

KESZEG ANNA

NÉGY FAL KÖZÖTT

■ A cím metaforája ebben az évben nagyon elcsépeltté vált – retorikailag és élettapasztalatként egyaránt. Itt azonban nem arról a *négyfalközötről* akarok írni, hanem olyan transznacionális televíziós formátumokról, melyek a kamaradramák műfaji eszköztárát adaptálják kisképernyőre. Pontosabban három sorozatformulát idézek fel, a *BeTipul/Terápia*, a *Criminal* és a *The Circle* szériákat, melyek más-más műfaji kódokat mozgatva a bezárt tér és az ahhoz kapcsolódó történetmesélési szabályszerűségek problémáját vetik fel úgy, hogy etnikulturálisan nagyon jól adaptálható alpanyagot teremtenek. A bezártság, a kötött tér éppen azért jó dramaturgiai eszközök ebben az esetben, mert arra figyelmeztetnek, hogy járvány ide vagy oda, életvilágaink már nagyon régóta haladnak az elmúlt évben megszerzett tapasztalatok irányába. A modernitás olyan tér-típusokat teremtett, melyek sajátos tapasztalatiságot, titkokat, csak az adott térben gyakorolható tevékenységet feltételeznek. A technológia lehetővé tette, hogy kizárólag ezek a tértípusok szervezzék emberi igényeinket. A járvány négy fal közé szorította pedig csak figyelmeztető jel volt, hogy pandémiától függetlenül is ezt az életformát készítettük elő.

De nézzük csak a három felhozott példát, s hogy milyen módon tudják a négy fal közöttiség tapasztalatát a narratíva motorjaként használni. Hagai Levi 2005-ben indult izraeli sorozata, a *BeTipul* a televíziós kamaradráma klasszikusává vált. A terapeuta heti időbeosztását követő sorozat

a legtöbb kulturális adaptációval rendelkező televíziós franchise. Felsorolhatatlanul sok tényező magyarázza sikerét: a terápiába járás, az azal kapcsolatos kulturális előítéletek sematizálhatók, a kliensek adott problémák kulturális variációinak elmondására adnak lehetőséget, a helyszínek tökéletes apropót jelentenek egy társadalom jóléte és jóléte megmutatására, a zárt tér miatt alacsony a produkciós költség, és végül a színészi játék jellege azokban a gyártási hagyományokban is működőképpé teszi a formátumot, ahol nincs kimondottan televíziós színészi képzés. Számomra azonban a *Terápia* különlegességének kulcsa mégis abban a narratív formulában áll, mely a *series* és *serial* elemek nagyon sajátos, nézői elvárásokat teremtő kombinációjában áll. A sorozat ugyanis epizódonként lezár egy ülést, mely ülés azonban öt részen belül folytatódik, miközben azonban a terapeutával és az adott szereplőkkel történnek olyan események, melyek szeriális logikába kapcsolják a különálló részeket. Én nagy rajongója vagyok a formátumnak, a hozzáférhető kulturális verziókat egyaránt megnéztem, és nézőként is kísérleteztem azzal, hogyan lehet átírni az epizódok egymásra következő rendjét. Próbálkoztam azzal, hogy a kedvenc karaktereim napjait néztem folytatólagosan, hogy ne kelljen kivárnom öt epizódon át a beszélgetés folytatását. Két dolog miatt nem működött. Mert a következő rész valóban olyan volt, mint az életbeli terápia: a visszaérkező kliens más problémákkal, az egy

hét alatt tökéletesen átalakult viszonyulásmóddal érkezett, a történet nem ott folytatódott, ahol abbamaradt. Másrészt, mert ahogy gondolkodni kezdtem azon, hogy a nagyon kedvenc karakterem utáni napon ki következett volna, mégiscsak csírázni kezdett bennem a kíváncsiság, vajon azzal a másik figurával mi lett, hogy hat majd az ő problémája a terapeuta viszonyulásmódjára. A modernitás legenigmatikusabb szakmájának, a terapeutának a kulisszatitkát fedi fel ez a típusú narratíva: miközben az érzelmi, személyes elköteleződés a jó terápia rovására mehet, érzelmi nyitottság nélkül a terápia jól nem gyakorolható. Erről beszélt Reni Baht, az eredeti izraeli sorozat terapeuta szakértője is: munkájára kezdetben úgy tekintett, hogy a szakmai mundér becsületét kell védenie, majd menet közben érezte egyre inkább, hogy a narratíva megköveteli, kockára kell tennie a szakmai érdekvédelmet. A túlzott személyes elköteleződés csábítását nem érző terapeuta sem szakembernek, sem narratív karakternek nem elég jó.

A George Kay és Jim Field Smith által fejlesztett *Criminal* című franchise a Netflixnek készült, és négy országban, Franciaországban, Spanyolországban, Németországban és az Egyesült Királyságban forgott három-három epizód belőle, így lett tizenkét részes ez a moduláris antológiasorozat. A négy falat itt a rendőrségi vállalat szoba adja, melynek két oldala van. Az egyik oldalon a beidézettel és annak ügyvédjével beszélgető egy vagy két vallatótiszt ül, s őket egy sötétített képernyőn/ablakon keresztül figyelik három-négy további rendőr. A terápiához képest a beszédhelyzet egészen más narratív működést tesz lehetővé: itt az esetek egy epizód alatt lezárulnak, a beszéd-szituáció forgatókönyve pedig kötött, a vallatottat el kell juttatni a tanúvalomlásig. A vádlott bűnösségéről a

vallatók minden esetben meg vannak győződve, s bár a beidőzés mögött mindig valamilyen kismérvű ügyben való tanúskodás áll, a gyanútlan, de bűnös vádlottat szóra kell és szóra is sikerül bírni. Az antológialogika itt sokkal *serial*-szerűbb, mint a korábbi példa esetében, hiszen az epizódokon átívelő narratívaépítés csak a rendőrségi alkalmazottak esetében lehetséges. A *Criminal* egyébként az előző példához nagyon hasonlóan kezeli a kulturális variációk problémáját: a bűn és bűnösség lokális lehetőségei, a hazugságok okainak társadalmi háttere, a kommunikációs kultúra, a rendőri csapatok összetétele, az azon belüli hierarchikus viszonyok, a nemi szerepek kiváló kultúraközi esettanulmánnyá teszik az egyes epizódokat. A jó terapeuta korábbi esetben látott mítosza itt a rendőrhöz kapcsolódó sztereotípiákra rímel: a rendőri munka, az ahhoz szükséges képességek a teljes krimikultúra központi kérdései. S ha a terapeutánál a személyesség-nyitottság értékeinek szűrkezőnájában van ott a narratív-morális konfliktus lehetősége, akkor a rendőrök esetében a bűn elkövetésére és a bűn azonosítására vonatkozó képességek azonosságában. A *Nyomorultak* óta fennálló dilemma, hogy Javert és Jean Valjean konfrontációjában a morális értéket lehetetlen egyértelműen az egyik vagy a másik karakterhez társítani, a *Criminal* szereplői esetében is kulcskérdés. A válaszokat a vallatottakból embertelen manőverekkel kitaposó rendőrtisztekkel szemben éppen anynyi ellenszenvet tudunk érezni, mint amennyi szimpátiát a főbenjáró bűnt elkövető vallatottak iránt.

És most rendezzük át kicsit a színteret, váltsunk a televíziós műfajok nagyon mostohán kezelt csoportjára, a realityre. A kamaradráma műfajának nyilván nagyon izgalmas műfaji variánsai a valóságshowk: az adott szabályok szerint zárt térbe

kényszerített szereplők történetének alakulása szintén a térhez kapcsolódó működési szabályokba rejtje el a narratív építkezés lehetőségeit. Ezen a terepen hozott újat 2020 januárjában a Netflix *The Circle* szériája (egy korábbi brit verzió adaptációjaként), melyből három kulturális variáns készült egy időben, az egyesült államokbeli, a francia és a brazil. A *The Circle*-t a közösségi média Big Brotherjének nevezték. A formátum lényege, hogy egy villában külön lakosztályokban, egymástól elzárva élő személyek egy közösségi mediaszerű platformon, a *The Circle*-en keresztül kommunikálhatnak egymással, pontokat szerezve és versengve a mikrotársadalmon belüli online népszerűségért. Az egyes napoknak különféle feladatai és kihívásai vannak, lényeges azonban, hogy a szereplők között nincs offline emberi interakció (csak nagyon kivételes helyzetben, olyankor, amikor már a személyes érintkezésnek a játék szempontjából nincs jelentősége – valakit kiszavaztak). A formátum megengedi az online identitásnak az offline-tól teljesen eltérő adottságokra történő felépítését. A korábban a *Criminal* világában megjelenő képernyőnek, a sötétített ablaknak itt lesz egy sokkal erőteljesebb variációja, a platform, mely a közvetített látást, érzékelést a kortárs technológiai univerzumok médiumaihoz hasonlóvá, vagyis mindenütt jelenvalóvá teszi. A bezártság is két szinten értelmeződik: a villába zárt-ságot a platformba zárt-ság kettőzi meg, hiszen a játékban részt vevők minden kommunikációt csakis a körön keresztül valósíthatnak meg.

Szakemberekről beszéltünk az előző két esetben: a reality sem marad le e tekintetben. Hiszen húsz év alatt lassan megtanultuk, hogy a közösségi média nagy láthatósággal rendelkező, népszerű figurái szakemberek, akik ismerik ennek a terepnek a működését. A reality a nemzeti franchiseokon keresztül azt a kérdést veti fel, hogy milyen etnokulturális változatai vannak a közösségi média sztárjainak, mennyiben kell nekik másfajta kommunikációs, imázsépítési képességeket birtokolniuk a különböző nyelvi kultúrákban. És a korábbi szakértői dilemmákhoz is felcsatlakoztatható egy, amely e sorozat esetében jut érvényre: hol van az autentikussághoz kapcsolódó elvárásainkban az a finom határ, mely felelős azért, hogy egy túl tökéletes, de létező emberi lény fals-nak minősül, kiesik a játékból, miközben az average Joe-k megnyerik a játszmát. Megjegyzem, az amerikai verzió győztese nem meglepő módon egy average Joe(y) lett.

Anne Friedberg azzal fejezi be a virtuális ablakokról szóló nagy hatású 2006-os monográfiáját (*The Virtual Window*, The MIT Press, 2006), hogy a nem virtuális és virtuális ablakok anyagtalanná, észrevétlenné, természetessé válása egy olyan világban következett be, ahol a nemzetállamok határai nem korlátozzák már emberi tapasztalatainkat. Megállapítása nem öregedett túl jól. Ezek a példák is éppen azt hangsúlyozzák, hogy az etnokulturális és nemzetállami tapasztalatok annyira fontos tájékozódási pontok, hogy az anyagtalannak képernyőket, ablakokat is végtelen tartalommal képesek feltölteni.