

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 kifejtené, 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 utóbbinak 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 hősiesség 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 állításomat. 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 paradigmatiszta 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 társai 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 legnyitabban 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 társpanduce-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 végtelenségig 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 hiperbolikusan 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 főnöke 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 „posztálózati” 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 detektívfikció 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 – hálásan 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!