

Széles körű az egyetértés filmkészítők és elméletírók között abban, hogy a háború utáni korszak egyik legfontosabb jelensége olyan történetek elterjedése volt, amelyek az elbeszélésben ábrázolt emberi aktusokat gondolati folyamatokkal vegyítették, vagy az emberi cselekedeteket tiszta gondolati folyamatokká oldották. Ez a folyamat – különösen a francia filmelméletben Alexandre Astruc-tól Gilles Deleuze-ig – gyakran jelenik meg úgy, mint a modern film fejlődésének fő iránya. Még ha – követve a korábbi fejezetek érvelését – ezt a jelenséget nem tekintjük is a film „lényegének”, jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. Ezáltal vált a filmművészet széles körben elfogadott „komoly” művészetté, ez segítette megszilárdulni a művészfilmes intézményeket az ötvenes évektől kezdődően, és ezáltal terjedt el a művészfilmipar és a művészfilm-forgalmazás. Sőt, ez tette lehetővé, hogy a klasszikus elbeszélőminták tér és idő tekintetében rugalmas formákká alakuljanak át, ami megmagyarázza, miért válhattak a nyolcvanas-kilencvenes évekre David Lynch és Quentin Tarantino filmjei olyan népszerűekké. Jóllehet a modern film-elbeszélés elvei nem helyettesítették a klasszikus elveket, a modernista formák egyfajta párhuzamos normává váltak, amelyek jelentős mértékben hatottak az audiovizuális kultúra fejlődésére az után is, hogy a modernizmus megszűnt domináns művészeti gyakorlat lenni.

A szubjektivitás a modern elbeszélésben azt jelenti, hogy a konvencionális elbeszélő minták, amelyek szilárd értelmező sémákat teremtettek, feloldódnak ezeknek az elbeszélő eljárásoknak a hatására, ami gyengíti azt a referenciális kapcsolatot, amely az ábrázolt és az empirikus világ között van. A formai eszközök olyan jelentéseket hordoznak, amelyek egy elvont referenciális rendszerre vonatkoznak, nem a „való világra”. A modern reflexivitás az elbeszélői szubjektivitás egyik következménye, amely által minden, ami az elbeszélésben megtörténik, úgy jelenik meg, mint a művészeti tevékenység vagy az elbeszélő folyamat eredménye, nem az empirikus világé. Mindazonáltal a narratív szubjektivitás nem minden esetben önreflexív. A narratív apparátus csak a vonatkoztatási rendszerek egyike, amelyeket a szubjektív elbeszélések használnak. Főleg a szürrealista és az avantgárd filmek építenek a tudattalanra mint vonatkoztatási rendszerre, és a modern filmek széles körben használnak egzisztenciális határhelyzeteket tiszta elvont formájukban. Az absztrakt elbeszélések mindkét módszere

szélső esetben oda vezet, hogy a történet, amelyre az elbeszélés vonatkozik, többértelművé, bizonytalanává válik, vagy teljesen el is tűnik. Ennek többféle technikája van, több közülük az ötvenes években jelenik meg, noha nem válnak az elbeszélés domináns tényezőivé – kivéve néhány érdekes esetet –, hanem megmaradnak a hagyományos elbeszélő szerkezetekhez hozzáadott különleges effektusoknak. Legtöbb esetben az álom, a képzelet, a vízió és a realitás határainak elmosásáról van szó, vagy bizonyos események időbeli és térbeli elhelyezése bizonytalanává válik, mint Cocteau *Orpheusában* (1949). Technikailag ez úgy valósul meg, hogy elhagyják az időváltás vagy tudati váltás képi jelzését (mint amilyen az átúszás, a kép elhomályosulása stb.)

Bűnügyi és rejtélyes történetek különösen alkalmasak a kísérletezésre olyan elbeszélői megoldásokkal, amelyek célja a néző elbizonytalanítása. A nyomozás azoknak a történeteknek a modelleseménye, amelyek meghatározhatatlan idő- és térvizonyok közé került embereket mutatnak be, akárminek tudható is ez be: bűnügynek, emlékezetnek, képzeletnek vagy csábításnak. Ezért jelenhet meg a nyomozásminta a legezoterikusabb európai modernista művészfilmekben is. Később az amerikai film noir bizonyos aspektusait fogom elemezni, amelyek ebbe az irányba mutatnak azáltal, hogy felnyitják a történet racionális motivációs láncát. A zavar, amit ez okoz, hozzájárul ahhoz a filmtörténeti folyamathoz, melynek során a film átveszi a többértelmű történetkonstrukciókat. A negyvenes évek végén megjelenő fő tendencia olyan elbeszélések alkotása volt, amelyek megkérdőjelezték a *fabula* abszolút érvényét, azaz amelyek jelentős mértékű szabadságot hagynak a néző számára az összefüggő történetek megalkotásában. Más szóval, hogy a történetet a szubjektív képzelet eredményének tüntessék föl. Itt azokat a formai vonásokat fogom tárgyalni, amelyek ebben a korszakban a szubjektivitást hangsúlyozták az elbeszélésben.

A narrátorhang

Ennek a tendenciának az első megnyilvánulása egy egyszerű technikai eszköznek, a narrátorhang használatának háború utáni divatja volt, különösen a francia és az amerikai filmekben. Ez a nagyon egyszerű eszköz reflexív réteget hoz létre a vizuális elbeszélés és a történet között. Az amerikai filmen ezt elsősorban a *film noir*-nak nevezett filmfajta alkalmazta. A francia filmen főleg „komoly” irodalmi alapanyagból készült filmekben találkozunk vele, de máshol is előfordul, [például Clément: *Harc a sínekértben*; (1949), vagy más nemzetiségű filmekben, mint például Bergman: *Börtön* (1948) vagy Rossellini *Paisá* (1946) című filmjeiben].

Ez a technika egy közvetítőt helyez az empirikus világ és az elbeszélés világa közé. Az elbeszélés elsőrendű referenciája az elbeszélő szubjektum, és nem az empirikus világ. Ez azt jelenti, hogy az elbeszélés igazsága csak a nar-

rátor szövegének szubjektivitásán keresztül vonatkozhat a valóságra. A jelentést nemcsak az elbeszélés és az empirikus valóság viszonya közvetíti, hanem a narrátorszöveg és az elbeszélés viszonya is. Itt jön létre az a lehetőség, hogy rés keletkezzen a kettő között, és hogy épp ez a rés hordozzon információt. A legtöbb film ebben a korszakban nem él az elbeszélés és a narrátor szembeállításának lehetőségével, de sok film használja a narrátorhangot a szubjektivitás érzékeltetésére úgy, hogy „személyiséget” kölcsönöz a hangnak. Jean-Pierre Melville *A tenger csendje* (1947) című filmjében, amely Vercors regényének adaptációja, az egyik főszereplő szinte megkettőződik általa, hogy minden gondolatát narrátorhang közvetíti, miközben ő maga a képen sosem szólal meg. A narrátorhang mindig szilárd, megkérdőjelezhetetlen vonatkozási pontként jelenik meg a narratív információ értelmezésében. Más szóval, az elbeszélő hang lehetővé teszi a filmkészítő számára, hogy az időrendet és az okozati magyarázatokat szabadabban kezelje, mint egy olyan szerkezetben, ahol a nézőnek mindent a cselekmény követéséből kell kitalálnia. Bonyolult lelki motivációkat könnyebb elmagyarázni egyszerű narrátorhang segítségével, ennek hiányában egész történetekre volna szükség a magyarázathoz.

A narrátorhang divatját felfoghatjuk úgy is, mint az elbeszélések pszichológiai és intellektuális tartalmának elmélyítése iránti igény megnyilvánulását, és ugyanakkor annak a tudatosságnak az első megjelenését, hogy az elbeszélés igazsága függ a szubjektív előadástól. Ez a technika a modern korszakban végig divatban marad.

A klasszikus elbeszélés feloldódása: a film noir és a modernizmus

A film noirt azért tekinthetjük átmeneti lépésnek a klasszikus és a modern filmművészet között, mert szakít a klasszikus elbeszélőlogikával, miközben fenntartja a klasszikus elbeszélőstruktúrát. Ez az, amit a francia új hullám később rendezővé vált kritikusai nagyra értékelték. Amint Claude Chabrol megjegyezte:

Ezekben a filmekben szó sincs a műfaj megújításáról, semmilyen módon nem mennek el a határokig, és nem intellektualizálják a műfajt. (...) Azonban könnyen átlátható, hogy ezek a filmek fontos lépést jelentettek a műfaj felszabadításáért és formáinak lebontásáért vívott békés küzdelemben: nem példák voltak, hanem stimulálók. (...) Mindegyik szerzőben van egy közös vonás: a bűntényt vagy a bűnügyi elemeket nem drámai helyzetnek tekintették, amely többé-kevésbé ügyes variációkra ad lehetőséget, hanem ontológiai (Ray, Losey, Dassin) vagy metafizikai (Welles, Hitchcock) szempontból vizsgálták azt.¹

A film noir és a modern filmművészet közötti kapcsolat azonban még sokkal konkrétabb, mint ahogy az ebből az állításból kitűnik. Visconti első filmje *A postás mindig kétszer csenget* adaptációja volt, Antonioni első filmje, az *Egy szerelem krónikája* ugyancsak film noir volt, és Godard első játékfilmje is film noir szerkezetre épült, jóllehet közvetlenül expresszionista vizuális hatások nélkül. Mindezekben a filmekben ugyanazt a kettős célt találjuk: létrehozni egy izgalmas, erős elbeszélőkeretet, és kitölteni azt emocionális és szenvedélyes elemekkel, amelyek más természetűek, mint amilyen a narratív keret logikája. A film noir struktúra nem újította meg a klasszikus elbeszélést, ehelyett kijelölte ezen elbeszélésmód lebontásának egyik lehetséges irányát.

Bizonyos amerikai filmekre először 1946-ban egy francia kritikus, Jean-Pierre Chartier alkalmazta a harmincas-negyvenes évek francia detektívrodalmából és filmművészetéből kölcsönzött kifejezést *Az amerikaiak is csinálnak sötét filmeket* című cikkében.² Franciaországban a háború alatt nem vetíthettek amerikai filmeket, ezért 1946-ban egyszerre kerültek a mozikba azok az bűnügyi filmek, amelyek az előző pár évben viszonylag kis számban készültek Amerikában: *Double Indemnity* (*Kettős kárigény*) (1946), *Laura* (1944), *Murder, My Sweet* (*Gyilkolj, édesem*) (1944), *The Killers* (*A bérgyilkosok*) (1946), *The Postman Always Rings Twice* (*A postás mindig kétszer csenget*) (1946), *The Big Sleep* (*A nagy álmom*) (1946) és mások. Egy időben látva, nagy mennyiségben sokkal látványosabb volt ezeknek a filmeknek az egységesen furcsa hangulata és sajátos elbeszélésmódja, mintha évente egy-két film érkezett volna, elbújva a többi amerikai film tömegében. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a *film noir* kategóriája kritikusai koholmány. Ebben az időben valóban megjelent valami Amerikában, amit a franciák észrevettek.

Hogy a *film noir* műfaj-e, stílus-e, erről nincs megállapodott filmtörténeti vélemény. Még az sem világos, hány filmről beszélünk. Egy filmográfia szerint négyszázkilencven *film noir* készült 1942 és 1956 között. A *film noir*ról szóló könyvek közül azonban egyik sem hivatkozik húsznál többre. Néhány dolog azonban mégis általánosságban elmondható erről a filmsoporról. A *film noir* bűnügyi vagy gengszterfilm. Tipikusan expresszionista fényhatásokat használ, és a történetek hangulata többnyire nyomasztó. Nagyon gyakran szerepel bennük egy vagy több nő figura, akik veszélyesek a férfi főhősre nézve. Ezen túl a *film noirok* nagyon különböznek egymástól.

Ehelyütt mégis megpróbálok kibontani egy olyan elbeszéléstani sajátosságot, amely e csoport legfontosabb tagjaira jellemző, és amely magyarázatot adhat arra, miért fordultak a modern filmet teoretikusan előkészítő francia filmkritikusok az ötvenes években a *film noir* felé. Ez a sajátosság a zárt akció-

reakció rendszer felbomlása, ami egyik útja annak, ahogy a klasszikus elbeszélés áthágja saját határait, és egy olyan eljárást vezet be, amely az akció modern ábrázolásának egyik legfontosabb tényezője lesz: ez az „akció-reakció eltolás”. Általánosan elfogadott nézet, hogy a film noir történetei rendkívül komplikáltak, első látásra gyakran érthetetlenek, és néha logikailag inkoherensek vagy megoldatlanok. A film noir történetei olyan sebességgel bonyolódnak, annyi fordulatot hoznak, és annyi szereplő vesz részt bennük, hogy a néző, a főhőssel együtt, nagyon gyorsan eltéved a viszonylatok dzsungelében. Ennek a problémának az egyik megközelítése a film noir cselekményszövés többretegűségét érinti. Az expresszionista vizuális stílus, a tudattalan megjelenése, a nagyváros társadalmi dimenziója mind információs közeg, és hozzájárul az egydimenziós narratív logika elmélyítéséhez. Ezek a dimenziók azonban nincsenek olyan mértékben kifejlesztve a film noirban, hogy teljesen eltüntessék az akciólogikát. A mentális és a szociális dimenziók a film noirban bonyolítják a klasszikus narratív struktúrát, de nem helyettesítik azt, úgyhogy a korabeli kritikusok csupán a klasszikus forma destabilizálódását tudták megállapítani. Amint Alexandre Astruc megjegyezte: „Ebben az új művészetben maga a nyomozás, a logikai elem szinte teljesen eltűnik a vér és a kínzás történetei mögött.”³ Ez annál is inkább figyelemre méltó, minthogy a film noir a gengszterfilm műfajából fejlődik ki, amely természetesen kötődik a bűn és a nyomozás logikájához. Azonban a film noirban hasonló változás következett be, mint a detektívregényben Dashiell Hammett után. Ahogy Jacques Siclier fogalmazott: „Hammett a hagyományos detektívtörténetet a bűnügyi kalandregénnyel helyettesítette, egy olyan műfajjal, amelyben a cselekményt nem a rejtély megoldása szervezi, hanem inkább egy sor erőszakos, véletlenszerű esemény. (...) Kik ezeknek a kalandoknak a hősei, és mit akarnak – olyan kérdések ezek, amelyeket a szerző ritkán válaszol meg.”⁴ Hasonlóképp, a néző első benyomása ezekről a filmekről leggyakrabban a zavar, és az az érzés, hogy koherenciájuk nem a logikai szinten teremődik meg.

A gyorsaság és a viszonyok összetettsége önmagában nem feltétlenül teszi nehezen követhetővé ezeket a történeteket. Az igazi nehézség az, hogy sok film noirban egy vagy több törés található a narratív logikában, amely megváltoztatja az érvelés dimenzióját, akár érthetlenné téve az egész történetet is. A filmek többretegű textúrája megnyitja annak a lehetőségét, hogy a narratív információ a különböző szintek között mozogjon, és ennek kétértelmű hatása van a film noirban. A film logikai koherenciájának elemei eloszlanak a rétegek között, de a narratív szint domináns marad. A nézőnek a narratív logikára kell koncentrálnia, de ebben a logikában jelentős „lyukak” és „csavarok”

³ Spectateur, 1946. 8. 13.

⁴ *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*. Paris, 1956. p. 78.

találhatók. Ebből a szempontból az egyik legismertebb példa Hawks *A nagy álomja*, amelyben a történet legtöbb rejtélye megoldatlan marad.⁵

A film noir történetek elemzésekor az első szembetűnő jellegzetesség az, hogy leggyakrabban a történetek tétje változik meg. Néhány esetben az eredeti feladat alakul át. *A nagy álom*ban Marlowe világos megbízást kap Sternwood tábornoktól. Azonban a tábornok többé nem jelenik meg a filmben, és a nyomozást rögtön az elején eltéríti a tábornok két lánya. Ráadásul Marlowe olyan dolgokat akar kideríteni, amelyekre a tábornok nem kérte. A történet végén, és egy sor váratlan, sőt valószínűtlen fordulat után, legalább annyi megoldatlan kérdés marad, mint amennyi a film elején volt. Bár az ügy távol van a megoldástól, a cselekmény lezárul, miután az összes negatív szereplő meghalt. Marlowe és Vivian – a tábornok nagyobbik lánya – egymásba szeretnek, tehát a személyes motiváció is abban teszi érdekeltté Marlowe-t, hogy hagyjon fel a nyomozással. A kiinduló problémák nem racionális szinten oldódnak meg – nyomozás, tisztázás vagy a gonosz elfogása, illetve semlegesítése révén –, hanem egy másik dimenzióban: bár Marlowe rengeteg részletet és viszonylatot leplez le, a főgonoszok halála után, s azt követően, hogy a nő veszélyes csábító szándékát saját javára fordította, rejtély további szálainak kibogozása elveszti jelentőségét. A főhős azáltal oldja meg a problémát, hogy elcsábítja azt a nőt, aki eredetileg őt akarta elcsábítani annak érdekében, hogy megakadályozza a rejtélyek kiderítését. Így a cselekmény fókuszja az eredeti problémáról áttevődik egy másik szintre, ahol az eredeti probléma elveszti relevanciáját, jóllehet részben megoldatlan marad. Nagyon jellemzőek a film eltérései a regényhez képest. A két legfontosabb eltérés az, hogy a film kihagyja a Geiger halálát motiváló tényezőket. Nem tudjuk meg, hogy könyvesboltja valójában egy titkos pornográfnykép-lerakat, ezért nem is lesz érthető az a jelenet, ahol a kisebbik Sternwood lányt lenge öltözetben, egy fényképezőgép társaságában találja meg Marlowe Geiger házában. Ugyancsak rejtve maradnak Regan halálának a körülményei a filmben. Ezzel szemben Hawks rendkívüli módon felerősíti az erotikus szálakat, bár néhány pikáns kiszólást a korabeli szabályok értelmében kétségtelenül ki kellett hagynia. Az eredeti szövegben azonban szó sincs a könyvesbolti lány gyors elcsábításáról, és főleg a Viviannel való kapcsolatáról. Ez utóbbi jelenti a legfőbb különbséget, hiszen ezen a ponton változik meg a történet teljes motivációs rendje. Itt kerül be a filmbe a fent említett logikai ugrás. Marlowe egész ideig csupán egy homályos, sőt érthetetlen történet részese. Innentől viszont az irracionális érzelmi szál kiszakítja őt az egész történetből.

⁵ A cselekmény inkoherenciája részben annak köszönhető, hogy nemcsak Chandler alaptörténete volt meglehetősen bonyolult önmagában is, hanem bizonyos magyarázatok hiányoznak a filmből, amelyek még megvoltak a regényben. Egy anekdota szerint Hawks felhívta Chandlert, hogy megkérdezze tőle, ki ölte meg Owen Taylort, Chandler azt válaszolta: nem tudja.

Egyszerűbb, de hasonló eset Aldrich *The Narrow Margin* (Szűk rés) (1952) című filmje, amelyben a detektív, aki elindul, hogy letartóztassa egy maffiózó özvegyét, és tanúként bíróság elé kísérelje, szerelembe esik a vonaton egy ismeretlen nővel, akiről a végén kiderül, hogy valójában őt kellett volna letartóztatnia. A film nem tisztázza, hogy végül a rendőr a bíróságra kíséri-e a nőt, vagy sem, a lényeg az, hogy az eredeti kérdés elveszti jelentőségét, ugyanis a szereplők közötti viszonyok megváltoznak.

Preminger *Laurájában* a detektív megpróbál tisztázni egy gyilkossági ügyet, de a történet közepén nemcsak az „áldozatról” derül ki, hogy él, hanem a detektív bele is szeret az arcásába, még amikor azt hitte, hogy halott.



A végzetes asszony – film noir –
Robert Aldrich: *Kiss Me Deadly*

Ettől fogva célja az, hogy megszerezze a nőt. Ráadásul végig nem tisztázódik, vajon a történet második fele (Laura visszatérte után) ugyanabban a valóságban játszódik-e, mint az első rész, vagy pedig csupán a detektív álma.⁶ Mindezekben az esetekben a hős eredeti célja radikálisan megváltozik, mihelyst megjelenik egy kívánatos vagy csábító asszony. Vannak más ese-

tek is, amelyekben már az eredeti, megoldandó probléma sem világos a hős (és a néző) számára a történet elején, mint Aldrich *Kiss Me Deadlyjében* (Csókolj halálra) (1955), ahol a hős belekeveredik egy lázálomszerű történetbe azáltal, hogy kocsiába fölvesz egy autóstoppos lányt, akit majdnem elüt a sötétben. Az egyetlen „feladat”, amit a lány ad neki, e rejtélyes szavakban rejlik: „Ha nem sikerül eljutni a buszmegállóig, emlékezzen rám!” Csak a film végén derül ki a hős számára, mi volt a tét. Ugyanebbe a típusba tartozik a *Murder, My Sweet*, csak itt világos feladatok vannak az elején – megtalálni egy nőt és megtalálni egy nyakéket –, de ezeknek a feladatoknak a háttere ugyancsak homályban marad egészen a történet végéig.

A logikai dimenzióváltásnak egy másik esete az, amikor a nő – tettetett vagy valódi szerelemből – bűn elkövetésére készíti a férfit, amelyet ő egyedül nem követett volna el. A legnagyobb példák *A postás mindig kétszer csenget*, az *Angel Face* (*Angyalarc*) (1953) vagy a *Kettős kárigény*.⁷ Ez a változat klasszikusabb, mivel a rejtélyt egyenesen a nő alakjához köti, és ez közelebb visz minket a film noir történetek mélyen fekvő alapmotívumához.

⁶ Lásd erről részletesen Kristin Thompson elemzését: *Closure within a dream? Point of view in Laura*. In: *Breaking The Glass Armor*. Princeton University Press, 1988. pp. 162–195.

⁷ A két filmnek hasonló a cselekménye, és ugyanaz a szerző írta őket.

A világosság hiánya és a cselekmény „eltérítése” nem „hiba” a film noir forgatókönyvekben. Ez képviseli a legfontosabb narratív elemet: a film noir hős kiszámíthatatlan reakcióját. A legtipikusabb film noirok középpontjában egy női figura áll, a *femme fatale*, aki a mozgatója mindannak, ami a cselekményben történik. Valószínűleg a film noir leggyakrabban kommentált sajátossága a *femme fatale* alakja. A róla készült tanulmányok általában úgy jellemzik, mint kiszámíthatatlan, titokzatos, romboló erőt, aki veszélyes a hősről nézve. „Az asszony gonosz erő” – írja Jacques Siclier, amikor a film noir állítólagos nőgyűlöletét jellemzi.⁸ Foster Hirsch pedig a film noir női főszereplőit „férfigyűlölő csábítóknak” és „a férfierő amorális rombolóinak” tekinti.⁹ Kérdés, miért tűnnek ezek a nők olyan veszélyesnek. A tüzesebb vizsgálat megmutatja, hogy titokzatosságuk, vonzerejük ellenére ők sohasem kiszámíthatatlanok a történetben. Nem változnak, csupán gyakran derül ki róluk, hogy „másvalakik”. A *femme fatale* titka teszi a film noir cselekményét bonyolulttá, de nem e miatt a titok miatt marad a cselekmény megoldatlan. A logikai csavar forrása a cselekményben nem a *femme fatale*, hanem inkább a férfi hős. Egyetértek Elisabeth Cowie-val, aki megkérdőjelezi a *femme fatale* mint a végső romboló erő fogalmának magyarázó erejét. „... A »femme fatale« csupán egy jelszó annak a veszélynek a jelölésére, amit a szexuális különbség, a vágy igényei és kockázatai jelentenek a férfi számára. A férfi gyakran veti alá magát önként a »pókasszonynak« – ahogy Neff a *Double Indemnityben* –, ugyanis éppen a nő veszélyes szexualitása után vágyódik, azaz saját perverz vágya lesz végül a veszte.”¹⁰ Jóllehet, nem követném Cowie-t pszichoszexuális magyarázatában (azt sugallván, hogy a hősök perverzek volnának), egyetértek azzal a megjegyzéssel, hogy a film noir férfi hőse végső soron önmaga áldozata. Mert ami igazán kiszámíthatatlan a film noirban, az nem az, amit a *femme fatale* eltitkol, hanem az, amit a hős a *femme fatale* hatása alatt tenni fog. A film noir nem veszélyes nőkről szól, hanem olyan férfiakról, akik elvesztették erkölcsi függetlenségüket. Erősnek látszanak, de már nem urai saját maguknak. Ezért nem tudnak védekezni a csábítás ellen.

A film noir kiszámíthatatlansága abból a váratlan emocionális vagy morális csavarból ered, amely sok esetben a „*femme fatale*-effektus” eredménye, de nem mindig. A „*femme fatale*-effektus” a férfi hős lélektani defektusán alapul: emocionális vagy morális instabilitás, alapvető bizonytalanság vagy akár neurózis. A film noir alapvető narratív effektusa az, hogy a férfi hős váratlanul kibillen morális vagy emocionális stabilitásából, ami logikai váltást okoz a cselekményben. A hős reakciói nem racionálisan adekvát válaszok a helyzetre.¹¹

⁸ Siclier, u.o.

⁹ Idézi Cowie, *Film Noir and Women*. In: Joan Copjec ed. *Shades of Noir*. Verso, 1993. p. 123.

¹⁰ Elisabeth Cowie, u.o. p. 125.

¹¹ Deleuze-i fogalmakkal a hős uralomvesztése úgy írható le, mint a „szenzomotoros” séma destabilizálódása: a hős azonnal reagál, de a reakció nem adekvát válasz a szituáció ingereire.

A film noir hős legmélyebb titka nem az, ami kívül történik, amit ki kell derítenie, hanem az, ami vele történik, és az, ahogy a történetekre reagálni fog.

Mind e mögött a hős strukturális helyét illető különbség rejlik a film noir elbeszélése és a klasszikus hollywoodi elbeszélés között. A klasszikus elbeszélés a főhős állandó igazodása a változó körülményekhez, mindaddig, amíg végül kénytelen döntő elhatározásra jutni, amely őt teszi mozgatóerővé a körülmények változásában. Bármilyen kiszámíthatatlanok legyenek is a körülmények a főhős számára, az elbeszélés teljes tudatosságra ébreszti a körülményekkel kapcsolatban, amelyeket meg kell változtatnia, hogy a kezdeti egyensúly helyreálljon. A klasszikus hős, akár győz, akár elbukik, sohasem marad tökéletesen öntudatlan, vagy passzív. Egy adott ponton átveszi az események irányítását, hogy megváltoztassa a szituációt. A film noirban a hős többé-kevésbé képtelen irányítani a sorsát, és az egész történet azt a hiábavaló küzdelmet követi, hogy újra irányító helyzetbe kerüljön. A film noir hőseinek hiperaktivitása és agresszivitása legtöbbször csupán árnyékbokszolás, hiszen nem tudják, ki ellen küzdenek. Ahogy Marlowe fogalmaz a *Murder, My Sweet*-ben, amikor Ann azt kérdezi tőle, kinek az oldalán áll: „Fogalmam sincs, hogy ki kinek az oldalán áll!” A legtöbb film noir hős rögtön a történet elején elveszíti ellenőrzését az események fölött, és még ha úgy látszik is, mintha a helyzet urai maradnának, és még ha megoldanak is egy-egy rejtélyt, az eseményeket más-honnan irányítják. Így aztán a legtöbb történet a folyamatos bukás története. A *Kettős kárigény*, az *Angel Face* vagy a *Sunset Boulevard* (1950) nyilvánvaló pél-



A femme fatale és áldozata
Billy Wilder: *Kettős kárigény* (1944)

dák erre. Érdekes eset Fritz Lang *The Big Heat*-je (*A nagy felhajtás*) (1953), ahol egy megvesztegethetetlen zsaru kap egy gyilkossági esetet, de nem sokkal később kiveszik a kezéből. Főnöke utasítása ellenére nem akarja abbahagyni a nyomozást. Amikor a feleségét is megölik a gengszterek, az ügy élet és halál kérdésévé válik számára. Felfüggesztik a szolgálatból, és most egyedül folytatja. Végül sikerül semlegesítenie a gengsztereket, és leleplezni a rendőrség és a maffia közötti korrupciós ügyet. Látszólag egy elszánt, aktív hőssel van dolgunk, aki tudja, mit csinál. Valójában azonban semmit sem tesz önálló kezdeményezés nyomán. Minden alkalommal egy-egy nő mozgatja a háttérből. A történetben mindenütt nők vannak jelen, akik segítik, megpróbálják akadályozni vagy eltéríteni a nyomozást. Minden lépése egy nő vágyán vagy tettén alapul, következésképp, a történet minden kulcsa és információja egy-egy nő kezében van. Ő igazságérzetét és férfias erejét hozza a történetbe, de semmit sem talál ki anélkül, hogy egy nő ne adna neki információt, vagy ne segítené valamilyen módon. Az információadás vagy a segítség azonban kizárólag a nők szabad kezdeményezése, nem az övé.

A kontrollvesztett hős legragyogóbb példája Nicholas Ray *In a Lonely Place* (*Egy elhagyott helyen*) (1950) című filmje. Az irányítás itt nemcsak a hőst kívülről sújtó körülmények közvetett hatására vész el, nemcsak erős, férfias személyisége ellenére bizonytalanodik el. Az irányítás elvesztése a főhős lelki problémája, és ezáltal a film központi témája. Dix Steele, a hollywoodi forgatókönyvíró gyanúsítottá válik egy gyilkossági ügyben, jóllehet ártatlan. Csupán egyetlen tanú igazolhatná alibijét, szomszédja, Laurel Gray, egy vonzó nő, akinek az ablaka az ő lakására néz. Dix számára is váratlanul a nő igazolja őt, bár tudjuk, ő sem lehet biztos Dix ártatlanságában. Együttal világossá teszi, hogy el akarja csábítani férfit. Dix, az egyébként cinikus férfi nem érzéketlen a nő közeledése iránt, és végül kapcsolat szövődik közöttük. A rendőrség gyanúja sohasem terelődik el teljesen Dixről, de Laurel továbbra sem hisz bűnösségében. Ugyanakkor Dixről kiderül, hogy rendkívül agresszív, sőt brutális személyiség, aki, ha frusztrálják, nem ura tetteinek. Miután Laurel több esetben tanúja Dix dühkitöréseinek, végül kezd hitelt adni a rendőrség gyanújának. Már vonakodik válaszolni, amikor Dix megkéri a kezét, amivel viszont maga ellen fordítja a férfi agresszióját. Most már az egyetlen dolog, amire gondolni tud, az, hogyan meneküljön el Dixtől. A férfi azonban leleplezi menekülési tervét, és kis híján megöli. Egy telefonhívás józanítja ki, amelyben a felügyelő értesíti, hogy megtalálták az igazi gyilkost, és bocsánatot kér a gyanúsításért. A két ember kapcsolata azonban már menthetetlen.

Más film noirokkal összehasonlítva ebben a történetben az az egyedülálló, hogy Dix nemcsak az események kiszámíthatatlan fordulataival áll szemben, hanem saját kiszámíthatatlanságával is, ami önnön vágyai beteljesülésében akadályozza. Itt nem a nő válik fatálisra a férfi számára, hanem a férfi saját maga számára. Cinikus, hűvös jelleme – amely máskor a sikeres, erős férfiak

elengedhetetlen vonása a gengszterfilm és a film noir klisékben – a legfőbb akadályává válik annak, amit el szeretne érni: Laurel szerelmének elnyerésében. (Ebből a szempontból a film saját műfaji háttérére reflektál. Dix egy alkotói válságban levő hollywoodi forgatókönyvíró. Azért nem képes írni, mert úgy viselkedik, mintha saját keményfiú-alakjainak egyike volna, de ez a magatartás nem működik a való életben, ahol épp ennek ellenkezője volna hatékony.) Dix mindvégig kétségbeesetten és agresszíven próbálja átvenni a kezdeményezést abban, ami körülötte történik. Ez azonban gyakran csak utólagos bosszú azért, hogy elvették tőle az uralmat az események fölött. Egy alkalommal azért nem kerekedhet felül, mert ellenfele elszel, és így nem bizonyíthatja erejét, máskor majdnem megöli a másik felet. Mindkét esetben az egyetlen dolog, amit Laurel számára viselkedésével bizonyítani képes, az, hogy rendkívül veszélyes. Más alkalmakkor kitörései szélsőséges frusztrációjának vagy tehetetlenségérzetének a megnyilvánulásai. Az egyetlen jó dolog, ami vele történik (hogy érzelmi kapcsolatba kerül a nővel), Laurel kezdeményezése. Ez teszi őt képessé arra, hogy egyáltalán hozzáfogjon a forgatókönyvíráshoz. Dix tökéletesen függ Laureltól, és épp azzal rombolja le kapcsolatukat, ami még független a nőtől, amin sem ő, sem az asszony nem képes uralkodni. A kiszámíthatatlan váltás az elbeszélésben azt jelenti, hogy bár úgy tűnik, mintha a szereplő cselekedetei racionális választások láncolatából állnának, valójában olyan erők irányítják őket, amelyeknek a szereplő nem ura, egyszerűen irracionálisak. A tetteknek ez a kétarcúsága jól ábrázolódik Raoul Walsh *White Heat*-jében (*Fehér izzás*) (1949), ahol a főszereplő egy rendkívül kemény és racionális személyiség – inkább önként börtönbe vonul egy kisebb bűnért, hogy alibit szerezzen egy nagy büntetthez –, ugyanakkor pszichopata, folyamatosan szüksége van anyja jelenlétére, még akkor is, amikor „dolgozik”.

A szereplőt körülvevő szituáció és az erre adott reakciót összekötő zárt kapcsolat kétértelművé válik a film noirban, mivel a reakció sohasem a *valódi* szituációra, hanem olyan látszatokra adott megfelelő válasz, amelyek mögött talán nincs is „igazi szituáció”. A kétértelműség forrása az, hogy egyrészt – a gengszterfilm műfaja szerint – a hős nagyon gyorsan reagál mindenre, ami vele történik, és ez egy szilárd akció-reakció kör illúzióját kelti. Másrészt viszont, mivel a kiinduló szituáció váratlan, irracionális fordulatok hatására, lépésről lépésre eltérül, a hős tetteinek végeredménye sosem lesz az, amire a néző számít. Az egész cselekmény nagy szerkezete sosem zárul le ugyanabban a dimenzióban.

Kettős logika dolgozik a film noirban. Először is jelen van az azonnali fizikai válasz logikája (ami Ray *Egy elhagyatott helyen*-jében lelki defektusként jelenik meg). A film noir hős először cselekszik, és azután gondolkodik, sokszor túl későn. Ezért jelenik meg oly gyakran a flash back és a külső mesélő hang a film noirban. Másodszor, jelen van a tudattalan lelki folyamatok logikája (leggyakrabban a szexuális vágyé). Ez a két logika keveredik össze a film noirban.

A kettő nemcsak nem válik szét, hanem egymás ellen is dolgozik.¹² Az *In a Lonely Place* nagyon világossá teszi ezt. A *Murder, My Sweet* pedig szimbolikus értelmű ebben a tekintetben: egy magádetektívnek be kell bizonyítania ártatlanságát a rendőrség előtt azzal, hogy bekötött szemmel végigmondja történetét. Marlowe problémája az, hogyan győzze meg a rendőröket ártatlanságáról egy olyan történetben, amelyben maga sem tudta, „kinek az oldalán áll”. Ahogy Barton Palmer fogalmaz, „tökéletesen valószínűtlen története pontosan illik egy olyan emberhez, aki – hacsak időlegesen is – meg van fosztva a látástól, és saját bűnösnek tűnő tettei ejtik foglyul. Marlowe flash backje kudarcot, elszigetelődést és csalódott vágyat vetít ki.”¹³ Úgy tudja megoldani helyzetét, hogy radikálisan hátralép a fizikai realitástól, és félig öntudatlan állapotba merül. De ezen a félig öntudatlan szinten nem a rendőrség – az aktív világ képviselője – ad hitelt történetének, hanem valaki, aki a szexuális vágyon keresztül tartozik ehhez a dimenzióhoz: Ann, az a nő, aki tanúja volt a történetnek, és akibe kalandjai során beleszeretett. Nem tudja, hogy a nő a szobában tartózkodik, tehát minden, amit mond a rendőrségnek, valójában igaz szerelmének a bizonyítéka lesz, nem pedig ártatlanságának. Marlowe azt hiszi, hogy a rendőrség előtt igazolja magát, holott a valóságban Ann előtt tesz vallomást. Igazából a néző nem tudja meg, miért hisz neki a rendőrség inkább a történet végén, mint az elején. A megoldandó probléma azonban itt is megváltozik menet közben. Az események során Marlowe érzelmi őszintesége meghatározhatatlan és bizonytalan volt, és a bizonyosság csak a radikális inaktivitás és az intim, belső világ feltárulkozása által érhető el. Marlowe vaksága ebben a filmben a film noir hősök szituációjának szimbóluma: sohasem tudják, mi a valóságos helyzet, amellyel szembe kell nézniük, ezért saját reakcióikat sem képesek kiszámítani, elvesztik ellenőrzésüket a helyzet fölött. Valószínűtlen, érthetetlen történeteik csupán egy irracionális, öntudatlan dimenzióban válnak konzisztenssé. Ahhoz, hogy elnyerjék történeteik igazi tétjét, *főlkell függeszteniük aktív oldalukat*. Marlowe-nak olyan helyzetbe kell kerülnie, amelyben képtelen cselekedni, és így elnyeri Annt. Dix sohasem válik cselekvésképtelenné, és így elveszti Laurelt. A fizikai szituáció, amelyet fizikai cselekvéssel lehet megoldani, pszichikai szituációvá válik, amelyre a tisztán fizikai reakció elégtelen válasz. Mindennek jelentős következménye van a modern filmre nézve: a mentális képek megjelenése és az álom, a fantázia és a valóság megkülönböztethetlensége. Nem csoda, hogy sok film noir tartalmaz irracionális álomjeleneteket, pszichedelikus mentális állapotokat, amelyek egy tökéletesen más mentális dimenziót nyitnak meg, mint amilyen a

¹² Elisabeth Cowie felhívta a figyelmet a film noir elbeszélések kétarcúságára: „A film noirban egy külső rejtély, egy gyilkosság vagy rablás lép a melodráma külső eseménye, a háború, szegénység, társadalmi helyzet helyébe. Mindkét esetben azonban ezt az elbeszélést áthatja egy másik, amely a figurák közötti személyes és szubjektív viszonyokra összpontosít.” Cowie, u.o. p. 130.

¹³ R. Barton Palmer: *Hollywood's Dark Cinema*. Twayne Publishers, 1994. p. 75.

racionális akció dimenziója. A film egyik fele akár álomvilágban is történhet (*Laura*), máskor egy halott ember (!) mesélőhangját halljuk (*Sunset Boulevard*). A korabeli francia kritikusok ezért fedezhették fel azonnal ezeknek a filmeknek a kapcsolódását a szürrealizmushoz.¹⁴

A kiszámíthatatlan narratív váltás, amelyet a hősök kontrollvesztése okoz, ennek következtében a racionális motivációs lánc meggyengülése, vagy legalább a motivációs lánc áttekinthetőségének hiánya, a racionális és a tudatlan motivációk keveredése hiátust hoz létre a szituáció és az akció vagy az akció és a reakció kapcsolatában. A történetek megoldása mindig elcsúszk egy kicsit a kezdeti elvárásokhoz képest, az akció-reakció kör sosem tökéletesen zárt, amit jól mutat Curtiz *Mildred Peirce*-e (1945) azáltal, hogy ugyanaz a jelenet másképp jelenik meg a film elején és a végén. A film noirban nemcsak váratlan fordulatok történnek, hanem mindig van egy váltás a logikai dimenzió szintjén is (a racionális és a tudatlan között), ami azt jelenti, hogy a fizikai akció intenzitása és nagy sebessége mellett a cselekmény orientációjának megváltozása rést teremt az eredeti probléma és a végső megoldás között.

Ez magyarázza a film noir jelentőségét a modern film előkészítése terén. Az a modernista gondolat, hogy a cselekmény csupán keret, amelyet expresszív, emocionális vagy intellektuális tartalom tölt ki, melynek intenzitása sokkal fontosabb, mint az elbeszélés konzisztenciája, a film noirban nyer először elfogadható megoldást a klasszikus elbeszélés mintáin belül. A rendkívül gyors cselekmény, tele első látásra követhetetlen hirtelen fordulatokkal, amelyeket időnként lehetetlen rekonstruálni, cselekmények, amelyek emocionális töltésük, nem pedig a racionális motiváció révén működnek, egyrészt szabadságot biztosítanak a klasszikus elbeszélőminták kezeléséhez, másrészt előkészítik a terepet a klasszikus elbeszélés szabad használatának mintáihoz. Az irracionális váltás a cselekményben – amely mindig egy nővel kapcsolatos – megfelelő elbeszélőkeretet nyújt a modern alkotók számára ahhoz, hogy egyszerre két dimenzióban játsszanak, egy racionálisban és egy irracionálisban, hogy megmaradjanak a klasszikus elbeszélés keretein belül, ugyanakkor mentális folyamatok közbeiktatása révén elválasszák a szituációt és az akciót egymástól.

Fabulaalternatívák: Hitchcock

A fabula destabilizálásának és szubjektívizálásának kissé bonyolultabb eljárását Alfred Hitchcock egyes filmjeiben figyelhetjük meg. Hitchcock eltereli a néző figyelmét azokról a kulcsinformációkról, amelyek a történet fővonala irányába mutatnak, s ez azt eredményezi, hogy néhány filmjében az expozíciós

¹⁴ Astruc ezt írja a *Murder, My Sweet*-ről: „Az egész vidám cinizmussal van elbeszélve, amely közel áll a szürrealistáknak oly kedves fekete humorhoz...” In: *Spectateur*, 1946. 8. 13.

rész rendkívül elmosódott lesz. A modern (főleg francia) filmesek azért tekintették Hitchcockot egyik mintaképüknek, mert képes volt bevonni és aktiválni a néző intellektuális részvételét, és ezzel eljátszott látszólag anélkül, hogy cselekményvonalat épített volna ki.¹⁵ Ez persze nem igaz minden Hitchcock-filmre. Némelyik – például *A kötél* (1945) – közvetlenül a főcselekménnyel indít, vagy meglehetősen rövid expozícióval rendelkezik, mint az *Észak-északnyugat* (1959). Más filmek, a viszonylag koraiak, mint a *Londoni randevú* (1938) vagy a *Bűvölet* (1945), de főleg a késői mesterművek, a modern korszakban, mint a *Psycho* (1960) és a *Madarak* (1963), világosan mutatják az expozíció elnyújtásának és a nézői figyelem elterelésének tendenciáját. Ennek tudatos alkalmazása jól látszik, ha összehasonlítjuk *Az ember, aki túl sokat tudott* eredeti (1934) és *re-make* változatát (1956): a későbbi filmben a gyilkosság előtti expozíciós rész háromszor olyan hosszú, mint az eredetiben. Tele van mindenféle figyelemelterelő jelenettel, mint például a párnákkal való játék az arab étteremben, vagy a bazárbeli hosszú beszélgetés a különféle betegségek „pénzügyi értékéről”.

Mondani sem kell, hogy egy hollywoodi bűnügyi filmben a cselekmény soha nem lehet teljesen elmosódott. De a néző figyelmével való tudatos játszódás, a különféle zavaró és elterelő technikák a nézőt arra kényszerítik, hogy párhuzamosan radikálisan eltérő fabulaalternatívákkal dolgozzon, amelyek mindegyike többértelmű is lehet. Az *Észak-északnyugat*-ban például semmilyen világos magyarázat nincs arra, hogyan menekültek meg hőseink kilátástalan helyzetükből. Az utolsó jelenetben egyszerűen látjuk őket a vonaton, és a két jelenet közötti kapcsolat semmi más, mint a férfi mozdulatának – amellyel a nőt fölfelé húzza – ironikus átalakítása: a mozdulat úgy kezdődik, hogy a szikláról húzza fölfelé, és úgy fejeződik be, hogy a nő megérkezik egy emeletes ágy felső szintjére. A racionális cselekménymotivációt a vágás helyettesíti. A néző szabadon helyettesít be kedvére tetsző megoldást. Fel kell tételeznünk, hogy „valahogy” csak megmenekültek, de az elbeszélés egy óriási lyukat teremt, amely megkérdőjelezi az egész történet racionalitását. Ez a lyuk visszamenőleg felveti a kérdést, hogy az egész történet nem volt-e más, mint egy rossz álom. A történet egyik értelmezése sem lehet teljesen koherens: ha a történet valóságos, hogyan voltak képesek megmenekülni a szikláról, ha rém-álom volt, hogyan jutott föl a vonatra, s egyáltalán: ki ez a nő? Hitchcock megoldása a modern film felé mutat, amennyiben a látványos cselekményt elrejtí, és a vágással hívja fel a figyelmet erre az elrejtésre.

A később modern filmrendezőkké váló fiatal francia kritikusokat – akiket André Bazin „hitchcocko-hawksi”-nak nevezett¹⁶ – nemcsak a klasszikus el-

¹⁵ Godard (Hans Lucas név alatt) első cikke Hitchcockról a rendezőt védi azoktól a vádaktól, hogy az *Idégenek a vonaton*-ban nem fejleszti a témát. In: *Cahiers du cinéma*, no. 10.

¹⁶ Bazin azokat nevezte így, akik az amerikai rendezők közül feltűnő módon Hitchcockot és Hawkst tüntették ki figyelmükkel: Rohmert, Rivette-et, Truffaut-t és Godard-t.

beszélés destabilizálása vonzotta Hitchcock művészetéhez, hanem a narratív motiváció „befelé fordításának” tudatos és reflektált módja is. Ugyanaz vitte őket közel Hitchcockhoz, ami miatt Rossellinit részesítették kitüntetett figyelemben a többi neorealista filmrendező között: tömör és koherens elbeszélés mély lélektani motivációval, amely az alakokat a mindennapi racionalitás és moralitás fölé emeli. Ebben a szerzői magatartásban egyfajta holisztikus felfogás megjelenését látták: a felszíni valóság metafizikus mélységgel, tudatos és szoros elbeszélőszerkezettel párosul, amely a „szerző” személyiségére vall. Amíg azonban Rossellininél mindezt nem volt nehéz egy metafizikus látásmódhoz asszociálni, Hitchcock esetében sok filmkritikus és rendező ezt megengedhetetlen túlzásnak tartotta.¹⁷ Amit Hitchcock védelmezői állítottak, azt senki sem vitatta: Hitchcock hézagokat hoz létre a racionális motivációs láncban azáltal, hogy radikálisan visszatartja, vagy el is törli a nézőknek szóló információkat arról, és annak okairól, ami történik, ezzel alkalmat ad a nézőnek a találgatásra. A kérdés az volt, megengedhető-e, hogy ezeket a lyukakat metafizikai állításokkal töltsük ki. Hitchcock védelmezői szerint igen, a kételkedők pedig úgy érezték, hogy a *suspense* csupán a nézői manipuláció eszköze, és híján van minden mélyebb jelentésnek. Aszerint, hogy mit gondolunk erről a kérdéstről, Hitchcockot tekinthetjük egyszerűen csak ügyes mesternek, vagy pedig nagy vizionárius, metafizikus szerzőnek.

Akárhogy van is, egy bizonyos: Hitchcock több olyan modern szerzőt inspirált, aki túl akart lépni a hagyományos folyamatos elbeszélésmódon. Egy másik dolog is bizonyos: nem létezik „Hitchcock-stílus” a modern filmben. Kifinomult pszichológiai megoldásokat alkalmazó thrillerjeivel, a *suspense* különböző technikáinak kidolgozásával Hitchcock nagymértékben hozzájárult a thriller műfajának fejlődéséhez és finomodásához, de sohasem hagyta el a koherens és lineáris narratív szerkezeteket, és soha sem ment el addig, hogy nagy mennyiségű narratív információt tisztázatlanul vagy bizonytalan értelműnek hagyott volna.

Néhány filmjében azonban közel került a modern elbeszéléshez. Például a *Hátsó ablakban* (1954) láthatjuk a mozinézői voyeurizmus metaforáját, amennyiben Jeff képviseli az inaktív nézőt, aki megpróbál történetet konstruálni azáltal, hogy elszigetelt eseményeket figyel. Azonban, amint Jeff igazi bajba kerül a végén, Hitchcock áttöri a „film” és a „néző” közötti gátat, s ezzel lerombolja a metaforát. A történet egész szimbolikus dimenzióját lehozza a pusztán fizikai realitás szintjére. Másképp fogalmazva, Jeff helyzete *valamennyire hasonlít* a mozi nézőjéhez, ez tehát egy részleges hasonlat, de nem önreflexív metafora-

¹⁷ Ado Kyrout francia filmkritikus 1957-ben ezt írta: „Hitchcock egy vászondarab, amelyre mindenki elméleteket hímez.” Denis Marion 1954-ben ezt mondja: „Ha Hitchcock filmjeinek tartalma olyan gazdag volna, mint ahogy ezt Schéerer, [Eric Rohmer, KAB], Chabrol, Domarchi és Truffaut urak állítják, nem volnának sem az elsők, sem az egyetlenek, akik ezt észreveszik.” Idézi: Antoine de Baecque (1991), pp. 191., 197.

kus azonosítás. Nagyon hasonló a helyzet a *Madarakkal*. Hitchcock itt kerül a legközelebb a modern művészfilmes elbeszéléshez, amely szimbolikus egzisztenciális helyzetekre épül, és elrejtja a világos magyarázatokat és motivációkat. De a *Madarak* helyzete sem éri el ezt a szintet: a titokzatos madártámadás nemcsak konkrétan marad érthetetlen, hanem a szimbolikus szinten is. Egyszerűen érthetetlen természeti katasztrófa, akár egy áradás, egy hurrikán vagy vulkánkitörés, amelynek senki sem kérdezi az okát. Nincs megmagyarázható egzisztenciális helyzet, sem metafizikai dimenzió a történet mögött.

Alternatív szubjektív elbeszélések: A vihar kapujában

Kuroszava: *A vihar kapujábanja* (1950)¹⁸ az a film, amely a narrátorhang és a vizuális elbeszélés elválasztásának minden következményével számot vet, de még nem éri el a modern reflexivitást. Ebben a filmben a történetet négy különböző formában mesélik el: a három főszereplő és egy tanú – a gyilkos, az áldozat, az áldozat felesége és egy favágó. A néző számára nem létezik független forrás.¹⁹ Nem lehet egyértelműen rekonstruálni a történeteket, a nézőnek szembe kell néznie azzal, hogy a fabula jelentős része egymással összeegyeztethetetlen verziók formájában, és nem koherens egészként létezik. Ez a film világossá teszi, hogy a történetek konstrukciója a különböző mesélők szubjektív szándékától függ, és abból, amit mondanak, nem arra következtethetünk, ami történt, hanem arra, hogy ők hogyan szerették volna, ha történik, vagy hogyan szeretnék, ha mi látnánk a történeteket. Ennek a filmnek a mélyén feltárnak a történetmondás legmélyebb elvei, amennyiben egyfelől hangsúlyozza az elbeszélő és a befogadó szoros együttműködését, és másfelől minden történet végső konstruáltságát. Kuroszava úgy rendezi meg a kihallgatási jeleneteket, hogy a tanú a kamerával üljön szembe (mindazonáltal nem a kamerának beszél), mintha a közönség ülne a bíró székében – ezért is nem halljuk a bíró hangját, csak a tanúk válaszát. Ez a beállítás nagyon erősen sugallja, hogy egy történet igazságának megítélése mindig legalább annyira erkölcsi kérdés, mint amennyire a tények kérdése, főleg, ha a tényeket nem tudjuk tisztázni.

A vihar kapujában azonban nem önreflexív elbeszélés. A tények relativitásának problémája az elbeszélésben morális megközelítésű, és úgy jelenik meg, mint egy egzisztenciális határhelyzet eredménye, nem pedig úgy, mint az elbeszélés sajátossága. Ez a film fontos példája a szubjektív elbeszélésnek,

¹⁸ Bár nem európai film, cannes-i bemutatása nyomán jelentős hatást gyakorolhatott az európai filmesekre és filmkritikusokra. Kuroszava filmje hívta fel az európai filmek figyelmét a japán filmművészetre az ötvenes években, és a modernizmus korában állandó hivatkozássá vált.

¹⁹ Billy Wilder ugyanebben az évben készült *Alkony sugárútja* ugyancsak alkalmazza a „halott narrátor” eszközt.

amennyiben elszakítja a narratív témát minden sajátos történelmi vagy társadalmi valóságtól, és egy általános erkölcsi állapothoz köti.²⁰ Ennek a cselekménynek a referenciája egy tisztán morális világ, amelyet a kerettörténet kommentál és szimbolizál. Minden, ami ebben a keretben történik, verbális és vizuális kommentárja a szereplők által elmesélt történetnek. Az alakoknak nincs saját személyes világa, és a kerettörténet egyetlen eseménye, hogy a romok között találunk egy csecsemőt, akiről a favágó kijelenti, hogy gondját fogja viselni. Ez is a főtörténet szimbolikus kommentárja: ahol minden bizonytalan, mindenki hazudik, és senkiben nem lehet bízni, az egyetlen hitelesen önzetlen tett, ha valaki gondját viseli egy elhagyott csecsemőnek. Ez az egyetlen szilárd érték, amire egy egyértelmű történetet föl lehet építeni. Ezért ez az egyetlen olyan elem a filmben, amelyik kimutat az elbeszélés viszonylagosságából, és ez az egyetlen szilárd pont, amelynek alapján a néző felépíthet egy *fabulát*, azonban épp ez a történet nincs elmesélve a filmben, miközben az itt elmeséltek nem adnak megfelelően szilárd bázist egy egyértelmű *fabulához*. Ezért a főtörténet viszonylagossága és többértelműsége nem az elbeszélés vagy a művészet lényegi természeteként, hanem egy romlott morális világ következményeként jelenik meg. *A vihar kapujában* című filmben az elbeszélés nem általában az elbeszélés természete miatt problematikus, hanem egy szélsőséges egzisztenciális szituáció miatt, ahol mindenki hazudik és önző. És amikor egy önzetlen tett fölbukkan, az elbeszélés egyértelművé és hihetővé válik. A kerettörténet nem tükrözi a főtörténetet, inkább kiutat mutat a morális romlásból, amely lehetlenné teszi az egyértelmű történetmesélést. Ez a film ezért nem része a modernista mozgalomnak, viszont az első példája egy szubjektív elbeszélő szerkezetnek, amelyben a történet csak alternatív *fabulalehetőségekből* áll, és ez nagyon fontos megoldás lesz a modern korszakban, főleg Alain Resnais és Alain Robbe-Grillet filmjeiben.

²⁰ A film eleji magyarázó feliratok, amelyek a „történelmi háttér” magyarázzák el, rendkívül általánosak és meghatározatlanok: a történet 1200 évvel korábban játszódik Kiotó mellett, amelyet majdnem teljesen elpusztítottak a polgárháborúk, természeti katasztrófák és az éhínség.