

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Varga Balázs

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Kortárs bűnügyi sorozatok

- 6 Bevezető a „Kortárs bűnügyi sorozatok” összeállításához
- 8 *Bánszki Kristóf: A Linda és a nyolcvanas évek magyar társadalmi képzelete*
- 26 *Kálai Sándor – Keszeg Anna: A Nordic noir Műfajiság és márkaérték – egy transzmediális kulturális jelenség fogalmi rétegei*
- 38 *Varga Balázs: Ördögi körök*
Posztoszocializmus, vagyonosodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban
- 50 *Bátori Anna: A kelet-európai posztoszocialista televíziós kollektivitás születése*
Bűnözés és patriarchátus *Az árnyak* című sorozatban
- 60 *Federico Pagello: Az európai válság képei*
Populizmus a kortárs bűnügyi tévésorozatokban
Túry Melinda fordítása
- 72 **Szerzőink**

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Macsári Viktória

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 3000 Ft személyes átvétellel,
5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatóak az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6-8.), az Írók
Boltjában vagy megrendelhetőek
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.

**KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁI:**

100 ÉVES A KOREAI FILM

FILM ÉS PSZICHOLÓGIA

A címlapon az Aranyélet, a hátsó borítón a Gomorra egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK,

KIVÉVE:

FEDERICO PAGELLO: © CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2020.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

FOTOKREDIT: HBO EUROPE

KIVÉVE:

11. OLDAL: © MTI/MTVA SAJTÓ- ÉS FOTÓARCHIVUM (KÉSZÍTETTE: FRIEDMANN ENDRE)

15. OLDAL: © MTI ZRT: FOTÓARCHIVUM (KÉSZÍTETTE: FRIEDMANN ENDRE)

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2007 no. 1.	Bollywood
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2007 no. 3.	A thriller
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1998. nyár	Narratológia Szóts István	2008 no. 1.	Film és tér
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2008 no. 2.	Film és építészet
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2008 no. 3.	A filmmusical
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2009 no. 1.	Az animációs film
1999. tél	Jean-Luc Godard	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 4.	Michael Haneke
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 1.	Fotó és film	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2003 no. 2.	Science fiction	2012 no. 3.	Melodráma
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2013 no. 3.	Film/test/film
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2004 no. 4.	Jeles András	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 1.	Varratelmélet	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2005 no. 2.	Posztkolonális filmelmélet	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2005 no. 3.	Gaál István	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2006 no. 1.	A horrorfilm	2015 no. 2.	Hang a filmben
2006 no. 2.	Lars von Trier	2015 no. 3.	Magyar animáció
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
		2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
		2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
		2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
		2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
		2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

Kortárs bűnügyi sorozatok

Bevezető a „Kortárs bűnügyi sorozatok” összeállításához

Az elmúlt bő évtizedben úgy a globális, mint az európai televíziós- és mozgóképes sorozatkultúra robbanásszerű változásokon ment keresztül. A digitális platformok és streaming szolgáltatások forradalma teljesen átalakította a mozgóképes tartalmak készítését, terjesztését és fogyasztását. A „minőségi televízió” – ez a kétezres évek amerikai sorozatkultúrájának felfutásával kapcsolatban használt fogalom mostanra globális jelenségként értelmeződik. Mint azt Imre Anikó kifejtette, a „minőségi televízió” Magyarországon, Kelet-Európában, de Európában is gyakran ellentmondásosnak tűnő, korábban nem is használt kifejezés.¹ A fikciós sorozatgyártás reneszánsza azonban annál inkább érzékelhető jelenség mindenütt a kontinensen.² Jelen összeállításunk a kortárs európai sorozatkultúra újhullámával foglalkozik, és a szeriális elbeszélés (sorozatkultúra), illetve a műfajiság keresztmetszeti elemzési lehetőségeit mutatja be. Lapszámunk egy korábbi *Metropolis*-összeállítás párdarabjaként is értelmezhető (2008/4-es összeállításunk kortárs amerikai tévésorozatokkal foglalkozott, magyar nyelven első között közölve elemzéseket a kétezres évek amerikai „minőségi televíziójáról” és a sorozatok komplex elbeszéléséről). A kortárs európai sorozatkultúra hihetetlenül komplex, bőséges és szervesen kapcsolódik a kortárs globális-transznacionális fikciós tartalomgyártás intézményi és kulturális trendjeibe. Ebből a gazdag, izgalmas és igen népszerű sorozatkultúrából jelen lapszámunkban csak bizonyos trendekre és műfaji variációkra tudjuk felhívni a figyelmet.

Összeállításunk ezért egy kiemelt műfaj, mégpedig a bűnügyi elbeszélés tematikai, műfaji és kulturális változatai mentén kívánja legalább vázlatosan áttekinteni a kortárs minőségi televízió és sorozatkultúra kínálatát. A bűnügyi elbeszélés (bűnügyi filmek és tévésorozatok) mű-

faja mindig is a legnépszerűbb műfajok közé tartozott és tartozik napjainkban is. Lapszámunk a bűnügyi műfaj régiós-kulturális sajátosságait és transznacionális trendjeit, illetve keresztkapcsolatait helyezi az előtérbe. Az összeállításban közölt tanulmányok közös pontja, hogy kiemelten tárgyalják a bűnügyi műfaj(ok)nak az aktuális helyi társadalmi, politikai és kulturális problémák feldolgozásában betöltött szerepét. Külön figyelmet kívánunk szentelni a hazai és régiós trendek vizsgálatának, melynek egyik meghatározó értelmezési kerete a posztoszocialista átmenet.

Az összeállítás első tanulmánya Bánszki Kristóf elemzése a későszocializmus legnépszerűbb hazai bűnügyi sorozata, a *Linda* társadalomképéről. A szöveg részletesen elemzi, hogy a különleges rendőrfigura karaktere és kalandjai milyen módon mutatták be a későkádári évek magyar társadalmát, az átalakuló értékek és normák rendszerét.

A szocializmus és a posztoszocializmus kapcsolatának, a posztoszocialista átalakulás visszasságainak tárgyalása tehát kitüntetett kérdés a kelet-európai sorozatokban és azok értelmezéseiben. „Minden nagy vagyon mögött bűn rejtőzik.” Ez a Balzac-idézet nemcsak a Coppola-féle gengszterfilm-eposz alapjául szolgáló regény, Mario Puzo 1969-ben született műve, *A keresztapa* nyitánya, de a kelet-európai posztoszocialista átalakulással, a régiós új- vagy vadkapitalizmussal kapcsolatban is gyakran előkerülő gondolat. A kapitalizmus és a bűnözés összekapcsolódó fogalmai a krimik jóléti rendszerekkel kapcsolatos társadalomkritikai attitűdjének kérdésére is felhívják a figyelmet. Ez az aspektus jellemző gyakorisággal előkerül a skandináv bűnelbeszélések kapcsán. Az északi krimik, filmek és sorozatok globálisan is egyre népszerűbb és erős adaptációs köröket elindító trendjét sokszor *Nordic noir* névvel ille-

1 Imre Anikó: Minőség és televízió. (ford. Matuska Ágnes) *Apertúra* (2018. tavasz) <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/>

2 Egy frissen megjelent nemzetközi tanulmánykötet egyenesen az európai fikciós televíziósorozatok reneszánszát emelte a címébe. Barra, Luca – Scaglioni, Massimo (eds.): *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*. London – New York: Routledge, 2021.

tik. Összeállításunk következő tanulmánya, Kálai Sándor és Keszeg Anna elemzése ezt a fogalmat, a „Nordic noir” márkajellegét mutatja be számos kortárs film és sorozat példáján keresztül.

Ezt Varga Balázs elemzése követi, amely immáron a kortárs magyar és régiós bűnügyi elbeszélések vizsgálatára vezet át, ám megtartja a társadalmi fókuszot és úgyszintén a szocializmus-posztiszocializmus átmenetének kérdésére figyel. Varga tanulmánya az HBO 2010-es években született kelet-európai bűnügyi sorozatait vizsgálja, hogy a vagyonosodás és a társadalmi átalakulás bűnnel és bűnűgyekkel terhelt és azokhoz kapcsolódó narratíváinak legjellemzőbb, közös pontjait kimutassa.

A következő írás továbbra is a régiós HBO-produkciókkal foglalkozik. Bátor Anna a román *Az árnyak* című sorozatot elemzi, szintén a szocializmus örökségének értelmezése és feldolgozása szempontjából. Bátor a társadalmi-hatalmi viszonyok továbbélésének és újraformálódásának dinamikáit mutatja be a szocialista apafigura régi és új megjelenítéseinek elemzésével.

A lapszám utolsó tanulmánya, Federico Pagello írása kortárs nyugat-európai bűnügyi sorozatok társadalomképével és társadalomkritikus ábrázolásával foglalkozik. Pagello kiemelten figyel a globális-transznacionális hatások kérdésére. Állítása szerint a tanulmányban elemzett sorozatokat, így többek között *A nagy pénzrablás* (*La casa de papel / Money Heist*) című spanyol sorozatot, amely az elmúlt időkben a Netflix egyik legsikeresebb produkciója lett, a globális piaci figyelem és a többek között az antihősöket bemutató amerikai sorozatok hatása jellemzi – miközben élesen reagálnak az Európai Unió válságára és az elmúlt évek során erősödő populizmusra is.

Globális és lokális, helyi és transznacionális, szocializmus és posztiszocializmus, a neoliberális és a populizmus kritikája – az összeállításunkban elemzett sorozatok, illetve a tanulmányok megközelítései véleményünk és reményünk szerint pontosan tükrözik, hogy a kortárs sorozatkultúra miképpen reflektál a társadalmi képzeletvilág és a társadalmi klíma változásaira. Lapszámunk ezeknek a bűnügyi elbeszélések mögött rejlő társadalmi elbeszéléseknek a példáit kívánja megmutatni.

A szerkesztők

Bánszki Kristóf

A Linda és a nyolcvanas évek magyar társadalmi képzelete*

1 1984. november második pénteki napra esett. A televízió kora esti műsora a szokott módon, a bevett műsorokkal kezdődött: *Képjátszó*, *Reklám*, *Ablak* (Déri János műsorvezetésével), majd ismét *Reklám*, utána *Tévétorna*, azaz *Idősebbek is elkezdhetik...* Ezt követte az *Esti mese* (ezúttal egy cseh-szlovák bábfilmmel), majd szigorúan 19:30-kor a *TV Híradó* első kiadása. A totális főműsoridő beköszöntével, este nyolckor azonban valami új, valami más került a műsorra. Egy sorozat első epizódja, aminek már a felkonferálása idézésre érdemes:

„ITT VAN LINDA! AZ IGAZI, A FELÜLMÚLHATATLAN! ÜGYELJEN A VÉDJEGYRE!

Tudja Ön, hogy milyen a legkisebb magyar detektív? Óriási!!! Negyvenhat kilónyi tömény erő, bátorság, szex és szemtelenség! Alvilági, félvilági és túlvilági kalandok!

CSAK AZ EREDETI LINDÁT NÉZZE! DIÁKOKNAK ÉS KATONÁKNAK SINCS ENGEDMÉNY!

Tudja Ön, mire képes Linda? Kíváncsiság-hányadosa: 120. Intelligencia-hányadosa: 170. Pofon-hányadosa: 235!!! És ettől már szóhoz sem lehet jutni! Linda a taekwon-do zöldöves mestere! Linda univerzális: aprít, lapít, csomagol!

LINDA CSAK EGY VAN!!! NÉZZE MEG A KÖVETKEZŐ FOLYTATÁSOKAT IS!

Hogyan lesz egy diáklányból az alvilág réme? Pisztolypok és pofonok! Narkó a kalitkában! Harc a kvarcért! Öklök és románcok! Avagy: egy ágy virág a zsarulánynak!

GYENGÉBB IDEGZETŰEK KAPCSOLJANAK ÁT A MÁSIK CSATORNÁRA: HÁTHA OTT IS LINDA MEGY!

A filharmonikus detektívek, avagy hogy táncol a gengszter, ha a rendőr húzza. Csak semmi szexit kérem, rendőrök vagyunk! Egy érdemtelenül mellőzött színész nagy alakításai, avagy Baltazár inkább meghal, de meg nem alkuszik!

VAN EGY SZABAD ESTÉJE? TÖLTSE LINDÁVAL! NINCS? AKKOR IS! EZ LINDA! ELŐSZÖR A TÉVÉ KÉPERNYŐJÉN! ÉS NEM UTOLJÁRA!

A nyomravezető tengerimalac, avagy Kettyeg a taxióra. Szex és szerelem, avagy az akváriumba fulladt nászút. Gyilkosság a ruhatárban, avagy a torta nemcsak hizlal...

IDEJÉBEN JAVÍTTASSA MEG HIBÁS KÉSZÜLÉKÉT, MERT JÖN LINDA!!!

Ön nevetni fog: itt minden pofonra két poén esik. És minden gengszterre tíz pofon. Ezt adja össze! Linda előtt feltárnak a rejtélyek és a lelkek. Ön se szégyellje a könnyeit! És jól kapaszkodjon meg... a fotel karfájában! Mert JÖN! JÖN! JÖN! JÖN! LINDA!!!

EZ AZ IGAZI, AZ EREDETI LINDA! ÜGYELJEN ÖN IS A VÉDJEGYRE! MEGRENDELÉSÉVEL FORDULJON A GÁT GYÖRGY & TSAI CÉGHEZ! SZOLID ÁRAK! GYORS KISZOLGÁLÁS!"¹ – ezeket a beharangozó sorokat a sorozat egyik – álnéven alkotó – forgatókönyvírója, egyúttal a Művelődési Minisztérium Film-főigazgatóságának akkori művészeti osztályvezetője, Réz András² filmesztéta jegyzi a *Rádió- és Televízióújság* aktuális számában.

Az említett lapban ez idő tájt jellemzően minden készülő tévéjáték, tévéfilm, tévéorozat vetítését megelőzi egy-egy kedvcsináló írás, mely többnyire az adott mű dramaturgiának – korabeli viszonyoknak megfelelő executive producerének – ajánlója a tartalom rövid ismertetésével, az alapötlet születésének, illetve a forgatás említésre méltó körülményeinek bemutatásával.

A *Linda* című sorozat azonban már a beharangozójában sem követi a korra jellemző, bevett hagyományokat. A fent olvasható sorok direkt promóként, hatásvadász reklámként hatnak, habár a hangnem kétségtelenül egyfajta gunyorosságot feltételez, így a figyelemfelkeltő szlogenek

* A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig* című kutatás részeként készült.

¹ Réz András: *Krimikomédia – Linda. Rádió- és Televízióújság* (1984) no. 44. p. 6.

² Réz András Coper András álnéven írta a *Linda* epizódjait (a réz angolul copper).

reklámparódiának is betudhatók lennének... A hangsúly azonban a lennének szón van. Réz András provokatívnak tetsző „színes-szagos”, sokat ígérő kulcsmondatai ugyanis épp azt az újfajta szemléletet példázzák, amely a sorozat megszületését, forgatását, fogadtatását is olyannyira jellemzi.

Egy tizenhét részes, három évadot megérő procedurális sorozat³ állomásait, mely újszerű módon mutatta be és lakta be a Kádár-korszak társadalmi terét. A most következő elemzés a *Linda* újszerűsége mellett fog érvelni. Feltevésem szerint ugyanis a sorozat nagyon speciális helyet foglal el a késő Kádár-kor Magyarországnak populáris kultúrájában és igen izgalmas ambivalenciával kapcsolódik a korszak társadalmi-kulturális-politikai viszonyaihoz. Sok szempontból semlegesen viszonyul a hivatalos ideológiához, de legalábbis semmiképp sem megy azzal szembe. Bizonyos elemeiben a nyolcvanas évek erősödő reformizmusával van szinkronban. Követi az országban zajló társadalmi-politikai átalakulásokat, ugyanakkor vannak olyan aspektusai, amelyek utólag visszatekintve már akár nem is késő szocialista, hanem protokapitalista értékeket jelenítenek meg. Elemzésem tehát amellel érvel, hogy a *Linda* – különösen az első évad elindításakor – egyfajta társadalmi klímaváltozást előrejelző és egyben formáló sorozatként értelmezhető. Hatása és fontossága korabeli és azóta is tartó népszerűségéből és kultuszából is fakad. A *Linda* késő szocialista-protokapitalista kettőssége azért is érdekes, mert messze nem (csak) a rendszerváltás időszakához kapcsolódik. Az első évadot 1984-ben mutatták be, előkészületei azonban – napjaink sztenderdejétől jelentősen eltérően – hosszú évekre tekintenek vissza. A sorozat forgatása már 1981-ben elkezdődött⁴, előkészítése (azaz a széria szinopszisa, outline-jai, irodalmi forgatókönyvei) azonban még ennél is sokkal korábban készen állhattak, vagy legalábbis formálódhattak. A *Linda* világának legfőbb alkotóelemei tehát már a hetvenes évek legvégén, a nyolcvanas évek legelején megszülethettek, alakot ölthettek.

A következő narratív elemzés azt vizsgálja, hogy miként jeleníti meg és formálja a *Linda* a nyolcvanas évek Magyarországnak társadalmi átalakulását. Írásom

középpontjában a bűn ábrázolásának, a narratíva társadalmi terének, illetve a kezdeményezőkézség és cselekvőképesség megjelenésének kérdése áll, különös tekintettel a minden szempontból újszerű főhős, a rendőrnő (vagy rendőrlány) figura megjelenítésére, valamint a támogatókarakterek és az antagonisták ábrázolására.

Linda, az aktív cselekvő

A *Linda* egyik legfontosabb alkotóeleme, hogy a bevezetőben már említett abszolút főhős mellett rendkívül gazdag és állandó szereplőkészlettel bír. A középpontban a rendőrök és rendőrségi alkalmazottak mellett ott vannak a kiemelt szerepet kapó művészek és taxisok, továbbá az ő környezetük. Ehhez az univerzumhoz kapcsolódik egy-egy epizódban színes és a társadalom legkülönbözőbb rétegeit képviselő figurák sora, a csöves fiataloktól a kulturális felórát tartó gyári munkásokig, sportolóktól hivatalnokokig, pincérekig vagy épp egyetemistákig.

A nyolcvanas évek elején a „létező szocializmus” társadalmi rendje még látszólag konstans, a bürokrácia a maga módján megbízható lomhasággal szolgálja ki a rendőrségi intézményrendszert. Linda izgága, mindent azonnal akaró karaktere azonban kikökkenti megszokott rendjéből a sorozat többi szereplője által képviselt, álmotag munkamórára szabott szocialista formaéletet. A nyomozati munka vitathatatlanul monoton, túlbonyolított protokollt követ, ám Linda nem hajlandó beletörődni a rendőrség intézményi keretei által biztosított körülményekbe.

Az alapállás már az első részben (*A szatír*) kikristályosodik. Adott a rendőrség nyomozati osztálya, élén Eősze Gábor őrnaggyal, ahol az összes nyomozónak megvannak a furcsa hobbijai, alapvetően mégis profeszionális szakemberek, akik tudják, mi a dolguk. Adott ugyanakkor Linda, az érettségi előtt álló, gimnazista tinédzserlány, aki társainál fiúsabb: gombafrizurás, vékony, törekeny. A biológiaiakönyvek bűvöletében él, mégis vonzzák őt a bűnügyek, de talán nem is ez, hanem a karate és egyéb küzdősportok iránti szeretete teszi igazán különccé.

3 A procedurális sorozatok olyan heti egyórás tévédrámák/komédiák, melyek érdekes foglalkozási szereplők életét és munkáját mutatják be (pl. tűzoltók, buszvezetők, rendőrök stb.).

4 (sebes): A HH krónikája. *Hétfői Hírek* (1981. 08. 10.) p. 4.

Ez a lány részt vesz a Pályaválasztási Intézet tesztjén, mely igazolja, hogy különféle értékei és magas intelligenciahányadosa alapján természettudományos irányba kéne továbbtanulnia, ezt saját tanárai is így látják, ő azonban hajthatatlan: rendőr akar lenni – ezzel tulajdonképpen lemond a neki kijelölt értelmiségi pályáról. Ráadásul, mivel nőként vágyik rendőri pályára, társadalmi tabukat is döntöget. Környezete nem csupán lebeszélni kívánja e céljáról, hanem jótékony félmosollyal lenézi őt. Lindának tehát minden területen szkepticizmussal kell szembesülnie, mely elég felhajtóerőt teremt számára ahhoz, hogy célját megvalósítsa. A későbbiek során a szkepticizmus azonban épp saját kollégái irányából érkezik. Ők már nem amiatt bizonytalanok, hogy Linda rendőrré válhat-e, Handel vagy Kő abban nem hisz ugyanis igazán, hogy Lindának sikerülhet bármelyik nyomozás.

Ez a szembenállás dramaturgiaiailag rendkívül tudatosan kidolgozott, állandó mozgatórugó, mely a főszereplő, illetve – későbbiekben – az ő munkatársainak folytonos megütközését generálja. Ebből az alaphelyzetből bontakozik ki Linda különlegessége, aminek lényege a cselekvőképesség. Ez az a tulajdonság és képesség, ami leginkább megkülönbözteti a Lindát a korábbi időszak szinkronidőben játszódó magyar szocialista bűnügyi sorozataitól.⁵ Hiába tartozik formálisan a rendőrség kötelékébe, időről időre szimbolikusan mégis kiválik onnan. Egyszemélyes intézménnyé lesz a szervezetten belül, saját intuíciói és nyomozati módszerei fejlődnek ki, tehát bizonyos értelemben magánnyomozóvá, de legalábbis magánzóvá válik. A rendőrség tagja, mivel azonban képtelen idomulni az ottani eljárásrendhez, ugyanakkor fiatal és nő is, korlátozva van. Ezért egyedül, magánutakon, nyomozati szempontból kérdéses eszközökkel ered a bűnözők nyomába, gyakran a főnöke kifejezett tiltása ellenére vagy tudta nélkül.

A szembeszegülés motívuma, a protagonista örökös kotnyeleskedése, mi több, csodabogár mivolta természetesen alapvető műfaji elem, melyet a külföldi szériák – politikai ideológiától mentesen – előszeretettel alkalmaznak akkoriban (és azóta is). Ezeknek előképei a Magyar Televízióban is láthatóak voltak *Az Angyal*, a *Columbo*, a

Charlie angyalai stb. sorozatok epizódjaiban⁶, annak ellenére azonban, hogy ezeket a szériákat a hatvanas évektől vetítették hazánkban is, a kortárs hazai procedurális – jelen esetben bűnügyi – sorozatok nem ezt a szemléletet követik.

Ahogy egy korabeli – a *Linda* kapcsán ritkaságszámba menően pozitív hangnemű – tévékritika írja: „*Linda* a nyugati krimi-sorozatok példájából indul ki, meg is haladva azt, mert ez a sovány és kotnyeles leányzó igazi szupernő, erős, mint egy díjbirkozó, ugyanakkor ravasz, esze, mint a beretva, s túl is jár az egész bűnüldöző csoporton, jóllehet szakmai képzése csupán a közlekedés irányítására tenné alkalmassá. Van ilyen szupernő? Természetesen nincs, de megnyugtató tudni, hogy lehetne, elvben mindenképp.

Linda tehát vidáman és bántatlanul jár-kezel a bűnözőkkel teli világban, leteríti az autótolvajokat, leleplezi a kábítószerrel üzérkedő madárkereskedőt, legföljebb az kelthet bennünk gyanút, hogy nélküle valóban tehetetlenül állna a rendőrség a furfangos bűnözők előtt? A szakértő, a Kék fényből ismert dr. Láposi Lőrinc nem szól ellene semmit, akkor pedig nyugodjunk bele, annyival is inkább, mert végtére mégiscsak játékról van szó, mégpedig egész jó játékról, aminek nem kell szőgyenkeznie a nyugati hasonló sorozatok mellett.”⁷

A korabeli magyar mozgóképes bűnügyi zsánerek sztenderdjeitől eltérő jelenség az is, hogy a nyomozó magánélete a történet szerves része. *Linda* ezáltal nem csupán a munkájának élő, a testületet képviselő magánzó, hanem olyan rendőr, akinek családja, szerelme van. Tehát nem kizárólag munka közben – helyszínelésen, a rendőrség épületében stb. – látható a részek során, hanem fontos színhelynek számít a privát szférája is (lakása vagy éppen szerelmének, Emődiének lakása). A magánélet formáságain túl mindez narratív szinten is visszaköszön: *Linda* a bűnügyekkel magánemberként, azaz nem szolgálat közben találkozott, ez a mindegyik epizódra jellemző indítópont (*inciting incident*) pedig sokkal markánsabb, mintha hivatalból kéne nyomoznia. Folytonos és mély motivációt jelent, ráadásul sokszor nem is ő közvetlenül, hanem édesapja, Veszprémi Béla (lásd a *Hazajáró lélek* című epizódot) Emődi Tamás (*Erotic show*) kerülnek kap-

5 K. Horváth Zsolt: A barbárokra várva: A bűntény ábrázolásának teleológiája a Kántor című szocialista krimiben. *Korunk* (2011) no. 3. pp. 90–104.

6 Utóbbi 1983-ban mutatták be Magyarországon, így ennek hazai vetítése nem szolgálhattak mintaként a *Linda* alkotói számára.

7 – cs –: Tévénapló – *Linda*. *Tolna Megyei Népiújság* (1984. 12. 04.) p. 38.

csolatba a bűnüggyel, sőt előfordul, hogy gyanúsítottá is válnak. Ilyen helyzetben érhető, hogy Linda azonnal nyomozásba kezd. Ez a nyomozás pedig – véletlenek folytán – pillanatokon belül összekapcsolódik azzal az ügyvel, melyről korábban letiltotta a felettese, s mellyel minden kollégája foglalkozik.

A sorozat tehát nagyjátékfilmekhez is illő protagonistát teremt, ugyanakkor magyar közegben első példája a külföldön a nyolcvanas évek második felében megjelenő ensemble jellegű (közel azonos dramaturgiai súllyal bíró több szereplőt felvonultató) heti szériáknak. Linda mellett, a másodvonalban ugyan, de vele szinte egyenértékű fordítókarakterre válik Veszprémi Béla (Bodrogi Gyula), Steinbach Klárrika (Pécsi Ildikó) és Emödi Tamás (Szerecsenyi Béla) is, akik a családot és a magánéletet jelentik Linda életében, ugyanakkor jelenlétük újszerű dramaturgiai megközelítésnek számít az alkotók részéről, hiszen nem csupán sodródznak az eseményekkel, nagyon erősen formálják is azt.

Ez a magánéleti érintettség és a folyamatos szembenállás generálja Linda számára a motivációt, mely cselekvőképes hőssé teszi őt. Magára van utalva ugyanis, s ebben a helyzetben kénytelen önmaga intézkedni. Ezt a hőstípust a korabeli sajtó üdvözlendő hiánycikként jellemzi: „Görbe Nóra szerencsés megtalálása révén egy cselekvő nő és hőstípus elfogadtatásának – nagyon időszerű – folyamata kezdődött meg, eléggé ügyesen észrevett hazai negatív jelenségek előterében.”⁸

Bár a hatvanas-hetvenes években kétségtelenül nagy számmal készülnek magyar televíziós kalandsorozatok (Bors, Egy óra múlva itt vagyok stb.), melyekben olykor jelen vannak cselekvő hősök, esetükben, bizonyos kivételektől eltekintve, a politikai cselekvőképesség az egyetlen felhajtóerő, mely a protagonistákat lendületben tartja. Nem jellemző tehát a magánéletből következő motiváltság, mely politikai ideológiától mentesen társadalmi indítással párosul. Linda cselekvőképességének ágenciái tehát túlmutatnak a magyar sorozatok történetének gyakorlatain és hagyományain. A főhős így nem a rendszert, de még csak nem is a testületet szolgálja, hanem a várost, a környéket, a szűkebb és tágabb értelemben vett életterét akarja megszabadítani a bűntől és a bűnösöktől, megidézve ezzel az amerikai filmipar alapító hősmítoszát,



Linda (Pécsi Ildikó, Bodrogi Gyula)

a westernt. A Linda tehát műfajiságában egyrészt minden korábbi sorozatnál erősebb, reflektáltabb, ugyanakkor a meg nem értett, elnyomott „magánnyomozó” szereplőnek nagyon erős a kapcsolata a szinkronidő, a Kádár-korszak Magyarországgal. Linda morális rendszere, és az, hogy kit tart bűnösnek, mindazonáltal nem függ a kor politikai ideológiájától, azaz nem az osztályidegeneket, és nem is a második gazdaságból mértéken felül vagyonossá vált elemeket, disszidenseket, „reakciósokat” üldözi. Számára a bűn egy szobor megrongálásától a nemi erőszakon át a gyilkosságig terjed. A vétkek spektruma tehát igen széles. Linda nemcsak a törvény szerinti bünt ítéli el, hiszen számára bűn dohányozni vagy éppen hangoskodni a metróon. A korszak paternalista társadalmi rendje és an-

⁸ Kóháti Zsolt: Tévédramák dicsérete. Szolnok Megyei Újság (1987. 02. 17.) p. 5.

nak didaxisa leginkább illetékesen érhető tetten a sorozatban. Az azonban sajátos és új mozzanat, hogy Linda akar és tud is büntetni, ráadásul a saját, törvényen kívüli módszereivel teszi mindezt. Ennélfogva igazságszótóként tűnik fel a széria során: azokra a deviáns elemekre, akik a rendőrök szemével láthatatlan, apróbb bűnöket követnek el, Linda fekete öves taekwondotudásával sújt le.⁹ Ez a képesség olyan, nem hétköznapi tudással vérteti fel őt, mely a nyugati és távol-keleti képregény- és filmkultúrában a szuperhősök attribútuma. Importált hős¹⁰ ezáltal, méghozzá olyan fajta, melyet a szakzsargon bálvány típusú hősként tart számon: kérelhetetlen elszántsága, társadalmi felelősségérzete adott, melynek szolgálatába szupererejét állítja, ez pedig megadja számára a mindenkori győzelem ígérését. A honosítás¹¹ gyakorlata kevésbé volna érdekes jelenség, ha a hatalom két évtizeddel a kádári konszolidációt követően nem akarná továbbra is azt érzékeltetni, hogy az ötvenes évek bűnei, a hatalmi önbíráskodás, az erőszakos szervezetek túlkapasai már réges-rég a felejteni kívánt múlt, elítélendő, sötét foltjai, s csupán az ismert rendvédelmi szervek közbenjárásával, törvényes keretek között van lehetőség igazságszolgáltatásra. Linda „eszközei” ebből fakadóan nem férnek bele sem a hatalom, sem a rendőrség önmeghatározó narratívájába, ez pedig azt eredményezi, hogy Linda saját módszerei miatt diszkreditálódik minden egyes alkalommal, amikor fejét leszegve kénytelen beismerni, hogy ő felelős egy-egy huligáncsoport „ártalmatlanná tételéért”. A pillanatnyi deviáns azonban mégsem a rongálók, nemi erőszakot elkövetők köre, hanem maga Linda, akit tulajdonképpen cselekvőképessége tesz deviánssá. A tetteit nem nézi jó szemmel a felettese, és megrója őt minden egyes alkalommal, amikor hasonló akciókat követ el. A nyolcvanas évek korszellemét azonban jelzi, hogy a megrovás mértéke apró, a büntetést követően Lindát minden alkalommal újabb feladatokkal látják el.

A sorozat tehát azt sugallja, hogy Linda más, külön, saját utakon jár a hivatalos jogrend követése helyett. Mi több, deviánsnak is nevezhető, s bár a „jó ügy” érdekében elkövetett kicsapongásaiért jutalmat nem érdemel, a rendszer már nem bünteti őt sajátos eszközei miatt. Hasonlóképp individualista viselkedése is megbotránkozató elemmé szelidül, nem pedig elítélendő, szabotálandó jelenséggé, mely korábban még annak számított volna.¹² Ugyanakkor csakis ez a viselkedés képes tényleges eredményekhez juttatni a rendőrséget, melynek tagjai Linda magánnyomozásai nélkül képtelenek lennének megoldani egy-egy ügyet. Linda cselekvőképessége tehát a rendőrség cselekvésképtelensége függvényében válik a Kádár-kor jellemző narratívájává.

A bálvány típusú hős női alakban (feminista megközelítések)

„Különleges adottságaim vannak, olyanok, amelyekkel nem minden nyomozó dicsekedhet. Például, hogy nő vagyok.” – hangzik Veszprémi Linda szájából a mondat a sorozat első részeinek egyikében, az *Oszkár tudja* című epizódban. Ebben a kijelentésben pedig benne a teljes széria egyik legizgalmasabb újítása is, Linda női mivoltának dramaturgiai, társadalomképet formáló jelentősége, mely – mint a fogadtatás során utóbb kiderül – sztárstátuszt generál figurájának, s az őt alakító színésznőnek, Görbe Nórának.

Ha áttekintjük a magyar sorozattörténetet, a *Lindát* megelőzően nem sok olyan szériával találkozhatunk, melynek hőse nő. Üdítő kivételt képez a magyar televíziózás egyik legikonikusabb alkotása, Zsurzs Éva Szabó Magda ifjúsági regényéből készített *Abigél* című, négyrészes miniszériája, melyben egy határmenti kálvinista internátusban

⁹ A taekwondót a sorozatban tévesen többször karateként említik.

¹⁰ Réz András: *Importált hősök – Észrevételek a magyar szórakoztató film jelen állapotáról*. In: Dániel Ferenc (ed.): *Kortársunk a film*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. pp. 257–267.

¹¹ Bányai Gábor: *Piedone Tihanyban*. *Filmkultúra* (1981) no. 3. pp. 35–38.

¹² A *Köznevelés* 1963. november 8-i számában szereplő írás a *Mi újság a Futrinka utcában?* című havi félórás bábtévédráma hasonló attribútumokkal felvértezett főszereplőjének, Böbe babának a kritikáját fogalmazta meg. Böbe baba karakterét a társadalmi viták hatására később ki is kellett írni a sorozatból: „A gyerekek ezrei szívják magukba élményszerűen Böbe baba harsány, fölényes, individualista okosságát. És ez így és ezért nincs jól. Nevelésünk egész szellemével ellenkezik ez az individualizmus.” T.[amadi] G.[abor]: Böbe baba meg a magyar hangképzés. *Köznevelés* 19 (1963. november 8.) no. 21. p. 727.

tanuló önféjű, budapesti lány története bontakozik ki a második világháború idején. Vitay GeorGINát édesapja, Vitay tábornok írta be a Matula Gimnáziumba, hisz a titkos katonai ellenállás vezetőjeként csak itt tudhatja biztonságban lányát. Georgina karaktere végletekig renitens, a leánynevelde szigorú szabályaihoz nem hajlandó idomulni – ebben hasonlít Linda karakteréhez –, lázadása azonban kamaszságából adódik. Amikor meglátja a politikai összefüggést otléte és apja viselkedése között, azonnal felnő, és a túlélésért folytatott harc szolgálatába áll. Az *Abigél* történelmi sorozat, míg a *Bözsi és a többiek* – melyben a cím- és főszerepet Ruttkai Éva alakítja – szinkron időben játszódó széria. Bözsi a korabeli nőképet beteljesítő családanya, aki önironikus belső monológok formájában állítja pellengérré családi életét, munkakörnyezetét, egyfajta szocialista (elő-)Bridget Jonesként. Ezen az alkotáson túl érdemes még egy női főhőst középpontba állító sorozatot említenünk a rendszerváltást megelőzően, ez a *78-as körzet* Palásthy György rendezésében, mely szintén a szocialista Magyarország reprezentánsa. Ebben a sorozatban Molnárné, a rátermett lakóbizottsági elnök szegül szembe a bürokrácia és a korrupció intézményével – a körzet lakóinak érdekében. A közösség szolgálatában dolgozik, lobbitevékenységet folytat a lakók életkörülményeinek javítása érdekében, cselekvőképessége tehát a kis-közösségi és hétköznapi politikum terén mutatkozik meg. Visszatérő geg, hogy a család asztalán nincs vacsora, mi több, a férje által fogyasztott szóda is hiányzik a hűtőből, Molnárné ugyanis olyannyira el van foglalva a közéleti tevékenységével, hogy semmi másra nincs ideje.

A *Linda* nőábrázolása ezen előképeket is felhasználja, ám kiterjeszti mindezt. A figura rendkívül összetett, a narratíva nem emel ki egy-két, dramaturgiai szempontból fontos karaktertulajdonságot, hanem létrehozza azt a strukturális alapállást, mely szerint a rendőrlány személyiségének minden elemét mátrixszerűen ismernie kell a nézőnek ahhoz, hogy motivációit megértse, ugyanakkor azonosulni tudjon figurájával. Ennek érdekében Linda karaktere széles spektrumon exponált: a procedurális szériáktól elvárhatóan szakmai közegében éppúgy, mint az inkább egyéb sorozatműfajokra jellemző magánélet szintjén. A széria tizenhét része alatt tehát komplex, teljes és határozott nőképp rajzolódik ki.

Linda figuráját nagyban meghatározza külseje. Alacsony, szálkás és rövid hajú lány, aki sosem visel sminket¹³, ruházata legtöbbször farmerből, pólóból és sportcipőből áll. Többször hord sportmelegítőt, ha pedig mégis egyberuhát visel, inkább gyermeki mintázatú darabok jellemzik öltözködését. Mindez nem csupán kislányság, gyakran egyenesen fiússá teszi a karakterét. Ez a fajta maszkulinitás pedig kulcsfontosságú, karakterének egyik legösszetettebb jelentéshordozó tényezője.

Figurájának dramaturgiai imágóját építi, hogy a kor sorozataitól eltérően Lindához egységes öltözködési stílus, hajviselet, továbbá konkrét és visszatérő használati tárgyak kapcsolhatók, melyek egyfajta szimbólumként szolgálnak: a klumpa, a sikoly, a Babetta a szabadság, a mobilitás, az önvédelem és félelemnélküliség jelképei, melyek egyben a főszereplő szakmai tevékenységéhez is kötődnek. A rendőri munka közben ugyanis Linda személyisége, meglátásai, intuíciói kerülnek a középpontba, mivel azonban – férfi – környezete rosszul viseli Linda központi jelentőségét, akadályozzák a kibontakozásban, többször is utalva arra, hogy ő „csak” egy kislány (értsd nő) a maga harminckettes lábacskaival. Ez a fajta cinizmus, valamint Linda kritikusnak mondható önképe is erősíti a sorozat *hard boiled* jellegét, mely ironikus önreflexió narratív szinten is tetten érhető, gondoljunk csak a rendőrlány fizikai erejére, potens harcképességére, mely látszólag szembe megy fizikai adottságaival – egyszerűen maga a totális önellentmondás. Lehetetlen és mégis megtörténik, már csak azért is, mert Linda, hogy a szkeptikusok véleménye ellenére is az ő igaza érvényesülhessen, saját fizikai erejéhez, harcművészeti tudásához folyamodik, így hívja fel magára végérvényesen a figyelmet, így tesz rendet. Ellenfelei pedig szinte minden esetben erős férfiak, akik a lány diverzióként működő harci mozdulatait, sikolyát félreértelmezik, kinevetik őt, mivel nem hiszik, hogy valódi ellenfelükké válhat. Egójukat Linda mégis pillanatok alatt tiporja el, és megszégyenítő csapásokat mér rájuk. A támadás áldozatává váló férfiak tehát – akik egytől egyig deviáns figurák a sorozatban – alábecsülik Linda erejét, sőt feltételezni sem tudják, hogy egy apró termetű nő fizikai értelemben ártani tudna nekik. Ez a leosztás a kor nemi szerepeinek lehetséges útjait mintázza. A tény, hogy Veszprémi Linda mégis képes felülkerekedni ezeken a férfiakon, minden-

ki számára meglepő. A magabiztos, erőt sugárzó férfiak legyőzése nem is csupán azért tűnik az áldozatok szempontjából megalázó gesztusnak, mert épp a pehelysúlyú kislány hagyta őket helyben, hanem azért is, mert Linda figurája a végső csapást rendszerint ágyék környékére viszi be, ami miatt támadásai nem csupán büntetesként, hanem egyfajta kasztrációs rítusként is értékelhetők. Az akciójelenetek hatásmechanizmusa minden epizódban hasonló. Az egyébként is szabálysértést, bűnt elkövető férfiak nőiségében alázzák meg a főhőst, becsmérő, szexista megjegyzésekkel (esetenként például fenékre csapással kísérve), mely az „utolsó csepp” a pohárban. A vihar előtti csend szimbólumaként Linda ilyenkor leveszi klumpáját, majd támad. Áttételesen nem is csupán a törvény embereként vesz elégtételt, hanem a – férfiak által lenézett – nők nevében is.

Gát Györgyöt saját bevallása szerint a Bruce Lee-filmek ihlették¹⁴ a sorozat kitalálásakor – Linda figurája azonban épp az említett filmekben látható szabályszerűséget töri meg a nemi szerepeket illetően. A taekwondo mint eszköz egész másképp hat egy olyan figura eszköztárának részeként, aki, mint Linda, hatványra emeli, társadalmi igazságtételként jeleníti meg önnön moralitását, illetve női mivoltát. Ez pedig azt eredményezi, hogy Veszprémi Linda karaktere egyrésztől megszállottabban üldözi a bűnt, mint minden korábban látott magyar nyomozófigura, ugyanakkor a magyar sorozattörténet egyik első feminista hőségévé, érdekérvényesítő, céltudatos női karakterévé, és illetéknéppen *szocialista amazonná* válik.¹⁵

A verekedés motívumától eltekintve a rendőrlány figurája a feminista megközelítés szempontjából további érdekességeket rejt magában. Míg Veszprémi a munkában az élre tör, a nyomozati osztály leghatékonyabb munkatársává válik, addig a magánéletben sem követi azt a fajta női életpályamodellt, mely a kor normájának számít. Linda munkáját hivatásnak tekinti, elkötelezettsége a nyomozások iránt pedig megfelelő alibiként szolgál olyan tekintetben, hogy miért nem megy hozzá három évadon keresztül a szerelméhez, az ügyeskedő taxishoz, Emődi Tamáshoz

(Szeredneyi Béla). Számára mindig a rendőrség az első, Emődi pedig, bár kitartóan tolerálja tevékenységét, sőt – sofőrként, olykor áldentitást magára öltve nyomozótársként – segíti is bizonyos ügyek felgöngyölítésében, mégis állandóan ágál Linda karriercentrikussága ellen. Nem érti meg, hogy barátnője számára miért olyan fontos a munkája, de elfogadja ezt az állapotot, ezzel tulajdonképpen hasonló módon kasztrálja őt Linda, mint ellenfeleit a harcban. Emődi nem tud a potens, döntésképes férfi képében tetszelegni barátnője – később menyasszonya – előtt sőt a rendőrlány gyakran kénytelen a barátját fizikailag is megvédeni. Gyakori féltékenységi rohamai sokszor duzzogó kisfiúvá teszik őt, Linda határozott elképzelései, kinyilatkoztatásoktól sem mentes retorikája pedig meghatározza kapcsolatukat. A nemi szerepek tehát teljesen felcserélődnek a szérián belül. A rideg, karrierista, védelmező, irányokat és határmezsgyéket kijelölő fellé Linda válik, míg Emődi szerepe a szerelemféltésben, vágyakozásban, „otthonülésben” mutatkozik meg. Ő készül romantikus vacsorával Linda számára, és hiába próbálja többször ágyba csábítani szerelmét, a hivatástudat és egy-egy konkrét ügy felderítése legtöbbször a liezon útjába áll. A sorozat tehát azt sugallja, Veszprémi szakmai karrierje okán önmagában is teljes értékű nő, így egyebek mellett szerelmi légyottokra sincs szüksége, mi több, egyenesen aszexuális figura, akinek a felszabadulást, testi kielégülést a vijjogás kísérte harci aktus, nem pedig a testiség okozza. Ilyen módon Emődi és Veszprémi kapcsolata nem futja be a lehetséges romantikus coming-of-age történetet, melyet a gimnáziumban induló első rész – premisszaként – felfest. A képen kívüli, csupán dialógusban exponált eljegyzéstől eltekintve a párosuk hagyományos párkapcsolati értelmezésben a sorozat végéig megmarad a gimnáziumi kamaszszerelm szintjén. A három évad során mindvégig külön élnek, sosem költöznek össze, Emődi családalapítási vágyait Linda kineveti, ugyanakkor mégsem engedi el a férfit, mert szüksége van rá az életében, bár az érzelmi motivációi gyakran csupán egy-egy utalás szintjén bontakoznak ki¹⁶, legtöbbször nem világosak.

14 Kiricsi Zoltán: *Karatefilm a szocializmusban – Linda 1.* https://comment.blog.hu/2007/02/21/title_2800 (utolsó letöltés dátuma: 2020. 12. 01.)

15 Bren, Paulina: *The Greengrocer and His TV – The Culture of Communism After the 1968 Prague Spring.* Ithaca: Cornell University Press, 2010. pp. 159–168.

16 Az *Aranyháromszög* című epizódban Linda féltékeny lesz Emődire, aki az autóversenyen felbukkanó lányokkal flörtöl. A lányok



Linda (Görbe Nóra, Pécsi Ildikó)

Mindez nagy mértékben eltér a korabeli társadalmi sztenderdektől és azok televíziós ábrázolásától. Ahogy arra korábban utaltam, a szériát coming-of-age történetként indító gimnáziumi közeg, a tanárok és a szülők jelenléte is azt sugallja *A szatír* című epizódban, hogy itt Linda fejlődéstörténete kezdődik el. A főhős jelleme azonban – a heti egyórás, procedurális tévédrámák műfajának szabályaihoz alkalmazkodva – mégsem változik az évadok során. Lindának az expozícióban megismert, markáns vonásai: makacssága, rámenőssége, célorientáltsága érettségiző korában, a közlekedésrendészeten, a bünyügyi osztály munkatársaként, valamint – a harmadik évad során – a főiskolai képzés alatt is ugyanolyanok.

Mindennek ellenére Linda mégsem minden ízében a női emancipációnak megfeleltetett karakter. Az első epizódban megismert jellemvonásokon túl mindvégig megmarad ugyanis gyermekded énje, az állatokat szenvedélyesen szerető és gyűjtő, biológiai érdeklődésű lányé, aki olykor végtelékig infantilis, képes például több adag tejszínhabot rendelni és önmagában megenni – persze Emódi költségére – a Jégbüfé teraszán. Ez az infantilizmus pedig nem csupán munkahelyi kezelhetetlenségében, betörhetetlenségében, formálhatatlanságában köszön vissza, hanem apjával való viszonyában is.

Veszprémi Béla (Bodrogi Gyula) egyetlen vágya ugyanis, hogy lánya „valami normális szakmát” válasszon. A maga módján óvja és félti tehát Lindát, ám világos, hogy a szerepek teljesen felcserélődnek a rendőrlány és apja között. Veszprémi Béla hóbortos, örök sikertelenségre ítélt, alacsony termete miatt szorongásokkal teli, ám mégis jókedélyű színész, akinek özvegy életébe a szomszédba költöző langaléta nő, Steinbach Klárka (Pécsi Ildikó) visz színt. Klárka azonban hasonló módon uralja őt, mint Linda Emódit. S bár a nő kétségtelenül a hagyományos nőképet erősíti a szériában (mos, főz, takarít), Lindának ennek ellenére – Klárka a sorozat végéig nem költözik össze Bélával – hazaérve mégis háztartásbeli nőként kell gondoskodnia apjáról. A tradicionális női szerepet tehát édesapjával való kapcsolatában éli ki Linda, holott apjának kéne gondoskodnia róla, ő azonban még saját magát is képtelen ellátni sokszor – ápolásra szorul idült hipochondriája miatt, elégeti a csirkét stb. –, így folyamatosan lánya segítségére szorul. Talán a feleségének hiánya is okozza, hogy ennyire Lindára van utalva, s talán az anyanélküliség szülhette, hogy Linda ennyire talpraesett, maszkulin lánnyá válhatott. Mindenesetre ebben a szülő-gyermek viszonyban minden infantilis vonása ellenére a rendőrlány inkább a védelmező anya szerepét

tölti be, semmint az apuka kislányának toposzát, ám a védelmezés ez esetben nem fizikai erővel történik, hanem a gyengéd gondoskodás eszközeivel.

Rozgonyi Ádám, a sorozat egyik forgatókönyvírója elmondása szerint¹⁷ a széria kreációja során tudatosan hozták létre a maskulin, véletlenül sem femme fatale típusú hőst, akinek az akkori társadalom számára újszerű üzenete volt: „lehetsz úgy is hagyományos női szerepek vívője, ha közben érsz annyit, mint a férfiak. Sőt!”

Ezzel az üzenettel Zsamba Renáta szerint, létrejön a profoteminista¹⁸ karaktertípus. Ráadásul a sorozat protokapitalista vagy inkább utópikus karakterét erősíti az, ahogy a *Linda* a rendőrséget mint hatékonyan működő intézményt jeleníti meg.

Gát György 1991-ben induló *Familia Kft.* című szériája – a kilencvenes években és azóta is egyedülként – még folytatja az emancipált nőkép megjelenítésének *Lindával* indított hagyományát. A *Familia Kft.* mint szitkom¹⁹ Szép Ágnes, azaz Esztergályos Cecília karakterét teszi meg főszereplőnek, aki bár háztartásbeli – illetéknéppen hagyományosabb felépítésű, Gát szavaival élve, „polgári” családban élő – asszony, pipogya, botanikus férje helyett mégis a vállára kell hogy vegye a család, illetve a közös vállalkozás gondjait. Így akaratlanul erős, célorientált üzletasszonnyá válik, aki csak a saját erejére, intuícióira hagyatkozhat, ugyanakkor végig ellátja a családanya szerepét is, annak minden attribútumával együtt.

Magyar sorozattörténeti adalék, hogy mindmáig kevés – protagonistá szerepkörben pedig szinte semennyi – női figura – sem – került egy-egy magyar széria élére, az első kivétel csak jóval a rendszerváltást követően, a 2010-es években fordult elő,²⁰ az azóta készült sorozatok egyike sem mondható nőközpontúnak, hiszen karakterábrázolásukat tekintve épp ellentétes módon kezelik a női szerepeket, mint az 1984-es indulású *Linda*. Kijelenthető tehát, hogy a hazai sorozatuniverzumban

mindmáig nincs tényleges folytatása a *Lindára* jellemző cselekvőképességnek, illetve nőábrázolásnak a magyar televíziós sorozatok történetében.

A rend őrei

Gát György *Lindát* követő sorozata, az *Angyalbőrben* a Honvédelmi Minisztérium megrendelésére készült. A megbízó bevallotta a *Linda* sikerét megirigyelve²¹ szeretett volna egy olyan szériát készíttetni, mely segíti helyreállítani a honvédségről a társadalomban élő általánosan kedvezőtlen képet.

A *Lindáról* formálódott emlékezetben és közösségi elbeszélésekben hamis és megalapozatlan evidenciának számít, hogy a széria a rendőrség megbízásából készült volna.²² Ezt a narratívát követve – a majdani *Angyalbőrben*-hez hasonlatosan – a *Linda* rendőrábrázolása egyfajta propagandaként lenne felfogható. Enélkül a sorozat megjelenítmódja egészen másképp értelmezendő. A felületes elemzések a rendőrség reprezentációját teljes egészében *Lindához* kötik, holott *Linda* mellett minden egyes epizód rengeteg egyéb és eléggé másfajta rendőrt, valamint rendőrségi alkalmazottat vonultat fel. *Linda* (mint rendőr) karaktere és viselkedése is épp az ő viszonylatukban lesz érdekes, ahogy a széria rendvédelmi szervről alkotott képe úgyszintén a rendőrlány relációjában elemzendő.

Linda figuráját a korábban említett cselekvőképesség teszi eltérővé rendőrkollégáitól. Ez azonban nem pusztán dramaturgiai szembenállásra vezethető vissza, mint a nyugati procedurális szériák esetében. Eősze Gábor és csapata se nem inkompetens, se nem lusta. Munkamódszereik viszont sokkal bürokratikusabb irányt képviselnek, mint az összes szabályt áthágó *Lindáé*.

Arról már volt szó, hogy *Linda* karaktere miben tér el a korabeli magyar szériák hőstípusaitól, és arról is, hogyan reformálja meg az addig készült szocialista bűnfil-

17 Forrás: a szerző 2020. május 5-én készített Skype interjúja.

18 Zsamba Renáta: Szocialista krimi kapitalista diszletekkel: *Linda* és a nyolcvanas évek, *Korunk* (2014) no. 3. p. 24.

19 Az első magyar szitkomot követően, mely az animációs *Üzenet a jövőből – A Mézga család különös kalandjai* (1970) című széria volt, a *Familia Kft.* (1991) az első magyar, hagyományos, élőszereplős szituációs komédia.

20 A Duna Televízió *Diplomatavadász* (2010), illetve az HBO *Aranyélet* (2015) című sorozata.

21 Dr. Pataky Iván: A mai katona alakja a filmekben. *Honvédségi Szemle* (1986) no. 12. p. 17.

22 Melczer Tibor: *Linda. Új Tükör* (1986. 10. 26.) p. 30.

mek és sorozatok narratíváját ez a fajta, családdal felruházott, mégis individuális, cselekvő hős. Az azonban nem hangzott el, minek is a helyébe lép Linda. Ahogy Gelencsér Gábor fogalmaz tanulmányában, a szocializmusban a szervezett és kollektív testület volt az egyetlen lehetséges bűnüldöző.²³ Ebben a világban tehát nem volt jelen magánnyomozó. A testület tudta, hogyan lássa el feladatát, a korabeli bűnügyi filmekben pedig ugyanez volt az alapállás: a rendőrök professzionálisan, a hivatalos utat betartva, hivatásuknak szentelve életüket, a népköztársaság polgárait védve derítették fel a különféle bűncselekményeket. Ehhez képest lesz érdekes és feltűnő, hogy a *Linda* mennyire másképp gondolkodik a rendőrség szerepéről.

Épp ezért említésre méltó, hogy a testület mégis a cselekmény része marad, illetve hogy milyen formában marad az. Egy hasonló procedurális sorozatban természetesen dramaturgiai szerepe van annak, hogy a renitens hős kitörhet a megszokott keretek közül. Ezt a hatást épp ezen keretek megmutatásával, folyamatos lebegtetésével lehet kiváltani. Ahhoz tehát, hogy a protagonista eltérő legyen a szervezet saját magáról alkotott képétől, meg kell mutatni és állandóan exponálni kell a szervezet működését. Nincs ez másképp a *Linda* esetében sem. A jelenségnek mégsem dramaturgiai magyarázata van, sőt sokkal tágabb társadalomtörténeti metszetben értelmezendő.

A szériában tehát a rendőrség ábrázolása nagyban eltér úgy a nyugati műfaji, mind a politikai indítatásból táplálkozó, szocialista előképektől. A legfontosabb állítás Rozgonyi Ádám szerint, hogy Eősze és csapata szakmailag „jó banda”. Mégis van köztük egy renitens, aki még jobb náluk.²⁴ Ezt a renitens figurát ugyan legtöbbször gunyos kritikával illetik, gyakran meg is feddik, alapvetően mégis elfogadják a jelenlétét. A testület tehát kompetens – ez pedig élesen eltér a korszak képernyőről is ismert nyugati mintáitól. A protagonista mindenhatósága, túlzott „képességessége” ugyanis nem a szakmailag akkreditált, profi szerv (jelen esetben rendőrség) impotenciájával és inkompetenciájával szemben tűnik hatalmasnak, hanem épp a nagyobb tudás és tehetség miatt, amely a

testület egyébként tényleges tudásánál erősebb. Linda karakterének így kisebb szakadékokat kell leküzdenie – komoly akadályokat legyűrve kell ugyanolyan heroikus protagonistává emelkednie –, mintha a környezetében ő lenne az egyedüli tündöklő jelenség. Úgy válik belőle idol, hogy figurája minden különtségével együtt tudásban nem tér el jelentősen a szakmai sztenderdektől. Mindez izgalmas kérdéseket vet fel a rendőrség ábrázolásával kapcsolatban. Eszerint ugyanis a testület alapvetően megfelelő tudással és készségekkel rendelkezik, mely tudás és készség, továbbá emberanyag emberarcú szervezetté teszi a rendőrséget. Mindez igen jelentős és érdemleges reprezentációs vállalás a nyolcvanas évek közepén, amikor a rendőrségről élő kép a lakosságban rendkívül negatív. Kovács András Bálint szerint „[T]öbbek között jó bűnügyi filmet is azért lehetetlen Magyarországon készíteni, mert a magyar rendőrség nem bűnüldöző, hanem állampolgáruldöző szerként épült be a köztudatba, s így hiányzik az a hitele, amelynek révén az amerikai rendőr szinte a westernhősök utódjává tudott válni.”²⁵ Ennek tükrében a sors iróniájának tűnhet az időzítés, mely szerint a *Linda* második évadát éppen 1986. május 17-én, két hónappal a rendkívül agresszív rendőri akcióval, az úgynevezett „láncchídi csatával” záruló március 15-ei megemlékezés után mutatják be. 1986 májusában a *Linda* egy kifejezetten konzolidált rendőröket szerepeltető epizóddal (*A tizennyolc karátos aranyhal*) jelentkezik, és bár a rendőrábrázolás valóban diszsonánsnak hat a márciusi események tükrében, a sorozatban megjelenített testület tulajdonképpen alig valamiben hasonlít a rendőrség korábbi filmes és televíziós reprezentációihoz. A rendőr többé nem a szakmájának élő, tevékenységében kikezdzhetetlen és elhivatott, munkamániás figura, mellesleg a rendőrség mint intézmény sem tűnik olajozottan működő gépezetnek. A sorozat újítása pedig épp ebben áll: az epizódok tanúbizonysága szerint bár a testület tagjai képzettek, az intézményrendszer működése lomha, keretek közé szorított és túlbürokratizált, mindez pedig a hatékony működés gátja. Ezeket a sajátosságokat átlépve, kiiktatva vagy figyelmen kívül hagyva lehet nyomozati eredményeket elérni, ám az egyes nyo-

23 Gelencsér Gábor: Népszerű filmkultúra az államszocializmus korában. A magyar bűnügyi film példája. *Hungarológiai Közlemények* (2016) no. 1. pp. 1–15.

24 A szerző 2020. május 5-én készített Skype interjúja.

25 Kovács András Bálint: A „szoft-horror”. *Filmvilág* (1989) no. 9. pp. 28–33. loc. cit. p. 31.

mozóknak – Lindával ellentétben – nem ez a feltétlen ambíciója. Nem kikezdzhetetlen, megkérdőjelezhetetlenül makulátlan szakemberek többé. Az intézmény lassúságához idomulva az egyén maga is nehézkessé válik. Az egyes tagok magánélete, kedvtelése ugyanis előtérbe helyeződik a munkával, szakmaisággal szemben, ennek eredménye, hogy eltűnik az idealizált nyomozóábrázolás. Helyére az esendő kisember képe lép. Ez a kisember képtelen kiteljesedni saját hivatásában, ezért másban keresi az élet értelmét. Gondoljunk csak a beszédes nevű Handel Gyula (Harsányi Gábor) figurájára, akinek leghőbb vágya, hogy hegedűjét állandóan – ahogy főnöke, Eősze mondja – „cincogtassa”, zenekari próbákon vegyen részt. Csupán azzal nincs tisztában – s ez már jócskán szitkomi elem, tehát a vígjátékszerűséget erősíti –, hogy valójában semmiféle tehetsége nincs a zenéléshez, mivel folyamatosan hamisan játszik. Ugyanez a tudatlan, ámde sokat akaró attitűd vonatkozik Kő Zoltánra (Gáti Oszkár, majd Balázs Péter²⁶), aki már a második részben megesküdne, a polgári szertartásnak azonban egy Linda „által” hozott ügy tesz keresztbe, mely miatt Eősze helyett – akivel tehát megosztotta magánéletét – mást kell felkérnie tanúnak; sőt nászútjára sem mehet el, mivel az esküvő után ismét szolgálatba kell állnia. Eősze kezdetben vonalasabb ilyen tekintetben, később – a második évadtól, mikorra már a Lenin-kép is lekerül irodája faláról – kevésbé merev Kővel és Handellel. Kő feleségével való története ugyanakkor a *series* típusú széria egyik marginális *serial* jellegű – átívelően, különféle lényegi szinteken megjelenő – szála. Kő felesége (Szulák Andrea) az első évad *Oszkár tudja* című epizódjában még nézőként vesz részt a rendőrség május 1-jei hegedűversenyén, míg a második évad *Piros, mint a kármín* című részében kiderül, hogy már gyerekük is van, hisz Kő fia a naiv festők képeihez hasonló „firrákkal” mázolja ki a vécé falát. Ugyanebben az évadban, a *Rebeka* című epizódban viszont Kő közli főnökével egy szakmai beszélgetés közben, hogy azért vörösek a szemei, mert éjjelente alig alszik. Állandóan marakodnak ugyanis a feleségével, akivel válófélben vannak. Eősze ekkor vállal vonva közli: „*Marhaság, béküljetez ki!*” A magánélet tehát állandó része a munkának is. Kő egy darabig elhiszi, hogy

a házaselet neki való, és az a legfontosabb életcélja, hogy ennek meg is feleljen, ám idővel – a kiábrándulását követően – házassága fölötti aggodását az étkezés váltja fel.²⁷

Kőnek és Handelek mindebből kifolyólag olykor természetesen jól jön, ha Eősze tudta nélkül rátestálhatnak egy-egy kihallgatási kötelezettséget Lindára, de legtöbbször idegesíti őket a lány rámenőssége. Nem tudják értelmezni az ambícióit, ezért inkább letörlik a szarvát. Linda tüzzel-vassal dolgozni akarása – illetéknéppen a szocialista munkaversennyel kapcsolatos ideák leképződése – nem erény tehát ezentúl, hanem irritáló túlbuzgóság, stréberség. A dolog mégis kettősséget szül, hisz Linda dolgozni akarásának módozatai már korántsem vágnak egybe a hatalom attitűdjével, amely a formalitásokat akarja alkalmazni, a viselkedésbeli kilengéseket pedig el akarja nyomni. Linda bizonyos szinten hasonul a rendszerhez, ugyanakkor mégis deviánsná válik. Hogy e két jellemzője közül melyik kerekedik épp felül, azt az dönti el, hogy melyik karakterrel kerül interakcióba. Míg Kő és Handel a *skeptic* (azaz szkeptikus) archetípust testesítik meg életében – ilyen formán a szemükben ő az állandó deviáns, akiknek értetlenségén feldühödve Linda csak azért is bizonyítani akar –, addig Bagoly (Ronyecz Mária) az *emotional* (azaz érzelmeiket keltő) figura, aki állandóan csitítja a lázadó rendőrlányt. Nyugtatja, és megmagyarázza, hogy az ő igazával szembemenők – mint Eősze – is a javát akarják, ugyanakkor suttozva információkat ad át neki, illetve különféle cselekkel segíti pozícióba hozni őt. Kijárja például Eőszénél, hogy vegye be a nyomozásba, vagy rábeszéli Handelt, hogy menjen el próbálni, hogy addig Linda átvehesse tőle az ügyet titokban. Ez egyrészt a nőközpontú vonulat egyik mellékága, a női összetartás szimbóluma, másrészt Bagoly egyfajta anyapótlékként van jelen Linda életében. A jó útra terelgeti, ugyanakkor nem töri össze az álmait, mert a legfontosabb, hogy ő az egyetlen, aki feltétel nélkül hisz Linda tehetségében. Ahogy egyébként Eősze is, ám kettejük az különbözteti meg egymástól, hogy Bagoly azzal is tisztában van, Linda már készen áll a rendőri pályára, felnőtt már. Bagoly mentes mindenféle szenvedélytől, nincs jellemző pótcselekvése, ugyanakkor hasonlóképpen önálló, szuverén

²⁶ Balázs Péter az első három epizódban Basó, a nyomozó szerepét alakítja, akinek figurája „megszűnik”, mikor Balázs Péter Gáti Oszkár helyett Kő Zoltán karakterét kezdi megformálni.

²⁷ Zsámba: Linda és a nyolcvanas évek. p. 24.

nő, mint Linda, azonban mégis másfajta nőképet teljesít be. Magánélete – Kőéhez hasonlóan – epizódokon átívelően bontakozik ki. Kiderül, hogy kiskorú gyerekei vannak, akiket fel kell vennie az óvodabusznál, mivel ő a soros. Dolgozó – ráadásul nem kifejezetten biztonságos, hagyományos női munkát végző – nő, aki úgy tudja ellátni anyai feladatait, hogy közben megfelel az egész embert kívánó hivatása frontján is. A szakmai elhivatottság Lindán és Eőszen kívül még rá jellemző, illetve Dokira (Bánffy György), aki kiváló rendőrségi orvosszakértő. Kissé visszahúzódó, szenvedélye a dohányzás, ám miután leszokik (a harmadik évad *Tüzes babák* című epizódja szerint) pótcselekvésképp azért a kezében tartja a cigarettát. Fanyar humora van, ám keveset beszél, de olyankor a racionalitást, a szakértő hozzáállást képviseli. Ő az *oracle* (nagy bölcs) figura Linda életében, aki titokban – a tiltás ellenére is – kiszolgálja őt információkkal, és hisz is a lányban, de ezt sosem deklarálja mások előtt, csupán sejteti – Linda számára is.

A korábban többször említett Eősze Gábor őrnagy, akinek a vezetésével a nyomozati csoport emberközpon-tú munkahelyként van ábrázolva, látszólag a korábbi bűnfilmekben megismert rendőrfigurát hozza. Racionalitását tekintve szigorában, elhivatottságában hasonul elődjéhez, Lindával szembeni elnéző attitűdjé, kikacsintásai, liberális és demokratikus vezetési stílusa, valamint magánéletének megmutatása azonban függetlenítik a korábban megszokott sémáktól. Öszszességében tehát típuseremtővé válik, hisz figurájával egy újfajta – szocialista – vezetőt hív életre. Kétségtelenül a regnáló intézményrendszer reformer tagja, ez a színezet a nyolcvanas évek közepére politikai tekintetben sem tűnik ismeretlen felfogásmódnak, ugyanakkor figyelembe kell venni, hogy a sorozat létrehozása még

a hetvenes évek második felében kezdődött, az első epizódok forgatókönyvei pedig 1980-ban készültek el.²⁸ Ebben az értelemben tehát inkább a változásokat megelőlegező jelentéssel bír a narratíva. A figura lazaságát, a szokottól eltérő mivoltát a „színészválasztás” is erősíti: az első évadban (1–3. epizód) Deme Gábor, a Magyar Televízió sokoldalú dramaturgia²⁹ alakítja Eősze Gábort, halála után³⁰ Vayer Tamás, díszlettervező, a széria art directora³¹ (szinkronhangja: Tolnai Miklós) veszi át a szerepet, ezzel Gát György az új hullámok szemléletmódját alkalmazva, amatőr szereplővel ér el természetesebb hatást. A korábban említett magánéleti szál, ha nem is jelentős, két epizódon keresztül nem csupán említés-szinten, de dramaturgiailag beágyazva is megjelenik. Kiderül, hogy Eősze elvált, a lánya³² „apás” napokon nála alszik, de amikor az ügyek elszólják, Linda kéznél van, így felfogadható gyerekfelügyelőnek, ami kiváló alkalmat biztosít arra, hogy addig is távol legyen az épp aktuális ügytől. Linda viszont ahelyett, hogy a lány álma fölött örködné, inkább játszik vele, azaz önvédelmi fogásokat tanít neki, mellyel tulajdonképpen ismét – a már említett – infantilis énje jelenik meg. Mikor a *guardian* (azaz őrangyal) archetípusú Eősze hazaérkezik, a dorgálás ugyanúgy nem marad el, mintha Linda valóban, élesben verekedett volna. A sorozat távortartás narratívája szerint tehát a bűnt üldözni, felderíteni annak okát, motivációt, lerántani a leplet az elkövető személyéről, tulajdonképpen tiltott gyümölcs, melynek leszakítása felülpozicionált emberek privilégiuma, nem pedig a nép egyszerű lányáé, Lindáé, akinek esetei mindig a különleges ügyek kategóriájába tartoznak, holott egy-két ügylettől eltekintve – mint például a *Tüzes babák* című rész pszichothrilleri premisszája – nem számítanak különösebben sem agresszívnek, sem ritkaságszámba me-

28 V. V.: Erőforrások – Linda „smoking” nélkül. *Magyar Ifjúság* (1986) no. 29. pp. 14–15.

29 Deme Gábor nevéhez dramaturg-forgatókönyvírói minőségében rengeteg tévéfilm, tévéjáték és természetesen sorozat kötődik, többek között a *Princ, a katona*, az *Egy óra múlva itt vagyok...* vagy állandó rendezőkollégájának, Zsurzs Évának a *Különös házasság* című miniszériája.

30 A második évadtól Gát György ikonikussá vált főcím előtti dedikációja emlékezik meg Eősze Gábor egykori alakítójáról, a televíziózás egyik emblemikus alkotójáról: „Deme Gábor barátomnak...”

31 Ilyen titulussal – art director – Magyarországon a Lindában jelenik meg először alkotó film/sorozatok stáblistáján, a megfogalmazásmód sok más mellett szintén a nyugati inspirációk állandóságát bizonyítja.

32 Alakítója a második évadban (*Rebeka*) a későbbi gyerekszár, Ábel Anita, a harmadik évadban (*Tüzes babák*) a *Szamárköhögés* című filmbéli szereplése miatt már szintén népszerű Kárász Eszter.

nőnek. A széria ugyanakkor ennek ellenkezőjét sugallja. A bűnügyeket egzotizálja, a Linda-féle megoldások pedig valóban különlegessé teszik mindegyiket. Ezt tudva és ettől tartva Eősze paternalista módon távol tartja a büntölt Lindát, azt sugallva, hogy mindazon bűncselekmények, amelyeket Linda a szocialista Magyarországon tapasztal, abnormális, ritkaságszámú menő kuriózumnak számítanak. Ez a paternalizmus köthető a *Linda coming-of-age* jellegéhez is. Linda a potens, tudatára ébredt „kamasz” valódi, teljes értékű tagja kéne hogy legyen a társadalomnak, ám az őt körülvevő – elsősorban férfiakból álló – világ akarata ellenére védelmébe veszi őt, holott valójában ő nyújt valódi oltalmat őrői számára, hiszen felnőtt már, ennek tudatában is van, ám ezt a környezete »jótékonyan« sosem ismeri el, és nem látják be, szemükben is akkor nőhetne fel a rendőrlány, ha nem tiltanak el mindentől, hanem engednék, hogy megélje a felnőtté válást. Ez a fajta kettősség a konszolidáció utáni Kádár-korszak tökéletes metaforája.

Az alkotók szándéka bevallottan nem a rendszerkritika volt, sőt az időközben kialakult, kifejezetten gördülékeny együttműködés a rendőrséggel – mely inkább nevezhető valamiféle diplomáciai kapcsolatnak az alkotók és a testület között – a sorozat számára is rengeteget használt, mind infrastrukturális, mind kreatív szempontból, habár dr. Láposi Lőrinc és Czégényi József, a széria rendőrségi szakértői az alkotók elmondása szerint csupán szakmai szempontból nézték végig az elkészült – azaz nem a készülés alatt álló – forgatókönyveket, rendőrségi hierarchiával, működéssel kapcsolatos tanácsokat adtak az alkotóknak, nem láttak el cenzori szerepet. Ennek tudatában kijelenthető, hogy a sorozat narratíváját maguk az alkotók formálták saját ízlésük szerint – ez pedig minden reformtörekvés dacára összetételalkozott a korabeli rendőrség magáról mutatni kívánt képével.

A bűnelkövető mint szocialista „kézjegy”

A szocialista bűnfilmek már a kezdetektől politikai motiváltsággal terheltek. Ez azonban nem csupán az eddig taglalt megközelítés szerint, azaz a bűnüldözők reprezentációja szempontjából korlátozza a történet bonyolítását, hanem a bűnelkövetők megjelenítése terén is behatárolja az ábrázolás mozgásterét. A *Linda* újszerűségét látszólag a bűnüldözők ábrázolásának reformja jelenti. A bűnelkövetők tekintetében a széria az első pillantásra kevésbé mondható innovatívnak. Ennek azonban elsősorban műfaji, illetve konkrét dramaturgiai korlátai vannak, melyekre a későbbiek során kitérek. Ezt megelőzően azonban fontos áttekinteni, mi volt a jellemző a hazai bűnügyi filmekre és sorozatokra a bűnelkövetők reprezentációja szempontjából.

A hazai és más szocialista országokban született bűnügyi fikciós ábrázolásokra jellemző, hogy a tettesek valamilyen módon a nyugati, kapitalista rendszerhez köthetők. Gyakran Magyarországra látogató nyugati állampolgárok, akik titokban kémkednek, lopnak, rabolnak, továbbá idegen és káros – imperialista – nézeteket hirdetnek, ártva a szocializmus előrehaladásának.³³ Máskor olyan, az 1945 előtti rendszerhez köthető figurák, akik a letűnt világ ideológiáit vallva próbálják aláásni a szocializmus rendjét (például azt kihasználva, hogy a történet jelen idejében is még valamilyen politikai vagy köztisztviselői szerepet töltenek be). Ezzel rokon lehetőség az egykori arisztokrata archetipusa: ez a figura a régi rend visszaállításáért folytatott ideológiai harcot vív, miközben anyagi javait a szocialista hősök vagy épp népköztársaság vagyonának eltulajdonításával akarja gyarapítani. A kádári konszolidációt követően a hazai bűnügyi filmek ellenséggépe döntően a nyugatra szakadt, többségükben disszidens magyarokra korlátozódott, akik a történet szerint anyagi haszonszerzés céljából látogatnak vissza Magyarországra. A fent leírt ellenségkép mögött felfedezhető a hatalom paranoiája, mely bizonyos karakterek és figurák démonizálásával tartja fent a feszültséget. A bűnösök személyének vizsgálatából

³³ Bezsényi Tamás–Lénárt András: „Maguknál így soha nem lesz Amerika!” A bűnözés és a rendőrség ábrázolása a Kádár-korszak játékfilmjeiben. *Magyar Rendészet* (2017) no. 5. p. 108.

azonban következik az is, kik azok, akik az említett művekben sosem válhatnak elkövetővé: a politikailag nem terhelhet hétköznapi hősök; kiváltképp a munkások.³⁴

Ahogy arról korábban szó volt, a *Linda* esetében a tettesek látszólag nem nagyon térnek el a korabeli trendektől, ám behatóbb vizsgálatot követően kimutatható, ez a kijelentés nem mindig helytálló. A bűnösök, bár sokszor disszidens magyarok, akik hazatérve műkincseket lopnak, hamis órákat csempésznek át a határon nagy tételben, legtöbbször mégis hazánkban élő, magyar állampolgárok, akiket visszamenőlegesen olykor ugyan diszkreditál, hogy a nyugati világgal vannak kapcsolatban, nyugatinak titulált mondén életvitelt folytatnak (pl. kommunában élnek, nagyzó az életvitelük, nyugati ismeretségük segítségével bűnöznek), előfordul azonban, hogy nincs az életükben ilyen „politikai terheltség”, sőt látszólag szocialista mintapolgárként – külkereskedelmi igazgatóként, női focicsapat vezetőjeként stb. – követnek el bűncselekményt. A bűncselekmény színezete azonban minden esetben érdekes és magyarázni való: a „nyugati ideákkal”, a „kapitalista motivációkkal” (azaz becsvágygal, pénzsovársággal) megfertőzött szocialista toposza visszatérő elem a sorozatban. A *Lindában* tulajdonképpen precedens nélküli, hogy a tettes nyereségvágya (mely az epizódok többségében a legfontosabb mozgatórugó) mellett ne kapcsolódjon az elkövető figurája a szocialista világnézet szerint kerülendő társadalmi rétegekhez, mint az arisztokraták (*Oszkár tudja*), vagy olyan területekhez, mint az okkultizmus (*Rebeka*), illetve a túlzott szexualitás világa (*Erotic show*). Más esetben ugyan szocialista állampolgár az elkövető, ám a figura és az elkövetett bűn magyarázata a tudathasadás (*Tűzes babák*). A sorozat tehát gyakran magyarázza ideológiai, morális eltérésekkel a bűnözést. Jól érzékelhető, hogyan válnak politikailag motiválttá olyan bűnelkövetők, akik ugyan a Magyar Népköztársaság polgárai, devizás életükkel, nagyzó és törvénytelen szokásaikkal, féligális foglalkozásukkal és korrupst eszközökkel mégis a szocialista rendszer ellenségei, akik a társadalmi-politikai helyzettel való egyet nem értésüket szavakban és tettekben

is artikulálják. Ez az egyet nem értés az ideológiai nézetek szerint szükségszerűen a bűn világában hallatja hangját, esetleg egyenesen a szervezett bűnözésben való részvételbe torkollik.³⁵ Az érintettek büntetése azonban sosem marad el, a rendőrség tagjai – élen Lindával – a nyomukba erednek, és leleplezik, majd megzabolázzák őket tetteik miatt.

Ahogy azt korábban említettem, a sorozatban a bűnelkövető karakterek kapcsán elmaradó „innováció” elsősorban nem politikai, hanem dramaturgiai okokra vezethető vissza. Az úgynevezett gulyáskommunizmus a nyolcvanas évekre megteremtette a többség számára elérhető *szocialista álom* társadalmi igényét, valamint (komoly eladósodás és önkizsákmányolás árán) gazdasági-társadalmi feltételrendszerét. Ezen szabályozott vízió alapja, hogy az emberek autóra, hétvégi telekre, esetleg a második gazdaságból származó bevételre és további javakra áhítozzanak, ám ne legyenek mindezeket határozottan túlmutatató – anyagi gyarapodással kapcsolatos – vágyaik. Egy ilyen rendszerben az egyes társadalmi rétegek között nincsenek radikális egzisztenciális különbségek. Ezek a társadalmi sztenderdek azonban egy műfaji alkotás, különösen egy bűnfilm esetében érezhető nehézségeket szülnék. A bűncselekményeknek ugyanis behatárolható mozgatórugóik vannak: érzelmek által kiváltott, anyagi haszonszerzésre irányuló, mentális okokkal magyarázható motivációkra vezethetők vissza. A sorozat műfaját a televízióúság krimikomédiaként (két filmes műfaj keresztezése) határozza meg. Habár ez a megnevezés csupán marketingcélú definíció, akadémiai értelemben nem tekinthető valódi sorozatműfajnak, a *Linda* önmeghatározása szempontjából mégis fontos tény. A vígjáték – mely fontos és pregnáns vonulat a *Lindában* – ugyanis nehezen fér össze olyan elemekkel, melyek gyengítik, ellehetetlenítik, esetleg megsemmisítik a történet humorforrásait. Világos, hogy egy komédiába kevés olyan, lélektani háttérrel, mélységet igénylő, sorsdrámákat és súlyos társadalmi problémákat nélkülöző bűnügyi történetzsal való, amely képes önálló sztóriivként is működni, ugyanakkor szimbioziszba lép a vígjátéki elemekkel, nem pedig tönkreteszi azokat.

34 Eltekintve a Fejes Endre művét feldolgozó *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című két részes minisorozattól, melyben a magát diplomatának kiadó, házasságszédelő lakatos (Harsányi Gábor) saját bűnét leplezendő végül gyilkosságot követ el. A mű minden tekintetben paradigmaváltó, ugyanakkor lebegtetni, hogy a fiú nem épelméjű, ezért a szocialista ellenségképet tulajdonképpen csak részlegesen írja felül.

35 Bánszki Kristóf: Sikoly, klumpa, Babetta, avagy glasznosztly a szocialista krimiben. *Filmszem* (2017) no. 2. pp. 32–39.

A sorozat forgatókönyvíróinak a téteket tehát úgy kellett elhelyezniük egy-egy epizódban, hogy az adott sztori például a véres bosszútörténetek, szerelemféléstől elkövetett drámai bűncselekmények bemutatásának kiváltásával is hatást tudjon elérni, ugyanakkor hagyja érvényesülni a komikus karakterekből adódó humort is a történetben. Ennek útja pedig az, hogy a történetek középpontjában az anyagi haszonszerzés álljon – még ha ezért olykor gyilkolni is szükséges. Ez a motiváció ugyanis képes rengeteg, egymástól eltérő történetet generálni, hisz a műkincsrablástól a drogcsempészeten keresztül a prostitúcióig bezárólag rengeteg dolgot lefed. Rozgonyi Ádám szerint a probléma az, hogy egy uniformizált társadalomban, ahol egzisztenciális szinten alig válnak el egymástól a különféle osztályok, a polgároknak pedig limitált a magánvagyonuk, az anyagi tétek nem tudnak elég magasra helyeződni. Emellett az is gondot okoz alkotói szempontból, hogy azonnal feltűnővé válik, ha valaki mégis nagyobb mértékben gyarapodik, emiatt tehát országhatáron belül eladhatatlan egy értékesebb festmény, nincs valódi felvevőpiaca a drogoknak stb. Másképp van ez, ha a bűnelkövető nyugatról érkezik vagy ha illegálisan is, de üzleti kapcsolatban van nyugati figurákkal. Ebben az esetben a hazánkban is fellelhető vagyontárgyakat egyénileg, gyakrabban pedig közvetítők, bűnhálózat segítségével külföldön tudja értékesíteni. Ahhoz, hogy magyar értéktárgyak, szellemi tulajdonok (lásd a *Software* című epizódot) vagy teljesítmények (lásd a *Stoplis angyalok* című részt) képezhessék a bűn tárgyát, az szükséges, hogy a nyugat ne csupán politikai, hanem dramaturgiai értelemben is szerepet kapjon a sztoriban. A nyugat szolgáltatja a tétet, melyért érdemes a bűnt elkövetni.

A bűn másik válfaja az ország speciális jellemzőjéből, a hiánygazdaságból adódik. A keleti blokkra általában is jellemző volt bizonyos árucikkek, például elektronikai termékek hiánya. Az országból kivihető dollármennyiség a nyugati utazások során korlátozott volt. Mindez az ügyeskedés elterjedését eredményezte a valutával, miként a csempészés is átlagemberekre jellemző kihágás lett a hétköznapiakban. Erre a trendre reflektál a sorozatban, hogy Emódi az 1989-90-ben műsorra került harmadik évadban – Linda figyelmeztetése dacára – a taxija csomagtartójából árulja a VHS kazettákat és dezodorokat. Az apróbb veszekedésen kívül azonban Linda már nem jár el az ügyben komolyabban. A széria pedig ezzel azt sugallja,

hogy a szocializmus végnapjaiban az apró ügyeskedések fölött még a rendvédelmi szervek is szemet hunynak. A valódi gondokat ugyanis a szervezett bűnözés okozza – melynek elemei általában kiterjedt csempészbandákként – nem magánzó, piti csempészként – üzemelnek. A szervezetség pedig legtöbbször a külföld irányába mutat. A *Linda* igazsága szerint tehát az alvilág tagjai nem csupán Magyarországról rabolnak el értékeket külföldiek számára, hanem nyugatról is behoznak, csempésznek különféle hiánycikkeket. Több epizódban cserél gazdát márkás óra, de kelendő termék a szintetizátorpanel, sőt még a fűtülős kulcstartó is. Ezek önmagukban nem jelentenek akkora anyagi értéket (felkapottságukat is az eredményezi, hogy itthon nem kaphatóak), magánzó módon – turistaútlevelel, kevés valutával kiutazva, majd becsempészve Magyarországra – tehát nem csinálható belőlük valódi üzlet. Nagy tételben azonban rengeteget érnek. Így kijelenthető, hogy a *Linda* bűnabrázolója a nyugat és a Magyarország közötti állandó passzázsra épít, a tettesek pedig e két helyszín anyagi érdekeit érvényesítve az országból kivisznek vagy az országba behoznak olyan értékeket, melyek kulturálisan, politikailag vagy jogilag épp a másik kultúra részeként ismertek, mégis hiánycikké tudnak válni a vasfüggöny innenső vagy túlsó oldalán. A sorozat ezzel pedig azt érzékelteti, hogy míg magyar oldalról valódi kulturális javak válnak kurrens áruvá, addig a nyugati részről csakis a fogyasztói társadalom bővülési rentábilisak.

Konklúzió

A női főhős cselekvőképesége és szuverenitása mellett a rendőrség ábrázolása és a bűnözés bemutatása kapcsán is megmutathatók tehát azok a mozzanatok, amelyek alapján a *Linda* újító, társadalomformáló sorozatnak nevezhető. Arról azonban nem esett szó, miért jelentős a sorozat a magyar televíziótörténet szempontjából. A hatvanas évek magyar televíziózásának kétségtelenül a *Ki mit tud?* és a *Táncdalfesztiválok* voltak a legemblemikusabb műsorai, s bár a hazai gyártású tévésorozatok is népszerűségnek örvendtek, a televíziózás újdonságértékének megszűnésével nem tartoztak a vívőformátumok közé. A külföldi szériák – *Robin Hood*, *Ivanhoe*, majd *Az Angyal*, *Kockázat* – sikere hatalmas volt. Ezek a sorozatok mutatták be, és mutatták meg azt a hőstípust, mely a magyar szériákban

aránylag ritka volt: szereplőik bálványok voltak, akiknek tehetségéhez, speciális képességeihez kétség sem férhetett.

A korban a magyar szériák ritkán játszódtak jelen időben. Ha igen, akkor sem egyetlen, kivételes – így a szocialista formaéletből kiemelkedő – képességekkel bíró hős állt a középpontjukban. A szinkron idejű sorozatok csekély számának elsődleges oka az volt, hogy a Magyar Televízió és a kultúrpolitika az irodalmi adaptációk, valamint a történelmi tablók készítését preferálta. A kosztümös, történelmi sorozatok narratívája azonban nem volt képes megteremteni a fent említett, nyugati sorozatokból ismerős hősokeket. Ennek oka, hogy az alkotók kezdetben ugyanazokkal a nehézségekkel küzdöttek, melyek általánosságban gátjai voltak a populáris filmek hősképződésének. Ahogy azt Kovács András Bálint megfogalmazta, „Magyarországon azt tapasztaljuk, hogy az elmúlt negyven évben semmilyen ideológia nem tudott a nemzeti mítosz rangjára emelkedni, nem volt a magyar történelemnek egyetlen olyan eseménye sem, amelyet az egész társadalom egyformán és egyértelműen értelmezett volna, vagy ha lett volna is ilyen, a hivatalos ideológia tett róla, hogy a közmegegyezés ne nyilvánulhasson meg mítoszteremtés formájában.”³⁶ Ha létre is jöttek hiteles, mindenki számára egységes morális üzenetet hordozó, ugyanakkor megkérdőjelezhetetlenül „saját” hősök – A Tenkes kapitánya, Rózsa Sándor –, a mítosznélküliség, illetve az angolszász típusú sorozatokkal való összehasonlítás miatt hatásuk mégis korlátozott maradt. A hetvenes évekre a történelmi sorozatok – lásd például A fekete város, illetve a Névtelen vár című szériákat – ennek ellenére fénykorukat élték, aminek oka, hogy a hősos elöterbe helyezésével szemben a párhuzamos cselekményvezetésű (multiplotting) kalandtörténeteket, illetve a szerelmi szálakat tették pregnánssá, melyek egyúttal betöltötték a hősnélküliség generálta hiányérzetet a nézőkben. Ezen sorozatok a kalandfilmes sémák közül elsősorban a jellemábrázolás eszközeivel operáltak. Ez persze jellemző volt a hazánkban ez idő tájt nagy sikerrel bemutatott angolszász szériákra is. A Forsyte Saga vagy Az Onedin család realizmusa a hétköznapiság irányába vitte el a szereplőket, a cselekményt. Szemben a hatvanas évekkel, ekkoriban

még az egzotikumot ígérő bűnügyi darabok is normalizált hősokeket alkalmaztak. Erre példa, hogy az idealizált sármörrel, Simon Templarral szemben Columbo, Kojak és Pterocelli jelennek meg főhősként. Ők pedig nem éltek sem a szexualitás, sem a különleges képességekkel felruházott figurák eszközeivel. Sőt nagyon is hétköznapiak voltak, már ami a külsejüket, a viselkedésüket illeti. Hasonlóképp a normalitás irányába haladt egy évtizeddel később – azaz a nyolcvanas évek derekán – a magyar televíziózás egyik legnézettebb és legnépszerűbb³⁷ importműsora, a csehszlovák Kórház a város szélén című sorozat, melynek sikerét többek között a sokszereplős, ensemble jellegből adódó széles társadalmi körképet bemutató karakterkészlet, illetve a realista stílus generálta. Bár erre vonatkozólag már történtek hazai kísérletek a megelőző években (Robog az úthenger, Dániel, 78-as körzet), a Kórház a város szélén kultustátuszba emelkedése a magyar szakemberek és döntéshozók számára is egyértelművé tette, hogy erős a nézői igény a mában játszódó, aktuális társadalmi viszonyokat bemutató szériákra.

A Linda – bár kreációja jóval a Kórház a város szélén vetítése előtt kezdődött – ebbe az irányba tett érdemi lépéseket, ám a csehszlovák szériától a szinkronidejűséget leszámítva minden tekintetben eltért. A Linda a szeriális realizmus korában teremti meg az első magyar bálvány típusú hőst, mely furcsamód nem halhatatlanságával és tehetségével válik naggyá a nézők szemében, hanem az önreflexív, önironikus narratívával, mely egy harminckettes lábú rendőrlányt – azaz nem egy erős csontozatú, valódi szuperhős alkatot – tesz meg a szocialista mindennapok hőségévé, ráadásul nem véres drámák, hanem vígjátéki keretek között. Ezzel a Linda épp azt teljesíti be, ami korábban, csekély kivételtől eltekintve szinte egyetlen magyar kortársának sem sikerül: generálja és fenn is tartja a kötődést, mely Krigler Gábor értelmezésében³⁸ az egyik legfontosabb pszichikai kapocs, ami a saját mindennapjain keresztül összeköti a nézőt egy-egy sorozattal.

A verekedő rendőrlány nyomozásairól szóló széria egy olyan időszakban született meg, amikor a nyugati sorozatok népszerűvé válásának dacára, vagy épp azok miatt, a

³⁶ Kovács: A „szoft-horror”. p. 29.

³⁷ Szilágyi Erzsébet: Otthon Štrosmajert, nálunk inkább Sovát kedvelték – A Kórház a város szélén Magyarországon és Csehszlovákiában. Jel-Kép (1984) no. 1. pp. 66–71.

³⁸ Krigler Gábor: Az előző részek tartalmából – Az amerikai sorozatok világa. Metropolis (2008) no. 4. p. 20.

magyar sorozatoknak – eltekintve az *Abigél* hatalmas kritikai és közönségsikerétől – nem volt igazi elismertségük. Egyik sem tudta kihasználni a szeriális formából adódó előnyöket. Szakmai evidencia, hogy egy sorozat olyan brand, mely egyes epizódjaival nem csupán önmagát – tehát a következő epizódokat – promotálja, de más szériák megtekintésére is sarkallja a nézőt, a tévés műnemre szoktatja rá tehát a közönségét. A *Linda* – mely az első magyar élszereplős sorozat, amelynek újabb évadjai készültek a korábbi sikerei okán – kritikai kudarc ellenére óriási közönségsikerre tett szert, mely siker nem csupán egyéni diadalként könyvelhető el, hisz a széria a nyolcvanas évek közepe tájékán, hosszú évek bukásai után elismertette a hazai nézővel, hogy igenis van létjogosultsága a magyar sorozatoknak.

Kristóf Bánszki

Linda and the Hungarian social imagination in the 1980s

The essay discusses the generic and textual specificities and the social commentary of the famous Hungarian television series from the 1980s, *Linda*. After its release in 1984, the series soon became one of the iconic works of Hungarian television. The secret of its success is largely due to the application of the tools and mechanism of the procedural series. *Linda* adapted Western patterns to the Hungarian social environment. In some respects, the series was in line with the ideological expectations of state socialism, while in other respects it reflected the reformist attitude of the 1980s. However, and that is in the focus of the essay, the series could be understood as a proto-capitalist narrative, and an early Hungarian (socialist) example of brand-making. The study examines the leading character of the series (Linda, a policewoman) as a rare example of an active, determined female hero. Furthermore, novel features of the representation of the police and crime within socialism is also discussed in the essay.

Neked egy bérlet ára, karácsonyi ajándékötlet és rengeteg mozizás a jövőben – nekünk pedig a túlélés.

Ha szeretnéd, hogy a válság után is létezzen a Cirko-Gejzír mozi, kérünk, vedd most egy Cirko-bérletet! Később is elkezdheted használni: az érvényessége az első használat napján kezdődik meg.

Ha most megveszed, segítesz, hogy túléljük ezt az időszakot, és a Cirko akkor is nyitva legyen, amikor újra jönnél mozizni – hogy akkor is a legfontosabb fesztiválok díjnyertes filmjeivel, különleges programjainkkal és a jól ismert cirkós hangulattal várhassunk.

Köszönjük, ha segítesz!

www.cirkogejzir.hu/berlet

**| CIRKO |
| GEJZIR |**

Kálai Sándor – Keszeg Anna

A *Nordic noir*

Műfajiság és márkaérték – egy transzmediális kulturális jelenség fogalmi rétegei*

„Mint a legtöbbben, ő is mindig éjjel dolgozott, és bealudt a munkába. Hajnalban töltöttük rá a gépére az újabb bekezdéseket, reggelente pedig mindig meglepődött, milyen jókat írt. A Kiadó bármikor berakhatna a helyére egy másik író, de most inkább a gyors befejezés mellett döntött.”
(Kóhalmi Zoltán: *A férfi, aki megölte a férfit, aki megölt egy férfit – avagy 101 hulla Dramfjordban.*)¹

A *Nordic noir*, *Adaptation*, *Appropriation* című 2020-as tanulmánykötet² borítóján egy szürkés árnyalatú drónfelvételes városkép látható. Tónusában hasonló ahhoz, ahogyan az *X – A rendszerből törölve* című filmben (Ujj Mészáros Károly, 2018) Budapestet is láthattuk. A felhőkön áttör a napsugár, a rendezett városképen túl pedig egy füstölgő gyárképmény tűnik fel. A felvétel a finn *Peremvidék* (*Bordertown*) című sorozatból származik, mely Kari Sorjonen Asperger-szindrómás nyomozónak az orosz

határhoz közeli finn kisvárosban főként az ipari-szervezeti bűnözés területén levezetett nyomozásait dolgozza fel.³ A borító fotóválasztása azonosítja a címben szereplő elnevezést egy vizuális klisével, a *Nordic noir*ra viszont finn példát hoz, mely kultúra ugyan része a noir térképének, de nem a paradigmaállító kultúrák közé tartozik. Paradigmaállító kultúra ugyanis a svéd a Millennium-trilógia⁴ elindításával, mely a könyvpiacra alakította globális márkává a *Nordic noirt*, illetve a dán *The Killing* című szériával, mely

* A tanulmány az EU Horizon 2020 program támogatásával, a DETECT kutatási projekt keretében jött létre.

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.

1 Kóhalmi Zoltán: *A férfi, aki megölte a férfit, aki megölt egy férfit – avagy 101 hulla Dramfjordban*. Budapest: Helikon Könyvkiadó, 2019. (e-book kiadás)

2 Badley, Linda – Andrew Nestigen – Jaakko Seppälä (eds.): *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 2020.

3 *Bordertown/Sorjonen/Peremvidék* (2016–2020), c. Miikko Oikkonen. A következőkben a filmek és sorozatok címét angolul, az eredeti nyelven és magyarul is megadjuk az első hivatkozásnál. Ezt követően az angol egyezményes címen utalunk rá, vezető alkotójának (*creator*) nevét is feltüntetve.

4 A Millennium-trilógia Stieg Larsson Lisbeth Salander hackerhez és Mikael Blomkvist újságíróhoz kapcsolódó nyomozástörténeteinek gyűjtőneve. A trilógia a szerző halála után jelent meg 2005 és 2007 között, a három kötet címe: *A tetovált lány*, *A lány, aki a tűzzel játszik* és *A kártyavár összedől*. 2013-ban Larsson műveinek jogtulajdonosa David Lagerkrantz újságíró bízta meg a központi karaktereken alapuló történetek folytatásával. Lagerkrantz további három kötetet írt 2013 és 2019 között. A szerző és a kéziratok története is krimiszerű: Larsson élettársa birtokában van egy további kézirat, illetve két regény vázlata, melyek egyfajta jogi vákuumba kerültek. A trilógiát 2009-ben a svéd Yellow Bird produkciós vállalat egy hatrészes minisorozattá vagy három önálló filmmé adaptálta, 2011 és 2018-ban egy-egy amerikai adaptáció készült Larsson trilógiájának első, illetve Lagerkrantz folytatásának első kötetéből. Továbbá a DC Comics képregényként dolgozta át, illetve egy francia–belga képregényes feldolgozása is van a Salander-Blomkvist nyomozásoknak.

a televíziós sorozatok piacán betonozta be a márkanévet.⁵ A *Nordic noir* vagy *Scandinavian noir* kifejezések mára beépültek a közbeszédbe: több kulturális iparág is használja márkázásra, címkézésre e fogalmakat, online rajongói csoportok azonosulnak az elnevezéssel. A terminus annak a transznacionális, globalizált kultúratermelési időszaknak a terméke, melyben a nemzetközi terjesztésű igényes tartalom a kulturális hibridizáció, a lokalizált és domesztikált globalitás tendenciái szerint szerveződik.⁶

Ha a fogalmat a leginkább bevett meghatározásaihoz szeretnénk visszavezetni, akkor a következőket kapnánk: a *Nordic noir* olyan, jól definiálható földrajzi helyen játszódó bűnügyi történetek gyűjtőneve, melyeket komor, melankolikus hangulatuk, nyomasztó és zord vizualitásuk, erős és komplex karaktereik, illetve nem utolsósorban társadalmi problémákra fókuszáló lassú égésű (*slow-burn*), de suspense-alapú narrációjuk rokonít egymással.⁷ Ugyanakkor a meghatározást ki kell egészítenünk azzal a megállapítással, hogy a terminus brit környezetben született a Stieg Larsson kötetének megjelenését követő skandináv

bűnügyi könyvpiaci trend leírására: vagyis a meghatározás központi eleme a gyarmatosító tekintet, a kulturális szten-derdizáció gesztusa.

Ha csak a fogalmat alkotó szóösszetételt nézzük, két problematikus kifejezésre bonthatjuk: a *Nordic* földrajzi régióra utal, a *noir* pedig egy műfajra. A fogalom alakulástörténete szempontjából az sem elhanyagolható, hogy a *Nordic noir* kifejezés akkor kezd a *Scandinavian crime fiction*ot lecserélni, amikor a regényről a filmre és sorozatra való átfordítás megtörténik, s amikor e médiumok a terminus globalizálódásának folyamatát visszafordíthatatlanná tették.⁸ E tanulmányban mi is a *Nordic noir* kifejezést használjuk, elismerve ezáltal, hogy e fogalom maradt a jelenség egyezményes címkéje. A kifejezést alkotó mindkét terminusnak megvan a saját problémaköre. A *Nordic*ot a műfaj vonatkozásában le szokták cserélni a skandinávra, és leginkább öt ország kulturális termelését értik alatta: Svédország, Dánia, Norvégia, Finnország és Izland.⁹ Ugyanakkor azonban az északi jelző sajátos geopolitikai és gazdasági beágyazottsággal is rendelkezik, és a

5 *The Killing/Forbrydelsen/Egy gyilkos ügy* (2007–2012), c. Søren Sveistrup. A sorozatnak annyira átütő hatása volt, hogy esetében az elemzők adaptációs hálózatról beszélnek: Stougaard-Nielsen, Jakob: Revisiting the Crime Scene: Translation, Adaptation and Appropriation of *The Killing*. In: Badley, Linda – Nestigen, Andrew – Seppälä, Jakko (eds.): *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 2020. pp. 89–111., 91–94.; Bondebjerg, Ib – Redvall, Eva Novrup: Breaking Borders: The International Success of Danish Television Drama. In: Bondebjerg, Ib – Redvall, Eva Novrup – Higson, Andrew (eds.): *European Cinema and Television, Cultural Policy and Everyday Life*. Palgrave MacMillan, 2015. pp. 214–238.

6 E fogalmakhoz és az azokhoz kapcsolódó filmtudományi vitákhoz és diskurzusokhoz lásd Higbee, Will – Lim, Song Hwee: A transznacionális filmművészet fogalma. (trans. Fábics Natália) *Metropolis* (2017) no. 4. pp. 8–20.

7 Hill, Annette – Turnbull, Sue: *Nordic Noir*. Oxford Research Encyclopedia of Criminology 1. Oxford University Press, 2016. pp. 1–21., Waade, Anne Marit – Jensen, Pia Majbritt: Nordic Noir Production Values. *The Killing and The Bridge. Academic Quarter* (2013) no. 7. pp. 189–201.

8 Barry Forshaw brit újságíró, a bűnügyi műfajok szakértője egy év eltéréssel jelentette meg a műfaj profilozása szempontjából kulcsjelentőségű munkáit, 2012-ben a *Death in Cold Climate* címűt, melynek alcímében a *Scandinavian crime fiction* kifejezést használta, majd 2013-ban már *Nordic Noir* címmel azt a monográfiát, mely a filmes és televíziós remediáció kérdését is tárgyalta (cf. Forshaw, Barry: *Death in a Cold Climate. A Guide to Scandinavian Crime Fiction*. Palgrave MacMillan, 2012, *Nordic Noir. The Pocket Essential Guide to Scandinavian Crime Fiction, Film & TV*. Pocket Essentials [e-book kiadás], 2013). Hozzá kell azonban tennünk azt, hogy a 2013-as munkában Forshaw nem reflektál arra, hogy miért használ másik fogalmat. A Hansen–Waade szerzőpáros szerint e fogalomhasználati változás hátterében az áll, hogy Forshaw ráérez a *Nordic noir* erőteljes márkaértékére (Hansen, Kim Toft – Waade, Anne Marit: *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*. Palgrave MacMillan, 2017. p. 7).

9 Sokatmondó, ahogyan Forshaw a különféle nemzetek szerint strukturálja a 2013-as könyvét: a könyv fele, az első négy fejezet a svédekkel (Sjöwall–Wahlö, Mankell, Larsson és Larsson riválisai) foglalkozik. Az ötödik fejezete az „új király”, Nesbø kapcsán a norvégoké. Izland és Finnország egy fejezetbe kerül (6.), Dániának szintén külön fejezet jut (7.), s az áttekintést az audiovizuális elbeszélések zárják (8. fejezet). Mindez a svéd dominanciát hangsúlyozza, legalábbis az írott elbeszélések piacán, s mivel Forshaw csak az angol fordítások alapján tájékozódik és értékkel, a struktúra a *Nordic noir* akkori, 2010-es évek eleji angolszász láthatóságát is tükrözi.

globális észak fogalmi változatban is bevett, mely az észak és dél kulturális féltekék koncepción alapszik és strukturális gazdasági egyenlőtlenségekre utal.¹⁰ A skandinávval felcserélhető *Nordic* tehát a demokratikus intézmények működésének és az azok teremtette appropriációs, helyi identitásmintázatoknak és létformáknak a gyűjtőneve.

Másrészt pedig a *noir* kifejezés jelentős film- és irodalomtörténeti kategória, az ötvenes évekbeli amerikai filmművészet műfajkategóriája, mely önmagában a hibridizáció folyamatának példája lehet. A negyvenes-ötvenes évekbeli, a *hard-boiled* krimin¹¹ alapuló hollywoodi bűnügyi filmekre kitalált terminust Nino Frank francia kritikus kezdte el használni, s innen vált műfajjelölővé, e filmek nyomán pedig az egzisztencialista jellemzőkkel rendelkező bűnügyi filmek gyűjtőneve lett. A *hard-boiled/noir* típusú krimi az értelmezők hagyományosan Amerikához kötik, szemben a rejtélyfejtésen alapuló műfaji variánssal, amelyet Angliával asszociálunk (bár a műfaj tárgyalt kurrens kézikönyvek igyekeznek felszámolni az ilyen típusú oppozíciókat¹²), és az utóbbi tér-idő, illetve társadalmi viszonyokat tekintve zárt szerkezetével szemben a *hard-boiled* flexibilisebb struktúrája nyitottabb a poétikai kísérletekre és a társadalombrázolásra. A *Nordic noir* elnevezés erre a hagyományra (társadalomkritika és poétikai összetettség összekapcsolódására) is utal.

Két terhelt fogalom társítása nem meglepő módon egy még terheltbb kifejezést eredményez. A korábban említett tanulmánykötet kiindulópontját az az állítás képezi, hogy a *Nordic noir* már megszületésekor adaptációként létezett, ugyanis a Maj Sjöwall–Per Wahllö szerzőpáros, akikhez a műfaj születését kötni szokták, az amerikai típu-

sú és jelesül Ed McBain nevéhez kapcsolódó *police procedural* adaptálják svéd környezetre. A *Nordic noir* kulturális átfordításként születik.¹³ Illetve, ahogyan fentebb láttuk, a *noir* maga is médiumfordítás eredménye.

Ugyanakkor a terminus terheltsége összekapcsolódik a nagyon erőteljes mediátizálódással, ún. *buzzword*,¹⁴ vagyis olyan kifejezés, amely mediális figyelemgenerálásra képes, a fogalmat az a transzmediális holdudvar tartja folyamatos mozgásban, melyet a konkrét médiatermékekhez kapcsolódó populáris, professzionális és rajongói tartalmak termelnek. Kim Toft Hansen és Anne Marit Waade ezért érvelnek amellett, hogy a fogalomnak gyakorlatilag nincs analitikus értéke, viszont annál jelentősebb az ezt helyettesítő márkaérték, mely a buzzhatás megteremtésére képes.¹⁵ Az, hogy a *Nordic* előtag vette át a *Scandinavian* helyét, éppen a buzzjelleggel magyarázható: az alliteráló NN egy tipográfiailag elegánsabban vizualizálható, és ejtésben is glamúrosabb terminust hozott létre. Nagyon érdekes természetesen a fogalom és a jelenség sikertörténete, e tanulmányban azonban mégsem ez a fókuszunk: ugyanúgy, ahogyan a sztárok ismertségét is számos kontextuális tényezővel lehet magyarázni, a *Nordic noir* diadalútja is modellezhető a kulturális iparágak szociogazdasági és produkciós működésének vizsgálatával. Mivel itt főként a fogalomhasználatok diszkurzív elhelyezésére fókuszálunk, csak arra hívnánk fel a figyelmet, hogy a *Nordic noir* a globalizáció és a sztenderdizáció-lokalizáció folyamataiba ágyazódik, s sikerének az az oka, hogy az első erős helyi vonatkozásrendszerrel rendelkező globális márka. Vagyis az erőteljes mobilitás indokolja láthatóságát.¹⁶

10 Bár a globális észak és globális dél kifejezések gazdaságtani háttérrel rendelkeznek és az ún. Brandt-vonal alá és fölé kerülő országok közötti szisztematikus egyenlőtlenséget nevezik meg, a különbségnek némileg itt is van jelentősége éppen amiatt, mert a *Nordic noir* a jóléti államok látens társadalmi problémáit profillozza. A két kifejezés globális rendszertani fogalomhasználatához lásd Demeter, Márton: The World-Systemic Dynamics of Knowledge Production: The Distribution of Transnational Academic Capital in the Social Sciences. *Journal of World-Systems Research* 25 (2019) no. 1. pp. 111–144.

11 Ld. ehhez pl. Irwin, John T.: *Unless the Threat of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

12 Knight, Stephen: *Crime Fiction, 1800–2000, Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.; Scaggs, John: *Crime Fiction*. London – New York: Routledge, 2004.

13 Badley – Netsingen – Seppälä: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. p. 2.

14 Seppälä, Jaakko: The Style of Nordic Noir: Bordertown as a Stylistic Adaptation of the Prototype. In: Badley, Linda – Nestigen, Andrew – Seppälä, Jaakko (eds.): *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 2020. pp. 255–272, p. 255.

15 Hansen – Waade: *Locating Nordic Noir*. p. 6.

16 Badley – Netsingen – Seppälä: *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. p. 6.

A *Nordic noir* jelensége tehát többféle szempontból is érdekes. Egyfelől azt látjuk, hogy sikerében nem választhatók szét a különböző médiatartalmak, a regények sikere legalább annyira meghatározó, mint az audiovizuális alkotásoké. Másfelől a kulturális globalizáció korában sajátos példáját adja globális és lokális viszonyának, sőt bizonyos értelemben éppen hatalmas, globális sikere irányítja a létrehozók, befogadók vagy éppen az értelmezők figyelmét erre a viszonyra. Harmadrészt pedig világossá vált, hogy a *Nordic noir* nem csupán esztétikai, szűken vett műfaji vagy stílusi kérdés – a jelenség akkor válik igazán érthetővé, ha látjuk mögötte mindazon instanciák (kiadók, irodalmi ügynökségek, produkciós cégek, döntéshozók) szerepét, amelyek a márkaérték kialakításában fontos szerepet játszanak: a *Nordic noir* ezért vizsgálható és vizsgálendő egyszerre műfajként, stílusként és márkaként.

E tanulmány fő állítása tehát az, hogy a *Nordic noir* fogalomhasználatában e három megközelítés különül el jól láthatóan egymástól, a műfaji, a márkaértéket alapul vevő és a stílusi, s a következőkben e három beszédmód fő állításait nézzük meg néhány példán szemléltetve érvényességüket. Módszertani szempontból írásunk szakirodalmi áttekintés, s az olvasó talán csalódottan kapja fel a fejét erre a főként disszertációk bevezető fejezeteként ismert módszertanra. A jelenség kapcsán született ma már túlzás nélkül könyvtárnyi szakirodalom azonban indokoltá teszi, hogy néhány tájékoztató pontot kijelöljünk benne, és strukturáljuk annak főbb állításait.

Műfaj/alműfaj

Ahogy azt láttuk, az áttérés a regények piacán következett be: Stieg Larsson trilógiájának fenomenális sikere némileg háttérbe szorította azt a tény, hogy Henning

Mankell Wallander-regényei már az 1990-es évek végén elérhetőek és sikeresek voltak angol fordításban. A második hullámot – ahogyan Forshaw fogalmaz¹⁷ – a Larsson-regények filmadaptációinak, illetve az *Egy gyilkos ügy* című sorozatnak az elsősorban brit piacon elért sikere jelentette. Karl Berglund állítása szerint¹⁸ a boom két összetevője a műfaj és a nemzetiség/nyelv. Az alábbiakban ezt az összefüggést kell megvizsgáljunk.

Az utóbbi évtizedekben a bűnügyi elbeszélések esetében a hangsúly nem annyira a bűntényen magán, mint inkább az elkövetés helyén, azon a környezeten van, ahol az áldozat vagy a nyomozó él. Eva Erdmann szerint mivel a bűnügyi elbeszélések már régóta számba vették a bűnelkövetés módjait, a műfaj szövegeinek legfontosabb megkülönböztető jegye a *locus criminalis* lett.¹⁹ Ez azonban nemcsak a szövegek szintjén megfigyelhető változás: a nemzeti helyett egyre inkább nemzetközivé váló piac, a digitalizáció és a gyors terjedés egy olyan transznacionális kontextust hozott létre (nem csupán a krimi műfaja körül és nem csupán az írott, hanem az audiovizuális elbeszélések esetében is), amelyben a marketingnek alapvető szerepe van a terjesztésben és az eladásban, de sokszor a tartalomkurációban is.²⁰

A *Nordic noir* azért is kitüntetett jelensége a tudományos vizsgálatoknak, mert ráirányítja a figyelmet két olyan aspektusra, amely manapság meghatározza azt, hogyan közelítenek a krimi műfajához: egyfelől a fentebb is említett globalizációra, vagyis arra, hogy a műfaj szövegei egy sohasem tapasztalt méreteket öltött globális piacon léteznek, s ez determinálja nem csupán a létrehozás vagy a terjesztés folyamatait, hanem a szövegek szintjén is hat, másfelől pedig arra a hibridizációra, amely a műfaj kezdettől fogva jellemzi. E megközelítés szerint a krimi műfajába tartozó szövegek soha nem tekinthetők csupán műfaji jegyek reprodukcióinak, hanem sokkal inkább egy-

17 Forshaw: *Nordic Noir*.

18 Berglund, Karl: With a Global Market in Mind: Agents, Authors, and the Dissemination of Contemporary Swedish Crime Fiction. In: Nilsson, Louise – Damrosch, David – D’haen, Theo (eds.): *Crime Fiction as World Literature*. New York – London: Bloomsbury, 2017. pp. 77–90., p. 84.

19 Erdmann, Eva: Nationally International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century. In: Krajenbrink, Marieke – Quinn, Kate M. (eds.): *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2009. pp. 11–26., p. 12.

20 Nilsson, Louise – Damrosch, David – D’haen, Theo: Introduction: Crime Fiction as World Literature. In: Nilsson, Louise – Damrosch, David – D’haen, Theo (eds.): *Crime Fiction as World Literature*. New York – London: Bloomsbury, 2017. pp. 1–9., p. 5.

fajta egyedi variációját nyújtják a műfaji repertoárnak. A műfajról való gondolkodás számára tehát a *Nordic noir* nagyon erős impulzusokat jelent.²¹

Franco Moretti úgy véli, hogy a modern kori regény nemzetközi terjedése interferál a nemzeti kánonok megszilárdulásával, s ennek megfelelően az irodalmi szövegek „mindig kompromisszumok az idegen formák és a lokális anyagok között”.²² Moretti ezen megállapítása a globális és lokális összjátékára helyezi a hangsúlyt, amit David Damrosch a *glocalism* terminusával ír le. Olyan szerzői stratégiáról van szó, amelynek két formája van: lokális szituációk külföldre történő exportja, illetve globális szituációk otthonra történő importja.²³ Ennek megfelelően tehát Henning Mankell nosztalgikus nyomozójának, Wallandernek szentelt sorozatával nem csupán oly módon íródik be a világirodalom folyamataiba, hogy egy nemzetközi műfaj helyi variációját hozza létre, hanem a sorozat fordításokon és adaptációkon keresztül átlépi a helyi kultúra határait, illetve a regények színre viszik Svédország és más kultúrák (a globális dél) kapcsolatát.²⁴ A műfaj globális/lokális relációban történő elgondolása azt is lehetővé teszi, hogy azt ne csupán a nagy, domináns kultúrák (brit, amerikai, esetleg francia) szövegein keresztül vizsgáljuk.

A *Nordic noir* sikere esetében azt látjuk, hogy perifériális nyelven íródott regények válhatnak nemzetközi bestsellerré,²⁵ sőt mi több, ez a nemzetközi siker átalakította a skandináv könyvpiac struktúráját: Mankell és Larsson sikere után számtalan irodalmi ügynökség jött létre, amely a svéd és skandináv krimi globális terjesztésére szakosodott, könyvvásárokon úgy keltek el skandináv szerzők

regényeinek fordítási jogai, hogy gyakran nem volt még meg a teljes kézirat, illetve a Millennium-trilógia folytatásának az ötlete is annak az ügynöknek (Magdalena Hedlund) a fejéből pattant ki, aki Larsson műveinek jogával rendelkezik.²⁶

Ugyanezt a logikát tapasztaljuk az audiovizuális elbeszélések esetében is. Henning Mankell Wallander-regényeiből több sorozat is készült: 1994 és 2007 között az addig megjelent regényeket a svéd televízió minisorozatok formájában adaptálta annak a Rolf Lassgårdnak a főszereplésével, aki egyébként Mankell választása volt a szerepre. Azonban a brit tévézők ezt a sorozatot csak a következő két sorozat után láthatták: részben a Mankell által is alapított Yellow Bird gyártásában forgattak egy következő, többvados svéd sorozatot Krister Henriksson főszereplésével,²⁷ s a BBC számára elkészült egy brit, de Svédországban, jórészt angol színészekkel, angol nyelven forgatott sorozat Kenneth Branagh főszereplésével (ennek a gyártásában a Yellow Bird szintén részt vett). A sorozatok a főszereplő, Wallander és a svéd kisváros, Ystad globális branddé válásában is fontos szerepet játszottak, azonban minden egyes sorozat esetében megváltozott a főszereplő karaktere, illetve számos ponton a cselekményt is átalakították, a nemzetközi piacra is gondolva „felpuhították” (pl. A *The Man Who Smiled* svéd változatához képest a britből kikerül a gonosz szereplő és a svéd állam kapcsolata, illetve a bűnelkövetőnek a saját lányával folytatott vérfertőző kapcsolata is). A 2020-as, Netflix által forgalmazott *Young Wallander* című sorozat ugyanezt a globális logikát viszi tovább: az egyik gyártó a Yellow Bird,

21 A kriminek szentelt kurrens kézikönyvekben (Nilsson – Damrosch – D’haen: *Crime Fiction as World Literature*; Krajenbrink–Quinn: *Investigating Identities*; Allan, Janice – Gulddal, Jesper – King, Stewart – Pepper, Andrew (eds.): *The Routledge Companion to Crime Fiction*. London – New York: Routledge, 2020.) az esettanulmányok egyre jelentősebb része foglalkozik a skandináv krimik szerzőinek szövegeivel.

22 Moretti, Franco: *Conjectures on World Literature*. *New Left Review* (2009) no. 1. pp. 54–68., p. 60.

23 Damrosch, David: *How to Read World Literature*. Malden–Oxford: Wiley–Blackwell, 2009., p. 109.

24 Stougaard-Nielsen, Jakob: *World Literature*. In: Janice, Allan – Gulddal, Jesper – King, Stewart – Pepper, Andrew: *The Routledge Companion to Crime Fiction*. London–New York: Routledge, 2020. pp. 76–84., p. 82.

25 Steiner, Ann: *World literature and book market*. In: D’haen, Theo – Damrosch, David – Kadir, Djelal (eds.): *Routledge Companion to World Literature*. London–New York: Routledge, 2012. pp. 316–324., 321–322.

26 Berglund: *With a Global Market in Mind*. pp. 79–82.

27 A sorozat aztán visszahat az írói életműre is: a Wallander lányát, a szintén rendőr Linda szerepét alakító színésznő, Johanna Sällström öngyilkossága annyira megrendítette Mankellt, hogy az első megjelent regény után nem folytatta a Lindának szentelt trilógiát.

a főszerepet játszó Adam Pålsson az egyetlen svéd színész a brit színészgárdában. A nyomozó előtörténete azonban nem jelent visszaugrást a múltba: a fiatal Wallander napjaink Svédországában nyomoz.

Ahogy arról már volt szó, a műfaj transznacionális karakterének vizsgálata összekapcsolódik a hibridizáció kérdésével is. A krimi műfaja és alműfajai esetében ez különösen fontos, hiszen az intézményesülés folyamatában nem az irodalmi érték, hanem a játékszerűség játszott fontos szerepet, majd pedig strukturális definíciók segítségével különítették el az alműfajokat (ennek klasszikus példaként Todorov nagy hatású cikkére hivatkozhatunk, amely ily módon különítette el a rejtélyfejtő krimit a *hard-boiled*től és a *suspense*-től).²⁸ Azonban ahogyan minden populáris műfajt, úgy a krimit is sztenderdizáció és innováció logikája jellemzi: a második világháborút követően (de különösen az ún. posztmodern korban) a hibridizáció egyre általánosabban alkalmazott narratív stratégia lett. Ennek egyik oka a fentebb is érintett gazdasági szempontokban keresendő:²⁹ egy egyre telítettebb piacon leginkább olyan művek válnak láthatóvá, amelyek éppen hibrid mivoltukkal tűnnek ki. A hibridizációnak másfelől funkcionális oka is van:³⁰ a hibrid narratívák az emberi társadalmak komplexitásának fikciós megragadását teszik lehetővé.

A műfaj ilyen értelemben vett mobilitását jól példázza Stieg Larsson trilógiája, amely a műfaji archetípusok egész tárházát vonultatja fel, s ez természetesen összhangban áll azzal az írói tervvel, amely a svéd társadalmi modell problémáinak feltérképezését jelenti. Steven Peacock a vállalkozás sikerét abban látja, ahogyan az egyes regények a különböző alműfajokhoz kapcsolódnak:³¹ az első regény az Agatha Christie-féle zárt szoba rejtélyének variációját nyújtja, a második regény a hidegháborús politikai thrill-

erek műfaját idézi, míg a harmadik az amerikai tárgyalótermi krimik hagyományára reflektál.

Ahogy az a fentiek alapján látható, a *Nordic noir* a műfaj olyan alapvető jegyeivel szembesíti az értelmezőket, amelyeket a műfaj történetek eddig elfedtek, de valójában mindig is léteztek: a hibridizáció és a transznacionális terjedés. Ezek egyszerre kérdőjelezik meg a műfaj hagyományos státuszát (komoly irodalomként kell-e elgondolnunk a krimi vagy sem), az angol–amerikai (vagy nyugati) modell primátusát, illetve ráirányítják a figyelmet olyan, korábban láthatatlan szereplőkre, mint az ügynökök, közvetítők, terjesztők, valamint a kultúratermelés globális rendszerében általuk játszott szerepekre.

Médiakeresztező márka

A *Nordic noir* márkaként történő értelmezése összekapcsolódik a régió márkázásával és az egyik legekleltársabb példa a terek kommodifikációjának a kulturális antropológiában és szociológiában leírt folyamataira.³² Az északi országokhoz kapcsolódó imagináriust olyan elemek tartják életben, mint a dánok legboldogabb nemzetként való szereplése a globális statisztikákban; a skandináv dizájn igényes minimalizmusának abszolút értékmérője, melyet olyan dizájnerek neve fémjelez, mint Arne Jacobsen, Kaare Klint vagy Hans Wegner, és az ezzel összekapcsolódó demokratikus dizájn szemlélet, melyből az Ikea épített globális márkát; az északi étkezési kultúra és annak 2004-es *New Nordic Kitchen* Manifestója; a finn oktatási rendszer, mely folyamatos referencia; a legstabilabb politikai berendezkedések; a korrupció módszeres kiiktatása és kritikája; a nemek közötti egyenlőség következetes képviselete;³³ a jóléti állam modellje, ahol magasak a fizetések,

28 Todorov, Tzvetan: *The typology of detective fiction*. In: Todorov: *The Poetics of Prose*. Oxford: Basil Blackwell, 1977. pp. 42–52.

29 Gulddal, Jesper – King, Stewart: *Genre*. In: Allan, Janice – Gulddal, Jesper – King, Stewart – Pepper, Andrew (eds.): *The Routledge Companion to Crime Fiction*. London – New York: Routledge, 2020. pp. 13–21., p. 16.

30 *ibid.* p.16.

31 Peacock, Steven (ed.): *Stieg Larsson's Millennium Trilogy. Interdisciplinary Approaches to Nordic noir on Page and Screen*. Palgrave MacMillan, 2013. p. 9.

32 Urry, John: *Consuming Places*. London: Routledge, 1995.

33 Ebben az írásban nem térünk ki a *Nordic noir* egyik alapvető jellemzőjére, a markáns és ún. „erős” nőhősöket teremtő jellegére. Magyar nyelven a női főhős traumamintázatait illető elemzés hasonlítja össze Lisbeth Salander és Varga Katalin karakterét: Virginias Andrea: Katalin Varga és Lisbeth Salander: a trauma közvetlen és hipermediális nyomai. In: Györi Zsolt – Kalmár György (eds.):

de magasak az adók is, így a politikai részvétel kultúrája szintén példaszerűen érvényesülhet. A skandináv politikai élet *Kártyavárának* nevezett *Borgen*³⁴ a mi régióinkban szinte tudományos-fantasztikus alkotásnak hat az elveit következetesen érvényesítő női miniszterelnökkel, aki egy olyan személy helyére kerül, aki oly módon élt vissza az állami vagyonnal, hogy a hivatali bankkártyájával fizetett ki feleségének egy luxustáskát. Robert A. Saunders ezt az imagináriust (*u*)*hyggének*, a jó és boldog élet utópiájának nevezi az utópiára utaló előtagot a meghitt boldogság jelentésű, de életérzést kifejező *hygge* dán szó elé ragasztva.³⁵ A *Nordic noir* tehát egy olyan márkauniverzumba tagozódik be, ahol az északiság nagyon sok márkaértékben képes realizálódni a dizájntól, a divaton és az étkezésen át a hétköznapok és a tér filozófiájáig.

Így alakul tehát a *Nordic noir* médiakeresztező (*cross-media*) márkává. A terminusról szóló legtöbb összefoglaló abból indul ki, mennyire megfoghatatlan, hogy éppen a boldogságmutatókban legjobban teljesítő országok, a jóléti kapitalizmust leginkább példázó demokráciák lettek a legmegoldhatatlanabb és legkegyetlenebb bünténytörténetek hazái.³⁶ Erre az ellentmondásra ott van egyrészt a cinikus válasz: a legboldogabb nemzetek bátran vágyhatnak idegtépő nyomozásokra, hiszen éppen ezek a történetek azok, melyek a veszély iránti igényt kielégítik, a világ boldogtalanabb tájain születetteknek a hétköznapok spontánul megszervezik a napi borzongást. Van azonban ennél analitikusabb, társadalomtudományosan hitelesebb válasz is a kérdésre: minél stabilabb egy társadalmi rendszer, minél erősebb hagyománya van a dolgok megfelelő művelésének, annál nehezebb sorsa van a perifériára kerülteknek, az emigránsoknak, a partvonalra szorultaknak. Hiszen még a legjobb szándékú integrációs politika is a nagyobb számok törvénye szerint működik. Így a bűn elkövetése, a bűn leleplezése, a bűnösség társadalmi mozgatóinak megértése egzisztenciális kihívás.

Az északi országok geopolitikai helyzete és ennek a populáris kultúrában való reprezentációi hívták életre tehát a *Nordic noir*t mint márkát. A márkaelvű megközelítések rendre abból indulnak ki, hogy az északi bűnügyi történetek a lokalizációs technikákon keresztül érthetőek meg, és abban az összefüggésben szemlélendők, ahol a kulturális iparágak jelentéstermelése az ország- és térmárkázással kapcsolódik össze.

Saunders korábban említett geopolitikai megközelítése mellett, mely a korábbi paradigmával ellentétben nem annyira az irodalmi szövegre, mint inkább a televíziós sorozatra fókuszál, ezt az irányzatot a lokalizációs tudományok (*location studies*) irányzatai ihlették. Az ez alá az ernyőfogalom alá tartozó megközelítések, mint a reprezentációelemzés, a szimbolikus földrajz a David Hesmondhalgh-féle kulturális iparágak koncepcióból indulnak ki, melynek értelmében a kulturális termékek szemiotikai elemzését a produkciós kultúrák sűrű leírásával kell kombinálni.³⁷ Ez a megközelítés szabadítja fel a kulturális alkotások szövegszerű és stilisztikai komponenseinek elemzését a tisztán tartalmi-formai fókusz kényszere alól, és irányítja rá a figyelmet a gyártási folyamatokban döntéshozó szerepet vállalókra – empirikus megfigyelés és módszertan használata által. A produkciós szféra szereplőihöz tartoznak a producerek, produkciós dizájnerek, marketingesek, de a finanszírozási rendszerek adottságai, a kiépített produkciós helyszínek és a rendelkezésre álló forgatási megoldások is. Az északi kulturális iparági működések velejárója az a nagyon szolidan felépített közszolgálati médiarendszer, mely a televíziós sorozatok gyártását lehetővé tette: a bevezetőben már említett finn *Bordertown*-t az Yle TV1 közszolgálati televíziós társaság gyártotta azzal a céllal, hogy Finnországnak is legyen *Nordic noir* címkével ellátott sorozata, s bár a kritikák elmarasztalták a korábbi meghatározó modellekhez való hasonlósága miatt, a széria rendre elnyerte a legjobb produkciónak járó állami televíziós díjakat.³⁸ A fentebb

Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. pp. 15–29.

34 Utalás a *House of Cards/Kártyavár* című amerikai sorozatra (2013–2018, c. Beau Willimon). A *Borgen* dán politikai thriller: 2010–2013, c. Adam Price.

35 Saunders, Robert A.: *Geopolitics, Northern Europe and Nordic Noir: What Television Series Tell Us About World Politics*. Routledge, 2020. 3. fejezet.

36 Lásd például Kolozsi, László: Hideg vér. Skandináv bűnfilmek. *Filmvilág* (2009) no. 12. pp. 16–19.

37 Hesmondhalgh, David: *The Cultural Industries*. Los Angeles–Washington DC: Sage, 2013. pp. 2–16.

38 Seppälä: *The Style of Nordic Noir*. pp. 256–257.

felsorolt márkapillérek mellett az északi országokra egy ún. jóléti médiaállamiság jellemző (*media welfare state*), mely a kulturális iparágak állami támogatásával és a politikailag kedvező szabályozó rendszerek működésével áll összefüggésben.³⁹ A média és bűntény együttmozgása a skandináv bűnügyi történetek állandója: Blomqvist újságíró, lapja, a Millennium valóban watchdogként öröködik a stockholmi politikai játszmák fölött; Sarah Lund nyomozóként a politikai szférával kell hogy szövetségre lépjen ahhoz, hogy döntéseinek sajtóvisszhangja ne lehetetlenítse el a nyomozást; a nevüket társadalmi érzékenyítéssel tisztára mosó bűnözők általában a sajtóhoz fordulnak közvetítőt és megoldást keresve (*Ófærð* [Trapped] 2. évad, *A híd* [Broen/The Bridge] 1–2–3. évad, *A Valhalla-gyilkosságok* [The Valhalla Murders] stb.).

A márkaértékek lokációs beépülése olyan modell szerint működik, mely megkülönbözteti egymástól a képernyőn megjelenő (*on-screen*) és a képernyőn kívüli (*off-screen*) márkadimenziókat. A képernyőn kívüli márkadimenziók a következők: (1) produkciós helyszínek – producerek, forgatásihelyszín-szervezők, scoutok, helyi, távoli vagy külföldi helyszínek, látványtervezők, egyéb produkciós személyzet; (2) terek mint turisztikai célpontok – online ismertetések az egyes helyszínekről, a filmes turizmus szervezői, filmturisták, turisták, a témába vágó elemzések; (3) földrajzi terek – városi térfejlesztők, városmárkázók, városlakók, helyi topográfia; és (4) térszabályozó rendelkezések – szakértők és politikusok, a szakértői döntéshozók által kialakított anyagok, szabályozások reprezentációi.⁴⁰ Ezek az összetevők kiegészülnek a képernyőn megjelenő dimenziókkal a következők szerint: (1) belterület, part, sziget; (2) városi/rurális tér; (3) éghajlat, időjárás, évszak; (4) mobilitás, infrastruktúra; (5) építészet, művészet, dizájn.⁴¹ E lokációs folyamatok szempontjából a jelenség klasszikus reprezentánsának tartott *A híd* kiemelkedő példa, hiszen a konkrét földrajzi tér, mely a

történet kiindulópontját adja, az Øresund híd, egyszerre a bűntény helyszíne, a látványuniverzum középpontja, az áldozatok testének metszéspontja, a svéd–dán kultúra rivalizálásának helyszíne és a lehetséges találkozások, hibridizációk központilag szabályozott voltának szimbóluma.

A *Nordic noir* mint márkaérték tehát a térmárkázás és a célpont- (desztináció)menedzsment problémakörébe épül be annak a folyamatnak részeként, mely a kulturális iparágak működését egyre inkább beemeli a populáris kultúra alkotásairól szóló diskurzusba.

Stílus

A mottóként idézett Köhalmi Zoltán-mondatban ott van az a magyar recepcióban erőteljesen megfogalmazott állítás, hogy a skandináv krimi annyira formulaszerű, hogy írója könnyen helyettesíthető: nemcsak más írókkal, de egyenesen más szakmák képviselőivel, nyomozókkal, kémekkel. Köhalmi ambiciózus vállalkozása, hogy megírja a formulaszerű történeteket tartalmazó egyetlen könyvet, végül egyetlen formulára, a skandináv krimire fókuszált.⁴² Az alkotók lecserélhetősége produkciós szempontból inkább arra utal, hogy a populáris kultúrában az egy alkotóhoz kötés és az előzmény nélküli eredetiség mennyire meghaladott koncepció.

A kortárs kultúrafogyasztás algoritmikus mintázatai nagyon erőteljesen támaszkodnak a művek stílárius besorolására: amikor a streamingszolgáltatók felajánlják, hogy mit érdemes megnéznünk, az adatviselkedésünkben kinyert stílárius preferenciáinkat azonosítják.⁴³ A stílusról való gondolkodás a mozgóképes kultúrában a mediális önállósodási folyamatok velejárója: amikor a televízió önálló esztétikájának tudatára ébredt a kétezres években, saját stílust és esztétikát akart.⁴⁴ A stílus elemzése egy adott mediális tartalomnak, annak tematikájából kiinduló,

39 Syvertsen, Trine – Gunn, Enli – Mjøs, Ole J. – Moe, Hallvard: *The Media Welfare State*. Chicago: University of Michigan Press, 2014.

40 Hansen – Waade: *Locating Nordic Noir*. p. 57.

41 *ibid.* p. 62.

42 Köhalmi Zoltán: *A férfi, aki megölte a férfit, aki megölt egy férfit*.

43 Shapiro, Stephen: Algorithmic Television in the Age of Large-scale Customization. *Television & New Media* 21 (2020) no. 6. pp. 658–663., p. 659.

44 Cardwell, Sarah: Television Aesthetics: Stylistic Analysis and Beyond. In: Jacobs, Jason – Peacock, Steven (eds): *Television Aesthetic and Style*. London–Sydney: Bloomsbury, 2013. pp 23–45., p. 23.

vizuális koherenciára és kiegyensúlyozott probléma-láttatásra fókuszáló bemutatása, melynek egyszerre van analitikus és morális tétje. A stílselemzés egyfajta metakritikai megközelítés, mely elsődleges értékelési szempontként a médium önazonosságát jelöli meg.⁴⁵ A *Nordic noir* alkotások korábban már azonosított tematikus, hangulati és vizuális elemei e diskurzus szerint az erőteljes önazonosságon, a *Nordic noir* tudaton alapulnak. A *tetovált lány* (*The Girl with the Dragon Tattoo*) 2011-es David Fincher-féle adaptációjának főcíme például kettős stílárís appropriációval játszik: egyszerre épít egy olyan stílárís nyelvet, mely a svéd adaptáció esztétikai ellentettje, illetve egy olyat, mely a James Bond-stilust opponálja. A film stílusa ebből a kettősségből táplálkozik: úgy tud egy lokális krimiformátum amerikai verziója lenni, hogy tagadja a legközpontibb angol–amerikai kém-történet vizuális sémáját.⁴⁶ Ahogyan a bevezetőben idézett kötet szerzői fogalmazznak, a *Nordic noir* központi jellemzője éppen az adaptálhatósága, vagyis az a jellege, hogy képes önnön mediális jellemzőinek kritikájából és átértékeléséből építkezni. Az adaptációs folyamatokat középpontba állító tanulmányok gyakorlatilag mind amellel érvelnek, hogy a *Nordic noir* igényesen profilozott stílus.

E diskurzus egyik alappillére a „hasonlóságok hálózataként” (*network of similarities*) elképzelt meghatározás. E koncepció kidolgozója amellel érvel, hogy az elmúlt két évtizedben a *Nordic noir* címke alatt létrejött médiászövegek tematikus, esztétikai és ideológiai részirányzatokat építettek fel, melyeket azonban összeköti az introspektív és realista bűnügyi nyomozás.⁴⁷ A kortárs médiakörnyezetekre jellemző konvergens terjeszkedés azért is jellemezhető a szerző által használt wittgensteini és derridai fogalmi szétartás alakzataival, mert a terminus koherenciája ugyan nem tökéletes, de letagadhatatlan.⁴⁸

A szövegek közötti kapcsolódás modellezése a rokonsági viszonyok mintájára történik, ahol a családtagok között a tulajdonságok szerinti egyezés nem szükségszerű, de az általános értelemben vett hasonlóság mégiscsak szembe-tűnő. A gondolatmenet illusztrálása egy olyan szöveggörpuszt hoz létre, melynek elemei skandináv, amerikai és spanyol sorozatokból, brit és román filmből állnak össze. A rokonságként való azonosításnak megfelelően a *Nordic noir* stílus kisszámú ideális prototípusból indul ki (ezek a sorozatok között *A híd* [*The Bridge*] és az *Egy gyilkos ügy* [*The Killing*]), a hálózatot alkotó változókra pedig ezek átértelmezéseiként, újralkotásaiként tekint.⁴⁹

Amennyiben a stílust felépítő esztétikai tradíciókat szeretnénk nevesíteni, a *Nordic noir* a populáris minimalizmus irányzata, létrejöttében három összetevőnek van kiemelt hatása: (1) a filmes modernizmus elemeinek – lassú történetvezetés, az expresszív elemek radikális mellőzése;⁵⁰ (2) a populáris bűnügyi műfaj konvencióinak – a nyomozás kellékei, a rendőrségi környezet, az ablakok központi jelentősége;⁵¹ (3) az északi regionális elemeknek – a tárgyi kultúra, a földrajzi környezet, az éghajlati adottságok, a hétköznapi látványszerkezetek.⁵² E tényezők nagyon gyakran jelennek meg úgy, hogy a történet autonómiáját biztosító elemekben érnek össze. Így például a *Trapped* című izlandi⁵³ sorozat első évadjának sajátosságát az adja, hogy a nyomozást sokszor derékig érő hóban kell megszervezni. A hóval fedett tájat pásztázó kamera gyakran mutatja felülnézetből a tájban magányosan haladó rendőrségi autót. A szereplők minden alkalommal úgy lépnek be az otthonokba, mintha végre menedékbe jutottak volna a hó elől. Így az éghajlat nem díszletként, hanem az életszervezés radikálisan különböző módozataként működik, s az egyébként is heroikus rendőri munkát (a rendhagyó és előre nem tervezhető munkaprogramot,

45 *ibid.* pp. 40–43.

46 Peacock: *Stieg Larsson's Millennium Trilogy*. pp. 1–2.

47 Garcia-Mainar, Louis M.: *Nordic Noir: The Broad Picture*. In: Badley, Linda – Nestigen, Andrew – Seppälä, Jaakko (eds.): *Nordic noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 2020. pp. 157–175., p. 158.

48 *ibid.* p. 159.

49 Seppälä: *The Style of Nordic Noir*. p. 257.

50 *ibid.* pp. 259–264.

51 *ibid.* pp. 264–267.

52 *ibid.* pp. 267–270.

53 Ófærð/*Trapped* (2015–), c. Baltasar Kormákur.

a pszichés terhelést) a hónap köszönhetően egész egyszerűen elviselhetetlennek érezzük. A *Trapped* ötletgazdája, Baltasar Kormákur a rendezője az izlandi krimi első komoly könyvsikeréből készült adaptációnak, Arnaldur Indriðason *Vérval* (*Mýrin/Jar City*, 2006) című regényéből készült filmnek is.⁵⁴ Ebben a történetben az ételeknek van hasonló szerepük: a regényben az étkezés mindössze annyiban játszik szerepet, hogy láthatjuk, a rendőri munka mennyire nélkülözi a minőségi étkezést, a házilag elkészített, friss hozzávalókat igénylő leveseket, így maradnak a gyorsfagyasztott ételek, a fast food kaják. A film viszont egzisztenciális dimenziót rendel az étkezéshez, ahogyan Erlendur detektívet a súlyosan függő lánya ágyánál főtt bárányleveset fogyasztva ábrázolja: a nyomozó teljes természetességgel veszi ki és eszi meg a szemet, szinte oda sem figyelve a szem eltávolításának folyamatára. Seppälä gondolatmenetét pontosítva azt állíthatjuk, hogy a regionális elemek olyan metonimiák, melyek a filmes modernizmus eszköztárának és a populáris bűnügyi műfaj konvencióinak átrendezésére képesek, vagyis egyfajta *trigger point*ként, elsütésre kész ravaszként működnek.

A *Nordic noir* stílusának van még egy összetevője, mely egy általánosabb, nagyon elnagyoltan fogalmazva, nemzetlélektani tulajdonságra utal, és ez a melankólia. A melankólia kultúrtörténeti vonatkozásban része az északi kultúrának. Waade Kerstin Stenius társadalomkutató különbségtételét idézi fel a török típusú kollektív melankólia és az északi típusú individuális melankóliára utalva. Az északi kulturális exporttermékek rendre rendelkeznek a melankolikusság jellemzőjével Jean Sibelius zenéjétől, Edward Munch festményein át, August Strindberg drámáitól és Ingmar Bergman filmjeiig. A melankólia címkéje az északi kultúra vonatkozásában nem annyira romantikus életérzés, hanem stílári adottság, mely a tárgyi és földrajzi környezetből származik. A kultúrtörténeti melankóliakoncepciók egyenes ágon kapcsolódnak a *Nordic noir* történetekhez, hiszen Kierkegaard filozófiájában megtalálhatóak a rendőri

létforma iránti vágyakozás nyomai. A rendőri szakma itt olyan munkakörként értelmeződik, mely abszolút társadalmi legitimitással bír, így választ adhat a melankóliára, de olyan is, mely éppen a bűnnel való folyamatos szembeesés miatt tesz melankolikussá.⁵⁵

E stílári jellemzők egy olyan központi összetevőben csúcsosodnak ki, mely a nyomozói létforma egzisztenciális értelmezése: vagyis a *Nordic noir* mint stílus tulajdonképpen egy életstílus sokféle specifikumának, sokféle lehetőségének értelmezése. A műfaj sarkalatos pontja tehát végső soron az, ahogyan a nyomozás megfeszített tevékenységét olyan életrutinokba iktatja, mint Harry Holeé, Sarah Lundé, Saga Noréné és Martin Rohdeé, Lisbeth Salanderé vagy Yoann Peetersé.

A *Nordic noir* fogalmának konceptualizálási kísérletei két eljárás mód között egyensúlyoznak. Egyrészt ott vannak az analitikus és szűk keresztmetszettel dolgozó meghatározások, melyek érvényessége rendre megtörik a példaként felhozható jelenségek sokféleségén. Másrészt pedig ott vannak a piaci és közvetítési folyamatokra fókuszáló általános terminusok, melyeket zavarba ejtő és empirikusan nagyon következtelen parttalanság jellemez. E kettősségből azonban semmiképpen sem következik a fogalomalkotás és a definíciós kísérletek hiábavalósága. E folyamatok inkább arra mutatnak rá, hogy a kulturális termékek tudományos leírásainak szükségszerűen figyelembe kell venniük a piaci adottságokat, a gyártási koncepciókat és a fogyasztás kortárs állapotát – azt is kockáztatva, hogy elévülésük nagyon hamar bekövetkezik. A három fogalmi réteg a jelenség aspektusaiként is kiegészíti egymást: ahogyan Seppälä megállapítja, a stílusként történő meghatározás nem tagadja a márkaként való létezését, hiszen a stílus ad tartalmat a márkának, ugyanakkor pedig a műfaj akkor azonosítható, ha ezt stílárisan is egyértelműsítjük.⁵⁶ A *Nordic noir* egyfajta média-ökoszisztémaként létezik a populáris kultúra transzmédia-folyamataiban. Ez magyarázza azt is, hogy az európai szeriális bűnügyi történetekben is felbukkannak

54 *Mýrin/Jar City/Vérval*, 2006, r. Baltasar Kormákur. Arnaldur Indriðason *Vérval* (Mýrin, 2000), magyar kiadás: Budapest: Animus Kiadó, 2007. Ford.: Tótfalusi István.

55 Hansen – Waade: *Locating Nordic Noir*. pp. 81–87; Waade, Anne Marit: Melancholy in Nordic noir: Characters, landscapes, light and music. *Critical Studies in Television* 12 (2017) no. 4. pp. 380–394.

56 Seppälä: *The Style of Nordic Noir*. p. 270.

Nordic noir mintázatok.⁵⁷ Amennyiben ezt az ökoszisztémát tematikusan akarjuk megragadni, akkor fő jellemzője az az oximoronszerű működésmód, mely a társadalom felszínén látható csillogása és kommodifikált rendje mögött mindig meg akarja mutatni a szenvedő másik kiszolgáltatottságát és kizsákmányolását. Azok a személyek pedig, akik ezen ellentmondások leleplezésére vállalkoznak, nagyon esendő, szükségszerűen függő, és nem utolsósorban stílusos szuperhősök.

Sándor Kálai – Anna Keszeg

Nordic noir

From genre to brand value. Conceptual frameworks of a transmediatic cultural phenomenon

The *Nordic noir* concept applies to a wide range of cultural products from novels to movies, television series or video games, and it was considered one of the most important cultural trends of the new millennium. Considered a buzzword by many, the cultural trend translates into an interesting case study regarding the globalization of a local cultural product and the hybridization of a popular domestic format. The authors offer a reflection on the considerable scientific literature of the subject investigating the different conceptual frameworks of the notion. Based on a systematic literature review, the authors' main statement is the following: three major discourses are behind the conceptualization of *Nordic noir*, the first one interprets it as a genre, the second one as a brand, and the third one as a style. The first discourse is mainly developed in the field of literary studies and deals with issues of book market and global literature, the second one has a background in location studies and offers an entangled methodology coming from production studies and symbolic geography, and finally, the third one proves to be the most general focusing on concepts coming from analytic philosophy and linguistics. The article deals with the most important findings of each dimension.

57 Erről a folyamatról lásd Toft Hansen, Kim: From Nordic noir to Euro Noir: Nordic noir Influencing European Serial SVoD Drama. In: Badley, Linda – Nestigen, Andrew – Seppälä, Jakko (eds.): *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 2020. pp. 275–294.

A Prizma legújabb
filmes könyve,
a latin-amerikai
filmrendezőportrékat
tartalmazó

Kino Latino

már rendelhető a
szerkesztőségtől!

A könyv szerkesztője Árva Márton,
a Prizma Kino Latino rovatának alapítója.
A borítót Kránicz Dorottya rajzolta és
Farkas Gábor szerkesztette.

A könyv ára kedvezményesen
3490 Ft + postaköltség

prizmafolyoirat.com



Az Isten városa brazil karneválja, a Babel kontinenseken átívelő drámája, A víz érintése kopoltyús szeretője – az utóbbi néhány évtized latin-amerikai rendezői lebillincselő képekkel és különleges történetekkel rázták fel a filmvilágot, magyar nyelven mégis csak elvélve olvashattunk róluk. A Kino Latino arra vállalkozik, hogy 15 alkotó portréját megrajzolva vezessen be alig ismert birodalmukba. A Prizma folyóirat köte-

tében többszörös Oscar-díjasok és feltörekvő fiatalok, elmélyült elemzések és egzotikus különlegességek is helyet kaptak. Többek között kiderül, hogyan boldogulnak az olasz maffiózók a szocialista Kubában, miért csapták ki a filmiskolából Alfonso Cuarónt, miből merít ihletet a kultikus szürrealista mester, Alejandro Jodorowsky és álmodnak-e az amazonasi indiánok hallucinogén növényekkel.

A rendeléseket a prizmakonyvek@gmail.com-ra küldött emailben lehet leadni,
az alábbi adatok megadásával:
a megrendelő neve, az igényelt darabszám, a postacím, ahová a könyvet küldjük.

Varga Balázs

Ördögi körök**Posztszocializmus, vagyonosodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban***

Az HBO Europe 2010-es években indított kelet-európai, helyi gyártású sorozatait a kezdetektől élénk nézői és kritikai érdeklődés övezi. A transznacionális médiavállalat terjeszkedését, prémium mozicsatornából a helyi gyártási piacon is aktív szereplővé válását elemezték már a produkciós kultúra átalakulása felől¹, a Netflix-szel folytatott versengés („streaming wars”) összefüggésében² és a „minőségi televízió” kelet-európai meghonosítása tekintetében³. Maguknak a sorozatoknak a műfaji-kulturális elemzése szintén egyre gyakoribb.⁴ Jelen elemzés ehhez az irányhoz kíván csatlakozni azzal, hogy a sorozatok között műfaji szempontból domináns bűnelbeszéléseket vizsgálja meg a kelet-európai rendszerváltások és a posztszocialista átmenet megjelenítése szempontjából. Ahogy

azt egy korábbi elemzésemben már érintettem, értelmezésem szerint ezek a sorozatok a vagyonosodás, valamint az individuuum és a közösség kapcsolatának tárgyalásával a kelet-európai átalakulás és a kapitalizmus (új) megszületésének alapító mítoszait mesélik el.⁵ Más tanulmányok azt hangsúlyozták, hogy a kelet-európai újkapitalizmus vagy posztszocialista átmenet vizsgálata mellett a sorozatok további, kitüntetett kérdése a kelet-európai politikai és társadalmi viszonyokat átszövő korrupció.

A bűnügyi elbeszéléseknek a társadalmi-kritikai fókusz mindig is fontos jellemzője volt, legyen szó detektívregényről, *hard boiled* krimiről, gengszterfilmről vagy thrillersorozatról. A vonatkozó HBO-sorozatok kapcsán (melyek többsége transznacionális remake, azaz egy má-

* A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, *A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejéig napjainkig* című kutatás részeként készült

1 Hansen, Kim Toft – Keszeg Anna – Kálai Sándor: From remade drama to original crime: HBO Europe’s original television productions. *European Review* (2020) <https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/abs/from-remade-drama-to-original-crime-hbo-europes-original-television-productions/36DD51A53A140DE01460A12B909F73BF> (utolsó letöltés: 2020. december 10.)

2 Szczebanik, Petr: HBO Europe’s original programming in the era of streaming wars. In: Barra, Luca – Scaglioni, Massimo (eds.): *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*. London – New York: Routledge, 2021. pp. 243–261.

3 Imre Anikó: Minőség és televízió. (ford. Matuska Ágnes) *Apertúra* (2018. tavasz) <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/> (utolsó letöltés: 2020. december 10.)

4 Bátor Anna: Old and New Hierarchies: Rewritten Social Norms in Silent Valley. *Colloquia Humanistica* (2019) no. 8. pp. 165–186. Bátor Anna: A kelet-európai posztszocialista televíziós kollektivitás születése. Bűnözés és patriarchátus *Az árnyak* című sorozatban. *Metropolis* (2020) no. 2. pp. 50–58. Dobrescu, Caius: Modern Mythologies, Crime Narratives, and Developmental Contradictions: Nordic Noir in the “Transylvanian Alps”. *Bulletin of the Transylvania University of Braşov – Special Issue. Series IV: Philology and Cultural Studies Vol. 12* (2019) no. 61. pp. 83–98. Durys, Elżbieta: The potential of Nordic noir: *The Pustina* miniseries as an example of the transnational usage of the formula. *Literatura i Kultura Popularna* (2018) no. 24. pp. 155–172. Kálai Sándor – Keszeg Anna: Bűnhálózatok az HBO kelet-európai sorozataiban. *Prae* (2019) no. 3. pp. 22–32. Keszeg Anna: Nőszerepek és nőkarakerek az HBO Europe kelet-európai sorozataiban. *Erdélyi Múzeum* 81 (2019) no. 3. pp. 43–52.

5 Varga Balázs: Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban. *Metropolis* (2017) no. 4. pp. 62–69.

sik piacon korábban már sikeres sorozat helyi adaptációja⁶) sokszor emlegetett *Nordic noir*-kapcsolat, azaz a kortárs északi bűnelbeszélések hatása szintén a társadalmi kommentár szerepét erősíti. Ahogy a film noirt a második világháború utáni társadalmi átalakulás sokkjára történő reflexióként szokás elemezni, úgy a *Nordic noirt* jellemzően az északi (skandináv) jóléti modell válságának kontextusában tárgyalják.⁷ Kínálkozik a folytatás és az analógia, hogy az HBO 2010-es években született kelet-európai sorozatait a rendszerváltás és a poszt-szocialista átmenet kommentárjaként, a szocializmus bukása után a régióban bekövetkezett neoliberális fordulat visszasságainak és az átmenettel kapcsolatos illúzióvesztés reflexiójaként értelmezzük.

Imre Anikó az HBO sorozatait hiánypótló alkotás-ként, a közszolgálati és a kereskedelmi tévék kínálatából egyaránt hiányzó minőséget, tartalmat és attitűdöt képviselő produkciókként tárgyalja, ezzel együtt felvetve az importált, honosított kritikai kontextusok és megközelítések ellentmondásosságainak kérdését is. Kiemeli a neoliberalizmus eszméiből való kiábrándulás, illetve a széleskörű korrupció okozta pesszimizmus problémáit, és mindezt az HBO összeurópai „EU-tópiája” tükrében értelmezi. „Az HBO olyan transznacionális vállalat, amelynek fókuszában a márka bevételt termelő képessége áll. Ez lehetővé teszi, hogy a saját »minőségét« a különféle helyi és regionális »minőség«-értelmezések egymásra fordításának, kereszteződésének mozgékony és rugalmas találkozási pontjaként kezelje. A »minőségi« márka könnyed mobilitása és az internet által biztosított

rugalmassága teszi láthatóvá a poszt-szocialista kelet-európai államok közönségének és a szociáldemokrata skandináv országok kis nemzeteknek izlésbeli hasonlóságát – a kelet és nyugat, észak és dél közötti történelmi és politikai megosztottság árnyékában ezek a párhuzamosságok egyébként nem lettek volna láthatók.”⁸

Kálai Sándor és Keszeg Anna úgy fogalmaznak, hogy az HBO sorozatai a *Nordic noir* mintájára a kelet-európai noirt teremtik meg. Értelmezésükben a kelet-európai noirt termékpromóciós címke, amely többek között a régióhoz kapcsolódó imagináriust formálja. Írásukban ők is a rendszerszintű korrupciót nevezik meg a kelet-európai noirt vezető sajátosságaként. „Kelet-Európában a bűnhálózatok a teljes társadalmat átszövik a politikától az egészségügyi rendszeren át a rendőrségig. A rendszerszintű korrupció és a paternalizmus magyarázza némileg azt, miért nem volt képes a rendszerváltó generáció egy, a vágyott nyugati mintákhoz hasonló specifikus társadalmat felépíteni, illetve hogy a globálissá váló bűnhálózatok révén ugyanezt a modellt tulajdonképpen »exportálták«. Nagyon fontos komponens a családnak és a hálózatnak az egymásra épülése, s ezzel annak bizonyítása, hogy ezek a hálózatok organikus részei e társadalmaknak.”⁹

A következő elemzésben ezekhez a kérdésekhez kapcsolodom, a kelet-európai HBO sorozatok korpuszából öt reprezentatív-releváns alkotást kiemelve. Ezek a cseh *Mammon*, a lengyel *Paktum*, a magyar *Aranyélet*, a cseh *Pusztaság* és a román-német *Hackerville*. Azt állítom, hogy ezek a sorozatok markáns témaként jelentik meg a poszt-szocialista átalakulás egyik nagy kérdését, jelesül

6 A magyar *Aranyélet* a finn *Könnyű élet* (*Helppo elämä*, 2009–2011, r: Veikko Aaltonen) helyi változata. A norvég *A pénz istene* (*Mammon* 2014–2016, c: Vegard Stenberg Eriksen, Gjermund Eriksen) sorozatnak lengyel (*Paktum* [Pakt, 2015–2016, c: Marek Lechki, Leszek Dawid]) és cseh (*Mammon* [Mamon, 2015, r: Vladimír Michálek]) verziója is elkészült. Szintén norvég sorozaton (*Szemtanik* [Øyevitne, 2014, c: Jarl Emsell Larsen]) alapul a román *A néma völgy* (*Valea Mută*, 2016, r: Marian Crişan). Az ausztrál *Small Time Gangster* (2011, c: Gareth Calverley, Joss King) nyomán készült a román *Az árnyak* (*Umbre*, 2014–2019, c: Bogdan Mirică, Igor Cobileanski). Eredeti, saját helyi fejlesztésű sorozat a cseh *Pusztaság* (*Pustina*, 2016, c: Štěpán Hulík) és a lengyel *A falka* (*Wataha*, 2017–2020, r: Michał Gazda, Kasia Adamik, Jan P. Matuszyński), illetve a szintén lengyel *Elvakít a fény* (*Ślepnąc od światła*, 2018, c: Krzysztof Skonieczny, Jakub Żulczyk). Az HBO Europe régiós sorozatgyártásáról, a remake-készítésről és annak műfaji dinamikájáról bővebben lásd Kim Toft Hansen, Kálai Sándor és Keszeg Anna tanulmányát: *From remade drama to original crime: HBO Europe's original television productions*.

7 Nestingen, Andrew – Arvas, Paula (eds): *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 2011.

8 Imre Anikó: *Minőség és televízió. A tanulmány eredeti, angol változatának címe: HBO's e-EUtopia. Media Industries Journal* 5 (2018) no. 2. <https://quod.lib.umich.edu/m/mij/15031809.0005.204?view=text;rgn=main> (utolsó letöltés: 2020. december 10.)

9 Kálai Sándor – Keszeg Anna: *Bűnhálózatok az HBO kelet-európai sorozataiban*. pp. 31–32.

a meggazdagodással szembeni társadalmi gyanakvás témáját. Olyan történeteket és világokat mutatnak be, amelyekben az érvényesüléshez a bűnelkövetésen és a korrupción keresztül vezet az út. Mindezen túl pedig a családi-generációs titkok, hazugságok és bűnök frusztráló láncolatát ábrázolják úgy, mint az érvényesülés és előrejutás további fontos akadályát.

Némi leegyszerűsítéssel fogalmazva: a szocializmus egalitárius, egyenlősítő és közösségelvű világában úgy a vagyonosodás, főképp az éles vagyoni különbségek kialakulása, mint a self-made individuuum kiteljesedése komoly akadályokba ütközött (többek között azért, mert élesen ellentmondott az ideológiai célképzeteknek). A rendszerváltást követő átalakulásnak nem véletlenül volt központi kérdése a vagyonosodás és az önmagáról gondoskodó egyén régi-új mítosza – mely kérdések (a vagyonosodás, illetve az individuuum és a közösség értékrendjének viszonya) nemcsak a kapitalizmusnak, hanem a modernitással és a kapitalizmussal nagyjából egyidőben megszülető bűnügyi elbeszéléseknek is meghatározó témái. A vagyonosodás és az érvényesülés azonban korántsem számít problémátlan értéknek a posztszocialista társadalmakban – a tisztességes vagyonosodással kapcsolatos kétségek legalábbis igen erősek.¹⁰ Értelmezésem szerint az HBO sorozatai hasonló kétségeknek adnak hangot.¹¹ Az elemzés első részében ezt a témát tárgyalom, hogy azután az ezzel összefüggő, másik kulcsmotívum, a szocializmus idejére visszavezethető családi-múltbéli titkok és bűnök posztszocializmust formáló kérdésére térjek át. Az első blokkban az *Aranyélet*, a *Paktum* és a *Mammon*; ezt követően a *Pusztaság*, végül pedig a *Hackerville* áll az elemzés középpontjában.

Nagy trükkök, kis stiklik: rendszerváltástól gengszter-váltásig

Az *Aranyélet* három évadja igen sok szálát futtat és motívumhálózata is elég rétegzett. Ebből a komplex rendszerből a következőkben csak bizonyos elemeket fogok kiemelni. Azokra az aspektusokra koncentrálok, amelyek a felemelkedéstörténet és a vagyonszerzés vonatkozásában a leginkább relevánsak, továbbá igyekszem kiemelni az *Aranyélet* és a *Paktum*, illetve a *Mammon* közötti kapcsolatokat is. Talán a leghangsúlyosabb mindezek közül, hogy a sorozatok az idődimenziók felvázolásával a rendszerváltás és a jelen közötti összefüggéseket hangsúlyozzák. Mindegyik sorozat fő cselekménye a 2010-es évek közepén játszódik, ám mindegyikben komoly szerepet játszanak a huszonöt évvel korábbi események. Az *Aranyélet* második évadja számos flashback jelenetben nemcsak feleleveníti, hanem meg is jeleníti ezt az időszakot.¹² A főhősök (Attila, Endre, Janka és Feri) fiatalkori kalandjai a jelenben zajló események motivációi és értelmezése szempontjából kulcsfontosságú előtörténetekként mutatódhatnak be. A *Paktum* és a *Mammon* inkább csak dialógusokban utal a rendszerváltás időszakára (bár a cseh verzióban az utolsó epizódban egy flashback funkciót betöltő videófelvétel közvetlenül is megjeleníti az indítóeseményt), de lényeges, hogy a sztori szempontjából kardinális történés, az Ábrahám-paktum ekkor kötődött. A narratív logika tehát mindhárom esetben azonos: a huszonöt évvel korábban történt események perdöntőek a jelen szempontjából. A főszereplők viselkedése, értékrendje és motivációja a múltjuk felől érthető meg, azaz a klasszikus lineáris építkezés és karakterrajz pillérei

10 Kristóf Luca a vagyonos elit megítéléséről szóló tanulmánya bevezetőjében idéz egy 2006-os nemzetközi felmérést, amely szerint a meggazdagodással szembeni gyanakvás egész Kelet-Európában erős, Magyarországon pedig különösen az. Kristóf Luca: Privatizátorok és nemzeti nagytőkések. A vagyonos elit megítélése a rendszerváltás utáni Magyarországon. *Korall* (2020) no. 81. pp. 178–193.

11 Mindez azzal együtt is (sőt úgy különösen) tanulságos, hogy mint említettem, a szóban forgó sorozatok többsége valamilyen sikeres északi sorozat régiós adaptációja.

12 Az egyik ilyen szekvencia ráadásul folyamatos, vágás nélküli kompozícióval élve, a jelenben és a huszonöt évvel korábban történeteket összekötve, vizuálisan is hangsúlyossá teszi a múltba átfolyó jelen porozitását. A jelenidejű akció a cselekmény szempontjából fontos esemény: a halottnak hitt, a múlt kísérteteként hirtelen előbukkanó Gáll Feri elhívja egy sörre Attilát. A találkozásra egy Aranka nevű „retro” presszóban kerül sor, és a beszélgetés egy pontján, a kiszolgáló tálcáját mutató képsorral átúszunk a közelmúltba. Innentől a huszonöt évvel korábbi események pörögnek, melyekre ugyanitt, az Aranka presszóban került sor. Miközben a kép-

különösen erőteljesek. Világos az is, hogy ez a huszonöt éves távlat épp a régiós, geopolitikai adottságok okán kitüntetett jelentőséggel bír: nem pusztán egy önmagában is számottevő generációs időtávlatot ad a történetnek, hanem a rendszerváltás időszakát kiemelve és megjelölve, a jelenben játszódó történetet egyben a poszt szocializmus (alapító)történeteként is pozicionálja. A huszonöt éves időtávlat és az abból adódó társadalmi-politikai kommentár vagy értelmezés lehetősége a *Paktum* és a *Mammon* forrásfilmje, a norvég *A pénz istene* esetében is lényeges, ám a kelet-európai változatok esetében a rendszerváltás ideje, a kapitalizmus beindításának alapító időszaka értelemszerűen még szimbolikusabb pozíciót tölt be.

A vagyonszerzés és az eredeti tőkefelhalmozás poszt szocialista alapító narratíváinak megjelenítése tehát mindegyik sorozatban kulcsfontosságú. A privatizáció és a korrupció politikai összeesküvéselemlete a cseh *Mammon*-ban a leginkább kidolgozott. A befolyásos üzletemberek öngyilkosságai utáni nyomozás során a főszereplő újságíró és az őt segítő rendőrségi IT-technikus párosa részletesen feltárja (és a nézők számára is érthetően, követhetően elmeséli) a pénzszivattyúzás mechanizmusát. A privatizáció előtti időszakban az állami nagyvállalat menedzsmentje előnytelen felvásárlásokkal és befektetésekkel pumpált ki pénzeket a vállalatból. Mivel a felvásárolt cégek mindegyike egy bonyolult hálózat révén a paktum szereplőihöz köthető, lényegében az állami vállalatból kipumpált pénz adta a tőkét, amelyből a vállalatot (amelynek értéke az előnytelen befektetések okán ekkorra ráadásul csökkent is) a privatizáció során felvásárolták. Ez tehát a nagy trükk: saját tőke nélkül, az állami vagyon leleményes transzferének segítségével komoly vagyonhoz jutni. Az akció lebonyolításához persze politikai, ügyészségi, rendőrségi kapcsolatokra is szükség volt. A *Mammon* cselekményében tehát lényeges szerepet tölt be ennek a mechanizmusnak a megismerése. Ez a korrupciós történet alapja (a paktum szereplői a rendszerváltás idején egy bányavállalat privatizációja kapcsán lebonyolított pénzszivattyús trükköt akarják a jelenben még nagyobb léptékben, egy állami energiavállalat privatizációja során megismételni). *Paktum*-ukat pedig azért nevezik Ábrahám-paktumnak, mert megesküsznek arra,

hogy aki a csapatból kilép, annak vagy fiát, vagy önmagát kell feláldoznia. A bibliai példával szemben, amely szerint Ábrahámnak a hitéről kellett tanúságot tennie azzal, hogy kész volt akár fiát feláldozni, itt a közösen kitervelt és elkövetett bűn és annak titokban tartása követelt ilyen drámai garanciát.

Érdekes, hogy a lengyel változat a korrupció mechanizmusának bemutatására nem fordít komoly figyelmet. Olyannyira, hogy a fő cselekménymozgató figura (a paktum egyik résztvevője, aki a terv végrehajtásában megingó társait az öngyilkosságba hajszolja) a lengyel sorozatban nem is kitüntetett szereplő. A cseh változatban azonban egy komplett cselekményszál épül az amúgy (mi mást, mint) korrupciókutató archívumot működtető, sikeres képzőművészeti galériát tulajdonló karakter köré. A *Paktum* cselekményében szinte semmilyen konkrétum nem derül ki a trükkös vagyonszerzés mikéntjéről – sem a közelmúltról, sem a jelenről. Az elbeszélés meglepszik annak utalásszerű jelzésével, hogy a paktum szereplői valamilyen korrump és törvénytelen módon jutottak komoly vagyonhoz a rendszerváltást követő privatizáció során, és a jelenben is ezt a módszert akarják folytatni. A lengyel verzióban a korrupció technikájának bemutatása helyett a családi viszonyok és kapcsolatrendszerek részletezésére kerül a hangsúly; továbbá, és ez úgyszintén tanulságos, az eredeti paktum körülményei (tehát nem maga a vagyonszerzés technikája) kerülnek az előtérbe. Amíg a cseh változatban a szereplők a budapesti közgazdasági egyetem vendéghallgatóiként ismerik meg egymást és dolgozzák ki a nagy tervet, a lengyel verzióban egy Krakko melletti elit kollégium hallgatói. A kollégium a rendszerváltás idején indult tehetség gondozó műhely volt, amely az új Lengyelország leendő gazdasági elitjének kinevelését és formálását célozta. A hallgatói szupercsapat azonban, a történet tanulsága szerint, elsősorban nem az új Lengyelország gazdasági felvirágoztatására, hanem az állami források kiszivolyozására és a szereplők saját vagyonának megalapozására szerződött.

A *Mammon* és a *Paktum* tehát a poszt szocialista privatizációt a közkeletű, „zavarosban halászás” koncepció jegyében mutatja be, azzal a különbséggel, hogy míg a cseh változat a korrupció mechanizmusának bemuta-

tására is figyel, a lengyelben inkább a közösség érdekei (az új Lengyelország, az állami vagyon) helyett az egyéni érdekekre koncentráló fiatalok összeesküvése lesz a sztori hangsúlyos indítóeseménye. A két sorozatban azonban (már csak licensz-jellegük okán is) közös, hogy a gazdasági-politikai elit felemelkedésének előtörténetét és a jelenbeli korrupció posztiszocialista átalakulásra visszavezethető történetét mesélik el.

Az *Aranyélet* három évadja jóval összetettebb történetközönségre ad lehetőséget. Amennyiben a három egykori barát, Attila, Endre és Feri figuráira koncentrálna nézzük meg, hogy a magyar sorozat miként mutatja be a rendszerváltás utáni átalakulás és az eredeti tőkefelhalmozás történetét, akkor az egyéni variációk és alternatívák kidolgozása a feltűnő. Míg a *Mammon* és a *Paktum* az eredeti paktum résztvevőit homogén társaságként mutatja be, és kizárólag a jelenbeli nyomozás középpontjában álló újságíró bátyjának a figurájáról tudunk meg többet, az *Aranyélet* (legalábbis a jelenből visszatekintve) egy kispályás (Attila) és két nagypályás (Endre, Feri) vállalkozó felemelkedésének dinamikáját mutatja be. Szándékosan nem felemelkedéstörténetet írtam, hiszen magát a történetet minden elemében nem ismerjük meg. A huszonöt év történéseinek, az érvényesülés és előretörés lépéseinek sorozatáról egyikük esetében sem tudunk meg szinte semmit. Az első évadban látjuk Attila küszködését, hogy a csalással és trükkökkel finanszírozott aranyélet külsőségeit megtartsa, ám közben tisztességes életet próbáljon élni; és megismerjük Endrét, a remek politikai kapcsolatokkal rendelkező, sikeres vállalkozót, csempészfőnököt. Melléjük sorakozik fel a második évadban Feri, aki (látszólag legalábbis) elutasítja a nepotizmust és a korrupciót, és aki szintén a legfelsőbb politikai és vállalkozói körök tagja. A rendszerváltást követő eredeti tőkefelhalmozás mikéntjéről az *Aranyélet* tulajdonképpen keveset mond. A második évad flashbackjeiben megmutatja a három fiatal autós biztosítási stiklijeit, azonban ez a motívum (a Feri meggyomorító baleset miatt) inkább a személyes érzelmi dinamikáknak és a bosszú-dramaturgiának (valamint Attila büntudatának) ágyaz meg, ezen túl annyit jelez, hogy mindegyik szereplőnek megvolt az affinitása a csalásra. A magyar sorozat tehát nem is annyira

ra a meggazdagodás és felemelkedéstörténetek alapjainak a megmutatására, hanem a családtörténetre és a karakterdinamikák bemutatására helyezi a figyelmet.

Ahogy azt Györi Zsolt kortárs magyar gengszterfilmekről szóló elemzésében megállapítja (melyben az *Aranyéletet* új paradigmát nyitó alkotásként tárgyalja), Attila figuráját a folytonos megfelelési kényszer jellemzi. Örök (vesztes) kisemberként a nagy átalakulásnak és a nagy vagyonszerzésnek csak a perifériáján foglalhat helyet. „Miközben a cselekmény körbejárja a férfi identitásválságát, a következő dilemmájával szembeesíti: vajon életmódján vagy a bűnközösségben elfoglalt helyén kellene változtatni ahhoz, hogy megszabaduljon frusztrációjától és tiljusson identitásválságán.” Györi értelmezésében az első évadban a bűnözői életmódtól való eltávolodás, a másodikban a maszkulin gengsztertermintához való közeledés a hangsúlyos. Észrevétele szerint azonban „e világ minden szereplőjét a demaszkulinizáció réme fenyegeti. Attilát moralizáló attitűdje miatt, Endrét a Janka iránt érzett kimondatlan szerelem, Ferit pedig fizikai és lelki sérülései miatt. Ugyanakkor Endre a keresztapai szereppel sikeresen fojtja el érzéseit és kényszeríti magára a nő előtti világot, Feri pedig a bosszúszomjjal remaszkulinizálja személyiségét. A második évad Attila újjászületéséről azoknak az eseményeknek a következményeként mesél, melyek során a személyes identitásválság családívá terebélyesedik, és annak tragikus széthullásával fenyeget. Ahhoz, hogy a főszereplő végül meg tudja menteni a családot a fizikai fenyegetettségétől, először a családjának kell megmenteni őt: a kallódó, elnőiesedett férfit eltökélt és megalkuvást nem tűrő felesége, a bűnözői életformát férfitapasztatásként megélt fia és morális kétségeit tőle átvállaló lánya segíti vissza korábbi önmagához.”¹³

A rendszerváltás idejének és a 2010-es évek közepének párba állítása, valamint a vagyonosodástörténetek mellett az *Aranyélet*, illetve a *Mammon* és a *Paktum* közötti további kapocs a nem tisztességesen szerzett vagyon, illetve a nem tisztességes élet miatt érzett büntudat kérdése. Az *Aranyélet* esetében egyértelműen ez a történet motorja, de a *Mammon* és a *Paktum* sztoriját is ez robbantja be. Miklósi Attila szakítani akar a bűnöző, stiklikkel teli életével – az első évad első részének a végén egy olajshordóban fellobbanó tűzben a „rossz életnek” csak a kellékei égnek

13 Györi Zsolt: „Tibi, sok nekünk ez a meló.” Gengszterábrázolás és maszkulinitáskonstrukciók a magyar filmben. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 24–39. loc. cit. p. 38.

el, maga a bűn azonban továbbra is vele marad. Ez a tisztítótűz végül a harmadik évad végén emészti fel a rettenetes mennyiségű pénzt, hogy a sorozat végén a panelbe (vissza)zárt család purgatóriumi hétköznapi jelentsenek talán valamifajta, brutális áldozatokat követő kilépést az ördögi körökből. A *Mammon* és a *Paktum* esetében a lelkiismeret és a félelem tűnik indítómotívumnak: az állami energiavállalat igazgatója saját maga szívárogtatja ki a rá nézve terhelő bizonyítékokat újságíró öccsének, majd követ el öngyilkosságot fia és családja védelmében. Ebben az esetben tehát korántsem egyértelmű, hogy a tisztességtelen módon szerzett vagyon felett érzett büntudat vagy az ábrahामी paktum fenyegetése hajítja önpusztításba az igazgatót.

Eltűnni, nyomtalanul

Az *Aranyélet*, a *Paktum* és a *Mammon* vagyonosodástörténete mellett a cseh *Pusztaság* témája, hangulata és műfaji orientáció alapján egyaránt komor ellenpontként jelenhet meg. Érvényesülésről és meggazdagodásról itt szó sincs, ez a sorozat a tönkremenetel szikár, lassú és reményvesztett krónikája. Ahogy arra Kim Toft Hansen is felhívta a figyelmet¹⁴, ez a saját fejlesztésű (tehát nem remake) sorozat más szempontból egyáltalán nem társtalan, hiszen nagyon sok strukturális hasonlóságot mutat számos *Nordic noir* alkotással, elsősorban az *Egy gyilkos ügygel* (*Forrydelsen*, 2007–2012, c: Søren Sveistrup). Mindezen hasonlóságok közül Hansen az áldozattá váló/eltűnt lány toposzát emeli ki. A motívum kapcsán fontosnak tartja

megemlíteni, hogy annak egyik legnagyobb hatású példáját David Lynch 1990-es évek elején készült kultikus sorozata, a *Twin Peaks* jelenti, és hogy a motívum ilyen értelemben az amerikai tévésorozatok világából indulva jutott újabb emlékezetes zenitre az *Egy gyilkos ügyben*, hogy azután a 2010-es évek visszatérő globális-glokális motívuma legyen.¹⁵ A *Pusztaság* azonban nem pusztán az eltűnt lány motívuma miatt kapcsolható a *Nordic noir* vonulatához (a cseh sorozatban a falu polgármesterének kiskamasz lánya tűnik el), hanem hangulatát, helyszínválasztását, stílusjegyeit és elbeszélés szerkezetét tekintve úgyszintén. A komor hegyekkel körülvett, cseh-lengyel határhoz közeli falu világa és környezete a határhelyzetek, a liminalitás és a periféria-lét állapotait viszi színre.¹⁶ A „bűnös látkép”¹⁷, a táj és a sztori összhangja, a melankolikus atmoszféra, az őszi-téli idő, a folyton komor égbolt, a szórt napfény által mindig csak részben bevilágított színterek, a gyakori esti és éjszakai jelenetek a lepusztultság a noir esztétikáját jelenítik meg markáns és szuggesztív kelet-európai környezetben. Mindezen túl, elbeszélését tekintve pedig a Glen Creeber által leírt három szintes, avagy hárommotívumos cselekményvezetés, tehát a nyomozás, a családi szálak és a közösségi probléma összefonódása a *Pusztaság* meghatározó *Nordic noir*-jegye.¹⁸ Ezt az összekapcsoltságot csak erősíti, hogy a főszereplő, Hana mindegyik szál tekintetében kulcsszereplő: az eltűnt lány édesanyja és a falu polgármestere, aki aktív szerepet vállal a nyomozásban is.

Hansen már idézett tanulmányában kiemeli, hogy a kiskamasz Misha eltűnése metonimikusan a falu eltűnésére is utal. Az egykori szocialista iparvidék a rendszervál-

14 Hansen, Kim Toft: From Nordic noir to Euro Noir: Nordic noir Influencing European Serial SVoD Drama. In: Badley, Linda – Nestigen, Andrew – Seppälä, Jarkko (eds.): *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Palgrave Macmillan, 2020. pp. 275–294.

15 Ezt a toposzt használja többek között *A tó tükre* (*Top of the Lake*, 2013–2017, c: Jane Campion, Gerard Lee), a *Broadchurch* (2013–2017, c: Chris Chibnall) vagy épp a *Dark* (2017–2020, c: Baran bo Odar, Jantje Friese).

16 Caius Dobrescu (akinek egyébként az „első székegyföldi krimi”, a *Halál a székegyek földjén* című regény megírását is köszönhetjük) egy másik HBO-remake, a román *A néma völgy* elemzésében mutatta meg a peremvidék (marginalizált területek és közösségek) mainstream televíziós közegben való ábrázolásának és a *Nordic noir*-jegyeknek a működését, illetve a brassói környezetre való applikálását. Dobrescu, Caius: *Modern Mythologies, Crime Narratives, and Developmental Contradictions: Nordic Noir in the „Transylvanian Alps”*.

17 Reijnders, Stijn: Watching the detectives. Inside the guilty landscapes of Inspector Morse, Baantjer and Wallander. *European Journal of Communication* 24 (2009) no. 2. pp. 165–181.

18 Creeber, Glen: Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. *Journal of Popular Television* 3 (2015) no. 1. pp. 21–35.



Pusztaság

tás utáni bő két évtizedben szinte teljesen lepusztult. A valaha jól működő agrár- és ipari létesítmények lakatlan, fenyegetően üres telepek. Az emberek kevés pénzből tengődnek, csempésznek, messze járnak el dolgozni. Hana karaktere azért is érdekes, mert a kortárs kelet-európai HBO-sorozatok egyik legszuverénebb, jóllehet tragikus női figurája.¹⁹ Egyedül neveli két lányát, EU-pénzekből működteti az óvodát, és megteszi (megteheti), hogy ingyen lássa el a polgármesteri teendőket. Ő próbálja megszervezni a helyi ellenállást a szomszédos bányavállalat törekvéseivel szemben, ugyanis Pustina alatt értékes lelőhelyet fedeztek fel. A bánya lépésről lépésre ki akarja vásárolni a helyieket, hogy végül a házakat ledőzerolva, a falut eltüntetve kitermelési területté alakítsa a vidéket. Mivel a házakért felkínált összeg a kilátás nélküli viszonyok között egészen komolynak tűnik, a falu többsége kezd ráállni az alkura. A *Pusztaság* cselekménye az ügödöntő népszavazást megelőző napokban játszódik, fenntartva a lehetőséget, hogy Hana lányának eltűnése összefüggésben van a bányavállalattal. Végül azonban nem a bányavállalat vezetői, de nem is a falu szélén lévő nevelőotthon szintén gyanúba keveredő fiataljai közül kerül ki az időközben holtan talált lány gyilkosa. Irigység, féltékenység, erőszak széles skálája és kombinációja jellemző a helybeliekre, és

a gyilkosság is tulajdonképpen ezekre a mérgező érzelmekre vezethető vissza.

A nyomozás részeként a teljes falu tizenöt évnél idősebb lakosságát felszólítják, hogy adjon DNS-mintát. A vizsgálat hoz is eredményt, meg nem is. Az eredmények szerint a gyilkosságot Hana egyik ellenlábasa vagy egy vele vérségi kapcsolatban lévő személy követte el. Mivel a férfi erős alibivel rendelkezik, a gyanú a fiára vetül, aki szintén igazolja magát. A megoldásra Misha apja jön rá: a férfi másik, eltitkolt gyereke a tettes. A fordulatban nem a félrelépés története, de nem is a vérségi viszonyok problematikussága a lényeges, hanem a közösség zártságának és a „belső tudásnak” a kérdése. A nyomozást nem helyi rendőrök vezetik (a lepusztult Pustinában nincs rendőrőrs sem), így ők a helyi viszonyokat nem ismerik. Csak falubeliek tudhattak annyit, hogy rájöjjenek, miért félrelépett és kire „vall” a DNS-minta. Misha gyilkosa nem személyes indítékból és nem is pénzért ölt. Annyit halotta anyjától a Hanára és a lányaira záporozó szidalmakat, hogy úgy döntött, a kamaszlány meggyilkolásával áll bosszút vagy tesz igazságot a gyűlölt családon. A nyomozó tulajdonképpen indítékot sem tud megnevezni, amikor Hanának beszámol a fiú kihallgatásáról. Elzbieta Durys ezt a férfi szexizmusának tulajdonítja, ám ez a motívum



Aranyélet

a zárt közösség belső tudásával és kívülről érthetetlen és láthatatlan viszonyaival is magyarázható. A magára maradt, zárványként működő, saját magába forduló és lassan eltűnő, elpusztuló világ, Pustina mikrokozmosza jelenítődik meg a gyilkosságban – és nem utolsósorban a nemzedékek között tovább öröklődő, kívülről nézve érthetetlen, indokolatlan vagy irracionális harag és bizalmatlanság.

Családban marad

„A család harc / A család szeretet / A család fájdalom / A része kell lenned. A család otthon / A család egy szellem / A család egy ima / ami elveszett.” Így indul az *Aranyélet* főcímdala, amit mindhárom évadban más-más előadásban, eltérő tónusban-hangszereléssel, ám mindig angolul énekelve hallunk az epizódok elején. Családi film vagy család-film az *Aranyélet*? A családi kapcsolatok és az üzlet keveredése a gengszterfilmek visszatérő témája – és itt természetesen nem csak a maffiatörténetek kettős értelmű családjaira gondolok. „A bűnözés nem más, mint az emberi törekvés fonákja”. A Kubrick *Gyilkosság* (*Killing*) című filmjéből származó szlogent Martin Parker idézi a

maffia és a vállalati szervezetek működését összehasonlító esszéjében.²⁰ Mindent a családért. Minden a család miatt – a kauzális viszonyok, az okok és következmények összekuszálódása az elemzett HBO-sorozatokban is alapvető. Jelen és múlt, szülők bűne és gyerekek bűnhődése (vagy fordítva), gyermekeik helyett magukat feláldozó apák, saját bátyjuk után nyomozó testvérek, tisztázatlan vérségi viszonyok és titkokat leleplező DNS-minták – a bűn és bűnhődés történetei a családra mutatnak és a családból erednek. Az öntörvényű temesvári nyomozó, Sándor a lányait hivatali autójával, szirénázva viszi iskolába a *Hackerville* című sorozatban. A felesleges kitérő és a közlekedési dugó miatt le is kési a rajtaütést. A család akadályozza a munkát, lassítja az előrejutást (a fogva tartott, túsul ejtett gyerekek példái szintén visszatérő motívumai a sorozatoknak), de akár bűnözőről, akár nyomozóról legyen szó, egy dolog bizonyosan közös bennük: a bűnügyek egyben személyes ügyek is. Semmi sem független a családtól, az elkövetők vagy a nyomozók családjától.

A gyerekek nemcsak túsok, de magányosak, magukra maradtak. Mit tudtok ti rólunk? – vágja szülei fejéhez a vádat számtalanszor Mira az *Aranyélet*ben. A *Pusztaság*ban a főszereplő család már eleve nem él együtt, mert a

20 Parker, Martin: „Tony Soprano, a menedzser” Maffia és szervezeti kiválóság. (ford. Vajda Dorina) *Replika* 106–107 (2018) nos. 1–2. pp. 97–111.

bipoláris zavarral diagnosztizált apa évekkorábban kiköltözött az erdőbe. A szuverén és erős anya a munkában jobban teljesít, mint a lányaival való kapcsolatában. Az idősebb lány, Klára láthatóan sokkal többet tud Miskáról, mint Hana. A *Mammon* és a *Paktum* történetében még drámaibb módon maradnak magukra a fiúk. Értük történik az áldozat, de a terhét nekik is viselniük kell. Ebben a két sorozatban azonban nem csak a pusztító ábrahám paktum fűzi össze apák és fiúk sorsát. Ahogy azt Keszeg Anna kifejtette, több generáció mintázata és a nemzedékeknek az előző nemzedéktől való el- és leszakadása adja a sztori dinamikáját.²¹ A *Mammon* és a *Paktum* öngyilkosságot elkövető bátyját a szigorú értékek szerint élő apa lényegében kitagadta a családból. A törés ráadásul közvetlenül kapcsolódik a szocializmus-poszt-szocializmus váltáshoz is. A *Mammon*-ban a kommunista rezsimmel szemben ellenálló, a jelenben lelkészként élő apa árulásként értelmezte, hogy fia külföldre megy egyetemre (érdekes, hogy valamilyen oknál fogva a sztori a budapesti közgazdaságtudományi egyetemet drága magánegyetemként nevezi meg). Azt gyanítja, hogy a kommunistákkal paktált le a fia, onnan volt pénze a külföldi tanulmányokra. Később ugyan kiderül, hogy tandíjmentességet kapott a fiú – ezzel a szállal többet azután nem kezd a sorozat; a narráció retorikája szempontjából tehát az az elem fontos, hogy a két testvér közül a „jó fiú”, a szülőkkel kapcsolatot tartó újságíró áll a középpontban, és neki kell kinyomoznia a lelkét eladó testvére történetét. Az apa-idősebb fiú konfliktus a lengyel változatban még erőteljesebb, de hasonlóan csak néhány utalással jelzett. Itt az apát többször ezredesnek nevezik és annyit látunk, hogy valamilyen ellenőrzőpontra kell áthaladni, hogy a lakóhelyére jussunk (maga a férfi azonban nyugdíjas korú, szóval feltételezhető, hogy a poszt-szocialista Lengyelországban töltött be magas katonai posztot, és onnan vonult nyugdíjba). A fiát explicite nem vádolja a kommunistákkal való lepaktálással, ám a kettejük közötti konfliktus erejét mutatja az utalás arra, hogy a fiú egy alkalommal kést dőfött az apa hasába – és az apa nem is vesz részt a fiú temetésén.

A családi szálak, kapcsolatok megszakadása, illetve az apa-fiú kapcsolat védelme a lengyel változatban a bibliai utalások fokozott aktiválásával is megerősítést nyer.

A néhány nap alatt lejátszódó cselekmény Nagyhéten bonyolódik, a főszereplő partnerét, az IT-technikus Veronikát a nagypénteki körmenetben szúrja halálra támadója. Maga az Ábrahám-paktum kulturális kontextusa a cseh változatban kevésbé kibontott, és inkább csak az apa által áldozatként felkínált gyermek motívumának drámai erejét támogatja. A lengyel verzióban azonban sokszorosán megidéződik a bibliai történet. Erre utal már a báty által saját magát lebuktató ál-email név (Sára, Ábrahám felesége), de még inkább az égőáldozat motívuma (a paktum erejét megpecsételő első gyilkosságra már évekkorábban sor került, az egyik szereplő fia égett halálra egy házban az apa és a többiek szeme láttára). Míg a cseh sorozatban a báty főbe lövi magát, a lengyelben benzinnel önti le és felgyújtja magát.

A megtagadott vagy a szülők által magukra hagyott gyerekek története, ahogy már szó volt róla, az *Aranyélet*-ben igazán hangsúlyos. Már az első évad legelső epizódja azzal kezdődik, hogy Attilát a halálán lévő apa eltasztja magától. A sorozat később bővebben is elmondja, hogy Miklósi ezredes (a nagyszülők nemzedéke itt tehát konform a kommunizmussal, szemben a *Mammon* és a *Paktum* esetével, amelyben a politikai ellentét apa és fiú között szintén megjelent) már korábban lényegében kitagadta a fiát. Az *Aranyélet* nyitánya, mely elindítja Attilát a bűnnel való leszámolás útján, nem véletlenül az önazonosság problémáját exponálja. A férfi parókában, álbajuszt ragasztva, a látszatélet megteremtéséhez szükséges csalásai egyikének részeként felöltött álidentitásának kellékeiben rohant be apjához a kórházba. Egy férfi, aki nem önazonos, akit a saját apja sem ismer fel, sőt megtagad. A megtagadott fiú, Attila történetének párja az *Aranyélet*-ben Endre története. Ahogy a sorozat előrehaladtával a főszereplők backstory-ja kiderül, világos lesz, hogy az egykori állami gondozott Endrét (mintegy Attila helyett) fogadta be az öreg Miklósi. Endre karakterdinamikájának a sorozat tehát ezt az inverz készletet adta: a férfi saját családjá helyett a Miklósi család tagja vagy legalábbis gondviselője akart lenni.

A család mint mikrokozmosz, a vérségi és a generációs kapcsolatok rendje az *Aranyélet* harmadik évadjának végén sem áll helyre. Janka túléli ugyan a szülést, ám gyermekéről nem tud (vagy nem akar) gondoskod-

²¹ Keszeg: *Nőszerepek és nőkarakterek az HBO Europe keleteurópai sorozataiban.*

ni, így a gyereket Mira nevei fel. Janka, aki a sorozatban az anyaszerepet igazán sosem tudta betölteni (váltáshelyzetben, aggódó anyaként szinte bármit megtett gyerekeiért, a hétköznapiakban, gondoskodó anyaként azonban nem boldogult) az aranyéletet a panelkettrecben folytatja.

Végül érdemes még a cseh *Mammon* lezárását is megemlíteni, amelyben az öngyilkos báty fia megörökli apja vagyonát. Azt a hatalmas összeget (részvényeket), amely az új, gigantikus privatizációs trükk alapja lett volna. A fiú aláírja a szerződést, amely Csehország talán leggazdagabb emberévé teszi – vagyonkezelője pedig nem más lesz, mint a paktum egyik szereplője, a machinációk mögött álló korrump galériatulajdonos titkára. Az itteni „aranyélet” tehát folytatódik – és az elbeszélés csak sejteti, hogy ha nem is az Ábrahám-paktum, de komoly ára lehet még a gazdagságnak.

Vissza keletre, előre a múltból

Míg a kelet-európai bűnügyi HBO-sorozatok első hulláma explicit módon tárgyalja a szocializmus hosszan elnyúló örökségének kérdését, az első régiós HBO-koprodukció, a néhány évvel ezelőtt, német-román gyártásban készült *Hackerville* alapszinten a kelet-nyugat térbeli és kulturális dinamikákba helyezve tárgyalja a maga büntörténetét. Egy olyan büntörténetet, amely látszólag minden elemében napjaink digitális, hálózati kultúrájához köthető, hiszen a sorozat már címében és fő cselekményszálát tekintve a kiberbűnözés problémájára reagál. A frankfurti központú kibervédelmi intézmény munkatársa, Lisa utazik el szülővárosába, Temesvárra, ahová egy német bank rendszere elleni internetes túlterheléses támadás nyomai vezetnek. A nő apja a Szekuritáte elől menekülve hagyta el Romániát, anyja a Szeku zaklatásai miatt lett öngyilkos. Lisa helyi partnere Sándor, a két lányát egyedül nevelő öntörvényű nyomozó lesz. A sorozat végére kiderül, hogy őket a nyomozás mellett nemcsak egy óvatosan formálódó (potenciális) romantikus viszony, hanem szüleik is összekötik. A nő apja ugyanis nem a Szeku elől menekült, lévén maga is államvédelmis volt, és épp Sándor apját ölte meg külföldre szökése előtt. A gyilkos fegyvert mint (hamis) bizonyítékot pedig egy azóta dúsgazdaggá lett

üzletasszony őrzi, ezzel tartva sakkban az egykori Szekus társaság harmadik tagját (akire a hamis bizonyíték mint gyilkosra utalna), Sándor jelenlegi főnökét. A *Hackerville* tehát a jelenbeli kiberbűnözés-történetet vegyíti a „fogva tart a múlt”-típusú hazugságtörténettel. A sorozatban nem is ennek az aránylag mechanikusan bonyolódó történetnek az alakulása az érdekes, hanem az, amilyen motívumrendszerrel az elbeszélés a kettős oppozíciók (jelen-múlt; kelet-nyugat; virtuális-valós) dinamikáját kibontakoztatja.

A *Hackerville* fő konfliktusa nem a vagyon és a meggazdagodás (bár a kiberbűnözés fő, globális felbújtója egy kozmopolita üzletember), hanem a biztonság és az önazonosság kérdése. Önazonosság és biztonság alatt a sorozat narratíváját keresztülszövő olyan motívumok strukturált láncolatát értem, mint az egyének és család önazonosságának, illetve az adatok és információk biztonságának kérdése. A sorozat ebbe a problémába építi bele a fent említett oppozíciók témáját. Mindennek legelső, szembetűnő jele már maga a CGI grafikával megoldott főcím, amelyben a lepusztult szocialista lakótelep betontömbjeinek ablakaiban villódzó fények (a nappaliban zajló esti családi tévézés apró indexei) szép lassan átalakulnak, és a posztszocialista városi totálkép átvált egy számítógépes chip rajzolatává – azt itt-és-most, a digitális jelen csinos emblémájává. Miközben a sorozat előszeretettel és öniróniával halmozza az egzotizáló-orientalista, illetve a Nyugat-képet érintő, occidentális utalásokat és motívumokat (Sándor töltött káposzta-imádata és Lisa húsmentes diétája; a frankfurti kiberközpont steril fém-üveg struktúrái szemben a temesvári rendőrség lepukkant belső tereivel és Sándor kolléganőjének rikító magenta színű telefonjával), a Sándor-Lisa kapcsolat, de főképp a nő figurája a termékeny hibriditás példázata. A német kibernyomozó, aki beszél románul és hamar felveszi az itteni ritmust, még ha ez minden kulturális és legális kód szerint normasértést is jelent (mértéktelen pálinkafogyasztás a szálló bárjában, a városi közlekedési lámpák programjának megbolondítása egy számítógépes játék keretében).

Kálai Sándor és Keszeg Anna a HBO-sorozatok bűnhálózatainak kérdését elemző szövegükben feltűnő, specifikus jegyként emelik ki, hogy az *Aranyélet* és *Az árnyak* című sorozatok egyik közös pontja, hogy a főszereplőnek mindkét sorozatban köze van az

autóvezetéshez. A bűn, a szállítás és utazás kapcsolatát és kronotopikus jelentőségét hangsúlyozva kijelentik: „*ebben a társadalomban az utak urai, az utak ismerői a bűnhálózatok csomópontjainak leghűségesebb szövetségesei.*”²²

A *Hackerville* mindehhez a beazonosíthatóság és a térbeli pozíció feletti kontroll kérdését adja hozzá – szorosán kapcsolódva a sorozatot meghatározó virtualitás/valóság oppozícióhoz. A GPS nyomkövetők vagy épp a telefonok cellainformációinak lekérdezése bevett topozsa a kortárs bűnügyi elbeszéléseknek. A *Hackerville* Temesváriján a várost átszövő kamerarendszert egy bárkivel (akár rendőrökkel, akár bűnözőkkel) üzletelő vállalkozó cége menedzseli. Ugyanez a cég titkos nyomkövetőkkel felszerelt autókkal is kereskedik. Amikor tehát elhangzik az a mondat, hogy a kezükben van a város, az a térbeli pozíciók feletti kontrollt is jelenti. Külön érdekes azonban, hogy a nyomkövetés elől el is lehet bújni. A sorozat a rendszerváltás előtti időket (azok emlékét) és a személyes (családi) tapasztalatot mutatja fel a térbeliség és a kortárs digitális-megfigyelő kultúra elleni menedékként. Lisáék menekülés közben, régi telefonjaik inaktíválása után egy már lepusztult, egykori kórház épületében bújnak el üldözőik elől. A kórház mint biztonságos hely egyszerre kötődik a szocializmus időszakához és a családi múlthoz. Cipi anyja dolgozott itt, ám már rég meghalt, a kórházat pedig bezárták. A térbeli és emlékezeti hely azonban megmaradt és a jelenben aktiválható. Hasonlóképp a városban összevissza kanyargó régi villamosszerelvény gyermekkorából ismerős rejtekhelye segíti a szereplőket a mobiltelefonok elrejtésében; miként Sándor a Lisáék régi háza alatti alagútrendszert ismerve tudja kimenekíteni a csapatot a kommandósok és a bűnözők támadása elől. Bizonyos helyek és tárgyak tehát annak segítenek, aki olvasni tudja őket. Lisa gyerekkori Rubik kockája csak egy félrerúgható kacat a kommandós számára. A nőnek ez a játék hozza elő gyerekkori emlékeit. Egy másik alkalommal Sándorék egy régi Daciát elkötve menekülnek üldözőik elől („*könnyebb beindítani, nincs benne mikrochip*”), hogy egy elhagyatott, vidéki házban találjanak menedéket (Sándor az apjával járt arra sokat). A szocializmus tárgyi kultúrája és emlékezete menti tehát meg a hősöket, miközben a jelent formáló titkok és hazugságok jelentős része szintén a múltban, a szocializmus időszakában gyökerezik.

Az olvashatóság mellett a cselekményben folyton előbukkanó, már említett fontos motívum valóság és virtualitás oppozíciója. Amikor a Lisa és Sándor által először üldözött, majd védelembe vett kiskamasz hacker-zseni, Cipi kihívja egy videójátékra Lisát, a nő úgy gondolja, a város közlekedési lámpái feletti uralom átvétele egyszerű számítógépes kihívás. A játékot azonban élesben játsszák, a fiú ugyanis tényleg összekapcsolta a számítógépeiket a közlekedési vállalat rendszerével. A játék következtében bekövetkező karambolok Lisa kettős „megérkezésének” emblémái: a kiberbűnözés eleni frankfurti központból (első éles, terepen történő bevetésével) megérkezett gyermekkorának színhelyére, a karcos-valós temesvári utcákra. A képernyők elől a valóságba. „*Ne játssza a román lányt. Úgysem fog menni.*” – mondja egy alkalommal Sándor a nőnek. Lisa azonban egyre jobban alkalmazkodik a helyi viszonyokhoz és kreatívan kombinálja a német/nyugati precizitást a román/keleti improvizációkkal. „*Az élet nem csak arról szól, hogy parancsokat követ. És ezt egy német mondja.*” – replikázik egy másik alkalommal a férfinak.

A sorozatban a térbeli (nyugatról keletre), időbeli (jelenből a rendszerváltás előttre) és a virtuálisból a valóságba való mozgások csomópontja tehát a sokkultúrájú Temesvár. Frankfurtból elsőként Lisa jön ide, majd a cselekmény előrehaladtával apja és főnöke (egykori szeretője) is követi. Mindketten féltik a nőt ezen a veszélyes helyen – és a sztori végén ennek a két férfinak a hazugsága lepleződik le (az apa kifordította, eltitkolta Szekus múltját, a főnök pedig saját sikereként tüntette fel egy román hacker leplezését olyan kiberbűnőként, amit a férfi el sem követett). Az apa egyszer megjegyzi, azért jöttem ide, mert vigyázni akarok a lányomra, hogy visszatérhessen a saját világába, és utána itt minden mehessen tovább. Ez azonban nem lehetséges és nem is szükséges. Ami legfőképp nem lehetséges és nem tartható fenn, legalábbis a sorozat retorikája szerint, az az éles elkülönítések, leválasztások és oppozíciók rendszere. A virtuális nem elfedi, hanem felfedi a valóst (a cselekmény végén Cipi kedvenc videójáték alapján navigálnak Sándorék a városban és találják meg a nemzetközi bűnszövetkezet üzelmeit leleplező pen drive-ot), továbbá nem előlegezi meg szükségszerűen a jövőt. Ci-

pit nem azért akarják kiadni az Egyesült Államoknak, mert feltört egy titkos bankrendszer és lenyúlt tíz eurót, hanem azért, mert a kis hacker potenciálisan sokkal nagyobb kárt tehetett volna. Ahogy tehát a szereplőknek felelniük kell azért, amit tettek (Lisa apja ölt és hazudott) a múltban, úgy a jelenben is az az érdekes, amit tettek, és nem az, amit tehetett volna. Az elkövetett bűnökért bűnhődés, az el nem követett bűnökért feloldás jár a *Hackerville* narratívájában. És ez a kettős „igazság” össze is kapcsolódik: Cipit a Lisa apjának bankszámlájáról leemelt pénzből vett hamis útlevelék segítségével menekítik ki Temesvárról – egyenesen Ukrajnába.

Konklúzió

Van-e kilépés a paktumból, magunk mögött lehet-e hagyni a látszatéletert és a bűnözést? Az elkövetett bűnökért kell megbűnhődni vagy a még el nem követettekért jár a büntetés? A kontinuitás, az újrakezdés, az örökség, a múlt (és a jövő) terhe komplex változatossággal jelenik meg az HBO kelet-európai bűnelbeszéléseiben. Ezek a klasszikus narratív fogások és motívumok a sorozatokban a poszt-szocialista átalakulás ellentmondásosságának kommentárjaként értelmezhetők. A rendszerváltás által teremtett új lehetőségek, a szabadság és a kapitalizmus világa úgy jelenik meg, mint ami ideig-óráig tiszta lapot nyit a szereplők életében. Éles vágás, tabula rasa azonban – a történetek tanulsága szerint – nem létezik. A vagyonszerzés, az érvényesülés ára vagy a szülői nemzedékkel való szakítás vagy/és a jövő nemzedék csapdába ejtése. A szocializmus örökségével való szembenézést az összekuszálódott családi és nemzedéki viszonyok tisztába tételével kellene kezdeni – ezt a kellőképp általános szentenciát az HBO kelet-európai sorozatai a lokalitás, a kulturálisan ismerős helyzetek és tapasztalatok regisztereibe építve próbálják közvetíteni. A társadalmi léptékű bizalmatlanság ellenszereként felmutatott saját tudás, az ismerős, megélt világok és élmények tapasztalata nem ígér szebb közelmúltat és zökkenőmentes hétköznapokat, legfeljebb beláthatóbb és elfogadhatóbb viszonyokat.

Balázs Varga

Vicious Circles

Post-socialism, enrichment, and crime narrative in HBO's Eastern European series

This article examines HBO Europe's Eastern European crime series from the 2010s with special attention to the portrayal and discussion of the post-socialist transformation period. The films analysed are the Hungarian *Golden Life*, the Polish *Pact*, the Czech *Mamon* and *Wasteland*, and the Romanian-German *Hackerville* (of them the first three are transnational remakes). The essay argues that these series outline the founding myths of Eastern European transformation and the local (re)birth of capitalism by discussing the question of enrichment and the relationship between the individual and the community.

In the egalitarian and community-based world of socialism, both enrichment and the freedom of self-made individuals encountered serious obstacles (as it sharply contradicted ideological goals). Thus, it is no coincidence that one the central issues of the post-socialist transformation were the questions of getting wealth and self-improvement. However, wealth and prosperity are by no means unproblematic values in post-socialist societies – doubts regarding the possibilities of “fair enrichment” are quite strong.

The article shows and discuss the ways the series present social suspicion regarding enrichment. It argues that these crime stories portray the path to social and financial success leads through crime and corruption. Furthermore, the article discusses the frustrating chain of family-generation secrets, lies and crime as another important and relevant topic of social commentary in the series.

Bátori Anna

A kelet-európai posztoszocialista televíziós kollektivitás születése Bűnözés és patriarchátus *Az árnyak* című sorozatban*

Az HBO Europe – az amerikai prémiumkábeles és műholdas televíziós hálózat leányvállalata – 1991-ben indította első csatornáját Magyarországon, az 1990-es évek végére pedig sugárzási engedélyt szerzett Csehországban, Szlovákiában, Lengyelországban és Romániában is.¹ 2010-re a csatorna elérhetővé vált Bulgáriában, Horvátországban, Szlovéniában, Bosznia-Hercegovinában, Montenegróban és Macedóniában.² 2017 novemberében az HBO Szlovákiában, Csehországban, Magyarországon és Romániában is bevezette online terjesztési platformját, az HBO GO-t,³ transznacionális televíziós élményt nyújtva ezáltal a közép-európai közönségnek. A Netflix, az Amazon Video és a Hulu videószoftalkatásaival (VoD – video on demand) kiegészülve a televíziós műsorok kulturális értéke jelentősen növekedett a térségben, sőt végül „elvált az ipari ellenőrzés alatt álló műsorsugárzástól”.⁴ A szakterület kutatóinak érvelése alapján a kényelmi technológiák

nem csupán az adásfolyamot változtatták meg, hanem a hagyományos gyártási modelleket is felrúgták.⁵

Amellett, hogy sorozatok és filmek terjesztésével foglalkozik, az HBO Europe – amely jelenleg tizenhét országban érhető el – az egyik legnagyobb kelet-európai televíziós műsorgyártó vállalat, amely minőségi, helyi produkiókat állít elő. Az eredeti drámasorozatok készítése 2010-ben vette kezdetét a térségben, és azóta több mint kétszázhetven órányi fikciós tartalmat sugárzott a magyar, román, cseh és lengyel közönség számára.⁶ Amint azt Steve Matthews, az HBO Europe drámasorozat-gyártás vezetője hangsúlyozza, a vállalat célja, hogy „helyi tehetségre alapozó lokális és regionális tartalmakat gyártson, [...] [mivel] az eredeti tartalom nagyobb érdeklődést kelt mind a nézők, mind a piac számára, üzleti szempontból pedig nagyobb esélye van a nemzetközi forgalmazásra”.⁷ Az olyan magas költségvetésű minisorozatok

* A tanulmány angol változata: Bátori Anna: The Birth of the Post-Socialist Eastern European Televisual Collectivelihood: Crime and Patriarchy in *Shadows [Umbra]*, 2014–] *AM Journal of Art and Media Studies* (2018) no. 17. pp. 37–48.

1 Szczebanik, Peter: Transnational Crews and Postsocialist Precarity: Globalizing Screen Media Labor in Prague. In: Curtin, Michael–Sanson, Kevin (eds.): *Precarious Creativity: Global Media, Global Labor*. California: University of California Press, 2016. p. 98.

2 Chalaby, Jean K.: *Transnational Television in Europe: Reconfiguring Global Communications Networks*. London: I. B. Tauris, 2009. pp. 195–207.

3 Clarke, Stewart: HBO Launches Streaming Service in Central Europe. *Variety* (13 November 2017) <http://variety.com/2017/tv/news/hbo-go-launches-in-central-europe-1202613413/> (utolsó letöltés: 2018. április 1.)

4 Mittell, Jason: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, London: New York University Press, 2015. p. 52.

5 Sodano, Todd M.: Television’s Paradigm (Time) Shift. Production and Consumption Practices in the Post-Network Era. In: Ames, Melissa (ed.): *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in the Twenty-First Century Programming*. Jackson MS: University of Mississippi Press, 2012. pp. 27–43.

6 Roxborough, Scott: HBO Europe: The Best TV You’ve Never Seen. *The Hollywood Reporter* (2017. október 10.) <https://www.hollywoodreporter.com/news/hbo-europe-best-tv-youve-never-seen-1048497> (utolsó letöltés: 2018. április 1.)

7 HBO Europe’s Steve Matthews on the company’s push into the Balkans. *Screen Daily* (2017. augusztus 15.) <https://www.>

gyártása mellett, mint a cseh *Olthatatlan* (*Horící ker*, 2013), az HBO Europe globális produkciók megvásárolt regionális formátumait is közvetíti,⁸ köztük olyan sikeres sorozatokat, mint a lengyel *Paktum* (*Pakt*, 2015–), a cseh *Pusztaság* (*Pustina*, 2017), a magyar *Aranyélet* (2015–) vagy a román *Árnyak* (*Umbre*, 2014–) és *A néma völgy* (*Valea Mută*, 2016–). Ezen produkciók – noha különféle formákban – mind a bűn/bűnözés tematikájával foglalkoznak. Ilyenek a gyilkosság (*Az árnyak*, *Aranyélet*, *Pusztaság*), a nemi erőszak (*Az árnyak*, *Pusztaság*), a rablás (*Aranyélet*), a prostitúció (*Pusztaság*, *Az árnyak*), a kábítószer-fogyasztás (*Pusztaság*, *Aranyélet*), a fiatalkori bűnözés (*Pusztaság*, *Az árnyak*, *Aranyélet*) vagy a korrupció (*Az árnyak*, *Aranyélet*, *Paktum*), melyek, mint azt az említett sorozatok állítják, mind jellemzőek a kortárs kelet-európai (al)világra. Érvélem szerint a szereplők tetteit irányító, idős központi férfikarakter jelenléte mellett ezen produkciókat a család intézményének a narratíva során felbomlásban végződő válsága is erősen összeköti.

Mivel a közép-európai szórakoztató filmkultúrát hagyományosan a vígjátékok uralták,⁹ a bűnügyi sorozatok 2010 utáni elterjedése és dominanciája a térség minőségi televíziózásában meglepő és váratlan fordulatnak számít. Mivel a szocialista korszakban a bűnügyi filmek a központi ideológiai üzenet közvetítői voltak, és olyan hamis politikai kontextust tükröztek, amelyben a bűnözés alapvetően nemlétezőnek számított,¹⁰ a műfajból hiányzott a hitelesség, és nem voltak filmes hagyományai sem a térségben. Habár a szocialista filmkorpuszban is helyet kaptak a krimik, illetve a bűnügyi elemeket tartalmazó filmek, ezek gyakran paródiába csaptak át¹¹ a történet, a háttér és a szereplők hitelességének hiánya miatt.

Így a bűnözés jelenléte a 2010 utáni vizuális korpuszban új kezdetet jelent a kelet-európai média és kollektív emlékezet számára. A bűnügyi sorozatok gyártása egyrészt az amerikai gyakorlatnak való megfelelésre, illetve a műfaj posztszocialista térségbeli korlátainak és lehetőségeinek kitapasztalására irányuló gesztusnak vagy kísérletnek tekinthető. Másrészt ugyanakkor a bűnözés dominanciája a térségben a posztszocialista közösségi identitás vizuális és narratív reprezentációjaként működik, mely a kapitalizmus előtti időszakra az előző politikai és ideológiai korszak traumáinak feldolgozása által reflektál. Ebben a kontextusban a kapitalizmus, illetve a vele járó bűnözés kritikája és a szocialista időszak utóhatásai nem zárják ki egymást, hanem a nemzeti identitásépítés banális útja és a „mozifilmes nemzeti lét” – ahogyan Michael J. Shapiro a hétköznapi keretekbe helyezett, illetve azok között fogyasztott, sajátos vizuális reprezentációs formát nevez¹² – egyszerre artikulálja újra a szocialista időszakot, annak korrupcióval terhelt összefüggéseire és a mai napig terjedő, kollektív szociális, gazdasági és politikai hatására utalva. Ezáltal egy új, posztszocialista televíziós kollektivitás születésének lehetünk tanúi, amely az amerikai műfajt a kelet-európai társadalmi valóságra fordítja le, illetve abban helyezi el annak történelmi-politikai traumája és kollektív problémáinak feldolgozása által, miközben a család felbomlott intézményére mint a posztszocialista, neoliberális válság metaforájára összpontosít.

screendaily.com/news/hbo-europes-steve-matthews-on-the-companys-push-into-the-balkans/5120831.article (utolsó letöltés: 2018. április 1.)

⁸ Lásd Szczepanik, Petr: *Transnational Crews and Postsocialist Precarity*. pp. 87–97.

⁹ Varga Balázs: *The Missing Middle: Transformations and Trends in Hungarian Film Comedies After Political Change*. In: Dudková, Jana–Misiková, Katarina (eds.): *Transformation Processes in Post-Socialist Screen Media*. Bratislava: Institute of Theatre and Film Research, 2017. pp. 97–117.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Gelencsér Gábor: *The Paradox of Popularity. The Case of the Socialist Crime Movie in Hungary*. In: Ostrowska, Dorota–Pitasio, Francesco–Varga, Zsuzsanna (eds.): *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*. London: I.B. Tauris, 2017. pp. 85–102.

¹² Shapiro, Michael J.: *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject*. New York, London: Routledge, 2004. pp. 141–150.



Az árnyak

Az árnyak

Az HBO Europe által Romániában gyártott három sorozat közül *Az árnyak* (*Umbre*, 2014–) vált a legnépszerűbbé az országban.¹³ A televíziós produkció ötlete a *Small Time Gangster* című ausztrál krimikomédián alapul (Boilermaker Burberry Entertainment, 2011), amely Tony Piccolo (Steve Le Marquand) szőnyegtisztító és alvilági gengszter fenntarthatatlan kettős életét követi nyomon, aki a családja és a kékgalléros verőemberszakma üzése közötti döntésre kényszerül. Az ausztrál sorozat román változatát 2014 júniusában kezdték forgatni, az első rész bemutatására 2014. december 28-án került sor. Hatalmas népszerűsége és a román közönség körében aratott sikere nyomán az HBO Europe a sorozat eredeti forgatókönyv alapján történő folytatása mellett döntött. 2017-ben *Az árnyakat* tizenkilenc országban sugározták, nagyrészt Kelet-Európában, illetve Spanyolországban és az északi államokban, amit nemzetközi és helyi kritikai elismerés kísért. A sorozatot az Egyesült Államokban is bemutatták, ahol a Hulu és az Amazon Prime hamarosan meg is vásárolta.

A Bogdan Mirică forgatókönyve alapján, Igor Cobileanski társrendezésében forgatott *Árnyak* főszereplője, a taxisoőr Relu (Șerban Pavlu), aki a Kapitánynak (Doru Ana) Románia egyik legbefolyásosabb alvilági alakjának

dolgozik. A családapa, Relu igyekszik felesége és két kamaszkorú gyermeke elől elrejteni piti bűntényeit. Miután titkai napvilágra kerülnek, a leendő főállású gengszternek nem csupán a családja elvesztésével kell szembenéznie, hanem azzal is, ahogyan egyre mélyebbre süllyed a romániai alvilág mocsarában. A Kapitány bandájából való – a Toma úrral (Dorel Vișan), a rivális maffiacsoport vezetőjével kötött kockázatos paktum általi – kiszállásra irányuló kísérletei kudarcba fulladnak, amikor tizenhét éves lánya, Magda (Mădălina Craiu) teherbe esik Teddytől, a főnöke fiától. Kettejük szerelme elszakíthatatlan köteléket teremt a Kapitány és Relu közt, aki abba a szörnyű helyzetbe kerül, hogy nincs több lehetősége elhagyni a veszélyes alvilágot.

A második évad a két kamasz házasságával és Toma úr bosszújával indul, akinek bandája végzetes autóbalesetet okoz, amelyben Magda elveszíti hat hónapos fiát. A Kapitány azzal bízza meg Relut, hogy találja meg a tettest, mire Relu olyan cselekvéssorba kezd, amely Toma úr meggyilkolásában tetőzik. A helyzet még inkább eldurvul, amikor a rendőrség fejdadászatot indít a Kapitány bandája ellen, az elé a döntés elé állítva Relut, hogy megvallja-e a Toma úrral és a Kapitánnyal szemben elkövetett bűntényeit, vagy csendben maradva tovább dolgozzon a főnökének, akit előzőleg elárult.

13 Blaga, Julia: Romanian and Polish HBO Series Get Pan-European Distribution. *Filmneweurope.com* (2017. október 4.) <https://www.filmneweurope.com/news/romania-news/item/115259-hbo-romanian-and-polish-series-get-pan-european-distribution> (utolsó letöltés: 2018. április 1.)

A krimi, a társadalmi dráma és az irónia elemeit elegyítő *Az árnyak* olyan egyedi sorozat, amely teljesen különbözik az eredeti *Small Time Gangstertől*. Amint azt Bogdan Mirică is elismeri, az adaptáció során nagyon sok mindent megváltoztatott, és a saját romániai felnőtte válásának tapasztalataira alapozta a forgatókönyvet.¹⁴ Majd hozzáteszi: „Az ausztrál sorozatot inkább szappanoperának, mintsem valódi bűnözőkről szóló sorozatnak éreztem, úgyhogy én keményebbé, viccesebbé és véresebbé tettem, hogy olyan legyen, mint egy gyomorütés.”¹⁵ A változtatás nagy hatással volt a román közönségre, mely nagyra értékelte *Az árnyakat*. Mirică szerint „az emberek felismerték az általuk tapasztalt valóságot a képernyőn. Tetszett nekik a sorozat realizmusa [...], mert a bűnözők világa mindennapos romániai valóság, amit az utcákon és a hírekben is látnak, de általában nem olyasmi, amit a román sorozatok vagy a román filmek bemutatnának. Az árnyak egyfajta életkép: durva, vicces, erőszakos és szexuális.”¹⁶ A bűncselekményekkel teli és korrump posztoszocialista romániai hangulat realista megjelenítése által a sorozat alkotói olyan jellegzetesen román produkciót hoztak létre, amely nem csupán beszél a kortárs társadalmi problémákról és az ország szocialista hatalmi struktúrájának örökségéről, hanem az alkotás nemzeti értékét is erősíti a román újhullám esztétikájának kontextusába helyezése által. Erőteljesen nemzeti jellegű produkció született tehát, amely a kelet-európai ország

múltbeli és jelenlegi ideológiáira egyaránt reflektál, miközben tematikus magva mellett a sorozat román voltát vizualitása is hangsúlyozza.

A múlt öröksége

Miután a kelet-európai szocializmuson belül a Ceaușescu-korszak az egyik legelnyomóbb rezsimnek számított, Romániának a politikai, társadalmi és kulturális átalakulás bonyolult folyamatával kellett (s kell ma is) szembenéznie.¹⁷ Amint azt a kutatók gyakran hangsúlyozzák, „a kommunista és a posztkommunista időszak politikai eliteje közötti folytonosság, valamint a politikum szféráját és a társadalom egészét egyaránt átjáró, a változástól való nyomasztó félelem [...] késleltették a kommunista múlt újraértékelését”,¹⁸ és Romániát olyan mély válságba taszították, amelyben a hatóságoktól való félelem, illetve a velük szembeni bizalmatlanság a társadalom egyik legfontosabb hajtóereje lett.¹⁹ Amint azt Cristina Petrescu hozzáteszi, az egykori román titkosrendőrség, a Szekuritáté „nem csupán a traumatikus közelmúlt emlékeit kísérti, hanem a gondokkal teli jelen tapasztalatát is. Az a mélyen gyökerező meggyőződés, miszerint a Szekuritáté minden rossz gyökere Romániában, nem múlt el a kommunista rezsim végével”.²⁰

14 Holdsworth, Nick: HBO Europe Launching Romanian Crime Drama 'Umbre'. *The Hollywood Reporter* (2014. december 17.) <https://www.hollywoodreporter.com/news/hbo-europe-launching-romanian-crime-759028> (utolsó letöltés: 2018. április 1.)

15 Roxborough: HBO Europe: The Best TV You've Never Seen.

16 ibid.

17 Tismăneanu, Vladimir: Democracy and Memory: Romania Confronts its Communist Past. *The Politics of History in Comparative Perspective* 617 (May 2008) pp. 166–180.

18 Popescu-Sandu, Oana: „Let's Freeze Up Until 2100 Or So”: Nostalgic Directions in Post-Communist Romania. In: Todorova, Maria–Zsuzsa, Gille (eds.): *Post-Communist Nostalgia*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010. p. 120.

19 Tismăneanu: Democracy and Memory. p. 178., illetve Tanasoiu, Cosmina: Intellectuals and Post-Communist Politics in Romania. An Analysis of Public Discourse, 1990–2000. *East European Politics & Societies* 22 (February 2008) no. 1. pp. 90–106. Megjegyzendő, hogy az erőszak, a megvesztegetés, a szegénység, a társadalmi rétegződés, a jogok fokozatos deregulációja és a társadalmi igazságtalanság szerves részei a posztkommunista politikai és társadalmi berendezkedésnek (lásd: Enache Georgeta: Economic and Social Situation in Romania, 2015. <https://www.eesc.europa.eu/sites/default/files/resources/docs/qe-01-15-435-en-n.pdf>). A korrupció mint a kortárs Románia egyik legfontosabb jelensége és szimbóluma egyben a kommunista időkben kifejlődött nemzeti identitás egyik fő tartóoszlopa is, ami – a rendszeres korrupcióellenes tüntetésekkel együtt – a múlt továbbélését is jól szemlélteti. A bűnözésről szóló kortárs narratívák egyértelműen az országra jellemző nyomasztó korrupciót és társadalmi igazságtalanságot visszhangozzák.

20 Petrescu, Cristina: The Afterlife of the Securitate: On Moral Correctness in Postcommunist Romania. In: Todorova, Maria–Dimou, Augusta–Troebst, Ștefan (eds.): *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast*

A posztkommunista szorongás illusztrálására Alice Bardan azt vizsgálja, hogy a Big Brother valóságshow-t miként fogadták az egyes kelet-európai országokban, górcső alá véve a nézők hozzáállását a műsor „*kortárs társadalmi megfigyelésről és magánszféráról szóló nagy narratívájának*” elfogadásához.²¹ Mint kifejti, a programformátumnak a posztszocialista térségben nagy sikere volt, de a romániai közönséget nem vonzotta, mert a Ceaușescu-rendszerbeli megfigyeléssel asszociálódott. Miután két hétig sugározták, az Országos Audiovizuális Tanács „valóra vált orwelli rémálomként”²² ítélte el a Big Brothert, és az emberi jogok megsértésével vádolta a készítőit. A műsorra adott érzékeny reakció világosan bizonyítja a román társadalom ingerlékenységét és a szocialista múlttal társított megfigyelési apparátussal szembeni bizalmatlanságát, miközben a szocialista vezetésnek a román közönségre gyakorolt hatását is illusztrálja.

A Ceaușescu-korszak szelleme és a romániai életet meghatározó, mélyen beágyazódott félelem az ország vizuális produkcióira is rányomta bélyegét. A román film pszichoanalitikus megközelítésében Florentina Andreescu a Másikhoz való viszonyulásuk szempontjából, illetve annak alapján kategorizálja a szocialista és posztszocialista produkciókat, azaz hogy miként teremtik meg és idézik fel újra az ország mazochista nemzeti identitását, melynek eredete a szenvedéssel és az alávetettséggel azonosuló, vereségükbe beletörődő hősookról szóló alapmítoszokig vezethető vissza. Mint kifejti, a szocialista filmek „*a három román alapmítosz fő elemeit foglalják magukban: a csábító és igazságos Másik jelenlétét, a fájdalom és a szabadságmegvonás passzív elfogadásának tulajdonított romantikát, valamint a cselekvőképesség hiányát és a mindenható Másiknak való alárendelődést*”.²³ A továbbiakban a szerző emellett érvel, hogy a Másik – akít, mint az a nemzeti narratívák-

ból kiderül, mindig a fájdalommal asszociálnak – az uralkodó ideológiától függetlenül a neki alárendelt egyének feletti abszolút hatalmat jelképezi. A szocialista korszakban a Másik „a hatalmi összefüggésrendszer”²⁴, illetve „a Román Kommunista Párt főtítkárának atyai, szigorú, de igazságos”,²⁵ a szocialista állam és nemzet által képviselt alakja, aki megköveteli az emberektől, hogy lemondjanak identitásukról annak érdekében, hogy eleget tegyenek az ideológiai követelményeknek, és a mozivászonon fenntartsák a társadalmi rendet. A szocialista apafigura, Nicolae Ceaușescu halálát követően a Másik szerepét a korrump üzletember tölti be, „*aki elvesztette a szocialista atya igazságos jellegét, és [...] saját hatalmi pozíciójának obszcén élvezete közben kerül bemutatásra*”.²⁶

Az *árnyak* a jellegzetesen kortárs társadalmi szorongást a nemzet rendjének visszaállítására irányuló nosztalgian keresztül illusztrálja. A szocialista apafigura a Kapitány alakjában támad fel, aki most az alvilág feje, mivel a Ceaușescu-rezim nemzetközi ügyosztályának dolgozó, volt Szekuritáté-tisztként olyan kiterjedt kapcsolati hálózatot sikerült kiépítenie, amely lehetővé teszi számára, hogy külföldi árut csempésszen be az országba, pénzt mosson, és nyomást gyakoroljon mindazokra, akik útjába állnak. A Kapitány mindenható pozíció birtokosa, kívül áll a romániai jogszabályi kereteken, mivel ellenőrzése alatt tartja a rendőrséget és az ország politikusait.

A sorozatban az abszolút férfihatalmat és az apa figuráját képviselő Kapitány családként tartja össze bűnbándáját, amely lassacskán megsemmisíti Relu családi stabilitását és férfiasságát. Relu tehetetlenné, a felesége igényeinek kielégítésére képtelenné válik, miközben apaként is kudarcot vall, hiszen kettős élete következtében elhanyagolja gyermekeit. A férfi teljesen alárendeltté válik, tetteit a Kapitány irányítja, aki folyamatos megfigyelés alatt tartja

Europe. Budapest, New York: CEU Press, 2014. p. 407.

21 Bardan, Alice: Big Brothers and Little Brothers: National Identity in Recent Romanian Adaptations of Global Television Formats. In: Havens, Timothy–Imre, Anikó–Lustyik, Katalin (eds.): *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. London: Routledge, 2012.

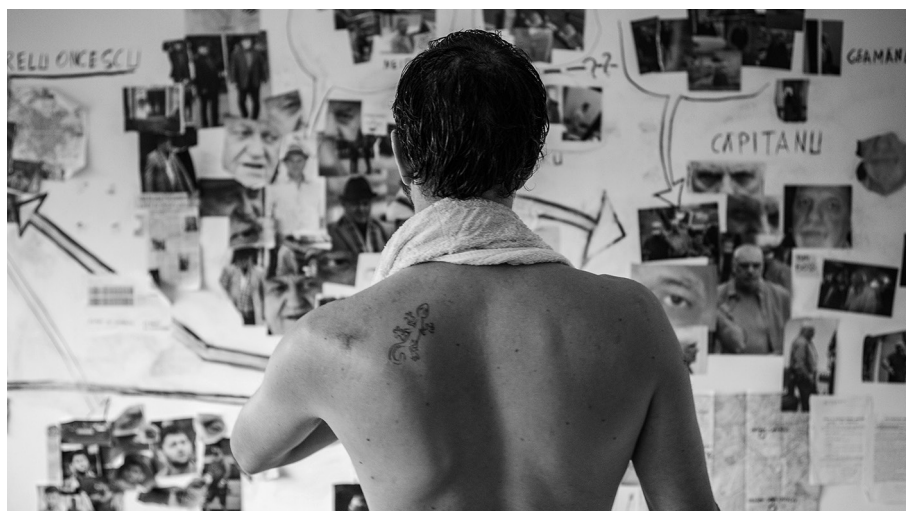
22 ibid. p. 181.

23 Andreescu, Florentina C.: The changing face of the Other in Romanian films. *Nationalities Papers* 39 (January 2011) no. 1. pp. 77–94.

24 Andreescu, Florentina C.: *From Communism to Capitalism*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. p. 57.

25 ibid. p. 4.

26 Andreescu: The changing face of the Other in Romanian films. p. 89.



Az árnyak

a volt taxisofőrt. Az abszolút hatalom fenyegettségében Relu úgy próbálja meg visszaszerezni férfiasságát, hogy a sorozat folyamán egyre erőszakosabbá válik. Miközben kezdetben egy olyan családapa reprezentációja, aki a szeretteit akarja eltartani a Kapitány által felkínált munka vállalásával, a második évad végére hidegvérű gyilkossá válik. A hirtelen politikai és gazdasági változások hatására Relu, az egyszerű munkásember – amit bárdolatlan beszéde és lexikális tudásának hiánya folyamatosan hangsúlyoz – elveszti hősiességeit, olyan szereplővé válik, aki kész gyilkolni, hogy megmentse a családját életét.

Amint azt *Az árnyak* sugallja, az erőszak – mind fizikai, mind pszichológiai elnyomás formájában – a férfiasság kulcsa, amely elősegíti a társadalomban elfoglalt vezető szerep fenntartását, anyagi biztonságot és jólétet nyújt. Míg a Kapitány lelki bántalmazással és a fegyelem kikényszerítésével teszi alávetetté áldozatait, bandája véres és szadista bűncselekményeket követ el a főnök parancsára. A szocialista hatalmi vákuumot így a Kapitány elnyomó jelenléte tölti ki, aki azáltal állítja vissza az elnyomást, hogy irányítása alá vonja a hétköznapi törvényt és a kapitalista korszakban a gazdasági túlélés követelményévé teszi az erőszakot. Mindazonáltal ez az új rend hatalmas áldozatokat követel a társadalomtól, mely mélyrehatóan patriarchális és szexista struktúrává alakul át.

A sorozat visszatérő motívuma a nemi erőszak, a prostitúció és a családon belüli erőszak, melyektől egyetlen nő sincs biztonságban. *Az árnyak* erőteljesen férfias világban a nőket másodrendű polgárként kezelik, akik szexu-

álisan és lelkileg egyaránt kizsákmányolhatóak, akár a bűnözők, akár a hétköznapi férfiak, vagy éppen a rendőrség által. A második évadban mindez új szintre lép, amikor Ginát (Maria Obretin) egy taxisofőr, majd a munkahelyi főnöke bántalmazza. Ugyanennek az alávetett helyzetnek lehetünk szemtanúi, amikor Nicót (Andreea Vasile) – a Kapitány jobbkezét – a főnöke és a partnere is megveri, a bűnbanda elleni vizsgálatot vezető rendőr pedig megerősokolja. A sorozatban a nők lemondanak identitásukról, és alárendelt helyzetűek, ami megfelel a Másik általi legigázottságuknak. Bukarest utcáin, kocsmáiban és a prostituáltak munkaterületein a 'gyengébbik nemet' folyamatosan zaklatják és bántalmazzák. Helyzetüket elfogadva a nők nem csupán a rendszer foglyai válnak, hanem mártírszerepet is betöltenek, ily módon törődve bele a fizikai és lelki kínzásokba. Ezáltal olyan társadalom képe rajzolódik ki, amely elfogadja a teljhatalmú és mindentudó Másik, avagy a posztoszocialista üzletember jelenlétét. Ez a rettentő apafigura irányítja és felügyeli az erkölcsi rendet, miközben a rendfenntartó szervek tehetetlenek és korruptnak ábrázolt intézménye teljesen a felügyelete és befolyása alatt áll.

Realista hangvétele mellett a sorozat romániai sikerének egyik oka kétségtelenül az ismerős, helyi, nemzeti struktúrák és rend(szer)ek újbóli megjelenítésére irányuló kísérlet, annak ellenére, hogy a szóban forgó rend korrupt, szexista és igazságtalan. Relu, a sorozat egyetlen valamilyen pozitív szereplője kénytelen együttműködni a jelen Romániáját irányító új törvénnyel, és az uralkodó politi-

kai és törvényhozó struktúrájának megfelelően játssza ki a kártyáit. Hidegvérű bűnözővé való átalakulása így olyan ésszerű lépés, amely segíti, hogy túllépjen tehetetlenségén, és a sorozat elején elveszített férfiasságát visszanyerje. Minél erőszakosabbá válik, a környezete annál inkább tiszteli. Ennek ára azonban az, hogy apaként kudarcot vall, hiszen *Az árnyakban* csupán egyetlen mindentudó apafigura van, a Kapitányé, akivel nem szállhat szembe, nem kelhet versenyre. Főnöke fokozatosan átveszi az irányítást élete, sőt családjá felett, amikor úgy dönt, hogy összeházasítja Teddyt és Magdát, luxusotthont és stabil anyagi hátteret biztosítva számukra.

A család intézményének teljes felbomlása egyrészt szocializmusra utaló gesztus: a polgárok iránti atyai törődést illusztrálja. Kapitány az így megkonstruált családjáról pénzügyileg gondoskodik, vagyis a sorozat szereplőinek teljhatalmú apjává válik. Ugyanakkor a sorozat nyílt kritikával is illeti a kortárs neoliberalis, kapitalista rendszert, amely megszünteti a társadalmi és családi viszonyokat. Nem csupán Relu kénytelen az alvilágba alámerülni annak érdekében, hogy a családját fenntartsa, de a felesége is képtelen anyagi stabilitást biztosítani a gyerekeik számára. Az általa vállalt hosszú műszakok ellenére nem engedheti meg magának, hogy taxiba üljön, vagy hogy a városközpontban béreljen lakást, miközben szülői felügyelet és gondoskodás híján kamaszkorú fia kisebb bűncselekményeket követ el, és összeütközésbe kerül a rendőrséggel. Ily módon a család szerkezetének felbomlása a sorozatban a tarthatatlan poszt-szocialista-neoliberalis gazdasági helyzet és az otthoni stabilitás hiányának számlájára íródik. A fiatalok minden következmény és felelősségvállalás nélkül dohányoznak, isznak, rablásokat követnek el, és kábító-

szereznek, míg a szüleik képtelenek kezelni a helyzetet. Habár Relu nyilvánvalóan törődik a gyerekeivel, a szülői rendteremtés és felügyelet egyetlen, általa ismert módja az erőszak: megveri Magdát, amiért Teddyyel találkozik, és folyamatosan kiabál fiával a viselkedése miatt. *Az árnyak* többi szereplőjéhez hasonlóan csak az erőszak nyelvével képes kommunikálni, és képtelen apafiguraként fellépni.

A bűnözés román esztétikája

Az árnyak erőteljesen realista – és jellegzetesen romániai – hangvétele, amellyel egy mélységesen korrump, bűnözéssel teli társadalmi és politikai környezetet ábrázol, ahol a szocialista hatalmi rend átöröklődött a jelenbe, a román újhullám esztétikáját követő, hiteles vizuális légkörrel párosul. A kortárs társadalmi viszonyokat megjelenítő irányzat rendezői – köztük Cristi Puiu, Cristian Mungiu és Corneliu Porumboiu – a dokumentarista filmkészítés minimalista narratív formájával dolgoznak, mindezt helyszíni forgatással, természetes megvilágítással, korlátozott cselekménnyel és a mesterséges vágások mellőzésével kiegészítve.²⁷ A tablószerű képek és a hosszú snittek előnyben részesítése,²⁸ a dokumentarista megfigyelés hangulatát hordozó, remegő kamera,²⁹ a városi környezet,³⁰ a feketehumor és az ironia dominanciája³¹ egyaránt a román újhullám jellegzetességei, melyeket Bogdan Mirică és Igor Cobileanski átvesznek.

A kézikamerával rögzített, gyengén megvilágított, realista helyszíneken forgatott sorozat alkotói egyedi, minimalista vizuális atmoszférát teremtettek. A Relu központi figuráját hangsúlyozó, rendkívül hosszú felvételek gyakran

27 A román újhullám neorealista-minimalista esztétikájához lásd Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. London, New York: Wallflower Press/Columbia University Press, 2014. pp. 155–160, valamint Popan, Elena Roxana: *Recent Romanian Cinema: Is It a Real New Wave or Just a Splash in the Water?* *The Communication Review* 17 (July 2014) pp. 217–232.

28 Lásd Littman, Sam: *The Long Take as a Reaction to the Past in Contemporary Romanian Cinema*. *Senses of Cinema* 71 (2014) <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/the-long-take-as-a-reaction-to-the-past-in-contemporary-romanian-cinema/> (utolsó letöltés: 2018. április 1.), valamint Pop, Doru: *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. North Carolina, Jefferson: McFarland & Company, 2014. pp. 35–41.

29 Nasta: *Contemporary Romanian Cinema*. p. 157.

30 Popan: *Recent Romanian Cinema?* pp. 217–232.

31 Duma, Duma: *Are we still laughing when breaking with the past?* *Kinokultura* (2007) <http://www.kinokultura.com/specials/6/duma.shtml> (utolsó letöltés: 2018. április 1.)



Az árnyak

hátról ábrázolják a főszereplőt, amint Bukarest utcáit rója vagy autót vezet. Ezek az ansnitt-struktúrájú felvételek uralják a sorozatot mintegy bepillantást nyújtva a város utcáinak valóságába, miközben klauszrofóbiás hangulatot is kölcsönöznek a látványnak. A folyamatosan mozgó kézikamera és kettős keretezés *Az árnyak* tematikus magvának megfelelő, fojtogató légkört teremtenek.

A sorozatban uralkodó hosszú felvételek mellett a második évadban a szereplők arckifejezésére koncentráló közeli felvételek válnak dominánssá, amelyek minden egyes gesztust és arczerdülést kihangsúlyoznak. A második évad negyedik részében például, amikor Teddy azt a parancsot kapja, hogy gondoskodjon az összevert férfiről, aki részt vett a Magdával elszenvedett balesetének kitervelésében, a fiatal fiú közelképben jelenik meg, amint közeledik a férfihoz, majd cigarettára gyújt. Csupán a szenvedő férfi háttérből szóló, képen kívüli hangja az, ami a jelenet terét megnyújtja, mivel a kamera mindvégig Teddy arcára összpontosít, amint az rájön, hogy a férfi mit követett el. A jelenet a fiatal férfi oldalra néző közelképével zárul, ami közvetlenül kapcsolódik a következő jelenethez, melyben a másik irányba nézve jelenik meg, amint a lifttel lakása felé tart. Ily módon a két képet a szereplő arcjátéka köti össze, miközben a helyszín változik.

A fojtogató légkör megteremtése a közelképek és az ansnittes hosszú felvételek mellett a kettős keretezés technikájának és a képeket uraló függőleges vonalaknak

is köszönhető. A szereplők gyakran oldalról, autózvezetés közben jelennek meg, vagy ablakrácsok, ajtók és egyéb fizikai akadályok keretezik alakjukat. A függőleges bekerítetttségnek ez az esztétikája hangsúlyosan jelen van a román újhullám filmjeiben,³² és egyben *Az árnyak* központi jellemzője is, mely vizuálisan a bekerítetttség érzetét erősíti. A gyengén megvilágított, remegő kézikamerával filmezett városi helyszínek, az ansnitt-perspektíva, a kettős keretezés és a közeli felvételek összességében egy sajátosan román stílust teremtenek meg.

Konklúzió

A bűnözés dominanciája az HBO Europe által a poszt-szocialista térségben készített sorozatokban egyaránt érthető a kollektív emlékezés, valamint a neoliberális jelenre való reflexió gesztusaként. A műfaj kelet-európai televíziós sikerre nem csupán a régió közönségének azon vágyára reflektál, hogy valami olyasmit tapasztaljanak meg a képernyőn, ami a szocialista időszakban gyakorlatilag nem létezett, és a rendszerváltás után a semmiből kellett kialakulnia, hanem a nézők igazságszolgáltatás iránti vágyára is utal. Akár a rendőrség (*Pusztaság*), akár a sajtó (*Paktum*) vagy a bűnözők (*Aranyélet*, *Az árnyak*) révén valósul meg, ezek a sorozatok helyreállítják a társadalmi-hatalmi berendezkedésnek, a hatalmi viszonyok formáinak és az azokhoz való

viszonyoknak a nemzeti, helyi keretek között ismerős rendjét és regisztereit. Románia esetében ez a struktúra a szocialista apafigurát támasztja fel. Szimbolikus újraéledése *Az árnyak*ban újfajta igazságszolgáltatást vezet be, amely felhívja a figyelmet a rendőrség intézményes tehetetlenségére, ugyanakkor a kapitalista piacot uraló üzletember mindenható felügyeletére is reflektál.

Amint azt a Big Brother tévéműsor betiltása is jelzi, az elnyomó és megfigyelésre/lehallgatásra épülő szocialista rendszer öröksége a jelenben a hatóságoktól való mindent átható félelem formájában nyilvánul meg, amely együtt jár az állam rendjét visszaállító szocialista apafigura feltámadása iránti vágygal. A posztszocialista-kapitalista korszakban azonban az apafigura feltámadása iránti vágy a család intézményének felbomlását okozza (*Aranyélet*, *Az árnyak*, *Pusztaság*), miközben a férfi és női szereplők egyaránt alárendelődnek a Másiknak.

Mivel az elnyomás megújult formákban jelenik meg a térségben, jelen tanulmány nem vállalkozott arra, hogy rávilágítson mindazokra a tematikus motívumokra és esztétikai formákra, melyek által az illető sorozatok nemzeti karaktert nyernek. Célja ehelyett az volt, hogy felhívja a figyelmet a kollektivitás speciális megjelenítésére a 2010 utáni kelet-európai televíziós esztétikában, mely kollektivitás a múlt közösségi emlékezetére és a rendszerváltást követő, aligha pozitív társadalmi átalakulás reflexiójára utal.

Anna Bátor

The Birth of the Post-Socialist Eastern European Televsual Collectivehood: Crime and Patriarchy in *Shadows* [*Umbre*, 2014–]

The global proliferation of media distribution platforms, such as Amazon Video, Nefflix, Hulu or HBO Go, and their support for local productions have entered the Eastern European region into a new quality televisual age. Thanks to the innovative industrial and technological framework and the transformation of production, exhibition and distribution practices in the era, the post-2000 epoch gave local filmmakers and media practitioners the opportunity for national self-expression that contributed to the birth of new narratives and aesthetic forms. By focusing on the Romanian series *Shadows* [*Umbre*, 2014–], the present article investigates the very local tone of Eastern European crime series produced by HBO Europe. This paper examines and enumerates the reasons for the proliferation of the genre, while discussing its local characteristics that, as argued below, gave birth to a collective Eastern European televisual collectivehood.

Már digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Federico Pagello

Az európai válság képei

Populizmus a kortárs bűnügyi tévésorozatokban*

Napjaink bűnügyi sorozatai ideális alkalmat teremtenek a populáris narratívák európai transznacionális keringésének vizsgálatára, illetve annak megfigyelésére, ahogyan ezek a narratívák a kortárs európai társadalmat megjelenítik. A DETECT Projekt** szerint a bűnügy (és annak elsősorban, de nem kizárólag) televíziós formája az egyik legkönnyebben exportálható kulturális produktum, amely rendkívül érzékenyen – és gyakran kritikus módon – reagál az európai társadalmat, kultúrát és politikát is formáló jelenségekre.

A műfaji sajátosságoknak és a televíziós piacot az utóbbi évtizedekben átalakító, drasztikus változásoknak köszönhetően a bűnügyi dráma remek eszköze a kortárs Európáról szóló érdemi és szórakoztató reprezentációk készítésének.¹ A bűnügyi történetek egyrészt rávilágítanak arra, miképpen formálták a modern európai államok és azok rendfenntartó és igazságügyi szervei a társadalmakat.

A bűnügyi műfajra jellemző cselekményelemeket és karaktereket a műfaj tizenkilencedik századi megjelenése óta az európai és a világ más részein élő társadalmakat befolyásoló ügyek reprezentációjaként értelmezzük.² Másrészt a 1990-es évek második felétől az európai média-piac gazdasági és társadalmi változásainak köszönhetően a televíziós műsorok is átalakultak, hiszen a producerek,

műsorszolgáltatók és szerzők – nem beszélve a nemzeti és EU-s intézményekről – kénytelenek voltak alkalmazkodni, hogy garantálják és elősegítsék produktumaik transznacionális forgalmát.³

Jelen tanulmány azt vizsgálja, ahogy egyes kortárs európai sorozatok a bűnügyi műfajt átdolgozva az említett piaci változásokra reagáltak. Mivel Európában a tévésorozatok nagy részét gyártó, magánkézben lévő vagy közszolgálati csatornák nemzeti és *mainstream* közönségeket céloznak, a hagyományos európai bűnügyi műsorok a rendőrnemző karakterére fókuszálnak, kedvező képet mutatva így az állami rendőrségről és az adott nemzet kulturális identitásáról. Számos újabb európai bűnügyi sorozatot azonban már globális piacra szántak és antihősökre fókuszáló, kortárs amerikai műsorok ihlettek. Ennek következtében ezeknek a műsoroknak a formája és témái direkt vagy indirekt módon, de megkérdőjelezi az európai társadalmakról alkotott pozitív képet. A tanulmány ezt az új trendet vizsgálja, hangsúlyozva, hogy egyre nő a száma és javul a minősége az olyan bűnügyi műsoroknak, melyek az Európai Unió válságára és az elmúlt évek során erősödő populizmusra reflektálnak. Ezt kifejtenédő, a tanulmány utolsó része három olyan sorozatot elemez részletesen, melyek az említett trendet képviselik: A nagy

* A fordítás alapja: Pagello, Federico: Images of the European Crisis: Populism and Contemporary Crime TV Series. *European Review* (2020) pp. 1–14.

**A DETECT [Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives] egy európai nemzetközi kutatási és oktatási együttműködésen alapuló projekt, amely a populáris bűnügyi narratívák elemzése segítségével vizsgálja a transzkulturális identitás kérdéseit. <https://www.detect-project.eu/>

1 Hansen, Kim Toft – Peacock, Steven – Turnbull, Sue (eds.): *European Television Crime Drama and Beyond*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018.

2 Knight, Stephen: *Crime Fiction: Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.; Evans, Mary-Johnstone – Hazel-Moore, Sarah: *Detecting the Social: Order and Disorder in Post-1970s Detective Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan, 2012.

3 Bondebjerg, Ib – Redvall, Eva Novrup – Helles, Rasmus – Lai, Signe Sophus – Søndergaard Henrik – Astrupgaard Cecilie: The darker side of society: crime drama. In: Bondebjerg, Ib – Redvall, Eva Novrup – Helles, Rasmus – Lai, Signe Sophus – Søndergaard Henrik – Astrupgaard Cecilie (eds.): *Transnational European Television Drama: Production, Genres and Audiences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017. pp. 233–256.

pénzrablás (*La casa de papel/Money Heist*, Antena 3 és Netflix, 2017–) *Suburra* (Netflix, 2018–) és a *Birmingham bandája* (*Peaky Blinders*, BBC2 és BBC1, 2013–).

Ezeket a műsorokat köz/kereskedelmi csatornák és vezető streamingszolgáltatók gyártották nemzetközi piacot megcélözva, olyan „minőségi” sorozatok hatására, melyeket vezető amerikai és európai kábel- és prémiumcsatornák sugároznak, mint például az HBO vagy a Sky. A sorozatok cselekményét, témáit és bűnöző antihőseit valójában olyan amerikai sorozatok ihlették, mint a *Maffiózók* (*The Sopranos*, HBO, 1999–2007), a *Drót* (*The Wire*, HBO, 2002–2008) és a *Totál szívás* (*Breaking Bad*, ACM, 2008–2013), vagy az elmúlt évek legelismertebb európai sorozata, a *Gomorra* (Sky, 2014–). Rendkívül izgalmas, ahogyan ezeknek a kortárs tévés produkcióknak a forgatókönyvírói és rendezői átszabják az amerikai modelleket, hogy megjelenítsék azokat a társadalom- és kultúrtörténeti összefüggéseket és kérdéseket, melyek jobb- vagy baloldali populizmushoz vezettek három kulcsfontosságú európai országban: a Brexit-szavazás előtti és utáni Egyesült Királyságban, valamint a 2011-es európai gazdasági válságot megszenvedő Spanyolországban és Olaszországban.

A klasszikus detektívregénytől a kortárs bűnügyi elbeszélésekig

A tizenkilencedik század első felére tehető megjelenése után a modern fikciós bűnügyi elbeszélés széles körben elterjedt a vén Európa területén, és nyomot hagyott az

európai nemzetek képzeletvilágában, történelmük egy kritikus szakaszában. A modern bűnügyi narrativa igazság szerint mindig is transznacionális jelenség volt – gondoljunk csak a *Mémoires de Vidocq* (*Egy kalandor a múlt századból, Vidocq visszaemlékezései, 1828–29*) Poe-ra és Gaboriau-ra gyakorolt óriási hatására, Eugène Sue *Mystères de Paris* (*Párizs titkai, 1843*) című könyvének számtalan, Európában (és a világ más részein) kiadott imitációjára, a *Jack Sheppardhoz* (William Harrison Ainsworth, 1843) hasonló betyártörténetekre, vagy a tömegkultúra egyik legsikeresebb karakterének, a magádetektív Sherlock Holmesnak 1887-es születésére és népszerűségére. Miután a huszadik század elejétől kezdődően a detektívregény aranykorának tartott évek alatt kialakult a műfaj *whodunit*-nak nevezett, „klasszikus” formája, számos kiemelkedő irodalom- és kultúrakutató vizsgálta formai és logikai jellemzőit,⁴ valamint politikai és ideológiai értékét.⁵ A klasszikus európai *detektív* fikciót gyakran mindkét szempontból kiszámíthatónak és megnyugtatónak, ha nem eredendően konzervatívnak tartották.⁶

Míg ezen kritikák többsége a klasszikus detektívfikció szerkezeti jellemzőit, a többé-kevésbé hősies nyomozók karakterét és nyomozási módszereit vizsgálta, jelen tanulmány a műfaj születésének és fejlődésének társadalmi és politikai kontextusainak összefonódására helyezi a hangsúlyt. A műfaj tulajdonképpen akkor született, mikor a modern rendőrség létrejött Európában. Alakulása pedig folyamatosan követte a rendfenntartási módszerek megújulását annak köszönhetően, hogy a bűnösök beazonosításának, valamint a törvény és a büntetés végrehajtásának technikájába új, tudományos és technológiai ismeretek vegyültek.⁷ Az

4 Shklovsky, Viktor: *Theory of Prose*. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1990 [1925].; Caillois, Roger: The detective novel as a game. In: Most, Glenn W. – Stowe, William W. (eds.): *The Poetics of Murder: Detective Fiction & Literary Theory*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983 [1948]. pp. 1–12.; Todorov, Tzvetan: *The Poetics of Prose*. Oxford: Blackwell, 1977.; Ginzburg, Carlo: Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method. *History Workshop* (1979) no. 9. pp. 5–36.; Eco, Umberto – Sebeok, Thomas: *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

5 Orwell, George: The ethics of the detective story from Raffles to Miss Blandish. *Horizon* (1944) no. 58. pp. 232–244.; Knight Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 1980.; Mandel, Ernest: *Delightful Murder*. London: Pluto, 1984.

6 Auden, Wystan Hugh: The guilty vicarage: notes on the detective story, by an addict. *Harper's Magazine* 196 (1948) pp. 406–412.; Wilson, Edmund: Why do people read detective fiction? *The New Yorker* (1944.10.07.) pp. 73–75.; Wilson, Edmund: Who cares who killed Roger Ackroyd? *The New Yorker*, (1945.06.20.) pp. 59–66.; Chandler, Raymond: *The Simple Art of Murder*. London: Hamish Hamilton, 1950.; Moretti, Franco: Clues. In Moretti, Franco (ed.): *Signs Taken for Wonders: Towards a Sociology of Literary Forms*. New York: Verso, 1983. pp. 130–156.

7 Knight: *Crime Fiction: Detection, Death, Diversity*. pp. 3–25.

elmúlt évtizedekben ezen összefüggéseknek köszönhetően a kutatók foucault-i megközelítésből vizsgálták a műfajt mind irodalmi, mind kulturális szempontból.⁸ Ez a megközelítés bizonyítja annak fontosságát, hogy a bűnügyi narratívát azzal összefüggésben tanulmányozzuk, ahogy a modern állam rendfenntartó technikái alakultak az utóbbi két évszázadban, továbbá azt is alátámasztja, hogy a detektív-történet ideális kutatási terület, amennyiben annak az új társadalmi rendszernek a kialakulását vizsgáljuk, mely egyre nagyobb mértékben támaszkodik tudományos apparátusokra az egyén és a közösségek fegyelmzése kapcsán. Ahogy maga Foucault is megjegyzi a *Felügyelet és büntetés* című munkájában, ebben az időszakban a bűnözőkre és azok sorsára összpontosító népi történeteket (amilyenek például a híres *The Newgate Calendar*-ban olvashatók), olyan elbeszélések váltották fel, melyek az állam képviselőjeként megjelenő nyomozó karakterére és a nyomozás folyamatára koncentráltak, és a fent említett racionalista ábrázolásmódot alkalmazták.⁹

Más elméleti megközelítések is hangsúlyozzák a klasszikus európai bűnügyi fikció és a modern állam ellenőrző funkciója közti kapcsolatot. Gyökeresen Foucault-ellenes álláspontja ellenére Joan Copjec (is azt javasolja, hogy a detektív-fikció fejlődéstörténetét azzal összefüggésben vegyük szemügyre, ahogy a modern statisztika kialakult és a társadalom ellenőrzésének eszközévé vált. Copjec elsősorban a nyomozó karakterét és a zárt szoba rejtélyéhez hasonló narratív eszközöket vizsgálva érvel amellett, hogy ezek a tudomány abbéli (elkerülhetetlenül kudarcra ítélt) szándékát reprezentálják, hogy felülkerekedjen a valóságon. Franco Moretti ideológiai értelmezésében pedig a műfajnak az az alapvető funkciója, hogy az individualitás radikális mértékű megbélyegzésének útján elfogadtassa az olvasóval a tömegtársadalom konformizmusát. Egy más típusú tudományos metaforával élve Moretti azt állítja, hogy Sherlock Holmes az „orvos” képében jelenik meg, aki képes kigyógyítani „betegségéből” azt az angol társadalmat, amit azok a bűnözők jelenítenek meg, akik

megpróbálták megbontani a fennálló rendet, mely utóbbin pedig egyértelmű megtestesülése a brit állam.

A klasszikus európai bűnügyi fikció ezen kulcsfontosságú aspektusának természetesen a DETECT kutatási projektje szempontjából is nagy jelentősége van. Noha a bűnügyi fikció kiterjedt, transznacionális terjedése és transzkulturális hatása mindenképp hozzájárult egyfajta közös kulturális örökség létrejöttéhez, a klasszikus detektív fikciót nagyrészt olyan karakterekkel és szerzőkkel kapcsoljuk össze, akik egy alapvető konzervatívizmushoz, illetve adott nemzeti iskolákhoz és nemzeti identitáshoz kötődnek. A leginkább példaként szolgáló brit és francia detektív-történetek a műfaj történelmének nagy részében uralták a műfajt, és az egész kontinensen meghatározták a legtöbb elbeszélés formáját.

Noha az utóbbi pár évtizedben az európai detektív-történet irodalmi formája egyre kevésbé kapcsolódik a konzervatív ideológiához,¹⁰ a kortárs tévésorozatok ma is megerősítik a bűnügyi történetek és a nemzeti identitás közti összefüggéseket. Az európai országok kialakították saját detektív- és rendőrségi sorozataikat, melyek szinte elválaszthatatlanok a helyi kontextustól, azonban nemzeti sztereotípiákat megtestesítve időnként szert tesznek egyfajta kontinentális hírnévre. A *Montalbano felügyelő* (*Inspector Montalbano, Il commissario Montalbano*, RAI, 1999) című hős példaként az olasz kvintesszenciájának jelképe – elsősorban az olasz közönség számára. A skandináv noir sorozatok, például az *Egy gyilkos ügy* (*The Killing, Forbrydelsen, DR1*, 2007–2013) vagy *A híd* (*Broen, The Bridge*, STV1, 2011–2018) főszereplő rendőrnőire pedig a skandináv országok progresszív genderpolitikájának fényében tekintünk. Továbbá nem véletlen, hogy azon sorozatok közül, melyek az utóbbi évtizedekben a legnagyobb transznacionális sikert érték el Európában, kettő is velejéig brit detektív-sorozat: ezek a Barnaby nyomozónak szentelt, immár huszonhárom éves sorozat (*Kisvárosi gyilkosságok [Midsomer Murders]*, ITV, 1997–) és a modernizált Sherlock Holmes-adaptáció (*Sherlock*, BBC,

8 Miller, D.A.: *The Novel and the Police*. Chicago: Chicago University Press, 1989.; Pepper, Andrew: *Unwilling Executioner: Crime Fiction and the State*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

9 Foucault, Michel: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Harmondsworth: Penguin, 1979. p. 69. [Magyarul: Foucault, Michel: *Felügyelet és büntetés*. (trans. Fázsy Anikó, Csűrös Klára) Budapest: Gondolat, 1990].

10 Knight: *Crime Fiction: Detection, Death, Diversity.*; Evans, Mary – Johnstone, Hazel – Moore, Sarah: *Detecting the Social: Order and Disorder in Post-1970s Detective Fiction*.



Maffiózók (The Sopranos)

2010—). Ennek következtében az ilyen típusú bűnügyi történetek változatlanul hangsúlyozzák az állam szerepének jelentőségét, valamint a detektívtörténet és a nemzeti identitás közti kapcsolatot.

Ezzel együtt azonban a jelentős változások, melyek az amerikai televízióban az utóbbi két évtizedben bekövetkeztek, hozzájárultak ahhoz, hogy Európa más szemszögből tekintsen a bűnügyi narratívákra és általában a sorozatokra. A (poszt)modern bűnügyi fikcióra jellemző témák, történetek és a karakterek különösen alkalmasnak bizonyulnak azon jelenségek illusztrálására és vizsgálására, melyeket olyan címkékként láttak el a kutatók, mint „minőségi televízió” [Quality TV],¹¹ vagy „poszthálózati” televízió („Post-Network Television”)¹² vagy komplex televízió”.¹³ A *Maffiózók*hoz hasonló gengszter-

sorozatok, valamint az olyan későbbi bűnügyi sorozatok, mint a *Kemény zsaruk* (*The Shield*, FX, 2002—) a *Drót*, a *Dexter* (Showtime, 2006—2013) vagy a *Totál szívás* hatása a tévésorozatokra jól ismert. Ezen sorozatoknak az egyik legjelentősebb, közös összetevője a férfi antihős sokat taglalt karaktere, mely a műfaj határain kívül is domináns figurája a „televízió harmadik aranykorának”.¹⁴

Jelen tanulmány azt hangsúlyozza, hogy ezek a műsorok, melyek egyszerre részei és megújítói a bűnügyi narratívák hagyományának, a hősiés nyomozó és az őszinte rendőrök (kváziironikus) ábrázolásmódja mellett megosztó karakterek egész gyűjteményét hozzák előtérbe a kortárs popkultúrában — az erőszakos és korrupt rendőröktől kezdve az olyan figuráig, akik egy személyben hidegvérű gyilkosok és érzékeny apák.¹⁵ A vizsgálati

11 Akass, Kimm – McCabe, Janet: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London–New York: I.B. Tauris, 2007.

12 Lotz, Amanda: *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press, 2014.

13 Mittel, Jason: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press, 2015.

14 Martin, Brett: *Difficult Men: Behind the Scenes of Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. London: Faber and Faber, 2012.; Lotz, Amanda: *Cable Guys: Television and Masculinities in the Twenty-First Century*. New York: New York University Press, 2014.

15 Az, hogy a fikció és a film (különösen Új-Hollywood óta) már korábban felfedezte az ilyen karaktereket, nem cáfolja, hanem igazából alátámasztja az állítást. A tévésorozatok cenzúrázása csak a prémium-kábelcsatornák (például a HBO) drámai színrelépésétől

anyagra tekintve egyértelmű, hogy a klasszikus detektív-történet (akár kortárs televíziós formájának) tanulmányozásakor használt sémákat ideje felülbírálni. A fent említett amerikai bűnügyi sorozatok, ahelyett, hogy a rend fenntartására és a bűnös által terjesztett „fertőzést” megelőzni képes detektívre fókuszálnának, a társadalmi kapcsolatok megállíthatatlan korrózióját, valamint az egyén, a családok és a – gyakran jogfosztott közösségként megjelenő – (új-)törzsi csoportok között kialakuló harcot jelenítik meg. Ezek a műsorok rendkívül nagy hatással vannak az európai és a globális televízióra, és a műfaj televíziós formájának történelmében bekövetkező fordulat tüneteiként értelmezhetőek. A törvény és a rendőrség legitimálása helyett olyan pszichológiai, társadalmi és politikai ellentmondásokat vizsgálnak, melyek nemcsak az egyént, de azokat a csoportokat is befolyásolják, melyek az említett intézményeket alkotják (*Drót*, *Kemény zsaruk*, *Dexter*), sőt általában azokat is, melyek ezen intézményekkel szemben állnak (*Maffiózók*, *Drót*, *Totál szívás*).

Elég három kulcsfontosságú sorozatot említenünk ebben a kontextusban. A New Jersey-i gengszterekre fókuszáló *Maffiózók* egyfajta elégiája az olasz–amerikai maffia filmes mítoszának. A *Drót* egyenlő teret ad a rendőrség és a különböző baltimore-i bandatagok nézőpontjának, és így a realiztikusan ábrázolt bűnügyi ökoszisztéma sokrétegű, szociológiailag és történelmileg egyaránt megalapozott analízisét nyújtja. A *Totál szívás* pedig az egyszerű tanárból drogbáróvá váló főszereplő emelkedésének és bukásának hősi történetét meséli el, ezért egyértelmű allegóriája a nehézségekkel küzdő fehér amerikai középosztály erősödő haragjának. Ezek a sorozatok mind elkerülik, vagy akár visszajára fordítják a műfaj és a sikeres törvényvégrehajtás reprezentációjának paradigmatiszma összefésülését: a *Maffiózók* nem nyújt bepillantást a rendőrök munkájába, így kizárólag a maffiózók szemszögére koncentrálnak; a *Drót* két ellentétes nézőpontot váltogat, ezért alapvető strukturális jellemzője, hogy a nézőt hogy a néző hol a zsaruk, hol a bűnözők oldalán áll; a *Totál szívás* pedig szigorúan a

becsületes-emberből-lelt-bűnvezér pozíciójába helyezi a nézőt, aki ezáltal kénytelen alaposan átgondolni, hogy mit is jelent átlépni a törvény határait.

Ez a néhány példa világosan mutatja, hogy a kortárs bűnügyi sorozatok milyen nyíltan foglalkoznak azokkal a társadalmi, történelmi és politikai változásokkal, melyek a felgyorsult globalizáció és a pénzügyi dereguláció által befolyásolt nyugati országokban az elmúlt évtizedekben bekövetkeztek. Az említett példák azt is bizonyítják, hogy a kortárs sorozatok olyan világgal állítják szembe a nézőket, melyben a nemzeti identitás, az állam, a rendőrség és a mindennapi ember viszonya távolinak, ha nem egyenesen ellenségesnek bizonyul.

Bűnügyi műsorok és az európai válság

Amint már említettem, az amerikai bűnügyi sorozatok átalakulása nem csupán a valós társadalmi változások reprezentációja, hanem emellett és elsősorban a gyártási és forgalmazási módszerek közelmúltbeli átalakulásának következménye. A jelenség jól ismert, és a fentebb idézett kutatók¹⁶ alapos elemzést nyújtanak róla munkáikban. Ebből kifolyólag most felesleges részletekbe menően beszélni róla, azonban érdemes észben tartanunk ezt a hátteret az európai kontextus vizsgálatakor.

Pár évvel az amerikai után az európai televízió is elkezdett alkalmazkodni az Egyesült Államokban már bevezetett gyártási és forgalmazási stratégiákhoz, és adaptálni kezdte a tematikus és stilisztikai újdonságokat. 2007 óta számos innovatív bűnügyi sorozat született. Az olyan, már említett detektív- és nyomozásról szóló [*procedural*] sorozatok mellett, mint a *Gyilkosság*, *Sherlock*, *A híd* vagy a francia *Braquo* (Canal+, 2009–2016), a brit *Broadchurch* (ITV, 2013–2017) és a német *Babilon Berlin* (Sky Deutschland, 2017–), a bűnöző antihősökre fókuszáló sorozatok soha nem látott hada került forgalmazásra a kontinensen, köztük az olasz *Bűnügyi regény* (*Romanzo criminale*, Sky, 2008–2010), a *Gomorra* és a *Suburra* (Netflix/RAI,

kezdvé lazult meg: ez a váltás az 1990-es évek végén következett be, tehát éppen akkor, amikor a televíziós piac privatizációja és globalizációja felváltotta a köz- és nemzeti csatornák idejét, mely által a műfaj új konkurenciára és új közönségre tett szert.

16 Lotz, Amanda: *Beyond Prime Time: Television Programming in the Post-Network Era*. New York: Routledge, 2009.; Mittell: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*.

2017–) a norvég–amerikai *Lilyhammer* (NRK1/Netflix, 2012–2014), a brit *Birmingham bandája*, a román *Az árnyak* (*Umbre*, HBO Europe, 2014–), a magyar *Aranyélet* (HBO Europe, 2015–2018), a spanyol *A nagy pénzrablás* (Antena 3, 2017) és a német *Berlin kopói* (*Dogs of Berlin*, Netflix, 2018–).

Ezen sorozatok szokatlan, de valamelyest korlátozott mértékű transznacionális népszerűsége tettek szert, és együttesen a kortárs amerikai műsorok behatásairól árulkodnak. Először is a hagyományos detektívsorozat epizodikus formáját hosszú, szeriális narratívákra cserélték. Másrészt a bűnöző nézőpontjára fókuszáltak, melyre addig valószínűleg nem volt példa az európai televízió történetében, ahogy ez a tény újdonságot jelentett az előző évtized amerikai sorozataiban is. A sorozatok az amerikai filmek és televíziózás előtt tisztelegve egyértelmű utalásokat tettek a krimi műfaji esztétikájának klasszikus, hollywoodi megközelítésére. Érdemes megfigyelni, hogy az egyik első, a gengszter figuráját középpontba állító európai sorozat, a *Lilyhammer* nemcsak norvég–amerikai koprodukció volt, és az első, saját gyártású Netflix-produkcióként hirdették, de a *Maffiózók* egyfajta büjtatott, humoros feldolgozásaként értelmezhető. A főszereplő gyakorlatilag Silvio Dante, az amerikai sorozatok visszatérő és népszerű karakterének variációja, ráadásul ugyanaz a Steven Van Zandt alakította, aki Dantét is. Az európai és amerikai bűnügyi sorozatok formája és narratívái közötti egyértelmű kapcsolatokat és implicit párhuzamokat hosszú volna számba venni, egy szisztematikus áttekintéssel azonban kimutathatók az európai produkciók sajátosságai.

A folyamat, mely ezeket a műsorokat eredményezte, határozottan emlékeztet arra, ami az Egyesült Államokban már jó ideje megfigyelhető volt. A 2000-es évek végétől az olyan előfizetéses csatornák, mint a Sky és az HBO Europe, próbálták felvenni a szerepet, melyet az alap- és prémium-kábelcsatornák játszottak Amerikában, és elkezdtek ún. „minőségi” sorozatokat gyártani, melyeket kifejezetten nemzetközi közönség igényeire szabtak. Ezek a transznacionális csatornák egyértelműen amerikai példára épültek. A Sky igyekezett pozíciót szerezni magának a „komplex” televízió piacán a *Bűnügyi regénnyel*, a *Gomorrával* és a *Babilon Berlinnel* – nem véletlenül hasonlították a kritikusok olyan gyakran a *Gomorrát* a *Dróthoz*. De az amerikai műsorok a hagyományos csatornákra is hatással voltak: a köz- és magáncsatornák, mint például a

BBC az Egyesült Királyságban vagy az Antena 3 Spanyolországban stilisztikai és tematikus összetevőket is átvettek a versenytársaik (például a Sky és HBO) által gyártott műsoroktól, és így emeltek a lécen mind a narratívák összetettségét, mind az erkölcsstelen karakterek, a szex és az erőszak megjelenítését tekintve. Természetesen, az utóbbi években a Netflix és a többi over-the-top (OTT) műsorszolgáltató megjelenésével nőtt a piacon versenyzők száma, mely elősegítette a fent említett műsorok transznacionális forgalmazását. Az első saját gyártású Netflix-tartalom, a *Lilyhammer* esete emblematikus. Mint tudjuk, a Netflix nagyban hozzájárult *A nagy pénzrablás* teljesen váratlan nemzetközi sikeréhez – a sorozatból egyébként nem lett volna több szerény hazai sikernél, sőt a Netflix gyártotta a harmadik és negyedik évadát is. Továbbá a Netflix nemcsak a saját sorozatait – például a már említett *Suburrát* és a *Berlini kopókat* – terjeszti világszerte, de a konkurencia produkcióit is, mint például a Channel 4 *Nagykutya* című sorozatát (*Top Boy*, 2013–2017).

Az amerikai sorozatokhoz hasonlóan európai társaik is arról árulkodnak, hogy a bűnügyi narratívák – de legalábbis a bűnügyi tévésorozatok – már új megközelítésből ábrázolják az állapotot. Az amerikai mintát követve ezek a sorozatok a mai társadalom hasadásait jelenítik meg direkt vagy jelképes módon. Az állam hiányának (*Maffiózók*), elégtelenségeinek (*Drót*), korrump mivoltának (*Kemény zsanuk*) feltárása ugyanúgy fókuszba kerül az európai, mint az amerikai kontextusban: a *Gomorra* olyan környéket mutat be, melynek irányítását a rendőrség bűnvezérekre hagyja; a *Nagy pénzrablás* főszereplőit Robin Hood-alakokként jeleníti meg, akik egy elnyomó és kegyetlen rendszer ellen küzdenek; a *Birmingham bandája* és a *Suburra* pedig betekintést nyújtanak a hatalmon lévők birodalmába, rámutatva, hogy ennek tagjai éppolyan korrumpáltak, mint a társadalom legalsó rétegének bűnözői, akikkel közös gazdasági érdekek kötik össze őket. Akkor tehát mi egyedi vagy kifejezetten európai az utóbbi években az öreg kontinensen született sorozatokban?

Amint azt a következő részben kifejtem, néhány európai sorozat – legfőképpen azok, amelyek komolyabb, transznacionális sikert értek el – egyértelműen reagál a hazájában és általában Európában felmerülő társadalmi és politikai problémákra, különösen a populizmus erősödésének kérdésére. Ezek a kortárs politikához fűződő kapcsolatok különböztetik meg őket más európai



Drót (The Wire)

gyártású sorozatoktól. Ezekben a műsorokban az állami korrupció és a szervezett bűnözés közötti kapcsolat a törvényes és törvénytelen intézmények nagyon magas szintjét éri el, ráadásul a sorozatok mindezen összeesküvéseket újfasiszta csoportok tevékenységéhez is kötik. Ez adja az olasz *Suburra* háttérét, mely a *Bűnügyi regény* nyomdokaiba lépve a vadonatúj *Zérózérózérót* (*Zero Zero Zero*, Sky, 2020–) előzi meg, mely sorozatokat ugyanaz a stúdió gyártja. Az említetteknel is provokatívabb a BBC *Birmingham bandája* című produkciója, melyben a jól ismert gengszter, Thomas Selby megannyi politikai gyilkosságot és terroristatámadást követ el a brit állam titkos – és olykor közvetlenül Winston Churchillhez köthető – szektorainak utasítására. Noha a főszereplőt tetteiért cserébe megválasztják az alsóház tagjának, a műsor nem tesz célzást a társadalom különböző rétegei közti gyümölcsöző kooperációra. Kritikájának központjában ehelyett a *raison d'état* (államérdek) áll, és az antihőst az állam romantikus, ám kegyetlen ellenségeként ábrázolja. És ez még nem minden. Habár az Európai Unió ritkán kerül elő az európai sorozatokban, az elmúlt évtizedek egyik legvitatottabb európai sorozatának, *A nagy pénzrablásnak* a

főszereplője az Európai Központi Bank ellen szónokol a történet egyik kulcsfontosságú jelenetében.¹⁷

Figyelembe véve, ahogy ezekben a sorozatokban általános gondolat az államból való kiábrándulás, egyértelmű, hogy az olyan kritikai megközelítések, melyek az állam és rendfenntartó ereje ábrázolására fókuszálnak, jelen esetben nem helytállóak. Az a teoretikus keret azonban, amelyet Ernesto Laclau¹⁸ populizmusértelmezése nyújt, nagy hasznunkra válik – amit az is alátámaszt, hogy *A nagy pénzrablás* egyértelműen utal az Indignados (Felháborodottak) nevű politikai mozgalomra, melyre közvetlenül hatott Laclau elmélete¹⁹. Laclau szerint a populizmus nem más, mint az az általános forma, melyet a mai, modern kapitalista politika jellemzően magára ölt. A korábbi, osztályharcon alapuló nézetek szerint a harc különböző ideológiák között vagy más komplex, gazdasági és kulturális kapcsolatrendszerben zajlik, napjainkban azonban úgy tűnik, a legfőbb ideológiai küzdelem a hatalmi körök (feltételezhető) tagjai és a mindenki más között dül. Ezt a diskurzust támogatja, hogy a politikai megmozdulások alkalmával könnyedén köttetnek bizonytalan, gyakran tiszavirág életű szövetségek mindazok között,

17 Természetesen ezek a műsorok, annak köszönhetően, hogy az államot sötéten ábrázolják, különböznek a többi detektív- vagy rendőrsorozattól.

18 Laclau, Ernesto: *On Populist Reason*. New York: Verso, 2005.

19 Errejón, Íñigo: *Ernesto Laclau, theorist of hegemony*. <https://www.versobooks.com/blogs/1578-ernesto-laclau-theorist-of-hegemony> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 03. 10.)

akik a „mindenkori hatalommal” szemben állnak. Laclau értelmében ezeket a szétszórta társadalmi csoportokat olyan közös jelölők képesek összefogni, mint például „a nép” és az ezzel homlokegyenest ellenkező (gazdasági, politikai és kulturális) „elit”. Az efféle „üres jelölők”, segítik a politikai mobilizációt és erősítik a kollektív öntudatot – nem a homályosságuk ellenére, hanem pont annak köszönhetően. Az eredmény egyértelmű: ahelyett, hogy azokat a tudományos ideológiákat és fegyelmező apparátusokat támogatná, melyek megalapozták a modern liberális állam felemelkedését, az ilyen nézőpont azokra a drámai társadalmi konfliktusokra helyezi a hangsúlyt, amelyek gyakran a nép és az antidemokratikus és korrumpált elit által megszállt állam elleni küzdelmeként jelennek meg.

A következő részben amellet fogok érvelni, hogy *A nagy pénzrablás*hoz, a *Suburrá*hoz vagy a *Birmingham bandájához* hasonló sorozatok narratívája és esztétikája úgy érzékeltetik ezt a populizmust, hogy szenzációhajhász és melodramai történetük, valamint a mai európai társadalomról felmutatott sötét képük segítségével zsigeri reakciót váltanak ki a közönségből.

Populizmus a kortárs európai bűnügyi sorozatokban

A nagy pénzrablás egyértelműen foglalkozik a mai európai válság körül kialakult vitával. A sorozat – melyet 2017-ben a spanyol Antena 3 magánhálózat gyártott és sugárzott, majd 2018-ban a Netflix ismertetett meg a világgal – a főszereplő és a spanyol állam látványos (és erősen mediatizált) konfliktusának történetét meséli el. Akár egy tipikus heistfilm, *A nagy pénzrablás* munkásosztálybeli, szubproletár vagy kisebbségi háttérrel rendelkező kirekesztettek egy csoportját mutatja be, akik egy merész rablótámadást kísérelnek meg, ami a néző számára a valamiféle Intézmény ellen való lázadás allegóriájaként jelenik meg.

*A nagy pénzrablás*ban azonban szokatlanul egyértelmű a lázadás célpontja. Az első két évad a spanyol Királyi Pénzverde elleni támadás történetét meséli el, mikor a főszereplők napokra elbarikádozzák magukat az azal a céllal, hogy legyártsanak 2,4 milliárd eurót, majd

meglógnak vele. A történet során a karakterek közti párbeszédnek és különösen a bandavezér (a „Professzor”) rövid szónoklatainak köszönhetően egyértelművé válik, hogy a rablók a média módszeres manipulációjával úgy tervezik elnyerni a közvélemény tetszését, hogy a kegyetlen és igazságtalan elit ellen lázadó hősként állítják be magukat. *A nagy pénzrablás* tehát tudatosan csatlakozik ahhoz a berendezkedésellenes diskurzushoz, ami különböző olyan populizmusoknak a magja, melyeket újabban mind jobb-, mind baloldali mozgalmak sikeresen alkalmaznak Európa-szerte. Ez a rejtett tartalom egyértelművé válik a sorozat tetőponti jelenetében (2. évad, 8. epizód), mikor a „Professzor” beszédet intéz a letartóztatásáért felelős Raquel Murillónak, hogy megszerezze a felügyelő támogatását: „2011-ben az Európai Központi Banknak lett 171 billió eurója a semmiből – ez ugyanaz, mint amit mi csinálunk, csak nagyobbban. 185 billió 2012-ben, 145 billió euró 2013-ban – és tudja, hova kerültek ezek a pénzek? A bankárokhoz! A pénzverdeből közvetlenül a zsebükkbe. Mondja bárki is az Európai Központi Bankról, hogy tolvaj? „Likvidációsinjekció”, így hívták. A semmiből szerezték, Raquel, a semmiből. [Felvesz egy 50 eurós bankjegyet]. Mi ez? Semmi, Raquel, ez csak papír. [Eltépi a bankjegyet]. Papír, látja? Papír! Én is likvidációsinjekciót csinálok, csak nem bankárok részére. Én itt csinálom, a valódi gazdaságban, egy csapat szerencsétlennel.”

Ez a monológ nem az egyetlen nyilvánvaló célzás a mai európai politikára. *A nagy pénzrablás* tisztelettel adózik a Felháborodottak mozgalom előtt, mely a 2011-es európai gazdasági válság kitörésekor a megszorító politika ellen harcolt, és ami a Podemos létrejöttéhez vezetett, mely az első olyan, baloldali párt Európában, amit kifejezetten Ernesto Laclau populizmuselmélete inspirált²⁰. Az első évad nyolcadik epizódjában a „Professzor” egyértelműen közli a bajtársaival, hogy a spanyol nép hősei lesznek, akárcsak azok tüntetők, akik a madridi Puerta del Sol terét foglalták el 2011 májusában.

A sorozat fogadtatása azt bizonyítja, hogy ezek az utalások nemcsak elkerülték, hanem egyenesen megragadták a nézők és kritikusok figyelmét is, annak ellenére, hogy – vagy épp *azért, mert* – homályosak és felületesek voltak. Különösen Dél-Európa bizonyos részein, például Olaszországban, a tüntetők olyan ikonikus Dalí-maszkó-

20 ibid.



Gomorra

kat viseltek, mint amelyet a sorozatban (hasonlóan a pár évvel azelőtti Occupy-mozgalomhoz, mikor a tüntetők a *V mint vérbosszú* [*V for Vendetta*, James McTeigue, 2005] című filmben látható Guy Fawkes-maszkot használtak). A rajongók és felszólalók között élénk vita zajlott azzal kapcsolatban, ahogy a sorozat az efféle komplex problémákat és eseményeket reprezentálja. Most nem adódik alkalom erről részletesen beszélni, de azt mindenképp érdemes megemlíteni, hogy az elmúlt évek legsikeresebb európai bűnügyi sorozata volt az, mely a legnyíltabban emelt zavaros, de mégis érvényes vádat az Európai Unió jelenlegi politikája mint elitprojekt ellen, mely üzenettel a rajongók, kritikusok és aktivisták egyaránt tökéletesen azonosulni tudtak.

68

A következő sorozat, melyről fontos szót ejteni, az olasz *Suburra*. A sorozatot a Cattleya stúdió, a Netflix és a RAI (az olasz közszolgálati tévétársaság) közreműködésével a *Gomorra* nemzetközi sikerére alapozva gyártotta – mely utóbbit azonos stúdió és részben ugyanaz a kreatív brigád is alkotott.

A *Suburra* (előzménysorozat formájában) azokat a karaktereket és témákat vonultatja fel, melyek először a Giancarlo de Cataldo és Carlo Bonini által 2013-ban kiadott könyvben, azután pedig Stefano Sollima 2015-ös filmjében jelentek meg (a könyv és a film címe is megegyező). Ezek a munkák mind azt a komplex hálózatot ábrázolják,

mely a szervezett bűnözést, az újfasiszta szervezeteket és a római városi tanács politikusait összekötötték a 2000-es évek elején. Emellett a sorozat az első jelenetektől kezdve a Vatikánvárosi Állam különböző morálisan megkérdőjelezhető, illegális, sőt gyilkossági tevékenységekben való részvételére is rávilágít. A *Suburra* sivár képei a teljes mértékben korrupt intézmények hálózatáról azonnal a *Gomorra* kétségbeesett világára emlékeztetik a nézőt – ez utóbbi a *Suburra* egyértelmű előképe, melynek szakmai elismertségét és transznacionális hírét elsősorban a nápolyi Camorra bűncselekményeinek kegyetlen ábrázolásmódja okozta. A *Gomorra* esetében az alkotói döntés, hogy az állam intézményei, a média vagy olyan karakterek, akik kívül esnek a bűnözői miliőn, ne kerüljenek ábrázolásra, azt a szakadékot hangsúlyozzák, ami a főszereplők és a társadalom többi része közt tátong – hiszen a sorozat abba nyújt (igen sötét) betekintést, hogy az állam magára hagyja azt a társadalmi réteget, melynek a szereplők tagjai. A *Suburra* esetében azonban nem erről van szó.

Itt a karakterek különböző társadalmi háttérből érkeznek, és úgy tűnik, a római társadalom minden rétege – a legszegényebb nyomornegyedtől a leggazdagabb palotáig, a fiatalok bandáitól a legnagyobb hatalmú politikai és vallási vezetőkig – kapcsolódik egymáshoz, és mindmind profitál a cselekményt előrehajtó bűncselekményekből. A sorozat szenzációhajhász megközelítését a témák,

a narratív szerkezet és audiovizuális stílus is érzékelteti: a főszereplők egyfajta gyilkossági crescendo részei, melynek keretei közt egymás apját, saját testvéreiket és szeretőiket és rengeteg, többé-kevésbé központi karaktert gyilkolnak meg; ráadásul az erőszakos cselekmények mind brutálisan, explicit módon jelennek meg. A szenzációhajhász esztétikát az is magyarázhatja, hogy a sorozat társpaneuce-re a Netflix, amely igyekszik lépést tartani a HBO-val és a Sky-jal a produkcióikra (például a *Gomorrára*) jellemző explicit erőszak ábrázolásának alkalmazásával. Azonban a *Suburrára* nem jellemző a *Gomorra* lassú tempója, szűkszavú szereplői, epikus hangulata és az általában éjszaka-ba burkolt városi terei. A *Suburra* egyik sajátossága, hogy a végletekig baljós és véres szituációkat Róma városának igen élénk vizuális ábrázolásmódjával párosítja. Ez a keverék hallucinációs hatást hoz létre azért, hogy rávetíti az olasz társadalom rejtett rétegeinek kivételesen (az olasz televízió esetében) kritikus reprezentációját egy hiperbolikus melodramatikus elbeszélésre és esztétikai stílusra.

Az egyik főszereplő ábrázolásmódja remekül szemlélteti a fentieket. A sorozat elején a valódi idealistaként megjelenített helyi politikus, Amedeo Cinaglia, vérmérsékletével és nézeteivel egyértelműen az 5 Csillag Mozgalom nevű populistá pártot juttatják az (olasz) néző eszébe. Pár epizód alatt a római szervezett bűnözés főfőnöke előbb arra kényszeríti, majd csábítja Cinagliát, hogy olyan kegyetlen emberré váljon, aki manipulálni kezdi a körülötte élőket, és végül szakmai előrelépésének érdekében gyilkosságot rendel el. Elsősorban nem is a szereplő tökéletes feslettsége, hanem Cinaglia hirtelen jellemváltozásának vállaltan szenzációhajhász volta, valamint megjelenésének és viselkedésének szélsőséges ábrázolásmódja ragadja meg a nézőt. Ilyen értelemben kijelenthető, hogy a *Suburrához* hasonló sorozatok populizmusa nemcsak abban rejlik, ahogy a társadalmi és politikai témákat felhasználják, hanem abban is – sőt talán elsősorban abban –, hogy egyfajta szenzációhajhász esztétikát alkalmaznak.

Ez az aspektus az egyik legnépszerűbb kortárs európai bűnügyi sorozat, a *Birmingham bandája* elbeszélői és stiliztikai stratégiáiban is jól látható, a fordulópontok és csúcspontok lélegzetelállító halmozásától kezdve az erőteljesen stilizált, az anakronisztikus kortárs rockzenével tudatosan visszaélő filmzenéig, amely a karakterek „menő” megjelenésére és viselkedésére irányítja a néző figyelmét.

A sorozat tartalma is nyíltan foglalkozik a populizmus témájával. A főszereplők, a Shelby család tagjai jogfosztott közösségekből feltörő gengszterek. Birmingham munkásnegyedében laknak, és vándorló roma családjuknak ők az első olyan generációja, mely városi, ipari környezetben letelepedve él. A szereplők és a brit állam közötti ismétlődő konfliktusokat bemutatva a sorozat folyamatosan előtérbe hozza az osztály- és etnikai alapú társadalmi kirekesztés kérdését. Valójában az állam szinte társfőszereplő a *Birmingham bandájában*, hiszen a hivatalos és nemhivatalos képviselők folyton irányítani próbálják a családot, az általuk elkövetett bűncselekményeket pedig szeretnék az Állam hasznára fordítani. Thomas Selby, a történet központjában álló, zseniális és kegyetlen antihős, poszttraumás stressz-zavarban szenvedő, első világháborús veterán, aki intelligenciája és szenvtelen kegyetlensége révén, valamint legális és illegális intézményekben működő versenytársai rovására vagyonos és befolyásos emberré válik. A sorozat öt évada alatt Shelby üzleti tevékenysége helyi fogadóirodából gyár- és nemzetközi pénzügyi komplexummá növi ki magát, és végül Shelby helyet kap a parlamentben is mint szociálista képviselő.

A *Birmingham bandája* az első epizódtól kezdve végíti a fiktív és valóságos politikai eseményeket. Az első évadban a főszereplő belekeveredik barátja és húga kommunista párttal kapcsolatos tevékenységeibe. A harmadik évadban Shelbynek szakszervezeti tüntetésekkel kell szembenéznie gyárában, miközben a kommunista mozgalom tagjaival próbál dűlőre jutni. Az ötödik évadban már parlamenti képviselőként bejutja egy emberét Mosley fasiszta mozgalmába Winston Churchill együttműködésével. Churchill figurája kifejezetten érdekes, mivel a sorozat provokatív módon bemutatja, ahogy a *par excellence* európai államférfi számos gyanús ügybe belekeveredik: az első évadban Churchill együtt munkálkodik Észak-Írország néhány aljas, unionista rendőrével az írek elnyomásán; a harmadik évadban összeáll néhány dekadens orosz arisztokratával, hogy ártatlan munkások életére törjön, amivel később a Szovjetuniót vádolja; az ötödik (tehát legújabb) évadban pedig ismét Shelbyvel, a változatlanul nagy hírű gengszterrel szövetkezik, bár ezúttal legalább a fasiszmus elleni küzdelem nemes céljával. Így tehát a fiktív Churchill történetének íve követi Shelbyét, és részletes képet mutat a világháborúk közti politikai

küzdelmekről, kiemelve a drasztikus egyenlőtlenséget és azt, ahogy a brit állam kegyetlenül elnyomja az ír republikánusokat, kommunistákat és szocialistákat. Amint az gyakori a műfaj esetében, a *Birmingham bandája* a nyugati kapitalizmus átalakulásának allegóriáját jeleníti meg egy drasztikus társadalmi, gazdasági és politikai zűrzavar időszakában, de könnyen értelmezhető a mai Európa változó helyzetének nyilvánvaló metaforájaként is.

Amint azt korábban említettem, ami a sorozatot a mai válság igazán tűnyszerű reprezentációjává teszi, az nem egyszerűen a populista témák felvonultatása, hanem a szenzációhajhász esztétika, kiváltképp az erőszak ábrázolásának gyakorisága és durvasága. Ahogy a *Suburra*, a *Birmingham bandája* sem tud betelni karaktereinek szadizmusával, valamint tetteik gyakran indokolatlan, öncélú kegyetlenségével. A legtöbb epizódban találunk verekedős és öldöklős jeleneteket, melyeket gyakran explicit módon ábrázolnak. A tempós és izgalmas narratívával és az extrém audiovizuális stílussal társítva ezek a szenzációhajhász attrakciók újabb szembetűnő utalások a vén Európát megrengető társadalmi konfliktusokra, emellett ráadásul ideális árucikké teszik a bűnügyi műsorokat a „posztthálózati” digitális televízió transznacionális piacán.

Konklúziók

Tanulmányomban arra mutattam rá, hogy a kortárs bűnügyi tévésorozatok úgy reagáltak az utóbbi két évtizedben a sorozatok gyártásában, forgalmazásában és fogyasztásában bekövetkező átfogó változásokra, hogy a műfajt egy új és a klasszikus európai detektívsorozatokról nyilvánvalóan eltérő módon kezdték el megközelíteni. Ennek eredményeképpen lehetőségük nyílt arra, hogy olyan témákat és narratív stílust alkalmazzanak, melyek segítségével könnyedén megjeleníthetik az Európát az utóbbi években megrengető társadalmi feszültségeket.

Végezetül szeretném ismét hangsúlyozni, hogy ez a jelenség önmagában véve nem nagy újdonság. A bűnügyi műfaj játszott már hasonló szerepet az európai történelem

korábbi szakaszaiban, csak más médiumokban. Az 1910-es években például az olyan bűnöző antihősökről, mint például az Arsène Lupinról és a Fantomasról szóló regények és filmek globális szenzációvá nőttek ki magukat, és túlzó, erőszakos képi világukkal tökéletesen ábrázolták az új, huszadik századi tömegkultúra kialakulását.²¹ Az 1960-as évektől kezdve ráadásul a bűnügyi történetek, filmek és képregények megszabadultak a cenzúrától, mely addig minimalizálta az erőszak és a szex megjelenését a popkultúrában. Ebben az új kontextusban a bűnügyi narratívák irodalmi formája új kulturális tőkére tett szert, és egyre több szerzőt ösztönzött arra, hogy feltérképezzék a műfajban rejlő lehetőségeket. Ezek az írók tudatosan reflektáltak átfogó, társadalmi, történelmi és politikai problémákra történeteikben, melyeket a franciák „új-krimi”, a déli országok „mediterrán noir”, a skandináv területek „északi noir” [*Nordic Noir*] néven emlegettek. Az szerzők a detektívfió klasszikus formuláit eszközként használták arra, hogy műveikben sürgős ügyeket vizsgáljanak: az állam szerepét a háborúban, terrorizmusban és politikai korrupcióban; a nemzeti, nemzetiségi és nembeli hovatartozáson alapuló identitás kérdését; valamint a traumákkal és emlékezéssel kapcsolatos problémákat.²² Röviden, ezek a regényírók nem szalasztották el az alkalmat arra, hogy megosztó társadalmi és politikai kérdéseket vessenek fel, mely által az egykor konzervatív és eszképiista műfaj a popkultúra egyik legszínesebb, kritikai kategóriája lett.²³

Az európai bűnügyi tévésorozatok új keletű diverzifikációja tehát nem különösebben meglepő. A technológiai és gazdasági változások a cenzúra enyhülését eredményezték, melynek kedvező hatását a többi média már évtizedekkel ezelőtt érezhette. Mindeközben pedig, mivel a piac nyitott az új résztvevők, platformok és közönségek felé, az alkotókban megnőtt a tettvágy, és megragadták az alkalmat arra, hogy bebizonyítsák: a televíziós narratívák képesek változatosabb témákat és formákat is működtetni. Ilyen értelemben megállapítható, hogy az európai televízió műfajának új hulláma és a szenzációhajhász vagy populista esztétikája mögött ugyanaz a tendencia áll, mint amit korábban Amerika esetében is tapasztaltunk. Ettől független

21 Pagello, Federico: Transnational connections in European crime films series. *Journal of European Popular Culture* 5 (2014) no.1. pp. 59–71.

22 Evans, Mary – Johnstone, Hazel – Moore, Sarah: *Detecting the Social: Order and Disorder in Post-1970s Detective Fiction*.

23 Knight: *Crime Fiction: Detection, Death, Diversity*.

nül nagy jelentőséggel bír, hogy az állami televízió uralmának és kontrolljának hanyatlása az 1980-es évek Európájában – mellyel párhuzamosan a globális konkurencia belépésével élesedett a piaci verseny – olyan narratívák előtérbe kerülésével társult, melyek a korrupcióra és az állam elnyomó szerepére vagy egyszerűen annak hiányára koncentrálnak. Az európai válság középpontjában lévő országok bűnügyi sorozatait, mint például *A nagy pénzrablás*, *a Suburra* és *a Birmingham bandája*, szélsőséges, ám szimptomatikus képeket mutatnak fel a vén Európa nemzeti és nemzetközi intézményeinek új instabilitásáról.

Túry Melinda fordítása

Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó **Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány** számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2020-ban 130 217 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálással köszönjük!

Kérjük, 2020. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

METROPOLIS
FILMELÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

Szerzőink

BÁNSZKI KRISTÓF

Forgatókönyvíró, dramaturg, film- és médiatörténész. A Budapesti Metropolitan Egyetem televíziós-műsor-készítő alapképzésén (2015), majd mozgóképművész (forgatókönyvíró-dramaturg) mesterképzésén (2017), illetve az ELTE BTK filmtudomány mesterképzésén végzett (2018). Jelenleg az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program hallgatója és a Budapesti Metropolitan Egyetem oktatója. Kutatási területe a forgatókönyvírás, a sorozatfejlesztés, a magyar televíziótörténet, a műfajelmélet és a film társadalomtörténete. Film- és televíziótörténeti tanulmányai többek között a *Filmszem* című folyóiratban és a *Metropolis*ban jelentek meg.

BÁTORI ANNA

Filmtörténész, a kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem docense. Az ELTE BTK filmtudomány mesterképzése (2012) után doktori diplomáját a University of Glasgow/Screen Film Studies PhD-képzésén szerezte (2017). Számos angol nyelvű folyóiratban és tanulmánykötetben jelennek meg írásai. Kutatási területe a kortárs európai és globális filmkultúra, filmelmélet és digitális kultúra. Angol nyelvű kötete: *Space and Place in Romanian and Hungarian Cinema* 2018-ban a Palgrave Macmillan kiadásában jelent meg.

KÁLAI SÁNDOR

1974-ben született. 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 Médiatique* szervezet tagja. Résztvevője a DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives elnevezésű, négyéves futamidejű nemzetközi projektnak.

KESZEG ANNA

1981-ben született. Kultúrakutató. A Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének, vala-

mint 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 Tudomány Egyetemen tanult. Tagja a DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives elnevezésű, négyéves futamidejű nemzetközi projektnak.

FEDERICO PAGELLO

A Bolognai Egyetem Bölcsészettudományi Karának kutatója. Munkájával hozzájárult a DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives projekt tervezéséhez és kivitelezéséhez. Jelenlegi kutatási területei az európai popkultúra transznacionális és transzmediális cirkulálására, a sorozatok történelme és a filmelmélet.

TÚRY MELINDA

1994-ben született Székesfehérváron. 2020-ban diplomázott a Szegedi Tudomány Egyetemen, amerikanisztika mesterszakon. Alap- és mesterszakos hallgatóként fő érdeklődési területei az amerikai irodalom és kultúra, komparatiztika, adaptáció és intermedialitás voltak.

VARGA BALÁZS

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem–népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon, 2008-ban szerzett PhD-fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének munkatársa. A *Metropolis* alapító szerkesztője. 1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*, 2013.; *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*, 2016.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Call for papers

Tervezett összeállítások:

Subjects to be Treated:

100 ÉVES A KOREAI FILM

100 YEARS OF KOREAN CINEMA

FILM ÉS PSZICHOLÓGIA

FILM AND PSYCHOLOGY

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 3

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA 3

FILMARCHÍVUMOK

FILM ARCHIVES

NÉPSZERŰ FILMKULTÚRA A SZOCIALIZMUS IDEJÉN

SOCIALIST POPULAR CINEMA

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

*Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@metropolis.org.hu*

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

*Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY*

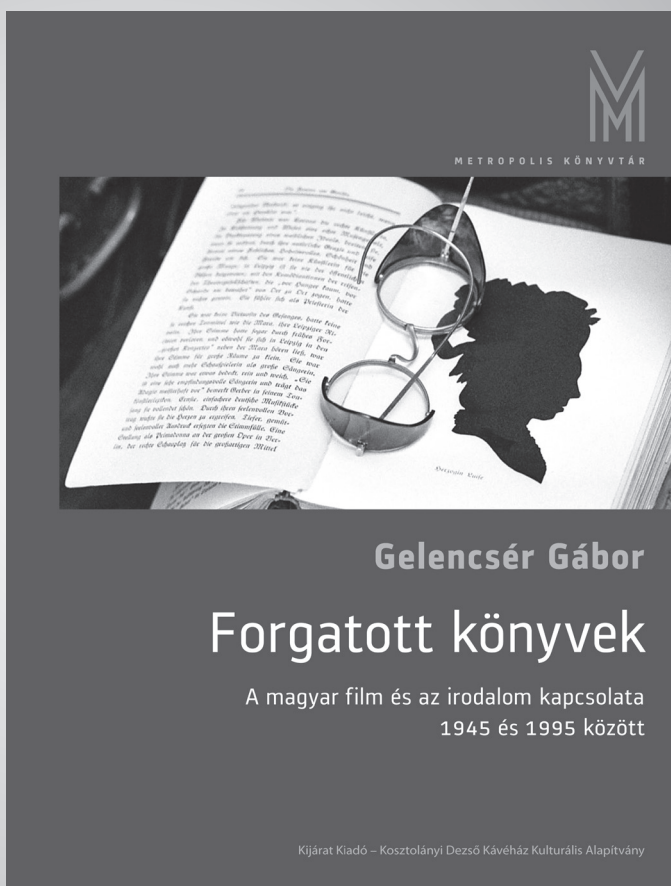
*Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@metropolis.org.hu*

Már digitális formában is elérhető!

Gelencsér Gábor

Forgatott könyvek

A magyar film
és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurzíválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurzíválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 24. no. 2.

Editorial board: Contemporary crime series

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Balázs Varga

Proof-reader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

- 6 Editorial Introduction
- 8 *Kristóf Bánszki: Linda and the Hungarian social imagination in the 1980s*
- 26 *Sándor Kálai – Anna Keszeg: Nordic noir From genre to brand value – Conceptual frameworks of a transmediatic cultural phenomenon*
- 38 *Balázs Varga: Vicious Circles Post-socialism, enrichment, and crime narrative in HBO's Eastern European series*
- 50 *Anna Bátor: The Birth of the Post-Socialist Eastern European Televisual Collectivehood Crime and patriarchy in Shadows [Umbre, 2014–]*
- 60 *Federico Pagello: Images of the European Crisis Populism and contemporary crime TV series*
- 72 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154

