

QUEER NOIR

EGY KALAP ALATT

VARRÓ ATTILA

A FILM NOIR MELEG SZEREPLŐI A MEGNEVEZHETELENSÉG ÉS KÉTÉRTELMŰSÉG HOMÁLYZÓNÁJÁBAN ÉLTEK, ÍGY HÁT ÉRTHETŐ A BŰN ÉS TÖRVÉNY HATÁRVIDÉKÉN OTTHONOS MŰFAJ VONZALMA IRÁNTUK.

Étezik a tömegfilmben egy műfaj, amely szinte a korai némafilmek zsánerformáló korszaka óta ott rejtőzik első látásra felismerhető társai között, valahol a szerelem és bűn határzónájában, de egészen a 40-es évek derekáig nem kapott saját, jogosan kijáró skatulyát – tagjai többnyire meghúzódtak a melodramák (*The Whispering Chorus*), a bűnügyi filmek (*Asphalt*), netán a rémfilmek (*The Unholy*) között. Két világháború, egy világgazdasági válság és egy szép új fogyasztói világ kellett hozzá – meg néhány éles szemű szakember –, hogy nevet kapjon és bekerüljön a filmes diskurzusba; ám a filmkészítők körében még újabb évtizedeknek kellett eltelnie, hogy tudatosan, netán reflektíven használják tematikai kereteit – és a film noir beilleszkedjen a műfajfilm ipari/gazdasági rendszerébe. A 20. századi emberiség egyetemes létbizonytalansága, az erkölcsi normák és törvények határvonalainak elmosódása és a hagyományos társadalmi szerepek korróziója mindig is táptalajként szolgált olyan filmek számára, amelyekben a nézők nem kikezdehetetlen hősökkel, kemény lovagokkal és jellemóriásokkal azonosulnak másfél órára, hanem esendő kisemberekkel, akiknek valahol a telkük mélyén akad egy olyan mohó és legyűrhetetlen vágy, amely szembefordítja őket a közösség írott vagy íratlan, jogos vagy elnyomó szabályaival. Számptalan tudományos munka született arról, miért éppen 1940 és 1955 között szaporodott fel ezen filmek száma oly mértékben, hogy felvetődött az önálló csoportképzés igénye – mindenestre a korábbi évtizedek magányos deviánsaiból egyszerre markáns,

teljes jogú közösség jött létre: kivételek helyett lassacskán egy elfogadott norma lett belőlük a többi között.

A noir első harminc éve a folytonos definiálás és újradefiniálás lenyűgöző káoszában telt: újabb és újabb csoportokat képeztek a „fekete filmekből” a műfaj-ítészek, más és más vonásokat szemelve ki alapvető ismérveknek. Valamicskét is magára adó, klasszikus hollywoodi filmrendező bizonyára felháborodottan kérte volna ki magának az 50-es évek derekán a bélyeget, miszerint „noir rendező”, holmi franciás úri huncutságnak elkönnyelve a skatulyát. Ennek legfőbb oka éppen az volt, hogy legtöbb zsánertársával szemben a noir nem jól dolgozott, olajozottan működő gyártási kategóriaként vált elterjedté: „noirsága” nem volt sem nyilvánosan kommunikált a nézők felé (reklámokban, cikkekben, előzetesekben), sem messziről szemmel látható – ne feledjük, a mai napig előszeretettel szajkózott stílár ismérvek akkoriban számos egyéb műfajban is épp úgy népszerűek voltak, legyen az thriller (*Csigalépcső*) vagy horror (*Cat People*), melodráma (*Rebecca*) vagy western (*Pursued*), talán csak a glamúr-musical jelentett biztos kivételt. A noir-jellel kódokban nyilvánult meg: akik ismerték, értették, olvasták a bűnügyi történeteiben lappangó utalásokat, akár már az első perctől más szemmel néztek rájuk – feszült nyomozás helyett bukástörténetként (*Kettős kárigény*), happy endes románc helyett szerelmi kudarcként (*Nő a kirakatban*). Lehetett egy elejtett mondat („egy halott ember lépteit hallottam”), egy árulkodó flashback-keret vagy képi megoldás (lásd a *Gyilkosok* exozicóját),

vagy akár szinte észrevehetetlen ellipsis, amely csupán utólag belegendolva módosít a műfaji képen (lásd a *Máltai sólyom* bizonyítékát Archer gyilkosa ellen): bár önmagában egyik sem jelentett egyértelmű noir-jegyet, többedmagával már elég volt a bizonyossághoz (így lesz manapság „neo-western” minden kortárs amerikai bűnfilmből, amely vidéken játszódik és kalapot hord a főhőse). Ezért mosódik el olyannyira a film noir határa – már amennyiben nem ragaszkodunk a „bűnbe csábult kisember bukástörténete” tematikus közös nevezőhöz, amely egyébként számos klasszikust kizár a körből –, hogy jóformán bármilyen filmet hozzácsaphat visszamenőlegesen is az utókor: ez a „szenzibilitás” a szubjektív megközelítés káoszát szabadította rá több évtized bűnügyi filmjeire. Közben ott a szilárd, egyértelmű és tényszerű alap a kategóriához, mai napig bármi lehet noir, ha elég sokan rámondják – és bőven akad noir, amely rejtve marad az inkább szemet szűrő thriller vagy gengszterfilm-vonások mögött: a „noir radar” inkább egyéni megérzés, mint tudományos műszer. A 80-as évek nyitányának nagy álomgyári *coming-outja* (*Testmeleg, Postás mindig kétszer csenget, Esélyesők*) kellett a műfaji elfogadáshoz: miután a klasszikus noirok remake-jeinek sikere után a stúdiók immár tudatosan másolni kezdték a sémát, feleslegessé vált a külsőségekben, érzékenységben, izlésben megnyilvánuló jegyekből összeolvasni a noir másságát, az egyéni találgatásokat felülírta az egyértelmű és öröklődő alapvonás nyilvános elfogadása.

Mindezen párhuzamok fényében a noir és queer között, már nem is hangzik olyan paradoxonnak az a kijelentés, miszerint a „queer noir” különleges zsánerképződménye kezdettől ott található a műfajban, ugyanakkor első álomgyári darabja a 80-as évekig váratott magára. Mint számos műfajkutató megállapította, a hollywoodi fősodorban talán egyetlen filmcsoport sem játszott olyan komoly terepet a homoszexuális karakterek megjelenítésére a 40-es/50-es években, mint a sötét bűnügyi történetek laza zsánerkollektívája. Míg a 30-as évek (főként a Hayes-kódex előtti) buja karneváljában még szinte bármely műfajban felbukkant a homoszexualitás – mondjuk egy férfiruhás románc-csók (*Marokkó, Krisztina királynő*) affektáló musical-ficsúr (*Continental, The Broadway*

Melody), férfibarátért rajongó gengszterfőnök (*Kis Cézár, Sebhelyesarcú*) vagy akár komplett gender-disztópia (*Just Imagine*) képében –, tíz évvel később jóformán csak a bűnfilmekre korlátozódott, méghozzá kétszeresen kriminalizálva: a meleg figurákat nem csupán a „krimik” gettójába zárták, de szinte kivétel nélkül bűnelkövetőre szűkült a skála. A cenzúra természetesen megakadályozta, hogy egyértelműen kiderüljön a „kóros nemű hajlam”, de a filmkészítőknek megvoltak a maguk vizuális/verbális kódjai, hogy a korábban többnyire komikusnak ábrázolt meleget néhány hangsúlyos pillanatra felvillantsák aljas bűnözőikben – csak olvasni kellett hozzájuk a sorok között. A *The Big Combo* elválaszthatatlan pribék-párosának bujkálási jelenetében meglehetősen kétértelmű, amikor a gigerli ifjú megjegyzi társának, kezd már elege lenni a „folytonos szalámi-evésből” (majd ugyanez az ifjú zokogva borul partnere hullájára); elég egyetlen gúnyos félmondat egy elegánsan öltözött gengszter erős parfümillatáról a *Máltai sólyom* Cairójától a *Murder My Sweet* Marriotján át a *Kiss of Death* Udójáig, hogy bűneik mellé felzárkózzon a szexuális deviancia; ha pedig egy felnőtt férfi nyíltan – bár nyilván képen kívül – meztelenül mutogatja magát egy másik férfinak, nincs az a szerelem, rajongás, birtoklásvágy egy nő iránt, amely felülírhatná a belépőben felfénylő homoszexualitást (*Laura*).

„A megnevezhetetlenség homályzónájában élnek”

(Charles Vidor: *Gilda* – Glenn Ford és George Macready)

A klasszikus Hollywood kezdettől szerepeltetett meleg figurákat filmjeiben, a teljes évszázadnyi evolúció elsősorban abban érhető tetten, hogyan kommunikálta a másságot közönsége felé. A film noir aranykorában különösen konzervatívva vált légkör csupán sötétebbre színezte ezeket az alakokat, de nem beszélt nyíltabban róluk a korai hangosfilm viszonylagos liberalizmusához képest: továbbra is csak jelzéseket adott, sosem fogalmazott egyértelműen – ha innen nézem meleg, ha onnan nézem szadista (*Brute Force* vagy a *Caged* börtönrei), kissé nőies / túl férfias (Cairo a *Máltai sólyomból* vagy a *Lady Scarface* címszereplője), művészlélek (*Phantom Lady*), hűséges cseléd (*Rebecca*), nőgyűlölő (*The Big Clock*) vagy épp pedofil (lásd az *M* amerikai remakejét). Ezek a szereplők a megnevezhetetlenség homályzónájában éltek, az egyértelmű kategóriák peremvidékén, így hát érthető a film noir vonzalma hozzájuk – amelynek lényegét éppen az adta, hogy a bűnügyi filmek egyértelmű „szakmai” kategóriái helyett (gengszterfilm, detektívfilm, börtönfilm, bérgyilkosfilm) hősei a hétköznapi bűn ezerszínű árnyékvilágban éltek, hivatás helyett szenvedélyből hágták át a törvényt vagy szolgáltatottak igazságot. A homoszexuális szereplő egy noirban épp olyan reprezentatív alakja a műfaj eredendő transzgressziójának, akár a törvény és bűn határán működő magánnyomozó,

az önbíráskodó bosszúálló, a korrupst zsaru vagy épp a férfias céltudatosságot és könyörtelenséget tanúsító *femme fatale* – utóbbinak egyfajta gender-antitéziseként a *gay criminal* ugyancsak beszédes kortünete a megrendült férfi-önképnek.

Ennek fényében különösen érdekes, hogy milyen klikkekbe szerveződnek a meleg noir-karakterek a bűnelkövetés berkein belül. A két alaptípus egyike a gengszterfilm egyfajta noir-korróziójának kísérője, amely során a klasszikus műfaji kategória profi bűnözőhőse elveszíti gengsztervonalását és kiszakad a szervezett bűnözés hagyományos kereti közül – bűncézárként (vagy annak törekvő katonájaként) jelenik meg, de nem a jól ismert alvilágban. Talán nem véletlen, hogy azok a bűnügyi filmek, amelyeknél az elmúlt évtizedekben leggyakrabban felmerül a homoszexuális olvasat lehetősége, előszeretettel játszódnak ilyen majdnem-alvilágban, főszerepben félig-bűnözőkkel. Ez a stratégia már a noir-mérföldkőnek tekintett *Máltai sólyom*ban felbukkan, ahol a Sidney Greensteen–Elisha Cook–Peter Lorre trió ritka példát kínál a „meleg maffia” kifejezés szó szerinti jelentésére – noha melegségük csupán jelzésekben fogalmazódik meg (lásd a gardénia-illatú Lorre orális játékát sétapalcájával vagy a Cook-ra használt *gunsel* kifejezést), maffiaságuk pedig pusztán a műgyűjtemény gyarapítása érdekében bevetett gengsztermódszerekben. A *The Big Clock* üzleti birodalmát kíméletlen diktatúrával irányító milliárdos (a biszexuális Charles Laughton alakításában) az impotenciáját szemére vető szeretője meggyilkolását követően minden alkalmazottját és forrását latba veti, hogy eltussolja az ügyet (élen hátorzongató, néma magánpribékjével, aki két sötét megbízatása között megmasszírozza csupaszra vetkőzött főnökét) – bukását nem a nejtől elcsábítani próbált újságíró-főhős okozza kétségbeesett nyomozása végén, hanem hűséges alvezére, aki bizalmas társból árulója lesz, miután a vétkes megpróbálta rákenni bűnét. A Dashiell Hammett-klasszikus meglepően hűséges adaptációját jelentő *The Glass Key* a politika alvilágában játszódik, főhőse egy kisvárosi hatalmi maffia vezetőjének első embere, aki a bűnözők közül emelkedett fel afféle szürke eminenciássá – az élete kockáztatásáig lojális végrehajtó egyszerre próbálja megóvni főnökét egy alaptalan gyilkossági vádtól (a valódi bűnös ezúttal nem gengszter,



hanem nagy hatalmú politikus) és egy cinikus *femme fatale*-tól, aki csupán azért bolondítja a férfit, hogy biztosítsa támogatását az apja választási kampányához. Alan Ladd főhőse vérbeli két tűz közé szorult noir-alak, ám nem csak bűnügyi, de (homo)szexuális értelemben is: egyfelől áldozata a történet valódi gengszterbandájának, amelynek egyik szadista katonája homoerotikus becézgetések közepette veri félholtra és kínozza meg (a regényben meg is erőszakolja, bár ezt Hammett csupán sokatmondóan sejteti) – másfelől elvakult hűsége főnökéhez és leplezetlen ellenérzései az újdonsült menyasszony iránt egyfajta viszonzásra éhező szerelmessé változtatják, bukással jutalmazva törvénytelen hatalmi manipulációért: a megmentett főnök helyett a kidobott menyasszonnyal oldalán távozik a képből.

A *The Glass Key* szerelmi háromszögét helyezi a Buenos Aires-i kaszinók és sötét politikai üzelmek milióijébe a *Gilda*, amely a korszak bűnfilmjének egyik legkövetkezetesebb meleg-interpretációját kínálja az utókornak lenyűgözően komplex kétértelműségével (egy árulkodó anekdota szerint a két főszerepet játszó színész, Glenn Ford és George Macready által szándékosan homoerotikusnak ábrázolt kapcsolattal szembesítve a rendező Charles Vidor csak annyit mondott egy interjú során: „Komolyan? Nahát, ezek a fiúk, én nem is tudtam erről!”). A filmben a klasszikus Hollywood teljes fegyvertára felvonul a *queer* kódolásra: éjjel a kikötői negyedben egy nagy-menő kaszinótulajdonos megmenti a csavargó főhőst egy rablótól, trükkös sétapálcája se-

gítségével, amelyből gombnyomásra egy késpenge ugrik elő (a törös bot többször is előkerül a kapcsolat fordulópontjain, a páros „engedelmes kis barátok” becézi, amely „összeköt minket”). A kóbor szerencsejátékos beférkőzik a nagyfőnök kegyeibe, alvezére lesz és hűséget esküszik neki („Aznap éjjel, amikor találkoztunk újjászülettem – és tetszik az új ember, aki lett belőlem.”), ám egy *femme fatale* felbukkanása elfordítja róla a vezér korábban osztatlan figyelmét. A főhős heves és felettébb különös gyűlöletét Rita Hayworth gyönyörű betolakodója ellen a történet közepére helyezett fordulat beilleszti a hagyományos bűnmedrodramák keretébe (kiderül, hogy Gilda korábban a hősünkkel folytatott szerelmi viszonyt), majd a főnök állítólagos halálával kezdetét veszi egy elkeseredett héjánász a friss (kényszer-)házaspár között, amelyben a férj kihunyt szexuális érdeklődését Gilda idegen férfiak bevonásával próbálja ismét fellobbantani – nem is sejtve, hogy ennek az impotenciának mélyebb oka lehet az újjászületett főhősnél; miután a fináléban egy pisztolygolyó valóban végez a halottnak hitt főnökkel, a főhős hazarepül Amerikába Gildával, végleg megszabadulva(?) a meleg vágy sötét bűvköréből. A kaszinómágnás domináns *queer* mivoltát nem csak túlzottan elegáns öltözködése és kifinomult műgyűjteménye jelzi, de a nyitójelenet árulkodó mondata is („You must lead a gay life” – az angol *gay* szó híres kétértelműségét számtalan populáris alkotás kihasználta *Párdücbébitől* Adrian Mole naplójáig); akárcsak a *The Glass*

„Kamaszkorában megfojtott egy csirkét”

(Alfred Hitchcock: *Kötél* – Farley Granger és John Dahl)

Key esetében, a heteroszexuális románc beteljesülésének happy endjéből a homoszexuális románc kudarca kerekít hamisítatlan noir-finálét.

Míg a *Gilda* esetében csupán egy olyan filmről van szó, amely remekbe szabott forgatókönyve révén egyformán lehet markáns képviselője a 40-es évek hagyományos szerelmi bűndrámáinak, illetve párját ritkító szubverzív zsánerekíséret, amely egy kalap alatt látens queer-film és rejtett film noir, addig az évtized másik kiemelkedő filmpéldája a *queer noir*ra jóformán egyetlen, látványos meleg megametafóra – és tagadhatatlan film noir. Az 1948-as *Kötél* gyakorlatilag az egyetlen film Alfred Hitchcock szerzői életművében, amely pontosan lefedi a noir zsánertematikáját, sőt legmarkánsabb formai eszközét, az intenzív szubjektivitást is következetesen végigviszi – méghozzá technikai kivitelezését tekintve páratlanul a maga korában. Noha Hitchcock szerzői thriller-szemléletének lényege a bűntudat, főhősei sosem valódi, törvényes bűnelkövetők (a *Psycho* Norman Bates-e csupán antagonista, a főhős tituluson a két Crane-nővér osztozik fifti-fifti), legfeljebb azt hiszik róluk; ha netán feltárl valami lélekmélyben lappangó sötét árnyék (*Madarak, Hátsó ablak, Forgósél*), a legritkább esetben bűnhődnek meg érte (*Szédülés*). Nem úgy a *Kötél*ben, amely James Stewart sztárjelenléte ellenére sem egy egyetemi tanár krimi-története, aki egy óra alatt kinyomoz a fotelből egy gyilkosságot – sokkal inkább Phillip, a bizonytalan, sebezhető zongoraművész bukásmeséje, aki egy erős, határozott és vonzó *femme fatale* bűvkörébe kerülve végrehajt egy gyilkosságot a kedvéért, majd a rászakadó bűntudat és a kegyetlen véletlen (a legrosszabb pillanatban látja meg a könyvcsomagot, amelyet épp a gyilkos kötélfog össze) végül felőrli és lebuktatja. Miközben a cselekmény precízen leköveti egy Colombo-féle *inverted mystery* menetét, a történet középpontjában a gyilkos belső konfliktusa áll: vajon legyőzi bűntudatát és összeköti sorsát a lelketlen antagonistával vagy a pusztá kezével elkövetett szörnyű aktus ráébreszti, hogy valójában, a lelke mélyén nem híve annak az erkölcstelen életfilozófiának, amelynek jegyében kötelet ragadott.

Nem feltétlenül kell a 40-es években tomboló (többek között homofób) bosszorkányüldözés, a totális kirekesztettség és állandó bűntudat ahhoz, hogy egy



homoszexuális ráismerjen saját alapvető problémájára ebben a történetben – főként mivel a *Kötél* hamisítatlan *femme fatale*-karaktere hímnemű, a gyilkosság számtalan módon telítődik szexualitással (lásd az élményt felelevenítő párbeszédet a tett után, a kötél és fojtogatás fallikus utalásait), ráadásul maga az alapsztori egyértelmű utalásokat tartalmaz a hírhedt Leopold-Loeb gyilkossági ügyre, amelynek elkövetői a köztudatban homoszexuális gonosztevőként voltak elkönyvelve. Hitchcock – akinek egész pályafutását benépesítik a rejtett meleg-karakterek Ivor Novello titokzatos lakójától a Manderleyház Denversnéig, az *Idegének a vonaton* Brunójától az *Észak-északnyugat* Leonardjáig – kéjes örömmel aknázza ki ezt lehetőséget a Hays-kódex kijátszására, hol egy nyelvi kétértelműséggel (a főhős felháborodását arra a vádra, miszerint kamaszkorában megfojtott egy csirkét, erőteljesen más színben tünteti fel az a tény, hogy a brit argóban a „csirkét fojtogatni” egyet jelent a pénisz kézzel történő kielégítésével), hol egy jelképes tárggyal (a bezárt láda, amely a páros bűnös titkát rejt, egyfajta „closet”), hol egy tempós ráközelítéssel valamelyik férfiszereplőre *hátulról* (amely a láthatatlan vágás révén egy markáns ellipszist, egy talányos kimaradt időintervallumot rejt). Ráadásul itt is – mint a rendezőnél gyakorta – már maga a színészválasztás szerzői utalást jelent: a két gyilkost alakító korabeli sztár egyike bi-, a másik homoszexuális volt (akárcsak a forgatókönyvet jegyző Arthur Laurents): talán az sem véletlen, hogy az előbbi kapta a bizonytalan főhős, az utóbbi a megátkozott antagonistá szerepét.

A legfontosabb vonás azonban, amely nem csak a *Kötél* homoszexuális olvasatát támogatja, de beilleszti a filmet a korabeli noirok *queer*-kontextusába, az a két gyilkos karaktertípusa, amelynek a 40-es évek végén komoly divatja volt a bűnügyi filmekben. Az úgy nevezett dandy-figura épp olyan fontos képviselőjévé vált a homoszexualitásnak a detektív-filmekben, mint a meleg bűnczárók a gengszterfilmekben – kivétel nélkül markáns antagonistaként. Az olyan *murder mystery*-filmek, mint a *Laura*, az *Unsuspected*, a *Dark Corner*, a *Hangover Square* vagy a *Phantom Lady* igen hasonló gyilkos-figurát használtak: kivétel nélkül a magaskultúra képviselői, akár művészként, akár műgyűjtőként vagy műkritikusként, mesterkélt modorral, kirívó eleganciával és leplezetlen felsőbbrendűségi tudattal provokálják hétközna-

pi környezetüket, ráadásul a nőkre inkább eszményített képként, rajongott idolként tekintenek, mintsem hús-vér vágytárgynak kezelnek őket. A *Kötél* hőspárosa szinte minden téren illik ebbe a díszes társaságba (világosan jelezve a homofóbia és antiintellektualitás közötti máig szoros kapcsolatot), a típus poszteralakja azonban kétségtelenül a *Laura* pikírt, páváskodó kolumnistája (a homoszexuális Clifton Webb ezzel a szereppel indította korabeli meleg-trilógiáját, a *Dark Corner* és a *The Razor's Edge* műveivel folytatva a sort). Waldo Lydecker – ellentétben a macsó Dana Andrews által alakított nyomozóhőssel – nem a nőt akarja, hanem nő akar lenni, a címszereplőben testi-lelki társ helyett egyfajta műalkotást lát, aki/ami a kizárólagos tulajdonát képezi és a nap bármely percében a rendelkezésére áll, hogy belebújhasson és azonosuljon vele. A nőbálványozó affekta alakjában nem nehéz ráismerni a csillogó álomgyári divák iránt rajongó meleg kliséjére („Nincs nagyobb meleg közhely egy Bette Davis-t utánzó homokosnál”), a hétköznapi dolgokban művészi tökélyt kereső férfi (öltözködéstől főzésig) pedig minimum Oscar Wilde óta erősen kötődött a gay-imázshoz – a kor detektív-thrillerjei egyszerűen tettek még egy nagy lépést a demonizáláshoz. A gyilkos dandy-k éppen azért gyilkolnak, mert nem kaphatják meg a nő által jelképezett *nőiséget*: mivel nem elégíti ki őket a *nőiség* pótszere, a férfiak pedig sosem tekintik őket „igazi” nőnek, nem marad más számukra, mint az öngyűlölet és a pusztítás, amely révén végezhetnek saját női énjükkel. Miközben a *Laura*, a *Dark Corner* vagy az *Unsuspected* cselekményét tekintve detektívtörténet, az antagonistát főszerepbe helyezve hamisítatlan *queer noir*t kapunk, ahol nem kapzsiság, szerelem, bosszú vagy más klasszikus bűnvágy készíti törvényszegésre a férfit, hanem a mélységes frusztráció.

•
Nevezzék el őket divákról (*Gildától Lauráig*), vagy fallikus jelképekről (*Üvegkulcs*-tól *Kötél*ig), ezek a filmek felmutatják mindazon vonásokat, amelytől egy noir jogosult a *queer* jelzőre – már amennyiben rálegyintés helyett elfogadjuk a szövegükbe rejtett meleg kódokat. A főhős homoszexuális férfi, a bűnkonfliktus a homoszexualitásából fakad, legyen szó viszonzatlan szerelemről egy másik férfi iránt (*Gilda*, *Üvegkulcs*), egy sokáig elfojtott szexuális vágy eksztatikus kiéléséről (*Kötél*) vagy a női oldal (ön)gyűlöletéről

(*Laura*, *Dark Corner*), a korabeli társadalom elutasítása pedig önpusztító bűntudatra (*Laura*) vagy a szeretett férfi elvesztésének bukására (*Üvegkulcs*, *Gilda*), netán egyszerre bűntudatra és bukásra (*Kötél*) ítéli a hőst. Ez a kettős értelmezhetőség a 60-as évekre elillan a bűnügyi filmekből, miután 1961-ben a Hays-kódex lazítása kimondhatóvá tette a filmekben a homoszexualitást – az elkövetkező szűk két évtized a nyílt homofóbia jegyében zajlik thrillerkomédiától kémfilmtől, aljas meleg orvgyilkosokkal, kegyetlen lesbikusokkal és buziverő főhősökkel. Szórványos kivételek szinte csak a detektívfilmben akadnak, de itt sem a főhős nemi irányultsága, pusztán a toleranciája terén (legyen szó Frank Sinatra meglepően liberális címszereplőjéről a *The Detective*-ben, a *The Boston Strangler* meleg-mellékszáláról vagy éppen Pizkos Harry ellenmondást nem tűrő kijelentéséről a *Magnum ereje* önbíráskodó *Mannenbünde*-rendőrklíkkje kapcsán: „amíg ilyen jól bánnak a fegyverükkel, felőlem az egész állomány homokos lehet”). A fordulat a 70-es évek második feléhez és Al Pacino nevéhez kötődik, aki a kétlépcsős áttérés mindkét alkotásában főszerepet játszott: míg a *Kánikulai délután* bankrabló-drámája behozta a főszereplő bűnügyi filmekbe a konkrétan kimondott meleg főhőst (bár antihősszerepben és homoszexualitását pusztán motivációként, nem konfliktusként alkalmazva), az 1979-ben – heves meleg-tiltakozások mellett – leforgatott *Portyán* már minden téren explicit módon fogalmazta meg a klasszikus elődök alapkonzfliktusát, a saját homoszexualitással folytatott küzdelem és a bűn örvényébe hullás összefonódását a meleg-gyilkosságok ügyében az áldozatok közé beépült zsaru történetében. A *Portyán* hamisítatlan *queer noir*ja ugyan megosztó módon, de végre nyíltan tárgyalja mindazt, amit 40-es évekbeli elődeinek még kalap alá kellett rejtjenie: a noir határsértésekre, bűntudatra és bukásra épülő műfaja egyfajta ösvényt jelentett a meleg tematika számára a többi bűnzáner felé. De hiába jött az 1982-es nagy álomgyári *queer*-nyitás, még a *Portyán*, az *Ehség* vagy a *Halálcsapda* sötét bűnmeséi után is másfél évtized kellett, hogy a teljes zsánerekben befogadásra találjanak a meleg főhősök, a maguk teljes pompájában, – *Drugstore Cowboy*-tól *Elátkozott generáción* át a *Füledtséig*. •