

Varga Balázs

Honosítások**Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban ***

A kortárs európai filmkultúra problémáit tárgyaló elemzések rendre kiemelik azt az ellentmondást, hogy a hazai piacon sikeres populáris filmek (a nagyobb európai filmgyártások népszerű darabjait leszámítva) a legritkább esetben lépik át az országhatárokat.¹ A nemzetközi moziforgalmazási porondon elsősorban a fesztiválokra sikeres művész- vagy szerzői filmek jelennek meg, és ezek, főképp a kisebb vagy közepes nemzeti filmgyártásokból származó alkotások, külföldön gyakran sokkal nagyobb nézőszámot érnek el, mint odahaza.² Az európai populáris filmek korlátozott mobilitását a töredezett piac intézményi és kereskedelmi korlátjaitól a filmes túltermelési problémáin át a kulturális sajátosságokig terjedő érvek sorozatával szokás magyarázni. Így visszatérő érv annak hangsúlyozása, hogy az európai populáris filmek humora, témája, az utalásaik rendsze-

re nagyon specifikus, így nehezen lefordítható. Ennek mentén merül fel a kisebb nemzeti filmkultúrák populáris alkotásainak sajátosan „hazai”, lokális produktumként való értelmezése – miközben világos, hogy a globális divatok, trendek és műfajok hatása éppannyira jelen van ezekben a filmekben. A kultúrák közti, transznacionális filmes remake-ek napjainkban erősödő hulláma nem véletlenül veti fel igen élesen a kulturális adaptáció legváltozatosabb elméleti, jogi, gyártás és intézményi kérdéseit.³

A formátumok vándorlása és adaptálása a nemzetközi televíziós piacon is kulcskérdés, mi több, régóta bevett gyakorlat.⁴ Elsősorban azonban nem a fikciós területen, hanem a különböző szórakoztató műsorformátumok területén van erős hagyománya⁵ – ahogy azt a hazai kereskedelmi televíziózás immár bő húsz éves történetéből is ismerjük. Az elmúlt egy-két

* A szöveg egy készülő, hosszabb tanulmány első, rövidített változata. A munkám során nagyon hasznosak és tanulságosak voltak az Imre Anikóval és Krigler Gáborral (HBO) folytatott beszélgetések, illetve az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékén 2017 őszén tartott Kortárs európai tévésorozatok című kurzus hallgatóival közösen végzett elemzések. A kurzus hallgatóinak dolgozatai közül több a *Filmkultúra* online folyóiratban is megjelent: <https://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok-kortars-europai-bunugyi-tevesorozatok> A tanulmány az NKFI által támogatott, „A magyar film társadalomtörténete” című, 116708 számú OTKA kutatás, illetve „A más-ság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban” című, 112700 számú OTKA kutatás keretében készült.

1 Wutz, Josef: Dissemination of European cinema in the European Union and the international market. Notre Europe-Jacques Delors Institute, 2014. <http://www.notre-europe.eu/media/disseminationeuropeanfilm-wutzperez-ne-jdi-ifa-unifr-nov14.pdf?pdf=ok>

Alaveras, Georgios – Gomez-Herrera, Estrella – Martens, Berin: Cross-border circulation of films and cultural diversity in the EU. *Journal of Cultural Economics* (2018) pp. 1–32. Follows, Stephen: 48 trends reshaping the film industry: Part 3 – Distribution and exhibition. (January 15, 2018) <https://stephenfollows.com/trends-reshaping-film-industry-distribution-exhibition/>

2 Kim, Heeyon – Jensen, Michael: Audience Heterogeneity and the Effectiveness of Market Signals: How to Overcome Liabilities of Foreignness in Film Exports? *Academy of Management Journal* (2014) no. 57. pp. 1360–1384.

3 Smith, Ian Robert – Verevis, Constantine (eds.): *Transnational Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

4 Chalaby, Jean K.: At the Origin of a Global Industry: The TV Format Trade as an Anglo-American Invention. *Media Culture and Society* (2012) no. 1. pp. 36–52. Bourdon, Jérôme: From discrete adaptations to hard copies. The rise of formats on European television. In: Oren, Tasha – Shahaf, Sharon (eds.): *Global Television Formats: Understanding Television Across Borders*. New York – London: Routledge, 2012. pp. 111–127. Moran, Albert: Global Television Formats: Genesis and Growth. *Critical Studies in Television* (2013) no. 2. pp. 1–19.

5 Moran, Albert: *Copycat TV. Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*. Luton: University of Luton Press, 1998. Chalaby, Jean K.: *The Format age. Television's entertainment revolution*. Cambridge: Polity Press, 2015. Ellis, John – Esser, Andrea – Lozano, Juan Francisco Gutierrez: TV Formats and Format Research: Theory, methodology, history and new developments. *VIEW Journal*

évtizedben viszont a fikciós területen, és főképp a tévésorozatok piacán is felfutottak az utazó formátumok, avagy transznacionális remake-ek és adaptációk.⁶ Ez a trend nagyjából egyidőben indult el a tévés sorozatgyártás új aranykorával, a „minőségi televíziózás” 2000-es évek elejétől számított új hullámával.⁷

Ebben a szövegben a 2010-es években az HBO által gyártott kelet-európai bűnügyi sorozatokat fogom elemezni egyfelől abból a szempontból, hogy gyártási-produkciós jellemzőik miként értelmezhetők a transznacionális filmkultúra keretei között, másfelől azt kívánom megmutatni, hogy milyen régiós és helyi sajátosságaik vannak. Állításom szerint ugyanis ezek a sorozatok eredeti módon, és éppen a transznacionális gyártási és formátum-rendszer érdemi adaptálása, illetve egy globális / transznacionális műfaji minta és utazó formátum helyi változatainak létrehozása révén tudnak erős víziót megfogalmazni a rendszerváltás utáni Kelet-Európáról.

„Ez nem TV, ez HBO”

Az amerikai minőségi televíziós kultúra, illetve a sorozatgyártás történetében az HBO-nak kitüntetett helye van. Az 1970-es években a társaság úttörő szereplője volt a frissen alakuló kábeltelevíziós piacnak, és azóta is az amerikai televíziós piac egyik meghatározó intézménye. Az 1990-es évek végén, a 2000-es évek elején az HBO néhány sorozata, így a *Maffiózók* (*The Sopranos*) vagy a *Szex és New York* (*Sex and the City*) paradigma teremtő volt, és az új tévés aranykor alapító sorozatai között tartják őket számon.⁸

Az HBO azonban az elmúlt évtizedben más területeken, az Egyesült Államokon kívül is aktív szereplő lett. A fordulat



Mammon, norvég tévésorozat (2014)

az 1980-as évek végén, az 1990-es évek elején kezdődött, és a globalizáció (nemzetközi szabadkereskedelmi egyezmények), illetve a kelet-európai, ázsiai és latin-amerikai térségben ekkoriban egyaránt meginduló politikai rendszerváltások demokratizálódási hulláma játszott benne kulcsszerepet. Ebben a kontextusban különösen érdekes, hogy az 1990-es évek elején, a kelet-európai rendszerváltások után – szélesebb európai (médiá)spektrumot tekintve pedig a határokon nélküli televíziózás 1989-es irányelve következtében felszabaduló és globalizálódó piacon⁹ – az HBO nem valamelyik nyugat-európai országban, hanem a frissen demokratizálódó egykori szovjet blokkban, mégpedig Magyarországon építette ki a központját.¹⁰ A magyarországi hídfőállásból indult azután a terjeszkedés a régióban Csehországtól (1994), Lengyelországon (1996) és Bulgárián (2004) keresztül Horvátorszáig (2006), Szerbiáig (2009) és Macedóniáig (2010). Az 1990-es és 2000-es években az HBO a régióban több mint egy tucat, egykori szocialista országban kezdte el tevékenységét.¹¹ A társaság a kelet-európai terjeszkedéssel egyidőben a

of *European Television History and Culture* (2016) no. 9. <http://viewjournal.eu/tv-formats-and-format-research-theory-methodology-history-and-new-developments/editorial/>

6 Perkins, Claire – Verevis, Constantine: Transnational television remakes. *Continuum* (2015) no. 5. pp. 677–683.

7 McCabe, Janet – Akass, Kim (eds.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, 2007.

8 McCabe, Janet – Akass, Kim: It's not TV, it's HBO's original programming: Producing quality TV. In: Leverette, Marc – Ott, Brian L. – Buckley, Clara Louise (eds.): *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York – London: Routledge, 2008. pp. 83–93.

9 Az állami monopóliumok felszámolásáról és az egységes európai televíziós piac megteremtését célzó irányelvekről részletesebben lásd: Katsirea, Irina: The Television Without Frontiers Directive. In: Donders, Karen – Pauwels, Caroline – Loisen, Jan (eds.): *The Palgrave Handbook of European Media Policy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 297–311.

10 Az HBO magyarországi megalapításáról részletesen beszél életrajzi könyvében Kovács Nimród. László Ágnes – Kovács Nimród: *Jó pincér voltam...* Budapest: Kossuth Kiadó, 2016. pp. 83–89.

11 A teljes listát és az HBO Europe térképét lásd: <http://www.hbo-europe.com/>

latin-amerikai és az ázsiai piacokon is megjelent, a 2010-es évek pedig a terjeszkedés, valamint az HBO-s tartalomfejlesztés és -gyártás új hullámát hozták.¹² Az elmúlt években lezajlott észak-európai vagy a dél-európai terjeszkedés időben azonban csak követte a kelet-európai helyfoglalást – és alapvetően a digitális platformok, az online forradalom „post-network” tévéként avagy Netflix-korszakként jellemzett áttörésének az idejére esett, annak kontextusában értelmezhető.¹³

A következőkben azt a folyamatot követem végig, amelynek során az HBO Magyarországon és Kelet-Európában az előfizetés mozcisatornaként való működés mellett belekezdett a saját tartalomgyártásba is – tévésorozatok és dokumentumfilmek készítésébe. A leírás ugyan lineáris, és a 2010-es évek végének perspektívájából visszavetítve akár folyamatosnak és célirányosnak is tűnhet, ám nyilvánvalóan sok összetevős, véletlenek, próbálkozások, sikerek és kudarok sorozata által formált átalakulásról van szó. Ezt a folyamatot tehát egyetlen kiemelt téma, mégpedig a saját tartalomgyártás produkciós szisztémájának kialakulása szempontjából fogom összefoglalni. Ebben a témában rejlik ugyanis véleményem szerint a történet egyik legizgalmasabb újdonsága. Az, hogy egy vezető globális médiatársaság milyen módon adaptálódik maga is a helyi és globális környezethez, miközben a rendszerváltás utáni Kelet-Európa átalakuló, újraformálódó televíziós és médiarendszerében, kreatív iparágában bevezet egy, az ottani viszonyok között kifejezetten új tartalomfejlesztési, produkciós szisztémát. Televíziós sorozatok a rendszerváltás előtt és után is szép számmal készültek Magyarországon és a régióban. Az ötlettől az elkészítésig, a megírástól a bemutatásig terjedő út és munkafolyamat azonban nyilvánvalóan és értelemszerűen teljesen más volt, mint ami a 2010-es évek régiós HBO gyártására jellemző.¹⁴

Az HBO tehát a térségben (és egyáltalán, Európában) hosszú időn keresztül nem gyártóként, hanem tematikus, fizetős mozcisatornaként volt jelen, bár már ekkor is prémium szolgáltatásokkal (friss amerikai mozifilmek, nem sokkal a premier után; előfizetéses rendszerben) igyekezett megkülönböztetni magát a piac más szereplőitől. Az „Ez nem TV, ez HBO” ennek a prémium tartalmat szolgáltató műsorcsatornának volt (és maradt) az ismert jelmondata.

Saját, helyi tartalom készítésével az HBO a régióban először a 2000-es évek közepén kísérletezett. Az első magyar gyártású HBO-produkció, a „Darwin-díjas” értelmetlen halálesetekről mesélő, morbid antológiasorozat, a 2007-es *Született lúzer* ugyan nem volt különösebben sikeres (főképp a következő évtized produkcióival, azok nézői és kritikai presztízsével összehasonlítva), ám gyártási-produkciós szempontból fontos tanulságokat jelentett, és nem utolsósorban a fiatal magyar film és a populáris filmes kísérletek egyik első, sajátos cross-over példája, olyan rendezőkkel, mint Pálfi György, Erdélyi Dániel, Szirmai Márton és Tóth Barnabás, illetve egy olyan írói csapatattal (Lovas Balázs, Krigler Gábor, Hegedűs Bálint), amelynek a tagjai a 2010-es években az HBO, illetve a Magyar Nemzeti Filmalap produkciós-írói kulcsfigurái lettek. A *Született lúzer* esetében az alkotók (forgatókönyvírók, rendezők) elég nagy szabadságot kaptak, azaz az HBO kreatív kontrollja nem volt különösebben erős. Továbbá, mivel antológiasorozatról (tematikusan kapcsolódó, önálló epizódok láncolatáról) volt szó, az írói háttér, a forgatókönyvfejlesztés nem jelentett olyan kihívást, mint egy több epizódon, vagy akár évadokon átívelő televíziós sorozat esetében.

A *Született lúzer* tehát egyfajta innovációs kísérletként, szárnypróbálásként, trial-and-error gyakorlatként, egy tanulási és fejlesztési, fejlődési folyamat első állomásaként értelmezhető. Az HBO a 2000-es évek végén azonban nemcsak

12 Imre Anikó: HBO's e-EUtopia. Kézirat, megjelenés előtt a *Media Industries Journal*-ban. Köszönöm Imre Anikónak, hogy a kéziratot a rendelkezésemre bocsátotta.

13 Steemers, Jeanette: Selling Television: Addressing Transformations in the International Distribution of Television Content. *Media Industries Journal* (2014) no. 1. pp. 44–49. Tyron, Chuck: TV Got Better: Netflix's Original Programming Strategies and Binge Viewing. *Media Industries Journal* (2015) no. 2. pp. 104–116. Schatz, Thomas: HBO and Netflix – Getting Back to the Future. <https://www.flowjournal.org/2014/01/hbo-and-netflix-%E2%80%93-getting-back-to-the-future/?print=print>

14 Fontos hozzátenni azt is, hogy az HBO példáját esettanulmányként, mégpedig a transznacionális film- és televíziós kultúra produkciós-textuális elemzésének esettanulmányaként kívánom elemezni, és nem szándékom egyetlen, kiemelt és főképp kizárólagos vagy ideális példának állítani más gyakorlatokkal. Az utazó formátumok és az adaptációk nyilvánvalóan felvetnek politikai, hatalmi dimenziókat is – és a rendszerváltás utáni Kelet-Európában, a ki- és átalakuló társadalmi és médiarendszer esetében mindez (egy vezető globális-amerikai médiavállalat terjeszkedése és tevékenysége) különösképpen felvetheti ezeket a dimenziókat és kérdéseket is.

a fikciós területen kezdett saját produciók elkészítésébe, hanem a dokumentumfilm területén is. Itt már érzékelhetően más, átgondolt koncepció alapján, párhuzamosan több országban (hazánk mellett például Csehországban) kezdtek el szisztematikusan projekteket fejleszteni és azokból nemzetközi értékesítésre is esélyes dokumentumfilmeket gyártani. Ennek az építkezésnek talán legismertebb hazai darabjai a *Szerelempatak* (Sós Ágnes) és az *Overdose* (Ferenczi Gábor). Az HBO dokumentumfilm tartalomgyártói munkájának értékét csak emelte, hogy Magyarországon mindez egybeesett a filmfinanszírozási szisztéma átszervezésével, hiszen mindez a Magyar Mozgóképi Közalapítvány bezárása utáni és a Magyar Nemzeti Filmalap és a Magyar Média Mecenatúra által fémjelzett új rendszer felállítása és beüzemelése közötti interregnumban történt.¹⁵

Nem sokkal a dokumentumfilm projektek elindítása után az HBO újra belevágott a régiós helyi tévés sorozatgyártásba is. Első lépésként 2009 után négy régiós országban (Magyarország, Románia, Csehország, Lengyelország) felállították a helyi produkciók részlegeiket (OP, Original Production). A koncepció (talán a korábbi kísérletből is okulva) nem a helyi tehetségek felkutatására és a nekik adott szabad kéz módszerére épített, hanem a másutt már bizonyított, sikeres formátumok adaptálására. Az éppen ekkoriban nemzetközi sikerszerűt jelentő izraeli sorozatok pedig kiváló anyagot nyújtottak. Elsősorban a *Be'Tipul*, amelynek ekkorra már elkészült és sikeres volt az amerikai változata, *A terapeuta* (*In Treatment*).¹⁶ Ezért is tűnt logikusnak, hogy az HBO ebben az időben több izraeli produkciót, köztük a *Be'Tipul* is, megvett kelet-európai adaptációk gyártására. A praktikum és a gyártási racionalitás szerint az adaptációt rövidebb idő alatt lehet fejleszteni, mint az eredeti forgatókönyveket. A *Be'Tipul* esetében az alapötlet nagyon erős és kompakt (a sorozat kreatora a magyar származású Hagai Levi volt). A döntően egyetlen helyszínen, a terapeuta lakásában/rendelőjében futó sorozat gyártási szempontból az átlagnál könnyebb, másfelől tökéletesen tudott illeszkedni a prémium minőséget képviselő vonalba, amennyiben a középosztályt megcélozva, középosztályi hősök és élethelyzetek, problémák állnak a középpontjában. A *Be'Tipul* alapján mind a négy, önálló HBO-s gyártási részleggel rendelkező kelet-európai



Aranyélet

országban, Romániában, Csehországban, Lengyelországban és Magyarországon is elkészült a helyi adaptáció – nálunk a Mácsai Pál főszereplésével leforgott és három sikeres évadot megélt *Terápia*.

A *Be'Tipul* mellett az HBO egy másik izraeli sorozatot is megvásárolt, a könnyedebb hangvételű, a romantikus vígjáték és a dramedy tónusai között mozgó *Matay Nitnasheket* (*When Shall We Kiss*), melynek alapján szintén több helyi változat is készült (a magyar *Társas játék*, a román *Rămâi cu mine* és a cseh *Až po uši*, ez utóbbi a vezető helyi midcult-sikereket jegyző Jan Hřebejk rendezésében).

A váltást tehát az adaptációkra való áttérés, a helyi remake-ek elkészítés jelentette. A másutt sikeres formátumokat az HBO az egész régióra megvásárolta, a helyi változatok összehasonlítása, a színészválasztások és a történethangsúlyok különbségei (elég csak arra gondolni, hogy melyik országban melyik vezető színészt választották ki a terapeuta szerepére, és az adott színész által hozott és megteremtett imázs értelemszerűen mennyire más kulturális teret képez); egyszóval a kelet-európai régió egységben, ám mégis lokális, kulturális sajátosságok önálló egységeiként való kezelése önmagában is mutatja az interkulturális adaptáció sokirányú dinamikáját. Ahogy az is az adott piacokhoz való alkalmazkodás vagy alkalmazkodási kísérletként értelmezhető, hogy a két izraeli sorozat közül melyik volt az első, amelyet az adott országban helyi változatban is leforgattak – egyébként ebből a szempontból a magyar piac

15 Stóhr Lóránt: Érzelmek kiáradása. Sós Ágnes dokumentumfilm pályája az intézményrendszer tükrében. *Apertúra* (2016 nyár) <http://uj.apertura.hu/2016/nyar/stohr-erzelmek-kiaradasa-sos-agnes-dokumentumfilm-palyaja-az-intezmenyrendszer-tukreben/>
16 Perkins, Claire: Translating the television 'treatment' genre: *Be'Tipul* and *In Treatment*. *Continuum* (2015) no. 5. pp. 781–794.

volt a kakukktójás, amennyiben csak nálunk előzte meg a *Társas játék* a *Terápiát*, azaz nyitott egy könnyedebb, romantikusabb sorozat, majd következett a midcult pszichológiai kamaradráma.¹⁷

Miközben a régióban javában készültek a két izraeli sorozat helyi adaptáció, az HBO térségi építkezése egy következő fázisba is lépett. A nem licenszen, hanem saját ötleten és fejlesztésen alapuló helyi sorozatok első példáját a cseh *Olthatatlan* (*Hořící keř*, 2013) jelentette. Az 1968-as prágai tavasz eltiprása, az ország megszállása ellen tiltakozó, és magát a prágai Vencel téren felgyújtó Jan Palach történetét bemutató tárgyalótermi dráma és thriller törlémszett transznacionális produkció.¹⁸ A téma a cseh (szlovák) történelem traumatikus eseménye, amely azonban nemzetközileg is ismert, jól beazonosítható. Az égő fákyaként a szocialista imperialista beavatkozás ellen tiltakozó prágai diák mint univerzális jelkép éppúgy nagyon sok közegben és kontextusban olvasható, ahogy az öngyilkos fiú szüleinek és a családot képviselő ügyvédnőnek a hatalommal vívott csatáit kísérő történet is. Az *Olthatatlan* rendezőjeként az HBO szintén nagyon átgondoltan választotta ki Agnieszka Hollandot, akinek a személye megint csak emblematis. A prágai filmművészeti főiskolán, a FAMU-n végzett, Holland, az 1970-es, 1980-as évek lengyel ellenzéki filmese, Wajda és Zanussi egykori asszisztense, aki nem sokkal a szükségállapot bevezetése előtt emigrált és előbb Európában készített koprodukciós filmeket, majd Hollywoodban is rendezett, a nemzetközi és a kelet-európai filmkultúra magas presztízsű alkotója. Mindezen túl az amerikai televíziós színtérnek is ismerője, aki az új ezredfordulós tévés aranykor több ikonikus sorozatának epizódjait is jegyezte (*Kemény zsa-*



Pusztaság

rik / The Wire; Gyilkosság / Killing – a dán *Egy gyilkos ügy / Forbrydelsen* amerikai remake-e).¹⁹ Agnieszka Holland személye tehát megkülönböztető embléma. Egy lengyel-európai rendezőnő, markáns nemzetközi és amerikai filmes és tévés kreditekkel. Maga a minisorozat, az *Olthatatlan* pedig egy fiatal és ambíciózus hazai, cseh forgatókönyvírói csapat által írt és fejlesztett projekt – és mindezek mögött ott állt a vezető nemzetközi médiavállalat, az HBO gyártási és szervezési rendszere. Az *Olthatatlan* helyi és nemzetközi sikere után ugyanez a csapat írta meg a *Pusztaság* (*Pustina*) című cseh thrillert²⁰, illetve futott fel más régiós országokban is (elsőként Lengyelországban) a hazai fejlesztésű HBO-s produkciók sorozata.

Az HBO kelet-európai sorozatait tehát a minőségi televízió amerikai és nemzetközi sztenderdjeit próbálták és próbálják meghonosítani a régióban. Az első körös adaptációk után saját fejlesztésekre koncentrálnak, kiemelten figyelve a

17 A *Társas játék* vezető alkotói (Herendi Gábor és Fonyó Gergely rendezők, Divinyi Réka forgatókönyvíró) nemcsak a 2000-es évek magyar sikervígjátékainak kulcsfigurái, de Herendi és Fonyó a hazai televíziós sorozatgyártásban (bár más műfajban, a sitcomok terén) is kipróbálták már magukat korábban. A *Társas játékkal* való kezdés ennyiben tehát akár biztonságosnak is tűnhetett (a magyar tévés sorozatkultúra sokkal kiforratlanabb volt akkoriban, mint a lengyel vagy a cseh, a romantikus vígjátékok viszont legalább a mozis-filmes alapozást megadhatták).

<http://www.sorozatjunkie.hu/2016/11/06/beszeltetes-krigler-gaborral-az-aranyelet-showrunnerjel/>

18 Az *Olthatatlan* forgatókönyvét az írók első körben a cseh közszolgálati tévének kínálták fel, ők azonban nem vállalkoztak a gyártásra. Így került a projekt a cseh HBO-hoz. Szczepanik, Petr: Transnational Crews and Postsocialist Precarity. Globalizing Screen Media Labor in Prague. In: Curtin, Michael – Sanson, Kevin (eds.): *Precarious Creativity: Global Media, Local Labor*. Oakland, CA: University of California Press, 2015. pp. 88–103.

19 Holland, a lányával, Katarzyna (Kasia) Adamikkal közösen készítette el 2007-ben az *Ekipa* című lengyel politikai thriller televíziós sorozatot. Kasia Adamik pár évvel később az egyik rendezője az HBO saját fejlesztésű lengyel sorozatának *A falkának* (*Wataha*).

20 Vass Alexandra Irina: A társadalmi problémák pusztasága. *Filmkultúra* (2018) <https://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok-a-tarsadalmi-problemak-pusztasaga>

foratókönyv- és a filmtervfejlesztés folyamatára és annak kidolgozottságára. Hazai írókkal dolgoznak, de jellemzően nagyon sok körös egyeztetés zajlik az HBO nemzetközi főnökségével.²¹ A különböző munkakultúrák és nyelvek találkozása, egyeztetése és együttműködése egyszerre alapja és kihívása ezeknek a produkcióknak – ahogy a nemzetközi koprodukcióknak és szervizmunkáknak is. Nem véletlen, hogy az HBO, amely mindegyik sorozatát külső gyártásban készíti el, az első magyar sorozat-remake-jének a gyártására a Pioneer Productionst kérte fel, azt a céget, amelynek nagy tapasztalata volt már komoly költségvetésű angolszász (gyakran hollywoodi) filmek és sorozatok magyarországi szervizmunkájában. A filmterv és foratókönyvfejlesztés terén az egyik legfontosabb tényező az írószoba (writers room) gyakorlatának a bevezetése volt a régióban, hiszen Kelet-Európában ez a módszer korábban szinte teljesen ismeretlen volt.²²

A televíziós film- és sorozatkészítés a magyar és kelet-európai film- és mozgóképes kultúrában a szocializmus idején, de még a rendszerváltás után is jó darabig a játékfilmkészítésnél alacsonyabb presztízt jelentett. Mindazonáltal a szerzői szemlélet, illetve az, hogy egyes sorozatok az alkotó-ötletember-író személyével kapcsolódtak össze (mint mondjuk a *Szomszédok* Horváth Ádámmal), itt sem volt ismeretlen. A kollektív szerzőiség, illetve a megosztott kontroll kérdései és produkciós gyakorlata azonban a kelet-európai filmes és televíziós szintéren érdemben (és a nyugati vagy amerikai szisztémával akár csak vázlatosan

összevethető módon) csak a kereskedelmi tévék megjelenésével, az 1990-es évek végétől, de inkább a 2000-es években jelentek meg.²³ Az amerikai televíziós piacon jellemző showrunner (a sorozat tartalmi és részben vagy gyakran produkciós kérdéseinek egyszemélyi főnöke) szerepköre nem mindig vagy nem teljesen feleltethető meg az európai televíziós gyártási szisztémák le- és beosztásainak. Az HBO kelet-európai produkciói alapvetően azért az angolszász modellt követik, amennyiben mindig megvan a kreatív vezető vagy főnök (aki tehát nem azonos a producerrel – és nem a rendező a produkció egyszemélyi kreatív gazdája). Mindazonáltal a rendező(k) személye, ahogy arról korábban már volt szó, korántsem lényegtelen. Sőt. Az HBO térségi gyakorlatára is kifejezetten jellemző, hogy neves alkotókat bíznak meg a sorozatok rendezésével. A prémium tartalom promóciójában, illetve a kelet-európai régió hagyományosan erőteljes művészfilmes hagyományainak átalakulása, továbbélése szempontjából különösen fontos, hogy szinte mindegyik országban vezető művészfilmes rendezők jegyzik a sorozatokat – de legalább ennyire lényeges az is, hogy mellettük fiatal, dinamikus, a populáris filmkultúra felé nyitott alkotók is jelen vannak (így például Enyedi Ildikó mellett *A nyomozóval* debütáló Gigor Attila a *Terápiában*, majd Nagypál Orsi a második évadban; de hasonlóképp jellemezhető a pályáját művészfilmes sikerekkel kezdő Alice Nellis és a reklámfilmrendező Ivan Zachariáš párosa a cseh *Pusztaság* esetében).²⁴

21 „Hogy kell elképzelniünk az HBO Magyarországi működését? Mennyiben független az anyacégtől?

Az amerikai HBO, a Time Warner az anyacégünk. Függetlenek vagyunk abban a tekintetben, hogy van egy meghatározott gyártási keretünk regionálisan – hogy ezt mire fordítjuk, abban szabad kezet kapunk. Természetesen mindenből kapnak példányt és örülnek a sikereinknek, de nem szólnak bele a napi működésünkbe. Ők a végeredményre kíváncsiak, a helyi sikerekre, illetve a kritikai sikereket nagyon értékelik: ha egy-egy dokumentumfilmünk jól szerepel valamelyik fesztiválon. Természetesen riportolási kötelezettségeink vannak és egy évben egyszer meg szoktak minket látogatni.” Vodál Vera: Legyen valami magyar íz. Interjú Schulteisz Katalinnal, az HBO executive producerével. *Filmtett* (2012) <http://www.filmtett.ro/cikk/3019/interju-schulteisz-katalinnal-az-hbo-executive-producerével>

22 Az írószoba gyakorlatáról és az HBO foratókönyvfejlesztési munkáiról: <http://www.sorozatjunkie.hu/2016/11/06/beszelgetes-krigler-gaborral-az-aranyelet-showrunnerjevel/> illetve Klacsán Csaba: Itt a könyv van mindenekelőtt. *Aranyélet* 2. évad. Krigler Gábor kreatív producer és Tasnádi István foratókönyvíró. *Filmkultúra* (2016) <https://www.filmkultura.hu/?q=cikkek/arcok/HBO-Tasnadi-Krigler>

23 Arról a folyamatról, ahogy a cseh közszolgálati tévé áttért (bevezette) az írói szoba gyakorlatát (és adaptálódott a kereskedelmi tévés szintéren bevett sorozatfejlesztési- és produkciós gyakorlathoz) lásd: Pjaj-íková, Eva – Szczepanik, Petr: Group Writing for Post-Socialist Television. In: Banks, Miranda – Conor, Bridget – Mayer, Vicki (eds.): *Production Studies, The Sequel! Cultural Studies of Global Media Industries*. New York – London: Routledge, 2016. pp. 105–119.

24 Ez a sor folytatható az HBO román sorozatainak alkotóival, hiszen azokat többek között a fesztiválkedvenc Marian Crisan, illetve Bogdan Mirică jegyzi; de például a frissen induló 2018-as horvát HBO-sorozatot Danis Tanović rendezi.

Eredendő bűnök

Ugyan az HBO első keleteurópai sorozatai más műfajúak voltak (dramedy, romantikus vígjáték, pszichológiai kamaradráma), az elmúlt években a bűnügyi műfajok kerültek az előtérbe. A magyar *Aranyélet* bűnügyi szálakkal átszőtt családtörténete, a cseh *Mammon* (Mamon, 2015–) és a lengyel *Paktum* (Pakt, 2015–) politikai thrillerje, a román *Az árnyak* (Umbre, 2014–) gengszter-noir variációja, a cseh *Pusztaság* (Pustina, 2016–) és a román *A néma völgy* (Valea Mută, 2016–) krimije, illetve a lengyel *A falka* (Wataha, 2014–) akcióthrillerje a bűnügyi műfajok és alműfajok skáláját majdnem teljesen lefedi, szinte csak a hagyományos detektívtörténet hiányzik közülük. A nyomozók és a nyomozástörténetek persze nem vesztek el, az említett sorozatok majd mindegyikében megvan ez a szál, épp csak a noir és a thriller motívumaival megcsavarva. Az irodalomban, filmben, tévésorozatokban bő tíz éve nemzetközi diadalmenetét élvező északi bűnügyi történetek, a Nordic Noir komor társadalmi krimijeinek hatása és hangulata természetesen a kelet-európai bűnügyi változatokat sem hagyta érintetlenül.²⁵

Nemcsak a bűn univerzális, hanem a bűnügyek elmesélésére, értelmezésére, feldolgozására szolgáló narratív minták és műfaji öntőformák is. A bűnügyi történetek mindenütt ott



Az Árnyak

vannak és könnyen útra kelnek (könnyen adaptálható utazó formátumok).²⁶ A helyi szálak, a lokális történetmesélési módok, hangsúlyok, hangulatok, karaktertípusok és nem utolsósorban helyszínek azonban ettől még legalább ennyire meghatározók. A bűnügyi történetek meghatározó szerepet játszanak a társadalmi önismeret és képzelőerő munkájában, a társadalmi rend határainak és mechanizmusainak bemutatásában és formálásában. Az HBO kelet-európai bűnügyi sorozatai a társadalmi hatóerő és a popularitás, az univerzális narratív toposzok, a globális divatok, a transznacionális adaptációk és a lokális kulturális, társadalmi sajátosságok rettentően izgalmas és dinamikus hálózatában élnek a maguk életét. Az HBO régiós (bűnügyi) sorozatai azonban nemcsak a gyártási, produkciós kontextus transznacionális dinamikája miatt érdekesekek. A

25 Az izraeli sorozatok ezredforduló előtti felfutása után, a 2010-es évek legelején a nemzetközi porondon legkapósabb északi sorozatok esetében a siker titkát nagyon sokan (többek között) a tudatos építkezésben, az amerikai minták okos honosításában és a sokszálú fejlesztésben látják. Az adott esetben a közszolgálati tévék által gyártott dán, svéd vagy norvég sorozatok nemcsak alapötletben, kreatív tartalomban, hanem gyártási, produkciós kivitelben is versenyképesek lettek. A dán televíziós fejlesztésről Redvall, Eva Novrup: *Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. Hansen, Kim Toft – Waade, Marit Anne: *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017. Bondebjerg, Ib – Redvall, Eva Novrup – Higson, Andrew (eds): *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.

26 „Még formátumként került hozzánk, eredetileg egy finn sorozat volt, amit adaptációként kezdtük el fejleszteni. Tematikáját, témafelvetését tekintve szerintem az egyik legjobb pilot, ami nem angol nyelvterületről származik. Azonnal megéreztem benne, hogy olyan kérdéseket boncolgat, amik itthon is nagyon érvényesek, és még érvényesebbé tehetők. Az írócsapattal el is kezdtük fejleszteni, és ahogy dolgoztunk rajta, egyre több minden billegett benne, éreztük, hogy ez, vagy az mégsem így működik Magyarországon. Alakítottuk, formáltgattuk, és amikor a vezetőségnek megmutattuk, azonnal rámutattak a dramaturgiai bizonytalanságokra.

Dönteniünk kellett, hogy vagy hagyjuk az egészet, vagy elfelejtjük az eredetit és újra építjük az elejétől. Személyesen engem nagyon érdekelt a téma, ez a sztori és mindaz, ami a magyar társadalomról elmondható általa, így hát vettünk egy nagy levegőt, fogtuk az alap kiindulópontokat, a családot, akikről szól, és elkezdtük újra gondolni, hogy mitől lesz ez teljesen magyar. Szétszálazva, majd újravarrva építettünk valamit, ami teljesen unikális. Az első részben még van hasonlóság a finn sorozathoz, a másodikról már szinte semmi sincs.” Gyürke Kata: Krigler Gábor: «Nagyon szorosan együtt dolgozunk az írókkal» Interjú az HBO Magyarország saját fejlesztésű sorozatairól. *magyar.film.hu* (2015) <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/krigler-gabor-nagyon-szorosan-egyutt-dolgozunk-az-irokkal-hbo-magyarorszag-aranyelet-sajat-fejlesztesu-sorozatok>

lokalitás, közelebről, a kelet-európai társadalmi környezet és a rendszerváltások poszt-szocialista tapasztalata ugyanis feltűnően erőteljesen és saját(os) verziókban jelenik meg bennük. Állításom szerint (melyet majd egy következő tanulmányban kívánok kifejteni) az HBO sorozatai a rendszerváltás utáni társadalmi átalakulás megértésének, újraértésének izgalmas példái, amennyiben egy új rend és egy új világ, a poszt-szocialista (vad)kapitalizmus alapító mítoszait mesélik el és teremtik meg (*Aranyélet*, *Mammon*, *Paktum*), illetve a társadalmi rend határainak bizonytalanságát, a tisztességes egyéni és családi karrierminták megteremtésének nehézségeit mutatják meg (*Aranyélet*, *Pusztaság*, *Az árnyak*, *A farka*).

A tisztességes élet és a meggazdagodás két olyan tematikus motívum, amely lényegében mindegyik, fent említett kelet-európai bűnügyi sorozatban kulcsszerepet játszik. Mondhatjuk, hogy nem véletlenül, hiszen a bűnügyi történetek alapmotívumairól van szó, de éppen ez a lényeges: az univerzális témák, motívumok lokálisan specifikus megjelenése egy alapvető társadalmi átalakulás időszakában. Mit tesz tisztességesnek lenni: nem hazudni, nem csalni, nem lopni, nem korrumpálódni, nem sodródni át a sötét oldalra – és hogyan lehet egzisztenciát teremteni, vagyont szerezni tisztességes úton. Ezek a sorozatok (és persze a velük párhuzamba állítható kelet-európai kortárs filmes és irodalmi krimik és bűnügyi történetek *A viszkistől* a hasonló cseh, lengyel és román példákig²⁷) a maguk módján a kapitalizmus alapító történetét, azaz a vagyonszerezés és a társadalmi felemelkedés, a self-made man történetét mesélik el. Ebben a kontextusban lesz különösen fontos a kérdés, hogy lehet-e tisztességesen vagyont szerezni, vagy egyáltalán megélni a rendszerváltás utáni vagy épp a mostani Kelet-Európában.²⁸

Az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozatai tehát nem csak produkciós sajátosságaik miatt, hanem műfaji, kulturális adaptációs működésük okán is markáns példái a transznacionális keresztkapcsolatoknak. Az utazó formátumok, a variálódó és honosított munkakultúrák globális dinamikája mellett világosan megmutatják azt is, hogyan találják meg az eklatánsan helyi, régiós társadalmi problémák a helyüket és értelmezési keretüket a határokon átvélő kulturális áramlatokban.



Paktum

Balázs Varga Adaptations

Transnationalism, social imagination and the HBO's
Eastern European Crime Series

Cross-border and cross-cultural exchanges of contemporary transnational television are usually analysed within the framework of the interaction and dynamic of standardization and localization. Balázs Varga's article aims at discussing the production history and textual-generic specificities of HBO's Eastern European content production, focusing on the consequences of format trade in terms of knowledge transfer, production culture (the change/conversion of practices and know how), and textual practices (localised content).

In the early 2010 HBO Central Europe expanded its production in the region by adapting formats and opening local programming teams/departments in their most important target countries (Czech Republic, Hungary, Poland and Romania). Their first experiments were remakes / local adaptations of Israeli formats such as the dramedy *When Shall We Kiss* and the psychological drama *In Treatment*. In parallel with format trade the company also tried to develop original, local content (*Burning Bush*, *Wataha*, *Wasteland*). The article discusses the production history and practices of HBO's regional production in the context of the local screen industries, and argues that these crime series portray post-socialist transformation as the old-new foundational myth of capitalism (how to make money and stay honest in the transforming society).

27 Recent Eastern European Crime Films. Q and A Dialogue of the Members of the Contact Zones Research Group. http://contactzones.elte.hu/wp-content/uploads/CZ_2018_1_ha_f3-13.pdf

28 Csiger Ádám: Bukarest árnyai. *Filmvilág* (2015) 12. pp. 51–53.

Pop, Doru: Deterritorialized cinema, dislocated spaces and disembodied characters in Bogdan Mirica's *Caini*. *Caietele Echinox* 32 (2017) pp. 252–266.