

Bezsenyi Tamás – Lénárt András

„Itt maguknál öröm lehet rendőrnek lenni!”

*A bűn ábrázolása a Kádár-korszak játékfilmjeiben**

A második világháború után kialakuló szocialista diktatúra fel kívánta számolni a korábbi, polgárinak és fasisztának mondott időszaknak tulajdonított negatívumokat. Az ideológiai tevékenység és az úgynevezett szocialista tudatformálás feladata volt a szocialista értékrend propagálása,¹ amelyet egyúttal megoldásnak tekintettek az előző korszak problémáira is.² Mindazonáltal a szocialista értékek teljes körű felsorolása már a korszakban is nehézségekbe ütközött. Párthatalozatok és vezércikkek sorainak átvételével terjedtek el szóban és írásban az ideológiai tételek és elvárások, később lexikonok is megjelentek,³ amelyek széleskörűen definiálták marxista szempontból a hétköznapi életben vagy valamilyen diszciplináris keretben előforduló új szavakat. Jelen tanulmányban azonban nem a szövegekből, definíció szerinti megfogalmazásokból indulunk ki a szocializmus normáinak, vagy még inkább normasértéseinek vizsgálatakor. A bűn különböző megjelenési módjait vizsgáljuk a Kádár-korszak játékfilmjeiben. Az időkeretet az indokolja, hogy az 1956-os forradalom után a normaképzés és az ideológiai tevékenység alkalmazásának helyes módjai és lehetőségei sokkal neuralgikusabb problémákká váltak, mint korábban, mivel meg kellett találni a kívánatos arányt az ideológia és a fogyaszthatóság között. Ez fokozottan igaz volt a filmgyártásra, ahol határozott igényként jelentkezett, hogy hiteles alkotások jöjjenek létre, hiszen ha – akár jelentős költségek mellett is – lehetségesnek tűnt a szocialista rendszer bármilyen igazolása, akkor ebben kiemelt jelentőségűvé kellett válnia a szocialista társadalom közönségbarát, pozitív jövőképet sugalló ábrázolásának. Mindez azonban idővel tarthatatlanná vált, és a korszak második felében teljesen feloldódott az ironikus és abszurd stílusesszéközök használata révén. Jelen írás címét is az 1980-ban bemutatott *Kojak Budapest* című filmből kölcsönöztük, amelyben a híres New York-i nyomozó, itt egykori magyar disszidens egyre jobban elvész a „megvalósuló szocializmus” rengetegében: amit ő egy nemzetközi bűnhálózat agyafúrtan kitervelt gyilkosságának, „merényletnek” gondol, valójában csak egy szívroham, amit közvetetten a szocialista állam fogaskerekeinek teljesen diszfunkcionális működése okozott. A felelősséget nem érző, gyilkosok nélküli országot az egykori Kócsag II. tizedes úgy hagyja el, hogy a magyar

* Ezúton is szeretnénk köszönetet mondani K. Horváth Zsoltnak és Takács Ádámnak a tanulmányhoz nyújtott szakmai segítségükért.

1 Beluszky 2000.

2 Bartha 2005.

3 Buza–Koltai (szerk.) 1975; Gyenis (szerk.) 1977; Bognár (szerk.) 1978; D. Mónus et al. (szerk.) 1983.

kollégáknak a repülő lépcsőjéről integet: „Itt maguknál öröm lehet rendőrnek lenni, nyugodtan lehet enni meg inni.”

A filmekben megjelenő bűn fogalma alatt olyan a korszakban jogilag tiltott cselekedeteket értünk, mint a kémkedés, a lopás, a közveszélyes munkakerülés, illetve az erkölcsileg elítélendő magatartásformák, a hátrányt okozó hazugságtól a kivételezésen át a közömbösséig és a segítségnyújtás elmulasztásáig. A fogalom definiálásához használt utóbbi szempont tág értelmezhetősége és gyakori előfordulása miatt az ilyen típusú bűnnel csak abban az esetben foglalkozunk, ha a történetben emiatt valamely szereplő élete ellehetetlenült. A filmre mint vizsgálati tárgyra azért esett a választásunk, mert az állami filmfinanszírozás és -forgalmazás monopolisztikus működése miatt⁴ a korszakban elkészült mozgóképes alkotások a filmekben szereplő narratívák révén elbeszélik azokat a világgépeket is, amelyek a korszak emberének képzeletvilágát és tapasztalati terét befolyásolták.⁵ Emellett a bűnökkel és a korszak szempontjából speciális bűncselekményekkel szembeni fellépéssel inverz módon rámutatnak a szocialista életmód lehetőségeire és tapasztalataira. A bűncselekményekkel kapcsolatos magyar krimik, drámák, illetve vígjátékok zsánertől függetlenül a korabeli társadalom egyes diszfunkcionális elemeinek megjelenítését vállalják fel a normasértések és bűncselekmények felmutatásával.

Hangsúlyozni kívánjuk, hogy a bűnözéssel kapcsolatosan folyamatosan jelen voltak azok az ideologikus elképzelések, amelyek elsősorban a Rákosi-korszaknak a bűnügyi helyzetet kezelő ötleteiben és elvárásaiban gyökereztek. A Razzia-csoport létrehozását, illetve későbbi filmes bemutatását a *Hekus lettem* című filmben azért tartjuk kiemelkedőnek, mivel a szocialista kori bűnüldözés saját legitimitációját és keletkezéstörténetét eredezteti az R-csoportból: őket tekintették a korábbi rendszerek kémei, a volt uralkodó osztály élőködő tagjai, illetve az ideológiai szempontból ellenséges huligánelemek elleni harc egyedüli letéteményeseinek. A Rákosi-rendszerből a Kádár-rendszerbe való átmenetet, valamint a szocialista államberendezkedés önképét jól reprezentálja, hogy az 1956-os forradalom felkelői elleni harc érdekében újra Razzia-csoportot hoztak létre, aminek megalapozásához a korszak bűnügyi újságírói összekapcsolták a szervezett bűnözés és az imperialista ügynökök hálózatát.⁶

A forradalmat követően még fontosabb kérdéssé vált, hogy miként fordulhatnak elő a normasértő cselekmények. Ennek társadalomtudományi kutatását tették lehetővé az 1961-ben létrehozott Országos Kriminálisztikai és Kriminológiai Intézetben. Közben a Belügyminisztérium Tanulmányi és Kiképzési Csoportfőnöksége elindította a *Kriminálisztikai sorozatot*, amelynek kötetei gyakorló rendőrtisztek által konkrét bűncselekménytípusok nyomozására vonatkozó megállapításokból és javaslatokból álltak. Vagyis a bűnözés létezését a szocialista társadalomban a magyar igazságszolgáltatás és bűnüldözés már az 1960-as évektől folyamatosan problematizálta. Az NDK társadalomkutatói a *Rudiment-Theo-*

⁴ Juhász 2002: 151–163.

⁵ Lénárt 2010: 160–162.

⁶ Pintér–Szabó 1957.

rie-val magyarázták a bűnözést: Buchholz, Hartmann és Lekschas ideologikus megközelítése szerint a bűnözés a korábbi, kapitalista társadalmi rendszer egyre fogyó hagyatéka csupán, illetve a nem elég fejlett emberek viselkedésmódjára jellemző.⁷ Magyarországon viszont éppen a fentebb említett szervezeti újításoknak, valamint a nyomozati munka modernizálásának köszönhetően a bűnözést egyértelműen társadalmi jelenségként értelmezték,⁸ az 1980-as években Szabó András pedig már tömegjelenségként aposztrofálta.⁹

Ami a bűnözés elleni praktikus tudás termelését illeti: Pintér István a *Népszabadság* újságírójaként 1973-ban jelentette meg bűnözéstörténeti könyvét,¹⁰ amely a dualizmus kori Magyarországgal kezdődik – megállapítása szerint a prostituáltakkal kapcsolatos információgyűjtés révén a rendőrségnek ebben az időszakban már lehetősége nyílt arra, hogy betekintést nyerhessen az alvilág hétköznapi működésébe.¹¹ A szocialista államberendezkedést megelőző időszakban a bűnelkövetők bűnözői életmódjának értelmezésekor Pintér István, valamint a *Kék fény* című bűnügyi tévéműsor vezetőjeként elhíresült Szabó László lehetőségként egyaránt fenntartotta a strukturális magyarázó okokat; ezek azonban az egyes történetek kibontásakor egyre kevésbé váltak meghatározóvá. Ehelyett teret kapott a bűnözők személyiségének született abnormitása vagy tanult deviáns magatartása mint magyarázó elv. A népi demokratikus rendőrség létrejöttét követő időszakban viszont Pintér és Szabó a strukturális okok megszűnése mellett érveltek, és a korszak újságcikkeivel megegyező hangnemben a túlzott tulajdonszerzésre való törekvést, az egészségtelen gyönyörkeresést említették, mint olyan szempontokat, amelyek az egyén deviáns viselkedését előidéz- zik és újratermelik.¹²

Fóti Andor egyike volt azoknak a munkásszarmazású detektíveknek, akik karrierjük végén bűnügyi memoárok írására adták a fejüket. *Kelepcében az alvilág* és a *Szemben a bűnözőkkel* című visszaemlékezéseiben részletesen bemutatatta, hogy a háború utáni Budapesten azért virágzott a feketegazdaság, mert „a cseréüzletekbe hamarosan bekapcsolódtak a bűnözők is. Csakhogy ők nem a saját holmijukat cserélték, hanem azt, amit elraboltak...”¹³ A bűnözés elleni fellépés sikeres megvalósítását a korszak bűnügyi újságíróik és a visszaemlékező rendőrtisztek is egyfajta szociálpolitikai akcióprogram részeként képzelték el, mivel a szocialista államberendezkedés megszilárdulásával, a társadalmi tulajdon megjelenésével, illetve a létbiztonság állami garantálásával értelmezésük szerint létrejöttek a bűnözés társadalmi reprodukciójának hatékony gátjai.

⁷ Buchholz–Hartmann–Lekschas 1966: 96–100.

⁸ Lukács 1971: 32–67.

⁹ Szabó 1980: 135–145.

¹⁰ A rendőrség bűnözéssel szembeni fellépésének történetét elmesélő köteteit 1973-tól kezdte kiadni a Tánácsok Kiadó, Budapest egyesülésének centenáriuma alkalmából.

¹¹ Pintér 1973: 5–36.

¹² Szabó 1968; Pintér 1973.

¹³ Fóti 1984: 7.

A rendőrtisztképzés Magyarországon 1971-ben indult meg Györök Ferenc rendőr ezredes irányításával, miközben a kriminalisztikai irodalom kiadásáért a Belügyminisztériumon belül már a Tanulmányi és Propaganda Csoportfőnökség volt felelős. Beszédesebb, hogy a „kiképzés” helyét a „propaganda” fogalma vette át, amely csak részben magyarázható a Kádár-korszakban megerősödő bűnügyi újságírás legitimációs erejével,¹⁴ oka sokkal inkább a bűnözés elleni harc kudarcainak a fikció szintjén való ellensúlyozásának,¹⁵ illetve a szocialista rendőrség hatékony működésének igazolásának igénye lehetett. Vagyis a konkrét krimináltaktikai vagy egyes bűncselekménytípusok nyomozására vonatkozó kriminálmetodikai szakkönyvek mellett egyre nagyobb mennyiségben jelentek meg szépirodalmi és közismereti szándékú művek a szocialista mindennapok bűnügyi helyzetéről, részben a társadalom informálása érdekében, részben a tudatosabb rendőri munka legitimációjának megteremtése érdekében.

Meglátásunk szerint nem véletlen, hogy a modernizálódó magyar rendőrség szervezeti és személyi fejlesztéseivel azonos időszakban, az 1960-as és 1970-es években kerültek nyilvánosságra állandó témaként rendőrségi esetek fikciós formákban (visszaemlékezések, bűnügyi regények, krimik, játékfilmek, tévéfilmek) – időnként dokumentarista, gyakran azonban könnyed, bulváros elbeszélési módban. Noha tisztában vagyunk vele, hogy a Kádár-korszakban készült magyar nagyjátékfilmeknek részben a fentebb említett újságírók és bűnügyi memoárokat író egykori rendőrök könyveiből táplálkoztak, jelen írásunkban kizárólag a filmek bűnábrázolásának elemzésére szorítkozunk.

A KÁDÁR-KORI JÁTÉKFILMEK BŰNKÉPE

Kutatásunk során azokat az 1956 és 1989 között készült magyar nagyjátékfilmeket, amelyekben valamilyen bűnábrázolással találkozhatunk, kategóriáikba soroltuk, amelyek jellemzőit egy-egy kiválasztott film elemzésén keresztül igyekszünk bemutatni. A kategóriák attribútumainak számbavételét követően az egy-egy kategórián belül a harminchárom év alatt bekövetkező változásokról készítettünk elemzést. Módszertani szempontból a filmekből mint szövegekből indulunk ki – tehát noha belátjuk a hazai filmgyártás technikai, szervezeti, filmpolitikai és személyes viszonyainak fontosságát, ám részletes bemutatásuk ebben a tanulmányban aligha lehetséges.

Első lépésben a magyar játékfilmek annotált jegyzékét néztük át.¹⁶ Előzetes ismereteink és a rövid leírások alapján minden olyan filmet kiválogattunk, amelyekben utalást találtunk bűnelkövetésre és büntényre. Kategóriarendszerünk létrehozásában egyaránt figyelemmel voltunk a tematikus és kronológiai szempon-

¹⁴ Horváth 2005.

¹⁵ K. Horváth 2010: 97.

¹⁶ A Magyar Nemzeti Filmarchívum (www.filmintezet.hu) honlapján az összes magyar nagyjátékfilmről szerepelnek rövid leírások, amelyeket az archívum dolgozói készítettek.

tokra. A valamely korábbi történelmi korszakban játszódó filmeket elkülönítettük a szocialista rendszer jelen idejében (úgymond „aktuális”), és az 1945 előtti időszakban játszódó, ám egyértelműen a munkásmozgalom és a szocialista ideológia előképeit bemutatni kívánó filmekről. Az utóbbi kategórián belül külön csoportosítottuk a második világháború alatt, a két világháború között, illetve az első világháború előtt játszódó, úgymond „történelmi” múltat bemutató filmeket.

Az 1956-os forradalmat követő, a korabeli társadalom keretei között játszódó alkotásoknál újabb besorolási problémába ütköztünk az ebben az időkeretben mozgó, ám lezártnak tekinthető, rendezői intenciók szerint távolított eseményeket tárgyaló filmek kapcsán. Tipikus példát szolgáltatnak erre a termőföldek kollektivizálásának különféle vetületeit feldolgozó művek, melyek időnként – feltételezhetően tudatosan – nem is definiálják a történet pontos idejét. Egyértelműen olyan konfliktushelyzetet mesélnek el, amelynek létezik ugyan kihatása a szocialista „mára”, ám az mégiscsak lezárult: a résztvevők már nem aktív alakítói a társadalomnak, így feltevésünk szerint életük vizsgálata a befejezettség alapján teljesen megítélhető. Ugyanígy alaposabb átgondolásra készítettek a szocialista időszak előtt elkövetett, de megbocsáthatatlan, esetleg igazságszolgáltatás vagy erkölcsi jóvátétel nélküli bűnök felbukkanásával és kezelésével foglalkozó filmek. A hatvanas években világszerte megfigyelhető jelenség volt a náci és a velük kollaboráns egyéb fasiszta csoportok és tömeggyilkosok elleni nyomozások és perek újjáéledése. A háborús bűnösök elleni perek, a jóvátétel, a morális és anyagi kárpótlás témái a magyar filmművészetben is jól tetten érhetők.¹⁷ A szocialista korszakban játszódó filmek száma kiugróan magas a többihez képest. Írásunkban ezekre koncentrálnak, a más történelmi időkbe helyezett filmekről ezúttal nem áll módunkban beszélni.

A filmgyártás éves szinten változó tematikájában hullámzó módon jelentek meg a bűnábrazolások, igazán nagy szórásról azonban nem beszélhetünk, mivel átlagosan évi 5–9 filmben találtunk példát bűnelkövetésre, illetve -feldolgozásra. Elsődleges kutatási kérdésünk szerint azt vizsgáltuk, mit jelölnek meg a filmek a bűnelkövetés motivációiként – mennyi ebben a személyes indíték, a társadalmi háttér, esetleg a nemzetközi hálózatok, az ellenséges ideológiai nézetek szerepe –, illetve hogyan ábrázolják a filmek a tetteseket, az áldozatokat és a bűnüldöző szerveket. Fontosnak tartottuk továbbá elkülöníteni a drámai és komikus beszédmódot, hiszen a humorosnak szánt alkotások zsánerüknél fogva kikacsintanak a nézőkre, hibákra és visszaélésekre mutatnak rá, és kifigurázzák azokat; az emberi gyarlóság megváltoztathatatlanágát sugallják, de rendszerint a hétköznapi jó felülkerekedésével végződnek. Építhetnek a nézők megbocsátására, elnéző megértésére is. Ugyanakkor a köztörvényes bűncselekményekkel foglalkozó filmek esetében érdemesnek tartottuk összevonni a komikus és drámai alkotásokat, mivel ezek gyakran egymásba játszottak, több esetben nehezen volt meghatározható a műfaji jelleg a vállaltan abszurd vagy ironikus történetkezelés miatt.

¹⁷ Zombory–Lénárt–Szász 2013.

A vizsgálatba bevont 117 filmet az alábbi öt kategóriába soroltuk: 1. drámai és komikus „par excellence” bűnözői; 2. drámai konspiratív (a hidegháborús logika alkalmazása); 3. komikus konspiratív; 4. hétköznapi gyakorlat; 5. elkésett, utólagos igazságszolgáltatás (a morál és jog szembenállása).

A KÖZTÖRVÉNYES BŰNCSELEKMÉNYEKRŐL SZÓLÓ FILMEK

A köztörvényes bűncselekményekkel kapcsolatos tematika alá vizsgálatunkban összesen negyvennyolc játékfilm tartozik. A műfaji sajátosságok (vígjátéki, drámai elemek), illetve a bűn kiterjedt értelmezése (az öngyilkosságtól a bűnszervezetben elkövetett lopásig) miatt egymástól jelentősen különböző filmek szerepelnek ebben a halmazban. Figyelemre méltó, hogy majdnem minden évben készültek „par excellence”, köztörvényes bűnügyi filmek. A hetvenes évek közepén volt ugyan néhány év szünet, de 1979-től ismét megugrott a számuk: a vizsgált időszak utolsó tizenegy évében huszonnyolc köztörvényes büntetett bemutatott filmet forgattak, csak 1989-ben hetet. A korszak végéhez közeledve az ilyen típusú filmek növekvő arányát minden valószínűség szerint a nyugat-európai és amerikai filmek narratív technikáinak átvétele segítette elő, illetve a bűnözés mint toposz kommercializálódása és inflálódása a mozgóképes alkotásokban.¹⁸

Tzvetan Todorov bűnügyi történetekre vonatkozó tipológiáját, úgy hisszük, haszonnal lehet a szocialista kori krimikre igazítva újrafogalmazni.¹⁹ 1977-es munkájában a strukturalista filozófus háromféle krimet különböztet meg: a rejtélyközpontút, a film noir jellegűt, valamint harmadikként az ártatlanul megvádolt főszereplő meneküléséről és tisztázódásáról szóló filmeket. Az elsőt a hazai krimielmélet elsősorban az olyan klasszikus detektívhősökre tartja igaznak,²⁰ mint Miss Marple vagy Hercule Poirot. A rejtélyközpontú művekben a detektívet veszély nem fenyegeti, valójában a gyilkos kiderítését követő időszakot nézzük végig, amikor mindenki titkolózni próbál, és a karakterekben jellemfejlődés vagy változás alapvetően nem játszódik le. A vizsgált korszakban a *Kártyavár* (1967) című film egyértelműen megfelel a tipológia feltételeinek, hiszen főszereplője, a rendőrtiszt az egy éve meghalt mérnök sírjára új sírkövet vivő családtagokat és barátokat kíséri egy hajón, ahol kideríti az emberölés indítékát. A Hintsch György által rendezett alkotásban a korszak sztárjai egy klasszikus kamaradrámában jelennek meg, ahol az elsődleges motiváció a pénzszerzés és a minél kevesebb munkavégzés, valamint az attól való félelem, hogy más, illetéktelen személyek veszélyeztethetik a jólét élvezését.

Todorov második kategóriája az úgynevezett hard-boiled típusú amerikai krimiből vezethető le, ahol keményöklű hősökre marad az igazság kiderítésének

¹⁸ Halász 1970; Ungvári 1977; Tandori 1979.

¹⁹ Tzvetan Todorov bolgár filozófus, esszéíró 1966-ban Párizsban telepedett le, fontosabb munkái már az emigrációban születtek. Todorov 1977: 42–52.

²⁰ Benyovszky 2003: 77–97.

legtöbbször hálátlan feladata. Magyar viszonylatban érdekes mintázat figyelhető meg a *Hekus lettem* (1972) című film alapján, ami a második világháborút követően a népi demokratikus rendőrség létrejöttének időszakáról szól. A szereplők különféle veszélyeknek vannak kitéve: disszidens hálózatot üzemeltető csalóknak, volt SS-tag pénzhamisítóknak, illetve rendőrgyilkos rablóknak, akikkel szemben fel kell lépnie a hatóság új, munkásszármaságú tagjainak. Az „új” rendőrök kizárólag komikus helyzetbe kerülnek, azonban ennek a típusnak egyéb karakterjegyei, mint az esendőség, a hibák elkövetése nem jellemző a magyar főhősökre.²¹ Todorov meglátása szerint ezeken a film noir detektívfilmekben gyakoribb a magán-detektívek szerepeltetése, ami viszont a korszak hazai filmterméséből teljes egészében hiányzik. A magánkopók öntörvényű és veszélyes világát²² a szocialista Magyarországon készült játékfilmekben a gyermekek helyettesítik, mint a *Keménykalap és krumplici* (1973–74), illetve *Az öreg bányás titkában* (1973), ahol apróbb gyanús jelzésekből végül bünszövetkezetek leleplezéséig jutnak el – az utóbbi alkotás végén például a nyomozó kisgyerekek feltárnak egy csempészútvonalat. Magánnyomozók csak a ponyvairodalomban jelentek meg,²³ ahol a rendőrök az ifjúsági filmekhez hasonlóan inkompetensek a rájuk bízott feladat végrehajtásában. A *Hekus lettem* mellett a *Zsarumelő* (1985) képviseli a hazai *film noir* világát, ahol csak rendőrök tűnnek fel, amely egyébként jól rímél a második világháború utáni angolszász úgynevezett *police procedure fiction* megjelenésére²⁴ – ahol a rendőr ugyancsak komolyan vett főhős.²⁵ Hegyi Gyula kritikus ugyan éppen azt kifogásolta a *Hekus lettem* című filmben, hogy az alkotók az eszes nyomozó karakterét nem dolgozták ki.²⁶ A *Zsarumelő* (1985) című filmben Guruczai főhadnagy (Koltai Róbert) alkoholista, szerencsétlenség-függőként látszólag csetlik-botlik a gyilkossági helyszínre és a zavart keltő csinos hölgyek és gazdag urak társaságában. A film végére mégis minden gyanúsítottat megnevez, és hűséges társával, Karvaly Bálinttal (Madaras József) le is tartóztatja őket.²⁷

A harmadik típusba Todorov rendszere szerint azok az alkotások sorolhatók, amelyekben a történet elején a hanyagul működő igazságszolgáltatás hamisan vádol meg valakit, így a gyanúsított menekülés közben kényszerül megoldani azt a bűnügyet, amibe belekeveredett. A szocialista változatában a menekülés ideje a cselekmény során az évtizedek előrehaladásával folyamatosan nő. A korszak elején bemutatott *Két vallomás*ban rövid üldözést követően a történet nagy részét a rendőrök előtt tett tanúvallomás teszi ki, míg a korszakunk végéhez közeledve megjelent *Gyertek el a névnapomra* (1983) című alkotásban már az újságíró a cselek-

²¹ Vö. Bánki 2009.

²² Varga 2005: 17–33.

²³ Szita 1987.

²⁴ Scaggs 2005.

²⁵ Panek 2003.

²⁶ Hegyi 1972.

²⁷ A sorozatnak induló tévéfilmből végül két egész estés játékfilm hosszúságú rész készült el 1985-ben.

mény döntő részében nem számíthat a rendőrök védelmére, a hatóság csak a film végén avatkozik be. Az 1968-ban bemutatott *Hamis Izabellában* a főhősnek már van lehetősége a menekülésre, de a film végén kiderül, hogy a rendőrök figyelme valójában egy percig sem lankadt, legfeljebb a főhős ennek nem volt tudatában.

Az 1956-os forradalmat követő évben bemutatott *Két vallomásban* a menekülők valóban tettesek, akiknek a film nagy részét kitevő kihallgatások során alkalmuk van visszaemlékezni saját életükre, elkövetett hibáikra, amelyeket a rendőrök megértően fogadnak, és a bűncselekményeket differenciáltan kezelik. A Keleti Márton által rendezett film célja ebből adódóan a rendőrség kedvezőtlen megítélésének enyhítése is lehetett,²⁸ hiszen Vincze százados (Ladányi Ferenc) a hatóság emberi arcát mutatta. Erzsí (Törőcsik Mari) és a fiatalkorú Marci (Csörög Tibor) hiába bujkáltak, a rendőrség hatékony munkavégzése elől egy egész filmen keresztül nem menekülhettek, így a Todorov-féle harmadik típus szocialista változatának kulcsmomentuma a megbánás, amire a film címe is utal. A rendőrség előtt tett vallomástétel során a főszereplők mintha csak megszabadító gyónást élnének át: mindkét főhős megnevezheti a társadalmi kényszereket, amelyek a bűnelkövetői magatartásba sodorták. A csonka család, a szülői minták hiánya, az alkoholizmus mint szempontok inkább a bűnelkövetés személyes motiváltságának képét erősítik, hiszen a munkafeltételek vagy a bérviszonyok csak a gyors meggazdagodást ígérő bűnözéssel összevetve tűnhettek a szereplők számára rossznak. A film azt sugallja, hogy valójában csak a kitartó munkavégzés teremtheti meg az előnyöket. A filmben a tolvajbanda fejének számító szereplő, az egykori horthysta kúriai bíró fia, a szocialista vállalatvezető fiával együtt szigorú börtönbüntetést kap, a megbánást tanúsító Erzsí és a kiskorú Marci számára azonban, akik csökkentett börtönbüntetést kaptak, van még lehetőség az újrakezdésre. Ebben kitüntetett szerep jut a rendőrség szociálpolitikai vállalásainak (munkahelykeresés, vér szerinti szülők megtalálása), amiben a korszak filmjei egyébként is megtalálják a bűnözés felszámolásának kulcsát.

A majd egy évtizeddel későbbi *Hamis Izabella* (1968) című krimiben egy fiatal, érettségi előtt álló lány (Kovács Kati énekesnő) próbálja egy értékes bélyeg miatt elkövetett gyilkosság szálait kibogozni. Itt valóban a lány nyomozását követjük végig, miközben a rendőrség láthatatlanul dolgozik, hiába látjuk felviláncsúszóan Bujtor Istvánt vagy Madaras Józsefet mint rendőrtiszteket. Csúpan a film végén jut a főnyomozó, Kardos százados (Mádi Szabó Gábor) kiemelt szerephez, amikor is megnyugtatja az ügyben érintetteket, és letartóztatja a gyilkost. *A Hamis Izabellában* a rendőrségtől független személy már úgy lehet kompetens az ügyben, hogy sem nem sértette, sem nem elkövetője valamelyik bűncselekménynek, pusztán belekeveredik az ügybe. Kovács Kati karaktere még inkább ösztönösen nyomoz, amennyiben úgy zavarja össze a szálakat, hogy a gyilkos kénytelen leleplezni magát, amit a rendőrök ki is használnak. A bő egy évtizeddel később készült *Gyertek el a névnapomra* című alkotásban viszont Péteri Luca

²⁸ Bori 1996.

(Piros Ildikó) újságíró már egyedül deríti fel egy szocialista vállalatvezető látszólagos vadászbalesetét és más üzelmeit.

A Todorov-féle harmadik típust jelentő filmekből explicit módon kiderül, hogy az autodidakta magánnyomozást folytató karakter csak nő vagy gyerek lehet, akik a menekülésük közbeni nyomozás során folyamatosan beleütköznek a hétköznapok problémáiba. A csonka család, a rendőrség rossz technikai felszereltsége, az elégtelen munkakörülmények, a protekció megnehezítik nyomozásuk sikerességét. A korszak végéhez közeledve ráadásul egyre inkább magukra maradnak, mert a rendőrség léte és működése is az egyik mindennapi nehézségként jelenik meg (felületesen és lassan nyomoznak, nem veszik komolyan a bizonyítékokat). A Todorov második típusának megfelelő magyar alkotások ezért is tűnnek el az 1980-as évekre, hogy átadják helyüket a konspiratív jelleget is mutató, nyugat-európai és amerikai filmes mintákat kölcsönző Ötvös Csöpinék vagy Lindának. A magyar *film noir*okban a rendőrség ugyanis sokáig monolit egységként tűnik fel, amit majd a *Kojak Budapesten*, illetve az Ötvös Csöpi-filmek alakítanak át az el nem ismert, de szakmájához értő alacsony rendfokozatú rendőr, illetve a magas beosztásban dolgozó, teljesen inkompetens főnök közötti folytonos konfliktussá.

A KONSPIRATÍV JELLEG A KÁDÁR-KORI MAGYAR JÁTÉKFILMEKBEN

A konspirációs filmek száma (14) jóval kisebb a többi csoportnál, de a hidegháborús logikára épülő, külföldi ellenséges kémhálózatok és bűnszövetkezetek cselszövéseit bemutató filmek bűnözői motivációja és a cselekményszöveg jellegzetességei annyira szembeötlőek, hogy külön elemeztük őket. A drámai és a krimi narratívát használó hét film elsősorban a hatvanas években született, míg a zsáner attribútumait kiforgató szintén hét alkotás többsége az 1980-as években készült.²⁹

A konspirációs lázat igazoló filmek

Az első kategóriába sorolt filmekben minden esetben rendkívül magas a film fikciós terében a cselekmény tétje. A mindenre elszánt, sokszor az ország megbénításával fenyegető, nyugati irányítású bandák leleplezése és az akut veszély elhárítása a rendőrség és az ország elsődleges érdeke.³⁰

²⁹ Zombory–Lénárt–Szász 2013: 246–251.

³⁰ Az ellenséges országokat a filmek nem nevezik meg, de egy-egy szereplő nevéből és más utalásokból egyértelmű, hogy a Magyar Népköztársaságnak az NSZK-tól kell leginkább tartania. Habár a kapitalista Nyugat-Németország a vesztes háború után nem minden tekintetben nyerte vissza önállóságát és cselekvőképességét, az USA-nál mégis alkalmasabbnak bizonyult a revan-szizmus, az új fasizmus megtettesítőjének, a gátlástalan és bomlasztó bűnhálózatok szervezőjének szerepére.

A cselekményszervezés során a szemben álló oldalak teljesen világosak, hiszen a rendőrök a jók, a bűnözők a rosszak, legfeljebb a film sokáig félrevezeti, vagy bizonytalanságban tartja a nézőt azzal kapcsolatban, hová is tartoznak a szereplők. A filmek második felében már egyértelmű a szereplők vállalt identitása, így a főhősökkel együtt szurkolhatunk a magasabb erkölcsiséget képviselő, sokszor civilbe öltöztetett rendőröknek. A bűnözők dörzsöltek, süt belőlük a profizmus, és mielőtt bármelyiküket lehetőségünk lenne megszeretni, gyorsan megölnék valakit, hogy a kegyetlen gyilkost lássuk bennük. Amúgy megkeseredett emberek, akik hidegvérrel haladnak előre, de a motivációjuk sokszor nem derül ki, vagy nagyon közhelyesen van megjelenítve. A bűnözők a konspirációs filmekben a legfőbb értéket, a szocialista rendszert, a népköztársaságot támadják, a magyarázat pedig rendszerint származásukban rejlik: kutyából nem lesz szalonna. A *Fotó Háber* (1963) kezdő képsorai rendőrségi bűnözői profilt mutatnak, a kinagyított képeken a szabadlábba helyezés előtt egy foglalkozás nélkülit és egy fiatal teológust látunk, akik társadalmi besorolásuk, „osztályhelyzetük” miatt potenciális ellenségei a rendszernek. Más kérdés, hogy a rendőrség, jobban mondva az „elhárítás” a teológus személyi adatait felhasználva épül be a bűnszervezetbe. A film végén a rendőrök jót derülnek, hogy az igazi (ártatlan) pap (akit azért szemmel tartanak az álcázott kocsiból) mit sem sejtetett arról, hogy két hétre kölcsön vették a személyazonosságát. Nehéz megítélni, hogy a humorosnak szánt záró beszélgetés csak mai szemmel tűnik-e kínosnak, vagy a korabeli nézőkben is rossz érzéseket kelthetett.³¹ A *Fény a redőny mögött* (1965) című filmben az ellenség veszélyességét mutatja, hogy az egyik konspirátornak sikerül beépülnie az elhárításba, és állambiztonsági főhadnagynak adva ki magát három hétig garázdálkodik a művelői terepen. A személycsere csak a film végén lesz világos – akkor már nem jut eszébe a nézőnek megkérdezni, hogyan lehetséges, hogy egy meggyilkolt és a felismerhetetlenségig eltorzított arcú holttestet nem hoztak már korábban összefüggésbe a kiküldetésbe induló rendőrtiszttel.

Ezekben a filmekben tehát a bűnözők születési, társadalmi hátterük alapján lesznek ellenséggé, emellett a hányattatott sors, például a szülők hiánya is szerepet játszhat. A kisvárosi közegeben játszódó *Fény a redőny mögött*ben a konspirációs találka helyszíne egy pusztában álló templom, ahol az előzőleg szerelmi viszonyba került fiatalok megdöbbenve ismerik fel egymást, s csak jóval később derül ki, hogy valójában mindketten a jó oldalon állnak. A lány (Pécsi Ildikó)

³¹ Az viszont bizonyos, hogy Kádár János az egyházon és a vallásgyakorláson humorizáló diskurzusba illeszkedő felszólalását a parlament 1957. májusi ülésén szellemesnek találták a képviselők: „Mikor mi azt mondjuk, hogy a magyar nép a szocializmus ügyét megvédelmezte, ez szentírás elvtársak. [...] Hogy lelkiismereti konfliktus se legyen, hát nekünk kommunistáknak is megvan a magunk gyónása, azt önkritikának hívják. És voltak ilyesfajta emberek, akik kommunistáknak nevezték magukat, és azt gondolták, hogy hasonlóan ahhoz, ahogy egy rossz katolikus egész évbe gazemberkedik, és úgy húsvét táján elmegy a templomba, meggyón, és utána újjászületve és megnyugodva kimegy az utcára, és húsvét utáni kedden kezdi előlról az összes gazemberségeit, ezt nem lehet csinálni.” *Magyar Filmhíradó* 21/1957. (<http://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=13390> – utolsó letöltés: 2016. november 23.)

a kilátástalansággal, a táborok világával, a távolba vesző hatalmak titkos ügynökségeinek az emberek gyengéit kihasználó könyörtelen profizmusával indokolja, hogy a magyar állam ellen fordult, társa, a titkos megbízással érkező fiatal mérnök (Nagy Attila) a visszakérdezésre tömören és talányosan válaszol: „amit vállaltunk, vállaltuk!” Lassan kiderül, hogy pontos útmutatás alapján űzik veszélyes játékokat, és magától értetődően segítik titkos munkájukkal a hazát; fel sem merül, hogy beszerzésüknek netalán az 56-os megingásukat kihasználó zsarolás és fenyegetés lehetett az alapja.

A rendőrség és az ország érdeke azonos, így a néző nekik, az állam védelmezőinek drukkol. A filmekben a rendőröknek nincs igazán egyéni arcuk, sokkal inkább egy hatékonyan működő gépezet fogaskerekei ők. Intelligensek, magasan képzetek, és a legfejlettebb technikát alkalmazzák. Több filmben láthatjuk a rendőrség információs agyközpontját, ahol titkárnők hadai táplálják be az adatokat, melyek azonnal átalakulnak, és lyukkártyákon élük tovább életüket. A titkos tevékenységet folytató álcázott állami üzemeket különleges biztonsági berendezésekkel őrzik, és a megfigyelés is olyan kifinomult és nagy lefedettségű, hogy az akciókat *real time*, váltott kameraállásokkal tudják követni a rendőrközpontban. A rendőrséget lehetetlen kicselezni: a már említett *Fény a redőny mögött* című filmben végig nyomon követik, ahogy az ellenség ügynöke (Latinovits Zoltán) a kisvárosból Budapestre érkezik, majd folyamatosan figyelik a városon belüli mozgását, egy elektromos táblán meg is jelenítik az útvonalat és a várható célállomást. Egyedül a Vidám Parkban tévesztik szem elől, ahol természetesen a kísértetkastélyban vált alakot, de a nála lévő radioaktív anyagot Geiger–Müller számlálóval könnyűszerrel beazonosítják. A *Fotó Háber*ben hiába szervezik a konspirációs találkát a Népstadion lelátójára, a rendőrség beépített emberei a közönség soraiban vannak, így be is mikrofonozzák a kémbanda gyanútlan külföldi állampolgárságú vezetőjét.³² A hidegháborús légkörben született és az azt ábrázoló konspirációs filmekben a hazai viszonyokhoz képest rendkívüli módon eszkalálódik az erőszak, sűrűsödnek a gyilkosságok, heves gépfegyverpárbajok zajlanak, hullanak a kézigránatok, és időnként előkerül egy igazi csoda-fegyver is, mint a *Fény a redőny mögött*ben a lézerpuska, amely tévedhetetlenül céloz és rombol, habár kezelőjére is veszélyes.

Az úgynevezett „központ” fontos eleme a filmeknek. Általában nyomozati és az adatokat összesítő, a mozaikokat ismerő rendőri vagy konspirációs szervezetet értenek alatta. A központ és az ügynökök rejtjelezve – telefonon, írásosos üzenetekkel, kódokkal, újsághirdetések útján – tartják a kapcsolatot, s csak a filmek második felében látjuk belülről a főhadiszállásokat. Azonban az ellenség agytrösztyének képi megjelenítése elmarad, talán mert náluk nincs államilag kiépült szervezet, hanem egy-egy esetleges maffiafőnök tartja kézben a szálakat – vagy mert a filmalkotók a magyar rendőrséget akarták professzionálisnak ábrázolni,

³² A filmekben meglehetősen egyszerű fogással érzékeltetik, ha a külföldi szereplő lép színre. A német Reyes úr például *Herr Háber*nek szólítja meg a fotózlet vezetőjét, különben ő is folyékonyan és akcentus nélkül beszél magyarul.

a német, osztrák vagy más titkos ügynökségek adott esetben becsmérő bemutatása viszont nem tűnt célszerűnek. A központ utasításait mindenki elfogadja és végrehajtja, nincsenek egyéni kilengések, csak a parancsok engedelmes teljesítése. A központ olykor a rendőrségnél is magasabb szinten van, ugyanakkor a legfelsőbb hatalom továbbra is maga az állami irányítás. A *Fény a redőny mögött*ben, amikor az újonnan érkezett fiatal mérnök elhelyezéséről kell gondoskodni, a gyár kereskedelmi vezetője azzal érvel, hogy a vezérigazgató régóta külföldön tartózkodik, és a központból nem kapott semmiféle utasítást az új munkaeő munkakörével vagy szállásával kapcsolatban. A kellemetlen helyzetet tréfával ütik el: „Áttelefonálhatok a hotelba, van egy kis szocialista összeköttetésem.”

A jó és rossz küzdelmében nem az összeköttetések mozgósítása jelenti az egyetlen társadalomkritikai élt: a *Fény a redőny mögött* arra is utalást tesz, hogy noha a kapitalistákkal fontos kereskedelmi (üzleti) kapcsolatok épülnek ki, ezek nem csökkenthetik a politikai, ideológiai távolságot. Az álcázott üzembe történő első behatolási kísérlet utáni kihallgatáson a vezetői irodában, a háttérben a falon felhőkarcolókról készült poszter látható, a nyomozóval ismerősi viszonyban álló igazgató és a rendőr között pedig a következő párbeszéd hangzik el: „– Te is nemrég jártál külföldön, nem? – Kedves ismerősöm hívott meg. – A gyár üzletfelei. Ezek a te kapitalistáid, Reyes úr...” Ekkor az idősebb nyomozó közbeszól: „Fontos objektum főmérnökétől okosabb viselkedést vártunk volna.”

A filmek alapján az a látszat keletkezik, hogy a szocialista rendszerre nemcsak a frusztrált és féltékeny kapitalisták és hűbéreseik, a levitézlett társadalmi osztályok gyermekei,³³ hanem az új rendszer prominensei is veszélyesek, mert magas pozícióik, hatalmuk és összeköttetések, külföldi kapcsolataik révén korrumpálhatók, befolyásolhatók és manipulálhatók, így könnyen szem elől tévesztik az ország igazi érdekeit. Észre sem veszik, és anyagi előnyökért, a kényelmes életért cserébe külföldi érdekek szerint cselekszenek. Azonban nem ők testesítik meg az igazi dekadenciát. A *Fotó Háber* egyik jelenetében a bűnözők házibulit tartanak a nagy akció előtt. Itt mindent felvonultatnak, ami idegen a magyar hétköznapoktól: modern, stílusos lakásbelső, modell lányok, táncolgatás, Cinzano, szóda, lerészegedés, összeborulások. Végül egy lassan becsúszó szétvetett női lábbal zárul az egyik képsor, ráadásnak pedig sztriptíz következik Beethoven zenéjére.

Ezekben a filmekben a humornak nem sok szerep jut, itt a rendőrök még komolyan használják rádiózáskor a különféle madár- és virágneveket, egy groteszk példát mégis érdemes kiemelni. A banda idősebb, kissé együgyű tagja (Csákányi László) betöréskor a házi könyvtárból elemel egy kötetet, de társa ráfordul, hogy

³³ Az egyházi személyek láthatóan izgatták a filmeseket. Még nem egy kiveszett „faj”, az utcán hangos „dicsértesség”-kel köszönnek neki előre, sőt talán a rendszer csendes, de legkitartóbb, legtaktikusabb ellenfele, ahogy a *Fotó Háber*ben elhangzik: „azt nem olyan könnyű levetni”. Ugyanebben a filmben próbálja elérni Panni (Ruttkai Éva), hogy szerelme (Latinovits Zoltán) vesse le a reverendát, és hagyja maga mögött származását: „– Maga komolyan veszi, hogy pap? – Kettő volt a családban. – Akkor ez nem is hivatás, inkább örökség.” A néző persze joggal gyanakszik, hogy a nő elsősorban vonzódása miatt örülne a jóképű pap kiugrásának.

tegye vissza: „Mi az, mit tettél el? – A Rozsdatemetőt, teljesen elfogyott, nem lehet kapni! – Azonnal tedd vissza.” Feltehetően nem véletlen, hogy a szocialista rendszer kispolgári vonásait, napi gyakorlatát, ideológiamentességét kipellengérező népszerű könyv került a betörő kezébe. A drámai alkotásokban szereplő ilyen apró részletek alapján is jól látható, hogy a komikus hangvételű konspirációs filmekben jóval többször világítják meg a rendszer hibáit és anomáliáit.

A konspiratív jelleget kiforgató alkotások

Míg a komoly, drámai filmek ebben a műfajban a hatvanas években születtek, a bűnözés és a rendőri munka ironikus, humoros elbeszélési módjára a jelek szerint a nyolcvanas években nyílt csak lehetőség.³⁴ A vicces konspirációs filmek első és egyik legismertebb alkotása *Az oroszlán ugrani készül* (1969). A Révész György rendezésében készült, a magyar *James Bond*ként jellemezhető film hűen másolja a nyugati példa filmes arzenálját: fiatal, nagy bunyós titkos ügynök, nők, kütyük, pazar helyszínek (Dubrovnik és a környező szigetvilág), autós üldözés és az okos, de mániákusan világuralomról ábrándozó antihős, esetünkben egy volt koncentrációs tábor orvosa. A magyar közönség 1969-ben nemigen ismerhette az eredeti James Bond-filmeket, és nagy örömmel fogadta az Adrián játszódó magyar filmvígjátékot. A filmet egy pillanatig sem lehet komolyan venni, a szereplők a végletekig karikírozva vannak, és a legérzékenyebb témákat – emberkísérletek a táborban, nemi erőszakkal való fenyegetés vagy testi fenyegetés – is kifigurázzák a dialógusok vagy a színészek játéka.³⁵ A főgonosz célja a huszonöt évvel korábban elrejtett, százezrek életét kioltani képes ampullák megszerzése. A náci eszmeiségben még mindig hívó rivális banda tagjainak esetlensége, az abszurditásig fokozott, néhol igencsak blőd viccek és gegek miatt az egész történet túlságosan könnyeddé válik, és elrugaszkodik a valóságtól, a háború örökségétől vagy éppen a szocialista rendszer hétköznapijaitól.

Több mint tíz év elteltével, 1980-ban mutatták be a Balatonon játszódó Ötvös Csöpi-filmek első darabját – amelyekben szintén szerepet kapnak a külföldi rablóbandák és az egykori német náciak –, valamint a komikus konspiratív műfaj kissé elfeledett emblematikus darabját, a *Kojak Budapest* című filmet. A film groteszk humorral egyszerre kezdi ki a létező szocializmus napi gyakorlatait, és a hetvenes években forgatott, Magyarországon 1974-től bemutatott amerikai

³⁴ Kategóriánk szerint az utolsó „drámai konspiratív” film *A svéd, akinek nyoma veszett* 1980-ban készült, éppen egy időben Mészáros Gyula filmjével (*Pogány Madonna*), amely a „komikus konspirációs” egyik első darabja volt.

³⁵ „Egy tömeggyilkos anyósa nem lehet a feleségem” – mondja az idősek otthonában Kálmán bácsi (Major Tamás) jövődöbelijének, mikor kiderül, hogy 25 év után kiszabadult egykori veje, a tábori orvos. Egy másik helyen a szadista egykori foglár (Psota Irén) korbácsolja a doktor lányát (Medveczky Ilona), ami inkább tűnik erotikus, mint erőszakos jelentnek, amire ráerősít a lány megmentésére érkezett ügynök (Bujtor István) odavetett mondata: „Nem zavarok, hölgyeim? Öltözz fel, így nem tudok koncentrálni.”

bűnügyi sorozat zsánerét, a köldöknéző tudományos életet (Krimiírók Nemzetközi Konferenciája) és a média torzító hatását, az olcsó népszerűséget és a magyar rendőrök bárdolatlanságát („Bort, bűzát, békességet, szeressük a rendőrséget!”).

Az alaphelyzet rögtön egy vicc, az amerikai tévékrimi főszereplőjének (Telly Savalas) szinkronhangja (Inke László) személyesíti meg a magyar származású Kojakét. A kissé átváltozott, de karizmatikus és macsó Kojakét a filmben igazi sztárként kezelik, állandóan menekülnie kell az autogramért rárontó rajongók elől.³⁶ Adott tehát végre a magyar bűnügyi filmekből korábban hiányzó, egyéni és markáns karakterrel rendelkező nyomozó, csakhogy szép lassan világhosszúvá válik a kibocsátó közegébe visszacsöppent disszidens, az egykori „Kócsag II. tizedes” inkompetenciája: amit ő egy nemzetközi bünszövetkezet jól kitervelt gyilkosságának vél, valójában nem más, mint a magyar közállapotok szerencsétlen összejátzásából bekövetkezett haláleset.³⁷ Itt történik meg először, hogy a disszidens már nem potenciális gyanúsított, hanem a jó zsarú módjára nyomozó főszereplő, aki szépen felgöngyölyíti a szálakat, nem ijed meg az autósüldözéstől, és ha kell, órákig fut a háztetőkön. A magyar dzsungelben azonban eltéved, hiszen jogi értelemben nincs is bűncselekmény. Kojak hadnagy segítségével, az idegen szemén keresztül látjuk az ország teljesen diszfunkcionális működését.³⁸ Szó sincs már szocialista modellről, az igazságosságért és egyenlőségért hozott anyagi áldozatról, pusztán túlélési és érvényesülési technikákról. Csikorognak a társadalom fogaskerekei, az általános érdektelenség, a stiklik, az áruhiány megmérgezi a hétköznapiakat, felőrli az embereket, elsőként az áldozathoz hasonló, komoly szellemi teljesítményt nyújtó kutatókat, akik érvényesülését meggátolják munka- és életkörülményeik. „Maguknál így soha nem lesz Amerika” – figyelmeztet lemondóan Kojak, amikor az újonnan vett nadrág varrása nagyot reccsen. A napi gya-

³⁶ Az izgalom persze az amerikai tévésztárnak szól, de megjegyezhetjük, hogy a magyar nyomozók közül néhányan rendszeres résztvevői voltak bűnügyi, bűnmegelőzési tévéműsoroknak, a hazai közvélemény érdeklődése már itthon is érzékelhető volt a rendőrség arcainak számító Tonhauer László vagy Dobos János körül, akik állandó meghívott vendégei voltak Szabó László *Kék fény* című műsorának.

³⁷ Magyarországon az öngyilkossági ráta az ötvenes évektől meredeken emelkedett, és éppen a nyolcvanas évek elején tetőzött. (<http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/pdf/muhelytanulmanyok2.pdf> és https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%96ngyilkoss%C3%A1g#cite_note-108 – utolsó letöltés: 2016. november 21.) A filmben az áldozat (Őze Lajos) nem akart meghalni, de igencsak csapdostak feje fölött a hullámok, más elbeszélési módba teljesen beleilleszkedett volna az is, ha öngyilkosságot követ el.

³⁸ A sor végeláthatatlan: a magyar zsilippenge önvészélyes; a hotelbárban a pincérlány beleiszik a rendelt italba, mert úgysem veszik észre; a hotel medencéjében 50 Ft-ot kérnek el Kojaktól úszósapkáért, pedig teljesen kopasz; a külvárosi utcákat követhetetlenül keresztelik át a tanácsok ismeretlen történelmi személyek neveivel; az aládúcolt épület állványzata összedől, mert valójában nem is akarják felújítani a házat, csak mintának tették oda; a ruhatisztító vállalat összekeveri a ruhákat; a vállalati igazgató munkaidejében unokájával tanul, mert a gyereket jó családi háttere miatt nem veszik fel az állami napközibe, „cseléd” alkalmazásáért pedig megszólnák; a házmester másik kerületben él, és nem is tud semmit a ház dolgairól; a lift nem áll meg az emeleten: „A professzor szórakozott ember volt, amikor a negyedik emeletre akart menni, a 4.-et nyomta meg!”

korlatok kritikája mellett egy helyen még 1956-ra utaló, politikai áthallásos megjegyzés is elhangzik: „Tetszik tudni, a mi házunkban a sajnálatos októberi beázás óta a lakótársak bármilyen telefonszámot tárcsáznak, mindig a mesemondó szolgálat jelentkezik.”

A film azt sugallja, hogy Magyarország alapvetően veszélytelen hely – ez indirekt jó pont –, nincs komoly bűnözés, a rendőrség érti a dolgát, legfeljebb külföldiek próbálkoznak olyan komoly merénylettekkel, mint Kojak eltüntetése, habár azt is meglehetősen amatőr és nevetséges módon. A hazai üzletemberekhez kötődik a konspiratív filmek elmaradhatatlan budapesti közege, a nagystílusú bűnözés találkahelye, a cseppnyi Nyugatot biztosító luxushotel, a bár whiskyvel és egyéb nyugati italokkal, erotikus táncosok, szélhámosok, és könnyű, dologtalan élet után vágyakozó fiatal lányok társaságával. A hidegháborús logika, Nyugat és Kelet szembeállítását a nyolcvanas évekre idejétmúltrá vált, legfeljebb önmagára reflektálva, a saját hibák bemutatásával, komikus formában lehetett utalni rá. A *Kojak Budapesten* című filmben a rendszerrel van a baj, és azon a nyomozók sem a kapitalizmusban, sem a szocializmusban nem tudtak segíteni.

A HÉTKÖZNAPI GYAKORLATOK MINT DEVIÁNS MAGATARTÁSOK

A hétköznapi gyakorlat kategóriájának elnevezését az indokolta, hogy a mindennapi élethelyzetekben megjelenő kivételezés, korrupciós magatartás a korszak nagyjátékfilmjeiben széles skálán kerül bemutatásra. Ezek megjelenítése a közeli vagy távoli jövőbe utalja azt, hogy a társadalom szocialistává fog majd válni: a film jelenében az egyéni érdekérvényesítés, a hatalmi függés, valamint a pozícióharc teremti meg a szocialista értékek (közösségi érdekek hangsúlyozása, a társadalmi és állami szervek közötti együttműködés, előnyök biztosítása a fizikai munkások számára) megvalósulásának nehézségeit, vagy egyenesen lehetetlenségét. Az 1966-os *Büdösvíz* című film egy kútfúrás során véletlenül felfedezett értékes gyógyvíz értékesítésének problémáján keresztül mutatja be az állami szervek közötti kooperáció nehézségeit. A termelőszövetkezet, illetve a helyi tanács egyaránt képtelenek meglátni a lehetőséget az üzletben, de nem is tudnak mit kezdeni a helyzettel. A korábbi csalási ügyei miatt börtönből szabaduló Szombathy Félix szélhámos úgynevezett hóforrásvizsgáló céget alapít, amin keresztül a gyógyvíz használatát saját profitszerzési érdekeinek rendeli alá, miközben az állami szervek a szocialista értékek hangsúlyozásával minden anyagi háttér nélküli fejlesztésekbe és építkezésekbe kezdenek. A film a szélhámos Szombathy hatásos szónoklatainak sikerességével implicit kritikáját adja a szocialista agitációnak, ami ezek szerint hatékony eszközül szolgálhat bármilyen, akár egyéni haszonszerzésre. A filmben végül egy nyomozó leleplezi a szélhámos ármánykodását, ám ez a nézők számára teljesen váratlanul következik be.

Nemes Károly 1971-ben a *Népszavában* elemezte, miért is nehézkes a magyar filmekben a szocialista értékeket képviselő személyek karakterének

megrájzolása. A hitelesség próbakövét abban látta, hogy a Rákosi-korszakban nem volt lehetőség „az új társadalmi szituációt jellemző ellentmondások”³⁹ feltárására, enélkül azonban a pozitív hős tettei nem jelképeznek politikai, erkölcsi téteteket. Az 1978-as *Kinek a törvénye* című alkotás egyértelmű kísérlet a szocialista értékeket képviselő pozitív hős létrehozására. A Galgóczi Erzsébet novellájából⁴⁰ készült filmnek az irodalmi alapanyaghoz hasonlóan kifejezett célja volt, hogy a bűnt a mindennapi élet megszokott körülményeiből, konfliktusaiból bontsa ki, így emberölés és rablás helyett a történetben szereplő pályakezdő rendőr a kisváros vágóhidján szervezeten történő húslopást leplez le. Az illegális hálózat strómanjaként funkcionáló szövetkezeti sofőrön keresztül a nyomozás során eljut Mátéhoz (Sinkovits Imre), a termelőszövetkezet elnökéhez, aki a húsok szabálytalan értékesítését felügyeli. Hiába ajánlja fel Máté, az egykori Kossuth-díjas munkás a tisztí iskolát a rendőrnek, ő ezt elutasítja, ezért a termelőszövetkezet elnöke leitatja, és karambolba kergeti a film főhősét. A szervezett húslopást Máté lényegtelen, apró szabályszegésnek titulálja, miközben a rendőr a szocialista társadalom nevében a dolgozók megfelelő és olcsó közellátását tartja elsőrangú feladatának. A film egyszerre tesz kísérletet a Rákosi-korszak sematikus hőstípusával szemben egy autentikus hős kidolgozására, ugyanakkor ennek érdekében éppen az előző, 1956 előtti kommunista időszakban jutalmazott, a film jelenére kiskirályként korrumpálódott szocialista munkáselittel szembeni fellépést tesz morálisan igazolhatóvá. A termelőszövetkezeti elnök így fogalmaz a rendőrnek: „Mit képzeltél, te marha, mit csinálnak velem? Börtönbe csuknak? Én mögöttem 25 esztendő van, azt nem köpik le. Nem csak énmiattam, saját maguk miatt sem. Legfeljebb elmegyek valahová máshova, itt meg szétzüllik a téesz, mert azt én tartom össze.” A Kossuth-díjas Máté kifakadása azt jelzi, hogy a hatékony munkavégzés záloga valóban a termelőszövetkezeti elnök, ami miatt már az eredeti novella is ambivalens érzéseket keltett a kritikusokban.⁴¹

A köztörvényes bűncselekményekkel foglalkozó filmek között kevés számban található olyanok, amelyek a hátrányos helyzetet, a kilátástalanságot mutatják be, legtöbbször valós eseményekből, a korabeli magyar sajtóban megjelent cikkekből kiindulva. A *Fejlövés* (1968) lázadó, kallódó fiataljai eldöntik, hogy öngyilkosok lesznek, ám másfél óra egzisztencialista lődörgést és célkeresést követően az elsőként önmagát főbe lövő szereplő kezéből a másik kettő (Horváth Károly zenész, Kovács Kati énekesnő) kiveszi a fegyvert, és inkább nyugatra próbálnak szökni – ám a film végét a határőrrel való találkozás jelenti. A tervezett hármast öngyilkosságról a *Népszabadságban* megjelent cikk ihlette meg a rendezőt,⁴² akit később témaválasztása miatt kritizáltak, mondván: a fegyvert lopó, nyugatra szökni kívánó fiatalok nem tekinthetőek példaképnek az ifjúság számára.⁴³

³⁹ Nemes 1971.

⁴⁰ Galgóczi 1971.

⁴¹ Szabó 1972.

⁴² Szabó 1965.

⁴³ Gyöngyösi 2016: 129–136.

Az 1983-ban bemutatott *Könnyű testi sértés* szintén egy korábbi újságcikken, az *Esti Hírlap*ban megjelent tudósításon alapult,⁴⁴ amely szerint F. Csaba (Eperjes Károly) hasba szúrt egy vele kötekedő férfit, amiért letöltendő börtönbüntetést kapott. Felesége elválik tőle, új férfival költözik össze, de a szabaduló Csaba nem tud máshova költözni, így a három személy együttélése a film végére újabb erőszakba torkollik. Csaba visszakerül a börtönbe, míg felesége (Erdős Mariann) megígéri, hogy új férjét elhagyva megvárja őt, egykori szerelmét. A vállaltan dokumentarista ízű filmben a rendező, Szomjas György, illetve a dramaturg, Fábry Sándor a valós büntetőeljárás iratai közül kiválasztott idézeteket adtak a színészek szájába, a kiszolgáltatottságot jelképezve a nyolcadik kerületbe helyezve át a karaktereket. A rendőrség itt csak szükséges rosszként jelenik meg, akikre hivatkozva az éppen rendőrt hívó erőfölényben érezheti magát. A film az egykori és mai Gólya presszó környékét, a Középső-Józsefvárost mutatja be az alkalmi munkások, prostituáltak és lézengő fiatalok szemszögéből, akiknek lehetőségük sincs kitörni ebből a deprivált közegből.

Az informális hatalommal való visszaélés, a jogtalannak tekintett előny megszerzése vagy a szabálytalan értékesítés (a szocialista büntető törvénykönyv frazeológiája szerint „árdrágítás”) ugyan nem csupán a szocialista vendéglátás területén jelent meg, a kisebb vendéglátóhelyek a nagyüzemi étkezdekkel szemben mégis egyfajta ellenőrizhetetlen, a régi korszakok személyességét felmutató helyekként merültek fel. A korszak forgatókönyvírói elsősorban az idősebb vendéglátósokat rajzolták meg a fentiekre épülő informális viszonyok fenntartóiként és ápolóiként. A vizsgált korszakunk előtti évben, 1955-ben bemutatott *Egy pikoló világos* című filmben Jocó bácsi (Peti Sándor), a Kéményseprő vendéglő főpincére, aki a két világháború között inkább bohém művészeket, a film jelenében pedig pesti flasztervagányokat szolgált ki, nagy gyakorlattal kezelte az ittas emberek agresszióját; de a vendégektől a könnyű pénzszerzés lehetőségeiről is tudomást szerzett. A vizsgált korszak másik végét a rendszerváltást követően, 1991-ben bemutatott *Pénzt, de sokat* című film szimbolizálja. A történet eredetileg könyvformátumban, Csaplár Vilmos tollából még a szocialista Magyarországon, 1987-ben jelent meg.⁴⁵ Központi vázát Béla férfitvá érének bemutatása adja, mint a szocialista értékek teljes kifordítása egy úgynevezett fejlődésregényben, ahol mindenáron pénzt kell keresni a szocialista Magyarországon – ezt pedig elsősorban a vendéglátásban lehet kipróbálni. A korszak filmjeiben a vendéglátás mint pénzkereseti lehetőség összekapcsolódik az idegenforgalommal is: az András Ferenc által rendezett *A nagy generáció* című filmben kiderül, hogy a disszidálásból visszatérő Rébnél (Cserhalmi György) az itthon maradt, de a vendéglátóhelyekkel és a turistákra építő bolthálózattal rendelkező Nyikita (Koltai Róbert) sokkal gazdagabbá vált. A konklúzió különösen annak fényében figyelemre méltó, hogy az Amerikai Egyesült Államok egyébként a korszak

⁴⁴ Fekete 1983: 6.

⁴⁵ Csaplár 1987.

közfelfogásában a szabadság és gazdagság jelképeként funkcionált. A rendszer-váltás évében megjelenő, Grunwalsky Ferenc rendezésében bemutatott *Könnyűvér* című filmben VIII. kerületi prostituáltak a Dunán működő hajóétermekben feketén tudnak valutát váltani, illetve a vendéglátóhelyeken új, külföldi kuncsaf-tokra is szert tudnak tenni.

A társadalmi különbségekre való utalások egyértelműen meghatározták a kategóriánkba tartozó filmeket. A vendéglátással foglalkozó korabeli szociografikus írások tanúsítják, hogy a jelentős meggazdagodást elérő személyek ebben az iparágban egyáltalán nem a közismert helyeken dolgoznak, hanem apróbb városszéli kiskocsmák bérlőiként tűnnek fel, ahol a szabálytalan árubeszerzés nem szúr szemet, illetve az illegális beszerzés sem olyan látványos a környékbeliek számára.⁴⁶

A „hétköznapi gyakorlatok” kategóriát legszebben bemutató alkotás a *Nyulak a ruhatárban* című film. Ennek főhőse, Apuka (Páger Antal) Fazekas Eszter megfogalmazása szerint „egy szocialista maffiózó”.⁴⁷ Az 1971-ben bemutatott film másik főhőse Vágó, az egyetemről frissen kikerült fiatal népművelő, aki Budapest egyik külső kerületében, éppen Apukánál tud olcsó albérlethez jutni. Az idős férfi karakterét Polgár Miklós eredetileg regényben írta meg, a könyvben a filmváltozatnál sokkal szélesebb körű illegális cselekményeket hajt végre.⁴⁸ A Bácskai Lauró István által rendezett filmben mindazonáltal jól látható, ahogy az idős Apuka a nyúltenyészetéből kikerülő húst bárányhúsként értékesíti egy közeli étterem számára, az ismert vendégeknek uzsorakamatra hitelt ad, illetve albérloit kellemetlen helyzetbe hozva azok szobáit nappal egy öreg, vak asszonyt alkalmazva trafikként üzemelteti. A film elején Vágó a szocialista értékek maximális képviselője, aki idealista hitében meg kívánja változtatni a fennálló helyzetet, ám először beleszeret Mariba, Apuka lányába, majd az öreg hirtelen halálát követően, a többmilliós örökség tudatában az egykori Apuka karrierjét megszegyenítő módszerekkel megvásárolja a közeli éttermet, ahol feleségét dolgoztatja, míg végül a csalódott Mari magukra robbantja az egész házat. A filmben a szocialista értékek teljes tagadását (önérdekkövetés, az állami szervek lassú bürokráciájának kijátszása, szabálytalan vásárlás) jelenti Apuka karaktere, ami először unikálisnak tűnik, majd éppen a frissen végzett népművelő teljes átalakulásán keresztül derül ki, hogy korántsem egyedi. Az oktatásból kikerülő fiatalok tenni akarása és változtatási vágya a szocialista vállalatok és állami intézmények világában teljesen idealisztikussá válik, mivel a későbbi főnöke, a művelődési ház igazgatója is inkább könnyed szórakozást biztosít a látogatóknak, romantikus lektűröket az olvasni vágyó nyugdíjasoknak – ezek népszerűsége miatt viszont a fiatal népművelő minden olvasási szokásokat megreformáló munkája kárba vész. Ugyanakkor a fiatal főszereplő az Apukához kölcsönért járó emberekkel beszélgetve azzal szembesül, hogy a lóverseny, a fogadás vagy az alkohol iránti szenvedély sokkal jobban foglalkoztatja az

⁴⁶ Tamás 1988: 11–74.

⁴⁷ A *Nyulak a ruhatárban* című film leírása: <http://www.filmobserver.hu/filmintezet/search.php?id=80000750> – utolsó letöltés: 2016. október 20.

⁴⁸ Polgár 1972: 25–122.

embereket, mint a magas művészet; ezért Apuka halálát követően ugyanúgy használja ki őket, ahogy egykor apósa tette. A film fő üzenete egyértelműen az, hogy a normasértő, szocialista értékek tagadását jelentő magatartásformákat a hétköznapi emberek rendkívül átveszik, ami ellehetetleníti a társadalmi szintű változtatást. Az 1960-as évek filmjeivel ellentétben itt az igazságszolgáltatás szervei már nem jelennek meg, a normasértő cselekmények következmény nélküli folytatását a szereplők közvetlen közelében élők elégeleik meg, és inkább saját magukat is felszámolják, mint hogy folytassák a protekciók és egyéni haszonszerzési módszerek révén elérhető meggazdagodást. A hétköznapi gyakorlatok másik típusa a *Fejlövés*, valamint a *Könnyű testi sértés*, ahol viszont a kilátástalanság, valamint a nyomor elleni küzdelem jegyében jelenik meg az erőszak, a bűn, amelyet a rendőrök már nem próbálnak és nem is kívánnak megérteni, ellentétben a köztörvényes bűncselekményekről szóló bűnügyi filmekkel, ahol a kihallgatások a szereplők narratívájának bemutatását is szolgálják.

ELKÉSETT ERKÖLCSI IGAZSÁGTÉTEL

Ebbe a kategóriába a politikai bűntényeket és a politikai okokból elkövetett, utólag indokolatlannak ítélt meghurcolások felidézéséről, az utólagos jóvátételre törekvésről szóló filmeket soroltuk. Szükséges volt külön kategóriát alkotnunk a háborús bűnöket, koncepciós eljárásokat, a politikai indíttatású meghurcolásokat újratárgyaló, elkésett, utólagos igazságszolgáltatási kísérletekre, hiszen az ebben a kategóriában szereplő hús filmnek pontosan a fele az 1960-as években, elsősorban a háborús bűnösök kései felgöngyölítésével foglalkozott vagy a hírhedt perek idején játszódott, amikor a túlélő áldozatok narratívája és személyes traumája már teret kaphatott a diszkurzív térben – igaz, a szocialista Magyarországon rendkívül szűkre szabott keretek között. A bűnök a múltba vezetnek, és a legkényesebb történelmi témákat boncolgatják: a második világháború alatti erőszakot, a zsidóüldözést, a háború utáni koncepciós pereket, a kényszermunkatáborok világát.

A büntettek egyértelműek, ártatlan emberek haltak meg vagy szenvedtek el olyan testi és lelki sérüléseket, amelyek egész életüket beárnyékkolták. A tettesek és áldozatok felelősségének megállapítása már sokkal problematikusabb. Az egyik első és legismertebb hazai művészi feldolgozás a Cseres Tibor regényéből készült *Hideg napok* (1963). Az 1945-ös börtöncellában a volt katonák egymás közt merengenek, maguknak és egymásnak magyarázzák az 1942-es újvidéki mészárlás részleteit, saját magatartásukat és tehetetlenségüket. A per és a várható súlyos büntetések ott lebegnek a tárgyalásra váró letartóztatottak körül, de itt a lelkiismeretüket próbálják megnyugtatni, a véletlen szerepét taglalják, mely szerint:

„nincsenek jobbak, csak szerencsésebbek”, a zárka magányában viszonylag őszintén próbálnak számot adni motivációikról és részvételükről.⁴⁹

A többi filmben is a lelki problémákról, az erkölcsi igazságtételről, egyáltalán a közös emlékezésre való kétségbeesett törekvéstről van szó, és nem tekinthetjük véletlennek, hogy az utólagos erkölcsi jóvátételt taglaló filmek a világszenzációt keltő háborús bűnösök elleni bírósági perekkel egy időben születtek.

A hatvanas években készült, ebbe a kategóriába sorolt tíz filmet a következő évtizedben csak négy követte, a maradék hatot pedig a nyolcvanas években mutatták be, amikor még inkább lehetőség nyílt politikai tabutémák feldolgozására. A filmek közös jellemzője, hogy a múlt bűnei jóvátehetetlenek, az áldozatok legfeljebb szánalomra méltók, borús lelkük azonban elrontja környezetük hangulatát. Problémáik zavart és értetlenséget szülnek, erkölcsi magasabbrendűségen alapuló csendes fölényességük irritáló, és ellenkezést vált ki.

Fábrí Zoltán több filmjében foglalkozott az egyéni és kollektív felelősség kérdésével. Az 1973-ban bemutatott, Bodor Ádám novellájának felhasználásával készült *Plusz-mínusz egy nap* című alkotás annyiban különbözik a többi filmtől, hogy a főszereplő, miután leülte hosszú és jogosnak tűnő büntetését, maga indul vissza az egykori tethelyre, ahol őrmester korában több falusit megölt, és házaikat felgyújtatta. Ki kell egyeznie a helybéliekkel, a 25 év börtön és kényszermunka mit sem számít, el kell rendezni a dolgokat. Az egykori katona, Bahleda (Anatol Constantin) teljesen kiüresedett, hosszan téblábol a fegyenclelep bejárata előtt, egyszer még vissza is szökik. Végül a külső szolgálaton lévő örök lesznek társaivá, ők olvasnak fel neki a sok évvel azelőtt neki írt, bontatlanul maradt levelekből. Csak amikor a feladót, egykori különítményes társát említik, aki 56-ban is levelet küldött, kezd Bahleda felocsúdni, és határozza el, hogy felkeresi cimboráját, akit távollétében néhány évig sógorának mondhatott. Kezdetből fogva világos, hogy az idegromcs, rögeszmés ember képtelen lesz az újrakezdésre, nem érdeklik a világi hívságok, az életvidám Obrád Simon (Bencze Ferenc) hiába ajánlgatja neki saját nőjét. A mosolytalan, zárkózott, befelé forduló, frissen szabadult háborús bűnöst minden zavarja és idegesíti, csupán egy dologhoz ragaszkodik, a falusiakkal való találkozáshoz.

Barátjával együtt kerekednek fel, a faluban azonban hiába keresik a túlélőket, a kis temetőben csak a „mártírjaink” feliratú, 1944 októberi sírokra lelnek: „– És a mieink? – Azokat nem találom. – Jelöletlenül, ahogy hősi halottakhoz illik.”⁵⁰ Végül a kocsmáros felismerik, aki viszont nem akar emlékezni sem rájuk, sem a történetekre, végig feszeng, és láthatóan fél tőlük. Az egyre jobban lerészegedő

⁴⁹ Sokkal kevésbé ismert, de nagyon hasonló felépítésű a Dobozy Imre regényéből készült *Szemtől szembe* című film (r. Várkonyi Zoltán, 1970), ahol 25 elteltével egy egykori katonai század és néhány munkaszolgálatos gyűlik össze megtárgyalni, hogyan lehetett volna hősnak lenni, vagy legalább csak elkerülni a katasztrófát.

⁵⁰ A korábbi lábjegyzetben említett *Szemtől szembe* című filmben hasonló párbeszéd hangzik el: „– A mártírok sírja rendben van? – Igen. A többiekre nem vagytok kíváncsiak? Itt vannak mind a 63-an. Rendbe tartom őket is, csak úgy barátságból. Rájuk nem sokat költenek.”

jövevények hiába rendelik oda a falu népét és próbálnak „újrátárgyalást” rendezni, a kocsmároshoz hasonlóan mindenki elutasítja a kezdeményezést, és tagad. Hiába kérleli őket szitkozódva Bahleda: „Itt egy találkozásról van szó, ki kell beszélni valamit. Közös emlékeink vannak, meg kell értenünk egymást!” – a falusiak faképnél hagyják. Mindössze az egyik áldozat gyereke jelenik meg a kocsmában, de ő kalapáccsal a jövevényekre, majd a megjelenő rendőrökre támad; a fiatalembert legyűrik. Ő lesz az egyedüli és viszonylagos erkölcsi győztes, aki azonban emberölési kísérlet és hivatalos személy elleni erőszak miatt komoly jogi szankcióval számolhat: „– Miska, miért? – Jó kedvemből, te kis tetű! Mintha nem álltál volna egy órája az ablak előtt!” – köpi a rendőr szemébe. Miután a rendőrök a kocsmára szólítják fel a priuszos utasokat, azok egykori szállásadók leszámazottaihoz veszik az irányt. A háziak és kissé kaptos társaságuk – a postás, a pap, a téceszelnök – nem akarják elhinni a 25 évvel korábbi történeteket. A pap hiába ajánlja fel segítségét: „Utánanézek ennek a tűznek az egyházi levéltárban”, Obrád bölcsen leinti: „Nem érdemes, főtisztelendő úr, úgyszint csak az igaz, ami megmarad az emlékezetben, így van? [...] Mintha meg sem történt volna.”

Bahleda nem talált megnyugvást, próbálkozása teljesen kudarcot vallott. Ő hiába bocsátana meg a falubelieknek, amiért hat katonáját megölték, ha nincs kivel szóba állnia, ha senki nem akar emlékezni, ha mindenki közönyös a véres eseményekkel kapcsolatban. Az írásbeli feljegyzések legfeljebb a kései utókornak hasznosak, rajta nem segít az sem, ha valahol említik a tűzvészt. Eltűnik a színről, s amikor a néző azt gondolná, hogy megöli magát, frusztrációját ehelyett Obrádon tölti ki. A két barát és katonatárs sorsa teljesen összefonódott, jó és rossz, hűség és árulás váltakozott benne, de a film végéig kitartanak egymás mellett. Ekkor azonban Bahleda leüti barátját, és elégeti holttestét. Újra lángok csapnak fel a falu szélén, akárcsak 25 évvel korábban. És a körzeti megbízottak hajnali komótos társalgásából az is kiderül, hogy a falu népe valójában nem felejtette el a megtorlást, igazi szadistának tartották az egykori őrmestert.

A filmek azt sugallják, hogy az egyéni és kollektív bűnök, az elszennvedett traumák után nincs megnyugvás. A jó tíz évvel későbbi *Laura* (1986) című film tragikomikus ábrázolásából is az derül ki, hogy az egykori tettesek szellemi örökösei, az apparátus funkcionáriusai kevés részvétet és megbánást éreznek, ugyanakkor a megbélyegzettség az áldozatok egész életét végigkíséri. Böszörményi Géza filmjében a recski kényszermunkatáborban öt évig raboskodó főorvos nem hajlandó 60 évesen nyugdíjba vonulni, hanem visszaköveteli a fiatalkorában tőle elvett éveket. A kórházigazgatók és a minisztériumi vezetők nagy kádermozgatókat követően úgy döntenek, hogy a Recsk melletti Parádi Kórházba helyezik a főorvost, ahol lehetőséget adnak tudományos kísérletei befejezésére. Az orvos előbb felháborodik, később elfogadja az ajánlatot. Nem érez sértettséget, és nem akar semmiféle bosszút, az egykori kőfejtőt díszletül használó, dán gyártású idéltlen videoklip készítőire sem haragszik, pusztán az bántja, hogy lassan a fegyenc-tábor minden nyomát eltüntetik, és nem marad, ami emlékeztethetné az embe-
reket a 30-35 évvel korábbi jogtalan tettekre.

A nyolcvanas évek közepén már senki nem kereste a felelősöket, írásba foglalt ítélet és politikai akarát híján a jogi rehabilitáció is reménytelennek tűnt, egyedül az emlékek elmesélése, a felidézés, a történetek továbbadása nyújthatott némi vigaszt. Nemcsak a megnyomorított, élheteretlen, nehezen kommunikáló áldozatokkal van a baj, sokszor a társadalom sem akarja meghallgatni az elévültnek, értelmüket vesztettnek tűnő történeteket. Egyedül a helyüket nem találó, boldogtalan és már fiatalon elfásult, hajadon vagy házasságban élő nők mutatnak érdeklődést „apáik” sorsa iránt. És ha elég bátrak, fellázadnak saját apáik vagy korán megrekedt életük ellen. Makk Károly 1982-ben leforgatott *Egymásra nézve* című filmjében a múlt feltárásáért küzdő nő deviánsnak tekintett szexuális orientációja alapján is társadalomból kivetett helyzetbe kerül, hiszen az őt foglalkoztató erkölcsi dilemmák közvetlen környezetét nem foglalkoztatják, így a feldolgozás lehetőségét maga a megismerés lehetőségének hiánya zárja el. A filmekkel alkotóik feszegették a határokat. Olyan kényes témákat vettek elő, amelyeket a korszak nyilvánossága lehetőség szerint került. A filmek a történelmi igazságtétel nehézségeit mutatták be, és mint műalkotások önmagukban elégtelennek voltak a társadalmi szintű lelki vizsgálatra. Szerencsés esetben mégis referenciálul szolgáltak egyéni és csoportos emlékezeti formák felélesztéséhez, és nyilvános megjelenéséhez. Több szempontú ábrázolásmódjokkal részgazságokat tudtak megjeleníteni, ami jóval nagyobb lehetőséget adott a nézőnek az azonosulásra, mint a papírmásé figurákkal benépesített, az elmúlt „rosszak” és a jövőt alakító „jók” küzdelmén alapuló filmek. Habár a bűnök rendszerint (de korántsem kizárólagosan) a régi világ számlájára voltak írhatóak, a túlzottan hallgatag, a kényes témákat eltussoló vagy bagatellizáló új rendszer sem maradhatott makulátlan.

A SZOCIALISTA NAGYJÁTÉKFILMEK BŰNKÉPE

A szocialista kori filmek által megfogalmazott világképek feltérképezése Magyarországon még csak részleteiben történt meg.⁵¹ Jelen tanulmányunkban azért fordultunk a bűn fogalma felé, mivel hipotézisünk szerint a normasértő cselekmények különböző megnyilvánulási formáin keresztül lehetséges beszélni a korszak közéleti diskurzusaiban is felmerülő ideológiai elvárásokról és azok korlátairól, a mindennapok történelmének egyes aspektusairól. Azt vizsgáltuk, hogy a művészek látszólag önálló alkotásaikban miként képzeltek el a jót és a rosszat, a követendőt és az elítélendőt, miközben az állami monopólium által szabályozott tömegmédiumban elfogadható tematikai újításokat valósíthattak meg, ami így az előállítás során az állammal viszonyrendszerben lévő részt vevő alkotók számára is felvetette a normasértés lehetőségét. Ezzel egyrészt hozzákapcsolódtak a korszak társadalmának tapasztalati teréhez, másrészt olyan képeket és narratívákat fogal-

⁵¹ Kéri–Petschnig 1986; Rainer M.–Kresalek 1990; Bezsényi 2011.

maztak meg, amelyek a korszak emberének viszonyulását is meghatározhatták a gazdasági-politikai rendszerhez vagy a normasértések mindennapi valóságához.

A bűncselekmények rendkívül széles skálát mutatnak az ittas vezetéstől a húslopáson, kémkedésen át egészen az emberölésig. A filmekben a bűncselekmények kinyomozói hivatásos rendőrök vagy álnév alatt működő titkosügynökök. A köztörvényes bűncselekményekről szóló, illetve a hétköznapi gyakorlatokra fókuszáló filmek esetében jelentek meg autodidakta, a hivatásos bűnüldözést megszegyenítő vagy nevenségessé tevő „nyomozók”, mint a *Gyertek el a névnapomra* vagy a *Könnyű testi sértés*, a *Nyulak a ruhatárban* karakterei.

A bűnügyek felderítésére specializálódott nyomozók az 1950-es, 1960-as években egy monolit szervezet tagjaként nem mutatnak igazán egyéni jegyeket. Ebben az időszakban inkább a korábbi rendszerhez, illetve a második világháborús időszakhoz kapcsolt negatív élmények ellensúlyozására törekvő rendőr figurája jelenik meg, ami a korabeli lengyel krimik detektívjeit is jellemezte.⁵² Ugyanakkor a nyomozói filmkarakter a második világháború előtti filmekhez képest rendkívüli módon elterjedté vált a szocialista időszakban, részben a detektívmemoár-irodalom magyarországi felvirágzása miatt, köszönhetően Mág Bertalannak, Fóti Andornak és Ádám Zsigmondnak. Haia Shpayer-Makov a londoni rendőrséget vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy az ottani rendőrség a társadalomban róla élő sajátos képet azzal kezdte el kialakítani, amikor a 19. század végétől munkásszarmazású rendőrtisztek elkezdtek megírni önéletrajzukat a korszak fontosabb bűntényeinek megörökítésével együtt.⁵³ Magyarországon erre szisztematikusan a Kádár-korszakban került sor először, amikor nagy példányszámban jelentek meg az irodalom ezen típusához tartozó művek. Az elemzésünkben említett *Hekus lettem* a fenti memoáriró rendőrök munkáiból építkezett, ahogy a filmet követően 1980-ig képernyőn lévő *Megtörtént bűnügyek* című tévésorozat is. A thriller zsánereszközeit felhasználó, fekete-fehér sorozatból összesen nyolc rész készült, közülük három eset mutatott be olyan ügyet, ahol nem gazdag disszidensek vagy egykori nyilas szimpatizánsok, hanem ügyeskedő házmesterek vagy agresszív melósok voltak a gyilkosok. A korszakban vizsgálatunk alapján ez a tévésorozat állt a legközelebb ahhoz, hogy a bűnelkövetés ideológiailag elgondolható személyes indítóokain túl strukturális problémákat is számításba vegyen. A sorozat képi világához, illetve narratív technikájához is hasonló *Defekt* (1977) című filmben a gyilkosság elkövetőjét körülvevő zárt, vidéki mikroklíma bemutatása helyett a tettes pszichopata személyisége kapott nagy hangsúlyt a történetben.

Érdekes különbség, hogy a hatvanas évek lengyel krimijeit jegyző rendőrtisztek nagy nyíltsággal osztották meg saját életüket a nyilvánossággal, míg hazai társaik erről inkább hallgattak. Részben ez is magyarázhatta a *Hekus lettem* ambivalens kritikai értékelését: a filmben a rendőrtisztek sokkal élettelenebbnak tűntek,

⁵² Anessi 2014.

⁵³ Shpayer-Makov 2011: 272–297.

mint az elfogni szándékozott bűnözők, noha az alkotók éppen az egykori rendőrök visszaemlékezéseiből tudtak autentikus képet adni a korszak bűnözőiről.⁵⁴ Magyarországon a detektívek a nyugati, főként amerikai bűnügyi filmek attribútumainak átvételével váltak közönségbaráttá. Szemben a lengyel filmek világával, amelyekben Nyugat-Európát a pénzügyi konszernek és a politikai klientúra lobbijereje uralja,⁵⁵ az 1970-es évek végétől kezdve a magyar bűnügyi filmekben a nyugat-európai és amerikai minták pozitív, átveendő példaként jelennek meg. Ahogy korábban utaltunk rá, amerikai hatásnak tartjuk, hogy a korábbi monolit egységként bemutatott szocialista rendőrség átalakul az alulértékelt, alacsony rendfokozattal rendelkező nyomozó és a vezető beosztású, formális képesítéssel rendelkező főnöke párharcává, mint az Ötvös Csöpi-filmekben, illetve a *Zsarumelő*ban. Ezekben a nyugat-európai és amerikai filmek hőstípusa találkozott a szocialista magyar valóság ironikus kezelésével, amikor a magyar tiszthelyetes vagy lefokozott rendőr a valódi bűncselekmények elleni fellépés érdekében hajlandó volt maga is hétköznapi normasértéseket elkövetni. A *Zsarumelő* című alkotásban a hazai invencióként feltűnő Guruczi főhadnagyot munkatársaként köszönti Kojak, aki a mellette lévő irodában dolgozik. A rendőrpárádé itt nem ér véget: Guruczin keresi a *Linda*-sorozat rendőrtisztjét, Eősze Gábor (Vayer Tamás) Veszprémi Lindát (Görbe Nóra). A Guruczi társát játszó Madaras József, korábban a *Kántor* című tévésorozat Csupati tizedese, pedig nagy örömmel köszönti régi kutyáját „új” szolgálathelyén, egy másik rendőrségi épületben. A Gát György producer által kreált *Zsarumelő* a legjobb példa arra, hogy a nyugat-európai és amerikai sorozatmintákat miként próbálták összeolvasni a hazai krimikezdeményekkel, amivel egy közös fikciós világ kialakítása lehetett a cél.

A korszak első felében készült konspiratív filmekben a hidegháborús logika kidolgozása minden valószínűség szerint találkozott a nézői igényekkel, ahogy a *Ludas Matyi*ban is megfogalmazták: „Megnéztem a *Fotó Hábert*, az új magyar bűnügyi filmet, és mondhatom egész jól elszórakoztam. Volt benne tervrajz, lövöldözés, sztriptíz, rejtekhely, szóval minden, ami ilyenkor már lenni szokott.”⁵⁶ A korszak vicclapja számára a hihetetlen nem a kém történet Magyarországra helyezése vagy a zseb Geiger–Müller-számláló alkalmazása, hanem a konspirációs tevékenység zavartalan lefolytatása, a technikai eszközök hiba nélküli működése. Utóbbira reflektálnak a korszak második felében született konspiratív filmek is, mint a *Kojak Budapesten*, illetve az Ötvös Csöpi-sorozat, amelyekben a kapcsolatfelvételenek a telefonvonalak beázása miatti lehetetlensége, a rossz minőségű munkavégzés mindennapi tapasztalata a hazai bűnüldöző szervezetek. A hidegháború jelentőségének megváltozására utal, hogy az ideologikus szembenállásból következő, hatalmi vagy világuralmi tervek teljesen nevetségessé válnak, ahogy az tetten érhető *Az oroszlán ugrani készülben*. A korszak második felében a konspiratív filmek antihősei sem Nyugat-Európában, sem Ameriká-

⁵⁴ Koltai 1986.

⁵⁵ Skotarczak 2012.

⁵⁶ D. F.: Irka-firka. *Ludas Matyi* 1963. december 19. 7.

ban nem találunk hazára, sokszor meg sem tudnak élni, így a fasiszta időszakból származó ismereteik felhasználásával akarnak pénzhez jutni, mint *A Pogány Madonna* vagy a *Csak semmi pánik* című filmekben.

A „hétköznapi gyakorlatok”-típusú filmekben az alkotók a szocialista társadalom építésének megannyi kerékkötőjét mutatják be, mint a korrupció, a protekció, az illegális úton történő árubeszerzés vagy a lakáshelyzet miatti kényszerű társbérleti együttélésből kirobbanó agresszió. A filmek egyéni szintje, a karakterek közötti interakciók ezért sokszor vígjátéki stílusesszközöket használva abszurd vagy groteszk jelleget öltenek.⁵⁷ Ugyanakkor az ilyen típusú filmekben megjelenő normasértések és bűncselekmények jól ismertek, az elkövetők filmbeli tágabb környezete is reflektál rájuk, mint a *Kinek a törvényében* a rendőrös parancsnoka, illetve a termelőszövetkezet tagsága. Az utólagos igazságszolgáltatással foglalkozó filmekben az egyéni szint sokkal finomabban van kibontva, mivel itt a filmes karakterek saját életük folytathatatlansága miatt fordulnak vissza rögeszmésen a múltjuk felé. Ezek a filmek a rendszer keletkezéstörténetének legitimitációját vonják kétségbe, hiszen a magyar történelem korábbi traumatikus fordulópontjait (második világháború, holokauszt) használják fel a megtört egyéni sorsok bemutatásához. Megnyugvást hozó történet nem bomlik ki, hiszen a karakter környezete rendszerint nem segítőkész, így az egyéni szint válik drámaivá, míg a szocialista jelenben élők érdektelensége vagy passzivitása miatt a környezet, a társadalmi közeg válik abszurdá vagy groteszkké. Az utólagos igazságszolgáltatással kapcsolatos filmek közül egyedül a *Laura* jelképez részleges elmozdulást a teljes passzivitástól a tágabb környezet részleges reakciója felé, amit viszont az indokol, hogy a filmben a recski munkatábor létének és működésének megismerésével a kommunisták, a rendszerhű klikkek közötti politikai és ideológiai harc jelenik meg, ahol a bűncselekmények már a szocialista rendszerben történtek, illetve az áldozatok is elkötelezett kommunisták voltak.

A „hétköznapi gyakorlatok”-típusú filmekben az egyéni szint abszurditását az indokolja, hogy a filmek a szocialista jelen mindennapi normasértéseit kívánják a film tágabb környezetében minél autentikusabban és részletgazdagabban, sokszor burleszkszerűen bemutatni. Az utólagos igazságszolgáltatással foglalkozó filmek egyéni szintjén a korábbi traumák feldolgozatlansága tűnik hitelesnek és drámainak, míg a film szélesebb kontextusában, vagyis az összes mellékszereplő és helyszín tekintetbevételével az egyén traumája nevetséges, szánalomkeltő vagy éppen abszurdnak tűnik a társadalom számára.

Jelen kutatásunkban azért vizsgáltuk a bűn megjelenését a játékfilmekben, mivel vitába akartunk szállni az olyan kutatói elképzelésekkel és sztereotípiákkal, amelyek amellet érvelnek, hogy Kádár-korszakban az állam a bűnt mindenáron el kívánta leplezni. Másfelől árnyalni szerettük volna azt a szemléletet is, amely a szocialista kori bűnöket ábrázoló filmek bulvár jellegére helyezik a hangsúlyt, ahol a kegyetlen gyilkosságok pusztán az egyéni abnormitás kife-

⁵⁷ Szalay 1978: 69–72.

jeződéseként jelenhettek meg. Ilyen volt az 1977-től megjelenő *Gyilkosság...* című könyvsorozat, amelynek köteteit a Belügyminisztérium Sajtóosztálya és az Országos Közlekedésbiztonsági Tanács támogatásával az Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat jelentette meg.⁵⁸ A cím ellenére a kötetekben több novella is a kortárs társadalmi valóság olyan problémáira fókuszált, mint a csalás, a sikkasztás, a családon belüli erőszak, a garázdaság vagy a cserbenhagyásos gázolás, amelyek önmagukban nem lettek volna feltétlenül eladhatók, viszont egy-egy nagyobb súlyú életellenes cselekmény mellett már alkalmasnak találtattak a megjelentetésre.

Ezzel szemben a filmekből a fentiekben bemutatott módon egy sokkal diverzifikáltabb kép bontakozott ki, mivel a szocialista mindennapok problémáit és a hétköznapi normaszegést bemutató filmek nem csupán súlyos bűncselekmények narratívájához kapcsolva voltak elmesélhetőek. Luc Boltanski a *Rejtélyek és összeesküvések* (eredeti cím: *Énigmes et complots*) című kötetében a bűnügyi összeesküvéssel kapcsolatos irodalmi alkotásokat összefoglalóan társadalmi zsánernek tartja, amelyben jelentőséget kapnak a karakterek társadalmi tulajdonságai.⁵⁹ Boltanski érvelése szerint a normasértők, valamint a súlyosabb bűnököt elkövetők évenkénti számszerűsíthetősége lehetővé teszi a szociológiának, hogy társadalmi mintázatokról beszéljen, míg a társadalmi zsánerbe tartozó detektív-történetekben, kémregényekben megjelenő bűncselekmények és normasértő esetek alkalmat adnak a modern társadalom kollektív képzeletének megragadására, mivel azok az olvasók és nézők révén a társadalom önképére hatnak.

FORRÁSOK

- Ajándék ez a nap* (r.: Gothár Péter, 1979).
A nagy generáció (r.: András Ferenc, 1985).
A svéd, akinek nyoma veszett (r.: Bacsó Péter, 1980).
Az oroszlán ugrani készül (r.: Révész György, 1968).
Az öreg bánya titka (r.: Fejér Tamás, 1973).
Defekt (r.: Fazekas Lajos, 1977).
Egymásra nézve (r.: Makk Károly, 1982).
Egy pikoló világos (r.: Máriássy Félix, 1955).
Fény a redőny mögött (r.: Nádasdy László, 1965).
Fotó Háber (r.: Várkonyi Zoltán, 1963).
Hamis Izabella (r.: Bácskai Lauró István, 1968).
Hekus lettem (r.: Fejér Tamás, 1972).

⁵⁸ Az 1977-től 1989-ig megjelent kötetek a következők voltak: *Gyilkosság az MI-esen*, *Gyilkosság két millióért*, *Gyilkosság a bányában*, *Gyilkosság vagy baleset?*, *Gyilkosság a levegőben*, *Gyilkosság az autóban*, *Gyilkosság a színpadon*.

⁵⁹ Boltanski 2012: 5–20.

- Hideg napok* (r.: Kovács András, 1963).
Kártyavár (r.: Hintsch György, 1967).
Keménykalap és krumpliorr (r.: Bácskai Lauró István, 1973–1974).
Két vallomás (r.: Keleti Márton, 1957).
Kojak Budapesten (r.: Szalkai Sándor, 1980).
Könnyű vér (r.: Szomjas György, 1989).
Laura (r.: Böszörményi Géza, 1986).
Megtörtént bűnügyek (r.: Bácskai Lauró István, Mészáros Gyula, 1973–1980).
Nyulak a ruhatárban (r.: Bácskai Lauró István, 1971).
Pénzt, de sokat (r.: Málnay Levente, 1991).
Plusz-mínusz egy nap (r.: Fábri Zoltán, 1973).
Szemtől szembe (r.: Várkonyi Zoltán, 1970).

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Anessi, Thomas 2014: Literary Codes of Conduct in PRL Crime Fiction: Barariczak, Joe Alex and the Powiesc Milicyjna. In: Wylczynsky, Marek (ed.): *Crime Scenes: Modern Crime Fiction in an International Context*. Vol. 6. Peter Lang, Frankfurt, 15–26.
- Bánki Éva 2009: „A meghalni nem tudó bűn.” Hard-boiled-hagyomány a magyar irodalomban. In: Benyovszky Krisztián – H. Nagy Péter (szerk.): *Lepipálva. Tanulmányok a krimiről*. Lilum Aurum, Dunaszerdahely, 83–106.
- Bartha Eszter 2005: Szegény gazdagok. A késő Kádár-rendszer képe az ifjúsági irodalomban. *Eszmélet* (17.) 68. 58–61.
- Beluszky Tamás 2000: Értékek, értékrendi változások Magyarországon. *Korall* (1.) 1. 137–154.
- Benyovszky Krisztián 2003: *A jelek szerint. A detektívtörténet és a közép-európai emlékenyomai*. Kalligram, Pozsony.
- Bezsenyi Tamás 2011: A műszaki értelmiség érvényesülési lehetőségei és színterei a hatvanas évek magyar nagyjátékfilmjeiben. In: Wessely Anna (szerk.): *Társadalmi tanulmányok*. ELTE, Budapest, 115–152.
- Bognár Károly (szerk.) 1978: *Világpolitikai kislexikon*. 2. átdolg. és bőv. kiadás. Zrínyi, Budapest.
- Boltanski, Luc 2012: *Énigmes et complots – Une enquête à propos d'enquêtes*. Gallimard, Paris.
- Bori Erzsébet 1996: Egy nehéz év éjszakája. 1957 a moziban. *Beszélő* (1.) 8. 77–79.
- Buchholz, Erich – Hartmann, Richard – Lekschas, John 1966: *Sozialistische Kriminologie*. Staatsverlag der DDR, Berlin.
- Buza Márton – Koltai Gyula (szerk.) 1975: *Szakszervezeti kislexikon*. Táncsics, Budapest.
- Csaplár Vilmos 1987: *Pénzt, de sokat! Karriertörténet*. Magvető, Budapest.
- D. Mónus Erzsébet et al. (szerk.) 1983: *Ifjúsági kislexikon*. Jav., bőv. kiadás. Kossuth, Budapest.
- Fekete Ibolya 1983: *Könnyű testi sértés – egy film dokumentumai*. Népművelési Propaganda Iroda–MAFILM, Budapest.

- Fóti Andor 1984: *Szemben a bűnözőkkel*. Zrínyi, Budapest.
- Galgóczi Erzsébet 1971: Kinek a törvénye. *Kortárs* (15.) 3. 341–367.
- Gyenis János (szerk.) 1977: *Közgazdasági kislexikon*. 3., bőv., átdolg. kiadás. Kossuth, Budapest.
- Gyöngyösi Zoltán 2016: *Így élt Bacsó Péter*. Unicus Műhely, Budapest.
- Halász László 1970: A televízió krimi-műsorainak lélektanáról. *Rádió és Televízió Szemle* (2.) 2. 81.
- Hegy Gyula 1972: A hét filmjei: Hekus lettem. *Népszabadság* 1972. május 4. 1.
- Horváth Sándor 2005: A szocialista bulvársajtó és a társadalmi nyilvánosság arénái Magyarországon: népszerűség és pártserűség az 1960-as években. *Múltunk* (50.) 3. 255–298.
- Juhász Árpád 2002: A filmterjesztés struktúrájának fejlődése az elmúlt két évtizedben (1960–1978). In: Juhász Árpád: *Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai kállai kettős? Tények, reflexiók a „pangás” éveiből (1974–1983)*. MOSZ–OPAKFI–DE, Debrecen, 151–163.
- K. Horváth Zsolt 2010: Ex occidente lux (Drang nach Westen). Az occidentalizmus az 1970-es évek magyar társadalmi képzetében. *Korunk* (3.) 7. 96–101.
- Kéri László – Petschnig Mária Zita 1986: Mire van idő? – A 80-as évek filmjeinek társadalomképe. *Filmkultúra* (22.) 9. 59–69.
- Koltai Ágnes 1986: A bűn története – Krimi magyar módra. *Filmvilág* (29.) 10. 10–13.
- Lénárt András 2010: A film mint történeti forrás. *Aetas* (25.) 3. 159–171.
- Lukács Tibor 1971: *Bűnözés és társadalom*. Kossuth, Budapest.
- Nemes Károly 1971: A pozitív hős a magyar filmművészetben. A fogalom rehabilitálása. *Népszava* 1971. január 1. 6.
- Panek, Leroy L. 2006: Post-War American Police Fiction In: Priestman, Martin (ed.): *A Companion to Crime Fiction*. Cambridge University Press, Cambridge, 155–172.
- Pintér István 1973: *Rendnek muszáj lenni...* Táncsics, Budapest.
- Pintér István – Szabó László 1957: *Riporterek az alvilágban*. Kossuth, Budapest.
- Polgár András 1972: *Apuka*. Szépirodalmi, Budapest.
- Rainer M János 2011: *Bevezetés a kádárizmusba*. 1956-os Intézet – L’Harmattan, Budapest.
- Rainer M. János – Kresalek Gábor 1990: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia 1948–1956. *Szellemkép* (1.) 2–3. 1–10.
- Scaggs, John 2005: *Crime Fiction. The New Critical Idiom*. Routledge, New York, 85–104.
- Shpayer-Makov, Haia 2011: *The Ascent of the Detective. Police Sleuths in Victorian and Edwardian England*. University of Oxford, Oxford.
- Skotarczak, Dorota 2012: The Image of the West in the Films of Socialist Poland (PRL). *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture* (1.) 1. 33–37.
- Skotarczak, Dorota 2014: Crime Fiction in the Period of PRL (PRL Crime Fiction). *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture* (3.) 3. 77–84.
- Szabó András 1980: *Bűnözés – ember – társadalom*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Szabó B. István 1972: Irodalom – Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? *Társadalmi Szemle* (27.) 3. 90–91.
- Szabó Ferenc 1965: Közreműködés egy öngyilkosságban. *Népszabadság* 1965. augusztus 7. 10.
- Szabó László 1968: *Bűnügyi múzeum*. Minerva, Budapest.

- Szalay Károly 1978: *Mai magyar filmvígjáték. Beteljesülések és elszalasztott ígéretetek*. Magvető, Budapest.
- Szita György 1987: *Magánnyomozás*. Magvető, Budapest.
- Tamás Ervin 1988: *Szerződő feleim*. Magvető, Budapest.
- Tandori Dezső 1979: A televíziós krimi-élmény magánszociológiája. *Filmvilág* (22.) 4. 30–32.
- Todorov, Tzvetan 1977: *The Poetics of Prose*. (Transl. Richard Howard.) Oxford, Blackwell.
- Ungvári Tamás 1977: Krimi a képernyőn. *Filmvilág* (20.) 5. 26–28.
- Varga Bálint 2005: *Magánetektívek. Oknyomozás valóság és fikció területén*. Agave, Budapest.
- Zombory Máté – Lénárt András – Szász Anna Lujza 2013: Elfeledett szembenézés: Holokauszt és emlékezés Fábri Zoltán *Utószezon* c. filmjében. *BUKSZ* (25.) 3. 245–256.