

Varga Balázs

Bizonytalan talajon***Bénító múlt és bénult jelen a *Mocsár* című sorozatban**

Astreamingszolgáltatók elmúlt években tapasztalt rohamos felfutásának egyik leglátványosabb jele a filmek és sorozatok minden korábbinál szélesebb körű elérhetősége. A globális terjeszkedés sokat elemzett, emblemikus lépése volt a Netflix 2016. januári akciója, amikor a cég vezérigazgatója, Reed Hastings a Las Vegasban tartott CES konferencia plenáris előadásán jelentette be, hogy a szolgáltatás immár több mint százharminc országban elérhető. Hastings előadásával egy időben „kapcsolták be” a Netflixet a világ sok tucat országában, és a vezérigazgató ennek a törölmetszett performatív aktusnak a csúcán büszkén hirdette a globalitás és a fogyasztók diadalát. „Ezzel a lépéssel a fogyasztók világszerte – Szingapúrtól Szentpétervárig, San Franciscótól Sao Paulóig – egyszerre élvezhetik a tévéműsorokat és filmeket – nincs többé várakozás. Az internet segítségével a fogyasztók kezébe adjuk a hatalmat, hogy bármikor, bárhol és bármilyen eszközön nézhessék a műsorokat.”¹ A globális terjeszkedésből a Netflix mellett természetesen a rivális szolgáltatók (Amazon Video, HBO, Disney+) sem maradnak ki. Az online tv (hagyományos lineáris tévék prémium streaming platformja, Magyarországon az RTL Most vagy a TV2 Play), a Netflix és társai által nyújtott, előfizetés alapú video-on-demand streamingszolgáltatás (SVOD), illetve az online videómegosztók (Youtube) széles skálája egyre komplexebb rendszert hoz létre, amelynek nemcsak trendjei és dinamikája, de még szereplőinek összemérhetősége is kérdéses, vagy legalábbis folyamatos újrafogalmazást igényel. Éppen ezért érvel egyik friss tanulmányában Amanda

Lotz és Ramon Lobato amellett, hogy az elmúlt években felkapott „streamingháború” terminust fenntartásokkal érdemes kezelni.² Streamingháborúként alapvetően az SVOD-platformok közötti rivalizálást szokás érteni, tehát a Netflix, az Amazon Video, az HBO, a Disney+ vagy épp a Hulu közötti térfoglaláscsatákat és számháborút (előfizetők száma, filmek és sorozatok száma, új tartalom készítésére fordított összegek nagysága stb.). A háború kifejezés szerencsétlen konnotációi mellett (a ki győz le kit kétértelmű logikája egy komplex folyamatban, amely nem írható le nulla összegű játszmaként) a versengés összetettebb dimenziói sokkal érvényesebbnek és nem utolsósorban izgalmasabbak lehetnek. Az egyik ilyen dimenzió a globálisan elérhető tartalmak összetételének kérdése: hogyan néznek ki a szolgáltatók katalógusai, ezen belül is hogyan alakul a helyi tartalmak aránya? Az amerikai filmek és sorozatok dominanciája ugyan erősen érzékelhető, a streaming „sodrása” azonban korántsem egyirányú. A Netflix az elmúlt években igen sokat költött helyi tartalmak (filmek, sorozatok) gyártására, a Disney+ azonban például kevésbé indult el ebbe az irányba.

A tévét hagyományosan a nemzeti identitás fontos formálójaként tartották számon. Ennek az értelmezésnek lényeges eleme volt a limitált csatornakinálat. Ehhez képest a XX. század végétől egyre bővebb a kínálat, mostanra szlogenszerűen végtelen a választék. Az SVOD-platformokon megjelenő tartalmak globális közönséghez jutnak el, a célközönség és a nemzeti fókusz alaposan megváltozott. A kortárs képernyőkultúra mindenkit céloz, és személyre sza-

* 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 A beszéd rövid részlete elérhető a Netflix honlapján, a hírek szekciójában: <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world> (Utolsó elérés: 2021. december 10.)

2 Lobato, Ramon – Lotz D. Amanda: Beyond Streaming Wars: Rethinking Competition in Video Services. *Media Industries Journal* 8 (2021) no. 1. pp. 89–108.

bottan is célba talál (lásd a Netflix személyre szabott(nak) tűnő algoritmusait és ajánlásait). A streamingszolgáltatók a rétegzéseket is egyre jobban kiszolgálják, ezzel is az individualizációt erősítve.

Visszatérve a médiatartalmak áramlásának irányához: a médiaipari kutatások már az 1980-as évek óta tárgyalják, hogy az amerikai (angolszász, angol nyelvű) filmek és sorozatok dömpingje nem szorítja háttérbe a helyi tartalmak iránti igényt. A globális elérés nem totális: a globális (vagy globalizálódó) média az 1980-as években sem volt „faltól falig *Dallas*”³. A Joseph Straubhaar nevéhez kötődő „kulturális közelség” (*cultural proximity*) terminus⁴ arra hívja fel a figyelmet, hogy a helyi közönség számára mennyire fontos a lokális tartalom – és ha az adott helyen egy bizonyos műfajú tartalom vagy műsor nem elérhető, akkor a nyelvi, kulturálisan és földrajzilag hozzájuk közeli hasonló tartalmat választják.⁵ A helyi tartalmak iránti érdeklődés, az ízlés lokalitása és általában a lokalizáció mindazonáltal olyan összetett és sokszor parttalan tünő problémák, melyeket a kulturális kölcsönzéssel, utazó formátumokkal, az adaptáció- és remake-kutatással kapcsolatban hosszú ideje vitatnak, át- és újrafogalmazva használnak.

Jelen elemzés ebből a problémagombolyagból egyetlen szálát próbál csak kihúzni. Az egyik globális szereplő, a Netflix egyelőre két évadot megélt lengyel bűnügyi sorozata, a *Mocsár* (Rojst, 2018–) textuális elemzéséhez használok kiindulópontként a kulturális közelség problémáját, mégpedig a lokális és globális olvashatóság és értelmezhetőség kérdése kapcsán. Megvizsgálom, hogy a sorozat miként jeleníti meg a hely és a lokalitás különböző (földrajzi, kulturális, társadalmi, történelmi, politikai) összetevőit, illetve azt, hogy az egyéni traumák és a cselekvőképesség problémája miként jelenik meg ebben a környezetben. Azt állítom, hogy a sorozat a múltbéli hibák által megbénított szereplők küszködésének katalógusát nyújtva járul hozzá a posztiszocializmus hétköznapi tapasztalatainak értelmezéséhez. Ezek az egyéni küszködések és

csapdahelyzetek a sorozat világában ezer szállal kapcsolódnak a társadalmi-politikai környezethez – ami a *Mocsár* esetében a második világháború végének, az 1980-as éveknek és a rendszerváltás utáni évtizednek a Lengyelországot jelenti. A sorozat narratív és vizuális univerzumában mindazonáltal a lokális kontextusok olyan módon vannak jelen, hogy a kulturális közelség hiányában is érthetővé és élvezhetővé teszik a történetet és az egyéni sorsokból kialakuló mintázat (a cselekvőképességükkel megküzdő szereplők karakterivének, jellemábrázolásának) követését. A szocializmus és a posztiszocializmus világát ismerő, az 1945 utáni lengyel történelemben járatos nézők számára pedig további utalások nyitják meg és bővítik a történet közegét, megteremtve ezzel egy más típusú kapcsolódás vagy akár értelmezés lehetőségét is. A sorozat lengyel médiában használt felvezető reklámszlogenje (Isten hozott a lengyel mocsárban!) a maga módján erre a problémára világít rá: hogyan (és kinek) lengyel a *Mocsár*?

A következőkben először a Netflix példájára fókuszálva tárgyalom a helyi tartalmak gyártásának és bemutatásának kérdését, majd a *Mocsár* elemzésével mutatom be azokat a megoldásokat és mozzanatokot, amelyek a sorozatot különböző kulturális háttérű befogadók számára egyaránt olvashatóvá teszik.

Helyi értékek

A 2021-es év egyik popkulturális ikonjának tekinthető dél-koreai sorozat, a *Nyerd meg az életet!* (*Squid Game*, 2021–), amely a bemutatása után egy hónapon belül bő száznegyvenmillió globális rekordnézettséget hozott a Netflixen, nem egyedüli példája a kortárs sorozatcultúra látványos nemzetközi sikertörténeimnek. Nemzetközi alatt legalább két dolgot érthetünk: egyfelől azt, hogy egy adott sorozat a világ számos pontján egyaránt a legnépszerűbb tartalmak közé tartozik, másfelől pedig azt, hogy

3 Collins, Richard: Wall-To-Wall ‘Dallas’? The US-UK Trade in Television. *Screen* 27 (1986) nos. 3–4. pp. 66–77.

4 Straubhaar, Joseph: Cultural proximity. In: Dal Yong Jin (szerk.): *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*. New York – London: Routledge, 2021. pp. 24–33.

5 Straubhaar a tézisét alapvetően az 1980-as, 1990-es évek latin-amerikai médiaszinterére koncentrálni dolgozta ki. Nézetét sokat vitatták, de egyben kiterjesztve alkalmazták is a kelet-ázsiai, illetve (kelet)európai színtérre. Latin-Amerikával összevetve annyi rögtön egyértelmű, hogy Európa, de akár Kelet- vagy Közép-Európa nyelvi szempontól tagoltabb – bár ettől még a kulturális közelség koncepciója akár a visegrádi országok esetében, de akár román–magyar vonakozásban izgalmas és használható koncepció lehet.

angolszász produkciók mellett európai, latin-amerikai és kelet-ázsiai sorozatok is a globálisan legnépszerűbb tartalmak listáján szerepelnek. Maradva csak a Netflix sikereinél, a spanyol *A nagy pénzrablás* (*La casa de papel*, 2017–), a német *Sötétség* (*Dark*, 2017–), a francia *Lupin* (2021) vagy a mexikói *Ki ölte meg Sarát?* (*¿Quién Mató a Sara?*, 2021–) egyaránt sok tíz milliós globális nézettséget ért el. A Netflix statisztikáiról ugyan mindig is sok vita zajlott (közölnek-e adatokat és azok mennyire összevethetők, mi alapján számítják a nézettséget, hány perc után számít egy film vagy sorozat megtekintetnek), ám ezek mindenképp figyelemre méltó számok. Még érdekesebb, hogy a Netflix működése kapcsán miként formálódnak újra a kulturális sokszínűség kérdéseiről, illetve a homogenitásról és amerikanizációról folytatott viták. Hiszen a Netflix sorozatai a kulturális nyilvánosság vitáiban és az akadémiai diskurzusban is éppolyan gyakran kerülnek elő a kulturális sokféleség példáiként, illetve az amerikanizált, globális neoliberális értékrend és életstílus kulturálisan eltérő közegbe helyezett, ám döntően mégis egy kitüntetett és domináns értékrend reprezentánsaiként.⁶ A Netflix úgy globális kulcsszereplő, hogy rengeteg országban, ahol jelen van, irodája sincsen⁷ (szemben például azzal, ahogy annak idején az HBO megjelent a globális piacokon, közte a rendszer-váltás utáni Kelet-Európában, budapesti központtal). Az előfizetőkkel való kapcsolattartástól a fordítás és feliratozás kérdésén keresztül a helyi szabályozás különbségein át a vásárolt vagy gyártott tartalmak problémáig a Netflix erős példája annak, hogy lokális és globális nem-hogy nem ellentétpárjai egymásnak, de még csak nem is egyetlen dimenzióban, egyetlen skála vagy kontinuum különböző értékeiként értelmezhetők. Amanda Lotz és Ramon Lobato a nagy Netflix-paradoxont Graeme Tur-

ner és Jinna Tay klasszikus aforizmájának („A „Mi a televízió?” kérdésre adott válasz nagyban függ attól, hogy hol vagyunk.”) újrafogalmazásával próbálta megragadni. Arra a kérdésre tehát, hogy „Mi a Netflix”, a válasz nagyban függ attól, hogy hol vagyunk és honnan kérdezzük. Amerikából? Magyarországból? Lengyelországból? Kínából (ahol a Netflix nem elérhető)?

A Netflix sikerének titkát általában a globális jelenlétben és a gyors terjeszkedésben szokás megnevezni. A hagyományos, lineáris televíziós világban a sikeresség alapja a közönségmérés (az elért közönség és az adott műsor nézettsége, közönségarány) és a reklámbevétel volt. A kábeltevé, például az HBO ezen már változtatott, hiszen ott nem a reklámbevétel, hanem az előfizetők száma került a középpontba. Nem véletlenül lettek más mutatók, így a kritikai elismerés, illetve egyfajta középosztályi társadalmi presztízs és hírnév a csatorna által képviselni kívánt prémium tartalom és siker fokmérői. A Netflix is az előfizetőkre épít, azonban más korszakban, eltérő környezetben futott fel, és más brandidentitást épített ki, mint az HBO.⁸

Ami a Netflix esetében a sikeresség kérdését vagy a siker titkát illeti, abban nemhogy kritikusok, bloggerek és sorozatfogyasztók nem értenek egyet, de maguk az iparági szereplők is eltérő aspektusokat emelnek ki. A Netflix vezetői számára a magas produkciós érték és az autentikus helyi tartalom eredményeként elért széles nemzetközi ismertség (sok országban szerepeljen az adott sorozat vagy film a legnépszerűbb tartalmak listáján) a fontos, míg a kreatív, filmkészítői oldal szerint az autentikus helyi tartalmak, az izgalmas és ellentmondásos karakterek és az univerzális témaválasztás a siker receptje.⁹ Ugyanez a probléma Kim Toft Hansen megfogalmazásában: „egy olyan globális intézménynek, mint a Netflix, mennyire lokálisnak és transzkulturálisnak kell lennie ahhoz, hogy meg-

6 Salsabila, Khansa: Netflix: Cultural Diversity or Cultural Imperialism? *Rubikon: Journal of Transnational American Studies* 8 (2021) no. 1. pp. 15–27.

7 Lobato, Ramon: *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. New York University Press: New York, 2019.

8 Michael L. Wayne egy pár évvel ezelőtti elemzésében abban látta a Netflix újdonságát, hogy elmossa a korábbi brandépítő stratégiákat, Kim Toft Hansen pedig azt emelte ki, hogy míg az HBO a niche-alapú (réteggközönségre építő) megközelítéssel élt, addig a Netflix inkább a mainstream közönségre összpontosít. Wayne, Michael L.: Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals. *Media, Culture & Society* 40 (2018) no. 5. pp. 725–741. Hansen, Kim Toft: Globális szereplők Európában: Netflix. (trans. Kálai Sándor) *Korunk* (2021) no. 10. pp. 20–27.

9 Wayne, Michael L. — Sandoval, Ana C Uribe: Netflix original series, global audiences and discourses of streaming success. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* (2021) pp. 1–20.



Mocsár

vethesse a lábát a helyi és regionális területeken, a nemzeti vagy regionális jogszabályok vagy egyszerűen „az emberek akarata” miatt.”¹⁰

A Netflix globális szereplő, a szolgáltatáshoz való hozzáférés azonban országoként és régióként eltérő. Ennek egészen különböző okai lehetnek, például az internetes elérés különbségei, a digitális eszközök hiánya vagy a szabályozás eltérései.¹¹ Bizonyos piacokon a tartalmak megengedése áll a viták előterében (India, Szaúd-Arábia, Oroszország), másutt arra törekednek, hogy a Netflixet és a hasonló szolgáltatókat (például kvóták révén) arra vegyék rá, hogy minél több helyi tartalmat gyártsanak.¹² A helyi tartalom erősítése (akár az angol nyelvű tartalmak rovására, bár itt is lényeges, hogy ez sem egy zéró

összegű játszma) azonban korántsem szükségszerűen a kulturális imperializmust gyengítő kulturális sokszínűség jele, hanem egy összetett kulturális-hatalmi dinamikájú tér berendezésének (átrendezésének) gesztusa.

A „Netflix-sorozat”, illetve „Netflix-gyártás” és a „helyi tartalom” azonban korántsem problémamentes fogalmak. A képernyőnkön gyakran látjuk a feliratot: *Netflix original*. Kérdés azonban, mit is jelent mindez? Mit értünk Netflix-produkció alatt? Hol a határ a Netflix által (bemutatásra) megszerzett, illetve általa előállított produkciók között? Kim Toft Hansen a Netflix produkcióit négy kategóriába sorolva próbálja áttekinthetőbbé tenni a képet.¹³ Mindegyik kategóriát egy-egy közismert sorozattal jelöl. Az első a *Testőr* (*Bodyguard*, 2018–) modell: ebben

10 Hansen: Globális szereplők Európában: Netflix. pp. 20–21.

11 Része a jelenségnek a Netflix árazási politikája is, amely arra törekszik, hogy a világon mindenütt aránylag hasonló összegeket kelljen a havi előfizetésért fizetni. Ennek következtében azonban a nyugati világban olcsónak számító Netflix Indiában például kifejezetten drága (más, az ottani piacon jelen lévő globális szereplőkkel, így például az Amazon Videóval szemben is), ami érthetően behatárolja, hogy mely társadalmi réteg számára elérhető. A nyugati világban olcsó és a tömegek számára könnyen elérhető Netflix Indiában a szűk középosztály számára elérhető. Lobato: *Netflix Nations*. Jenner, Mareike: *Netflix and the Re-invention of Television*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. Lotz, Amanda D.: The multifaceted policy challenges of transnational Internet-distributed television. *Journal of Digital Media & Policy* 10 (2019) no. 1. pp. 27–31.

12 A francia kormány például azt akarja elérni, hogy a Netflix a francia piacon elért bevétele egynegyedét francia tartalom előállítására fordítsa. Kessler, Elsa: Netflix, Amazon Must Invest 20-25% of French Revenues in Local Content, France Government Decrees. *Variety* (June 30, 2021) <https://variety.com/2021/streaming/global/avms-france-netflix-new-rules-streamers-1235008364/> (Utolsó letöltés: 2021. december 10.)

13 Hansen: Globális szereplők Európában: Netflix.



Mocsár

az esetben a gyártáshoz semmi köze a Netflixnek (a *Testőr* BBC-produkció volt), a sorozatot a helyi siker után vásárolta meg a Netflix és tette a saját platformján globálisan elérhetővé – eredeti tartalomként márkázva. A második kategória reprezentánsa *A nagy pénzrablás*, amikor a Netflix megszerzi a gyártási jogot, valamint a folytatás jogával egyetemben a jogot arra is, hogy a korábbi évadokat saját produkcióként mutassa be a saját platformján. A harmadik a *Lilyhammer*- (2012–2014) modell, amikor helyi koprodukciós partnerrel közösen, de előzmény nélküli eredeti (*original*) fejlesztésben és produkcióban készül egy sorozat. Végül a negyedik a *Kártyavár*- (*House of Cards*) modell, amikor koprodukciós társ nélkül, saját, eredeti tartalom készül.

A helyi tartalom és az eredeti Netflix-sorozat tehát pontos definiálásra szoruló kifejezések. Miközben a Netflix műsorkínálatának komoly részét teszik ki az angol

nyelvű, illetve amerikai tartalmak, ebből a szempontból is lényegesek a területi különbségek.¹⁴ Egyfelől (bár a statisztikák itt is változnak és nem mindig egyértelműek) a Netflixen globálisan ötven százalék feletti a nem angol nyelvű tartalom. A régiós és területi különbségek azonban számottevőek: főképp a nagyobb és fizetőképes piacokon komolyabb a helyi tartalmak aránya (Dél-Korea, Japán, de ide tartozik Brazília is).¹⁵ A bőséges helyi tartalom egyfelől újabb előfizetőket vonzhat be, másfelől ott erősíti a Netflix a helyi gyártást, ahol már jelentős számú előfizetője van. A közép-európai streamingszintér kulcsfigurája sokáig az HBO volt, amelynek gyártási modellje és remake-alapú, illetve saját fejlesztésű sorozatai nagy elemzői figyelmet kaptak.¹⁶ Míg az HBO a helyi gyártás tekintetében nagyjából azonos súllyal és figyelemmel kezelte a cseh, lengyel, magyar és román piacot, a Netflix eltérő gyártási stratégiával és tartalompolitikával dolgozik.¹⁷

14 Afilipoaie, Adelaida – Iordache, Catalina – Raats, Tim: The ‘Netflix Original’ and what it means for the production of European television content. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16 (2021) no. 3. pp. 304–325.

15 Lotz, Amanda D.: In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service. *International Journal of Cultural Studies* 24 (2020) no. 2. pp. 195–215.

16 Két friss magyar, illetve angol nyelvű áttekintés: Hansen, Kim Toft – Keszeg Anna – Kálai Sándor: Globális szereplők Európában: HBO. *Korunk* (2021) no. 10. pp. 28–33. Szczezanik, 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.

17 Más kérdés, hogy nagy különbségek vannak abban is, ahogy adott piacon mennyi helyi tartalom érhető el – és ezek közül mi az, ami akár a régióban vagy akár globálisan más területen is elérhető. A Netflix magyar platformján elérhető hazai filmek

Számukra a piac mérete különösen fontos, e tekintetben pedig a lengyel piac messze a legnagyobb a régióban. Sőt európai szinten is a komolyabbak közé tartozik.¹⁸

A lengyel SVOD-piacon a 2010-es évek második felében több rivális társaság is jelen volt, így az HBO és a Netflix mellett a dél-afrikai központú Showmax. A *Mocsár* első évadja ez utóbbi produkciójában készült¹⁹ 2018-ban, egyben annak is a jeleként, hogy a Showmax kiemelt jelentőséget tulajdonított a helyi tartalmaknak.²⁰ A Showmax lengyel piacról való kivonulása után a Netflix vette át a sorozatot és készítette el a második évadot. A *Mocsár* tehát a Hansen által említett második kategória, A nagy pénzrablással jellemzett modell reprezentánsa lengyel kontextusban.²¹

Isten hozott a lengyel mocsárban!

A *Mocsár* első évadja 1984-ben játszódik egy fiktív délnyugat-lengyelországi kisvárosban. A két főszereplő, Witold, egy ötvenes éveiben járó tapasztalt újságíró és Piotr, Krak-

kóból frissen ide került társa két gyilkosság és egy páros öngyilkosság ügyében nyomoz. Az egyik szálon a város párttitkárának és egy prostituátnak a gyilkosát követik, a másikon egy öngyilkos tizenéves szerelmespár történetét próbálják felderíteni. A második évad tizenhárom évvel és egy rendszerváltással később, 1997-ben játszódik ugyanitt, ám néhány beékelten jelenet 1945-be is visszavisz. A múltbeli cselekményszálon az ekkor kamasz Witold és német szerelme, Elsa drámája bontakozik ki. A jelenben az első évad kulcsszereplői mind visszatérnek. Most is egy haláleset indítja el a nyomozást, ugyanis a várost elöntő árvíz nyomán az erdőben egy tizenéves fiatal holttestére bukkannak. További szál egy nem sokkal korábbi emberablás, amelyben egy dúsgazdag vállalkozó fiáért követeltek váltságdíjat. A nyomozásban ezúttal a városba visszatérő Piotr (aki főszereplőként veszi át a napilapot) és a Varsóból pár hónapra ide helyezett nyomozó, Anna Jass, valamint egy helyi rendőr, Adam Mika vesz részt. Witold inkább mellékszereplő, a háttérből figyel a történéseket.

A sorozat kicentizett módon kombinál klasszikus megoldásokat, illetve kurrens toposzokat. Klasszikus megoldás az eltérő karakterű főszereplő-nyomozó páro-

és sorozatok túlnyomó része már egy román vagy osztrák előfizetéssel sem látható. Hasonlóképp, ugyan a cseh előfizetéssel sok helyi sorozatot lehet elérni, de egy cseh újhullám-rajongó spanyol előfizető a Netflixen hoppon maradna. Azt a jelenséget, amelynek során bizonyos filmkultúrák előbbre sorolódnak vagy hátrébb, Constantin Parvulescu és Jan Hanzlík (kelet-európai kontextusban perifériára kerülésnek vagy perifériává válásnak (*peripheralization*) nevezi, ezzel is hangsúlyozva folyamatosan változó dinamikáját és megkülönböztetve a túl statikusnak gondolt „digitális perifériák” terminustól – amelyet szintén a térség kontextusában használ egy nemrég megjelent tanulmánykötet. Parvulescu, Constantin – Hanzlík, Jan: *The Peripheralization of East-Central European Film Cultures on VOD Platforms*. *Illuminace* (2021) no 2. p. 5–25. Szczepanik, Petr – Zahradka, Pavel – Macek, Jakub – Stepan, Paul (eds.): *Digital Peripheries. The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective*. Cham: Springer International Publishing, 2020.

18 A lengyel piac nemcsak a lakosságszám miatt jelent komolyabb nagyságrendet mint más közép-európai piacok. Miközben lakosságszámban hozzávetőleg négyszeres a különbség, az SVOD-piacot tekintve a lengyel piac tízszer nagyobb, mint a cseh és huszonöt-szöröse a magyarnak. Adamczak, Marcin: *Industry Divide: The Interdependence of Traditional Cinematic Distribution and VOD in Poland*. In: *Digital Peripheries*. pp. 145–157.

19 Az első évad gyártásában az egyik legendás, régi lengyel stúdió, a Kadr is részt vett (melyet ekkoriban a *Mocsár* egyik forgatókönyvírója, Kasper Bajon édesapja, az ismert rendező, Filip Bajon vezetett).

A lengyel prémiumsorozatok gyártásának trendjeiről bővebben: Majer, Artur: *Quality by design. Feature TV series from premium television in Poland*. In: *A European Television Fiction Renaissance*. pp. 262–274.

20 A dél-afrikai háttérű és a nemzetközi piacon is jelen lévő Showmax kevesebb mint két évig volt aktív Lengyelországban. Visszavonulásukat Adamczak azzal magyarázza, hogy az erősen kompetitív lengyel piacon a kreatív kampány és a helyi tartalmakra való fókuszálás ellenére a Showmax nem tudott érvényesülni az olyan globális szereplők mint a Canal+, HBO és Netlix, a helyi tévékkel együttműködő VOD szolgáltatók, illetve nagy internet portálok versenyében. Adamczak, Marcin: *Industry Divide*.

21 A Netflix első lengyel produkciója, az 1983 pedig a negyedik kategória, a *Kártyavár*-modell képviselője.

sok szerepeltetése (a szarkasztikus vén róka Witold és az idealista zöldfülű Piotr az első évadban, a kemény és agilis varsói Anna és a dadogó, körülményes helyi Adam a másodikban). Kurrens téma a Nordic noir védjegyként is emlegetett eltűnt (meggyilkolt) kamaszok motívuma²² és a nyolcvanas évek megidézése.

Ez utóbbi, az atmoszférikus koridézés a sorozat egyik legfontosabb sajátossága. Ezen a ponton megkerülhetnek tünhet a más Netflix-sikersorozatokkal (*Stranger Things*, *Sötétség*) húzható analógia, és nemcsak az 1980-as évekbe helyezett történet, de a közeg (kisváros) és a tematikus motívumok (titokzatos körülmények között eltűnő kamaszok) okán is. Csakhogy a *Mocsár* nem horror, nem időcsavaros történet, és legfőképp nem játszik a természetfelettel.²³ Az attitűdje nem nosztalgikus, inkább semleges: a kor tárgyi világának és hangulatának a megidézése a cél, különösebb érzelmi töltet nélkül.²⁴

A *Mocsár* világába valószínűleg nem sokan vágnának vissza. A történet végig komor és borús, miközben ezt a nyomasztó hangulatot direkt módon nem a politikai-társadalmi viszonyokból eredezteti a sorozat. A rendőrök tehetetlenek, az ügyész és a párttitkár velejéig romlott, a hivatali szerveket átszövi a korrupció – a romlás azonban személyekhez és nem intézményekhez kötődik. A politikai kontextus nagyon lazán van csak jelezve. Az első évadban ki sem derül, hogy melyik évben vagyunk (egyetlenegyszer látunk egy 1981/82-es telefonkönyvet). Aki ismeri a közeget, az persze könnyen összerakja, hogy a Jaruzelski-puccs és a Szolidaritás mozgalom eltirása után bő két évvel lehetünk, a hadiállapot idején.

A nyolcvanas évek késő szocializmusa az elmúlt években számos kelet-európai filmben és sorozatban került elő. Streamingvonalról elég csak az HBO cseh sorozatát, az *Eszméletet* (*Bez vědomí*, 2019) vagy a nemsokára közönség elé kerülő magyar *A besúgót* említeni. Mindkét sorozat az állambiztonság működése és az ügynöktörténetek

körül forog. A friss lengyel Oscar-nevezett *Nem hagyta nyomokat* (*Żeby nie było śladów*, r.: Jan P. Matuszyński, 2021) szintén a nyolcvanas évek elején játszódó politikai thriller. A nyolcvanas évek lengyel melegközössége elleni titkosszolgálati akcióról szóló *A lengyel Hüakinthosz* (*Operation Hyacinth*, r.: Piotr Domalewski, 2021) úgyszintén; de már a Netflix első lengyel gyártású sorozata, az *1983* is ezt a korszakot használta kiindulópontnak a maga alternatív történelmi univerzumának megteremtésére. Ezek az alkotások eltérő módon viszonyulnak a korszak politikai világához, messze nem egységesek abban, hogy milyen szerepet tulajdonítanak a rendszer romlottságának. A cseh *Eszmélet* például nagy súlyt helyez a korrupt politikai és emberi viszonyok érzékeltetésére. A *Mocsár*, ahogy erről szó volt, kevésbé nyomatékosítja a politikai-társadalmi közeg egyéneket korrumpáló működését. Lehet persze úgy érvelni, hogy ez utóbbit olyan adottságként kezeli, amelyet (már) nem szükséges különösebben részletezni. Mégis feltűnő, ahogy a bűnügyek és a bűnösség nem rendszerszinten, hanem individuális szinten jelenik meg.

A bűnügyek társadalmi és politikai beágyazása már csak azért is fontos, mert a lokalitás és a nemzetközi érthetőség kérdéseihez is szorosan kapcsolódik. Már önmagában az is tanulságos, hogy a kortárs kelet-európai filmben és sorozatban formálódik. Eleve magát a bűnügyi történetet a rugalmas, mobilis, határátlépő, adaptációkra, kulturális utazásra és variációkra alkalmas, lokális és nemzetközi között közvetíteni képes műfajok közé szokás sorolni. Kérdés természetesen, hogy a műfajiság milyen szerepet játszik témák és történetek sikeres vagy kevésbé sikeres kulturális átvételében és utazásában. Egy kortárs európai televíziós bűnügyi történeteket elemző tanulmánykötet szerkesztői a krimi az egyik legnépszerűbb, illetve a kulturálisan legérzékenyebb és legárnyaltabb

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

23 Félmondatokban előkerül ugyan az erdő misztikus hatalma, de ez inkább csak következmények nélküli sejtetés, semmint a paranormalitás jele.

24 Talán a zenehasználatnak van nosztalgikus karaktere, de a mindkét évad összes epizódjának a vége főcíme alatt megszólal slágerek (például a nyolcvanas évek lengyel diszkójának megidézésével) egyben erős hangulati ellenpontjai a borús, nyomasztó atmoszférájú történetnek.



Mocsár

műfajnak nevezik.²⁵ Véleményük szerint ez a nyitottság a krimi társadalmi problémák iránti fogékonyságából és azok dimenzióinak (helyi, regionális, univerzális) finom detektálásának és felmutatásának képességéből ered. A legjobb krimik helyhez kötöttek, mégis sokfelé nyitottak.

Helyi színek, történelmi és természeti kataklizmák

A kortás sorozatkultúra bűnügyi elbeszélései feltűnő figyelmet fordítanak a lokalitásra. A jól ismert, kozmopolita nagyvárosokban játszódó krimitörténetek mellett (Sherlock és London, Lupin és Párizs) az ezredforduló óta különösen megszorodott a nem nagyvárosi, nem annyira ismerős, ám erős lokalitással és helyi színekkel bíró környéken játszódó bűnelbeszélések és sorozatok száma. A lokalitás tág és sokértelmű fogalom, melynek különböző rétegei más és más kontextusokat hívnak be. Kim Toft Hansen és Anne Marit Waade a Nordic noir helyeiről és elhelyezéséről szóló kötetükben (*Locating Nordic Noir*) többek között Tim Cresswell alapján próbálják

elkülöníteni a hely fogalmának különböző aspektusait, a földrajzi koordinátáktól kezdve a társadalmi kapcsolatok materiális közegén át az embereknek az adott helyhez kötődő szubjektív és érzelmi kötődésén keresztül egy adott terület vagy hely absztraktabb, kevésbé konkrét jelentéssel bíró leírásáig.²⁶ Ha ezeket a szempontokat a *Mocsár*ra vonatkoztatjuk, akkor látható, hogy a sorozat lokalitása komplex és ellentmondásos kérdés. A *Mocsár*ra főképp a társadalmi kapcsolatok materiális és természeti közegének a megjelenítése és az itt élőket ide kötő és egyben megbénító érzelmi szálak hangsúlyozása jellemző. Már szó volt róla, hogy maga a helyszín egy fiktív kisváros, amelynek a neve el sem hangzik. A környék, délnyugat-Lengyelország azonban pontosan beazonosítható, egyrészt konkrét utalásokból (Katowicze, Krakkó közelsége kerül szóba), másrészt történelmi, természeti traumák és kataklizmák említéséből. A lokalitás újabb rétege a sztori közvetlen közegének megjelenítése. Az épített környezet és a természet (a város melletti erdő, annak mocsaras része, a település középpontját a külső részekről elválasztó és többször hangsúlyos felső totálból mutatott erdősáv, melyet az autótút szalagja tagol) a történet közvetlen, ma-

25 Hansen, Kim Toft – Peacock, Steven – Turnbull, Sue: Down These European Mean Streets. In: Hansen – Peacock – Turnbull (eds.): *European Television Crime Drama and Beyond*. Cham: Palgrave MacMillan, 2018. pp. 1–19.

26 Hansen, Kim Toft – Waade, Anne Marit: *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*. Palgrave, 2017.

teriális és természeti közege. Ennek a közegnek a sztori atmoszféráját, illetve társadalmi-kulturális kontextusát tekintve is meghatározó szerepe van.

A sorozatot amúgy valóban ezen a részen, Katowicze környékén vették fel, ami nem volt könnyű kihívás, mivel olyan helyszíneket kellett keresni, amelyeken hitelesen rekonstruálható volt az 1980-as évek, illetve 1997 Lengyelországa. A *Mocsár* produkciós értékének fontos összetevője az az aprólékos munka, amelynek révén a külső helyszíneket és a belsőket megalkották, illetve megtalálták. A történet elég sok helyszínen játszódik, egyáltalán nem kamara jellegű. Az első évadban a modernbb, illetve lepusztult városi terek és épületek (a várost uraló Centrum Hotel, illetve a szerkesztőség épülete, a stadion, a bevásárlóutca, a devizásbolt, iskola, és persze a lakótelepek) formálják a sztori hangulatát. A második évad majdnem ugyanezekben a helyeken játszódik, és feltűnő, hogy kinézetét tekintve egyik sem sokat változott. Koszlott falfelületek, rideg betontömbök, gondozatlan homlokzatok – az új helyszíneként előkerülő kórház betoncsontváza kifejezetten hidegjelölő. A várost beborító sár és iszap, a házak oldalát támasztó homokzsákok egy kataklizma utáni világ hangulatát sugározzák, és nem a rendszerváltás utáni újjáéledés lendületét. Az egyetlen ellenpont, a gazdagok lakóparkja a maga személytelen sterilizálásával végképp ide nem illő látvány.

A nyolcvanas években a szürke különböző árnyalatait képviselő városban a társadalmi hovatartozás természetesen lakóhely szerinti elkülönülésben is megjelenik. A párttitkár és felesége a kor normái szerint az átlagnál jobb minőségű, újabb, tisztább és komfortosabb, a Barátság névre hallgató lakótelepen laknak. A második évadban a társadalmi és térbeli elkülönülés még nyilvánvalóbb. A bűnügyi történet szempontjából is lényeges, hogy a helyi elit képviselőinek mindegyike az Oázis lakóparkban vesz vagy tervez venni lakást. Ebből a szempontból nincs különbség a korrump ügyész, a simlis vállalkozó és a főszerkesztő között. Az Oázis nemcsak komoly falakkal és biztonsági kamerákkal őrzött felsőközéposztályú enklávé a városban, hanem a bűn és a korrupció megtestesülése. Szabálytalanul, ár-
vízveszélyes helyen épült, mégis egyedülként úszta meg

a pusztítást. Amíg a várost és a környéket elmosta a folyó, egy titkos gátrobbantási akció révén a lakópark megmenekült.²⁷

A tágabb környezetnek, a délnyugat-lengyelországi milliónek szintén a történet különböző rétegeit és többlet-jelentéseit befolyásoló funkciója van, melyek a traumák helyévé teszik a kisvárost és környékét. A helyet egyfelől a történelmi trauma jellemzi, mivel a térség az úgynevezett „visszaszerzett területek” része, azaz olyan terület, amelyet a második világháború után csatoltak vissza Lengyelországhoz. A korábban német kézen lévő vidék jelentős német lakossággal bírt, a háború után pedig hamar megindult a németek kitelepítése – a helyükre, a házaikba, lakásaikba pedig gyakran a keleti területekről (a Szovjetunióhoz csatolt vidékről) érkező lengyel családok kerültek. A *Mocsár* második évadjának 1945-ös flashbackjei az erőszaknak és erőszakos népmozgásoknak ebben a kontextusában helyezkednek el: Witold családja a Szovjetunióhoz került keleti lengyel területekről érkezik, Elsa Köpke apja magas rangú német tiszt, a családot pedig a háború után deportálják. A háború idején játszódó jelenetekben a németeknek a hadiüzemben dolgoztatott lengyelekkel szembeni kegyetlensége jelenik meg, majd a Vörös Hadsereg érkezése után az erdőben épített táborban tartják fogva a német családokat – itt az orosz katonák és a velük együttműködő lengyelek kegyetlensége a válaszreakció. Witold nagynénje egy orosz tábornokkal folytat viszonyt, a fiú pedig egy német tiszt lányába szeret bele. Az 1945-ben játszódó epizódok szerelem, családi kapcsolatok, etnikai hovatartozás és politikai elkötelezettség egymást drámaian keresztező szárait vázolják tehát. Ebből a sztori követéséhez a Rómeó és Júlia szerelmi drámája önmagában elégséges, a traumatikus történelem pedig az elfojtott, kibeszéletlen múlt általános problémájaként jelenik meg. Az erdő pusztító titkot rejt, a város és a közösség történelméről senki nem mer írni, mert aki megpróbálta (Witold sógora, Drewicz egy szamizdatos cikkében még a Szolidaritás idején), azt retorziók érték. A kibeszélendő múlt tehát jelen van, ám inkább egyfajta általános, nem kifejtett, nem specifikált, nem *lokalizált* akadályként jelenik meg, melynek konkrét részleteire csak kifejtetlen utalások vonatkoznak.

27 Hogy az egyik épület alapzata mindezen túl még egy holttestet is rejt, az már igazán a forgatókönyv-írói túlbiztosítás és a szálak összekötésére fordított feszült figyelem eredménye.



Mocsár

A történelem és a helyi múlt, avagy a hely múltja tehát a sztorit körülvevő, atmoszféraerősítő általános milióként és valamifajta elnagyolt, jóllehet elnagyoltságában univerzálisan érthető problémaként (a múltnak vannak titkai, amelyekről beszélni kell) jelenik meg a Netflix sorozatában. Miközben az árulás és hűtlenség kiinduló drámájának történelmi-politikai vonatkozásai Witold karakterének értelmezéséhez is fontos adalékként szolgálhatnak – ha valaki érti és olvassa ezeket az utalásokat.²⁸

A történet helyszíne, tehát a délnyugat-lengyelországi térség azonban nemcsak történelmi traumák emlékét őrzi. A második évad történetében fontos szerepet játszik egy természeti katasztrófa, az Odera 1997-es gigantikus árvize. Egyfelől ez az esemény is a sztori fordulatait motiválja (a gátrobantás és az Oázis lakópark történetzála), másfelől itt is fontos, hogy maga az 1997-es árvíz, tehát a konkrét esemény élesen és fájdalmasan megmaradt a lengyel emlékezetben. Az „évszázad árvízének” is nevezett csapás valóban váratlan és elsöprő volt, az ország területének két százalékát elmosta. Az árvíz megélésével és emlékezetével

foglalkozó tanulmányában Don Kalb és Heman Tak egyfelől azt emeli ki, hogy a természeti csapás az erősen katolikus Lengyelországban a sikeresnek gondolt poszt-szocialista átmenetet megakasztó, a bibliai csapások képét megidéző esemény volt. Mindezen túl úgy maradt meg a népi emlékezetben, mint annak a bizonyítéka, hogy az állam nem volt képes megvédeni a közösséget, és ezáltal a közintézményekben vetett bizalmatlanság érzetét erősítette.²⁹ A közintézményekbe vetett bizalom kérdése pedig izgalmas, ám szintén kevésbé kifejtett motívuma a sorozatnak – az első évad hatalmával visszaelő párttitkárfigurájától, tehetetlen rendőrségtől kezdve a második évad korrupt vállalkozóinak és ügyészenek karakteréig.

A történelmi és a természeti kataklizma tulajdonképpen a helyhez kötődő legfontosabb, a sorozat címét is adó motívumban kapcsolódik össze. A természet hatalma a szereplők tehetetlenségének, erőtlenségének kontrasztjaként jelenik meg, miközben az erdő a korrupt emberi közösségből menekülő szerelmesek számára nyújt menedéket (Witold ide jár ki, hogy a fogoly Elsát lássa; az első

28 Az 1945-ben játszódó történetzál ráadásul még egy fontos háttérmotívumot megjelenít, mégpedig az otthonlét, a vándorlás, a kényszerű vagy önkéntes elvándorlás kérdését. Witold, aki fiatalkorában nem tudta megvédeni szerelmét, egész felnőtt életében Elsa után vágyakozik. A férfi a sorozat egyetlen részében sem lépi át a város határait, nemhogy Lengyelországot – ellenben a pályaudvaron sokszor jár és az első évadban folyamatosan az emigrációját tervezi.

29 Kalb, Don – Tak, Heman: *The Dynamics of Trust and Mistrust in Poland: Floods, Emotions, Citizenship and the State*. In: Svašek, Maruška (szerk.): *Postsocialism. Politics and Emotions in Central and Eastern Europe*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2006. pp. 196–213.

évad kamasz szerelmespárja itt randevúzik, és a második évadban Anna és Piotr feleségének szerelme is itt teljeseedik be). A természet tehát az emberi közösség által tiltott találkozások és szerelmek menedéke, a határátlépés helye. Lehetőség és lehetetlenség, cselekvés és cselekvésképtelenség drámájának a színtere.

Lehetetlen szerelmek

A *Mocsár* egyik alapvető, szereplőket és cselekményszálakat összekötő motívuma az ellentétes társadalmi és politikai pozícióban lévő szerelmesek drámája. A Kelet-Lengyelországból érkező Witold 1945-ben beleszeret egy német tiszt lányába. Witold sógora, a börtönviselt ellenzéki, Szolidaritás-aktivista Drewicz iskolában kiközösített lánya 1984-ben egy csendes, magának való fiúban találja meg a párját – majd együtt ugranak a halálba, miután a lányt féltékeny osztálytársai megszegyenítették. A gyűrt inges, orrpolipos, sete-suta fiatal újságíró, Piotr és a meggyilkolt, korrupt párttitkár özvegye, Helena szintén titkos, lehetetlen kapcsolatba bonyolódik. A második évadban pedig egy leszbikus románc, a boldogtalan házasságából menekülő, saját magához visszataláló feleség és a varsói nyomozó viszonya a transzgresszió, önfelfedezés és kibontakozás manifesztuma. Tiltott szerelmek és titkos kapcsolatok. Határátlépések és normaszegések. Ezekben bontakozik ki a sorozat központi motívuma, az önfelszabadítás és kibontakozás, az egyéni hivatás kérdése.

A kibontakozás mint felnövekedés a *Mocsár* coming-of-age történeteit komor drámává színezi. A korábban Nordic noir allúzióként említett eltűnő kamaszok témája ebben az aspektusban mutatja meg speciális, helyi karakterét. A kamaszkori felnövéstörténet drámája a sorozat mindkét évadján és mindhárom időszakján (1945, 1984, 1997) végigvonul. Az eriksoni identitáskriszisek éveiben járó kamaszok abban az életkorban vannak, amikor a saját maguk és a világban betöltendő szerepük definiálása és tisztázása, megértése a legfőbb kihívás. Amikor még minden „előttük van”. Csakhogy a *Mocsár* világában a kamasz szereplőkre (Piotr lányát kivéve) nem a kibontakozás, hanem a szenvedés, bukás és pusztulás

vár. A sorozatot a tönkretett, meghurcolt, megerőszkolt kamaszéletek, az elrabolt jövő drámája járja át. Ebben a drámában jelen van, ám megint csak bújtatva van jelen a politika, hiszen a tragédiák mozgatója a hatalmi pozícióban lévő szereplők által elkövetett erőszak a kiszolgáltatott kamaszok felett. Ilyen a mindent és mindenkit tönkretévő erőszak és bosszú a világháborúban és 1945-ben. Ez kísért a párttitkár által kihasznált úszólányok történetében és az iskolai bullyingban a nyolcvanas években, de a vesztesek haragja tüzei a tehetős szülők gyerekének fogva tartását, majd elpusztítását is 1997-ben. A féltékenység és a bosszú végeérhetetlen körei és folyondárjai szövik át a *Mocsár* történetet. Kilépcs nincs. Látszólag legalábbis.

Bénultság és melankólia

A *Mocsár* és a Nordic noir közötti analógiák és különbségek a lokalitás és az elveszett kamaszok toposza kapcsán már szóba kerültek. A sorozat komor atmoszférája kapcsán szintén magától értetődő lehet a borongós, északi párhuzam. Itt is érdemes azonban a variációkra figyelni. Míg a Nordic noir kapcsán a melankólia, a *Mocsár* történetében a bénultság kérdése áll a középpontban. Gunhild Agger és Anne Marit Waade a Nordic noir és a melankólia kapcsán arról beszélnek, hogy a melankólia a bűnügyi történet atmoszférájának, a karakterek hangulatának és mentális állapotának érzékeltesítésén kívül egy bizonyos összetett narratív struktúra jellemzésére, valamint átfogó társadalomkritika kibontására is használható.³⁰ Kiemelik, hogy a Nordic noir történetekben a melankolikus nyomozó általában érzékeny karakter, akinek a saját maga démonaival és a társadalom rémségeivel egyaránt meg kell küzdenie. A borongós, noir hangulat a *Mocsár*ra is jellemző, a melankólia mellett azonban a hősök viselkedését és karakterét inkább a bénultság fogalmával lehet körülírni.

Ki képes a cselekvésre? Milyen érdemi cselekvés lehetséges ezen a helyen? A sorozat majd minden hősét múltbeli traumák tartják fogságban. Witold a kamasz szerelem emlékével nem tud mit kezdeni. A cserbenhagyásként megélt és énfomáló 1945-ös emlékek mellett

30 Agger, Gunhild – Waade, Anne Marit: Melancholy and Murder. Feelings, Atmosphere and Social Criticism in Television Crime Series. In: *European Television Crime Drama and Beyond*. pp. 61–82.

azonban a férfit még egy, időben közelebbi dráma is kísérti. Amikor sógora, Drewicz, a Szolidaritás idején megírta és szamizdatban közölni akarta a város és az erdő történetét, az állambiztonság a szervezkedés nyomára bukkant. Witold pedig, aki részt vett a szervezkedésben, feladta a nyomdájukat, hogy megmeneküljön a börtöntől. Így Drewicz töltött másfél évet rácsok mögött. Witold számára a nagy út (el Berlinbe, megkeresni Elsát, egyben vissza a múltba, a cserbenhagyások *előtti* kamaszévekbe) és a nagy történet (az erdő, a város, a közösség és saját maga története) megírása törné meg a bénultság évtizedeit. Anna Jass és Adam Mika, a második évadban nyomozó rendőrök a közelmúltjuk és a hivatásuk foglyai. Annát egy tévútra vitt nyomozás és a lelkifurdalás gyöttri. Ártatlan férfit gyanúsított meg egy gyilkossággal, csikart ki belőle hamis vallomást, a férfi pedig később öngyilkos lett. Adam majdnem ugyanezt teszi az Annával közös nyomozás közben. Elakadások, gyengeségek, árulások, cserbenhagyások – a büntudat és a bénultság béklyózó, cselekvésképpességet gátló indái. Televényként, mocsárként tartják fogva a szereplőket.

A *Mocsár* szó szerint és metaforikusan használja tehát a mocsarat mint helyszínt és jelenséget. Egy természeti formát és egy emberi viselkedésformát kapcsol össze. A mocsár, mármint a sorozat mocsara, ezek szerint olyan televény, amely, ha egyszer foglyul ejti az embert, akkor magával is ragadja. Áldozata minél jobban erőlködik, annál mélyebbre süllyed. Egyedül ki sem tud jutni a csapdából. Sőt jobban teszi, ha nem próbál meg kalimpálni, mert csak mélyebbre süllyed. Kívülről érkező segítség tudja csak megmenteni – kihúzni a bajból, mint Mika Annát, amikor a nő valóban belesüpped az erdőben a mocsárba.

A *Mocsár* tehát a hivatásukat és a saját jobbik énjüket kereső szereplők drámáival tölti meg a bűnügyi történet világát. A sorozat mocsarát az emberi viszonyok, a hübrisz, a frusztráció, a féltékenység és bosszú szövedéke jelenti. Ezekből a szálakból, ebből a televényből képtelenek kitörni a szereplők. Az első évad kifejezetten kevés feloldást és megoldást nyújt, a második – miközben a nyomasztó, melankolikus tónus és a komor hangulat alig enyhül – azonban felcsillantja a kilépési lehetőségeket. Drewicz lánya (aki Piotr figyelmét is felkelti – hogy legyen tovább vihető kapcsolat az esetleges harmadik évadra), akinek nővére az első évad történetében lett öngyilkos, régészetet tanul a Jagello Egyetemen és nemsokára kezdi

a temető feltárását. Witold megírja cikkét az erdőről és 1945-ről. Tereza vállalja saját magát, kilép a házasságból és a heteroszexuális kapcsolatból. A bűnügy megoldásával pedig Anna Jass is közelebb kerül ahhoz, hogy az elvárásaival és saját magával megbékéljen. A megoldás tehát mégsem kívülről jön, nem mások húzzák ki a bajból és a cselekvésképtelenségből a szereplőket, hanem saját maguk küzdik ki magukat a korábbi baklövéseik, gyengeségeik és hibáik csapdáiból. Piotr és Anna egyaránt kívülről, a nagyvárosból érkeznek, de mindkettőjüknek megvan vagy hamar meglesz a maga hasonlóan bénító emléke és története. „*Azt mondják, maga nem idevalósi. – Számít ez?*” Zajlik le egy rövid beszélgetés a nyomozónő és egy helybéli között. A *Mocsár* tanulsága szerint a helyismeret (a lokalitás, a lokális tudás) számít ugyan, de nem minden.

Konklúzió: túl a helyi mocsáron?

A *Mocsár* bűnügyi története sok szálon, ám jobbára nem kifejtett utalások mentén kapcsolódik a huszadik század második felének kelet-európai és lengyel történelmi és társadalmi valóságához. A lokalitás, a helyi színek, kontextusok és referenciák megjelenítése ambivalens és nem eléggé kifejtett, ami a kortárs globális streamingkultúra heterogén közönsége számára a befogadhatóságot segítheti. A megoldás mégsem problémamentes. A sorozat, azáltal, hogy a lokális társadalmi és politikai kontextust nem exponálja, egyben a történet és a karakterrajzok dinamikáját, árnyaltságát is gyengíti, de legalábbis nyitva hagyja azt a kérdést, hogy vajon a szereplők viselkedését és cselekedeteit mennyiben motiválja a társadalmi, kulturális és politikai környezet. Az a világ, az a rendszer, az a kor, amelyben élnek. A sorozat sok szálon, sok karakter történetében visszhangozva dolgozza fel a kérdést, hogy mi kell a saját élet és a hivatás feletti szuverén döntés visszaszerzéséhez. A fókusz azonban kitüntetett módon az individuumokon és az egyéni cselekvés(képtelenség) kérdésén van. Hogy mi a történelmi korszakok és politikai berendezkedések szerepe, miként szövi át a korrupció és a bizalmatlanság a társas viszonyokat és a közösség hétköznapjait, az nem vetődik fel éles kérdésként – miközben a sorozat két, a hatalomhoz és az intézményi rendhez magától értetődően kötődő foglalkozású szereplőt, egy



Mocsár

párttitkár és egy ügyészt vonultat fel a legsötétebb negatív hősök szerepében. Arról, hogy az ő cselekedeteik miként szövődnek bele a párt- és az igazságszolgáltatási elit hátterébe és viszonyaiba, nem esik szó. Ilyen összefüggések és kapcsolatok az egyéni nézői értelmezés kérdései lehetnek.

A rétegek, kontextusok és utalások heterogenitása már csak azért is érdekes, mert a *Mocsár*, kortárs szeriális bűnügyi narratívához méltó módon látszólag jeleskedik a kapcsolatok és kapcsolódások halmozásában. Minden mindennel összefügg: ez a tézis, túl azon, hogy egy korábban már emlegetett Netflix-sikersorozat, a *Sötétség* szlogenje, a kortárs komplex narratívák egyik jellemző fogása. A *Mocsár* első évadjában a narratíva sokáig lebegteti, hogy a meggyilkolt párttitkár és prostituált, illetve az öngyilkos kamaszok ügye közvetlenül összefügg egymással. A végén derül csak ki, hogy nincs direkt összefüggés – csak áttételes a kapcsolat (a lány is úszott, ő is járt a párttitkár irodájában, így szerzett pénzt valutáért vásárolható ruhára, ami áttételesen a végzetét okozta). A második évadban is úgy tűnik sokáig, hogy az elrabolt tinédzser és az erdőben holtan talált fiú ügye összefügg, pedig itt sincs direkt okozatiság, csak az általános métely kapcsolja össze a

szereplőket. Az 1945-ös flashbacksorozatban kamaszként nemcsak Witold, de a későbbi főügyész és a vállalkozó (akinek fiát elrabolják) feltűnik. Összefüggés tehát bőven akad, de nem minden utalás aktív. A *Mocsár* érdekessége és felemássága ebben az ambivalenciában rejlik. A sorozat lokális (posztoszocialista, kelet-európai) karakterét a cselekvésképtelenség és a passzivitás, a bénultság köreinek megrajzolása adja. A saját démonjaikkal küzdő szereplők drámájának hátterében azonban csak jelzésszerűen tűnik fel azoknak a korszakoknak a társadalmi és politikai világa, amelyben ezek a drámák formálódtak. A *Mocsár* kitüntetett figyelmet szentel az 1980-as évek és az 1990-es évek miliője megteremtésének. Ennek a miliőnek azonban a társadalmi és politikai viszonyok mintha nem lennének szükségszerű elemei. A késő szocializmus és a posztoszocializmus világa díszletként, nyomasztó atmoszférát sugárzó épített és természeti környezetként jelenik meg. Ezt betudhatjuk a glocalitás globálist és lokálist összegyűrő hibrid működésének, de ettől még nem leszünk sokkal nyugodtabbak. A Netflix sorozata közelebb van a jamesoni értelemben vett nosztalgiafilmekhez és a koridéző pastiche logikához³¹, mint a kelet-európai film politizáló, társadal-

31 Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. (trans. Dudik Annamária Éva) Budapest: Noran Libro Kiadó, 2010.

mi-kritikai realista hagyományaihoz. Ez nem olyan meglepő, a következményeivel azonban fontos számot vetnünk. A *Mocsár* atmoszférikus, audiovizuálisan szuggesztív miliőt teremt. Ez a miliő azonban ambivalens. Ambivalenciájának feltárásához érdemes visszatérnünk a hely és a lokalitás különböző értelmezéseihez és összetevőikhez. Korábban már szó volt róla, hogy a sorozatra a társadalmi kapcsolatok materiális és természeti közegének a megjelenítése, valamint a szereplőket ide kapcsoló és egyben megbénító érzelmi kötelékek hangsúlyozása jellemző. Amikor a *Mocsár* kapcsán miliőről beszélek, egyfelől a tárgyi és természeti közvetlen környezet bemutatására gondolok, másfelől pedig arra a komor és nyomasztó hangulatra és atmoszférára, ami a sorozatot jellemzi. Ami viszont hiányzik a hely megjelenítéséből és a lokalitás tapasztalatából, az a társadalmi kapcsolatok szövevénye, pontosabban ezek megjelenítése. Az intézményi, politikai, hatalmi viszonyok és társas kapcsolatok motivált rendszere. Ez az, ami csak utalásokban, finom jelzések szövedékében van jelen. Ezeknek a viszonyoknak az ismerete pedig nemcsak rendszerek és korszakok, társadalmi-politikai összefüggések és egyéni történetek dinamikáját tudná markánsabban és differenciáltabban ábrázolni, de pontosabban és árnyaltabban mutatná be és motiválná a szereplők viselkedését és karakterét is. Példaként talán elég Witoldot említeni. Egy félmondatból derül ki, hogy a családja idegen 1945-ben ebben a kisvárosban, hiszen őket is ide telepítették Keletről. Az elveszített otthon (amely ráadásul más országhoz, a Szovjetunióhoz kerül) és a berendezkedés kényszere, az új otthon megteremtésének kihívása, az idegenség és köztesség élménye személyiségformáló tapasztalat, amely lényeges adalék lehet a karakter bizonytalanságának, mobilitásra való képtelenségének megértéséhez. A lakosságcsere, kitelepítések, a hatalmi erőszak logikájának megmutatása, egyszóval a politikai-társadalmi makrokontextusok mellett ezek az 1945-os „háttérinformációk” a karakterek drámai ábrázolását is mélyíthetik. A *Mocsár* azonban ellentmondásosan gazdálkodik ezekkel az összetevőkkel. A globális közönség, a távoli nézők számára borús hangulatú, lassan égő, lefojtott feszültséggel és rejtélyekkel teli bűnügyi történetet vezet elő, amely a (poszt)szocializmus világának szuggesztív, ám kívülnézeti képét nyújtja. Emlékeikkel és tehetetlenségükkel küszködő szereplők sorát látjuk, velejéig romlott antagonistákat és antihős protagonistákat, de az egyéni döntések és cse-

lekedetek sorozatában nem könnyű észrevenni a társas, társadalmi mintázatokat. Pedig, mint láttuk, ez is ott van. Ott van a lehetetlen szerelmekben, az önmegvalósítást gátló társadalmi és politikai tiltásokban, a legyilkolt kamasz-álmokban, a mindent átszövő korrupcióban. Helyben vagyunk. A történetnek, a szereplőknek, a társas viszonyoknak megvan a maguk lokalitása. Ez a lokális karakter azonban elsősorban a történethez igen közel hajolva látszik. Kelet-Európa szövevényes történetei egyre szélesebb kör számára elérhetőek, a nézőpontok azonban döntően befolyásolják, hogy mit látunk. Vagy hogy mit veszünk észre. Fától az erdőt, magunktól a mocsarat.

Balázs Varga

On uncertain ground

A paralyzing past and a freeze present in the Polish series
The Mire

The essay analyses Netflix's Polish crime series *The Mire* (2018–) in the context of contemporary streaming culture, with special focus on the problem of cultural proximity and the questions and ambivalences of local and global legibility. It examines how the series presents different components (geographical, cultural, social, historical, political) of place, space, location, and locality, and how the problem of individual trauma and agency is presented within this context. Its main assumption is that the series contributes to an understanding of the everyday experience of (post-)socialism by providing a catalog of the struggles of actors paralysed by past failures. These individual struggles and traps are linked to the socio-political context in the world of the series in a complex way. Nevertheless, in the narrative and visual universe of the series, local contexts are only present at the level of unexplained allusions. This makes the story comprehensible even in the absence of cultural proximity, and the recent Eastern European past is presented as a very strong audio-visual milieu, but rather as an expressive setting or backdrop. However, the social and historical embeddedness of the patterns that emerges from individual fates (the portrayals of the characters who are struggling with their agency) is hardly understandable for the culturally not proximate audiences.