

Benke Attila

## Csak egy sötét, bűnös nap a világ.

# Noirszenzibilitás a kortárs magyar bűnügyi filmekben

### Absztrakt

A kortárs magyar bűnügyi filmeket nevezhetjük akár film noiroknak is abban az értelemben, ahogy Király Jenő nyomán Pápai Zsolt használja a kifejezést a háború alatti magyar melodramákat és tragikus románcokat elemezve: a mai magyar filmek „noirszenzibilisek”. *A vizsga* (Bergendy Péter, 2011), *A martfői rém* (Sopsits Árpád, 2016), a *Kút* (Gigor Attila, 2016), az *X - A rendszerből törölve* (Ujj Mészáros Károly, 2018) vagy az *Apró mesék* (Szász Attila, 2019) közös jellemzője, hogy valamilyen populáris bűnügyi műfaj keretei között foglalkoznak a kortárs társadalommal vagy a magyar történelemmel. Másfelől sokuk, ha képi világában nem is, de hangulatában és témáját tekintve sötét tónusú, komor vagy melankolikus alkotás: traumatizált hőseik (egzisztenciális) szorongásban élnek, az emberi kapcsolatok felszíneseek, kiüresedettek, az antagonisták a hőshöz hasonlóan meggyötört karakterek vagy szorongást kiváltó hatalmi figurák, és a happy end felemás vagy nem is lehetséges opció. A sötét tónusú műfajfilmek iránti érdeklődésnek egyrészt filmipari, intézményes okai vannak (a Magyar Nemzeti Filmalap a klasszikus forgatókönyvalapú filmkészítést támogatja). Másrészt a hazai thrillerek, krimik és gengszterfilmek noirszenzibilitása mélyebben gyökeredzik, hiszen tendenciaszerűen csak a második világháború alatt születtek pesszimista vagy melankolikus műfajfilmek Magyarországon. Így elemzésem fő kérdései, hogy miért ilyenek a kortárs magyar bűnügyi filmek, és a noirszenzibilitás milyen hatással van a hagyományos műfaji-ideológiai konstrukcióra (a klasszikus hollywoodi paradigmára). Az elemzés során elsősorban a 2010-es években keletkezett, moziban bemutatott nagyjátékfilmeket vizsgálom, de speciális státuszuk, mozifilmes minőségük miatt megkerülhetetlenek a Köbli Norbert forgatókönyveiből a televízió számára gyártott történelmi thrillerek is (*A berni követ*, Szász Attila, 2014; *Félvilág*, Szász Attila, 2015; *Árulók*, Fazakas Péter, 2017; *Örök tél*, Szász Attila, 2018).

### Szerző

**Benke Attila** (1986) cikkíró (*PC Guru, Filmvilág*), filmkritikus (Prae.hu, Jelenkor Online, KULter), hírszerkesztő (IGN Hungary). 2013-ban végzett az ELTE Bölcsészettudományi Karán Filmtudomány mesterszakon, és ugyanitt a Filozófiatudományi Doktori Iskola hallgatója volt 2016-ig. Szakterülete: filmes műfajok, amerikai film, magyar film. Email: cheattila@gmail.com.



Benke Attila

## Csak egy sötét, bűnös nap a világ.

### Noirszenzibilitás a kortárs magyar bűnügyi filmekben

Magyarországon az évtizedek során nem sok filmtípus volt képes érvényesülni a vígjáték árnyékában – a melodramák és a történelmi kalandfilmek mellett a bűnügyi filmek alműfajaival kísérleteztek az alkotók. A bűnügyi filmek helyzetét a rendszerváltás előtt nehezítette a Horthy-korszak, majd a „kemény” és a „puha” diktatúra cenzúrája (például a gyilkosság, illetve annak ábrázolása tiltott vagy korlátozott volt, a bűnelkövető mint főhős inkább tabunak számított), 1989 után pedig problémát jelentett az a tény, hogy a nyomozó- és rendfenntartó szervek a diktatúrák alatt a mindenkori elnyomó rezsimet szolgálták (Mecseki 2006). Így a magyar társadalom tagjai jellemzően a bűnözőnek szurkoltak az inkompetensnek vagy ellenszenvesnek tartott rendőrökkel szemben (lásd a „Viszkis rabló”, Ambrus Attila esetének populáris mítosszá válását, illetve a bankrabló történetéből készült film, *A Viszkis* [Antal Nimród, 2017] sikerét).<sup>[1]</sup>

Jóllehet, a statisztikák szerint a magyar bűnügyi filmek továbbra sem kifejezetten érdeklik a nézőket, és a rendszerváltás után is a vígjátékok (*A miniszter félrelép* [Kern András, 1997]; *Pappa pia* [Csupó Gábor, 2017]; *Valami Amerika 3.* [Herendi Gábor, 2018]) bizonyultak a legnépszerűbb magyar filmeknek,<sup>[2]</sup> ám az utóbbi 5-6 évben (főleg alkotói oldalról) felerősödött a vígjáték mellett a többi műfaj iránti érdeklődés. Kitüntetett figyelmet kaptak a hazai rendezőktől a bűnügyi filmek különböző válfajai, a krimi és a thriller változatai (*A vizsga.* [Bergendy Péter, 2011]; *Vikend* [Mátyássy Áron, 2015]; *Hurok* [Madarász Isti, 2016]; *A martfüi rém* [Sopsits Árpád, 2016]; *Kojot* [Kostyál Márk, 2017]; *A tökéletes gyilkos* [Pacskovszky József, 2017]; *Budapest noir* [Gárdos Éva, 2017]; *X – A rendszerből törölve* [Ujj Mészáros Károly, 2018]; *Apró mesék* [Szász Attila, 2019]), de a bűnelkövetést bemutató gengszterfilm-kísérletek is feltűntek a hazai porondon (*Isteni műszak* [Bodzsár Márk, 2013]; *Tiszta szívvel* [Till Attila, 2016]; *Kút* [Gigor Attila, 2016]; *Az éjszakám a nappalod* [Dési András György – Móra György, 2016]; *A Viszkis*). Sőt, a kilencvenes-kétezres évek szerzői filmesei is barátkozni kezdtek a bűnügyi filmes műfajokkal (*Délibáb* [Hajdu Szabolcs, 2014], *Jupiter holdja* [Mundruczó Kornél, 2017], *A hentes, a kurva és a félszemű* [Szász János, 2018]).

A kortárs bűnügyi filmek formai és tematikai értelemben hasonlítanak a korábbi magyar filmtörténeti korszakok bűnnel, bűnhődéssel és bűnelkövetéssel foglalkozó műfajfilmjeire ( *Külvárosi őrszoba* [Hamza D Ákos, 1942]; *Merénylet* [Várkonyi Zoltán, 1960]; *Defekt* [Fazekas Lajos, 1977]; *Az áldozat* [Dobray György, 1980]; *Dögkeselyű* [András Ferenc, 1982]; *Mielőtt befejezi röptét a denevér* [Tímár Péter, 1989]; *Szürkület* [Fehér György, 1990]; *Szenvedély* [Fehér György, 1998]; *Kontroll* [Antal Nimród, 2003]; *A nyomozó* [Gigor Attila, 2008]), az amerikai film noirokra<sup>[3]</sup> és a

francia lírai realista filmekre. <sup>[4]</sup> A kortárs magyar bűnügyi filmek szűkebb (műfaji, stilisztikai) értelemben nem film noirok, azonban számos olyan jellemzőjük van, amelyek miatt rokoníthatók a noirokkal. Sőt a Király Jenő (Király 1989: 7–8.) és Pápai Zsolt (Pápai 2013: 8–32.) által használt „magyar film noir” fogalom felől értelmezhetjük a 2010 után készült magyar bűnügyi filmeket *neonoirokként* is, amennyiben ezekben az általános érvényű (társadalmi, rendszerszintű) szorongás tematizálódik a határhelyzetben levő (egzisztenciális és/vagy identitásválsággal küzdő) hősökön, az általában sötét, melankolikus, depresszív atmoszférán vagy a sokszor pesszimista, kétértelmű végkifejleteken keresztül.



*Szorongás forradalom után – Bergendy Péter: A vizsga (2011),  
Dimény Áron, Kulka János, Elek Ferenc*

Pápai Zsolt az említett jellemzőket az 1939 és 1945 között készült magyar tragikus románcokban ( *Halálos tavasz* [Kalmár László, 1939]; *Egy asszony visszanéz* [Radványi Géza, 1942]) és melodramákban ( *Halálos csók* [Kalmár László, 1942]; *Valamit visz a víz* [Zilahy Lajos – Oláh Gusztáv, 1943]) mutatja ki, és közös jellemvonásaik miatt „noirszenzibilisnek” nevezi a második világháború alatt domináns két műfajt (Pápai 2013: 8–32.). Így állításom az, hogy a 2010 után készült kortárs magyar bűnügyi filmek hasonló okokból tekinthetők „noirszenzibilisnek”, mint az 1939–1945 közötti melodramák és tragikus románcok. A nemzetközi tendenciák (például az éjsötét skandináv bűnügyi filmek és tévésorozatok népszerűsége) <sup>[5]</sup> hatása és az erős forgatókönyvvel megtámogatott közönségfilmek készítését szorgalmazó Magyar Nemzeti Filmalap mellett a társadalmi-politikai folyamatok által meghatározott közhangulat hívta életre a kortárs magyar sötét krimiket, thrillereket, gengszterfilmeket és szűk értelemben vett film noirokat. Azaz, ahogy a francia lírai realista bűnfilmek Franciaországnak a második világháború előtti válságkorszakához, az amerikai film noirok a háború utáni hidegháborús szorongáshoz és az antikommunista „boszorkányüldözéshez”, a hetvenes évek amerikai neonoirjai <sup>[6]</sup> a vietnami háborúhoz és a politikai botrányokhoz (Pentagon-ügyirat, Watergate-botrány) köthetők, úgy a kortárs magyar bűnügyi filmek is elválaszthatatlanok a 2010 után kialakult politikai rendszertől, Magyarország

jelenlegi gazdasági és társadalmi állapotaitól.

A továbbiakban így azt vizsgálom meg, hogy a háború alatti műfajfilmek és a kilencvenes évek fekete szériája mellett miért tekinthetők noirszenzibilisnek a kortárs magyar bűnügyi filmek, illetve milyen sajátosságai vannak ezeknek a műfajfilmeknek. Az elemzés során azt is kimutatom, hogy ez a noirszenzibilitás milyen hatással van a klasszikus (hollywoodi) műfaji-ideológiai konstrukcióra. <sup>[7]</sup> Az elemzés fő korpuszát olyan 2010 után készült bűnügyi filmek képezik, amelyek: (1) a Magyar Nemzeti Filmalap támogatásával készültek; (2) a Filmalaptól függetlenül gyártott alkotások, amelyekben az MNF-filmekhez hasonlóan domináns a műfajiság, illetve a klasszikus elbeszélés; (3) szerzői műfajfilmek, amelyekben a filmalkotó korábbi jellemző stílusát, tematikáját valamilyen zsáner keretei között érvényesíti. <sup>[8]</sup>

### ***A sötétség érintése: műfaj, stílus, szenzibilitás***

„A noirt megszületésének felemás körülményei, recepciójának kezdeti hiánya, majd túlzott kiáradása egy identitászavaros filmtörténeti és elméleti tárgyá avatták, ugyanakkor pont ez a kétes jellem az, ami folyamatosan foglalkoztatja nézőit és elemzőit” – állapítja meg Huszár Linda a noir recepciótörténetét áttekintő tanulmányának konklúziójában. Mint arra Huszár szövege is rávilágít, a film noir meghatározásával már a negyvenes évek közepe óta küzdenek a kritikusok és a teoretikusok (Huszár 2013). A film noir a bűnügyi alműfajok metszetében helyezkedik el, a krimi, a thriller és a gengszterfilm jegyeit is magán viseli. Ugyanakkor a filmtípust azért is nehéz definiálni, mert mind a francia lírai realista filmek, mind az amerikai film noirok hasonló stílusban készültek, és képi világukra a fekete-fehér erős kontrasztjai, a különleges, geometrikus kompozíciók vagy éppen az éjszakai városi felvételek (legyen bár szó eredeti helyszínekről vagy stúdiófelvételekről) jellemzők, ám – mint Huszár Linda szövege is kiemeli – a noir francia és amerikai változatai karaktereiket és témáikat (például a *femme fatale* dramaturgiai funkcióját) tekintve jelentősen eltérnek egymástól (Huszár 2013). Paul Schrader és Thomas Schatz olyan hangulatokat, tónusokat, érzéseket társítanak a film noirhoz, mint a cinizmus, fatalizmus, pesszimizmus, rémálomszerűség, szorongás vagy elidegenedés. Ám míg Schatz a film noirt az expresszív noir stílus és a *hard boiled* detektívtörténetek szintéziseként definiálja (Schatz 1981: 111–149.), addig Paul Schrader és Raymond Durnat kitágítják a fogalmat.



*Melodráma és film noir – Michael Curtiz: Mildred Pierce (1945),  
Joan Crawford*

Schrader azt állítja, hogy a „noirhangulat” nemcsak „bűnügyi thrillerekre” jellemző, hanem akár melodramákban is megjelenhet, éppen ezért a szerző inkább több, hasonló tónusú műfajfilmet összekötő gyűjtőfogalomnak, semmint műfajnak tekinti a film noirt. Jóllehet, ezeknek a filmeknek is vannak visszatérő tematikai jegyei és motívumai, ilyen például a hős személyes integritásának szétforgácsolódása vagy a szereplők kétségbeesése a mindent átható anyagi és morális korrupció miatt (Schrader 2003: 229–243.).

Raymond Durgnat is azon az állásponton van, hogy a film noir tágabb fogalom, nem azonosítható kizárólag a Dashiell Hammett és Raymond Chandler nevével fémjelezett detektívregények adaptációival. Durgnat viszont még Paul Schradernél is messzebbre megy, és a noir sajátosságának a „fekete realizmust” tekinti. Így a szerző minden olyan sötét filmet film noirként definiál, amelyben a „bűn és bűnhődés” narratíva tetten érhető, és amely cinizmusával vagy nihilizmusával helyezkedik szembe a puritán értékrenddel (például a tradicionális házasság intézményével, a hagyományos nemi és családi szerepekkel) és a klasszikus hollywoodi ideológiával (például a happy enddel vagy az új egyensúlyi állapotot teremtő, aktív hőssel). A szerző 11 kategóriát különít el, amelyeket egy-egy műfajciklusnak feleltet meg, tehát bizonyos (történelmi) korszakokkal kapcsol össze. Ezek között szerepelnek a noirral általában azonosított negyvenes-ötvenes évekbeli *hard boiled* detektívfilmek, azonban Raymond Durgnat felosztásában a bűnügyi filmek mellett feltűnnek melodramák (*Mildred Pierce*. Michael Curtiz, 1945), horrorfilmek (*Macskaemberek* [Cat People. Jaques Tourneur, 1942]) és westernfilmek (*Délidő* [High Noon. Fred Zinnemann, 1952]) is. Tehát Durgnat még határozottabban nem műfajként, nem is markáns stílusként, hanem *szenzibilitásként* (érzékenységgént) jellemzi a noirt, tehát nem a formanyelv (képi világ), hanem a sötét, komor téma, a hős- és társadalomábrázolás a meghatározó (Durgnat 1996: 37–52.).

Mike Chopra-Gant szerint a film noir műfaji-ideológiai értelemben „revizionista”, minthogy a háború utáni Amerika prosperitásának árnyoldalára és a hollywoodi paradigma ellentmondásaira

hívja fel a figyelmet (Chopra-Gant 2006: 1–26.). Brian Neve is társadalomkritikus, „revizionista filmtípusként” jellemzi a film noirt, amely szembesíti a közönséget kollektív vágyaival és félelmeivel (például direkt vagy indirekt módon az ötvenes évek jóléti államában az antikommunista „boszorkányüldözésekkel” és az atomháború lehetőségével: *Zsebtolvaj* [Pickup on South Street. Samuel Fuller, 1953], *Csókolj halálosan!*). Neve a noir pszichológiai oldalát domborítja ki, és kiemeli, hogy a sötét filmekben gyakran telepszik rá a hősrre vagy más karakterre a múlt árnya (*Kísért a múlt* [Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947]), és a társadalmi feszültségek (például a patriarchális család és az átalakuló társadalmi nemi szerepek ellentéte) is láthatóvá válnak az ötvenes években készült, szorongó hősök történeteiben (*Nightmare*. Maxwell Shane, 1956, *A tévedés áldozata* [The Wrong Man. Alfred Hitchcock, 1956]) keresztül (Neve 2005: 141–151.).

A film noir visszatérő tematikai elemei között tartják számon a kiábrándult, neurotikus, határhelyzeti hőst, aki akár antihőssé is válhat, amennyiben erkölcsileg vagy fizikailag elbukik a történet végére (*Gyilkos vagyok, Holtan érkezett*). Általában az ő végzete a *femme fatale*, a férfi hőst megbabonázó, látszólag titokzatos nőfigura, aki lehet számítógépes, a férfit direkt megvezető és kiszákmányoló *vamp* (*A nagy álom* [The Big Sleep. Howard Hawks, 1946]; *Futóhomok* [Quicksand. Irving Pichel, 1950]), de gyakran ő maga is a körülmények áldozata (*A postás mindig kétszer csenget, Alkony sugárút*). Kovács András Bálint kifejezetten a hatvanas évek modern művészfilmjeinek előzményeként értelmezi a film noirokat, amelyek formai megoldásaik (például a klasszikus, lineáris időrendet felbontó flashback-szerkezet vagy az eseményeket kommentáló narrátor bevezetése) mellett hősábrázolásuk miatt bírnak filmtörténeti jelentőséggel. Kovács szerint valójában nem a csak látszólag kiszámíthatatlan *femme fatale* veszélyes a noirthősrre, hanem az önmaga számára is kiszámíthatatlan antihős jelent veszélyt saját magára. Ennek oka, hogy a noirthős nem ura a történetnek, ám ennek ellenére úgy viselkedik, mintha az lenne, ami miatt az akciókra adott válaszai inadekvátak (lásd a *Szédülés* [Vertigo. Alfred Hitchcock, 1958] megszállottan nyomozó, sokat hibázó Scottie-ját). Ezért juthat el az antihős olykor a teljes kontrollvesztésig (például: *Gyilkosság, édesem* [Murder My Sweet. Edward Dmytryk, 1944]). A kontrollvesztett létállapot pedig Kovács András Bálint szerint a háború utáni világ és az egyén belső világának kiismerhetetlensége miatt passzív, helyét nem találó modern hős („elvont, elidegenedett egyén”) egyik legfőbb jellemzője (Kovács 2008: 264–274.).



*A franciák is tudnak noir-melodramákat készíteni – Jean Renoir:  
Állat az emberben (La bête humaine, 1938), Jean Gabin, Simone  
Simon*

Az idézett szerzők olvasatában a film noir nem kötődik szorosan egy műfajhoz, hanem hasonló attitűddel készült, sötét világképű, társadalomkritikus alkotásokat jelent, amelyekben a jogi és/vagy morális értelemben vett bűn a fő konfliktusforrás. Ezért vezeti be Király Jenő is a „magyar film noir” fogalmát többek között a Karády-melodramákkal és tragikus románcokkal kapcsolatban, és emiatt alkalmazza Pápai Zsolt a „noirszenzibilitás” kifejezést ugyanezekre a filmekre. Király Jenő így írja körül a magyar film noirokat és keletkezésük körülményeit:

Francia és amerikai változataival párhuzamosan bontakozik ki a magyar film noir, melynek legnagyobb sztárja és legjellemzőbb reprezentatív egyénisége Karády Katalin. Olyan kor kezdődik, melyben nem bocsátják meg, ha véleményed, személyes világod van, ha kerek mondatokban beszélsz vagy halkán szólsz, ha nem vered elég határozottan a csizmádat az aszfalthoz, nem vagy árny, báb, pojáca, bestia. A harmincas években hagyta magára a politika a szellemeket, s a negyvenes évek a benyújtott számla. Európa zárórája. Különböző ellenségképekre épülő, holocaustba torkolló általános támadás indul a művelt, »írástudó« rétegek ellen. A kor közkeletű filmmítoszainak lényege a közérzetté váló egzisztenciális szorongás: az egyénnek az új világban személyessége, individualitása mértékében lesz félnivalója. [...] A kor arra tanítja az egyént, hogyan kell meghúzni és megvetni magát. [...] Új félelem születik: zavarai és nehézségeivel, érzékenységeivel és kínjaival, kérdéseivel és bizonytalanságával, mindenestől a múlt lett a személyiség? Ezért sóváran bensőséges a film noir, a megfélemlített belsőség tiltakozása! (Király 1989: 7).

Király szerint a korszak Karády-melodramái a csalódott szerelem, az árulás, a féltékenység, a bukás, a széthullás, az idegenség, az otthonatlanság, a kétarcúság, az érzelmek és viszonyok zavara vagy a „fekete erotika” motívumain keresztül mintegy metaforikusan képezik le a második



világháború alatti Magyarország társadalmi közérzetét. Persze mint Király Jenő hozzáteszi, a „magyar film noir” kevésbé bátor, mint az amerikai vagy a francia, azonban a harmincas évek „fehértelofonos filmjeihez” képest ezek a filmek sokkal sötétebbek, kiábrándultabbak, és tükröt tartanak a magyar valóság elé (Király 1989: 8).

Pápai Zsolt Király Jenő védelmében hangsúlyozza, hogy Király nem a szűkebb, műfaji értelemben vett amerikai film noirral (*hard boiled* detektívfilm) kívánja azonosítani a magyar melodramákat (és tragikus románcokat), hanem a tengerentúli és hazai filmtípusok közötti világnézetbeli hasonlóságra mutat rá. Pápai szerint „Király a »magyar film noir«-konceptióval kilép a műfaj és a stílus kalickájából, és a noirt egyfajta érzésvilágként, érzékenységgként, jellegzetes XX. századi létélményként igyekszik definiálni. A noirszenzibilitás a XX. századi szorongáskultúra vizualizálását célzó megoldások, eszközök – legyenek azok stiláris vagy tematikus elemek – együttese” (Pápai 2013: 11). Másképp fogalmazva Király Jenő nem főnévként, hanem melléknévként használja a noirt ’sötét’, ’depresszív’ értelemben. Így a „magyar film noir” tulajdonképpen noir melodráma vagy noir románc. Pápai Zsolt szerint is fontos eleme a film noirnak mint műfajnak a hős erkölcsi integritásának megbomlása, a hős morális züllését katalizáló *femme fatale* vagy a végzetszerűség, és az említett műfajjegyek egyike vagy másika feltűnik már a harmincas évek gengszterfilmjeiben, illetve tragikus románcokban is. Éppen ezért Pápai szükségesnek tartja bevezetni a műfajiságot meghaladó, a műfaji kereteket szétfeszítő noirszenzibilitás fogalmát, ami tulajdonképpen egybevág Paul Schrader, Raymond Durnat vagy Brian Neve állításaival (Pápai 2013: 8–32.).



*Bűnös szerelem – Kalmár László: Halálos tavasz (1939), János Pál,  
Katalin Karády, Artúr Somlay*

Pápai Zsolt szerint tehát a noirszenzibilitás tágabb fogalom, amely bizonyos alapérzület megfogalmazását jelenti, és társulhat nemcsak detektívfilmekhez vagy gengszterfilmekhez, hanem melodramákhoz és tragikus románcokhoz is. Ezek az alapérzületek lehetnek a szorongás, az elidegenedés, a kudarc, a frusztráció vagy kielégítetlen vágyak. A szerző ezzel összefüggésben

amellett érvel, hogy a noirszenzibilis filmek, műfajok (klasszikus, „pre-code” gengszterfilm, [9] tragikus románc) kifejezetten szubverzívek, társadalom- és ideológiakritikusak. Pápai kimutatja, hogy a negyvenes-ötvenes évek film noirjait megelőlegező gengszterfilmek és tragikus románcok egyaránt szembehelyezkedtek a hollywoodi optimista ideológiával, minthogy például aktív hősök helyett passzív vagy passzivalódó antihősöket vonultattak fel, és *happy end* helyett keserű végkifejlettel zárták le cselekményüket (Pápai 2013).

Összegezve: a film noir kifejezés nemcsak főnévi értelemben használható, és nem szűkíthető le egy bizonyos korszak (negyvenes-ötvenes évek) és filmipar (klasszikus francia, hollywoodi) alkotásaira, hanem kitágítható más, noirszenzibilis műfajokra vagy inkább társadalmi-politikai krízisekkel párhuzamosan kibontakozó műfajciklusokra. Ilyen noirszenzibilis műfajciklus a harmincas évek nagy gazdasági világválságához köthető klasszikus gengszterfilm, a háború alatti magyar tragikus románc és melodráma vagy a hetvenes évek amerikai *neonoir*-ja. Ebből kifolyólag állításom az, hogy a noirszenzibilis műfajciklusok közé sorolható a 2010-es évek magyar bűnügyi filmes irányzata is, amelyet „magyar *neonoirnak*” nevezhetünk, és amely a 2008-as gazdasági válságra és az azt követő nemzetközi és hazai társadalmi-politikai fejleményekre reflektál.

### ***A szorongás örök: noirszenzibilitás a magyar bűnügyi filmekben***

A noirszenzibilitás tehát a második világháború éveiben jelent meg a magyar filmművészetben olyan filmekben, mint a *Halálos tavasz*, a *Külvárosi őrszoba* vagy az *Egy szív megáll* (Kalmár László, 1942), amelyeket a féltékenység motívuma, a Karády Katalin-féle *femme fatale* és a „csak egy nap a világ” depresszív hangulat jellemezte. Konkrét bűnügy csak kevés klasszikus magyar melodrámban és tragikus románcban tűnik fel, Lakatos Gabriella ezért is nevezi ezeket az alkotásokat „félbűnfilmeknek” (Lakatos 2013: 50–66.). A *Zárt tárgyalás*ban (Radványi Géza, 1940) az egyre féltékenyebbé váló főhős ügyvéd egy féltékenységből elkövetett gyilkossági ügyet kap; a *Külvárosi őrszobában* egy bűnszervezet után folyik a nyomozás; az *Egy szív megáll*ban a Karády-hősnő férje készül meggyilkolni a nő (vélt) szeretőjét; és a *Valamit visz a vízben* is bűnös múlttal érkezik meg Karády Katalin figurája a Jávor Pál által játszott, idilli családban élő halász házába, és csáberejével megmérgezi férj és feleség kapcsolatát. Ám ezekben a sötét, melankolikus szerelmi drámákban a bűnügyi szál csupán katalizálja a szerelmi háromszögek kialakulását. Sokszor pedig nem is törvényellenes bűncselekmény, hanem morális értelemben vett bűn (házasságtörés, tiltott szerelem) a konfliktus és a bonyodalom forrása. Király Jenő szerint a patológikus féltékenység, a szeretett nő elvesztésének kényszerképzete, illetve az amiatt érzett szorongás, hogy a nehezen megszerzett boldogság egyik napról a másikra elillan, valamint a halálos szerelem által elvakított, önmaga és mások életét is veszélyeztető hős motívumain keresztül a háború és a háború miatt egyre inkább diktatórikussá váló politikai rendszer áttételesen jelenik meg az 1939 és 1945 között készült filmekben (Király 1989). (A megszállott szerelem mint szélsőséges ideológia miatt a magyar film noirok antihősei rémtettekre is képesek, kvázi „fasizálódnak”.)

A valódi magyar bűnügyi film csak a hatvanas évek közepén-végén bontakozik ki a „szocialista krimi” (*Fotó Háber* [Várkonyi Zoltán, 1963]; *A múmia közbeszól* [Oláh Gábor, 1967]; *A hamis Izabella* [Bácskai Lauró István, 1968]; *Az oroszlán ugrani készül* [Révész György, 1969]) formájában (Mecseki 2006), és a hetvenes-nyolcvanas években születnek olyan műfajfilmes kísérletek, amelyekben a hősöknek már nem feltétlenül a Kádár-rendszer ideológiájának megfelelő (nyugati, disszidens, egykori nyilas stb.) antagonistával kell szembenéznie. A *Defekt*, *Az áldozat*, a *Dögkeselyű* vagy a *Nyom nélkül* (Fábry Péter, 1982) kifejezetten noirszenzibilis bűnügyi filmek, amelyek közül kettő pszichothriller-kísérlet (*Defekt*, *Az áldozat*), egy gengszterfilm (*Nyom nélkül*), egy pedig szűk értelemben vett film noir (*Dögkeselyű*). A *Defekt* és *Az áldozat* inkább indirekt módon jelenítik meg a hetvenes (és nyolcvanas) évek Magyarországnak általános közérzetét, a pszichothriller, illetve a misztikus krimi műfajához kötődő veszélyérzeten keresztül. A *Nyom nélkül* és a *Dögkeselyű* már sokkal direkter filmek, minthogy mind Fábry Péter, mind András Ferenc a málladozó puhadiktatúrából, illetve a nyolcvanas évek gazdasági és társadalmi körülményeiből vezetik le hősük bűnbe esését és társadalmi határhelyzetét.



*Reménytelen harc a rendszerrel – András Ferenc: Dögkeselyű (1982),  
Cserhalmi György*

A legkegyetlenebb és leginkább kiábrándult film a *Dögkeselyű*, amelyben Simon József, diplomás taxisofőr (az antihősnek már a foglalkozása is határpozíciójára utal) hiába próbál tisztességes munkából megélni, megkárosítják, és így nemcsak a munkaadóival, de az egyént féltreállító vagy illegális tevékenységekbe kényszerítő korrupt politikai rendszerrel is szembekerül. András Ferenc filmjének címe előrevetíti hőse sorsát, aki, mielőtt szabadon eresztené túsát, és felrobbantaná magát a cselekmény végén, kifejti fogvatartottjának, hogy ő nem dögkeselyű, mert „a keselyű nem zabálja magát szántszándékkal halálra”. Simon úgy vágtat végzete felé, mint a *Gyilkos vagyok* hőse vagy *A gonosz érintése* tisztességtelen módszerekkel dolgozó nyomozója. Persze, mint kiderül,

nemcsak Simon és megkárosítói hágiák át a törvényt, hanem a taxisofőrnek több kollégája is kétes üzletekkel próbálja fenntartani életszínvonalát. A *Dögkeselyű* így a kádári konszolidáció alapját jelentő életszínvonal-alku válságát, illetve a félkapitalista-félszocialista gazdasági-politikai rendszer sötét oldalát mutatja be hiteles módon. András Ferenc rávilágít arra, hogy a puhadiktatúra egyfelől egymás ellen fordítja az embereket, másfelől alapvetően képmutató és gyenge kezű a valódi bűnözőkkel szemben, míg a túlélésért küzdő, hatalom nélküli átlagembert a legkisebb elhajlásért is megbünteti.

A *Dögkeselyű* őszintesége és remek megvalósítása miatt méltán vált örökzöld, sőt kultikus magyar filmmé, amely mintát teremtett a rendszerváltás utáni bűnügyi filmek számára is. András Ferenc műve mellett fontos előzménye még a 2010-es évek noirszenzibilis magyar filmjeinek a kilencvenes évek fekete szériája, mely Tarr Béla két kulcsfontosságú műve (*Kárhozat*, 1988; *Sátántangó*, 1994) mellett egy bűnfilmet (*Woyzeck*. Szász János, 1994) és három bűnügyi filmet (*Szürkület* [Fehér György, 1990]; *Árnyék a havon* [Janisch Attila, 1992]; *Szenvedély* [Fehér György, 1998]) is jelent. Különösen érdekes Fehér György munkássága, akinek két nagyjátékfilmje, a *Szürkület* és a *Szenvedély* is adaptáció: előbbi Friedrich Dürrenmatt *Az ígéret*, utóbbi James M. Cain *A postás mindig kétszer csenget* című regényének filmváltozata. A noirszenzibilitás mindkét műben jelen van, ám míg a *Szürkület* elvontabb, általánosabb érvényű bűnügyi történet, addig a *Szenvedély* ben Fehér tudatosan forgatja ki az alaplát, hogy reflektáljon a rendszerváltás utáni bizonytalan magyar állapotokra a harmincas évekbe helyezett bűnmelodráján keresztül. Fehér György így vélekedett egy interjúban a *Szenvedély*ről:

Kétségtelen, hogy ez a regény [*A postás mindig kétszer csenget*] bizonyos értelemben erőteljesen utal a jelenre. Olvasása közben magam is erős szorongást éreztem. Ez a lelkiállapot nagyon általános ma Közép-Európában. A szorongásunk és az elveszettség érzete valószínűleg abból adódik, hogy elvesztettük a felettünk uralkodó apát: a Szovjetuniót. Egyébként lassanként azt is kezdjük megérteni, hogy a sztálinizmustól így vagy úgy, de meg lehet szabadulni, a pénz hatalmától azonban nem. (Csantavéri – Németh 2002)

*A postás mindig kétszer csenget* átértelmezésével a *Szenvedély* tulajdonképpen azt a folyamatot mutatja be, ami 1989--1990-ben lejátszódott. A Csavargó és a Feleség meg akarja dönteni az szerelőműhelyt üzemeltető Férj diktatúráját. Amikor azonban ez nagy nehezen sikerül nekik, a Csavargó azzal szembesül, hogy a hőn áhított szabadság nem jött el, a paternalista diktatúra a pénzdiktatúrájává alakult át. Hiába mondja a férfi szeretőjének, hogy hagyják el a rossz emlékű szerelőműhelyt, a Feleség megrészegeedik a hatalomtól, és a Csavargó emiatt ugyanúgy hatalom nélküli szolgának érzi magát, mint a „rendszer váltás”, vagyis a Férj meggyilkolása előtt. A *Szenvedély* így azt mutatja be, hogy akármit is tesz a Csavargó és a Feleség a diktatúra ellen, ha adiktatúra örökségétől (amit a szerelőműhely szimbolizál) képtelenek megszabadulni, soha nem lehetnek valóban szabadok, vagyis nem lehetséges a valódi rendszer váltás.



*A postás egyszer sem csenget – Fehér György: Szenvedély (1998),  
Derzsi János, Bánsági Ildikó, Đoko Rosić*

Végül említést kell tenni a 2010-es évek magyar bűnügyi filmjeinek közvetlen előzményeiről. A 2000-es években zajlott le egy nagyobb generációváltás, új szerzői filmesek (Mundruczó Kornél, Fliegauf Benedek, Hajdu Szabolcs, Török Ferenc, Antal Nimród, Gigor Attila, Mátyássy Áron, Dyga Zsombor stb.) jelentek meg a magyar filmművészetben, akik közül néhányan már a Magyar Nemzeti Filmalap megalakulása előtt elkezdtek közeledni a műfajfilmekhez. A korszak két kiemelkedő bűnügyi filmje a *Kontroll* (Antal Nimród, 2003) és *A nyomozó* (Gigor Attila, 2008). Mindkét filmben fontos motívum a határhelyzetben levő hős egzisztenciális bizonytalansága, identitáskrizise, valamint a diktatúrákat idéző hatalmi figura. Antal Nimród filmjében a Cserhalmi György által játszott kegyetlen rendőrnyomozó, Gigor Attila filmjében a gyilkossá váló kisembert, Malkáv Tibort megbízó rejtőzködő manipulátor okozza a hős szorongását saját sötét múltja, illetve kilátástalan, szürke élete mellett. És mind a *Kontrollban*, mind *A nyomozóban* jellemző az expresszionista stílus: Antal Nimród a budapesti metróhálózatot változtatja át szürreális, a meghasadt tudatot és a tudattalant szimbolizáló helyszínné, a főhős Bulcsú zavart lelkének lenyomatává, míg Gigor Attila megrendezte az „igazi Budapest noir”, melyben a sötét város a kiégett, elidegenedett Malkáv Tibor belső ürességét hivatott kifejezni. És természetesen mindkét

film az ország posztkommunista állapotait is híven tükrözi, jóllehet *A nyomozó* nyomasztó hangulatához már a kétezres évek második felében kibontakozó nemzetközi és hazai gazdasági-politikai válság is sokat hozott. [10]

Mindegyik megvilágított korszak reprezentáns filmjének noirszenzibilitása elválaszthatatlan a mindenkori társadalmi-politikai viszonyoktól, és a sok közös vonás mellett vannak jelentős különbségek is a noirszenzibilis magyar műfajfilmek között. A *Dögkeselyű* konkrétan a háború alatti melodrámáknál, és a szorongás forrása itt egyértelműen a szétmálló Kádár-rendszer, valamint a rendszer áldozatainak túlélő mentalitása. A harmincas években játszódó *Szenvedély* a háború alatti melodrámákhoz hasonlóan egy viharos szerelmi kapcsolaton keresztül követi le a társadalmi-politikai változásokat, a rendszerváltással kapcsolatos romantikus illúziók összeomlását. A pozitív végkifejletű *Kontroll* és *A nyomozó* kilátásba helyezik (de nem egyértelműsítik) a szorongás megszűnését a férfi hősüket megváltó különnc nők képében. Mindkét film még a 2008-as gazdasági válság előtt készült abban a korszakban, amikor Magyarország csatlakozott az Európai Unióhoz, és az EU-csatlakozási népszavazás pozitív eredménye tükrözte a társadalom akaratát, hogy a több mint 40 évig tartó szovjet megszállás és a posztkommunista kilencvenes évek után az ország végre ne csupán földrajzi, hanem gazdasági és politikai értelemben is Európához tartozzon. A 2010-es évek magyar *neonoir* trendjében is tetten érhetők a fentebb felvázolt stratégiák: az aktuálpolitikai jelenségek direkter vagy indirekter ábrázolása, illetve a depresszív, pesszimista történetek mellett akár a pesszimista, akár az optimista végkifejletek. A szorongó, traumatizált hősök és az őket fenyegető hatalmasságok azonban közös motívumai a korábbi és a kortárs noirszenzibilis magyar bűnügyi filmeknek.



*Az Én keresése – Gigor Attila: A nyomozó (2008), Anger Zsolt*

### ***Noirszenzibilitás a kortárs magyar bűnügyi filmekben***

A kortárs magyar bűnügyi filmciklus kibontakozásának meglátásom szerint legalább három feltétele volt. Egyrészt szükség volt egy felülről jövő hatásra, vagyis a Magyar Nemzeti Filmalap mint finanszírozó szerv megalakulására, mely a csőd szélére jutott és a 2000-es évek válságának szimptomájává és egyúttal az új, jobboldali politikai rendszer (hivatalosan: Nemzeti

Együttműködés Rendszere – NER) bűnbakjává vált Magyar Mozgóképek Közalapítványt váltotta le. Mint arra Stóhr Lóránt a témával foglalkozó cikke is rávilágít, a 2000-es évek nemzetközi szinten is sikeres magyar szerzői filmjei mögött álló Magyar Mozgóképek Közalapítványnak részben politikai okokból kellett megszűnnie. Az új kormányzat a filmszakma képviselőinek tiltakozása ellenére, a demokrácia alapelveit figyelmen kívül hagyva hozta létre saját egyablakos rendszerét (Stóhr 2017). A Fidesz–KDNP-kormányhoz hű szakemberekkel feltöltött MNF szembehelyezkedett a korábbi, baloldali kormánnyal azonosított MMKA-val. A szervezetet vezető Andy Vajna kormánybiztos (aki nem melleleg baráti kapcsolatban állt a miniszterelnökkel) a korabeli nyilatkozatokban kikelt a 2000-es évek „áldatlan állapotai” ellen, felróva az MMKA-nak és az alkotóknak egyaránt, hogy a magyar filmet elidegenítették a közönségtől. <sup>[11]</sup> Így a Filmalapnak az vált a fő célkitűzésévé, hogy a rendelkezésére álló keretből olyan magyar vagy magyar részvételű koprodukciós filmek létrehozását támogassa, amelyek a nézők számára különleges élményt jelentenek, szórakoztatnak, és nemzetközi viszonylatban kiemelkedő sikereket hoznak”. <sup>[12]</sup>

<sup>1</sup> Ez nem jelenti azt, hogy az MNF nem támogat szerzői filmeket (például: *Viharsarok* [Császi Ádám, 2014]; *Genesis* [Bogdán Árpád, 2018]), viszont a szervezet által a filmkészítés legfontosabb szakaszának tartott forgatókönyv-fejlesztés során a Filmalap szakemberei a műfajfilmeknek kedvező klasszikus filmdramaturgia szempontjai szerint vizsgálnak minden benyújtott anyagot.

A műfajfilmkészítés ösztönzése mellett második feltételként szükség volt olyan filmalkotókra, akik fogékonyak a populáris kultúrára és a (bűnügyi) filmes műfajokra. A történelmi thrillereket író Köbli Norbert (*A vizsga; A berni követ; Félvilág; Örök tél* [Szász Attila, 2018], *Apró mesék*) és állandó partnere, Szász Attila rendező a Filmalap fejlesztőihez hasonlóan a klasszikus filmdramaturgiát és a műfajokat részesítik előnyben, amikor a magyar történelemről készítenek thrillereket. Gigor Attila *A nyomozó* után újabb szerzői thrillerrel, a *Kúttal* folytatta pályáját, a melodramát és a pszichothrillert keverő *Kaméleon* (Goda Krisztina, 2008) után Goda Krisztina pedig társadalomtudatos bosszúthrillert (külföldi szakkifejezéssel: *vigilante film*) készített *Veszettek* (2015) címmel. És feltűntek olyan fiatal alkotók is, mint Bodzsár Márk (*Isteni műszak*) és Kostyál Márk (*Kojot*), akik Quentin Tarantinóhoz vagy Sam Peckinpah-hoz hasonlóan műfajfilm keretek (film noir, „fekete komédia”, thriller, „eastern”) <sup>[13]</sup> között foglalkoztak aktuális társadalmi problémákkal.

A kortárs magyar bűnügyi filmciklus harmadik feltétele pedig a magyar történelemmel szoros kapcsolatban álló filmtörténeti hagyomány, illetve a 2010-es évek markáns nemzetközi és hazai társadalmi-politikai változásai. Andor László szerint a jóléti állam hetvenes-nyolcvanas évekbeli válsága a 2010-es évek „rezsiváltásának” ágyazott meg. A jóléti államot nemcsak az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában, hanem Magyarországon is igyekeztek megteremteni a puhadiktatúra képviselői: az életszínvonal-alku eredményeként jött létre a hatvanas évek elején a kádári konszolidáció. Ennek betetőzése lett volna az új gazdasági mechanizmus, mely a hetvenes évek közepén zátonyra futott. Jóllehet, a rendszerváltás után újból megkezdődtek a kísérletek a korábbi nyugati és keleti jóléti intézkedéseknél racionálisabb szociális reformok kidolgozására, a kísérleteknek azonban véget vetettek a 2006-os politikai válság (az őszi beszéd és az őszi

budapesti tüntetések), a 2008-as gazdasági recesszió és a 2010-es radikális belpolitikai változások (Andor 2017: 79–98.). Andor László így foglalja össze az utóbbi negyedszázad fejleményeit:

Ha a '90-es évek uralkodó elméletei a jóléti állam végéről szólnak, még inkább elmondhatjuk ezt napjaink nyugat-európai diskurzusáról. Az európai országok nagy része az elmúlt tíz évben példátlan gazdasági megrázkódtatásokon ment át, ami nehezen kezelhető szociális következményekkel járt. Azt a hitet, miszerint az Európai Unió segít konszolidálni a korábban kialakult jóléti kapitalizmust, az elmúlt egy-két évtized tapasztalatai megingatták. (Andor 2017: 27)



*A gyilkos maga a rendszer – Sopsits Árpád: A martfői rém (2016),  
Hajduk Károly*

Andor László szerint 2010-ben új korszak kezdődött a Nemzeti Együttműködés Rendszerével, mely a segélyrendszer jelentős leépítésével, illetve a „munkalapú társadalom” (*work-fare*), vagyis a közmunkaprogram meghirdetésével, a korai nyugdíjazás visszaszorításával, a nyugdíjkorhatár megemelésével vagy a rezsicsökkentéssel próbálta redukálni az egzisztenciális bizonytalanságot, a szegénységet, a munkanélküliséget, és az állami kiadásokat is. Andor mellett érvel, hogy bár ezek a problémák néhány statisztikai mutató szerint javultak, más tekintetben a NER-kormányzat szociális intézkedései éppen elmélyítették azokat (például az osztályok és bérek közötti egyenlőtlenséget). Ráadásul a szerző arra is rámutat, hogy a 2015-ös menekültválságra adott válaszként a jobboldali rezsिम morális pánikot keltett, mellyel ugyan elterelte a figyelmet a magyar társadalmi problémákról, közben viszont csak rosszabbodott a munkaerő Nyugatra vándorlása miatt kialakult munkaerőhiány (Andor 2017: 79–98.).

Tehát a 2010 óta regnáló új hatalom nem enyhítette a társadalom egzisztenciális bizonytalanságát, sőt populista retorikával keltett új szorongásokat. Ezért mint Tóth István György a TÁRKI-val készített közös felmérésében is kimutatta, a magyar társadalom alapvető hozzáállása a



gazdasághoz és a politikához nem változott 25 év alatt. Tóth szerint a magyarok a 2000–2010-es években is erősen bizalomhiányosak a hivatalos intézményekkel és embertársaikkal szemben. Emellett az emberek felemás viszonyban állnak a normakövetéssel és a normaszegéssel, minthogy a korrupciót – bár gyorsan észreveszik, de – hajlamosak az élet természetes velejárójaként elfogadni, így a szabályszegést is megengedőbben kezelik bizonyos esetekben. Éppen ezért a magyar társadalom általában a kiskapukat keresi, és az érvényesülést nem a piaci és technikai elvek szerint, hanem az állami újraelosztás, a hatalommal folytatott párbeszéd és a protekció formájában képzelel el. Vagyis a paternalizmus Tóth István György szerint továbbra is nagyon erősen meghatározza a magyar politikai, gazdasági és társadalmi életet. A szerző példájával mindez röviden úgy foglalható össze, hogy a magyar ember általában az utasnak, és nem az ellenőrnek drukkol, illetve a szabálykövetőket „lúzernek”, a szabályszegőket pedig „menőnek” tartja a rossz történelmi tapasztalatok és a jelenkori körülmények miatt (Tóth 2017: 37–50.). Ambrus Attila kultusza erre egy már korábban említett, szemléletes példa.

Éppen ezért érdekes Orbán Krisztián elemzése, amelyben a szerző történelmi kontextusba helyezi a 2010-es évek fejleményeit. Orbán tanulmánya párhuzamba állítható a fentebb elemzett magyar noirszenzibilis filmekkel minthogy a *Külvárosi őrszoba*, a *Dögkeselyű*, a *Szenvedély*, *A nyomozó* és *A Viszki* a szerző által felvázolt társadalmi-politikai állapotokat taglalják. Miként ezeknek a filmeknek is vannak közös motívumai, úgy Orbán Krisztián szerint az 1920 óta uralkodó magyar politikai rendszerek között is sok az alapvető hasonlóság a különbségek mellett (Orbán 2017: 74–85.). A szerző így foglalja össze fő állítását: „szorongó, a túlélésükben bizonytalan rezsimiek uralták az országot az elmúlt évszázadban, amelyek a következő rendszerváltástól való rettegésükben csak a saját uralmuk meghosszabbítására koncentráltak. Utóbbihoz viszont pénz kellett, nagyon sok pénz” (Orbán 2017: 74).

Orbán szerint tehát a túlélő mentalitás nemcsak a magyar kisemberre, hanem a felette uralkodó hatalomra is érvényes volt az utóbbi száz évben. A szerző ezt a magas szintű szorongást és túlélő mentalitást tartja a Horthy-rendszer, a Kádár-rezsim, a posztkommunista rendszerek és a Nemzeti Együttműködés Rendszere legfőbb közös jellemzőinek. Éppen ezért száz év alatt nem lehetett felállítani a nyugati modell három alappilléret, a tulajdonjog hatékony védelmét, a hatalommal rendelkezők féken tartását és a politikai korrupció, a protekció, vagyis a politikai hatalommal szerezhető vagyon minimalizálását. Orbán Krisztián kimutatja, hogy a jelenben is tovább él a politikai retorika és a magyar emberek valós tapasztalatainak feszültségéből eredő „kettős tudat”. Míg a hatalom a közérdekről, a haza védelmének szükségességéről beszél (legyen bár szó a Horthy-korszak antiszemitizmusáról, az államszocializmus alatt kialakított ellenségképekről vagy a 2015 óta hivatalból erősített migránspánikáról), közben lojális pártkatonákat, másokon élőködő „járadék vadászokat” gyűjt maga mellé, hogy a hatalom szereplőinek magánérdekeit érvényesítse. A rendszereknek pedig mindig megvoltak az eszközei arra, hogy ellehetetlenítsék vagy félelemben tartsák a hatalomgyarapítást akadályozó elemeket: 1989 előtt bebörtönzések, rendőri atrocitások, később a rendőri túlkapások mellett rejtélyes, az ellenzék akcióit bojkottáló csoportok („kopaszok”) feltűnése tartották féken a mindenkori rezsim kritikussait a sajtó és a média függetlenségének

felszámolása, valamint a parlamenti ellenzék lekenyerezése, felaprózása mellett (Orbán 2017: 74–85.).

A filmipar átalakulása, a régi alkotók adaptálódása, az új alkotók feltűnése, valamint a társadalmi és rendszerszintű (egzisztenciális) szorongás a feltételei a 2010-es *neonoir* ciklus elindulásának és fejlődésének. Mínderre ráerősítenek a vonatkozó bűnügyi filmek készítőinek nyilatkozatai. Néhány szövegrészt idézek az elemzésre kerülő filmek alkotóitól.



*Közönséges bűnöző vagy „a modern Rózsa Sándor”? – Antal  
Nimród: A Viszkis (2017), Szalay Bence*

„Soha nem abból indulok ki, hogy most ismét ’56-tal foglalkozom, de valahogy ott gubancolódtak össze úgy a dolgok és a társadalom, hogy azt máig sem tudtuk kibogozni” – fejtette ki Köbli Norbert *A vizsga*, a *Szabadság-különjárat* és *A berni követ* kapcsán (Kárpáti 2014). Szász Attila, *A berni követ* és az *Apró mesék* rendezője így vélekedett Köblivel készített történelmi thrillerükről: „megmaradt továbbra is az a célunk, hogy bármilyen eseményt találunk a múltban, azt mai köntösbe csomagoljuk, ma is átélhető konfliktusokkal tűzdeljük tele a filmet, ilyen például a nagykövet egyik dilemmája, hogy valaki a székére pályázik – ez ma is nagyon aktuális kérdés” (Zsizsmann 2014).

Goda Krisztina így jellemezte a *Veszetteket*: „ez a film a ma Magyarországról szól. Egy olyan országról, ahol az emberek demagógiák mögé bújva érzik biztonságban magukat, és ahol szép lassan elfelejtünk gondolkozni. Elfelejtjük a határokat jó és rossz között, igazság és igazságtalanság között” (Libor 2015). Egy másik interjúban pedig a rendező így értékelte filmje negatív fogadtatását: „Az emberek nem akarnak szembesülni a valósággal, azzal a világgal, amelyik nap mint nap körülveszi őket, vagy dől a médiából, a tévéből. Ha moziba, színházba mennek, nevetni akarnak, és nem *szorongani* [kiemelés tőlem, B.A.]” (Szijjártó 2015).

Gigor Attila is hasonlóan keserű gondolatokat fogalmaz meg a *Kút* kapcsán a jelen magyar társadalmi-politikai rendszeréről: „nem a tudatlanság vagy az aluliskolázottság a veszélyes, hanem

a cinizmus, ami visszaél vele. Az az érzésem, hogy az a társadalom, ahol a tanár, a tűzoltó, a rendőr és a mentős jól keres, jobban működik, mert ott eggyel nehezebb megvezetni az embereket. Ezek közül jelen pillanatban nem sok áll Magyarországra” (Kovács 2016).

Sopsits Árpád még direkterben az aktuális politikai klímához kötötte *A martfüi rémet*: „de talán nem ugyanaz van ma, mint régen? A törekvés, hogy bizonyos bűnöket eltussoljanak, vagy minél előbb és bármi áron megoldjanak, ma is létezik. Az érdekek harca a háttérben mit sem változott. Mondják, hogy ez a film a szocializmusról szól, de ez nem igaz: ez a film a máról szól” (Soós 2016).

Kostyál Márk, a *Kojot* rendezője is hangsúlyozta a film aktualitását: „én egy hiteles filmet akartam készíteni a létező mai Magyarországról. Hazudtam volna, ha a *Kojot* nem olyan lenne, amilyen. Másrészt az is fontos volt: a filmen látható antagonisták sokkal tökösebbek, mint akiket ismerünk a való életben. Férfiasabbak és erősebbek – ez pedig óriási különbség” (Csákvári 2018).

Ujj Mészáros Károly, az *X – A rendszerből törölve* rendezője pedig kifejtette, hogy

A tökéletes happy endet egyáltalán nem tartottam a mi viszonyainkra nézve érvényes állításnak. De hogy miért, arra nehéz válaszolni, mert nem szeretnék belemenni a politikába [...] Ráadásul nehezen is tudnék pártpreferenciáról beszélni, mert számomra már nagyon rég kifűjt a választék; szerintem sokan így vagyunk ezzel. Ami a magyar demokráciát illeti, már kevéssel a rendszerváltás után úgy éreztem, ez nem az, amit ígérték. Azóta nem érzem magam igazán kényelmesen. (Kovács 2018)

Mint az idézetekből kiderül, a kortárs magyar bűnügyi filmek alkotói is az utóbbi 25 év, illetve a jelen társadalmi-politikai klímáját kívánták kommentálni akár történelmi témájú, akár jelenkori történetekkel. Általában elmondható, hogy az idézett rendezők is szkeptikusan viszonyulnak nemcsak a NER-hez, hanem általában a rendszerváltás utáni magyar demokráciához, amelyben – mint sokuk kifejti –, csalódtak, és szerintük az ország nem jó irányba tart. A 2010-es évek magyar neo-noirjait ez a kollektív csalódottság, a rendszerváltás után zsákutcába jutott magyar demokrácia válsága hívta életre, és ezzel összefüggésben a szorongás motívuma teszi őket noirszenzibilissé, mely legfőképp a cselekményvilágban feltűnő hatalmasság, valamint a társadalom és a hatalom közötti határpozícióban rekedt hős egyenlőtlen kapcsolatából fakad.



*A gyilkosság az egyetlen kiút? – Madarász Isti: Hurok (2016), Anger Zsolt, Száraz Dénes*

*A vizsgában, a Vikendben, A martfői rémben, A tökéletes gyilkosban, a Jupiter holdjában, az X – A rendszerből törölvé-ben és végső soron a Budapest noirban is a hősök hatalmon vannak, vagy a mindenkori politikai hatalomnak dolgoznak. Az Isteni műszakban, a Délibábban, a Veszettekben, a Félvilágban, a Hurokban, Az éjszakám a nappalod-ban, a Kútban, a Tiszta szívvel-ben, az irányzathoz lazábban kapcsolódó Örök télben vagy A hentes, a kurva és a félszeműben a hős hatalmi pozícióba kerül, és ezért korrumpálódik, illetve elindul a morális züllés útján (ahonnan persze visszatérhet, ha időben felismeri a problémát). A berni követben, a Zéróban (Nemes Gyula, 2015), a Halj már meg!-ben (Kamondi Zoltán, 2016), a Kojotban vagy A Viszkisben a hősök látszólag rendszerellenes lázadók, azonban ideiglenesen mégis besározza őket a korrump gazdasági-politikai rendszer (ez lehet az ország vagy egy kisváros vagy falu) képviselője (legyen bár szó konkrét politikai vezetőről, a végrehajtói hatalom képviselőjéről vagy egy lokális hatalmasságról, „vidéki kiskirályról”), de legalábbis tudtukra adja, hogy „aki nincs velünk, az ellenünk van”.*

Bármilyen (felettesi, baráti, ellenséges stb.) kapcsolatban áll a politikai hatalom vagy a helyi hatalmasság a filmek főhőseivel, ez a kapcsolat morális értelemben károsnak bizonyul, bűnbe sodorja az egyént, de legalábbis egyenlőtlen, egyoldalú. A kortárs magyar bűnügyi filmekben általában nem demokratikus módon működő, tekintélyelvű hatalmi rendszerek jelennek meg, amelyek sok esetben a politikai hatalmat birtokolják, illetve a politikai hatalommal azonosak. A neo-noirokban a politikai hatalom vagy közvetlenül jelen van, vagy végrehajtói képviselik, vagy egy gengszter, egy helyi hatalmasság („kiskirály”) viselkedik létező politikusokhoz, vezetőkhöz hasonlóan. A hatalommal rendelkező figurák pedig általában paternalista hatalmat gyakorolnak, azaz a saját játékszabályait kényszerítik rá alárendeltjeikre a fejlődés, a (vélt) „nagyobb jó” érdekében (például a *Kút* és a *Kojot* antagonistái is elvben mindkét fél számára kedvező, ám gyakorlatilag egyoldalú üzleti ajánlatot tesznek a hősöknek). Az engedelmisséget az alávetettek függőségét erősítő jutalmakkal díjazták, míg az ellenvéleményt és az általuk kialakított rendszer ideológiájával ellenkező cselekvést elutasítják és megtorolják.

*A vizsgában* és *A martfüi rémben* az ügynökök, hatósági figurák hiába tartoznak a diktatúra végrehajtói hatalmához, amikor saját igazságérzetük miatt megszegik a rezsim játékszabályait, a rendszer megtorolja az engedetlenséget. Az *Isteni műszakban* a pénzért eutanáziákat végző Fék doktor és szövetségese („munkaadója”), a Zsótér Sándor által játszott temetkezési vállalkozó kihasználják a délszláv háborúból Magyarországra menekült orvostanhallgató, Milán kiszolgáltatott helyzetét (amennyiben Milán szeretné kijuttatni kedvesét a frontról, neki is alá kell merülnie a korrupciós mentősök világába). *A home invasion thriller*ként és *eastern*ként egyaránt definiálható *Kojot* pedig tulajdonképpen azt mutatja be, hogy a paternalista elnyomáson és a puhadiktatúrán képtelenség túljutni, mivel az mélyen beivódott a magyar társadalom kollektív tudattalanjába. Így a Misi nevű főhős hiába próbál szép szóval és ököllel is ellenállni a vidéki kiskirálynak, Szojkának, mivel mindig többségben lesznek azok, akik hajlandók eladni a lelküket (és telküket) is a pénzért és a hatalomért, illetve azok is, akik egzisztenciálisan kiszolgáltatottak a mindenkori falusi diktátornak. A határozottan fellépő, de többségi támogatás nélküli kisembernek esélye sincs a diktatórikus rendszer megváltoztatására.



*Az igazság megszállottja – Ujj Mészáros Károly: X – A rendszerből  
törölve (2018), Balsai Mónika*

A hősök tehát egyfelől a hatalmasságok vagy éppen az általuk birtokolt hatalom, a rájuk rótt felelősség miatt szoronganak, illetve élnek félelemben, feszültségben, hiszen nem tudják, engedetlenségükért, kisebb-nagyobb elhajlásaik miatt mikor „jön el értük a fekete autó”, mikor csap le rájuk valaki hirtelen, a háttérből. Ezért is gyakoriak a noirszenzibilis magyar bűnügyi filmek között a (paranoid) thrillerek (*A vizsga, Vikend, Délibáb, Kút, A martfői rém, A tökéletes gyilkos, Jupiter holdja, Kojot, X, Apró mesék*): ebben a műfajban különösen hangsúlyos, hogy a hőst valakik megfigyelik, és veszélyben van. A zsáner amerikai változatához képest a különbség az, hogy a magyar filmekben sokszor nem vagy nem kizárólag egy deviáns gyilkos vagy törvényen kívüli szervezet, hanem a törvényes rend képviselője veszélyezteti a hőst. *A vizsgában, A martfői rémben, a Vikendben, a Jupiter holdjában vagy az Apró mesékben* a főszereplőknek a felelősségre vonástól, feletteseiktől kell félniük. Az *X* pánikbeteg rendőrnője, a férje halála miatt emberi ronccsá vált Éva minél inkább aktivizálja magát, és rááll a rejtélyes, politikailag motivált (ön)gyilkossági ügyre, annál több akadályba ütközik, amelyeket többek között kollégái, felettesei állítanak útjába. Az *Isteni műszakban, a Délibábban, a Kútban, a Kojotban vagy A hentes, a kurva és a félszeműben* a hős az egzisztenciális vagy anyagi kiszolgáltatottság miatt válik az erkölcsi integritását és életét veszélyeztető politikai rendszer vagy hatalmasság függőjévé.

A kortárs magyar bűnügyi filmek (anti)hőseinek persze nem oldódna meg a problémája, ha megszabadulnának a felsőbb hatalomtól, mivel többségük – mint az *X* főhősnője – eleve traumatizált figura, sötét múltja nyomasztja a cselekmény elejétől. A *Délibábban* a focista Francis labdába rejtett bundapénzzel menekül a felelősségre vonás elől a magyar pusztába, a rabszolgákat tartó vidéki kiskirály, Cisco karjaiba. A *Vikend* immorális ügyvédnője, Márta a nagypolitikáig érő korrupciós ügyekbe keveredik, és István az erdélyi vadászat alkalmával ezzel kapcsolatban zsarolja meg Mártát, egykori védőjét. A *Kútban* a hallgatag és frusztrált Laci és a filmbeli benzinkutat üzemeltető, ügyeskedő édesapja, István elidegenedett kapcsolata sodorja a két főszereplőt Dzsoni,

a strici-gengszter csapdájába. *A tökéletes gyilkos* idős, kábítószerfüggő zsaruhősenek házassága romokban hever, Kamenár drogtúladagolás miatt elveszített lánya halála után pedig önmagát vádolja, ezért is sodródik egyre inkább a törvény másik oldalára. *A Kojot*ban a városi élettől és banki munkájától megcsömörlött, kedvese elvetélése miatt búskomor Misi azért ragaszkodik nagyapja vidéki birtokához a mohó Szojka egyre agresszívebb támadásai ellenére, hogy bizonyítson, és válságban levő maskulin identitását helyreállítsa. *A hentes, a kurva és a félszeműben* Micit prostituált múltja nyomasztja, a vele összeálló, öngyilkosságát megakadályozó Léderer Gusztávot pedig körözik – ezért és tartozása miatt kerülnek Kodelka, a hentes kiskirály vonzaskörébe. *Az Apró mesékben* pedig a lerombolt Budapesten létbizonytalanságban élő Hankó Balázs hamis apróhirdetésekkal csal ki pénzt a második világháború után szeretteiket hazaváró emberektől, és miután leleplezik, vidékre kell menekülnie, ahol a helyi, nagy becsben tartott, szadista vadász családja fogadja be. Szász Attila pszichothrillerének antihőse így egyaránt szorong megélhetése, múltbeli bűne, a mindenkire gyanakvó, megszálló szovjet katonák jelenléte és a családfő, Bérces Vince visszatérése miatt, mivel Hankó bajtársának hazudta az általa amúgy nem is ismert férfit Bérces felesége (Judit) és fia (Virgil) előtt.



*Utazás Erdély és a bűn mélyébe – Mátyássy Áron: Víkend (2015),  
Gryllus Dorka*

Orbán Krisztián magyar politikai rendszerekre vonatkozó állításának megfelelően azonban a noirszenzibilis magyar bűnügyi filmekben nemcsak a hős mint a hatalomnak kiszolgáltatott figura, hanem maga a hatalom is szorong saját túlélése, önfenntartása és kapzsisága miatt. *A berni követben* nyilvánvalóvá válik, hogy a rendszer és képviselői a szabad véleménynyilvánítás és az igazság ellenségei, mivel az 1956-os forradalom leverésével kapcsolatos tényeket igyekeznek elferdíteni és eltussolni (ennek szimbóluma a filmbeli páncélszekrény). *A Veszettekben* Ács János azért hozza létre a főszereplő Madarász fivérek is behálózó, fiatalokat tömörítő önbíráskodó szervezetet, mert politikai ambíciókat dédelget, és korántsem azért, mert valóban érdekli a város

fejlődése és békéje. *A martfői rém*ben a kiégett Bóta nyomozót és idealista társát azért akadályozzák felettesei, mert hallani sem akarnak arról, hogy a Magyar Népköztársaságban sorozatgyilkos szedi áldozatait, hiszen ez veszélyeztetné a rendszer stabilitását. *A Viszki*s rendőrnagyja, Bartos nem annyira a törvény vagy saját igazságérzete miatt akarja elfogni és elítélni Ambrus Attilát, hanem hogy feletteseinek és önmagának is bizonyítsa: megérdemli az általa birtokolt hatalmat. Az *Apró mesék*ben a pszichopata Bérces pedig többek között azért hajlandó hazatérése után támogatni a családi házába betolakodó Hankó hazug történetét közös katonai múltjukról, mert a családfő a háború alatt rendfenntartóként súlyos háborús bűncselekményeket követett el (még gyilkolt is), és tisztában van vele, hogy a szélhámos kitalált története lehet az egyik alibije a felelősségre vonás alkalmával. *A Délibáb*, a *Tiszta szívvel*, a *Kút* és a *Kojot* kiskirályai is csak azért hajlandók alkudozni a hőssel, mert veszélyesnek tartják őt saját hatalmukra nézve (a sikertelen tárgyalások után sokszor ezért is tesznek kétségbeesett kísérletet a hős kiiktatására). *A hentes*, a *kurva és a félszeműben* Kodelkának, a címszereplő hatalmasságnak az életébe is kerül a hatalom- és szexuális éhségéből fakadó hintapolitikája, minthogy az általa befogadott párost Mici megszerzése miatt több ellene elkövetett merénylet után sem jelenti fel vagy bünteti meg.

A szorongó hatalom tehát önző, öncélú és a hőshöz hasonlóan a túlélésért, a rövid távú gyarapodásért küzd a noirszenzibilis magyar bűnügyi filmekben. A hatalmi figurák ellen folytatott küzdelem pedig azért is nehéz ezekben a *neonirok*ban, mert még a leginkább kisstílusú antagonisták is saját területükön szinte megingathatatlan rendszert hoztak létre a szorongást erősítő ideológia és lojális, rendszerhű csatlósai segítségével. Az *Isteni műszak* nagy leszámolási jelenete után a sérülése miatt passzívvá vált főhős korábbi bűneit felidézve attól tart, hogy nemcsak Fék doktor és csapata végeztek pénzért eutanáziákat, hanem több mentős is dolgozik a temetkezési vállalkozónak. Milán ezért is dönt úgy, hogy inkább visszamegy a háborúba egy koporsóban. A *Délibáb* rabszolgái, a *Tiszta szívvel* toloszékbe kényszerült gengsztere, a *Kút* prostituáltjai vagy a *Kojot*ban a falu polgármestere, a rendőrség és a polgárőrség is egzisztenciális és anyagi okokból áll ki a helyi hatalmasságok mellett. Az *X*-ben pedig korrupt rendőrök is benne vannak abban az összeesküvésben, amelyre rábukkan Éva a nyomozás során. A hős ezért aránytalanul nagyobb erővel találja magát szemben, így győzelme végig kétséges, a végzet – akár a klasszikus film noirok főszereplőinek esetében – ott lebeg a meggyötört protagonisták felett.

Hogy a noirszenzibilitás milyen hatással van a tradicionális műfaji-ideológiai konstrukcióra, az attól függ, hogy a noirszenzibilitás a történet végkifejletét is meghatározza-e (mint Pápai Zsolt elemzésében a tragikus románcok esetében), vagy valamilyen formában (akár a klasszikus melodramákban, szinte csodaszerűen) bekövetkezik-e a *happy end*. Másképp fogalmazva: a filmek végigvizsgálják-e a keserű rendszerkritikát, vagy optimista módon viszonyulnak a jövőhöz, a rendszerhez vagy a magyar társadalomhoz.

Mindenekelőtt szükséges közelebbről megvizsgálni, mit jelent a tradicionális műfaji-ideológiai konstrukció, illetve a klasszikus hollywoodi paradigma. Formai szempontból a klasszikus filmre az



időbeli és kauzális kontinuitás jellemző, a néző egy zárt cselekményvilággal találkozik, amit a történetet irányító hős célja és érzelmi motivációi hatnak át. A karaktereket, beállításokat, jeleneteket stb. az alkotók valamilyen ideológia szerint rendezik el. Robin Wood megállapította, hogy minden hollywoodi műfajfilm valamilyen ideológiai konstrukciót hoz létre, azaz nemcsak esztétikai, hanem ideológiai, világnézeti szempontok is meghatározzák. Wood szerint a klasszikus hollywoodi paradigma egyik fontos eleme az aktív, cselekvőképes hős, akinek kitartó és becsületes munkája pozitív eredményekhez (*happy endinghez*) vezet. Ez a cselekvő hős ó-Hollywood filmjeiben általában egy domináns férfi, aki a történet elején megbomlott egyensúlyi állapotot visszaállítja, vagy legfeljebb megreformálja a cselekményvilágot, és egy új, az eredetihez hasonló egyensúlyt teremt (Wood 2003: 60–75.).



*A háború megette a lelket – Szász Attila: Apró mesék (2019), Szabó Kimmel Tamás*

Erre a hollywoodi paradigmára hivatkozik Syd Field is, akinek 2011-ben magyarul megjelent szakkönyvét, a *Forgatókönyvet* Andy Vajna, a Magyar Nemzeti Filmalap egykori vezetője és a Field könyvét magyarra fordító Köbli Norbert is megkerülhetetlen alapl műnek tart. Field szerint a filmes karakterek lényege a cselekvés, és a történet központi hősének mindig aktívnak kell lennie. Persze lehetséges, hogy a főhős passzív karakterként indul, aki csupán reagál a történésekre és eseményekre, de nem irányítja azokat. A történet előrehaladásával azonban (általában a harmadik felvonás környékén) a hősnek át kell vennie a vezetést a többi karaktertől (kiváltképp az őt cselekvésre készítő antagonistától), különben „szinte elveszik a sorok között”, a többi szereplőhöz képest jelentéktelenné válik (Field 2011: 60–72.).

A bűnügyi műfajfilmek, beleértve magyar változataikat is, ehhez a műfaji-ideológiai konstrukcióhoz igazodnak, illetve mint általában a film noirok, kisebb-nagyobb mértékben ettől térnek el. A krimikben és thrillerekben tradicionálisan egy zseniális nyomozófigurának sikerül kézre kerítenie vagy megállítania a bűnelkövetőt, ami együtt járhat az igazságszolgáltatás sikeres megreformálásával (*A Magnum ereje* [Magnum Force. Ted Post, 1973]). A klasszikus gengszterfilmben pedig egy kisstílű bűnöző tör a hatalomra a társadalmi normák megszegésével, azonban a cselekmény végére erkölcsi és fizikai értelemben is el kell buknia, mintegy meg kell bűnhődnie azért, mert visszaélt a kapitalizmus lehetőségeivel (*A sebhelyesarcú* [Scarface. Brian De Palma, 1983]).

A klasszikus hollywoodi paradigmától (vagyis az univerzális, minden hollywoodi filmre érvényes műfaji-ideológiai konstrukciótól) és az erre épülő specifikus műfaji-ideológiai konstrukcióktól (az adott műfaj tradicionális formájától) gyakran el is térnek az egyes filmek. Az eltérés mértéke meghatározható a következő szempontok alapján: a hősábrázolás, a hős és a többi karakter viszonya, az antagonista és a hős viszonya, a megmentésre szoruló világ és közösség ábrázolása vagy a történet végkifejlete. Azokat a filmeket, amelyek hűek maradnak a tradicionális műfaji-ideológiai konstrukciókhoz, konformista műfajfilmeknek nevezem. Kortárs magyar bűnügyi filmes viszonylatban ilyen a *Cop Mortem* (Kovalik József, 2016), amely éppen konformizmusa miatt nem is tekinthető noirszenzibilis filmnek. A *Cop Mortem* ugyan a sorozatgyilkosos thrillerek alaptörténetére épít, de Kovalik József nem erre helyezte ki a filmet, hanem a John Holdon nevű, magyar származású Interpol-nyomozóra, aki sokkal inkább emlékeztet a hetvenes-nyolcvanas évek akciófilmjeinek hallgatag, keménykötésű, maszkulin hőseire (*Pizskos Harry* [Dirty Harry. Don Siegel, 1971], *Vörös zsaru* [Red Heat. Walter Hill, 1988]), semmint akár *A tökéletes gyilkos*, akár az *X* kiégett nyomozóira. John iskolapéldája a klasszikus hősnek, mert céltudatos, kezdettől ő irányít, és ha nem tudja elérni célját, akadályozzák, akkor fizikai erőszakot alkalmaz. Identitása és erkölcsi tartása is ehhez mérten sziklaszilárdságú, azaz nem tudnak rá hatni a negatív hősök. Az antagonisták pedig semmilyen szinten nem emlékeztetnek az aktuális magyar társadalmi-politikai rendszer vezetőire, inkább klasszikus, deviáns, törvényen kívüli bűnözők. Morális szempontból élesen elkülönülnek egymástól a „jó” és a „rossz” karakterek (bár vannak mellékkarakterek, akik csak később állnak John oldalára), és ahogy az antagonistáknak, úgy magának a történetnek sincs sok köze az aktuálpolitikához vagy a magyar társadalomhoz, a *Cop Mortem* tulajdonképpen bármelyik országban játszódhatna. Az pedig nem kérdés, hogy egy szinte minden szempontból feddhetetlen, aktív, céltudatos hős jelenléte mellett a történet pozitív végkifejlettel zárul.



*A múlt bűnei – Gárdos Éva: Budapest noir (2017), Kováts Adél,  
Kolovratnik Krisztián, Kulka János*

A *Délibáb*, a *Vikend*, a *Hurok*, *A tökéletes gyilkos*, a *Budapest noir*, a *Trezor* (Bergendy Péter, 2018) és az *Apró mesék* is inkább pozitívan zárják cselekményüket, és azt feltételezik, hogy a problémák megoldhatók, a tekintélyelvű, diktatórikus hatalmi rendszer megreformálható vagy megdönthető egy erős, aktív, céltudatos, sorsának irányítását magához ragadó hősnek köszönhetően. Éppen ezért az említett filmek szabályosabb műfajfilmekként működnek. Jóllehet, Hajdu Szabolcs műve formai eszközökkel (például a zárókép megfordításával) idézőjelbe teszi a felszabadítás örömét, míg a *Budapest noir* végkifejletét bogartos keserűséggel kommentálja a főszereplő Gordon Zsigmond.

Hogy mi különbözteti meg ezeket az alkotásokat a *Cop Mortem*től, illetve a konformista műfajfilmekről? Alapvetően hős- és világábrázolásuk, amelyek miatt noirszenzibilisnek nevezhetjük ezeket a filmeket is. Ha a *Cop Mortem* konformista, akkor ezek a bűnügyi filmek korrekciós műfajfilmeknek tekinthetők. A korrekciós műfajfilmekre általában jellemző, hogy ha züllött, identitászavaros, bukás felé tartó antihősöket mutatnak is be, ezek a hősök a játékidő utolsó harmadában képesek felülkerekedni önmagukon és az antagonistákon is, amelynek köszönhetően még a sötét, depresszív hangulatú filmek is pozitív lezárást kapnak. Ezek az alkotások csupán megkérdőjelezik, megvitatják a tradicionális műfaji-ideológiai konstrukció alaptéziseit és értékrendjét, azonban ezt csak azért teszik, hogy szimbolikusan megerősítsék a *status quót*. Ez történt például a korábban már elemzett *Kontroll*ban, amelyben úgy tűnt, a Budapest metróhálózatában csellengő főhős Bulcsú sorozatgyilkossá válik, azonban a férfi mégis képes klasszikus hőssé válni azáltal, hogy szembeszáll démonaival egy feszült üldözési jelenetben.

Mindegyik kortárs, korrekciós bűnügyi filmben feltűnnek a térségünkre jellemző korrump, paternalista, a hőst állandóan megfigyelő hatalmasságok: a *Vikend*ben és a *Budapest noir*ban politikusok és vállalkozók, *A tökéletes gyilkos*ban rendőrnnyomozók, a *Délibáb*ban modern rabszolgatartók, a *Hurok*ban a csempész főhősöket sakkban tartó gengszter, az *Apró mesék*ben pedig a szovjet katonák és a történetbeli vidéki erdőt jól ismerő pszichopata Bérces. A hősök és az antagonisták pedig szoros kapcsolatban állnak, sőt a cselekmény nagy részében úgy tűnik, hogy a

negatív hősök sikeresen lekenyerezték és manipulálták a pozitív hősöket. Akik nemcsak emiatt válnak majdnem maguk is antagonistákká, hanem mert múltjuk erre predestinálja őket. A *Vikend*, a *Délibáb*, a *Hurok* és az *Apró mesék* hősei maguk is bűnözők, így a történetnek az a tétje, hogy az őket manipuláló antagonista és a társadalmi körülmények ellenére képesek-e klasszikus hősökké válni, és valódi hőstettekkel eljuttatni a történetet a pozitív végkifejletig.

A *Hurok* és az *Apró mesék* a legszemléletesebb példái a korrekciós műfajfilmeknek. A *Hurok* rendezője, Madarász Isti korábban készített egy propagandafilmet is *Hungary – World of Potentials* (2010) címmel, és a *Hurok* is szinkronban van a magyar kormány elvándorlásellenes politikai retorikájával. A történet hősei, Ádám és Anna csempészek, akik ki akarnak törni Magyarországról, és azt tervezik, hogy munkaadójuk, Dezső egyik illegális szállítmányát eltulajdonítják, és új életet kezdenek külföldön. A film egy fantasztikus elemmel, az időhurok motívumával egészíti ki a hagyományos gengszter-thriller cselekményt: Ádámnak mindaddig újra és újra át kell élnie szerelme elvesztését, amíg szembe nem néz Dezsővel, illetve rá nem jön arra, hogy nem menekülnie kell Magyarországról (a történet helyszíne egyébként nincs konkretizálva, de a tipikus magyar milió felismerhető), hanem dolgoznia azért, hogy saját és az ország sorsa is jobbra forduljon. Azaz a *Hurok* a teljes reménytelenségtől és létbizonytalanságtól, az antihős hőssé válásán keresztül eljut a pozitív végkifejletig, ami azt sugallja, hogy a társadalmi-politikai rendszer megreformálható, jobbá tehető, amennyiben a fiatalok menekülés helyett maradnak, és harcolnak.



*A nyomozó, akinek mindent szabad – Kovalik József: Cop Mortem (2016), Kamarás Iván, Seprenyi László, Páll Zsolt*

Az *Apró mesék* története is hasonló: közvetlenül a második világháború után játszódik, amikor az ország romokban hevert, idegen erő (a Vörös Hadsereg) gyakorolta a (katonai és politikai) hatalmat, és nagyon sok családból hiányoztak a férfiak. Hankó, a főhős sem viselkedik klasszikus férfi hősként, mivel becsap másokat, és a közérdek helyett csupán saját túlélése érdekli. Ezzel szemben Judit, Bérces felesége arra kényszerül, hogy erdei otthonukat kvázi férfiként tartsa el: puskával vadászik, fiát pedig apja helyett tanítja a túlélésre. A frontról hazatérő Bérces pedig, mint kiderül, csak látszólag klasszikus maskulin hős, ezt a szerepet csupán eljátssza, hogy manipulálja Hankót és elhitesse családjával, hogy megváltozott, képes szerető apa és férj lenni. Ám számára a

háború is csak egy lehetőség volt arra, hogy kiélje szadista hajlamait. A tradicionális társadalmi-nemi szerepek, kiváltképp a hagyományos maszkulinitás tehát válságban vannak, és az *Apró mesék* első felében nincs is olyan karakter, aki klasszikus hősként megreformálhatná ezt a világot. Az apa és családfői szerepbe kényszerülő Hankó azonban új „családja” iránt érzett szeretete miatt és Bérces kegyetlenségeit látva fokozatosan aktivizálódik, illetve antihősből pozitív hőssé válik. A végső leszámolás során szimbolikus mozzanat, amikor a látszólag vízbe fojtott Hankó felszínre tör, és végez a családja ellen fordult Bércessel: lemosta magáról múltját, és egy véres „rituálé” keretében végleg új emberré (hőssé) vált. Ugyan az *Apró mesék* lezárása abból a szempontból ambivalens, hogy a néző tudatában van annak, hogy a szovjet megszállás még nagyon sokáig fog tartani, Hankó azonban megszilárdította pozícióját Bérces családjában, és a zárójelenet azt sugallja, hogy valahol új, boldog életet fog kezdeni Judittal és Virgillel. Bár a *Hurok*kal szemben Szász Attila történelmi pszichothrillere nem a maradást propagálja, de lényegében azt sugallja, hogy az ember életéből „eltávolítható” a noirszenzibilitás a szorongáskeltő, paternalista elnyomást képviselő negatív hős kiiktatásával, a tradicionális nemi és családi szerepek pedig helyreállíthatók (a *Hurok*ban és az *Apró mesék*ben is a családalapítás a történet pozitív végkifejletének része).

A *Tiszta szívvel*, *A martfői rém*, a *Kojot*, a *Jupiter holdja* vagy *A Viszkis* már sokkal ambivalensebb módon zárják le cselekményüket, ezért bennük erősebb marad a noirszenzibilitás, és kevésbé szabályos, szubverzív műfajfilmekként működnek. *A Tiszta szívvel* utolsó jelenete a *Délibábénál* is hangsúlyosabban idézőjelbe teszi műfaját (a gengszterfilmet), és azt sugallja, hogy amit a néző látott, az a két toloszékes főhős fiú kitalált története (képregénye). *A martfői rém*ben hiába sikerül kézre keríteni az igazi gyilkost, az utolsó jelenet utal arra, hogy az ártatlanul elítélt, a börtönévek alatt megtört Rétinek az élete örökre tönkrement, ami miatt a rendszer és képviselői erkölcsi értelemben elbuktak. A *Kojot*ban Misi – bár újra egyesül a férfi morális züllése miatt ideiglenesen elveszített szerelmével – elbukja fő küldetését, mivel az idősebb Szojka halála után sem tudja legyőzni őket, és kénytelen föladni nagyapja házáat. A *Jupiter holdjában* az egyik hős megmenekülésének a másik halála az ára, és a befejezés nyitva hagyja a kérdést, hogy a különleges képességekkel megáldott menekült Aryannak mi lesz a sorsa. A fasisztoid rendőrnymozzó, László Aryan nyomában van, pártfogója, Dr. Stern hiába áldozta fel magát a fiúért. *A Viszkis*ben pedig a pozitív zárókép (Ambrus kiszabadult, és sikeres kerámiaművesként keresi kenyerét) ellenére a történet konklúziója az, hogy a rendszernek mégiscsak sikerült legyűrnie és megszelídítenie az egykori „magyar Robin Hoodot”.

Ezeket az alkotásokat nevezhetjük alternatív műfajfilmeknek, ezen a csoporton belül pedig rekonstruktív műfajfilmeknek. Rekonstruktív műfajfilmekről beszélhetünk, mert szembehelyezkednek a klasszikus hollywoodi paradigmával, „mítoszt rombolnak”, ugyanakkor egy új „ellenmítoszt” építenek fel. Ezek az alkotások még közel állnak a korrekciós műfajfilmekhez, azonban hősábrázolásukat, karakterviszonyaikat és végkifejletüket tekintve sokkal ambivalensebb alkotások, mint a hollywoodi paradigmához közelebb álló párdarabjaik. A hős nem győzhet, bár nem is bukik el egyértelműen. A hős és az antagonisták közötti kapcsolat is

szorosabb, ezek a karakterek erkölcsi értelemben már-már tükörképei egymásnak. Maga a hős pedig sok esetben hiába aktív: akár az amerikai film noirokban, cselekvése a magyar neo-noirokban sem tekinthető teljes mértékben hasznosnak, sőt nem jár pozitív eredményekkel.



*Kitörés a magyar valóságból – Mundruczó Kornél: Jupiter holdja (2017), Jéger Zsombor)*

Ismét két példát érdemes kiemelni, amelyek demonstrálják a különbséget a korrekciós és a rekonstruktív műfajfilmek között. *A martfűi rém* és az *X – A rendszerből törölve* hősei is politikailag motivált sorozatgyilkossági ügyekkel foglalkoznak, amelyeknek kisebb vagy nagyobb mértékben van valóságalapja. Sopsits Árpád műve egy valós, hatvanas évekbeli esetet dolgoz fel, míg Ujj Mészáros Károly thrillerében a gyilkosságok fiktívek, de ezek politikai hátterét a 2006-os őszi, budapesti zavargások adják. Mindkét film főhősei (Bóta, Éva) rendőrnnyomozók, és annak ellenére elkötelezett hívei az igazságnak, hogy feletteseik és kollégáik is egy korrupt és/vagy diktatórikus politikai rendszert szolgálnak, ezért folyamatosan akadályozzák őket. És míg a főhősök jellemzően kiégett, sokáig passzív vagy kontrollvesztett karakterek, addig az antagonisták (a sorozatgyilkos Pál, az *X* főhősenek társa, Feri) higgadt, kiváló manipulátorok, akik sikeresen megtevesztik a frusztrált vagy mentálisan instabil nyomozókat.

*A martfűi rém*ben kezdettől nyilvánvaló, hogy nemcsak Pál a „gonosz”, hanem maga a puhadiktatúra, mivel a törvény és rend képviselői ideológiai alapon szeretnék eltussolni az ügyet. „Ebben az országban nincsenek sorozatgyilkosok!” – hangoztatja Bóta felettese, és emiatt szedheti a kéjgyilkos Pál éveken át újabb és újabb áldozatait. Sopsits Árpád pszichothrillerében a sorozatgyilkos a diktatórikus, a társadalmat hazug propagandával manipuláló establishment szimptomája, a felettesei által akadályozott Bóta és az ártatlanul bebörtönzött Réti pedig a korrupt rendszer áldozatai. *A martfűi rém*ben hangsúlyos, hogy Bóta és lelkes társai szélmalomharcot vívnak, győzelmük pedig pürrhoszi győzelem: hiába kerítették kézre a valódi gyilkost, a börtönben bántalmazott, idegileg tönkrement Rétit senki sem tudja kárpótolni, a „létező szocializmus” pedig a film lezárásától (a történet a hatvanas évek végén fejeződik be) számítva még harminc évig fennmarad.

Végig noirszenzibilis film marad az *X* is annak ellenére, hogy főhőse, Éva leleplezi a magas szintű, a rendszerváltás előtti időkhöz visszanyúló összeesküvést. Évának ugyanis magánélete is romokban

hever, mert férje meghalt, kamaszlánya, Kati pedig eltávolodott tőle. Ugyan Ujj Mészáros Károly egy túlságosan is hirtelen fordulattal (a passzív anya aktivizálódik, és kiáll lánya mellett egy iskolai verekedési ügy kapcsán) pozitív irányba tereli anya-lánya kapcsolatát, azonban az utolsó jelenet is arra utal, hogy ennek ellenére Éva nem biztos, hogy meg tudja védeni lányát az őt veszélyeztető nagyobb erőktől. És bár a zárójelenet túsdrámája után Éva és Kati szabadon elsétálhatnak, a cselekmény során adagolt háttérinformációkra (utcai zavargások, korrupt rendőrök és politikusok hatalmon) emlékezve a néző realizálhatja, hogy a főhősnő csak egy részproblémát oldott meg, a társadalmi-politikai rendszer ettől még marad a régi, azaz alapjaiban megreformálhatatlan.

Tehát *A martfői rém*hez hasonlóan az *X*-ben is fennmarad az egyén egzisztenciális szorongását (az *X*-ben Éva pánikbetegségét) fenntartó kormányzat vagy szervezet. Így Éva látszólagos győzelme is pürrhoszi győzelemnek nevezhető, ráadásul ha lányával helyre is jön a kapcsolata, Kati akkor is apa nélkül fog felnőni, a *Hurok*kal vagy az *Apró mesék*kel ellentétben nem történik meg a patriarchális család rekonstrukciója (persze az *X*-ben is van egy „pótapa-jelölt”, ám Ujj Mészáros Károly nem teljesíti ki az amúgy sem túl jelentős szerelmi szálát). A korábban elemzett *Apró mesék*ben vagy a *Budapest noir*ban is egyértelmű, hogy a történelem sötét fordulatot hoz (előbbiben az állandósuló szovjet megszállás és az 1948–1949-es sztálinista fordulat, utóbbiban a második világháború kirobbanása és a holokauszt), azonban a korrekciós filmek ezt nem hangsúlyozzák (például az *Apró mesék* Hankója csupán Bércessel kerül szembe, a szovjet katonákkal közvetlenül nem konfrontálódik). A rekonstruktív műfajfilmekben, mint *A martfői rém*ben és az *X*-ben hangsúlyos, hogy a hős hiába aktivizálta magát, cselekvése csak részeredménnyel járt, de a nála nagyobb erővel szemben tehetetlen (Bóta is kiszolgáltatottja a puhadiktatúra végrehajtói hatalmának, míg az *X* Éváját foglyul ejti, és meg is fenyegeti az egyik hatalmasság).



„Tiszta szívvel betörök, s ha kell embert is ölök” – Till Attila: *Tiszta szívvel* (2015), Fenyvesi Zoltán

*A vizsga*, az *Isteni műszak*, *A berni követ* vagy *A hentes, a kurva és a félszemű* a magyar bűnügyi filmciklus leginkább pesszimista filmjei, melyekben a hősök egyértelműen elbuknak. *A vizsgában* kiderül, hogy Markó Pál titkosügynök összeesküvés áldozata lett, és az ő lojalitását is próbára tette

a hatalom, így a kegyetlen játékból vesztesként került ki. Az *Isteni műszak*ban Milán nemcsak hogy nem tudta megmenteni szerelmét a háborúból, de maga is félholtan, egy koporsóban kényszerül visszautazni a frontra. *A berni követben* – bár a hősök elérik, hogy odafigyeljen rájuk a világ – fő küldetésüket elbukják, és egyikőjük meghal, a másik hosszú időre börtönbe, illetve emigrációba kényszerül, míg a rendszer kegyeltjeit hősként előléptetik. *A hentes, a kurva és a félszeműben* pedig a Kodelkát meggyilkoló és feldaraboló párost igen hamar elfogják a hatóságok, így mind a hatalom- és szexuális éhség által szó szerint felemészített kiskirály, mind annak menekülni vágyó alárendeltjei elbuknak.

Az említett alkotások részben vagy egészben végrehajtják a klasszikus hollywoodi paradigma és a tradicionális bűnügyi filmes ideológiai konstrukciók de-konstrukcióját. *A vizsga* és *A berni követ* azonban még inkább a rekonstruktív alternatív műfajfilmekhez köthetők, mivel hőseik bukását heroikus tettként ábrázolják. Még az *Isteni műszak* félholt Milánjának végső, groteszk-ironikus akciója (megszökik a kórházból, és befekszik a koporsóba, ami visszazállítja őt a délszláv háborúba) is felfogható hőstettként. Ám Szász János *A postás mindig kétszer csenget* parafrázisában végigviszi a dekonstrukciót, ha a valós eseményekhez és bűnözőkhöz képest viszonylag romantikus módon mutatja be a vágóhidat vezető Kodelkának kiszolgáltatott, csavargó Léderert és szerelmét, Micit. Mindennek ellenére az *Isteni műszak* és *A hentes, a kurva és a félszemű* állnak a legközelebb ahhoz, hogy végrehajtsák a klasszikus hollywoodi paradigma dekonstrukcióját, és így dekonstruktív alternatív műfajfilmeknek nevezhessük őket. Erre erősít rá Szász János nyilatkozata saját filmjéről:

„Ez a film a mai értékrenddel teljes mértékben szembemegy. Az emberek azt érzik, hogy a világ rossz kezekben van, minden szempontból. Ettől a rossz érzéstől az ember a moziban szeretne megszabadulni. Azt gondolom, hogy erről a filmek is tanúbizonyságot adnak, mert, ahogy látom, a mostani alkotásokra jellemző a langyos vizű katarzis érzése, míg az én filmem egy vödör jéghideg vízhez hasonló.” (László 2018)





*Intrikák a vágóhídon – Szász János: A hentes, a kurva és a félszemű*  
(2018), Gryllus Dorka, Hegedűs D. Géza

Mindkét alkotás rendkívül komor, képileg is sötét világot mutat be, amelyben a főhősök szorongását társadalmi, politikai és egzisztenciális krízis okozza. Az *Isteni műszak*ban Milán a kilencvenes években zajló délszláv háború elől menekül Magyarországra, és ápolónőként dolgozó barátnője megmentése, illetve saját létfenntartása miatt sodródik a bűn útjára. Szász János film noir-jában pedig a háborús bűnös Léderer és az egykori prostituált Mici a hatóságok és a létbizonytalanság miatt válnak Kodelka kiszolgáltatottjává. A hősokeket sakkban tartó hatalmasságok közül *A hentes, a kurva és a félszemű* antagonistája a klasszikus paternalista önkényúr. Az *Isteni műszak* Fék doktora inkább orvosi, semmint politikai értelemben tekinthető paternalistának, amennyiben „istent játszik” (Milán vágja ezt a doktor képébe), és ő dönti el, melyik kritikus állapotban levő beteg érdemel még segítséget a mentősöktől. Igaz, Fék a csapat vezetőjeként Milánnak mint a csapat tagjának sorsáról is dönt, amikor közli a fiúval, hogy a temetkezési vállalkozóval kötött megállapodás értelmében minden elhalálozott beteg után jelentős pluszpénzt kapnak, amellyel a főhős megmentheti, Magyarországra hozhatja barátnőjét.

Mind Bodzsár Márk, mind Szász János művében a hősök teljes mértékben elmerülnek a bűn mocsarában, a paternalista hatalom sikeresen manipulálja őket, így az antihősök az antagonistákhoz hasonlóvá válnak. Milánt egyre kevésbé zavarja, hogy talán még megmenthető betegeket hagynak meghalni, sőt Fék doktorral még fogadásokat is köt, játszanak a mentőautóban a haldoklók testével (ököllel ráütnek az újraélesztés előtt álló páciens szegycsontjára, és akinek sikerül „feltámasztania” a beteget, az „győz”). És bár Kodelka aljas módon kihasználja Mici kiszolgáltatott helyzetét, hogy magáévá tegye a nőt, Léderer és az egykori prostituált sem jobbak nála, mert a férfi szexuális kiéhezetségére alapozva csapdába csalják, és többször megkísérlik a legbrutálisabb módokon meggyilkolni a hentest (akit végül fel is darabolnak, mivel groteszk módon még a vízbe fojtás után is visszatér). Tehát Bodzsár és Szász hősei hiába kísérelnek meg hőstetteket végrehajtani (Milán barátnője megmentésén dolgozik, Léderer pedig Micit akarja megmenteni a hentestől), akcióik nem hoznak pozitív eredményeket, inkább rémtetteket visznek

véghez. Mindkét film antihősei újra és újra gyilkossági ügyekbe keverednek, és a bűn spiráljából képtelenek megmenekülni. Ezért a happy end lehetetlen mind az *Isteni műszak*ban, mind *A hentes, a kurva és a félszemű*ben. Bodzsár Márk művében szimbolikus, hogy Milán egy koporsóban utazik vissza a délszláv frontra, a háborúba, és ha túl is éli az utazást, dezertőrként nem sok jóra számíthat, tehát kvázi a halálba utazik. Szász János film noirjában pedig a noirok fatalizmusa jellemző: mivel gyilkosokról van szó, végzetük az, hogy őket is meggyilkolják a rájuk vadászó hatósági figurák.

Ráadásul mindkét alkotó az ironia és a groteszk eszköztárával deheroizálja hőseit. Az *Isteni műszak* mint „fekete komédia” részben komikus karakterként mutatja be Fék doktort, Milánt és a szamurájkarddal bevetésre induló Tamást (az említett „újraélesztős játék” tragikomikus jelenet, amely jelzi, hogy a történet antihőse morálisan elbukott). *A hentes, a kurva és a félszemű*ben pedig Szász János nevetségesen szánalmas kiskirályként ábrázolja Kodelkát, aki mindaddig tiszteletet parancsoló antagonistaként jelenik meg, amíg szexuális ösztöne hatalmába nem keríti. Meggyilkolási kísérletei is groteszkek, mert Szász eltúlozza a gyilkossági jeleneteket, és a tóba fojtása közben Léderer is inkább szánalmas, semmint félelmetes gyilkosként jelenik meg, mivel képtelen úgy elszorítani az elhízott Kodelka zsírpárnái miatt megvastagodott nyakát, hogy a férfi megfulladjon.



*Háborúból háborúba – Bodzsár Márk: Isteni műszak (2013), Ötvös  
András, Rába Roland, Keresztes Tamás*

Tehát az *Isteni műszak* és *A hentes, a kurva és a félszemű* a legkevésbé tradicionális, illetve a leginkább noirszenzibilis műfajfilmek, mert ezekben az antihősök szorongása nem oldódik fel, és a bennük feltűnő paternalista zsarnokok hiába semmisülnek meg, a hősök „hőstette” (ami kiváltképp Szász művében inkább rémtettként definiálható) nem váltja meg a világot. Az *Isteni műszak*ban Bodzsár az utolsó jelenetek egyikében a nézők tudtára adja, hogy nemcsak Fék doktorék üzletelnek emberi életekkel, hanem más mentősök is, és az illegális embercsempészet is folytatódik, sőt Milánnak ez a szerencséje, hogy folytatódik, mert vissza tud szökni a délszláv frontra. *A hentes, a kurva és a félszemű*

ben Szász János a húszas évek világát, a városi és a vidéki Magyarországot is nyomorgó, egyik napról a másikra élő, hatalmasságoknak kiszolgáltatót, illetve egymást is kihasználó emberek közösségeként mutatja be, amelynek Léderer és Mici tipikus tagjai.

### *Út a sötétségbe – összegzés*

Mint a fenti elemzésben kimutattam, a második világháború alatt keletkezett tragikus románcok és melodramák mellett a 2010-es években készültek és készülnek nagyobb koncentrációban noirszenzibilis műfajfilmek sötét krimik, thrillerek és gengszterfilmek formájában. Ez utóbbi filmciklust gyűjtőnéven *neonoir*-nak nevezem, amennyiben megjelenik bennük a szorongás, az egzisztenciális bizonytalanság, a hős határhelyzeti pozíciója, a hőst sakkban tartó antagonistista vagy a végzetszerűség klasszikus film noirokra jellemző motívuma. Mint rávilágítottam, a *Halálos tavasz*t, a *Külvárosi őrszobát*, a *Defektet*, a *Dögkeselyűt*, a *Szenvedélyt*, a *Nyomozót*, a *Vizsgát*, az *Isteni műszakot*, a *Félvilágot*, az *Éjszakám a nappalod*-at, a *Martfűi rémet* a *Kútot*, a *Kojotot*, a *Jupiter holdját*, a *Hentes, a kurva és a félszeműt* vagy az *Apró meséket* a hős és a hatalom egyenlőtlen viszonyából fakadó szorongás motívuma köti össze, illetve teszi noirszenzibilissé. Ezekben a filmekben a jellemzően traumatizált, identitáskrizist megélő hős és a jellemzően paternalista hatalmasság (aki lehet a politikai hatalom direkt képviselője vagy egy lokális tekintélyelvű rendszert fenntartó vezető) egyaránt a létért és a stabilitásért küzd, ami miatt a hős szembekerül a hatalom képviselőivel, és elsődleges küldetése mellett kénytelen ellenállni az őt veszélyeztető rendszernek.

Ennek az egyenlőtlen kapcsolatnak az eredménye, hogy a tradicionális, klasszikus hollywoodi filmekből ismert műfaji-ideológiai konstrukció a magyar filmes közegben korrigálásra kerül vagy teljes mértékben felülíródik, sőt felbomlik. A *Hurokban* vagy a *Tökéletes gyilkosban* ugyan kilátástalan a hősök helyzete, azonban a történet végére átveszi a hős a vezetést, és a noirszenzibilitás elillan a cselekményvilágból. Ezeket a filmeket éppen ezért nevezhetjük korrekciós műfajfilmeknek, mert reflektálnak a kortárs társadalmi-politikai problémákra (a *Hurok* például a fiatalok nagyszámú elvándorlására), azonban korrigálhatónak, megoldhatónak tartják azokat. A *Martfűi rém* vagy a *Jupiter holdja* ambivalens, sőt nyitott lezárásukkal nem adnak megnyugvást a nézőknek, részben megtartják a noirszenzibilitást a cselekmény végére. Ezek a filmek bár szabályos thrillerekként működnek, de ideológiai értelemben szubverzív vagy rekonstruktív műfajfilmekként definiálhatjuk őket, hiszen a műfajra jellemző cselekményvázat megtartják, de megvonják a nézőtől a klasszikus hőst és az általa beteljesített happy endet. Az *Isteni műszak* vagy a *Hentes, a kurva és a félszemű* viszont már kifejezetten dekonstruktív műfajfilmeknek tekinthetők, mivel a klasszikus film noirokhoz hasonlóan lebontják a hagyományos műfaji-ideológiai konstrukciót, és passzíváló és/vagy amorális antihősöket szerepeltetnek, akik nem győzhetnek, illetve nem is vihetnek véghez rendszerjobbító cselekedeteket. Tehát a kortárs magyar bűnügyi filmek annyiban maradnak hűek a klasszikus hollywoodi műfajsémához, amennyiben a 2010-es évek társadalmi-politikai klímájából fakadó

noirszenzibilitást visszaszorítják a történet végkifejletéhez közeledve, egyébként inkább rombolják a tradicionális műfaji-ideológiai konstrukciót, és úgynevezett „alternatív” műfajfilmekként működnek.



*Van kiút a fehér pokolból? – Bagota Béla: Valan – Az angyalok völgye (2019), Tollas Gábor, Krisztik Csaba*

Ezek az alkotások a kortárs társadalmi-politikai állapotok lenyomatai, azaz jelzik, hogy valami nincs rendben a 2010-es évek Magyarországon. A korábbi, tekintélyelvű politikai berendezkedések (Horthy-rezsim, kádári „puhadiktatúra”) gyakorlatai és főszereplőinek megfelelői tűnnek fel a kortárs társadalmi-politikai életben, illetve a történetekben (lásd a *Kojot* vagy *A hentes, a kurva és a félszemű* vidéki Magyarországot), a hatalmasságok áldozatai pedig sokszor cinkosok is, vagy saját területükön, mikrokörnyezetükben reprodukálják a „gondoskodó atya” módszereit (az *Isteni műszak* és a *Kút* antihősei is az antagonista ellen fordítják saját „fegyverét”, ám akciójuk a többi szereplőre nézve inkább destruktív, semmint konstruktív). A rendszer megjavíthatósága mellett érvelő korrekciós műfajfilmek persze nem feltétlenül tekinthetők a Nemzeti Együttműködés Rendszere propagandafilmjeinek; inkább alkotóik hitét tükrözik, hogy a hosszú, sötét átjáróban, amelyben jelenleg bolyongunk, egyszer feltűnik a fény (mint ahogy az *Apró mesék*ben ábrázolt szovjet befolyásnak is vége lett 1989-ben), azaz Magyarországon a demokrácia helyreállítható, illetve annak nyugat-európai változata meghonosítható. Kíváncsian várjuk, hogy a hamarosan mozikba kerülő pszichothriller, a *Valan – Az angyalok völgye* (Bagota Béla, 2019) szerint a kortárs kelet-európai térséget modellező, pusztuló címszereplő városa számára lesz-e megváltás.

## Jegyzetek

1. Ambrus Attila mítosza ihlette Antal Nimród gengszterfilmjét, *A Viszkist*, amely a statisztikai adatok szerint a 2017-es év legsikeresebb magyar filmjei között szerepel kiemelkedően magas, majdnem 330 ezres nézőszámával. Forrás: Filmforgalmazók Egyesülete 2018. 06. 21. URL: <http://filmforgalmazok.hu/category/filmenkenti-osszesites/?future=false>
2. A Filmforgalmazók Egyesületének 1990–2018 közötti legfrissebb statisztikai adatai azt mutatják, hogy a

- rendszer váltás óta, illetve a 2010-es években készült bűnügyi filmek a hazai vígjátékokhoz képest jelentősen kevesebb nézőt vonzanak. Néhány példa a 2010-es évekből: *Vígjátékok – Coming Out* (Orosz Dénes, 2013): 141850 néző, *Megdönteni Hajnal Tímeát* (Herczeg Attila, 2014): 104945 néző, *Pappa pia* (Csupó Gábor, 2017): 227228 néző, *Valami Amerika 3.* (Herendi Gábor, 2018): 369943 néző. Bűnügyi filmek – *A vizsga*: 8341 néző, *Isteni műszak*: 20580 néző, *A martfői rém*: 45096 néző, *X – A rendszertől törölve*: 36775 néző. 2018. 06. 21. URL: <http://filmforgalmazok.hu/category/filmenkenti-osszesites/?future=false>
3. Néhány fontosabb példa: *Gyilkos vagyok* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944), *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946), *Holtan érkezett* (D. O. A. Rudolph Máté, 1950), *Alkony sugárút* (Sunset Blvd. Billy Wilder, 1950), *Csókolj halálosan!* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955), *A gonosz érintése* (Touch of Evil. Orson Welles, 1958), *Blast of Silence – Egy gyilkosság krónikája* (Blast of Silence. Allan Baron, 1961).
  4. Néhány fontosabb példa: *Az alvilág királya* (Pépé le Moko. Julien Duvivier, 1937), *Állat az emberben* (La bête humaine. Jean Renoir, 1938), *Mire megvirrad* (Le jour se lève. Marcel Carné, 1939).
  5. Néhány fontosabb példa: *Éjsötét játszma* (Svartur á leik. Óskar Thór Axelsson, 2012), *Fácángyilkosok* (Fasandræberne. Mikkel Nørgaard, 2014), *A híd* (Bron/Broen. Hans Rosenfeldt, 2011–2018), *Hóember* (The Snowman. Tomas Alfredson, 2017).
  6. Néhány példa: *A hosszú búcsú* (The Long Goodbye. Robert Altman, 1973), *Serpico* (Sidney Lumet, 1973), *Kínai negyed* (Chinatown. Roman Polanski 1974), *Magánbeszélgetés* (The Conversation. Francis Ford Coppola, 1974), *Éjszakai lépések* (Night Moves. Arthur Penn, 1975), *Sötét utcák* (Hustle. Robert Aldrich, 1975).
  7. „Tradicionális műfaji-ideológiai konstrukció” alatt itt azt a szintaktikát, illetve azokat a bűnügyi filmes szintaktikákat értem, amelyek Hollywoodban alakultak ki, és hatottak a világ más tömegfilmjeire, filmiparára is.
  8. Természetesen a *Saul fia* (Nemes László, 2015) és az *1945* (Török Ferenc, 2017) is felidéznek egy-egy műfajt (fogolytábor-film, western-thriller), és mindkét alkotás noirszenzibilis, mégsem sorolom ezeket az elemzés fő korpuszához, mert inkább tág értelemben vett bűnfilmek, és nem bűnügyi filmek. A *Saul fiá* ban és az *1945*-ben is a morális felelősség kérdése áll a cselekmény centrumában, és nem konkrét bűncselekmény vagy bűnelkövetés okozza a bonyodalmat.
  9. A hollywoodi önszabályozó rendszer, a Motion Picture Production Code, vagy ismertebb nevén a Hays–Breen-kódex 1934-es hivatalossá válása előtt készült gengszterfilmeket szokás pre-code gengszterfilmekként definiálni. Ide sorolható a műfaj három alapvető filmje, *A kis Cézár* (Little Caesar. Mervyn LeRoy, 1931), *A közellenség* (The Public Enemy. William A. Wellman, 1931) és *A sebhelyesarcú* (Scarface. Howard Hawks, 1932).
  10. Mindenképp említést érdemel még Tarr Béla neonoirja, *A londoni férfi* (2007), amelyben megjelennek a noir tipikus formai és tematikai jegyei: a chiaroscuro, a főhős fölé magasodó, a látóteret elzáró falak szorongáskeltő képei, a bűnbe eső, a törvény képviselőinek és az alvilágnak egyaránt kiszolgáltatott kisember.
  11. „A közönségfilmnek művészi értékekkel is kell rendelkeznie, a művészfilmnek pedig szórakoztatnia is kell” – nyilatkozta Andy Vajna 2011-ben. Forrás: *Filmtett*, 2018. 06. 21. URL: <http://www.filmtett.ro/hir/2529/andrew-g-vajna-az-atmeneti-idoszak-veget-ert-a-filmiparban>
  12. Forrás: Magyar Nemzeti Filmalap. 2018. 06. 21. URL: <https://mnf.hu/hu/filmalap>

13. Az *Isteni műszakot* hivatalosan „fekete komédiaként” reklámozták. A *Kojotot* maga Kostyál Márk is gyakran kötötte a klasszikus amerikai westernhez, melynek kelet-európai változatát szokás „easternnek” nevezni. Forrás: Magyar.Film.hu. 2018. 06. 21. URL: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/kostyal-mark-kuzdeni-kell-a-vegsokig-kostyal-mark-kojot-elsofilm>

## Irodalomjegyzék

- Andor László (2017): *Jóléti modellek, európai válságok*. Budapest, Noran Libro.
- Chopra-Gant, Mike (2006): *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. London, New York, I. B. Tauris.
- Csantavéri Júlia – Németh Ágnes (2002): Fehér Györgyre emlékezünk. *Filmkultúra Online*, 2018. 06. 21. URL: <http://www.filmkultura.hu/regi/2002/articles/profiles/fehergy.hu.html>
- Csákvári Géza (2018): Kostyál Márk: úgy vagyok vele, mint Voldemorttal. *Népszava*, 2018. 06. 21. URL: <http://nepszava.hu/cikk/1152371-kostyal-mark-ugy-vagyok-vele-mint-voldemorttal>
- Durgnat, Raymond (1996): Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir. In *Film Noir Reader*. Szerk. Silver, Alan – Urisni, James. New Jersey, Limelight Editions, 37-52.
- Field, Syd (2011): *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai / kalauz lépésről lépésre, az ötlettől a kész könyvig*. Ford. Köbli Norbert. Budapest, Cor Leonis Films Kft.
- Gelencsér Gábor (2014): Gondoskodom, tehát vagyok. A paternalizmus motívuma a cseh újhullám filmjeiben. *Apertúra*, 2014. tél. URL: <https://www.apertura.hu/2014/tel/gelencser-gondoskodom-tehat-vagyok-a-paternalizmus-motivuma-a-cseh-ujhullam-filmjeiben/>
- Huszár Linda (2013): Film noir: a filmtörténet kétes figurája. *Apertúra*, 2013. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>
- Kárpáti György (2014): Feldolgozatlan a Kádár-korszak kemény diktatúrája. *Magyar Nemzet Online*, 2018. 06. 21. URL: <https://mno.hu/grund/feldolgozatlan-a-kadar-korszak-kemeny-diktaturaja-1216337>
- Király Jenő (1989): *Karády mítosza és mágiája*. Budapest, Háttér Lap- és Könyvkiadó.
- Kovács András Bálint (2008): *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm (1950–1980)*. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft.
- Kovács Bálint (2016): Mindenképpen szorongani fogok, de nem ugrom ki az ablakon. *Index*, 2018. 06. 21. URL: [https://index.hu/kultur/cinematrix/2016/09/30/gigor\\_attila\\_interju\\_kut\\_a\\_nyomozo\\_magyar\\_film\\_prostitut](https://index.hu/kultur/cinematrix/2016/09/30/gigor_attila_interju_kut_a_nyomozo_magyar_film_prostitut)
- Kovács Bálint (2018): Már a rendszerváltás után úgy éreztem, ez nem az, amit ígértek. Interjú Ujj Mészáros Károllyal, a Liza, a rókatündér és az X – A rendszerből törölve rendezőjével. *Index*, 2019. 06. 26. URL: [https://index.hu/kultur/cinematrix/2018/11/01/interju\\_ujj\\_meszaros\\_karollyal\\_a\\_liza\\_a\\_rokatunder\\_es\\_az\\_x\\_a\\_rendszerbol\\_torolve\\_rendezojevel/](https://index.hu/kultur/cinematrix/2018/11/01/interju_ujj_meszaros_karollyal_a_liza_a_rokatunder_es_az_x_a_rendszerbol_torolve_rendezojevel/)
- Lakatos Gabriella (2013): A magyar félbűnfilm. Bűnügyi műfaji 1931 és 1944 között. *Metropolis*, 17.2. 50-66.
- László Pál (2018): Szász János: Nem azért mondom ezt, mert a rendszer seggét nyalom. *24.hu*. URL: <https://24.hu/kultura/2018/02/16/szasz-janos-nem-azert-mondom-ezt-mert-a-rendszer-segget-nyalom/>
- Libor Anita (2015): Szomorú, hogy a gondolkodásra nincs igény. Interjú Goda Krisztinával, a Veszettek rendezőjével. *Index*, 2018. 06. 21. URL:

[https://index.hu/kultur/cinematrix/2015/11/05/goda\\_krisztina\\_vezettek\\_interju/](https://index.hu/kultur/cinematrix/2015/11/05/goda_krisztina_vezettek_interju/)

- Mecseki Anett (2006): Egy eltűnt zsáner nyomában - A szocialista krimi. *Magyarfilm.hu*, 2018. 06. 26. URL: <http://archiv.magyar.film.hu/filmtortenet/mufajok/egy-eltunt-zsaner-nyomaban-a-szocialista-krimi-mufajelemzes.html>
- Neve, Brian (2005): *Film and Politics In America. A Social Tradition*. London, New York, Routledge.
- Orbán Krisztián (2017): Száz év szorongás: a magyar politika a felzárkózás ellen. In *Hegymenet – Társadalmi és politikai kihívások Magyarországon*. Szerk. Jakab András és Urbán László. Budapest, Osiris. 74-85.
- Pápai Zsolt (2013): El nem csókolt csókok. Megjegyzések a „magyar film noirról”. *Metropolis*, 17.4. 8-32.
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York, Random House.
- Schrader, Paul (2003): Notes on Film Noir. In *Film Genre Reader III*. Szerk. Grant, Barry Keith. Austin, University of Texas Press, 229–243.
- Stóhr Lóránt: Egy közép-európai vegetáció leírása. *Apertúra*, 2017. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2017/osz/stohr-egy-kozep-europai-vegetacio-leirasa/>
- Szijjártó Gabriella (2015): Ki akar itt szorongani? – A *Vesztettek* rendezőjével beszélgettünk. *Szabad Föld Online*, 2016. 06. 21. URL: [https://www.szabadjfold.hu/aktualis/ki\\_akar\\_itt\\_szorongani](https://www.szabadjfold.hu/aktualis/ki_akar_itt_szorongani)
- Soós Tamás (2016): A kéjgyilkos vallomása érdekesebb volt, mint bármi. *Origo*, 2018. 06. 21. URL: <http://www.origo.hu/filmklub/blog/interju/exkluziv/20161114-a-kejgyilkos-vallomasa-erdekesebb-volt-mint-barmi-sopsits-arpad-interju-a-martfui-rem.html>
- Tóth István György (2017): Turánbánya? Értékválságok, beidegződése és az illiberalizmusra való fogadókészség Magyarországon. In *Hegymenet – Társadalmi és politikai kihívások Magyarországon*. Szerk. Jakab András-Urbán László. Budapest, Osiris. 37–50.
- Wood, Robin (2003): Ideology, Genre, Auteur. In *Film Genre Reader III*. Szerk. Grant, Barry Keith. Austin, University of Texas Press, 2003. 60–75.
- Zsizsmann Erika (2014): „Kihúzott a zsákutcából A berni követ...”. Interjú Szász Attila rendezővel. *Filmtett*, 2018. 06. 21. URL: <http://www.filmtett.ro/cikk/3768/interju-szasz-attila-rendezovel>

## Filmográfia

Magyar filmek:

- *1945* (Török Ferenc, 2017)
- *A berni követ* (Szász Attila, 2014)
- *A hamis Izabella* (Bácskai Lauró István, 1968)
- *A hentes, a kurva és a félszemű* (Szász János, 2018)
- *A londoni férfi* (Tarr Béla, 2007)
- *A martfői rém* (Sopsits Árpád, 2016)
- *A múmia közbeszól* (Oláh Gábor, 1967)

- *A nyomozó* (Gigor Attila, 2008)
- *A tökéletes gyilkos* (Pacskovszky József, 2017)
- *A Viszkis* (Antal Nimród, 2017)
- *A vizsga* (Bergendy Péter, 2011)
- *Apró mesék* (Szász Attila, 2019)
- *Árnyék a havon* (Janisch Attila, 1992)
- *Árulók* (Fazekas PéterFazakas Péter, 2017)
- *Az áldozat* (Dobray György, 1980)
- *Az éjszakám a nappalod* (Décsi András György – Móra Gábor, 2016)
- *Az oroszlán ugrani készül* (Révész György, 1969)
- *Budapest noir* (Gárdos Éva, 2017)
- *Coming Out* (Orosz Dénes, 2013)
- *Cop Mortem* (Kovalik József, 2016)
- *Defekt* (Fazekas Lajos, 1977)
- *Délibáb* (Hajdu Szabolcs, 2014)
- *Dögkeselyű* (András Ferenc, 1982)
- *Egy asszony visszanéz* (Radványi Géza, 1942)
- *Egy szív megáll* (Kalmár László, 1942)
- *Fekete leves* (Novák Erik, 2014)
- *Félvilág* (Szász Attila, 2015)
- *Fotó Háber* (Várkonyi Zoltán, 1963)
- *Genezis* (Bogdán Árpád, 2018)
- *Halálos csók* (Kalmár László, 1942)
- *Halálos tavasz* (Kalmár László, 1939)
- *Halj már meg!* (Kamondi Zoltán, 2016)
- *Hungary – World of Potentials* (Madarász Isti, 2010)
- *Hurok* (Madarász Isti, 2016)
- *Isteni műszak* (Bodzsár Márk, 2013)
- *Jupiter holdja* (Mundruczó Kornél, 2017)
- *Kárhozat* (Tarr Béla, 1988)
- *Kojot* (Kostyál Márk, 2017)
- *Kontroll* (Antal Nimród, 2003)
- *Kút* (Gigor Attila, 2016)
- *Külvárosi őrszoba* (Hamza D Ákos, 1942)
- *Megdönteni Hajnal Tímeát* (Herczeg Attila, 2014)
- *Merénylet* (Várkonyi Zoltán, 1960)
- *Mielőtt befejezi röptét a denevér* (Tímár Péter, 1989)
- *Örök tél* (Szász Attila, 2018)
- *Sátántangó* (Tarr Béla, 1994)
- *Saul fia* (Nemes László, 2015)
- *Szabadság – Különjárat* (Fazekas PéterFazakas Péter, 2013)
- *Szenvedély* (Fehér György, 1998)
- *Szenvedély* (Fehér György, 1998)



- *Szürkület* (Fehér György, 1990)
- *Szürkület* (Fehér György, 1990)
- *Tiszta szívvel* (Till Attila, 2016)
- *Trezor* (Bergendy Péter, 2018)
- *Valami Amerika 3.* (Herendi Gábor, 2018)
- *Valamit visz a víz* (Zilahy Lajos - Oláh Gusztáv, 1943)
- *Valan – Az angyalok völgye* (Bagota Béla, 2019)
- *Veszettek* (Goda Krisztina, 2015)
- *Viharsarok* (Császi Ádám, 2014)
- *Vikend* (Mátyássy Áron, 2015)
- *X – A rendszerből törölve* (Ujj Mészáros Károly, 2018)
- *Zárt tárgyalásban* (Radványi Géza, 1940)
- *Zéró* (Nemes Gyula, 2015)

#### Idegen nyelvű filmek:

- *A gonosz érintése* (Touch of Evil. Orson Welles, 1958)
- *A híd* (Bron/Broen. Hans Rosenfeldt, 2011–2018)
- *A hosszú búcsú* (The Long Goodbye, Robert Altman, 1973)
- *A kis Cézár* (Little Caesar. Mervyn LeRoy, 1931)
- *A közellenség* (The Public Enemy. William A. Wellman, 1931)
- *A Magnum ereje* (Magnum Force, Ted Post, 1973)
- *A nagy álom* (The Big Sleep. Howard Hawks, 1946)
- *A postás mindig kétszer csenget* (The Postman Always Rings Twice. Tay Garnett, 1946)
- *A sebhelyesarcú* (Scarface, Brian De Palma, 1983)
- *A sebhelyesarcú* (Scarface. Howard Hawks, 1932)
- *A tévedés áldozata* (The Wrong Man, Alfred Hitchcock, 1956)
- *Alkony sugárút* (Sunset Blvd. Billy Wilder, 1950)
- *Állat az emberben* (La bête humaine. Jean Renoir, 1938)
- *Az alvilág királya* (Pépé le Moko. Julien Duvivier, 1937)
- *Blast of Silence - Egy gyilkosság krónikája* (Blast of Silence. Allan Baron, 1961)
- *Csokolj halálosan!* (Kiss Me Deadly. Robert Aldrich, 1955)
- *Délidő* [High Noon. Fred Zinnemann, 1952]
- *Éjsötét játszma* (Svartur á leik. Óskar Thór Axelsson, 2012)
- *Éjszakai lépések* (Night Moves, Arthur Penn, 1975)
- *Fácángyilkosok* (Fasandræberne. Mikkel Nørgaard, 2014)
- *Futóhomok* (Quicksand. Irving Pichel, 1950)
- *Gyilkos vagyok* (Double Indemnity. Billy Wilder, 1944)
- *Gyilkosság, édesem* (Murder My Sweet. Edward Dmytryk, 1944)
- *Hóember* (The Snowman. Tomas Alfredson, 2017)
- *Holtan érkezett* (D. O. A. Rudolph Máté, 1950)
- *Kínai negyed* (Chinatown. Roman Polanski, 1974)
- *Kisért a múlt* (Out of the Past. Jacques Tourneur, 1947)
- *Macskaemberek* [Cat People. Jaques Tourneur, 1942]

- *Magánbeszélgetés* (The Conversation, Francis Ford Coppola, 1974)
- *Mildred Pierce*. Michael Curtiz, 1945
- *Mire megvirrad* (Le jour se lève. Marcel Carné, 1939)
- *Nightmare* (Maxwell Shane, 1956)
- *Pizskos Harry* (Dirty Harry, Don Siegel, 1971)
- *Serpico* (Sidney Lumet, 1973)
- *Sötét utcák* (Hustle, Robert Aldrich, 1975).
- *Szédülés* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)
- *Vörös zsaru* (Red Heat, Walter Hill, 1988)
- *Zsebtolvaj* (Pickup on South Street, Samuel Fuller, 1953)

© Apertúra, 2019. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/benke-csak-egy-sotet-bunos-nap-a-vilagnoirszenzibilitas-a-kortars-magyar-bunugyi-filmekben/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.2>

Apertura.hu

Image not found or type unknown