A hard-boiled krimi lehetőségei Magyarországon **(Kondor Vilmos: *Budapest noir*, Gárdos Éva: *Budapest noir*)**

Absztrakt

Tanulmányunkban Kondor Vilmos *Budapest noir* című regényét (2008) és Gárdos Éva *Budapest Noir* (2017) című filmjét elemezzük a hard boiled krimi és a film noir műfaji hagyományainak meghonosíthatósága szempontjából. A zsánerkérdést mindkét esetben a lokalizációs technikák és a térkezelés problémájára szűkítjük. A tanulmány első részében felvetjük a hard-boiled vagy kemény krimi és a film noir közötti folytonosság kérdését, hogy a második részben a két fókuszált szövegelemzés segítségével a műfaji minták késői adaptálásának jelenségét vizsgáljuk meg. Következtetésünk az, hogy Kondor regénye a műfaji minta kritikai, Gárdos filmje pedig a műfaji minta nosztalgikus adaptációját adja.

Szerző

Kálai Sándor (1974) médiatörténész. A Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének docense. Kutatási témája a tömegkultúra története, különösen a krimi intézményesülése. Számos, a populáris kultúra részjelenségeivel kapcsolatos nemzetközi projektben vett részt, a Littératures Populaires et Culture Médiaque szervezet tagja. Résztvevője a *DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives* elnevezésű, négyéves futamidejű nemzetközi projektnek.

Keszeg Anna (1981) kultúrakutató. A Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének, valamint a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Kommunikáció-, Közkapcsolatok és Reklám Intézetének adjunktusa. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen, a párizsi Sorbonne Paris IV-on és az École des Hautes Études en Sciences Sociales-on, valamint a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen tanult. Tagja a *DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives* elnevezésű, négyéves futamidejű nemzetközi projektnek.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.1>

Kálai Sándor - Keszeg Anna

A hard-boiled krimi lehetőségei Magyarországon **(Kondor Vilmos: *Budapest noir*, Gárdos Éva: *Budapest noir*)**

Történelmileg a Rossz uralkodik. A rossz uralma
társadalmi és politikai. A társadalmi és politikai
hatalom gazemberek kezében van.

(Jean-Patrick Manchette 2003: 20)

A regény borítója

Hosszú elemzést igényelne annak bemutatása, hogy milyen sorsa lett Magyarországon az amerikai eredetű, az 1920-as és 1930-as években ott meggyökeresedő és nagyon hamar transzmediális sikereket arató *hard-boiled* (vagy kemény, vagy *noir*) kriminek^[1]. Egyfelől látnunk kell azt, hogy a krimi műfajának honi története is szövevényes (Kálai 2014), hiszen a politikai, kulturális és irodalmi folyamatok miatt többször is újraintézményesül (gondolhatunk itt például az 1945 utáni vagy pedig a rendszerváltást követő folyamatokra). A *hard-boiled* csak részlegesen juthatott el Magyarországra születése éveiben, bár megjelent magyarul Hammett két (*The Maltese Falcon* és *The Thin Man*) és Cain egy (*The Postman Always Rings Twice*) regénye, de ez nyilván nem volt elég a számottevő hatás kifejtéséhez, mint ahogy az sem, hogy néhány magyar szerző is kísérletezett a műfajjal: Grób László könyvében (Grób 2015: 22–28.) felsorol néhány szerzőt és regénycímet, amelyek a kemény krimi magyar reprezentánsai lehetnek. A bűnügyi regény maga csak a hatvanas évek második felétől jelenik meg újra Magyarországon, jórészt fordításokon keresztül, s egészen a 2000-es évek elejéig kellett várni arra, hogy magyar szerző tollából szülessen *hard-boiled* krimi.^[2]

A film plakátja

Ugyan a *film noir* és a *hard-boiled* közötti filiáció nyilván bonyolultabb az egyszerű hatásnál, az nem tagadható, hogy az irodalmi és a filmes műfajt sok szál köti össze (Mayer 2007): született könyv arról, hogyan filmesítették meg Chandler regényeit (Philips 2000), a két más-más mediális közegben alakuló műfaj közötti viszonyról (Irwin 2006), de egy kurrens, általános áttekintést adó elemzés sem felejt el hangsúlyozni az irodalmi műfaj filmre kifejtett hatását (Dickos 2002: 96–155.). A filmes műfajról tengernyi elemzés született már, csakúgy mint a műfaj időbeli és térbeli kiterjedéséről/kiterjeszthetőségéről (ez utóbbihoz, vagyis annak a kérdéséhez, hogy mit tekinthetünk nemzetközi noirnak, ld. Fay-Nieland 2010, elsősorban a negyedik fejezetet és Broe 2014). Messzire vezetne e kérdés, vagyis a kiterjeszthetőség részletes elemzése, s ennek kapcsán

annak felvetése, hogy létezik-e magyar *film noir*. Az 1931 és 1944 közötti időszak magyar bűnügyi filmjeit tekintve Lakatos Gabriella félbűnfilmről beszél: politikai, cenzurális és gyártástechnikai okok miatt a bűn megmutatása problematikus az adott korszakban (Lakatos 2013: 51). A szerző elkülönít egy filmcsoportot, amelyet noir-melodrámaként aposztrofál, így egy később megjelenő műfaji terminust alkalmaz olyan filmekre, amelyek a műfaji jelölő megszületése előtt, 1936 és 1944 között készültek.

Fordítható-e film noirra a kemény krimi?

Az új kiadás borítója

A magyar film szövevényes történetét tekintve könnyen lehet tehát, hogy az, amit Gárdos Éva hajt végre a film médiumában, megfeleltethető Kondor irodalmi gesztusának.^[3] Ugyan a műfajok (*hard-boiled* krimi és *film noir*) már régóta jelen vannak a magyar kulturális palettán (elsősorban importált termékek, regények és filmek formájában), de ha abból az előfeltevésből indulunk ki, hogy egy műfaj akkor létezik, ha tudatában van önmaga létének, vagyis intézményesült mivoltának (Reuter 1999), akkor mind a *hard-boiled*, mind a *noir* – elegendő hazai példa híján – még csak a kezdő lépéseknél tart.

Bármiféle műfaj esetében tehát szükségesnek látszik az önmagához való reflexív viszony tételezése: ennek van textuális (tematikus, narratív formák visszatérése) és társadalmi dimenziója (a műfajra jellemző produkciós és recepciós logikák megszilárdulása) (Reuter 1999). S mindez még fontosabbnak tűnik akkor, amikor egy műfaj más kultúrában (tehát kulturális változatként) kezd el létezni, ráadásul jóval később, mint ahogyan megjelent – ez a helyzet tehát szinte eleve kódolja a reflexív viszonyt. A tanulmány által vizsgált helyzetre alkalmazva: mi történik akkor, amikor Kondor Vilmos 2008-ban publikálja az első magyar *hard-boiled* regényt?

Jean-Patrick Manchette, az 1970-es és 1980-as évek egyik legnagyobb hatású francia krimiszerzője

számára világos volt, hogy a krimi – amellet, hogy szerzője számára komoly anyagi sikert jelenthet – olyan műfaj, amely nagyon érzékenyen képes egy adott társadalom problémáira reagálni. De saját korának francia krimije, a *noir* műfaj, a *hard-boiled ersatz*-aként gondolható el: „Megvolt az amerikai krimi kora. 1970-ben írni azt jelenti, hogy új társadalmi valósággal kell számolni, és azzal a ténnyel is, hogy a krimiforma meghaladott, mert elmúlt az ideje: egy meghaladott formát újra felhasználni azt jelenti, hogy referenciálisan használjuk, tiszteljük, miközben kritizáljuk, eltúlozzuk, minden oldalról eltorzítjuk. Még ha tiszteletben tartjuk, akkor is eltorzítjuk.” (Manchette 2003: 18) Még ha Manchette kijelentése, amely minden bizonnyal nem mentes a korabeli, ún. „elit” irodalom elméleti belátásainak hatásától sem, túlzónak is tűnhet, amit itt állít, az összekapcsolható a műfajtudat fogalmával.

Az alábbiakban erre keressük a választ: milyen (reflexív) műfaji viszony jellemzi a címben említett regényt és filmet? Az elemzések a kérdésre a regény és a film lokalizációs stratégiáit vizsgálva próbálnak válaszolni. Míg Kondor regénye problematizálja a műfajhoz való viszonyt, addig Gárdos Éva filmadaptációja inkább nosztalgikus kapcsolatot alakít ki a választott filmes hagyománnyal. Ugyanakkor mind a film, mind a regény úgy is viszonyra lépnek a múlttal, hogy történeti krimiként működnek: mindkét történet világos történeti pillanathoz, 1936-hoz, Gömbös Gyula temetéséhez és az azt követő napok budapesti történéseihez kapcsolódik. Így a térkezelésen kívül lényegessé válik az a kérdés is, hogy mennyire történetiesítettek a budapesti terek, s múlthoz való viszonyukat milyen attitűd jellemzi. Zymunt Bauman 2017-es, utolsó kötetében azt diagnosztizálta, hogy a kortárs kultúra rögeszmésen múltorientált, a nosztalgia és a retró alakzatai uralják (Bauman 2017). A múlthoz való viszonyoknak e formái osztoznak abban a meggyőződésben, hogy az emberiség történetének jobb periódusait már magunk mögött és nem magunk előtt tudjuk. Svetlana Boym óta azt is tudjuk, hogy a nosztalgiának két paradigmatis működésmódja van: a reflektív és a resztoratív. Míg a resztoratív nosztalgia újra kívánja élesíteni a múltat, az abban való elidőzést ígéri, a reflektív nosztalgia csak a múlt iránti vágyakozást őrzi meg, tudatában van a múlt visszahozhatatlan voltának (Boym 2001: 41–57.). A műfajisághoz és a múlthoz való viszony a film és a regény esetében össze is kapcsolódik egymással: Kondornál a műfaj történetre való reflexió a múltra való reflexió is egyúttal, Gárdos Évánál pedig a filmes hagyomány iránti nosztalgia a harmincas évekből Budapest kifinomult terei és tárgyi kultúrája iránti vágyakozást is feltételezi.

Regény egy bűnös városról

Az írott elbeszélések esetében nagyon sokáig az idő reprezentációjának módja foglalkoztatta az elemzőket. Ám ahogyan az elbeszélés konfigurálja az időviszonyokat, úgy mindez elmondható a térről is, ám mégis az ún. *spatial turn* (Warf – Arias 2008, Tally 2012), a Michel Foucault, Michel de Certeau vagy Henri Lefebvre nevével fémjelzett teoretikus háttérre volt szükség ahhoz, hogy az irodalmi térkonfigurációk vizsgálata lendületet kapjon.

Mihail Bahtyin kronotoposz fogalmának lényege, hogy az idő és a tér szétválaszthatatlan, egymást

kölcsönösen meghatározzák.^[4] Henri Mitterand tanulmányának (Mitterand 1990) egyik legfontosabb aspektusa az, hogy Bahtyin írásainak szisztematikus olvasásával javaslatot tesz a kronotoposz szintjeinek és formáinak elkülönítésére. Legáltalánosabb jelentésben a kronotoposz minden olyan emberi univerzumot jelent, amelyet konszubsztanciális módon határoz meg a tér és az idő – ez a kulturális kronotoposz. A műfaji kronotoposz arra utal, ahogyan egy adott műfaj az idő- és térösszefüggéseket kezeli: ebben az értelemben a regényt a konkrét tér és a történelmi idő jellemzi. Az adott műfajon belül műalkotások egy csoportja (alműfaja, pl. görög regény, kalandregény, pikareszk regény) is létrehozhat egy sajátos kronotoposzt: a lovagregényt a csodák világa és a kaland ideje jellemzi. A negyedik szintet az egyedi műalkotásokban megjelenő kronotoposz jelenti. Azonban a tipológiai szinten túl el lehet különíteni más tér-idő témákat, motívumokat: Bahtyin rendszerében ide tartozhat a találkozás cselekménysora, de akár az út, a balzaci regények egyik fontos tere, a polgári szalon vagy a kastély is – ez a tematikus kronotoposz. A hatodik szint pedig a világrepresentáció egyfajta modális kategóriáját jelenti: távolság, kiterjedés (a tér összetevő dominanciája) vagy növekedés (az idő összetevő dominanciája); Rabelais poétikáját például a növekedés és a hanyatlás ellentéte határozza meg. Elemzésünkben mi is hasznosítjuk ezeket a belátásokat, hiszen maga a nyomozás is a kronotoposz egyik (műfaji) változatának tekinthető, lehetővé téve egy sajátos tér- és időösszefüggés létrehozását.

Az 1990-es évek óta a fentebb említett térbeli fordulat eredményeként a geográfusok is élénk érdeklődést mutatnak az irodalom iránt, olyan tudásformaként tekintve rá, amely segít megérteni az ember és a tér viszonyát. Az irodalomtudomány új területekkel bővült: a *literary geography* (Moretti 1998, 2005; Williams 1973), a *geocriticism* (Westphal 2011) inkább a térbeli reprezentációk természetére koncentrálnak. Új megközelítési mód az ún. *location studies*, amely többek között két dán kutató, Kim Toft Hansen és Anne Marit Waade nevéhez kötődik, akik regények, filmek és sorozatok elemzésén keresztül tanulmányozzák a skandináv noir káprázatos sikerét (Hansen – Waade 2017). A lokalizáció legtágabban úgy határozható meg, mint az a konkrét tér, amelyben egy jelenet vagy szekvencia egy adott audiovizuális vagy írott elbeszélésben lezajlik. A módszer alapfeltevése az, hogy egy adott műalkotás térbeli elemzését egyesíteni kell a háttérben működő gazdasági logikával (könyv esetében a stratégia része lehet egy helyjelölő címbe helyezése, a termék adott helynek megfelelő marketingje vagy éppen a helyszín megváltoztatása a könyvpiac tendenciáinak megfelelően, stb.; filmek, sorozatok esetében ide tartoznak a helyszínek, a díszletek megválasztására vonatkozó döntések). A lokalizációra vonatkozó kutatásokat élénken foglalkoztatja a nyilvánvaló és felismerhető helyek iránti növekvő tendencia, amely a desztinációmarketinghez vagy a kulturális turizmushoz kapcsolódik, illetve a lokalizáció mint valóságghatás, amely írott vagy audiovizuális elbeszélés által keltett hitelességérzetet teremt. Mélyebb szinten a helyek és a tájak összekapcsolhatják a helyet mint valóságfeffektust, a helyet mint emléket és a helyalapú identitáskonstrukciókat (Hansen – Waade 2017: 53–76.). A *location studies* fő sajátossága a kulturális termékek térkonstrukciójának holisztikus megközelítése: az ezen a területen végzett kutatások többretegű perspektívát alkalmaznak, különös tekintettel a helyekre mint társadalmi-politikai és földrajzi realitásokra, a helyekre mint kulturális konstrukciókra, valamint azokra a gazdasági és stratégiai érdekekre, amelyeket az ábrázolt terek jelenthetnek.

Ebben a tekintetben ez az elemzési mód összekapcsolja a földrajzot az irodalommal és a filmmel, a közgazdaságtant az esztétikával, a turizmust a helyi identitással.

Kondor regényére áttérve: nyilvánvaló, hogy – mint ahogyan arról már volt szó – a bűnügyi regények legfontosabb strukturáló eljárása, a nyomozás kronotoposznak tekinthető, és az idő-tér viszonyok kezelésének egy meghatározott módjára utal. Mivel történelmi bűnügyi regényről van szó, a nyomozás kronotoposza mellett azonosítható egy másik, kulturális kronotoposz, az 1930-as évek Budapestjének reprezentációja lehetővé teszi a történelmi idő és tér beírását a történetbe. A történet 1936 októberében, Gömbös Gyula miniszterelnök halála idején játszódik. Kondor legfontosabb újítása, ami egyben jelzi a műfajhoz való reflexív viszonyt is, hogy a történelmi-politikai kontextusnak megfelelően úgy dönt, hogy a nyomozó nem rendőr, hanem újságíró, Gordon Zsigmond, aki a kor egyik legfontosabb lapja, *Az Est* bűnügyi riportereként dolgozik. Mobilis szereplő karakter, aki szakmai kompetenciájának megfelelően jó nyomolvasó. Ez magyarázza, hogy a tematikus kronotoposzok egész sorát azonosíthatjuk, ilyen például az út (a város utcái), a találkozás (gyanúsítottakkal, tanúkkal, olyan szereplőkkel, akik információforrásként szolgálnak számára, és végül az elkövetővel). Végül azonosíthatunk egy olyan aspektuális kronotoposzt is, a képzeletbeli világ ábrázolásának modális kategóriájaként, amely az 1930-as évek Budapestjét értelmezi: a város a veszély és a bűn tere. A kortárs olvasó tudja, hogy háború következik, amely elpusztítja a város terét és felfüggeszti a jövőjét. Kondor sorozata egy jól ismert és nagyon hatékony eljárás alapján: azáltal, hogy a hőst saját városa terébe helyezi, az olvasó figyelme erre a térre is irányul. A bűnügyi regény története azt mutatja, hogy se szeri, se száma az ilyen nyomozóknak: Maigret és Párizs, Fabio Montale és Marseille, Pepe Carvalho és Barcelona vagy Rebus és Edinburgh, Sherlock Holmes és London. Azon túl, hogy minden egyes alkalommal egy egyszerre autentikus (vagy legalábbis autentikusságra törekvő) és képzeletbeli város reprezentációját látjuk, ez a kapcsolat fordulópontot jelent a műfaj történetében: Eva Erdmann szavaival élve (2009) azzal, hogy egy történetet egy adott térben horgonyoz le, a műfajt egyfajta etnográfiai dimenzió is jellemzi. A sorozatok sikere – amelynek egyik jele az, hogy az olvasó a valódi városban a kitalált karakter lábnyomát keresi – kiaknázható a terek márkázása szempontjából is.

Mint láttuk, a *location studies*-t az érdekli, hogy a narratívában milyen módon kerül ábrázolásra a konkrét tér. Ahhoz, hogy megértsük, hogy Budapest milyen lokációs elemként működik, érdemes Hansen és Waade korábban idézett könyvében felvázolt osztályozási elvekhez fordulni. A képernyőn megjelenő elemek (on-screen features) „befolyásolják a hely megválasztását, valamint az ábrázolt *couleur locale*-t” (Hansen – Waade 2017: 68). Öt kulcsfontosságú elemet különböztethetünk meg e modell szerint: (1) part / szárazföld és sziget; (2) városi / vidéki területek; (3) éghajlat / időjárás / szezonális változások; (4) infrastruktúra / mobilitás; és (5) építészet / művészet / formatervezés (Hansen – Waade 2017: 68–73.). Bár a tipológiát a skandináv noir (és elsősorban audiovizuális alkotások) tanulmányozására dolgozták ki, hasznos lehet azt Kondor regényére alkalmazni, mert a modell lehetővé teszi, hogy megragadjuk Budapest, egy *noir* város sajátosságait – legalábbis, ahogyan az az első regényben megjelenik.

A város földrajzi elhelyezkedése ugyanolyan karakterisztikus, mint a skandináv területeké. A regényben a Duna a hagyományos szerepet tölti be: kettéosztja a várost, és két teljesen különböző területet határoz meg. A főszereplő inkább Pestet kedveli: „Gordon továbbsietett. Nem szeretett Budán lenni. Valamiért Pest állt hozzá közelebb, ott legalább otthon érezte magát, már amennyire lehetett” (Kondor 2008: 111). Gordon tehát nem tud teljesen racionális magyarázatot adni választására, de az érzelmi okoknak következményei vannak: életének összes tere (lakása, barátnője és nagypja lakása, munkahelye) Pesten található, a körutak környékén, ez utóbbiak pedig a városi és kulturális modernitás emblematikus helyei. A magyar kulturális képzetben kiemelkedő különbség van a Duna két része között, hasonlóan a Szajna két partja közötti különbségekhez Párizsban. Ez a megkülönböztetés egy gazdagabb, biztonságosabb Budán és egy prolibb, bizonytalanabb Pesten alapszik, amely időbeli különbségeket is jelez: Pest nyitottabb a változásra, Buda pedig konzervatívabb. Gordon Pest-preferenciája jelzi, hogy együttérez a kiszolgáltatottakkal, és jobban kedveli a változó városi tájat. A bűncselekményt Pesten követték el, de olyan valaki áll mögötte, aki Budán lakik.

A hard-boiled krimi tipikus városi műfaj. A nyomozás során az elbeszélés Budapest társadalmi panorámáját is nyújtja, ahol az újságíró kapcsolódási pontként szolgál a társadalmi rétegek között. Vizsgálódásai során Gordon az arisztokrata rezidenciáktól a szegények külvárosi negyedeiig mindent bejár. A szereplők a felsőbb osztályokat (gazdag budai polgárok, politikusok), a középosztályt (a szerkesztőségben dolgozó értelmiségiek, rendőrök), az alvilágot (prostituáltak, betörők) képviselik. Gordon csak egyszer hagyja el a várost, amikor egy Miskolc melletti faluba megy, hogy találkozzon az áldozat volt szolgádjával. Ezen az egy epizódon kívül Gordon elmerül az utcák, sugárutak, külvárosok világában. A regény legelső jelenete már tanúskodik a részletek iránti érdeklődéséről, ez a város reprezentációjának legfontosabb eleme: Gordon „megitta a feketét cukorral, összehajtotta a *Pesti Naplót*, felállt, fizetett, feltúrta a gallérját, és kilépett a Rákóczi útra. A Blaha Lujza tér felé pillantott, látta a kiadóvállalat neonfényeit a távolban, majd benyúlt a zsebébe, elővett egy cigarettát és rágyújtott” (Kondor 2008: 9), és hallja egy rikkancs hangját. A regény a város centrumában található szereplőt mutat, már cselekvés közben, akinek az érzékeit stimulálják a modern városi tér elemei (a fények, a zajok, a rikkancs hangja). Másfelől pedig már itt

hangsúlyos az újság szerepe, nem csupán a hétköznapi emberek számára, akik elkapkodják a lapot, de elsősorban Gordon, a bűnügyi riporter számára, mert csak a hivatása gyakorlásával képes a bűnösöket sarokba szorítani.

Az események 1936 októberében játszódnak, 6. és 15. között. Minden fejezet egy nap eseményeit meséli el, Gordon szemszögéből. Itt is megtaláljuk a *hard-boiled* egyik fontos „szabályát”: az éjszakai város reprezentációjának megfelelően minden esős, őszi hangulatban történik, s ez a reprezentáció központi elemévé válik, utalva a várost és lakóit fenyegető veszélyre.

Gordon egy Krisztinával, a barátnőjével folytatott beszélgetés során úgy foglal állást, hogy nem érdemes gépkocsit birtokolni Budapesten: „Különben is – tette hozzá Gordon –, nekem nincs idegzetem arra, hogy Pesten vezessek.” (Kondor 2008: 127) Gordon gyakran utazik: vagy villamossal, vagy taxival (saját taxisofőrrel rendelkezik, aki elviszi az említett faluba), de gyalog is jár. Az autó elvágna őt világtól; számára a várossal létesített közvetlen kapcsolat a fontos (tömegközlekedési eszközön soha nincs egyedül). Ez a közvetlen kapcsolat biztosíthatja szakmai sikerét, és ebben az esetben a nyomozás sikerességét is.

A (magán- és nyilvános) terek és Gordon velük fennálló kapcsolata is fontos aspektusa a regénynek. Gordon engedi, hogy hassanak rá az emberek, az elbeszélés a szereplő érzéki tapasztalatait is rögzíti, mindazokat az érzelmeket/érzéseket, amelyek az utcán sétálva vagy másokkal beszélgetve születnek. Gordon lakása (a Lovag utcában), nagyapja lakása (azon a téren, amely később a Kodály körönd nevet kapja) vagy Krisztina (Lövölde téren található) lakása közel vannak egymáshoz, és az Andrássy út tengelyén vagy ahhoz közel találhatók. Gordon lakása nem tárgya részletes leírásnak, de Krisztina kortárs formatervezési trendek szerint berendezett otthonát Gordon szemszögéből látjuk, és a leírás egyben felfedi kapcsolatuk természetét is. Krisztina alapvetően független nő, és saját tere ennek kifejezése:

Ugyan szeretett Krisztinánál lenni, a foteleket igencsak hiányolta. A nő ugyanis a legújabb enteriőrdívat szerint rendezte be kis lakását. Egyszerű ág a sarokban, mögötte szekrény. Az ág előtt kétfedeles dohányzóasztal, rajra egy fehér hamutartó. Az ág másik végében egy háromfiókos kissekrény, tetején egy porcelánfigura, fölötte hosszú, díszítetlen keretben tükör. Amellett a tartón a lakás két növénye közül az egyik: egy cserepes virág, Gordon képtelen volt megjegyezni a nevét. A falon egyetlen absztrakt kép, ennyi. Krisztina még Berlinben szerette meg az új divatot, és gondosan ügyelt rá, hogy semmi ne törje meg a szoba egységét. Gordon nemegyszer szentségelt a fotel hiánya miatt, de Krisztinát nem érdekelte különösebben Gordon morgása. – A lakásában annyit ülhet azokban a lelakott fotelekben, amennyit csak akar – közölte, mire Gordon megvonta a vállát. (Kondor 2008: 25)

A zsidó származású, de kikeresztelkedett családba született üzletember – aki akaratlanul lánya halálát okozza – Budán lakik, otthona furcsa benyomást kelt Gordonban – a lakás jelzi a családi feszültségeket:

Körbenézett. Nyilvánvalóan remek ízléssel rendezték be a házat, amely azonban egyáltalán nem volt otthonos. Minden csillogott, minden szép volt, elegáns. Átadta a lánynak a kabátját és kalapját, majd követte a nappaliba. Ugyanazt látta, mint a hallban. Drága, nehéz bútorokat, perzsaszőnyeget, biedermeier ülőgarnitúrát – amelyről gyanította, hogy eredeti – kristálycsillárt, Zsolnay vázát, brokátfüggönyt. Mintha egy múzeumban lett volna, vagy egy elegáns bútorboltban. Sehol egy személyes tárgy, sehol egy ránc a terítőn, sehol egy otthelyezett könyv. (Kondor 2008: 121)

A privát tereken túl a Gordon foglalkozásához kötődő terek fontosak: az újság szerkesztősége, a kávéházak (ahol újságot olvas, ír, vagy barátaival találkozik). A bűncselekmény a város központjában (Nagydiófa utca) történik, amit a rendőrség nem tud ellenőrzés alatt tartani.

A *Budapest noir* sikeres transzformációs műveletet hajt végre: átveszi a műfaj alapvető jegyeit, de ezeket mai perspektívából a 30-as évek budapesti világához adaptálja. Gordon úgy tud leginkább a klasszikus magánnyomozókhoz hasonlítani (nemcsak életmódjában, hanem szakmai *ethos*át tekintve is), hogy nem magánnyomozó, nem rendőr, hanem újságíró. Krisztina alakján keresztül nem csupán a nők helyzete, hanem a párkapcsolati dilemmák is felvázolhatók. Ugyanezt az adaptációs folyamatot látjuk, ha – amint azt itt tettük – a lokalizációs stratégiák felől közelítünk a regényhez: a regényíró a hitelesség igénye vezeti, ugyanakkor a városreprezentáció, az éjszakai és bűnös Budapest megalkotása a műfaji sajátosságok alapján történik – a zsánerelemek alkalmazása és a rekonstrukcióra való törekvés termékeny feszültségbe kerül: a regény úgy illeszkedik a populáris irodalom kánonjába, hogy egyúttal történelmi összefüggéseket is problematizál.^[5]

Film egy bűnös városról

BUDAPEST NOIR

Budapest Noir (Gárdos Éva, 2017)

Budapest filmes megmutatásának sokféle hagyománya és sokféle tanulsága van: korszakonként és rendezőnként más-más városképet, más-más városvизиót jelenítenek meg a Budapesttel kapcsolatos filmek.^[6] A *Budapest Noir* esetében két tényező kiemelten izgalmas: az első, hogy a film noir és a városi tér kapcsolata egy olyan zsánerösszefüggésben érthető meg, melynek nagyon sűrű filmtörténeti hivatkozásrendszere van, a második pedig, hogy feltételezi a politikai korrupció átszötte város topozát. Ugyanakkor a kronotoposz logikájába illeszkedően indokoltnak látjuk feltenni azt a kérdést: milyen szerepet játszanak a terek a filmes médiumban, milyen típusai vannak a lokációhoz kapcsolódó jelentéseknek? A film helyszínei olyan térbeli struktúrát hoznak létre, mely konstruált filmes világ ugyan, de társadalmi, földrajzi és imaginárius valóságot mozgat.

Budapest Noir (Gárdos Éva, 2017)

A filmes helyszínek elemzése a nyolcvanas évektől kezdődően professzionizálódik. Az értelmezések alapvetően két hagyományt követnek: az egyik hagyomány a díszlet/lokáció/helyszín és a narráció közötti viszonyra fókuszál, s úgy látja, a lokalizáció az elmondott történetet kifejező nyelv. A másik hagyomány arra kíváncsi, hogy a helyszínek milyen hatással vannak a nézőkre, milyen érzelmi világokat hoznak működésbe. Az első irányzat Charles és Mirella Jona Affron nevéhez köthető. Ők úgy látják, hogy a filmes helyszínek a következő tipológia szerint működnek: (1) denotáció (denotation) – a helyszín konkrét vonatkozása; (2) puntuáció (punctutation) – a helyszínek a narratíva fordulópontjait jelölik ki; (3) megszépítés (embellishment) – a helyszínek retorikai szerepe, mely a néző figyelmét a környezetre és a történet narratív szükségszerűségeire irányítja; (4) míveség (artifice) – a helyszínek metaforikus funkciója, mely illuzórikus és művi voltokra irányítja a néző figyelmét (lásd például Fellini *Casanova* [1976] című filmjének díszleteit); (5) dizájn-intenzitás (design intensity) – a díszlet olyan sűrített használata, amikor egy adott helyszín a film teljes cselekményének és a narratíva

fejlődésének a kulcsa (lásd például az *Aranyélet* harmadik évadának hetedik részét, mely a behavazott villába összezárt család sorsának alakulása szempontjából sorsdöntő) (Affron – Affron 1995: 36–60.).

Charles Tashiro, részben Affronék megközelítésének kritikáját adva, úgy látta, hogy a filmes díszlet nem csak kiegészítője a filmes narratívumnak, hanem maga is fejlődik, alakul a film során, illetve a karakterfejlődés, a filmes hatás központi összetevője. A filmes díszlet ugyanúgy működik, mint a körülöttünk levő tér, koncentrikus körökbe szerveződik, a szereplők köré zárul. Szerinte a díszletet e koncentrikus körök egymásra épüléseként kell felfognunk: az első szeletet a díszlet azon elemei adják, melyek közvetlen érintkezésbe kerülnek a szereplő testével (smink, öltözék, ékszerek stb.), a másodikba tartoznak a tér materiális összetevői (bútorzat, tárgyak), a harmadikba az életterek (lakások, épületek), a negyedikbe a beutazható terek (utcák, körutak, piacterek stb.), az ötödikbe a tájak (térösszefüggések, városok), a hatodikba pedig a kozmikus tér. Tashiro megközelítésében egy film térösszefüggésének legfontosabb eleme az, hogy a rendező hova tette le a kamerát, mit enged láttatni a nézővel. Másik kiemelendő összetevő, hogy mennyire datálható a tér, mennyire fejez ki történeti tudást a díszlettel kapcsolatban, hiszen vannak olyan rendezők, akik ahistorikus tereket igyekeznek létrehozni (Tashiro 1998: 6–56.).

Tashiro megközelítése alapozza meg azt a kortárs bevett megközelítést, miszerint a filmes tér immerzív jellegű, mentális vagy haptikus tér, melyben ugyanúgy mozogni tudunk, mint a fizikai valóságban (Bergfelder–Harris–Street 2007: 21–25.). Vagyis a filmes világ sajátos architektúrával rendelkezik, ugyanolyan sajátos építészeti koncepciója van, mint egy városnak, épületnek. Meglátásunk szerint az Affron- és Tashiro-féle tipológiák egyként hasznosíthatóak – főként olyan filmes univerzumok esetében, melyek erőteljes narratív meghatározottságúak.

A *Budapest Noir* építészete tehát a dizájnintenzitás gondolata köré épül: nincs a filmes narrációnak olyan eleme, melyben a földrajzi és történeti városnak ne lenne jelentősége.^[7] Tashiro koncentrikus körei tehát egy történetileg létező térszerkezetre, az 1936-os Budapestre vonatkoznak. Illetve ez a térszerkezet érintkezésben van a film *noir* zsánervárosképével is, azzal, amit Jean-Pierre Esquenazi „la ville noirnak”/ „the noir citynek” nevezett (Esquenazi 2012: 243–247.). A díszletek és helyszínek egyébként is erősségei Gárdos Éva filmjének^[8]: a lokalizációs effektusoknak egyszerre van szinkrón és diakrón jelentéstelítettségük. A helyszínválasztásban a történeti hitelesség igénye erőteljesen jelen van (az Abbázia felirata, a Magyar Királyi Csendőrség által használt vizuális szimbólumok stb. visszakereshetőek, autentikusként azonosíthatóak), ugyanakkor a díszletekben számos olyan megoldás is van, mely egyéníti a szereplőt, életstratégiáit jellemzi.

Budapest Noir (Gárdos Éva, 2017)

Szintén Esquenazi állapítja meg, hogy a film *noir* a városi, publikus tér és nem a privát tér műfaja, e filmek hősei általában nem rendelkeznek stabil otthonnal, munkájuk miatt szállodákban, ideiglenes szállásokon töltik mindennapjaikat, így otthontalanságuk, a világ bizonytalansága a térhasználatban is kifejeződik (Esquenazi 2012: 243). A *Budapest Noir*-ban Gordonnak van lakása: otthontalanságát inkább az a sajátos nyugtalanság adja, amivel munkáját végzi a szerkesztőségben, a kávézóban, a nyomozási helyszíneken, s önként mond le a privát terek biztonságáról. A film helyszíneit kvantitatív elemzésnek alávetve a következő adatokkal dolgozhatunk: ötvenhat helyszín követi egymást a film során, ezek közül tizenöt privát térben játszódik, tizenöt pedig publikus térben. Privát tér alatt azokat a tereket értjük, melyek csakis a tulajdonosok által, illetve azok engedélyével használhatóak. Publikus téren ez esetben olyan térszerkezeteket értünk, melyek mindenki számára szabadon elérhetőek társadalmi státusztól függetlenül: utcák, pályaudvarok, tömegközlekedési eszközök. A két térforma közötti átmeneti skálán foglalnak helyet a közintézmények terei (csendőrség, szerkesztőség, bonctani intézet), melyek használata státuszhoz és illetékességhez kötött, a városi társiasság és társas élet helyszínei (a kávéháztól az exkluzív látogatottságot feltételező helyekig, a bokszklubig, a bordélyházig). Értelemszerűen e harmadik kategória huszonhatszor fordul elő a filmben.

Budapest Noir (Gárdos Éva, 2017)

Budapest dizájnintenzitását leginkább azzal példázhatjuk, hogy a film keretes szerkezettel rendelkezik, s ezt a keretet a Budapest-referencia teszi lehetővé: a film főcím utáni első képkockája egy Budapest-panoráma a Gellért-hegy magasságából, a szobor mögül, a félkörívű oszlopcsoport tagolta szerkezetben látjuk felülnézetből a várost, hogy aztán lemenjünk a macskaköves utcára, ahol a főszereplő narrátorhangján elhangzik a várost jellemző mondat: „Budapest, valakinek a halál, valakinek a fények városa.” A mondat a tér szimbolikus jelentését értelmezi, a város reprezentációs hozadékát, s a mondat kifejtéseként a nyomozó-újságíró *ars poeticá*ját hallhatjuk. A film *noiros* klisékbe öltözött szereplő megáll a trafiknál cigarettát venni: ez az a jelenet, mely keretezi a filmet, és lehetőséget nyújt a nappali utcakép megmutatására. A film legutolsó képsora ugyanezt a térszerkezetet és ugyanezt a jelenetet reprodukálja: a különbség annyi, hogy a zsidó származású trafikuss kirakatát betörték, elmenni készül, illetve a jelenet ezúttal az esti várost mutatja. A kezdőmondatot itt cinikusan kifordítja a forgatókönyvíró: a trafikos panaszára, hogy származása miatt kénytelen elmenekülni Budapestről, Gordon ezt válaszoltja: „Ugyan, Kovács, itt nincs mitől félni, ez Budapest.” A mondat a város korrupciós gépezetét és bűnhálózatait felvonultató nyomozás után nemcsak a harmincas évek végének történései vonatkozásában cinikus: odaértjük mindazokat a veszélyeket, melyektől Gordonnak nem volt félnivalója, de párkapcsolatába, átszabott arcába, át nem aludt éjszakáiba kerültek. Az első kép Budapest-panorámája megformálásában felidézi azokat a film noirokat, melyek Los Angeleszt vagy az amerikai bűnös városokat mutatták fel ugyanígy, s melyek a kortárs vizuális kultúra számos alkotásába beépített vizuális klisévé váltak (lásd pl. *Mulholland Drive* vagy a *True Detective* második évada stb.). Ugyanakkor a kettős kezdés, a főcím előtti és utáni is a film noirokra jellemző eljárás.

Budapest Noir (Gárdos Éva, 2017)

A térformálás szempontjából nagy szerepe van a tömegközlekedés eszközeinek és tereinek: a film legelső képkockája a pályaudvart és a vonat füstjét ábrázolja, a beérkező vonatot, a film egyik utolsó jelenete pedig a pályaudvarról kimenő vonatot, mely a biztonságosabb nyugati világ felé viszi a főhős élettársát. Az autó versus gyaloglás és tömegközlekedés oppozíció is helyet kap a filmben: Gordon hanyag eleganciával ugrik fel a villamosra, használja a metrót, az autók az állami ellenőrző rendszer, a korrupt és megfélemlítő hatalom szimbólumai.

A privát terek megjelenítésében két fontos mozzanatot emelnénk ki a regény térszerkezeteinek összefüggésében. Az egyik, hogy Krisztinának a filmben nincsen saját lakása, a regényben viszont láthattuk, hogy a Lövölde téri otthon fontos szerepet játszott, és a két főszereplő jellembeli különbségét is megjelenítette. Krisztina függetlensége itt az otthontalanság és ebből adódó erősebb mobilitás által is hangsúlyozódik: a szereplők táskái méretéből és számából következtetnek úti céljaira. Az első jelenet, amikor a szereplő feltűnik, Gordon bérházának lépcsőházában játszódik, s csak cipője sarkát látjuk. A filmben a magassarkú cipőknek erőteljes szerepe van: Vörös Margó és Krisztina cipői egymás ellenpontjai. Krisztina magassarkúja dohányszínű, az ideális 5 cm körüli sarokkal a kiegyensúlyozott jóízlés szimbóluma.

Budapest Noir (Gárdos Éva, 2017)

A másik összefüggés a Szőlősy-villa és annak berendezése. Láthattuk, hogy a regény egy biedermeier környezetbe helyezte el a gazdag zsidó vállalkozót és családját. A film Szőlősy villájának környezetéhez egy prágai korabeli Bauhaus-villa szolgált inspirációul: a villa tele van a korszak fontos dizájntárgyaival és vizuális szimbólumaival, a modernitás dizájnkoncepcióját hangsúlyozza. Csak felsorolásképpen: a Zsolnayk helyére Mies van der Rohe kerül, a falon Vaszilij Vasziljevics Kandinszkij 1923-as *Kompozíció III* című festménye látható. A film legmeggrázóbb jelenetei azok, amikor ez előtt a festmény előtt látjuk a kávékészítés problémáiról értekezni az apát, aki halálba kergette lányát, de gesztusát még mindig jogosnak érzi, hiszen zsidó identitásának következményeitől védte. A világítótestek közül a zongorán álló Wilhelm Wagenfeld WA24-ese, a nagyformátumú P. and A. Castiglioni Arcója, a bútorzat Mies van der Rohe Barcelona szettje, a kávégép pedig egy Elektra Micro Casa. Ez a lakásbelső kétségkívül sokkal környezetidegenebb, mint a Kondor Vilmos által megformált. A művesség kategóriája szerint leírható: kontextusidegensége annak metaforája, ahogyan a zsidó mágnás család Budapesten él, kapcsolatokat épít, gazdasági érdekek hálózatát alakítja ki, ízlése, szokásai azonban eltérnek a város szokásos működés módjától. Mindezzel együtt a Szőlősy-villa a legszebb lakásbelső, amit valaha magyar filmen láthattunk. A privát tereknél meg kell említenünk az idősebb Gordon lakását: a virágokkal telerakott, barkácsolt, kacatokkal teli budapesti bérházi lakást, melynek improvizált bája a megszépítés díszletlogikáját közvetíti.

Budapest Noir (Gárdos Éva, 2017)

A film díszletei nagyon szépen írják le Gordon budapesti otthonkeresésének állomásait: az Amerikából hazaköltözött újságíróban ugyan nincsen emigrálási szándék, de folyamatosan a máshonnan érkezett kíváncsiságával és friss tekintetével nézi a várost, nagyvonalúan él benne. Az anakronisztikus női élettörténettel rendelkező Krisztinához fűződő kapcsolata megerősíti a városhoz való kapcsolódásának ezt a végleges ideiglenességét.

Bűnös városok filmen és regényben

A két szöveg térszerkezeteinek elemzése arra mutat rá, hogy a *hard-boiled*, illetve a *film noir* nyelvei koherens nyelvként épülnek fel mindkét médiumban. Kondor Vilmos a *hard-boiled* hagyományt úgy használja, hogy megkeresi az 1936-os Budapestnek azokat a mozzanatait, amelyek a kemény krimi paraméterei szerint mozgósíthatóak, s kihagy olyan elemeket, amelyek akulturálisak lennének: Gordon élet- és munkaszemlélete kulturális idegenségére folyamatosan utalás történik a regényben. Ez a múlt nem szép múlt, az iránta való vágyakozás nincs jelen a szövegben. Gárdos filmjében viszont már az első képkockáktól tudatos az a döntés, hogy ez a Budapest a klasszikus film noirok Los Angeleséhez vagy egyéb bűnös városaihoz lesz hasonlatos: bűnössége szép lesz, vonzó és szexi. A terek és környezetek felépítése egyszerre hordozza a vágyakozás és a visszaállítás alakzatait. Az is nyilvánvaló, hogy Kondor regényében a reflexiós folyamat szövegszinten is működik (lásd például a regénybe beépülő jelöletlen *hard-boiled* krimi, például Hammett-idézeteket), míg Gárdos Éva filmje inkább egy resztoratíve nosztalgikus film noir újraélesztést hoz

létre. Így természetes, hogy az adaptáció folyamata a kritikai és nosztalgikus beszédmódok örök konfliktusáról fog szólni. Ennek része az is, hogy a regények (elsősorban az első öt), a magyar történelem traumatikus korszakait ragadja meg: harmincas évek, a háború, 1956. A múlt itt nem csupán egzotikus díszlet: a problematizálás egyik fontos összetevője. Gárdos filmje esetében a történeti díszletek inkább a karakterrajz és a zsánerkonformitás elemei: erős vizuális szimbólumok, melyeket érdemes a regényhez képesti különbségekbe visszaolvasni.

1. This publication is part of “DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives”, a project that has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 770151. The publication reflects only the author’s view and the Agency and the Commission are not responsible for any use that may be made of the information it contains.
2. Schubert Gusztáv például úgy látja, hogy a *hard-boiled* krimi meghonosításának strukturális akadályai vannak: a műfaj ugyanis a szabadságról szól (Schubert 2011).
3. Ugyan Kondor Vilmos több nyilatkozatában is visszafogottan ítélte meg az adaptáció sikerességét (Gyárfás 2017; Keresztesi 2017), a recepcióban mégis megfogalmazódott, hogy a *hard-boiled* és a *noir* közötti egybeesés miatt leginkább Kondor örülhet a filmnek, hiszen ezzel sikeresen elterjesztette a *hard-boiled* műfaját Magyarországon (Kránicz 2017).
4. Bahtyin definíciója igencsak enigmatikus: „Kronotoposznak az irodalomban a művészileg megragadott idő- és térbeli viszonyok lényegbeli kapcsolatait nevezem (szó szerinti fordításban: idő-térbeliség).” (Bahtyin 1974: 753). A fogalom kortárs adaptálhatóságához ld. Bemong et al. 2010.
5. A populáris és a problematizáló irodalom közötti különbségekhez ld. Umberto Eco 1993.
6. A kilencvenes évek Budapestjét megmutató magyar film városképét Varga Balázs így összegzi: „Ahogy nincs egységes városkép, úgy nincs egységes városkép-megmutatás sem. Szabad a vásár, a kilencvenes évek magyar filmjének Budapestje a széttartó rendezői koncepciók felvonulási terepe.” (Varga 2001) Az összegzés óta eltelt lassan két évtizedben a városkép egységesebbé vált, és egységesebbé a róla szóló filmes narráció is: a turistatekintet számára kitalált Budapest lépten-nyomon ott van az HBO produkcióiban vagy az olyan filmekben, mint Xavier Gens 2018-as *Legénybúcsú Bt.* címmel magyarított *Budapest* című filmje. Ez az egyenmősítés, melyet a dróntechnológia terjedése és filmes képkalkulációra való hatása is kiváltott, egybeesik a város bekerülésével a turisztikai mainstreambe: mindez azonban egy filmturisztikai elemzés tárgya lehetne. Az összefüggésekhez ld. Irimiás 2015.
7. Ezt a megközelítést, miszerint a film főszereplője maga a város, a film sajtóvisszhangja meglehetősen felerősítette ld. például szinhaz.org (2017).
8. A díszletek, a kosztümök és a látvány két olyan szakember munkája, akik a magyar piacról gyakran dolgoznak külföldi produkcióknak: Pater Sparrow a látványtervező, Andrea Flesch pedig a kosztümtervező.

Irodalomjegyzék

- Affron, Charles – Affron, Mirella Jona (1995): *Sets in Motion: Art Direction in Film and Narrative*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Bahtyin, Mihail (1974): Kronotoposz: idő és tér a regényben. Ford. Moravszky István. *Korunk*, 1974. június, 753-757.
- Bauman, Zygmunt (2017): *Retrotopia*. Cambridge, Polity.

- Bemong, Nele, Pieter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman, Bart Keonen (2010): *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspective*. Gent, Academia Press.
https://doi.org/10.26530/OAPEN_377572
- Bergfelder, Tim, Harris, Sue, Street, Sraha (2007): *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
<https://doi.org/10.5117/9789053569801>
- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Broe, Dennis (2014): *Class, Crime and International Film Noir. Globalizing America's Dark Art*. London – New York, Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1057/9781137290144>
- Andrew Dickos (2013): *Streets with No Name. A History of the Classic American Film Noir*. Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Eco, Umberto (1993) : *Pleurer pour Jenny?* In Eco, Umberto: *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset – Fasquelle, 13-25.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2012): *Le film noir*. Paris, CNRS Éditions.
- Erdmann, Eva (2009): Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century. In *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Szerk. Krajenbrink, Marieke és Quinn, Kate M. Amsterdam – New York, Rodopi, 11-26.
https://doi.org/10.1163/9789042029170_003
- Fay, Jennifer – Nieland, Justus (2010): *Film Noir. Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. New York, Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203869680>
- Grób László (2015): *A magyar detektívregény fénykora (1930-1948)*. Gödöllő, Attraktor.
- Gyárfás Dorka: *Számomra ez egy érzelmi szellemvasút volt. Exkluzív interjú Kondor Vilmossal a Budapest noir filmváltozatáról*, wmn. URL: <https://wmn.hu/kult/47819-szalomra-ez-egy-erzelmi-szellemvasut-volt--exkluziv-interju-kondor-vilmossal-a-budapest-noir-filmvaltozatarol>; 2019. 10.10.
- Irimiás Anna (2015): *Filmturizmus: a filmek és televíziós sorozatok turisztikai szerepének és hatásainak geográfiai vizsgálata*. Budapest, Akadémiai.
- Irwin, John T. (2006): *Unless the Threat of Death is Behind Them (Hard-Boiled Fiction and Film Noir)*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Kálai Sándor (2014): Miért intézményesül(t) nehezen a magyar krimi. *Korunk*, 25.3. 12–17.
- Keresztesi Ferenc: *Nincs odáig a Budapest noir filmváltozatáért Kondor Vilmos*. 24.hu, URL: <https://24.hu/kultura/2017/11/30/nincs-odaig-a-budapest-noir-filmadaptaciojaert-kondor-vilmos/>; 2019. 10. 10.
- Kondor Vilmos (2008): *Budapest noir*. Budapest, Agave.
- Kránicz Bence (2017): Kopott kalap, gyűrött ballon. *Filmvilág*, 60.12. 8–9.
- Lakatos Gabriella (2013): A magyar félbűnfilm (Bűnügyi műfajok 1931 és 1944 között). *Metropolis*, 17.2. 50-66.
- Manchette, Jean-Patrick (2003): *Chroniques*. Paris, Payot & Rivages.
- Mayer, Geoff (2007): The Hard-Boiled Influence. In *Encyclopedia of Film Noir*. Szerk. Mayer, Geoff – McDonnell, Brian. Westport – London, Greenwood Press, 19–47.
- McDonnell, Brian (2007): Film Noir and the City. In *Encyclopedia of Film Noir*. Szerk. Mayer,

- Geoff – McDonnell, Brian. Westport – London, Greenwood Press, 47–62.
- Mitterand, Henri (1990): Chronotopies romanesques: *Germinal*. *Poétique*, 2.21. 89–104.
 - Moretti, Franco (1998): *Atlas of the European Novel. 1800–1900*. London, Verso.
 - Moretti, Franco (2005): *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London, Verso.
 - Philips, Gene D. (2000): *Creatures of the Darkness. Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*. Kentucky, The University Press of Kentucky.
 - Reuter, Yves (1999): *Le roman policier*. Paris, Nathan.
 - Schubert Gusztáv (2011): Noir Posthumus. Bűnös Budapest? *Filmvilág*, 54.11. 35.
 - szinhaz.org. *A Budapest Noir főszereplője maga a város*. szinhaz.org, URL: <https://szinhaz.org/plusz/filmszinhaz/2017/10/27/budapest-noir-foszereploje-maga-varos-ujabb-kondor-regenyt-filmesitene-meg-gardos-eva/> (2019. 10. 10.)
 - Tally (Jr.), Robert T. (2012): *Spatiality*. London – New York, Routledge.
 - Tashiro, Charles S. (1998): *Pretty Pictures: Production Design and the History of Film*. Austin, University of Texas Press.
 - Varga Balázs (2001): Városnézés. A kortárs magyar film Budapestje. *Budapesti negyed*, URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00024/varga.html> (2019. 10. 10.)
 - Warf, Barney and Arias, Santa (2009): *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London – New York, Routledge.
 - Westphal, Bertrand (2011): *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York, Palgrave Macmillan.
 - Williams, Raymond (1973): *The Country and the City*. Oxford, Oxford University Press.

Filmográfia

- *A törvény nevében 2.* (True Detective S2. Nic Pizzolatto, 2015)
- *Budapest noir* (Gárdos Éva, 2017)
- *Legénybúcsú Bt.* (Budapest. Xavier Gens, 2018)
- *Mulholland Drive – A sötétség útja* (Mulholland Dr. David Lynch, 2001)

© Apertúra, 2019. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/kalai-keszeg-a-hard-boiled-krimi-lehetosegei-magyarorszagon-kondor-vilmos-budapest-noir-gardos-eva-budapest-noir/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.1>