

Varró Attila

Sötét átjárók: Film noir adaptációk a 40-es évek nyitányán

Absztrakt

A tanulmány három amerikai bűnügyi regény és klasszikus hollywoodi filmfeldolgozásuk összehasonlításával kívánja bizonyítani, hogy a 40-es évek stúdiófilmjében létrejött egy olyan egységes – és a gyártási rendszerben tudatosan reprodukált – tematikai csoport, amely a bűnügyi filmekben belül a korábbi két alpműfajjal szemben nem a hivatásos nyomozóra (krimi) vagy hivatásos gengszterre (gengszterfilm), hanem a bűnelkövetésbe saját hétköznapi világából belecsábult átlagember alakjára épült. Az összehasonlító elemzés tárgyául választott három regény a krimin (*A máltai sólyom*), a gengsztertörténeten (*Magas Sierra*) és a bűnmelodráján (*Dupla vagy semmi / Kettős kárigény*) keresztül mutatja meg a film noir mint műfaj közös vonásait, amelyek egyfelől megkülönböztetik a bűnügyi társműfajoktól, másfelől egy jól felismerhető, konzisztens történetcsoportot alkotnak. Valamint rámutat arra, hogy ezek a vonások markánsabban vannak jelen az irodalmi alapművekben, szembefordulva saját műfaji sémáikkal, így tehát a film noir elsősorban a bűnügyi műfajok egységes szemléletű irodalmi dekonstrukciójának stúdiófilmes környezethez való adaptálásából jött létre.

Szerző

Varró Attila a *Filmvilág* szerkesztője, egyetemi tanár és műfordító. 1998 óta a *Filmvilág* filmművészeti folyóirat szerkesztőségének tagja, képszerkesztő, majd rovatvezető. 2000 óta tanít óraadóként filmtörténetet, műfajelméletet és filmelemzést különböző felsőoktatási intézményekben (ELTE BTK Filmtudomány Tanszék, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Metropolitan Egyetem), valamint műfaji és forgatókönyvírói alapismereteket a Budapest Film Akadémián és a WERK Akadémián. Huszonöt éve jelennek meg filmes tárgyú publikációi, elsősorban a *Filmvilág*ban, emellett a *Metropolis*ban, *Filmtett*ben, *Prizmában* és az azóta megszűnt *Mozinet* magazinban; szerzőként részt vett a *Filmrendezőportrék* (Osiris, 2003), a *Grindhouse* (Mozinet, 2007), a *Zsánerben* (Mozinet, 2009), a *Horrorfilm* (Filmanatómia, 2015), a *Sci-fi* (Filmanatómia, 2016), a *Korszakalkotók* (Prizma, 2013), a *Kino Latino* (Prizma, 2020) kötetekben, önálló kötete *Kult Comics* címen jelent meg (Mozinet, 2007). Számos bűnügyi regényt fordított (*Harcosok klubja*, *Öld meg Cartert*, *Angyalszív*, *Közel a tűzhöz*, *Amerikai vér*), valamint televíziós

szinkronokat írt klasszikus hollywoodi bűnfilmekhez (*Hosszú álom, Meggyónom, Asszony a tóban, Kétségtelenül indokolt, Gyilkosság*).

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.2>

Sötét átjárók: Film noir adaptációk a 40-es évek nyitányán

Nehéz egy irodalmi műfajcsoporton belül két olyan homlokegyenest eltérő zsánert találni, mint a hard-boiled és a noir bűnügyi történetek – mintha csak Chuck Norris és Dustin Hoffman játszaná ugyanazt a főhős-szerepet egy 70-es évekbeli paranoia-thrillerben. A skála egyik szélén vérbő erőszak-történetek, kőszívű, sziklaöklű macsó hőssel és gépfegyver-ropogás ritmusára szerkesztett lezárolás-narratívával, a másik szélén szívszorító bűnmelodramák, a bűntudat szorításában vergődő kisemberekkel. Aktív és passzív protagonisták, akcióorientált és lélekboncoló történetek, macsó diadalok és vénuszcsapdák, szadizmus és szenvedés, könyörtelen sikersztorik és búskomor bukásmesék – az összehasonlítás antonimák takaros listájából áll. A 30-as években népszerűvé váló kétféle markáns zsánerrevízió ellentétes oldalról támadta meg a századelő bűnügyi alaplíráját jelentő *whodunit* detektívtörténetet: a hagyományos rejtélymegoldó narratíva helyett a bűnök elkövetésére és/vagy megtorlására koncentráltak, intellektuális élmények helyett az akciók izgalmát vagy a melodráma pátosát kínálták olvasóiknak, a szenttelen objektív stílust lángoló indulatokra vagy parázsló szenvedélyekre cserélték a prózájukban (előszeretettel használva első személyű elbeszélőt). A *Black Mask* ponyvamagazin élgárdája (Carroll John Daly, Raoul Whitfeld, Paul Cain, Dashiell Hammett) és a bűnügyi újságírás világából érkező noir-írók (James M. Cain, William Riley Burnett, Daniel Mainwaring; Graham Greene) a 40-es évek elején berobbanó következő generáció főalakja, Raymond Chandler – Hammettre használt – szavaival élve „kivitték a gyilkosságot a velencei vázákból az utcákra, ahová tartozik” [1] – ám egész más elképzelésük volt arról, hogy *kikhez* tartoznak ezek a gyilkosságok: a nagyformátumú modern kalandhősökhöz vagy az esendő, hétköznapi emberekhez.

Elsősorban ezért jelent komoly problémát, ha a bűnügyi filmek műfaj történeti vizsgálatánál összemossák egymással ezt a két különböző világot, amikor az irodalmi hatások szerepét vizsgálják a 2. világháború Hollywoodjában. Mára filmtörténeti közhelynek számít, hogy az álomgyári bűnügyi filmek a 40-es évek első felében előszeretettel fordultak a rémálmok felé: egy időben az egzotikus mesevilágú gótikus horrorfilmeket felváltó kortárs (gyakran urbánus) környezetbe helyezett Val Lewton-ciklussal és az úgynevezett gázláng-melodramák thrillerbe forduló sötét románcáival, a krimik is feketébb árnyalatot vettek fel egyfajta direkt reakcióként a háborús évek általános szorongásaira. Ekkorra Hollywood már bőséggel válogathatott divatos bűnügyi írókból, akik ontották magukból a paranoiával, bűntudattal és mániával színültig telt regényeket: Cornell Woolrich (*Fantomnő* [Phantom Lady, 1942]), David Goodis (*Sötét átjáró* [Dark Passage, 1946]), Dorothy B. Hughes (*Magányos helyen* [In a Lonely Place, 1947]), William Lindsay Gresham (*Rémálmok sikátora*

[Nightmare Alley, 1946]), Kenneth Fearing (*A Nagy Óra* [The Big Clock, 1946]) kiváló művei azonban sokban különböztek mindkét típusú revizionista előzményüktől. Műfaji tekintetben fényévekre állnak a keményöklű ponyvakrimiktől: leginkább pszichothrillereknek nevezhetők, amelyek a *Postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice, 1934), a *Magas Sierra* (High Sierra, 1940) vagy a *Tolvajok, mint mi* (Thieves Like Us, 1937) 30-as évekbeli szikár dokumentarizmusát és szűkszavú lélektani realizmusát barokkos pompájú, már-már rémregényekbe illő tébolykrónikáig fokozták/torzították. A világháború korai éveiben készült hollywoodi film noirok (amelyeket a szakirodalom gyakorta protonoirként foglal csoportba, ezzel utalva a *Kettős kárigény* [Double Indemnity. Billy Wilder, 1944] mérföldkövét megelőző születésükre) azonban még nem ezekből a tálcán kínálgató „fekete” művekből táplálkoztak: a film noir irodalmi gyökerei azokhoz a 30-as évekbeli bűnügyi regényekhez nyúlnak vissza, amelyeknél – legyenek akár *hard boiled* krimik vagy noirsztorik – még nem tündököl teljes fényében a Woolrich-iskola noirérzékenysége (azaz a film noirt a bűntudat, elidegenedés, paranoia alapján egységbe foglaló elképzelés vonásai), mégis látványosan felmutatják egy friss és rendhagyó műfaji képződmény alapvonásait.

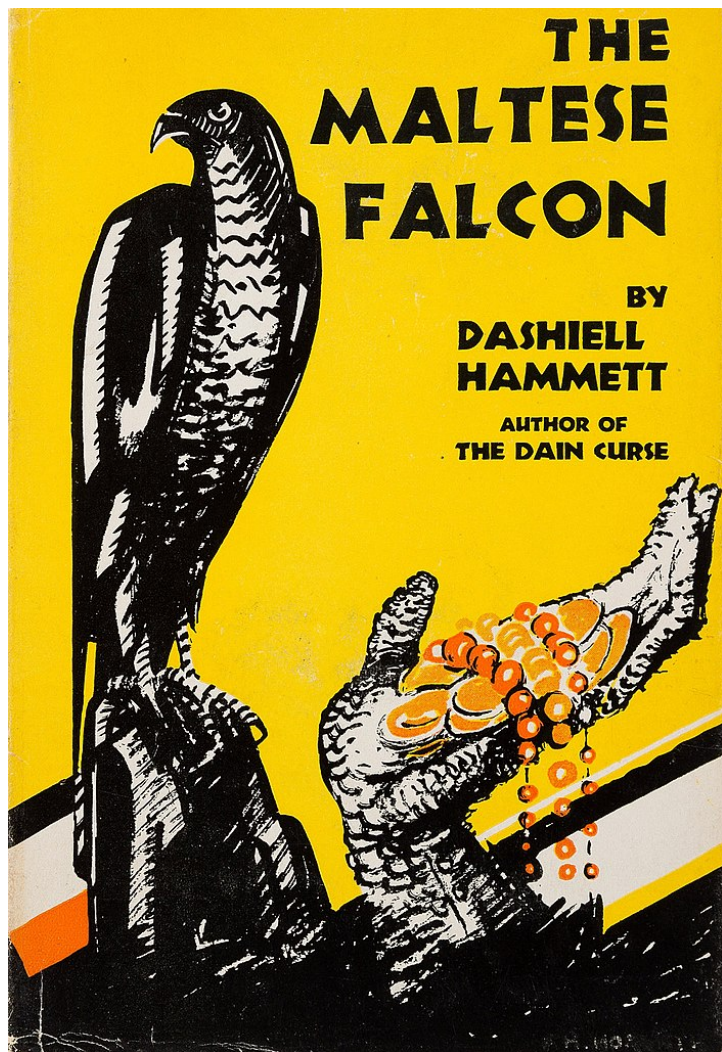
Szembetűnő, hogy a klasszikus noirok szinte kivétel nélkül irodalmi adaptációk ^[2] – amelyek ráadásul az esetek többségében oly híven ragaszkodnak az alapművükhöz, ^[3] hogy a filmtörténet által kiemelt és felmagasztalt vonásaik akár egy irodalmi zsánerforradalmat is ünnepelhetnének. Ez a tény nem csupán a szerzőiség tekintetében vet fel izgalmas problémákat, de a noir vitatott státuszát (műfaj, korstílus, formanyelv, szenzibilitás) tekintve is elég komoly, mondhatni döntő érveléssel szolgál az első mellett. Akár tematikai műfajnak tekintjük, a krimi és a gengszterfilm mellé sorolva, akár hatáscentrikus műfajként (lásd vígjáték, horror, pornó) egyfajta bűnmelodrámanak tekintve szembeállítjuk a feszültségkeltő thrillerekkel, a „korai” film noirok – amelyek alapján a francia kritikusok 1946-ban arra a felismerésre jutottak, hogy „az amerikaiak is készítenek sötét filmeket” ^[4] – egyaránt az alapregényeknek köszönhetik „sötét” (azaz noir) jelzőjüket. Mindazok a tulajdonságok, amelyekre az elkövetkező bő tíz évben a film noirral foglalkozó francia és amerikai szerzők felhívták olvasóik figyelmét, nem annyira tematikai motívumok, mint inkább esztétikai, filozófiai ismérvek: az erkölcsi ambivalencia, lélektani megközelítés, elidegenedés, szorongás és bizonytalanság csupa olyan vonás, amely nyugodt szívvel elmondható a világháború idején és szorosán utána készült hollywoodi filmek jelentős részéről műfajtól függetlenül (a *Különös eset* [The Ox-Bow Incident. William Wellman, 1943] lincs-westernjétől a *Hetedik áldozat* [Seventh Victim. Mark Robson, 1943] okkult horrorján át Orson Welles 1948-as *Macbeth*-adaptációjáig).

Az első noirválogatások filmjeinek túlnyomó többségéről ugyanakkor kijelenthető, hogy olyan regényeket dolgoznak fel, amelyek között igenis felfedezhető tematikai rokonság, noha egymástól számos téren markánsan eltérő íróktól származnak (nehéz lenne közös szerzőtáborba sorolni a *Black Mask*-os Hammettet, a *Gyilkosok* alapnovelláját jegyző Hemingwayt és a brit Graham Greent). Összevetve ezeket a noiradaptációkat – híres vagy mára elfeledett – alapműveikkel világosan látszik, hogy a 40-es évek nyitányán rövid idő alatt számos olyan jelentős bűnügyi film készült a

hollywoodi nagystúdióknál, amelyeket markáns *tematikai* (azaz a történet elemeire, motívumaira vonatkozó) jegyek kötnek össze. Ezekből az alapfilmekből egy jól körülhatárolható és meglehetősen népes filmkorpusz határolható le a korabeli hollywoodi termésből, amely nem csupán azzal érdemli ki a műfajstátuszt, hogy felmutat néhány állandó tematikai alapmotívumot, de azzal is, hogy betölt egy ásitó űrt a bűnügyi műfajok rendszerében. Mivel a tömegfilmes műfajok többségével ellentétben a film noir kategóriáját nem a gyártási rendszer, a stúdióvilág határozta meg, hanem egy utólag teoretikusok által létrehozott kategória, ezért a mai napig számos megközelítése létezik: akár csak a hat vak ember és az elefánt híres buddhista kóanjában, mindenki saját fogást talál rajta, amely alapján teljes képet alkothat magának. A filmcsoport létrejöttében kiemelkedő szerepet játszó három filmalkotás és alapregényük összehasonlító elemzése azonban világosan bizonyítja, hogy – hasonlóan azokhoz a történetelemekre épülő zsánerekhez a műfaji palettán, ^[5] mint például a western, science-fiction, háborús film vagy éppen a társműfajoknak tekinthető krimi és gengszterfilm – a 40-es évek elején létrejött egy olyan egységes filmcsoport a hollywoodi filmekben, amely beilleszthető a tematikus műfajok csoportjába.

A máltai sólyom (The Maltese Falcon, 1930, 1931, 1941)

Dashiell Hammett második regénye, amely 1930-ban jelent meg, számos lényeges ponton eltér a 20-as évek vérbeli *hard boiled* történeteitől – bár Hammett több *Black Mask*-novelláját is felhasználta hozzá, és a kész regény is megjelent a magazinban négy részben (jelezve, hogy ezek az eltérések nem voltak olyan feltűnőek, hogy a műfaj meghatározó kiadványának szerkesztői úgy érezték volna, kilóg az olvasótábortól elvárt történetek közül). Az író megőrzi a ponyvaműfajból a keményöklű, cinikus magánnyomozó alakját, a rideg és könyörtelen „ember-embernek-farkasa” világnézetet és a szenttelen, szikár elbeszélésmódot, amely semmit nem árul el a szereplők belső világából, pusztán néhány külső megfigyelésből enged következtetni érzelmeikre. Hiányzik azonban a *Véres aratásban (Red Harvest, 1929)* csúcsra járatott elkeseredett társadalombírálat, a *Black Mask*-hagyományok egyik legfőbb motívumát jelentő sötét amerikai alvilág összetett hierarchiájával és szigorú törvényeivel, valamint a Continental Op-novellák könyörtelen nyomozásnarratívája. Ez utóbbi teszi igazán különlegessé a regényt: *A máltai sólyom* egy olyan klasszikus detektívtörténet, amelyben valójában *nem* zajlik érdemi detektív munka.



A máltai sólyom első kiadása

Nyomozóként Sam Spade a cselekmény során csupán megkésve követi az eseményeket: az eredmények az ölébe hullanak, nem pedig felderítés során jut el hozzájuk, kétségtelenül csavaros esze és ravasz trükkjei pusztán azt a célt szolgálják, hogy a pillanatnyi helyzetekben ne váljon a Gutman-banda újabb áldozatává vagy a rendőrség bűnbakjává. Az antagonistát jelentő Gutman önszántából fedi fel kilétét előtte, amikor felkeresi ajánlatával; Joel Cairo csatlakozásával a kövér műgyűjtőhöz csak akkor szembesül, amikor a fináléban együtt fogadják a saját lakásában; az egyetlen klasszikus felderítő elem (a hiányzó újságcikkből rájön a La Paloma és Jacoby szerepére az ügyben) pedig teljesen feleslegesnek bizonyul: a hajót addigra felgyújtják, és a halálosan sebesült kapitány maga viszi el hozzá a sólyomszobrot Brigid utasítására. Szinte már paródiába illő, hogy a regényben elvétve felbukkanó verekedések – amelyek a *hard boiled* sztorikban nélkülözhetetlenek a főhős sikeréhez – mennyire értelmetlenek (legfeljebb erődemonstrációként szolgálnak): Cairo az önként visszaadott pisztoly birtokában mégiscsak átkutatja az irodát, a folyosón lefegyverzett Wilmer nyomban visszkapja Gutmantól a két stukkert, hogy aztán a fináléban saját főnöke fossza meg tőlük, amikor Spade javaslatára bűnbakot csinálnak a „kis kopóból”. Ugyanakkor Spade-et többször kijátsszák, hol elkábítják, hol hamis címre küldik, mialatt újabb fordulat zajlik le a történetben, amelybe nincs beleszólása. Valljuk be őszintén, Philip Marlowe vagy Mike Hammer a

cipőjét sem törölné egy ilyen inkompetens kollégába.

A mérleg másik serpenyőjébe mindössze egyetlen nyomozati eredmény kerül, amely azonban jelentőségével feledteti a főhős inkompetenciáját, egyben a *Máltai sólyom* mint detektívtörténet másik kiemelkedően formabontó vonását jelenti, markáns műfaji módosítást eredményezve. Amikor a klasszikus krimik kötelező elemét jelentő végső megoldásra sor kerül az utolsó jelenetben, és a főhős leleplezi társa gyilkosát – akinek megtalálása elvileg az egész detektívtörténet elsődleges motivációját jelenti –, Spade mindössze egyetlen tény tud felhozni Brigid, a gyilkos *femme fatale* ellen, kicsikarva belőle a négyszemközti vallomását. Ennek a sorsdöntő információnak azonban nem a „nyomozás” során jutott birtokába, hanem az első pillanattól, Archer hullájának megtalálásától tudott róla: a társa a szoba jöhető gyanúsítottak közül csakis a nőnek hagyta volna, hogy éjjel egy sötét sikátorban közvetlen közletről lelője, miközben még a felöltőjét sem gombolja ki, hogy elővegye a saját pisztolyát. Mivel amikor Spade a végén rendőrkézre adja Brigidet, akkor sem rendelkezik egyetlen konkrét bizonyítékkal sem a nő ellen,¹⁶ a regény fő nyomozása egyfelől már az áldozat megtalálásakor eredményesen lezárult, másfelől a regény utolsó oldalaira sem járt sikerrel. Hammett a létező összes módon megfosztja a *Máltai sólymot* a krimik meghatározó műfaji vonásaitól, miközben látszólag tálcán kínálja őket: noha vitathatatlanul nyomozó főhősről szóló bűnügyi történettel van dolgunk, a zsáner beazonosításához ki kell zárni a krimi a gyanúsítottak köréből.

A nyomozásnarratíva felszámolásánál jóval fontosabb műfaji bizonyítékot jelent a főhős motivációja: pontosan miért is nem adja fel Brigidet már az első éjjel, amikor a rendőrség bekopogtat hozzá, hogy megvádolja saját társa meggyilkolásával. Az újabb haláleset – a követett Thursby megölése – önmagában semmit nem változtat a helyzetén (vagy vele is a nő végzett, vagy valaki ismeretlen, akinek semmi köze a társa halálához), a felbecsülhetetlen értékű sólyom pedig csak fejezetekkel később kerül a képbe. Csábító lehetőségnek számít a *Máltai sólymot* egyfajta rendhagyó gengsztertörténetnek tekinteni, ahol a cinikus, erkölcstelen antihősünk (a „szőke sátán”, ahogy Hammett nevezi) tulajdonképpen a nagy zsákmány érdekében játssza ki egymás ellen az alvilági szereplőket és a hatóságot – végül a jól megérdemelt műfaji bukásfináléban hoppon maradva. Ez a megközelítés ráadásul precízen beilleszti Sam Spade-et a két másik Hammett klasszikus, a *Véres aratás* névtelen „Continental Op”-hőse és az *Üvegkulcs* (The Glass Key, 1930) Ed Beaumont-ja mellé, akik saját személyes céljuk elérésére ugrasztják össze a korrupt hatalmi játszmák résztvevőit – és mind módszereiket, mind pedig céljukat tekintve nem sokban különböznek a hivatalos gengszterektől. Spade-et előszeretettel tekintik félig nyomozó, félig bűnöző figurának, nem csak azért, mert magánynyomozó lévén eleve a törvény és bűnözés határsávjában tevékenykedik – ennél erősebb érv, hogy nem rendelkezik olyasféle magasabb rendű erkölcsi kóddal, mint Philip Marlowe romantikus idealizmusa vagy Mike Hammer lángoló politikai elkötelezettsége: amikor áthágja a szabályokat, azt csakis pillanatnyi saját érdekből teszi (hazugságokkal félrevezetni a zsarukat, elárulni a megbízóval kötött alkuját, fedezni egy gyilkost). A gengszterfilmek két alapmotivációja, a gazdagság és a hatalom azonban nem elégséges magyarázat Spade tetteinek magyarázatára: utóbbi fel sem merül, az előbbi pedig csak

fokozatosan, a regény közepétől ragadja magával a főhóst.

Ebben a tekintetben a mű negyedik fejezete a legfontosabb áruló nyom: Spade még nem tud a madárról, de már gyanúsítja a rendőrség Archer megölésével, amikor felkeresi Brigidet új búvóhelyén. Eleinte pusztán a nő valódi mozgatórugóira kíváncsi (eljátszva, hogy cseppet sem hibáztatja a nőt az éjjeli eseményekért): bár már tudja, hogy ő a gyilkos, kíváncsi rá, vajon miért végzett ügyfelük a társával – miután azonban szembesül vele, hogy Brigid nem csak hazugságokkal tömi, de ráadásul a saját hazugságainak foglya („maga se tudja, mit akar”), az első dühroham után váratlanul úgy dönt, mégis segít megbízójának. Látszólag csupán ki akarja csalni tőle a maradék pénzét, mielőtt feladja (elveszi az utolsó ötszáz dollárját, anélkül, hogy később bármilyen módon felhasználná a nő érdekében), valójában azonban már itt elárulja magát: Brigid O’Shaughnessy *femme fatale*-ja bizony őt is rabul ejtette sötét vonzerejével.

– A hazugság csak az elmondás módjában volt, nem abban, amit mondtam – Elfordult, merev tartása ellazult – Az én hibám, hogy nem tud hinni nekem.

Spade elvörösödött, zavartan a földet nézte: *Most kezd veszélyes lenni* – motyogta. [7]

Miközben minden egyes újabb találkozásukkor egyre növekszik a fekete madárért ígért összeg, ezzel párhuzamosan a személyes kapcsolat hőfoka is emelkedik, hiszen Brigidnek a szex jelenti az egyetlen fizetőeszközt. A következő alkalommal lezajlik az első csók („A testemmel vegyem meg? – Meggondolom.”), a harmadik találkozó végén pedig Spade lakásában lefekszenek egymással („Ujjai végigszántottak a lány hátán. Szeme sárgán égett.”)

Ez az elvörösödött arctól sárgán égő szemig tartó ív (valamint a végkifejlet szakítása) viszi egyforma távol a *Máltai sólyom* műfaji narratíváját a krimitől és a gengszterfilmtől, egy harmadik tematikát középpontba állítva, amely a 30-as évek nyitányán még sem a bűnügyi irodalomban, sem a bűnfilmben nem számított önálló zsánernek. Akárcsak számtalan klasszikus noirsztoriban *A postás mindig kétszer csenget*-től (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946) a *Gyilkosokon* (The Killers. Robert Siodmak, 1946) át a *Fegyverbolondokig* (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950), az archetipikus *femme fatale* vonzereje ezúttal is törvényszerűen csábít egy férfit, aki pontosan tisztában van azzal, hogy saját vágya(i) érdekében bűn(öke)t követ el. Hammett mindkét kötelező noirvonást mélyen a felszín alá rejti, jóval a zsánerkategória megszületése előtt. Egyfelől Spade-nek *tudnia kell*, hogy a nő gyilkos, különben nem követne el bűnt azzal, hogy a leleplezése helyett cinkosává válik a sólyom megszerzésében (egyszerűen csak segítene a vágyott nőnek). Másfelől egy erős érzelmi motivációnak, azaz egy *szenvedélynek* kell irányítani a tetteit (amely végül a boldogság kulcsa helyett majd a veszteség okozója lesz) – nem pedig a klasszikus gengszteréredeknek vagy a detektívstoriik igazságszolgáltatásának. A belső szenvedélyből (legyen az szexuális szomj, féltékenység vagy bosszúvágy) elkövetett bűntény (sikkasztástól csaláson át gyilkossáig), amely magában hordozza büntetését: ez a műfaji magja azoknak a bűnügyi történeteknek, amelyek a 40-es évek elején távolról sem számítottak újdonságnak az amerikai tömegfilmben. Akkor szaporodtak fel azonban annyira, hogy önálló és egységes csoportként felragyoghattak a krimik, gengszterfilmek és thrillerek mellett, egyfajta melodráma-

beszüremkedésként a bűnügyi film sűrű szövetébe.

Szemben a Hammett-kariert indító *Véres aratással* (amelyből a korabeli Hollywood csupán egy bizarr gengszterkomédiát tudott kihozni, *Roadhouse Nights* [Hobart Henley, 1930] címen), az *Üvegkulcsból* és a *Máltai sólyomból* egyaránt készült egy-egy verzió a 30-as évek első felében, majd a 40-es évek nyitányán. Az *Üvegkulcs* esetében a két feldolgozás műfaji tekintetben szinte semmiben nem tér el: híven a regényhez az 1935-ös Frank Tuttle és az 1942-es Stuart Heisler-verzió is egy detektívszerepbe kényszerült kvázi-gengszter (egy kisváros politikai életét mocskos eszközökkel irányító pártvezér első embere) sikeres nyomozástörténete. Az alapregényben és adaptációiban egyaránt bravúrosan keverednek el a krimi és gengsztertörténet alapvető motivációi (bűnfelderítés / leszámolás az ellenséges bandával) és módszerei (tanúk megtalálása / tanúk elhallgattatása; bizonyítékok szerzése / bizonyítékok megsemmisítése; kivallatás / megfélemlítés). Beaumont nemcsak tisztázza főnökét a gyilkosság vádjá alól, leleplezve a valódi tettest, de mintegy mellékesen felszámolja a hasonlóan gengsztermódszerekkel dolgozó rivális csoportot pár héttel a választások előtt – méghozzá meglehetősen aljas, közvetett eszközökkel (a leleplező cikkekre készülő újság főszerkesztőjét öngyilkosságba kergeti felesége elcsábításával, a gengsztervezért pedig saját tökrészeg pribékjével öleti meg, elültetve benne a gyanút, hogy főnöke elárulta). Noha mindkét adaptáció végrehajt kisebb-nagyobb módosításokat a Hammett-szövegen (például Tuttle kihagyja a feleség-elcsábítást; Heislernél pedig szerelmi kapcsolat szövődik a főhős és a főnökét kihasználó *femme fatale* között), és a regény nyers agresszióját is eltérő módon adják vissza, alapvetően megőrzik mindazt a műfaji kísérletezést a két alapvető bűnzsáner keresztezése terén, ami a regényt korának kiemelkedő *hard boiled* művévé teszi.

Akárcsak a *Véres aratás* híres „blood simple”-motivációja (a névtelen főhős a regény egy pontján beismeri, hogy a gengszterbandák felszámolását már nem elsősorban a fizető megbízás, mint inkább saját elfajuló vérszomja vezérli) vagy Sam Spade kettős vonzalma a végzet asszonyához és a kincset érő madárhoz, az *Üvegkulcs* hősnél is személyes szenvedély lapul egyre sötétebb (bűn)tettei mögött: barátságánál is szorosabb érzelmi kötődése főnökéhez (amely akár homoszexuális szerelemként is értelmezhető), jóformán vak hite a férfi ártatlanságában (még akkor sem hiszi el bűnösségét, amikor bevallja neki), és életét is kockára tévő lojalitása bőven elegendőnek bizonyul a noir-férfihős skatulyához. Műfaj történeti tekintetben Hammett két legfontosabb művében ^[8] nem csak elmossa a korábban határozott határokat a krimi- és gengsztertörténet között – miközben *Black Mask* kortársai vagy a krimet (Carroll John Daly: *Race Williams*-sztorik), vagy a gengszterleszámolásokat (Paul Cain: *The Fast One*) durvították kőkeményre –, de felvázolja bennük egy harmadik bűnzsáner körvonalait is. Spade és Beaumont kétféle megközelítés a 40-es években kivirágzó film noir jellegzetes főhőseihez: az első a detektívműfaj hősies nyomozójának, a második a hivatásos gengszter-antihősnek transzformációja aktív, céltudatos és rendíthetetlen karakterből olyan csapdahelyzetű protagonistává, akit világos agya helyett sötét szíve irányít.

Ennek fényében különösen tanulságos az 1931-es és az 1941-es *Máltai sólyom* filmfeldolgozás összevetése, amelyeket az utókor megítélése szerint egy világ választ el egymástól, miközben a

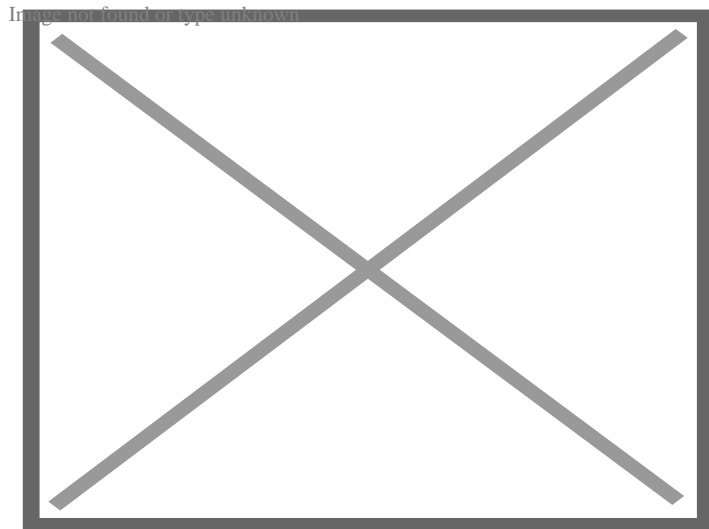
történetük tekintetében meglepően hasonlítanak egymáshoz. Kétségtelen, hogy Roy Del Ruth *pre-code*, azaz a Hays-kódex bevezetése előtt készült adaptációja (főszerepben Richard Cortez irritáló macskajancsijával) és John Huston örök klasszikusa a halhatatlan Bogarttal színvonal tekintetében egy lapon sem említhető. A páratlan színészi alakítások, atmoszférateremtés és az *Aranypolgár* vizuális hatását magán viselő stílus Huston filmjét méltán helyezi Hollywood csúcsteljesítményei közé, de azt a rangot, amelyet bő fél évszázada a film noir bölcsőjeként vívott ki magának, erőteljesen megkérdőjelezi adaptáció-mivolta. Nem csupán arról van szó, hogy az író-rendező Huston kiváló érzékeléssel mindössze minimális változtatásokat eszközölt Hammett dialógus-központú szövegén – így a történetben megnyilvánuló (szerzői) érdemei főként a regényíróé illetik; ennél jóval fontosabb, hogy a szövegnek nincs olyan jelentős noirvonása, amely *ne* lenne jelen az 1931-es elődben. Noha a Del Ruth-adaptáció forgatókönyve több ponton eltér a regénytől, mint a későbbi változat,^[9] és a Huston által szinte teljesen megtartott intenzív szubjektivitással is szakít néhány ponton (olyan eseményeket megmutatva a nézőknek, amelyek Spade tudomásán kívül zajlanak, lásd Brigid dugipénzét vagy Cairo felfedezését), de mindazok a történeti elemek, amelyek Spade figuráját noir-főhőssé teszik, hiánytalanul megvannak Del Ruth feldolgozásában is. Sőt két – e tekintetben fontos – epizódot megőriz a Hammett-műből Hustonnal ellentétben: Brigid lakásának átkutatását a szex után, majd levetkőztetését a hiányzó ezerdolláros miatt (ahol Gutman aljas kis trükkje szembesíti a Spade-Brigid párost a közöttük lévő feloldhatatlan bizalmatlansággal). Ráadásul egy hozzáírt kurta jelenettel kihangsúlyozza, hogy Spade *kezdetlenül tisztában volt* a társa gyilkosának személyével: a tetthelyen beszél egy kínai szemtanúval, aki látta a gyilkosságot, és pontos személyleírást ad Brigidről (ám mivel a dialógus kínai nyelven zajlik, a néző csak a végén szerez tudomást a tartalmáról).



Roy Del Ruth: *A máltai sólyom* (Una Merkel és Ricardo Cortez)

A műfajtörténet (akárcsak a művészettörténet bármely ága) előszeretettel köti a zsánertemlést egy-egy ikonikus remekműhöz, amely zseniális innovációival utánpótlás tömegét eredményezi: az 1941-es *Máltai sólyom* azonban minden műfaji újításon osztozik a tíz évvel korábbi változattal, azon egyszerű okból, hogy mindkét film meglehetősen híven – bár eltérő színvonalon és más látványvilággal körítve – követi a Dashiell Hammett alapművet. Egyetlen olyan pont van, ahol az 1941-es feldolgozás eltér mind a regénytől, mind az 1931-es filmtől, méghozzá épp a noir egyik

alapvető vonását, a bukásfinálét illetően. [10] A film noir tematikus motívumai között kiemelt szerepet játszik az értékvesztéssel (halál, börtön, téboly) társuló bűnhődés a történet végén: a bűnbe csábulás zsoldja a veszteség valamely formája. Huston forgatókönyvének – Shakespeare *Viharjából* átvett – leghíresebb mondata, amely a legvégén hangzik el („The stuff that dreams are made of” – „amiből az álmok vannak”) akár a film noir szlogenje is lehetne: a vágyak csupán ólomból vannak, súlyuk végül a mélybe húzza a vágyaiért bármire képes hőst. Míg Hammett az utolsó oldalon visszahelyezi a szerelméről lemondó Spade-et korábbi közegébe, a hű titkárnő és a szerelmére áhítózó víg özvegy körébe, Bogart Spade-je a záró képsoron elindul lefelé (a mélybe), követve a szó szerint és átvitt értelemben is rács mögé került Brigidet. Ez a mondat, valamint a *femme fatale* arcára vetülő, sólyomlábat mintázó liftrács-árnyék, ha nem is fogható a későbbi klasszikus noir-befejezések elsöprő fatalitásához, mindenképp sötétebb tónust ad a Hammett-regénynek, mint a Del Ruth-verzió hozzáírt zárójelenete Brigid cellájánál (amelyben Cortez szemmel látható büntudatát és bánatát némiképp ellensúlyozza egy friss kinevezés az ügyészi hivatal nyomozói posztjára). Huston Spade-jét ha nem is az egyetemes magány várja a földszinten, egyaránt elvesztette a nőt és a pénzt, a későbbi noirhősök két markáns motivációját.



John Huston: *A máltai sólyom* (Humphrey Bogart és Mary Astor)

Az 1941-es *Máltai sólyom* befejezésének negatív színezete a vágyálmok csalóka mivoltával való szembesülésből fakad, egyfajta tömegfilmek kritikájaként az Amerikai Álomnak: hasonlóan a Kis Cézárak korábbi *rise-and-fall* történeteivel és eltérően azoktól az egzisztencialista árnyalatú noir-végkifejletektől, amelyek a sors végzetes hatalmát (*A postás mindig kétszer csenget*), a magányt és elidegenedést (*Gyilkosok, Kísért a múlt* [Out of the Past. Jacques Tourneur, 1946]) állítják középpontba. Huston fináléja éppen úgy a *femme fatale* elvesztéséből farag unhappy endet, akár a *Kettős kárigény* (szintúgy a nő alakjába sűrítve a szexuális és nyereségvágyat), amit a konkrét dialógusok egyértelműen bizonyítanak a zárójelenetben, ahol Spade arról beszél Brigidnek, miért adja vonzalma ellenére rendőrkézre:

(regény:) □ Kicsit sem szeretted? Nem szeretsz? –*De, azt hiszem, szeretlek.* Na és?... Velem nem

járáthatod a bolondját.

(film:) – Már látom, hogy nem szeretsz. – Én nem iratkozom fel a balekok sorába.

később:

(regény:) – Mi van a másik serpenyőben? Semmi több, mint az, hogy talán szeretsz és *talán én is szeretlek*. – Te tudod – mondta a lány [] hogy szeretsz-e vagy sem. – Nem tudom. *Elég könnyű beléd szeretni*. – Mohón nézte a lány haját, lábát, aztán ismét a szemét. – De mit számít ez? *Mondjuk, szeretlek*. Mi van akkor? Lehet, hogy *egy hónap múlva* vége...

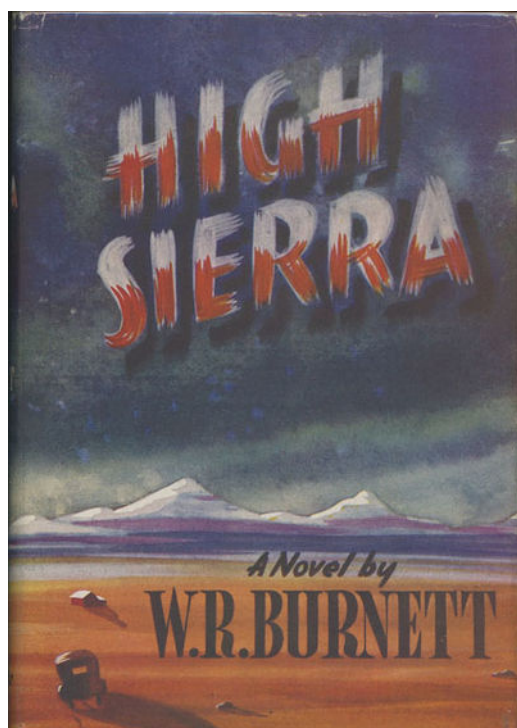
(film) – A másik oldalon csak egy dolog van. Mindössze annyi, hogy talán szeretsz és *talán én is szeretlek*. – Azt csak tudnod kell, hogy szeretsz vagy sem? – *Azt hiszem, igen*.
Lehet, hogy lesz *egy-két rossz éjszakám*, ha bevisznek, de majd elmúlik. [11]

Noha Huston egyértelműen visszavesz Hammett szerelmi vallomásából, a végkifejlet bukása szempontjából ez nem sokat számít: a regényíró és filmrendező szemében *egyaránt* az a fontos, hogy Spade szereti a nőt, de nem bízhat benne, és kénytelen saját védelme érdekében lebuktatni (a főhős egyéb érveket is beletesz a mérleg egyik serpenyőjébe, de a szakmai etika vagy a renomé érezhetően jóval kevesebbet nyom a döntésénél a latban). A kiszolgáltatottság nem univerzális szinten vagy filozófiai értelemben, pusztán a férfi-nő viszonyban jelenik meg, a „balekság” formájában, ahogy Sara Paretsky krimiíró nő találóan állítja a regény méltatásában: „Hammett olyan rémisztőnek találta a veszélyes női sexualitást, hogy meg kellett semmisítenie”. [12] Itt találkozunk egymással a *Black Mask*-magazin *hard boiled*-tradíciója és a film noirok fatalitása: Spade beismeri, hogy a szenvedély erősebb nála, de van annyi ereje, hogy fájó szívvel leszámoljon vele, elkerülve a *nagyobb* bukás veszélyét – hogy a *femme fatale* börtönbe juttatja vagy végez vele.

Magas Sierra (High Sierra, 1940, 1941)

Nem csupán a legfőbb noirikonnak számító Bogart jelenléte köti össze a *Máltai sólymot* és a fél évvel korábban bemutatott *Magas Sierrát*: már a hasonlóképp metaforikus cím (a High Sierra-hegység csúcán a főhős eleinte alig kap levegőt, végül az életét veszti) is jelzi, ismét a csalóka vágyak vezette bukástörténet játssza a valódi főszerepet. A történetért felelős W.R. Burnettnél kevés írónak köszönhet többet a klasszikus amerikai bűnügyi film: nem csupán a gengszterműfaj mérföldkövét jelentő *Kis Cézár* (Little Caesar. Mervyn LeRoy, 1931) 1929-es alapregényét jegyzi, de az *Aszfaltdzsungel* (Asphalt Jungle. John Huston, 1950) nagy klasszikusa, és a *Senki nem él örökké* (Nobody Lives Forever. Jean Negulesco, 1946) sötét szélhámos-filmje (sőt az egyik korai revizionista western, az 1932-es *Law and Order* is) az ő regényéből készült. Az 1940-ben írt *Magas Sierra* alapján készült Raoul Walsh-remekmű (amelyet ugyancsak John Huston adaptált filmre) mára a gengszter-noir műfajkeverék egyik legfontosabb alapfilmjét jelenti, amelynek legfőbb oka, hogy Burnett regénye révén elsőként került pozitív főhősként a 30-as évek „vidéki gengszter”-figurája hollywoodi nagystúdió filmjébe. [13] Ezek a bűnözők több szempontból homlokegyenest

eltértek a 30-as évekbeli gengszterfilmek nagyvárosi szervezett bűnözőitől, inkább tekinthetők a westernfilm-banditák utódainak: vidéki kisvárosokban merész (bank- és ember)rablási akciókkal, rajtaütésekkel biztosították a nomád életmódjukhoz szükséges – nem túlzottan komoly – pénzüsszegeket; pár fős csoportokban dolgoztak, és ami a legfontosabb, nem tartoztak egy szigorúan hierarchizált bűnszervezethez. Ez a „rural” alvilág inkább emlékeztet a későbbi terrorista sejtekre: tagjai más csoportoktól függetlenül, jóformán elszigetelten működtek, alkalmi kapcsolatban állva a bűnözés intézményrendszerével (orgazdák, informátorok, hamisítók), egyaránt távol a törvényes társadalomtól és a politikai/gazdasági hatalommal mind inkább összefonódó bűnöző-nómenklatúrától. Burnett főhőse, az életfogytiglani börtönbüntetéséből különleges kegyelemmel szabadult Roy Earle nem csupán karaktervonásait tekintve illeszkedik ebbe a táborba, a regény több ponton kitér rá, hogy a Dillinger-banda oszlopos tagja volt (a film ezt kihagyja) – mint ilyen, a 30-as évek végére már kihalófélben lévő állatfajnak számított: utolsó volt az utolsók közül.



A Magas Sierra első kiadása

Roy Earle alakja hasonló viszonyban van a klasszikus gengszterfilm bűncézáraival, mint Sam Spade a klasszikus detektívfilmek nyomozóival: perifériára szorult kishal, aki csak magára számíthat, ugyanakkor nem kötik az intézményes „kollégáira” vonatkozó szabályok (legyenek azok hatósági vagy maffiatörvények). Elsősorban ezért számít revízióknak a figurája, sőt minden további rendhagyó vonása – amelyektől noirhősnek nevezhető – alapvetően ebből fakad. Burnett ráadásul háttérbe szorítja a klasszikus gengszterfilmek fő motivációját jelentő hatalom- és bírvágyat: Roy búcsúnak szánt akciója egyfelől kényszerű szakmai kötelezettség (a szabadulását elintéző régi nagymenőnek tartozik vele), másfelől a pénzre csak azért van szüksége, hogy beteljesítsen egy hétköznapi álmot, amely a börtönben töltött évek alatt ejtette rabul – visszatérni az egyszerű

vidéki élet örömeihez, ahol az élete egyetlen felhőtlen időszakát jelentő gyermekkort töltötte. [14] Ez a személyes szenvedély Roy „máltai sólyma”, és takaros *femme fatale*-t is kap hozzá, aki jócskán eltér a későbbi Phyllisektől, Kitty-ktől és Kathie-ktől – mindössze ennek a hiú ábrándnak a fényében válik a noir hírhedt nőalakjává. Velma, a dongalábú, butuska farmerfruska Roy szemében nem egyszerűen jelképe az elveszett tanyasi ártatlanságnak, de a bűnöző konkrétan belelátja gyerekkori szerelmét. Miután a megoperált lány hátat fordít neki egy nőcsábász ficsúr kedvéért, a férfinak nem marad más, mint a korábbi gengszterélet az – egyébként lojális és őszinte – könnyű nőcske („moll” a korszak terminológiájában), Marie mellett. A Huston-Walsh páros ezt a hamisítatlan noirmotívumot (a végzetessé vált nagy álmot) jócskán felülírja a bombasztikus fináléval, jóformán az egyetlen jelentős eltérésként az alapregénytől. Burnettnél Earle a történet végére belefárad a menekülésbe, és miután búcsút vesz a buszra ültetett Marie-től, lendületét veszítve és elárulva egyszerűen hagyja magát csapdába ejteni a magashegyi hágón, ahol hamarosan végez vele a rendőrség:

Egy percig kábultan maga elé bámult, majd imbolyogva kimászott a sziklafalba ütközött kocsiból és próbált nem nézni az út mentén tátongó szakadék felé. Hatalmas szikla zuhant az aszfaltra felülről, szétzúzva a kocsi bal első kerekét. – Hát ennyi volt – mondta Roy. – Végem van. Kár, hogy nem a másik irányba tért le a kocsi az útról, akkor már nem lenne több bajom a világgal. [15]

A filmverzióban ezzel szemben egy mozgalmas autós üldözés után a hajtűkanyarokkal szabdalta hegyi úton, Earle elbarikádozza magát egy „sziklaerődben”, ahol hosszú órákon át sakkban tartja üldözőit, mialatt Marie értesül az egérfogóról, leszáll a buszról és odasiet, majd az elszabadult közös kutya kicsalja menedékéből a férfit, célpontként az időközben hátába került mesterlövésznek, aki végez vele. Noha a film sztorija végig híven megőrizte a Burnett-regény noirlogikáját, a csúcsponton elrugaszkodott tőle a korabeli műfaji elvárások kedvéért, hogy előbb hagyományos aktív gengszterhőssé (lásd a *Scarface* [Howard Hawks, 1932] csapda fináléját), azután látványos melodrámahőssé nemesítse a szerencsétlen, passzív vesztesalakot – aki halálával végre „dobbantott” csapdaéletéből és végleg „szabad... szabad!” lett.

A *Magas Sierra*, akárcsak Raoul Walsh másik híres korabeli gengszterfilmje, a *Megszállottság* (White Heat, 1949), lezárását tekintve közelebb áll a korai gengszterfilm látványos, hiperaktív fináléjához, mint a későbbi noir klasszikusok kétféle bukásához: a passzív, beletörődő szembesüléshez a végzetel (lásd a Svéd halálát a *Gyilkosokban*, a Kubrick-féle *Gyilkosság* [The Killing, 1956] lebukását, a *Terelőút* [Detour. Edgar G. Ulmer, 1945] apatikus utolsó sétáját az országút szélén vagy a *Nő a kirkatban* [Woman in the Window. Fritz Lang, 1944] telefonhívását) vagy a reménytelen, céltalan meneküléshez (lásd a *Kettős kárigény* hőséneke utolsó métereit az ajtó felé, a *Fegyverbolondok* mocsári csapdáját vagy a *Kísért a múlt* rendőri úttorlasz-zárlatát). Sokatmondó párhuzam kínálkozik a másik Burnett-klasszikus, az *Aszfaltdzsungel* John Huston adaptációjának fináléjával, amely ugyancsak mozgalmasabb a regénybeli haláljelenetnél (amely ágyban, párnák közt zajlik, nem egy autós száguldás végén), azonban tűzharcok és üldözések helyett csupán hiábavaló menekülés a

vágyott, gyermekkori múltba – vissza a tanyára, a fekete csikóhoz –, akárcsak Roy kudarcra ítélt kísérlete, hogy Velma révén felelevenítse fiatalkori vidéki éveit. Burnett mindkét regényében a főhős elfogadja a nála nagyobb erők ítéletét, inkább elkerülhetetlen büntetésnek, mintsem romantikus „szabadulásnak” tartva a halált – beletörődésük legfőbb oka, hogy a bűntény elkövetése (egy luxusszálloda, illetve egy bankszéf kifosztása) olyan végzetlavinát indít el, amely egyre kíméletlenebb csapdába szorítja, kiszipolyozva belőle az ádáz gengszterenergiákat.

A noir-szakirodalomban ^[16] gyakran felemlegetett véletlen mint narratív elem szinte példátlan méretet ölt a *Magas Sierra* regényében, annyi valószínűtlen balszerencsével, amelyekből még úgy is bőven marad a filmadaptációban, hogy Huston a történet hihetősége érdekében visszavett belőlük. Ilyen például az éjjeli őr lelövése, ami pánikba ejti a beépített embert, aki később elárulja Earle-t: a filmben egyszerű gondatlansággként jelenik meg a rablók részéről, akik nem számoltak az érkezésével; míg a regényben pontosan kiszámolták az időintervallumot, amikor nem kell tartani az őrtől, a férfi azonban *kivételesen* eltért a megszokott körjáratától. Míg a klasszikus gengszterfilmekben a balszerencsés véletlennek legfeljebb epizódszerep jut a főhős bukásában (lásd az acéllemezről lepattanó golyót, amely végez a Sebhelyesarcú imádott húgával), a Burnett-regényben és filmadaptációjában a komor pech-széria fokról-fokra felőrli Roy ellenállását, beszorítva őt a noir emblematiszta „sötét sarkába”, ahol sorra érik a váratlan csapások. Ezen a téren a *Magas Sierra* sokkal inkább *A postás mindig kétszer csenget* irodalmi örökségét viszi tovább, mint a *Kis Cézárét* – Walsh filmadaptációját egyik jelentős és korai előfutárává téve a noir gyakran méltatott végzetdramaturgiájának.

Látható tehát, hogy Walsh *Magas Sierrája* mindkét hangsúlyos noirvonását (a kisember-hős bukása és a könyörtelen véletlenek) a Burnett-regénynek köszönheti, amely még úgy is látványos revíziót jelent a korábbi gengszterfilmekhez képest, hogy mérsékeli az alapmű radikalitását, engedményeket téve a korabeli álomgyári elvárásoknak. Hasonló a helyzet a film rendhagyó *femme fatale*-figurájával is: Velma vidéki fruskája Burnettnél nem csupán üresfejű, de kifejezetten hidegszívű teremtés (a filmből kihagyott jelenetben, amikor a család megtudja, ki udvarolt a lányuknak, csak annyit jegyez meg a gyógyulását segítő férfiről, hogy akár meg is ölhette volna az éj leple alatt), aki csupán eszközt lát Roy-ban, hogy megszerezze az imádott férfit és a vágyott jövőt magának. Érdemes összevetni, hogyan számol be nagyapjának a főhős házassági ajánlatának visszautasításáról a regényben és a filmben – míg az első esetben Roy bosszújától félti az életét, a másodikban elkeseríti, hogy vissza kellett utasítania a férfit:

(regény) „Roy borzasztóan festett, egészen megrémültem tőle. Teljesen kifordult magából... borzasztóan nézett ki: mint aki mindjárt meg akar ölni... Fogd csak meg a kezem, teljesen hideg és tele vagyok libabőrrel. Remélem, nem gyűlölt meg, a végén még valami rosszat tesz...”

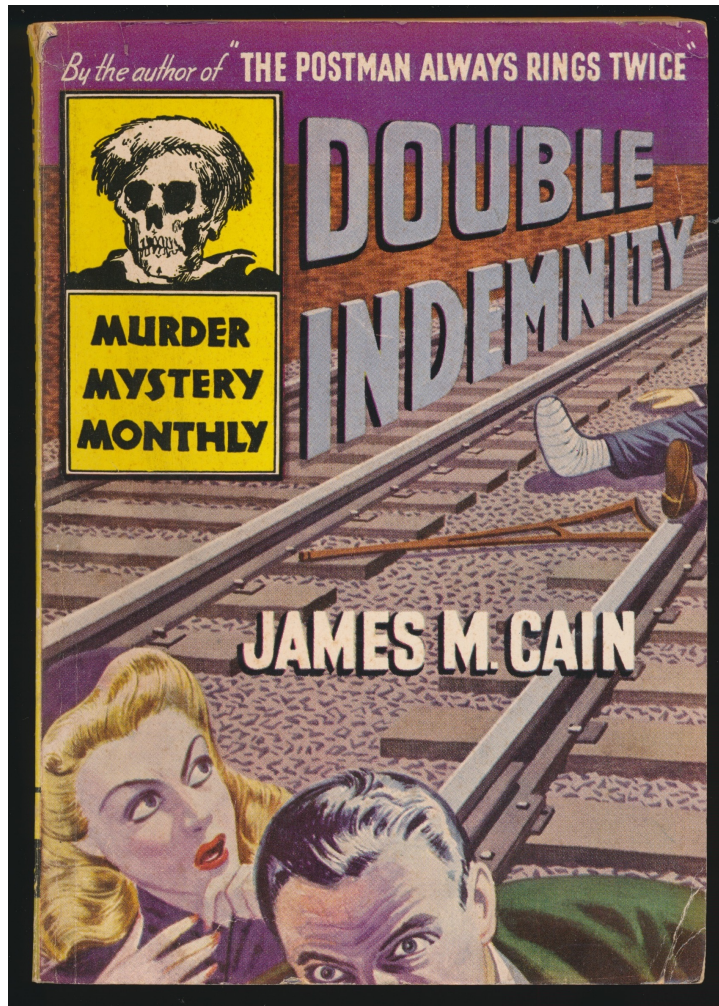
(film) „Jól tudom, milyen sokat tett értem Roy. De hát nem szeretem... nem szeretem!”
(zokogva a nagypapa nyakába borul)

Velma alakja egy hagyományos bűnügyi karaktertípus szerzői átirata: egyfajta markáns kifordítása a korabeli gengszterfilmek „jó útra tért bűnöző”-típusában központi szerepet játszó „rendes lány”-karakternek – aki később több híres film noirban a *femme fatale* ellenpólusaként jelenik meg (lásd a *Kísért a múlt* Ann-Kathy párosát vagy a *Kettős kárigényben* a Lola-Phyllis duót). Míg a 20-as, 30-as évek népszerű alvilági melodramáiban az özikeszemű, tisztalelkű leányzó csábítja át a gengszterhőst a becsületes életbe, addig Burnett Velmája épp hogy megfosztja a becsületes életbe vágyakozó Royt ettől az esélytől. Walsh filmadaptációja megőrzi ezt a *fatale*-funkciót, de nem festi olyan sötétre – beéri egy kedves, de butácska csitri megrajzolásával, akit teljesen megszedít a sikeres műtét utáni szebb élet. Akárcsak Hammett a *Máltai sólyomban* a magánnyomozót, úgy Burnett *Magas Sierrája* a gengsztert fosztja meg következetesen a bűn világában betöltött szilárd szakmai szerepkör minden támaszától. Ahelyett, hogy a főhősök saját sorsuk kovácsaiként jelennének meg, inkább a könyörtelen végzet többszörös áldozatai – munkájuk kudarcok sorozatából áll, szerelmük „baleksággal”^[17] fenyegeti őket, álmaik ellenük fordulnak.

Dupla vagy semmi (1936) / Kettős kárigény (1944)^[18]

Míg Dashiell Hammett detektívregényeiben a nyomozó hagyományos alakját festette sötétebb színekre, saját nyers vágyai áldozataként, a bűnüldözés során a bűnelkövetés ösvényeire letérve, Burnett pedig a klasszikus „Kis Cézár”-gengszterhőst alakította kíméletlen, hataloméhes profi bűnözőből hiú ábrándjainak kiszolgáltatott, megfáradt, elidegenedett bűn-szakt munkássá, addig a 40-es évek noirhullámában legjelentősebb irodalmi szerepet betöltő James M. Cain nem a már megszilárdult bűnzánerek revíziójával hozott új árnyalatot a műfaji palettára, hanem a romantikus melodráma felől közelítette meg a bűnügyi tematikát. Már első publikált novellájában felsejlenek azok a vonások, amelyek később *A postás mindig kétszer csenget* (1934) és a *Dupla vagy semmi* (1936) kisregényeinek elképesztő bestseller-sikerét eredményezték. Az ironikus címet viselő *Pastorale*-ban (1928) egy hegyvidéki léhűtő a csinos ifjú feleség kedvéért megszervezi az idős férj megölését: ráveszi egy brutális cimboráját, hogy rabolják ki az öregot, a bűntárs a tettenéréskor végez a férjjel, heccből lefejezi, majd beszakad egy jeges folyóba a szörnyű bizonyítékkal együtt. Miután a hatóságok a halott gyilkos számlájára írják az egész bűntényt, a főhős büntetlenül megszerzi, amire vágyott, ám egy részeg éjszakán a kocsmában eldicsekszik tetteivel és rendőrkezre kerül. Nem csak a novella legfőbb kuriózumát jelentő elbeszélői stílus (Cain egy helyi *hillbilly*vel mesélteti el a sztorit, Faulkneri hitelességgel visszaadva sajátos nyelvezetét) révén lógott ki a korabeli ponyvamagazinok kínálatából – a kislembertörténet igazi újdonsága, hogy a keményöklű nyomozók és véreskezű gengszterek kalandmeséit felváltja benne a hétköznapi aljasság és kegyetlenség. A szerző későbbi sikeres kisprózáiban sem hagyott fel ezzel a történetmodellel: a *Kisbaba a jégsekrényben* (*The Baby in the Icebox*, 1933) híres novellájában a benzinkutat üzemeltető hűtlen férj egy kiéheztetett tigris segítségével kíván megszabadulni nejétől, ám ő reked a fenevaddal az égő házban és szörnyű véget ér, a *Sikkasztó* (*The Embezzler*, 1938) több epizódban megjelent kisregényében pedig egy vidéki bank megbízott vezetője szeret

bele az enyveskezű főpénztáros bájos feleségébe, majd beleegyeznek, hogy segít a nőnek elsimítani a bűntényt a közös új élet reményében – ám végül lebukik.



A Dupla vagy semmi első kiadása

Mindkét műből még a 30-as években készült filmverzió, főként annak köszönhetően, hogy erkölcsileg egyikben sem található kifogást a korabeli Hays-cenzúra: az *Amint veti ágyát* (She Made Her Bed. Ralph Murphy, 1934) megőrizte a megcsalt, ártatlan feleséget főhősként, csupán a méltó büntetéssel sújtott álnok férj foglalkozását cserélte oroszlánszelidítőre; a *Pénz és nő* (Money and the Woman. William K. Howard, 1939) esetében pedig nem történik valódi bűntény (az elbeszélés hőse pusztán egy ravasz trükk segítségével saját pénzével pótolja az elsikkasztott összeget), sőt házasságtörésre sem kerül sor (a csinos asszonyka szemérmesen visszautasítja a szexuális közeledést). Ezekhez a bűntörténetekhez képest *A postás mindig kétszer csenget* kegyetlen férjgyilkossáig fajuló, megszállott héjanásza a benzinkutas-feleség és a befogadott csavargó között (csúcspontján a bestiális szeretkezéssel a férj hullája mellett) vagy a *Dupla vagy semmi* szenvedélyes házasságtörő viszonya a kárbeclő főhős és a szociopata *femme fatale* között olyan tabusértő történeteknek számítottak, amelyeket egyszerűen nem lehetett némi húzással cenzúrabaráttá csonkítani – a menthetetlen bűntények ugyanis mindkét műben a főhőshöz kapcsolódnak, aki saját kezével végez a nemkívánatossá vált férjjel, hogy megkapja a nőt és a pénzt. A világháború

alatt Hollywoodra boruló háborús árnyék kellett hozzá, hogy 1944-ben a Paramount Pictures nagystúdiója merészen megpróbálkozzon egy kis költségvetésű B-film erejéig a két Cain-botránykönyv közül a szelídebbel ^[19] – majd a film kirobbanó sikerével igazi mérföldkő lett a noir történetében. Nyomában elszabadult a hasonló történetmodellt követő sötét bűnügyi melodramák áradata, középpontban a bukásra ítélt kisember-hősökkel, az elvakult vágyakat megtestesítő *femme fatale*-okkal és a szenvedélyből elkövetett hétköznapi bűntényekkel.

Legyen szó olyan klasszikus, műfajszilárdító korai film noirokról, mint a *Kísért a múlt*, a *Nő a kirkatban*, a *Gyilkosok*, az *Átverés* (Criss Cross. Robert Siodmak, 1947) vagy a *Terelőút*, a különféle férfihősöket (magánnyomozó vagy öregedő kishivatalnok, sofőr vagy bokszoló) szorosán összeköti a Cain-regények protagonistáinak kívülálló civilstátusza és feltartóztatathatlan zuhanása a bűn mind mélyebb örvényeibe. A gyilkossá váló átlagember tematikája mindazonáltal nem a film noir forradalmi tettét jelentette a klasszikus Hollywoodban: a 30-as évek közepétől népszerű témája lett a gótikus monstrummeséket kiszorító kortárs rémfilmeknek, amelyekben a hétköznapi élet számtalan alakjáról derült ki, hogy borzalmas bűntényekre képes. Ezek a filmek gyakorta protagonista-pozícióba emelték emberarcú szörnyeiket, akár megőrizték a természetfeletti motívumot (Dr. Jekyll orvosától a farkasemberré vált hősökig), akár nem. (A *Gyilkosságok az állatkertben* [Murders in the Zoo. A. Edward Sutherland, 1933] történetében egy állatbefogással foglalkozó féltékeny férj egy mamba segítségével megszabadul szerelmi riválisától, krokodilok elé löki a hűtlen asszonyt, majd menekülés közben egy boa ketrecébe ragad és az óriáskígyó végez vele.) A legérdekesebb darabok esetében pedig egyenesen megduplázzák a bűnelkövető-főhőst a Dr. Caligari-történeteséma modernizálásával. (Az *Őrütl szerelem* [Mad Love. Karl Freund, 1935] és a *Fekete péntek* [Black Friday. Arthur Lubin, 1939] esetében egyaránt nehéz eldönteni, ki a történet valódi főhőse, a zseniális orvos, aki saját sötét vágyai szolgálatába állítja bábként mozdított páciensét, vagy az utóbbi, akin eluralkodik a testébe költöztetett gonosz gyilkos.) A Cain-modell újdonságértéke nem abban rejlett, hogy gyilkossá tette az átlagpolgárt, hanem abban, hogy a bűnelkövető főhős közös nevezőre került az olvasókat jelentő hétköznapi emberekkel, elsősorban – bár nem kizárólag – a motiváció tekintetében.

Míg a horrorhősök, akik a társadalom megbecsült tagjaiból váltak üldözött és/vagy megbűnhődő gonosztevőkké, téboly hatására követték el bűntetteiket (akár egy természetfeletti átok, orvosi kísérlet vagy eredendő lelki torzulás következtében, *A postás mindig kétszer csenget* csavargója és a *Dupla vagy semmi* biztosítási ügynöke gyilkossága mögött olyan motiváció áll, amellyel könnyen azonosulhat bármelyik hétköznapi néző: a házasságtörő szerelem csábítása. Cain ezt a társadalom által stigmatizált szenvedélyt állítja a történet fókuszába, a szexuális vágy alakjában, amelyet Frank Chambers esetében végzetesig fokoz, Walter Neffnél pedig hozzárendel két másik sóvárgást, a pénzéhséget és a bizonyítási vágyat – de nem az a fontos, milyen belső hév hajtja a bűnbe a noir-főhőst, hanem az, hogy bármennyire is szeretne ellenállni neki, bármilyen nyilvánvaló számára, hogy helytelenül cselekszik (szemben a hivatásos gengszterrel vagy a horror örültjeivel), egyszerűen *tehetetlen* ellene. Ez a teljesen hétköznapi és minden nézőben ott lappangó vágy/bűntudat dichotómia a noir-főhős alapvonása, Neff szavaival élve a *Dupla vagy semmi*

második fejezetéből:

Egy szakadék szélén álltam, onnan kukucskáltam a mélybe és közben azt hajtogattam magamban, hogy tűnés innen, de gyorsan, és soha ne is gyere vissza. Ezt mondogattam, de közben csak ácsingóztam tovább és hiába igyekeztem elhúzódni, a másik felem feszt közelebb araszolt... [20]

Kétségkívül hangzatos filmelméleti állítás a film noir népszerűségét a 40-es évek francia egzisztencializmusának kulcsfogalmaihoz kötni, [21] *műfaji gyökereinek* azonban vajmi kevés köze van az elidegenedéshez, az egyetemes létbizonytalansághoz vagy a Camus-féle abszurd emberhez, mindezek csupán ráakódtak az évtized során egyes kiemelkedő alkotók révén, akik szerzői szemléletmódja közel állt ehhez a filozófiához. [22] Mint egységes tematikai vázra épülő bűnügyi zsáner, a film noir egyszerűen a hétköznapi emberekben elfojthatatlanságig fokozódó bűnös vágyak tömegfilmes megtestesülése – mivel a nagyközönség számára az elérhetetlen dolgok megszerzése utáni sóvárgás sokkal tudatosabb és általánosabb motiváció bármiféle egzisztencialista szorongásnál: noha Camus *Közönyét* *A postás mindig kétszer csenget* ihlette, a két mű mint bűnügyi történet közé egyáltalán nem tehető műfaji egyenlőségjel.

Az erőteljes azonosítási törekvés rejlik a két Cain-alapregény stiláris sajátosságai mögött is: a szerző tömören, világosan és közérthető módon fogalmaz, akárcsak a filléres ponyvamagazinok *hard-boiled* novellái, miközben ragaszkodik a szubjektív nézőponthoz: az olvasó egyetlen röpké jelenetre sem szakad el a főhősöktől, akik első személyben mesélik el történetüket. [23] Korai regényeiben Cain még nem használja azt a lázas, látomásos szubjektivitást, amely majd a Cornell Woolrich-iskola egyik fő vonása lesz, de a *Dupla vagy semmi* fináléjában már ez a mára közhelynek számító jellegzetesség is felsejlik: a Dél-Amerikába tartó hajó fedélzetén rémálomba illő rituáléval készül az összetört, kiúttalan és mindenét elvesztett főhős, hogy végleg megháborodott bűntársnőjével a cápák közé vesse magát. Billy Wilder adaptációja – híven a szerzőre jellemző cinikus/kesernyés realizmushoz – még nem veszi át a kisregény erőteljes szubjektivitását, melodramai tébolyfináléját: Orson Welles, Fritz Lang, Edgar G. Ulmer túlfűtött formalizmusa kell ahhoz, hogy a noirhoz hozzácsapódjon ez a járulékos vonás (a főhős körül rémálommá torzuló való világ), majd egymásra találjanak a következő irodalmi generáció bűnügyi remekműveivel. Legyen szó a *Sötét átjáró* formabontó szubjektív kamerás nyitányáról, a *Fekete angyal* rejtélymegoldó flashbackként szolgáló delíriumjelenetéről vagy *A sanghaji asszony* tükörlabirintus-fináléjáról, a Cain-regény filmverzióból kimaradt zárata előfutárát jelenti annak a későbbi noirtrendnek, amely a nézői azonosulást végtelenségig fokozva egyenesen a főhős háborgó elméjébe helyezi a befogadót.

Billy Wilder filmverziója nem csupán az érett noirok számos későbbi éldarabjára jellemző álomszerű befejezéstől fosztja meg a Cain-adaptációt, de a regény intenzív szubjektivitását is több ponton kikezdi a hagyományos feszültségteremtés kedvéért, amely – jócskán túlnyúlva a bűnügyi thrillerek határán – a klasszikus hollywoodi zsánerek egyik legnépszerűbb sajátossága akár westernben (*Délidő*, [High Noon. Fred Zinneman, 1952]), akár sci-fiben (*Láthatatlan ember*, [The

Invisible Man. James Whale, 1933]) vagy akár komédiában (*A nagy sztori* [His Girl Friday. Howard Hawks, 1940]). Ez a hatásfokozás nem merül ki néhány hozzáírt thriller-momentumban (mint amilyen a döntő pillanatban nem induló autó vagy az egyetlen szemtanú irodai találkozása Neff-fel) – két pluszjelenetben eljut a hitchcocki suspense bevetéséig is. Míg a *Dupla vagy semmi* végig szigorúan ragaszkodik a főhős jelenlétéhez a cselekmény minden pillanatában (elvégre Neff meséli el a történetét), addig a *Kettős kárigény*ben a biztosítási nyomozó Keyes látogatásakor a kamera elszakad a narrátorhóستól és pluszinformációval látja el a nézőt (Phyllis gyanútlanul közeledik a lakáshoz a folyosón), amelyet követően újabb feszültségforrást jelent, hogy Neff mikor szerez tudomást az ajtaja mögött lapuló nőről; a fináléban pedig már a főhős érkezése előtt Phyllis lakásában vagyunk és látjuk, ahogy a karosszéke párnája alá rejtja a revolvért. Hasonlóan a *Máltai sólyom* szerelmi szenvedélyéhez és a *Magas Sierra* véletlendramaturgiájához, a hollywoodi filmverzió ezúttal is inkább tompít a regény noirszínezetén, mintsem erősítene rajta, ráadásul teszi ezt formai és tartalmi téren egyaránt.



Billy Wilder: Kettős kárigény (Barbara Stanwyck és Fred MacMurray)

A legnagyobb változást ugyanis a Cain-regényhez képest a Wilder-film fináléja jelenti, amelyet az író-rendező teljesen átírt Raymond Chandler közreműködésével. A *Dupla vagy semmi* főhősének bukása egyfelől egy vereségét elismerő, passzívvá vált bűnös beletörődő vallomásából fakad (míg a filmbeli Neff még halálos sérüléssel is megpróbál elmenekülni), másfelől ezt a vallomást nem büntudat, félelem, bosszú vagy kérkedés motiválja, hanem egy *második* szenvedélyes szerelem, ezúttal a meggyilkolt férj lánya, Lola iránt. Míg a filmverzióban Phyllis egyeduralgoként tölti be a *femme fatale* szerepét, sőt saját kezűleg végez a főhőssel (amit nem sok noir-kolléganője mondhat el magáról), addig a regényben a „rendes lány” Lola válik akaratán kívül a végzet asszonyává Neff számára, aki annyira belehabarodik, hogy inkább hóhérekévre adja magát, nehogy a lánynak egyetlen éjszakát rendőrségi őrizetben kelljen töltenie. Akárcsak a *Magas Sierra* gengszterhősét, a gyilkossá vált biztosítási ügynököt is a közös élet idillje iránt táplált csalóka ábránd ítéli pusztulásra – ez a jövő ugyanis épp oly összeegyeztethetetlen sötét múltjával, akár a *Kísért a múlt*, a *Gyilkosok*, a *Konfliktus*

(Conflict. Curtis Bernhardt, 1945) vagy akár *A postás mindig kétszer csenget* főhőse esetében. Noha Neff végül elkerüli a tárgyalást – miután a biztosítási cég saját presztízse érdekében futni hagyja –, a Phyllisszel közös jövő olyan borzalmas lehetőségnek tűnik számára, hogy inkább a cápákat választja. [24]

Habár a *femme fatale*-figurát a szakirodalom [25] többnyire a férfihős romantikus szenvedélyét viszonzatlanul hagyó, sőt rútul kihasználó vampként kezeli, nem egy klasszikus noirban találkozhatunk olyan heves – sőt tébolyult – szerelemmel a végzet asszonya részéről, amely akár saját pusztulását is okozhatja: ilyen Kathie alakja *Kísért a múltban* („Nem érdekel, ha menekülnöm kell, csak veled lehessenek”), az *Angyalarc* (Angel Face. Otto Preminger, 1952) címszereplője, de még *A postás mindig kétszer csenget* Corája is ide sorolható. Phyllis Nirdinger a férfitrédájából táplálkozó pókasszony klasszikus példája, akitől Cain még némi patológikus vonást sem sajnál: miután egy parkban csapdába csalta és kis híján megölte a főhőst, a hajón játszódó zárlatban így vesz búcsút tőle:

Eljött az idő, Walter... hogy találkozzam a vőlegényemmel. *Az egyetlen szerelmemmel*. Egyik éjjel levetem magam a tatfedélzetről. Akkor majd érezni fogom, ahogy a jeges ujjai apránként beférkőznek a szívembe. [26]

Egészen más a helyzet Phyllis Dietrichsonnal: szintúgy kelepcebe csalja és rálő Neffre, ám az utolsó pillanatban Wilder megfordítja a szokásos képletet egy szenvedélyes szerelmi vallomás búcsújával:

Sosem szerettelek, Walter, se téged, se mást. Velejéig rohadt vagyok, kihasználtalak, ahogy mondtad. Csak ennyit jelentettél nekem... *egy perccel ezelőttig*, amikor nem tudtam másodjára rád lőni. Nem hittem, hogy ez megtörténhet velem... nem kell, hogy higgy nekem, csak ölelj magadhoz! [27]

Walter ezek után durrantja közvetlen közletről hasba egy „Viszlát, bébi” kíséretében – akárcsak Sam Spade, inkább leszámol (volt) szerelmével, mintsem hogy „a balekot játssza” egy nő mellett, akinek soha sem lehet biztos a szándékaiban. Nem kimondottan tragikus románcba illő befejezés ez, sokkal inkább vall egy babája arcába grapefruitot nyomó közellenségre, akit semmiféle gyengéd érzem nem tart vissza attól, hogy a saját bőrét mentse. Ellentétben a romantikus melodramákkal, a film noir műfaja nem a szerelmi kapcsolatok dinamikája (egyenlősége vagy kölcsönössége) körül forog, csak és kizárólag a bűnbe torkolló férfivágy érdekli, amely nem is feltétlenül egy nőre (vagy férfira, lásd a *Gilda* vagy az *Üvegkulcs* esetét) irányul: a *femme fatale* inkább mutatós metaforája – akárcsak a máltai sólyom – az ólomból öntött álmoknak, mintsem kizárólagos vagy elsőszámú tárgya. [28]

Amennyiben a film noir meghatározása felé nem az 1946 óta szüntelenül újabb és újabb egyéni filmlistákat eredményező filmtörténet, hanem a 40-es évek hollywoodi össztermése felől közelítünk, napnál is világosabb, hogy a sötét filmek minden különösebb probléma nélkül

lefednek egy olyan közös történetelemeken osztozó filmcsoportot (azaz egy *tematikus műfajt*), amely a filmgyártás intézményi rendszerében korábban nem kaphatott önálló címkét, mivel egyetlen olyan időszak sem volt a 40-es éveket megelőzően, amikor a közönség fokozott érdeklődése kiváltott volna egy egységes filmpiaci reakciót a gyártók részéről. Horrorfilmek készültek a Universal zsánerszilárdító mérföldkövei előtt, miként a gengszterfilmet sem a Warner Brothers találta fel a hangosfilm hajnalán, a Dracula-Frankenstein pár és a *Kis Cézár-Közellenség-Sebhelyesarcú* triumvirátus pusztán ráébresztette a filmstúdiókat az adott zsánertematika tömeges gyártásában rejlő piaci lehetőségekre. A film noir esetében is számos bűnelkövető és megbűnhődő átlagemberhősre épülő bűnügyi melodráma készült a 20. század első évtizedeiben (gondoljunk akár a *Bűn és bűnhődés* 1935-ös Peter Lorre-féle filmverziójára). Ez a zsánerképződési folyamat azonban – ellentétben a gengszterfilmmel, de hasonlóan a westernhez – nem esett át egy olyan markáns ciklusképződési fázison, amikor egy adott stúdió rövid idő alatt nagyobb számú darabot készít egy műfajból. Sőt, nagyjából harminc évig megmaradt a filmkritika és filmelmélet kategóriájának, ahol a stúdiófilm világával ellentétben a résztvevők sokkal kevésbé hajlandók vagy szorúlnak rá a konszenzusra (inkább a nézeteltérések és viták tartják életben). [29]

Az elmúlt bő fél évszázad definíciós problémái alapvetően két forrásból fakadnak. Egyrészt a filmstúdiók tudatos, piaci csoportképzése híján nem alakult ki olyan objektív korai kánon, mint a legtöbb korabeli tematikus zsáner esetében – a kritikusok számára pedig izgalmasabb voltegyszerű tematikai rokonság kimutatása helyett esztétikai/ideológiai értelmezésekből létrehozni egy közös nevezőt, amely azonban minden értelmezőnél eltérő, gyakorlatilag ellehetetlenítve a kategória objektív definiálását. Másfelől ugyanazok a társadalmi okok, amelyek a korabeliközöniséget kiemelkedően fogékonyra tették a saját lelkükben rejtőző bűnös vágyak és az életüket irányító társadalmi szabályok közötti feloldhatatlan ellentmondásra, a piacérzékeny Álomgyárszamos egyéb – köztük nem bűnügyi – műfaját is módosították. A 40-es években sorra készültek a krimik (*A máltai sólyom*, *Gyilkosság, édesem* [Murder, My Sweet. Edward Dmytryk, 1944]), sötét thrillerek (*Fantomnő* [Phantom Lady. Robert Siodmak, 1944], *Holtan érkezett* [D.O.A. Rudolph Mate, 1949]), sötét horrorok (*Macskaemberek* [Cat People. Jacques Tourneur, 1942], *Hetedik áldozat*) és sötét westernek (*Különös eset*, *A Sierra Madre kincse* [The Treasure of the Sierra Madre. John Huston, 1948]), azaz olyan zsánerfilmek, amelyek mai kifejezéssel élve érzékenyek/nyitottak voltak az elidegenedés, kilátástalanság, tehetetlenség életérzésére. Ezekre épp olyan jellemző lehetett az expresszívebb filmstílus (lásd a Val Lewton-rémfilmek árnyékvilágát, John Brahm kosztümös thrillereit vagy a *Különös eset* táborúzfényű éjjeli jeleneteit), mint az intenzív szubjektivitásnarratív eszközei (lásd a flashback-keret alkalmazását a *Fekete péntek* sci-fi horrorja, a *Zombival sétáltam* [I Walked with a Zombie. Jacques Tourneur, 1943] vudu-rémfilmje vagy a *Különös vakáció* [Strange Holiday. Arch Oboler, 1945] náci disztópiája esetében). Amikor a kortárs szakirodalomegyfajta esernyőfogalomként „noirszenzibilitásról” beszél, tulajdonképpen egy korstílust ért alatta, amely azonban túlnyúlik egy nagyjából egységes látásmódú vagy törekvésű szerzői csoport filmkorpuszán (miként a Nouvelle Vague játékos öntörvényűsége is tetten érhető a korabelifranzia tömegfilmekén a *Riói kalandtól* *Barbarellán* át a *Kantár a nyakonig*) – határai olyan rugalmasak, hogy jóformán a végtelenségig tágíthatóak időben és térben egyaránt.

Ezzel szemben egy tematikus műfaj viszonylag szilárd keretekkel rendelkezik, elsősorban azért, mert megvannak a maga nézői igények által működtetett szabályai. Miként a fantasztikus műfajok megkülönböztetésében elsődleges szempontot jelent, hogy a befogadó számára milyen módon indokolják a fiktív történetben felvonuló irracionális elemeket – tudománnyal (sci-fi), mágiával (fantasy) vagy egyszerűen sehogyan (mese) –, vagy a románcok csoportokra oszthatók a központi témájukat jelentő szerelmi kapcsolatok végkimenetele szerint, úgy a bűnügyi történeteknek is van egy közös műfaji logikája, amely a főhős személyén és a vele való azonosuláson alapul. Nem mindegy, hogy a néző nyomozóként találkozik egy bűnténnyel (krimi), gonosztevőként merül el az alvilágban (genszterfilm) vagy saját, hétköznapi közegében szembesül a bűnelkövetés következményeivel, ahol kalandként (thriller) vagy drámaként (noir) éli meg a bűnt. A 30-as évek noirodalma épp annak köszönhető kirobbanó közönségsikerét, hogy újfajta bűnelkövetőt állított a középpontba, és a realista megközelítésre szavazott a kaland *larger-than-life* irrealitása helyett: hősei még akkor is esendő kisemberek voltak, ha netán gépfegyverrel kezükben keresték a kenyerüket (*Magas Sierra*, *Tolvajok, mint mi*, *Bérgyilkos*). A 40-es évek első felében ezeknek a

rendhagyó regényeknek a korabeli álomgyári auteurök által készített adaptációi jelentették a kiindulópontját és későbbi kemény magját egy friss műfajnak, miután sikerüket szinte azonnal másolatok serege követte. *A máltai sólyom* kasszasikere megindította a keményöklű, de érzelmeiknek kiszolgáltatott magánnyomozó-filmek hullámát (élen a *Gyilkosság, édesem*, a *Hosszú álom* [The Big Sleep. Howard Hawks, 1945] és az *Asszony a tóban* [Lady in the Lake. Robert Montgomery, 1947] Raymond Chandler-adaptációkkal). A *Magas Sierra* bemutatása után alig egy éven belül készült el a *Nagymenő* (The Big Shot. Lewis Seiler, 1942) Bogarttal, a *Merénylet* (This Gun for Hire. Frank Tuttle, 1942) Alad Laddal és a *Johnny Eager* (Mervyn LeRoy, 1942) Robert Taylорral, csupa kiütkeresésbe belepusztuló, magányos gengszterrel a főszerepben. A *Kettős kárigény* tekintélyes bevételei pedig az összes stúdiót ráállították a hasonló történetsemát követő bűnfilmekre. A két emblemikus Cain-adaptáció között eltelt bő másfél évben tucatnyi, mára klasszikusnak tekintett film készült erre a noir kaptafára^[30] – ennél jóval kevesebb film is elég volt a 30-as évek elején a gengszterfilm „megszületéséhez” vagy a 70-es évek elején a katasztrófafilm műfajjá válásához.^[31]

Szerencsére a számtalan noirértelmezés két legszélsőségebb verziója – az ezernyi filmre tetszőlegesen kiterjeszhető szenzibilitás és a legszorosabb keretet felállító tematikus zsáner – minden további nélkül összeegyeztethető (ellentétben a film noir mint korstílus koncepciójával,^[32] amely egészen más szempontokra épül, mint a műfajiság). Tekintve, hogy a noirszenzibilitás képviselői szerint kiterjedhet számos műfajra, tematikától függetlenül (annak idején már Raymond Borde és Étienne Chaumeton is öt hangulati tényezőben foglalta össze a film noir lényegét: ambivalens, álomszerű, erotikus, kegyetlen, különös), minden további nélkül elfogadható az az állítás, hogy miként készültek a 40-es években noirszenzibilis horrorok és westernek, úgy készülhettek *noirszenzibilis film noirok* is – és ez az állítás távolról sem redundáns. A tematikai zsáner kínálatában akadnak a noirérzékenység feltételeit bőséggel kielégítő alkotások (*Nő a kirakatban*, *Kísért a múlt*, *Terelőút*) és olyanok is, amelyek egyszerűen a melodramatikus hatásmechanizmus felől ragadják meg a témát (mint *A postás mindig kétszer csenget* vagy a *Konfliktus*) – mint ahogy a Chandler-adaptációk között is akad kifejezetten noirérzékeny krimi (*Gyilkosság, édesem*), némiképp noirérzékeny krimi (*Hosszú álom*) és cseppet sem noirérzékeny krimi (*Asszony a tóban*). Ráadásul ez a konszenzus megkíméli a téma későbbi kutatóit attól a fáradságos kötelező körtől, hogy nyakatekert magyarázatokkal próbálják közös nevezőre hozni a *Fekete angyal* (Black Angel. Roy William Neill, 1946) és a *Fekete péntek*, a *Sötét sarok* (Dark Corner. Henry Hathaway, 1946) és a *Sötét tükör* (Dark Mirror. Robert Siodmak, 1946), a *Halál csókja* (Kiss of Death. Henry Hathaway, 1947) és a *Csókolj halálra* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955) egymástól számos tekintetben markánsan eltérő bűnügyi filmjeit. A 30-as évek bűnügyi irodalmi revíziójának hatásvizsgálata és a legsikeresebb műveikből készült 40-es évekbeli adaptációk összehasonlító elemzése egyértelműen bizonyítja: az amerikaiak nem csak sötét filmeket tudtak csinálni, de egy sötét műfajt is teremtettek – még ha ennek akkoriban nem is voltak tudatában.

Jegyzetek

1. Raymond Chandler: *The Simple Art of Murder*. New York, Vintage Books, 1988. 14.

2. David Bordwell *The Case of film noir* című esszéjében 20 százalékra becsüli az adaptációk arányát a „noir thriller” teljes készletében, amely abban az esetben helytálló becslés lehet, ha „noir thrilleren” a noirok és thrillerek összesített halmazát értjük. David Bordwell [Janet Staiger [Kristin Thompson]*The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge, 1985. 76.
3. Még ha töredékére is csökkentik a cselekményt, mint Abraham Polonsky tette a *Gonosz erejében* Ira Wolfert *Alvilág* (*Underworld*, 1950) című regényével, vagy akciókkal dúsítják fel, mint Orson Welles a *Ha meghalok, mielőtt felébrednék* (*If I Die Before I Wake*, 1938) című Sherwood King-krimis *A sanghaji asszony* esetében.
4. Jean-Pierre Chartier: Les Américains aussi font films noirs. *La Revue du Cinema*, 1946/2.1.11, 69.
5. A műfajok két alapvető csoportjáról, a tematikai és a hatásműfajokról bővebben lásd a Mémgépek és motorok fejezetet (Varró Attila: Az önző mémek, *Filmvilág*, 2019/9. 27-34.)
6. A *Máltai sólyom* esetleges folytatása minden bizonnyal egy bírósági tárgyalással indulna, ahol egy dörzsölt védőügyvéd pillanatok alatt felmenteti Brigidet az ellene felhozott közvetett bizonyítékok elégtelensége alapján.
7. Dashiell Hammett: *A máltai sólyom*. Budapest, Európa Kiadó, 1967. 31. (Lénárt Edna fordítása, kiemelés tőlem.)
8. Az *Átok* (*The Dain Curse*, 1930) és a *Cingár feltaláló* (*The Thin Man*, 1934) közelebb áll a hagyományos detektív-történetekhez, bár az első a gótikus rémregények, a második a screwball-komédiák jegyeivel ötvözi.
9. Például az elején felrajzol egy szerelmi háromszöget Spade, Archer és Archer neje között, utóbbinak a későbbiekben is fontosabb szerepet szánva; minimálisra redukálja a Spade-et fenyegető zsaruk szerepét; a fináléban megöleti Wilmerrel Gutmant.
10. Eltekintve attól, hogy Huston cenzurális okokból nem teszi olyan egyértelművé az első szexet, mint a *pre-code* verzió: a kamera inkább jelentőségteljesen kinéz az ablakon a sötét és baljós utcára.
11. Kiemelés tőlem.
12. Sara Paretsky: Introduction to *The Maltese Falcon*. London, Folio Books, 2000.
13. Öt évvel a szegénysori *Dillinger* és tizenöt évvel a B-filmes *rural gangster*-ciklus (*Baby Face Nelson*, *Pretty Boy Floyd*, *The Bonnie Parker Story*) előtt, amelyek változatlanul aljas antihősként ábrázolták a címszereplő bűnözőket.
14. Ez utóbbira a filmfeldolgozás csak meglehetősen homályos utalást tesz egy röpke látogatással volt otthonában, ahonnan sietve távozik, amint felismerik benne a hírhedt gengsztert.
15. W.R. Burnett: *High Sierra*. Zomba Books, 1984. (saját fordítás).
16. Bővebben magyar nyelven: Kovács Patrik: Karambol a végzettel (*Filmvilág*, 2018/6. 38-42.; Kovács András Bálint: Sötét filmek (*Filmvilág*, 2000/6. 4-10.; Pápai Zsolt: Temetési csokrok (*Filmvilág*, 2016/10. 28-34.)
17. Nincs még egy oly gyakran előforduló kulcsszava, pontosabban szófordulata a noir főhősöknek, mint a „making a sap/sucker of me”.
18. A *Double Indemnity* magyar címe három verzióban ismeretes: a klasszikus *Gyilkos vagyok* címet manapság egyre több helyen felülírja a szó szerinti *Kettős kárigény* (bár talán helyesebb lenne *Dupla kártérítésnek* fordítani), miközben az Európa Kiadónál megjelent regényfordítás a három közül legszerencsésebb *Dupla vagy semmi* címet viseli.
19. Miközben a durvább *Postásból* addigra már két filmadaptáció is készült Európában, előbb Franciaországban a lírai realizmus egyik markáns képviselőjeként *Az utolsó forduló* (Le dernier tournant. Pierre Chenal, 1939) címen, majd az olasz neorealizmus egyik előfutáraként *Megszállottság* (Ossessione.

Luchino Visconti, 1943) címen.

20. James M. Cain: *Dupla vagy semmi*. Ford. Uram Tamás. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007. 21.
21. Bővebben lásd: Pápai Zsolt: Az abszurd hős születése. *Filmvilág*, 2016/9. 22-28.
22. E tekintetben érdemes összevetni Billy Wilder és a szerzőiséggel aligha vádolható Tay Garnett Cain-adaptációját: a hasonló sztori és közös irodalmi eredet ellenére markánsan eltérő feldolgozások egyik leglátványosabb különbsége éppen az utóbbiból hiányzó egzisztencialista noirszenzibilitás.
23. A *Dupla vagy semmi* esetében ráadásul egy írott vallomás formájában, amelyet Billy Wilder egy az egyben átvesz flashback-keretnek, csupán hangfelvételre cseréli.
24. Az öngyilkosság azon szubverzív motívumok közé tartozott a korabeli Hollywoodban, amelyeket a Hays-kódex szigorúan tiltott.
25. Bővebben magyar nyelven: Roboz Gábor: Minden fekete (*Filmvilág*, 2016/11. 26-29.); Kovács András Bálint: Sötét filmek (*Filmvilág*, 2000/6. 4-10.); Pápai Zsolt: Temetési csokrok (*Filmvilág*, 2016/10. 28-34.)
26. James M. Cain: *Dupla vagy semmi*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007. 156.
27. Kiemelés tőlem.
28. „A film noir férfihőse végső soron önmaga áldozata” – írja Kovács András Bálint a noir és a *femme fatale* kapcsolatát illetően. Sötét filmek – Film noir és modernitás. *Filmvilág*, 2000/6. 4-10.
29. Bővebben erről: Varró Attila: Kettős árnyék (*Filmvilág*, 2016/11. 29-34.)
30. Lásd: *Nő a kirakatban*, *Gyanúsított* (*The Suspect*, 1944), *Konfliktus*, *Terelőút*, *A nagy Flamarion* (*The Great Flamarion*, 1945), *Mildred Pierce* (1945), *Hangover Square* (1945), *Álca* (*Decoy*, 1946), *Gyilkosok* (1946), *Fekete angyal* (1946).
31. A *disaster movie* néven önálló műfajjá vált csoport ugyanúgy rendelkezett korábbi szórványos előzményekkel, de az *Airport* (1970) hatalmas sikere kellett hozzá, hogy azután a *Poszeidon katasztrófa* (*Poseidon Adventure*, 1972), a *Pokoli torony* (*Towering Inferno*, 1973) és a *Földrengés* (*Earthquake*, 1974) elindítsa a nagyipari futószalagot: ezzel együtt a 70-es évek összes hollywoodi katasztrófafilmje sem éri el azt a számot, mint amennyi „bűnös kisember”-noir készült csak a 40-es évek közepén.
32. Bővebben lásd Paul Schrader: Notes on Film noir. *Film Comment*, 8.1 (1972. tavasz), 8-13.

Irodalomjegyzék

- Bordwell, David: The Case of Film Noir. In David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. London, Routledge, 1985. 72-77.
- Burnett, W.R.: *High Sierra*. London, Zomba Books, 1984
- Cain, James M.: *Dupla vagy semmi*. Ford. Uram Tamás. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2007.
- Chandler, Raymond: *The Simple Art of Murder*. New York, Vintage Books, 1988.
- Chartier, Jean-Pierre: Les Américains aussi font films noirs. *La Revue du Cinema*, no.2, 1946.1.11. 69.
- Hammett, Dashiell: *A máltai sólyom*. Ford. Lénárt Edna. Budapest, Európa Kiadó, 1967.
- Kovács András Bálint: Sötét filmek. *Filmvilág*, 2000/6, 4-10.
- Kovács Patrik: Karambol a végzettel. *Filmvilág*, 2018/6, 38-42.
- Pápai Zsolt: Temetési csokrok. *Filmvilág*, 2016/10, 28-34.
- Pápai Zsolt: Az abszurd hős születése. *Filmvilág*, 2016/9. 22-28.
- Paretsky, Sara: Introduction. In Dashiell Hammett: *The Maltese Falcon*. London, Folio Books, 2000. 9-19.

- Roboz Gábor: Minden fekete. *Filmvilág*, 2016/11, 26-29.
- Schrader, Paul: Notes on Film noir. *Film Comment*, 1972 tavasz (8.1), 8-13.
- Varró Attila: Az önző mémek. *Filmvilág*, 2019/9, 27-34.
- Varró Attila: Kettős árnyék. *Filmvilág*, 2016/11, 29-34.

Filmográfia

- *A láthatatlan ember* (The Invisible Man. James Whale, 1933)
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. Roy Del Ruth, 1931)
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- *Amint veti ágyát* (She Made Her Bed. Ralph Murphy, 1934)
- *A nagy sztori* (His Girl Friday. Howard Hawks, 1940)
- *Angyalarc* (Angel Face. Otto Preminger, 1952)
- *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1945)
- *A sanghaji asszony* (The Lady from Shanghai. Orson Welles, 1947)
- *A Sierra Madre kincse* (The Treasure of Sierra Madre. John Huston, 1948)
- *Aszfaltdzsungel* (Asphalt Jungle. John Huston, 1950)
- *Asszony a tóban* (Lady in the Lake. Rogert Montgomery, 1947)
- *Átverés* (Criss Cross. Robert Siodmak, 1947)
- *Az üvegkulcs* (The Glass Key. Frank Tuttle, 1935)
- *Az üvegkulcs* (The Glass Key. Stuart Heisler, 1942)
- *Bűn és bűnhődés* (Crime and Punishment. Josef von Sternberg, 1935)
- *Csókolj halálra* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)
- *Délidő* (High Noon. Fred Zinneman, 1952)
- *Fantomnő* (Phantom Lady. Robert Siodmak, 1944)
- *Fegyverbolondok* (Gun Crazy. Joseph H. Lewis, 1950)
- *Fekete angyal* (Black Angel. Roy William Neill, 1946)
- *Fekete péntek* (Black Friday. Arthur Lubin, 1939)
- *Gilda* (Charles Vidor, 1946)
- *Gyilkos vagyok / Kettős kárigény* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944)
- *Gyilkosok* (The Killers. Robert Siodmak, 1946)
- *Gyilkosság* (The Killing. Stanley Kubrick, 1956)
- *Gyilkosság, édesem* (Murder My Sweet. Edward Dmytryk, 1944)
- *Gyilkosságok az állatkertben* (Murders in the Zoo. Edward Sutherland, 1933)
- *Halál csókja* (Kiss of Death. Henry Hathaway, 1947)
- *Hetedik áldozat* (Seventh Victim. Mark Robson, 1943)
- *Holtan érkezett* (D.O.A. Rudolph Mate, 1949)
- *Hosszú álom* (The Big Sleep. Howard Hawks, 1945)
- *Johnny Eager* (Mervyn LeRoy, 1942)
- *Kis Cézár* (Little Caesar. Mervyn LeRoy, 1931)
- *Kísért a múlt* (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1946)
- *Kocsmai éjszakák* (Roadhouse Nights. Hobart Henley, 1930)
- *Konfliktus* (Conflict. Curtis Bernhardt, 1945)

- *Különös eset* (The Ox-Bow Incident. William Wellman, 1943)
- *Különös vakáció* (Strange Holiday. Arch Oboler, 1945)
- *Macbeth* (Orson Welles, 1948)
- *Macskaemberek* (Cat People, Jacques Tourneur, 1942)
- *Magas Sierra* (High Sierra. Raoul Walsh, 1940)
- *Merénylet* (This Gun for Hire. Frank Tuttle, 1942)
- *Nagymenő* (The Big Shot. Lewis Seiler, 1942)
- *Nő a kirakatban* (Woman in the Window. Fritz Lang, 1944)
- *Őrült szerelem* (Mad Love. Karl Freund, 1935)
- *Pénz és nő* (Money and the Woman. William K. Howard, 1939)
- *Sebhelyesarcú* (Scarface. Howard Hawks, 1932)
- *Senki nem él örökké* (Nobody Lives Forever. Jean Negulesco, 1946)
- *Sötét átjáró* (Dark Passage. Delmer Daves, 1947)
- *Sötét sarok* (Dark Corner. Henry Hathaway, 1946)
- *Sötét tükör* (Dark Mirror. Robert Siodmak, 1946)
- *Terelőút* (Detour. Edgar G. Ulmer, 1945)
- *Törvény és rend* (Law and Order. Edward L. Cahn, 1932)
- *Zombival sétáltam* (I Walked with a Zombie. Jacques Tourneur, 1943)

© Apertúra, 2022. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tel/varro-sotet-atjarok-film-noir-adaptaciok-a-40-es-evek-nyitanyan/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.2>

