Huszár Linda

Film noir: a filmtörténet kétes figurája

Absztrakt

A tanulmány a film noir fogalmának történetét, recepciójának alakulását követi végig 1945-től napjainkig. A noir sokféle identitása, skizoid természete meghatározásának nehézségeiben és korpuszának képlékenységében éppúgy megnyilvánul, mint magukban a filmekben: a kutatásban egyszerre jelent nehézséget és hajtómotort ez a megfoghatatlanság, amely folyamatosan új kereteket jelöl ki. A film noir külső nézőpontból való megközelítése, mint a nem-amerikai válfajainak vizsgálata vagy film- és kultúrtörténeti helye új megközelítést jelenthetnek, ide kapcsolódik a noir és a modenr(itás) viszonyának kérdése is. Ennek illusztrálásaként a cikk a Kettős Kárigény, A Sanghai asszony és az Alkony sugárút nyitójeleneteinek elemzésén keresztül mutatja be, hogy a film noir narratívája miképpen jeleníti meg annak átmeneti státuszát a klasszikus és modern film között.

Szerző

Huszár Linda a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének PhD-hallgatója. Kutatási területe a film noir és a modernizmus kapcsolata. Publikációi, elérhetősége: http://vizkult.hu/phd-hallgatok/huszar-linda

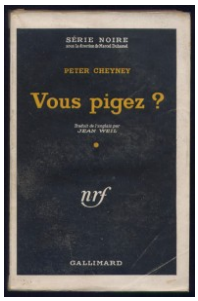
Huszár Linda

Film noir: a filmtörténet kétes figurája

A fogalom megszületése

A film noir identitásának meghatározása egyike a filmtörténet és -elméletírás legmakacsabbul kiújuló és leginkább zavarba ejtő kérdéseinek. Míg a teoretikusok szemszögéből nézve besorolásának nehézségei és korpuszának elhatárolása egy kevéssé koherens, nehezen címkézhető, laza identitású képződményt mutatnak, addig a filmkészítők és a közönség oldaláról megközelítve a noir eltéveszthetetlen, könnyen azonosítható és alkalmazható, jellegzetesen amerikai (vagy még inkább hollywoodi) brandként működik. „[…] a film noir olyan, mint egy Harley-Davidson: egyből felismered, mivel maga a tárgy csupán a kontinens, a történelem és a civilizáció vagy pontosabban mindezek nem-amerikaiknak szánt reprezentációjának a szinekdochéjaként létezik.” [1]

Ez a széttartás alapvetően abban a kettősségben gyökerezik, amely egyidős a fogalom megszületésével. A skizoid természet elsődleges magyarázata az a sokszor ismételt tény, hogy a film noir elnevezést francia kritikusok találják fel amerikai filmek egy csoportjára, s miközben a fogalom lassan megkezdi pályafutását a filmkritikaírásban, addig a filmeket gyártó alkotók és stúdiók továbbra is édes tudatlanságban maradnak a címke létezéséről, különböző műfaji besorolások alatt forgalmazva a mára klasszikusként besorolt noirokat. Nem is beszélve arról a tényről, hogy amikor Nino Frank 1946-ben megírja *Egy új krimi műfaj: a bűnügyi kalandtörténet* című cikkét a *L'Écran français* hasábjain, [2] akkor természetesen visszamenőleg alkalmazza a terminust egy meglehetősen alkalomszerű – amennyiben a második világháború után újra meginduló forgalmazás saját gazdasági logikáját követő – filmlistára: *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941); *Valakit megöltek* (Laura. Otto Preminger, 1944); *Gyilkos vagyok/Kettős kárigény* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944); *Gyilkosság a gyönyöröm* (Murder, My Sweet. Edward Dmytryk, 1944).



Série Noire

Fontos momentum, hogy ebben a rövid kritikában Frank, aki a klasszikus bűnügyi filmtől való eltávolodást és egy új, az amerikai hardboiled krimiirodalom megújulásából merítkező filmműfaj megjelenését állapítja meg, kezdetben a bűnügyi kalandtörténet (lásd a címet) vagy bűnügyi lélektani dráma kifejezésekben keresi a közös nevezőt, s csak a szöveg végén használja a „film »noir«" szókapcsolatot, a noirt idézőjelbe téve, mintegy kihangsúlyozva annak jelzői státuszát, illetve utalva annak kölcsönzöttségére. Már itt, a fogalom alakulástörténetének nullpontján megfigyelhetjük, ahogy az adaptációs bázist jelentő krimi-irodalomban már jelenlévő amerikai-európai kulturális csereviszony nemcsak a filmekben ölt testet, de magába az utóbb kanonizálódó megnevezésbe is beépül: Frank nagy valószínűséggel az 1945-ben elindított (és a mai napig létező) *Série noire* krimisorozat címéből veszi át a jelzőt. Az áthallást erősíti, hogy a Marcel Duhamel [3] által elindított kollekció darabjai ugyanazok az angolszász regények, amelyek a film noirok adaptációs bázisát is jelentik (Cain, Hammett, Chandler, McCoy, Cheyney stb. regényei).

A kifejezés következő felbukkanásakor 1946-ban Jean-Pierre Chartier már cikkének címében is használja azt, ez a címadás azonban egy némiképp meglepő fordulatot tartogat a számunkra: *Az amerikaiak **is*** [saját kiemelésem] *készítenek film noirokat*. [4] Hogyhogy *is*? Akkor a film noir a) már létezik b) nem amerikai? A zavar feloldásában két információ segít minket. Az egyikkel maga Chartier szolgál a kritika végén, amikor arról ír, hogy a francia lírai realizmus filmjeinek sötétjében (példaként Marcel Carné két 1938-as moziját, a *Ködös utak*at [Le quai des brumes] és a *Külvárosi szállodá*t [L'Hôtel du Nord] hozza) még mindig felcsillan, ha kudarcosan is, egy jobb világ és az igaz szerelem reménye, szemben a cinikus, embergyűlölő amerikai noir végletes, mindent átható könyörtelenségével. A másik magyarázat magában a nyelvben rejlik: a jelzett szó és a jelző sorrendjéből adódóan a film noir kifejezés akkor is előáll, ha egyszerűen csak a sötét jelzőt szeretnénk a filmre illeszteni, így ennek a szintagmának a felbukkanása önmagában még nem feltétlenül jelenti azt, hogy Chartier már terminusértéken, műfajként használná azt, s nem pusztán az általa bemutatott filmeket leírandó biggyeszti oda a noir melléknevet. A „noir" tehát nála egy társadalmi hangulat vagy általános morális állapot jelzőjeként szerepel – amit felfedezni vél a közelmúlt francia filmjében is –, nem pedig utalásként az irodalmi gyökerekre, vagy egy új műfaj megnevezésének igényével, ahogyan Frank esetében. Jean-Pierre Esquenazi pontos elemzését követve azt mondhatjuk, [5] a két különböző hátterű kritikus cikke között nincs szerves kapcsolat vagy folytonosság. (Franké egy baloldali hetilapban jelenik meg, s bár ez az oldal is Hollywood-ellenes, mégis az amerikai film lendületét dicséri a megmerevedett francia javára, míg Chartier írását egy jobboldali beállítottságú havilap közli, ahol inkább egyfajta rejtett vonzalomtól sem mentes, hazafias borzadást figyelhetünk meg az elítélendő amerikai értékrendet tükröző hollywoodi filmtől.) Ez a tendencia aztán folytatódik a '40-es évekbeli francia kritikában, amely nem hivatkozik ezekre az „alapszövegekre", és nem használja a film noirt mint műfaji megjelölést sem. [6] A film noir kifejezés tehát meg is született, meg nem is, s mialatt az utólag kanonizált klasszikus filmnoir-korszak épp virágkorát éli, amerikai alkotói és a tengerentúli kritika látszólag mit sem tudnak annak létezéséről.



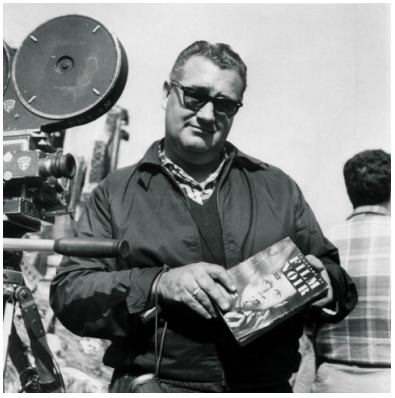
Marcel Carné két 1938-as filmje, a Ködös utak (Le quai des brumes) és a Külvárosi szálloda

De kövessük tovább a névadás rögös útját. Ha a ’40-es években inkább csak itt-ott felbukkanó jelzőről van szó, mikor rögzül a „film noir” mint valódi (fő)név? [7] Az áttörést az első összefoglaló igénnyel készült kötet, a témában elsőként megjelent könyv, a *Panorama du film noir americain. 1941-1953* (*Az amerikai film noir körképe*) jelenti. [8] A Raymond Borde–Étienne Chaumeton szerzőpáros „série”-ként, azaz sorozatként határozza meg a noirt. Összesen 60 filmet listáznak (ebből 22-t nyilvánítanak igazi noirnak), kialakítva a film noir első korpuszát – a könyv 1955-ben jelent meg, s a szerzők itt már a sorozat hanyatlását és végét is bejelentik, lefutottnak nyilvánítva a ciklust. A vizsgálat elsősorban tartalomközpontú, a formai-stilisztikai jegyek másodlagosak. Felbukkannak továbbá a későbbi recepcióban is mindig megjelenő forrásterületek, mint a hardboiled irodalom, a német hatás vagy a felmenő műfajok (gengszterfilm, bűnügyi film). A könyv sokszor következetlen, nem túl precíz, inkább a francia mozibarátok érdeklődésének megnyilvánulása, mint tudományos igényű munka, ugyanakkor jól ellenpontozza a hivatalos kritikát, megjelenítve a befogadók felől jelentkező élénk érdeklődést. [9]

A film noir karrierje a recepcióban [10]

Nagy nehezen tehát főnevesült a film noir, ám ez még mindig csak a fogalom francia megszületését jelzi, és már 1955-öt írunk, ami még a legtágabb, a klasszikus korszak 1958-as lezárását valló nézetekhez idomulva is meglehetősen megkésettnek tűnik. Ráadásul úgy tűnik, a korpusz és az elnevezés továbbra is két külön földrészhez, országhoz és kultúrához kötődik: a francia kritikusok egy új műfajt érzékeltek ott, ahol az amerikai filmgyártás cseppet sem. De valóban így van? A téma mára kisebb könyvtárnyira duzzadt szakirodalmának egyik legneuralgikusabb pontja, hogy a szerzők mantraszerűen ismételgetik a korábbi állításokat, s így gyakran tévesen, vagy legalábbis ellenőrizetlenül tényként rögződnek bizonyos állítások. [11] A fenti is ilyennek bizonyul, mert – noha a ’40-es években még helytállónak látszik, legalábbis nem került eddig elő azt cáfoló adat – éppen a *Panorama* lesz az, ami hazaviszi a film noir kifejezést az Egyesült Államokba. Jonathan Auerbach érzékletesen illusztrálja ezt egy Robert Aldrichról készült fotóval (és annak frappáns elemzésével), ahol a rendező 1956-ban a *Támadás! (Attack!)* című háborús filmjének forgatásán a könyvvel a kezében pózol. [12] „Az amerikai–francia–amerikai nemzetközi körforgás”, tehát igenis beindult, s ha ennek nem is lehet túlzott jelentőséget

tulajdonítani (hiszen kétséges, hogy a francia kiadást vajon hányan olvassák), „a fotó mégis egyértelműen cáfolja a népszerű tévhitet, miszerint a noir ismeretlen koncepció lett volna a hollywoodi filmesek számára egészen Paul Schrader 1972-es, nagy jelentőségű esszéjéig”. [13]



Robert Aldrich a Panoramával a kezében

Az angolszász kritika [14] viszont láthatólag még ennyire sem vesz tudomást a franciák film noirjáról. Bár Lloyd Shearer 1945-ös (!), azaz a franciákat is megelőző cikke a *New York Times*ban (*Crime Certainly Pays on the Screen*), [15] amelyben később kanonikus noirokká vált filmekkel foglalkozik (kiemelve a *Gyilkos vagyok/Kettős Kárigény*, a *Gyilkosság a gyönyöröm*, a *Conflict* [Curtis Bernhardt, 1945] és a *Valakit megöltek* című filmeket – azaz hasonló listával dolgozik, mint a francia szerzők) jelzi, hogy Amerikában is észlelték a jelenséget, ennek a vonalnak sincs folytatása. A *Panorama* és az angolszász kritika megindulása között több mint egy évtized telik el, mintha a fogalom meg sem született volna. A hetvenes évektől viszont átszakad majd a gát: 1968-ban a Charles Higham – Joël Greenberg szerzőpáros *Noir Cinema* [16] című cikke szabadítja útjára az aztán fokozatosan meginduló, s egyre bővebb kritikai áradatot, s ahogyan azt az iménti Auerbach-idézet is mutatja, Paul Schrader 1972-es *Notes on Film Noir* [17] című írása fontos mérföldkő ebben a folyamatban. Írása egyrészt röviden összefoglalja mindazt, amit addig a film noirról elmondtak (s ellentétben a *Noir Cinemá*val, amely nem említi a francia előfutárokat, a cikk velük indít), illetve hosszan foglalkozik annak indoklásával, miért bánt eddig mostohán az angolszász recepció a noirral: érdekes módon itt ismét a kulturális különbségek kerülnek elő, Schrader legfőbb érve ugyanis az, hogy az amerikai kritikusok mindig is elsősorban a tartalom, mintsem a vizuális stílus iránt érdeklődtek, s az utóbbira való fogékonyság hiányát jelzi, hogy a franciák által azonnal detektált, sajátosan közös tónusra sokáig vakok maradtak. Másrészt ez a szöveg azért is érdekes, mert eredetileg az 1971-ben debütáló Los Angeles-i *Filmex* fesztivál noir-blokkjának felvezetőjeként készült el, ahol hét filmet válogattak vetítésre, [18] ami azt mutatja, hogy a közönség és a filmszakma változatlanul érdeklődik a film noir iránt; nem véletlen, hogy a műfaj megidézése vagy újrahasznosítása a francia újhullám után Új-Hollywoodban is folytatódik, [19] hogy aztán neo-noirként szülessen újjá.

A hetvenes évek tehát alapvetően a felfedezés időszaka, alapozó cikkek születnek. [20] A film noir

egyfajta avantgárdos lendületet, lázadó művészi formát képvisel, mintha a korszak társadalmi-politikai közérzete találna benne visszhangot – fogalmazza meg Jean-Pierre Esquenazi. A kultúrszociológus szerző szerint a következő évtized már az intézményesülés időszaka, ekkor alapozzák meg a műfaji besorolást, ami lehetővé teszi, hogy a film noirt a többi nagy hollywoodi műfaj (western, musical) mellett tárgyalják. Átfogó munkák születnek, amelyek egyfajta „monumentté" változtatják a noirt, ugyanakkor párhuzamosan előkerülnek a műfajisággal kapcsolatos bizonytalanságok is – ezekre a definíciós problémák tárgyalásakor hamarosan bővebben is kitérek. Erős a történeti reflexió hangsúlyozása is, a film noir mintegy allegorikus olvasatává válik a vele kortárs amerikai társadalomnak, történelmi szituációnak. [21] 1989 után eljön a specializáció időszaka, a kilencvenes és a kétezres években tanulmányok sora lát napvilágot, az egyes részterületeknek pontosabb, szorosabb kutatásával. A multidiszciplináris megközelítések különböző területeket fogtak be, mint például a noir különböző művészettörténeti-szociológiai kontextusai (az amerikai nagyváros; a világháború; a politikai helyzet; a nők társadalmi helyzetének változása stb.): Naremore, Dimendberg; [22] a férfi és női főhősök vizsgálata: Krutnik, Doane; [23] a film noir narratív struktúrája: Telotte; [24] a film noir „filozófiája": Conard [25] stb. Mára úgy tűnik, a recepció sokirányúsága csak fokozódik, további lendületét egyfelől a noir kultúrtörténeti-szociológiai megközelítése adja, [26] ugyanakkor folytatódik a kánon feszegetése vagy a hardboiled adaptációs bázis vizsgálata (Phillips, Hare), [27] s a sort hosszan folytathatnánk az utóbbi években is tucatjával publikált könyvek lajstromozásával.

A kutatás nehézségei

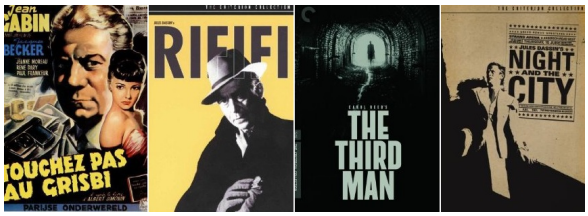
A szakirodalom mennyiségi túlcsordulása, ami mintha csak a kezdeti érdektelenséget kompenzálná, egyszerre nyújt széles kutatási terepet és nehezíti meg a téma vizsgálatát: egészen biztos, hogy akár filmtörténeti vagy tágabb kultúrtörténeti, intermediális vagy interdiszciplináris megközelítést választunk, s ha az elméleti irányzatok bármelyike felől célozzuk is meg a film noirt, bőven válogathatunk a teoretikus szövegekből – azonban, ahogy erre időről időre figyelmeztet minket néhány szerző, számos alapállítást kritikusan kell szemlélnünk, s talán éppen a noirral kapcsolatos „tények" revíziója a további kutatás egyik feladata. Ahogy fentebb láttuk, Jonathan Auerbach *Dark Borders* című könyvében egy történeti relikviával cáfolta, hogy a hollywoodi filmszakma teljes tudatlanságban lett volna a francia kritika tevékenységéről és a film noir elnevezés létezéséről. Marc Vernet már idézett *Film Noir on the Edge of Doom* című cikkében szisztematikusan, pontról-pontra haladva vizsgálja felül a periodizáció, a korpusz, a különböző források és hatások (mint például a német expresszionizmus vagy a második világháború társadalmi környezete) relevanciájának kérdését, rávilágítva arra, hogy a film noirról való beszéd a kezdetektől az ismétlés bűvkörében létezik, a film noir egyfajta „cinefil ready-made". [28] Jegyezzük meg: Vernet maga is egy film noir címét használja fel a cikkének címadásakor (*Edge of Doom*. Mark Robson, 1950), ami gyakori jelenség, ahogyan a „noir" konnotációival való játék is – a teoretikusok szeretnek a film noir glamourjából részesedni. Hogy Vernet sem tud ellenállni a kísértésnek, avagy éppen ironikus utalásként, e mintázatra rámutatandó választja ki tanulmánya

címét, ez már megítélés kérdése. [29] Thomas Elsaesser pedig a film noir stílusa kapcsán mindig előkerülő közhelyet, miszerint az expresszionista, fény-árnyék hatásokkal dolgozó jellegzetes vizualitás a német import lenne, vizsgálja *A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa* című tanulmányában, ahol nem csak arra a következtetésre jut, hogy ez a Hollywoodba emigrált német filmeseknek tulajdonított hatás megkérdőjelezhető, de legalábbis alaposabb, esettanulmányokkal alátámasztott elbánást igényel, hanem egy általánosabb, magára a filmtörténetírásra árulkodó jelenséget érzékel, amelyet a hamisság történetének, a film imagináriusának nevez. [30]

A film noir egyszerre stabil (mint *ready-made*) és ingatag (még 2011-ben is megjelenhet róla egy *What is Film Noir?* [*Mi a film noir?*] című könyv) [31] helyzete, meghatározásának bizonytalanságaegy általánosabb, már nem kizárólag rá vonatkozó problémára, jelesül a műfajiság mint olyan mibenlétére irányítja a figyelmet, [32] ami tetten érhető a definíciója utáni örökös kutatás bizonyos állomásain is. Természetszerű, hogy minden film noirral foglalkozó munka elején felmerül ez a kérdés, s ahogy Paul Schrader is írja, „szinte minden kritikusnak megvan a maga saját film noir definíciója, személyes filmlistája és egyéni korszakolása". [33] A klasszikus film noirt általában az 1941-es *A máltai sólyom*mal indítják, s az 1957-as *A gonosz érintése* című Orson Welles filmmel zárják, de főként az első film megítélésében mozog széles skálán a kritika, s az egyet nem értők rendszerint korábbra datálják. [34] Ez a tény okot adhat arra, hogy a noirt egyszerűen a kritikusok elméleti spekulációjaként fogjuk fel. Bár a csoportalkotás sikeressége történetileg igazolt, a címkézés terén máig sincs egyetértés, amihez persze hozzátartozik a noir már említett, skizoid természete, jelesül hogy egyszerre viselkedik erős műfajként a befogadás felől és nehezen megfogható „whatsit"-ként [35] a kutatók szemszögéből. Egyesek műfajként (Foster Hirsch, Alain Silver), mások stílusirányzatként, egyfajta szemléletmódként, hangulatként, attitűdként (Raymond Borde és Étienne Chaumeton, Raymond Durgnat, Paul Schrader, Robert Porfirio) határozzák meg. [36] James Naremore egyenesen a definiálhatóság allegóriájaként ír a noirról, olyan problémaként, amely jól szemléltet egy új definíciós modellt.[37] Megfogalmazásából kiindulva egy olyan rendszert láthatunk a noirban, amely nem alapvető és közös tulajdonságok együtteseként, hanem folyamatosan változó metaforikus, metonimikus és asszociatív kapcsolati hálók (*networks*) megalkotásaként fogható fel. A film noir Naremore felfogásában olyan diszkurzív konstrukció, amelyben természetesen beazonosíthatóak bizonyos műfaji, narratív, stilisztikai mintázatok, de ezek egyike sem képes önmagában megteremteni a csoport kohézióját. Ehhez az álláspontho csatlakozik többek között Andrew Spicer is, amikor az európai film noirról írt könyvének bevezetőjében Thomas Elsaesser nyomán „konceptuális fekete lyuknak" nevezi a noirt, s a „nemzetközi kulturális jelenség" (*transnational cultural phenomenon*) szócsoportban találja meg végül a definíciós nyugvópontot. [36] Kérdés, vajon érdemes-e a mégiscsak megfogható fogalmaktól, mint a műfaj vagy a stílusirányzat, egy egyedi és valljuk be, kissé ködös meghatározáshoz átpártolni. Kérdés az is, vajon mennyire érdemes belekerülni ebbe a végtelennek tűnő definíciós spirálba. Az viszont kétségtelen, hogy a film noir definiálhatatlansága egyben a kutatás egyik motorja, újabb és újabb nézőpontok termőrétege, s az is látható, hogy a film noirt csak úgy lehet üzemképes koncepcióvá tenni, ha nem egy rigid műfajfogalommal dolgozunk.

Ebben segítségünkre lehet, ha nem az eddigi, igencsak képlékeny kereteken belülről, hanem egy részben külső nézőpontot választva tekintünk a film noir jelenségére. Ilyen lehet például a nem-amerikai noirral való összehasonlítás, [37] ami felszínre hozza a noir-összetevők rangsorolásának kérdését is: például a francia vagy a brit noirokból jellemzően hiányzik az egyik alapvető hozzávalónak tartott femme fatale karaktere, a női szereplők sokkal marginálisabb szerepet játszanak és/vagy hiányzik belőlük a végzetesség alapkövetelménye (pl. *Az utolsó akció* [Touchez pas au grisbi. Jacques Becker, 1954], *Rififi a férfiak közt* [Du rififi chez les hommes. Jules Dassin,

1955], *Bob nagyban játszik* [Bob le flambeur. Jean-Pierre Melville, 1956], *Felvonó a vérpadra* [Ascenseur pour l'échafaud. Louis Malle, 1958], *Az áruló* [Le Doulos. Jean-Pierre Melville, 1962]; [38] *A brightoni szikla* [Brighton Rock. John Boulting, 1947], *They Made Me a Fugitive* [Alberto Cavalcanti, 1947], *A harmadik ember* [The Third Man. Carol Reed, 1949], *Az éjszaka és a város* [Night and the City. Jules Dassin, 1950] stb.). Megjegyzem, Kovács András Bálint például amellett érvvel, hogy a femme fatale valójában csak a végzet katalizátoraként működik („femme fatale-effektus"), [39] s a végzet a férfi főhősben már eleve kódolva van – eszerint az európai vonulat egyszerűen más katalizátorokat használ egy hasonló folyamat elindítására. Mindenesetre ezen a ponton kétféle álláspont merül fel: vagy elutasítjuk az európai film noir létjogosultságát, s az ide sorolt filmeket más műfajok alá sorolva eltekintünk a rokonságtól, vagy újra kell gondolnunk a femme fatale jelentését és jelentőségét. Az amerikai klasszikus noir végzetes asszonya számos dolgot testesíthet meg: értelmezhetjük a második világháború társadalmi változásaiból, a nemi szerepek újraosztásának feszültségéből adódó szimptómaként, a hollywoodi sztárrendszer iskolapéldájaként vagy feminista nézőpontból a férfi tekintet tárgyának szerepe ellen lázadó vagy éppen ezt a szerepet megerősítő figuraként [40] stb. Akárhogyan is, de ezek az interpretációs keretek mind jellegzetesen az amerikai kontextus felől működtethetőek, így nem meglepő, hogy Európában még azokban a filmekben sem jelenik meg az „eredeti" femme fatale, amelyek egyszerűen átveszik, lemásolják, vagy éppen idézve ironizálják a tengerentúli modellt (előbbire példák Melville, utóbbira a francia új hullám filmjei). Kérdés, hogy a vizuális stílus hasonlósága, a talajvesztett, gyakran saját pszichéjének fogságában vergődő férfi főhős, a modern nagyváros kulisszái, a sötét hangulat és cinikus tónus stb. közül pontosan mire és milyen kombinációban van szükség ahhoz, hogy egy film átmenjen a noir szűrőjén.



Az utolsó akció; Rififi a férfiak közt; A harmadik ember; Az éjszaka és a város

Egy külső viszonyítási pont tehát segíthet a bevett noir-klisék újragondolásában, főként, mert a több szinten is megvalósuló nemzetközi körforgás és cserefolyamat (az egyes filmalkotók mozgása, a fogalom már bemutatott alakulástörténete, az Európában is sikeres hardboiled irodalom hatása stb.) maga is egy olyan noir-jellegzetességnek tűnik, ami alapvetően meghatározta annak kialakulását és későbbi utóéletét is. Ennek kiváló illusztrációja Jules Dassin pályája: [41] az orosz zsidó családból származó amerikai születésű rendező három, sorozatban leforgatott noir rendezése után (*Brute Force*, 1947; *A meztelen város* [The Naked City, 1948]; *Tolvajok országútja* [Thieves Highway, 1949]) feketelistára kerül, és európai száműzetésbe kényszerül. Darryl Zanuck, aki gyűlölte a feketelistázást, elintézi a 20th Century Foxnál, hogy Dassin 1950-ben Angliában

leforgassa *Az éjszaka és a város* című filmjét (arra bíztatva a rendezőt, hogy először a legköltségesebb jeleneteket vegye fel, hogy már anyagi kényszerpályára kerüljön a gyártás), amely egy brit szerző, Gerald Kersh azonos című, 1938-as regényének adaptációja. A film Londonban játszódik, amerikai címszereplőkkel (Richard Widmark, Gene Tierney). Ugyanez a Jules Dassin 1955-ben megrendezi azt a *Rififi a férfiak közt* című filmet (Auguste Lebreton francia regényéből adaptálva), amire a *Panorama* szerzői mint a francia noir mintapéldányára hivatkoznak, [42] s amely később Quentin Tarantinót a *Kutyaszorítóban* (Reservoir Dogs. 1992) című neo-noir elkészítésére ihleti. Látjuk, mennyire szerves része a nagyon is amerikai film noirnak a nemzetköziség, ami szintén amellett érv, hogy a műfajok vagy esetünkben „diskurzív konstrukciók" mennyire nem önmagukban álló, szilárd entitások, hanem egy folytonos kölcsönfolyamat elszenvedői.

A film noir átmenetisége – a klasszikus, a noir és a modern(izmus)

Ennek a nemzetköziségnek egy másik vetületeként kerül elő a film noir és a modern(itás) kapcsolatának kérdése, amely szorosan kapcsolódik a noir *átmeneti* létmódjához (a kezdetektől meghatározó nemzetköziség mellett újabb meghatározó, külső jegy). A film noir átmenetisége egyszerre elemezhető filmtörténeti jelenségként (köztes stádium a klasszikus és modern film között), az amerikai és európai filmipar és kritika kölcsönviszonyában (európai gyökerek és a klasszikus amerikai film noir utóélete), de abban a szélesebb kontextusban is, amely a modernitás világnézeti, kortörténeti váltásának mozgóképi leképezéseként azonosítja a noir filmeket. Erre példa Jean-Pierre Esquenazi könyvének zárófejezete is, ahol a szerző a film noir mint mozgóképi modernitástünet vagy modernitáskritika vizsgálatában olyan gondolkodókat mozgósít, mint Walter Benjamin vagy Siegfried Kracauer (például a Benjamin által leírt kószáló figurája és annak nagyvárosi élettere a film noir antihőseivel és metropoliszaival olvasható össze).

Sokkal közvetlenebb módon azonban egy narratológiai csapás is ebbe az irányba vezet. A film noir elbeszéléstechnikája ugyanis egy olyan új, saját vívmány, amelyet a szakirodalom bizonyos képviselői a megszokott narratív minták elvetéseként (Jean-Pierre Telotte), [43] a klasszikus elbeszélés feloldásaként és a modernizmusba való átmenetként értelmeznek. Érdemes hosszabban elidőzni ennél a konkrét narratív jegynél, amelyet több teoretikus egymástól függetlenül detektált, s bár különböző nevekkel illetett, egyértelműen ugyanazt a jelenséget érzékelték és próbálták meg sematizálni. Kovács András Bálint szerint a probléma lényege a zárt akció-reakció rendszer felbomlása, amit a narratív logikában jelentkező törésként tapasztalhatunk meg. Szemben műfaji előzményeivel, a gengszterfilmmel és a klasszikus bűnügyi filmmel a noir filmek rejtélye nem a történet szintjén oldódik meg. Hiszen bizonyos esetekben nincs is szó a cselekmény szintjén rejtélyről, egyes filmeknél pedig a film végére sem tisztázódik az eredeti kérdés, a történet tétje egy másik szintre, más dimenzióba tevődik át. Ebben nagy szerepe van mind az expresszionista vizualitásnak, mind a tudattalan késztetések motivációként való bevonásának, csakúgy, mint a nagyváros társadalmi és szociokulturális hátterének. A rejtély tehát valójában az lesz, hogyan lehet

helyreállítani a logikai koherenciát, betömni a rést, vagy ahogyan Marc Vernet nevezi, a „fekete lyukat” (*pot-au-noir*), visszaszorítani az irracionális dimenzióját. (A film noir ezt meg is teszi, így nem veti el, csupán felfeszegeti a klasszikus elbeszélésmódot, ezért is marad meg köztes stációnak klasszikus és modern elbeszélés között.) Vernet koncepciójában a film noir nézőjének két, élesen elkülönülő, egymással összeegyeztethetetlen egység között kell hidat emelnie: az első, megalapozó rész nyugalmát és világos, célirányos működését egy váratlan fordulattal a második rész eltörli, kisiklatva a fikciót addigi menetéből. Az ekkor megnyíló fekete lyuk „egyáltalán nem lesz a megalapozás szerves folytatása, sőt szétkapcsol, légüres teret képez”. „Egy logika megtörése maga után vonja egy másféle logika életre hívását.” – írja Vernet, szoros egyetértésben Kovács Bálint András szavaival. Jean-Pierre Esquenazi modelljében a film fiktív univerzumán belül keletkezik hasadás, amit alapvetően a férfi főszereplő generál, amikor egy képzelt világot rétegez a film referenciális világára, ám a törés konkrét kiváltója a femme fatale-lal való találkozás lesz. [44] Ez az esemény, amelyet Esquenazi a film noir „ős”-jelenetének (*scène primitive*) keresztel (annak meghatározó szerepét hangsúlyozva a narratíva további fejlődésére véli helytállónak a freudi névadást), „döntő narrációs szerepet játszik” (237), s kifejezetten noir-specifikum. [45] Az „ős”-jelenet hatására kettős narratíva jön létre: a „realitás” hajtotta objektív és a vágy vezérelte szubjektív, amelyek – ahogy Kovács András kettős logikája [46] vagy Vernet elvileg áthidalhatatlan, csak incesztus formájában egyesíthető két egysége – nem összeegyeztethetőek.

Amellett, hogy e narratív modellek mindegyikében kódolva van a noir hősök elkerülhetetlen végzete, egyben megmagyarázzák azt is, miben áll a film noir átmenetisége, miért reked a klasszikus és a modern film senkiföldjén: ugyan behatol a psziché irracionális területére, eljátszik a szubjektivitás elbizonytalanító térnyerésével, mégis minden erejével azon van, hogy végül, akár főszereplőinek élete árán, visszaállítsa a klasszikus hollywoodi narratíva megnyugtató egyértelműségét és világos viszonyait.

> A film noir a fikció lerombolását, az ábrázoló-elbeszélő film összeomlását játssza el, s ezzel végső soron egy olyan átmenetet hoz létre, ahol a filmi jelölő többé már nem megbízható, minthogy akármilyen jelölt befogadására alkalmas, s ahol a néző már nem fektethet bizalmat a jelölőbe, hiszen annak ellentéte épp annyira érvényes, s értéke fellazul egy korlátok nélküli, bizonytalan csuszamlásban. De ez a tettetett destrukció csak átmeneti: a film noir azon buzgólkodik, hogy visszaállítsa a korlátokat, rendezze a helyzetet, s helyreállítsa, bármi áron, az intézményes rendszert. [47]

Úgy tűnik, ez az erőszakosan feloldott kettősség alapozza meg és irányítja a noir narratívát, s egy másik fontos elbeszéléstechnikai jegy, a flash-back gyakori használatát is magyarázza. A flash-back egyszerre hordozója a szubjektivitásnak, [48] beiktatva egy olyan narrátor szűrőjét, aki gyakran éppen az így közbeékelt távolság segítségével próbálja visszanyerni az irányítást, vagy legalább is értelmet adni a megélésekor még számára is követhetetlen cselekménynek, s ugyanakkor ékes bizonyítéka annak, hogy a film noirban valami jóvátehetetlenül félrecsúszott. „A fizikai szituáció, amelyet fizikai cselekvéssel lehet megoldani, pszichikai szituációvá válik, amelyre a tisztán fizikai

reakció elégtelen válasz.” [49] – a noir főszereplője tehát hiába próbálja aktív, célorientált hősként reagálva uralni a cselekményt, a klasszikus hős attribútumainak már csupán árnyképe, paródiája lehet (elsősorban mert nem tud számot vetni saját pszichés tartalmaival – a modern film hősei már felszámolják ezt a határt, s önként vagy kényszerűen bolyonganak saját szubjektumuk labirintusaiban). Az pedig, hogy utólag, a logosz segítségével zabolázza meg az irányíthatatlanná vált eseményeket, eredendően csak ironikus vállalkozás lehet. Ráadásul, ha a közvetítő csatorna szempontjából közelítjük meg a többnyire a belső monológ és a kommentár vegyülékeként megjelenő, cseppet sem kívülálló vagy objektív pozíciójú noir-féle flash-back narrációt, azt látjuk, hogy a szó és a kép közötti feszültség éleződik ki: a narráló szereplő autoritásra való makacs törekvése és képtelensége miatt darabolódik szét a vizuális és verbális réteg klasszikus egysége. Amikor Walter Neff, a *Kettős Kárigény* (1944) főhőse haldoklása közben diktafonba mondja történetét, vagy Michael O’Hara képen kívüli hangja bevezet minket *A sanghaji asszony* (The Lady from Shanghai. Orson Welles, 1947) nyitójelentébe, a film noir hasadt (vonzó, de áthatolhatatlan, s ezért leigázandó vizuális vs. megkésett, a szubjektumba zárt, önámító verbális) narratívája mutatkozik meg, a helyzet iróniája pedig egyre inkább felszínre kerül, ahogyan azt az 1950-es *Alkony sugárút* (Sunset Boulevard. Billy Wilder) beszélő hullája mutatja. A három film nyitójelenetét összevetve egyfelől felfedezhetjük azokat a közös jegyeket, amelyek a noir műfajképét erősíthetik, másfelől tanúi lehetünk annak a folyamatnak, ahogyan ’44-től ’50-ig haladva a noir flash-back egyre önironikusabbá, már-már parodisztikussá válik. [50]



Kettős kárigény, A sanghaji asszony, Alkony sugárút

A narrátorhang megjelenését mindhárom filmben hosszabb-rövidebb felvezetés előzi meg. A *Kettős kárigény*ben a főcím utáni nyitójelenet még jelen idejű elbeszéléssel kezdődik, Walter Neff érkezését kísérjük végig a biztosító elegáns, ugyanakkor kafkai hangulatú irodaépületébe. Erős a ritmus- és hangulatváltás a jelenet legelső része (a száguldó autó követése) és a rákövetkező irodai jelenetrész (ahogy Neff eljut az irodáig) között: a gyors akció vad tempója után őrjítően lelassulunk, a liftessel való párbeszéd oda nem illő, komikus ellenpontja csak tovább növeli a várakozás feszültségét. Miután Neff végre felér az irodájába, még jó darabig eltart, mire belefog a történet elmesélésébe – előbb nagy nehezen cigarettára gyújt, majd új tekercset helyez a magnetofonba. Mivel látjuk, hogy súlyosan megsebesülhetett, ez a lassúság még hatásosabban is fokozza a feszültséget, mint az előbbi száguldás, hiszen úgy tűnik, Neff hamarosan végleg kifogy az időből. Memoranduma rögzítése közben, közeliben vett arcáról egy áttűnéssel kerülünk át a múltba, miközben az immár képen kívülivé vált hang folytatja elbeszélését. Ezen a ponton szakad tehát ketté a narráció s egyben az elbeszélő szubjektum is, távolságba kerülve saját magától. [51] Ez

a narrátorhang a film során vissza-visszatér, mintegy emlékeztetve minket, hová is fut ki majd a történet, majd a film végén újra egyesül az elbeszélő és a „cselekvő" karakter – már amennyiben a vérveszteségtől egyre jobban elgyengülő, egy helyben ülő Neff elbeszélői tevékenységét cselekvésként értékeljük. (S ha belegondolunk, pontosan az történik, hogy a passzív helyzetű szereplő egyfajta performatívumként, *beszédaktus*ként vetíti ki számunkra a cselekményt, amelyben ő maga még a klasszikus hős aktív szerepéből indul, ám pontosan tudjuk, hova érkezik.) Ezután következik az „ős"-jelenet, Walter és Phyllis találkozása, ahol a film noirokra jellemző gondos kidolgozottsággal találkozunk a vágy csábos tárgyával. Hogy a nő mennyire a férfi vágyának projekciója, mutatja annak felfokozott képszerűsége is: Mrs. Dietrichson egy keretben tűnik fel, s a korlátra terített drapéria is hangsúlyozza a nő festményszerű ábrázoltságának érzését.



Kettős kárigény (Double Indemnity. Billy Wilder,1944)

A *Kettős kárigény* készítői még szükségét érzik, hogy a diegézisen belülről indokolják a narrátorhangot, mégpedig a magnetofon beiktatásával. Ez a jellegzetesen modern készülék diegetikus érvényt szerez Neff hangjának, ami már nem mondható el *A sanghaji asszony* Michael O'Harája esetében. Itt a főcímet követően a városról adott megalapozó képsor alatt indul el a képen kívüli narrátorhang elbeszélése. Ezt betudhatjuk annak is, hogy időközben a flashback-elbeszélés olyannyira megszokottá vált, hogy a közönség megvan annak különösebb indoklása nélkül is, de magyarázhatjuk úgy is, hogy a film noir egyre inkább tudatára ébred saját természetének. A film verbális narrációja a hangalámondás és belső monológ funkcionális keveréke, hiszen a flash-back során a hang és a test időben elkülönül, míg „[a] belső monológ során viszont egyidejűleg jelenik meg a hang és a test, de a hang, mely távol áll attól, hogy a test kiterjesztése legyen, létrehozza a maga belső világát."[54] Ez a kombináció egyrészt lehetővé teszi az elbeszélő-O'Hara számára a reflexiót, aki az időtávlat segítségével jelentésadó, magyarázó szerepben léphet fel, ugyanakkor fokozottan szubjektív perspektívába helyezi a teljes elbeszélést. „A probléma itt valójában a hozzáféréssel, a túl sok szubjektivitással van, legalábbis a klasszikus narratíva tapasztalatához képest…"[52]

A visszatekintő narráció azonban mindig csak megkésett reflexió és reakció, s így ironikus távolságba kerül az akciótól, amelyet tettlegesen már nem befolyásolhat, legfeljebb átértelmezhet. Ezt dramatizálja az a mód is, ahogy O'Hara önmagát ironizálja az expozícióban, hol átengedve a

szót, hol visszavéve azt szereplő-énjétől. A nyitójelenetben az esti New York-ot mutató megalapozó beállítások után a lovaskocsi az aszfaltra vetülő árnyékáról emelkedik a kamera először a hintó totáljára, majd közelít rá a kocsiban ülő nő félközelijére (egyből a sorsdöntő találkozással indítunk) – a narrátorhang egykori önmagát kommentáló megjegyzéseinek kíséretében. A hang használatában furcsa átmenet valósul meg: bár a következő beállításban a kocsi mellett sétáló férfit látjuk, a narrátor még mindig nem adja át neki/magának a szót, hanem alámondja saját magát (*„Good evening" – said I*), majd ironikus kommentárral látja el a helyzetet, miközben a képen, szereplőként, szintén mozog a szája, azaz a nőhöz beszél, de ezt csak látjuk, nem halljuk. Amit hallunk, az a narrátor fanyar önkommentárja. A „jelen idejű" – amennyiben aktuálisan látható – cselekmény kép-hang egységének megbontásával az akció helyett annak értelmezését kapjuk – így lesz múltidejű, lejátszott; a kép a hang uralma alá kerül, nem lehet önazonos, felülírja, benne nem foglalt jelentéssel látja el a verbális, képen kívüli/túli elbeszélés.



A sanghai asszony (The Lady from Shanghai. Orson Welles, 1947)

A cigaretta kínálásakor kapja meg a szót a szereplő, de rövid dialógus után a narrátor-én már vissza is veszi azt; a kamera emelkedik, felülnézetből látjuk a kétfelé haladó, elváló fogatot és a férfit. A jelenet az aszfaltról, alacsony kameraállásból indult, és egy felülnézeti kistotálban végződik mintegy az eseményekre való rálátás képességének szinonimájaként. Az expozé után az ironikus reflexió tovább folytatódik a megmentési jelenetben, ami a hangkommentár híján klasszikus cselekményszövést mutathatna, így viszont csak felülírt látszat-cselekményelem, ami elvesztette önidentitását, ahogyan a benne szereplők is (a bűnözők amatőrök, a nő minden, csak nem védtelen, a hős nem hős, a jelenet megrendezett, a verekedés szépen koreografált balett). Noha a férfi lovagias tettével látszólag a helyzet ura lesz (már ő hajtja a kocsit, s így térben is a nő fölé kerül), a folytatódó önironikus kommentár azonban nem engedi elfelejtenünk, hogy mindez csak csalóka, ideiglenes állapot.[53]

Bár ez az önirónia látszólag nyomtalanul eltűnik Joe Gillis objektív hanghordozással előadott, és tényeket, igazságot ígérő felvezető hangkommentárjából az *Alkony sugárút* elején, az a tény, hogy mindez egy B-kategóriás filmforgatókönyv-író szájából hangzik el, aki, mint hamarosan kiderül, halott, finoman fogalmazva is erősen felülírja ezt az első, ráadásul éppen az elbeszélő szubjektum által sulykolt benyomásunkat. Míg 1944-ben a szintén Billy Wilder rendezésében készült *Kettős kárigény* még alaposan megágyazott a flash-back narrációnak, itt ugyanezt a technikát az

abszurditásig fokozva simán lenyeletik a nézővel. A szituáció lehetetlensége nem csak az apparátusra hívja fel a figyelmet, ami ugye a klasszikus hollywoodi produkciókban nem megengedett, de azt is felvállalja, hogy a szubjektumot konstrukcióként, és soha már újra nem egyesíthetőként mutassa be. S ha a hatásvadász történeteket gyártó forgatókönyvíró figurája nem lett volna elég, az *Alkony sugárút* műfaji önreflexivitása abban is megmutatkozik, ahogy a végzet asszonyát egy kiöregedett, bolond, egykori némafilmes sztárra cseréli [54] (akinek a lakájként hűségesen mellette maradó férjét nem mellesleg Erich Von Stroheim játssza – a castingolás és a film játékossága a francia új hullám vagy egy Tarantino díszére is válna), az erotikus szenvedély helyébe pedig az őrület és puszta anyagi függőség kerül. Nem csoda, hogy a nővel való találkozás (aki annyiban mégiscsak igazi femme fatale, hogy Joe végzete lesz) ki is tolódik a film 14. percéig, illetve komikus ismétlését adja a megszokott, vágykeltő feszültségre koreografált felvezetésnek: itt is először halljuk a nő hangját, s csak aztán pillanthatjuk meg, de a *Kettős kárigény* párjelenetének inverzeként itt a férfi megy fel a lépcsőn a nőhöz, miközben a háziszolga utólag jóslatszerűen ható, de akkor még számára és számunkra is értelmezhetetlen, baljóslatú mondata („Ha segítségre van szüksége a koporsóhoz, hívjon.") miatt egy pillanatra megtorpanva elveszíti addigi lendületét. S az „ős"-jelenet paródiája nyomán az egész film kicsit önmaga paródiájává válik, ahogyan a halott narrátor, aki váltig hangsúlyozza saját megbízhatóságát, és egyenesen felszólít minket, kövessük őt („Lépjünk vissza úgy fél évet, keressük meg a kezdetnek nevezhető napot" – navigál át bennünket egy áttűnés kíséretében saját hullájának képéről a múltba), az elbeszélő szubjektum (s az elbeszélhetőség) nyílt kifigurázása lesz.



Alkony sugárút (Sunset Boulevard. Billy Wilder, 1950)

Mindhárom történet a nagyváros aszfaltjáról indul, amit érthetünk a modernitás védjegyeként és a végzet metaforájaként is: ezek a fekete „road-movie"-k a szubjektum túlburjánzása majd széthullása felé vezetnek. A film noir hajlandóságát az állandó hasadásra így tetten érhetjük a filmek narratív felépítésében éppúgy, ahogy már magában a fogalomban is megtapasztaltuk. A noirt megszületésének felemás körülményei, recepciójának kezdeti hiánya, majd túlzott kiáradása egy identitászavaros filmtörténeti- és elméleti tárggyá avatták, ugyanakkor pont ez a kétes jellem az, ami folyamatosan foglalkoztatja nézőit és elemzőit. E tanulmány arra tett kísérletet, hogy vázlatosan végigkövesse ezt a folyamatot a kezdetektől napjainkig, s ugyanakkor olyan megközelítéseket mutasson be és tegyen próbára, amelyek segítenek kimozdítani, új kontextusba

helyezni a noir „ready-made”-jét.

Jegyzetek

1. Vernet, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In Copjec, Joan (szerk.): *Shades of Noir*. London, Verso, 1993. A film noir identitásproblémáinak egy friss, 2012-es megközelítése Jonathan Auerbach: *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship* című könyve, ahol a noir az amerikai állampolgárság és identitás ’40-es ’50-es évekbeli krízisének tükreként jelenik meg. (Durham–London, Duke University Press, 2011. 1-32.)
2. Frank, Nino: Un nouveau genre policier: l’aventure criminelle. *L’Écran français*, n°61, 1946. augusztus 28. 8-9; 14.
3. A sorozathoz írt 1948-as manifesztumban Duhamel visszhangozza ezt a szoros kötődést: „Ahogyan a jó filmekben, a lelkiállapotokat a gesztusok tükrözik…” (saját fordításom) Duhamel, Marcel: Manifeste de la série noire. In Cheyney, Peter: *Vous Pigez?* Paris, Gallimard, 1948.
4. Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi font des film noirs. *La Revue du cinéma*, 1946, n°2, 67-70.
5. Lásd Esquenazi, Jean-Pierre: *Le film noir. Histoire et signification d’un genre populaire subversif*. Paris, CNRS Éditions, 2012., első fejezet (21-47.)
6. Néhány példa olyan korabeli kritikákra, amelyek a korpuszhoz sorolt filmekről szólnak, s amelyekben nyomát sem találjuk a film noir kifejezésnek: Rochon, Henri: Les mains qui tuent. *L’Écran francais,* 1946, n°70, 6.; Roy, Claude: „Faites-moi mal au coeur” réclament les spectateurs américains. *L’Écran francais,* 1946, n°74, 14-15.; Astruc, Alexandre: Gilda. *L’Écran francais*, 1947, n°101, 8.; Bourgeois, Jacques: La tragédie policière. *La Revue de Cinéma*, 1946, n°2, 70-72.; Jameson, Amable: Le style germanique à Hollywood. *La Revue de Cinéma*, 1947, n°6, 64-66.; Desternes, Jean: Le «tulpa» de Marlowe (Robert Montgomery). *La Revue de Cinéma*, 1948, n°16, 72-77.
7. Ezen a ponton mindenképpen említést kell tennem Rick Altman műfajelméletéről, ahol éppen ez a melléknévi státusból való főnevesülési folyamat képlete jelenik meg. Altmannál a műjok változékonyak, áthatják egymást, s függői az adott összkulturális környezetnek is. Az elképzelés magyarul is olvasható: Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 1999/3, 12-33. (http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/altman.htm; 2013. augusztus 31.) Részletesebben: Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI Publishing, 1999.
8. Borde, Raymond és Chaumeton, Étienne: *Panorama du film noir américain. 1941-1953.* Paris, Flammarion, 1988. S csak hogy bezáruljon egy újabb kör: a kötet előszavát Marcel Duhamel jegyzi.
9. Hiszen a gyakran fanyalgó kritikusokkal szemben, annál inkább fogékony volt a noirra mozirajongók tábora, amit az 1948-as fesztivál (amelyet egy fiatal, új generáció gründolt – Pierre Kast, Truffaut; helyszín: Pagode), és a nézőszámok is mutatnak. Bár a ’40-es évek vége felé színre lép a kritikusi mezőnyben is ez az új generáció, például Gérard Legrand, aki a szürrealizmus felől közelíti meg a noirt vagy Truffaut (mindketten már a háború utáni, az amerikai filmekért lelkesedő generáció tagjai, akik az elit kritika ellenében lépnek fel), a film noir kifejezést viszont ők sem használják még, azt a *Panorama* fogja rögzíteni. Lásd Esquenazi: idézett fejezet.
10. Fontos hangsúlyoznunk ezt a szétválasztást, hiszen a klasszikus film noir filmjei ekkorra már befutották a maguk karrierjét, s az ’50-es évek közepén már a kései korszakukat élik. E kettősséget fogalmazza meg

Andrew Spicer is, amikor a film noir kétértelműségéről (double sense) ír: egyfelől egy meghatározott korszakhoz köthető amerikai filmek csoportját (klasszikus noir) értjük alatta, másfelől pedig az ezeket a filmeket újra- és újraértelmező, folyamatosan formálódó diskurzust, amelyben a tudományos közösség és a filmipar is részt vesznek. Spicer, Andrew: Introduction. In Uő (szerk.): *European film noir*. Manchester University Press, 2007. 1-22.

11. E probléma felmutatása és vehemens kritikája Marc Vernet már hivatkozott cikke, a *Film Noir on the Edge of Doom*, amelyben a francia szerző jó néhány ilyen állítást vesz elő, majd cáfol meg (nem véletlenül lett ez a cikk a noir-szakirodalom egyik leghivatkozottabb szövege, s kétségtelenül az „alapító" szövegek után a leghatásosabb írás, ami francia szerző tollából született). De hasonló kibillentő hivatása van a jelen számban olvasható Elsaesser-tanulmánynak, ahol a német expresszionizmus importja kerül terítékre: Elsaesser, Thomas: A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imagináriusa. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra*, 2013/nyár. (https://www.apertura.hu/?p=2835; 2013. augusztus 31.)
12. Auerbach, Jonathan: A látható sötétség. Ford. Nagy Ambrus. *Apertúra*, 2013/nyár. (https://www.apertura.hu/2013/nyar/auerbach-a-lathato-sotetseg/; 2013. augusztus 31.)
13. Uo.
14. A recepció felvázolásában Jean-Pierre Esquenazi könyvére támaszkodom, ahol a szerző nagy gondossággal követi végig a noir befogadástörténetét kezdetektől napjainkig. Lásd Esquenazi: i.m. első rész.
15. Shearer, Lyoyd: Crime Certainly Pays on the Screen. *New York Times Magazine*. 1945. augusztus 5. In Silver, Alain; Ursini, James (szerk.): *Film Noir Reader 2*. New York, Limelight Editions, 2003. 3-7. Shearer írása rávilágít arra, hogy a stúdiók a film noir címkéje nélkül is egyből érzékelték a filmtípus eladhatóságát, és szorgalmasan gyártották ezeket a „kirobbanó energiájú, hardboiled, erős idegzetet kívánó krimiket". „Minden stúdió legalább két-három hasonló vérfagyasztó film forgatásán dolgozik most is, ami azt jelenti, hogy cirka egy éven belül a gyilkosság, s főként a pszichológiai csavarral megbolondított, olyan megszokott lesz a vásznon, mint a heti filmhíradó vagy soros musical" – írja 1945-ben Shearer. (Saját fordításom. Shearer: 3.)
16. Higham, Charles és Greenberg, Joël: Noir Cinema. In Silver, Alain; Ursini, James (szerk.): *Film Noir Reader*. New York, Limelight Editions, 2006. 53-63.
17. Schrader, Paul: Notes on Film Noir. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader*. 53-63.
18. Az első *Filmex* fesztivál (*The First Los Angeles International Film Exposition*) 1971. november 4-én indult. A jó ízléssel válogatott filmek listája: *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955); *Fegyverbolondok* (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950); *Akik éjszaka élnek* (They Live by Night. Nicholas Ray, 1948); *Fehér izzás* (White Heat. Raoul Walsh, 1949); *Kísért a múlt* (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947); *Zsebtolvaj* (Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953); *Pénzügyőrök* (T-Man. Anthony Mann, 1947).
19. A téma kapcsán lásd a jelen számban Pápai Zsolt: Szabadság, szerelem, halál. A *Bonnie és Clyde* és a modern film című cikkét. *Apertúra*, 2013/nyár. (https://www.apertura.hu/?p=2705; 2013. augusztus 31.)
20. Esquenazi válogatásából szemezgetve a '70-es évek terméséből: egy angol szerző – Durgnat, Raymond: Paint it Black: the Family Tree of the Film Noir. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader*: 37-51. (Első megjelenés: 1970.); a stílusjegyek katalogizálására tett kísérlet – Place, Janey és Peterson, Lowell: Some Visual Motifs of Film Noir. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader*: 65-76. (Első megjelenés: 1974.); a műfaji keretek és a két központi szereplő vizsgálata – Damico, James: Film noir: A Modest Proposal. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader*: 95-105.; A gender studies megjelenése egy gyűjteményes kötetben – Kaplan, Ann E. (szerk.): *Woman in Film Noir*. London, BFI Publishing, 1978.; és az évtized végén megjelenik a film noir első „enciklopédiája" – Silver, Alain és Ward, Elisabeth: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style.*

Woodstock, New York, The Overlook Press, 1979.

21. Néhány ezt illusztráló munka a ’80-as évekből: Hirsch, Foster: *Film Noir. The Dark Side of the Screen*. New York, Barnes and Co. / Da Capo Press, 1981.; Tuska, Jon.: *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport, Greenwood Press. 1987.; Óvatosságra int a filmek és a társadalmi szituáció egymásra olvashatóságával kapcsolatban Richard Maltby: *Film Noir: The Politics of the Maladjusted Text* című cikkében (*Journal of American Studies*, 18. szám, 1984. 49-71.), frissen gondolja újra és megfordítja a kérdést Jonathan Auerbach már hivatkozott könyvében.
22. Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkley, University of California Press, 1998.; Dimendberg, Edward: *Film Noir and Spaces of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
23. Krutnik, Frank: In a Lonely Street. *Film Noir, Genre, Masculinity*. London / New York, Routledge, 1991.; Doane, Mary Ann: *Femmes Fatales*. New York, Routledge, 1991.
24. Telotte, J. P.: *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir.* University of Illinois Press. 1989.
25. Conard, Mark T. (szerk.): *The Philosophy of Film Noir.* The University Press of Kentucky, 2006.
26. Ennek példái Jonathan Auerbach és Jean-Pierre Esquenazi 2012-es könyvei (Auerbach: *Dark Borders*; Esquenazi: *Le Film Noir*) Utóbbi érdekessége, hogy egy a recepcióban búvópatakként csordogáló, és időnként felbukkanó jelenségre hegyezi ki a zárlatot, mégpedig a film noir és a modernitás kérdésére.
27. Phillips, Gene D.: *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*. Scarecrow Press, 2012.; Hare, William: *Pulp Fiction to Film Noir: The Great Depression and the Development of a Genre*. McFarland & Co., 2012.
28. Vernet: i. m.: 2.
29. A cikket Vernet mesterének, a filmszemiotika strukturalista atyjának, Christian Metznek ajánlja, egyfajta utalásként is egy pontos, rendszeres, szakmailag igényes munkaideálra, amelyet a film noir kapcsán olyannyira hiányol.
30. Elsaesser: i. m.
31. Park, William: *What is Film Noir?* Maryland, Rowman & Littlefield, 2011.
32. S ebben erős rokonságot mutat a melodrámával, azzal a szintén problémás műfajjal, amely gyakori címke volt a film noirokon (amikor ugye azok még nem tudhatták, hogy ők film noirok). A melodráma és a műfajiság kapcsán lásd Stőhr Lóránt: A melodráma több élete című bevezetőjét. *Metropolis,* 2012/3. 6-13.
33. Schrader: i.m. 53.
34. Például Boris Ingster: *Stranger on the Third Floor* (1940) – Auerbach: i. m., de James Naremore olyan szerzőket is talál, akik egészen az 1910-es évekig nyúlnak vissza: Naremore: i. m. 13.
35. Hogy a *Csókolj halálosan* titokzatos fekete dobozát idézzük meg.
36. Spicer: i. m.
37. Jonathan Auerbach már hivatkozott könyvében (*Dark Borders*) ennek megfordítását végzi el, amikor az amerikai kontinensen maradva feszeget határkérdéseket, azaz az amerikaiság és nem-amerikaiság kérdését látja felbukkanni a klasszikus amerikai noirokban, s a filmeket tünetként vizsgálja szociokulturális összefüggések feltérképezésére. Az európai film noirhoz lásd: Buss, Robin: *French Film Noir*. London, Marion Boyars Publishers, 2001.; Spicer: i. m.
38. *Az árulót* Melville már azután rendezi, hogy Jean-Luc Godard egy cameo erejéig beidézte őt az 1960-as *Kifulladásig*-ba, szintén Belmondóval a főszerepben: a francia új hullám előszeretettel hasznosítja újra a Melville-nél már inkább csak az amerikai modell replikájaként létező noirt.
39. Lásd Kovács András Bálint: A klasszikus elbeszélés feloldódása: a film noir és a modernizmus. In Uő: *A modern film irányzatai.* Budapest, Palatinus, 2005. 269.

40. Ehhez lásd a feminista kritika sokat idézett megalapozó szövegeként: Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16. évfolyam, 3. szám, 1975. 6-18. Magyarul: Uő.: A vizuális élvezet és a narratív film. In *A kortárs filmelmélet útjai.* Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004. 249-267.
41. Spicer, 16.
42. Borde–Chaumeton: 167.
43. Telotte: i. m.
44. Esquenazi: i. m. 237-241. Kifejezetten érdekes, s egy a feminista kritikával összevethető felvetéssel is találkozunk itt: Esquenazi a férfi és a női főszereplőt is (weak guy és femme fatale) pozíciókként értelmezi, leválasztva azokat a biológiai nemről – ennek vizsgálata azonban legalább is egy újabb tanulmányt érdemelne.
45. Esquenazi szerint a film noir abban különül el a férfi-nő találkozást illetően a többi műfajtól, hogy 1) nincs szó szerelemről, csak vágyról, 2) a férfi vágya fantazmagóriaként jelenik meg, a nő viszont kifejezetten tudatosan viszonyul az eseményekhez. I. m. 240.
46. Az egyik az azonnali válasz logikája, a másik a tudattalan lelki folyamatok logikája. E kettő összekeveredik, s nemhogy nem válnak szét, de egymás ellenében hatnak. I. m. 273.
47. Vernet, Marc: A filmi tranzakció. *Apertúra*, 2011/tél. (http://apertura.hu/2011/tel/vernet; 2013. augusztus 31.)
48. A szubjektivitás szubjektív kamerával való kifejezése a film egészére kiterjesztve más rendezőket is foglalkoztatott (vö. Desternes: i. m.): Orson Welles (a terv Joseph Conrad: Heart of Darkness [*A sötétség mélyén*. Ford. Vámosi Pál. Budapest, Alinea, 2011.] című regényének adaptációja volt) és Henri-George Clouzot is szerette volna az irodalom E/1-es elbeszélőjét filmre alkalmazni (utóbbi 1944-ben Jean-Paul Sartre-ral közösen egy pszichoanalitikus filmterven dolgozott *Par les chemins obscures/Strictement confidentiel* [Sötét ösvényeken/Szigorúan titkos] címmel) de különböző okokból egyik filmterv sem valósult meg.
49. Kovács András: i. m. 273.
50. Ez a parodisztikus hajlam az '50-es évektől egyre inkább felerősödik. Bár a klasszikus film noir korszakának határdátumaival kapcsolatban erős az egyet nem értés, a többség az 1958-as *A gonosz érintése* (Touch of Evil) című Orson Welles-filmet tartja a noir utolsó leheletének, ahol a műfaj mintegy önmaga paródiájába fullad. Lásd: Auerbach: *Látható sötétség*.
51. Telotte, i. m. 40.
52. Telotte, i. m.: 58.
53. Vö: Vernet: A filmi tranzakció.
54. Akin a film végére teljesen elhatalmasodik az őrület, már nem képes különbséget tenni a „valóság" és a „film" között – ahogyan mi, nézők sem akarnánk, de a film utolsó képsora a végképp elboruló elméjű Norma kamerába néző tekintetével szembesít. A kamerába nézésről lásd Vernet, Marc: A hiány alakzatai (A láthatatlantól a moziig). *Apertúra*, 2007/ősz. (http://apertura.hu/2007/osz/vernet; 2013. augusztus 31.)

Irodalomjegyzék

- Altman, Rick: *Film/Genre*. London, BFI Publishing, 1999.
- Altman, Rick: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. *Metropolis*, 1999/3, 12-33. (http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/altman.htm; 2013. augusztus 31.)
- Astruc, Alexandre: Gilda. *L'Écran francais*, 1947, n°101, 8.

- Auerbach, Jonathan: *Dark Borders. Film Noir and American Citizenship*. Durham–London, Duke University Press, 2011.
- Auerbach, Jonathan: A látható sötétség. *Apertúra*, 2013/nyár. (https://www.apertura.hu/2013/nyar/auerbach-a-lathato-sotetseg/; 2013. augusztus 31.)
- Borde, Raymond és Chaumeton, Étienne: *Panorama du film noir américain. 1941-1953.* Paris, Flammarion, 1988.
- Bourgeois, Jacques: La tragédie policière. *La Revue de Cinéma*, n°2. 1946. 70-72.
- Buss, Robin: *French Film Noir*. London, Marion Boyars Publishers, 2001.
- Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi font des film noirs. *La Revue du cinéma*, 1946, n°2, 67-70.
- Conard, Mark T. (szerk.): *The Philosophy of Film Noir.* The University Press of Kentucky, 2006.
- Conard, Mark T.: The Essence and Elements of Noir. In Uő. (szerk.): *The Philosophy of Film Noir.* The University Press of Kentucky, 2006.
- Conrad, Joseph: *A sötétség mélyén*. Ford. Vámosi Pál. Budapest, Alinea, 2011.
- Cowie, Elisabeth: Film Noir and Women. Copjec, Joan (szerk.): *Shades of Noir*. London, Verso, 1993. 121-165.
- Damico, James: Film noir: A Modest Proposal. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader*: 95-105.
- Desternes, Jean: Le «tulpa» de Marlowe (Robert Montgomery). *La Revue de Cinéma*, 1948, n°16, 72-77.
- Dimendberg, Edward: *Film Noir and Spaces of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 2004.
- Doane, Mary Ann: A film hangja: test és tér artikulációja. In *Apertúra*, 2006/tavasz. (http://apertura.hu/2006/tavasz/doane/; 2013. augusztus 31.)
- Doane, Mary Ann: *Femmes Fatales*. New York, Routledge, 1991.
- Duhamel, Marcel: Manifeste de la série noire. In Cheyney, Peter: *Vous Pigez?* Paris, Gallimard, 1948.
- Durgnat, Raymond: Paint it Black: the Family Tree of the Film Noir. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader*: 37-51.
- Elsaesser, Thomas: A film noir német eredete? A filmtörténet és az ő imináriusa. *Apertúra*, 2013/nyár. (https://www.apertura.hu/?p=2835; 2013. augusztus 31.)
- Esquenazi, Jean-Pierre: *Le film noir. Histoire et signification d'un genre populaire subversif*. Paris, CNRS Éditions, 2012.
- Frank, Nino: Un nouveau genre policier: l'aventure criminelle. *L'Écran français*, 1946. augusztus 28, n°61, 8-9; 14.
- Grossman, Julie: *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Higham, Charles és Greenberg, Joël: Noir Cinema. In Silver, Alain; Ursini, James (szerk.): *Film Noir Reader.* New York, Limelight Editions, 2006. 53-63.
- Hirsch, Foster: *Film Noir. The Dark Side of the Screen*. New York, Barnes and Co. / Da Capo Press, 1981.
- Jameson, Amable: Le style germanique à Hollywood. *La Revue de Cinéma*, n°6. 1947. 64-66.
- Kaplan, Ann E. (szerk.): *Woman in Film Noir.* London, BFI Publishing, 1978.
- Kovács András Bálint: A klasszikus elbeszélés feloldódása: a film noir és a modernizmus. In

Uő.: *A modern film irányzatai.* Budapest, Palatinus, 2005. 264-274.
- Krutnik, Frank: In a Lonely Street. *Film Noir, Genre, Masculinity*. London / New York, Routledge, 1991.
- Maltby, Richard: *Film Noir: The Politics of the Maladjusted Text*. *Journal of American Studies*, 18. szám, 1984. 49-71.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16. évfolyam, 3. szám, 1975. 6-18. Magyarul: Uő.: A vizuális élvezet és a narratív film. In *A kortárs filmelmélet útjai.* Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004. 249-267.
- Naremore, James: *More Than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkley, University of California Press, 1998.
- Pápai Zsolt: Szabadság, szerelem, halál. A *Bonnie és Clyde*. *Apertúra*, 2013/nyár.(https://www.apertura.hu/?p=2705; 2013. augusztus 31.)
- Park, William: *What is Film Noir?* Maryland, Rowman & Littlefield, 2011.
- Phillips, Gene D.: *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*. Scarecrow Press, 2012.; Hare, William: *Pulp Fiction to Film Noir: The Great Depression and the Development of a Genre*. McFarland & Co., 2012.
- Place, Janey és Peterson, Lowell: Some Visual Motifs of Film Noir. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader*: 65-76.
- Rochon, Henri: Les mains qui tuent. *L'Écran francais* 1946, n°70, 6.
- Roy, Claude: „Faites-moi mal au coeur" réclament les spectateurs américains. *L'Écran francais* 1946, n°74, 14-15.
- Schrader, Paul: Notes on Film Noir. In Silver–Ursini: *Film Noir Reader.* 53-63.
- Shearer, Lyoyd: Crime Certainly Pays on the Screen. *New York Times Magazine*. 1945. augusztus 5. In Silver, Alain; Ursini, James (szerk.): *Film Noir Reader 2*. New York, Limelight Editions, 2003. 3-7.
- Silver, Alain és Ward, Elisabeth: *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style.* Woodstock, New York, The Overlook Press, 1979.
- Spicer, Andrew: Introduction. In Uő. (Szerk.): *European film noir*. Manchester University Press, 2007. 1-22.
- Stőhr Lóránt: A melodráma több élete című bevezetőjét. *Metropolis* 2012/3. 6-13.
- Telotte, J. P.: *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir.* University of Illinois Press. 1989.
- Tuska, Jon.: *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. Westport, Greenwood Press. 1987.
- Vernet, Marc: A filmi tranzakció. *Apertúra*, 2011/tél. (http://apertura.hu/2011/tel/vernet; 2013. augusztus 31.)
- Vernet, Marc: A hiány alakzatai (A láthatatlantól a moziig). *Apertúra*, 2007/ősz. (http://apertura.hu/2007/osz/vernet; 2013. augusztus 31.)
- Vernet, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In Copjec, Joan (szerk.): *Shades of Noir*. London, Verso, 1993.

Filmográfia

- *A brightoni szikla* (Brighton Rock. John Boulting, 1947)
- *A harmadik ember* (The Third Man. Carol Reed, 1949)
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- *A meztelen város* (The Naked City. Jules Dassin, 1948)
- *A sanghai asszony* (The Lady from Shanghai. Orson Welles, 1947)
- *Akik éjszaka élnek* (They Live by Night. Nicholas Ray, 1948)
- *Akik éjszaka élnek* (They Live by Night. Nicholas Ray, 1948)
- *Alkony sugárút* (Sunset Boulevard. Billy Wilder, 1950)
- *Az áruló* (Le Doulos. Jean-Pierre Melville, 1962)
- *Az éjszaka és a város* (Night and the City. Jules Dassin, 1950)
- *Az utolsó akció* (Touchez pas au grisbi. Jacques Becker, 1954)
- *Bob nagyban játszik* (Bob le flambeur. Jean-Pierre Melville, 1956)
- *Brute Force*, (Jules Dassin, 1947)
- *Conflict* (Curtis Bernhardt, 1945)
- *Csókolj halálosan* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)
- *Edge of Doom* (Mark Robson, 1950)
- *Fegyverbolondok* (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950)
- *Fehér izzás* (White Heat. Raoul Walsh, 1949)
- *Felvonó a vérpadra* (Ascenseur pour l'échafaud. Louis Malle, 1958)
- *Gyilkos vagyok/Kettős kárigény* (Double Indemnity. Billy Wilder,1944)
- *Gyilkosság a gyönyöröm* (Murder, My Sweet. Edward Dmytryk, 1944)
- *Kifulladásig* (A bout de souffle. Jean-Luc Godard, 1960)
- *Kísért a múlt* (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947)
- *Kísért a múlt* (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947)
- *Ködös utak* (Le quai des brumes. Marcel Carné, 1938)
- *Kutyaszorítóban* (Reservoir Dogs. Quentin Tarantino, 1992)
- *Külvárosi szálloda* (L'Hôtel du Nord. Marcel Carné, 1938)
- *Pénzügyőrök* (T-Man. Anthony Mann, 1947)
- *Rififi a férfiak közt* (Du rififi chez les hommes. Jules Dassin, 1955)
- *Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940)
- *Támadás!* (Attack! Robert Aldrich, 1956)
- *They Made Me a Fugitive* (Alberto Cavalcanti, 1947)
- *Tolvajok országútja* (Thieves Highway. Jules Dassin, 1949)
- *Valakit megöltek* (Laura. Otto Preminger, 1944)
- *Zsebtolvaj* (Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953)
- *Zsebtolvaj* (Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953)

© Apertúra, 2013. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/