

## A magas modernizmus és a véres melodráma: Graham Greene esete

### Absztrakt

A negyvenes évek úgynevezett film noirja a modernista értékek fellépését jeleníti meg a kommersz melodráma felségterületén. Ez a jelenség különösen szembetűnő Graham Greene esetében, aki a szenzációhajhász regények kompozícióját a nemzetközi modernizmusra való élénk érzékenységgel közelíti meg, s aki a Joseph Conradtól és T.S. Eliottól kölcsönzött irányt, illetve a háború előtti francia film tendenciáit követve egy új fikciótípust teremt, amelyet véres melodrámának keresztel el. Greene egész pályájára jellemző, hogy termékeny feszültséget tudott fenntartani különböző, egymásnak ellentmondó kulturális és ideológiai jelenségek között. A cikk azt vizsgálja, hogyan hatott Graham Greene munkássága a filmre, különösen az angol A brightoni szikla (Brighton Rock. John Boulting, 1947) és a nemzetközi koprodukcióban készült A harmadik ember (The Third Man. Orson Welles, 1949) című filmek vizsgálatán keresztül.

### Szerző

James Naremore a film- és a modern irodalomtudomány kutatója, a bloomingtoni Indiana University jelenleg nyugdíjba vonult professzora. Filmtudományi munkáit a szerzőiség, a színészi alakítás, a műfajiság és az adaptáció témakörében írta. Tanulmányai és kritikái fókuszában olyan írók, rendezők és előadók művészete áll, mint Virginia Woolf, James Joyce, Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Huston és Vincente Minnelli. Fontosabb művei: *Acting in the Cinema*. Berkeley, University of California Press, 1988. *Filmguide to Psycho*. Bloomington, IN, Indiana University Press, 1973. *The Films of Vincente Minnelli*. New York, Cambridge University Press, 1993. *The Magic World of Orson Welles*. New York, Oxford University Press, 1978. Javított kiadás: Dallas, Southern Methodist University Press, 1989. *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: Yale University Press, 1973.

## A magas modernizmus és a véres melodráma: Graham Greene esete

*Ezeknek az alkotásoknak a vonzereje hőseik heves romanticizmusában és technikájuk modernizmusában rejlik. Sokáig tartó vonakodás után Hollywood egyszerre csak hajlandó volt szembesülni a létezésükkel, és az avantgárd szellemisége végigremegtette a stúdiókat.*

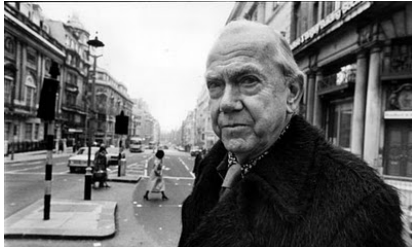
Eric Rohmer

Az 1940-es évek végén a párizsi kritikusok egy olyan korszakban dolgozták ki az amerikai film noir elméletét, amikor a város megkísérelte visszaállítani, illetve megismételni 1920-as és 1930-as évekbeli kulturális szerepét. Az egzisztencializmus, mint vezető filozófiai irányzat, átvette a szürrealizmus helyét, miközben Párizs újra a különböző forradalmi művészeti megmozdulások szülőhelyévé, a jazz fővárosává és a külföldi írók olcsó mennyországává vált. Így Hollywood sötét mozijának kezdeti diskurzusa egybeesett a nemzetközi modernizmus történetének utolsó fontos pillanatával. Erről tesz tanúbizonyságot a fenti idézetben Eric Rohmernek a noir fölött tartott 1956-os halottszemléje, mely tömören összefoglalja az amerikai krimi francia recepcióját meghatározó értékeket. <sup>[1]</sup>

Ez nem jelenti azt, hogy a franciák találták ki, amit a moziban láttak. Ha Párizs a modernizmus központja volt, akkor egy másik értelemben Los Angeles is annak lehetett tekinteni, mely ideiglenes otthont adott a háborúból menekülő közép-európaiaknak és olyan amerikai íróknak, mint William Faulkner vagy Nathaniel West. Rengeteg 40-es évekbeli filmet egyértelműen a modern művészeteknek köszönhetünk, és ez sokszor többet jelentett pusztán technikai hatásnál. Mindemellett azt is érdemes megemlíteni ezzel a korszakkal kapcsolatban, hogy bizonyos rendezők, írók és fotósok igyekeztek a melodramatikus formulákat művészi töltettel felruházni. 1945-ben a modernizmus minden kulturális háborút megnyert: nem pusztán kiegészítette a régi kánont, de meghatározta a múlt és a jelen értelmezési lehetőségeit is; egész egyszerűen a legelismertebb művészet volt értelmiségi körökben – a modern tapasztalás legfontosabb, legautentikusabb magyarázata; a legrelevánsabb válasz a mindennapok intellektuális aggályaira.

Mindemellett volt valami alapvetően noiros a kialakuló modern művészet hagyományában. A modern regényt például kezdetektől fogva az urbánus tájképekkel, a szubjektív narrációval, a nem-lineáris cselekményszövessel, morális többértelműséggel, szexuális nyíltsággal, a polgári

társadalom kritikájával, a modernitást és a fejlődést illető pesszimizmussal azonosították. Az úgynevezett film noirra (de legalábbis annak 40-es évekbeli hollywoodi formájára) tekinthetünk úgy is, mint ezeknek az elismert és „komoly” irodalmi értékeknek a népszerű melodráma világára való kiterjesztésére. Ahogy André Bazin megjegyezte, az *Aranypolgár* (Citizen Kane. Orson Welles, 1941) és *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941) közel egyidejű megjelenése 1941-ben nem csak amiatt volt fontos állomása a filmtörténetnek, mert ezek a filmek új világlátást teremtettek, hanem azért is, mert azt jelezték, hogy a „filmese *écriture*” modernista interioritása, félreérthetősége és „sajátos regényszerű stílusa” [2] megérkezett Hollywoodba.



Graham Greene

Sehol sem olyan szembeötlő ez a jelenség, mint az egyik legnagyobb hatású és legelismertebb noir regényíró, Graham Greene filmes feldolgozásainak esetében. Greene nagyfokú tudatossággal emelte be az irodalmi értékeket a thriller műfajába, és arra használta a kiadói ipart és a filmes stúdiókat, hogy Európa és Amerika (illetve a magas kultúra és a tömegművészet) között közvetítsen. Sajátos módon képes volt szintetizálni Joseph Conrad és T. S. Eliot konzervatív modernizmussal kapcsolatos felfogását a 30-as évek baloldali politikájával, amivel egy sajátos, egyszerre igényes és populáris stílust teremtett. Örökös mozilátogatóként a pénzét és a hírnevét azoktól a hollywoodi moguloktól szerezte, akiket kritizált, és a 40-es évek legjobb hollywoodi filmjei között számos olyan található, amelyek előállításában ő maga is részt vett. Borde és Chaumeton azt állítják, hogy Greene „bábáskodott a film noir születésénél (*A merénylet* [This Gun for Hire. Frank Tuttle, 1942]), szerepet játszott annak angliai meghonosításában (*A brightoni szikla* [Brighton Rock. John Boulting, 1947]) és elősegítette nemzetközi felívelését is (*A harmadik ember* [The Third Man. Orson Welles, 1949])”. [3] A következő oldalakon ezeket a törekvéseket vizsgálom, s igyekszem szemléltetni azokat az ellentmondásokat, amelyek Greene-hez és általában az adott történelmi korszakhoz kapcsolódnak.

Nem sokkal azután, hogy Dashiell Hammett modernizálta az amerikai detektívtörténetet, Greene és kortársai (beleértve Hitchcockot és Eric Amblert) hasonlóan változtatták meg az angol krimi és kémregény műfaját. Ezt az átalakulást figyelhetjük meg Greene *A félelem minisztériuma* (1943) című regényének egyik jelenetében, melyben a főhős rémálmában a régi Angliáról mesél az anyjának: „Úgy írnak minderről, mintha ez most is létezne, a regényírók újra és újra leírják a hónap sikerkönyvében, holott mindez már a múlté.” [4] Greene-nek a „regényírókkal” kapcsolatos negatív megjegyzése jellemző volt a modern irodalom nemi megkülönböztetésekkel terhelt, a középosztály ellen intézett támadásaira a huszadik század elején; [5] ugyanakkor azzal is egybevág, hogy a regényeiben a nők többnyire passzívak vagy tudatlanok. Kemény hangja és tévedhetetlen

realizmusa viszont képmutatónak tűnhet, ha azt nézzük, hogy saját kezdeti sikereit is a hónap könyveinek köszönhetette.

Greene, aki származását közvetlenül Robert Louis Stevensonig visszavezető középosztálybeli család fiaként az Oxfordon végzett, karrierjét középszerű és meglehetősen régimódi költőként kezdte, majd történelmi regényekkel és életrajzokkal kísérletezett változó sikerrel. Első nagy lehetősége a 30-as évek elején adódott, amikor a kiadója, a Heinemann Company olyan regényt kért tőle, amelyet moziban is el tudnak adni, és a British Book Society válogatásába is fel tudnak terjeszteni. Ez utóbbi szervezetet 1928-ban alapították olyan népszerű írók, mint Arnold Bennett és Hugh Walpole, A. R. Frere-Reeves a Heinemann kiadótól és egy sor olyan szerző, akik Greene-t személyesen ismerték; több mint tízezer előfizetője volt a havi kiadványokra, és széleskörű eladási lehetőséget biztosított bármely író számára. Greene egy nemzetközi intrikáról szóló regénnyel, *Az isztambuli vonattal* állt elő, amelyet a társaság a *Válogatott művek* sorozatba emelt, és amelyből 1934-ben, *Orient Express* (Orient Express. Paul Martin, 1934) címmel hollywoodi film született Heather Angellel a főszerepben. (A *Variety* úgy jellemezte az alkotást, mint „egy újabb ötlet a Grand Hotel kerekeken témára” [1934. március 6.], és később Greene azt írta, hogy Hollywood csak azokat a részeket tartotta meg a regényéből, amelyek „elég olcsók és banálisak voltak ahhoz, hogy passzoljanak az olcsó és banális filmes világhoz.” [6])

Greene már korábban katolizált és a szocializmus hívévé vált, és még az egyetem alatt rajongott Conrad, James, Ford, Pound és Eliot írásaiért. [7] Örült a Book Society-től és Hollywoodtól kapott pénznek, de tipikus modernista módon problémát jelentett neki a népszerűség vonzása, ennek köszönhető, hogy *Az isztambuli vonat* egyik karaktere meglehetősen gúnyos paródiája a Heinemann kiadó állandó bestseller írójának, a Dickens-utánzó, szentimentalista J. B. Priestly-nek. Küzdelmének még nyilvánvalóbb kifejeződése, hogy könyvét és minden későbbi bűnügyi regényét „szórakoztató irodalomnak” címkézte, elhatárolva azokat vallásról és politikáról szóló igényesebb műveitől. Mindemellet rajongója volt az egzotikus helyszíneknek és a fizikai veszélynek, továbbá mestere volt a rejtélyeknek és a *suspense*-nek. Mialatt *Az isztambuli vonaton* dolgozott, újraolvasta *A sötétség mélyén*-t Conradtól (a modern angol irodalom alapító szövegének nevezett regényt), és naplójában azt írta, hogy lehetséges „jól írni” a kalandregény konvencióin belül. [8] A trükk az volt, hogy bizonyos konvenciókat kiforgatott, miközben a gazdasági világválsághoz illő, szorongást keltő, nagyszabású tetteknek is teret adott.

Greene gyerekkora óta szerelmese volt John Buchan népszerű kémtörténeteinek, akit azért tartott nagyra, mert „hétköznapi emberekkel történő, ismerős környezetbe helyezett kalandokról” [9] írt. Buchan első világháborús patrióta történetei azonban már erősen idejétmúltnak számítottak a 30-as években. A hősei kemény arcélú, konzervatív úriemberek voltak, rögzös dél-afrikai területek földbirtokosai vagy észak-amerikai iparmágnások, akik hittek az angol faj természetes felsőbbrendűségében, helyszínei wordsworth-i szerelemmel eltöltött, pásztori skót vidéki tájak; erkölce *A zarándok útjára*, cselekményszövege pedig – akárcsak a századfordulós ponyvaregények – teljes mértékben nélkülözte a szexualitást. Saját krimijeiben Greene megőrizte Buchan gördülékeny cselekményszövegét és az illetudó angol társadalmat fenyegető erőszakos attitűdöt,

szemléletmódjuk azonban majdnem minden másban különbözött. Greene hősei torz lelkivilágú bűnözők vagy balos hétköznapi értelmiségiek voltak, akiket – az egyikük megfogalmazásában – „egy régi világ igazságtalanságai és zűrzavarai” tépáztak, minden esetben élénk képzeletvilággal megfestett urbánus helyszíneket használt, narrációja belső monológokból és bonyolultan mozgatott nézőpontokból állt, a történetek befejezéseit pedig a karkai bűn hangulata járta át. Abban volt erős, ahogy feltárta a „kémkedés” egyszerre publikus és privát aspektusait, és ahogy minduntalan a szereplői mélyen gyökerező szexuális indítékaira célozgatott. A legfontosabb azonban talán az, hogy a rettegés hangulatát a hétköznapi élet nyomorúságos részleteiből merítette – mint amikor arról írt, hogy *A félelem minisztériuma* főszereplője „gyakran volt beteg, rosszak voltak a fogai, és egy hozzá nem értő fogorvos kínoztta”.

„Greeneland”, ahogy recenzensei és kritikusai nevezték Greene szórakoztató irodalmát, kopott panziókkal, halkonzervekkel, hervadt szobanövényekkel és bukásra ítélt szereplőkkel volt tele. „A piszkos anyagiak Greene-t lírai magaslatoakra emelik”, <sup>[10]</sup> írja egyik értelmezője, de nehéz eldönteni, hogy a regények mise en scène-je vagy a középosztály lemorzsolódásának orwelli félelme a felelős a *nostalgie de la boue*-ért, a szegénység keltette undor hangulatáért. Atmoszférája sokszor szimbolikus, és T. S. Eliot modern civilizáció elleni, nyíltan antiszemita, tünődő, pesszimista támadásainak hangulatát idézi. A *Merényletben* (1936) például egy bérnyilkos keresi fel az angyalcsináló Yogel doktort egy nyúlászajműtét elvégzése végett. Yogel egy gyér világítású rendelőben dolgozik egy hátsó utcában; körmei koszosak és brandytől bűzlök, ahogy izzadva közelít a szikével. Remegve, a rossz világításban bandzsítva azt motyogja: „Megszoktam már... Jó szemem van.” <sup>[11]</sup>

Greene antiszemitizmusa a 30-as években határozottan kimutatható (egy újabb közös jellegzetesség Buchannel), de ezen kívül is gyakran fel-felbukkan műveiben. A legellenszenvesebb karakterei közé tartozik a zsidó fegyvergyáros, aki megszervezi a szocialista hadügyminiszter meggyilkolását; egy „aszott szemű” zsidó gengszter, a brightoni alvilág ura, és egy zsidó arisztokrata, a szupermodern „Lido” szálloda tulajdonosa. Úgy tűnik, hogy Greene a zsidóságot nem csak a sötét faji mássággal, hanem speciálisan a modernizmussal és az amerikai kapitalizmussal azonosítja – és e tekintetben különösen hasonlít a gyakran idézett Eliothoz. <sup>[12]</sup> „Greenelandre” tekinthetünk úgy is, mint amit Michael Sheldon „az Átokföldje egyik tartományának” nevez, vagy mint Eliot 1912 és 1922 közötti költészetének tudatos imitációjára. <sup>[13]</sup> A tizenkilencedik századi francia irodalom erős hatására Eliot egy olcsó hotelekből, félig kihalt utcákból álló „nem létező városról” írt – patkányokkal ellepett csatornákkal, elhagyott telkeken felejtett újságokkal, üres szobákban gépelő magányos titkárnőkkel, banális párbeszédtek töredékeivel és popslágerek véletlen foszlányaival. Greene mindezeket a részleteket átemelte bűnügyi regényeibe Eliot legtöbb vallásos, faji és kulturális elképzelésével együtt. Ennek eredményképpen létrehozta a melodráma metafizikus kisugárzását és összetett ideológiai hatását. Greene politikai értelemben balos volt, akit felháborítottak a társadalmi igazságtalanságok, vallási és kulturális tekintetben viszont konzervatív, akit meghökkentett a társadalmi „egység” elvesztése, és az olyan giccses berendezkedési formák és modern otthonfejlesztési törekvések elterjedése,

mint amilyen a hamis Tudor-stílusú építkezés és a „Shakespeare sugárút” nevű főutca a *Merénylet* ben. Ahogy a regény egyik szereplője is megjegyzi, a modern kor „a szegénységnél is sokkal rosszabbat képviselt[ek]: szellemi nyomorúságot”.<sup>[14]</sup>

„Greeneland” bukott világa ugyanakkor egy bizonyos fajta mozit is megidéz. Diákévei alatt Greene az *Oxford Outlook* filmkritikusaként dolgozott (a testvére, Hugh az oxfordi filmes társaság vezérigazgatója volt), éveken keresztül rajongó olvasója a *Close Up*nak, a legelismertebb angol nyelvű filmes újságnak. Karrierje elején filmírói ambíciókat táplált, 1935 és 1940 között pedig állandó rovatot vezetett a *The Spectator* és a *Night and Day* című londoni filmes újságokban. Az újságcikkek szorosan kötődtek regényírói törekvéseihez, amiről a Greene által csodált jelenetek és képek leírásai is tanúskodnak; mindemellett a népszerű melodrámaéhoz értőn és kritikus hangon viszonyult, előrevetítve azt a fajta noiros mozit, melynek a kialakulásához nagymértékben hozzájárult a háború után.

Mint majdnem minden modern művészt, Greene-t is aggodalommal töltötte el az a fajta amerikai stílusú modernség, amit a hollywoodi filmstúdiók sugároztak. A *The Spectator*nak írt első cikke nyitó soraiban azt írja: „a nagyszerű, dörzsölt, áramvonalas civilizáció, amelynek tömegművészete a *Frankenstein menyasszonya* [Bride of Frankenstein. James Whale, 1935] szintjén áll.” James Whale filmjét – írja – „a hatalmas színészgépezet, a hangtechnika, a trükkfelvételek és a fejbőlöntő jánosok vitték vászonra; biztos vagyok benne, hogy azonnal megszínesítik és televízióra viszik, hogy aztán ott bűzölöghessen a Szép Új Világban.”<sup>[15]</sup> Két évvel később, Whale *The Road Back*jéről (1937) szóló cikkében még kegyetlenebbül fogalmazott:

A film leginkább az amerikai gondolkodás örökös kiskorúságára világít rá, amelynek az irodalmat Longfellow költészete, az erkölcsöt pedig az anyák napja megtartása és a kishűg szüzességének megóvása jelentik. Ahogy az ember csüggedten kijön a moziból, azt látja, hogy amerikai légionáriusok kék uniformisban, kis sapkában, csörgő medálokkal sétálgatnak fel-alá a Haymarketen, a karjukon ugyanígy öltözött hölgyek – útikönyv, szemüveg, szalutálás; Santa Anna és Minnesota jelzésű sapkák: ősz hajuk ellenére ugyanazok a kamaszos jellegzetességek, jól tápláltak, pedánsak, szentimentálisak, készen az olcsó könnyekre, a szívből fakadó nevetésre és a testvéries rivallásokra. Mi értelme úgy csinálni, mintha valaha is esély lett volna ezekkel a szövetségesekkel a civilizációért küzdeni? Legfeljebb az anyák napjáért, az állatkísérletek ellen, humanitárius célokért, a háziállatokért, az egyetemi örömtüzekért és az úgynevezett *campus*okért. A civilizáció sokkolóan hat rájuk: a szemüket a biztonság kedvéért az útikönyvön tartják, de olyan gyorsan rebben el róla a szemük, mintha a nemzeti gyűjteményben egy aktot látnának. (172-3.)

Greene visszatérően panaszkodott a szentimentalizmusból és csillogás-villogásból álló hollywoodi keverékre. Ellenezte a hangot, a színt és minden filmtechnikai újítást – bár később „Monsieur Godard” munkáival szembesülve megengedett magának némi nosztalgizást a „halott ’30-as évek”, valamint „Cecil B. DeMille és keresztes vitézei” után (4). Csodálta Capra *Becsületből elégtelenjét* (Mr.

Smith Goes to Washington. Frank Capra, 1939) és Lang *Tébolyát* (Fury. Fritz Lang, 1936), de a közönséges műfaji film csak ritkán keltette fel az érdeklődését. A *The Spectator*nak írt első cikkének érdekessége, hogy van benne egy futólagos utalás a Paramount 1934-es Hammett-adaptációjára, *Az üvegkulcsra* (The Glass Key. Frank Tuttle, 1935), melyet úgy jellemzett, mint „fantáziátlan gengszterfilmet”. Jobban vonzották Goldwyn *Zsákcájának* (Dead End. William Wyler, 1937) jelenetei, melyekben Humphrey Bogart egy „kezdetől fogva melodramázó könyörtelen szentimentalistát [alakított]”, és amelyeknek William Wyler rendező „csótányos lépcsőházakból, sárból és ködből” (181) teremtett megfelelő háttérrel. Dicsérte az RKO Maxwell Anderson-adaptációját is, a *Winterset* (Winterset. Alfred Santell, 1936) verses drámáját a városi bűnözésről, különösen tetszett neki „a téli jelenet az elázó havas esővel a kormos bolthajtások alatt”, ami „a Jakab-kori művek legvéresebb, legegzegettebb pillanataira” (143) emlékeztetett.

Eltételezve az olyan dokumentumfilmekről, mint az *Éjszakai posta* (Night Mail. Harry Watt, 1936), Greene már az angol filmet sem becsülte többre, mint a hollywoodit. Még Hitchcockot is kritizálta, akiről azt írta, hogy tehetséges önmenedzser, akit jobban érdekelnék a látványosságok és a képi poénok, mint a realizmus és a drámai értékek. Többször panaszkodott arról, hogy Hitchcock „milyen megbocsáthatatlanul elrontotta a 39 lépcsőfokot (The 39 Steps. Alfred Hitchcock, 1935)” (1-2), és csak a *Szabotőr* (Saboteur. Alfred Hitchcock, 1942), Hitchcock Conrad-adaptációját (*A titkosügynök*) dicsérte elismerőleg. Történeteinek „sötét tónusú szenvedélye” „sosem találja meg a helyét a tömegfilmes moziban”, állította, kivéve talán, ha olyan francia rendező kezébe kerül, mint Jacques Feyder (123).

Greene mindenképp a franciákat csodálta. A legelkessebb cikkét *Az alvilág királyáról* (Pépé le Moko. Julien Duvivier, 1937) írta (bemutató: 1937, London), ami úgy tűnt, hogy „mérőföldre van a szokásos stúdióközhelyektől”:

Lehet, hogy voltak már a krimi történetében ehhez hasonlóan izgalmas filmek (bár nehéz lenne a spicli Régis lelövésének nevetséges s egyben borzalmas jelenetével egyenrangút találni: a szobanővény és az elektromos zongora közé rekedt kis kövér eunuch a sarokban izzad és rikolt, a konzervzene csörömpöl, csattog, ahogy haldokló barátja a szobán keresztül, közvetlen lőtávolságból, célpontra szegezett fegyverű barátai segítségével igyekszik végezni vele), de egyre sem emlékszem, ami ilyen csodálatosan emelte volna a krimit a költészet szintjére. A *Winterset* kissé unalmasnak, túl nyilvánvalónak és irodalmiasnak tűnik mellette. Talán a *Téboly* egyenrangú vele, de a *Téboly* esetében Fritz Lang nem mehetett el a megfelelő irányba, a borzalmas végkifejlet irányába. Az ő hőse nem éghetett meg, Pépé viszont a kikötői hídnál, ahogy a gőzhajó elindul Franciaországba, összebilincselte kezeiben lévő zsebkésével elvágja a torkát. A soha, sehol el nem érhető szabadság témája nem oldódik fel a happy endben. (145)



*Az alvilág királya (Pépé le Moko. Julien Duvivier, 1937)*

Regényíróként Greene pontosan ilyen hatást próbált meg elérni, és ez az, amit a francia filmben mindenhol megtalálni vélt. A *Külvárosi szállodát* (*Hôtel du Nord*. Marcel Carné, 1938) megnézve például „a fiatalember fülében lévő vattacsomó[t csodálta], ami az illető egész bátortalan és rendezetlen életéről árulkodott” (230). Julien Duvivier *Táncrend* (*Un carnet de bal*. Julien Duvivier, 1937) című filmjének utolsó előtti részében csodálatra méltó piszkos húzások egész sorát fedezte fel: „a nyomorult, marseille-i doktor, aki annyira hozzászokott a titkos látogatókhoz és az illegális operációkhoz, hogy a gázláng meggyújtása előtt már kérdésre sem vár; az iszonyatos hályogos szemek; a levakarhatatlan mocsok a kezein; a rossz függönyök mögött szitkozódó, házsártos feleség, akit isten tudja, milyen lecsúszott bárban szedett fel; a fiatal lányok folyamatos sikoltozása és a gépek állandó csikorgása.” (184)



*Gyilkos arany (Greed. Erich von Stroheim, 1924)*

Greene a franciákat „realista” és „költői” képességeikért dicsérte újra és újra. (Ha ismerte volna a „lírai realizmusnak” nevezett mozgalmat, biztosan keblére ölelte volna. <sup>[16]</sup>) Azokat az értékeket találta meg legjobb filmjeikben, amelyekért 1928 óta rajongott, amikor első filmes cikkét írta a londoni *Times*-nak: a romantika, a perverzítés és hétköznapi borzongásaink ironikus keverékét, realista stílusban fekete-fehérben fényképezve. „A filmet – írja – úgy kellene felfogni, mint a gondolatok visszafordítását képekké. Amerika elkövette azt a hibát, hogy cselekménnyé fordította a gondolatokat.” Hogy illusztrálja a film alapvető képteremtő „szenvedélyét”, rendszeresen kedvenc némafilmjéből, a *Gyilkos aranyból* (Greed. Erich von Stroheim, 1924) idézett egy momentumot: „A jelenet egy esős nap egy tengerparti üdülőhelyen. A szerelmeseknek csak a hátát látjuk, ahogy a mólón távolodnak, kétoldalt ólomszínű tenger és csapdosó eső, melyek képtelenek megzavarni magukba merülésüket.” <sup>[17]</sup>

Ez a fajta költői fatalizmus gyakori volt a franciáknál, de legalább ilyen jelentős volt Greene számára a bűnügyi történetek újító használata. A fő vonalat a helyi színezetű, gyilkossággal és romantikával megspékelt, némileg balos beállítottságú, alacsony költségvetésű művészfilm

jelentette. Stratégiájuk kihívást jelentett Hollywood számára, és ami Greene szempontjából fontosabb: lehetőséget az angol filmiparnak. Greene korán felismerte, hogy a film tömegmédiium, és úgy gondolta, hogy a magas szintű költői ábrázolás a népszerű elbeszélésekből ered. Azt vallotta, hogy „ha először izgalomba hozzuk a közönséget, átadhatjuk nekik azt, amit a borzalomról, a szenvedésről, az igazságról akarunk elmondani.”<sup>[18]</sup> E hatás logikai képletét nevezte „véres melodramának”. A legfőbb probléma Angliában mindazonáltal az volt, hogy „sosem létezett a népszerű, vérbeli angol iskola. A kezdetektől fogva el vagyunk átkozva a középosztálybeli értékek, a betörő gentlemanek, a lopott tervek és a Mr. Wuk által.” A megoldást az jelentette, hogy „túl kell menni ezeken, mélyebbre kell ásni az udvariasság szintjénél, közelebb kerülni a közönséges élethez.” Ha az angolok eddig csak „a menekülő autók csikorgását, a hatáskeltés egyszerű és halálbiztos ósdi technikáit” tudták kitalálni, akkor „most – titokban és fortélyosan – nekifoghatunk költői drámánk kifejlesztéséhez... Szereplőink kidolgozását kezddhetjük a *Spanyol tragédia* szintjénél egy finomabb, mélyebb gondolati szint felé haladva.”<sup>[19]</sup>

Amerikában Dashiell Hammett kidolgozta már a művészi tökély és a nyers és véres izgalmak sajátos keverékét – különösen a *Véres aratásban* (*Red Harvest*), azon ritka Hammett-regények egyikében, melyet a klasszikus Hollywood sosem filmesített meg. Mindemellett Greene-t sokkal jobban érdekelte a bosszútragédiák hazai, angol hagyománya. Ebben is Eliot nyomait követte, aki kedvelte azt a képi világot, melyet a horrorfilmekben találhatunk, és akinek 20-as és 30-as évek közti kritikai írásai az olyan perverz módon erőszakos Jakab-kori drámaírók újraértékelésére inspiráltak, mint Webster és Ford. Eliot, a Jakab-kori szerzők és a háború előtti francia mozi együttes hatása valóban segít megérteni Greene írásait ebben a korszakban. A *Merénylet* például egy urbánus átokföldjére helyezett bosszútörténet, melynek jellegzetességét felejtethetetlenül erőszakos és „filmszerű” nyitó fejezetén túl vallási motívuma adja (egy bérgyilkos ironikus Krisztus-figurává válik).

Érdeklődésének ez a fajta összetettsége még egyértelműbbé vált a *Brightoni sziklában* (1938), Greene legkülönösebb, legkomolyabb és minden bizonnyal legvérbelibb noir krimijében, melynek angol kiadását nem sorolták a szórakoztató irodalom kategóriájába. A szokatlan regény cselekménye egy bandaháború körül zajlik Anglia tengerparti üdülővárosában, Brightonban: a jelentéktelen újságíró, Hale közvetett módon segítséget nyújt a zsidó bűnbárónak a rivális gengszter, Kite meggyilkolásában. A megtorlás során Hale-t elrabolja és brutálisan meggyilkolja Pinkie Brown, a kisfiús, babaarcú gyilkos, aki Kite-ra pótapaként tekintett. Egy Ida Arnold nevű pincérnő, akinek futó szexuális kapcsolata volt Hale-lel a halála napján, a bosszú nyomozójává és ügynökévé válik. Ida közreműködésével a rendőrség sarokba szorítja Pinkie-t – de csak miután megrontotta és feleségül vette az ártatlan munkáslányt, Rose-t, hogy elkerülje, hogy az rá nézve terhelő bizonyítékokat fedjen fel. Egy számos gengszterfilmből ismerős jelenetben a fiatal pszichopata megpróbálja elkerülni az elfogását, majd látványos halált hal, maga mögött hagyva a rémisztő jövő elé tekintő, terhes Rose-t.



*Brightoni szikla (Brighton Rock. John Boulting, 1947)*

A *Brightoni szikla* eseményei átlagosnak tűnhetnek, hangulata viszont olyan filmeket idéz, mint a *Külvárosi szálloda*, mottóját *Az edmontoni boszorkányból* veszi, és motívumait Eliot Baudelaire-kommentárjának köszönheti. Az utóbbi forrás különösen fontos. Híres esszéjében Eliot amellet érvel, hogy Baudelaire ösztönösen vallásos művész volt, aki hitt az eredendő bűnben, és nem a „természetes” szexualitást vagy a világi humanizmus „Helyes és Helytelenjét” követte. A francia művész legnagyobb költői eredménye – írja Eliot – az a felismerés, hogy „ami megkülönbözteti a férfi és nő közti kapcsolatot az állatok párzásától, az a Jóról és a Gonoszról való tudás”.<sup>[20]</sup> Ez akár a sátánizmus választását is jelenthetné – örökre elátkozottan, de Baudelaire legalább nem volt tutyi-mutyi liberális, ahogy Eliot írja: „a választási reformok, a népszavazás, a szexuális és öltözködési reformok világában [a kárhozat] a megváltás azonnali módja – megváltás a modern élet unalmától, mert ez... legalább ad valami értelmet az életnek” (181).

Eliot okfejtése kimutatható hatást tett Greene-re, aki Pinkie Brownt baudelaire-i gengszterré formálta.<sup>[21]</sup> De felhasznált egy Hanry Jamestől tanult módszert is: az olvasó manipulálását a figyelem középpontjának elmozdításán keresztül. Kezdő fejezeteiben úgy tűnik, hogy a *Brightoni szikla* főhőse Ida Arnold, a kerekded, vidám természetű nő, aki a gyilkos nyomába ered, mivel, ahogy mondja, „hisz a Helyesben és a Helytelenben”. Ahogy azonban a cselekmény kibontakozik, Ida mindinkább azokhoz az önelégült amerikaiakhoz kezd hasonlítani, akiket Greene a Haymarketen látott sétálni, akik „a humanizmusért, a háziállatokért és az örömtüzekért” harcolnak. Ida már-már allegorikus figurának tekinthető, aki a modernitást és a tömegtársadalmat reprezentálja, és értékeit a hollywoodi melodrámból nyeri: „a moziban sírt a *David Copperfielden*”, írja Greene, „a könnyű pátoz meglágyította barátságos és egyszerű szívét”.<sup>[22]</sup> A másik oldalon ott a „Fiú” Pinkie, a sátánista, aki élvezettel hasítja fel az embereket borotvájával, és minden alkalommal, amikor gyilkol, Isten haragját hívja ki. Szemein keresztül Brighton amerikanizált kultúráját szürreális színezetben látjuk. Egy alkalommal, miközben Rose-zal beszélget, egy tengerparti zenekart hallunk a háttérben: „hirtelen, mikor a zenekar egy nyúlósan romantikus számba kezdett – »Te szemre szép, karolni gyönyörű, te angyal« –, a Fiút egy pillanatra elfogta a düh és a gyűlölet.”<sup>[23]</sup>

Ida szentimentális emberségessége és Pinkie csavaros katolicizmusa közül Greene inkább a fiatal

gyilkossal szimpatizál. Izgatja a Pinkie és Rose közti szadomazochisztikus kapcsolat is, amely élesen különbözik Ida alkalmi, lezser szeretkezéseitől. A regény második felében úgy, ahogy van, az egész perverz kapcsolatot felrobbantja, a lelki küzdelmek fontosságára helyezve a hangsúlyt a létért való másodlagos küzdelmekkel szemben. Pinkie hisz a megváltás lehetőségében, és odavan a papokért, a szexualitás pedig undort kelt benne, és szükségét érzi, hogy Rose-t az örök kárhozatba taszítsa. Ahogy futólag Rose combjára pillant, Greene tudatja velünk, hogy „a nemi vágy egy hulláma futott át rajta, mint valami rosszullét” [24]. A regény vége felé Pinkie álmában Kite-ot látja – ahogy szájából vérezve, egy borotvát nyújtva azt mormolja: „Micsoda csöcsök”. Hamlet herceghez hasonlóan azt képzei, hogy az apja azt kéri tőle, álljon bosszút. Feleletképp az egyenes gyilkosságnál okosabb ötlettel áll elő: revolvert ad az ájtatos katolikus Rose kezébe, és közös öngyilkosságra csábítja, amelyben persze nem óhajt részt venni. „Neked csak azt kell meghúzni. Nem nehéz. Tedd a csövét a füledbe, az majd nem hagyja, hogy elmozduljon.” [25]

Szerencsére a rendőrség időben érkezik. Pinkie szörnyű halált hal, kénsav csapódik az arcára, és lezuhan egy szikláról. Greene azonban egy végső csavarral még a vallásos vigaszt is megtagadja olvasóitól. Rose – mivel zavarja, hogy Pinkie bocsánatkérés nélkül halt meg – ellátogat a brightoni Szent János templomba, melynek papja a konzervatív Charles Peguyra emlékeztet, és „Isten kegyelmének félelmetes különösségéről” [26] beszél neki: „Ha [Pinkie] szeretett téged [...], az azt mutatja... volt valami jó...”. [27] Amikor utoljára látjuk Rose-t, épp visszavonul a szobájába, hogy meghallgassa a felvételt, amit Pinkie készített neki a brightoni kikötőben. Ő még nem tudja (mi viszont igen), hogy a felvételen ez az üzenet áll: „Az isten verjen meg, te rohadt kis szuka, mért nem mész haza örökre, és hagysz engem békében?” [28]

A *Brightoni szikla* konklúziója felszínre hozza a melodrámaival kapcsolatos kérdéseket, majd a legsötétebb Jakab-kori dráma stílusában kiüt minden biztosítékot. Az is figyelemre méltó, ahogy kiforgatja *A sötétség mélyén* befejező szituációját, melyben Marlow nem árulja el felső-osztálybeli „jövendőbelijének”, hogy Kurtz utolsó szavai azok voltak, hogy „Borzalom, borzalom!” A *Brightoni szikla*ban egy munkásosztálybeli nő mindent megtud a férfiről, akihez hozzáment, a férj mondja el a teljes igazságot. Greene záró mondatában azt írja: „És sietve elindult a gyér júniusi napsütésben a borzalmak borzalma felé.” [29]

1938-ban nem volt nagy esély arra, hogy egy efféle regényből mozifilmet csináljanak; 1947-ben viszont, a háború befejezése után, amikor Greene-t már sikeres szerzőként ismerték el, aki forrásanyaggal látta el Hollywoodot, a *Brightoni szikla* West End darabbá vált, majd angol filmet készítettek belőle. A Terence Rattigan által átírt színházi változat elhagyta a regény felkavaró befejezését, Greene viszont úgy döntött, hogy a film ezt nem teheti meg.

Mielőtt azonban tárgyalnánk a *Brightoni szikla* filmes adaptációját, szükséges, hogy szóljunk néhány szót Greene hollywoodi pályájáról a háború alatt és közvetlenül utána, amikor nemzetközi sikereit aratta. A népszerű konvenciókat felforgató bestseller íróként Greene kezdetben problémát jelentett a stúdiók számára. A hozzá való viszonyulás klasszikus hollywoodi módszerének legjobb példája *A merénylet* (1942), műveinek egyik legkorábbi és a siker legkonvencionálisabb eszközeiből

építkező adaptációja.

A Paramount még a regény 1936-os kiadása előtt megszerezte a *Merénylet* jogait, <sup>[30]</sup> de a stúdió csak 1941-ben készített belőle forgatókönyvet, miután a Warner elkészítette *A máltai sólyom* remake-jét, és Greene megkapta a Hawthornden angol irodalmi díjat a *Hatalom és dicsőség*ért, és miután a háborúban elfogadottá vált a fasizmus elleni nyílt kritika. A teljes film elkészítésére jogosult stúdió kiadta a regény bőrkötéses változatát, mintha tőkét akarna kovácsolni Greene irodalmi hírnevéből. A vásznon látható történet végül mégiscsak eltért Greene írásától. A regény egy Raven nevű bérgyilkosról szól (nyilvánvaló áthallással Poe-ra), aki merényletet követ el a szocialista hadügyminiszter ellen.



*Alan Ladd és Veronica Lake*

Raven megbízói a lőszeriparból akarnak hasznot hajtani, de amikor átverik a gyilkost azzal, hogy lopott pénzzel fizetnek neki, Raven bosszút esküszik; a végére Raven akaratlanul is a szociális igazság képviselőjévé és egyfajta bűnbakká válik, aki a törvény karjai között leli erőszakos halálát. (Az a csinos munkásosztálybeli nő adja fel – bár vonakodva –, akiben megbízott.) A háborús propaganda az Albert Maltz és W. R. Burnett által készített Paramount-féle változatban mindezt az iróniát elrejteti. A 40-es évek eleji bűnügyi filmek divatja szerint a gazfickókat náci ellenállóknak álcázza (ilyen volt például a *Minden az éjszaka miatt* [All Through the Night. Vincent Sherman, 1941] című gengszterfilm Humphrey Bogarttal, melyet a Warner adott ki ugyanebben az évben), a főszereplőt pedig a demokrácia bajnokává avanszáló romantikus törvényen kívülinek. A Paramount a hős kinézetét is megváltoztatta: a regényben Raven nyúlszájú, az Alan Ladd alakította Raven viszont feltűnően jóképű fiatalember, akinek egyetlen hibája enyhén deformált bal csuklója. <sup>[31]</sup> A filmes *A merénylet* Laddból és Veronica Lake-ből gyakorlatilag szexi hollywoodi árucikket csinált, komor és csinos szőke párocskát, már-már vérfertőző hangulattal, akiknek kaliforniai stílusú szépségével a sötét díszletek hatásos kontrasztot alkotnak.

A felsoroltak és számos egyéb változtatás ellenére a Paramount nem csinált rossz filmet. A stúdió megfosztotta a regényt antiszemita elemeitől és némileg nehéz szimbolizmusától is, és hozzáadta saját, önálló értékekkel bíró, fotografikus expresszionizmusát. Így amikor *A merénylet* 1946-ban megérkezett Párizsba, úgy üdvözölték, mint a kibontakozó noir „széria” kulcsfontosságú alkotását.

Borde és Chaumeton, a rájuk jellemző szürrealista stílusban, *A máltai sólyom* és a *Bosszú Shanghai-ban* (The Shanghai Gesture. Jozef von Sternberg, 1941) mellé sorolta azzal, hogy új karaktertípust teremtett (az „angyali gyilkost”) és a városi környezetben történő bizarr üldözései jelenetek konvencióját is kialakította (45). Különösen a nyitó jelenet tetszett nekik: alacsony szemszögéből Alan Laddet látjuk, ahogy egy lerobbant panzióban ül az ágyon, a fegyverét tölti, és egy kóbor macskát etet; belép a szobalány kirúszosva, kivágott blúzban, mintha csak egy női magazin címlapjáról lépett volna le; megpróbálja elkergetni a macskát, mire Ladd durván arcul csapja. Ladd viselkedése itt is, ugyanúgy, mint máshol, rezzenéstelen, rejtélyes és méltóságteljes; egyáltalán nem hasonlít Greene Ravenjére, de semelyik más, a megelőző évtizedből ismert hollywoodi hősré vagy gonosztevőre sem. Borde és Chaumeton két Baudelaire-sort idéz, melyeket „mintha csak rá írtak volna”: „*Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher*”<sup>[32]</sup> (46). A hivatkozás bizonyos szempontból helyénvaló – nem csak, mert Ladd emlékeztet egy mészárosra, de azért is, mert arcátlanul veszedelmes, kissé zűrös dandy benyomását kelti.



*A merénylet (This Gun for Hire. Frank Tuttle, 1942)*

Hasonló dolgok mondhatók el a Paramount 1945-ös adaptációjáról, *A félelem minisztériumáról* (Ministry of Fear. Fritz Lang, 1944). A szórakoztatóan paranoiás, „rossz emberről” szóló krimi Greene regényénél könnyedebbre és hitchcockosabbra sikeredett.<sup>[33]</sup> Ironikus módon az a hollywoodi film, ami a „Greeneland” hangulatát leginkább visszaadja, a Warner 1945-ös produkciója, a *Confidential Agent* (Herman Shumlin, 1945), amely abból a regényből készült, melyet Greene a legrosszabbnak ítélt. (Greene nyaktörő sebességgel írta meg a könyvet, melynek parodisztikus happy endingében a valószínűtlen módon egymásra talált hős és hősnő elhajóznak, hogy részt vegyenek a fasizmus elleni küzdelemben.) A filmben Charles Boyer egy hajdani koncertzongoristát alakít, aki a harmincas évek Angliájába utazik a spanyol republikánusok titkos küldetésében; színészpартnere, Lauren Bacall (a *Szegények és gazdagok* [To Have and Have Not. Howard Hawks, 1944] forgatása után) egy angol gyáros alkoholista lányát alakítja. „Ne légy melodramatikus”, mondja Bacall egy ponton, „ki nem állhatom a melodrámat”. Boyer vállat von, és azt mondja: „Hát, néha egyszerűen csak úgy alakul”. A kommersz szórakoztatás szorításának köszönhetően a film Boyer viselkedését néhol túlságosan is kézenfekvőnek tünteti fel. A díszletek szürkék, a hősök látszólagos szövetségesei többé már nem megbízhatóbbak, mint ellenségeik, és a színészek nagyon realiztikusan hatnak kiszolgáltatottságukban. George Colouris különösen hatásos a műkezes, Mosley-ra hasonlító fasiszta szerepében. Boyer, akit Greene azért csodált, mert „úgy ül ki az aggodalom a homlokára, mint valami rossz szokás”,<sup>[34]</sup> sorozatosan szadomazochisztikus megaláztatások áldozatává válik – mint például amikor egy orgyilkos

összeveri egy autó fényei előtt, amit Bacall és Colouris az út széléről végignéz. A film legügyesebben fotografált, s egyben legizgalmasabb jelenete mindemellett szinte dickensi hangulatú: Boyer egyetlen barátját, a szakadt, de vonzó fiatal szobalányt (Wanda Hendrix) egy groteszk bűnöző páros (Katina Paxinou és Peter Lorre) kilöki az ablakon. Amikor a bűneset Boyer tudomására jut, fegyvert ragad, és elindul bosszút állni. „Megverték és kiraboltak”, mondja, „ezt a lányt viszont meggyilkolták! És valaki ezért fizetni fog!”



*Confidential Agent (Herman Shumlin, 1945)*

Minden megváltozott a háború után, amikor Greene hirtelen az angol ipar írójává vált, és ellenőrzési jogot kapott a végtermék fölött. A *Brightoni szikla* 1947-es adaptációja, melynek a Boulting testvérek voltak a producerei és Greene és Terence Rattigan írták a forgatókönyvét, érdekes kontrasztba állítható az eddig tárgyalt hollywoodi jellegzetességekkel. Ez a film áll legközelebb azokhoz az értékekhez, melyeket Greene háború előtti regényeiben és kritikáiban magáénak vallott. A korszak sok más hollywoodi filmjéhez hasonlóan a külső felvételeket keveri az expresszionista stúdióbeállításokkal, jelmezei és díszletei viszont a 30-as évek francia filmjeire és a Warner gengszter korszakára emlékeztetnek. Tulajdonképpen egyfajta történelmi film lett belőle, elsősorban azért, mert Brighton városa félt attól, hogy Greene lehangoló története visszaveti a turizmust. Hogy megnyugtassák a helyi szerveket, a producerek a szereplőket háború előtti kosztümökbe öltöztették, és beillesztettek egy lassú képsort arról, hogy a mai Brighton azóta már biztonságos, boldog játszótér. Ez a gesztus *A brightoni sziklát* töredezetté teszi – csakúgy, mint John Boulting egyenetlen rendezői stílusa és Hermione Baddeley meglehetősen hanyag jellemábrázolása Ida Arnoldról. Mivel közvetlen forrása Rattigan színházi adaptációja volt, a film sosem érhetett fel Greene regényének sajátos intenzitásához vagy a *Ledőlt bálványéhoz* (The Fallen Idol. Carol Reed, 1948), a noirs, James-es gyilkossági történethez, melyet Greene közvetlen ezt követően készített Carol Reeddel. Másrészt Richard Attenborough rendkívül hatásos alakítást nyújt benne Pinkie Brown szerepében – nyugtalanító, androgün karakterének hangulatváltozásai a napóleoni hengegés és a gyermeki rettegés között hullámoznak. Az *Átokföldje* greene-i verzióját is nagyon pontosan festi le a film: a brightoni tengerpart napsütéses, ugyanakkor meglehetősen giccses felvételei szemben állnak az éjszakai kikötő baljós látképével, a modern luxusszálloda fehér belső tereit pedig Pinkie alvilági szakadtsága és a nyitott ablakokon kihallatszó kisbabasírás

ellenpontozza. De talán még fontosabb, hogy *A brightoni szikla* az egyetlen film, amely Greene paradox vallási szimbolizmusát hangsúlyozó bűnügyi regényén alapszik. Ennek eredménye az a felkavaró végkifejlet, amilyenhez a Hitchcock *Psychója* (Psycho. Alfred Hitchcock, 1960) előtti krimikben nem volt még fogható.

A film utolsó jelenete egy áttűnéssel kezdődik, mely a fekete, esőáztatta brightoni kikötőtől – ahol Pinkie a halálát lelte – a „megátalkodott” nők katolikus otthonának ragyogóan megvilágított szobájáig vezet. Rose elnyűtt ruhában, egy hordozható fonográfot tartva ül az ágy végében egy apáca társaságában. „Vele kellett volna tartanom!”, kiáltja, „Nem akarok semmiféle feloldozást!” Ekkor a kirúszoszott apáca közelije következik, aki „az isteni kegyelem félelmetes különösségéről” beszél meglehetősen keneteljesen, és felveti, hogy ha Pinkie képes volt a szerelemre, van még esélye a megváltásra. „Megmutatom!”, mondja Rose, és berakja féltett kazettáját a magnóba. Eddigre már láthattuk, ahogy Pinkie a felvevőfülkében kegyetlen üzenetét rögzíti: „Azt várod tőlem, hogy azt mondjam, szeretlek. Te kis csavargó! Miért nem mész haza örökre, és hagysz engem békén?” Azt is láttuk, hogy megpróbálta összetörni a lemezt – sikertelenül, mert rájött, hogy bizonyítékként használhatják fel ellene Rose halálával kapcsolatban. Most megint az ő hangját halljuk: „Azt várod tőlem, hogy azt mondjam, szeretlek.” A lemez ugrik egyet hirtelen: „Szeretlek. Szeretlek. Szeretlek.” Ahogy a szavak ismétlődnek, a mosolygó Rose kísétál a képből egy nyitott ablak felé, és a kamera ráközelít a falon függő keresztre, majd megáll a megfeszített Krisztuson.



*Brightoni szikla (Brighton Rock. John Boulting, 1947)*

Greene később úgy beszél a film befejezéséről, mint a tömegközönségnek tett engedményről: „Bárki, aki happy endre vágyott, úgy érezhette, hogy happy endet kapott.”<sup>[35]</sup> De még ha fel is tesszük, hogy a lemez örökre beakadt, a befejezés így sem tekinthető happy endnek. Az új változat inkább *A sötétség mélyén* ironikus befejezéséhez közelít, melyben egy nőnek hazudnak, hogy megóvják a borzalmas igazságtól. *A brightoni szikla* talán emiatt nem aratott sikert a jegypénztárakban – főként Amerikában, ahol végül új címet is adtak neki, a *Young Scarface*-t, és gengszterfilmként kezelték. A cenzúra szabályainak liberalizációja és a művészfilmek széles körű terjesztése előtti években a kevésbé divatos műfaji film és a tiszteletre méltó irodalmi adaptáció keresztszetteként tekintettek rá. A *Variety* szerint a film olyan pillanatban jött ki, amikor Hollywood rosszállóan tekintett a gengsztertörténetekre, és számíthatott a filmek jóváhagyását és cenzúrázását végző amerikai hivatal, az America's Production Code Administration kifogásolására. A helyzetet rontotta, hogy a londoni kiejtés az amerikai közönséget megzavarhatja, a film vallásos szimbólumai pedig „provokálhatják a katolikusokat”. Egyetlen pénzügyi vonzereje – összegezte a *Variety* –, hogy Graham Greene bestsellerén alapszik.<sup>[36]</sup>

Nem voltak ilyen problémák Greene Carol Reeddel való későbbi együttműködése során. A *Ledőlt bálvány*, ha anyagi téren nem is, de a kritikusok szemében hatalmas sikert aratott, s a háború utáni mozi legizgalmasabb kísérletét jelentette a szubjektív narráció tekintetében. *A harmadik ember* (1949) még ennél is fontosabb. Az eredeti filmes forgatókönyvön alapuló, nemzetközi koprodukcióban készült filmet Alexander Korda és David Selznick finanszírozták hollywoodi stílusban. A film Greene vallásos témáit diszkrét ironiával kezeli: az egyik pillanatban Harry Lime azt mondja a barátjának, Holly Martinsnak: „Természetesen még *hiszek*, öreg cimborá... Senkinek a *lelkét* nem bántom meg azzal, amit teszek.” Emellett van benne egy izgalmas üldözési jelenet Reed rendezésében, egy Anton Karras által komponált népszerű zenei motívum és egy emlékezetes sztáralakítás Orson Wellesnek köszönhetően. Ezért úgy tekinthetünk rá, mint Greene régi vágyának beteljesülésére, miszerint olyan sikeresen eladható krimi szeretne készíteni, amely művészfilmként is megállja a helyét.

*A harmadik ember*ben továbbá nem csak Creed új-caligariánus dőlt kameraállásait kell csodálnunk, de fontos az is, hogy általa egy dokumentarista túrát is tehetünk Bécsben, a modernizmus és a hitleri fasizmus bölcsőjében, melyet a háború pusztításai egyfajta „Greenelandé” alakítottak. Tekintetbe kell vennünk Greene forgatókönyvének tematikus és technikai elemeit is. A történet főszereplője és narrátora, Holly Martins egyszerre hasonlít a jamesi ártatlan és a conradi titokzatos idegen figurájára. *A sötétség mélyén* Marlow-jához hasonlóan Martins is szenvedélyes, szentimentális romantikus, és szintén Marlow-hoz hasonlóan ő is felhajt egy gonosztevőt, aki késleltetve lép színre, miután jó pár ember beszélt már róla. Árulkodó, hogy az egyik ilyen mesélőt „Baron Kurtznak” hívják, aki Martinsszel folytatott beszélgetésében közli, hogy Harry Lime a legjobb barátja – „természetesen csak teutánad”.

Orson Welles természetesen meg akarta csinálni saját Conrad-filmjét, *A sötétség mélyén*-t, de ezt röviddel *Az aranypolgár* elkészítése előtt félre kellett tennie. Ebben a filmben Harry Lime-ot a

Greene regényeit benépesítő „angyali” vagy luciferi gyilkosok legveszedelmesebbikévé formálja pusztán sajátos vonzerejével. Olyan hatásos a belépője, hogy a néző hajlamos megfedkezni a bűnről, melyet feltehetőleg elkövetett (valami feketepiacon szerzett penicillinnel és halott gyerekekkel kapcsolatos dolgot).<sup>[37]</sup> Amire az emberek általában emlékeznek belőle, az a hirtelen kitörő citerazene és egy sor olyan kép, amelyek alátámasztják Greene 1928-as fejtegetését a némafilm „költői” erejéről: magas alakot látunk besurranni egy ház sötét kapualján (a fiatal Mozart házába), egy macska egy pár fekete férficipőt nyalogat, majd a reflektorfény hirtelen megvilágítja a fekete kalapos és kabátos Wellest, a kamera ráközelít, és látjuk, amint elmosolyodik, mint egy rossz színész, akit rajtakaptak valami csintalanságon.



*A harmadik ember (The Third Man. Orson Welles, 1949)*

„Ne légy melodramatikus, öregharcos”, mondja Harry Lime Holly Martinsnak a Bécs fölött forgó óriáskeréken ülve. Közben pedig maga Lime (akinek a neve Greene nevével hozható kapcsolatba) a film legmelodramatikusabb karaktere – a Fantomasból vagy a Shadow-ból ismerős féktelen, harsány törvényenkívüli. A naiv Martins csodálja őt, és mivel Martinst Joseph Cotten alakítja, nem kerülhetjük el, hogy Jed Leland és Charles Foster Kane viszonya eszünkbe ne jusson. A szép és némiképp mazochisztikus módon romantikus Anna (Alida Valli) Lime után sóvárog, még akkor is, amikor már a férfi átadta őt a szovjet hatóságoknak. E két szereplő és a közönség számára Lime ragyogó alternatívát kínál a háború utáni Bécs, a „tönkretett, összezúzott” város társadalmi viszonyai közepette, melyet a modernitás erői négy zónára osztottak, és melynek elbűvölő öreg gyűrűjét katonai hatóságok őrzik a leigázó erők képviselőjében. A hidegháború elkezdődött, és a bécsiek mindennapjai a porciózás, az ellenőrző pontok, a személyazonossági papírok és az értéktelen valuta szorításában telnek. Lime egyszerre irányítja fölülről és alulról ezt a világot – főként a csodálatosan tiszta, összefüggő csatornák világában tevékenykedve, ahol a rendőrök fehér egyenruhájukban hegyi mentőkre emlékeztetnek. A legszebb, drámai megvilágítású jelenetek ebben a vizes földalatti világban játszódnak, és az egyik legmegrendítőbb pillanat, amikor Lime-ot csapdába ejti és megöli az a férfi, aki mindig is szerette.<sup>[38]</sup>



*A harmadik ember (The Third Man. Orson Welles, 1949)*

Ugyanakkor ebben a filmben a melodramai csábítást végig ellensúlyozza az irónia és az elértéktelenedés. Martins egy ponyva-westernekre specializálódott „firkász”, aki a törvényenkívüliséget csak képzeletben tapasztalta meg, és aki fokozatosan ráébred, hogy Lime iránti rajongása egyet jelent a gonoszságban való bűnrészességgel. Közben kiderül, hogy Lime nem más, mint szórakoztató szociopata. Az óriáskeréken bevesz egy tablettát, amitől hamis jókedvre derül, és egy modern kori bürokrata színében tűnik fel: neki is van „ötéves terve”, az egyetlen különbség csak az, hogy emberek helyett „balekokkal” és statisztikakészítés helyett „körmöléssel” foglalkozik.



*Anna – A harmadik ember (The Third Man. Orson Welles, 1949)*

Végül Lime meghal, de van abban valami áldozatszerű, ahogy az ujjával megpróbálja elérni az utcai csatornafedőt, és ahogy Martins – a kamera látószögén kívül – megadja a kegyelemdöfést. Lime halála után a film nem oldja fel az általa keltett erkölcsi kétértelműség érzetét. Martins és Anna nem sétálnak el kéz a kézben a naplementében, ahogy a történet regénybeli változatában teszik, ehelyett Carol Reed Annája teljes közönnyel megy el a Lime bécsi sírja mellett ácsorgó Martins mellett.<sup>[39]</sup> Eltérően attól, ahogy az a szereplőkkel történni szokott az utolsó beállításban, Anna a kamera *felé* mozdul el, majd eltűnik mögötte, otthagynva a kép bal oldalán, a kopár fák között álldogáló Martinst. Pillanatnyi szünet következik, szól a citerazene, és várjuk, hogy helyrebillenjen a kép diszharmóniája. Rendkívül művészi és vágyakozással teli kép ez, mely egyszerre tagadja meg a melodramai gyönyöröket és gyászolja azokat. Utolsó pillanataiban a film mintha Lime visszatérését várná, mintha csak ő lett volna a legszínesebb, a leginkább „élő” személyiség, akit valaha ismertünk.

Ahogy azt már az eddigiekben is próbáltam kifejteni, a felvonásnak ez a finoman egyensúlyozó

jellege csak az adott kultúrtörténeti helyzet erejénél fogva alakulhatott ki. *A harmadik ember* a legjobb és legjellemzőbb filmje annak a korszaknak, amikor a magasművészet egy fajtája teljes mértékben belépett a tömegközönség tudatába, és a ritka alkalmak egyike, amikor az európai józanság és az amerikai szórakoztatás kéz a kézben járt. Greene nagyon jól beszélte a korszak által megkívánt nyelvjárást, és *A harmadik ember* egyik korai jelenetében kommentálja is ezt. Holly Martinst felveszi egy titokzatos taxisofőr a Sacher hotel előtt, és nagy sebességgel végighajt vele a sötét utcákon. „Utasították, hogy megöljön?”, kiáltja Martins, de a sofőr ügyet sem vet rá, bekanyarodik a sarkon, és egy tekintélyes épület előtt beletapos a fékbe. Kicsapódik az ajtó, és a megrémült Martins az Angol Kulturális Átképző Szervezet kafei gyülekezetében találja magát, ahol ő a díszvendég. Úgy mutatják be, mint „Mr. Holly Martins, a másik oldalról”, majd egy csomó furcsa figura kérdésekkel árasztja el: „Hisz Ön, Mr. Martins a tudat áramlásában?” „És Mr. James Joyce-t, őt hová helyezné?” A reménytelenül összezavarodott Martins elárulja a csalódott csoportnak, hogy Zane Grey volt a legnagyobb hatással rá.

Ebben a jelenetben Greene egyértelműen a középszerű kultúrával gúnyolódik (hányszor tették fel neki ugyanezeket a kérdéseket), ugyanakkor a karrierjét alakító irodalom előtt is tiszteleg. Az első könyv, amit gyerekkorában olvasott, egy *Dixon Brett, Detective* című ponyva volt, és az első dolga, amikor 1920-ban Párizsba látogatott, az volt, hogy felkeresse Sylvia Beach könyvesboltját, ahol megvette az *Ulysses* egy példányát. <sup>[40]</sup> *A harmadik emberben* Greene ezt a két irodalmi szélsőséget és kétféle élvezetet melankolikus egységbe olvasztja össze, ami később ahhoz a kijózanító, duplafenekű iróniához vezet, mely Greene krimijeire olyannyira jellemző: a népszerű melodráma érzelmes cikornyáit és hevületeit egyfelől modernista szkepticizmussal kezeli, másfelől a mindennapok világára véresen romantikus szenvedélyek árnyékait vetíti.

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Naremore, James: *High Modernism and Blood Melodrama: The Case of Graham Greene*. *Iris*, 1996/1. 99-116. A publikáció az *Iris* folyóirat nagylelkű hozzájárulásával valósult meg.]

Fordította Kérchy Vera

A fordítást ellenőrizte Matuska Ágnes

## Jegyzetek

1. A Rohmer-idézet a *Rediscovering America* című szövegből származik: Jim Hillier (szerk.): *Cahiers du Cinéma: The 1950s*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985. 93. (Ha másként nem jelölöm, az idézetek saját fordításaim. – *A ford.*) Raymond Borde és Etienne Chaumeton állítása szerint a film noir a gengszterek alakját szimpatikusabbá és pszichológiailag komplexebbé, a borzalmat mindennapossá, a bűnügyi regényt pedig ésszerűtlenné tette, de az is igaz, hogy többé-kevésbé a századforduló utáni

- irodalomnak és kritikának is ugyanezek a jellemzői. Ld. *Panorama du film noir américain*. Paris, Editions de Minuit, 1955. 17-34. A hollywoodi noir francia „felfedezéséhez” lásd Marc Vernet értekezését: Le film noir: une invention française. *Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, 4 (1993. tavasz), 135-54. Ld. még: Vernet: Film Noir on the Edge of Doom. In Joan Copjec (szerk.): *Shades of Noir*. London, Verso, 1993. 1-32. Különböző elméleti célkitűzéssel, de hasonló okfejtésű a következő tanulmányom: James Naremore: Film Noir: The History of an Idea. *Film Quarterly*, 49(2) (1995).
2. André Bazin: The Death of Humphrey Bogart. *Cahiers du Cinema*, i. m. 100. Hollywood bűnügyi regények és német expresszionizmus iránti érdeklődése a 40-es évek elején nem számított újdonságnak. A noirnak nevezett krimik korai korszakát A-kategóriás költségvetésük és fővonalbeli mivoltuk teszi sajátossá: az „irodalmi magaslato” jeleit hordozták, kedvező kritikákat gerjesztettek és Oscar-díjra pályáztak.
  3. Borde-Chaumeton: *Panorama du film noir américain. 1941-1953*. Paris, Flammarion, 1988. 26.
  4. Graham Greene: *A félelem minisztériuma*. Ford. Sípos Katalin. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1990. 86.
  5. A század első évtizedeiben Londonban T. E. Hulme és Ezra Pound megkísérelték a viktoriánus költészet cikornyás retorikáját egy „kemény” és „tisza” képséggel helyettesíteni. A középosztály finomkodó, kisasszonyos ízlése elleni támadás az első világháború után felerősödött, és az összes írásmód a verstől az újság cikkig szókimondóvá és „férfiassá” vált. Elérkezett a *Neue Sachlichkeit* és a Céline és Hemingway típusú vagány írók ideje. Lásd még Raymond Chandler: *The Simple Art of Murder* (1944) című híres esszéjét, amely bizonyos fordulataiban Ezra Pound támadásait idézi Amy Lowell és az első világháború előtti angol berendezkedés ellen. Chandler „öreg hölgyeket” emleget, akik „a rejtélyes regények polcánál lökdösi egymást, hogy leemelhessék... a *The Petunia Murder Case*-t”. Dorothy Sayerst és Agatha Christie-t sznobizmusukért és a realizmus mellőzéséért támadja, és azt állítja, hogy a klasszikus bűnügyi történet elsődleges hazája a „csillogó magazinok” birodalma, ahol ajánlatos a „szűzies szerelem és a legújabb luxusáruk világát” tiszteletben tartani. Idézi Chandler: *Later Novels and Other Writings*. New York, Library of America, 1995. 977-92.
  6. Idézi Norman Sherry: *The Life of Graham Greene, 1. kötet*. New York, Viking Press, 1989. 590.
  7. Greene vallási és politikai meggyőződése látszólag ellentmondásban állnak egymással, művészeti pályáját és neveltetési hátterét tekintve viszont következetesnek tűnik e kettősség. A katolicizmusnak és a gyakorló vallásosságnak erős hagyománya volt az angol irodalmár esztéták körében, melyet olyan tizenkilencedik századi alakok indítottak el, mint Cardinal Newman és Frederick Rolfe, és olyan „forradalmi klasszikusok” tetőztek be, mint T. E. Hulme és T. S. Eliot. Időközben a gazdasági válság és a fasiszta diktatúra árnyékában sok oxfordi értelmiségi Greene generációjából érdeklődni kezdett Marx gondolatai iránt. Greene megpróbálta a két hatást egyensúlyban tartani: kulturális kérdésekben magas modernistaként lépett fel, és igyekezett viszonylag tiszta maradni a brit politika közvetlen hatásaitól.
  8. Sherry: i. m. 421.
  9. The Last Buchan. In Graham Greene: *Collected Essays*. Harmondsworth, Penguin, 1970. 167.
  10. Martin Seymour-Smith: *Who's Who in Twentieth-Century Literature*. New York, McGraw-Hill, 1976. 142.
  11. Graham Greene: *Merénylet*. Ford. Birkás Endre. Budapest, Magvető, 1957. 35. Ford. mód.
  12. Korai párizsi éveiben Eliotot lenyűgözte a protofasiszta *L'Action française*. Az olyan versek antiszemitizmusa, mint a *Gerontion* vagy a *Sweeney a fűlemülék között*, divatosnak számított, és munkássága erős hatással volt a következő generációra. (Lásd például az antiszemita utalásokkal és átokföldjés képekkel teli *A nagy Gatsby*.) Eliot érdekes módon szintén nagy csodálójá volt a krimiknek és a bűnügyi regényeknek. Dickenst és Collinst az „örökzöld és mindig kielégítő” melodramatikus hatásokért dicsérte, és azt bizonygatta, hogy az „irodalomnak” a „krimikhez” hasonló gyönyört kell okoznia. Költészetének erejét a 20-as években a film noirt idéző kísérteties, erőszakos légkör adta. Az *Átokföldje* egy pontján

- mintha Hitchcock *Hátsó ablakát* vetítené előre: „Űzd el a Kutyát, az ember barátját, / Vagy körmei a földedből kiássák!” (*The Waste Land*, II. 74-75.) Eliot, T. S.: Átokföldje. In *Válogatott versek; Gyilkosság a székesegyházban*. Ford. Vas István. Budapest, Európa Kiadó, 1966. 64.
13. Michael Shelden: *Graham Greene: The Man Within*. London, William Heinemann Ltd., 1994. 99.
  14. Greene: *Merénylet*, 57.
  15. Graham Greene: *The Pleasure Dome: The Collected Film Criticism, 1935-40*. Szerk. John Russel Taylor. New York, Oxford University Press, 1980. 5. További hivatkozások erre a kiadásra a főszövegben.
  16. A „lírai realizmushoz” mint kritikai fordulathoz lásd Dudley Andrew értékes tanulmányát: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton University Press, 1995. Különösen fontos Andrew értekezése Greene-ről és a francia filmről: 255-257.
  17. Sherry: i. m. 414.
  18. Uo. 597.
  19. Uo.
  20. T. S. Eliot: Charles Baudelaire. In *Selected Prose*. Harmondsworth, Perigrine, 1963. 183. Magyarul: T. S. Eliot: Baudelaire. In uő: *Káosz a rendben*.
  21. Itt eszünkbe juthat George Orwell híres Greene-kritikája: „Úgy tűnik, hogy osztja azt a gondolatot, ami Baudelaire óta kering a levegőben, hogy az elátkozottságban van valami *distingué*, a pokol pedig kizárólag katolikusok számára fenntartott, felső osztálybeli éjszakai klub”. (Idézi Shelden: i. m. 350.)
  22. Sherry szerint Greene Ida Arnoldot Mae Westről mintázta, akinek a filmjeiért oda volt (Sherry: i. m. 635-6.). De az „Arnold” név szintén áruklódó, a liberális humanista Matthew Arnoldra utal, akiről T. S. Eliot azt írta, hogy „egyetemi hallgató” a filozófiát és „filiszter” a vallást illetően. (Eliot: *Selected Prose*, 165.)
  23. Graham Greene: *Brightoni szikla*. Ford. Debreczeni Júlia. Budapest, Európa, 1988. 78.
  24. Greene: i. m. 145.
  25. Greene: i. m. 381.
  26. Greene: i. m. 389.
  27. Greene: i. m. 390.
  28. Greene: i. m. 282.
  29. Greene: i. m. 391.
  30. *A Gun for Sale*-t („eladó fegyver” [magyar cím: *Merénylet – A ford.*]) Amerikában *This Gun for Hire* („bérelhető fegyver”) címmel adták ki. Esszémben a regény angol címét használom, hogy megkülönböztessem a filmes adaptációtól. (A magyar szövegben a névelős változat utal a filmre. – *A szerk.*)
  31. A regényhez hasonlóan a film is ad egyfajta szociális és „pszichoanalitikus” magyarázatot Raven alakját illetően, aki végignézte az apja akasztását, az anyja öngyilkosságát és az árvaház borzalmait. A filmben Ladd legrosszabb emlékének az tűnik, amikor kegyetlen mostohaanyja eltörte a csuklóját egy vasalóval. Csendes és némiképp neurotikus monológban meséli el a történetet és egész borzalmas gyerekkorát Veronica Lake-nek, miközben a rendőrség elől bujkálnak az elhagyatott vasúti sínek mentén. A jelenet halványan emlékeztet Hollywood szociális problémákat ábrázoló képeire a korai 30-as évekből, s egyben azon pillanatok egyike, melyekben a radikális forgatókönyvíró, Albert Maltz hatása érződik erősen.
  32. „Megütlek, mint tagló a barmot,/ düh s gyűlölet nélkül...” Szabó Lőrinc fordítása. (*Héautontimorouménos*)
  33. *A félelem minisztériumát* Fritz Lang rendezte, Greene regényeinek nagy csodálója, aki sikertelenül próbálta megszerezni a film jogait. Amikor Lang meglátta a film forgatókönyvét, melyet Seton I. Miller írt, megpróbálta kimenekíteni a szerződését. Ld. Peter Bogdanovich: *Fritz Lang in America*. New York, Prager, 1969. 65. A kiegészítésekkel élő film jelentősen különbözik a regénytől. Greene ápolatlan főszereplőjét a

bűntudat kis híján az őrületbe kergette, mivel évekkel korábban elítélték haldokló felesége halálba segítéséért; a filmben viszont jóképű hős (Ray Milland), akit felmentettek a gyilkosság ügyében. A Paramount verziója látványos és sötétben ironikus képet kínál, de nem ad vissza semmit Greene fantazmagórikus leírásaiból a háborús Londonról.

34. Idézi Norman Sherry: *The Life of Graham Greene, 2. kötet*. New York, Viking Press, 1995. 16.
35. Sheldon: i. m. 345.
36. *Variety*, 1947. július 6.
37. A történet regénybeli változatában Harry Lime meglepően átlagos figura (mint ahogy Kurtz kis termete is meglepően hat, amikor Marlow rátalál a dzsungelben). Ezzel ellentétben Welles olyan impozáns, hogy később rádiós sorozatot készítettek vele, amelynek ő volt a főhőse.
38. „Ez nem lesz jó, fiúk... Ezek így totál melegek”, mondta David Selznick Reednek és Greene-nek, ahogy elolvasta a forgatókönyvet. Greene később viccelődött ezen a megjegyzésen (*The Pleasure Dome*, 3), de az igazság az, hogy Martins és Lime kapcsolata sokkal intenzívebb pusztán iskolásfiús bandázásnál.
39. Sok különbség van Greene megjelent regénye és a film között. Greene-nél például a történet narrátora Callaway, a brit tisztviselő. Ahogy Greene a történet bevezetőjében elárulta, Welles tehető felelőssé Lime Olaszországról és Svájcra tartott híres monológját illetően. (További stáblistán nem szereplő írók: Peter Smolka és Mabbie Poole.) A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a film angol és amerikai változata is különbözik egymástól: az amerikai kiadás Cotten rövid narrációjával kezdődik, míg az angol kiadásban a narrátor Carol Reed. Cotten szerint (97-8.) Carol Reed a forgatás utolsó napján improvizálta a film befejezését. Az angol verzióban a zárójelenet sokkal hosszabb, mint az amerikaiiban, amit David Selznick húzott meg hollywoodi gyakorlat szerint.
40. *A félelem minisztériumában* Greene leírását a gyerekkori és a felnőttkori olvasás közötti különbségről a hollywoodi melodráma és a magas modernizmus közti feszültségre is vonatkoztathatjuk:  
„Gyerekkorunkban a halhatatlanság fényében élünk: a menny ugyanolyan közeli és aktuális, mint a tengerpart. A világ bonyolult részletei mögött egyszerű dolgok vannak: Isten jó, a felnőtt férfi vagy nő ismeri a válaszokat a kérdésekre, létezik igaz és hamis, az igazság pedig éppen olyan pontosan mérhető, mint az idő. Hőseink egyszerűek: bátrak, igazmondók, jól forgatják a kardot és hosszabb távon sosem győzik le őket. Azok a könyvek, amiket később olvasunk, éppen ezért sosem elégítenek ki úgy, mint azok, amiket gyerekkorunkban felolvastak nekünk, mert a gyerekkori könyvek egy nagyon egyszerű világot ígérnek, ahol ismerősek a szabályok, de a későbbi könyvek bonyolultak, és ellentmondásosak...” (119-120.)

## Irodalomjegyzék

- Andrew, Dudley: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, Princeton University Press, 1995.
- Baudelaire, Charles: Héautontimorouménos. Ford. Szabó Lőrinc. In: Baudelaire – Verlaine – Rimbaud: *A romlás virágai* (antológia) (<http://mek.oszk.hu/00400/00477/00477.htm#d5715>; 2013. 07. 30.)
- Bazin, André: The Death of Humphrey Bogart. *Cahiers du Cinema: The 1950s*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985.
- Bogdanovich, Peter: *Fritz Lang in America*. New York, Prager, 1969.
- Chandler, Raymond: The Simple Art of Murder. *The Atlantic Monthly*, 1944. December
- Chandler, Raymond: *Later Novels and Other Writings*. New York, Library of America, 1995.
- Eliot, T. S.: Átokföldje. In *Válogatott versek; Gyilkosság a székesegyházban*. Ford. Vas István.

Budapest, Európa Kiadó, 1966.

- Eliot, T. S.: Charles Baudelaire. In *Selected Prose*. Harmondsworth, Perigrine, 1963.
- Greene, Graham: The Last Buchan. In Uő: *Collected Essays*. Harmondsworth, Penguin, 1970. 167.
- Greene, Graham: *The Pleasure Dome: The Collected Film Criticism, 1935-40*. Szerk. John Russel Taylor. New York, Oxford University Press, 1980.
- Hillier, Jim (szerk.): *Cahiers du Cinéma: The 1950s*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985.
- Naremore, James: Film Noir: The History of an Idea. *Film Quarterly*, 49(2) (1995)
- *Panorama du film noir américain*. Paris, Editions de Minuit, 1955.
- Seymour-Smith, Martin: *Who's Who in Twentieth-Century Literature*. New York, McGraw-Hill, 1976.
- Shelden, Michael: *Graham Greene: The Man Within*. London, William Heinemann Ltd., 1994.
- Sherry, Norman: *The Life of Graham Greene, Vol. I*. New York, Viking Press, 1989.
- Sherry, Norman: *The Life of Graham Greene, Vol. II*. New York, Viking Press, 1995.
- *Variety*, 1947. Július 6.
- Vernet, Marc: *Le film noir: une invention française. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, 4. 1993. tavasz.
- Vernet, Marc: Film Noir on the Edge of Doom. In Joan Copjec (szerk.): *Shades of Noir*. London, Verso, 1993. 1-32.

## Filmográfia

- *39 lépcsőfok* (The 39 Steps. Alfred Hitchcock, 1935)
- *A brightoni szikla* [Brighton Rock. John Boulting, 1947]
- *A félelem minisztériuma* (Ministry of Fear. Fritz Lang, 1944)
- *A harmadik ember* [The Third Man. Orson Welles, 1949]
- *A máltai sólyom* (The Maltese Falcon. John Huston, 1941)
- *A merénylet* [This Gun for Hire. Frank Tuttle, 1942]
- *Aranypolgár* (Citizen Kane. Orson Welles, 1941)
- *Az alvilág királya* (Pépé le Moko. Julien Duvivier, 1937)
- *Az üvegkulcs* (The Glass Key. Frank Tuttle, 1935)
- *Becsületből elégtelen* (Mr. Smith Goes to Washington. Frank Capra, 1939)
- *Bosszú Shanghajban* (The Shanghai Gesture. Jozef von Sternberg, 1941)
- *Confidential Agent* (Herman Shumlin, 1945)
- *Copperfield Dávid* (David Copperfield. George Cukor, 1935)
- *Éjszakai posta* (Night Mail. Harry Watt, 1936)
- *Frankenstein menyasszonya* [Bride of Frankenstein. James Whale, 1935]
- *Gyilkos arany* (Greed. Erich von Stroheim, 1924)
- *Hátsó ablak* (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)
- *Külvárosi szálloda* (Hôtel du Nord. Marcel Carné, 1938)
- *Ledólt bálvány* (The Fallen Idol. Carol Reed, 1948)
- *Minden az éjszaka miatt* [All Through the Night. Vincent Sherman, 1941]
- *Orient Express* (Orient Express. Paul Martin, 1934)

- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *Szabotőr* (Saboteur. Alfred Hitchcock, 1942)
- *Szegények és gazdagok* [To Have and Have Not. Howard Hawks, 1944]
- *Táncrend* (Un carnet de bal. Julien Duvivier, 1937)
- *Téboly* (Fury. Fritz Lang, 1936)
- *The Road Back* (James Whale, 1937)
- *Winterset* (Alfred Santell, 1936)
- *Zsákutca* (Dead End. William Wyler, 1937)

© Apertúra, 2013. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/naremore-a-magas-modernizmus-es-a-veres-melodrama-graham-greene-esete/>

