

A „buta szözi” sztereotípiá mozgóképes cáfolata a noir filmekben

Balog Zsolt Patrik

SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék

Bevezetés

A film noir-ok az 1940-es évek elejétől egészen az 1950-es évek végéig uralták a korabeli mozik vásznait. A szöszszerinti és metaforikus sötétségről szóló alkotások emberek millióit vonzották be a vászon elé. De mi is tette őket ennyire népszerűvé? Hogy választ kapjunk erre a kérdésre, mindenképp meg kell ismerkednünk a filmstílus kialakulásának előzményeivel és ismérveivel.

A noir filmek vizuális megjelenése a német expresszionizmusból eredeztethető, ugyanis rengeteg expresszionista filmkészítő döntött az Amerikai Egyesült Államokba való migráció mellett az I. világháború (1914–1918) szörnyűségei után. A német expresszionizmus egy rendkívül egyedi filmtörténeti korszak volt, amely korszak alkotásait a *chiaroscuro* megvilágítás, a kontúrokkal való játék, a képmező zavaros, már-már logikátlan kihasználása és a rémálomszerű kompozíció tette emblematikussá.

Továbbá, a II. világháború (1939–1945) horrorja egy igen fontos társadalmi változáshoz vezetett az USA-ban. Mivel a férfiak többsége a fronton harcolt a haza becsületéért, a nőknek bele kellett tanulniuk a tipikus férfiszerepekbe annak érdekében, hogy a gazdaság továbbra is működni tudjon. Ennek következtében pedig a nők lassacskán elhagyták tradicionális női szerepkörüket, és egy új, önálló és semmiképp sem passzív nőtípus jelent meg. A háború után Amerika gazdasága újra szárnyalni kezdett. Ez az előrelépés pedig teret adott a mára már jól ismert *amerikai álom* eszményének.

Ne feledkezzünk meg az irodalom és film kölcsönhatásáról sem. A krimik és az ún. *hard-boiled* bűnügyi regények inspirációként szolgáltak a noir filmkészítőknek. Például Dashiell Hammett, James M. Cain és Raymond Chandler regényeinek megkérgesedett lelkű karakterei egytől egyig csalódnak a nagyváros lehetőségeiben. A film noir-ok pedig remekül alapoznak erre a kiábrándultságra, és (adaptációikban) megmutatják, hogy a hírnév és vagyon valójában csak büntettek elkövetésével érhető el. Ebből pedig az következik, hogy a filmidő alatt a karakterek morális értékrendje folyamatosan tesztelve van.

Balog Zsolt Patrik: A „buta szözi” sztereotípiá mozgóképes cáfolata a noir filmekben

Mint láthatjuk, a noir filmek fontos helyet töltenek be a filmtörténetben. Ennek ellenére a „film noir” fogalom meghatározása nem könnyű feladat. Annyit biztosan tudunk, hogy minden 1944-ben kezdődött, Franciaországban. A francia mozirajongók öt új, erőszakos és egyben erotikus amerikai filmet fedeztek fel: A *máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941), *Valakit megöltek* (Laura. Otto Preminger, 1944), *Gyilkosság a gyönyöröm* (Murder, My Sweet. Edward Dmytryk, 1944), *Gyilkos vagyok* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944) és *Nő az ablakban* (The Woman in the Window. Fritz Lang, 1944). Ezeket az alkotásokat illeték először a *noir* azaz „fekete” / „sötét” szóval.

Legelőször Nino Frank, francia filmkritikus reagált erre az új jelenségre. Állítása szerint ezeket a filmeket „a bűnügyi film műfaja nem írja le eléggé, sokkal inkább a bűnügyi-kalandfilm vagy bűnügyi lélektanfilm kifejezés lenne találó rájuk.”¹ Nino Frank tehát ráeszmélt, hogy a film noir-ok többet adnak a hagyományos gengszterfilmeknél vagy melodrámáknál. Felfedezte egy új, furcsa és izgalmas irányzat kezdetét.

A történelem során számos filmteoretikus vizsgálta már a noir filmek jellemzőit. Ezeknek a munkáknak köszönhetően Silver (1996: 3) rámutatott a noir mozi jellegzetes elemeire: (1) vizualitás (2) archetipikus karakterlista és (3) narratíva. A noir filmek egy baljós, sötét hangulattal dolgoznak, melyet *low-key* megvilágítással, köddel vagy épp háttérzenével idéznek elő. A noirmegvilágítás erőteljes kontraszttal dolgozik. A sötét árnyékok pedig fátylat borítanak az arcokra, a városokra és a szobákra. Ezzel felhatalmazzák a nézőket arra, hogy a sötétben lássák a karakterek belső motivációját és igazi énjét (Place/Peterson 1974, idézi Silver 1996: 65). A filmvilág mindig egy betondzsungelbe kalauzol el bennünket, a jelenetek többsége viszont csak egy sötét, alacsony mennyezetű szobában játszódik. Ezzel a klausztofóbia és paranoia érzését keltik a nézőkben. Továbbá, a karakterek titokzatos módon jelennek meg a nagylátószögű lencséknek, a kontrasztos felvételeknek és a rendhagyó kameraállásoknak köszönhetően. A noir filmek általában megtörik a lineáris történetmesélés hagyományát, legtöbb esetben ugyanis a narratívát utólag, egy *flashback* segítségével ismerjük meg. A korábban említett bűnregények szereplői e filmek archetípusaivá váltak: a nyomozó úr, a tiszta lelkű nő és a *femme fatale*, ki a film végére mindig elnyeri méltó büntetését.

¹ Eredeti szöveg: “belong to what we used to call the police genre but that we should more appropriately describe from now on by the term 'criminal adventure' or, better still, 'criminal psychology' ” (Frank 1946 in Silver 1996: 17).

Nem titok, hogy számos indok miatt kritizálhatnánk a noir filmeket a XXI. században. Mai szemmel nézve elítélhetnénk a nők ördögi ábrázolását vagy épp az afroamerikai és/vagy más kisebbségek elhanyagolását a casting során. Sőt, a korabeli casting policy alapján azt láthatjuk, hogy a noir rendezők inkább a sötét hajú nőket preferálták. De a nevük ellenére a noir filmek nem voltak teljesen „sötétek.” Előfordult, hogy egy-egy rendező szőke hajú nőt tett meg filmjének főgonoszává, ez pedig mindenképp mélyebb jelentéstartalommal bír. Ennek a lépésnek köszönhetően ugyanis a szőke hajú *femme fatale*-ok megcáfolták a széles körben elterjedt „buta szözi” sztereotípiát. A munkámban megvizsgálom a sztereotípa kultúrtörténeti eredetét, majd pedig bemutatom, hogy a *Niagara* (Henry Hathaway, 1953) című film noir hogyan cáfolja meg azt egy szőke, ugyanakkor körmönfont nőszemély ábrázolásával.

Mindent a szőkeségről

A ma ismert angol *blond* azaz „szőke” szó a latin *blandus*-ból származik, amelyet a bájos, hízelgő, valamint csábító nők leírására használtak. Véleményem szerint ez tökéletesen leírja, hogy mit is gondoltak akkoriban az emberek a világos hajszínnel megáldottakról. Ha meg akarjuk keresni a szőkék iránti csodálat gyökereit, akkor a görög mitológiában kell elmerülnünk. Az egész Aphroditével, a szépség, az erotika, a termékenység és a szerelem istennőjének mítoszával kezdődött. Az istennő rendkívül egzotikusnak számított aranyszőke hajával, főleg a hétköznapi, sötét hajú görög nők mellett. A társadalmak valahogy mindig is különös figyelmet szenteltek a szőkeségnek az emberiség történelme során. Pitman (2003: 4) vélekedése szerint:

A szőkeség a sötét középkorban előítélet, a reneszánsz során rögeszme, az Erzsébet-kori Angliában misztikum, mitikus félelem a XIX. században, ideológia a harmincas években, szexuális felhívás az 1950-es években, és hitvallás a XX. században.²

A piszkos-, méz- vagy platinaszőke nők vonzóak, külsőjük a fiatalságot, az erőt és a jólétet sugározza. Nem csoda, hogy sokan órákat töltenek el kedvenc fodrászszalonjukban egy világosabb hajszín reményében. Ezenkívül az emberek gyakran társítják a szőke haját az aranyhoz és a naphoz, ez pedig egy másik indoka annak, hogy világunkban ennyire különlegesnek számít a szőke hajszín.

² Eredeti szöveg: „Blondenness became a prejudice in the Dark Ages, an obsession in the Renaissance, a mystique in Elizabethan England, a mythical fear in the nineteenth century, an ideology in the 1930s, a sexual invitation in the 1950s and a doctrine of faith by the end of the twentieth century”.

Balog Zsolt Patrik: A „buta szösi” sztereotípiá mozgóképes cáfolata a noir filmekben

A szőke nők lassacskán meghódították a divat- és filmipart, valamint a televíziót. Az amerikai filmipar tekintetében egyértelműen Jean Harlow színésznő tette társadalmilag elfogadottá a szőke hajszínt. *Platinaszőke* (Platinum Blonde. Frank Capra, 1931) című filmjének forgatása előtt fehérítővel mosott haját, hogy megfeleljen a film címének. A nagy gazdasági válság ellenére Amerika megőrült a színésznő hajáért, trendszetterként igazi divatot teremtett a nők körében. Hamarosan más stúdiók is elkezdtek saját, legendás szőkéjüket létrehozni. A *Paramount*-nál ez Mae West volt, az *RKO Pictures*-nél Ginger Rogers, Alice Faye-t pedig a *Twentieth Century-Fox* választotta. Sőt, még magát Barbara Stanwyck-et is megkérték, hogy szőke parókában játsszon a *Gyilkos vagyok* című film alatt. Ezen felül, a szépségipari termékeket gyártó vállalatok is elkezdtek reklámozni a festett szőke haját. A *Clairol* például "*A szőkék jobban szórakoznak*" szlogennel népszerűsítette hajápolási termékeit, hogy kifejezze a szőke filmszínésznőkre jellemző lázadó életmódot. Mindez egy másik ikonikus szőke térnyeréséhez vezetett. Norma Jean Mortenson átalakulásával megszületett Marilyn Monroe, az univerzum legnagyobb szexszimbóluma. Miss Monroe-t gyakran butának titulálták a szerepek miatt, amelyekben játszott, noha valójában nagyon is intelligens volt, és rengeteget olvasott (Casillo 2018: 131). De miért bélyegezzük meg ilyen könnyen a szőke nőket?

Sajnos, az örökös figyelem mellett a szőke nők szinte mindig sztereotípiák áldozatai voltak. A múltban a szőkeség az erősen elítélt prostituáltakhoz is kapcsolódott. Pitman (2003: 11) könyvében arról számolt be, hogy a görög prostituáltak különböző természetes szerekkel próbálták meg az aranyhajú Aphrodité külsejét leutánozni. A polgárság rosszállása ellenére mindent felhasználtak a sáfránytól az iszapig, hogy vonzóvá váljanak a férfiak számára. „A férfiak továbbra is a szőkéről fantáziáltak, a prostituáltak ezért továbbra is festették a hajukat. Különösen erotikus vagy javadalmazó feladatokhoz pedig teljesen szőke parókát viseltek (...).”³ Dióhéjban, a szőke nőket könnyűvérűnek minősítették, és úgy gondolták, hogy vérükben van a promiszkuitás. Az évszázadok során a szőke sztereotípiák listája folyamatosan bővült, hála a filmiparnak. Kuhn és Radstone (1990: 47) könyvükben a szőkék három típusát tudták megkülönböztetni Hollywood sematikus ábrázolására alapozva:

³ Eredeti szöveg: „Men continued to fantasise about blondes, and prostitutes continued to slap on the dye. For especially erotic or remunerative assignments, they wore full blonde wigs” (Pitman 2003, 12).

A „jéghideg szöke”, akinek hűvös külseje valójában parázsló tüzet rejt (Grace Kelly); a „szöke bombázó”, akinek szexualitása robbanékony és a férfiak számára elérhető, bár nagy áron (Brigitte Bardot, Jean Harlow, Mae West, Diana Dors); a leghíresebb pedig a Marilyn Monroe által megtestesített „buta szösi”.⁴

A szórakoztatóipar legelső buta szöszije a XVIII. században jelent meg. A sztereotípa egy szöke, francia udvarhölgyhöz nyúlik vissza (Pitman 2003: 129). Mademoiselle Rosalie Duthé egy butácska, ám rendkívül nőies személy volt, aki meztelen portréiról és némaságáról volt ismert, ha társalgásra került a sor. Emiatt szellemileg korlátozottnak gondolták őt, melyet szöke hajával magyaráztak. Vélhetőleg éppen emiatt az angol *dumb* szó egyszerre bír „buta” és „néma” jelentéssel is. A Rosalie Duthé körüli mulatság inspirálta Landrin 1775-ben debütáló *Les Curiosités de la Foire* című darabját. A darab vicc tárgyává tette Duthé-t, ugyanis ostobának és könnyűvérűnek állította be őt. Mondanom sem kell, hogy Duthé rendkívül zavarban volt a színpadi játék láttán. A darab hetekig szórakoztatta a *Théâtre de l’Ambigu-Comique* látogatóit, és ez a megszegyenítés tekinthető a buta szöke nős poénok és filmek melegágyának. A hasonló kaliberű filmek sokaságának köszönhetően ezt a szerepkört is könnyen jellemezhetjük. Kuhn és Radstone (1990: 47) szerint a filmekben reprezentált buta szöszik vonzó testbeszéddel, kirívó külsővel és gyermekes hanggal rendelkeznek. Továbbá, rendkívül jellemző rájuk a naivitás is. Főképp együgyűségükkel és logikátlan gondolkodásukkal szórakoztatják a nézőket. Valószínűleg ez azzal magyarázható, hogy a szöke hajszínt összekapcsoljuk az infantilis viselkedéssel, mivel eleinte a kisgyerekek többsége is szöke, majd ahogy eljön az „érés” időszaka, hajuk besötétül.

Heckert (2003: 47) kutatásából kiderül, hogy a legnépszerűbb sztereotípiák szerint a szökek gyakrabban mondanak igent az egyéjszakás kalandokra, hatalmas szexuális töltötellel bírnak és persze ostobák. Véleményem szerint teljesen érthető, hogy miért igyekeznek a szöke színésznők megcáfolni ezen sztereotípiákat. A noir filmek hatalommal bíró *femme fatale*-ját játszani mindenképp egy remek lépésnek számít a cél elérésének érdekében.

⁴ Eredeti szöveg: ‘ice-cold blonde’ beneath whose chilly exterior lurks a smoldering fire (Grace Kelly); the ‘blonde bombshell’, whose sexuality is explosive and available to men, though often at a price (Brigitte Bardot, Jean Harlow, Mae West, Diana Dors); and most famously the ‘dumb blonde’ epitomized by Marilyn Monroe (47).

Femme fatale

Ha veszélyes női archetípusokat szeretnénk találni, akkor csak át kell néznünk a különböző népek folklóráját és mítoszait. A legismertebbek mindenképp a görög mitológiából származó szirének. Az *Odüsszeiából* megtudhatjuk, hogy a szirének félig madár-félig nő lények, akik gyönyörű énekükkel és zenéjükkel hajótörésbe csalták a szigetük körül utazó matrózokat. Homérosz a következő baljós leírást adta ezekről a halálos nőszemélyekről:

Szirénekhez fogsz legelőször elérni: az összes embert mind elbűvölik ők, ki elér közelükbe. És aki esztelenül közeleg s meghallja a sziréngengzeteket, felesége s az apró gyermekek otthon azt többé sosem üdvözlik, neki már nem örülnek, mert csengőszavú dallal a két Szírén megigézi; ülnek a réten ezek, s körülöttük az emberi csontok nagy sokasága hever, rothad, zsugorodnak a bőrök. Húzz el ezek mellett, s a fülét jól tömd be viasszal minden társadnak, nehogy egy is hallja; puhítsd meg mézédessé viaszod; de te hallgasd meg, ha kívánod (131).⁵

Egy másik nőszemély, aki hírhedtté vált azzal, hogy egy férfi bukását okozta, az határozottan Éva a Bibliából. Modern világunkban Éva egy bajkeverőnek számít, aki rábeszélte társát, Ádámot, hogy a tiltott gyümölcsből fogyasszon. Tudjuk, hogy szörnyű bűnük miatt Isten elűldözte az embereket az Édenkertből. Így egyetérték Edwardsszal (2010: 35), aki szerint Éva az „archetipikus *femme fatale*”, mert szándékosan idézte elő Ádám és tulajdonképpen az emberiség nyomorát. További érdekesség, hogy a festőművészek általában szökének ábrázolják Évát műveiken. Victoria Sherrow (2006: 148) szerint pontosan ez az oka annak, hogy az emberek a szökéket csábítónak és szexuálisan izgalmasnak tekintették. Meggyőződésem, hogy ezek a mitikus nők nagyszerű inspirációt nyújtottak a hard-boiled detektívírók számára, és a későbbiekben a noir filmrendezők számára is. Csakúgy, mint egy szirén vagy Éva, a *femme fatale* is nagy veszélyt jelent a férfiak számára.

Ha belegondolok, a *femme fatale*-ok könnyen leírhatóak a kedvenc angol idiómámmal: „*dressed to kill*”, mely bókot olyan személyeknek szánjuk, akik lélegzetelállítóan néznek ki. A *femme fatale*-okat azonnal kiszúrhatjuk a noir filmekben, mivel sugározzák a veszélyt és a szexualitást. Nőies alakjuk kiemelésére és a férfiak figyelmének felkeltésére a *femme fatale*-ok előszeretettel viselnek szűk ruhákat. Továbbá pedig, a végzet asszonya mindig tisztességtelen, titokzatos, szexi és gyönyörű, így könnyedén elcsavarja a férfiak fejét. Csábító képességei lehetővé teszik számára, hogy rávegye áldozatát egy bűncselekmény

⁵ Homérosz: *Odüsszeia*. Ford. Devecseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon, 1971.

(gyakran gyilkosság) elkövetésére, vagy egy másik, morálisan megkérdőjelezhető cselekmény végrehajtására. A *femme fatale* igyekszik kontroll alatt tartani a férfiakat, és ami a legfontosabb, magát a cselekményt is, amely karmikusan mégis a gonosz duó bukásával végződik.

Látható, hogy a *femme fatale* a férfiak libidójára akar hatni, és igyekszik áldozatát saját önző céljaira felhasználni. A végzet asszonya tagadja a szerető és odaadó háziasszony szerepét. Ezt egyébként értelmezhetjük a hagyományos női szerepek elleni céltudatos lázadás reprezentációjának is. Mint a bevezetőben említettem, a második világháború a hagyományos nemi szerepek újragondolásához vezetett. A háború alatt a nők már nem a férjüktől függtek, hanem saját jövedelemmel rendelkeztek, így kenyérkeresővé váltak. Booser (1999: 20) azonban kifejtette azt, hogy ez a reform elcsendesült, amikor a háború véget ért. A férfiak megpróbálták visszaterelni a nőket a munka világából a háztartásokba, mivel bizonytalanság járta át őket a társadalomban betöltött szerepükkel kapcsolatban. Hamarosan az amerikai mozi is felfigyelt erre az új társadalmi jelenségre; és ez a fajta felismerés vezetett el a *femme fatale* alakok megteremtéséhez. Számos színésznő vált híressé azzal, hogy a noir filmekben a végzet asszonyát játszotta. Karaktereikkel a férfiak félelmét, a „kasztrációt”, testesítették meg a háború utáni Amerikában. Ez megmagyarázza, hogy miért akar sok *femme fatale* megszabadulni unalmas és utált férjétől olyan noir filmekben, mint a *Gyilkos vagyok* vagy épp a *Niagara*.

Niagara (1953)

Korábbi filmjeinek sikere után az 1940-es években Henry Hathaway a film noir stílus felé fordult. Ebben az időszakban számos fontos noir filmet készített, mint például *A ház a 92. utcán* (*The House on 92nd Street*, 1945), *A sötét sarok* (*The Dark Corner*, 1946), *A halál csókja* (*Kiss of Death*, 1947) és legfőképp a *Niagara*. A noir filmek többségével ellentétben Hathaway remekműve nem fekete-fehér, hanem háromcsíkos *technicolor* technika segítségével készült. A világos képek és a komor narratíva játéka viszont remek kontrasztot teremt a vásznon.

A film a Cutler és a Loomis házaspár értékpozíciójára összpontosít. Ray (Max Showalter) és Polly Cutler (Jean Peters) kései nászútra érkeznek a Niagara-vízeséshez. Ám a Szivárvány Panzióban lefoglalt szobájukat továbbra is George (Joseph Cotten) és Rose (Marilyn Monroe) Loomis használja. A nagy elnézések közepette Rose beszámol arról, hogy George a koreai háborúban szolgált, ám a háborús tapasztalatai után egy kis időre elmeegógyintézetbe került. Mivel George alszik, a Cutler páros úgy dönt, hogy egy másik kabinba költözik

Balog Zsolt Patrik: A „buta szözi” sztereotípa mozgóképes cáfolata a noir filmekben

be. A párok tökéletes ellentétei egymásnak. Ray és Polly harmonikus összhangban élnek, míg Rose és George egyértelműen a társas magány szindrómájától szenvednek. Amikor Cuttlerék másnap elmennek felfedezni a vízesést, Polly észreveszi, hogy Rose valójában szeretőt tart. A nézői többlettudásnak köszönhetően pedig megtudjuk, hogy ez még nem minden. Rose meg akarja öletni megvetett férjét, és ravasz terve szerint maga a szerető, Patrick (Richard Allan) fogja helyette végrehajtani a gyilkosságot, amelyet öngyilkosságnak fognak beállítani.

Niagara-vízesés. Egy film noir alkotásra jellemzően a cím és a helyszín is baljós érzést keltett bennem, jövődöbéli nézőben, amikor először rábukkantam erre a filmcímre egy Marilyn Monroe pályájáról szóló könyvben. Annak ellenére, hogy akkoriban még nem láttam a filmet, a vízesés szó hallatán egyből tudtam, hogy a történet egy karakter bukásával fog végződni. A tényleges cselekmény alapján pedig több mint igazam volt.



1. ábra: A relaxák játéka. (Niagara. Henry Hathaway, 1953)

A film vizuális stílusa rendkívül beszédesre sikeredett. A relaxán keresztül történő megvilágítás jelentős szerepet játszik a vizuális történetmesélésében. Ugyanis a relaxák mintha képesek lennének rá, hogy megjósolják a karakterek jövőjét. A film során többször láthatjuk, hogy George-t és Rose-t is relaxák közelében fényképezik. Ha jobban megnézzük ezeket a vízszintes csíkokat az emberi testen, észrevehetünk valamit. A fények „felöltöztetik” a Loomis házaspárt. Úgy néznek ki, mintha rabruhát viselnének egy fogdában. Bár egyikük sem kerül ténylegesen a börtönbe, ezeket a beállításokat mégis a levegőben lógó büntetés jeleként értelmezhetjük, mellyel hamarosan szembesülni fognak morális ballépéseik miatt.

Rose Loomis egy par excellence *femme fatale*. Egyszerre vonzó, gyönyörű és ravasz. Még a járása is szexuális töltettel bír. Épp ezért, úgy

gondolom, hogy Marilyn Monroe tökéletes választás volt erre a szerepre. Mint sok más *femme fatale*, Mrs. Loomis is irtózik a férjétől. Pontosan ezért kívánja George halálát, és ez magyarázza meg azt is, hogy miért tart szeretőt. Rose szédítő külsejét felhasználva egyszerre csinál bolondot George-ból és gyilkost Patrickból. Egy idő után Rose már nem is titkolja, hogy kívánja George-ot férfiként.

George: Úgy illatozol, mint egy kölnigyár. Ez csak egyet jelenthet...

Rose: Igen. Találkozom valakivel. Bárki megfelel, csak férfi legyen! Mit szólnál a jegyértékesítőhöz? Megragadhatom a kifelé menet. Vagy az egyik gyereket a fonográffal. Bárki jó nekem. Válassz valakit!

Vegyük szemügyre a parti jelenetet, amelyben Lionel Newman *„Kiss”* című nótája szólal meg. A dal fülbemászó és tele van szexuális utalásokkal. Hamarosan Rose is énekbe kezd: „(...) *Take me, darling don't forsake me. Kiss me, hold me tight.*” A dal hallatára George indulatosan kirohan a kabinból, és pusztá kézzel darabokra töri a bakelitlemezt. Ez egy értelmezésért kiáltó, fordulatípusú jelenete Henry Hathaway filmjének. George a csábító zene forrásának megsemmisítésével egyértelműen visszautasítja a szirént. Már nem akarja hallgatni Rose elbűvölő énekét. A szirén szimbolikusan elvesztette hatalmát a férfi felett.



2. ábra: *Femme fatale* divat (Niagara. Henry Hathaway, 1953)

Ha közelebbről megfigyeljük Rose ruházatát, akkor észrevehetjük, hogy gardrójának darabjai rejtett jelentéssel bírnak. Először meztelenül jelenik meg egy fehér színű lepedő alatt az ágyban. Amikor pedig Cutlerék megérkeznek a B kabinhoz, akkor hófehér hálóinget visel. Ezután babakék kosztümben látjuk távozni őt. A kabinok partiján pedig egy mélydekoltázsú, ciklámen ruhában debütál. A következő napon pedig már a kéket és a szürkét ötvözi. George

Balog Zsolt Patrik: A „buta szösi” sztereotípa mozgóképes cáfolata a noir filmekben

eltűnésének napján a vörös és fekete szín kombinációjában tündököl. A film végső jelenetében pedig talpig feketében láthatjuk. Jól látható, hogy a *femme fatale* divat jelentős változáson ment keresztül a filmidő alatt. A világos színek az ártatlanságot, szerénységet és tisztaságot képviselik, míg a sötét színek, különösen a fekete a halált és az ördögiséget szimbolizálják. Azt hiszem, mindannyian egyetértünk abban, hogy Rose öltözködési stílusa lényeges jelentéstartalommal bír. Az egyre sötétebb és sötétebb ruhadarabok a *femme fatale* egyre kegyetlenebb személyiségére tesznek utalást.



3. ábra: Önelégült mosoly (*Niagara*. Henry Hathaway, 1953)

Rose határozottan megcáfolja a „buta szőke nő” sztereotípiát. Mrs. Loomis mindig is körmönfont volt, és sosem volt buta, hisz mindent előre eltervezetten, szándékosan csinált. Például a film elején szó szerint hátat fordít George-nak, és úgy tesz, mintha már rég aludna, csak, hogy elkerülje a férjével való összebújást. Vagy gondoljunk csak arra a jelenetre, amikor Rose a kabátzsebében „rejt el” a belépőjegyet a Patrickkel való találkozójukról! A jegyet szándékosan a George számára vásárolt cigaretta mellé teszi, és elmegy zuhanyozni. Nyilvánvalóan George megtalálja a belépőt, hisz Rose pontosan ezt akarta elérni. George forr a dühtől, Rose pedig szexuális kisugárzását bevetve könnyűszerrel enyhíti férje haragját. Egyértelmű, hogy a *femme fatale* szándékosan játszik a férfi idegeivel. Hasonló hangulattal bír a korábban említett partijelenet is, ahol csak azért, hogy férjét örültnek tüntesse fel a lakók között, Rose a „*Kiss*” számot kéri a lemezlovastól. A dalszöveg egy szeretőért kiált, George pedig jól tudja, hogy ez a felhívás nem neki szól. Dühkitörésének köszönhetően mentálisan instabilnak tűnik. Egy mentálisan instabil személyről pedig könnyűszerrel elhiszik a kabinok lakói, hogy öngyilkosságot követett el. Ezen tettek után egyébként mindig közeli felvételeket láthatunk, melyek kihangsúlyozzák Rose önelégült mosolyát. Mindez továbbra is csak azt bizonyítja,

Balog Zsolt Patrik: A „buta szözi” sztereotípa mozgóképes cáfolata a noir filmekben

hogy a szökénk találékony, és terveit tökéletesen működnek. Ezen felül George vallomásából megtudhatjuk, hogy korábban egy birkatanya tulajdonosa volt, ám az állatok rejtélyes módon egytől-egyig elhunytak, miután feleségül vette Rose-t. Azt is megtudjuk, hogy házasságuk korábban sem volt túl boldog, hiszen Rose ideje nagy részét bárokban és szórakozóhelyeken töltötte az unalom miatt. Azt hiszem, hogy könnyen a helyére tehetjük azt a bizonyos utolsó puzzle-darabkát. Rose felelős a haszonállatok haláláért. Izgalmat akart az életébe, és ezt vidéken nem kaphatta meg. Ravaszdi tervvel állt elő, és megtette a szükséges lépéseket ahhoz, hogy elérje céljait.



4. ábra: Vizuális jelek (*Niagara*. Henry Hathaway, 1953)

Továbbá, érdemes elidőznünk a Rose körüli vizuális jelek sokaságán is. Az egyik jelenetben például azt láthatjuk, ahogy a telefonon beszél egy tükör előtt. A tükör felfedi előttünk a *femme fatale* kettős természetét: a gyönyörű, fiatal nőt, aki aggódik a házasságáért, és ami a legfontosabb, férje mentális egészségéért; a másik arc pedig a fekete özvegyet takarja, aki George meggyilkolását tervezi. Sőt mi több, ezt a képet egy másik szempontból is értelmezhetjük. Egyrészt láthatjuk a szőke nőt, akit a mozivászon előtt ülő nézők hajszíne alapján könnyen butának tarthatnak. Másrészt bemutatásra kerül egy körmönfont, eszes szőke nő. Rose nagyon is tudja, hogyan fogja eltávolítani az életéből George-ot anélkül, hogy bepizskítaná a kezét, ezzel megcáfolva az elterjedt, szőkék ellen irányuló sztereotípiát. Később pedig, amikor Ray egy napsütéses napon képet akar készíteni Polly-ról a fürdőruhájában, hirtelen egy sötét árnyék jelenik meg színen. Egy újabb szögből kiderül, hogy Rose testének árnyéka lehetetlenítette el Ray képét. Ez a vizuális játék kifejezi a sötétséget és a kegyetlenséget, amely áthatja a

végzet asszonyát, illetve egy éles ellentétre is rámutat Rose és Polly perszónája között.



5. ábra: A femme fatale halála (Niagara. Henry Hathaway, 1953)

Intelligenciájának ellenére Rose Loomis sem menekül meg a *femme fatale*-okra váró büntetés elől. Terve látszólag meghiúsult, ugyanis Patrick került ki holtan a gyilkossági kísérletből. Az árnyékok ezért ismét utalnak rá, hogy a túlélő George bosszút fog állni feleségén. Különös fordulat, hogy George pont egy sárga színű kendővel fojtja meg a *femme fatale*-t. A sárga szín ugyanis a hazugság, hanyatlás és irigység színe. Végül Rose halott és tehetetlen testét madártávlatból láthatjuk. Utoljára jelennek meg a vízszintes csíkok Rose körül. Mind a lépcsőfokok, mind az árnyékcsíkok egy képzeletbeli börtöncellába zárják a végzet asszonyát. Mindazonáltal, fontosnak tartom megemlíteni, hogy a film utolsó jelenetében Rose ördögi terve mégiscsak megvalósul, hisz George is életét veszti.

Befejezés

Úgy gondolom, hogy a Rose Loomisról szóló részletes elemzésem bebizonyította, hogy egy szőke karakter is lehet intelligens. Ravasz, opportunista és találékony személyiségének köszönhetően a „buta szösz” sztereotípiája veszített hitelességéből. Ez pedig az összes szőke *femme fatale*-ra igaz. Egy másik nagyszerű példa lehet Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) a *Gyilkos vagyok* című film noir-ból. A filmben Phyllis-nek egy biztosítási ügynököt sikerül elcsábítania. Az ördögi páros pedig kiterveli, hogy Mr. Dietrichson halálával megszerzik a kettős kárigényt, mellyel jelentős vagyonra tehetnek majd szert. A piszkos munkát természetesen Walter Neff (Fred MacMurray) végzi el, akitől Phyllis ezután igyekszik megszabadulni. A szőke *femme fatale* tehát ismét tudja, mit akar, és ennek eléréséhez az eszére és megnyerő külsejére támaszkodott. A végzet asszonyai tisztában vannak vele, hogy vonzóak, és habozás nélkül elcsábítják, majd pedig feláldozzák a férfiakat saját céljaik érdekében.

Balog Zsolt Patrik: A „buta szöszi” sztereotípa mozgóképes cáfolata a noir filmekben

Remélem, hogy nem csak én érzem úgy, hogy a „buta szöszi” sztereotípa vesztett jelentőségéből. Természetesen ez korántsem jelenti az általánosítás végét, hiszen a szőke nők filmek és viccek mai napig a populáris kultúránk részét képezik. Munkámban sokkal inkább a mozgóképes sztereotípa cáfolatának egy lehetőségére próbáltam rámutatni. Szerencsére korunkban is számos olyan politikailag korrekt (PC) sorozattal és filmmel találkozunk a noir filmekén túl, melyek talpraesett szőkét prezentálnak a fogyasztók számára. Remek példa lehet erre a jelenségre Elle Woods a *Dr. Szöszi*-ből (Legally Blonde. Robert Luketic, 2001), Luna Lovegood a *Harry Potter és a Főnix Rendje* (Harry Potter and the Order of the Phoenix. David Yates, 2007) című filmből vagy épp Caroline Forbes a *Vámpírnaplók* című (Vampire Diaries. Julie Plec, 2009 –2017) sorozatból.

Irodalomjegyzék

- Boozer, Jack: The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition. *Journal of Film and Video*: 1999. 20-35.
<https://www.jstor.org/stable/20688218> (2021.01.03. 15:30)
- Casillo, Charles: Marilyn Monroe: A rivaldafény árnyékában. Ford. Babits Péter. Pécs, Alexandra Kiadó, 2019. 130-133.
- Cowie, Elizabeth: Film Noir and Women. In *Shades of Noir*, edited by Joan Copjec, Brooklyn, NY, Verso Books, 1993. 121–165.
<https://archive.org/details/shadesofnoirread0000unse> (2021.01.03. 15:40)
- Edwards, Karen: “The Mother of All Femmes Fatales: Eve as Temptress in Genesis 3.” In *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. London, Palgrave Macmillan, 2010. 35–45.
https://www.researchgate.net/publication/304642679_The_Mother_of_All_Femmes_Fatales_Eve_as_Temptress_in_Genesis_3 (2021.01.03. 16:00)
- Heckert, Druann Maria: Mixed Blessings: Women and Blonde Hair. *Free Inquiry In Creative Sociology* 31, no. 1: 2003. 47–72.
<https://www.semanticscholar.org/paper/MIXED-BLESSINGS%3A-WOMEN-AND-BLONDE-HAIR-Heckert/28018b6397b2df42f547fe2e37c5b3ce06dfccaf?p2df> (2021.01.03. 16:07)
- Kuhn, Annette & Radstone, Susannah: *The Women's companion to international film*. London, Virago Press, 1990. 46–48.
<https://archive.org/details/womenscompanion00kuhn> (2021.01.03. 16:17)
- Pitman, Joanna: *On blondes*. New York, Bloomsbury Publishing, 2003. 4–129.
<https://archive.org/details/onblondes00pitm> (2021.01.03. 16:23)
- Sherrow, Victoria. *Encyclopedia of Hair: A Cultural History*. Westport, Greenwood Publishing Group, 2006. 147–150.
https://books.google.hu/books/about/Encyclopedia_of_Hair.html?id=9Z6vCGbf66YC&redir_esc=y (2021.01.03. 16:30)
- Silver, Alain & Ursini, James. 1996. *Film noir reader*. New York, NY: Limelight Editions. 3–65. <https://archive.org/details/filmnoirreader00silv> (2021.01.03. 16:35)