

## A VÉLETLEN SZEREPE A FILM NOIRBAN

# Karambol a végzetrel

KOVÁCS PATRIK

**A FILM NOIRBAN A SORS AVATOTT KÉZZEL FORGATJA A RULETTEREKET, A BŰNBE ESETT HŐS PEDIG TEHETLENÜL SZEMLELI VÉGZETÉT.**

A látszat azt sugallhatja, hogy a véletlenszerűség idegen a film noir műfaji arculatától. A fekete széria ugyanis általában arról szól, hogy miként roppantja össze a végzet a bűnre csábuló férfinőt. A véletlen egybeesések, a meglepetés erejével ható történetek azonban mégsem állnak kontrasztban ezzel a fatalizmussal, sőt épp ellenkezőleg. A film noir-történetekben a véletlen ugyanis általában akkor kopogtat az ajtón, amikor a főhős erkölcsi integritása már megbomlott, azaz a váratlanul előálló krízishelyzetek voltaképpen az ártatlanság elvesztésének következményei, így nem törik meg az egyes cselekmények oksági láncolatát. Másrészt fogalmazva: a véletlen sűrű kódén keresztül maga a haragvó sors sújt le a bűnös lelkekre. A kiszámíthatatlan események szerepe mindazonáltal azért is kitüntetetten fontos, mert világosan jelzik a noirhős állóképességének csekély fokát. A véletlen tehát valójában nem egyéb, mint a film noir által artikulált jellegzetes bukásmítosz egyik tartozéka.

A klasszikus film noir egyszerre két véletlenkoncepciót érvényesít: az első esetében coincidiák sora, a második esetében egyetlen, ám kulcsfontosságú véletlen esemény ágazódik a cselekménybe. Az első összefüggő láncolatba szervezi a kiszámíthatatlan momentumokat. Bizar, ám lépcsőzetessége miatt mégis ésszerűnek tet-

sző fatalizmus rajzolódik ki e narratív logikából. A második esetében csak egyetlen véletlen történet ékelődik a szüzsébe, de az elegendő ahhoz, hogy megágyazzon a hős széthullásának. Ez utóbbi rendezőelv tehát egyetlen sokszereű fordulat által kiváltott hatásra épül, ezáltal radikálisabb eszközökkel közvetíti a fekete széria központi témáját: az elidegenedés, a szorongás, a bukás alapélményét.

A coincidencia olyan véletlenszerűen bekövetkező történet, mely mögött felfedezhető bizonyos okozatiság is. Az Edgar G. Ulmer rendezte *Terelőút* (*Detour*, 1945) bolyongó főhőse, Roberts (Tom Neal) például önszántából cselekszik, amikor az éj leple alatt beszáll egy idegen férfi autójába, ám azt nem tudhatja, hogy útitársa révén az életét megmételmező femme fatale-ra – közvetetten pedig saját végzetére – is rálel majd. A tett tehát motivált abban az értelemben, hogy a figura szabad akaratából fogadja el a felkínált segítséget, ám a lépés következményeivel nem tud kalkulálni. Az ilyesfajta esemény a szándékosság és az előre nem látható, kivédhetetlen véletlen kombinációja – emiatt pedig olybá tűnik, mintha egy titkos metafizikai erő keresztené egymással a különböző életutakat, és irányítaná ezáltal a főhős sorsát.

A coincidencia mindig sorozatot alkot, nincs ez másként a *Terelőút* esetében sem: előbb a főhőst szállító

autó tulajdonosa hal meg váratlanul, majd Roberts elrejt a testet és magára ölti az elhunyt személyazonosságát. Gyanútlanul felvesz egy nő utast: a titokzatos Vera (Ann Savage) ismerte a kocsi valódi gazdáját, és zsarolni kezdi hősünket. Kettejük lélek-tani hadviselését szintén egy fatális véletlen töri meg: hotelszobájukban Roberts – egy bezárt ajtón keresztül – megfojtja Verát a telefonzsinórral. Roberts narrátorhangja szerint csak a szeszélyes sors űzött vele kegyetlen játékot. Leecsúsása azonban azzal is magyarázható, hogy valójában lázad a rá váró hagyományos férfiszerep ellen. A tudatalatti szintjén elutasítja a majdani férj és apai kötelezettségeket, s a pusztá túléléstéért identitáscsere és csalások sorozatára vetemedik. Így tékozolja el a „jedermann” a kispolgári virtust – tágabban: a fekete széria hőse az erkölcsi függetlenséget –, s így derengenek fel a film noirban a véletlen egybeesések hálózata mögött az oksági összefüggések.

Robert Siodmak *Keresztül-kasul* (*Cross*, 1949) című noirjának főhőse, Steve Thompson (Burt Lancaster) miután szabadult a börtönből, ismét a bűn útjára lép, mivel volt feleségével, Annával újramelegítenék egykori románcukat, ám a közös boldoguláshoz a férfinak meg kell teremtenie a szükséges anyagi fedezetet. Steve számára egy nagystílű rablás csillantja fel ennek reményét, és bár a terv tökéletes, a kivitelezésbe hiba csúszik: Thompson – mivel az akció során hidegvérrel lelövi egy kollégáját – összetűzésbe kerül a felette álló gengszterrel (aki ráadásul Anna második férje), „árulásáért” pedig végül az életével fizet. A főhős narrátorhangja ezúttal is utólag értelmezi, helyezi friss megvilágításba a tragikus eseményeket. Vélekedése szerint mindvégig egy titokzatos, ellenállhatatlan hatalom egyengette útját a bukás ösvényén: „Az első perctől kezdve minden elrendeltetett. Előre leosztották a lapokat, de hívhatjuk ezt sorsnak vagy balszerencsének is, mindegy. Az első perctől így volt.” Thompson sorsát három véletlen fordítja lejtmenetbe. A börtönből első útja az anyjához vezet, ám az idős asszonyt épp nem találja otthon. Ezután telefonál régi cimborájának, a rendőr Pete Ramireznek, hogy találkozára invitálja, de a férfi felesége közli vele: Ramirez –

napi rutinjától eltérően – épp dolgozik. Thompson harmadik úti célja a kétes hírű lokál, ahol nevével a legjobb pilanataikat töltötték. Rá is talál Annára, s e lépéssel örökre megpecsételi jövőjét, miután a „véletlen” egybeesések meggátolták abban, hogy találkozzon azzal a két személlyel (az anyjával és Ramirezzel), akik erkölcsi támasztékot nyújthatnának számára, egyszermind visszaterelhetnék a bűnmentes életbe. Csakhogy kísérletük hasztalan volna: Thompson erkölcsi integritása már akkor megbomlott, amikor az Anna iránti mohó, érzéki vágy befészkelte magát a lelkébe. A koincidenziák sorozata pedig nem egyéb, mint e kontrollvesztésre adott reakció a sejtelmes „metafizikai erő” részéről.

E véletlendramaturgia másik jellegzetes példája Otto Preminger mozija, az *Ahol a járda véget ér* (*Where the Sidewalk Ends*, 1950), melynek forrófejű és erőszakos detektívje, Dixon (Dana Andrews) azért hajszolja oly állhatatosan a gátlástalan gengszterfőnököt, mert így akar megtisztulni bűnöző apja rettenetes örökségétől: a gyilkos ösztönöktől. Amikor azonban egy kihallgatás alkalmával véletlenül kioltja az egyetlen gyanúsított életét, aki nyomra vezethetné – a férfi háborús veterán, s egy hajdani fejsérülése miatt vész oda –, kicsúszik a lába alól a talaj. Nemcsak az apjától „örökölt” bűnös ösztönök látszanak

diadalt aratni, de hősünk megpróbálja eltussolni a „gyilkosságot”, így azonban önhibáján kívül épp azt a taxifőrt keveri gyanúba, akinek lányába, Morganbe (Gene Tierney) – a bűnügyi eseményektől teljesen függetlenül – később beleszeret. Preminger antihőse a személyközi viszonyok sűrű hálójába gabalyodik, és bár éppen így nyeri el az áhított nő kegyeit, a szerencsétlen balesetet a hatóságok mégis emberölésként értékelik. A nyomozónak bűnhődnie kell, s pokoljárását csupán a tompa remény enyhítheti: a rá a börtönévek alatt is hűségesen váró Morgan szerelme talán majd megtisztíthatja mérgező indulataitól.

**„A koincidenzia mindig sorozatot alkot”**

(Edgar G. Ulmer:  
Terelőút – Tom Neal  
és Ann Savage)



Az 1954-es Don Siegel-film, a *Private Hell* 36 nagyvárosi zsaruja (Steve Cochran) véletlenül felfedez és meghüsi egy rablást, így viszont szövevényes bűnügyet kap feladatul. A lázas nyomozás során lel rá az őt erkölcsileg korrumpáló femme fatale-ra (Ida Lupino), akinek megszerzéséért még a hübriszt – az egyik gyanúsítottól a „szerencse” folytán tetemes pénzt lop – sem tartja drágának. A Robert Wise rendezte *Gyilkolásra született* (*Born to Kill*, 1947) női hőse (Claire Trevor) előbb a véletlennek köszönhetően rábukkan szomszédjai holttestére, majd elmenekül a városból, de a vonaton szembetalálkozik a brutális gyilkossal (Lawrence Tierney): bűnös románcban forrnak össze, s gátlástalan érdekszövetségük végül pusztulásukat okozza. E véletlenkoncepció mély műfajbéli beágyazottságára ragyogó bizonyíték, hogy már a proto-noirként számon tartott *Csak egyszer élünk* (*You Only Live Once*, 1937) című Fritz Lang-darabban is tetten érhető. A börtönviselt főhős, Eddie (Henry Fonda) keserű végzetét egy sor véletlen történés eredményezi: előbb egy frontális félreértés következtében rács mögé kerül, majd szökés közben akaratlanul megöli a humánus börtönkaplánt, s ezzel sorsa megpecsételődik.

A másik dramaturgiai forma alappillére egyetlen, ám sorsfordító véletlen esemény. Egyik ideáltípusa Rudolph Maté *Holtan érkezett* (D.O.A., 1949) című B-szériás noirja. A kisvárosi könyvelő, Frank Bigelow (Edmond O'Brien)





„Előre leosztották a lapokat”  
(Robert Siodmak:  
Keresztül-kasul –  
Burt Lancaster)

italába halálos mérget kevernek egy bárban. Csupán néhány nap áll rendelkezésére, hogy felgombolyítsa saját meggyilkolásának rejtélyét. Elkéseredett kutatása során tudomására

jut, hogy azért lett mérénylet áldozata, mert néhány hónappal korábban tudtán kívül hitelesített egy bűnös kereskedelmi ügyletet. A véletlen történet trivialisága – ne feledjük, egyetlen tollvonásról van szó – és a következmény drámaisága „méregerős” kontrasztban áll egymással. Az effajta véletlen radikális hangnemváltást is eredményez: a *Holtan érkezett* például inentől kezdve lidérces karkai rémmesébe fordul, melyben a halálra ítélt, mérhetetlenül kiszolgáltatott és egzisztenciálisan lecsupasztott kisember oidipuszi nyomozásba kezd saját múltjával kapcsolatban, ráadásul úgy, hogy bukását már a nyitójelenet megjósolja. Mindazonáltal Bigelow nem szeplőtlen személyiségként lép elé: közelgő házassága megrémíti, menyasszonya elől San Franciscóba menekül, s a tragédia is ott éri egy átmulatott este után. Ugyanúgy a klasszikus férfi- és családmodell el-

len lázad, mint a *Tere-lőút* kispolgára, vagyis a véletlenszerűség a történet mélyrétegében ezúttal is okozati logikával párosul, még ha a sors vasökle sokkal kíméletlenebbül sújt is le a hősrre, mint ahogy azt a korábbi filmek során láttuk.

Max Ophüls *Vakmerő pillanat* (*Reckless Moment*, 1949) című darabjában a kertvárosi családot megzsarolja egy kisstílusú gengszter: egy szóváltás dulakodássá fajul, s a férfi oly szerencsétlenül esik el, hogy szörnyet hal. E váratlan fejlemény mozgósítja a gazember bűntársát, Donnelly-t (James Mason), aki szintén vegzálni kezdi a családot, ám annak hölgytagja, az erélyes Lucia (Joan Bennett) iránt hamarosan gyengéd érzelmek születnek benne. A szerelem kételyt érlel az anthősben, kontrollvesztése pedig odáig fajul, hogy nemcsak eláll a zsarolástól, de életét is áldozza a familia biztonságáért. A Bryon Haskin rendezte *Too Late for Tears* (1949) és a Vincent Sherman által jegyzett *Az átkozottak nem sírnak* (*The Damned Don't Cry*, 1950) esetében egy-egy do-

mináns femme fatale karrierjét állítja lejtmenetre a sors szeszélye. Az előbbi Jane Palmer-je (Lizabeth Scott) hazafelé tartva pénzzel tömött aktatáskát talál az országúton, s a „vakszerencse” felpiszkálja beteges kapzsiságát, mely előbb férjét és tágabb környezetét, majd őt magát pusztítja el. Az utóbbi hősnője az alacsony sorból származó, anyagias Ethel (Joan Crawford), akinek kislia váratlanul egy tragikus biciklibaleset áldozata lesz. E szörnyű élmény hatására az asszony a gyors meggazdagodás délibábját kezdi hajszolni, s férfi hullákkal szegélyezett útján a szervezett alvilág csúcsára tör, hogy aztán rakétasebességgel zuhanjon vissza a tisztességes szegénységbe, ahonnan érkezett.

Gordon Wiles *A gengszter* (*The Gangster*, 1947) és Lew Landers *Inner Sanctum* (1948) című noirjában a kétes erkölcsű férfihősöket egy-egy véletlen egybeesés folytán olyan gyilkossággal kezdik vádolni, melyeket nem követtek el. Egyiküket mindez kiszolgáltatja a rivális gengszterbanda vérbosszújának, a másikban egzisztenciális szorongást és elbizonytalanodást szül (hogy aztán sorsát sejt-

telmes ködbe burkolja a nyitott végű elbeszélés). A hagyományos thrillerben a protagonista megfelelő választ adna egy ilyen szituációra: nemcsak tisztázná magát a vádak alól, de a valódi tettest is kézre kerítené. A noir morálisan ellentmondásos antihősei azonban eleve vesztesre predesztináltak a sorssal szemben. Kockáztatnak és elbuknak – csak az a kérdés, hogyan és mikor. Jacques Tourneur *Kísért a múlt (Out of the Past, 1947)* című filmjének egyik ihletett jelenetében Jeff (Robert Mitchum) és Kathie (Jane Greer) a rulettasztal mellett állnak, s a nő nagy tétben fogad az egyik számra. A férfi figyelmezteti, hogy így nem lehet nyerni. „Lehet egyáltalán nyerni?” – kérdez vissza Kate. „Nem, csupán lassabban veszíteni, mint a többiek” – hangzik a felelet. Némely klasszikus film noir véletlenszemléletét tekintve már a modern elbeszélést előlegezi. A *postás mindig kétszer csenget (The Postman Always Rings Twice, 1946, Tay Garnett)* és a *Fekete angyal (1946, Roy William Neill)* például kuriózumok abból a szempontból, hogy a véletlen mozzanatot a dramaturgia

végpontjára ütemezik, csakúgy, ahogy általában a modern filmben szokás. Eként a véletlen ugyanis nagyobb megütközést kelt a nézőben, egyszersmind a világ alapvető kiszámíthatatlanságát hangsúlyozza. Különbség viszont, hogy a modern filmben a véletlen rendszert gyengíti az okozatiságot, e két noir esetében viszont nem, hiszen mindkettő velejéig romlott, gyarló főhősöket állít középpontba, akikre joggal csap le a végzet lángpallosa.

A klasszikus és a modern film noir véletlenkonceptiója között Hitchcock *A tévedés áldozata (The Wrong Man, 1956)* című fekete filmje képez hidat. A mű modernista indíttatását egyéb tényezők (a rendező önreflektív előszava, stúdiódíszletet helyett realista közegábrázolás) mellett az igazolja, hogy a protagonista, a kispénzű dzsessz-zenész (Henry Fonda) maku-

szeként funkcionált. Hogy a változás mértékével tisztában legyünk, érdemes összevetni *A tévedés áldozata* és a már említett *Csak egyszer élünk* cselekményét: mindkettő főszereplőjét tévesen vádolják meg ugyanazzal a bűntettel, mindkettőben Henry Fonda alakítja a központi hőst, ám míg az egyikben a véletlen eszköz egy világosan exponált bukástörténet kiteljesítéséhez, addig a másikban roncsolja a hagyományos motivációs láncot, s rámutat a világban uralkodó káoszra, a régi erkölcsi világrend és egzisztenciális biztonságérzet törékenységére. Hitchcock munkája ráadásul közelítésmódja (valószerű társadalomkép, lassú, szenvtelen történetmesélés) miatt a hagyományos film noir kereteit is szétfeszíti, s szerencsésebb inkább aféle „noir-szenzibilis társadalmi problémafilmként” hivatkozni rá.

A modern fekete szériában lényegileg alakul át a véletlendramaturgia. A hetvenes évek két emblematis magádetektív-noirja, az *Éjszakai lépések (Night Moves, 1975, Arthur Penn)* és a *Kínai negyed (Chinatown, 1974, r.: Roman Polanski)* hűen példázza a változást. Mindkét film hőse illúzióvesztett, de jobb sorsra érdemes nyomozó, aki nem

„Joggal csap le a végzet lángpallosa”  
(Byron Haskin: *Too Late for Tears* –  
Lizabeth Scott és  
Arthur Kennedy)



szolgálja rá a fatális kudarcra. Közös továbbá a két műben, hogy a befejezésre időzítik a véletlen eseményt, ezáltal radikálisan kizökkenve a nézőt kényelmes befogadói pozíciójából. Az *Éjszakai lépésekben* az antagonista által irányított hidroplán egy sor triviális véletlen következtében a tengerbe csapódik, nemcsak megakadályozva a főhóst a rejtély felderítésében, de feloldhatatlan patthelyzetet is teremtve. A *Kínai negyed* végén a rendőrség megpróbálja feltartóztatni a szörnyeteg apja elől menekülő Evelyn-t (Faye Dunaway), ám egy eltévedt golyó végez a nővel. E balszerencsés tragédia juttatja győzelemhez a város sántáni oligarcháját, s buktatja el a nemes célokért harcoló detektívet. A film noir az éjsötét hetvenes évekre felnötté cseperedett: a korszellem vadul megrabolta sápadtan pislákoló optimizmusát. De ez már egy másik történet. •