

Hermann Veronika

**Mocskos idők****Transznacionalizmus és transzgenerációs****emlékezetpolitika A besúgó című sorozatban****Bevezetés**

Mikor történik a múlt, és mikortól válik a jelen derivátumává? Hogyan értelmeződnek újra történeti események és csoportidentitások kohéziós erői egy másik generáció, egy másik társadalmi közeg és egy másik politikai intézményrendszer kontextusában? Milyen felelőssége van a fikciónak, milyen a történetírásnak, és milyen az emlékezetpolitikának a múlthoz való viszony kialakításában? A *besúgó* című sorozat a jelen dolgozat által kijelölt értelmezési keretek szerint ezeket a kérdéseket is felveti.

A társadalomtudományokban felértékelődött a hidegháborúban ellenfélként meghatározott két világréndstruktúráinak újradefiniálása. Ennek jele az is, hogy az elmúlt évtizedben számos olyan, helyi fejlesztésű, de globális terjesztésre szánt minőségi televíziós sorozat született, amelyek a kelet-európai államszocializmusok különböző időszakait mutatják be kontextusként és allegóriaként egyszerre használva azokat. Közös tulajdonságuk, hogy létrehoznak egyfajta elképzelt, a globális fogyasztó által

elvárt szocializmusképzetet, amely egyszerre működteti a régióval kapcsolatos sztereotípiákat és a transznacionális televíziós esztétikát. Az elmúlt években számos, később még hivatkozandó tanulmány foglalkozott ezen tartalmak narratív, produkciós és disztribúciós jellegzetességeivel<sup>1</sup>, a populáris média helyi fikciós tartalmai, illetve a populizmus regionális térnyerésének politikai valósága közötti kölcsönhatásokkal, a társadalomkritikai funkcióval és a műfaji hibriditás kérdéseivel. Már a jelen folyóiratban is érveltem amellett, hogy a kortárs kelet-európai sorozatok szinte kivétel nélkül felvetik a kollektív és egyéni emlékezet közötti ellentét, a politikai örökség, a transzgenerációs traumák problémáját, és olyan szövegekként működnek, amelyek emlékezetpolitikai és identitáspolitikai forrásként olvashatók.<sup>2</sup>

Az HBO Maxon 2022 áprilisában bemutatott *A besúgó* című magyar sorozat fércmentesen illeszkedik ebbe a trendbe, hiszen a sorozat egy, az 1980-as évek közepén játszódó felnövéstörténetbe csomagolt kémthriller, amelynek vígjátéki és drámai jegyei is vannak.<sup>3</sup> A körülményes

1 A teljesség igénye nélkül: Hermann Veronika: From Agent to Subject. Panoptic and Post-Panoptic Surveillance in Contemporary Eastern European Television. *Studies in Eastern European Cinema* (2022. október 25.) <https://doi.org/10.1080/2040350X.2022.2137006> Imre Anikó: HBO's e-EUtopia. *Media Industries* 5 (2018) no. 2. <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0005.204> Keszeg Anna: Az HBO Kelet-Európában. In: Bárány Tibor – Hamp Gábor – Hermann Veronika (eds.): *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok*. Budapest: Typotext, 2020. pp. 169–183. Szczepanik, 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: Routledge, 2022. pp. 243–261. Varga Balázs: Ördögi körök. Posztszocializmus, vagyonsodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban. *Metropolis* 24 (2020) no. 2. pp. 38–49.

2 Ld. Hermann Veronika: Egy szót sem a szabadságról. A társadalmi kontroll módozatai kelet-európai sorozatokban. *Metropolis* 25 (2021) no 2. pp. 8–15.

3 A játékfilmek körében is népszerű a szocializmus és a rendszerváltás korának történeti allegóriaként való használata, ezek azonban a filmes támogatási rendszer és az állami kultúrpolitika összefonódásai miatt jóval kevésbé tudják függetleníteni magukat a hivatalos politikai ideológia emlékezetpolitikai elvárásaitól. Jó példa erre az igen szimbolikusan 2022. október 20-án bemutatott *Blokád* című film, amely az 1990-es taxisblokádnál fikcionalizált bemutatása mellett Antall József akkori miniszterelnök és Göncz Árpád köztársasági elnök figuráját a jelen politikai kurzus elvárásai szerint formálja meg: Antallt karizmatikus államférfiként, Gönczöt pedig a miniszterelnök ellen szövetkező politikai erők bábjaként ábrázolja.

meghatározásból kiderül, hogy a sorozat a rendszerváltás előtti éveket – a kortárs sorozatkultúra trendjeinek megfelelően – kevert műfaji repertoárt aktivizálva ábrázolja. A sorozat főszereplője egy Veszprém megyéből a fővárosba kerülő egyetemista fiú, Demeter Gergő (Váradi Gergely), akit az állambiztonság beteg testvére gyógyszerével zsarolva szervez be. Gergő feladata, hogy beépüljön a kollégiumi ellenzéki diákcsoportba, és jelentéseket készítessen a tagokról, elsősorban pedig a csapat karizmatikus vezetőjéről, egykori általános iskolai osztálytársáról, Száva Zsoltról (Patkós Márton). Az alapszituáció a klasszikus kémtörténeteket idézi, annál is inkább, mert – írja Mikolaj Kunicki *A Socialist 007: East European Spy Dramas in the Early James Bond Era* című cikkében – a kelet-európai tömegkultúrában megjelenő titkosügynök-figurákat az különbözteti meg nyugat-európai rokonaiktól, hogy míg az utóbbiak szinte kérkednek munkájukkal és annak külsőségeivel, a vasfüggöny másik oldalán a kamuflázs lesz a legfontosabb attribútumuk. A *besúgó* ezt a történeti hagyományt írja újra, Gergő ugyanis, miközben beépül az ellenzéki körbe, tartótisztjét is megpróbálja kijátszani.

A sorozat nézettségéről nem közöltek konkrét adatokat, a helyi kritikai visszhang azonban nemcsak hangos, hanem átpolitizált is volt. Jelen tanulmány kereteit szétfeszíti a téma tárgyalása, mégis fontos megjegyezni, hogy az HBO 2022 júliusában bejelentett döntése, miszerint a legtöbb európai piacról kivonul, és a portfólióból is kivesz számos tartalmat – így *A besúgót* is – csak fokozta a sorozat körül kialakuló közbeszéd hisztérikusságát, és újabb, a valós politikai kontextusra utaló összeesküvés-elméleteket generált. Ez is bizonyítja, hogy a magyarországi rendszerváltás sikertelensége, a demokratikus közbeszéd és az emlékezetpolitikai minimum hiánya, valamint a médiarendszerek politikai monopolizáltsága nemcsak a tartalomra, hanem a befogadásra és az értelmezésre is hatással vannak. *A besúgó* azért generált privát és nyilvános vitákat saját tárgyáról, mert a diegetikus és nemdiegetikus szintek korrelációjában a demokratikus ellenzék és a rendszerváltás átláthatatlan viszonyairól és alkukhálózatokból szőtt politikai felépítményéről beszél. Az alábbiakban három fogalmat – transznacionalizmus, hitelesség, transzgene-

ráció – elemzési szempontként használva amellet fogok érvelni, hogy *A besúgó* című sorozat nem a történeti események hiteles bemutatására, és nem is pusztán nosztalgikus múltábrázolásra törekszik, hanem a transznacionális minőségi televízió és a globális társadalmi nosztalgia esztétikai koncepcióját alkalmazva a jelen felől fogalmaz meg kritikát a rendszerváltáshoz kapcsolódó mitikus narratívákról, más szavakkal – számos kortárs sorozathoz hasonlóan –, a jelen tanulságait írja vissza az államszocializmus díszleteibe. Ami mégis megkülönbözteti a többi, hasonló tartalomtól, hogy a globális esztétikai megoldások mögött feszülő lokális problémák kérdését nemcsak allegorizálja, hanem (emlékezet)politikai együttállások miatt aktuális, és a valós társadalmi tér szereplőjévé teszi. A hitelességre vonatkozó kritikák kiiktatják a globális televíziós kultúrához való kapcsolódás szükségszerűségeit (látványvilág, a diktatúra dramatizálása), és a sorozatról mint egy hagyományos, a nemzeti önismeretre vonatkozó narratíváról beszélnek. Ugyanakkor a sorozat nem veszi figyelembe, hogy az emlékezetpolitikai minimum hiánya, az érintettség, a jelenhez való kapcsolódási pontok és a korszak feltáratlansága akaratlanul is az elbeszélői felelősség kérdését vetik föl. Másként fogalmazva, *A besúgó*, mivel egy feszültségekkel és elfojtásokkal szaturált társadalmi térbe érkezett, annak ellenére vált emlékezetpolitikai szereplővé, hogy ezt a produkciós és disztribúciós körülményei nem feltétlenül indokolták. A sorozat körüli vita szinte elkerülhetetlen volt, mert a kezdetektől fogva lehetetlen feladatra vállalkozott: olyan médiakulturális formanyelv kialakítására, amely egyszerre értelmezhető az HBO globális-transznacionális keretében és a lokális események kritikai, emlékezetpolitikai kontextusában.

## Transznacionalizmus

A transznacionalizmus a társadalomtudományok divatos ernyőfogalma, amely a globális politikai és kulturális folyamatok, a technológiai diverzitás és a migráció különféle formái, illetve a posztkoloniális állapot temporális és geopolitikai kiterjesztése<sup>4</sup> miatt egyre fontosabbá válik a

<sup>4</sup> Lásd az egyre szaporodó kutatásokat a posztszocializmus és a posztkolonializmus közötti hasonlóságról, mint például: Milica Bakic – Hayden, Nesting: Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54 (1995) no. 4. pp. 917–931. Cervinkova, Hana: Postcolonialism, postsocialism and the of east-central Europe. *Journal of Postcolonial Writing* 48 (2012) no. 2. pp. 155–163. Imre

kortárs társadalmi tapasztalatok elemzésében. A politikai és kulturális hierarchiák, a tudományosság, a szaknyelvhasználat és a társadalmi taxonómia dekolonializálásának fontos szereplője a kelet-európai társadalomtudomány és általában a kulturális produkció. Ezeknek, például a globális délhez hasonlóan, a hagyományok integrálása mellett azt az elbeszélői eszköztárat és nyelvhasználatot kell megtalálniuk, amellyel a lokális és regionális jelenségeket a globális kultúra kontextusába tudják csatornázni, kiszabadítva őket ezzel a nemzeti kultúrák atavisztikus bezártságából. A legegyszerűbb meghatározás szerint a transznacionalizmus olyan politikai, kulturális vagy gazdasági interakciót jelent, amely a nemzeti kultúrákon és nemzetállami határokon átívelve hoz létre közösségeket vagy kapcsolatokat. Mint a meghatározásból is kiderül, a jelenség nem új, azonban a posztkoloniális diskurzusok, a kapitalista és neoliberais médiagazdaságtani rendszerek, a transzmedialitás állandósulása és az (új) nacionalizmusok politikai térnyerése fontosabbá teszik, mint a korábbi évtizedekben.

Közelebb kerülve a televíziós tudományokhoz, a transznacionalizmus a tömegmédiium inherens jellegzetessége, amely egyszerre adódik működéséből és a műsorformátumok struktúrájából. Lényegében bármilyen nemzetközi programcserét lehet transznacionálisnak nevezni; miután a legfontosabb hétköznapi gyakorlatok egyike, a televízió nyelve a globális megértés modellje és a kulturális emlékezet forrása lett.<sup>5</sup> A kémek és titkos ügynökök korábban is említett variánsai ugyanúgy a transznacionális kultúra elemei voltak, mint a keleti blokkon

belüli kulturális importok és exportok, a Magyar Televízióban is vetített „nyugati” tartalmak, vagy az 1980-as években másolt videókazettákon terjedő amerikai filmek – amely jelenségre később még kitérek, minthogy *A besűgőben* is megjelenik.

A koncentrikus kör belseje felé, a transznacionalizmus általános meghatározása felől a kelet-európai szériák felé haladva, a régiós televíziós tartalmak kapcsán Varga Balázs a *Honosítások* című, az HBO kelet-európai bűnügyi sorozatainak transznacionális fordulatát elemző tanulmányában azt írja, hogy a 2000-es évektől megjelenő adaptációk és saját gyártású dokumentumfilmek után a cseh HBO *Olthatatlan (Hořící keř, 2013)* című, Agnieszka Holland rendezte sorozatával indul el a transznacionális produkciók regionális fejlesztése. „Az HBO kelet-európai sorozatai tehát a minőségi televízió amerikai és nemzetközi sztenderdjeit próbálták és próbálják meghonosítani a régióban. (...) A különböző munkakultúrák és nyelvek találkozása, egyeztetése és együttműködése egyszerre alapja és kihívása ezeknek a produkcióknak – ahogy a nemzetközi koprodukcióknak és szervízmunkáknak is.”<sup>6</sup> Imre Anikó HBO’s e-EUtopia című 2018-as dolgozatában – egyebek mellett – azt a kérdést teszi fel, hogyan alkalmazkodnak (alkalmazkodtak) az HBO lokális produkciói a régióra jellemző politikai kultúrához, cenzúrához és oligarchikus médiarendszerekhez, és amellet érvel, hogy a megoldás egyrészt az HBO produkciós modelljében, másrészt pedig a transznacionális esztétikára jellemző és az értelmiségi fogyasztók által is preferált magaskulturális jegyek dominanciájában keresendő.<sup>7</sup>

Anikó: Postcolonial Media Studies in Postsocialist Europe, *boundary 2* 41 (2014) no. 1. pp. 113–134. Kideckel, David: Citizenship Discourse, Globalization, and Protest: A Postsocialist-Postcolonial Comparison. *Anthropology of East Europe Review* 27 (2009) no. 2. pp. 117–133.

5 Ld. Mikos, Lothar: Transnational Television Culture. In: Shimpac, Shawn (ed.): *The Routledge Companion to Global Television*. NY–London: Routledge, 2020. pp. 74–84.

6 Varga Balázs: Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban. *Metropolis* 21 (2017) no. 4. pp. 62–69.

7 Az eredetiben: „How does HBO, with its high cultural »quality« appeal, transnational aesthetic coupled with themes of acute social relevance addressed to discerning niche audiences, accessed through premium subscription and, increasingly, OTT streaming platforms, survive and even thrive in an environment of institutionalized corruption, political censorship, ownership consolidation, a virulent rhetoric of anti-globalization, and ethno-national isolation? (...) The answer has to do with a combination of factors: The first one is HBO’s localized production model, which allows for local talent to develop stories in native languages in relative independence from the parent company, reflecting or adapting transnational themes that can be embedded in histories that resonate with large populations nationally and regionally. Second, HBO’s transnational aesthetic, production values, and filmic quality fulfill a high cultural preference for art that has been a cornerstone of



A besúgó

(Lengyel Benjámín és Varga Ádám)

A *besúgó* két oldalról is kapcsolódik ezekhez a jelenségekhez. Egyrészt az HBO minőségi sorozatokra<sup>8</sup> vonatkozó kritériumai közül teljesíti azokat, amelyek miatt ezek a tartalmak egy globális, kozmopolita néző számára is fogyaszthatók, sőt érdekesek lesznek. Másrészt maga is bemutatja a transznacionális médiafogyasztás egy változatát, amellyel a klasszikus narratológiai fogalmak alapján egy, a transznacionalizmushoz kapcsolódó *metanarratívát* is létrehoz. Ez utóbbi a legmarkánsabban a „nyugati” fogyasztási cikkekkel seftelő diák, Dugovics Máté (Varga Ádám) karakterében jelenik meg, aki apró vagy nagyobb szívességekért cserébe – vagy persze pénzért – árulja a hajóskapitány apja által csempészett termékeket, a pornómagazintól a Marlboro

cigarettn át az említett másolt videokazettáig. Máté figurájában ott van a kelet-európai, korrumpálható, látszólag apolitikus ügyeskedő, aki az éppen aktuális játékszabályokat fordítja a maga előnyére – ebből a szempontból pedig mindegy (a globális néző számára egyenesen érdektelen) az a Réz András által kifogásolt részlet, miszerint az 1980-as években már lehetett Magyarországon nyugati termékeket kapni.<sup>9</sup> A fogyasztáshoz kapcsolódó, a sorozatban ábrázolt attitűdök, a hiánygazdaság félfüggetlen fejlődésének ábrázolása a régió alárendelt pozícióját ismétlik meg.

Sabina Mihelj és Simon Huxtable *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television* című monográfiájuk *Transnationalism* fejezetében azokat a

cultural nationalism in Eastern Europe.” (Imre: HBO’s e-EUtopia.)

Magyarul lásd: „A kelet-európai kulturális nacionalizmusoknak voltaképpen mindig is kulcsfontosságú eleme volt a kozmopolitizmus. A művészek, a történetek és a közönségek mindig is az európai körforgás részei voltak. A szocialista film és televízió kiterjedt európai hálózatoknak volt a része – akár hivatalos, akár nem hivatalos hálózatokról van szó. [39] Az HBO és más médiatársaságok ezekre a meglévő transznacionális hálózatokra és együttműködési hagyományokra építenek, és ezekből profitálnak. Ha ezt a logikát visszamenőleg is alkalmazzuk, amellyel érvelhetünk, hogy a művészfilmhez társított esztétikai minőséget a piaci értéke határozta meg, mely a nemzetközi terjesztés során alakult ki. Más szóval a művészfilm nemzeti értékét pontosan a kozmopolita európai és globális szinten való nemzetközi érvényesülése határozhatja meg, nem pedig fordítva. Ez a nemzeti értéket függőnek, tranzakciónak mutatja, semmint inherensnek és változtathatatatlannak. Ez a tranzakciós érték tehát nem pusztán esztétikai, hanem óhatatlanul gazdasági is, hasonlóan a minőségi televízióhoz.” (Imre Anikó: Minőség és televízió = [http://real.mtak.hu/122267/1/imre-aniko\\_minoseges-televizio\\_14163.pdf](http://real.mtak.hu/122267/1/imre-aniko_minoseges-televizio_14163.pdf))

<sup>8</sup> A minőségi vagy presztizs televízió definíciója több irányból is megközelíthető. Abban a legtöbb meghatározás egyezik, hogy a minőségi televízió a narratív komplexitás (Jason Mittell) narratológiai eszköztárával dolgozik, és a szerzői filmek, illetve a realista nagybeszélések műfaji kódjait működteti a televíziós tartalmakban.

<sup>9</sup> Réz András: *Hogy volt? Revizor* (2022. 12. 23.) <https://revizoronline.com/hu/cikk/9593/a-besugo-hbo> (utolsó letöltés: 2023. 06. 10.)

módozatokat írják le, amelyeken keresztül a szocialista országok a globális televíziós kultúra részévé váltak.<sup>10</sup> Ezek lehetnek egyrészt a szocialista országok közötti szolidaritás jegyében megosztott, a keleti blokkban gyártott és forgalmazott műsorok, de számos példát lehet találni egyéb nemzetközi importra is. Ezen tartalmak jelenléte nemcsak a cenzúra mértékén és a rendszer nyitottságán, hanem az anyagi helyzeten is múlt: a legkevesebb nyugati tartalmat a szovjet, míg a legtöbbet a jugoszláv televízió sugározta.<sup>11</sup> A transznacionalizmus nem szándékos módja a programtranszfer volt: a legkézenfekvőbb példa erre a nyugat-német televíziós műsorokat néző kelet-német közönség volt, de Nagyváradon a magyar televíziót, Magyarországon nyugati területein az osztrák televíziót, míg például Észtországon nyugati részén a finn televízió adásait követték előszeretettel a szocialista fogyasztók. A transznacionális fogyasztás szürke (vagy fekete) zónás módja az illegálisan másolt videokazetták terjesztése volt, amely köré az 1980-as években egész feketepiac épült az egyes szocialista országokban: ez a jelenség jó példája annak, amikor a politikai-kulturális struktúra nem tudja követni a technológiai fejlődést és a társadalmi igények változását. Noha Mihelj és Huxtable kutatása szerint a nyugati tartalmak kevés fogyasztói csoportban – leginkább a mindenkori „fiatal” közönség körében – növelték a nyugati életforma iránti vágyat, számos popkulturális tartalom egyfajta „varázslakként” mutatja be őket. A nyugati életforma iránt vágyakozó fiatal közönség megjelenik *A besúgó* harmadik epizódjának (rendező: Miklajuzic Benec) egyik történetzálában is. A 28.20-nál kezdődő jelenetben Máté a kollégium közösségi terében egy csempézett videokazettáról, pénzért akarja levetíteni a korszak kultikus akciófilmjét, a *Rambót* (1982, Ted Kotcheff). Azonban kiderül, hogy a másolt kazettán a *Rambo* helyett a *Scarface* (*A sebhelyesarcú*, 1983, Brian De Palma) szerepel. Az opportunista ügyeskedés metonimikus figurájaként működő Máté a film főcímét áttekerve „Rambóként” vetíti le *A sebhelyesarcút*. Noha a kritikák ismét a kollégiumi mozizás vitatott hitelességre hívták fel a figyelmet, ez a jelenetsor a transznacionalizmust dramaturgiai és metanarratív szinten is megvalósítja. A globális néző számára

az összecserélt filmek körüli kavargás klasszikus komikus elem (comic relief), míg a metanarratív szint a korabeli transznacionális tartalomfogyasztási praxist helyezi a sorozat elbeszélési keretébe. Azonban a megjelenítés, ahogyan a trükkbe beavatott szereplők azt találgatják, hogy mit jelent a film címe, és hogyan kell kiejteni, önkolonizációként is értelmezhető, hiszen megismétli a nyugati világban a szocialista kultúráról élő sztereotípiákat, nyelveken nem beszélő fiatalokról és a nyugati fogyasztási termékek iránti kétségbeesett vágyakozásról.

## Hitelesség

A transznacionalizmushoz kapcsolódó, korábban is említett probléma – miszerint a globális nézőnek nem tűnnek fel az esetleges történelmi csúsztatások – természetesen a hitelesség kérdését is előhívja. A sorozat sok hasonló tematikájú tartalomhoz hasonlóan létrehoz egyfajta elképzelt és eladható Kádár-rendszert, amelyben a diktátor nevével fémjelzett korszak három évtizedéből származó jelenségekből hoz létre egy látványos egészet. A *besúgó* kapcsolatban (főleg történészek által) megfogalmazott kritikák egyik legfontosabb pontja arra vonatkozik, hogy az 1980-as években az állambiztonság már nem a sorozatban bemutatotthoz hasonlóan működött, így például 1985 őszén a főszereplő beszerzése a vonat étkezőcsijában teljesen elképzelhetetlen lett volna. A sorozat azonban nem dokumentumfilmként állítja be magát, hanem elsősorban nézőszámért versenyzőként, és egy globális streamingszolgáltató által létrehozott tartalomként. A transznacionális jelleg miatt kénytelen látványossá tenni magát, hiszen az elképzelt ideális néző az izgalom és a szórakozás kedvéért néz kémthrillert, nem pedig azért, hogy a magyarországi államszocializmus szakértője legyen. A transznacionalizmus produkciós orientációja tehát egyfelől megkíván bizonyos standardokat, ami kiiktathatná a hitelességre vonatkozó kiritkákat. Ugyanakkor – visszautalva a bevezetőben megfogalmazottakhoz – *A besúgó* működése a lokális és globális kontextusok közötti résben nehezen kontrollálhatóvá vált, aminek nyilvánvalóan van

10 Mihelj, Sabina – Huxtable, Simon: *Transnationalism*. In: *From Media Systems to Media Cultures: Understanding Socialist Television*. Cambridge: Cambridge UP, 2018. pp. 177–207.

11 *ibid.* p. 181.

nak következményei. A hitelesség helyett talán érdeme-  
sebb a felelősség és az érintettség kifejezéseket használni,  
hiszen ezek sikeresebben konnotálják, milyen típusú em-  
lékeztetvéhez kapcsolódik a sorozat. A „hitelesség” kifeje-  
zetten a történettudományok hatásköre. Itt azonban sok-  
kal fontosabb, hogy a sorozat egy olyan emlékeztetpolitikai  
vakfolt közepébe érkezett, amelynek a középpontjában az  
1980-as évek és úgy általában a rendszerváltáskori vezető  
évek megítélése áll.

A központi kérdés tehát, hogy a sorozat miért váltott  
ki ilyen hatást és reakciókat, miközben a „hitelességet”  
egyéb, fiktív történelmi drámákon kevesen kéri számon?  
A lehetséges válaszok között ott van a jelenlegi politika  
környezet polarizáltsága, az 1980-as évekhez kapcsolódó tu-  
dások töredezettsége, a rendszerváltás kétes öröksége, il-  
letve véleményem szerint az is, hogy *A besúgó* voltaképpen  
azt állítja, hogy a rendszerváltás főszereplőinek tekintett,  
a sorozatban egyetemista ellenzéki csoportként megjelenő  
kör politikai attitűdje nem sokban különbözött az általuk  
leváltani akart rendszerétől. Egyszerűbben fogalmazva,  
a sorozat a politikai kultúra és a kortárs közbeszéd ku-  
darcát allegorizálja az 1980-as években. Amíg az 1989-  
es rendszerváltásról a mai napig sikertörténetként szokás  
beszélni, amelynek során a jelenlegi politikai elit tagjai a  
szovjet hatalom ellen küzdöttek, *A besúgó* a rendszerváltás  
felé vezető állomásokat a régi és új eliték közötti alkuhá-  
lózatként ábrázolja, amelynek nem voltak hősei, erőseb-  
ben: a rendszerváltás nem hozott valódi rendszerszintű  
változást. Noha a közbeszédnek ennek kimondása még  
mindig tabusértésnek számít, a Kelet-Európával foglal-  
kozó társadalomtudományos diszciplínákban egyre több  
olyan kutatás jelenik meg, amely az 1989-es rendszervál-  
tások gazdasági és politikai sikertelenségével foglalkozik.  
Ennek a paradigmának az egyik első, hangos vitát kiváltó  
darabja nem egy hosszabb tanulmány, hanem Branko  
Milanović szerb–amerikai közgazdász *For Whom the Wall  
Fell*<sup>12</sup> („Akikért a Fal leomlott”) című blogbejegyzése volt,  
amelyben az egykori szocialista blokk országait a relatív  
siker és a relatív kudarc fogalmait mentén vizsgálja két évti-  
zedes távlatban. Magyarország, amely az 1990-es évek ele-

jén Lengyelország mellett a régió egyik reménysége volt,  
a 2010-es évekig mind gazdaságilag, mind pedig a de-  
mokratikus intézményrendszerekhez való viszonyában a  
sereghajtók közé került. *A besúgó* tehát ebből a nempros-  
peráló jelenből kérdez rá arra – a fikciót, a retrót és a  
transznacionális esztétikát egyaránt felhasználva –, hogy  
vajon mi okozta ezt a leszakadást, miért váltak a rend-  
szerváltás demokratikus szlogenjei kiüresedett antagoniz-  
musokká? Itt egy újabb fontos, még hozzá az életkorokra  
és generációkra vonatkozó szempontot kell bevezetni.  
*A besúgó*ra vonatkozó negatív kritikák azt is kiemelik, hogy  
nemcsak a színészek, hanem a sorozat író-alkotója (sic!),  
Szentgyörgyi Bálint, valamint a legtöbb kreatív munkatárs  
a rendszerváltás körül született generáció köréből kerül ki,  
vagyis nincsen személyes tapasztalatuk az államszocializ-  
musról. A *Partizán Politika* című műsor vendége 2022.  
október 31-én a sorozatot több helyen kritizáló Hodosán  
Róza szociológus, a demokratikus ellenzék egykori tagja  
volt. A beszélgetésben<sup>13</sup> 33.55–40.00 között *A besúgó*ról  
is szó esik, aminek jellemzésére a műsorvezető, Gulyás  
Márton a blaszfémia kifejezést használja. Miután bejatsza-  
nak egy részletet a sorozatból – a 8. rész azon jeleneteit,  
amikor Száva Zsolt felgyújtja a szovjet zászlót, az ellenzéki  
diákok pedig összeverekednek a rendőrökkel –, nemcsak  
azt említik meg, hogy ilyen mondatok nem hangozhattak  
volna el a valóságban, Hodosán azt is hozzáteszi, hogy  
olyan, a sorozatbeli beszédben hallott „evidenciákat”,  
minthogy [az oroszok] „40 éve bitorolják a hatalmat”,  
soha nem mondtak valódi tüntetésen. A kérdéses jele-  
net dramaturgiailag szerencsétlen, tartalmi szempontból  
komikus: ez a kritika azonban ismét a transznacionális  
és transzgenerációs, illetve a lokális-emlékeztetpolitikai  
olvasat kettősségét erősíti meg. A lázadás kontextusát  
azért szükséges felvázolni, mert a mai nézők közül sem  
a fiatalabb generációk tagjainak, sem a nemzetközi né-  
zőknek nem *evidencia* Magyarország orosz megszállásának  
időtartama. Ugyanakkor a helyi események kritikai meg-  
jelenítése olyannyira hiányos, hogy joggal merülhet fel az  
ábrázolás felelősségének kérdése. A következőkben azt fo-  
gom körbejárni, vajon *A besúgó* működhet-e transzgene-

<sup>12</sup> Milanović, Branko: *For Whom the Wall Fell? A Balance Sheet of the Transition to Capitalism* = <https://www.theglobalist.com/for-whom-the-wall-fell-a-balance-sheet-of-the-transition-to-capitalism/> (utolsó letöltés ideje: 2022. december 5.)

<sup>13</sup> Fodor Gábor úgy váltogatja a nézetet, ahogy a Fidesz. Interjú Hodosán Rózával = <https://www.youtube.com/watch?v=jV-78nLe8jU> (utolsó letöltés ideje: 2022. december 5.)

rációs emlékezetpolitikai ajánlatként, amelynek keretében a rendszerváltás utáni átmeneti szabadságban szocializálódó generáció éppen annak sikertelenségét kéri számon, a személyes érintettség terhe nélkül.

## Transzgeneráció

A *besúgó* külső jegyeiben és számos paratextusában illeszkedik a társadalmi nosztalgia popkulturális kontextusába, amely az elmúlt években elsősorban az 1980-as és az 1990-es évek felé irányul.<sup>14</sup> A Netflixen bemutatott *Stranger Things* című sorozat ugyanúgy ennek a globális nosztalgiaavonathoz az egyik állomása, mint a 2022 nyarán minden rekordot megdöntő új *Top Gun*-mozifilm, az öltözködésben visszatérő bő farmerek, vagy a popzeneben domináns szintetizátoros hangzások. Első látásra *A besúgó* is tankönyvi pontossággal idézi fel az 1980-as évek tárgyi kultúráját, felvonultatva a késői Kádár-korszak megannyi közhelyes fogyasztási cikkét és a szocialista díszletek még ma is köztünk élő arzenálját. A sorozat zenéje, a szereplők jelmezei és a forgatási helyszínekként választott, szocialista-modernista terek a médianosztalgia általános működésének eleget téve hozzájárulnak a múltban való nosztalgikus kalandozás teresítéséhez az időt, és azok számára is bejárhatóvá teszi, akiknek nincsen személyes élményük a korszakról. A nosztalgia ekkor létrejön egy normatív, narratívá vezérelt globális, valamint egy szubjektív, lokális és egyéni rétege: „A múltbeli séta normatív regisztere az idő társadalmi tapasztalata, egy olyan konszenzus, amely a nyugati társadalmakban működik – ha nem is problémamentesen. Ehhez kapcsolódhat a nosztalgia társadalmi tapasztalata. A szubjektív regiszter az egyéni nosztalgia, amely egyrészt a társadalmi konszenzusok alapján működik – a társadalmi keretek ugyanis meghatározzák az egyéni nosztalgia hatás-

körét is –, másrészt minden alkalommal egy saját múltat, saját élményt és saját tapasztalatot állít elő.”<sup>15</sup> *A besúgó* éppen ezért túlmutat a transznacionális televízió nosztalgikus esztétikáján, és – hasonlóan más, az HBO által a régióban fejlesztett sorozathoz – a szocializmus kulturális emlékezetéről és a szocializmus iránti nosztalgiáról is feltesz kérdéseket.

Sabina Mihelj Memory, post-socialism and the media: Nostalgia and beyond című cikkében kiemeli, hogy míg a mediális nosztalgia számos formája széles körben kutatott téma, a poszt-szocialista nosztalgia politikussága és poliszémiája kevésbé lefedett témák. A poszt-szocialista nosztalgia sajátosságai közé tartozik, hogy működésében hasonlít a szocializmus alatt vernakulárrá tett kettős beszédhez, és az is, hogy a múltidézés kulisszái mögött valójában a jelenről beszél. Mihelj is idézi Imre Anikó *TV Socialism* című monográfiájának a poszt-szocialista nosztalgiájáról szóló fejezetét, amelynek egyik fontos megállapítása, hogy egyes esetekben a poszt-szocialista televíziós nosztalgia elválik a hagyományos politikai ideológiák vezérelte megosztottságtól. Erre példa, hogy a 2010-es évek elején a magát nemzetinek definiáló, valójában jobboldali populista magyar kormánypart támogatta az állami pénzből fenntartott közszolgálati televízióban a szocialista tartalmak állandó ismétlését, mert érdekükben állt a szocializmus – így a paternalista politikai berendezkedés és az „egyszerűbb világrend” – iránti nosztalgiát életben tartani.<sup>16</sup> *A besúgó* ezen állítások keresztmetszetében hozza létre saját szocializmusértelmezését, amely feltételezi a globális televíziós kultúrához kapcsolódó transznacionális és a lokálisan fejlődő transzgenerációs emlékezet működését. A két, egymással összekapcsolódó stratégia kivonja a sorozatot a szoros politikai olvasat alól, amely a szocializmusról szóló kortárs tudások mellett a szocializmus népszerű nemzeti közhelyeit is integrálja. Az alábbiakban ezt az állítást fogom elemeire bontani.

<sup>14</sup> A magyarországi poszt-HBO-korszak egyik legjobban várt darabja *A Király* című, szintén az 1980-as és 1990-es években játszódó sorozat, amely Zámbo Jimmy életét és népszerűségét dolgozza fel. A sorozat a sajtóvetítés után kizárólag jó kritikákat kapott, első epizódjának bemutatója 2022. november 19-én volt, az RTL+ szolgáltatói felületen.

<sup>15</sup> Hermann Veronika – Keszeg Anna: Daliás idők. A hatvanas évek iránti nosztalgia konvergens médiateret. *Médiakutató* 21 (2020) no. 1. p. 108.

<sup>16</sup> „However, there is variation as to what kinds of television memories are strategically selected – and erased – to generate nostalgic nationalism. The current Hungarian administration, led by the two-thirds majority party FIDESZ, has resuscitated populist programming from socialist television to seek support for its conservative policies.” Imre Anikó: *TV Socialism*. Durham–London: Duke UP, 2016. p. 168.

Az HBO európai kivonulásának fényében azt a kérdést sem lehet megkerülni, hogy a sorozat – ha úgy tesszük, második világbeli tartalomként – miért nem tudott nemzetközi sikert elérni? A portfóliótisztítás után *A besúgó* kizárólag illegális formában tölthető le<sup>17</sup>, ami nemcsak bevételkiesés, hanem ráadásul láthatatlanná teszi a lokális kulturális emlékezet egyik lehetséges hordozóját, ami persze a globális üzleti vállalkozás szempontjából érdektelen. Ez tehát ismét a lokális kontextus olvasatai számára lehet fontos. Sabina Mihelj megfogalmazásában a sorozat az emlékezet transznacionális folyamatait bemutató, de lokális szinten is értelmezhető alkotás, amely egy globális üzleti átrendeződésnek rendelődött alá, „(...) különös figyelmet fordítva arra, hogy a mediális emlékezet lokális és nemzeti szintjei milyen kapcsolatokat alakítanak ki az emlékezet transznacionális folyamataival és az őket megalapozó egyenlőtlen hatalmi viszonyokkal.”<sup>18</sup> A szocializmusra irányuló nosztalgia úgy gyakorlataiban, mint céljaiban igencsak sokféle, hiszen olyan időbeli irányultságról van szó, amelynek lehetnek gazdasági, politikai és művészeti felhasználásai. A transznacionális emlékezet jellegzetessége, hogy gyakran generációváltással is együtt jár. Ez igaz lehet nemzetközi kutatásokba beágyazott társadalomtudományos munkák módszertanára és szórakoztató televíziós tartalomra egyaránt, ami megfelel *A besúgó* kettős működésmódjának és globális-lokális olvasási módozatainak. Rainer M. János a rendszerváltás utáni magyar történetírás historiográfiájáról szóló, *Discourses of Contemporary History in Hungary after 1989* című dolgozatában leírja, hogy a rendszerváltás utáni történészi megközelítések sok esetben még inkább a pozitívizmus és a teleologikus történelemszemlélet fogságában maradtak, mint az azt megelőző, igaz, az aktuális jelenkorral értelemszerűen nem foglalkozó kutatások. A Kádár-rendszer

és az 1956-os forradalom körüli tudományos tanácsatlanságnak Rainer szerint egyszerre vannak generációs, emlékezetpolitikai és tudománypolitikai okai.<sup>19</sup> Az utóbbiak közé tartozik, hogy Magyarországon a mindenkori jobboldal – a „népi íróktól” a jobboldali populista Orbán-kormányig – uralta az emlékezetpolitikát, míg a baloldal nehezen talált olyan eseményeket, amelyekkel széles tömegek tudtak volna azonosulni, legyen az Nagy Imre öröksége vagy a magyar avantgárd mozgalmak. A domináns emlékezetpolitikai narratívák jobboldali, nemritkán szélsőjobboldali politikai ideológia termékei, amelyek a megsértett, áldozati szerepben tetszelgő nemzet képzetét erősítik meg. Még fontosabb azonban, hogy ezek a narratívák uralják a 20. század fontos fordulópontjainak megítélését és az ezekben bekövetkező változásokat is. Az 1956-os forradalom emlékezete erre jó példa. Rainer M. János levezeti, hogyan csúszott ki a baloldal kezéből a Nagy Imre szerepvállalását középpontba állító emlékezetpolitikai csomag, és – az első szabadon választott kormánnyal kezdődően – hogyan használta föl 1956 örökségét saját céljaira a jobboldali emlékezetpolitika: „A [z 1990-es] választásokon nyertes nemzeti-konzervatív Magyar Demokrata Fórum vezetői kihagyták Nagy Imre nevét a szövegből. Ezzel világosan azt üzenték, hogy visszatásítják a forradalom baloldali értelmezését annak szimbolikus, kommunista vezetőjével együtt.”<sup>20</sup> Rainer Földes György 2015-ben megjelent, Kádár János külpolitikájáról szóló monográfiája alapján idézi az „antinacionalista nemzetépítés” kifejezést. Ez jól összefoglalja azokat a folyamatokat, amellyel a magyarországi államszocializmus az 1960-as évek elejétől nem tiltotta, hanem – elsősorban a tömegkulturális képzeteken keresztül – életben tartotta a nemzeti, történeti narratívákat. Az elfojtásokra, különösen pedig 1956 emlékezetének a kitörlésére épülő

17 A sorozat a tanulmány megírása után, 2023 februárjától elérhetővé vált a Sky Showtime streamingszolgáltató kínálatában.

18 Az eredetiben: „The first one consists of tracing the mediation of post-socialist memory across different spatial scales, paying particular attention to how mediated memories at local and national levels interact with transnational processes of remembering, and with the uneven power relationships that underpin them.” Mihelj, Sabina: Memory, post-socialism, and the media: Nostalgia and beyond. *European Journal of Cultural Studies* 20 (2017) no. 3. p. 237. (Az angol nyelvű idézetek fordításai, ha másként nem jelzem, a sajátjaim – HV)

19 Rainer M. János: *Discourses of Contemporary History in Hungary after 1989*. *East Central Europe* 44 (2017) nos. 2–3. pp. 217–219.

20 Az eredetiben: „The leaders of the election-winning national-conservative party, MDF (Hungarian Democratic Forum), omitted Imre Nagy's name from the text. By doing so, they sent a clear message rejecting left-wing interpretations of the revolution together with its symbolic, communist leader.” *ibid.* p. 222.



**A besúgó**  
(Szóke Abigél és Váradi Gergely)

kompromisszumos politika a relatív jólét mellett a sértett (kulturális) nacionalizmus szólamainak fenntartásában volt érdekelt, ezért tett engedményeket.

Ezek a populáris és politikai narratívák *A besúgó*ban is jelen vannak. A sorozat záróepizódjának 1969-ben játszódó nyitójelenetéből (00.00–01.40) kiderül, hogy Száva Zsolt szülei börtönben ülnek, ahol az anyja felakasztja magát. A gyerek Zsoltnak az apja a következőt mondja: „Azt mondják a foglárók, hogy odakint már nem is emlékeznek Nagy Imrére. Kádár most már biztosan aláírja az amnesztiánk és kiengednek anyáddal.” Ezen a mondaton ismét nem a hitelességet érdemes számon kérni, hanem azt kiemelni, hogy ez a mondat kizárólag egy utóidejű, kulturalizációs, a rendszerváltás utáni emlékezetpolitikai kompromisszumok tükrében értelmezhető mondat, s mint ilyen, kifejezetten a transzgenerációs traumafeldolgozás bizonyítéka.

A második epizód (rendező: Szentgyörgyi Bálint) 1972-ben játszódó, szintén flashback nyitójelenete az ellenzéki diákmozgalomban részt vevő Szabó Kata (Szász Júlia) író apja, Szabó József (Mácsai Pál) és az állambiztonsági tiszt, később Geri tartótisztje, Kiss Imre (Thuróczy Szabolcs) közötti, az író budai villájában lejátszódó politikai alkut mutatja be: rendszerhű íráskért cserébe bocsánatot nyer felesége disszidálása. A jelenet aláfestő zenéje a Bánk bán opera *Hazám, hazám* áriája, a hétköznapi nacionaliz-

mus egyik legfontosabb, évszázados közhelye. Ugyancsak a második részben a diákok egy kocsmázás végén az *A csitári hegyek alatt* című, Kodály Zoltán gyűjtéséből ismertté vált népdalt éneklük, amely nem elsősorban a kollektív emlékezetben működött a hazafias, sőt irredenta érzelmek nemhivatalos himnuszaként (mint például a *Székely himnusz*), hanem a korabeli film- és médiaszövegek interpretálásában: ennek ismert példája Bacsó Péter 1983-as, 1951-ben játszódó *Te rongyos élet* című satírája. Amikor a Békés megyébe kitelepített társaság megpróbálja újrátjátszani saját szokásrendszerét a falusi környezetben, *A csitári hegyek alatt* közös éneklése a betiltott nemzeti érzélem metonímiája lesz. Az egyik autoriter rendszer történeti allegóriába csomagolt rendszerkritikáját és az elnyomottnak vélt nemzeti narratíva dramatizálását így emeli át negyven évvel később egy másik, hasonló stratégiákat alkalmazó, noha egészen más kontextusban keletkező és műfaji kódokat működtető alkotás.<sup>21</sup>

A korszakokon és rendszereken átívelő kulturális utalások azért tölthetnek be szövegszervező funkciót, mert *A besúgó* a rendszerváltás körül született generáció transzgenerációs emlékezetpolitikai projektjeként is olvasható. Az *A csitári hegyek alatt* ebben az értelemben ugyanúgy egy transzgenerációs utóemlékezeti elem dramaturgiai felhasználása, mint az ország jelenlegi politikai berendezke-

21 Az *A csitári hegyek alatt* fontos része volt a 2020-as, a Színház- és Filmművészeti Egyetem politikai megszállása ellen szervezett diáktüntetéseknek is, amely, bár később zajlott, mint a sorozat forgatása, jól illusztrálja a korábban nem egyértelműen ideologikus dal politikai üzenetét alakulását.

désének kritikájaként olvasható monológok és jelenetek. Az ellentmondásos helyzet bizonyítéka – lásd a korábbi hivatkozást arról, hogyan csúszhat ki a múltidézés a politikai demagógia binaritásából –, hogy A besúgót egyszerre kritizálta az értelmiségi közbeszéd és a kormányközeli revolvermédia: míg az előbbiek a már említett hitelességet, az utóbbiak a kortárs politikai elit vélt megjelenítését kérték rajta számon.<sup>22</sup>

Ezeknél a direkt olvasatoknál és abszurd elméleteknél fontosabb azonban az az allegorikus társadalomkritika, amely a szocializmus alatt megszokottá vált kettős beszédhez hasonlóan többféle értelmezési módot felkínálva fogalmaz meg általános tanulságokat. Ez a stratégia legmarkánsabbban a sorozat második epizódjában jelenik meg. A Lukács nevű tanár (Hajdu Szabolcs) és a diák főszereplők között lejátszódó párbeszéd véleményem szerint a sorozat értelmezésének egyik sarokpontja, amely közérthető szóképekkel írja le a „ressentiment”<sup>23</sup>, vagyis az irigységgel és tehetetlenséggel kevert elutasítás etikai kódjait a Kádár-kori és a kortárs magyar társadalom jellegzetes viselkedésmódjaként. „A hétköznapi emberek ilyenkor – nem lévén sem legyőzhető ellenfél, sem tér a valódi cselekvésre – képtelenné válnak az ellenállásra. A kollektív düh és irigység megnyilvánulása a ressentiment, amely nem ölt látható formát, és amelynek nincs egyértelmű célpontja sem.”<sup>24</sup> A második epizód 17.15–21.58 perc között játszódó jelenetéből idézem Lukács tanár úr szövegét: „Szórolapjuk szerint a szüleik, jómagam, és az elmúlt negyven év minden magyar állampolgára csődöt mondott. Gyávák voltunk, hagytuk, hogy elvegyék a magyar szabadságot, rendben van, szarok vagyunk, ez a maguk véleménye. Csakhogy itt a maguk véleménye senkit nem érdekel. Nem azért járnak ide, hogy véleményük legyen, hanem hogy szakvéleményük. Az, hogy maguk szarok, az nem szakvélemény. (...) Ki az, aki tud ebben a teremben egy kivitelezhető alternatívát javasolni?” A jelenetben ezután a diákok megpróbálnak a létező szocializmushoz

képeket működő alternatívákat felsorolni, amelyeknek mindegyike – piaci verseny, kisbirtokosi rendszer, nemzeti önrendelkezés – egyrészt jól körülhatárolható politikai irányultságba illeszthető, másrészt pedig a kortárs néző számára evidens módon megbukott. A jelenet végén a lázadni akaró diákok lelkesedését a tanár a ressentimentből következő politikai apátia krédójával hűti le:

Lukács tanár úr: „A rendszer nem fogja hagyni magát leváltani, mert már rég nem irodákban működik. Ott van tízmillió embernek a reflexeiben.”

Száva Zsolt: „Meglátjuk, mire jutunk egymással.”

Lukács tanár úr: „Egy egész generáció nevében mondom, hogy sok szerencsét.” (kiemelés – HV)

A sorozat tehát maga kínálja föl a generációs olvasatot, amelyben a tisztázatlan emlékezetpolitikai kérdések ugyanúgy helyet kapnak, mint az autoriter rendszerek iránti vonzódás, a mindenkori fiatal értelmiség számonkérése, majd beletörődése a fennálló társadalmi rendbe. A kortárs társadalomkritikai olvasat azért merülhet fel, mert a sorozatban elhangzó, a Kádár-rendszerre vonatkozó kritikák megfeleltethetők a kortárs értelmiségi közbeszédben a jelenlegi, ugyancsak autoriter és államkapitalista rendszer kritikájával, illetve a két rendszer közötti, sok szempontból esetleges, a laikus beszédben azonban kézenfekvőnek tűnő összevetésekkel. A besúgó a szó mimetikus értelmében nem tükrözi a kortárs társadalmi berendezkedést, azonban két szempontból is elválaszthatatlan tőle: egyrészt követi a kelet-európai minőségi sorozatok stratégiáját, és a kortárs társadalmi tanulságokat visszairja a szocializmus díszletei közé. Ugyanakkor ezt egy specifikusan generációs nézőpontból teszi, amellyel – Marianne Hirsch utóemlékezet (postmemory) fogalmát adaptálva – történelem és emlékezet, privát és kollektív közé illeszkedve, posztgenerációs posztszocializmusként situálja magát. A fiktív sorozat nem lesz abban az értelemben archívum, ahogyan Hirsch írja, hiszen nem akar-

22 Erre jó példa, hogy az Origo propagandaoldal „A besúgó: hazugság a hazugságról” című, Vági Barbara által jegyzett cikkében egy Mező Gábor nevű, magát „kutatóként” definiáló személlyel beszélget, és – a jobboldali populista emlékezetpolitikai összeesküvések szép példájaként – a bemutató időpontjának szándékossága is szóba kerül: „V. B.: A választások előtt mutatták be a sorozatot – ebben nem lát politikai megfontolást? M. G.: Természetesen, ebben lehet szándékosság. Úgy tudom – lehet, hogy rosszul –, hogy a HBO erőltette, hogy akkor mutassák be. Nyilván, ismerjük a HBO politikai irányultságát. Biztos vagyok abban, hogy a sorozattal – ahogyan a diákvezérből akarnak vezető lesz – üzeni akartak a maguk részéről.” (kiemelés – HV)

23 A kifejezésről ld. Majtényi György: *Vezércsel. Kádár János mindennapjai*. Budapest: Libri-Magyar Nemzeti Levéltár, 2012, pp. 11. 24 ibid. Kiemelés az eredetiben.

ja „visszanyerni a történeti sajtószertűséget és kontextust”, ahogyan az általa elemzett projektek. Ugyanakkor tablószerűségével mégis bemutat egyfajta elrendező, kiemelő és bemutató tevékenységet, valamint olyan utóemlékezeti gyakorlatot, amely „alternatív történelmeket tesz lehetővé” a világháló (ez esetben a globális streaming-kultúra) nagy kapacitású archívumi térként való felhasználásával.<sup>25</sup> Az utóemlékezet definíciós megközelítése (egymást metsző történelmek globális emlékezeti tere<sup>26</sup>) alkalmas lehet az államszocializmus utóidejű emlékezetkonstrukcióinak leírására is; egy fikatív sorozat pedig ezért lehet egyszerre a transznacionális esztétika jegyeivel felruházott globális termék és egy lokálisan beágyazott szuszgenerációs emlékezetpolitikai ajánlat.

A paratextusok közül figurális értelemben talán a sorozat főcíme feleltethető meg leginkább ennek a kettősségnek. A főcím az 1980-as évekből villant fel valós archív felvételeket, kivéve két jelenetet, amint az a főcímet elemző és a rendező, Badits Ákost is megszólaltató újságcikkből kiderül: „Kettő olyan snitt látható a főcímében, amit Badits maga vett fel. Az egyik az, amikor eldőlt a sakkfigura, mert nem találtak olyan archív felvételt, aminek passzolt volna a dinamikája. A felvételt a nagypapa VHS-kamerájával rögzítette. A másik pedig az utolsó snitt, amikor a vörös csillagot hegesztik. A stáb talált egy hasonló archív felvételt, de annak a jogait lehetetlen volt tisztázni, ezért úgy döntött, hogy rekonstruálja a jelenetet a szobában: »Ehhez megnéztem pár hegesztős tutorialt. Szóval igen, elmondhatom, hogy én már hegesztettem vörös csillagot, remélem ezt a tudásomat többet nem kell kamatoztatnom.»”<sup>27</sup>

Noha a készítői bevallás szerint ez véletlen volt, mégis jól illusztrálja a szocializmus megítélésében a szemtanúság és utóidejűség, a történetírás és az emlékezet közötti ellentéteket: a korabeli felvételekbe beépített kortárs snitt összezavarja az archív felvételek temporalitását, és a jelen felé csúsztatja el azokat. Ugyanezt teszi a főcímmel is: az Európa Kiadó *Mocskos idők* című dala az azonos idejű

értelmezés szerint lehet egy szakítás története és a szocializmus allegorikus kritikája is. A főcímben hangsúlyos refrén („Mocskos idők, szeretned kéne / a jövő itt van és sose lesz vége! / Mocskos idők a sarokba bújva / Mocskos idők, kezdjük újra!”<sup>28</sup>) a sorozat belső univerzumában egy olyan történelemszemléletet implikál, amely szerint a rendszerváltás mitikus eseményei semmissé lettek, az állandó, befagyott jelené tett jövő idő ugyanolyan amorális, mint a meghaladni kívánt (államszocialista) múlt. Ezért lehet amellet érvelni, hogy a sorozat nem egy konkrét szereplő vagy politikai erő, hanem általában a társadalomban jelen lévő apátia, a sikertelen rendszerváltás utáni demokratikus deficit, a globális válságokra adott elégtelen válaszok, a bezárkózó kulturális nacionalizmus generációs kritikája, tehát éppen annyira fikatív, historizált, személyes és kollektív emlékezetpolitikai közhelyeken átszűrt történetet mesél el, mint a kortárs, a hiányos társadalmi közbeszédnek kiszolgáltatót, folyamatosan változó hivatalos narratívák.<sup>29</sup>

25 Hirsch, Marianne: Az utóemlékezet archívumi fordulata. (trans. Szép Eszter) *Helikon* 60 (2014) no. 3. pp. 421–422.

26 *ibid.* p. 423.

27 Klág Dávid: A besugó főcíméhez meg kellett tanulni vörös csillagot hegeszteni. *Telex.hu* (2020. április 10.)

<https://telex.hu/szorakozas/2022/04/10/a-besugo-magyar-sorozat-focim-badits-akos-hbo-max> (utolsó letöltés: 2022. 11. 14.)

28 <https://www.zeneszoveg.hu/dalszoveg/32218/europa-kiado/mocskos-idok-zeneszoveg.html> (utolsó letöltés: 2022. 11. 14.)

29 A tanulmány végleges formájának kialakításában nagy szerepet játszottak Keszeg Anna, Varga Balázs és az ELTE Média és Kommunikáció Tanszéken dolgozó kollégáim meglátásai, amelyeket ezúton köszönök.

Veronika Hermann

Filthy times: Transnationalism and transgenerational memory politics in the Hungarian series titled *A besúgó*

In the last decade, there has been an emerging scholarly and public interest in the Eastern European region's geopolitical and cultural status, followed by a significant trend of locally developed but globally distributed Eastern European quality television series. All of these products represent a hybrid generic repertoire, and they are concerned with the region's troubled past, using state socialist regimes as allegories of alarming contemporary issues. In 2022 HBO Max launched coming-of-age spy drama *A besúgó* (*The Informant*) which fits into this pattern seamlessly. In this paper I argue that while the series works as a transnational and transgenerational television production it had also raised questions of authenticity and responsibility in local audiences. The reason behind this is the absolute lack of consensus in local societal and memory discourses surrounding the 1980s and the transition years, therefore *The Informant* has filled a gap it did not suppose to.



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

az adózók által felajánlott 1%-okból 2022-ben 111.954 Ft folyt be.

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

Kérjük, 2022. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

**METROPOLIS**  
FILMELÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

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

**18083787-1-42**

**Köszönjük!**