

„Nem számít, hogy mit
tudsz, része vagy
mindennek, ami történik”

Női archetípusok a klasszikus film noirban

A film noir női főszereplői két archetípus valamelyikéhez tartoznak. A típusok meghatározása, a nőalakok jellemzése, illetve a cselekmény dramaturgiájában betöltött szerepük elemzése a férfi hőshöz fűződő kapcsolatuk szempontjából közelíthető meg.

Eszerint a leggyakrabban emlegetett, a film noirra leginkább jellemző, maradandó szereplőtípus a végzet asszonya, a femme fatale. Az ő ellentéte a hűséges feleség, társ, aki próbálja megmenteni a hőst a végzet asszonyának karmaiból. Ennek a szereplőnek a kevésbé erőteljes, ám ugyancsak érdekes változata az a szintén kedves, ártatlan hölgyalak, akit a hősnek meg kell mentenie. E nők alakja és szerepe azért nehezen körvonalazható a főszereplő számára, mert a femme fatale maga is ilyennek tűnik – egy ideig. A néző azonban sosem tévesztheti össze kettejüket – köszönhető ez egy sereg vizuális, képszerkesztés-, fényképezés- és világításbeli – egyszóval filmnyelvi – megvalósításnak. Következzen tehát a két szereplőtípus – ha úgy tetszik: archetípus¹ – részletes bemutatása.

A végzet asszonya

A végzet asszonyának archetípusa abba a világba és életérzésbe gyökerezik, amelyben a noir filmek születtek. Ahogy Newton Thomas Sigel fogalmaz: „A femme fatale világában annak következtében jött létre, hogy a nők oly sok szerepet vettek át a férfiktól a második világháború idején. És amikor a férfiak viszatértek, az általuk otthon tapasztalt több változás közül az egyik a nőknek ez a telje-



sen új, váratlan szerepe volt. Dolgozó nők, nők a házon kívül. Több értelemben is a film noir a férfi rendezők emiatti egyfajta bosszújáéként fogható fel. Ugyanakkor valóban a férfitársadalom nőkkel való konfliktusát mutatják be, ezért a femme fatale-nak egyrészt megvan ugyan a maga hálója, másfelől viszont gyönyörű és titokzatos és szexis és vonzó.² (Leva 2006, 00:53)

A hősnek – magándetektívnek, lecsúszott nyomozónak, kisszerű bűnözőnek, mindenképpen erkölcsileg kétes értékrendszerű főszereplőnek – mindig választania kell, kezében a sorsa, előtte pedig a végzetes szépségű nő, aki maga a sors is lehet: „Választások előtt állsz. A titok nyitja az, hogy az általad meghozott döntés vezet rá téged arra az útra. De a te döntésed volt beülni abba az autóba. A te döntésed Barbara Stanwyckkel menni vagy nem menni, és belekeveredni a férje meggyilkolásába” – példázza a *Double Inemity*-vel Nicholas Pileggi forgatókönyvíró.³ (Leva 2006, 01:02)

A hős sorsát éppen a fent felsorolt hölgytípusok befolyásolják, akik közül szintén elkerülhetetlenül választania kell. A klasszikus film noir története szerint a hős mindig a femme fatale-t választja, aki arra ösztönzi, hogy gyilkosságot vagy valamilyen más bűnt kövessen el. „A nő – tettettett vagy valódi szerelemből – bűn elkövetésére készíti a férfit, amelyet az magától nem követett volna el.” (Kovács 2000. 5) Átveri a férfit, aki általában már túl későn dőbben rá a csalásra, és a végzet asszonyát már többnyire csak a saját élete árán tudja megsemmisíteni (ez például a *Double Inemity* főhősné a sorsa is).

Az erős, „végzetes” nő vonzó, határozott, ambíciós, független és szabad, még ha gyakran kapcsolatban vagy házasságban él is. Tudatában van vonzó külsejének, és ki is használja a szexuális vonzerejéből származó előnyöket, éppen ezért veszélyt jelent az ösztönök vezérelte férfiakra nézve. „A háború eredményeként a nőkre durvább szerepeket osztottak – véli Eric Lax. – Nem kellett már olyanoknak lenniük, mintha kartonpapírból lennének. A női lehetőségek olyannyira feljavították a karaktereket, hogy láthatsz nőket, akik annyira kemények és nehéz esetek és ártalmasak, akárcsak a korábban megrajzolt férfialakok. És te nem vagy kemény. A dolgok közepében vagy. Mélyen. A fejed búbjáig. Nem számít, hogy mit tudsz, része vagy mindennek, ami történik.”⁴ (Leva 2006, 00:54)

E csapdát jelentő gyönyörű lény alakja bizonytalan, érdekes, ő maga intelligens, és mindenben ellentéte az unalmasabb, de stabil jellemű és szerepű feleségnek. „Az asszony gonosz erő” – írja Jacques Siclier⁵, azonban Kovács András Bálint felhívja a figyelmet arra, hogy a nők „titokzatosságuk és vonzerejük ellenére sohasem kiszámíthatatlanok a történetben. Ők nem változnak, csupán gyakran derül ki róluk, hogy »másvalakik«. A femme fatale titka teszi a film noir cselekményét bonyolulttá, de nem emiatt a titok miatt marad a cselekmény megoldatlan. [...] A »femme fatale« csupán egy jelszó annak 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 *Gyilkos vagyokban* –, ugyanis éppen a nő veszélyes szexualitása után vágyódik, azaz saját perverz vágya lesz végül a veszte.” (Kovács 2000. 5)

Ahogy a film noir rendezői közül is kiemelkedett több, utólag kimon-dottan noir filmesként számon tartott név, ugyanúgy a femme fatale szerepében is nagyjából ugyanazok a (sztár)színésznők tértek vissza újra és újra – köztük Joan Crawford, Mary Astor, Veronica Lake, Barbara Stanwyck, Lana Turner és Dana Andrews.⁶ Valójában minden színésznő erre a szerepre vágyott – jelenti ki Alan Silver: „a színésznők természetesen haltak meg azért, hogy a femme fatale-t játszassák ezekben a filmekben, hiszen ez volt a legemlékezetesebb karakter. A korszak népszerűségben és honoráriumban vezető színésznői közül sokan nem voltak olyanok, akiket szépségversenyek gondolatával társítanál. Azért fizették őket, hogy jól nézzenek ki, de azt hiszem, egy bizonyos módon kellett játszaniuk is ahhoz, hogy a férfi és a női mozilátogatókhoz is szóljanak.”⁷ (Leva 2006,00:58) „Ez érvényes a jól ismert színésznőkre, mint Ava Gardner és Rita Hayworth – folytatja a gondolatot Eddie Muller – az olyan sötét, nagyszerű alakításokig, mint amilyen Jean Gillie-é a *Decoy* című B kategóriás filmben, ami a csúcs alatt volt sokkal.”⁸ (Leva 2006, 00:58)

A femme fatale erős egyéniségét a noir filmek a látvány szintjén is hangsúlyozzák. Ezen vizuális stílusbeli jelzések által válik a noir történetében jártas, vagy egyszerűen több noir filmet látott, azokat akár öntudatlanul értékelő, filmtörténeti szaktudással nem feltétlenül rendelkező néző számára egyértelművé, hogy a vásznon a „pókasszonnyal” találkozott.

A képkivágás középpontjában vagy arany metszészonalánál helyezkedik el, teljes alakja megsokszorozva vagy premier plánban kitölti a képmező – mindenképpen uralja a látványt. Gyakran férfias öltözetet visel, cigarettázik, fegyvert markol, ugyanakkor huncutul és alattomosan nőies, megbotránkoztatóan szemtelen, szavaival, rámenősségével olykor közönséges, a néző mégsem bírja levenni róla a pillantását. Különlegességével, az alakját megvilágító fény-árnyék foltok titokzatosságával, a beállítással egyaránt magára vonja a kamera és a néző figyelmét. Emlékezetes az a kép, amely *A máltai sólyom* végén jelenik meg: Sam Spade búcsút vesz az elbukott végzet asszonyától, aki a felvonóban indul a börtön felé – „arcán a film noir archetipikus hősnőjének jelével – a sötét árnyékkal” (Thompson–Bordwell 2007. 258)

A hős nem tud megszabadulni a femme fatale bűvös erejétől, csak akkor győzheti le, amikor – Frank Miller szavaival élve – amaz „elveszti az önuralmát, amikor a hazugságai többé nem használnak”⁹ (Leva 2006, 01:00). Paradox módon csak akkor bírhatja, ha megsemmisítette: „a 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” (Kovács 2000. 6).

„Azt hiszem, nincsenek már femme fatale-jaink a mai filmekben” – jelenti ki Lili Fini Zanuck, a neonoir filmként számon tartott *Rush* rendezője egy interjúban. Hangjába kis nosztalgia vegyül, bár ő maga már korából kifolyólag sem játszott a klasszikus film noir egyetlen filmjében sem. „Azt

E csapdát jelentő gyönyörű lény alakja bizonytalan, érdekes, ő maga intelligens, és mindenben ellentéte az unalmasabb, de stabil jellemű és szerepű feleségnek.

hiszem [...] ez nagy veszteség. – folytatja. – Mert a femme fatale olyan nő, aki rosszá teszi a férfiakat. És ez nagyon érdekes. Mindig elbűvöli a közönséget. Különleges nő.”¹⁰ (Leva 206, 00:58) Ellent kell mondanunk ennek az állításnak. Ha valóban csak a legújabb, az 1990-es, 2000-es években bemutatott neo-noirokra gondolunk, akkor is több, alaposan kidolgozott végzet asszonya figurát ismerhetünk meg.¹¹

Ellenszer a femme fatale-ra

A klasszikus film noir narratíva szinte elmaradhatatlan tartozéka a feleség/szerető alakja, egy-egy olyan pozitív hősnő, aki tökéletes ellenpólusa a végzet asszonyának. A noir rendezők nem csupán a férfi végzetét okozó szépségről meséltek elsősorban férfitársaikat megszólító munkáikban: „Félrevezető lenne azt gondolnunk, hogy a noir gyűlölettel tekintett a nőkre – hívja fel a mindenkori néző és elemző figyelmét Eddie Muller. – Ha közelebről megvizsgálod ezeket a filmeket, teleékelődnek kiváló, őszinte nőkkel, akik meg fogják menteni a szegény bolondot, aki nem tudja, amit te már tudsz, hogy milyen pokolba fog keveredni. És azt hiszem, ez forradalmi e filmek részéről, akárcsak a gonosz asszony megrajzolása.”¹² (Leva 2006, 00:54)

A hős segítői olykor egyértelműen pozitív szereplő hölgyek, akik szépségükben semmivel sem múlják alul negatív „párjukat”, csinosak, kiegyensúlyozottak, kiszámítható egyéniségek, megbízhatók és hűségesek, kitartanak férfitársuk mellett.¹³ Bár többnyire törekeny és finom ízlés szerint egyszerűen öltözött lányok-asszonyok, képesek keményen kiállni a hős mellett. Nyelvük csípőssége nem marad le a femme fatale pattogó iróniájától. Íme egy

Azt hiszem, nincsenek már femme fatale-jaink a mai filmekben.

példa, egy csattogó párbeszéd a *Gyilkosság, szerelmem* című 1944-es filmből (a jelenetben a végzet asszonya és a hős mellett álló szerelmes konfrontációjának lehetünk tanúi):

„– Talán megtanulod nem kijátszani a jóindulatot.

– Nem, ő nem szeret téged. Gyűlöli a férfiakat.

– Gyűlölöm az asszonyaikat is. Különösen a big-league szőkeket. Csodaszép, drága cicák, akik tudják, hogy miük van. És belül – kék acél. Hideg! Épp annyira hideg, csak nem annyira erős a ragaszkodásuk!”¹⁴ (Leva 2006, 00:55)

Miért nem győzhet a végzet asszonya felett ez a méltó ellenfél? Miért választja a férfi mégis a femme fatale-t, és miért tér vissza túl későn a csendesen szerető madonnához? A válasz egyszerű: mert a végzet asszonya érdekesebb, a veszély izgalmasabb.

Lise Hordnes szerint „ahelyett, hogy a hagyományos családi étellel szemben alternatívát mutatna, a film noir arra [is] figyelmeztet, mi történhet, ha valaki ki akar lépni a patriarchális rendszer hagyományos értékrendszeréből”. A film noirban a családi kapcsolatok nem természetesek, ezek a filmek a család hiányára épülnek. A házasságok gyakran unalmasak,

sterilek, éppen ezért a férfiak – és gyakran a nők is – a házasságon kívüli kapcsolatokat keresik, a hagyományos házasság törvényeinek a megszegése mégis ellenük fordul.¹⁵

Férfi és nő tartós kapcsolatának a lehetőségét gyakran megtagadják a noir filmek – hívja fel a figyelmet Richard Dyer (1995. 55): az *Egy magányos helyen* Laureljé például elutasítja Dix szerelmét, még ha meg is bizonyosodik a férfi ártatlansága felől, Phyllis és Walter egymást lövi le a *Gyilkos vagyok* zárójelenetében stb. Dyer idézett tanulmánya felhívja a figyelmet a férfi és női szerepek összehasonlítására, a homoszexualitásra utaló finom jelzésekre, amelyek egyik-másik noir filmben feltűnnek: nőies vonásokkal rendelkező – választékos öltözetű, manikűrözött, parfümfelhőben úszó, kínosan tökéletes frizurájú, esetleg a művészeteket és a főzést szerető – férfiakról, ugyanakkor férfias – csontos testalkatú, tagbaszakadt, szigorú frizurájú és szövetkosztümöt viselő, mély és erős hangú – hölgyekről is beszél. (L. Dyer 1995. 60.) A noir világában mondhatni érthető jelenség lenne a homoszexualitás, hiszen a „pókasszonyban” csalódott férfiak az egész női nemből csalódnak, azonban a homoszexualitást közvetlenül egyetlen film sem ábrázolja: a menekülést általában a férfiakkal kötött barátság jelenti.¹⁶

Nem annyira fekete? Mildred Pierce

Könnyű felismerni a film noir alkotásokat már a női szereplők által is. Van azonban egy film, amelyet a film noir alapléműveként tart számon a filmtörténet, mégis éppen elsősorban nőalakjai miatt tekinthető határozottnak. Kertész Mihály, alias Michael Curtiz egyik remekművéről, a *Mildred Pierce*ről van szó. Amilyen ambivalens figura Kertész Mihály – születési dátumáról egyet állítanak az anyakönyvek, másról ő maga; egyes életrajzírók szerint jómódú zsidó polgári családból származott, mások hányatott gyermekkoráról beszélnek; magyarként „becsületes” amerikai névvel szerzett világhírt; megrendezett néhányat a filmtörténet legnépszerűbb filmjei közül (*Casablanca*, *Mocsok arcú angyalok*, *Yankee Doodle Dandy*, *Huckleberry Finn kalandjai*), de rendezett száz-százötven felejthető filmet is –, ugyanannyira ambivalensnek tekinthető műfaját illetően a *Mildred Pierce* is: számos műfaji és stílusjegye egyértelműen film noirként értelmezhető, ugyanakkor hiányzik belőle több, tipikusan noir-kellék.

Ebben a fejezetben azt elemezzük, hogy milyen noir jegyek hiányoznak a *Mildred Pierce*ből, és mitől tekinthető mégis noirnak az 1945-ben bemutatott alkotás.¹⁷

A címszereplő Mildred Pierce a harmincas éveik közepén járó háziaszszony. Házassága tönkremegy, mert a férje, Bert sorozatosan megcsalja. Ahhoz, hogy két kislányának mindent megadhasson, a magára maradt asszony pincérnek szegődik egy étterembe. Kitanulja a mesterséget, majd saját vendéglőt nyit, és az üzlet határozottságának, erős akaratának és kitartásának köszönhetően hamarosan jól menő üzletláncba női ki magát, Mildred és lányai pedig gazdagok lesznek. Az asszony magánéletében azonban sosem áll be az egyensúly. Folyamatosan három férfi között ingadozik: egyikük

Bert, a bűnbánó exférj, a másik Monte Beragon, a tékozló szerető, később egy különös üzletkötés nyomán Mildred második férje, a harmadik férfi pedig nem más, mint az örök udvarló, jóbarát és üzletvezető, Wally Fay.

Mildred két lánya, Kay és Veda nem kímélték őt. A kamaszkorát lacsacsán kinővő Vedának saját – anyja megfogalmazásában – „drága ízlései” alakulnak ki. Különös módon éppen ő lesz anyja legnagyobb ellensége: megveti Mildredet, amiért volt ereje munkával felkapaszkodni. Gyűlölet fűti, talán mert kicsit irigy is, és mindent megtesz azért, hogy anyja lelkébe gáboljon. Mildred ezzel szemben utolsó pillanatig harcol lányáért, ám a film végére a gonosz mégiscsak elnyeri méltó büntetését, és a gyilkos Veda lebukik, Mildrednek pedig sorsára kell őt hagynia. A film végén Mildred visszatér első férjéhez, Berthez.

E rövid cselekmény-összefoglaló és természetesen a film megnézése után azonnal felismerjük, hogy „Kertész Mihály Mildred Pierce példáját az amerikai asszonyok problémáira hegyezi ki.” (Markó szerk., 2000. 195.)¹⁸

A film első benyomásra nem tűnik noir-alkotásnak. Elsősorban hiányzik belőle a klasszikus noir szériára annyira jellemző, nyomasztó hangulat, a „beteg a világ” légkör. A noiros létbizonytalanság helyett az „amerikai álom” látjuk feminista szemszögből: az átlagos utca egyenházai között élő amerikai háziasszonyt, aki saját bevallása szerint „mintha a konyhába született volna” és „más életet soha sem ismert”, akinek van egy jóképű férje és két szép gyereke. Aztán a magánéleti tragédia – az amerikai álom csödjé – után talpra álló, a férfiak világába betörő és ott önéregeből érvényesülő üzletasszony sikerét tapasztalhatjuk.

A film noir forgatókönyvekkel ellentétben itt a főszereplő számára nem a korrupció társadalom okozza a csalódást, hanem a saját családja, ahova a hagyományos noir dramaturgia szerint menekülnie kellene.

Említettük már, hogy a *Mildred Pierce* különlegessége a főszereplője: a film középpontjában nem férfi hős áll, nem kétes életű és erkölcsű alkalmi nyomozó, nem is szimpatikus, kisszerű bűnöző vagy Sam Spade-szerű, a világtól megcsömörlött, ironikus és olykor trágár magán-detektív, hanem egy nő. Bár a film elején szépségének és vonzerejének teljes tudatában egy hullá mellé csábít egy ártatlan férfit, és szinte sikerül is ráfognia a gyilkosságot, később kiderül, hogy ő nem a film noirból ismert végzet asszonya. Nem titokzatos, hiszen minden cselekedetének mozgatórugóját ismerjük, hiszen minden cselekedetének ugyanaz az indoka: Veda számára akar jobb életet biztosítani. Ráadásul sokkal bonyolultabb a női lélek ábrázolása Kertész filmjében, mint a film noirban általában.

A filmben mégis találunk valamiféle femme fatale-t, mégpedig Veda alakjában. Azért csak „valamifélet”, nem éppen igazít, mert a lány cselekedetei, a férfias végzet asszonyához méltó befolyásolása, csábításai mögött nem elsősorban önző anyagi célok állnak, hanem az anyja iránti gyűlölet.

Műfajként a film noir a bűnügyi film szubzsánere, itt viszont a bűntény mondhatni másodlagos jelentőségre tesz szert a családi konfliktusok és szerelmi viszonyok láncolata mellett. A *Mildred Pierce*-ben erősebbek a romantikus lélektani dráma műfaji jegyei, mint a bűnügyi filméi, a bűnügyi történet csak keretezi a családi/romantikus dráma eseményeit. Kertész mű-

fajtvözetében ezen kívül is megjelenik egy műfaj: a vígjáték – gondoljunk csak a neveléségen vékony hangú és kissé együgyű néger szobalány alakjára. A humor alapjában véve elképzelhetetlen a klasszikus film noirban: az egyetlen rokon esztétikai érték az ironia.

Azt is megszoktuk a film noir alkotásoktól, hogy cselekményük rendkívül bonyolult (annyira, hogy például fel sem tűnik, ha a rendező megfledkezik egy hulláról, nem derül ki a film végén sem, hogy ki volt a mellékszereplő gyilkosa) – ezzel szemben azonban a *Mildred Pierce* cselekménye a bűnügyi kereten belül egyszerű és lineáris felépítésű. A váratlan fordulatok sem olyan megdöbbenő erejűek a filmben, mint a többi noir alkotásban, például *A máltai sólyomban* vagy *A gonosz érintésében*: itt minden cselekményfordulat könnyedén megmagyarázható a túlzott anyai szeretettel, ennek függvényében semmi sem döbbeneti meg igazán a nézőt.

A *Mildred Pierce*ben a pattogó, „szemtelen” párbeszédok helyett természetesen ízű, elegánsan gördülő beszélgetések tanúi vagyunk. Az egyetlen helyzetben, amikor szemtelen szavak hangzanak el – Veda és Mildred párbeszédében –, azok azonnal elnyerik a méltón jutalmazó pofont.

Miért tekintik mégis film noir alkotásnak Kertész Mihály *Mildred Pierce*éét?

Elsősorban éppen nőszereplői miatt: ha Veda nem is igazi femme fatale, mégiscsak izig-vérgig asszonya, aki a szemünk előtt érik azzá, és csábítja el nevelőapját. Van egy gyilkosságunk és egy kis zsarolásunk is, ami műfajilag a noirhoz közelíti a filmet. A *Mildred Pierce* igazi noir jellegzetessége azonban elsősorban a vizuális stílus. Visszatérő noir elemek a filmben például a különböző csíkok és vonalak: mondhatni noir közhely a zsalugáter megjelenése, de rácsokat látunk a munkaközvetítő hivatalban – és mindez Mildred éppen aktuális helyzetének a kilátástalanságát jelzi (utóbbi esetben például elutasítják, hiszen háztartásbeliként nincs elég tapasztalata semmiféle munkához). Sokszorosan rácszott térben találkozunk először Mildred Pierce Beragonnal, aki később magánéleti boldogság helyett újabb csalódást hoz számára – a találkozás pillanata pedig utólag egyfajta „cseberből vederbe” helyzetű értékelődik át, s rájövünk, hogy a rácszott szobák, falak által a rendező erre már akkor figyelmezteti is a nézőt. Mildred ruhája, otthonkája, illetve elegáns bundája is vonalas mintájú – ez azt jelzi, hogy nehéz lesz kitornie saját korlátai közül, lánya iránti túlzott ragaszkodásának börtönéből.

Ahogy a vonalakat, ugyanúgy a belső tereket is a film dramaturgiájának szolgálatába állítja Kertész Mihály. A férjvel való szakításjelenetben a szereplők egymáshoz való viszonyulását, illetve kapcsolatuk megváltozását a szobákat határoló boltívek, illetve azoknak a szereplőkhöz viszonyított aránya jellemzi. Ugyanúgy a lépcsők is a feszültségkeltés szédítő, hagyományos noir eszközei. Az egymást metsző síkok például a film eleji gyilkosságjelenetben expresszionisztikus képszerkesztést mutatnak, az Európából hozott hagyományok noir stílusba való beépülésének gyönyörű példái. A belső terek tagolásának szintén a film noirra jellemző alapeszköze az egymás mellé helyezett, sötét-világos foltok kontrasztjának leleményes használata. A *Mildred Pierce* bizonyítja, hogy Kertész Mihály az árnyékok használatának mestere – sokszor az árnyéka helyettesíti rendkívül szuggesztív módon a képből ki-

lépett szereplőt. De gyönyörű példa az árnyékok használatára a film utolsó snittje: a rendőrség sötét épületéből a világos kinti világ felé sétál Mildred és exférje; a fölējük tornyosuló, végtelen fekete fal jól érzékelteti azt az ürességet, amely a nőben életcélja – lánya – elvesztése után marad, a világos város pedig a derűsebb jövőendő szimbólumaként értelmezhető.

Amint tehát Kertész Mihály maga is ambivalens figura, ugyanúgy egyik legnépszerűbb filmje, a *Mildred Pierce* is. A film noirként való kategorizálását elsősorban a főszereplő hölgy, illetve a többi nőalak nehezíti meg. Az, hogy a *Mildred Pierce* narratív elemei többnyire nem egyeznek a film noir műfajának követelményeivel, ám stílusának jellegzetességei noir jegyeket mutatnak, bizonyíték lehet a film noir kettősségén vitatkozó elméletírók számára – a noir stílusként felfogók álláspontját erősítheti. Kertész személyiségének a hovatarozása melletti érvként pedig álljon itt egy szuggesztív anekdota: az Internet Movie Database információja szerint Michael Curtiz sosem tanult meg tökéletesen angolul. A *Könnyűlovasság* című filmjének rendezésekor 1936-ban például sok felnyergelt, lovas nélküli lovat akart látni a kép háttérében, ezért kiadta a parancsot: „Bring on the empty horses.” A szállóigévé vált mondas később a film egyik sztárja, David Niven önéletrajzírásának a címe lett.¹⁹

A film noir jelensége nem zárult le a klasszikus noir ciklus „divatjának” elmúlásával. A többi jellegzetes szereplőtípushoz hasonlóan a neonoir filmekben felelevenedik a noir asszonyok alakja – bár újraértelmeződik, át-rajzoldódik, és mondhatni modernizálódik az. A modern végzet asszonyai általában a szexualitást explicit módon közvetítő filmeket uralnak – például: *Basic Instinct*, *Femme Fatale* –, más esetekben azonban egybeolvadnak klasszikus noirbeli ellenpólusokkal: a néző hosszú percekig várja, hogy mikor hull le az álarc a gyönyörű végzet asszonyáról, ám kiderül, hogy a hős végzetét okozó cselekedete valójában tévedés (például: *Who Own the Night*). E szereplőtípusok áttekintése egy újabb tanulmány témája lehetne.

(A szerző a BBTE doktorandusa.)

Irodalom

Nyomatott források

- DYER, Richard: 1996 (1978) *Resistance through Charisma: Rita Hayworth and Gilda*. In: KAPLAN, E. Ann (szerk.): *Women in Film Noir*: BFI Publishing: 91–99.
- DYER, Richard: 1995 (1993) *Homosexuality and film noir*. In: DYER, Richard: *The Matter of Images. Essays on Representations*. London–New York, Routledge: 52–71.
- MARKÓ László (szerk.): 2000 *A film krónikája*. Magyar Könyvklub–Officina Nova, Budapest
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David: 2007 *A film története*. Palatinus, Budapest
- Roger Ebert: 1997 *Basic Instinct*. In: Microsoft CD-Rom *Cinemanía '97*.

Internetes források

- SHAW, Dan: 2002. Paul Verhoeven. In: *Senses of Cinema*
- <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/verhoeven.html> (2008. 04. 16.)

- N. n.: 2008. „Előkerült a legelső jó magyar film!” In: *Filmtett – Erdélyi Filmes Portál*
- <http://www.filmtett.ro/hir/166> (2008. 03. 20.)
- N. n.: Biography for Michael Curtiz
- É. n. <http://www.imdb.com/name/nm0002031/bio> (2008. 05. 01.)

Mozgóképes forrás

- LEVA Gery (rendező): 2006 *Film Noir: Bringing Darkness to Light*. Dokumentumfilm, DVD-n kiadta a Warner Brothers stúdió.

Jegyzetek

- 1 A femme fatale valójában a film noir által vált a szó jungi értelmében vett archetipussá, kulturális „ösképpé”.
- 2 „The femme fatale was really born as a result of women taking over so many of the roles of men during World War II. And when the men came back, among all the other dislocations that they experienced, one was, all of a sudden women with this whole new role. Women working, women being outside the house. In a lot of ways, film noir was sort of male filmmakers’ revenge on women for having done that. At the same time, it really represents a lot of mankind’s conflicted role with womankind which is why the femme fatale has her web on the one hand, but is always sort of beautiful and mysterious and sexy and attractive, on the other hand.” Fordítás tőlem, B. K.
- 3 „There are choices to make. And the key is the choice you make takes you down that road. But it was your decision to get in the car. It’s your decision whether or not to go with Barbara Stanwyck and get involved with killing her husband.” Fordítás tőlem, B. K.
- 4 „As a result of the war, women were given, I think, some broader characters to play. They didn’t have to be quite as cardboard. And the opportunities for women have improved for the characters, that you can have women who are as tough and as difficult and as ruinous as some men have been portrayed. And you’re not through. You’re in the middle. Deep. Over your head. No matter what you do now, you’re still part of everything that’s happened.” Fordítás tőlem, B. K.
- 5 Idézi említett tanulmányában Kovács András Bálint.
- 6 A rendezői utasítások olyankor roppant egyszerűek voltak, emlékszik vissza a korszak egyik filmszillaga, Jane Greer: „A forgatókönyv gyönyörű volt. Itt van ez a nagyszerű szerep. Jacques Tourneur, a rendező azt mondta nekem, amikor először találkoztunk: »Ismeri azt a szót, hogy érzéketlen?» Érzéketlen. Ez az, amit akarok. Érzéketlen. Nagy szemek nélkül. »Hát, nehéz lesz. De rendben, megpróbálom.« Azt mondta: »Az első felében jó kislány. A második felében rossz kislány.« Egyszerű. Ez az, amit ő akart. Ezt adtam én neki. És egyszerű volt.” (Az interjúrészlet eredeti változata: „The part was beautifully written. It’s this terrific role. Jacques Tourneur, the director, said to me when I first met him, »Do you know the word impassive?« Impassive. That’s what I want. Impassive. No big eyes. »Well, it’s gonna be hard. But, okay, I’ll try.« He said, »First half, good girl. Last half, bad girl.« Simple. That’s what he wanted. That’s what I gave him. And it was so easy.” (Leva 2006, 00:56) Fordítás tőlem, B. K.
- 7 „So, all these actresses were, of course, dying to play the femme fatale in these movies because they were the most memorable characters. Many of the leading actresses of the era in terms of popularity and compensation were not the ones you would associate with beauty contests. They were paid to portray a certain type of woman. They were paid to look good, but also I think they had to perform in a way that both male and female moviegoers could relate to.” Fordítás tőlem, B. K.

- 8 „It goes from actresses as well-known as Ava Gardner and Rita Hayworth to obscure, wonderful performances like Jean Gillie in a B-film called *Decoy*, which is so over the top.” Fordítás tőlem, B. K.
- 9 „[The ultimate triumph of the hero against the femme fatale is when] she loses her control, when her lies no longer work.” Fordítás tőlem, B. K.
- 10 „I don't think we have femme fatales in movies today. I think it's one of the things that I think is a big loss. Because a femme fatale is a woman who makes men go bad. And that is very interesting. It always fascinates an audience. It's a unique kind of woman.” Fordítás tőlem, B. K.
- 11 Alain Sylver és Elisabeth Ward hívja fel a figyelmet arra, hogy a femme fatale-okat is szerepeltető újabb neo-noir filmek jó részét nők rendezték: „Nemrég készült neo-noir példa a hagyományosan férfiszerepeket elvállalva előítéletek ellen küzdő nőkre a *Blue Steel*, az *Impulse* és a *Love Crimes*. Nem véletlen, hogy mindhárom filmet nők rendezték, Katherine Bigelow, Sondra Locke és Lizzie Borden. Ugyancsak női rendezők felelősek a *Lady Beware*, a *Stripped to Kill* (1987), a *The Kill Off*, a *Body Chemistry*, a *Rush* (mind 1990-es), a *Past Midnight* és a *Guncrazy* (mindkettő 1992-es) filmkért. Bár meglepheti a sovén gondolkodásúakat, az sem véletlen, hogy ezek a filmek jogi intézményekben dolgozó nőkről szólnak.” („Recent neo-noir examples of women fighting prejudice in assuming traditional male roles are *Blue Steel*, *Impulse*, and *Love Crimes*. Not coincidentally, all three films are directed by women, Katherine Bigelow, Sondra Locke, and Lizzie Borden respectively. Women directors are also responsible for *Lady Beware*, *Stripped to Kill* (1987), *The Kill Off*, *Body Chemistry*, *Rush* (all 1990), *Past Midnight*, and *Guncrazy* (both 1992). Although it might surprise die-hard chauvinists, it is not coincidental either that most of these titles deal with women in law enforcements.” Alain Sylver – Elisabeth Ward (szerk.) 1992. 418. Fordítás tőlem, B. K.)
- 12 „But it's misleading to think that noir has this misogynistic view of women. If you look very closely at these films they're just chock full of upstanding, forthright women who are gonna rescue the poor chump who doesn't know, you know, the hell he's getting into. And I just think that that's as revolutionary a thing for these films as their depiction of the evil woman.” Fordítás tőlem, B. K.
- 13 Ld. erről: <http://www.filmsite.org/filmnoir.html>.
- 14 – „But maybe it'll teach you not to overplay a good hand.
– Now, she doesn't like you. She hates men.
– I hate their women, too. Especially the big-league blondes. Beautiful expensive babes who know what they've got. And inside, blue steel. Cold! Cold like that, only not that clingy.” Fordítás tőlem, B. K.
- 15 A noirbeli családi kapcsolatokról részletesen lásd: <http://www.let.rug.nl/usa/E/noir/noir06.htm>, 2006. 05. 14.
- 16 Részletesen ld. Dyer 1995. 52–72.
- 17 Kertész Mihályra és életművére időszzerű emlékezni: 2008 tavaszán fedezték fel A *tolonc* (1914) című némafilmjének egyetlen fennmaradt kópiáját, amelyet korabeli kritikájában a kolozsvári *Újság* „a legjobb magyar filmként” nevezett meg. Az Amerikában vetített kópia révén Kertész Mihály filmje a második legrégebbi, fennmaradt magyar film az 1912-ben rendezett *Keserű szerelem* után. (Ld. <http://www.filmtejt.r/hir/166>, 2008.03.20.)
- 18 „Az 1925 óta a filmszakmában tevékenykedő Joan Crawford számára a film szenzációs visszatérés. Az excentrikus hollywoodi sztár az 1930-as évektől már csak kisebb szerepekhez jutott. Mildred Pierce-alakításáért most megkapja az Oscar-díjat.” [Markó szerk., 2000. 195.]
- 19 És Kertész egy másik híres mondása: „The next time I want an idiot to do this, I'll do it myself.” A két anekdota forrása: <http://www.imdb.com/name/nm0002031/bio> (2008. 05. 01.).