

Huszár Linda

*Film noir és modern(itás)**

A látzat működése: látvány és narratíva

Bevezető

A jelen dolgozat egy nagyobb volumenű kutatási tervbe illeszkedik, melynek kiindulópontja a film noir „műfaj” narratív struktúrájának vizsgálata, s amely ezen az elméleti és egyben módszertani szűrőn keresztül egy átfogóbb (film) történeti helyzetre próbál reflektálni: a noir és a modern(itás) viszonyára. Itt a film noirral kifejezetten mint a klasszikus és a modern film közötti átmenettel foglalkozom, amely átmenetiség tézisének szerint szorosan összefügg a film médiumának heterogén természetével. A film noir elhíresült köztességét elsődlegesen elbeszéléstechnikájának köszönheti, amelyet a szakirodalomban gyakorta az intézményesült narratív minták meghaladásaként, a klasszikus elbeszélés feloldásaként értelmeznek, s amely így átmeneti lépést jelent a modern film felé. A *noir* ugyanakkor nem veti el, csupán felfeszegeti a klasszikus formát: annak célracionális viselkedésének látszólagos fenntartásával és eltérítésével a noir narratíva egyfelől egy kevésbé besorolható, alakoskodó modalitást visz színre, másfelől utat nyit egy olyan dimenzióváltás felé, amelyet később a modern film teljesít ki. Érdeklődésem ezúttal nem elsősorban magára a filmtörténeti eseményre irányul,¹ inkább ezt az alakoskodást, látzat-működést vizsgálom a kortárs filmelméletnek a látvánnyal kapcsolatos kérdésfelvetései mentén.

Scott Bukatman *A látvány, az attrakciók és a vizuális élvezet* című tanulmányában² érdekes összefüggésre mutat rá a feminista kritika és a korai filmre

* A kutatás a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 azonosító számú Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

¹ A műfaj körüli vitákról, a *noir* befogadás-történetéről és a narrációban megmutakozó törés különböző elméleteiről bővebben írtam egy korábbi tanulmányomban: *Film noir: a filmtörténet kétes figurája*, Apertúra, 2013/nyár, <http://uj.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>

² Scott BUKATMAN, *A látvány, az attrakciók és a vizuális élvezet*, = *Narratívák 10. Az attrakciótól a narrációig*, Budapest, Kijárat, 2011, 143-158.

koncentráló történeti kutatások látványkonceptiói kapcsán, Laura Mulvey és Tom Gunning szövegeit vetve össze.³ Míg Mulvey a nőt mint látványt elemzi a maga kritikai beállítódása felől (mintegy a téma előfutáraként, éppen csak nem ismerve fel annak általánosabb érvényét, ahogy Bukatman megállapítja), addig Gunning a látványosság prezentáló vonásait helyezi előtérbe, azonban mindkét koncepció maga a látvány mint az elbeszéléssel polemizáló, de legalábbis attól alkatilag különböző entitás. Saját megközelitésem anyagában, kiindulópontként merít ugyan a feminista megközelítésből, de nem él annak értelmezői keretével, azaz nem akar hasonló kritikai következtetésekre jutni, illetve bizonyos szempontból átveszi és kitágítja a prezentációalapú szemléletet. Fontos megjegyezni, hogy a *noir* nem mint látványelemekkel dolgozó műfaj kerül terítékre, hanem mint olyan csoport, amelyben testet ölt e két pólus különböző természetének összjátéka, mégpedig a látszat, azaz a vizuális réteg narratív manipulációjának megteremtésében és több szintű működtetésében.

Feltevésém szerint a *látszat* olyan köztes jelenség, amely egyszerre igényli a felszín, a látvány, az érzékelés dimenzióját és e felszín megbontását, narrativizálását, értelmezését. Ahhoz, hogy valami *másnak* látszon, először is *látszania* kell (látvány, a film mint kép), s csak ezután fordulhat át látszatba, azaz léphet az akció terébe, cselekményesülhet, kaphat olyan idődimenziót, amely biztosítja a szükséges intervallumot, hogy önmagától különbözhesen. Az utóbbi mozzanat a narratíva mint értelmezési kényszer szükségyszerű beavatkozása annak a frusztrációnak a megszüntetésére, amelyet a képiség mint (önmagában érvényes, burjánzó, kaotikus és megfoghatatlan) külvilág képvisel. Ez a reláció (a képi információ önmagában jelenvalósága – ennek jelentésadó szándékkal való feldolgozása) persze magától értetődően mindig jelen van a film médiumában, azonban e konstruált egységet csak akkor érzékeljük kettősségként, ha meghasonlásként magára irányítja a figyelmet. A *noir*-ban ez az alapvető mozgóképi működés még olyannyira problémaként van jelen, hogy belső konfliktusként ütközik ki magában a történettípusban és annak elbeszélésében (félresikló nyomozástörténetek, az elbeszélés logikájának törése), a stílusban (expresszív világítástechnikája, szokatlan kameraállásai és szögei a vizualitás szintjén provokálnak reflexiót) és a jellemző karakterekben (látszatcselekvésben túltengő férfi-„hősök”, nehezen besorolható női figurák) is. A *noir* még válságként dolgozza fel, és igyekszik elsimítani azt a médiumspecifikus sajátosságot, amely a filmes kifejezésforma többalakúságából, összetett vizuális-verbális felépítéséből ered, s amelyet a modern film már nyíltan a maga javára fordít: jelesül a felszín, a vászon, a képfolyam

³Laura MULVEY, *A vizuális élvezet és a narratív film*, = *A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. KOVÁCS András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Budapest, Palatinus, 2004, 249-267.; Tom GUNNING, *Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avant-garde*. = *Uo.*, 292-302.

öntörvényűségét, ami nem csupán a klasszikus elbeszélésre (és az abban foglalt világképre) jellemző narratív renden belül létezhet. Ez az eredendő, minden narrativizált képfolyamban ott rejlő lehetőség, azaz a látvány prezentáló erejének és a narratíva logikai potenciáljának egymás ellen való kijátszása, de legalábbis különböző működésmódként való megjelenítése tematizálódik a noirban. Ugyanakkor a narratív logika formális fölényét megtartva ezek a filmek még nem lépik át a klasszikus/modern választóvonalát. A vizuális réteg alapja a kép, a látvány, s még ha elbeszélői funkcióit is lát el, akkor is megőrzi alapvető képességét, amit a *noir* filmek egyfelől kihangsúlyoznak, másfelől így vagy úgy, de visszaszorítani igyekeznek. Ezt a folyamatot a következőkben olyan példákon fogom bemutatni, ahol a verbális narráció valamilyen módon ellenőrzésre tör a vizuális anyag felett, annak információit befolyásolni, elnyomni, átírni igyekszik, különböző mértékben.

Az eddig elhangzottakat az elemzés gyakorlatában bemutató kísérletben tehát egyesíteni próbálom az elbeszélésre vonatkozó kérdésfelvetést (konkrétan a narrátorhang megjelenésének és funkciójának meghatározásával) egy a látványt, a bemutatást érintő vizsgálódással abban a keretben, amelyet a *noir* filmek tematikusan és formanyelvileg tetten érhető látszattműködtetése biztosít. A *noirokra* általánosan jellemző, hogy bennük – kevés kivételtől eltekintve – a látvány egyfelől közös stílusként, világ(kép)ként, egy mindent átható keretként működik, másfelől a látvány vagy látványosság aktív szerephez jut, testet ölt a szintén „műfaji” összetevőként számon tartott női főszereplőkben is. Ennek bemutatásához három, a noir klasszikus korszakába tartozó filmet választottam, amelyek már címükben is ott hordozzák a narratíva szemrevaló anomáliáit, azaz a főszerepben lévő nőalakokat: *Nő az ablak mögött* (The Woman in the Window. Fritz Lang, 1944); *Valakit megöltek* (Laura. Otto Preminger, 1944); *A sanghaji asszony* (The Lady from Shanghai. Orson Welles, 1947). A felszínes hasonlóságon túl ezen filmek nemcsak a női karakterek ábrázolásában mutatnak eltéréseket (sürgetve a *femme fatale*-jelenség alaposabb átgondolását), de a látszat – amely értelmezésben tehát a kép narratív manipulációja – működésének különböző megoldásait, kereteit is kínálják. A manipuláció mértékének és módjának szimptomatikus jelölője a női karakter, a frusztráció mértéke pedig egyenesen arányosnak mutatkozik a bevetett verbális narráció mértékével. Ezen a fokozati skálán elindulva elsőként a *Nő az ablak mögött* című filmet elemzem, ahol a narratív keret a kép/nő totális visszavonását hajtja végre egy olyan eljárással, amely a külső beavatkozást még nem tárgyiasítja narrátorhangban, ahogyan azt a másik két film majd egyre fokozódó mértékben teszi, párhuzamosan a kép/nő feletti kontroll elvesztésével.

1. Nő az ablak mögött – a narrátorhang nullfoka

Különösnek tűnhet egy hiány megállapításából kiindulni. A folyamat leírásához azonban praktikus megragadni azt a pontot, ahol egy tendencia még csírájában van, és csak áttételesen mutatkozik meg – lévén a film a kép/nő jelenlétét egy narratív fogással biztonsággal deportálja a „valós” határain kívülre. Egy csellel él: a végkifejletben olyan belső keretet illeszt a narratívára, amely gyakorlatilag visszavonja mind a történetet, mind az elbeszélés jelentős részének érvényét; ugyanakkor a látottakat nem lehet meg nem törtéنتté tenni – az álomban, azaz egy fokozottan szubjektív, sajátosan intradiegetikus elbeszélésbe utalt történet vizuális jelenlétével kísért akkor is, ha elbeszélésként szubjektív képzetnek, valótlanságnak ítéltetett. A többszörös keretbe helyezett nő/kép státusa is eszerint alakul, hiszen a kirakat üvege mögött hangsúlyozottan hozzáférhetetlen kép (amely ráadásul festett portré) a végkifejlet fényében megmarad távoli és egyben biztonságos síkszerű ábrázolatnak,⁴ a rajta szereplő nő csak a visszavont belső történetben ölt térben is mozgó testet. A nő így a valóságnak értékelt „keret- vagy főtörténetben” csak festményként szerepel, a narrációnak tehát sikerül visszaszorítania a kép elevenségét, és ott tudnia a biztonságos kirakatüveg mögött, ahol sértetlenül, veszélytelenül adja át magát a nézésnek.

De ne szaladjunk ennyire előre. Figyeljünk fel először azokra a jelzésekre, amelyek a képet instruáló külső entitás jelenlétét mutatják, mintegy a narrátorhang funkciójának előzményeként. A főcím grafikus háttere vizuálisan kevésbé kommunikatív, azonban egy hang formájában megnyilvánuló utalást már itt is találunk a diegézisre: harangzúgást hallunk, ami összecseng a férfit az álmából felébresztő, s egyben a beékelt álom-elbeszélést megszüntető óra hangjátékával. Indokolatlansága, motiválatlan és első auditív információként való előtérbe furakodása azonban csak utólag nyer értelmet és jelentőséget. Az ekképpen narratív szerepben feltűnő hang után a nyitószekvenciában a diegetikus feliratok egymásutánja jeleníti meg immár a verbális elbeszélés (mint ráció és irányítás) igényét: a film egy sor tábla segítségével navigálja a befogadást, kezdve az intézmény névtáblájával, majd a professzoréval, utána az előadóteremben látható táblán lévő feliratokkal. Ezek a feliratok a közvetlen információátadáson túl részben értelmezési mankók, amelyek a pszichoanalitikus interpretációt erőltetik,⁵ részben érdekes ellenpontjai a belső

⁴ A női portrék, biztonságos, tehetetlen aspektusát jelentik a nőnek. Janey PLACE, Lowell PETERSON, *Some Visual Motifs of Film Noir = Film Noir Reader*, szerk. Alain SILVER, James URSINI, New York, Limelight Editions, 2006, 65-76. (Első megjelenés: 1974.)

⁵ Bár a teljesen explicit Freudra való utalás, illetve maga az álombetét nyíltan pszichoanalizáló értelmezést erőltet (ez a vulgárfreudizmus gyakori a noirokban), ennek felelőtlenségét elegendőnek vélem jelen esetben egy lábjegyzet erejéig szűkíteni. Úgy gondolom, ez csupán átlátszó eszköz arra, hogy a narratív keretet könnyedén értelmezhesük azon a rendszeren belül maradvá, amelyre a jelen pillanatban épp rálátást próbálok nyerni.

vagy álomsztori későbbi számtalan indexikussá, nyommá váló képi jeleinek. A feliratok képei ugyanis olyan álképek, amelyek bár anyagiságukban nem különböznek a filmet alkotó képsor egyéb kockáitól, valójában mégis a vizuális rétegbe közvetlenül belopott verbális útmutatás eszközei, egy szimbolikus-konvencionális rend letéteményesei (ennek még nyíltabb megjelenítése a szintén sorozatban felbukkanó utcatáblák, közlekedési táblák a film expozíciójában), amelyeket megbízható információkként kezelünk.⁶ (1. ábra) Ehhez képest a belső elbeszélésben vagy álomnarratívában egy sor olyan képpel találkozunk majd, amelyek éppen valódi vizuális természetük miatt lehetnek éppen úgy valódi, mint hamis nyomok, minthogy önmagukban sem nem igazak, sem nem hamisak, hanem jelenvalóak, létezőek, önmagukat kijelentőek – csak az értelmezés, a nyommá olvasás teszi őket indexekké. Az a tudat, amely egy keréknyom vagy egy kalap képéből az autóra vagy a kalap tulajdonosára utaló jelet csinál, vagy másképpen fogalmazva végrehajtja az ikon indexszé alakítását, ki van szolgáltatva saját értelmezői tevékenységének – téves következtetésre juthat, és ezzel látszattá minősítheti a nyomot. Az index mindig egy narratíva csírája (érintkezésen alapul, ok-okozati kapcsolatot tartalmaz), így az értelmezés aktusának szükségszerű, ugyanakkor kockázatos alaplépése ez az átminősítés. Az áldozat monogramos zsebórája, amely egyesíti magában a felirat és a nyom tulajdonságait, így válik végül hamis bizonyítékká, ötvözve a feliratba vetett hitet a tulajdonítás erejével: a halott zsarolónál megtalált tárgy hamisan ellene tanúskodik, rá vall.⁷ (2. ábra)

Hasonlóan látszatnak bizonyul az ikonikus kép/nő is. A nő először festményként lép be a diegézisbe, majd a kép látszólagos megelevenedésével kettőződik meg és válik le grafikus, síkszerű, műalkotásként élettelen és eszményi másárról. (Megjegyzem, a kép és a nő szétválását már az a dialógus is előrevetíti, amikor a professzor barátai külön értékelik a festmény és a rajta látható nő szépségét, illetve a professzor maga is megerősíti ezt a nőnek tett kijelentésével: „*It's not only a good painting, it's also you.*”). A leválást fokozatosan ábrázolja a film – előbb a festményt látjuk a professzor szemszögéből, majd ennek ellenbeállításaként a festmény szemszögéből a professzort (azt, hogy a kirakatüveg túloldalára kerültünk, a kép tükröződése jelzi; a beállítás érzékelteti a határátlépést, az üveg biztonságos falán való áthatolást, és kezdi életre

⁶ Hasonló trükkal él a film az áttűnés formanyelvi eszközének használatakor a belső elbeszélésbe való átmenetkor, az álomba való átmenet egyszerre lesz visszatekintve igazolható, elfogadható, ugyanakkor a maga helyén jelöletlennek érezzük, mivel rendre így vált beállítást a film. Az áttűnéskor, amely időbeliként leplezi el a dimenzióbeli ugrást, pedig egy óra számlapját látjuk – itt is bekapcsol a reflex, ami az idő így ábrázolt képét valósnak érzékeli.

⁷ A bizonyíték eredetileg az önvédelemből elkövetett gyilkosságba keveredett pár ellen szól, a zsaroló halálával azonban néma tárgyként ellene fordul.

kelteni a képet, amelynek szemszöveget kölcsönöz), azaz máris kommunikációba léptek. A következő beállításban a festmény háttérében tükröződve megjelenik a nő arca, majd a kamera, tartva a plánméretet, a megdöbbsent professzor tekintetét követve és imitálva ráfordul a szereplőre. (3. ábra) A kép enyhe megremegtetésével és a mozdulat sebességével a kameramozgás a professzor szubjektívjeként hat, egyben jelzi (amit aztán a dialógus is alátámaszt), hogy elsősre érzéksalódnak vélte a nőt. Ami a végkifejlet szempontjából igaznak is bizonyul, hiszen ez már az álomnarratíva része, amely a nőt és minden cselekedetét a professzor projekciójaként azonosítja majd.⁸ Innen nézve tehát a modell úgy tűnik elő a képből, mint szellem a palackból, és oda is száműzik majd vissza, identitása mindvégig hamis, de ez a hamisság nem a nő tulajdonsága, hanem a projekcióé, amit a narratíva kerete tudatosít majd. Sikerült tehát a képet/nőt a látszat birodalmába, egy álom képeibe száműzni, azonban ennek ára van: sérülnek a narratív szinteket meghatározó fogalmaink, mert mégis milyen ontológiai státusszal bír itt a belső elbeszélés a keretelbeszéléshez képest, mi számít megtörténtnek, és mi nem? A kép álommá szubjektivizálása így kétélű fegyver, amely felsérti az azt használó narratíva szerkezetét is – bár a bennfoglalt *noir*-történet rossz álomként aposztrofálódik, és zárványként, egy szubjektumnak a „valós” téridőn kívüli tudattartalmaként egy másik dimenzióba kerül, már csak a film percben kifejezhető idejéhez mérve túlsúlyos terjedelme miatt is jelenvalóbb a birtokosaként viselkedő keretelbeszélésnél. A narratíva érdekes módon (s ki tudja, mennyire tudatosan) érzékeny lesz erre a fenyegetésre – az áthatolhatatlanság elvesztésének mindig leselkedő veszélyét a zárójelenet poénja oldja komikumá, ugyanakkor záróképként a VÉGE felirat előtt a festmény titokzatos mosolya az utolsó képkivágot.

2. *Valakit megöltek*⁹ – a narrátorhang testet ölt

A *Valakit megöltek* című film történetét úgy is összefoglalhatnánk, mint harcot Laura képének megalkotásáért és birtoklásáért. Ebben a küzdelemben a Laura bűvkörében rajzó férfi szereplők, a néző és maga Laura is részt vesznek. Laura a történetben fokozatosan lesz egyre valóságosabb, hiszen először a róla készült festményként jelenik meg a főcím alatt, majd egy intradiegetikus narrátor flashbackjében ölt alakot, míg a film harmadánál aktív szereplőként

⁸ A film egy korábbi jelenetében a professzor barátai is „dream girl”-nek nevezik a festmény modelljét – nos, számára valóban az lesz.

⁹ Sajnos a magyar címadás átteszi a hangsúlyt a cselekmény szenzációjára, a narratív fordulatra. Az eredeti *Laura* cím, illetve az eredeti 1944-es filmajánló „Who is Laura?” „What is Laura?” feliratai sokkal inkább rátapintanak a lényegre.

lép elénk. (4. ábra) Ez az átmenet egyben a testet öltés, sőt feltámadás stációit is jelenti számára, a festmény (főcím) grafikus, sík, idő- és térbeliségében nehezen besorolható felületéből először fotografikus, de múltbeli, megidézett szellemalakként vált médiumot (Lydecker elbeszélésében), hogy végül az elbeszélés jelenébe érkezve, a többi szereplővel azonos narratív szintre lépve megkezdhesen önállóan cselekedni (kiderül, hogy nem ő volt a gyilkosság áldozata, életben van). Laura megjelenése teljesen felforgatja a cselekmény addigi menetét,¹⁰ egyben a diegézisen belül elbizonytalanítja a látásba vetett bizalmat („*I saw it with my own eyes. I don't understand.*” – mondja a rémült házvezetőnő), csak hogy mi, nézők, Laura haláláról csak verbális közlésből értesültünk, így számunkra sosem volt Laura igazán halott, amennyiben nem szembesültünk a halál képével, csak annak elbeszélésével. Így Laura életre kelése a befogadóban a verbális narráció hitelességét vonja vissza – az ezt képviselő narrátorhang pedig nem máshoz tartozik, mint a gyilkos személyéhez.

A mód, ahogyan ez a hang bevezet minket az elbeszélésbe a nyitójelenet során, illetve kísérteties működése a zárójelenetben olyan nem-vizuális, egyidejű távol- és jelenlétében kísérteties ellenpontja Laura vizuális (*jelen*) *valóságának* és „igazságának”, ami a verbalitás eszközét jelöli meg a látvány korrumpálójaként. Párhuzamosan azzal, ahogy Laura egyre inkább kiszakad abból a kétdimenziós (ideál)képből, amelyre „teremtője”, Lydecker kárhozná (a gyilkosság indítéka is ez: azért akarja megölni Laurát, hogy az olyannak maradjon meg, amilyenek ő formálta, és ahogyan ő értelmezi), míg végül nyilvánítja saját szabad akaratát, értelmezője fokozatosan elveszti a kezdetben korlátlanul tűnő verbális kontrollt a nő és az események formálása felett. Annak bemutatására, hogyan ölt testet, majd bukik el a gyilkos Lydeckerben a verbális elbeszélést a kép feletti uralom megszerzésére használó (majd e törekvésben elbukó) narrátorhang, érdemes részleteiben megfigyelnünk, hogyan materializálódik ez a hang az expozícióban, illetve huny ki a zárójelenetben.

A főcím alatt Laura festett portróját látjuk,¹¹ majd a kép elsötétül, s még mielőtt újra kivilágosodna, „képen kívüli” hangot hallunk megszólalni.¹² A hang megjelenése így teremtő gesztusként hat, amely a sötét, formátlan semmiből, a vizualitás nullpontjáról jelentkezik, elébe kerülve minden majd

¹⁰ Lásd ehhez: Marc VERNET, *A filmi tranzakció*, Apertúra, 2011/tél. (<http://apertura.hu/2011/tel/vernet>)

¹¹ Mint utóbb kiderül, Lydecker szemszögéből – a film egy későbbi pontján ugyanebből a szögből és méretben az ő tekintetének irányára vágva látjuk majd a festményt. (A portréhoz kiváló elemzést olvashatunk Marc VERNET-től: *Holt lelkek portréja = U. ő., A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, Szeged, Pompeji, Apertúra Könyvek, 2010, 148-157.)

¹² Képen kívülsége egyelőre azért idézőjeles, mert annak a függvénye, hogy a képen kívülséget mennyiben tekintjük egyenlőnek a nem láthatósággal – lehet, hogy nem a kép terén kívüli a hang, csak fény hiányában nem látszik a forrása, azaz elviekben lehetne képen belüli forráshang is.

kibontakozó vizuális jelenlétnek, s így hatalommal bírva felette. Az elhangzó mondat: „*I shall never forget the weekend when Laura died.*” első fele a kihunyó zenével átfedésben hangzik fel, és teátrális tónusban, elbeszélői minőségének tudatában és hangsúlyozásával szólal meg a narrátor. A kép most kivilágosodik, egy szobabelsőben vagyunk, ekkor lehetünk biztosak abban, hogy voice-offról van szó, hiszen senkit sem látunk a képen. A kivágatban műtárgyak katalógusát látjuk (látványelemek, nem funkcionális tárgyak, amelyek egy nem meghatározott múltra utalnak, s egyben egy gyűjtő karaktert jeleznek); mivel nincs információnk arról, hol vagyunk, és miért vagyunk ott, csak szemlélődünk, miközben hallgatjuk az ismeretlen forrásból szóló hang elbeszélését (akiről egyes szám első személyű beszámolója alapján kijelenthetjük, hogy a diegézishez tartozó narrátorfigura). A kamera eközben kocsizva halad a lakás középsíkjában a fal felé fordulva – egyenletes tempójú, nem emberi, lassan és töretlenül úszó oldalazása a szintén kimérten, előadásszerűen kicsit éneklő és kinyilatkoztatásszerű hanggal együtt egy olyan narratívát sejtet, amely háttározottan halad a maga öntudatos és végzetszerű módján valami felé, amit azonban sem előbb, sem később nem hoz tudomásunkra, mint ahogy azt ez a „végzet” diktálja. A kiszolgáltatottságot, a beleavatkozás képtelenségét tovább erősítik a képet folyamatosan hosszirányban felszabdáló tárgyak (óra, oszlop, erkélyajtó nyílása stb.), a nézésünk zaklatott, olyan, mintha nem tudnánk elmozdítani a fejünket (az lenne a természetes „mozdulat”, ha a kamera ráfordulna addigi mozgásának egyenesére, hogy a mozgás haladási irányába, azaz a jövő felé nézhessünk). Ez a korlátozás mintegy a mi szubjektív szemszögünkkel avatja a képsort, amennyiben a kikényszerített nézésirányt nem érezzük motiválnak, egyelőre nem tudunk mit kezdeni a vizuális információkkal, s ez a zavar tudatosítja bennünk nézőségünket is. Ezzel szemben áll a szabadabb, hiszen láthatatlanságában mindenütt jelenlévő hang potenciálja, amely ráadásul a szövegében is kinyilvánítja mindenhatóságát, kijelentve, hogy „*I, Waldo Lydecker was the only one who really knew her.*” Mindezzel kizárólagos forrásként pozicionálja magát a főcímben azonosított címszereplőhöz.¹³ Ezután elmondja, hogy épp írni kezdte Laura történetét (ami magyarázattal szolgál a szöveg nem élőbeszédszerű kifinomultságára, illetve tovább fokozza az elbeszéléssel való birtoklás tényét), amikor megjelent nála egy újabb detektív. A kamera eközben befordul a fal mentén, és képbe kerül a hang által éppen azonosított detektív kistotálja. A megformált múltból (az elbeszélés eddig visszatekintő, tónusa mesterséges, a képen látott műtárgyak is a múlt-ra vonatkoznak, zárványok a jelenben) ekkor érünk e jelenet itt és mostjába.

¹³ A végkifejlet fényében ezt a nyitómonológót persze másként értelmeznénk – Lydecker bűnösségének tudatában vallomásszerűen hat –, de pillanatnyilag látszat az, hogy ő az elbeszélés mindenütt jelenlévő ura, aki ott lebeg a vizek felett, teremtésre készen (amikor meglátjuk majd, egy furdőkádban csücsül).

A még mindig testetlen Lydecker elmondja, hogy az ajtónyílásból figyelte eddig a nyomozót, amiből megtudjuk, hogy hamarosan jó eséllyel képen belüli lesz, a közelben van.¹⁴ De egyelőre nála marad az irányítás, még mindig uralja az elbeszélést, főleg, hogy megfigyelőként rejtve marad. Ami viszont újdonság, hogy a töretlen, vágásmentes kameramozgás egyszerűen a verbális közlés által most nézőpontot vált: Lydecker szubjektív szemszöge lesz, és egyben minket is egy platformra helyez a rejtett elbeszélő-megfigyelővel. A következő váltás akkor történik, amikor a detektív a vitrinhez lép (körbeértünk a térben), és szemlélőből cselekvő lesz (ami már elő volt készítve képileg is: az előbb szinte maga előtt tolt a keretet), kinyitja a vitrint, és belenyúl, tehát hangsúlyosan behatol a másik terébe, felszámolva az eddigi nézegetésben még meglévő távolságot. (5. ábra) Ez a környezetével való interakció kiprovokálja Lydecker kommunikációját, akinek a hangja ilyen módon minőségbeli váltáson megy át, pedig ugyanúgy képen kívül üzemel még – de most már belép a jelenet tér-idejébe, és így elveszti mindenhatóságát, noha továbbra is irányít –, beinvitálja a detektívet a másik helyiségbe. A narratíva változását (jelenidejűvé válását, cselekményesítését) viszi színre az első vágás is, ahogy a detektív átlép az ajtón. A kamera nagyon gyors mozdulattal svenkel át a detektívről Lydeckerre, mintegy a mi kíváncsiságunkat megjelenítve és kielégítve: most először látjuk a hang forrását: a narrátor testet öltött, belépett a diegézis vizuális terébe.

E folyamat inverze játszódik le a zárójelenetben, ahol a test vizuális megkettőződése után a hang kísérteties módon előbb leválik erről a testről a rádióadásban, majd a test meg is szűnik – Lydecker a képen kívül hal meg, utolsó sóhajaként pedig teljesen visszatér kezdeti, képen kívüli hang állapotába, míg teljesen elenyésczik. A jelenetben Laura egyedül marad a lakásában, nem tudva, hogy Lydecker visszalopódzott, és a konyhában rejtőzik, hogy ismét megkísérelje a gyilkosságot az állóóraban rejtőző fegyverrel. Laura bekapcsolja a rádiót, Lydecker hangja tölti be a teret, aki ezáltal meghasad: egyrészt némán cselekvő testként, másrészt egy időben más regiszterbe tartozó, testetlen hangként is jelen van ugyanabban a térben. Saját beszéde a szerelem és a halál mindent lebíró erejéről, költészetéről erőt ad neki, és élesíti a fegyvert. Most Laurát látjuk, aki festői pózban fésülködik a tükör előtt, majd a férfi megjelenik az ajtónyílásban, miközben továbbra is beszél a rádióban – a test képe így nem egyesül a hangjával, furcsa aszinkronban vannak. Amikor végül megszólal, önmagára reagálva: „*That's the way it is.*”, Laura a távoli és értelmetlen lidérchang helyett szembesül a hang forrásának aktuális jelenlétével a saját terében, miközben a rádióban véget ért a közvetítés:

¹⁴ A képen kívüli hang mindig „alávetett a test végzetének”, mivel hozzátartozik egy szereplőhöz, aki ha nem a vászon látható terébe, akkor a diegézis terébe van zárva. Mary Ann DOANE, *A film hangja: test és tér artikulációja*, Apertúra, 2006/tavaszi (<http://www.apertura.hu/2006/tavaszi/doane/>)

„*You’ve heard the voice of Waldo Lydecker by electrical transcription.*” Egy rövid akcióban a férfi második gyilkossági kísérlete is megghiúsul, találat éri; a háttérben Laura fölbe kerekedő képével haldoklik. (6. ábra) Utolsó megnyilvánulása a képen kívül elhangzó „*Goodbye Laura*”, miközben a képen az állóóra az általa leadott lövéstől szétroncsolódott szerkezetét látjuk közelképben, mintegy a végzet beteljesedésének, a történet lezárásának képi metaforájaként – a mechanizmus ezzel végleg leállt. A kép elsötétül, és a VÉGE felirat a főcímmel azonos képen jelenik meg, azaz a film kezdetének szimmetrikus inverzét kapjuk. Lydecker kísérlete Laura képének és értelmezésének kisajátítására teljes kudarcba fulladt, hiszen nem tudta megölni, s így visszaszorítani a halott kép kétdimenziósságába, múltbeliségébe, s ezáltal a narrátorhangban képviseltette, a képet beburkoló és felülíró elbeszélői törekvés is elenyészett.

3. *A sanghaji asszony* – a narrátorhang kiterjesztése

A narrátorhang a *Valakit megölték*ben visszaszorított megtestesülése után most egy olyan film noir klasszikushoz érkeztünk, ahol ez az eszköz az egész narratívára kiterjed, flashbackként határozva meg gyakorlatilag a film egészét – ez alól csak a főcím, és némiképp a záróképsor jelent kivételt, ahol a narrátor időben elérkezik az eddigi visszatekintő elbeszélésének kiindulópontjához, ahonnan a még általa sem belátott fikcionális jövőre irányuló kijelentéseket is tesz. A film verbális narrációja a hangalámondás és belső monológ funkcionális keveréke, hiszen a flashback során a hang és a test időben elkülönül, „[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.”¹⁵ Ez a kombináció egyrészt lehetővé teszi az elbeszélő O’Hara számára a reflexiót, aki az időtávlát segítségével jelentésadó, magyarázó szerepben léphet fel, ugyanakkor fokozottan szubjektív perspektívába helyezi a teljes elbeszélést.¹⁶

J. P. Telotte *Voices in the Dark* című könyvében úgy elemzi *A sanghaji asszonyt*, mint amelyet a narráció linearitásának igénye és a nőben (látványban) megtestesülő vágy körkörös struktúrájának egymással ellentétes hajtóerői vezérelnek. A flashback elbeszélés a célorientált narratíva, az értelem visszanyeréséért folytatott utólagos küzdelem, korrekció, hiszen akkor és ott a nő látványának hatása alatt a férfi többé nem volt józan eszénél („*But once I’d seen her*” – ismétli meg kétszer is, „*I was not in my right mind for quite some time.*”). Utólagos elbeszélése tehát mint védekezés, mint a képről való éles leválás eszköze

¹⁵ DOANE, *i. m.*,

¹⁶ „A túlzott hozzáféréssel, a túl sok szubjektivitással van itt a probléma, legalábbis a klasszikus narratíva tapasztalatához képest” – írja a film narrációjáról J. P. TELOTTE, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Chicago, University of Illinois Press, 1989, 58. – saját fordítás.

jelenik meg, amihez hozzátartozik, hogy a beszédhang (s így a narrátorhang is) mindig valakinek a belsejéből jön, a tudat megnyilvánulása, míg a kép maga az áthatolhatatlan felszín. Amikor tehát előbbi megpróbálja bekebelezni az utóbbit, meg kell tudnia bontani az attraktív felszínt, és saját értelmezésével kell megtöltenie. A nő itt már azért olyan veszélyes a férfira, az elbeszélésre, a rációra nézve, mert tudatában van saját képiségének, hatalomként használja látványosságát. Szándékosan a vágy képeként lép fel, csillogtatva a felszínt – a főcím alatt sem véletlenül hullámzó, remegő, a tekintet számára áthatolhatatlan vízfelszínt látunk, amelynek nincsenek kijelölhető irányai, és amely alatt bármi rejtőzhet. (7. ábra)

A visszatekintő narráció azonban mindig csak megkésett reflexió és reakció, s így ironikus távolságba kerül az akciótól, amelyet tettelesen 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 Yorkot mutató megalapozó beállítások után a lovaskocsi az aszfalra vetülő árnyékáról emelkedik a kamera először a hintó totáljára, majd közelít rá a kocsiban ülő nő félközeliére – 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 önkomentárja. A „jelen idejű” – amennyiben aktuálisan látható – cselekmény kép-hang egységének megbontásával az akció helyett annak értelmezését kapjuk – így lesz múlt idejű, 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 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, amely a hangkommentár híján klasszikus cselekményszöveget mutathatna, így viszont csak felülírt látszat-cselekményelem, amely 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 ballet). Noha a férfi lovagias tetteivel 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.¹⁷ O'Hara romantizálja a nőt (a Rosalie hercegnő nevet adja neki)¹⁸ – ez a hübrisze, hogy minden élettapasztalata ellenére hajlamos a romantikára. Másképp fogalmazva elvétí a történettípust, a műfajt. Egyes szám harmadik személyben kérdezi meg, honnan való a hercegnő, nem szólítja meg közvetlenül, ahogy a nő is harmadik személyben beszél önmagáról: valódi párbeszéd helyett egy eltávolított szerepek közti információcsere zajlik, miközben a nő arcára hol árnyék vetül rá, hol lámpafény.

A látszat a filmben minden emberi viszonyt áthat, középpontjában pedig a magát felszínként használó nő áll. Olyan visszaverő, tükröződő felület, aki mindenki felé azt a képet sugározza vissza, amit az benne látni igyekszik, s ezzel a vágyfokozó mechanizmussal manipulálja a környezetét. Az ebben álló hatalom azonban viszonylagos, hiszen őt is fogva tartja, végzetyszerűen kényszeríti a „végzet asszonya” szerepre. A film több pontján felmerül annak a lehetősége, hogy létezhet a női karakter olyan értelmezése is, ami nem ezeknek a tükröző felületeknek az összeadódásából adódik (ahogyan azt a tükörlabirintusbeli zárójelenet képileg és a történet summázásának helyszínként is állítja), s ami a nőt is áldozatként jellemezné. A narrátorhang értelmező fölénye azonban ezt csak a képi megoldásokban itt-ott feltűnő, de explicitté sosem váló alternatíva szintjén tartja. Az egyik ilyen képi anomália, amikor Grisby távcsővel figyeljélsát, aki a parti sziklákról a tengerbe ugrik. A sorrend és a nézőpont is szokatlan: ahelyett, hogy a kukkoló Grisby közelijéről váltana a kép Elsára, ami a szubjektív beállítás konvencionális eljárása lenne, először a látcső közelijét kapjuk, benne Elsa távolijával. A látcső mint a szem protézise eszközjellegében kerül fókuszba, az objektív objektíve így visszafordítja a kíváncsi tekintetet önmagára, Elsát pedig távoli árnyképként keretezi és tartja fogva, szorítja lapos, síkszerű ábrázolatba az objektív gyűrűjében. A látcső leengedésével pedig hirtelen Grisby nagyközelije mered ránk, száját ironikus mosolyra húzva. (8. ábra) A plánméret radikális, zavarba ejtő váltása és a kamerába nézés – vágás és kameramozgás nélkül kivitelezett – együttes aktusa kihangsúlyozza a nézés szadizmusát, ami a szereplőkre és ránk, nézőkre egyaránt jellemző, és amelynek Elsa a tárgya.

Egy másik árulkodó jelenetben Elsát mintegy „felravatalozva” látjuk a yacht fedélzetén, miközben O'Hara és Bannister látszólag a cselekmény fősodrát képviselő dialógusát egy mellékesnek látszó másik beszélgetés keresztelzi, a két hangsáv helyenként átfedésben, egyszerre fut. A második beszélgetés

¹⁷ VERNET, *I. m.*

¹⁸ Az, hogy a nő neve valójában Elsa, egyetlen egyszer hangzik el, egyébként Mrs. Bannister, Lover, Rosalie, vagy a címben szereplő „sanghai asszony” neveken szerepel – ez is mutatja énjének megfoghatatlanságát.

Elsától indul, aki rá akar gyűjtani, a cigarettáját Grisbynek nyújtja, akinél nincs gyufa. A Grisby szájában lévő cigarettát O'Hara gyűjtja meg, majd onnan kerül vissza Elsához, így a matróz és a nő között szimbolikus jelentőségű tárgy (a filmen végighalad ez a kettejük közt fizikai kapcsolatot létesítő motívum) körbeér. A jelenet egyszerre ábrázolja a szereplők közti szövevényes viszonyokat, amelyek klausztrófóbiás feszültségét a hajó szűk és zárt tere is felerősíti, és mutatja Elsát e háló központjaként. A dal, amelyet a nő a jelenet elején, majd Bannister (szadista indíttatású) felszólítására a jelenet végén ismét elénekel, mutathatja Elsát a háló közepén zsákmányára váró, a szálakat mozgó csábító ragadozóként,¹⁹ de a tekintetek által hipnotikus merevségbe kényszerített szép vázként is, akinek esélye sincs kitörni a femme fatale szerepből. A nő felülnézetből vett egyre fokozódó közeli jele a jelenet vizuális csúcspontja, a kamera a dal végén a lehuny szemű arcon állapodik meg, majd a kép elsötétül: a megragadó látvány a végletekig fokozása után az arc kihuny. (9. ábra)

Zárszó

Nem véletlen, hogy ebben a filmben nem jelenik meg a női portré: Elsa már emancipálja saját képességét. A három film narrációs gyakorlata különbözőképpen viszonyul a nő/kép önállósulási kísérleteihez: a *Nő az ablak mögött*ben egyszerűen visszaszorítja, a *Valakit megöltek*ben semlegesíti,²⁰ *A sanghaji asz-szomány*ban halálra ítéli. A narráció a nővel/képpel szembeni agressziójának mértéke egyenes arányban nő azzal a frusztrációval, amit annak térnyerése okoz. A dolgozatban bemutatott példákban a narrátorhang eszközének elemzésével igyekeztem bemutatni azt a jelenséget, ahogyan a narráció a nőben emblematikus alakot öltő vizualitás feletti hatalomra tör, hogy elhárítsa egy többszintű, az értelmezésnek esetleg ellenálló heterogén filmtípus létrejöttét. Ezt a véleményem szerint médiumspecifikus feszültséget a modern film már nem konfliktusként éli meg, hanem az önkifejezés eszközeként használja fel, alternatív elbeszélési irányokat dolgozva ki, és elszabadítva a képben rejlő erőket (álom, képzelet, szubjektivitás). Történetileg így is szemlélhetjük ezt a folyamatot: a mozgóképek látványként való befogadásának örömét (mozog a kép – attrakciók mozija) elkezd felváltani, elnyomni a mozgóképek történetmesélő képessége (a mozgóképek mesél – a klasszikus elbeszélés kialakulása), majd annak intézményesülésével, formanyelvének megtanulásával elkezd kiütközni a két minőség közötti episztemológiai különbség, kezdetben a klasszikus elbeszélést fenyegető konfliktusként (*noir*-paradigma) materializálódva, majd a film médiumának

¹⁹ Erre rímel a tükörlabirintusbeli zárójelenet is.

²⁰ Ennek feltétele, hogy Laura ártatlannak és jónak bizonyul.

egyfajta filozófiájaként a modern filmben alakot öltve.²¹ A *noir* mint átmeneti jelenség ezért a látvány-narratíva viszonyt tekintve is hasznos kutatási terepet jelenthet, amennyiben tematizálja a médium heterogenitását, és a látszat működtetésében színre is viszi azt.

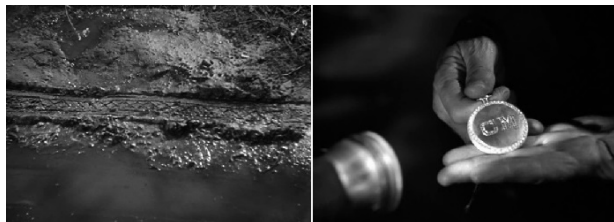
Bibliográfia

- SCOTT BUKATMAN, *A látvány, az attrakciók és a vizuális élvezet = Narratívák 10. Az attrakciótól a narrációig*, Budapest, Kijárat, 2011, 143-158.
- MARY ANN DOANE, *A film hangja: test és tér artikulációja*, Apertúra, 2006/tavaszi
<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/doane/>
- TOM GUNNING, *Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avant-garde = A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. KOVÁCS András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Budapest, Palatinus, 2004, 292–302.
- HUSZÁR LINDA, *Film noir: a filmtörténet kétes figurája*, Apertúra, 2013/nyár.
<http://uj.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-keses-figuraja/>
- KOVÁCS András Bálint, *A modern film irányzatai*, Budapest, Palatinus, 2005.
- LAURA MULVEY, *A vizuális élvezet és a narratív film. = A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. KOVÁCS András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, Budapest, Palatinus, 2004, 249-267.
- JANEY PLACE, LOWELL PETERSON, *Some Visual Motifs of Film Noir = Film Noir Reader*, szerk. ALAIN SILVER, JAMES URSINI, New York, Limelight Editions, 2006, 65-76. (Első megjelenés: 1974.)
- J. P. TELOTTE, *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, Chicago, University of Illinois Press, 1989.
- MARC VERNET, *A filmi tranzakció*, Apertúra, 2011/tél.
<http://apertura.hu/2011/tel/vernet>
- MARC VERNET, *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, Szeged, Pompeji, Apertúra Könyvek, 2010.

²¹ Persze nem ilyen szép linearításban, hiszen az avantgarde és más kísérleti irányzatok párhuzamos jelenléte tovább árnyalja ezt a még további vizsgálatra szoruló alapsémát.



1. ábra



2. ábra



3. ábra



4. ábra



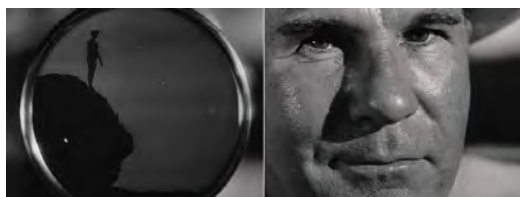
5. ábra



6. ábra



7. ábra



8. ábra



9. ábra