr következményével együtt (telefonba énekléstől balettezős bandaháborúig) – olyan rendhagyó világgal szembesítve a nézőket, amely sokakat épp ezzel a határsértéssel idegenít el a zsánertől. A műfajok objektív meghatározásánál az elsődleges követelmény a releváns szempont megtalálása a hasonló vonásokhoz, amely épp attól válik relevánssá, hogy a műfaj (mint népszerűsége folytán reprodukálódó fikciós séma) működésének/életképességének aljából, a nagyközönség filmesekkel szembeni igényeiből fakad. Minden definíciónak közös nevezőre kell hozni az elméleti és gyakorlati oldalt, azaz úgy meghatározni a hasonlóságokat, hogy azok összhangban legyenek a publikum primitív műfajképeivel és az ezekkel szimbiozisan működő gyártási kategóriákkal: a pusztán teoretikus felosztás számos szempontból igen hasznos és tanulságos lehet (például feltárhatja a különféle tematikai verziók változásain keresztül a műfajok működését befolyásoló külső hatásokat), de olyan szempont, amit a közönség nem érvényesít filmválasztása során, egyszerűen nem képezheti egy populáris műfaj meghatározásának alapját.

Márpedig a bűntény(ek) alapkonzfliktusára épülő történetekben meglehetősen egyértelmű választási lehetőség kínálkozik: a közönség vagy a bűn felderítőjét/megakadályozóját vagy az elkövetőt szeretné követni izgalmas tevékenysége során – előbbi narratívája során a siker, utóbbinál a bukás felé haladva a klasszikus norma értelmében. Az első esetben tartozó krimiknél mindig is külön alműfajt jelentett a professzionális és amatőr bűnfelderítők története, mivel más apparátussal, motivációkkal dolgoznak a hivatásos rendőrnökök, mint a hobbi- és magándetektívek (lásd a zsarufilmekben gyakori konfliktust a bűnüldöző szerv hierarchiáján belül) vagy az ártatlanságukat bizonyítani kényszerülő állampolgárok. A második esetben ez a felosztás ugyancsak a profi/amatőr tengely mentén zajlik: a klasszikus gengszterfilmenél a néző eg-

zotikus utazásra indul a világától idegen aljas utcákba, hogy átélje a szesz-csempészek, védelmi pénzszedők, rablógyilkosok szakmunkásainak brutális életét – ezzel szemben az erőszakos bűnelkövetést átélheti saját világában is, egy bűnbe csábult/szorult átlagember tettesfiguráján keresztül. Amint ezt a kisember-bűnözőt főhős-szerepbe állítjuk és a film történetét a hétköznapi büntett motiválásának, elkövetésének és következményének (lásd: bűnhődés) szenteljük, a gengszterfilm bűnös örömét és nézői tudathasadását (olyan kalandhőssel azonosulok, aki egyszerre vonz szabadságával és taszít gonoszságával) felváltja egy másik mechanizmus, amit főként a *bűntudat* határoz meg: saját, hétköznapi vétkeink (hazugság, megcsalás, nyereszkedés, agresszió) az irrealitás biztos távolsága nélkül, kartávolságból és kendőzetlenül merednek arcunkba.

Ilyesféle, életközelségre és büntudatra épülő bűnügyi történetek már az 1910-es évektől kezdve jelen voltak az (esetünkben: amerikai) filmgyártásban, ám tematikai egységük csak a 40-es években tűnt fel olyan sűrűségben és piaci eredménnyel, hogy átlépte a műfajképzés kondenzációs pontját: egymástól független elemek térfogat nélküli gázából összefüggő, látható, keretbe zárható rendszerre vált. Minden klasszikus zsáner, így a film noir műfajosodásához is a ciklusképzés fázisátmenete szükséges: rémületes szörnyekről vagy erőszakos profi bűnözőkről a némafilm idején is számos alkotás született, de a Universal, illetve a Warner stúdió által beindított ciklus szaporította fel őket olyan közkedvelt, összecsengő filmek szoros halmazává a 30-as évek traumatikus nyitányán, amelyből azután nekilendült az intenzív és nagyszámú másoláson alapuló műfaji karrier. A noirnál ez a periódus a 40-es évek első felére esett, a „szorongás korára”, amikor a világháború idején lezajló társadalmi változások különösen fogékonytá tették az amerikai átlagembereket a saját sötét oldalukkal és a kollektív kiszolgáltatottsággal/tehetetlenséggel való szembesülésre. Ám a horrorral vagy a gengszterfilmmel ellentétben a noir-ciklust nem a stúdiók „hasonló sztorikat, hasonló karakterekkel, egységes díszletek között” pragmatikus gyártási logikája fogta egy-egybe közös címkével, hanem a befoga-

dói oldalon tevékenykedő teoretikusok kanonizációs stratégiái, amelyek inkább a különféle interpretációkra, egyéni értelmezésekre épültek a könnyű reprodukálhatóság és kockázatmentes megterülés piaci vaslogikája helyett – és csoportképzés terén alapjuk inkább a kulturális asszociáció, mint objektív hasonlóság.

Így aztán az első noir-definiálók (és utánuk még sokan) ki tudja milyen okból figyelmen kívül hagyták ugyanazokat a stílári sajátságokat a korabeli horrorfilmekben (lásd Val Lewton-széria) és melodramákban (lásd „gaslight melodrama”), amik alapján a friss bűnfilm-kedvenceket lehatárolták az elődöktől – vagy éppen homályos tematikai fogalmak közös nevezőire hoztak olyan, sok tekintetben eltérő filmeket, mint a *Valakit megöltek*, a *Kettős kárigény* és a *Gyilkosság, kedvesem*, többek közt „szociális fantasztikumra” (Nino Frank) vagy „megszállott bűnözői fatalitásra” (Jean-Pierre Chartier) hivatkozva. Noha az Egyesült Államokban a 40-es évek derekától korábban nem látott sűrűségben és hasonlósággal készültek kíméletlen bűnfilmek átlagember-főhősök által

elkövetett törvénysértésekről (amelyek súlya és büntetése igen széles skálán mozgott a *Postás mindig kétszer csenget* férjgyilkosától a *Force of Evil* simlis ügyvédjén át a *Fallen Angel* házasságszédelgő csavargójáig), nem szerveződött belőlük gyártási/forgalmazási alapon csoport. Míg Hollywood egészen a 70-es évekig egyszerűen besorolta őket a már piacképesnek bizonyult zsánerkategoriókba (melodramák, thrillerek), az elméleti szakemberek jórészt figyelmen kívül hagyták a heterogén óriáshalmaz magját (így az ipari másolódás alapját) képező tematikai egyezést – inkább valamiféle közös filozófia, társadalmi látásmód platformján próbálták létrehozni saját kategóriájukat, méghozzá olyan filmekből csoportot képezve, amelyek között akár a leghalványabb tematikai egység sincs a *bűnügyi műfajok logikája szerint*. A noir műfajértelmezését máig viszi a sodra annak a lavínának, amely a világháború után sötét remekművek tucatját zúdította az amerikai filmínsé-

„Inkább kulturális asszociáció, mint objektív hasonlóság”
(Fritz Lang: *Nő az ablakban* - Joan Bennett és Edward G. Robinson

get megszenvedő francia filmszakemberekre: a Minőség elképesztő áradatában szem elől veszett a műfaji működésüket alapvetően meghatározó Mennyiség, és az Arany-



polgár, az *A máltai sólyom* vagy a *Gyanú árnyékában* bravúrjai dúslombú fákként takarták el a noir-tematika összefüggő gyökérzetű erdejét.

A korai feketefilm-listákat elnézve igen feltűnő, hogy a noir bölcsőjénél csupa markáns látásmódú szerzőtitan bábáskodott, ellentétben más zsánertársakkal (például a gengszterfilm nyitó mesterhármasát Mervyn LeRoy, William Wellman és a „láthatatlan” Howard Hawks jegyzik; Alan Crosland, Lloyd Bacon és Mark Sandrich korai musical-rendezői aligha férnének be a nagy álomgyári *auteur*ök enciklopédiájába). Pedig a műfajok általában nem szerzői manifesztumokból születnek, inkább olyan mives alkotásokból, amelyek úttörőként és sikeresen egyesítenek magukban életképes és hatékonyan másolódó motívumokat: az egyéni látásmód és önkifejezés tanújelei nem a teremtésnél jelennek meg (mint ezt a műfajelmélet kreacionistái vélik), inkább a módosításoknál, felülírásoknál kapnak döntő szerepet, lásd a *Fehér zombi* és az *Eleven holtak éjszakája* vagy a *Destination: Moon* és a *2001: Űrodüsszeia* különbségeit. Már maga Nino Frank, a noir keresztapja is felhívta a figyelmet a 40-es évek újfajta bűnügyi filmjei mögött lázongó friss rendezőgenerációra, azokra a hollywoodi stúdió-*auteur*ökre, akik előszeretettel választottak bűnügyi filmeket saját terepnek: az elsőfilmes John Huston, Orson Welles, Anthony Mann fiataljaira, a vén Európából átvándorolt művészekre, Fritz Langra, Otto Premingerre, Edgar G. Ulmer-re – vagy éppen a két csoport keresztmetszetében lévő Billy Wilderre. Ahogyan az elmúlt pár évtizedben a korai szerzői kánonokból kiszorult Huston, Wilder vagy Ulmer is kiérdemelték filmművész-státuszukat, mind nyilvánvalóbbá vált, hogy a 40-es évek nyitánya a szerzőiség méltánytalanul elhanyagolt fénykora Hollywoodban, egyfajta nyúl farknyi proto-újhollywood (egyfelől lenyűgöző tehetségű ifjú titánok betörésével a stúdiórendszerbe, másfelől a korabeli európai filmművészet direkt megjelenésével), amely több tekintetben megújította a klasszikus látásmódot – miközben jóval óvatosabban támadta, mint a harminc évvel későbbi nemzedék.

Azok a 1940-45 között készült hollywoodi filmek, amelyek megragadták a korai noir-csoportképzők figyelmét, elsősorban épp stílári formabontásukkal és

kritikus látásmódjukkal váltak ki a tömegből, nem pedig közös zsánertematikájukkal. A Frank-féle első válogatást jelentő *A máltai sólyom*, *Kettős kárigény*, *Valakit megöltek*, *Gyilkosság*, *kedvesem* valamint a *Nő az ablakban* (helyesen: *kirakatban*) kivétel nélkül a korszak kiemelkedő színvonalú darabjai, plusz mindegyik alkalmas látványos megoldásokat vizuális és/vagy narratív tekintetben – mindemellett saját rendezőjük életművének legfőbb alkotásai közé sorolják őket, részben csúcsmínőségükért, részben mert markánsan tükrözik a hustonság, wilderség vagy langáság konstrukcióinak vonásait. Történet terén azonban jelentős különbség van köztük. Míg *A máltai sólyom* és a *Gyilkosság kedvesem* eltérő mértékben, de egyaránt revizionálja a minimum tíz éve prosperáló magándetektív-filmlet jóval ellenmondásosabbra festve a korábbi évtized léha privátkopóját (árulkodó, hogy mindkettő alapregényéből készült korábbi filmadaptáció, melyek jobbára kiszorulnak a noir-kánonokból), addig a *Valakit megöltek* története fordulatos nyomozásával simán illeszkedik a korabeli krimi-vonalba. A detektívfilmekkel ellentétben a *Kettős kárigény* és a *Nő az ablakban* műfajszilárdító alkotása a nézőt egy bűnözővé lett átlagpolgárral azonosítja, aki egyszerre törvény elől menekülő áldozat és büntetésre rászolgált bűnelkövető – más stúdióopuszokkal együtt (*Postás mindig kétszer csenget*, *Conflict*, *Phantom Lady*) beindítva egy bűntematika sikerkarrierjét, egy zsánersajátossága-ira különösen nyitott társadalmi közhangulatban. Kétségtelenül található közös motívum ebben az öt filmben: ha eltérő mértékben is, de az elidegenedés árnya ott kísért a hősnőknél (a *Kettős kárigény* ügynöke ezt meg is fogalmazza, míg a *Valakit megöltek* detektívje a kifejezést sem értené), a Nőhöz mindig valami végzetes vonalozom társul (bár sem Laura, sem a kirakatbeli Alice nem tartozik a férfihost ridegen, csalfán kihasználó *femme fatale*ok közé), és mindegyik főhős kilóg valahogyan a klasszikus protagonistáktól elvárt jófiú-szerepből – ám mindezek még ennél az öt filmnél is olyan eltérő módon és különböző mértékben jelennek meg, hogy aligha képezhetik egy műfaj tematikai alapjait (a *Valakit megöltek* például jóformán egyetlen noir-motívummal sem bír, miközben karakterről karakterre hömpölygő szubjektivitása bizarr, onirikus élménnyé teszi). A csoportképzés alapja egyszerűen az, hogy kiemel-

kedő filmekről van szó, amik különféle irányból kikezdek és felülírják az addig ismert bűnügyi filmeket: a kriminek (fél) árnyékos nyomozóhóst adnak, a gengszterfilmnek kisémbert bűnelkövetőt – új műfaj azonban csak az utóbbi verzióból születik, mert Sam Spade-del vagy Philip Marlowe-val ellentétben ezek az átlagpolgárok saját világot (alvilágból a kertvárosba és lakónegyedbe), saját cselekményívét (bűnbeeséstől bűnhődésig) és saját alapkonfliktust (kitörési kísérlet a kényszerű hétköznapokból) kerékítettek történeteikhez.

Az első noir-listák alapfilmjei személyes remekművek, koruk filmes konvencióitól eltérő, ugyanakkor megváltozott közérzetere érzékenyen reflektáló egyedi alkotások, amelyeket nem elsősorban tematikájuk, mint inkább egységes szemléletmódjuk hasonlósága köt össze. Nem kell mesterdetektívnek lenni ahhoz, hogy az ilyen típusú érvelésben ráismerjünk a klasszikus műfajfogalomtól jócskán eltérő csoportképzési logikájára, amely mindig is szorosabban kapcsolódott a filmtörténészek és teoretikusok tevékenységéhez, mintsem a piaci/gazdasági apparátushoz. A film noirt egyszerűen *stílusirányzatnak* tekinteni távolról sem új keletű megközelítés, pusztán azért nem vált mai napig közmegegyezés tárgyává, mert hiányzik mögüle egy olyasfajta többé-kevésbé összefüggő, együttműködő rendezőgárda, mint mondjuk az olasz neorealistaéknál, a *nouvelle vague*-nál vagy a Dogma'95-nél. A fent említett rendezők sem korban, sem nemzeti gyökerekben, sem bármiféle közös műhelyben nem osztoznak, mégis egységesen támadják a hollywoodi papa moziját, egyformán szenzibilisek a modern ember problémáira (az elidegenedéstől a bűntudaton át a felborult gender-szerepekig) valamint egyaránt formabontó módon viszonyulnak a filmnyelvhez, élen a szubjektív nézőpont piedesztálra emelésével és az önreflexív elbeszélésmóddal. Kilepve a bűnügyi filmek szorító tematikai kategóriáiból, stílusirányzatként máris értelmet nyernek a korai noir-listák (rajtuk akár olyan filmdrámákkal, mint az *Aranypolgár*, az *Alkony sugárút* vagy a *Férfiszenvedély*), elvégre a korstílusok, szerzői mozgalmak ritkán kötődnek adott műfajhoz, történetitpushoz – inkább át-zavarnak zsánereket saját algoritmusukon (lásd a gengszterfilmmel, románcsal, vígjátékkal, sci-fivel, thrillerral kacérkodó francia új hullámot). Annál szorosabban

kapcsolódnak ahhoz a tucatnyi filmművészhez, akik egyazon időben, hasonló módon gondolkodnak a filmkészítésről és a világról maguk körül. Így pedig máris közös nevezőre hozható Huston főbb művein átvonuló „nagy álom-nagy bukás” tematikája és peremre szorult hősei (*A máltai sólyom*, *A Sierra Madre kincse*, *Aszfaltdzsungel*, *Moby Dick*, *The Roots of Heaven*), Wilder cinikus, önérdékek által vezérelt sötét vilásképe (*Kettős kárigény*, *Külvégi szívügyek*, *Alkony sugárút*, *Stalag 17*, *A nagy karnevál*, *Délutáni szerelem*), Fritz Lang amerikai filmjeinek kiszolgáltatott férfialakjai és mindent átható fatalizmus (*Csak egyszer élsz*, *Nő az ablakban*, *Vörös utca*, *Ház a folyó mentén*, *Human Desire*, *Kétségtelenül indokolt*) valamint a Preminger-filmek obszessziókra és téveszmékre épülő klauszrofób univerzuma (*Valakit megöltek*, *Fallen Angel*, *Whirlpool*, *A 13. levél*, *Angyalarc*, *Az aranykarú férfi*) – mindezt a műfaji tematikáktól függetlenül: akár tipikus noir-kisember, könnyes melodrámai hősnő vagy nagyformátumú kalandhős (detektív, kalandor, katona) alakjába sűrítve.

Így hát tulajdonképpen két noir-konceptió versenyez egymással minden korban, más-más köntösbe bújtatva, amelyeket alapvetően a szerzőiség fogalma határol el egymástól, pontosabban ennek releváns vagy irreleváns mivolta. Előbbi esetben a film noir olyan korstílus, ami a 40-es években épp úgy megkülönböztethető saját filmgyártó gyakorlatától, mint mondjuk az előző évtizedben a francia lírai realizmus darabjai (amelyeknek egyébként a nevét köszönheti, mivel a francia kritikusok először ezekre a filmekre használták a „fekete film” megnevezést, sőt több darabjuk konkrét noir verzióval bizonyítja a két csoport hasonlóságát, mint a *The Long Night* címen újrászott *Mire megvirrad* vagy a *Postás mindig kétszer csenget* első adaptációját jelentő *Az utolsó forduló*). Szerzői egységes módon reflektáltak koruk társadalmi valóságára (bár nem oly látványosan, mint az európai modernizmus titánjai másfél dekáddal később, de hasonló véleményel), plusz számos innovációt honosítottak meg a korabeli gyakorlatban, amelyek új kifejezőmódra adtak lehetőséget és gyorsan szétterjedtek a szerzői alkotások szűk körén kívülre is. Utóbbi esetben a film noir egy frissen egységbe formálódó tematikai minta a bűnügyi műfajcsoporton belül, ami a

feszültségalapú thrillerek bűnelkerülő/menekülő/sarokba szoruló áldozathőstől megvonja a büntelenség pozitív vonását és a bűnhődést állítja középpontba a felderítés intellektuális vagy a gengszterizmus kegyetlen örömei helyett – az ego folytonos pengeéltán-cáról mesélve a krimi szuperegója és a gengszterfilm ösztönje között. Ezért is mosódik olyan könnyen össze noir és thriller a kezdetektől, hiszen ugyanarra a tematikai bázisra, az áldozathős figurájára épülnek, plusz ugyanúgy kivezetnek a bűnügyi tematikából (míg a thriller az aktív kalandzsánerek, a noir inkább a passzív melodráma-univerzum felé, ahol a főhős számára beszűkül a külső cselekvéstér: eltehetetlenül áldozata, nem tevékeny jobbítója sorsának) – elsősorban pont akkor nehéz választani a két műfaj között, ha a bűnös/bűntelen kategória homályzónájában mozog a főhős, mint például a 40-es évek végén népszerű amnézia-bűnfilmeknél (*Fear in the Night*, *The Crooked Way*, *Somewhere in the Night*, *The Clay Pigeon*), ahol a cselekmény nagy részében a hős (a nézővel együtt) nem tudja, hogy igazak-e rá a súlyos vádak.

Míg filmművészeti stílusirányzat szempontjából az efféle különbségtétel lényegtelen, elvégre egyformán alkalmas az egzisztencialista szerzői kommentárookra peremre rekedt magánnyomozó (*A máltai sólyom*), ártatlanul csapdába szorult kisember (*Key Largo*) és alvilági gengszter-individualista (*Magas Sierra*) – addig a noir műfajfogalma szempontjából elengedhetetlen (egyben elégséges) alapfeltétel mind az átlagember, mind a „bűn és bűnhődés” összekötő eleme, mivel ezek (nem pedig a hozzájuk kötődő zsánertől független szerzői üzenet) határolják el a többi bűnügyi tematikától, meghatározva a néző viszonyát hőshöz, cselekményhez. Természetesen mint bármely más műfaj, a noir is bátran keveredik egyéb zsánerekkel, így joggal beszélhetünk detektív-noirról és gengszternoirról is: azonban a noir *műfaja* ez esetben nem aktív nyomozóként vagy bűndiktátorként ábrázolja a főhőst, hanem az elkövetett bűn csapdájába szorult áldozattá transzformálja, ahol a detektívség és gengszterség intézményessége háttérbe szorul a sebezhető magánemberség mögött – lásd az 50-es évek elején népszerű „rogue cop” noirokat, ahol a hivatásuk taposómalmából szabadulni kívánó korruprt rendőrök bukának bele végzetes botlásukba (*The Man*

Who Cheated Himself, *Rogue Cop*, *Shield for Murder*, *Pushover*) vagy a „menekülő szerelmes” noirok szenvedélytől ámokfutóvá váló rablópárosait (*Fegyverbolondok*, *Éjjel élnek*, *Tomorrow is Another Day*).

Ebben a megközelítésben a „noir”-ság műfaji feltételei nem kötődnek a főhős univerzális magányához vagy a létével kapcsolatos egyetemes kételemekhez (lásd a *Nő az ablakban* vagy a *The Suspect* szimpla kapuzárási pániktól szenvedő professzorhőseit), a bukás elkerülhetetlenségének kihangsúlyozásához (Siodmak hét noir-remekéből csak kettőben, a *Gyilkosokban* és a *Cry of the City*-ben jelzi kezdetét a bűnhős kudarcát) vagy a szerelem viszonzatlanságához (mint ezt a *Postás mindig kétszer csenget* terhes Cora-ja, a *Pushover* és a *Criss Cross* szerelmes *femme fatale*-jai vagy az *Angyalarc* beteges rajongású Diane-je bizonyítja) – ugyanakkor mindezek pontosan körülírják a noir, mint *szerzői mozgalom* filmtörténeti jelentőségű sajátosságait, amelyek a stúdiókonvenciók egységes kikezdéséről vallanak, kijelölve a korszak (nagyrészt bűnügyi) filmjeinek anti-hollywoodi csoportját. Ezt a rugalmasan tágítható kört nem határolja be mereven a műfaji legnagyobb közös osztó, hanem a szerzőiség fogja halmazba, amely sosem a teljes életművekben maradéktalanul és kötelezően jelenlévő hasonlóságokra, pusztán egy domináns személyes látásmód különféle rendezőknél (vagy akár pályákon belül is) eltérő megnyilvánulásaira épül. Olyan ez, mintha egyazon éjfékete testre egyszerre két irányból esne reflektorfény egy fehér lapon, eltérő irányba tágítva feketeségét más-más méretűre és formájúra – a fény felőli oldalakon különböző filmcsoportok kerülnek ragyogó megvilágításba (vagy a zsánertematikát vagy a gondolatiságot egységesítve), saját árnyékkal magukhoz illesztve további filmeket, két ellentétes koncepció szétartó vektorai mentén. A két árnyék helyzete változhat napszaktól függően, lehetnek sötétebbek vagy világosabbak, inkább kontrasztosak vagy kemény karakterűek, de sosem fedhetik le egymást – mivel eredendően más nézőpontból fakadnak.

Ugyanakkor nem csak a filmipari és filmművészeti csoportképzés szimultán kettős árnyékának köszönhető, hogy épp a film noir az, ahol előszeretettel összemosisodik filmzsáner és szerzői irányzat fogalma: ha van olyan műfaj,

ami magáról a szerzőiségről szól, az éppen a noir. Aligha véletlen, hogy a saját hollywoodi közegükben (fiatal és/vagy európai) idegenként mozgó zsáner-*auteur*ök a 40-es évek során meggyengült immunrendszerű Álomgyár (háborús költségcsökkentések, trösztellenes csapások, televízió) hatalmi hierarchiájában főként a bűnügyi filmzsánerek átírásával, kibővítésével fejezték ki magukat. A noir műfajának instabil identitását, szűkösnek érzett keretektől kitörni vágyó kisemberei, akik a bűncselekmény lázadó, transzgresszív aktusával próbálják elérni boldogságukat kiválóan alkalmasak filmművész-jelképeknek egy távolról sem művészfilmes közegben (lásd még gengszterfilm), ahol a személyes elképzelések kudarcra jutó megvalósítása szigorúan büntetendő – akár örök száműzetéssel, mint Welles esetében. Ráadásul szerzői irányzatként a noirt részben épp önreflexív törekvései választják le a korabeli Hollywoodról: a fekete filmek mozgalmára formailag leginkább jellemző intenzív szubjektivitás (akár a kifejezés narratív alapjelentésében, a főhős egész cselekményre kiter-

jedő jelenléteként, akár stiláris értelembe, a szubjektív nézőpont – víziójelenetekkel, POV-beállításokkal, első személyű narrátorhanggal elért – hangsúlyos ábrázolásaként értjük) óvatos, de határozott lépést jelent a modernista film kritikai attitűdje felé, mivel felhívja nézői figyelmét a film mesterséges, elmesélt mivoltára és a személyes elbeszélés valóságtorzító tükreire. A *Kettős kárigény*, a *Gyilkosság, kedvesem* és a *Kísért a múlt sarokba szorult* mesélője, a *Nő az ablakban*, a *Strange Affair of Uncle Harry* vagy a *Nightmare* álmodó hőse, az *Asszony a tóban* és a *Sötét átjáró* kameraszemű főszereplője vagy az *Aranypolgár* és a *Gyilkosok* emlékmozzajjaiból összerakott központi alakja mind-mind a szerző és fiktív hős közötti azonosság százféle tanúbizonyságai: a noir beismerő vallomás a teremtett filmillúzióról. Így aztán kétféle illúzió találkozik filmalkotásaiban, egyfelől az álomgyár illúziójának önreflexív tagadása, másfelől a műfaji motívumok metaforáin keresztül a önkifejezés ideájának csalóka víziója, amely a rendezők szeme előtt lebeg. Bármilyen eltérő indíté-

kok motiválják *A máltai sólyom* zsákmányéhes, szerepjátszó privátkopóját (aki az első pillanattól tudja, hogy a megbízhatatlan *femme fatale* végzett partnerével, de szüksége van rá az „álmokból készült” sólyom megszerzéséhez), a *Kettős kárigény* sólyom elsősorban bizonyítási vágy hajtotta biztosítási ügynökét („évekig rágódsz rajta, hogyan játszhatnád ki a rendszert és egyszer csak becsenget az ajtón a lehetőség”) vagy a *Sanghaji asszony* szenvedélyes szerelemről elvakult tengerészét – az alkotások mögött felsejlik maga a szerzői törekvés, legyen az Huston remekmű-megszállottsága, Wilder szüntelen kísérletezése a stúdióhatalom kijátszására vagy a fiatal Welles önáltató küldetése a művészi függetlenség elnyerésére. Mint ahogyan a három filmcím is egyaránt jelzi, ez a merész vágy maguk az alkotók szerint is illuzórikus, a „Máltai Sólyom”, a „Kettős kárigény” és a „Sanghaji Asszony” egyfajta Szent Grál-metafora a klasszikus Hollywood ifjú *auteur*jeinél, amely az anyagi siker és érzelmi kifejeződés ígéletén túl, legfőképp a totális kontrollt kínálja az élet(mű) felett – pontosabban annak fekete délibábját. •

„Beismerő vallomás a teremtett filmillúzióról”
(Orson Welles: *A sanghaji asszony* - Everett Sloane és Rita Hayworth)

