

Bátorfy Attila

## Ki ölte meg a telenovellát?

### Egy átalakuló műfaj a latin-amerikai televíziós piacon

**A**Ki ölte meg Sarát? (*Quién mató a Sara? – Who killed Sara?*) mexikói gyártású bűnügyi sorozat 2021. március 24-én indult el a Netflixen. Két nappal később már be is jelentették, hogy a tíz részből álló első évad után a Netflix megrendelte a második évadot a mexikói Perro Azul műsorgyártó cégtől. A második évadot május 26-án mutatták be. A sorozatot az első hónapban ötvenöt millióan kezdték el streamelni, amellyel akkor a Netflix történetében minden idők legnézettebb, nem angol nyelvű sorozatává vált.<sup>1</sup> A sorozat nem légtüres térbe érkezett meg még a Netflixen sem. Mexikó és a Karib-térség volt a második Egyesült Államokon kívüli piac, ahová a Netflix 2011-ben belépett.<sup>2</sup> A Netflixen korábban futó mexikói telenovellák szintén sikeresek voltak a maguk nemében, a *La Casa de las Flores* (*Virágok/Virágék háza*) 2018-as sikere után pedig a szaksajtó és a *television studies* már a telenovella műfajának megújításáról („new telenovela”) kezdett el írni.<sup>3</sup>

A *Ki ölte meg Sarát?* alapkonfliktusa egy múltban elkövetett gyilkosság. Egy középiskolai baráti társaság egy magánbirtok taván motorcsónakázik, amikor vízi-ejtőernyőzés közben elszakad Sara ejtőernyője, majd nagy magasságból a vízbe zuhan. A kórházban belehal a sérüléseibe. A gazdag kaszinótulajdonos család feje, César Lazcano ráveszi Sara fivérét, a szegény családból származó Alexet, hogy a balesetben vétkes és ittas fia, aki Sara jövendőbeli férje, Rodolfo helyett tanúskodjon úgy, hogy ő kötötte Sarára az ejtőernyőt. Ezért ugyan gondatlanságból elköve-

tett emberölésért vélhetően elítélik majd Alexet, de César megígéri, hogy a család ügyvédei pár hónap alatt kihozzák a börtönből, továbbá a rákos anyjuk kezelésének a költségeit a család fogja fizetni. Ezzel szemben a bíróság Alexet szándékos emberölésért harminc év fegyházra ítéli, ahonnan Alex – a családot is meglepve – tizenhét év múlva jó magaviselettel szabadul. Innentől elkezdődik Alex nyomozása és bosszúhadjárata. A rendkívül sok fordulat, számos, a talányokat és a mellékvágányokat tetéző, a nézőt összezavaró *red herring*, a szereplők bonyolult kapcsolati hálójának felfejtése után mindkét évad hatásos cliffhangere végül válasz nélkül hagy bennünket: nem tudjuk meg, ki ölte meg Sarát, és azt sem, hogy meghalt-e egyáltalán.

A múltban elkövetett gyilkosság a zsáner klasszikus fundamentuma, a *Twin Peaks* (1990, r.: David Lynch) fő kérdése is az, hogy ki ölte meg Laura Palmert? Ugyanakkor a múlt rejtélyei és a jelenre gyakorolt hatásai a latin-amerikai televíziós sorozatok, ezeken belül is a telenovellák kihagyhatatlan kellekei. A múlt sötét titkai más és más formában jelennek meg ugyanezekben a sorozatokban, ám a konfliktusok generálásának és az epizódok továbbgördítésének egyik fő eszközéül szolgálnak. A *Ki ölte meg Sarát?* ugyan nem klasszikus telenovella, ám a jellegzetesen latin-amerikai telenovella műfajára jellemző bonyodalmak, karakterek mind megjelennek benne.

Egyéb körülmények is segítenek bennünket, hogy a műfaji hibridizációt keressük a sorozatban. A sorozatot a telenovella-kultúra legerősebb országában, Mexikóban

1 Magáról a hírről a Netflix és a sorozat készítőinek közleménye alapján számos angol és spanyol nyelvű hírportál is beszámolt. Hogy azóta összesen hányan nézték meg a sorozat első és második évadát, nincs hír. A legsikeresebb angol nyelvű sorozatok ennél nagyobb számokat hoznak. Azóta a dél-koreai *Squid Game* nemcsak a *Ki ölte meg Sarát?* előzte meg, hanem egyben minden idők legnézettebb sorozata is lett.

2 Cornelio-Marí, Elia Margarita: Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural. *Comunicación y Sociedad* 17 (2020) p. 5.

3 Smith, Paul Julian: *Multiplatform Media in Mexico. Growth and Change Since 2010*. New York: Palgrave Macmillan, 2019. p. 195.



Ki ölte meg Sarát?

készítették. Kitalálója és fő forgatókönyvírója, a chilei José Ignacio Valenzuela korábban számos telenovellát írt, köztük a Magyarországon is futó venezuelai *Sabor a Ti* (*Az élet gyönyörű oldala*) egyik írója is ő volt. A *Ki ölte meg Sarát?* színészei közül többen szintén a telenovellaszcénából érkeztek: köztük a felnőtt Alexet játszó kolumbiai Manuel Cardona, a gazdag család renitens lányát, Elizát alakító Carolina Miranda, a hipokrita anyát játszó, a telenovella-ranglétrát harminc év alatt végigjáró Claudia Ramírez, vagy a család meleg feketebárányát alakító, a nitelenovellák sztárjaként elhíresült Eugenio Siller.

## A telenovellák klasszikus jellemzői

Ahhoz, hogy a *Ki ölte meg Sarát?* című sorozatban ki tudjuk mutatni a telenovella műfaji hatásait, először a műfajt kell meghatároznunk. Az 1990-es évek elején globálisan berobbanó *telenovela craze* nyomában a főként spanyolajkú akadémiai közegben divatosává váló, inkább esszéisztikus *telenovela studies* az elmúlt tíz évben kevés új, főként etnikai és genderrepresentációs szemponttal gyarapította a műfajról szerezhető tudást. Ez alighanem következmé-

nye annak is, hogy a telenovellák globális népszerűsége a kétezres évek végére leáldozott, és ismét mintha csak latin-amerikai belügy lenne. Ebben nyilvánvalóan a műfaj sajátosságai is szerepet játszottak, hiszen az átalakuló televíziós és streamingkultúrában a tévénezői szokásoknak egyre kevésbé felelt meg a százötven-kétszáz részes, előre megírt formátum. Ez nem azt jelenti, hogy Latin-Amerikában vagy a világ más országaiban már nem gyártanak és nem is néznek telenovellákat, hiszen a műfaj számos országban ma is népszerű.

A telenovella nem minőséget és esztétikát jelöl, hanem pusztán egy speciális sorozatműfajt. Szemben az előre nem meghatározott végű, esetenként akár több évtizedig is futó szappanoperákkal, a telenovella előre megírt, száz-kétszáz részes, harminc-hatvan perces adásokból álló sorozat. Noha a műfaj öskontinense valóban Latin-Amerika, telenovellákat gyártanak többek közt az Egyesült Államokban, Kanadában, Spanyolországban, Németországban, Romániában, Indiában és a Fülöp-szigeteken is.

A 'tele-' mint televízió és a 'novella' mint új összevonásából keletkeztetett telenovella műfajának irodalmi alapjait egyfelől a 18. század végi forradalmi francia és angol melodramákban, másfelől a 19. századi francia lapok feuilleton-rovataiban<sup>4</sup> kell keresni.<sup>5</sup> Az eredetileg

<sup>4</sup> Franciaországban a televíziós szakzsargonban ma a feuilleton szappanoperát jelent.

<sup>5</sup> Martín-Barbero, Jesús Martín: *Matrices culturales de la telenovela. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 2 (1988) no. 5. pp. 137–164.



Ki ölte meg Sarát?

a mindenféle érdekességnek, városi pletykának, de még műkritikának is helyet adó betoldás az angol lapoknál alakult át a különféle történeteket, köztük románcokat sorozatokban közlő rovattá.

Később, az 1930-as években ezeknek az apróbb, főként szerelmes történeteknek a rádióadaptációit kezdték el Kubában rádiónovellának nevezni. Az első tévésorozat, amelyet alkotói is már telenovellának neveztek, az 1951-ben a brazil TV Tupi által vetített *Sua Vida me Pertenece* (Az életem hozzám tartozik) című sorozat volt. Az egyes, harmincperces részeket még élőben sugározták hetente kétszer, és mindössze tizenöt részben mesélték el a két főhős, a lány és a férfi héjanásztörténetét. Az első, mai értelemben vett sztenderd telenovella az 1958-as mexikói *Senda Prohibida* (Tiltott ösvény) volt, bár még az is mindössze ötven darab harmincperces részből állt. A műfaj a hatvanas-hetvenes években élte első virágkorát, ekkor indulnak el az első befogadói hatásvizsgálatok és szemiotikai elemzések is,<sup>6</sup> ám a magyar nézők számára ismerős „klasszikus” telenovella már inkább a nyolcvanas évek terméke.

Jesús Martín-Barbero, a *telenovela studies* egyik megteremtője és egyik legtöbbet idézett szerzője a 18. század végi propagandisztikus, igazságszító melodramák és a feuilletonok karakterisztikumai közül számosat kiemel, amelyek a telenovellákban is tovább élnek. Ilyen a szereplők sematizációja, tipizálása és polarizációja, a helyzetek, párbeszéddek, helyszínek retorikai túlzásai és a „primitív” narráció.<sup>7</sup> Ezek Martín-Barberónál és követőinél<sup>8</sup> azonban nem negatív elemek. Egyfelől szerintük kifejezetten ezek teszik a telenovellákat alkalmassá arra, hogy egyfajta tanmeseként segítsenek tisztán elválasztani a jót a rossztól, az erkölcsöst az erkölcstelentől. Ebben az értelemben a telenovella felszabadító funkcióval bír, hiszen, ha az életben nem is, a telenovellában mindenki érdemei és erkölcsre szerint elnyeri méltó jutalmát vagy büntetését. Másfelől – legalábbis a szerzők szerint – hozzájárultak a társadalmi és kulturális imaginárius kialakításához és a nemzeti identitások kontúrjainak vastagabbá rajzolásához is.

André Dorcé korábbi kutatók kategorizálására építve három, kronologikusan egymást követő, ám egymástól

6 Dorcé, André: Latin American Telenovelas: Affect, Citizenship and Interculturality. In: Alvarado, Manuel et. al (eds.): *The Sage Handbook of Television Studies*. London: Sage Publications, 2014. pp. 245–268.

7 Martín-Barbero: *Matrices culturales de la telenovela*. pp. 143–156.

8 Lásd például: Mazziotti, Nora (ed.): *El Espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.



Ki ölte meg Sarát?

sokszor nem elválasztható telenovella-modellt különböztet meg: az alapmodellt, a szocialista-realista modellt és a posztrealista modellt. Az alapmodell eszerint a rádiónovellák romantikus melodramáinak egyenesen a televízióra adaptált változata. Az 1950-es évek közepétől az 1960-as évek végéig tartó időszak a telenovellák hőskora, vagy ahogy gyártási szempontból Nora Mazziotti nevezi: kézműves korszaka.<sup>9</sup> A telenovella ekkor még ezeknek a rádiónovelláknak a színpadra állítását jelentette: a történetmesélés egyszerű, lineáris, a cselekmény kizárólag a belső térben, általában a nappaliban játszódik, lokalizációja többnyire a vidék, a hacienda. A cselekményt két-három kameraállás veszi, a sok közeli az arcokra és a párbeszédre fókuszál. A fő konfliktust általában a két főszereplő tiltott szerelme okozza, a drámai feszültséget pedig a kiderülő titkok és szerencsétlenségek fokozzák. Az alapmodell mellőz minden társadalmi vagy történeti utalást, szereplői kizárólag saját magukkal, boldogulásukkal és érzéseikkel foglalkoznak, karakterfejlődés nincs.

A szocialista-realista modell a telenovellák „modern” korszaka. A vizuális narratíva elhagyja az otthon, egyre több az utcai, kültéri felvétel. Megjelenik a városba irányuló migráció problémája, és ahogy Dorcé külön kiemeli, a „történelem” is. A konfliktusok már nem pusztán

a nappaliban, hálószobában és a konyhában bonyolódnak, hanem kikerülnek az utcára, ahol már nem feltétlenül családon belüli viták, hanem a társadalmi egyenlőtlenségek lesznek a fő konfliktusforrások. Ugyanígy a szereplők nem csupán egy-egy archetípust, a „betegesen gonoszt”, a „feltékenyt” vagy a „cserfest” jelenítik meg, hanem ideológiai nézeteket is közvetítenek. Dorcé nem részletezi őket, de ezek az ideológiai típusok szintén sematikusnak és monolitikusnak hatnak. Tehát a férfi családfő rendre a konzervatív, patriarchális, meritokratikus, elitista és keresztényi ideológiát testesíti meg, míg a feltörekvő szereplők általában baloldali- és elitellenes, populista, de a legtöbb esetben szintén keresztény és patriarchális ideológiát. A telenovelláktól nem áll távol, hogy rámutassanak az ideológiákat megtestesítő szereplők képmutatására. Így gyakran találjuk a konzervatív szereplőket hedonista orgiák közben vagy fehérgalléros bűncselekményt elkövetni, míg a baloldali ideológiát megtestesítő szereplőket lumpenként ábrázolva.

Végül a posztrealista modellt a nyolcvanas évektől egészen a kétezzer-tíz évek végéig készülő, egyre rövidülő telenovellák képviselnék Dorcé szerint. Ezekre a telenovellákra jellemző, hogy megszűnik a szereplők szigorú hierarchiája, a cselekmény több szálon fut. Megjelenik

<sup>9</sup> Mazziotti, Nora: *La Industria De La Telenovela: La Producción De La Ficción En América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1996. p. 29.

bennük a kortárs populáris kultúrára vonatkozó intertextualitás, a meztelen női test (korábban csak a férfiak felsőtestét lehetett ruha nélkül ábrázolni), a nyílt szexualitás, az explicit beszéd, a vér. A témák kibővülnek a valáskritikával, homoszexualitással, társadalmi szerepekkel, rasszizmussal, ökológiai kérdésekkel. Néhány országban a katonai junták utáni demokratizálódás eredményeképpen megjelenik az aktuálpolitika és a politikai szereplők bírálata is. Ugyanakkor Dorcé szerint hiába történik meg a telenovellák tematikai kiszélesítése és a társadalmi reflexiók beemelése, megállapítása szerint ezzel párhuzamosan a szocialista-realista telenovellákhoz képest a posztrealista telenovella társadalomképe merőben konzervatív, tradicionális és egyes országokban kifejezetten rasszista, homofób és nőgyűlölő maradt.<sup>10</sup> Mindeközben megtörtént a telenovellák diverzifikációja is: a nyolcvanas évektől kezdve már nem csupán a romantikus melodráma, hanem a történelmi melodráma, a tinidráma, a komédia, a bűnügyi telenovella és a narkó-telenovella is megjelent.

Noha ez a diverzifikáció logikus reakció volt a különféle demográfiai és szociokulturális változásokra, a telenovellák belső szerkezete szinte alig változott hetven év alatt. Tulajdonképpen majdnem mindegy, hogy valaki romantikus melodrámat vagy egy bűnügy köré szerveződő telenovellát néz, a történetmesélés dinamikája és koherenciája sztenderdizálódott, és ebből a keretből a telenovellák csak nagyon ritkán léptek ki. Eszerint az állandó telenovella-sajátosság szerint a sorozatok alapkonfliktusa a társadalmi mobilizáció, illetve annak hiánya, mely a gazdagok és a „szegények” közötti konfliktusban testesül meg. Itt érdemes ugyanakkor kitérni arra, hogy a telenovellák szegénységábrázolása csalóka: a telenovellák „szegényei” inkább középosztálybeliek, és nem a favellák nyomorából érkeznek. Ezek a hierarchiák ráadásul szinkódolva is vannak, ami azt jelenti, hogy a gazdag család rendre fehér-európai leszármazott, a középosztálybeli fehér/mesztic, míg a

bűnöző, prostituált, szolga rendre fekete/mulatt/indian.<sup>11</sup> A zárt társadalmi hierarchiában a konfliktust az elit felé közelítő középosztálybeli lány/fiú megérkezése okozza, aki fenyegetést jelent a gazdag család „nevére”, „becsületére” és „jövőjére”, amennyiben a család vagyonának egy részét meg kell majd osztani egy alsóbb osztályból érkező jövevényvel. A cselekményt a továbbiakban ez a közelítés és eltávolítás határozza meg, a dinamika rendszerint változó. A telenovellák lényegét, és végső soron sikerét, így nem a bonyodalmak végére pontot tevő, előre kiszámítható megoldás jelenti, hanem „a telenovellák motorja”<sup>12</sup>, megoldáshoz elvezető, meglepetések, súlyos titkok, szekrényből kieső csontvázak által gerjesztett oszcilláció, ami viszont mindig a felfelé törekvő pozíciójától és nem a gazdag pozíciójától függ, hisz ez utóbbi állandó. Noha a telenovellákban a főgonoszok általában a gazdag család tagjai, legtöbbször maga a férfi/nő családfelek, a telenovellák nem ismerik a társadalmi lecsúszás jelenségét abban az értelemben, hogy a folyamatosan, válogatott gonoszágoknak kitett szegény ugyan végül elnyeri méltó jutalmát a gazdagok világába való integrációjával, ám a gazdag gonosz ritkán kapja meg erkölcsi büntetését lecsúszással. A gazdag érzelmileg veszíthet, vagyont azonban szinte soha. Ezzel szoros összefüggésben áll, hogy a társadalmi ranglétrán felfelé törekvő szereplő sohasem önerőből tud sikeres lenni. Noha individualista, álmái, karriervágynai megvalósulásához a gazdag családtól, általában a szerelmétől/barátjától kap anyagi segítséget, vagy – szintén gyakran alkalmazott fordulatként – hirtelen kiderül, hogy hatalmas vagyon örököse. A társadalmi mobilitás egyetlen útja a telenovellákban a beházasodás vagy az öröklés.

A telenovellák társadalomképe emellett azt sugallja, hogy a szegénységet szégyellni kell, a munkanélküliség pedig egyenesen bűn, már akkor, ha a szegényről van szó. Ezt a társadalmi hierarchia alján lévők folyamatosan ráégetik, azzal a szépséghibával, hogy a gazdagok alapvetően

10 Dorcé: *Latin American Telenovelas*. pp. 245–257.

11 A telenovellák társadalmi képéről, inkluzivitásáról, igazságosságáról lásd például: Flórez Lasso, Ivonne Andrea – Ramírez López, María Diana – Rodríguez Ramírez, Kimberly Johana: *Representación social de la mujer negra en la telenovela colombiana 'La Esclava Blanca'*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2017., valamint: Muñiz, Carlos – Marañoñ, Felipe – Saldierna, Alma Rosa: ¿Retratando la realidad? Análisis de los estereotipos de los indígenas presentes en los programas de ficción de la televisión mexicana. *Palabra Clave* 17 (2014) no. 2. pp. 263–293.

12 Escudero Chauvel, Lucrezia: El secreto como motor de las telenovelas. In: Verón, Eliseo – Escudero Chauvel, Lucrezia (eds.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997. pp. 73–86.



Ki ölte meg Sarát?

ritkán dolgoznak a telenovellákban. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a gazdagság fokmérőiben volt változás az évtizedek alatt. Míg a hetvenes-nyolcvanas évek tipikus gazdagja még vagy a földből teremtette meg, vagy örökölte a vagyonát, a kilencvenes években már jogász vagy iparmágnás bőrébe bújt. Emellett változott a középosztály álommunkáról alkotott képe is. Míg korábban mosó- és tanítónők, kertészek, újságírók akartak egyszerűen csak gazdagok lenni, addig a kortárs telenovellákban a feltörekvők már sikeres reklámosok, grafikusok, divattervezők, festők, építésszek akarnak lenni.

A telenovellák fő- és mellékkarakterei, valamint staffázsfigurái általában sematikusak, sztereotípiákat jelenítenek meg, a különböző sorozatok csak annyiban térnek el egymástól, hogy a típusokat milyen nemű és életkorú szereplőre ruházzák. A karakterfejlődés nem jellemző. Így a gonoszok és a nemeslelkűek mellé-mögé már az első részekben enumerációszerűen felsorakoznak a segédalakokból álló hadtestek. Ezek a segédalakok fontos szerepet töltenek be a főszereplők közötti konfliktusok generálásában vagy éppen megoldásában. Így lesz tipikus szereplő a bohóc/udvaribolond, a pletykás, a félkegyelmű, a féltékeny, a titkok tudója, a szókimondó, a simlis, a család szégyene, a deviáns, az anyatigris, a verőember vagy a szajha. Ezek a típusok természetesen egy szereplőn belül keveredhetnek.

Végezetül érdemes kiemelni, hogy a telenovellák nagyon jellegzetes dichotómiákra építik a konfliktusokat. Így feszül egymásnak az idilli vidék és a bűnös város. Az örökölt vagy szerzett vagyon mindig kiérdemelt, a szegénység viszont mindig megérdemelt. A nagy dilemmák végül egy vagy-vagy kérdésre szűkülnek, a gazdag szerelmesnek választania kell: ha a tiltott szerelmet választja, akkor kitagadják a családból, és oda az örökség.

Az elmúlt tíz év telenovellái közül számos kísérelte meg felrúgni nem csupán a kötött narratív szerkezetet, hanem a tipikus szerepeket is. A *telenovela studies* újabb keletű tanulmányai már ezeknek a „formabontó” új telenovelláknak az erényeit elemzik, kiemelve, hogy a karakterábrázolási konvenciókat áthágták, a sematikus és kiszámíthatóság helyett érdekesebbek lettek a fordulatok, és összességében sokkal jobban reflektálnak a társadalmak összetettségére, és életszerűbbek lettek a konfliktusok is. A Netflixen 2018-ban bemutatott, már említett *La Casa del las Flores* a mexikói tévékritikus, Álvaro Cueva szerint három területen volt innovatív: a kifulladás melódráma műfajának újragondolásában; a biszexuális, transzgender és az idős házasságtörő asszony karaktereinek bemutatásában; valamint a buja almodóvári esztétikában.<sup>13</sup> Tehát egyszerre kellene beszélnünk elméletben műfaji, társadalmi és esztétikai megújításról.

13 Idézi: Smith: *Multiplatform Media in Mexico*. p. 195.

## Telenovella-jegyek a *Ki ölte meg Sarát?* sorozatban

A mexikói bűnügyi sorozat a telenovellák sztereotípiáit szinte varratmentesen áttemeli egy másik fikciós műfajba. Az alapkonfliktus a gazdag és szegény relációjában jelenik meg, hiszen ahogy a tanulmány bevezetőjében már ismertettük, a gyilkosságot végül elvitetik a gazdag család gyerekének szegény sorból származó barátjával, azzal az indokkal, hogy a gazdag és megbecsült Lazcano név becsületén nem eshet vérfolt. A meggyőzésben César szintén Alex családjának anyagi körülményeit használja fel, hiszen azzal zsarolja meg a fiút, hogy nekik úgyszintén pénzük kifizetnie az anyjuk kezelési költségeit, így pedig egészen biztosan hónapjai vannak hátra csak. Hogy egyébként a szegény fiú és a meggyilkolt húga miképpen kerül közel a gazdag családhoz, az nem derül ki az első évadból. Ugyanakkor az első évadban a kiemelt zsarnok, César Lazcano és az anyja, Mariana – noha a felszínen kifejezetten kedves Alexszel és Sarával – valójában fiuknak, Rodolfoéknak nem egy Sarához hasonló szegény lányt szánának. A rangon aluli státuszra való hivatkozás azonban csak az évad későbbi részeiben jelenik meg világosan, és akkor sem a család „barátaival” kapcsolatban, hanem a család segéd-személyzete lesz a verbális megaláztatások fő elszívója. Ez alól kivétel Alex és Sara rákos anyja lesz, aki még Alex börtönévei alatt elhunyt.

Sara halála ugyan a sorozat fő rejtélye, ám az epizódok során rendkívül sok, talán már túl sok mellékrejtély is kiderül, amelyek funkciója a fő enigma bonyolítása, illetve késleltetése. Ezek a titkok többnyire flashbackszerű bejátszásokból derülnek ki. A telenovellákra oly jellemző súlyos titokból itt egy-egy szereplőre több is jut, így a fő rejtély az epizódok során tulajdonképpen lefokozódik mellékkérdéssé. Előkerül többek közt a Lazcano család vagyona eredete és prostitúcióval kapcsolatos, hullákkal csipkézett tevékenysége, az anyja által lelkiismereti okokból istápolta, majd abuzálta, és a gyilkosság körülményeit ismerő Elroy gyerekkora, a benjámini figura, Rodolfo nemzőképtelensége, a fivére, Chema homoszexualitása, César Lazcano üzlettársának és verőemberének, Sergiónak perverziói, César nyughatatlan pénisz, vagy az első évad bombasztikusnak szánt vége felé közeledve Sara egyre kétesebb Lolita-figurája és pszichés zavarai. A sorozatban két,

az első évadban pozitívnak beállított szereplő van: a boszúsúszomjas Alex és a Lazcanocsalád lánya, az eszes Elisa, akik a tiltott szerelem szabályai szerint össze is jönnek.

A sorozat másik tiltott szerelme a homoszexuális Chemáé. Mivel Rodolfo Sara halála után elköteti magát, ezért a családban égető kérdéssé válik az utódlás, mely szintén a telenovellák egyik központi kérdése. Chema és barátja, Lorenzo nemhogy össze akarnak házasodni, de béranyaprogramban gyereket is vállalnak. Ahogy César a lányát, Elisát is a vagyonból való kizárással zsarolja, úgy Chemát is. Úgy látszik, ez mindig elég indok az elbizonytalanodásra, noha mindketten – később a nemzőképtelensége miatt családilag szégyellt Rodolfóval kiegészülve – a zsarnok apjuk ellen fordulnak és lesznek Alex szövetségesei az első évadban, hogy utána a másodikban ismét újrendeződjenek az erőviszonyok. Itt érdemes kitérni arra, hogy a nemzőképtelenség, vagy a homoszexuális férfiak esetében a magzat kihordásának képtelensége – miközben potens férfiakról beszélünk – a telenovellákban eleve tradicionálisan súlyos pecsét, mely könnyen fordul át a nemzeti megmaradásról szóló *sorskérdésbe*.

A karakterábrázolás – noha a színészi alakítások és a párbeszédetek természetesebbnek hatnak, mint a telenovelláknál – követi a műfaj figuráinak sematikusságát, sztereotípiáit, polarizáltságát és kontrasztjait, azzal a különbséggel, hogy a képzeletbeli koordináta-rendszerben némileg összetettebb karakterek népesítik be a két ellenpólust. A zsarnok (apa), a képmutató (anya) vagy az eszes lány (Elisa) mellett feltűnik a pletykás szolgálólány alakja, akit a sorozat legsötétebb bőrű szereplője játszik. Megkapjuk a család szegényeit a nemzőképtelen Rodolfo s az újabb telenovellákban már kötelező meleg Chema és Lorenzo figuráiban is. A sorozatban a karaktereken kívül főszerep jut továbbá a technológiának is, amely egyfelől segít kortársá tenni a sorozatot, másfelől a hackerkedés, kódolás, megfigyelés és csetelés közhelyes és gyermekem módon van ábrázolva.

A karakterek hálózatát elemezve érdemes kiemelni továbbá, hogy mindegyik szereplő a sorozatban a telenovellákra jellemzően irreális-mitikus hatalommal felruházott családfőtől, Césartól függ. A család tagjait elsősorban a vagyonból való kitagadással tartja sakkban, másokat egyéb titkaikkal zsarol, esetleg keveri ezeket az eszközöket. Innen nagyon nehéz megérteni azt a folyamatot, hogy Mariana miért tűri el, hogy César évtizedek



Ki ölte meg Sarát?

óta megalázza, az pedig még inkább felfoghatatlan, hogy gaztettei eltusolásában miért segítkezik. Az ezekre adott válasza mindig a „család hírnevének” megvédése lesz. Minden egyes esetben, amikor a gyerekek az apjuk ellen fordulnának, előkerül az anyagi függőség: így Rodolfo a kaszinóbirodalom megöröklését, Chema a luxusvilláját, Elisa pedig az európai egyetemi tanulmányait kockáztatja.

A sorozat dramaturgiája szempontjából a megoldást/megfejtést egyfelől a telenovellákhoz hasonlóan elhúzódó, egymásra licitáló meglepetésdömping húzza el a végtelenségig, másfelől azonban a szereplők meglepően gyakori irracionális döntései vagy döntésképtelenségei.

A sorozat néhány területen azonban kétségtelenül eltér a klasszikus telenovellák ábrázolásától. A szexualitás, és különösen a test bemutatása jelentősen merészebb, mint a telenovellákban ez korábban megengedett volt. A gyilkosság és a testi abúzus, noha nem teljesen explicit, még így is véresebb, mint a telenovellák szinte alig létező erőszak-ábrázolása. A sorozat cselekménye a városi közegben történik, a bűn pedig mindenhol a városi térben: kaszinóban és annak pincéjében, szaunában, villában, vidámparkban, felhőkarcolóban, elhagyatott külvárosi

kúriában. A sorozatban szinte kizárólag castizók, vagyis többnyire európai eredetű fehér mexikóiak jelennek meg, meszticiek a börtönjelenetekben, bennszülött mexikóiak azonban egyáltalán nem. Noha ez utóbbi a mexikói telenovellák esetében átlagosnak mondható, az azonban nem, hogy a bűnözés nincs kiosztva a mesztic szereplőkre.

Végül szót kell ejtenünk arról, hogy a sorozat esztétikája, vágása, speciális effektjei, a kameraállások változatosága, a kültéri jelenetek sokasága radikális elszakadást mutat a klasszikus telenovelláktól és inkább az amerikai bűnügyi akciósorozatok mintáját követi.

## Konklúzió

A sorozat globális, Magyarországon is kimutatható<sup>14</sup> sikerének okai nyilvánvalóan összetettek. Az elmúlt egy évtizedben a dél-amerikai klasszikus telenovellák mellé számos, nem csupán a műfaj konvencióit valamilyen területen áthágó új telenovella sorakozott fel, hanem a formátum kötöttségeiből kilépő sorozat is, amelyek a telenovellák hegemoniáját kikezdték. A nagy multinacionális telenovella gyártó cégek, mint a Telemundo, a Televisa,

14 A Flixpatrol.com adatai alapján ebben az évben (2021 nyarán) a Netflixen a harmadik legnézettebb sorozat, Magyarországon pedig – noha egyetlen hetet sem nyert meg – a hetedik legnézettebb: <https://flixpatrol.com/top10/netflix/hungary/2021/>

Globo Red, a Caracol vagy az Azteca, ezekre a fejleményekre lépésekben reagáltak, a portfóliójukat sokszínűbbé tették, és tematikában, dramaturgiában, karakterábrázolásban modernizáltak, illetve műfaji hibridekkel kísérleteztek, például az évadok bevezetésével. Tény azonban, hogy a műfaj képtelen volt olyan globális figyelmet kicsikarni, mint a kilencvenes években, noha történetek nagyszabású, több tízmillió dolláros, Dél-Amerikában és az Egyesült Államok spanyol ajkú lakosságának körében kifejezetten sikeres kísérletek erre, mint a *La Casa de las Flores* vagy a szintén a Netflixszel közösen gyártott *La Reina del Sur* (A dél királynője), vagy az *El Señor de los Cielos* (Az eget uralja). A *Ki ölte meg Sarát?* azonban 2021-ben majdnem minden országban a tíz legtöbbet streamelt sorozat között van olyan országokban is, mint Dánia, Izland, Hollandia, Finnország vagy Szaúd-Arábia, ahol korábban nemhogy a telenovelláknak, de a spanyol nyelvű sorozatoknak sem volt semmiféle recepciója. Arról tanulmányok fognak születni, hogy ez a siker annak köszönhető-e, hogy a telenovella néhány, korábban sikerre vezető műfaji jellegzettségét elegánsan ültették át egy másik sorozatműfajba. Ha egyáltalán új műfajról beszélünk és nem a telenovella műfajának átmárkázásáról, ahogy erre az új telenovella-elnevezés is utalna,<sup>15</sup> esetleg arról, hogy a Netflix szándékosan próbálja a saját kommunikációjában tagadni, hogy itt melodramákról van szó.<sup>16</sup> De az is lehet, ahogy Elia Cornelio-Marí megállapítja<sup>17</sup>, hogy a siker az „ironikus szemlélő” szempontjából is értelmezhető. Az ironikus szemlélő Ien Ang meghatározásában<sup>18</sup> intellektuális pozíciójából fakadóan ugyan lenézi a látottakat, s úgy lel élvezetet és örömet, hogy közben meggyőződése, hogy kulturálisan valamilyen alacsonyabb rendű terméket fogyaszt.

Attila Bátorfy

## Who killed the telenovela?

An emerging genre in the Latin American television market

The essay examines the changing characteristics of the Latin-American telenovela genre through the surprising and world-wide success Mexican crime-series *Who killed Sara?* (2021) on Netflix. For this purpose, the essay first enumerates the main attributes and criteria of the telenovela genre from a historical-comparative perspective, highlighting the classic topics, characters and narratological methods of the genre. Based on these principles, the *Who killed Sara?* offers an occasion for comparing and rethinking some aspects of the new telenovelas, which seem a split from the classic telenovela, but preserving some key elements of it.

15 Smith: *Multiplatform Media in Mexico*. p. 195

16 Cornelio-Marí: *Melodrama mexicano en la era de Netflix*. p. 19.

17 *ibid.*

18 Ien Ang először 1985-ben írt az ironikus szemlélőről a legendás Dallas-kutatása során. Globális perspektívában lásd: Ang, Ien: *Television Fictions Around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective*. *Critical Studies in Television* 2 (2007) no. 2. pp. 18–30.

MILYEN ÉRZÉS LEHET A GONDOLATAINKAT  
KÖZVETLENÜL A FILMSZALAGRA MÁSOLNI?

# KUBRICK-AKCIÓ

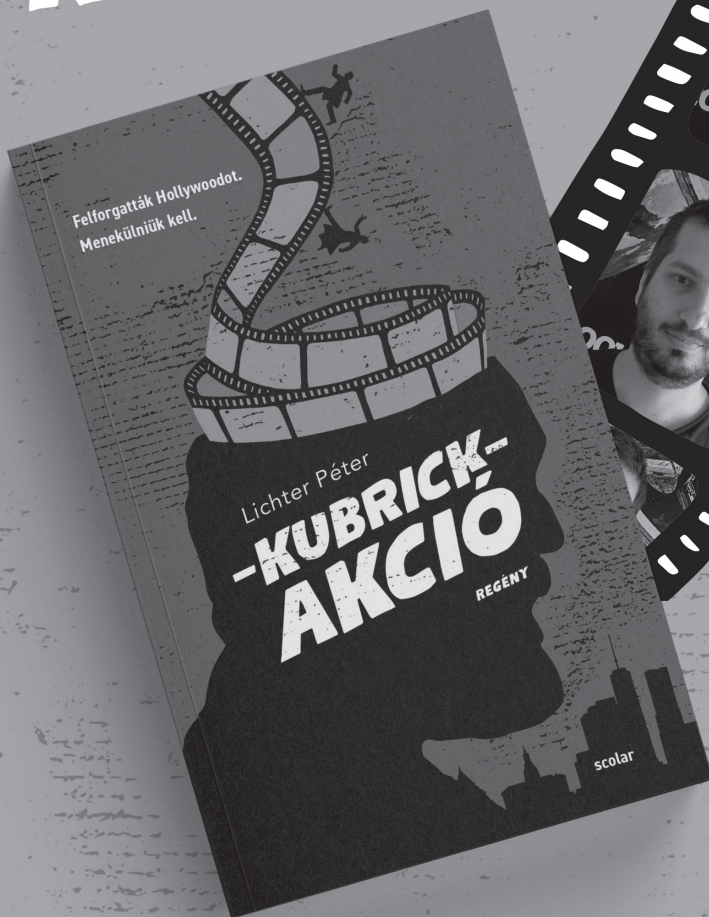


Foto © Máté Bóni

Klasszikusokat idéző thriller és utalásokkal teli  
szerelmeslevél a mozgóképhez.

**LICHTER PÉTER PONYVAREGÉNYE!**

scolar.hu