

GOODIS ÉS FULLER

# Vágy a mélybe

VARRÓ ATTILA

DAVID GOODIS, AZ 50-ES ÉVEK EGYIK LEGJOBB KRIMIÍRÓJA ELSŐ NAGY SIKERE UTÁN HÁTAT FORDÍTOTT HOLLYWOODNAK ÉS A „VESZTESEK KÖLTŐJE” LETT.

Ha bár a dobogó tetejét hagyományosan a *femme fatale* foglalja el, a szexuális vágy mellett sokféle erő okozhatja a klasszikus noir-hősök végzetét: pénzéhség vagy a bosszú vérszomja, harag, irigység és szinte minden főbűn, szabadulni akarás a napi taposómalomból, magányból, névtelenségből, sőt akár a tiszta, önzetlen szerelem is. Arra azonban ritkán akad példa, hogy a bukás oka maga a Gravitáció legyen – az elkerülhetetlen fizikai törvényszerűség, amely szerint semmi sem vonzza jobban a testeket, mint a mélység. A philadelphiai David Goodis (1917-67) legjobb regényeinek gyakran már a címük is jelzi a vertikális zsákutcákat: *Down There*, *Nightfall*, *Dark Passage*, *Street of No Return*, *Moon in the Gutter* – hősei többnyire olyan mélyről indulnak, ahonnan csak mélyebbre juthatnak, és nem kínálkozik boldogabb végkifejlet számukra annál, hogy ember-telen kalandjaik végén még jobban bele- ragadnak saját ölmeleg mocsarukba.

Goodis, az 50-es évek egyik legkiemelkedőbb bűnügyi írója a műfaj történetének egyik leglecsúszottabb alkotójának számít – egy Thompson és Woolrich nevével fémjelzett, eleve erős mezőnyben. A *Vesztesek Költője* a csúcson kezdte pályáját, amikor *Dark Passage* (1946) című első krimijét huszonegyezer dollárért megvette a Warner-stúdió, majd a noir-ikon Bogart sikerre vitte az átoperált arcú szökevény feszült detektívtörténetét – néhány közepes forgatókönyvvel és három helykeresgélő szépirodalmi művel később azonban Goodis váratlanul hátat fordított Hollywoodnak, hogy visszamásszon a kő alá, marakodó szülei és skizofrén öccse régi otthonába, amelyet szívesen cserélt fel egy-egy hajnalig tartó lumpolásra. Az 1951-es *Cassidy's Girl*rel induló filléres noir-remekai rend-

re a bűn tömegvonzásáról szólnak. Hőse többnyire a tápláléklánc alján él, két erőter határsávjában: a kemény kétkezi munka végtelen rutinjába menekül a *slum* kísértéseitől. Ez a rutinnel időként egy régi, fénylő karrier csúfos paródiája (akárcsak a hollywoodi csillogást papírfedeles ponyvákra váltó Goodis, Cassidy utasszállító repülőket helyett gettóbuszt vezet, a *Down There* bárzongoristája világhírű koncertzenész volt) – de minden esetben szilárd korlátként választ el attól a kartávolságban kavargó alvilágtól, ahol a bűn törvényes következmények nélkül kielégítheti a vágyálmokat. Ebből a kényes egyensúlyból billenti ki a főhőst egy véletlen találkozásból fakadó románc, olyan örvénybe taszítva, amelyben egyre kíméletlenebb erőszakra kényszerül (beleértve akár a gyilkosságot is).

Goodis jellegzetes noir-fináléi a siker és kudarc zavaros homályzónájában helyezkednek el (kivéve flott gengszterregényét, a *The Burglar*): a bűn hatalmát jelképező antagonisták többnyire csúnyán meglakol, a főhős előtt felseljő kiút azonban lezárul – miközben elveszti szerelmét (vele együtt esélyét egy szebb életre), erkölcsi téren keserű diadalt arat környezetete felett. A *Street of the Lost* hőse megmenti a szexrabszolgaságban, drogfüggőségben tartott kínai lányt a környék kiskirályától, akit a bosszúszomjas aljanép végül szó szerint darabokra tép – a győzelem ára azonban galamblelkű hitvesének mártírhalála. A *Moon in the Gutter* Kerriganje kideríti, ki erőszakolta meg hűgát, öngyilkosságba kergetve, de a szabadulást jelentő románc kudarcba fullad. A *Black Friday* történetében az eutanázia-gyilkosság után menekülni kényszerülő főhős belekeveredik egy profi bűnbandába, bomlásnak indítva a züllött kisközösséget, mígnem egy elbal-

tázott ékszerablás után, néhány halottat (köztük a szerelmét) és nyomorult roncsot (köztük a szeretőjét) hátrahagyva eltűnik Germantown mocskos sikátorában. És persze ott a Truffaut-adaptáció révén híressé vált *Down There*, amelynek fináléjában a gengszter-fivérek rajtaütő rivális bűnözők végül rálőnek a zongoristára, de csak ártatlan pincérnő-szerelmét találják homlokukon – Eddie pedig öt katonán nap után visszaül verklejéhez és ujjai maguktól rátalálnak az ismerős billentyűkre.

Ha létezne eszményi Goodis-film, az leginkább egy megkésett Carné-remekmű lenne a negyvenes Jean Gabinnel az ötvenes évek Philadelphiajában, Duke Ellington-zenével és gondosan megfeszített gettódíszlettel, ahol minden rozsdafolthoz saját szürkeárnyalat jár. Hollywood sosem tudott olyan komor, költői szépséget rendelni a nyomornegyedhez, mint a franciák (lírai realizmustól a *cinéma du lookig*): a sanyarúság sikátorai jobbára szemaitikus stúdiódíszletekben vagy a rögrealista utcaképein jelentek meg – fájón hiányzik belőlük a szenny sziréndala, az a keserűes kéj, amellyel lemondunk emberi mivoltunkról a zsákállat-lét primitív békéjéért. Nem csoda, hogy a Goodis-filmverziók közül több kötődik franciákhoz, mint amerikaiakhoz – méghozzá markáns szerzőkhöz Francois Truffaut-tól (*Lőj a zongoristára!*) Gilles Béhatig (*Barbár utca*) René Clément-től (*A nyúl futása a réten át*) Jean-Jacques „Betty Blue” Beneix-ig (*Holdfény a csatornában*): a gall bűnfilm-*connoisseur*ök fogékonyabbnak bizonyultak a szerző miazmás egzisztencializmusára, miként beteges erotikája is közelebb állt hozzájuk. Hiába akad korabeli filmverzió, amelyet maga Goodis írt vászonra, sőt hollywoodi barátainak egyike rendezett (Paul Wendkos: *The Burglar*), mégis a leghívebb adaptáció – amely pontosan visszaadja az álomgyári feldolgozásokból fájón hiányzó trash-sármot – talán a legfranciább film egy amerikai rendezőtől. Méghozzá a talán legamerikaibb rendezőtől.

Az 1989-es *Street of No Return* az Új-Hollywood viharából támadó retro-noir hullám (*Kínai negyed*, *Tolvajok, mint mi*, *Angyalszív*) késői remekműve, egyben a nagy Samuel Fuller mozi hatyúdala, aki olyan klasszikusokkal gazdagította a zsánert, mint a *Pickup on South Street* vagy az *Underworld USA* (sőt maga is írt pár *hard boiled* regényt, élen a 80-as évek párizsi

kitérője alatt papírra vetett, fergeteges *Brainquake*-kel). Fuller – nevéhez híven – mindig egy fokkal *telítettebb* filmeket készített álomgyári kortársainál: bármilyen műfajt is választott, sötét szenvedélyű melodramát kerekített belőle, eksztatikus erőszak-kitörésekkel, vörösizzású főhősökkel, tágra nyílt szemű közelikkel. Erőtől duzzadó életművével („A film csatátér!”) cseppet sem tűnik ideális jelöltnek a Goodis-regényekből csendesen gőzölgő rothadáshoz és elfojtásokhoz. Ám szerzői világa mélyén felsejlenek Goodis csataok nyomai: a nagyvárosi nyomorgyedek rideg táplálékjánca, a jobb sorsra érdemes főhős kétkezi szak tudása (széftöréstől zsebtolvajlásig) és páncélként hordott emberundora, a melankólia és hisztéria görcsös, kiszámíthatatlan váltakozása, de főleg az otthonosság, amellyel az író/rendező belakja ezt a sivár harcmezőt. Tanulóéveiben Fuller személyesen ismerte Goodist, sok közös órát eltöltöttek a legendás Musso & Frank’s bárjában vodkázgatva; a rendező mindig is elismerően, sőt csodálattal beszélt róla (lásd vaskos önéletrajzát) – így aztán boldogan vállalta a nyolcvanas évek végén felkínált francia megbízást, hogy elkészítse a kvintesszenciális Goodis-filmet, amely az akkor már húsz éve halott írónak is kedvére lenne.

Noha a *Street of No Return* (honi címén: *A halál utcája*) jóformán visszhangtalanul tűnt el a VHS-süllyesztőben és ma sem sorolják Fuller fő művei közé, adaptáci-

óként épp olyan pazarul teljesít, mint a Romain Gary-féle *White Dog* remek feldolgozása. A külvárosi mocsokban részegen dagonyázó hobó-hős (hajdan menő slágerénekes) véres története egyetlen éjszaka alatt zajlik, amely során egy füst alatt szembesül saját múltbéli traumájával (egy gengszter összezúzta kincset érő hangszálait, bosszúból a barátnője elcsábításáért) és felgöngyölti a jelenét fenekestől felforgató gettózavargás aljas háttér-konspirációját – Goodis-hoz híven megoldva a külső konfliktust és kudarcot vallva a magánélet frontján. Feldolgozásában Fuller nem kezeli szentírászként az alapregényt – bensőségesebben ismeri annál. Szemrebbenés nélkül beletöm némi extraszexet és plusz-akciót (a végén egy vérbeli Fuller-megtorlással), sőt merész húzással visszajára fordítja a befejezést: a komor Goodis-zárlat mögé illeszt egy álomszerű happy endet, amely látszólag megjutalmazza a szerelmi kiúttal a delíriumban tántorgó főhóst – ám valójában a gyilkos szenvedélyt megtestesítő démonlány karjába löki. Mindemellett Fuller akkor is konokul megőrzi az alapregény fontos vonásait, ha kilógnak saját szerzői világából – egész életművében egyedül itt használ időbontást; a jellegzetes belső monológot egy édesbús szonon formájában mondatja el a főhőssel; a mocsárgözös bűnfertőt pedig a nyolcvanas évek bizarr neon/szárazjég látvány-

világával teremti meg – minden korábbi adaptációnál harsányabban érzékeltetve Goodis ambivalens hozzáállását saját univerzumához.

„Zárkózott, magányos zseni, aki utópiák után kutatott” – jellemezte Fuller élete végén a *Vesztesek Költőjét*. A David Goodis-adaptációk nagy többségéből ez a személyes utópia-álm hiányzik fájdalmasan (Fulleren kívül egyedül Beneix érzett rá erre), a peremlétben rejtőző fájdalmas, sötét szépség, a „holdfény a csatornában”, amely érthetővé, sőt átélhetővé teszi a főhősök visszahullását – megmagyarázza, miért száll le Cassidy a Dél-Amerikába induló hajóról, miért ül vissza Eddie Lynn a bárzongorához, miért fordít háta Kerrigan az éteri álomnőnek. Nem csupán a fáradság, beletörődés, tehetetlenség mázsás súlya húzza le őket, de saját természetes, belső vonzódásuk egy olyan paradicsomhoz, amelyben nyomtalanul feloldódhatnak, megszabadulva az ambíciók, szerelem, önmegvalósítás nyűgös felhajtóerejétől. Truffaut szelíd noir-paródiát farag mindebből, Wendkos öklömnyi sorstragédiába préseli, Tourneur hóékes kalandstorivá kerekíti, Clement kilúgozza divatos zsáner-dekonstrukciójá, Béhat vérmocsokig csupasztítja, Beneix bombasztikusan felmagasztosítja – csupán Fuller mutatja meg, sőt teszi jóformán tapinthatóvá kéjes-kínos ambivalenciáját: a lélekmélyben rejtőző vágyat a mélybe. •

„Utópiák után kutatott”

(Samuel Fuller: *A halál utcája* – Keith Carradine)

