

# XIK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



JAN BAETENS  
BALOGH DÓRA  
STEFANO BASCHIERA  
CHRISTOS  
DERMENTZOPOULOS  
CAIUS DOBRESCU  
ROXANA EICHEL  
FELHÁZI ÁGNES  
LAMPROS FLITOURIS  
KATARINA  
GREGERSDOTTER  
KÁLAI SÁNDOR  
KESZEG ANNA  
NATACHA LEVET  
ÁLVARO LUNA  
JACQUES MIGOZZI  
THOMAS MORSCH  
FEDERICO PAGELLO  
ROBERTA PIREDDU  
MARKUS SCHLEICH  
KIM TOFT HANSEN

# 10

UTAZÓ BŰNÜGYEK

III. FOLYAM  
**2021.**  
OKTÓBER

# XXK

## KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXII/10. • 2021. OKTÓBER

### TARTALOM

Bevezető (Kálai Sándor) .....	3
THOMAS MORSCH • Sorozatos elbeszélések és az európai identitás befejezetlen ügyei (Keszeg Anna fordítása) .....	4
KIM TOFT HANSEN • Globális szereplők Európában: Netflix (Kálai Sándor fordítása) .....	20
KIM TOFT HANSEN – KESZEG ANNA – KÁLAI SÁNDOR • Globális szereplők Európában: HBO (Kálai Sándor fordítása) .....	28
FEDERICO PAGELLO – MARCUS SCHLEICH • A közönség transzkulturális európai bűnügyi narratívákra adott reakcióinak vizsgálata (Nagy Orsolya fordítása) .....	34
FEHÉR IMOLA – SIMONFFY JÓZSEF • Kétlelkes négykezesek: pörög a lelkem, agresszív zajok, altató, korai sirató (versek) .....	41
CAIUS DOBRESCU – KÁLAI SÁNDOR – KESZEG ANNA – MOLNÁR-KOVÁCS DOROTTYA – ROXANA EICHEL • Tükörjáték. A kelet-európaiság konstrukciója a nyugat- és kelet-európai bűnügyi sorozatokban .....	42
ÁLVARO LUNA • Posztmigráns európai identitás a képernyőn? Esettanulmány a maghrebi-francia és a török-német detektívekről (Krek Norbert fordítása) .....	52
CHRISTOS DERMENTZOPOULOS – NIKOS FILIPPAIOS – LAMPROS FLITOURIS • Új szemlélet a görög bűnügyi filmek és a televíziós sorozatok gyártásában (Krek Norbert fordítása) .....	59
STEFANO BASCHIERA – MARKUS SCHLEICH • Bűnügyi filmek, sorozatok és territorializációs stratégiák Észak-Írországban (Hlavacska András fordítása) .....	66
JAN BAETENS – ROBERTA PIREDDU • Hilde Vandermeeren és a női flamand krimi helyzete (Nagy Orsolya fordítása) .....	76
KATARINA GREGERSDOTTER • Identitások a nordic noir északi részén. Ása Larsson Rebecka Martinsson-sorozataról (Kálai Sándor fordítása) .....	82

#### ■ MŰHELY

VERESS CSONGOR • Kibertámadás: jogos ok háború indításához? .....	87
---	----





## ■ KÖZELKÉP

- CAIUS DOBRESCU – ROXANA EICHEL • Erdélyi helyszínek esztétikája és politikája az HBO romániai sorozataiban (*Keszeg Anna fordítása*) ..... 94
- MOLNÁR-KOVÁCS DOROTTYA – MÉSZÁROS PÉTER • A tett helyszíne: Budapest. Lokális színezet az *Aranyélet* bűnügyi tévésorozatának otthonain keresztül ..... 103

## ■ MŰ ÉS VILÁGA

- KÁLAI SÁNDOR – ROXANA EICHEL – CHRISTOS DERMENTZOPOULOS – NIKOS FILIPPAIOS – JACQUES MIGOZZI – NATACHA LEVET – LUCIE AMIR • Sorozatgyilkosságok Európa-szerte. Kiadói stratégiák vizsgálata hat európai krimiszerző terjesztésében (*Kálai Sándor fordítása*) ..... 111

## ■ TÉKA

- DEMÉNY PÉTER • Szorul a haza (*Sasszé*) ..... 116
- BALOGH DÓRA • A rejtőzködő márkaesszencia ..... 118
- PÁJER SZABOLCS • Mérlegen a média ..... 120

- ABSTRACTS ..... 124

## ■ KÉP

FELHÁZI ÁGNES



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp–Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: [www.korunk.org](http://www.korunk.org); <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: [korunk@gmail.com](mailto:korunk@gmail.com)

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: [erno.toth.deb@gmail.com](mailto:erno.toth.deb@gmail.com)

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

■ Az alábbiakban az EU által finanszírozott, DETECT (Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives) elnevezésű Horizon 2020 pályázat keretei között végzett kutatások eredményeiből született írások olvashatók.

11 különböző európai ország 18 partnerintézményét (nemcsak egyetemet, hanem könyvtárakat és produkciós cégeket is) tömörítő kutatócsoport az 1989 utáni, a szocialista rezsimek összeomlása nyomán újraképződő európai térben vizsgálja a bűnügyi elbeszélések helyzetét – nemcsak az írott elbeszéléseket, hanem a televíziós sorozatokat és a filmeket is. A központi kérdés, hogy az európai identitás – ha beszélhetünk ilyenről – hogyan ragadható meg a bűnügyi elbeszéléseken, azok létrehozásán, befogadásán keresztül.

A kereten belül három nagy vizsgálati irány különíthető el: a produkciós oldal (kiadói stratégiák, tévétársaságok, gyártócégek működése, fordítások, koprodukciók...), a szövegek mint elbeszélések, az általuk forgalmazott reprezentációk (genderkérdések, osztályproblémák, történelemhez való viszony...), illetve a befogadás szintje. A kutatások arra keresik a választ, hogyan lehet e csomópontok felől megérteni a bűnügyi elbeszélések kulturális változatait.

A válogatás nem reprezentatív, és az sem volt lehetséges, hogy minden résztvevő képviselve legyen.

A projekt vezetője és koordinátora a Bolognai Egyetem oktatója, Monica Dall'Asta. Ótőle sem olvasható itt önálló vagy társszerzős írás. Azonban az általa végzett többéves munka nélkül ez a lapszám sem láthatott volna napvilágot.

KÁLAI SÁNDOR



THOMAS MORSCH

# SOROZATOS ELBESZÉLÉSEK ÉS AZ EURÓPAI IDENTITÁS BEFEJEZETLEN ÜGYEI



4 „...az identitások (...) hazugságok, amelyek összekötnek.”

**E** tanulmány a kortárs európai populáris kultúrában és különösen a bűnügyi történetekben az Európáról és az európaiakról létrejött reprezentációk kérdéséhez nyújt néhány fogódzót. Abból a feltételezésből indulunk ki, hogy a népszerű bűnügyi regények legalább három szempontból relevánsak az identitás kérdése szempontjából. Először is a populáris kultúra, amelynek egyik domináns narratív formája a sorozatos bűnügyi regény, általában véve a társadalom állapotjelzője. A népszerű krimisorozatok ugyanúgy a társadalom „mai álmai”, ahogy Siegfried Kracauer<sup>1</sup> nevezte a filmeket az 1920-as években írt esszéiben. A népszerű film, televízió és irodalom olyan *diagnosztikai eszközök*, amelyeket a kortárs társadalom adott, elképzelt, feltételezett vagy kívánt identitásainak hermeneutikája mozgat. A populáris kultúra vizsgálata sokat elárulhat az identitások helyzetéről a kortárs Európában: bár a népszerű sorozatok nem mindig értenek egyet az identitás legaktuálisabb szociológiai vagy politikai elméleteivel, mégis jelzik, hogy milyen identitásokat tartanak kívánatosnak, milyen identitásokat utasítanak el, és hogy létezik-e olyan egységes európai identitás, amely képes szembeszállni a populáris gondolkodás részét képező nemzeti – és néha nacionalista – identitásokkal. Másodszor: a fikció az identitások olyan reprezentációit foglalja magában, amelyek a „mi” és „ők” kulturálisan bevett képeit súríttik, minden társadalom saját magáról, illet-

ve más kultúrákról, nemzetekről, népekről forgalmazott reprezentációit. A populáris fikció elbeszélései előadják az identitást, közvetítik azt a nyelvet, azokat a gesztusokat, testeket, azt a viselkedést és modort, amelyek egy adott kulturális vagy társadalmi identitást megteremtene. A sorozatok, akár csak a kultúra más alkotásai, fontos „kulturális feladatot” teljesítenek,<sup>2</sup> mivel közvetítik és felmutatják az identitásjelzőket, megkérdőjelezzik a becsontosodott identitásokat, érték-ként népszerűsítik a sokszínűséget, a mobilitást és a transzkulturális cserét. Harmadszor: a könyvsorozatokat lefordítják, a televíziós sorozatok nemzetközi szinten kerülnek forgalomba, így mindkettő alkalmas arra, hogy egy kultúra identitásának *reprezentációja és nagykövete legyen*. A krimisorozatok nemcsak a narratíván és a karaktereken keresztül közvetítenek identitást: a stílus, az ábrázolásmód, a helyszín és a formai szempontok révén is megtestesítik az identitást (például abban az értelemben, hogy bizonyos vizuális stílusokat a közönség könnyen azonosíthat „hollywoodi”, „nagyon brit”, „tipikusan francia”, „Nordic Noir” stb. néven).

A reprezentáció és a narrativitás kutatásának tágabb keretén belül e vizsgálathoz kettős célja van. Egyrészt a sorozatos formákkal foglalkozik – különösen az irodalomban és a televíziós bűnügyi történetekben. A sorozatoság az egyik legfontosabb, legsikeresebb és legrelevánsabb formátum a populáris kultúrában, és a minőségi televíziós sorozatok (lásd alább) az 1990-es évek végétől tapasztalható fellendülése újabb érv a sorozatok relevanciája mellett, amikor társadalmi és politikai kérdéseket vizsgálunk. Másrészt e kutatás nem akar végleges következtetéseket levonni, az identitás kérdését proepedautikus és heurisztikus módon kezelve inkább rá szeretne mutatni számos olyan kérdésre és hipotézisre, amelyek a további kutatások keretétül szolgálhatnak. Bár e kutatás középpontjában a lapszámban következő empirikus esettanulmányok állnak, néhány bevezető és elméleti megjegyzés a „sorozatszerűség” és az „identitás” témaköréből szükséges ahhoz, hogy keretbe foglaljuk az elemzéseket, amelyek Görögországtól Németorszáig, az északi országoktól Dél-Európáig, Romániától Franciaorszáig, de a férfi archetípusoktól a női nyomozókig, az intellektuális detektívektől a brutális bűnözőkig vezetnek bennünket. Az ebben a lapszámban összegyűjtött esettanulmányok olyan konkrét sorozatok, szerzők, szereplők, konfliktusok, fiktív identitások, helyszínek, témák és motívumok mélyreható elemzéseit tartalmazták, amelyek az identitás kérdésével kapcsolatos nagyobb politikai, pszichológiai és társadalmi kérdésekre utalnak. Azért választottuk éppen ezeket, hogy egyrészt bemutassuk a kortárs társadalmi kérdések kommentálásának és tükrözésének a populáris kultúrában rejlő lehetőségeit, másrészt pedig illusztráljuk a hermeneutikai és analitikus kultúrakutatásnak a politika- és társadalomtudományok területéhez való hozzájárulását. Főbb kérdéseink a következők:

1. Milyen szerepük van a fikciós mise-en-scène-eknek, ábrázolásmódoknak, sztereotípiáknak, helyszínábrázolásoknak, narratíváknak stb. az identitás építésében?

2. Hogyan formálja, reprezentálja, tükrözi az európai krimi a társadalmi, etnikai, politikai, kisebbségi, nemzeti, nemi és regionális identitást?

3. Hogyan járul hozzá az identitás kérdéséhez a sorozatos bűnügyi történet, és mit fed fel az identitás fogalma a kortárs krimikben?

4. Mi a kapcsolat az „identitás” elméleti fogalmai és a sokféle megélt és elképzelt identitás között, amelyek a kortárs európai társadalmak és populáris kultúráik részét képezik?

5. A bűnügyi fikció az identitást stabilnak vagy képlékenynek, bizonytalan-  
nak vagy változónak, a politikai részvétel szükséges előfeltételeként vagy a nem-  
zetállamok történetének elavult maradványaként ábrázolja-e?

## Sorozat és sorozatosság

■ Jelen kutatásban kifejezetten a sorozatos elbeszélésekre, különösen a televízi-  
ós és az irodalmi forrásokra fókuszáltunk. Bár a művészetben (lásd Claude Mo-  
net 19. századi, a roueni katedrálisról készült festménysorozatát és más tájkép-  
festészeti sorozatokat vagy Andy Warhol 20. századi sorozatportréit), a zenében  
(lásd J. S. Bach Goldberg-variációit vagy Beethoven Diabelli-variációit) és  
magasirodalmi kiadástörténetében (lásd Charles Dickens regényeit vagy Eugène  
Sue *Les mystères de Paris*-ját, 1842–1843) is jelen vannak a sorozatok, a sorozat-  
elvű elbeszélések, leginkább mégis a populáris kultúrára jellemzőek,<sup>3</sup> s erre a  
ponyvairodalom és a televíziós sorozatok a legjobb példák. Umberto Eco már az  
1980-as években kijelentette,<sup>4</sup> hogy az ismétlés korában élünk, ezzel a  
szerialitást a kortárs kultúra egyik elsődleges jellemzőjévé emelte. Richard  
Hagedorn pedig megjegyezte, hogy „a tizenkilencedik század óta a sorozat a  
nyugati kultúrában az elbeszélés egyik, ha nem éppen a legdominánsabb –  
módja”.<sup>5</sup> Ezt a kultúrakutatók által az 1980-as évek második felében megfogal-  
mazott meggyőződést ma már csak még inkább hangsúlyozhatjuk, amikor a  
könyvsorozatok és – ami még fontosabb – a televíziós sorozatok legújabb fejle-  
ményeit vizsgáljuk.

A szerialitás mint kulturális jelenség az ismétlődésen alapul, amely sokféle,  
változó mértékű variációt is magában foglal. Az ismétlődő elem arra készítette a  
kultúraelméleti szakembereket, hogy a szerialitást a fordizmus tágabb kulturális  
formációja kifejeződéseként értelmezzék, mely jelenség a Ford autógyárakban  
1915-ben létrehozott futószalagokról kapta a nevét. Ennek az új termelési mód-  
nak olyan jelentős volt a hatása, hogy a fordizmus az 1920-as években világné-  
zet lett, bár egyszerre dicsőítették, féltették és kritizálták. A fordizmus nemcsak  
a kapitalizmus fejlődéséhez szükséges nagyobb termelékenység víziójává vált,  
hanem a társadalmi szerveződés új modelljévé is, melynek egyetemes követke-  
zményei lettek.<sup>6</sup> A sorozatgyártás a kultúrában és a népszerű szórakoztatásban,  
a modernizáció tágabb történetének szemszögéből nézve, úgy tűnik, hogy a  
Frances Taylornak a munkaerő átszervezéséről alkotott víziójában alkalmazott  
racionalizálási elvek kiterjesztése és kifejeződése, amely nemcsak a futószalag,  
hanem a gépesítés általános trendje formájában valósult meg többnyire Taylor  
halála után, s amelyet Sigfried Giedion 1948-ban megjelent híres könyvében, a  
*Mechanization Takes Command*ben követett nyomon.<sup>7</sup> Giedion bemutatja, hogy  
az, ami termelési elvként indult, mélyen áthatotta az amerikai és az európai kul-  
túra egészét. A televízió az 1950-es és 1960-as években a szórakoztatás fő  
formájává válásával az irodalomban már széles körben meghonosodott sorozat-  
elv a televíziós termelés szükséges elemévé vált, mivel a napi és heti műsorren-  
deket nem lehetett kizárólag egyedi produkciókkal kitölteni, hanem csak olyan  
formátumokkal, amelyek lehetővé tették a termelés racionalizálását, a helyszí-  
nek, a színészek és a karakterek újrafelhasználását. A tömegtermelés és a tömeg-  
szórakoztatás ebben a tekintetben a racionalizálás és a hatékonyság ugyanazon  
logikájából született. Míg azonban a szerialitásnak ez a kultúrtörténete a

szeriális formátumok egyik aspektusát emeli ki, az ismétlés és a minimális variáció mögöttes fogalma nem írja le teljesen a szerialitás logikáját. Egyrészt a narratív szerialitás – ellentétben a festői szerialitás legtöbb példájával, amelyet emiatt itt nem veszünk figyelembe – az ismétlés mellett az összekapcsolhatóságot is magában foglalja mint meghatározó elemet, amelyet példamutató módon testesít meg, a szeriális narráció egyik alappillére a legkorábbi irodalmi példák óta, az úgynevezett *cliff-hanger*, vagyis az a drámai esemény, amely a nagy feszültséget jelentő pillanatban szakad meg – a megoldás és a lezárás pedig a következő epizódig függesztődik fel. A sorozatos elbeszélések epizódjai nemcsak ismétléssel és variációkkal kapcsolódnak egymáshoz, hanem folytatással is, mivel a sorozat egyik részében bemutatott események a következő részben folytatódnak. Az ismétlés, a variáció, a kapcsolat és a folytatás tehát a sorozatos elbeszélések legfőbb és legalapvetőbb formai elvei. Ezek az alapelvek az elbeszélésformáktól, a történelmi és kulturális kontextustól, valamint a különböző médiumoktól és műfajoktól függően különböző technikákkal és eszközökkel fejeződnek ki és valósulnak meg. A *cliff-hanger* mint az összekapcsolhatóság ezen elvének kifejeződése az irodalomból először a filmbe jutott el, mivel az 1910-es évek számos korai filmsorozatában alkalmazták ezt az eszközt,<sup>8</sup> majd később a televízióba, ahol a kezdetektől fogva a szerialitás két rivális módja uralkodott, az egyik inkább az ismétlés (a folytatásos elemek kizárása nélkül), a másik inkább az összekapcsolhatóság elve felé hajlik (az ismétlődő elemek kizárása nélkül). Az első mód az epizodikus sorozaté, ahol minden epizód önálló történetet mesél el, amely az epizód végén befejeződik. Ez az epizodikus mód jellemző a sitcomokra, amelyek minden héten ugyanazzal az előzménnyel indulnak, és az események soha nem változtatják meg a sorozat alaphelyzetét, de a rendőrségi nyomozáson alapuló és detektívsorozatra is, ahol minden héten új megoldandó ügy van. A sorozatok második módját a folytonos, folyamatosan fejlődő történet elmesélése jelenti, amelyet a (nappali) szappanopera testesít meg, ahol egy-egy epizód aligha vet véget egy történetszálnak. Ha az ismétlés és a variáció epizodikus elve a racionalizált modernitás paradigmájához kapcsolódik, akkor a folytatás elve a komplex, többrétegű, moduláris és nem lineáris történetmesélés lehetőségeivel inkább az információs és hálózatos társadalmak posztfordizmusához, amelyet az elektronikus és digitális technológiák fejlődése, a terciér szektor előretörése és az információ árucikké válása jellemez. A (potenciálisan végtelen) folytatás elvét, amelyet a hosszan tartó sorozatok testesítenek meg, az utóbbi években (megkérdőjelezhetően) „epikusnak” nevezték el, szemben az „epizodikussal”,<sup>9</sup> és fontos jellemzővé vált az úgynevezett minőségi sorozatok jellemzésében (lásd alább). Mielőtt rátérnénk a szerialitás mint népszerű forma sajátos örömeire és az általa gerjesztett elköteleződés típusára, érdemes rámutatni a szerialitás relevanciájára a kortárs társadalmi kérdésekkel kapcsolatban, ami a kutatásunk szempontjából releváns. Jennifer Hayward a szeriális fikciókat vizsgálva Dickenstől a szappanoperáig a szeriális elbeszélés alapdefiníciójába nemcsak a következő alfejezet témáját bevezető sajátos megszólalásmódot foglalja bele, hanem a szeriális fikciónak a kortárs társadalmi kérdésekkel való szoros kapcsolatát is.

A sorozat – Hayward meghatározása szerint – egy folyamatos, egymást követő részekben megjelenő elbeszélés. E meghatározó tulajdonságokon túl a szeriális elbeszéléseknek vannak olyan közös elemei, amelyeket Wittgenstein nyomán „családi hasonlóságnak” nevezhetnénk. Ezek közé tartozik az elmaradó lezárás, az egymásba fonódó mellékszálak, a nagyszámú szereplő (akik a kor, a nem, az osz-

tály és egyre inkább a faji hovatarozás sokszínűségét képviselik, hogy hasonlóan sokszínű közönséget vonzzanak), az aktuális politikai, társadalmi vagy kulturális kérdésekkel való interakció, a profitfüggőség és a közönség reakciójának elismerése (ez idővel egyre fontosabb, sőt intézményesült a formán belül).<sup>10</sup>

Charles Dickens korai folytatásos regényeit, például *A Pickwick Klubot* szem előtt tartva Hayward már a folytatásos regényeknek a korabeli politikai fejleményekkel való kapcsolatára utal. Mindez máris túlmutat a sorozatok társadalmi allegóriaként való értelmezésén, amely lehetőségre fentebb utaltunk. Mivel a folytatásos elbeszélés időben, a szerző és az olvasók életével párhuzamosan bontakozik ki, a folytatásos formátum lehetővé teszi egy Dickenshez hasonló szerző számára, hogy ne csak az olvasói észrevételekre reagáljon (például megváltoztathat egy karaktert, mert az népszerűtlennek bizonyul az olvasók körében), hanem a megjelenés idejében címlapokra kerülő politikai eseményekre vagy történésekre is. A kortárs európai televíziós sorozatgyártásnak azonban nem igazán van lehetősége arra, hogy az aktuális eseményekre reagáljon, mivel az európai gyártási rendszerek miatt a) a gyártás és a sugárzás között gyakran nagy az időbeli különbség, és b) sok európai sorozat csak nagyon korlátozott számú epizódból áll (sok országban 6-7 epizód a szokásos évadonként, szemben a streamingszolgáltatások által gyártott 8-12 epizódos formátumokkal, a fizetős televíziós sorozatokra jellemző 10-16 epizóddal vagy éppen 24 epizóddal, amely a hagyományos amerikai televíziós csatornák által sugárzott sorozatok teljes évadát jelentik). Már csak emiatt is ritka a kortárs európai televíziós produkciókban a sorozatok közvetlen és azonnali reagálása az aktuális eseményekre, ahol az „aktualitás” és az „időszerűség” soha nem azonnali. Mindazonáltal van a szeriális narrációnak egy központi aspektusa, amely különösen érdekessé teszi azt mint az identitáskutatás anyagát, és ezt a szempontot már Dickens műveiben is felismerhetjük: a szereplők nagy száma.

Hayward azt állítja, hogy „a sorozatként megjelenő regény szerkezetileg nagyszámú szereplőt és több történetszálát ötvöz, és így felforgatja a hagyományos, egyetlen hősre és/vagy hősnőre összpontosító elbeszélést”.<sup>11</sup> S ez valóban a sorozatos elbeszélések egyik fontos lehetősége: a történet hősen vagy hősnőjén túli szereplők megsokszorozódása lehetővé teszi a történetben bemutatott identitások nagyobb változatosságát, és azt, hogy több eltérő, vitatható vagy egyszerűen csak sokszínűbb identitás játsszon szerepet – lehetővé teszi a „hangok polifóniáját”, amely a játékfilmekben ritkán fordul elő. Emellett a hosszú távú narráció lehetővé teszi, hogy a karakterek idővel fejlődjenek vagy változzanak, ami potenciálisan megmutatja bármely kortárs identitás eredendő instabilitását, folyékonyágát és elkerülhetetlen „kifejletlenségét”. Mindkét szempont – a szereplők sokasodása és a történetidő meghosszabbítása – lehetővé teszi, hogy a sorozatos elbeszélések az identitással kapcsolatos kérdésekben olyan progresszív álláspontot képviseljenek, amely egyenrangú lehet a kérdés elméleti megközelítésével.

## Az irodalmi sorozatok és a sorozatos élvezetek

■ Charles Dickens 1836-ban megjelent *The Pickwick Papers* című művének átütő sikere a népszerű sorozat atyjává teszi őt, és ez az irodalmi példa máris sokat taníthat nekünk a populáris kultúra e sajátos formájának működésmódjáról és a fogyasztásával járó élvezetről. A sorozatformák nem csupán egy sajátos termelési és

elbeszélésmódot jelentenek, hanem a megszólítás, a befogadás és az élmény sajátos módozatát is magukban foglalják, különösen a folytatásos sorozatok esetében, amint azt a korai irodalmi sorozatok kutatásából megtudhatjuk: az idővel való sajátos bánásmód a sorozatos befogadás legfőbb jellemzői közé tartozik. A sorozat-elvű irodalom és televíziózás befogadása az olvasó/néző részéről időbefektetés, amelyért az olvasó/néző viszonzást vár az időtartam, a folytonosság és az örökkévalóság elveinek megfelelően. A sorozatos forma élvezetének egyik nyitja tehát az, hogy a fikciós mű egyetlen szöveg (egy epizód) időbeli határain túlmutató, messzemenő történetszálakra, évadokra (többnyire az egy év alatt legyártott epizódok számával megegyező) és akár azon túlmutató folytatásra is kiterjed. A tartam, a nagy kiterjedésű narratíva<sup>12</sup> élménye fontos örömforrás a sorozatok befogadásában. Ezért a sorozatos fikció nem egyszerűen az elbeszélés egy kiterjesztett formája, hanem az elbeszélés egy minőségileg eltérő típusa, amelyben az időnek a szerző(k) általi megszerzése és kezelése magának a befogadás aktusának fontos tényezőjévé válik. Mivel a sorozatfogyasztás hosszú időn keresztül zajlik, a befogadónak lehetősége van arra, hogy kommentálja a sorozat eseményeit, és a szerző az olvasók javaslatait is fontolóra tudja venni – erre már Charles Dickens folytatásos regényei esetében is van bizonyíték. A modern korban a digitális média, az online közösségek és a közösségi média révén az olvasók és a nézők abban a helyzetben vannak, hogy a kibontakozó narratívát széles körben meg tudják vitatni egymás között; vagyis: vadidegenekkel, akik osztoznak egy adott sorozat vagy műfaj iránti lelkes érdeklődésen – a közös olvasás a sorozatos recepcióban rendszeres jelenség, és ezen olvasási gyakorlatok nyomai az internetes fórumokon stb. fontos kutatási anyagot jelentenek a szerialitás kutatói számára. A sorozatos recepció egy másik fontos jellemzője már Dickens regényeinek történeti példáján is felfedezhető: a sorozatok közönsége nemcsak interaktív, reagál a szövegre, és átéli a közös olvasás örömeit,<sup>13</sup> hanem a befogadás során rendszeresen megtapasztalja a függőség mint szorongás és/vagy a függőség mint öröm egy formáját is. A szöveg lassú és egyenletes előrehaladásának folyamata az elbeszélés addiktív formája, mivel a lelkes olvasók türelmetlenül várják a „next fix”-et, a következő adagot, vagyis a történet következő részét. Bár a mai streamingszolgáltatások tömeges megjelenése ezt nagyrészt orvosolja, mivel egész évadokat tesz elérhetővé egy időben, a sorozatos befogadás még mindig Henry Crabb Robinson, egy londoni ügyvéd, szeptember 5-én, Dickens *Barnaby Rudge* (1841) olvasása közben írt naplójában jelzett elv szerint történik: „A *Barnaby Rudge* összes eddig megjelent részét befejeztem... Nem fogok többet olvasni, amíg a történet véget nem ér... Nem teszem ki magam további szorongásnak.”<sup>14</sup> Potenciálisan függőséget okozhat, és a következő évadra való várakozás még mindig kiválthatja a Henry Crabb Robinson által jegyzett szorongást. Ez arról tanúskodik, hogy a sorozat nagyon intenzíven képes lekötni a közönséget, mégpedig a legerősebben akkor, ha a lebilincselő történet, az érdekes karakterek és a filmszerű látványvilág egyesül a sorozatforma pszichológiai dinamikájával, a feszültséggel, amelyet maga a sorozatgyártás ténye vált ki, ahogyan ez számos esetben előfordul a film- és médiatudományban „minőségi tévésorozat” néven emlegetett formátum esetében.

## Televíziós sorozatok és minőségi televízió

■ Bár az irodalmi sorozat mindig is fontos formája volt és marad a krimi műfajának, a televíziós sorozat az, amely több mint egy évtizede a kutatás fókuszába



helyezte a sorozatformátumot, amit a televíziós sorozatoknak szentelt publikációk, kutatási projektek és disszertációk nagy száma bizonyít Európa- és USA-szerte. A sorozat mint kutatási tárgy iránti nagy érdeklődés elsősorban az amerikai televíziós sorozatok esztétikájában az 1990-es években és az ezredforduló első éveiben bekövetkezett változásnak köszönhető. Ez a minőségi televíziózás felé való elmozdulás, ahogyan ezt a jelzővel illeték, megváltoztatta a sorozatformátummal kapcsolatos szemléletet. Korábban a sorozatot elsősorban népszerű formátumnak tekintették, amely a televíziós hálózatok és a produkciós cégek érdekeit szolgálta, mivel az olcsó (újra)gyártásra, a rövid gyártási ciklusokra és a megbízható bevételekre egyaránt lehetőséget kínált. A sorozatformátumhoz kapcsolódó gyártás szabványosítása az esetleges esztétikai minőségek kiegyenlítésére is magyarázatot adott. A sorozatokat a népszerű szórakoztatás fontos formájaként ismerték el, de komoly esztétikai vizsgálat tárgyaként nagyrészt elhanyagolták. Az ipari termelési módból levezethető eredetük miatt sok kutató számára a sorozatok nem voltak mások, mint a „kultúraipar” első számú példái.<sup>15</sup> Az 1990-es évek végén és a 2000-es években a „minőségi televíziózás” irányába történő elmozdulás a televíziós sorozatot mint esztétikai tárgyat – amely képes a néző részéről a puszta fogyasztáson túli esztétikai élményt lehetővé tenni – és mint a média- és kultúrakutatás tárgyát népszerűsítette. Az 1990-es évek végétől az amerikai televíziós sorozatok olyan esztétikai és gazdasági változásokon mentek keresztül, amelyek arra készítették a kutatókat, hogy a kortárs sorozatokat a régebbi sorozatgyártástól megkülönböztessék a „minőségi televízió” megjelöléssel.<sup>16</sup> Különösen az HBO (Home Box Office) – többek között az *Oz* (1997–2003), a *Szex és New York* (1998–2004), a *Maffiózók* (1999–2007), *A drót* (2002–2008), a *Sírhant művek* (2001–2005) – és más fizetős televíziós szolgáltatások eredeti produkcióinak eredményeképpen a kutatók a televíziózás „harmadik aranykorát”<sup>17</sup> hirdették meg, amelyben a sorozatos televíziózás levetette a kvázi ipari és erősen szabványosított gyártási mód stigmáját, s ezzel kiszabadította a palackból a régebbi televíziós produkciókból hiányzó valódi esztétikai minőséget. A „minőségi televízió” megjelenésével a televíziós sorozatok új kulturális legitimitást nyertek. A tévésorozat művészeti alkotássá léptették elő,<sup>18</sup> és a tudományos kutatások sokkal hangsúlyosabb tárgyává vált, olyannyira, hogy a „sorozatkutatás” önálló, „eredendően interdiszciplináris, összehasonlító és plurimedialis tudományterületként”<sup>19</sup> került előtérbe, és a televíziós médium alapvető esztétikai, intézményi, gazdasági és technológiai átalakulásainak középpontjába került. Ugyanakkor az új sorozatformátumok és a közönség velük kapcsolatos tapasztalatai egyre inkább kihatnak más, kapcsolódó médiumokra, különösen a filmre. A sorozatformátumok televíziós fogadtatása megváltoztatja a nézők elvárásait. Így átalakulnak az esztétikai élmény koordinátái, illetve más médiumok észlelése is. A minőségi sorozatok olyannyira átható kulturális jelenséggé váltak, hogy a filmben és az irodalomban, a számítógépes játékokban és más médiumokban megjelenő krimiket folyamatosan a televíziós krimisorozatokhoz hasonlítják és azokhoz mérik. Melyek a minőségi televíziós sorozatok jellemzői? Bár az alábbi kritériumok közül nem lesz mindenik minden egyes minőségi tévésorozat esetében megtalálható, ezen elvek bármely kombinációja ahhoz vezet, hogy egy sorozatot ezekkel a fogalmakkal írunk le. Ezek azok a jellemzők, amelyek lehetővé teszik, hogy a minőségi sorozatok elvégezzék kulturális munkájukat, beleértve az „ideológiai funkciójuk betöltését”, amelyet Frank Kelleter nemrégiben úgy definiált mint az „eszmék fenntartásának gyakorlatát”;<sup>20</sup> ezek az eszmék magukban foglalhatják azt, amit a következő eset-

tanulmányok különösen keresni fognak: az identitással kapcsolatos eszmék, az identitás új formáinak vagy új normáinak körvonalazása, a kulturális és társadalmi identitások átdolgozása. A kutatásunk konkrétabb tárgyát képező krimi kapcsán azonban meg kell jegyeznünk, hogy bár számos olyan krimisorozat létezik, amelyet minőségi televíziózásnak tekintenek, a megoldásra törekvő bűnügyi cselekmény nem mindig illeszkedik könnyen a minőségi televíziózás hosszú távú narratíváihoz. Ezért a minőségi produkciók tágabb mezőnyén belül a krimisorozatok – mint például a *Maffiózók* és *A drót* – általában eltérnek a „procedural” formulaszerű műfajától (egyetlen, konkrét bűncselekmény felderítéséhez szükséges lépésekre összpontosítva), és ehelyett átfogóbb képet festenek a bűncselekményekről és azok társadalmi körülményeiről, a nyomozók és/vagy elkövetők életéről, valamint a politikai háttérrel.

A minőségi televíziós sorozatok jellemzői tehát: (1) kifinomult cselekmény és cselekményszerkezet; (2) kihívást jelentő és ellentmondásos témák; (3) kiterjedt, összetett, évek alatt folyamatosan fejlődő narratívák; (4) narratív önreflexivitás és más „modernista” eszközök; (5) összetett, változásra és fejlődésre képes karakterek; (6) filmszerű vizuális stílus; (7) kétértelműség a jelentés, az értékek és az etika tekintetében; (8) újfajta (társadalmi, politikai, pszichológiai) realizmus; (9) esztétikai különbözőségekre való törekvés: a normáktól, szabványoktól és sztereotípiáktól való eltérés; (10) az esztétikai innovációra való törekvés a történetmesélés és a vizualitás bevett normáinak való engedelmesség helyett; (11) a sorozat saját történetének mint a további fejlemények narratív forrásának növekvő jelentősége, ezért a folytonosság fokozott érzése; (12) a retorikai trópusok, mint az allúzió, metafora, metonímia, prolepszis stb. bőséges használata; (13) „operacionális” esztétika, amely a néző figyelmének egy részét a történet világáról az elbeszélés működés módjára és a sorozat narratív eszközeire irányítja; (14) „bíraskodó” nézői élmény, ahol a nézők kritikusan vizsgálják a sorozat szövegét, aktívan keresik a történet világával kapcsolatos rejtett nyomokat, másodlagos forrásokat, például „Wikiket” használnak, online vitatják meg a sorozat részleteit másokkal, akik ugyanúgy érdekeltek a sorozatban (lásd az *Eltűntek* [2004–2010] és a *Reklámőrültek* [2007–2015] példait az ilyen típusú befogadásra).

## Minőségi televíziózás Európában?

■ Bár a minőségi televíziózás kifejezést először a BBC presztízspanduktióival kapcsolatban használták,<sup>21</sup> a minőségi sorozatok új hulláma elsősorban amerikai jelenség. Mint már említettük, kifejezetten a fizetős televíziós hálózatok mediális környezete szolgált petri-csészeként az innovatív, összetettebb és kihívást jelentő televíziós sorozatok kifejlesztéséhez. Tekintettel ezen új sorozatformátumok világméretű sikerére a producerek szerte a világon elkezdtek azon gondolkodni, hogyan lehetne a minőségi sorozatokat saját országuk gyártási struktúráján belül utánozni. Számos országban számos kísérletet tettek arra, hogy létrehozzanak egy „showrunner”-t (aki a sorozatot fejleszti és gyártja, és egyben a vezető író is) és egy úgynevezett „írósobát” (ahol több író munkája támogatja a showrunnerét), mivel ez a legtöbb amerikai minőségi sorozatgyártás alapelve. Az olyan fizetős tévécsatornákat, mint az HBO, újra és újra dicsérik azért, mert maximális kreatív szabadságot biztosítanak a showrunnernek, ami önmagában is ütközik a bevett európai gyártási struktúrákkal (lásd az európai és az amerikai minőségi televíziózás összehasonlítását<sup>22</sup>). A terület valamennyi

gyakorlati szakembere egyetért abban, hogy nagyon kívánatos lenne olyan gyártási struktúrákat létrehozni Európában, amelyek több presztízssorozatot tesznek lehetővé, amelyek nagyobb alkotói szabadságot biztosítanak az íróknak és a rendezőknek, amelyek létrehozzák a minőségi televíziózás „márkáját” azon a néhány – bár egyre növekvő számú – egyedi példán túl, amelyeket a következő tanulmányokban is szemlélni fogunk. Bár a minőségi televíziózásnak nincs végleges definíciója, ez egy laza gyűjtőfogalom, amely – a szakemberek, kritikusok és a közönség számára egyaránt – a gyártás és a sorozatszöveg bizonyos jellemzőire utal, melyek a legkülönbözőbb műfajokban viszonylag stabilak. A minőségi televíziózás nem jellemző ugyan a krimisorozatokra, és fordítva; de az európai televíziós bűnügyi produkcióban még mindig érzékelhető az erősen sztenderdizált formáktól való elszakadás igénye (a „Nordic Noir” és az amerikai televíziózás európai hatása ellenére), valamint a minőségi televízió címkével társított jellemzők felé való elmozdulás, s mindez nemzetközi szinten versenyképessé teszi az európai krimitermést. Remélhetőleg a televíziós sorozatok fejlesztését, gyártását és terjesztését finanszírozó európai, állami és helyi intézmények a forrásokat a „minőségi produkciók” felé irányítják, és Európa-szerte olyan gyártási környezetet támogatnak, amely viszont olyan másodlagos (formai és esztétikai) minőséget tud teremteni, amely az identitás és annak reprezentációja szempontjából előnyös. Vagyis olyan sorozatok létrejöttét teszik lehetővé, amelyek tartózkodnak a kliséktől és sztereotípiáktól, és amelyek lehetővé teszik az összetett narratívák és karakterek megjelenítését, vagyis:

- képesek az identitással kapcsolatos kérdések megfelelő módon történő kezelésére;
- képesek a kulturális sokszínűség és a hibridizáció megfogalmazására;
- rendelkeznek a különböző országokból származó, magával ragadó és összetett karakterek kidolgozásához szükséges narratív eszközökkel;
- képesek olyan trópusok kidolgozására, amelyek a legjobban kifejezik az új társadalmi, etnikai és nemi identitások megjelenését a kortárs európai társadalmakban;
- olyan realizmust tesznek lehetővé, amely tükrözi az európai identitások elmúlt években végbement átalakulását és az ezzel kapcsolatos politikai kérdéseket;
- alkalmasak az európai identitások „befejezetlen” jellegének kezelésére;
- a nemzetközi közönség számára is érdekesek, és lehetővé teszik adott sorozat nemzetközi terjesztését.

Míg a legtriviálisabb sorozatok forrásanyagként szolgálhatnak a társadalmi identitások reprezentációjával kapcsolatos kutatásokhoz, és míg a legtriviálisabb sorozatok elemezhetőek a társadalmi és politikai kérdések szempontjából is, a minőségi televíziós sorozatok tartalmazzák azokat az eszközöket, amelyek lehetővé teszik, hogy az identitás és a politika összetettebb fogalmait is kifejezzék. A sorozatok ráadásul mindig országuk kulturális nagykövetei, ezért nemcsak a sorozatok gyártása, hanem nemzetközi terjesztése is megérdemli a közpénzeket. Ezért ki kell emelni az olyan két- vagy háromoldalú műsorszolgáltatók értékét, mint az Arte (Franciaország/Németország) és a 3SAT (Ausztria/Németország/Svájc), amelyek az európai identitás határokön átnyúló népszerűsítését szolgálják. Végül pedig szeretnénk rámutatni a nemzetközi koprodukciók felbecsülhetetlen értékére,<sup>23</sup> mint például a *The Team* (2 évad, 2015–2018, Belgium, Dánia, Németország, Ausztria, Svájc koprodukciója, még több nyelv felhasználásával) vagy a *Crossing Lines* (2012–2015, 3 évad, amerikai–német–francia–brit közös

produkció), még akkor is, ha az ilyen nemzetközi produkciókat az a veszély fenyegeti, hogy csak arctalan, ún. „europuddingot” gyártanak. Közös európai televíziós piac hiányában a nemzetközi figyelmet érdemlő, magas színvonalú tartalom, a nemzetközi terjesztés és a nemzetközi koprodukciók az elsődleges eszközei az európai identitás sorozatos bűnügyi fikciókon keresztül történő előmozdításának.

## Identitás/Identitások

■ Az identitás, úgy tűnik, olyan, mint a bűn. Bármennyire is ellenállunk neki, nem menekülhetünk előle.<sup>24</sup> Az identitás nem egy következetes és egységes fogalom, amely kész eszközként alkalmazható a népszerű sorozatok vagy a média-szövegek más formáinak elemzésére. Empirikus szinten az „identitás” többféle szempontra és kérdésre utal: nem, osztály, nemzetiség, életkor, társadalmi státusz, szexuális orientáció, iskolázottság, etnikai hovatartozás, foglalkozás, politikai meggyőződés, vallási meggyőződés, fogyatékoság, pártállás stb.; elméleti szinten az „identitás” fogalma a tudományos és kulturális kutatások erősen vitatott kulcsfogalma az 1950-es évek óta, amikor egyre nagyobb teret nyert a szociológiai és pszichológiai elméletekben;<sup>25</sup> politikai szinten pedig vitatott kérdés és meghatározatlan értékű fogalom. Az „identitás” lehet érték és pozitív kulturális erő – mint az európai identitás keresése, mint a kisebbségekkel kapcsolatos „identitáspolitiká”, de lehet romboló hatású is, mint a kortárs „identitárius” és Európa-ellenes mozgalmak esetében szerte a kontinensen. Ezért az „identitást” mint elemzési fókuszot a populáris bűnügyi regények vizsgálatában olyan heurisztikus kategóriaként kell értelmezni, amelyet folyamatosan át kell alakítani és újra kell konfigurálni a kutatási anyagok és az identitáselméletek közötti folyamatos párbeszédben, amelyet a kutatónak kell megszerveznie, ha nem akar lemaradni az „identitás” fogalmának kulturális, társadalmi és politikai értelemben vett változékonyságának és összetettségének alapvető belátásától. Az identitásokról való elmélkedés, reprezentációképzés és kinyilatkoztatás során az irodalmi és televíziós krimisorozatok a kikristályosodás pillanatai, amelyekben az identitás stabil, egyértelmű és megbízhatóvá válik, de amint vizsgáló tekintünk a következő sorozatra tekint, az identitás ismét kérdéssé válik, és átadja helyét a változó és múló identitások panorámájának. Ez arra mutat rá, hogy az identitás fogalmának empirikus, elméleti és politikai összetettsége mellett a kifejezés és a reprezentáció esztétikai szintjein is létezik egy eredendő (gyakran elmentmondásos) komplexitás, amely az általunk vizsgált anyagot jellemzi. Mindezek miatt kutatásunknak két előfeltevés a premisszája: az a feltételezés, hogy (a) az identitás fogalmát (egyes szám) a kortárs európai krimiben megjelenő nemzeti, etnikai, nemzeti és osztályidentitások (többes szám) számos ellentmondásos reprezentációján keresztül kell vizsgálni, valamint az a feltételezés, hogy (b) az identitás eredendően képlékeny, instabil, változó, és emiatt az európai identitások elkerülhetetlenül „befezetlenek”. Az európai identitásépítés csak úgy képzelhető el, mint egy folyamatos vállalkozás, egy állandó folyamat, amelynek nincs vége.

Az európai identitás örökké „szinguláris többes szám” lesz, mások együttes jelenlétében kialakuló képződmény.<sup>26</sup> Hogy az identitás témája mennyire vitatott a jelenlegi társadalomban, azt egy gyors pillantás a közelmúlt vitáiba jól illusztrálja.

■ Hauke Brunkhorst<sup>27</sup> rámutatott az „Európa két arca” közötti ellentmondásra, egyrészt a kapitalizmus és a demokrácia, másrészt a bürokrácia és egy egységes-emancipációs eszmény között. A mai Európa egyik fő problémája abban rejlik, hogy Európa és az Európai Unió soha nem volt képes összeegyeztetni ezt a két aspektust, amelyek közül csak az utóbbi képes az európai eszme identifikációs potenciáljának megelevenítésére és a közös európai identitás fogalmának az ernyője alá tartozó különböző nemzetfogalmak megszépítésére. Európa polgárok általi megítélését nagymértékben meghatározza a fent említett első „arc”, a névtelen közigazgatási apparátus technokrata bürokráciája, amely főként a tagállamokra ró terheket. Az, hogy a menekültválsággal kapcsolatban nem sikerült közös politikát kidolgozni, még inkább kiemelte az adminisztratív és politikai szempontok közötti problémás szakadékot, miközben csak az utóbbi alakíthatja és mozdíthatja elő az európai identitás kialakulását. Még drámaibb, hogy az európai egyesülés mögött álló politikai eszme, a nyugati liberális demokráciák modellje, amelynek Európán belül, de még Európa határain túl is azonosulási pontnak kellett volna lennie, olyan nemzetközi hanyatláson ment keresztül, amely még 15 évvel ezelőtt is elképzelhetetlen volt. A berlini fal leomlásával, a hidegháború és a szovjet birodalom végével Francis Fukuyama híres történelem végéről szóló elmélete szerint<sup>28</sup> a nyugati liberális demokráciáknak diadalmenetet kellett volna indítaniuk a világban. Fukuyama már 1989 nyarán publikált egy híres esszét, amelyben azt az elképzelést vetette fel, hogy a keleti blokk és a kommunizmus (és előtte a fasizmus) megszűnése után a liberalizmus és a nyugati demokráciák „természetes ellenségei” megszűnnek létezni, és ettől kezdve a liberális demokráciák nyugati modellje mint egyértelműen felsőbbrendű és végleges államforma fog elterjedni az egész világon; Fukuyama szerint „nyomós okok szóltak amellet, hogy ez az az eszménykép hosszú távon kormányozni fogja az anyagi világot”.<sup>29</sup> Már akkoriban is létezett egy ellentmondásos hipotézis, amelyet Ken Jowitt fogalmazott meg, aki az „új világrénd”<sup>30</sup> eljövételét hirdette, miután a szovjet államkommunizmus és a nyugati liberális demokráciák korábbi rivalizálása megszűnt rendet tenni a világban. Jowittnak erős kétségei voltak a nyugati demokrácia ideológiájának győzelmével kapcsolatban, és utólag visszatekintve pesszimista nézetében több igazság volt, mint Fukuyama híres felvetésében a történelem végéről. Egy későbbi interjúban, amelyben kifejtette az „új világrénd” elképzelését, a nemzetek 1989 és a hidegháború utáni viselkedését egy szingli bárban lévő emberek viselkedéséhez hasonlította: „Ez egy csapat ember, akik nem ismerik egymást, akik a szakzsargon szerint összejönnek, hazamennek, szexelnek, nem találkoznak többé, nem emlékeznek egymás nevére, visszamennek a bárba, és találkoznak valaki mással. Vagyis egy olyan világ ez, amely szétkapcsolódásokból áll.”<sup>31</sup> Az entrópia ezen erőivel szemben az európai államok közötti unió bármely formájának fejet kell hajtania. A nyugati demokrácia nem hódította meg a világot, és még a nyugati demokráciákon belül is erős lábakon állnak ma már a szemben álló antidemokratikus erők. A nemzeti populista mozgalmak szerte az európai országokban valójában a liberalizmus és a demokráciák elleni lázadást jelentik, s a liberalizmus és a demokrácia nem más, mint a távoli „elitek”, a globalizációs folyamat néhány szerencsés nyertesének a kizárólagos hitrendszere.<sup>32</sup> Eatwell–Goodwin, Müller és más kutatók rámutatnak arra, hogy Nyugat-szerte egyre nagyobb az olyan emberek áradata,



akik kirekesztettnek, a mainstream politikától elidegenedettnek érzik magukat, és egyre ellenségesebbek a kisebbségekkel, a bevándorlókkal és a neoliberális gazdasággal szemben. E szavazók közül sokan a nemzeti populista mozgalmak felé fordulnak, amelyek számos európai országban elkezdték megváltoztatni a nyugati liberális demokrácia arculatát. Éppen ez az alap, a közös értékek és igazságszolgáltatási elvek olyan mértékben kerültek össze a múlt években, hogy Ivan Krastev polemikusan a történelem Európa utáni állapotába helyez minket.<sup>33</sup> Krastev úgy véli, hogy az Európai Unió problémái különösen a 2015-ben kezdődő menekültválság nyomán érnek el egy olyan pontra, ahol az európai eszme „identifikációs” potenciálja olyan mértékben csökken, hogy elveszíti minden összetartó erejét, és az Európai Unió felbomlása reális lehetőséggé válik. Ez, ahogy Krastev rámutat, magának Európának az „identitásválságával” egyenlő: „A kérdés az, hogy az elmúlt három évtized hogyan alakította át magát a Nyugatot, és hogy az értékek és intézmények exportálására irányuló törekvések hogyan vezettek a nyugati társadalmak mély identitásválságához.”<sup>34</sup>

Amit Krastev elemzéséből a jelenlegi politikai légkörről levonhatunk, az az, hogy Európának el kell kezdenie saját identitáskeresését egy olyan időszakban, amikor polgárai minden eddiginél jobban vonzódnak a Brüsszellel szemben álló nemzeti identitás eszméjéhez.<sup>35</sup> Továbbá az összeesküvés-elméletek felerősödése a brüsszeli politikával általában, a menekültválsággal konkrétan vagy újabban a Covid-19-járvánnyal szemben leleplezi az EU által tervezett demokratikus politika másik nagy sebezhető pontját, a politikai identitásépítés kudarcát,<sup>36</sup> ami egyre inkább teljes legitimációs válsághoz vezet, ahogy azt már többször elemezte Vivien A. Schmidt<sup>37</sup> és mások. Az európai identitás kialakulásának reményével szemben Krastev és Holmes egy még frissebb és még pesszimistább elemzésben azt állítják, hogy az EU-hoz és annak keleti bővítéséhez kapcsolódó poszt-nacionális liberalizmus lehetővé tette a törekvő populisták számára, hogy a nemzeti hagyományok és a nemzeti identitás kizárólagos birtoklását követeljék, és ezzel belülről gyengítették az EU-t.<sup>38</sup> A demokrácia nyilvánvaló válsága számos nyugati országban megkérdőjelezte a liberális demokráciák nemzetközi exportálhatóságát, és láthatóvá tette Európa kudarcát egy valóban európai politikai identitás kialakításában. A téma szempontjából még ennél is fontosabb, hogy az antidemokratikus erők számos nyugati országban tapasztalható felemelkedése nyomán meg kell kérdőjelezni az „*identitáspolitika*” értékét és formáját. Eredetileg a meghatározott vallású, etnikai hovatartozású, származású, társadalmi háttérű, osztályú, szexuális irányultságú, korú, nemi identitású, fogyatékos státuszú stb. emberek számára politikai pozíciót, a polgárjogok és a társadalmi elismerés megerősítését megcélzó<sup>39</sup> identitás/elismerés fogalom páros mára elvesztette progresszív és emancipációs jellegét, és egyre inkább a konzervatív, nacionalista, jobboldali és antidemokratikus politikai erők alkalmazzák, amint arra Francis Fukuyama<sup>40</sup> és Mark Lilla<sup>41</sup> is rámutatott. Ha Lilla a 2016-os amerikai elnökválasztásra reagálva az identitáspolitika és a neoliberális gazdasági individualizmus közötti háborzongató szövetséget siratja, és a közösségi érzés megújítását kéri, valamint az empátia és az egymás iránti kötelességtudat újjáépítését követeli, akkor nyomában a 2020-as Covid-19-járványt a sokféle irányba mutató erők katalizátorának tekinthetjük. A közösségi érzés elvesztését fájlalók számára némi vigaszt jelenthetnek a világjárványra adott reakciók, különösen az óvintézkedések megtételére való felhívás, például az arcvédő maszkok viselése révén, amelyek fő célja nem saját magunk védelme, hanem mások



megóvása a fertőzéstől, és amely üzenet az európai polgárok többségénél erős támogatásra talált. A vilá járvány tehát bizonyos értelemben a társadalmi kohézió, a szolidaritás és a közösségi felelősségvállalás katalizátoraként működött. Másrészt ezek az erők nemzeti szinten is megmutatkoztak, a dezintegráció és a szét húzás entrópi kus erői pedig európai szinten is ugyanolyan erősek voltak, mivel az EU – a menekültválsághoz hasonlóan – nem tudott közös választ találni a járványra, és a kívülálló szemlélő pozíciójába szorult, aki figyelte, hogy a polgárok hogyan fordulnak túlnyomórészt a nemzeti kormányokhoz támogatásért, tájékoztatásért és politikai intézkedésekért. Egyelőre nem lehet megjósolni, hogy a 2020-as Covid-19-válság hasonló fordulópontot jelent-e az EU számára, mint a 2015-ös menekültválság, és hogy ez a fordulat milyen irányba vezeti majd a formációt. A DETECT kutatási projekt szempontjából azonban még fontosabb, hogy a bűnügyi szakirodalomban és a képernyőn még nem jelentek meg azok az identitások, amelyek ebből a válságból és a kapcsolódó tapasztalatokból erednek, így még hiányzik az e tekintetben elemzendő anyag, de nagy érdeklődésre tarthat számot, hogy ezek a kialakulóban lévő identitások hogyan helyezhetők el egyrészt a szolidaritás, a közösségiség és a társadalmi felelősségvállalás, másrészt az erózió, a re nacionalizáció, az individualizmus és a politikai szkepticizmus skáláján.

## Identitás válságban

■ Miközben rámutattunk az európai identitás bizonytalan sorsára a közelmúlt válságai – a pénzügyi válság, a menekültválság, a vilá járvány – fényében, amelyek várhatóan a krímiben is tükröződnek, és miközben egyértelmű történelmi veszélyt jelent, hogy az identitás fogalma teljesen beolvad egy reakciós és antiliberális politikai álláspontba, a bevezető végén magának az identitás fogalmának a válságára szeretnénk rámutatni. Az elmúlt évek politikatörténete nemcsak az identitás mint politikai cél és mint kívánatos érték (vagy akár áru) jelentését kérdőjelezte meg, hanem az identitás eszméjét is bemocskolta, amint azt a témával kapcsolatos két kortárs álláspont rövid áttekintése is mutatja. Kwame Anthony Appiah<sup>42</sup> nemrég „identitás” felfogásunkat kritizálta, amely szerinte még mindig a 19. századi gondolkodásban gyökerezik, és sürgősen összeegyeztetendő lenne a 21. század politikájával, posztmodern kulturális feltételeivel és médiatechnológiáival. Appiah szkepticizmusa az identitás fogalmával kapcsolatban érezhető abban, hogy az identitásokat – ahogy Appiah címében is szerepel – úgy definiálja mint „hazugságokat, amelyek összekötnek”. Az olyan kategóriákhoz kötött identitások, mint a hitvallás, a nemzet, az etnikum, az osztály vagy a nem, kitalált, ugyanakkor erőteljes társadalmi erők. Az identitás bármely formájának „tartalma”, politikai és kulturális ereje között áthidalhatatlan szakadék tátong. Appiah fejezetről fejezetre dekonstruálja az identitás különböző módzatait, amelyek a történelem állítólagos tekintélyén alapulnak, ugyanakkor a mai világban minden valódi jelentést nélkülöznek. A szociológiai vagy politikatudományi kutatási programoktól eltérően a DETECT kutatási projekt a fikciós reprezentációkra összpontosít, és a fikciók talán a leginkább alkalmasak az identitás Appiah által leírt fiktív aspektusának lebontására. Azáltal, hogy rámutat a karakterek identitásában megmutatkozó repedésekre, kiüresíti a szilárdnak tűnő fogalmakat, növeli az identitás „gyártása” körüli feszültséget, a bűnügyi fikció olyan történetek kitalálásában érdekelt, amelyek összekapcsolják az identitást a bűnözéssel és annak felderítésével. Általánosabb értelemben Luc Boltanski mu-

tatott rá a krimi értékére ebben a tekintetben, amikor *Mysteries & Conspiracies*<sup>43</sup> című tanulmányában a szociológusok és a krimi kérdéseinek és érdeklődésének konvergenciáját mutatja be. Ha a krimiben a nyomozást kiváltó rejtély egy karcolás a valóság szövetén, ahogy Boltanski állítja, akkor könnyen elképzelhetjük, hogy ez a karcolás az identitást védő páncélon van, és ezáltal az identitást a bűnügyi nyomozás középpontjába helyezi. Míg Appiah identitáskritikája történeti érvekből táplálkozik, egy másik fontos, az identitás fogalmának megvitatásához nemrégiben tett hozzájárulás a történeti és szisztematikus érveket ötvözi, és ezekből az identitás még radikálisabb dekonstrukcióját kovácsolja össze. François Jullien francia politikai filozófus *Il n'y a pas d'identité culturelle*<sup>44</sup> című könyvében azt tanácsolja, hogy teljesen engedjük el a kulturális identitás gondolatát. A globalizációs folyamatok miatt sokan a kulturális identitás elvesztésétől tartanak, és annak önjelölt megmentői Európa-szerte pusztítást végeznek a demokráciákban, nacionalista ideológiákkal védve a nemzeti identitást és örökséget. Míg Appiah az identitást egyfajta fikciónak nyilvánítja, Jullien egyszerűen illúzióknak nevezi – amelyet el kellene vetnünk, mert a mai politikai világban több kárt okoz, mint hasznot. A hagyományokat, a nyelvet, a helyi szokásokat és a kulturális örökséget nem a nemzeti identitások tartozékának kell tekinteni, hanem olyan erőforrásoknak, amelyek mindenki számára elérhetőek. Míg az „identitás” valami stabil és állandó dolgot sugall (már utaltunk rá, hogy az identitást folyékony, mozgó, változó tényezőként kell felfogni), a „források” kifejezés egy olyan tárház képét idézi fel, amely a közös tulajdonhoz tartozik, és amelyet mindenki igénybe vehet, különböző mértékben ugyan, de amely soha nem fog egy rögzített identitást létrehozni. Jullien különösen azt hangsúlyozza, hogy a kultúrának nem az a feladata, hogy az egyénnek következetes és egyértelmű identitást biztosítson, még akkor sem, ha a szépirodalomban gyakran ezt a szerepet kapja, ahol a kulturális elemeket ügyesen úgy helyezik el, hogy „olvasható” identitást adjanak a szereplőknek. Jullien ideális polgára, akit az európai identitárius mozgalmakkal szemben mutat fel, nem keresi azt az identitást, amelyet a körülötte lévő világ folyamatosan megerősít, hanem szabadon mozog a különböző kultúrák között, a pluralitás és a kommunalitás, a heterogén és a homogén között, hol engedelmessé, hol visszautasítva, állandóan azonosulva és de-identifikálva. Talán ez is egy olyan kérdés, amelyre a krimiknek kell választ adniuk: szükség van-e még az identitásra?

**Keszeg Anna fordítása**

#### ■ JEGYZETEK

1. Siegfried Kracauer: *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Harvard University Press, Cambridge – London, (1963) 1995. 292.
2. Susanne Rohr – Peter Schneck – Sabine Sielke (szerk.): *Making America: The Cultural Work of Literature*. C. Winter, Heidelberg, 2000.
3. Rob Allen – Thijs van den Berg (szerk.): *Serialization in Popular Culture*. Routledge, London – New York, 2014.
4. Umberto Eco: *Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics*. Daedalus 1985. 114. sz. 161–184.
5. Roger Hagedorn: *Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Presentation*. Wide Angle 1988. 10. 4. sz. 4–12. Itt: 5.
6. Peter Wollen: *Modern Times. Cinema/Americanism/The Robot*. In: Uő: *Raiding the Icebox. Reflections on Twentieth-Century Culture*. Verso, London – New York, 1993. 35–71. Itt: 36–37. Lásd még Daniel Harvey: *Fordism*. In: Uő: *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Conditions of Cultural Change*. Blackwell, Oxford, 1989. 125–140.
7. Sigfried Giedion: *Mechanization Takes Command*. Oxford University Press, Oxford, (1948) 1970.

8. Monica Dall'Asta: *Trame spezzate. Archeologia del film serial*. Le Mani, Genova, 2009; Ruth Mayer: *In the Nick of Time? Detective Film Serials, Temporality, and Contingency Management, 1919-1926*. The Velvet Light Trap 2017. 79. sz. 21–35.
9. Sean O'Sullivan: *Epic, Serial, Episode: The Sopranos and the Return Voyage of Television*. Narrative Culture 2017. 4. 1. sz. 49–75.
10. Jennifer Hayward: *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. University of Kentucky Press, Lexington, (1997) 2009. 3.
11. Uo. 33.
12. Pat Harrigan – Noah Wardrip-Furin (szerk.): *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*. MIT Press, Cambridge, MS, 2009.
13. Hayward: i. m. 15.
14. Idézi Hayward: i. m. 37.
15. Vö. Theodor W. Adorno – Max Horkheimer: *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In: Uők. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford University Press, Stanford, (1944) 2002. 94–136.
16. Jane McCabe – Kim Akass (szerk.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. I.B. Tauris, London – New York, 2007; Jane McCabe – Kim Akass: *It's Not TV, It's HBO Original Programming: Producing Quality TV*. In: Marc Leverette – Brian L. Ott – Cara Louise Buckley (szerk.): *It's Not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. Routledge, New York – London, 2008. 83–93, Mark Jancovich – James Lyons (szerk.): *Quality Popular Television: Cult TV, the Industry, and Fans*. BFI, London, 2003.
17. Jane Feuer: *Quality Drama in the US: The New –Golden Age?'* In: Michele Hilmes (szerk.): *The Television History Book*. BFI, London, 2005. 98–103.
18. Christopher Anderson: *Producing an Aristocracy of Culture in American Television*. In: Gary R. Edgerton – Jeffrey P. Jones (szerk.): *The Essential HBO Reader*. Kentucky University Press, Lexington, 2008. 23–41. és Avi Santo. 2008. *Para-Television and Discourses of Distinction: The Culture of Production at HBO*. In: Marc Leverette – Brian L. Ott – Cara Louise Buckley (szerk.): *It's Not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. Routledge, New York – London, 2008. 19–45.
19. Shane Denson: „To be continued...”. *Seriality and Serialization in Interdisciplinary Perspective*. (Conference Proceedings of: What Happens Next: The Mechanics of Serialization. Graduate Conference at the University of Amsterdam, March 25–26, 2011). JLTonline (17.06.2011). <http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/346/1004> (letölve: 30.08.2021).
20. Frank Kelleter: *From Recursive Progression to Systemic Self-Observation: Elements of a Theory of Seriality*. The Velvet Light Trap 2017. 79. sz. 99–105. Itt: 103.
21. Jane Feuer – Paul Kerr – Tisa Vahimagi (szerk.): *MTM Quality Television*. BFI, London, 1985.
22. Christoph Dreher (szerk.): *Quality TV in den USA und Europa / Quality TV in the USA and Europe* [kétnyelvű kiadás]. Fink. Paderborn. 2014.
23. Julia Hammett-Jamart – Petar Mitic – Eva Novrup Redvall (szerk.): *European Film and Television Coproduction. Policy and Practice*. Palgrave Macmillan, London, 2018.
24. Samuel P. Huntington: *Who Are We?: The Challenges to America's National Identity*. Simon & Schuster, New York, 2004.
25. Vö. Michel Maffesoli: *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Sage. London (1988) 1996; Charles Taylor: *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989; Anthony Giddens: *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Polity, Cambridge, 1991; Nikolas Rose: *Inventing Our Selves: Psychology, Power, and Personhood*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996; Bernhard Giesen (szerk.): *Nationale und kulturelle Identität*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1996; Manuel Castells: *The Power of Identity. The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. 2*. Wiley-Blackwell, Malden, 1997.
26. Jean Luc Nancy: *Being Singular Plural*. Stanford University Press, Stanford, 2000.
27. Hauke Brunkhorst: *Das doppelte Gesicht Europas. Zwischen Kapitalismus und Demokratie*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 2014.
28. Francis Fukuyama: *The End of History? The National Interest* 1989. 16. 3–18.
29. Uo. 4.
30. Ken Jowitt: *After Leninism: The New World Disorder*. Journal of Democracy 1991. 2. 1. sz. 11–20.
31. Henry Kreisler: *The Individual, Charisma and the Leninist Extinction*. Interview with Kenneth Jowitt, Dec. 6. [https://conversations.berkeley.edu/jowitt\\_1999](https://conversations.berkeley.edu/jowitt_1999) (letöltve 20. 08. 2021)., idézi Ivan Krastev: *After Europe*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2017.
32. Roger Eatwell – Matthew Goodwin: *National Populism: The Revolt Against Liberal Democracy*. Pelican, London, 2018; Jan-Werner Müller: *Furcht und Freiheit: Für einen anderen Liberalismus*. Suhrkamp, Berlin, 2019.
33. Krastev: i. m.
34. Uo. 21–22.
35. Uo. 58.
36. Uo. 80, kiemelés tölem.
37. Vö. Vivien A. Schmidt: *The Futures of European Capitalism*. Oxford University Press, Oxford, 2002; Vivien A. Schmidt: *Democracy in Europe: The EU and National Politics*. Oxford University Press, Oxford, 2006; Vivien A. Schmidt: *Europe's Crisis of Legitimacy: Governing by Rules and Ruling by Numbers in the Eurozone*. Oxford University Press, Oxford, 2020; a legitimitásról és az identitásról lásd még részletesebben Sonia Lucarelli – Furio Cerutti – Vivien A. Schmidt (szerk.): *Debating Political Identity and Legitimacy in the European Union*. Routledge, London–New York, 2011.
38. Ivan Krastev – Stephen Holmes: *The Light that Failed. A Reckoning*. Penguin, London, 2019.

39. Christopher T. Stout: *The Case for Identity Politics: Polarization, Demographic Change, and Racial Appeals*. University of Virginia Press, Charlottesville–London, 2020.
40. Francis Fukuyama: *Identity: The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2018.
41. Mark Lilla: *The Once and Future Liberal: After Identity Politics*. HarperCollins, New York, 2017.
42. Kwame Anthony Appiah: *The Lies That Bind. Rethinking Identity: Creed, Country, Colour, Class, Culture*. Liveright, New York, 2018.
43. Luc Boltanski: *Mysteries & Conspiracies. Detective Stories, Spy Novels and the Making of Modern Societies*. Polity, Cambridge/Malden, 2014.
44. François Jullien: *Il n'y a pas d'identité culturelle*. L'Herne, Paris, 2016.



KIM TOFT HANSEN

# GLOBÁLIS SZEREPLŐK EURÓPÁBAN: NETFLIX



„...a Netflix  
a streamingszolgáltatók jelenlegi  
mozgatórugója  
Európában.”

20

■ Ez az írás a Nordic Noir és a krimisorozatok példáján keresztül mutatja be, hogy a Netflix hogyan alkalmaz különböző módszereket a helyi piacokon a közönség megszerzésére és az előfizetők hosszú ideig történő megtartására. A Netflix platformfelületének elemzésén keresztül bemutatom, hogy az eredetiség eszméje hogyan vált a Netflix elsődleges márkaépítési modelljévé a *House of Cards* (2013–) című politikai thrillerrel kezdődően, és az eredetiség sokkal szélesebb körű napjainkbeli elképzelésével folytatva. Végezetül – a Nordic Noir lencséjén keresztül – azt vizsgálom, hogy a Netflix hogyan tudta megcsapolni a „nordizmus” geopolitikai transzkulturális identitását a helyi produkciókon és a konzervprodukciók Netflix-eredetiként való felvásárlásán keresztül.

Az alábbiakban a Netflixen futó krimisorozatokat és a transzkulturális identitást vizsgáljuk az északi régióban a helyi produkciókon, az eredeti anyagokon és az online márkázási modelleken keresztül. A Netflix Nordic Noir esete példázza a Netflix döntő fontosságú lokalizációs folyamatát minden egyes, a Netflix által meghódított vagy megközelített területen, és azt jelzi, amit Ramon Lobato „az ízlés makacs lokalitásának” nevez: „A Netflix nagy hatalma ellenére sem tudja egykönnyen legyőzni az ízlés lokalitását – *lokalizálnia* kell önmagát, ha globális szinten akar versenyezni.”<sup>1</sup> Más szóval az ízlés lokalitása rávilágít arra, hogy egy olyan globális intézménynek, mint a Netflix, mennyire loká-



lisnak és transzkulturálisnak kell lennie ahhoz, hogy megvethesse a lábát a helyi és regionális területeken, a nemzeti vagy regionális jogszabályok vagy egyszerűen „az emberek akarata” miatt.

## A Netflix „altműfajai” és a Nordic Noir

■ Míg az HBO az online tartalmak tekintetében inkább a niche-alapú megközelítéssel élt (lásd az HBO-ról szóló fejezetet), addig a Netflix – mint online streamingszolgáltatás – sokkal inkább a mainstream közönségre összpontosít. Ennek eredményeképpen a Netflix a streamingszolgáltatások jelenlegi mozgatórugója Európában. A Netflix 1997-ben online videokölcsönző szolgáltatásként indult, de a hanyatló DVD-piac miatt a szolgáltatás tíz évvel később kénytelen volt a kölcsönzést online streaminggel kiegészíteni. Sheri Chinen Biesen ezt írja: „A Netflix a korai története során a *long tail* megközelítéséről volt ismert [...] DVD-by-mail szolgáltatásként azzal különböztette meg magát a vezető videóláncoktól, mint például a Blockbuster, hogy szélesebb általános választékot, nagyobb katalógust kínált, amely a régebbi filmeket és műfajokat, például a film noir-t hangsúlyozta.”<sup>2</sup>

Ma a Netflix streamingszolgáltatása, amely algoritmikus ajánlórendszert használ a tartalom egyénre szabására az egyes felhasználók számára, számos hasonlóságot mutat ezzel a hosszú fark logikával, mivel a Netflix-platformon a változó katalógus továbbra is egy olyan, az úgynevezett „altműfajok” köré integrált címek hosszú sora, amelyek „kereshetők” az egyes tartalomtípusok vagy műfajok iránt érdeklődő felhasználók számára.

A Netflix keresőmotorja egy sor, a Nordic Noirhoz kapcsolódó specifikus „altműfaj”-t (nem kanonikus műfaji megnevezés) foglal magában, többek között ilyen a „nyers Nordic Noir”, a „bosszúról szóló Nordic Noir”, az „érzelmes Nordic Noir” és a „könyveken alapuló, idegőrlő Nordic Noir”. Ha a dán Netflix-platformon a Nordic Noir (idézőjelek nélkül) kifejezésre keresünk, akkor a felhasználó számára gyakran a márkához közvetlenül kapcsolódó sorozatok és filmek jelennek meg, köztük olyan nemzetközileg sikeres sorozatok, mint a *Bron/Broen* [A híd] (2013–18), a *Wallander* (2005–13) és az *Ófærð* [Trapped] (2015–). Az előfizetők streaming- és keresési adatain, illetve a metaadatokon alapuló keresési algoritmusok azonban a nem-Nordic címek hosszú sorát is feldobják, olyanokat, amelyeket kifejezetten a Nordic Noir hatása alatt állóknak gondolnak, ilyen például a walesi *Y gwyll* [Hinterland] (2013–) és az angol *Broadchurch* (2013–17).

Amellett, hogy egy általános vagy márkanevet használnak explicit „altgenre” keresési módszerként, ez számos fontos esztétikai és metaadatbeli jellemzőre utal, amelyek hasonló tartalommal szolgálják ki a felhasználókat. Ez is része az úgynevezett „Netflix sims algoritmusnak”, a „videó-videó hasonlósági algoritmusnak”, amelyet a felhasználó személyes Netflix-fiókjának „Because You Watched” (BYW) sora képvisel. „A sims algoritmus egy nem személyre szabott algoritmus, amely a katalógusunkban található minden egyes videóhoz kiszámítja a videók – a hasonlóak – rangsorolt listáját. Bár a sims rangsor nem személyre szabott, annak kiválasztása, hogy mely BYW sorok kerülnek fel a honlapra, személyre szabott, és a BYW videók egy adott BYW sorban ajánlott részhalmaza is személyre szabott, attól függően, hogy a hasonló videók milyen részhalmazairól gondoljuk azt, hogy az előfizető élvezné (vagy már megnézte).”<sup>3</sup> Bár



a „Nordic Noir” (idézőjelben) altműfajt követve egy olyan címválaszték népszerűsítése történik, amely a *Nordic Noir* márkanév földrajzi utalását meglepően szorosan követi. Ebben az esetben a keresési eredmény csak az északi régióban gyártott címeket sorolja fel. Ez kiemeli a márka és a műfaj földrajzi tartalmát, és a Nordic Noir piaci pozíciójának – a Netflix portfóliójában is – elengedhetetlen jellemzőjeként állítja be a lokalitást. Ennek eredményeként világossá válik, hogy a Netflix mint streamingszolgáltatás számára a „Nordic Noir” márkanév egy fontos piaci stratégia a sok közül. Amint arra rá fogok mutatni, ez különösen számottevő volt a Netflix északi piacokra való bejutásában.

## A Netflix Originals és a noir helyzete

■ A Nordic Noirnak az elmúlt évtizedben az európai krimielbeszélések piacán elfoglalt fontos pozíciója mellett nem tűnik meglepőnek, hogy a Netflix ezt a pozíciót mind az északi piacokon, mind a streamingszolgáltatás transznacionális törekvéseiben kihasználta. A Nordic Noirhoz kapcsolódó „altműfajok” vagy alműfajok lenyűgöző választékán keresztül az északi stílus és márka jelentős helyet követelt magának a portálon futó európai krimisorozatok teljes katalógusában. A Nordic Noir pozícióját azonban nem szabad csak általános hivatkozáson vagy a Netflix saját megbízásain keresztül értelmezni, mivel a Netflix felvásárlási, koprodukciós és márkáépítési modelljeit is figyelembe kell venni.

A Netflix eredetiségről alkotott koncepciójával kapcsolatban volt némi vita, mivel azzal vádolták őket, hogy idegen tollakkal ékeskednek. Például a BBC *Bodyguard* című sorozatának márkázásával kapcsolatban a Netflixet azért kritizálták, mert elmosódott „a határ az általa létrehozott és az általa megszerzett műsorok között”.<sup>4</sup> A „Netflix Originals”-ra hivatkozva a cég masszívan kihasználja a márkanévet a nem kizárólag a Netflix által megrendelt vagy koprodukcióban készített anyagok tartalmi minősítőjeként. Ily módon a platform felülete agresszív módon eltorzítja a Netflix saját címei és a csak konzervértékesítésként beszerzett címek közötti határvonalat. Az elmosódott határ a „Nordic Noir” mint altgenre esetében is látható. Két finn krimisorozatot, a *Sorjonent* [*Bordertown*] (2016–) és a *Karppit* [*Deadwind*] (2018–) például aktívan terjesztették, és Netflix eredetiként márkázták, még akkor is, ha a Netflix csak konzervértékesítésre szerezte be őket. Ez rávilágít a Netflix-féle „hosszú farok” működés módjára, valamint annak a szándékos elmosására is, hogy mi lényegében az eredeti tartalom.

## Helyi koprodukció és a gyártási jogok megszerzése

■ A Netflix hatékony stratégiája az is, hogy a lineáris műsorszolgáltatóktól sikeres címeket vesz át, hogy ugyanazon a franchise-on belül további évadokat készítsen, lásd például az amerikai Nordic Noir remake-et, a *The Killinget* (2011–14) vagy a *La casa de papel* [*Money Heist*] (2017) című spanyol sorozatot. Ezekben az esetekben az intézmény megszerzi a helyi lineáris műsorszolgáltatók számára gyártott sorozatok folytatásának jogait, és ezáltal hozzáférést kap a korábbi évadokhoz, amelyeket Netflix Originalsként lehet megjelölni. A Netflix első „eredeti” vállalkozása valójában a *Lilyhammer* című krimikomédiának (2012–2014) a norvég közszolgálati műsorszolgáltatóval, az NRK-val való közös produkciója volt, ami egyértelműen demonstrálja az északi régió és a skandináv krimi műfa-

ja iránti azonnali érdeklődést egy olyan időszakban, amikor a Nordic Noir márka még csak felemelkedőben volt.

A Netflix a *Krieger* [*Warrior*] (2018) című krimisorozatot is koprodukcióban készítette a dán közszolgálati csatornával, a TV 2-vel. A Netflix és a belga Eén műsorszolgáltató koprodukciója, az *Hotel Beau Séjour* (2017–) egy egyértelműen a Nordic Noir által befolyásolt sorozat, ami a márka és a stílus nemzetközi hatását jelzi. E műsorszolgáltatók számára a Netflixhez hasonló versenytársakkal való együttműködés egyik fontos indoka a drága sorozattartalmak előállításával járó kockázatok minimalizálása, míg a Netflix számára lehetőséget teremt a viszonylag olcsó helyi tartalmak megszerzésére. Ma már egyértelmű, hogy a Netflix esetében a Nordic Noir krimidramák – felismerhető márkaként – a többi között biztos tétet jelentettek, amelyek lehetővé tették piaci pozíciók megszerzését.

## Helyi Nordic Netflix eredetik

■ A Nordic Noir piaci értéke az első három, a Netflix által teljes egészében megrendelt, más műsorszolgáltatókat megbízott producerként nem alkalmazó északi sorozatban is érzékelhető. A *The Rain* (2018–), az első dán eredeti produkció egy posztapokaliptikus ifjúsági dráma, de a sorozat félhomályos stilizációja, a heves esőzések során kibontakozó cselekményszálak és a skandináv erdők mint elsődleges helyszínek mind Nordic Noir jellegzetességekként azonosíthatók. Az első svéd Netflix-sorozat, a *Störst av allt* [*Quicksand*] (2019–) szintén ifjúsági dráma, de ezzel párhuzamosan krimi-cselekményszálat és hasonló Nordic Noir stílust alkalmaz. Az alkotó, Camilla Ahlgren révén, aki a svéd krimisorozat-gyártás egyik elismert személyisége (pl. *A híd*), a paratextusokon keresztüli márkázás összekapcsolja a *Quicksand*-et a Nordic Noirral. Az első norvég Netflix-sorozat, a *Ragnarok* (2020–) egy olyan természetfeletti ifjúsági dráma, amelynek elsődleges narratív motorja egy gyilkossági történet, és amelyet a dán író és több jelentős Nordic Noir cím, köztük a Netflix által nemrég folytatásra felkért *Borgen* alkotója, Adam Price készített. Ily módon a három Nordic eredeti számos rokonságot mutat a Nordic Noirral, külön kiemelve a stílust, amely a Netflix piaci behatolásának fontos eleme. Az ifjúsági dráma és a Nordic Noir keveredése egyértelműen a sorozatok megrendelésekor legnépszerűbb skandináv műfajok összeolvadását jelenti, ami természetesen a *SKAM* című norvég dráma (2015–17) nemzetközi sikerére, valamint a Nordic Noir pozíciójára utal.

## Négy különböző Netflix-modell

■ Összességében a Netflix négy különböző módot alkalmaz arra, hogy a sorozatokat „eredeti”-ként mutassa be a platformon keresztül:<sup>5</sup>

1. a BODYGUARD modell  
(az exkluzív felvásárlások eredeti tartalomként való márkázása)
2. a MONEY HEIST modell  
(a gyártási jogok megszerzése)
3. a LILYHAMMER modell  
(tartalom koprodukciója helyi szereplőkkel)
4. a HOUSE OF CARDS modell  
(saját „eredeti” tartalom megrendelése).

Sok más piaci stratégia mellett a Netflix sikeresen hasznosította a népszerű Nordic Noirt a platform online stratégiájának és identitásának megfelelő módon. E sorok írásakor a Netflix még nem pályázott sorozatainak előállításához skandináv állami finanszírozásra, bár gyártási modelljük megfelelhet mind a nemzeti, mind a regionális társfinanszírozás irányelveinek. Ugyanakkor az északi műsorszolgáltatókkal közös sorozatgyártással a Netflix hallgatólagosan megfelel ezen intézmények kötelezettségeinek. A Netflix a közszolgálati csatornákon sugárzott sorozatok megvásárlásával még az északi közszolgálati anyagok „hosszú farkát” is létrehozta, és hasznot húz belőlük, hiszen a közönség egy része számára ezek csak fizetős módon érhetőek el. Más szóval azt lehet állítani, hogy a Netflix helyi célt szolgál azzal, hogy a helyi intézmények által vagy a helyi intézmények számára létrehozott anyagokat folytatja és terjeszti, anélkül azonban, hogy a sorozatok folytatása szándékában állna.

### A Netflix „frenemy” státusza

■ A Netflix megjelenése a skandináv régióban jelentősen megváltoztatta a piaci helyzetet, fokozott versenyt és új tévé nézési gyakorlatokat hozott létre. Számos más streamingszolgáltatás mellett a Netflix ma már Európa nagy részén a hagyományos műsorszolgáltatókkal versenyez, és olyan helyi populáris műfajokban is gyárt, mint az északi régió Nordic Noirja. Következésképpen a helyi politikai döntéshozók egyre inkább aggódnak a közszolgálati adók által szándékosan megcélzott nemzeti geopolitikai kohézió alácsúszása miatt. Akkor, amikor a Netflix piaci részesedése jelentősen megnőtt, Maria Rørbye Rønn, a dán DR ügyvezető igazgatója is hangot adott ezen aggodalmának.

Az új piaci helyzet által befolyásolva a nem kereskedelmi célú skandináv közszolgáltatók 2018-ban létrehozták a *Nordic 12* közös disztribúciós kezdeményezést. Ebben az esetben öt nemzeti televíziós intézmény évente 12 televíziós drámát cserél ki egymás között, ami 12 hónapos ablakot jelent a helyi lineáris és streamingelérhetőségre. Az északi kereskedelmi reklámfinanszírozású közszolgálati műsorszolgáltatók olyan saját streamingszolgáltatások létrehozásával válasszoltak, mint a norvégiai TV2 Sumo, a svédországi C More és a dániai TV 2 Play online platformok. Továbbá a kereskedelmi intézmények a hagyományos közszolgálati csatornákat követték, és a tartalmak koprodukciójára a tipikus északi televíziós intézményi partnerekkel került sor.

Mint fentebb láttuk, a skandináv régióban a hagyományos és kereskedelmi közszolgálati műsorszolgáltatók társprodukcióban készítenek drámákat például a Netflixszel. Az ilyen intézmények jelenlétére az északi piacon az úgynevezett „frenemies” terminus utal, ami jelzi, hogy a Netflixhez hasonló cégek egyszerre együttműködők és versenytársak.<sup>6</sup> Összességében úgy tűnik, hogy a tévédrámák döntő szerepet játszanak a streamingszolgáltatások előfizetőinek kiterjesztésében. A legtöbb skandináv műsorszolgáltató számára kifejezetten a tévés krimisorozatok (amelyekre gyakran Nordic Noir néven hivatkoznak) jelentették a domináns műfaji motort, ami azt is jelzi, hogy a tévés krimisorozatok nagy transzkulturális és transznacionális hatókörrel rendelkeznek. Ennek fényében nem meglepő, hogy a Netflix a Nordic Noir címek komoly címlistáját hozta létre, és olyan új „Originals” sorozatokat gyártott, amelyek egyértelmű rokonságot tartanak a Nordic Noirral.

■ Végezetül a Netflix északi régióban elfoglalt helyzetét geopolitikai szempontból kívánom értelmezni, ugyanakkor hangsúlyozom, hogy a cég északi régióban tanúsított magatartása egyidejűleg a helyi és transznacionális hatókörét is jelzi Európában és azon túl.

A *Nordic 12*, a fent említett kezdeményezés bemutatásakor Thor Gjermund Eriksen, a norvég PSB NRK ügyvezető igazgatója és Maria Rørbye Rønn a DR részéről a tartalomcsere nyilvánvaló indítékaként az éles streamingversenyt emelte ki. Ugyanakkor a közös skandináv kultúrát jelölték meg alapként a Netflix skandináv piacon betöltött vezető pozíciójának megkérdőjelezéséhez. Rønn így fogalmazott: „A televíziós dráma a nyilvánvaló módja annak, hogy olyan tartalmakkal érjük el az északi felhasználókat, amelyek a közös kultúránkról és identitásunkról szólnak, és amelyek nyelveken és generációkon átívelve összeköthetik az északi országokat. Ha mi, közszolgálati műsorszolgáltatók, összefogunk az északi országokban, egyszerűen erősebbek vagyunk, és jobb ajánlatot kínálunk a nézőknek.”<sup>77</sup>

Lenyűgöző, hogy ugyanaz a tartalom most megfelel a helyi közszolgálati követelményeknek, és ugyanakkor olyan fikciós tartalmakkal látja el az északi országokat, amelyek a régióra mint közös geopolitikai transzkultúrára tekintenek. Robert A. Saunders a geopolitikai tévésorozatokat úgy határozza meg mint „fiktív, drámai tartalmakat, amelyek a nemzetközi témákat képzeletbeli forgatókönyveken keresztül”<sup>78</sup> vizsgálják. Itt hangsúlyozom, hogy ezt a tartalmi megközelítést a gyártási kultúrák, a platformfelületek és a terjesztési minták geopolitikáját felölelő megközelítésnek kell kísérnie.

Különösen két intézmény keretezi a közös északi televíziós kultúra vízióját. Egyfelől: a Nordvision 1959-ben alakult az északi régió öt „hagyományos” közszolgálati műsorszórójának szövetségeként, ma pedig négy társult taggal, kifejezetten azzal a céllal működik, hogy „független kulturális politikai értéket [fordítson le]”<sup>79</sup> az északi régióban. Másfelől: az Északi Miniszterek Tanácsa – ma már 17 hagyományos közszolgálati műsorszolgáltató és kereskedelmi tagintézménnyel – 1990-ben létrehozta a Nordisk Film & TV Fundot, hogy „előmozdítsa a magas színvonalú északi audiovizuális alkotások gyártását és terjesztését”.<sup>10</sup> Nem elhanyagolható, hogy a *Nordic 12* mögött álló ideológia több évtizedes együttműködésen, valamint regionális és geopolitikai szándékokon alapul, létrehozva azt, amit Mette Hjort „affinitív transznacionalizmusnak”<sup>11</sup> nevezett, amely a definíció szerint „az interakció története, amely közös alapértékeket, közös gyakorlatokat és hasonló intézményeket eredményez”.

Amikor tehát Saunders „a televíziós képzeletvilágok (azaz teremtett világok) transznacionális társadalmi és kulturális implikációit” elemzi, „amelyekben a geopolitikai elhelyezkedés kiemelkedő témaként funkcionál”,<sup>12</sup> akkor az ilyen témák az északi közszolgálati médiarendszerben gyökereznek, valamint abban, amit Stuart Burchnek és Michael Billignek a banális nacionalizmusról alkotott korszakalkotó fogalmát felidézve – banális nordizmusnak nevez: „egy banális, hétköznapi és nem kivételes »igazság«, amit nem tudatosan sajátítanak el, nagyrészt figyelmen kívül hagynak, és csak nagyon ritkán kérdőjeleznek meg”.<sup>13</sup> Burch számára a „*Norden* már régóta »a fantáziák vetítívászna«”,<sup>14</sup> és ez a gondolat visszaköszön Saunders azon állításában, amely szerint a geopolitikai televízió „a geopolitikai kimeneteleket előre jelző ereje van, és az affektusok épí-

tett világain keresztül felkészíti a politikát a jövőbeli mindennapi valóságra”.<sup>15</sup> Más szóval az északi műsorszolgáltatók a televíziós pánészaki képzelet kialakításán keresztül a banális északiság szimbólumainak felidézésével próbálják megkérdőjelezni a globális szereplők, például a Netflix piaci részesedését az északi piacon.

## Következtetések

■ Amellett, hogy nemzetközi márkanévvé vált, a Nordic Noirban rejlő erőteljes alliteráció gyorsan ráirányította a figyelmet a fogalomba földrajzilag beágyazott nordizmusra (*Nordic Noir*), valamint a növekvő számú északi koprodukciós tartalmakra.<sup>16</sup> Gyakran ismétlődő módon a skandináv krimi műfaja úgy jelenik meg, mint amely „kiválóan alkalmas a drámai változásokon áteső társadalmak megragadására”,<sup>17</sup> „a (baloldali) társadalmi és politikai kritikára és/vagy tudatosságra összpontosítva”.<sup>18</sup> Ugyanakkor a Nordic Noir egy nemzetközileg felismerhető és hihetetlenül népszerű generikus formula köré épül, amely összességében olyan összetevőket társít, amelyek – az északi producerek és műsorszolgáltatók számára – igen fontossá váltak a geopolitikai témák televíziós gyártáson és forgalmazáson keresztül történő tárgyalásában.

Az „északi” újraélesztése a Nordic Noirban hirtelen visszhangozni kezdte azokat az elképzeléseket és érdekeket, amelyek – a televíziós közszolgálati együttműködés évtizedes ideológiai tárgyalásai során testre szabva – felerősítettek a krimi műfajának már korábban megalapozott jelentőségét a skandináv képernyőkön. Ez az írás azonban rávilágít arra, hogy a transznacionális, „tisztán” kereskedelmi és globális szereplők meríthetnek egy ilyen befolyásos koncepcióból és évtizedes regionális márképítésből, és mind helyi, mind globális kereskedelmi érdekek szerint alakíthatják annak jelentését. A Netflix is egyértelműen felhasználta az északi közösség fogalmát a platform paratextusain, valamint a sorozatok helyi megrendelésén keresztül. Bár az északi országok közötti televíziós geopolitikai társulás kiépítése évtizedekig tartott, egy olyan cégnek, mint a Netflix, csak néhány év kellett ahhoz, hogy hasonló geopolitikai, transzkulturális márképítési modellekkel hívja fel magára a figyelmet.

## Kálai Sándor fordítása

### ■ JEGYZETEK

1. Ramon Lobato: *Netflix Nations: the geography of digital distribution*. New York University Press, New York, 2019. 133.
2. Sheri Chinen Biesen: *Binge-watching “noir” at home: Reimagining cinematic reception and distribution via Netflix*. In: Kevin McDonald – Daniel Smith-Rowsey (eds). *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century*. Bloomsbury, New York, 2016. 129–142, 131.
3. Carlos A. Gomez-Urbe – Neil Hunt: *The Netflix recommender system: Algorithms, business value, and innovation*. *ACM Transactions on Management Information Systems* 2015 6 (4), 13: 1–19. <http://dx.doi.org/10.1145/2843948>, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
4. Sarah Hughes: *The BBC’s Bodyguard is becoming a ‘Netflix Original’*. *So who gets the credit?*. The Guardian 20 September 2020.
5. Kim Toft Hansen: *Nordic Noir from Within and Beyond: Negotiating geopolitical regionalisation through SVoD crime narratives*. *Nordicom Review* 2020 41 (special issue 1), 123–37, 133, DOI: 10.2478/nor-2020-0012, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
6. K.T. Hansen (2020). *Glocal perspectives on Danish television series: co-producing crime narratives for commercial public service*. In: Anne Marit Waade – Eva Novrup Redvall – Pia Majbritt Jensen (eds.): *Danish Television Drama: Global Lessons from a Small Nation*. Palgrave Macmillan, Basingstroke, 2020. 83–101.
7. Annika Pham: *Nordic public broadcasters launch ‘Nordic 12’*. *Nordisk Film & TV Fund* 19 April 2018. <http://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/stories/nordic-public-broadcasters-launch-nordic-12>, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.

8. Robert A. Saunders: *Small screen IR: A tentative typology of geopolitical television*. *Geopolitics* 2019 24 (3), 691–727, 697. <https://doi.org/10.1080/14650045.2017.1389719>.
9. *Retningslinjer for Nordvision [Nordvision guidelines]*. Nordvision 14. 2. 2018. [https://www.nordvision.org/fileadmin/webmasterfiles/Retningslinjer/Retningslinjer\\_feb\\_2018.pdf](https://www.nordvision.org/fileadmin/webmasterfiles/Retningslinjer/Retningslinjer_feb_2018.pdf), utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
10. The Nordic Council of Ministers. 2014. Agreement 2015–2019: Nordic Film & TV Fund. <http://cdn.nordiskfilmlog.tvfond.com/assets/download/Agreement-of-the-fund-English-translation.docx>, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
11. Mette Hjort: *On the plurality of cinematic transnationalism*. In: Nataša Đurovičová – Kathleen Newman (eds.): *World cinemas, transnational perspectives* Routledge, New York, 2009. 12–33. 17.
12. Robert A. Saunders: *Geopolitical television at the (b)order: liminality, global politics, and world-building in The Bridge*. *Social & Cultural Geography* 2019 20 (7), 981–1003. 987.
13. Stuart Burch: *Banal nordism: Recomposing an old song of peace*. In: Peter Aronsson – Lizette Gradein (eds.): *Performing Nordic heritage: Everyday practices and institutional culture*. Routledge, London, 2013. 129–162, 136.
14. Uo. 135.
15. Saunders: *Geopolitical television at the (b)order*. i.m. 987.
16. Kim Toft Hansen – Anne Marit Waade: *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2017.
17. Jakob Stougaard-Nielsen: *Scandinavian Crime Fiction*. Bloomsbury, London – New York, 2017. 7.
18. Kerstin Bergman: *Swedish crime fiction: The making of Nordic Noir*. Mimesis, Milano, 2014. 173.





KIM TOFT HANSEN – KESZEG ANNA – KÁLAI SÁNDOR

# GLOBALIS SZEREPLŐK EURÓPÁBAN: HBO



■ Ez az írás az HBO Europe európai területek számára készült helyi produkcióit értékeli. Az HBO Europe összes produkciójának teljes listája és a vezető munkatársakkal készített interjúk alapján azt állítjuk, hogy az HBO képes volt átültetni az amerikai márkát és gyártási modellt Európába, és sikeresen lokalizálta a tartalmakat a helyi közönség számára, miközben egyúttal transznacionális közönséget is kiszolgál. Különösen a helyi formátumadaptációk, a helyi tehetségfejlesztés és a széleskörűen reprezentált bűnügyi műfaj révén az HBO Europe képes volt európai márkanevet építeni, valamint lehetséges volt arra, hogy a „minőségi” márkát eljuttassa Európa-szerte a helyi közönségeknek. Ennek eredménye a helyi gyártási modellek meghonosítása és a lokális európai televíziós produkciók transznacionális elérhetősége.

## Az HBO Europe története

■ Az HBO 1991-ben Magyarországon indította el első európai prémium kábeltelevíziós szolgáltatását. A kilencvenes évek végén és a 2000-es évek elején a cég lassan terjeszkedni kezdett a kelet-európai területeken. A nyugat-európai HBO-produkciókat mai napig a Comcast tulajdonában lévő, határokon átnyúló Sky szolgáltatja, míg az HBO 2012-ben önálló streamingszolgáltatásként elindította az HBO Nordicot. A médiarendszerek különbségei miatt a streaming-szolgáltatások elterjedése eltérő ütemben fejlődött az egyes területeken, míg mára az HBO eu-

**„...az HBO képes volt átültetni az amerikai márkát és gyártási modellt Európába.”**

rópai tevékenységei az HBO Europe ernyője alá kerültek, beleértve az HBO Nordicot és az HBO Espanát is. Az HBO 2020-ban indította el az új VoD-szolgáltatást, az HBO Maxot, amelynek lokális változatai várhatóan 2021-ben indulnak el Európá-szerte.

Bár az HBO közel 30 éve van jelen Európában, helyi eredeti produkciók gyártására a földrészén csak 2007 után került sor. A Magyarországon készült *Született lúzer* (*Born Loser*, 2007–2008) című produkció a helyi gyártási tevékenység próbája volt két évadnyi eredeti fikciós történettel. E cikk írásakor az HBO alig több mint egy évtized alatt további 39 évadnyi tévédrámát gyártott az európai területek számára. Ebben a folyamatban az első változást az jelenti, amikor a helyi produkciók kísérleti időszakát felváltja a formátumok adaptációja, vagyis a már kipróbált franchise-ok bevezetése, illetve a helyi tehetségek kinevelése az HBO-produkciókhoz. A második törésvonal pedig elválasztja az adaptációs időszakot a következőtől, amikor is az HBO egyre inkább eredeti tartalmak gyártásába kezdett. Ezen tartalmak elsősorban a krimi műfajába tartoznak, amely a leginkább keresett műfajnak számít. Ebben az időszakban az HBO helyi krimiformátumokat adaptált kelet-európai területekre, nyilvánvalóan abból kiindulva, hogy a krimi műfaja a legalkalmasabb az adaptációra. Ezzel egyidejűleg azonban folyamatos elmozdulást látunk az eredeti művek irányába, amelyek már nem létező formátumokból inspirálódnak. A krimi iránti érdeklődés az utolsó és egyben jelenlegi időszakban is folytatódik, ekkor az HBO Europe helyi produkciói egyre inkább más területek műsorszolgáltatóival és produkciós cégeivel közösen készülnek, ide tartozik egy német koprodukció, illetve a Sky és az HBO számára fejlesztett drámák.

## A bűnügyi műfaj adaptációja és adoptációja

■ A *Született lúzer* utáni első időszakot elsősorban két izraeli sorozat, egy romantikus (*Társas játék*) és egy pszichológiai dráma (*Terápia*) több évadon keresztül adaptációja és a tehetségek fejlesztése jellemzi. A formátumadaptációk a második szakaszban is folytatódnak, de itt már a krimi műfaja iránti érdeklődést látjuk. Amikor a Nordic Noir nemzetközi figyelmet kapott, az HBO Europe is észak felé tekintett, és három skandináv sorozatot adaptált különböző lokalizált magyar, lengyel, cseh és román változatban. Ez egyben a pszichológiai drámától és a romantikus vígjátéktól a krimi műfaja felé való elmozdulást is jelzi, amely az HBO Europe produkcióit tekintve szinte teljesen uralja a második fázist.

Steve Matthews, az HBO Europe alelnöke és drámafejlesztésért felelős executive producere így fogalmaz: „Úgy értem, ez semmiképpen sem tudatos stratégia. Nem a krimiket keressük, de ezek általában bejönnek. Kíváncsi vagyok, mi történne, ha fognánk a BBC produkcióit, és ugyanezt az arányt találnánk [...]. De szerintem sok van belőle, és ha a gengsztereket is beleszámoljuk, akkor valószínűleg igazad van. Nincs tudatos stratégia, de nem látom okát, hogy a bűn mint narratív elem miért tűnne el hirtelen a tévésorozatokból.”<sup>1</sup>

Emellett két okot lehet kiemelni a krimi műfaj erre és a következő időszakra is jellemző mindenhatóságát tekintve. Krigler Gábor, az HBO Hungary egykori executive producere szerint<sup>2</sup> az HBO Europe – a helyi tehetségek felfedezése érdekében – 2014-ben meghirdetett egy forgatókönyvíró-pályázatot, amelyre mintegy 400 forgatókönyv érkezett, és ezeknek a jelentős része krimi volt, ami a műfaj iránt már meglévő érdeklődést jelzi. Az HBO Hungary executive producere,

Závorszky Anna pedig azt állítja,<sup>3</sup> hogy a műfajban rejlő azon lehetőség, hogy figyelmet szentel a helyi problémáknak, központi motiváció a krimik gyártásában, ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a műfaj egyszerűen jól működik a televízióban: „több évadon keresztül képes fenntartani a figyelmet. Azt gondoljuk, hogy ideje újragondolni a műfajt, de ez nem küldetést jelent. Nekem az a fontos, hogy hogyan tudok katarzist elérni, és a krimi műfaja lehetővé teszi, hogy katartikus attitűdöt érzünk el azzal, hogy hangsúlyozzuk, hogy manapság a mi régióinkban is szembenézhetünk ilyen vagy olyan problémákkal.”<sup>4</sup> Emellett a műfaj terjedési képességét is kiemeli, ami szintén ösztönzi a krimidramák gyártását. Alina David, az HBO Romania korábbi executive producere is azt állítja, hogy az HBO számára prioritás a műfaji és a térbeli komplexitás, utalva arra, hogy a román sorozatokban különböző valóságok (főváros, Erdély és Moldva) kerülnek bemutatásra.<sup>5</sup>

Összességében úgy tűnik, hogy a krimi egy olyan műfaj, amely egyrészt könnyen lokalizálható a helyi közönség számára, másrészt a műfaj konvenciói miatt hajlamosabb nemzetközi közönséget vonzani. Egy soknemzetiségű kontinens globális szereplője esetében tehát érthető, hogy a producerek miért keresik a krimi műfaját. Bár az HBO sorozatainak egy része más európai területek formátumainak adaptációja, a krimi önmagában is nemzetközileg felismerhető formátum, ideértve azon képességét is, hogy odafigyel a társadalmi problémákra. Más szóval, az HBO krimi iránti érdeklődése elsősorban északi címek *adaptációiban* volt megragadható, támaszkodva a Nordic Noir márka ebben az időszakban tapasztalható népszerűségére és nemzetközi ismertségére. Másfelől a krimi a nemzetközi műfaji konvenciók *adaptációját* is jelentette, amelyek alkalmasak voltak a műfaj lokalizálására és minőségi HBO-produkció gyártására.

## Az HBO és a helyi tehetségfejlesztés

■ Egyrészt természetesen az HBO márka európai kontinensen való elterjesztése nem jótékonyági okokból történt. Itt egy olyan üzleti modell működik, amely szerint az HBO korán felismerte a kelet-európai területekben rejlő hatalmas potenciált, valamint az északi régióban a streamingszolgáltatások tesztelésének technológiai alapjait. Másrészt az HBO producerei – köztük a fentiekben említett interjúalanyok – az HBO európai tevékenységét helyi tehetségfejlesztésként gondolták el.

Matthews nem titkolta, hogy egyes európai területeket „fejletlennek” tart a televíziós gyártás szempontjából, és szerepét a helyi tehetségek „megfertőzésében” látta. Závorszky és David is rámutatott a televíziós sorozatok gyártásában dolgozó szakemberek hiányára, a helyi piacokon egyre több új tehetség bevonásának szükségességére. Ez egy nagy globális szereplő helyi jóindulatának tűnhet, de üzleti modellnek is kell tekinteni. Az HBO Europe mint megrendelő gyártó számára a helyi produkciós cégek és tehetséges írók alapvető szükségletet jelentenek a helyi drámák fejlesztéséhez. A helyi gyártás azonban lehetőséget teremt arra is, hogy helyi történeteket hozzanak létre a helyi és a nemzetközi közönség számára egyaránt. Az HBO Europe jelenlétét a kontinensen, főként a kelet-európai területeken, kettősség jellemzi, mivel egyértelműen támogatta a helyi tehetségeket, ugyanakkor ez az HBO márkának is hasznára vált, és mind-ez az HBO gyártási modellje köré épült.

Ahogy Matthews kiemeli, igyekeznek „olyan rendezőket és elsősorban írókat találni, akik készen állnak arra, hogy a következő szintre lépjenek. Nekünk a jutalom az, hogy amikor ez működik, az frissességet jelent [...]. Mi eleve gyakran fiatal írókkal dolgozunk. Amikor el tudok menni hozzájuk és segíteni őket azokon a területeken, ahol talán egy kicsit hiányosak a tapasztalataik, akkor a tehetség nyersességét és a mondanivalót kapom vissza, akkor van valami, ami organikusán fejlődik.”<sup>6</sup> Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy ez már nem stratégia, hiszen a tehetség megvan. Maga a cég is megérett arra, hogy közvetlenebbül lépjen új területekre, lásd például az úgynevezett HBO Adria régiót, és ott azonnal eredeti tartalmakat gyártson: „Mi már tényleg nem akarunk ilyesmit csinálni. Kezdetben jó volt, mert nem tudtuk, mit tudnak az írók, de mostanra már elég régóta csináljuk. Azt persze mindenki tudja, hogy írói tehetségből nincs hiány Romániában vagy Magyarországon, csak egy kicsit hiányzik a tapasztalat, hogy hogyan kell a tehetséget alakítani. Tehát most már tudnunk kell, hogyan kell csinálni. Üzleti modellként ez azt jelenti, hogy inkább csekkeket kell kapnunk, mint csekkeket írunk. A remake-ek egyszerűen nem lesznek olyan ütősek a forgalmazási piacon, és sokkal szórakoztatóbb saját anyagokat kitalálni. Szóval amikor beköltöztünk az Adriára és a balkáni térségbe, az volt az a pont, amikor folyamatosan azt mondtuk, hogy ezt a nulláról fogjuk csinálni, nem fogunk semmilyen formátumot behozni. És nagyon keményen próbálunk nem brit vagy amerikai írókat hozni, van egy-két tanácsadónk időnként, de nagyon keményen próbálunk segíteni az íróknak, hogy maguk jussanak el oda, ahova el lehet jutni.”<sup>7</sup>

Lényegében ez egyrészt a helyi történetek iránti érdeklődésre, másrészt pedig arra a buzgalomra világít rá, hogy olyan anyagokat keressenek, amelyek az adott területen kívül is jól működhetnek.

## Az északi régió

■ Míg a kelet-európai területeket stratégiaileg a tehetségfejlesztés piacaként és új, kereskedelmileg vonzó régióként kereste fel az HBO, addig az északi régió mást jelentett a cég számára. Először is az északi produkciós vállalatok és műsorszolgáltatók képesek voltak nemzetközi közönséget szerezni és magas gyártási értékű televíziós drámákat készíteni. Másodsor a kelet-európai országokkal ellentétben a skandináv piacon nagyobb hagyománya volt a bűnügyi műfajnak. Harmadsor a skandináv piacot régóta fennálló közszolgálati hagyományok jellemzik, ami azt jelenti, hogy a lineáris műsorszolgáltatás kevésbé vonzó ebben a régióban egy kereskedelmi szereplő számára.

Az HBO Nordic 2012-ben indult önálló streamingplatformként, eredeti HBO-anyagokkal, köztük amerikai csúcskategóriás tévéműsoraikkal. 2019-ben mutatták be az északi régió első eredeti sorozatát, a *Gösta* (2019) című svéd dramedy sorozatot. A második sorozat az északi régió számára a *Beforeigners* (2019) volt, egy norvég krimikomédia, amely a Nordic Noir műfajának kicsavarása is egyben. Az a tény, hogy az HBO Nordic megrendeli a Nordic Noir ironikus kifordítását, sokat elárul az északi stratégiájukról – fogalmaz Hanne Palmquist, az HBO Nordic eredeti programozásért felelős alelnöke (aki 2020 szeptemberéig töltötte be ezt a pozíciót): „Ki kell tűnni a sorból, hogy megragadjuk a közönséget, még akkor is, ha úgy tűnik, hogy a krimisorozatok piaca még mindig nem apadt el. Az HBO Nordic első norvég eredetije, a *Beforeigners* kifejezetten felhasználja a Nordic Noir stílusát, azonban inkább csak motorként, hogy egy nagyobb, kevert

műfajú történetet meséljen el, amelyet az európai menekülthelyzet ihletett. A krimi műfaj újradefiniálása vagy kibővített változata lehetőséget ad arra, hogy valami újjal és frissel álljunk elő, amihez a nézők kapcsolódni tudnak, ugyanakkor élvezik is, hogy meglepő és üzenetet hordoz.”<sup>8</sup>

Palmquist hangsúlyozza, hogy mindez megfelel az HBO általános minőségi követelményeinek: „eredeti megrendelés, műfaji újradefiniálás és elgondolkodtató tartalom – olyan értékek, amelyeket gyakran társítunk az HBO-sorozatokhoz. Olyan innovatív, erőteljes, meglepő történetek gyártására törekszünk, amelyek lekötik a nézőket, és még jóval a sorozat befejezése után is nyomot hagynak. SVoD-szolgáltatásként, amelynek első és második prioritása az északi/európai közönség, más típusú műsorokat tudunk készíteni, mint ha széles nemzeti közönséget szólítanánk meg. Megengedhetjük magunknak, hogy ne legyünk konvencionálisak.”<sup>9</sup>

Az HBO tehát stratégiaileg többféle módon pozícionálta magát a különböző európai piacokon, amelyekkel igyekszik fenntartani a nemzetközi HBO márkát. Ugyanakkor az HBO a produkcióit és az üzleti modellt a helyi piacnak megfelelően lokalizálja.

## **Globális üzleti kultúra és transzkulturális identitások**

■ Az HBO eredeti európai produkciói saját szolgáltatásain keresztül könnyen terjeszthetők az európai területeken. Stratégiai szempontból a cég keresi a transznacionális vonzerővel rendelkező helyi produkciókat. Az HBO olyan műfajokat választ, amelyek jól működnek a határokon túl, különösen televíziós bűnügyi drámákat, és ily módon átülteti az HBO gyártási modelljét és minőségi márkáját. Összességében az HBO gyártási modellje egyértelműen a televíziós drámák (beleértve a *Trónok harca*-féle csúcssorozatokat is) globális piaci kultúrájának és az európai eredeti produkcióik lokalizált termelési modelljének kombinációjában ragadható meg.

Az HBO Europe itt vázolt fejlődése többféleképpen is értelmezhető. Kritikusan feltételezhetjük, hogy a cég által képviselt gyártási modell a Matthews által „fejletlennek” nevezett területek kreatív ipari „gyarmatosítása”. Lényegében oka van annak, hogy az HBO Europe nem lépett be közvetlenül az olyan erős televíziós piacokra, mint Németország, Franciaország és az Egyesült Királyság. A poszt-szocialista régióban, ahol a közszolgálati szektor és a gyártási kultúra gyengébb, kevesebb erőfeszítést igényel egy globális szereplőtől, hogy megjelenjen, és átültesse az amerikai gyártási modellt az újonnan fejlődő helyi piacra. A közeljövőben az HBO Max globális elindítása azt jelezheti, hogy az HBO európai pozíciójával kapcsolatos érvelésnek – és kritikának – ez is része kell hogy legyen. Bár az összegyűjtött empirikus anyagok alapján kevésbé tűnik stratégiai jelentőségűnek, a tényleges cél egy teljesebb európai elérés lehet.

Az HBO pozícióját azonban más, kevésbé kritikus módon is lehet látni. Anna Batori filmtörténész szerint a krimi műfajának kelet-európai területekre való átültetése egy újonnan kialakuló kultúrkritika bevezetése is lehet, amelyre a szocialista korszakban kevésbé volt lehetőség: „Amit így látunk, az egy új poszt-szocialista televíziós kollektivitás születése, amely az amerikai műfajt lefordítja és elhelyezi a kelet-európai társadalmi valóságban azáltal, hogy feldolgozza annak sajátos történelmi-politikai traumáit és kollektív problémáit, miközben a család szétesett intézményére mint a poszt-szocialista, neoliberális válság meta-



forájára összpontosít.”<sup>10</sup> Ez tulajdonképpen közel áll ahhoz, amit Závorszky Anna executive producer a műfaj társadalmi érzékenységről mond. Imre Anikó filmtörténész még egy lépéssel tovább megy, és azt állítja, hogy „az HBO európai »területeinek« virtuális térképe, amelyet nemzetek és régiók szerint parcelázott fel, jól kiszámítottan felismerve a nemzeti és regionális identitások kiszolgálásának szükségességét, egyfajta e-EU-topiát keltett életre egy vállalati márka égisze alatt”.<sup>11</sup> (Véleménye szerint az HBO sikeresen tudott létrehozni „egy digitálisan összekapcsolt kommunikációs hálózatot”.<sup>12</sup>

Batori elképzelése az HBO-ról mint társadalmi hatású kritikai hangról plauzibilisnek tűnik, hiszen a bűnügyi narratívák társadalomkritikai aspektusa világszerte számos újonnan demokratizálódott társadalomban felbukkant. Imre állítása azonban, bár érdekes, talán egy kicsit túl messzire vezet. A piac többi globális szereplőjéhez képest az HBO még mindig csak kis piaci részesedéssel rendelkezik: az európai kontinensre vonatkozó 2017-es adatok azt mutatják, hogy az HBO részesedése nem haladja meg a piac 1%-át, míg az Amazon Prime a piac 20%-át, a Netflix pedig 47%-át birtokolja.<sup>13</sup> Nem világos, hogy az HBO hogyan lenne képes 1%-os piaci részesedésre alapozva digitálisan összekapcsolt kommunikációs hálózatot létrehozni Európában.

## Következtetések

■ A fent vázolt három álláspont kombinációja könnyen elképzelhető: az HBO sikeresen tudott „gyarmatosítani” bizonyos európai „fejletlen” területeket, bár az eredmény a helyi tehetségek és produkciós értékek figyelemre méltó növekedése volt, miközben a krimi műfaja meghatározó szerepet játszott mind narratív motorként, mind társadalomkritikai hangként. Ugyanakkor az HBO egyre inkább képes volt arra, hogy a helyi produkciókat saját szolgáltatásain keresztül transznacionális közönség számára is terjessze. A kommunikációs eredmény viszont talán kevésbé jelent közös európai transzkulturális érzékenységet. Az HBO nem hoz létre transzkulturális identitást a tevékenységei által lefedett területeken, de az HBO Europe – kereskedelmi szempontból – határokon átnyúló közös márkaminőséget teremtett az európai helyi produkciók számára.

## Kálai Sándor fordítása

### ■ JEGYZETEK

1. Steve Matthews: *Skype-interview with Steve Matthews*, 12 September 2019, conducted by Kim Toft Hansen.
2. Krigler Gábor: *Interview New Europe Market (NEM)*, 15 January 2019, [https://www.youtube.com/watch?v=NIT\\_2WhiTa8](https://www.youtube.com/watch?v=NIT_2WhiTa8), utolsó hozzáférés 2020. 02. 27.
3. Anna Závorszky: *Interview with Anna Závorszky*, 5 September 2019, conducted by Anna Keszeg and Sándor Kálai.
4. Uo.
5. Alina David: *Interview conducted with Alina David*, 9 November 2019, conducted by Anna Keszeg.
6. Matthews: i.m.
7. Uo.
8. Hanne Palmquist: *Interview with Hanne Palmquist*, 11 January 2019, conducted by Kim Toft Hansen.
9. Uo.
10. Batori, Anna: *The Birth of the Post-Socialist Eastern European Televisual Collectivhood: Crime and Patriacht in Shadows* [Umbre, 2014-]. *AM Journal of Art and Media Studies* 2018 17, 37-48, 38-39.
11. Anikó Imre: *HBO's e-EU-topia*. *Media Industries Journal* 2018 5:2, 49-68, 52.
12. Uo. 54.
13. Christian Grece – Marta Jimenez Pumares: *Film and TV content in VOD catalogues. 2019 Edition*. European Audiovisual Observatory. Strasbourg. <https://rm.coe.int/film-and-tv-content-in-vod-catalogues-2019-edition/168098f119>, utolsó hozzáférés 2020. 02. 27.

# A KÖZÖNSÉG TRANSZKULTURÁLIS EURÓPAI BŰNÜGYI NARRATÍVÁKRA ADOTT REAKCIÓINAK VIZSGÁLATA



**„...az európai közönség  
mindig saját  
nemzetének kulturális  
termékeit részesítette  
előnyben más európai  
produkciókkal  
szemben...”**

**M**agától értetődő igazság, hogy a legtöbb – ha nem minden – európai erős öntudattal rendelkezik a kulturális identitásáról, amelyet szülőhelye, lokális közösségei, valamint az adott nemzetállam kontextusa alakít ki. Ezen változók csoportja további alcsoportokra bontható, mint a családi és társadalmi háttér, az oktatási és kulturális intézmények hatása stb. Mindezen elemek jelentős hatást gyakorolnak az egyén önnön kulturális identitásérzetére, valamint potenciálisan a transzkulturális identitás(ok) megjelenésére is.

A DETECT populáris narratívákra összpontosító projektje a fikció, a film és a televízió szerepét kívánja feltárni ezekben a folyamatokban.<sup>1</sup> Amint arra Ib Bondebjerg és társai rámutatnak: „A közvetített információk és a valóságról szóló kitalált vagy tényszerű történetek egyaránt befolyásolnak minket”,<sup>2</sup> ez a kijelentés pedig rezonál Joke Hermes gyakran idézett mondatával: „a populáris kultúra szövegei és gyakorlatai fontos részét képezik annak a szövetnek, amelyből a társadalmi faliszőnyeg készül”.<sup>3</sup>

A jelen írásban – és tágabban a DETECT projektben – követett általános hipotézis az, hogy az efféle „közvetített (mediated) találkozások” más társadalmi és kulturális realitások reprezentációival a más országokból származó bűnügyi narratívák fogyasztásán keresztül „fokozzák a kulturális másság reflexív megértését”.<sup>4</sup> Kihívást jelenthet más európai polgárok mindennapjait bemutató művekbe belelátni, ugyanak-

kor gazdagíthatja a közönség saját kulturális identitását. Ez a tapasztalat nemcsak elősegíti a különböző kultúrák közti közös vonások azonosítását, de tükrözi azt a sokszínűséget is, amely Európa – valamint az egyes európai országok – társadalmi és kulturális szövetét alkotja. Azáltal, hogy bemutatják a kontinens polgárainak médiaélményét alakító transznacionális populáris kultúra összetettségét, a populáris narratívák rávilágítanak arra, hogy az európaiasodás egy nagyon is valós folyamat, és nem csak „történik ott valami Brüsszelben”, a hivatalos politikai intézmények falai mögött.<sup>5</sup>

Ez az írás az európai televíziós bűnügyi elbeszélések fogadtatását, annak kulcsfontosságú szempontjait mutatja be és elemzi, azt vizsgálva, hogy a populáris narratívák kontinensen történő forgalmazása hogyan segítheti elő az európai kulturális integráció elmélyítését. Az elemzés különösen a kortárs populáris kultúra egyik legsikeresebb és legbefolyásosabb műfaja, a televíziós sorozatok befogadásával kapcsolatos kutatásokra összpontosít, mivel a sorozatok növekvő transznacionális terjedése kulcsjelentőséggel bír a DETECT projekt céljai szempontjából. Az elmúlt években az európai nézők egyre több, más európai országokból származó filmet és televíziós sorozatot fogyasztottak – amint azt az Európai Audiovizuális Megfigyelőközpont (European Audiovisual Observatory) által összeállított *Fiction on European TV Channels 2006–2013* című, a televíziós műsorok európai részesedéséről szóló jelentés is mutatja, valamint az EU által finanszírozott *MeCETES – Kulturális találkozások közvetítése az európai képernyőkön keresztül*<sup>6</sup> című projekt készítette felmérés is alátámasztja.<sup>7</sup>

Bár széles körben elismert, hogy a televíziós bűnügyi elbeszélés ideális vizsgálati tárgya a hasonló tudományos értekezéseknek – mivel „a televíziózás szempontjából a bűnügyi dráma [...] egyértelműen a legnépszerűbb műfaj Európában”<sup>8</sup> – a témával ritkán foglalkoztak a fent felvázolt perspektívából. Tina Askanius úgy véli *Engaging with The Bridge: Cultural citizenship, cross-border identities and audiences as 'regionauts'*<sup>9</sup> című tanulmányában, hogy azért is van hiány az európai bűnügyi elbeszélésekkel az említett perspektívából foglalkozó közönségkutatásokból, mert a szóban forgó műfaj nem feltétlenül foglalkozik az európai polgári vagy kulturális identitáspolitika kérdéseivel – legalábbis nem explicit módon. Sőt a kulturális és politikai identitás kérdéseivel foglalkozó közönségvizsgálatok ritkán összpontosítanak olyan médiaszövegekre és műfajokra, amelyek nem nyíltan foglalkoznak az adott kérdésekkel, általában inkább a nézők politikai drámákra vagy komikus/szatirikus műsorokra adott reakcióit elemzik – tehát olyan műfajokat vizsgálnak, amelyek közvetlenül foglalkoznak a politika és az identitás kérdéseivel. Sajnos azonban az ilyen típusú produkció csupán egyetlen szempontot reprezentál az európai filmes és televíziós horizonton, miközben számos más műfaj is létezik, amelyek szélesebb körűen, de közvetettebb módon foglalkoznak a kulturális identitások társadalmi és politikai jelentőségével – nemzeti és európai szinten egyaránt. Askanius üdvözli, hogy „egyre több tanulmány [...] ugorja át az episztomológiai szakadékot, feltételezvé, hogy azok a tartalmak, amelyek nem explicit módon utalnak a formális politikára, szintén értelmezhetők a politikai és a polgári szerepvállalás értékes forrásaként”.<sup>10</sup> A DETECT projekt természetesen felkarolta ezt a perspektívát, és próbált rávilágítani arra, hogyan viszonyulnak a nézők és a kommentelők a műfajhoz; rengeteg ötletet, érzést és gyakorlatot mobilizál, amelyek rálátást biztosítanak arra, hogyan viszonyul a közönség egy európai kulturális termékhez, és vajon hozzájárul-e a kulturális identitásuk formálódásához.

A jelen írásban bemutatott kutatás három összefüggő kérdést vett figyelembe az európai televíziós krimisorozatok fogadtatásának elemzése során:

1. Hogyan vizsgálható az, hogy miképpen értelmezik az európai populáris elbeszéléseket az olvasók és a nézők?

2. Hogyan járulnak hozzá az európai televíziós bűnügyi elbeszélések ahhoz, hogy a nézőkben kialakuljon egyfajta európai közösséghez való tartozás érzete?

3. Milyen különbségek és hasonlóságok lelhetők fel a művek fogadtatásában különböző területeken, országokban és régiókban?

Az első kérdés azokra a bevált gyakorlatokra vonatkozik, amelyekkel megvizsgálhatjuk, miképp értelmezik az olvasók és nézők az európai populáris narratívákat, különösképp a televíziós krimisorozatokat. Bár ezen a területen eddig nem születtek kiterjedt kutatások – különösen széles, európai szinten –, az elmúlt néhány évben számos tanulmány jelent meg a témában. Különösen érdekes elemzéssorozatokat szenteltek például bizonyos skandináv bűnügyi műsorok hazai és nemzetközi körben történő befogadásának.<sup>11</sup> Ezekre a modellekre támaszkodva, a DETECT kutatói különböző módszertani megközelítéseket alkalmaztak a jelenség különféle szempontjainak vizsgálatához.

Ib Bondebjerg, Eva Novrup Redvall és a MeCETES projekt többi tagja a *Breaking Borders: The International Success of Danish Television Drama*<sup>12</sup> és a *The Darker Sides of Society: Crime Drama*<sup>13</sup> című tanulmányaikban értékelték a dán, brit és belga bűnügyi sorozatok megítélését más országokban. Megközelítésük a profi újságírók által írt, magazinokban megjelent értékelések elemzésére, valamint különféle blogok és webhelyek komment szekcióiban megtalálható kommentárok elemzésére összpontosított:

„A professzionális újságírói kritikákban megjelenő tematikák a blogokra is átköltöznek, ahol a megtekintést követően az olvasók kifejtik véleményüket a dán sorozatról. [...] Számos nézői válasz utal rá, hogy az európai kulturális termékek szélesebb, európai kontextusban történő vetítése egyaránt tudatosítja az egyénben saját kultúráját, más európai országok kultúráját, valamint az európai kultúrát mint egyfajta közös örökséget. A *The Guardian* online webhelyén 2011 decembere és 2012 májusa közötti, több mint 200 cikkében és blogbejegyzésében [...] a *The Killing* című sorozat kapcsán, ami épp aktuálisan futott az Egyesült Királyságban, számos különálló téma köszönt vissza. Egyike ezeknek a nemzeti és kulturális identitásról való tárgyalás, legyen szó Koppenhága városának ábrázolásáról, az utcán való kerékpározásról, Sarah Lund jellegzetes pulóveréről, magáról a nyelvről és a feliratokról vagy a dán és skandináv dizájn és életmód iránti széles körű vonzalomról. A *The Guardian* olvasóiban tudatosul, mit definiálnak »dánságnak«, ezt pedig azonnal összehasonlítják saját életmódjukkal. Ezzel a reprezentált és elképzelt »dánsággal« szembesülve a nézők és újságírók megvitájtják, mi jelentheti a »britséget« vagy az »európaiságot«.”<sup>14</sup>

Ezen perspektíva érdekes és széles körű eredményeket hoz, ahogy azt e jelentés harmadik fejezete is demonstrálja, amely az európai televíziós bűnügyi drámák néhány jelentős példájának online fogadtatását mutatja be. A kritikák, blogbejegyzések és gondolattöredékek figyelembevétele mindenképp betekintést enged a televíziós műsorok formájáról és tartalmáról szóló kifinomultabb véleményekbe és mélyreható elemzésekbe. Ezek a bizonyítékok tehát kulcsfontosságúak annak feltárásához, hogy a közönség egy potenciálisan befolyásos ré-

sze hogyan értékelte azt, hogy a műsorok képesek-e hasznos képet adni az európai társadalmakról és polgárokról, vagy sem.

Ez a megközelítés azonban nem terjedhet ki a tévésorozatok egészének fogadtatására, amint azt az a széles körben elterjedt előítélet is bizonyítja, miszerint a hivatásos újságírók és azok a magánszemélyek, akik kulturális honlapokon és blogokon írnak krimikről vagy tévésorozatokról, többnyire a „városi kulturális elit”<sup>15</sup> részét képezik. Valójában a kritikusokra és az újságírókra érdemes előkös-tolókként tekinteni, akik csupán kijelölik, hogy a nézők és a kommentelők bizonyos csoportjai milyen tartalmakat fognak „ízletesnek”<sup>16</sup> találni. Következésképpen kapuőrökként is működnek, így félrevezető lenne azt feltételezni, hogy a műsorok fogadtatásának egészét képviselik: valójában még az online felhasználók megjegyzései is csak részlegesen tükrözik a nézők eltérő véleményét, hiszen jogos azt feltételezni, hogy a közönség tagjai közül sokan sem a nyomtatott, sem a digitális médiában nem adnak hangot a véleményüknek.

Ahogy Jensen és Jacobsen kiemelik a *The 'Three-Leaf Clover': A Methodological Lens to Understand Transnational Audiences*<sup>17</sup> című cikkükben, a közönség fogalma folyamatosan változó és dinamikus, ahogyan a tudósok közti viták is folyamatosak a közönség természetének meghatározásáról. Mi a legjobb módja például annak, hogy a tevékenység különböző fokozatait figyelembe vegyünk? A közönség passzív befogadó vagy saját médiafogyasztásában aktív/szelektív ágens? „A szereplők sokféleségének áttekintéséhez és a szoros, összetett és egymástól függő kapcsolatok megvitatásához [...] azonban javasolni szeretnénk a közönség fogalmának kibővítését azáltal, hogy a »háromlevelű lóhere« módszertani lencséjét használjuk a vizsgálataink elvégzéséhez.”<sup>18</sup> A megközelítés három rétege a rendszeres nézőkre helyezi a hangsúlyt, szemben a többi alannal, akik szintén befolyásolják a televíziós sorozatok befogadását. Ezek a megfontolások számos tanulmányt ihlettek a kortárs európai tévés krimisorozatok fogadtatásáról,<sup>19</sup> amelyek több száz Európa-szerte és azon túl készített interjú elemzésén alapultak.

A DETECT-ben részt vevő partnerek az interjú és az online kérdőív eszközeivel vizsgálták a közönség e számottevő részét. Nyílt végű beszélgetések sorozatán és strukturált kérdéseken keresztül kutatásunk során arra kerestük a választ, hogyan és miért közelítenek a tévénézők a kontinensen a krimi műfajához, és célunk volt megvizsgálni a preferenciáikat arra vonatkozóan, hogy szerintük az Európa különböző részeiről származó műsorok hogyan ábrázolják a társadalmi és kulturális identitásokat. Érdekes módon kutatásunk eredménye azt mutatja, hogy az ezekben a szakaszokban vizsgált személyek nem csupán a vélemények egy részén, de hasonló társadalmi és kulturális háttéren is osztoznak, mint ami a kritikusokat és az online kommentelőket jellemzi. A megkérdezettek egy része ismeri az idegen kultúrákat és nyelveket, túlnyomó többségük (68,1%) egyetemi diplomát szerzett. A nézőkről – és nézőktől – gyűjtött információk jelentősnek bizonyultak abban, hogy kiemeljék azokat a trendeket, amelyek minden bizsonnyal elterjedtebbek annál, mint azt kizárólag a professzionális vagy amatőr kommentelőkre való összpontosítás sejtethette volna: például az interjúalanyok és a felmérésben részt vevők egyaránt hangsúlyozták, hogy az új online terjesztési módok leegyszerűsítik a más európai országokból érkező tartalmakhoz való hozzáférést, ugyanakkor szerintük a szinkron továbbra is nagy szerepet játszik egy tévéműsor sikeres exportjában.



A DETECT projekt céljait tekintve mindenképpen a második kérdés a leghangsúlyosabb, amire talán a legnehezebb válaszolni: „Hogyan járulnak hozzá az európai televíziós bűnügyi elbeszélések ahhoz, hogy a nézőkben kialakuljon egyfajta európai közösséghez való tartozás érzete?”

A témával kapcsolatos kutatások egyik fontos premisszája, hogy az európai közönség mindig saját nemzetének kulturális termékeit részesítette előnyben más európai produkciókkal szemben, ugyanakkor az Egyesült Államok mindig döntő szerepet játszott az Óvilág médiarendszerében. Az amerikai import „óriási, szinte egyetemes népszerűsége” azzal magyarázható, hogy a közönség évtizedeken át volt kitéve amerikai produkcióknak, amelyek az amerikai audiovizuális iparág elsöprő erejéből születtek.<sup>20</sup>

Az állandó és hosszan tartó kitettség könnyedén a kulturális közelség érzetét keltette az amerikai kultúrával és társadalommal szemben, ami nyilvánvalóan megnehezítette az európai produkciók versenyét. Ebben az értelemben tehát kijelenthető, hogy a tévésorozatok hosszú ideig inkább akadályozták, mintsem elősegítették a közös európai háttérhez való tartozás gondolatának terjedését. Ugyanazon okból, ami segített az amerikai populáris kultúrának az egész kontinensen megerősödni, az európai tévésorozatok közelmúltbeli új terjesztési platformokon keresztüli terjedése és ezzel párhuzamosan a csúcskategóriás drámák európai produkciójának növekedése a nemzetközi szintén<sup>21</sup> ahhoz vezethet, hogy mélyebb kötődést és megértést generálnak „európai mások”<sup>22</sup> irányába.<sup>23</sup> Az sem véletlen, hogy az elmúlt években a média területén számos uniós szabályozás nemcsak az európai médiaágazat összehangolását és védelmét tűzte ki célul, hanem „megkísérelte megvédeni az európai kulturális identitást az amerikai kihívással szemben”.<sup>24</sup>

Szociológusok és a médiatudósok már foglalkoztak az európaiság és az európai identitás kérdésével, alapot szolgáltatva saját kutatásainkhoz. Monica Sassatelli szociológus például azzal érvelt, hogy az európai kulturális identitás eszméjét nem szabad a nemzeti identitásokkal egyenértékűnek gondolni. Véleménye szerint az EU szlogenje, „egység a sokszínűségben”, pragmatikus és funkcionális leírása az európai identitás fogalmának, amely koránt sincs kőbe vésve, legjobban a *dinamikus* és *sokoldalú* jelzők írhatnák le.<sup>25</sup> A MeCETES projektben részt vevő kutatók ötvözték Sassatelli elképzeléseit Michael Billig „banális nacionalizmus” fogalmával,<sup>26</sup> a „banális európaiság” kifejezését javasolva arra, hogy leírják a populáris kultúra európaiasodás folyamatához való hozzájárulását. Ez a felfogás hangsúlyozza, hogy „a kollektív identitás beilleszthető olyan mindennapi gyakorlatokba, amelyek talán fel sem tűnnek számunkra”,<sup>27</sup> és célja átírányítani a fókusz az európai identitásról mint tudatos politikai azonosulásról a populáris média azon szerepére, amit sok európai polgár közös tapasztalatainak kialakításában játszik.

Ebből a perspektívából kiindulva a jelentés első és második fejezete azt a kérdést vizsgálja, hogyan vélekedik a közönség az európai televíziós bűnügyi sorozatok európaiságáról, hogy a „rendszeres nézők”, kritikusok és online kommentelők mutatnak-e különösebb érdeklődést a sorozatok kulturális háttére iránt: vágnak-e rá, hogy elutazzanak a sorozatban bemutatott országokba, és vajon megfigyelhetők-e közös minták a populáris kultúra befogadásában a kontinensen. Interjúalanyaink és a kérdőívet kitöltők válaszai, valamint a jelentés harmadik fejezetében tárgyalt kritikák és kommentárok elemzése bizonyították, hogy a kontinensszerte gyártott televíziós bűnügyi drámák terjesztése hozzájárul ah-

hoz, hogy az európai polgárok jobban megismerjék más országok kulturális és társadalmi sajátosságait, és hogy ez az egyik oka a sorozatok által kiváltott érdeklődésnek. Bár ez azt sugallja, hogy a „banális európaiság” gondolata tökéletesen megnyilvánul ezen populáris narratívák körforgásában, tanulmányunk azt mutatja, hogy ez a folyamat nem feltétlenül tükröződik olyan tisztán, nem kezdeményez explicit diskurzusokat az „európaiságról”, inkább arra készíti a „rendszeres nézőket” (ahogy a kritikusokat is), hogy rávilágítsanak az egyes országok és Európa különböző régiói közötti hasonlóságokra és különbségekre.

Ugyanezen okból a jelentés által megválaszolni kívánt utolsó kérdés sokkal könnyebben megfogható, mivel pontosan azzal foglalkozik, hogyan történik a kontinens különböző területein a bűnügyi sorozatok befogadása. A jelentés mindhárom fejezete transznacionális megközelítést nyújt, összehasonlítva és szembeállítva, hogyan reagáltak különböző európai országok polgárai ugyanazokra a tévésorozatokra. Interjúalanyaink három országból (Dánia, Németország és Olaszország), a kérdőív válaszadói, valamint a második és harmadik fejezetben tárgyalt kritikusok és kommentelők tíz országból (Dánia, Franciaország, Németország, Görögország, Magyarország, Olaszország, Románia, Spanyolország, Svédország, Egyesült Királyság) kerültek ki. Azáltal, hogy a jelentés a kortárs európai populáris kultúra egyik központi jelenségét ilyen sokféle nézőpontból vizsgálja, bizonyítja, hogy a televíziós krimisorozatok nagy jelentőséggel bírnak a kontinensen, valamint tükrözik a kölcsönös elismerés és a kulturális integráció folyamatát, amely párhuzamosan zajlik a kulturális távolságok megtartásával és az európai lakosság körében gyökerező gyanakvással.

## Nagy Orsolya fordítása

### ■ JEGYZETEK

1. „A fikció egyik funkciója, hogy egyfajta turizmusként szolgáljon, egyrészt feltárva előttünk azokat a helyeket, helyzeteket és embereket, amelyeket máskülönben nem érnénk el, vagy épp pillanatképeket »lapoz fel« olyan eseményekről vagy benyomásokról, amelyekre magunk is emlékszünk. [...] Története során a bűnügyi irodalom egyfajta fantáziadús utazási irodaként működött, átsegítette ügyfeleit a határon, és megismertette őket az addig ismeretlen kultúrákkal.” (Mark Lawson: *Crime's grand tour: European detective fiction*. The Guardian 26 Oct. 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/oct/26/crimes-grand-tour-european-detective-fiction>, utolsó hozzáférés: 2020. július 2.)
2. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Rasmus Helles – Signe Sophus Lai – Henrik Søndergaard – Cecilie Astrupgaard: *Transnational European Television Drama. Production, Genres and Audiences*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2017. 24.
3. Joke Hermes: *Re-reading Popular Culture*. Blackwell Publishing, Malden, MA, 2005. 11.
4. Bondebjerg et al.: i.m. 5. „Amit a közelmúltban láttunk, az a transznacionális európai televíziós dráma felvétele; egy olyan fejlemény, amely mélyebb strukturális változásokra mutat az európai média tájékán. Ez, valamint a tény, miszerint az európai tévédráma jobban terjed, mint korábban, azt jelzi, hogy egyetemes dimenziók és közös vonások húzódnak meg a gyakran erősen nemzetinek tűnő kulturális identitások mögött.” Uo. 27.
5. Uo. 5.
6. Angolul: MeCETES – Mediating Cultural Encounters through European Screens (a fordító jegyzete).
7. Bondebjerg et al.: i.m. 16.
8. Uo. 223.
9. Tina Askanius: *Engaging with The Bridge: Cultural citizenship, cross-border identities and audiences as 'regionauts'*. European Journal of Cultural Studies 2019. 22 (3). 271–290.
10. i.m. 4. Vö. Sanna Inthorn – John Street – Martin Scott: *Popular culture as a resource for political engagement*. Cultural Sociology 2012. 7 (3). 336–351.
11. Michael Meyern: *Film and European Identity. A German Case Study*. In: Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (szerk.): *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2014. 43–56.; Annette Hill – Sue Turnbull et al.: *Nordic Noir*. In: *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*. Oxford University Press, Oxford, 2016. 1–21.; Bondebjerg et al.: i.m.; Askanius: i.m.
12. Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall: *Breaking Borders. The International Success of Danish Television Drama*. In: Ib Bondebjerg – Eva Novrup Redvall – Andrew Higson (szerk.): i.m. 237.
13. Bondebjerg et al.: i.m. 9. fejezet [2017].
14. Bondebjerg et al.: i.m. 237. [2014].

15. Bondebjerg et al.: i.m. 237. [2017].
16. Paul Rixon: *The Role of the British Popular Press in Re-Imagining American Television Celebrities*. *Celebrity Studies* 2011. 2 (1). 44–55.
17. Pia Majbritt Jensen – Ushma Chauhan Jacobsen: *The ‘Three-Leaf Clover. A methodological Lens to Understand Transnational Audiences*. In: *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies* 2017. 12(4) 430–444.
18. Uo. 435.
19. Hill–Turnbull: i.m.; Annette Hill: *Saga’s Story: Emotional Engagement in the Production and Reception of The Bridge*. In: Kim Toft Hansen – Steven Peacock – Sue Turnbull (szerk.): *European Television Crime Drama and Beyond*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2018. 269–284.; Pia Majbritt Jensen – Marion McCutcheon: *Othring the Self and same-ing the Other. Australians watching Nordic Noir*. In: Pia Majbritt Jensen – Marion McCutcheon (szerk.): *The Global Audiences of Danish Television Drama*. Nordicom, Göteborg, 2020.
20. Elke Weissmann: *Transnational Television Drama: Special Relations and Mutual Influence Between the US and UK*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2012.
21. *European high-end fiction series: State of play and trends*. European Audiovisual Observatory, 2020. 12 <https://rm.coe.int/european-high-end-fiction-series-state-of-play-and-trends-g-fontaine-a/16809f80cd>, utolsó hozzáférés: 2020. július 2.)
22. Bondebjerg et al: i.m. 27 [2017].
23. „Spanyolországról, spanyolokról és a külföldi családi életről kapunk benyomásokat. Nem minden németnek van lehetősége skandinávokkal társalogni, de mindannyian ismerünk Svédországból és Dániából származó krimiket: a filmből tehát valóság formálódik. A média reprezentációiban rutinszerű élményekkel találkozunk, amelyek ritkák lehetnek a valós, mindennapi életben. Ezek a reprezentációk nemcsak a Spanyolországról vagy Skandináviáról alkotott felfogásunkat formálják, hanem a lehetőségek végtelen tárházába is beépülnek. Miért ne élhetnénk például úgy, mint egy spanyol nagycsalád?” (Meyern: i.m. 47.)
24. Stylianos Papatthanassopoulos – Ralph Negrine: *European Media*. Polity, Polity, 2011, 64.
25. Monica Sassatelli: *Becoming Europeans. Cultural Identity and Cultural Policies*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.
26. Michael Billig: *Banal Nationalism*. SAGE, London – Thousand Oaks – New Delhi, 1995.
27. Bondebjerg et al: i.m. 6 [2014].



FEHÉR IMOLA – SIMONFY JÓZSEF

## Kétlelkes négykezesek

### pörög a lelkem

hajóm zátonyra építettem  
 aki nézi azt látja süllyedek  
 léket kapott lelkem látják  
 bordámból kicsüng és integet  
 sírnak-rínak jajveszékelnék  
 túlélő nem lesz egy se tán  
 mint hálóba gabalyodott hal  
 Hemingway öreg halásza lettem  
 s mint rokkán ha elszakad  
 a szál üresen pörög a lelkem

### agresszív zajok

szappanbuborékba fújom  
 mindazt amit párnába kiáltanék  
 ébredni egyre nehezebb  
 agresszív zajok a kertben  
 rémálmok gyötrik a holdudvart  
 sápadt kapuját hét lakatra zárja  
 mióta nem jársz el sehová az ajtó  
 nyikorgását is belepte a rozsda

### altató

akivel laktam egy házban  
 akivel ültem egy asztalnál  
 akivel egy házban laktál  
 akivel egy asztalnál ültél  
 akivel egy ágyban aludtál  
 tükröd voltam tükröm voltál  
 akivel aludtam egy ágyban  
 kezem voltál kezéd voltam  
 nem a halál vitt el  
 nem könny arcocom  
 víz szárad  
 más házban laksz  
 más ágyban fekszel  
 de minden éjjel én takarlak  
 kérlek aludj el

### korai sirató

várom írj akárcsak  
 egy szóval mondd és  
 nézd tortámon  
 mennyi gyertya  
 olvad a glazúr nem  
 gyógyul az én lelkem  
 öreg házban kísértet  
 jár belém  
 öreg testben  
 öreg lélek  
 éjfél körül a temető  
 kertben magamat  
 kísérgetem

CAIUS DOBRESCU – KÁLAI SÁNDOR – KESZEG ANNA –  
MOLNÁR-KOVÁCS DOROTTYA – ROXANA EICHEL

# TÜKÖRJÁTÉK. A KELET-EURÓPAISÁG KONSTRUKCIÓJA A NYUGAT- ÉS KELET-EURÓPAI BŰNÜGYI SOROZATOKBAN



## A probléma: a kelet–nyugati megosztottság és a kelet-európai identitáskeresés

■ A kelet–nyugati kapcsolatok kérdése az egyik legnyilvánvalóbb terület, ahol az európai identitás egyértelműen befejezetlenné tűnik. A kontinens keleti országainak tömeges EU-csatlakozása óta az interakció szinte minden szintjén (gazdasági, politikai, társadalmi, újságírói, turisztikai, tudományos stb.) fennmaradt a megosztottság érzése az újonnan érkezettek és a „régii” Európa között.<sup>1</sup> Még a Német Szövetségi Köztársaságban is, ahol a volt Német Demokratikus Köztársaság integrációjára tett erőfeszítései hatalmasak és nagylelkűen támogatottak, úgy tűnik, hogy a társadalom nem vált teljesen működőképes olvasztótégellyé. De általában mindezek a feltételezések azon az érzésen alapulnak, hogy tudjuk, miről beszélünk, amikor „Kelet-Európáról” szólunk. Valójában a kontinensnek ez a felosztása tehetetlenül reprodukálja az 1989 előtti geopolitikai megosztottságot egy nyugati és egy keleti blokk között. A fogalom pontosan követi a szovjet terjeszkedés és uralom körvonalait, kritikátlanul ugorva a kommunista ideológiai gyarmatosítás közös tapasztalatának bizonyítékaitól a „természetes” kulturális rokonság feltételezéséhez.<sup>2</sup> Egy liberálisabb nyugati nézet szerint a „Kelet-Európa” címkével az Unió keleti részéből származó európaiak korántsem érzik jól magukat, mivel

„...fennmaradt  
a megosztottság érzése  
az újonnan érkezettek  
és a »régii« Európa  
között.”



nemcsak a közelmúltbeli szovjet uralomra emlékezteti őket, hanem a birodalmi alávetettség korábbi történetére is.<sup>3</sup>

Vagyis Kelet-Európa minden lényeges szempontot figyelembe véve képlékeny mentális reprezentáció.<sup>4</sup> Szemantikai szinten is nyilvánvaló tendencia az új és állítólag politikailag korrektebb megnevezések előállítása, mint például: Közép-Európa (főként az ún. visegrádi országok vonatkozásában<sup>5</sup>), Kelet-Közép-Európa, Keleti-Európa, kelet-Európa (a látszólag kevésbé hírhedt, tisztán indexikus kis k-val), Közép- és Kelet-Európa. Mindez a ködös képzeletvilág és terminológia mélységes törést mutat „Kelet-Európa” egységes fogalmának és kollektív emlékezetének két perspektívája között. Az egyik az egymástól jelentősen eltérő nemzetek és kulturális területek mesterséges összevonását látja a fogalomban, mely előbb a szovjet imperializmus nyomására, később Nyugat-Európa elutasító arroganciájának, illetve az európai bürokrácia kulturális érzékenysége hiányának következményeként jött létre. A másik egy olyan térségként tekint rá, amely a történelmi konvergenciák helyszíne, s amely lehetővé teszi a nagyszabású és összehangolt, határokon átnyúló fejlesztési projekteket, s amelyet kulturálisan összeköt az, amit a németek „Ostalgie”-nak, Kelet-álgjának neveznek – nem a kommunizmus, hanem a közélet és a civil társadalom egypárti ideológiai kézben tartása ellenére kialakult népi, alternatív és ellenzéki kultúra iránti vágyakozásnak.

A bűnügyi tévésorozatok nagy vonzerejük és bizonyítottan határokon átvívelő képességük miatt rendkívül fontosak a kollektív reprezentációk és a kollektivizációk reprezentációinak kialakításában és reprodukálásában. Ebben a tanulmányban a krimisorozatokat a „kelet-európaiságot” konstituáló folyamatok indikátoraként olvassuk. Háromféle helyzetet fogunk áttekinteni: nyugat-európai krimisorozatok, amelyek a kelet-európaiság sztereotípiáit terjesztik; kelet-európai krimisorozatok, amelyek reagálnak a „kelet-európaiság” posztszovjet és nyugati konstrukciójára, illetve kelet-európai krimisorozatok, amelyek a kölcsönös kelet-európai sztereotípiákkal kereskednek, vagy dekonstruálják azokat; nyugat-keleti koprodukciónak, amelyek a kölcsönös sztereotipizáló mechanizmusokat tükrözik.

## A sztereotipizálás mint stigma: Románia esete

■ A nyugati politikai-kulturális tömbhöz képest Kelet-Európa kényelmetlen bennfentes-kívülálló helyzetben van. A legközelebbi analógia Írországgal áll fenn, amely történelmileg egyszerre volt része és kívülállója a „britség” globális érvényesülésének.<sup>6</sup> A bűnügyi tévésorozatok különösen alkalmasak a perspektívák eme kölcsönhatásának elemzésére. Többször előfordult, hogy az említett nemzetek között erősödött az ellenségeskedés és a kölcsönös negatív sztereotípiák. 1620 óta, amikor a csehek elvesztették függetlenségüket, és nemességük kihalt, mind a magyar, mind a lengyel nemesség úgy kezelte a cseheket és a szlovákokat, mintha csak egy névtelen paraszti tömeget láttak volna. A magyarok lenéztek minden szlávot, beleértve a lengyeleket is, akiknek az országát aláaknázták, és akik elvesztették függetlenségüket. A románok a magyarok és a lengyelek szemében egy mesterségesen létrehozott nemzetet képviseltek. A csehek, amint a középosztályuk gazdagabb lett, mint lengyelországi és magyarországi társaik, megvetésüket fejezték ki a sznobizmus és a szomszédos országok nemesi hagyományai iránt. Így ebben a térségben minden nemzetnek volt valamilyen

fajta megvetés- és sértettségérzése a másik iránt.<sup>7</sup> „Egyrészt a kategorizálás és a sztereotipizálás alapvető, adaptív eszköz, amelyet a társadalom érzékelésében használunk. Másrészt azonban a sztereotípiák alapvetően elfogultak, és gyakran arra késztetnek bennünket, hogy elhanyagoljuk az egyéni különbségeket, és lebecsüeljük a mienktől különböző csoportokat.”<sup>8</sup> A nyugat-európai médiában és televízióban a Másikról és különösen a gyarmati múlt súlyát viselő, kiszolgáltatott Másikról alkotott képet a politikai korrektség írott és íratlan rendelkezései szabályozzák.<sup>9</sup> De ezeket a rendelkezéseket Kelet-Európa esetében általában felületesen, azzal az indokkal, hogy 1. Kelet-Európa nem teljesen „másik”, hiszen formálisan az EU része, és 2. Kelet-Európa hagyományosan a második, nem a harmadik világnak számított, ezért nem jelenik meg a faji és etnikai megkülönböztetés nyugati kvótatérképén. Ezért a nyugati krimisorozatok a kelet-európai-ságot olyan kifejezésekkel konstruálják meg, amelyeket elfogadhatatlannak vagy megdöbbentőnek tartanak, ha afrikai, közel-keleti vagy dél-ázsiai migránsokra vagy menekültekre alkalmaznának. Kiemelten foglalkozunk a románok sztereotipizálásával, mivel a sok kelet-európai érkezése, „köztük különösen a románoké keltette a legnagyobb, bevándorlással kapcsolatos aggodalmat egyes nyugat-európai országokban”.<sup>10</sup> Ha végigvesszük a románok sztereotipizálásának eseteit Nyugat-Európa bűnügyi sorozataiban, akkor finoman szólva is érdekes homogenitást tapasztalunk. A sztereotípiák brutális egyoldalúsága abszolút botrányos, de úgy tűnik, hogy a producerek, a közszponzorok, a kritikai establishment (amely általában lelkesedik a politikai korrektség kérdéseiről) és a közönség számára ez mindössze szokásos üzletnek számít. A *Forhøret* című dán sorozatban<sup>11</sup> a csempészből lett vállalkozó klubjában vendégül látja Björn (Ulrich Thomsen) rendőrnagyot, aki a lánya gyilkosát keresi. A múltban Björn segítette Bjarkénak elkerülni a büntetőeljárást egy lopott autókkal folytatott üzletben, a Balkánra. Bjarke megkéri Björnt, hogy szolgálja ki magát, és így fogalmaz: „Friss joghurt anyatejből. Tény. Román lányok teje. Mindig azoktól, akik először váltak anyává. A tejük zsírosabb.” A következő példánk a *Zielfahnder* német produkció.<sup>12</sup> Két német szövetségi rendőr Románia egy hegyvidéki elszigetelt vidékére érkezik egy betörőbanda vezetője, Liviu Caramitru nyomában járva. A nevet Románia egyik nemzetközileg is elismert színművésztől, Ion Caramitrutól kölcsönözték (akit II. Erzsébet királynő OBE címmel tüntetett ki) – úgy tűnik, ez az egyetlen helyi név, amely halványan ismerős lehetett a forgatókönyvíró számára. A romániai vidéki térséget gazdaságilag elmaradottnak és kulturálisan primitívnek mutatják be. A készítőik szabadon keverik az esküvői és a húsvéti szertartásokat (amelyek a hazai vallási hagyományokban összeegyeztethetetlenek), valamint a román és roma etnikai azonosítókat. Sőt egyenesen kitalálnak nem létező szimbolikus gyakorlatokat, amelyek célja a vad archaizmus giccses atmoszférájának megteremtése. Egy helyi idegenvezető „felvilágosítja” a német tiszteket: „Ez a hagyomány. Az esküvő másnapján megünneplik az álesküvőt. A nők férfiruhát viselnek, a férfiak pedig női ruhát és műcicit”. Következő példánk a brit *Baptiste*,<sup>13</sup> ahol a Tchéký Karyo által alakított névadó emeritus nyomozónak egy hírhedt romániai szexkereskedő bandával, a „Brigada Serbilu”-val kell szembenéznie. Nagy jelentőséggel bír, hogy a névnek egyáltalán nincs értelme. A „brigada” románul nem jelent „bandát”, ahogy azt a *Baptiste* alkotói látszólag hiszik, a „Serbilu” pedig teljesen zavarba ejtő: ez egyáltalán nem név, és abszolút semmit sem jelent, leszámítva valami homályos szerbiai utalást. A *Mar de plástico/Plastic Sea*<sup>14</sup> a számtalan üvegházáról híres spanyol Almeria

tartományban játszódik, amely felülről nézve műanyagtenger látszatát kelti. Az etnikai és faji sokszínűség kezelése kiemelt helyen szerepel az alkotók napirendjén, akik dicséretesen törekednek az afrikai kontinensről érkező idénymunkásoknak a hagyományos spanyol roma közösséggel és a többségi lakossággal való kölcsönhatásának komplex és árnyalt ábrázolására. A sztereotípiák elkerüléséről való gondoskodás azonban eltűnik, amikor a kelet-európaiakról van szó. A fiatal spanyol tehetség, Patrick Criado egy befolyásos helyi tulajdonos fiát alakítja. Valójában egy román nő utódja, aki a nevelőapját gazdaggá tevő szexkereskedelem embertelen körülményei miatt halt meg. Ez a felfedezés a fiatalembert emberfelettien számító és kegyetlen, bosszúálló gyilkos mániákussá változtatja. Eredeti nevét, Enescu, a nemzetközi híré modernista zeneszerző, George Enescu (1881–1955) után kapta – valószínűleg ez az egyetlen romániai referencia a forgatókönyvírók számára (még akkor is, ha Spanyolországban a romániai bevándorlók számát körülbelül 1 millióra becsülik). A sorozat szereplőgárdájának egyetlen igazán román tagja, Florin Oprîtescu egy szerb maffiafőnököt személyesít meg, míg az eredetileg szerb Darko Perić (aki később a világsikerű *A nagy pénzrablás* című filmben Helsinki szerepével vált híressé) egy kvázi elmebeteg ukrán maffiózót alakít. Baptiste világának kevés biztos pontja közé tartozik, hogy a farmerbe öltözött bandavezér Constantin (Alec Secăreanu) valóban nyugtalanító ellenfél, aki láthatóan élvezte, hogy nyilvános helyeken szemtől szembe kerülhet az áldozataival, mielőtt a magánéletben terrorizálná őket. Első színre lépésekor egy láncfűrésszel szörnyű dolgokat művel egy kedves angol nagyapával, majd egy biliárdgolyóval azonnal beveri egy beosztottja koponyáját.<sup>15</sup>

De hogyan jelenhetnek meg e sztereotípiák anélkül, hogy a tényszerű valóságban gyökereznének? Igaz, hogy a szociálpszichológiában a sztereotípiákat úgy határozzák meg, mint „bármely társadalmi csoport valószínűségi, általánosított reprezentációit”.<sup>16</sup> Nyilvánvaló, hogy a tömeges romániai migrációs hullám társadalmi problémákat teremtett; hogy a romániai szervezett bűnözés, különösen a szexkereskedelem és mindenekelőtt annak rengeteg ártatlan áldozata több mint riasztó probléma; hogy a szegénység sok romániai bevándorlót arra késztet, hogy megalázó munkát és brutális munkakörülményeket fogadjon el; hogy a negatív sztereotípiák a tömeges migráció végzetes következményei, míg a tömeges migráció a hazai gazdasági és intézményi zűrzavar egyértelmű jele.

A lényeges fogalmi különbségtétel azonban itt a profilalkotás mint a társadalmi szorongás és megvetés spontán kifejeződése, valamint a méltányos képviselő politikája és ethosza között van. A „képviselő” egyszerre jelent politikai eljárást és a kollektív képzelet folyamatát. Ez azért lényeges kétértelműség, mert a két különböző jelentés ebben az esetben szorosan összefügg. A megoldás nem az, hogy a kellemetlen igazságokat a szőnyeg alá söpörjük, hanem az, hogy megfontoljuk az EU egyenrangú tagjának erkölcsi (de egyben intézményes) jogát a kiegyensúlyozott, komplex, sokszínű és empatikus bánásmódhoz. A férfi szereplők állandó kriminalizálása és a női szereplők áldozattá válása, valamint a románok kvázi általános alantas pozícióba helyezése a nyugat-európai krimisorozatokban olyan kisebbrendűségi és alávetettségi képzetet erősít, amelyet botrányosnak találnánk, ha nem európai származású európai közösségekre alkalmaznánk. Az a paradoxon áll fenn, hogy míg az EU-ban a tényleges faji hovatarozás gyakorlatilag mentesül a nyilvános sztereotipizálás minden formájától, addig a kelet-európai migránsok „fehérsége” elrejtí a nyugat-európai befogadók általi megítélésüket és ebből következően kezelésük növekvő rasszizálódását.<sup>17</sup>

## Auto- és heterosztereotípiák

■ A kelet- és nyugat-európaiság kérdésével foglalkozó európai produkciókat még mindig az auto- és heterosztereotípiá ellentéte uralja: a helyben gyártott bűnügyi drámák nagyobb valószínűséggel dolgoznak ki helyileg pontos és hiteles történeteket és karaktereket. Egy gyors keresés a tvtropes.org archetípus portálon az olyan földrajzi helyszínekre, mint Közép-Európa, Kelet-Európa és a Balkán, azonnal egy sor olyan trópus eredményez, amelyek a gazdasági instabilitásra, korrupcióra, az (orosz) maffiával való kapcsolatra utalnak. Hasonló sztereotípiák itatják át a közelmúlt nyugat-európai produkcióit, például a már említett *Baptiste* (2019) című BBC One-sorozatot, amelyben egy román bűnbanda szerepel. Ugyanakkor a bűnözés belső perspektívája egy olyan sorozatban, mint a lengyel *Blinded by the Lights* (2018) olyan összetett főszereplőt produkált, mint Kuba Nitecki, egy aprólékos, öntudatos és melankolikus díler. Ahogy a helyi sorozatgyártás megelégnék az elmúlt években a kelet- és közép-európai országokban, úgy kerültek képernyőre a kelet-közép-európai társadalmi valóságok közötti különbségek és a fent említett sztereotípiák helyi árnyalatai. A keleti valóságok ábrázolása éppoly sokszínűvé vált, mint a régió politikai-társadalmi-kulturális realitásai: a belső perspektíva változatosá tette a kelet élményét. A komplex televíziós formátum az árnyalt karakteralkotás elvárásával<sup>18</sup> lehetővé teszi az alkotók számára, hogy az interszekcionalitás esztétikájának megfelelően többretegű karaktereket építsenek (vö. Bogdan Mirică, a *Shadows/Umbre* című román sorozat alkotója kijelentette, hogy Emilian, a kábítószeres rendőr szexuálisan zaklatott karakterét saját féltelmei és fantáziái ihlették). Ennek értelmében az *Alvilág* című magyar sorozat, amelynek főszereplője egy női özvegy bandavezér, kevésbé elbűvölő változatban követi a női bűnözők képernyőn megjelenő fantáziaképeinek kortárs trendjét (a *Killing Eve* Villanelle-től Steve McQueen *Widows* című filmjéig vagy az *Ocean's Eight* tisztán női szereplőgárdájáig). A közelmúlt magyar krimi és thriller drámaiban (*Aranyélet* – 2015–2018, HBO, *Mellékhatás* – 2020, *Alvilág* – 2019, RTL Klub) mintha egy fal választaná el a nyugati társadalmat a helyi valóságtól: ha egykor a Nyugat volt az a hely, ahonnan a könnyű pénz jött, és ahol sorsot lehetett váltani, a kortárs történetekben a nyugati tapasztalatokkal rendelkező főszereplők kiábrándultak, a magyar társadalomban való újraindulásukért küzdenek, és azért, hogy lépést tartsanak azokkal, akik soha nem mentek el (vö. a *Mellékhatás* című sorozat női főszereplője vagy Oszi karaktere az *Aranyélet*ben). A román sorozatokban a nagybetűs Nyugat még mindig vonzóerővel bír (vö. a ProTv megbízásából készült akcióthriller, a *Vlad*). Az *Umbre/Shadows* (2014 –) című sorozatban azonban a román alvilág kapcsolata az európai maffia más hálózataival erős példája a kulturális keveredésnek, még ha a delikvens és bűnöző fajtából is. Míg a keletiség konstrukciói általában a gyártó ország szerint oszlanak meg, ugyanez vonatkozik a nyugatiasság konstrukcióira is, hiszen minden kelet-európai országnak megvan a maga nyugati imagináriusa. Tagadhatatlan azonban, hogy a nyugati valóságot a másság szemüvegén keresztül látjuk. Vö. az országból való menekülés igénye irányítja Kubát a *Fényektől megvakulva* című filmben vagy az *Aranyélet* és az *Alvilág* egyes szereplőit.

■ Az HBO stratégiája, hogy minőségi televíziós sorozatokat gyárt Kelet-Európában, egy művészi és mindenekelőtt ipari logika része: egy nyugati cég, amely sorozatokat gyárt Keleten, a gyarmatosítás folyamatát indítja el. Ugyanakkor mindez része a rendszerszintű gazdasági függőségeknek. A sztereotipizálás ezeknek a hatalmi viszonyoknak a kifejeződése, például amikor egy olyan Kelet képét reprodukálja, amelyet a Nyugatnak végtelenül támogatnia kell.<sup>19</sup> Az HBO európai terjeszkedése a puha kulturális dominancia tendenciáját bizonyítja: az első szakaszban az HBO a keleti országok alkotóit ráveszi, hogy már létező formátumokat vegyenek át, és csak a második szakaszban válik lehetővé az eredeti projektek kidolgozása. A pilot rendezője állítja, hogy csak az első tíz perc emlékeztet a finn eredetire. Dyga Zsombor, parafrázálva:<sup>20</sup> az *Aranyélet* című magyar sorozat kétértelmű helyzetben van: egy finn sorozat adaptációja, noha a magyar sorozat már az első évad első epizódjától kezdve eltérni kezdett az eredeti formátumtól. A sorozat Budapesten (és a 3. évadban a Dunakanyarban) játszódó eseményeket jelenít meg. Magyarországtól eltérő országok csak nagyon kis mértékben játszanak szerepet a történetben. Magyarország lakói azonban egy örökös köztes létben találják magukat. Az első évadban az egyik főszereplő Ukrajnában találkozik üzleti partnereivel, míg a 2. évad flashbackjei a fiatal főszereplőket Nyugaton mutatják, nem sokkal a rendszerváltás után. Hollandia, amely vizuálisan teljesen hiányzik (egyetlen felvétel van az országból, és az egy regionális utat mutat), mint a gazdasági lehetőségek országa jelenik meg – a kelet-európai főszereplők ott halmozzák fel vagyonukat. A romák képernyőn való megjelenítése a rendszerváltás után egyre összetettebbé vált.<sup>21</sup> Az „alsóbb” társadalmi rétegek (pl. a munkásosztály) más szemszögből történő bemutatása az *Aranyélet*ben nem kerül feltárássra, de a cselekménybe beépül néhány roma szereplő pályája. Oszi (ami általában férfi becenév) egy fiatal ápolónő. Az ő személyes történetén keresztül érinti az elbeszélés az alsóbb rétegek helyzetét (a szereplő lakáskörülményei ebből a szempontból nagy jelentőségűek), illetve a szexualitását (az ő és barátnője, Mira, az egyik főszereplő közötti testi vonzalom egy rövid pillanatának ábrázolása). Még ha Oszi összetett karakter is, áldozatként jelenik meg (először prostituáltként adják el Nyugatra – vö. az emberkereskedelem trópusával –, majd a rendőrségen belüli kapcsolataik miatt büntetlenül hagyott gengszterek megölik). Bár az ő esetében azonosíthatunk néhány olyan jellemzőt, amelyet Claire Johnston a hollywoodi filmek női reprezentációjának elemeiként elítél: a passzív szerepek tulajdonítása és a nők csereobjektumként való ábrázolása.<sup>22</sup> A női főszereplők (az anya és a lány) reprezentációja azonban egy alternatív logikát is követ. Úgy tűnik, hogy a családot a férfiak (az apa és a fiú) irányítják, de valójában ennek az ellenkezője igaz: az erős, független és (a férfiak szemszögéből) kiszámíthatatlan nő dönt a családot érintő élethelyzetekben, a válsághelyzetekben igen aktívak, vagy gyakran provokálják azokat. Janka, az anya, szintén jó példa az interszekcionális identitásokra: a sorozat bemutatja a küzdelmét, hogy sikerre vigye a gyakran egymásnak ellentmondó szerepeket: jó szülő legyen, gazdag maradjon, vonzó legyen, személyes karriert csináljon. A három felnőtt főszereplő (ő, a férje és a barátjuk) közül ő az egyetlen, akinek a múltja felárul (fiatalabb korában megerőszakolták). Az ő ábrázolása (amely más paradig-



mába illeszkedik, mint a fiatal roma nő) a magyar tévétörténelem egyik legösszetettebb karakterévé teszi őt.

## Az élvezet elve – a közép- és kelet-európai együttműködés esettanulmánya

■ A Lengyelország, a Cseh Köztársaság és Ukrajna közötti nemzetközi együttműködés, amelynek eredménye a *The Pleasure Principle* című akciódús krimi, mely jó példa a kelet-európai sztereotípiák kelet-közép-európai stáb általi újraértelmezésére. A történet nemcsak egy nemzetközi gyilkossági nyomozást követ nyomon, amely egyszerre zajlik Varsóban, Prágában és Odesszában, hanem az egyes országok kulturális különbségeivel is foglalkozik a városképüktől kezdve a helyszíneken át a három országbeli nyomozó temperamentumáig. A Cseh Köztársaság és Lengyelország 2007-es csatlakozásával gyakorlatilag megszűntek az EU-val közös határaik, de a tényleges határok jelenléte még mindig rendkívül érezhető Ukrajna esetében, ahol az EU-ba való belépés még mindig órákig tartó várakozást jelent az átkelőhelyeken. Ez az éles fizikai elválás jól látható a sorozatban, ahol Ukrajna általában a különc szerepét játssza. Ami a helyszíneket illeti, az egyes országok három különböző operatőre a lehető legkülönbözőbb helyi színeket jelenítette meg, hogy a néző könnyebben eligazodjon a folyamatosan változó helyszínek között. Van modern, nagyvárosias, nyugati hangulatú Varsó (annak ellenére, hogy Prága földrajzilag tőle nyugatra fekszik), történelmi, bájos kulturális főváros, Prága, és szegény Odessza. Érdekes módon Ukrajna az egyetlen ország, amely nem képviselteti magát a fővárosával. Az aranyszínű hagymakupolákkal és beton lakónegyedekkel rendelkező Kijev helyett egy feltörekvő turisztikai célpontot, a Fekete-tenger melletti Odessza kikötővárost látjuk. A sorozat három különálló rendőrségi nyomozást követ Varsóban, Prágában és Odesszában, ahol három nőt brutálisan meggyilkolnak és hasonló módon megcsonkítanak. A testrészeket rövid időn belül mindegyik városban megtalálják, ami arra utal, hogy a gyilkosságok között kapcsolat van. A nemzetközi nyomozásban részt vesz a varsói Maria Sokolowska, aki Saga Norénre emlékeztet a *Híd* című svéd/dán tévésorozatból. Egy kissé neurotikus, erős, független női karakter, aki a szexet – a férfiakhoz hasonlóan – használja, és egy nőgyűlölő világban profizmussal igazodik el. Társa a cseh Viktor Seifert, a tapasztalt, nyugdíjazása előtt álló, introvertált nyomozó, és Serhij Franko százados, az ukrán tiszt, aki saját múltját próbálja feldolgozni érzékenységét elfedő keményfiús viselkedésével. A kezdeti gyanakvás a partnerek között – akik angolul kommunikálnak – hamar kollegialitássá változik, és a kulturális és földrajzi különbségek ellenére hárman egységesen tudnak fellépni a gyilkos elfogásában. Ukrajna ábrázolása inkább a nyugati sztereotípiákra játszik rá, mintsem az aktuálisabb nézőpontok feltárására. Az ukrán nyomozó, Szerhij által vezetett 40 éves Lada és a biciklijét a festői odesszai tengerparton, napozó vagy jógázó nők közelében tologató babuska inkább tűnik Ukrajna karikatúrájának, különösen ha szembeállítjuk a cseh és a lengyel mindennapi élet ábrázolásával. A gyilkossági ügyek mellett a néző a három főszereplő személyes drámáját is nyomon követheti, mindegyikük küzdelmekkel és titkokkal küzd, amelyek éppoly rejtélyessé teszik őket, mint a gyilkosokat, akikre vadásznak. A kelet-európai bűnügyi dráma túlmutat az emberkereskedelem mint a Kelet jellegzetes büntettének toposzán. A történetben azonban szó esik korrupst politikusokról és üzletemberekről, kétes ügyvédekről, kiskorúak

prostitúciójáról, fényűző bordélyházakról, hivatásos gyilkosokról, az ukrán váltságát átszövő oligarchák kapcsolatairól, az egyes országok szervezett bűnözéséről, sőt a Donbassz régióba irányuló illegális fegyverkereskedelem témáját is érinti – mindezek a kelet-közép-európai világról alkotott nyugati elképzelés részei, és egy közös múlt nyomaira utalnak.

### **Hackerville – román–német hibrid perspektívák a kelet- és nyugat-európai identitásról**

■ Az HBO eredeti sorozatának, a *Hackerville*-nek (2018) egyik legárulkodóbb vonása a nyugat- és kelet-európai produkció és poétika keveredése: a román–német Anca Miruna Lăzărescu rendezte Igor Cobileanski közreműködésével; a produkciót egy vegyes román–német csapat felügyelte (Jörg Winger és Tudor Reu a vezető képviselők); a színészek németek és románok. Az előadás egy kiberbűnözés történetét burkolja az identitásbeli kényszerhelyzetek és az etnikumról alkotott torz felfogás kérdéseibe. A cselekmény egy hazatérő történetet ölel fel, amelynek főszereplője egy német nyomozó, aki a romániai Nyugat-Bánátban született és nőtt fel. Lisa Metznek egy nagyon fiatal román hacker nyomára kell bukkannia. Nyilvánvalóan ez indítja el a klisék és sztereotípiák sokaságát, amelyek fokozatosan kialakulnak a Nyugatban a keletiségről, és fordítva. A német és román rendőrök együttműködésének eredménye ezeknek a sztereotípiáknak az egyik legmegrendítőbb kibontakozása. Miközben ezeket az ábrázolásokat a forgatókönyv végig lelkiismeretesen követi, úgy tűnik, hogy a tolerancia és a kultúrák közötti kommunikáció előmozdításának szándéka táplálja őket. A sztereotipizáló minták egyik rétege a szakmaisághoz való keleti és nyugati hozzáállást foglalja magában: a közrend nyugati képviselőit szigorúnak és rendkívül céltudatosnak ábrázolják, míg a román rendfenntartók a lazaság és a figyelmetlenség képét közvetítik, mely néha már-már a felelőtlenséggel határos. Lisa Metz munkamorálja látszólag egyesíti a „német” fegyelmet és a „román” kreatív engedetlenség érzését. A *hackerville*-i törvényen kívüliek többsége kelet-európai (román és bolgár), és erős utalások vannak arra, hogy az elégtelen szociális gondoskodás a bűnözés egyik oka. A kelet-európai hacker trópusát az elmúlt két évtizedben az összes médium erőteljesen megerősítette, azt a széles körben elterjedt képzetet közvetítve, hogy bizonyos romániai városok, mint például Râmnicu Vâlcea, tele vannak kibercsalókkal. Míg számos nyugat-európai televíziós krimisorozatban a nők különböző területek szakembereiként kerülnek kulcspozícióba, a *Hackerville* arra törekszik, hogy Lisa Metz életútján keresztül mutassa be, milyen nehézségekbe ütközik, ha valaki egy olyan területen tekintélynek számít, amelyet Kelet-Európában főként férfiaknak tartanak fenn. Ez a téma számos konfliktusos területet kínál, mivel a női szereplő kettősen hátrányos helyzete miatt – külföldiként (emigráns) és nőként – gyalázkodó megszólításoknak és hozzáállásnak van kitéve. A másság elfogadása kihívássá válik a *Hackerville* fiktív univerzumában. Az életmódok kettősségének ábrázolása tovább bővíti a kelet–nyugati ellentétek spektrumát: Metzet az egészséges táplálkozási lehetőségek, például a vegánság és a természetes megjelenés aktív hirdetőjeként látjuk, míg a román karakterek nem foglalkoznak az ökológiai aggályokkal, húsimádóként és fastfood-függőként jelennek meg, a nők pedig nagyon is rajonganak a kozmetikumokért és a mesterséges szépségápolásért.

„Minden két kultúra közötti találkozást kezdetben a sztereotípiák, a másíkról alkotott feltételezések uralnak, és ez természetesen a félreértések, némi humor, de konfliktusok táptalaja is” – állítja Jörg Winger executive producer, az HBO Románia számára adott interjúbán a *Hackerville – Behind the Scenes*-ben (2018). A nemek közötti viszonyok és az interetnikus felfogás dinamikája ebben a bűnügyi sorozatban teljesen alárendelődik a sztereotipikus nézeteknek és a velük való játéknak. Itt is, mint más esetekben, az lenne a hivatott megfigyelés, hogy a keleti és nyugati mivolt közötti radikalizált ellentétet részben komikus szándékkal ábrázolják, de mégis a keleti alsóbbrendűség társadalmi szerveződésben és az erkölcsi értékek skálázásában állandósul.

A nyugat-európai krimisorozatok leleplezik azt a tendenciát, hogy Kelet-Európa alárendeltként jelenik meg. Úgy tűnik, sem a nyugati, sem a keleti sorozatok nem dolgoznak ki egységes politikát a kölcsönös sztereotípiák dekonstrukciójára. A sztereotipizálás alapvetően interszekcionális (a nem/osztály/etnikum összefonódása), és ellenében ugyanilyen interszekcionális reprezentációs politikákkal kellene fellépni. A nyugati sztereotípiák ellenében a kelet-európai produkciók, miközben részben a „nyugat-európaiság” ellensztereotípiáit állítják elő, az interszekcionalitás, az identitáshibriditás és a kulturális közvetítés esztétikáját is igyekeznek kialakítani. A kelet-európai producerek között kialakulóban lévő együttműködés megoldást kínálhat a „Nyugattal” való kiegyensúlyozott kapcsolattartásra az imázs (önbecsülés, becsület/thümosz) szempontjából, és ezt az európai kreatív iparágakat ösztönző politikáknak támogatniuk kellene.

#### ■ JEGYZETEK

1. Stefan Lehne: *Europe's East-West Divide: Myth or Reality?* <https://carnegieeurope.eu/2019/04/11/europe-east-west-divide-myth-or-reality-pub-78847>. Letöltve 2020. 11. 08.
2. Kevés bizonyíték van a „konzervatív Kelet” és a „liberális Nyugat” létezésére. Lettország és Észtország a valóság által legkevésbé meghatározott európai országok közé tartozik, míg Görögország Lengyelország után a második helyen áll az abortusz ellenzésében (amely Máltán továbbra is illegális). [...] Ez nem jelenti azt, hogy az általánosítások és mítoszok csak a Kelet és Nyugat közötti kapcsolatra jellemzőek. Spanyolország EU-csatlakozása előtt egy népszerevénycikk szerint „Afrika a Pireneusoknál kezdődik”, és a 2010–2011-es euróválság idején Európa északi és déli része közötti nézeteltérések elég sok vitát váltottak ki, ami könnyen visszatérhet, ha a gazdasági válság elmélyül. Tomáš Valášek: *Why Can't the EU's West and East Work as One?* Carnegie Europe. November 2019. <https://carnegieeurope.eu/2019/11/08/why-can-t-eu-s-west-and-east-work-as-one-pub80300>. Letöltve 2021. 08. 11.
3. A hidegháború a vasfüggöny metaforájával erősítette meg a leginkább Kelet-Európa kontinentális különállásának képzetét. Míndazonáltal Kelet-Európa másságának története régebbi, mint a második világháború utáni rend. A kontinentális megosztottságerőteljes felelősség a francia felvilágosodás gondolkodóit terheli, akik a kelet-európai másságról írtak a „modern nyugati identitás” megalkotására tett kísérleteik során.
4. A térbeli képzelet szempontjából a térség egyértelműen változó geometriáját, amint azt bármely gyors internetes kutatás perldöntően bizonyítja.
5. Az 1991-ben alakult Visegrádi Csoport egyesítette Lengyelországot, Magyarországot és Csehországot, 1993 után Csehország és Szlovákia. Eklektikus történelmi és szellemi gyökerekből táplálkozik: 16., a katolikus középkori nemzetközösség, amelyet Csehország, Magyarország és Lengyelország királyainak 1335-ös visegrádi találkozója szimbolizált; 2. a Habsburg-korszak közép-európai nemzetközösségében való közös részesedés (ez a vonás Lengyelország esetében kevésbé fontos, míg a nem visegrádi országok és területek, mint Horvátország, Szlovénia vagy a ma Romániahoz tartozó Erdély és Bánát tartományok számára meghatározó); 3. az 1989 előtti liberális disszenzus öröksége, amely Közép-Európát egy kváziutópisztikus „finnesítés” projektjeként képzelte el, amelynek célja elsősorban a szovjet katonai és ideológiai dominancia megfékezése volt.
6. Stephen Howe: *Colonized and Colonizers: Ireland in the British Empire*. In: Alvin Jackson (szerk.): *The Oxford Handbook of Modern Irish History*. Oxford University Press, Oxford, 2014, 65-82. Sheridan, Gavin. *How Britain's Dark History with Ireland Haunts Brexit*. New Statesman. 2019. 02. 18. <https://www.newstatesman.com/politics/brexit/2019/02/how-britain-s-dark-history-ireland-hauntsbrexit>. Letöltve 2021. 08. 11.
7. Aleksander Gella: *Development of Class Structure in Eastern Europe Poland & Her Southern Neighbors*. State University of New York Press, Albany, 1989.
8. Katy Greenland: *Stereotypes in international relations*. In: Rainer Emig (szerk.): *Stereotypes in Contemporary Anglo-German Relations*. Palgrave Macmillan, Basingstoke–New York, 2000. 15–30. Itt: 19.
9. A sztereotipizálás a szerialitás egyik fő szerkezeti eleme. Úgy tűnik, hogy a különböző társadalmi és etnikai miliókkal foglalkozó, terjedelmes szeriális elbeszélésben nélkülözhetetlen. A valóság élettapasztalatok elsősorú változatosságát invariánciák kezelhető halmazára kell redukálni ahhoz, hogy narratív környezetben műkö-

dőképessé váljon. Az a tény, hogy a történetmesélés mintaadó folyamatának részét képezik, a sztereotípiáknak a technikai semlegesség látszatát kell kelteniük. Valójában azonban közvetlenül és nagymértékben rezonálnak a társadalmi képzetet és érzékenység tendenciáival, a társadalmi vagy etnikai konfliktus megosztottságával, az ideológiai projekciókkal. A sztereotípiákat invariánsokként értelmezzük, ami hajlamos elfedni azt aényt, hogy a társadalmi áramlatok metszéspontjában alakulnak ki, és hogy a világházetek és életstílusok hallgatólagos átvételének eredményei.

10. R. G. Anghel: *Romanians in Western Europe. Migration, Status Dilemmas, and Transnational Connections*. Lexington Books, 2013. 1.

11. *Face to Face* (2019 – Miso Films, Dánia), R: Christopher Boe – 1. évad, 4. rész: Sebastian/Bjarke (Nikolaj Lee Kaas).

12. *Zielfahnder: Flucht in die Karpaten/Escape to the Carpathians* (Németország, ARD, 2016).

13. UK, BBC One 2019 –.

14. Spanyolország, Artesmedia, 2015–2016.

15. Graeme Virtue: *Baptiste finale: was the bloody, moody Missing spinoff worth your time?* The Guardian, 2019. 03. 25, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/mar/25/baptiste-finale-was-the-bloody-moody-missing-spinoff-worth-your-time>. Letöltve 2021. 06. 02.

16. Greenland: i. m. 15.

17. J. E. Fox – L. Morosanu – Szilassy E.: *Denying Discrimination: Status = Race, and the Whitening of Britain's New Europeans*. Journal of Ethnic and Migration Studies 2015. 41. 5. sz. 729–748.

18. Vö. Mittell érvei a karakterekkel való azonosulásról: „a karakterekhez való kötődés, ahol követjük az egyes szereplők tapasztalatait, és hozzáférünk szubjektív belső állapotokhoz, érzelmekhez, gondolatfolyamokhoz és erkölcsi belátásokhoz” – Mittell, Jason: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press, Albany, 2015. 129.

19. A sorozatban említett országok bűnös érdekek révén kapcsolódnak egymáshoz, Magyarország pedig örökös köztes helyzetben van: Hollandiához képest keleti, Ukrajnához képest nyugati. *Az Aranyélet* tulajdonképpen azt a dilemmát is feszegeti, hogy Magyarország tulajdonképpen sem kelethez, sem nyugathoz nem tartozik (azaz egy bizonytalan középre szorul), anélkül, hogy választ adna rá.

20. Ez lehet az utóbbi évek legsikeresebb magyar sorozata, 30. 07. 2015 [https://hvg.hu/kultura/20150730\\_Aranyelet](https://hvg.hu/kultura/20150730_Aranyelet) Letöltve 2021. 08. 11.

21. Pócsik Andrea: *A romák ábrázolása kortárs magyar filmekben*. Beszélő 2003. november, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/aromak-abrazolasa-kortars-magyar-filmekben>. Letöltve 2021. 08. 11.

22. Claire Johnston: *Women's Cinema as Counter-Cinema*. In: Sue Thornham (szerk.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh University Press, Edinburgh (1973) 1999. 31–40.



# POSZTMIGRÁNS EURÓPAI IDENTITÁS A KÉPERNYŐN? (ESETTANULMÁNY A MAGHREBI–FRANCIA ÉS A TÖRÖK–NÉMET DETEKTÍVEKRŐL)



**„...a társadalom mint  
egész tapasztalta meg  
a migrációt, nem  
csak azok, akik  
valóban migráltak.”**

■ 2011-es adatok alapján az Európában született nem fehér kisebbség nagyjából tízmillió embert jelent, és ez minden egyes EU-tagállam tapasztalatait és képzeletét meghatározza.<sup>1</sup> S mégis, az elmúlt három évtizedben kutatók sora hangsúlyozta, mennyire alulreprezentáltak a televízióban a kisebbségek és a bevándorlók Európa fehér lakosságával ellentétben.<sup>2</sup> Az egyik olyan televíziós műfaj, amely nem követte e trendet, az a krimi. A nyolcvanas évektől kezdve olyan krimisorozatok, mint a *Tatort* (1970–) vagy a *Série noire* (1984–1991) vitték színre a kisebbségi és bevándorlókaraktereket, e trend pedig napjainkban is folytatódik. E színrevitel azonban nem mentes reprezentációs problémáktól, és olyan kritikai elemzést igényel, amely felfedi, hogyan reagál az európai krimi a kulturális diverzitásra.

Ez az írás az olyan krimisorozatokban vizsgálja az etnikai kisebbségekhez tartozó vezető nyomozók reprezentációit, mint a *Tatort* (2008–2012), a *Cherif* (2013–2019), a *Last Panthers* (2015) és a *Dogs of Berlin* (2018). Konkrétan azt vizsgálja, hogy a franciaországi maghrebi, illetve a németországi török kisebbséghez tartozó nyomozók hogyan lépnek kölcsönhatásba a krimi műfajából következő elvárásokkal, illetve hogyan kezdik ki az európai nemzeti identitások monokulturális elképzeléseit. Kifogásolható ugyanakkor, hogy e sorozatok közül egyik sem visz színre női nyomozókat, de még így is tükrözik az európai etnikai kisebbségi televíziós



nyomozókra irányuló férfifókusz és az etnikai kisebbségbeli nők marginalizált helyzetét a bűnügyi televíziós sorozatokban.<sup>3</sup> Az első rész körvonalaz egy hármastipológiát az etnikai kisebbséghez tartozó nyomozók jellemzőivel, valamint más, a német és francia krimiben feltűnő kisebbségi detektívekkel való kapcsolatukat illetően. A második rész a négy nyomozó közös reprezentációs mintáit igyekszik felfedni. Végül pedig a harmadik szekció arra vállalkozik, hogy felbecsülje a kiválasztott televíziós sorozatok potenciálját a posztmigráns társadalom<sup>4</sup> bemutatását illetően, amely a korábbi és a jelenlegi migrációs mozgásokon nyugszik.

## Maghrebi–francia és török–német televíziós nyomozók

■ „Egy kapucnis arab, amint épp az ablakon keresztül tör be egy apartmanba, nem épp egy hazaérkező rendőrt sejtet” – így indokolja a fehér rendőr, Adeline Briar, hogy tévesen letartóztatja leendő társát, az algériai francia rendőrkapitányt, Kader Cherifet a saját házában. Hasonló esetre bukkanunk a német *Tatort* című sorozatban, ahol a fehér bőrű kriminálpszichológus a török–német rendőrnek az általa vizsgált terrorcselekmények kapcsán azt mondja, hogy annak gyökerei tulajdonképpen az utóbbi *saját* kultúrájában keresendők. Szűkszavúan bár, de e jelenetek mégis azt illusztrálják, van egyfajta vélt aszimmetria a nem-fehér detektívek és az európai jogrendszer között, amit képviselnek. Olyan, a francia irodalmat és médiát átható irodalmi trópusokkal operálnak, amelyek a bűnözéssel mossák össze a franciaországbeli etnikai és vallási kisebbségeket.<sup>5</sup> A német médiát vizsgáló kutatások megjegyzik, hogy az etnikai kisebbségekhez tartozó karaktereket, különösen a németországi törököket gyakran ábrázolja a „szeptember 11” utáni média idegenként, bevándorlóként<sup>6</sup> vagy gengszterként, egyenesen terroristaként.<sup>7</sup> Amennyiben az európai krimisorozatokban megjelenő etnikai kisebbségekhez tartozó nyomozók hasonló kulturális aszimmetriák, sztereotípiák és kirekesztő mechanizmusok tárgyai, reprezentációjuk sorozatról sorozatra, akár a narratíva bizonyos pontjain belül is jelentősen eltérhet. Ha megvizsgáljuk Kader Cherif, Cenk Batu, Erol Birkan és Khalil Rachedi televíziós detektívek jellemzőit, három reprezentációs típus határozható meg: az egyik az akkulturációról szóló diskurzust testesíti meg, a másik a hibrid kulturális hovatartozást követi, a harmadik pedig szándékosan elszakad a nemzeti többség erkölcsétől. Ezek a kategóriák megkérdőjelezzik a sorozatok progresszív törekvéseit, és az etnikai hovatartozás európai krimikben való megjelenítésének kihívásaira mutatnak rá.

## Az akkulturálódott nyomozó

■ Az etnikai kisebbségekhez tartozó nyomozók egyik legmeghatározóbb jellemalkotási eljárása egy olyan nagymértékben integrált, szilárd munkamorállal rendelkező polgártakar, akinek alig van kötődése a saját kisebbségi kultúrájához. Ennek egy példája a török–német beépített ügynök, Cenk Batu. Az első epizód azzal nyit, hogy Batu nem hajlandó kivégezni Németország legnagyobb pénzmosóját, e döntés miatt pedig hathónapos próbaidőre kerül. Az új megbízása szerint, mint volt török elítélt, be kell épülnie a helyi török bünszervezetbe, ugyanis ahogy a felettese megjegyzi: ez nem egy szőke Hansnak való feladat. Hamar nyilvánvalóvá válik azonban, hogy nem hasonlít a többi török–német karakterre: nem beszél folyékonyan törökül, nem tud török ételeket főzni, nem él a tö-

rök negyedben, alkoholt iszik, kizárólag fehér kollégái vannak, és fehér nőkkel randizik. Az egyetlen kivételt a Törökországban élő apjával folytatott mobilos sakkjátszmái jelentik. Annak ellenére, hogy Batu kétséget kizárólag integrálódott a német domináns kultúrába, etnikai hovatartozása miatt kénytelen különböző atrocitásokat elszenvedni, ilyen például az az eset, amikor egy előítéletes rendőr, aki nincs tisztában Batu küldetésével, török bérgyilkosnak nézi, majd a nyomozás során azt mondja neki: „Még a húgaidat is kinyírnád, ha németekkel lógnának, mi?” Katharina Hall amellet érvel, hogy Batu egyszerre van bennfentes és kívülálló szerepben beépített ügynökként való ténykedése következtében, a rendőrségi láncban is elkülönített helyzete van, hiszen egyedül a fehér német rendőrfőnöknek kell jelentenie, a nyilvánosság számára láthatatlan marad.<sup>8</sup> Hasonló ábrázolásmódot találunk más török–német nyomozókat reprezentáló irodalmi művekben, ilyen például Jakob Arjouni magánnyomozója, Kemal Kayankaya, akit egy fehér német család fogadott örökbe, és az etnicitásán kívül nincs más kapcsolata a török kultúrával. A francia televíziós sorozat, a *Sur le fil* (2007–2010) szintén jelentékteleníti Lila Gloanec hadnagy maghrebi etnikai hovatartozását (egy breton férfi felesége lett), ám a fia kivétel, mert ő később egy radikális iszlám csoporthoz csatlakozik.

### A kulturálisan hibrid nyomozó

■ Más etnikai kisebbségekhez tartozó nyomozók viszont egyszerre rendelkeznek erős kötődéssel a kisebbségi kultúrájukhoz, és integrálódtak a többségi nemzeti kultúrába. E detektív típusnak egy találó példája Kader Cherif. Cenk Batuval ellentétben Cherif folyékonyan beszél algériai arabul (bár mindössze egy rövid időre halljuk csak megszólalni e nyelven). Közele kapcsolatot ápol az édesanyjával, aki rendszeresen felhívja, és algír ételeket küld neki. Az otthona maghrebi festményekkel van tele, a vendégeivel pedig előszeretettel iszik Oriental teát. Szolgálat közben gyakran megnyilvánul szilárd etikai kódexe, és csak nagyritkán tart magánál fegyvert. A sorozat későbbi részeiből derül ki, hogy azért csatlakozott a rendőrséghez, mert egyrészt különbözni akart édesapjától, aki elítélt bűnöző, másrészt pedig nagy rajongója egy amerikai detektív sorozatnak, amelyből gyakran idézget is. Cherif valóban előszeretettel old meg széles vigyorral bűnügyeket, miközben népszerű krimisorozatokat idézget. Az egységén belül roppant népszerűségnek örvend, a nők körében (különösen partnere szemében) igazi sármőr, baráti viszonyt ápol zsidó exfeleségével, és gondoskodó apja a tinédzser lányának. A karakter alapvetően kedvező fogadtatásban részesült Franciaországban, hiszen a sorozat hat évadot élt meg, ennek ellenére Annabelle Laurent kritizálta a jellemalkotást a brit Luther (Idris Elba) karakteréhez hasonlítva: ez utóbbi etnikai hovatartozásáról csak minimálisan esik szó, Cherif esetében egy sor klisével találkozunk.<sup>9</sup> A német irodalomban ez a típus Su Turhan török–német detektívjében, Zeki Demirbilekben fedezhető fel, aki tökéletesen integrálódott a többségi kultúrába, németül és folyékonyan beszél, és mindkét kultúrában egyaránt járatos. Demirbileket szokás azonban a török–német nyomozó jellemalkotásának ideáltípusának tartani, mivel a török kultúrának csupán azon aspektusait viseli magán, amelyek nem fenyegetik a többségi kultúrát.<sup>10</sup>

A hibrid detektívekre vonatkozó következtetések levonásakor néhány megfontolást kell tennünk, mivel hibrid karakterfejlődésük alakítható. A *Cherif* ese-

tében látnunk kell venni, hogy ahogyan a sorozat a későbbi évadokban kibontakozott, a főszereplő etnikai hovatartozásához és családi történetéhez kötődő szálakat még jobban ki lehet bontani. Például a negyedik évad *La Mort de Kader Cherif* (Kader Cherif halála) című epizódja, amelyet Akim Isker francia-algériai filmrendező rendezett, egy fantasztikus történetet állít a középpontba, amelyben Cherif egyik amazigh felmenőjének szelleme játszik szerepet. Hasonlóképpen, az ötödik évadtól kezdve az édesanyja már nem csupán egy hang a telefonban, mint Cenk Batu apja, hanem Salima Cherif visszatérő karakterré válik (Tassadit Mandi alakításában). Az ilyen változások arra utalhatnak, hogy a sorozatok hosszú élettartama segíthet megoldani a hibrid nyomozók néhány reprezentációs problémáját.

### Az unortodox nyomozó

■ Az etnikai kisebbségekhez tartozó nyomozók harmadik válfajához tartoznak azok a karakterek, akik nem követik szigorúan a többségi kultúra kódjait, ahelyett inkább a saját szabályaik szerint működnek. Ez a karaktertípus akkor jellemző, amikor a detektívek a korrupciónak ítélt igazságszolgáltatási rendszert megkérdőjelezzik, vagy egyenesen kihívják maguk ellen. Ilyen karakter a török–német nyomozó, Erol Birkan a *Dogs of Berlin* című sorozatból, egy nyíltan meleg rendőr a berlini kábítószer-ellenes osztályról. Cenk Batu beépített ügynök szerepéhez hasonlóan Birkant áthelyezik a gyilkosságokhoz, mivel egy török–német focista halálának ügyében kommunikációs célokból szükség van egy „törökre”. Birkan kezdetben elutasítja az áthelyezést, mivel szívesebben nyomoz azok után a drogdílerok után, akik azt a kirekesztett közösséget veszélyeztetik, amelyben ő is felnőtt. Miután egy csapat férfi megveri, akiről azt feltételezi, hogy a Tarik-Amir maffia tagjai, úgy dönt, mégis elvállalja az ügyet. Ahogy egyre többet tudunk meg a karakterről, kiderül az is, hogy a kaiserwartei török negyedben nőtt fel, és gyerekként az a banda zaklatta, amely később a mentora haláláért is felelős volt. Batuval ellentétben Birkan folyékonyan beszél törökül, és a helyi török közösségnek is aktív tagja. Ugyan szilárd erkölcsi kódexszel és munkamorállal rendelkezik, de megsérti a rendőrségi eljárás rendjét, amikor egy a maffiát támogató tinédzser telefonját lehallgatja, illetve megszegi rendőri esküjét, amikor belemegy a tisztességtelen társa ajánlotta üzletbe, és nem leplezi le a neonáci vezért azért cserébe, hogy később hozzáférésük legyen azokhoz a szövetségi erőforrásokhoz, amelyeket a berlini bünszövetkezetek elleni harcban szándékoznak felhasználni. A másik nyomozó, aki illik e karaktertípusba, a maghrebi–francia detektív, Khalil Rachedi a francia–brit *The Last Panthers* (2015) című sorozatból. Ahogy Birkant, Rachedit is azért osztják be egy nemzetközi gyémántrablási ügyhöz, mert a marseilles-i arab negyedből származik, illetve korábban piti bűnöző volt. Az előző sorozathoz hasonlóan Rachedi társa is egy korrump fehér felügyelő lesz, aki azonnal áthelyezi őt az ügyről, amint releváns információt szolgáltat a bűnügyről. A hivatalos vizsgálat ellenében a saját szakállára kezd el nyomozni bűnöző bátyjával, Mokhtarral. Miközben bűnözőket félemlítenek meg, Rachedi megpróbálja lerántani a leplet társa korruptségéről is. Terve kudarcba fullad, amikor kollégáját megölik, és rájön, hogy bátyja együttműködik a nemzetközi bünszervezettel. Végül Rachedi kénytelen megölni testvérét, jelezvén, hogy az erkölcsi kötelesség a családi kötelék felett áll. A szokatlan nyomozó típusához tartozik Lakhdar Belaïd regényíró maghrebi–francia detektívje,

Bensalem hadnagy is, aki a fehér terrorelhárító erők parancsa ellenére nyomozni kezd a helyi terrorista sejt után újságíró társával, Karim Khojával együtt. Az etnikai kisebbséghez tartozó szokatlan nyomozó típusát találhatjuk meg az alkalmatlan nyomozó komikus reprezentációiban, amilyen például Djamel Bensalah *Beur sur la ville* című filmje, amely egy bolondos maghrebi-francia férfit követ nyomon, akit egy nagy horderejű gyilkossági esethez osztanak be a helyi rendőrség egy új, a kisebbségek érdekében történő pozitív kezdeményezésének nyomán.

## Az európai kisebbségi nyomozó formálódása

■ Eltérő tapasztalataik ellenére a négy vizsgált nyomozó több olyan cselekményelemen és vizuális ábrázoláson osztozik, amely problematizálja azt, hogy mit is jelent európai etnikai kisebbséghez tartozó nyomozónak lenni. Ez a következő mintákat foglalja magába, ám azt tapasztaljuk, hogy bár a krimi műfaja új szerepeket nyit az etnikai kisebbségek számára, azok még mindig az irodalmi toposzoknak és típuszerepeknek vannak kitéve.

Berna Gueneli mutat rá Cenk Batu karakterét elemezve arra, hogy az erőteljes, meztelen testét felfedő, vissza-visszatérő zuhanyjelenetek a voyeurizmus egzotizáló és erotizáló pillanataiként működnek, amelyek az etnikai Másikra irányulnak.<sup>11</sup> Gueneli érvelése szerint ez az áterotizált etnizáció megkérdőjelezi az etnikai kisebbségek főszerepbe való beválogatásának haladó pozícióját. Cherif, a francia karakter, aki folyton flörtölget a női szereplők többségével, szintén szexualizált, ahogy azt egy kritika is kiemeli: „ő egy igazi csábos sármőr, elbűvöli, hogy kimért partnere vonzódik hozzá”.<sup>12</sup>

A bűncselekményekhez és az erőszakhoz kötődő családi szálak szintén ismétlődő jegyek a nyomozók között. Batu kivételével, aki keveset tud a családjáról, mindegyik karakter erőszakos vagy bűnözők múltját apával rendelkezik. Cherif apja vagy Khalil bátyja bűnözők, akik végül elárulják őket, míg Birkan apja egy homofób gyakorló muszlim. Ahogy az látható, mindannyian egy olyan narratíva részét képezik, amelyben a jogrendszer által a környezetéből kimentett, kivételes helyzetű kisebbségi szerepét játszik el.

Szintén érdemes megjegyezni, hogy a nyomozók összes bemutatott szerelmi kapcsolata fehér karakterekhez köthető. Catherine Squires szerint a kevert rasszú párok megfelelő eszközként szolgálnak a televízióban a posztrassz esztétika kifejezésére, egy szereplő integrálására és/vagy rasszalapú problémák, különbségek színrevitelére.<sup>13</sup> A kevert rasszú párokat felvonultató jelenetekben az etnicitásra sosem történik utalás, ez az aspektus pedig az európai színvakság retorikáját tételezi, amely figyelmen kívül hagyja az etnikai és faji különbségek diskurzusait.<sup>14</sup>

## Egy posztmigráns Európa narratívája felé?

■ A sorozatok más aspektusai is megfigyelhetők, amelyek a másítás (*othering*) kategóriáinak gyengülése, meghaladása felé mutatnak. E szubverzív pillanatok nem egy posztrassz ideológia jegyeit viselik, hanem sokkal inkább egy posztmigráns perspektívát, amely egy olyan történelmi körülményt ragad meg, amelyben a migráció és annak öröksége központi jelentőséggel bír az európai mindennapokban. A posztmigráció koncepciója a társadalmat a múltbeli és fo-

lyamatban lévő migrációkból eredő konfliktusok, tárgyalások, ütközések és kulturális hibriditás színtereként fogja fel. E koncepció hangsúlyozza, hogy a társadalom mint egész tapasztalta meg a migrációt, nem csupán azok, akik valóban migráltak.<sup>15</sup> A korábbi ábrázolásmódokkal ellentétben, ahol az etnikai kisebbségekhez tartozó karakterek kizárólag tizenévesek vagy bevándorlók, e sorozatok középpontjában érettebb, a rendőrségnél dolgozó karakterek állnak. A nyomozók nem a szolidaritás kultúráját képviselik, amely a kilencvenes és kétezres évekbeli európai médiatermékek – mint például Matthieu Kassovitz *La Haine* (1995) című filmje – legfőbb kisebbségekre vonatkozó trópusának számított. A főszereplőket valóban komplexebb szál köti az etnikai közösségükhöz, ahogy ez például Birkannak a helyi maffiával való konfliktusában látható, vagy Cherif esetében, aki elítéli bűnöző apját. A fehér többséget pedig szintén heterogénként ábrázolják, különös tekintettel a kulturális sokszínűség elfogadására. Az európai fehérek között találjuk a berlini neonácikat, az idősebb katonát, aki azt mondja Cherifnek, hogy megölte volna a „fajtáját” a francia–algír háborúban, de a főszereplők szerelemeit, barátait és kollégáit is, akik elfogadják a társadalom sokszínűségét.

## Konklúzió

■ Ez az írás a tipológiák és a narratív trópusok szerepét vizsgálja az etnikai kisebbségek ábrázolásmódját illetően az európai krimisorozatokban. Konkrétan arra mutat rá, hogy a francia és német sorozatokban a kisebbségi nyomozók a főszerepük ellenére továbbra is olyan toposzok által stigmatizáltak, mint a bűnözés, a szexualizáció és az integráció diskurzusa. A kisebbségi kulturális identitás ábrázolása vagy az etnikai csoportok közti konfliktusokra való reflektálás továbbra is limitált, e két aspektus pedig egy kívánt kisebbségi kép reprezentációjának támogatását sejteti. E problémáktól függetlenül ezeknek a karaktereknek az európai sorozatokra mért hatását nem lehet eléggé hangsúlyozni: olyan mintákat kínálnak mind a kisebbségi, mind a többségi közönségnek, amelyekkel képesek lehetnek azonosulni; emellett pedig a „mi” és a „másik”, az európai önmeghatározást régóta meghatározó oppozíciók megváltozásáról tesznek tanúbizonyságot.

Krek Norbert fordítása

## ■ JEGYZETEK

1. Fatima El Tayeb: *European Others*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011. xxvii.
2. Alec Hargreaves – Antonio Perotti: *The Representation of Immigrants and Ethnic Minorities of Third World Origin*. New Community 1993. 19/2. 251–261; Jessika Ter Wal: *Racism and cultural diversity in the mass media. An overview of research and examples of good practice in the EU member states, 1995-2000*. European Monitoring Centre on Racism and Xenophobia, Vienna, 2002; Joseph McGonagle: *Ethnicity and Visibility in contemporary French Television*. French Cultural Studies, 2002 13/39. 281–292; Jakob-Moritz Eberl et al.: *The European Media Discourse on Immigration and its Effects: a Literature Review*. Annals of the International Communication Association 2018 42/3. 207–223; Katharina Hall: *Crime Fiction in German: Der Krimi*. University of Wales Press, Cardiff, 2016.
3. Eberl et al.: i. m.
4. Naika Foroutan: *The Post-migrant Paradigm*. In: Jan-Jonathan Bock – Sharon Macdonald (eds): *Refugees Welcome: Difference and Diversity in a Changing Germany*. Berghahn Books, New York, 2019. 142–170.
5. Angela Kimyongür: *Social Conflict in the Contemporary French Roman Noir*. Australian Journal of Crime Fiction, 2015. <https://carolyn-beasley.squarespace.com/social-conflict-kimyongur>, utolsó hozzáférés: 2020. 10. 16.
6. Hall i. m.; Margaret Sutherland: *Images of Turks in Recent German Fiction: A Comparative Case Study in Xenophobia*. In: Jean Anderson – Carolina Miranda – Barbara Pezzotti (eds.): *The Foreign in International Crime Fiction: Transcultural Representations*. Continuum, London, 2012. 188–199.



7. Arlene A. Teraoka: *Detecting Ethnicity: Jakob Arjouni and the Case of the Missing German Detective Novel*. *The German Quarterly* 1999 72/3. 265–289; Breger, Claudia: *Hardboiled Performance and Affective Intimacy: Remediations of Racism in the Cenk Batu Tatort*. *Transit*, 2014 9/2. 1–19.
8. Hall: i. m.
9. Annabelle Laurent: *Chérif, le nouveau flic «cool» de France 2*. 20 Minutes, 22 10 2013, <https://www.20minutes.fr/television/1240163-20131022-20131022-cherif-nouveau-flic-cool-france-2>, utolsó hozzáférés: 2020. 10. 16.
10. Hall: i. m. 100.
11. Berna Gueneli: *Mehmet Kurtulus and Birol Ünel: Sexualized Masculinities, Normalized Ethnicities*. In: Sabine Hake – Barbara Mennel (eds.): *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*. Berghahn, New York, 2014. 136–148, 136.
12. Laurent: i. m.
13. Catherine R. Squires: *The Post-Racial Mystique: Media and Race in the Twenty-First Century*. New York University Press, New York, 2014. 105.
14. El Tayeb: i. m. xvii.
15. Foroutan: i. m. 150.

#### ■ FILMOGRÁFIA

- Akin, Fatih: *Tatort: Cenk Batu, Undercover Agent*. Strand Releasing, sorozat, 2008.  
Alvart, Christian: *Dogs of Berlin*. Sigi Kamml. Netflix, sorozat, 2018.  
Olenga, Lionel – Laurent Scalese – Stéphane Drouet: *Cherif*. France 2, sorozat, 2013-2019.  
Thorne, Jack – Johan Renck: *The Last Panthers*. Canal +, sorozat, 2015.



CHRISTOS DERMENTZOPOULOS – NIKOS FILIPPAIOS –  
LAMPROS FLITOURIS

# ÚJ SZEMLELET A GÖRÖG BŰNÜGYI FILMEK ÉS TELEVÍZIÓS SOROZATOK GYÁRTÁSÁBAN

**A** *Wednesday 4.45* (Alexis Alexiou, 2015) és az *Eteros Ego* (Sotiris Tsafoulias, 2016) című filmek, valamint ez utóbbi folytatásaként szolgáló *Eteros Ego: Lost Souls* (Sotiris Tsafoulias, 2018) megjelenése lélegzetvételnymi friss levegőt jelentett a görög bűnügyi narratívák tekintetében a mozik és a tévé számára. Alexiou és Tsafoulias alkotásai több dologban is különböznek a gyártás, reprezentáció és fogadtatás terén. E különbségek egy része abból is fakadhat, hogy a *Wednesday 4.45*-öt alapvetően művészfilmként tartják számon, míg az *Eteros Ego* mint médiaközi projekt sokkal inkább a mainstreamhez sorolható. Mind-ezen különbségek dacára az mindkét alkotásról elmondható, hogy próbálnak eltávolodni a görög audiovizuális fikció hagyományos esztétikájától és finanszírozási modelljeitől, illetve tanúbizonyságot tesznek a görög kreatív ágazatok pénzügyi válság utáni nehéz helyzetéről. Az elemzés arra is igyekszik felhívni a figyelmet, hogy a görögországi audiovizuális ágazatok megsegítése érdekében újra kell gondolni az európai finanszírozási rendszert. E fejezet a Fenia Cossovitsával,<sup>1</sup> az *Eteros Ego* című film és sorozat producerével, illetve Alexis Alexiouval,<sup>2</sup> a *Wednesday 4.45* rendezőjével készített, mégpedig az alkotások gondolatvilágával, tervezésével, fejlesztésével és gyártásával kapcsolatos interjúkra épül. Ezeket az exkluzív interjúkat pedig online interjúk, cikkek és sajtóanyagok egészítik ki.



**„Szükség van tehát az európai finanszírozási rendszerek, főként a televíziós programok finanszírozásának újragondolására...”**

■ Az *Eteros Ego* mint médiaközi projekt egy 2016-ban bemutatott játékfilmet és egy kétévados televíziós sorozatot jelent. Az első évad közvetítésére 2019-ben került sor, a második évad forgatását pedig a jelenlegi pandémia késleltette, így az csak nemrég fejeződött be. Mind a film, mind a sorozat rendezője Sotiris Tsafoulias, a producere pedig Fenia Cossovitsa és a görög gyártócég, a Blonde.

Az *Eteros Ego* című filmet a görög mozik csupán rendkívül rövid ideig vetítették. Fennállt a gyanú ugyanis, hogy a filmben ábrázolt erőszakos cselekedetek egy valós gyilkos számára nyújthattak ihletforrást, így a filmet gyártó stáb kénytelen volt elállni a további vetítéstől. Ehelyett Tsafoulias és partnerei nyílt hozzáféréssel feltöltötték a filmet a YouTube-ra, amely e cikk születésének időpontjában elérte a 3.4 millió megtekintést. E siker hozzájárult az *Eteros Ego: Lost Souls* című televíziós sorozat formájában létrejött folytatás elkészültéhez, amelyet a Cosmote TV, egy vezető görög fizetős televíziós szolgáltató 2018-ban mutatott be. A második évad címe *Eteros Ego: Katharsis*.

Az *Eteros Ego* egyik meghatározó jellemzője, hogy vegyíti a krimi és a thriller sajátosságait a populáris kultúra szűrőjén keresztül láttatott ógörög civilizáció elemeivel. A film és a sorozat struktúrája alapvetően ugyanaz: a hatóságok egy olyan gyilkos után nyomoznak, akit a bűncselekmények elkövetésében az ókori görög mitológia, filozófia és vallás inspirált, a gyilkosságok elkövetése közben eltorzítva az egyensúlyt, a jó és az igazság ideáit. Egy másik meghatározó jellemző, hogy Dimitris Lainis kriminológus, a film és a sorozat főszereplője Aspergerszindrómában szenved. Az *Eteros Ego* egy okkult thriller, kapcsolódva ahhoz a hagyományhoz, amelyet a *Se7en* (Fincher, 1995) vagy a *True Detective* (Pizzolatto, 2014) első évada képvisel – olyan alkotások, ahol a komor atmoszféra, a paravallási és misztikus utalások, valamint a törvény mindkét oldalán lévő torz lelkületű karakterek meghatározó jellemzők.<sup>3</sup>

Fenia Cossovitsa rámutat néhány alapelvre a film és a televíziós sorozat gyártásával kapcsolatban. A gyártó stáb felel a minőségért, a cél pedig, hogy mind művészileg, mind technikailag felérjenek az európai és amerikai krimi legújabb vívmányaihoz. Sotiris Tsafoulias egyetért ezzel, lerántva a leplet arról, hogy több görög televíziócsatorna is megkereste a film sikere után. Szerettek volna egy folytatást, ugyanakkor Tsafoulias tétovázott, mivel valami olyat szeretett volna alkotni, ami túlmutat a legtöbb görög televíziós produkció gyakran szegényes, egyszerű, néhol egyenesen regresszív technikáin és esztétikáján.<sup>4</sup>

Fenia Cossovitsa az ógörög kultúra és mitológia, valamint a krimi elegyítését hangsúlyozza. Úgy véli, ez teszi a sorozatot egyedivé a nemzetközi televíziós és mozi palettán, sőt ezen túlmenően egyfajta egzotikumot is sugároz a nem görög nézőknek, a kulturális turizmus lehetőségét is kínálva ezzel. Különösképpen a sorozatra igaz ez, amelyben az ógörög mítoszok és a bűnügyek közötti kapcsolat erősen kötődik a nagy történelmi és kulturális múlttal rendelkező helyekhez, mint például Elefszina és Kréta.

Megkérdeztük, hogy a görög társadalom valóságghűen van-e ábrázolva az *Eteros Ego* univerzumában, amire a válasza egyértelmű volt: „Épp ellenkezőleg. Szorgosan próbáltunk kerülni mindenféle realizmust.”<sup>5</sup> Később részletezte azt is, hogy ez különösen igaz a sorozatra nézve: „A sorozatokkal kapcsolatban azt akartuk, hogy legyen meg a saját világa, a saját univerzuma. Gondosan ügyelünk arra, hogy olyan helyeket, szituációkat teremtsünk, amelyek csak a sorozat-

ban léteznek, mint például a pszichiátriai klinika vagy a rendőrőrsök. Röviden, nem volt célunk a tudatos realizmusra törekvés a díszletek, ruhák, fotográfiák stb. terén.”<sup>6</sup>

Tehát az *Eteros Ego*-univerzum a görög társadalom egy képzelet szülte verziója. A bűntények és a nyomozás tekintetében ez különösképp igaz. Például a sorozatban az első gyilkosság egy labirintusszerű, ultramodern és egyszerre gótikus érzést árasztó pszichiátriai létesítményben történik, mintha csak egy Edgar Allan Poe-novellában játszódna. Hasonlóképp a rendőrőrs is egy komplex, de hatékony létesítmény, amely az elérhető legmodernebb és innovatívabb technológiákon alapszik.<sup>7</sup>

Sotiris Tsafoulias tovább részletezi: „Rendelkezünk mi Görögországban a sorozatban látottakhoz hasonló pszichiátriai vagy rendőri létesítményekkel? Nem, de miért kellene, hogy ez probléma legyen? Bárki rácsodálkozott már erre Spanyolországban a *La casa de papel* fikciós univerzuma kapcsán? Nem az a dolgunk, hogy a néző realizmus utáni vágyát kielégítsük. Végül is maga az élet tanúskodik arról – azáltal, ami a mindennapokban történik –, hogy a képzeletnek nincs, ami határt szabjon.”<sup>8</sup>

Ez a tudatos, nem realiztikus reprezentáció fonódik össze a banális nacionalizmus<sup>9</sup> egy elemével, amely az ógörög kultúra mint filozófia és életmód felsőbbrendűségében, illetve egy new-age életstílushoz kötődő misztikus tudás formájában nyilvánul meg. Az elkövetők, hogy tetteiket igazolják, folyamatosan eltorzítják és félreértelmezik ezt a kulturális örökséget. A főszereplő, Dimitris Lainis viszont, kombinálva mélyreható tudását a sajátos személyiségéből és éleselméjűségéből fakadó, fokozott érzékenységgel és felfogókészséggel, megvédi ezt az örökséget, és visszabilentti azt az igazságot, az egyensúlyt és a boldogság keresésére irányuló elvek felé.

Giorgos Ziogas megjegyzi: „Sotiris Tsafoulias talán nem azért használja az ismerős görög tájakat, hogy egyfajta identitást biztosítson a sorozatnak, de mégis képes arra, hogy egy sokkal lényegibb és egyben sokkal innovatívabb módon olyan elemeket csempésszen bele, amelyek göröggé teszik azt: méghozzá a görög mitológia és filozófia révén.”<sup>10</sup>

Másfelől viszont e nem realiztikus megközelítés ellenében a kortárs görög társadalom egy tényalapú reprezentációja is megtalálható az *Eteros Ego*-univerzumban. Megfigyelhető a művekben egy kritikus, néhol már-már szatirikus nézet a görög társadalmi élet egyes negatív aspektusait tekintve. A film hivatkozik a gazdasági világválságra, míg a sorozat sokkal finomabban tesz hasonló utalásokat. Példának okáért egy producer büntetésből történő meggyilkolása indirekt módon kérdőjelezi meg a könyörtelen kiszipolyozás, a szexizmus és az edukálatlanság világát.

Napjaink görögországi prostitúciójának eme kritikája azonban azokon az univerzális és történeti problémákon nyugszik, amelyekhez Sotiris Tsafoulias ragaszkodik: „Általában véve nem igazán szeretem, amikor a mozi vagy a televízió társadalmi problémákat tematizál, mivel ezek jönnek és mennek. Ezzel homlokegyenest ellentétesen úgy vélem, hogy az emberiséget érdeklő időtlen témák, mint például a szerelem, az ítélőképesség vagy a bosszú szolgálhatnak a fikciós művek megfelelő inspirációjaként.”<sup>11</sup>

Annak ellenére, hogy különböző görög cégek együttműködésében jött létre, a lokális gyártású *Eteros Ego* készítői törekedtek arra, hogy az alkotás elérje a nemzetközi bűnügyi film és televíziós sorozat stílusának szintjét. Emellett azonban

a franchise hangsúlyozza, hogy a helyi gyártás kiaknázhathja a helyi színezetet mint lehetséges módozatot, hogy eljusson a nemzetközi közönséghez. A figyelem, ami a nyílt hozzáférésű, YouTube-on terjesztett verziót övezte, már jelzi az alkotás potenciálját, de mint helyi gyártás, az *Eteros Ego* franchise a koncepció lehetőségei ellenére képtelen volt nagyobb nemzetközi visszhangot elérni.

### **Wednesday 4.45**

■ A 2015-ben megjelent *Wednesday 4.45* Alexis Alexiou rendező második játékfilmje. A gyártásért cégek egy nemzetközi csapata (Németország: Twenty Twenty Filmproduktion – Thanasis Karathanos, Görögország: CL Productions – Kostas Lampropoulos, Izrael: Pie Films) felelt. Az Alexis Alexiouval készített interjúnkban a rendező a produkcióval kapcsolatos kérdésekről beszélt, illetve a görög gazdasági válság és a film közötti komplex viszonyt ecsetelte.

Amikor a film a görög mozikban futott, a kritikusok reakciói igen vegyesek voltak. Néhol a hangvétel egészen pozitív: „A *Wednesday 04:45* egy noir [...], amely a műfajjal kapcsolatos legátfogóbb tudással készült [...] egy valódi mozifilm.”<sup>12</sup> Viszont néhol meglehetősen visszafogott: „Egy modern neo noir, amelybe nehézkesen épülnek be az ázsiai színházra tett utalások, az önkritikus humor és a válság alatti Görögország leegyszerűsített allegóriája.”<sup>13</sup> A film a lehetséges 10-ből 6,8-as értékeléssel rendelkezik az IMDB-n 1184 szavazat alapján, ami nem jó, de nem is tragikus.

Megjelenése óta szerzett némi népszerűséget, napjainkra pedig a kétezer-tíz évek egyik legjobb görög filmjeként tartják számon. Gyakran láthatjuk az évtized legjobb görög filmjeit tartalmazó listákon, amelyeket olyan, a filmkritikának szentelt weboldalak készítenek, mint amilyen például az Elias Fragkulis filmkritikus által működtetett Free Cinema. Alexiou filmjének folyamatosan növekvő népszerűségét mutatja az is, hogy a görög közszolgálati televíziós csatornák folyamatosan képernyőre tűzik. Jól láthatóan egy olyan zsánerelem, mint a *Wednesday 4.45* alternatívát kínál nem csupán a mainstream görög film számára, amely általában a legtöbb filmkritikus és néző által giccsesnek és rossz minőségűnek tartott vígjátékokat jelenti, de a Jorgos Lanthimos, Athina Rachel Tsangar és Alexandros Avranas stb. nevével fémjelzett híres „Wierd Wave” művészfilmek számára is.<sup>14</sup> Ebből kifolyólag a *Wednesday 4.45* tekinthető egy olyan filmnek is, amely az intellektuális és a nyárspolgári határán helyezkedik el.

A *Wednesday 4.45* egy görög dzsesszklub tulajdonosának sötét és drámai története, aki megpróbál véget vetni a román maffiával folytatott illegális ügyleteinek, miközben egyre beljebb húzza az erőszak spirálja. A krimifókuszú cselekményt gyakran szakítják meg a társadalmi és egzisztenciális elmélkedések pillanatai, valamint némi fekete humor is. A film szocio-politikai elemei hangsúlyosak, mivel a cselekmény 2010-ben játszódik, amikor a gazdasági világválság a leginkább sújtotta Görögországot, ennek következtében pedig egy erős, gazdasági értelemben vett antiliberális perspektíva húzódik meg a film háttérében. Athén ábrázolása a klasszikus noirfilmes esztétikát vegyíti Frank Miller képregényeivel: ez az Athén elveszik a félmályban, a neonfényekben és a félig-meddig elhagyatott épületek tengerében.

Alexiou hangsúlyozza, hogy a film szociopolitikai témái nem csupán a rendezői döntése szempontjából tekinthetők kulcsfontosságúnak, hanem a film gyártása és finanszírozása szempontjából is. Mikor előadta a film ötletét a német



producereknek, köztük a görög–német Thanasis Karathanosnak, a legfőbb előnynek a krimi műfaja és a gazdasági válság témája bizonyult. A film ötletét elfogadták: „mint noir film, egy bűnügyi film Görögországban a válság idején. Ez volt a koncepció a kezdetektől fogva. Segített minket abban, hogy pénzt szerezünk Németországból, mivel a németek érdeklődést mutattak a krimi műfaja iránt. A németek gyártanak bűnügyi sorozatokat, azt nem tudom viszont, hogy ő [Karathanosz] hangsúlyozta-e annyira a válságot... Mindegy is, a lényeg, hogy akkoriban nagyon érdekelte őket a görögországi szituáció, és hogy mi történik Görögországban a válság idején.”<sup>15</sup>

Alexiou elmondta, hogy tudatosan használt film noir/neonoir tér-, idő-, cselekmény- és részben karakteralkotási sémákat. Egy érdekes ellentmondás figyelhető meg, mondja, a realizmuson alapuló gazdasági válság reprezentációja, és a noir film műfajával való önreferenciális és kreatív dialógus között. Alexiou különösképpen a műfajnak a kapitalista gazdasági rendszer vonatkozó inherens kritikáját igyekezett felhasználni.

A film noir szociopolitikai jegyeit szem előtt tartva Alexiou kifejtette, hogy a *Wednesday 4.45* több szempontból is tudatosan reflektál bizonyos politikai témákra. Különösképpen az 1950 utáni időszakra, amikor is a nyugat-európai és az egyesült államokbeli gazdasági és társadalmi normák (ideértve a szabadpiacot és a fogyasztói társadalmat), valamint a zene és az építészet importja jelentették a fő vezérelvet a görög állam és a görög nép többsége számára. Néhányan amellet érvelnek, hogy e vezérelv egy kollektív ábránd volt csupán, amely megannyi negatív következménnyel járt Görögországra nézve; ilyen volt például a túlfogyasztás, amely részben felelős a kialakult gazdasági válságért.

E gondolatoktól inspirálva azt ecseteli Alexiou, hogyan keresett a forgatás helyszínéül hatalmas, mára elhagyatott épületeket Athénban, és hogyan használta fel ironikus módon az ötvenes-hatvanas évek könnyen fogyasztható görög dzsessz számait. A *Wednesday 4.45* elemzői hangsúlyozzák a rendező vízióját, a tér<sup>16</sup> vagy a noir film sajátosságai<sup>17</sup>, valamint a társadalmi-politikai, sőt ideologikus perspektíva kapcsolatára fókuszálva.

Miután sikerült megegyeznie a Thanassis Karathanos képviselte Twenty Filmsszel, Alexiou további finanszírozási formákat keresett a Greek Film Centre és a görög állami televíziós csatornán (ERT) keresztül, amelyek a görög filmrendezőket támogató hivatalos nemzeti intézményekként működnek. A gazdasági válságot azonban a görög kultúra finanszírozása is megérezte, így a producerek számára a korábbi pénzügyi támogatás már nem volt elérhető. Alexiou így más görög és izraeli magántulajdonú produkciós vállalatoknál keresett segítséget. Ennek eredményeképp lett a *Wednesday 4.45* az első olyan görög film, amely izraeli produkciós cégekkel együttműködve jött létre. Annak ellenére ugyanakkor, hogy sikerült tető alá hozni a koprodukción, és a film végül pénzügyi támogatást kapott az EU Eurimages programjától, a finanszírozás nagy része még mindig a német magántulajdonú produkciós cégektől származott.

A *Wednesday 4.45* kényes finanszírozási procedúrája nem példa nélküli az elmúlt évtizedben a görög filmművészetben. Sőt egy vagy több görög cég külföldi, főleg európai producerekkel való együttműködése bevett gyakorlat. Ahogy Lydia Papadimitriou hangsúlyozza: „Ugyan a koprodukción nem újszerű dolog Görögországban, egy sor különböző faktor, úgymint a válság következtében a nemzeti finanszírozási alapok csökkentése, illetve a görög filmeknek a filmfeszt-

tívalokon való egyre nagyobb nemzetközi jelenléte miatt a koprodukciós tevékenység egyre nagyobb mértéket öltött az országban.”<sup>18</sup>

2010-től, a gazdasági válság és Jorgos Lanthimos görög rendező nemzetközi sikerének következtében a görög filmproducerek egy európai, nyitottabb gondolkodásmódot vettek fel: „A görög filmipar gyakran hivatkozik erre a változásra mint a görög film »megnyílására«. A kifejezés a producerek/filmgyártók azon gyakorlatára utal, miszerint különböző finanszírozási és kreatív együttműködések és lehetőségeket igyekeztek felkutatni, és fokozatosan fordultak el attól, hogy kizárólag csak állami támogatásra, illetve a helyi piac szűk üzleti lehetőségeire legyenek ráutalva.”<sup>19</sup>

A *Wednesday 4.45* kitűnő példája az ehhez a tendenciához tartozó bűnügyi filmnek. Ahogy a filmekkel foglalkozó szakemberek is rámutattak, a *Wednesday 4.45* megkerüli a kortárs görög filmipar szokásos hierarchiáját.<sup>20</sup> Bár a koprodukcióban a „nemzetközi orientáció”<sup>21</sup> szinte kizárólag csak a „Weird Wave” művészfilmek terén figyelhető meg, ellentétben a „helyi piac szűk kereskedelmi lehetőségei által determinált filmekkel”,<sup>22</sup> a *Wednesday 4.45* sikeres bűnügyi film lett, anélkül érve el a mainstream közönséget, hogy elvesztette volna művészfilmjellegét.

## Konklúzió

■ Alkotóik szerint az *Eteros Ego* és a *Wednesday 4.45* is a 21. század első évtizede során az innovációhiány és a befelé fordulás következtében fellépő és a görög bűnügyi film és televíziós sorozatok stagnálását eredményező állapoton igyekeznek túllépni. Ennek érdekében a rendezők és a producerek a legújabb európai és amerikai trendeket igyekeznek követni.

A *Wednesday 4.45* a gyártási folyamatában, ti. a nemzetközi koprodukciós gyakorlattal az európai művészfilmekhez közelít. Ezzel szemben az *Eteros Ego* azzal, hogy gyártása mögött egy cég, a Blonde áll, a televíziós sorozatok görögországi gyártásának hagyományos produkciós logikáját követi. A különböző gyártási módszerek megmutatkoznak a filmek recepciójában is: míg a *Wednesday 4.45*-öt alapvetően némi nemzetközi vonzerővel felvértezett művészfilmnek szánták, addig az *Eteros Ego* egy szélesebb körű helyi televíziós közönséget szerzett magának. Mindkét vállalkozás elmossa a határokat a niche, a művészfilm és a populáris kultúra között.

Különösképpen a *Wednesday 4.45* sikeres társfinanszírozási modellje jelzi a transzeurópai film- és sorozatgyártási finanszírozási alap átalakításának szükségét. Látszik az igény arra, hogy mind a finanszírozás, mind a figyelem fókuszát áthelyezzék az immár kifogástalanul működő észak-európai országok helyett az olyan kevésbé fejlett régiókba, mint például Görögország, vagy legalább az olyan régiókban ösztönözzék a koprodukciós modell használatát, ahol elenyésző hagyománya volt eddig az együttműködésnek.

A két kiemelt alkotás finanszírozási modellje tehát rámutat a transzeurópai film- és sorozatfinanszírozás átalakításának szükségességére. A nemzetközi közönség stilsztikai és narratív igényeinek való megfelelés ellenére az *Eteros Ego* franchise még mindig nem volt képes elérni egy transznacionális közönséget, míg a görög–német–izraeli koprodukciós modell a görög film- és sorozatgyártás egy új, követendő mintáját jelzi. Annak ellenére, hogy a transznacionális európai finanszírozási programok nem igazán ösztönzik, a társfinanszírozás és a

nemzetközi együttműködés tűnik a görögországi producerek számára a legmegfelelőbb módnak arra, hogy nemzetközi orientációjuk megerősödjön.

Szükség van tehát az európai finanszírozási rendszerek, főként a televíziós programok finanszírozásának újragondolására, és az ebben a fejezetben elemzett két alkotás finanszírozásából származó belátások azt mutatják, hogy e rendszerek átalakítása előnyösnek bizonyulhat a nemzetközi impulzusokkal rendelkező helyi görög produkciók számára.

### Krek Norbert fordítása

#### ■ JEGYZETEK

1. Fenia Cossovitsa: *Interview conducted by Christos Dermentzopoulos*. March 20 2020.
2. Alexis Alexiou: *Interview conducted by Christos Dermentzopoulos*. July 23 2019.
3. K. Christou: *Sotiris Tsafoylias has nothing to envy from David Fincher*. Interview, Ratpack, 2019. <https://www.ratpack.gr/buzz/interviews/story/A211328/o-sotiris-tsafoylias-den-exei-na-zilepsei-tipota-apoton-david-fincher>, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
4. Christou: i. m.
5. Cossovitsa: i. m.
6. Uo.
7. Giorgos Ziogas: *Eteros Ego: Lost Souls review*. Filmikon, December 2019. 184–189, 185–186.
8. Christou: i. m.
9. Michael Billig: *Banal Nationalism. Theory, Culture and Society*. Sage, Los Angeles: 1995.
10. Ziogas: i. m.
11. Panagiotis Menegos: *Lights, camera, mask, antiseptic... let's go: "Eteros Ego", season two*. Popaganda. 2020. <https://popaganda.gr/art/eteros-ego-sezon-defteri-cosmote-tv/>, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
12. Manolis Kranakis: *Wednesday 4.45*. (review), Flix, 2015. <https://flix.gr/cinema/wednesday-0445-review.html>, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
13. Christos Mitsis: *Wednesday 4.45*. (review). *Athinorama*, n.d. [https://www.athinorama.gr/cinema/movie-tarti\\_0445-10044857.html](https://www.athinorama.gr/cinema/movie-tarti_0445-10044857.html), utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
14. A görög Weird Wave filmekhez lásd Marilia Kaisar: *Weird Greek Wave Cinema: a new aesthetic era of Greek cinema*. Wise things I once wrote (blog). <https://medium.com/wise-things-i-once-wrote/weird-greek-wave-cinema-a-new-aesthetic-era-of-greek-cinema-ca3d04810c4e>, utolsó hozzáférés: 2020. 09. 17.
15. Alexiou: i. m.
16. Anna Poupou: *The Poetics of Space in the films of the New Wave of Contemporary Greek Cinema*. *Paravasis* 2018. 16–1. 295–313.
17. Mikaela Fotiou – Nikitas Fessas: *Greek Neo-Noir: Reflecting a Narrative of Crisis*. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies* 2017 issue 4 (December). 110–137.
18. Lydia Papadimitriou: *European Co-Productions and Greek Cinema since the Crisis: 'Extroversion' as Survival*. In: Julia Hammett-Jamart – Petar Mitrić – Eva Novrup-Redvall (eds.): *European Film and Television Co-Productions: Policy and Practice*. Palgrave-Macmillan, 2018. 207–223, 208.
19. Papadimitriou: i. m. 213.
20. Lásd Papadimitriou idézett műve és Maria Chalkou: *A new cinema of "emancipation": Tendencies of independence in Greek cinema of the 2000s*. *Interactions: Studies in Communication & Culture* 2012 3 (2). 243–261.
21. Chalkou: i. m.
22. Papadimitriou: i. m. 213.

STEFANO BASCHIERA – MARKUS SCHLEICH

# BŰNÜGYI FILMEK, SOROZATOK ÉS TERRITORIALIZÁCIÓS STRATÉGIÁK ÉSZAK-ÍRORSZÁGBAN



Cikkünkben a Northern Ireland Screen (NIS) gyártási politikáját és lokációs stratégiáit járjuk körül. A NIS gyártási vezetőjével és egy helyi képviselőjével készített interjúkon keresztül kutatásunk a kulturális örökség megjelenítésének nemzeti filmes iparágon belüli kihívásait tárja fel, különös tekintettel a *Trónok harca*-időszakra. Esettanulmányainkban *A becsület védelmében* (*Line of Duty*, 2012–) és a *Hajsza* (*The Fall*, 2013–2016) című sorozatokkal, valamint a *Ködfolt* (*A Patch of Fog*, 2015) című játékfilmmel foglalkozunk.

## Az észak-írországi mozgóképipar fejlődése napjainkban

■ Észak-Írországban – különösen az ország méretéhez képest – a mozgóképipar mostanában ugrásszerű fejlődésen megy keresztül. Ez világosan látszik egyrészt a filmgyártásban foglalkoztatottak népességhez viszonyított százalékos arányából, másrészt a 2005 és 2012 között beállt pozitív változásból. Amíg az Egyesült Királyság filmes iparágairól kiadott 2005-ös gazdasági nyilatkozatokban Észak-Írország folyamatosan a táblázatok végén kullogott, addig az Oxford Economics által 2012-ben közzétett *The Economic Impact of the UK Film Industry* című jelentés ezt a régiót mint sikertörténetet említi.

A mozgóképipar hatása különösen akkor tűnik jelentősnek, ha figyelembe vesszük, hogy az ország népessége csupán 1,8 millió fő. Az or-

„...a múlt árnyai még mindig ott kísértének Belfastban.”

szág nemzetközi hírnevére gyakorolt pozitív hatása miatt is kitüntetett figyelmet kell szentelni az észak-írországi mozgóképiparnak, még akkor is, ha ezt az imázst az ország problematikus közelmúltja beárnyékolja.

Ennek a sikertörténetnek a megértéséhez Észak-Írországot mint a mozgóképipar példaértékű esetét kell szemlélnünk, amelynek fejlődése szorosan összefonódott (és sokkal tartozik) egy „elszabadult” produkciónak: a *Trónok harcának* (2011–2019). G. R. R. Martin *A tűz és a jég dala* című fantasyregény-sorozatának adaptációja egyaránt meghatározó volt az észak-írországi filmipar és a NIS munkája számára is. A sorozat észak-írországi mozgóképiparra gyakorolt hatását ékeesen bizonyítja, hogy az első két évad – az első 18 millió, a második 21 millió fontnyi helyi kiadással – több mint a nyolcszorosát hozta vissza. A *Trónok harca* sikere utat nyitott a nemzeti filmbizottság fejlesztései előtt a territorializációs politika és az infrastruktúra területén, segítette a helyi stábok készségfejlesztését, miközben a hazai történetek gyártására is megfelelő környezetet teremtett. A NIS a mozgóképipar minden ágára kiterjedő kiadását 2018 márciusában 42,8 millió fontra becsülték, ami 250,75 millió fontnyi közvetett kiadást jelentett árúk és szolgáltatások tekintetében az észak-írországi gazdaság számára.<sup>1</sup>

A sikertörténet sarokköve a *Trónok harca* által létrehozott álláslehetőségek és munkahelyek mennyisége. Ezt a munkaerőpiacra gyakorolt hatást nem lehet eléggé hangsúlyozni. A legfrissebb rendelkezésre álló adatok szerint Észak-Írországon 43 000 ember dolgozik a kreatív iparban, többségük a mozgóképiparban, ami az Észak-Írországon foglalkoztatottak 5%-át jelenti. Az 1990-es évek politikai változásaitól kezdődően a kreatív ipar fellendülése Belfastban – beleértve a vízpartjának újraértékelését is – szorosan követte a legtöbb brit posztindusztriális város fejlődését. Ahogy John Myerscough (1988) a *The Economic Importance of Arts* című tanulmányában írja,<sup>2</sup> Angliában a mozgóképipar pozitív változásait az 1980-as évek hozták el, amikortól a filmkészítésre mint egy önmagában is jelentős gazdasági tevékenységre kezdték tekinteni. Azonban az Egyesült Királyság más területeivel ellentétben Észak-Írország fejlődését a Zavargások (Troubles)<sup>3</sup> lelassították. Csak az 1990-es évek béketárgyalásainak köszönhetően lendült fel újra a mozgóképipar Belfastban és környékén.<sup>4</sup> A fejlődés kezdeti szakaszát bemutató szöveg, Myerscough *The Arts and the Northern Ireland Economy* című tanulmánya – Nagy-Britannia kulturális iparáról szóló munkájának a folytatása – pontosan leírta a művészeti és kulturális iparba történő növekvő befektetések gazdasági előnyeit Észak-Írországon, és felszólította a kormányt, „hogymint stratégiaileg vegye jobban figyelembe a kulturális szektort”.<sup>5</sup>

Egy nemrégiben megjelent kiadványban Philip Drake<sup>6</sup> az Egyesült Királyság politikájának változását elemzi a Munkáspárt 1997-es kormányalakítását követően. Kijelenti, hogy a „Harmadik utas” tervzet teljes mértékben támogatta a kulturális ipar által lehetővé tett gazdasági növekedést. A fejlődés Észak-Írországon is érezhető volt: létrejött a Kulturális, Művészeti és Szabadidő Minisztérium (Department of Culture Arts and Leisure) (DCAL), az Észak-Írországi Filmtanács (Northern Ireland Film Council) pedig nagyobb figyelmet szentelt a „gazdasági” szerepének.

Hill érvelése szerint az Észak-Írországi Filmtanács *A világ leghatalmasabb ipara* (*The most powerful industry in the world*) című stratégiai dokumentuma világossá tette, hogy az alapvető politikai célkitűzések ipari jellegűek, új munkahelyek létrehozását, beruházások vonzását és Észak-Írország pozitív képének megteremtését célozzák, hogy hozzájáruljanak a bizalomépítéshez minden



szektorban.<sup>7</sup> A NIS 1997-es megalapítása voltaképpen tanúságtétel a mozgóképipar új politikája mellett.

Az Észak-Írorszáiban 1997 és 2000 között forgatott filmek azonban gazdasági szempontból meglehetősen lesújtó képet festenek. Az Olsberg/SPI tanácsadó társaság által 2001-ben közzétett *Fejlesztési stratégia az észak-írországi film- és műsorszóró szektor számára* (A *Development Strategy for the Northern Ireland Film and Broadcast Sector*) című jelentése világosan elmagyarázza a régió növekedésének korlátait. Megállapítja, hogy ezek a produciók nem tették lehetővé sem a fenntartható hazai ipar, sem a nemzetközi szinten versenyképes készségek megeremtését. Ennél is fontosabb, hogy nem kínáltak elegendő áramlást az ipari infrastruktúra fenntartásához. Jóllehet az Észak-Írországi Művészeti Tanács (Arts Council in Northern Ireland) elkülönített egy egymillió font értékű finanszírozási alapot az EU békét és megbékélést célzó különleges támogatási programjából (Special Support Programme for Peace and Reconciliation, SSPPR), hogy megalapítson egy filmes bizottságot és egy forgatókönyvíró képzést, azonban ezek nagyon kevés eredményt hoztak az első években.<sup>8</sup> A 2001-ben megnyílt belfasti Paint Hall stúdiók már egy év után működési veszteséggel szembesültek a kihasználatlanság miatt. Hill 2006-ban publikált, az északír mozikról szóló tanulmánya a filmipar pénzügyi helyzetének komor értékelésével zárul.<sup>9</sup>

Alig egy évvel Hill írása után azonban a helyzet drámai módon megváltozott. 2007-ben az első pénzügyileg jelentős nemzetközi produciók eredményeként megérkezett Észak-Írorszáiba a *Szikraváros* (*City of Ember*) című nagyjátékfilm, és ezzel egy új korszak kezdődött a régió filmiparában. Fél évig tartó intenzív tárgyalások során a belfasti helyszín alternatív telephelyeket választott Angliában, Romániában, Prágában és Berlinben. Végre valahára a Titanic negyedben található Pain Hall stúdiókat egy ambiciózus film gyártásához használták. A *Szikravároshoz* remekül illett a stúdiók hatalmas terei által nyújtott rugalmasság és jó elhelyezkedésük (mind Belfast városközpontjához, mind a reptérhez közel található, egyórai autótúra számos helyszíntől). Ez a produció végre felhelyezte Észak-Írországot a nemzetközi térképre, és stratégiai marketinganyagokat kínált a NIS számára. A *Szikraváros* egy főleg stúdióban forgatott fantasy film, így rengeteg kelléket és díszletet is készíteni kellett hozzá. Eltérően a többi északír helyszíneket használó, de „nem helyi” stábbal dolgozó produciótól, a *Szikravároshoz* jelentős mennyiségű helyben elvégzendő munkára volt szükség. A film teljes mértékben megérdemli a „made in Belfast” címkét. Nincs rá bizonyíték, hogy az észak-írországi filmipar ne ívelt volna fel a *Szikraváros* nélkül, de ez a produció mindenképpen fontos próbatétel volt a filmipar számára, hogy bizonyítsa, képes vállalkozókat, ácsokat, építészhallgatókat stb. foglalkoztatni a 2008-as pénzügyi válság hajnalán.

Míg elméletileg a mozgóképipar minden politikai támogatása jelen volt már a kilencvenes évek gazdaságélénkítését célzó törekvésekben, 2008 megváltoztatva a helyi önkormányzat szemléletét. A filmgyártásban inntól fogva az észak-írországi építőipari ágazatot sújtó válság enyhítésének lehetőségét látták. A *Szikraváros* se szakmai, se közönségsikernek nem nevezhető, de arra megfelelt, hogy Belfastot produciós központként mutassa be – ennek köszönhető, hogy végül a *Trónok harca* eljutott Észak-Írorszáiba. Az HBO és a NIS először 2008-ban lépett kapcsolatba. 2009-ben a Universal Studios Belfastba hozta a *Király!*-t (*Your Highness*), amelynek forgatásához nemcsak a Paint Hall stúdiókra, de jelentős mennyiségű külső helyszínre is szükség volt, így a film egyfajta brosúrává vált

Észak-Írország számára. A produkció a befektetett 1,15 millió font tízszeresét, 11,78 millió fontot hozott vissza<sup>10</sup> (Northern Ireland Screen 2017. 6.).

2013-ban a Universal (a Legendary Pictures-szel együttműködve) Észak-Írországot választotta forgatási helyszínnek *Az ismeretlen Drakula (Dracula Untold)* számára, ezáltal több mint 100 millió dolláros költségvetéssel. Ehhez a filmhez is szükség volt sok kültéri felvételre, de a produkciónak ekkor már egy másik stúdió létesítményét (az egykori C&C gyárat Castlereagh-ban) kellett használnia, mivel a Paint Hallt 2010-ben az HBO lefoglalta. Az HBO-nak a Titanic stúdiók iránti elkötelezettsége nemcsak azok 2012-es korszerűsítéséhez, hanem más észak-írországi létesítmények fejlesztéséhez is jelentősen hozzájárult (így jöhetett létre például a Linen Mill stúdió és a Botanic Harbour stúdió), de ez a Titanic stúdiók fejlődését is magával hozta 2021-ben, amikor két új hangszínpadot is megnyitottak Hurst és McQuitty néven.

A fent említett létesítmények fejlesztése további példa Észak-Írország azon képességére, hogy megfeleljen a nemzetközi produkciók magas színvonalának, és hogy a kategóriáján belül a legjobbak közé tartozzon. Az Észak-Írországban forgatott filmek és tévésorozatok jelenlegi fellendülését látva nem csoda, hogy a NIS az *Ajtónyitás: az észak-írországi filmipar átalakítása (Opening Doors: A Strategy to Transform the Screen Industries in Northern Ireland, 2019)* című jelentésében a következő gazdasági jövőképet posztulálta: tíz éven belül Londont/Délkelet-Angliát leszámítva Észak-Írországgé lesz a legerősebb filmipar az Egyesült Királyságban és Írországban.

## A Northern Ireland Screen szerepe

■ A NIS, egy államilag finanszírozott filmfejlesztő ügynökség kulcsfontosságú szerepet játszott az észak-írországi mozgóképipar exponenciális növekedésében.<sup>11</sup> Mint állami szervet az Invest Northern Ireland (Invest NI) finanszírozza, de részben az Európai Regionális Fejlesztési Alap egyik programjának (Európai Fenntartható Versenyképesség Program Észak-Írország Részére), valamint a Kulturális, Művészeti és Szabadidő Minisztérium (DCAL) támogatását is élvezi. Az Észak-Írországi Művészeti Tanács (Arts Council of NI, ACNI) a NIS-t bízta meg a filmes állami támogatások kezelésével Észak-Írországban. Akárcsak Anglia, Skócia és Wales hasonló testületei, a NIS de facto filmbizottságként is működik, és számos ösztönzést kínál, mint például a helyszínekutatás, a stúdiók kezelése, a gyártás és fejlesztés finanszírozása stb. Ezenkívül elkötelezett az észak-írországi filmkultúra és oktatás szélesebb terjesztése mellett. A filmbizottságot finanszírozók listája kiemeli a kreatív iparágak fejlesztésének európai politikáját az elmaradottabb régiók pénzügyi növekedésének elősegítése érdekében, különösen azokban, amelyek a posztindusztriális gazdaság negatív következményeivel szembesülnek.

1997 és 2013 között a NIS-alap 61 film gyártását támogatta. A probléma az volt, hogy különösen az első hazai filmek általában gyenge bevételt hoztak, valamint a helyi stáboknak és tehetségeknek elsősorban rövid távú munkaviszonyt kínáltak. A közelmúltbeli növekedés a NIS 2007 és 2010 között megvalósított *Building on Success* stratégiájának a következménye. Amint az az Invest NI a NIS ezen időszakot érintő munkájáról szóló jelentéséből kiderült, a stratégia sikerének egyik legfontosabb előfeltétele az észak-írországi televíziós produkciók támogatásának érdekében történő jelentős átcsoportosítás volt. Ennek kiinduló-

pontja, hogy a fenntartható regionális mozgóképipar kiépítésének az alapja nem a film, hanem a televíziós produkció kell hogy legyen.<sup>12</sup> Az új nagyszabású produkciók befogadására való kapacitás és a *Trónok harca* „mindenütt jelenléte” együtt járt a helyi stábok nagymértékű bevonásával (ez néhány évvel korábban még elképzelhetetlen lett volna), másrészt megmutatta, hogy a belső befektetések kulcsfontosságúak az ipar szempontjából.

Az Egyesült Királyságban mind a filmek, mind a televíziózás számára az adókedvezmények alacsonyabbak, mint az Ír Köztársaságban (32%), de úgy tűnik, hogy az észak-írországi termelés megugrása összefügg a dollár 15 éves csúcsával a 2007 őszi fontárfolyammal szemben.<sup>13</sup> Ez lehetővé tette a NI számára, hogy a nemzetközi produkcióknak a legjobb árértékarányt kínálva versenyképessé váljon a globális piacon.

A NIS számos kezdeményezést indított a helyi tehetségek felkarolása és így a régió gazdaságának fellendítése érdekében. Az utolsó programjuk, a 2014–2018 között futó, kifejezetten sikeres *Opening Doors* célja az volt, hogy az észak-írországi filmipar az Egyesült Királyságban – Londont leszámítva – a legerősebb legyen, „támogatva az élénk és sokszínű kulturális hangokat, amelyeket itthon és külföldön egyaránt elismernek és ünnepelnek”.<sup>14</sup> A NIS el fogja érni a célját, hogy 250 millió direkt befektetéssel több mint 500 millió fontot termeljen.<sup>15</sup>

A 2015/16-os és a 2016/17-es időszakban az Egyesült Királyság egyes nemzeteinél a kizárólag filmes tevékenységre fordított beruházások összege Angliában volt a legnagyobb, de tőkebefektetésenként Észak-Írországban volt a legmagasabb. Egy 2017 júniusában készített független időközi értékelés megállapította, hogy a mozgóképiparra fordított helyi kiadások 2010–2014 között több mint kétszeresére nőttek. Az értékelés megerősítette a Value for Money („VFM”) értéket, és nagyon erős ügyfélelégedettségi szintet jelzett. Az értékelésben az „addicionális” (annak elengedhetetlen alapját, hogy a közpénzeket az ipar számára elérhetővé tegyék az olyan tevékenységek ösztönzése érdekében, amelyek egyébként nem fordulhatnának elő, vagyis amit a magára hagyott piac nem váltana ki), rendkívül magasan mérték (86%), és hangsúlyozták, hogy „támogatás nélkül minimális aktivitás folyna Észak-Írországban”.<sup>16</sup>

Észak-Írország számára az áttörő szakmai sikert (a kritika elismerését) a *Trónok harca* rekordot jelentő 38 Emmy-díja hozta el, de az olyan tévés bűnügyi műsorok, mint *A becsület védelmében* és *A Hajsza* is jelentős figyelmet kaptak, és a gazdasági fenntarthatóság eltérő megvalósulásait mutatták. Ugyanekkor egy hangsúlyeltolódás is megfigyelhető volt: a nemzeti presztízs nem kizárólag a „helyi” történetekre támaszkodik, hanem a „Belfastban készült” általánosabb meghatározásából fakad. Ahogy Andrew Reid, a NIS gyártási vezetője rámutatott: a mozgóképipar lehetővé teszi, hogy egy posztindusztriális várost ismét nemzetközileg elismerjenek valaminek a gyártásában, és erre büszkének kell lenni. Ez valami kézzelfogható, ami különbözik a gazdaságalapú szolgáltatásoktól. Ezért ebben a szakaszban Belfast nemzetközi képét a „Belfastban készült”, nem pedig a „belfasti történetek” mottó alapján igyekeztek formálni.

## Helyszín és büntett

■ A NIS kulcsszerepet játszik a régió által kínált helyszínlehetőségek népszerűsítésében és fejlesztésében. Észak-Írországé a világ legegységesebb, 5196 négyzetmérföldnyi szabadtéri, külső forgatásokra alkalmas területe, amely különféle

helyszíneket kínál tengerparttal, idilli falvakkal, hegyekkel, szurdokokokkal, tengeröblökkel, városi tájakkal és kevert építészeti stílusú városokkal (ahol egyaránt megtalálhatók a viktoriánus kor vöröstégla épületei és a 21. század üveg- és acélszerkezetei).<sup>17</sup> Ian Heard helyszínereső – aki olyan produkciókban dolgozott, mint a *Marcella*, a *The Tunnel* és a *Grantchester búnei* – rámutat, hogy Észak-Írország és Belfast nemcsak a pénzügyi előnyei miatt versenyképes a filmiparban, hanem azért is, mert változatos helyszínekínálatuk a legkülönfélébb műfajok háttérévé válhat. A *Trónok harca* egyik meghatározó öröksége kétségtelenül az a felhalmozott tudás, amely különösen a helyszínekért felelős részlegekre volt hatással. Egyrészt a filmkészítéshez szükséges szakemberek és készségek (például egy ideiglenes út megépítése egy távoli vidéki helyre) most az észak-írországi mozgóképipar portfóliójának a részét képezik, új lehetőségeket kínálva a globális gyártás számára. Másrészt az HBO-produkció helyi gazdaságra gyakorolt hatása (különösen a globális szemléletre és turizmusra) Észak-Írországot „filmbarát” országgá változtatta, amely a városi és vidéki területein is várja az audiovizuális produkciókat. Ez egy jelentős változás az észak-írországi helyek nyitottságában és hozzáférhetőségében, különösen a közelmúlthoz képest.

A NIS által támogatott legújabb produkciókban tetten érhetjük azt a törekvést, hogy egyensúlyt teremtsenek a nemzeti jelleg megjelenítése és a globális trendek között. Ebből a szempontból fontos szerep jut a kriminek. Azok között a projektek között, amelyeket a forgatókönyvírástól a gyártásig támogatott a NIS fejlesztési alapja, olyan ír bűnügyi történeteket találunk, mint a *Ködfolt* vagy a *Bad Day for the Cut* (2017), amelyeket Észak-Írországban forgattak, és ott is játszódnak. Ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a BBC – elhatározása szerint – 2016-ig a gyártási költségvetése 3%-át Észak-Írországban költi el, leginkább tévés drámákra. Ennek köszönhetően a régió egy sor, a BBC megbízásából készült bűnügyi drámának adott otthont, mint például *A becsület védelmében*, a *Hajsza*, a *Paula*, a *Dublin Murders*, a készülő *Bloodlands* című sorozatoknak, valamint a *Marcella* harmadik évadának.

### Első esettanulmány: *A becsület védelmében*

■ Amikor *A becsület védelmében* (*Line of Duty*) 2012-ben a BBC Twon adásba került, rögtön hatalmas sikere lett nemcsak az Egyesült Királyságban, hanem a nemzetközi piacon is. A Jed Mercurio készítette sorozat a BBC Two által sugározott legnépszerűbb krimisorozat lett a többcsatornás korszakban. Számos díjat is elnyert, mint például a Royal Television Society Awardot és a Broadcasting Press Guild Award for Best Drama Seriest. A műsor bekerült a BBC Two legjobb 50 műsora közé, és a BBC minden idők legjobb műsorának 80-as listájába is. A *The Independent* által végzett közvélemény-kutatás minden idők 8. legjobb rendőri sorozataként (2019) rangsorolja, a Radio Times szavazásán pedig minden idők harmadik legjobb brit bűnügyi drámájának választották meg. A sorozat a 12-es korrupcióellenes egység (AC-12) körül forog. A díszletek bizonytalanságban hagyják a nézőt a helyszínt illetően, de vannak utalások arra, hogy *A becsület védelmében* Anglia középső részén játszódik. Jóllehet a pontos helyet soha nem említik, Birmingham térképei láthatók a falakon, a telefonszámok pedig a birminghami 0121 körzetszámmal kezdődnek (bár helyenként a fiktív 01632 körzetszám is megjelenik). Különböző dokumentumokban irányítószámok is felbukkannak a 'B' mint Birmingham vagy az 'MK' mint Milton Keynes előtaggal.

A sorozatban említett rendőri erők kitaláltak: az egyik a Központi Rendőrség (Central Constabulary), a másik a Kelet-Közép-Angliai Rendőrség (East Midlands Constabulary). Az első évadot Birminghamben, a második, harmadik, negyedik és ötödik évadot azonban Észak-Írországban forgatta a BBC Northern Ireland.

David Cooke, az Észak-Írországban forgatott rendőrségi sorozat helyszíncelejtője a NewsLetternek adott interjújában azt mondta: „A második évadot úgy alakították, hogy a nézők ne tudják felismerni a forgatási helyszíneket, de az utolsó háromban, különösen az utolsó kettőben, amiben dolgoztam, a rendezők már kicsit biztosabbnak érezték magukat abban, hogy mutassanak valamit Belfastból, annak ellenére, hogy még mindig az ország középső részének ábrázolásáról van szó. Nyilvánvalóan kerültük az olyan nevezetességeket, mint a jellegzetes daruk vagy az Albert-torony.”<sup>18</sup>

Cooke megerősítette, hogy több mint 60 belfasti helyszín szerepelt az elmúlt évad hat epizódjában: „Minden helyszínhez körülbelül négy vagy öt lehetőséget kell találnod, szóval egy csomó helyszínt fel kell kutatni, hogy végül meglegyen a 60.”<sup>19</sup> Az a tény, hogy *A becsület védelmében* globális jelenséggé vált, jelentősen megkönnyítette Cooke munkáját, mivel így sokkal könnyebben szerzett engedélyt ahhoz, hogy egy adott helyen forgathassanak. Belfast erőszakos múltja és részben lepusztult állapota vonzóvá teszi ezt a várost a krimisorozatok számára. A zord környezet jól illik a gyilkosságokhoz, a gépeltérítésekhez és a lövöldözésekhez.

Az utómunkálatoknak köszönhetően még a napsütötte szabadtéri felvételek is sötét és fenyegető jelleget kaphatnak. Belfast környezete pedig egyfajta passepartout-ként működik, amit Ian Heard is megerősített a nekünk adott interjújában: „Amikor elhagyod Belfastot, gyakorlatilag bárminek a közepén lehetsz.” Észak-Írország azon érdekes képessége, hogy helyettesíthet más helyeket, nem azt jelenti, hogy a műsor rajongói ne vitathatnák meg, hogy milyen tényleges forgatási helyek azonosíthatók.

A rajongók könnyedén felismerhetik Belfast valós helyszíneit. Az AC-12 irodája az Invest Northern Ireland központja Belfast centrumában, szemben a Bedford Streeten található hatalmas viktoriánus Ulster Hall színházzal. Az egyik tiszt a volt feleségével az Upper Queen Streeten található Stix & Stones étteremben találkozik. Kissé északabbra fekszik egy másik gyakran mutatott helyszín, a Belfasti Központi Könyvtár a Royal Avenue-n. Ez a viktoriánus épület a sorozatban rendőrkapitánysággként szolgál. És bár *A becsület védelmében* takarékosan használja Belfast nevezetességeit, mivel az anonimitás kulcsfontosságú ahhoz, hogy a műsor hitelesen keltse azt a benyomást, hogy Közép-Angliában játszódik, mind az Obel-torony (Belfast legmagasabb épülete), mind a Szent Anna-székesegyház (a város leghíresebb temploma) megjelenik a sorozatban. Azok számára, akik ismerik Belfastot, könnyen azonosíthatók az olyan utcák, mint a déli Castlereagh területe a Rosetta Road és a Mount Merrion Road találkozásánál vagy a Downhill Avenue. Tehát annak ellenére, hogy ez a műsor inkább a „Belfastban készült”, semmint a „Belfastban játszódik” kategóriába tartozik, a város és környéke mindenütt jelen van a BBC bűnügyi sorozatában.<sup>20</sup>

## Második esettanulmány: *Hajsza*

■ *A becsület védelmében* szemben a *Hajsza* (*The Fall*) egyértelműen nemcsak „Belfastban készült”, hanem „Belfastban is játszódik”. Ez a lebilincselő pszichológiai thriller sorozat kriminalisztikai szempontból vizsgálja két „vadász” életét.



Az egyik egy sorozatgyilkos, Paul Spector, aki véletlenszerűen választott áldozatait Belfastban és környékén cserkészi be, a másik pedig egy tehetséges női nyomozó, Stella Gibson, akit a MET-től rendelnek ki, és Paulra vadászik. Amikor a műsor 2013-ban először dicsérő kritikákat kapott, a kritikusok az északír krimi új hajtásaként értékelték. Véleményük szerint a *Hajsza* a Zavargások utánielfasti állapotával foglalkozik, és – a béke egyik váratlan termékeként – kiváló példa a nem terrorista északír krimi műfajára.<sup>21</sup>

A *Hajsza* első évadjai konkrétan utaltak arra a tényre, hogy a sorozatgyilkos – a félkatonaiak kivételével – ismeretlen jelenség volt Belfastban. Bár a háború gyakorlatilag véget ért, de ahogyan Gillian Anderson nyomozója, Stella Gibson felfedezi, „a múlt árnyai még mindig ott kísértének Belfastban”.<sup>22</sup> A *Hajsza* közönsége számára „a feszültség része – a második világháború utáni európai krimik nagy részében előforduló elem ez –, hogy a gyilkosságoknak közülük van-e a Zavargásokhoz”.<sup>23</sup>

A NIS honlapja szerint a *Hajsza* Belfast sokféle helyszínét bemutatja: a Belfasti Nemzetközi Repülőtér, a Waterfront Hall, a W5 Odyssey, a New Lodge Estate, a Rugby Road, a Botanikus Kert, a Victoria Park, a Malmaison Hotel, az Ulsterville Avenue, a Merchant Szálloda, a Hilton szálloda, a Belfast Metropolitan Főiskola, a Stranmillis Általános Iskola, a Holiday Inn, a Whiteabbey Kórház, a McHugh's bár, a Cityside Retail Park és a Victoria tér is megjelenik a sorozatban. Ezen helyek többsége világosan felismerhető, és olyan módon adják hozzá a helyérzetet, amely *A becsület védelmében* esetében elképzelhetetlen lenne. A sorozat készítője, Allan Cubitt arról nyilatkozott, hogy nem ismerte elég jól Belfastot, és a földrajztudása is hiányos volt az első évad idején, mégis sikerült olyan képet alkotnia a városról, „ahol a feszültség csak ritkán enged fel, fakadjon az akár abból, hogy Spectort Belfast »rossz oldalán« látjuk egy gyilkosságra várva, vagy a szektás erőszak felvillanásaiból, amelyek nem sok örömet okoznak a város turisztikai hivatalának.”<sup>24</sup>

Érdekes, hogy a város idegenforgalmi tanácsának nincs oka a műsor turisztikára gyakorolt hatásától tartania. Már 2012-ben utazási blogok és utazási irodák motiválták a *Hajsza*ra hivatkozva a nézőket, hogy Belfastba utazzanak.

Belfast, amint ezek a weboldalak rámutatnak, és maga a sorozat is feltárja, sok mindent kínál a látogatóknak. A Szent György piac, a Botanikus Kert, a Waterfront Hall, a Merchant Hotel és sok más turisztikai látványosság könnyen felismerhető a *Hajsza*ban. A műsor, amely „pontosan ábrázolja a Zavargások utáni politikát és a sorozatgyilkos miatti borzongást”,<sup>25</sup> ahhoz is ért, hogy „a turistákat a »bombs and bullets«-szerű tűrák felé tereljék, amelyek keretében a fekete taxik a Zavargások legjelentősebb helyszíneire viszik el a látogatókat”.<sup>26</sup> (Easy Voyage 2013. A BBC Northern Ireland még egy digitális térképet is létrehozott a territorializáció hatásainak maximalizálása érdekében.

### Harmadik esettanulmány: *Ködfolt*

■ A *Ködfolt* (*A Patch of Fog*) egy 2015-ös thriller, forgatókönyvét John Cairns és Michael McCartney írta, a rendezője pedig az a Michael Lennox, aki a belfasti *Boogaloo and Graham* című rövidfilmjével BAFTA-díjat nyert, és Oscar-jelölést kapott. A NIS a forgatókönyv elkészültét és a gyártási folyamatokat is támogatta. A *Ködfolt* ízig-vérig ír produkció, helyi tehetségek írták és rendezték, főleg helyi stábbal forgatták. Első vetítése a 2015-ös torontói filmfesztiválon volt, ahol ki

is használta északír főszereplője, Conleth Hill a *Trónok harcában* nyújtott alakításának köszönhető népszerűségét.

A *Ködfolt* egy elismert északír regényíró történetét meséli el, akit zsarolással kényszerítenek nem kívánt barátságba egy biztonsági őrrrel. A filmet kevesebb mint egy hónap alatt, 2014. november 21. és december 19. között forgatták Belfastban, Downpatrickban és Bangorban. A helyszínek megválasztásában az az érdekes, hogy Belfast kulcsfontosságú nevezetességeinek tárházát nyújtják, amelyben összekeveredik a város modern és „hagyományos” oldala. A Strand Cinema, a Lagan Weir (kilátással a Titanic negyedre és a dokkokra), a botanikus kert, az Ulster Múzeum, a helyi Wyse Byse üzlet, a Queen’s University, a Victoria tér, a Belfast Met (Springvale campus) – a helyek összekeverik a város azonosítható örökségét és a Zavargások utáni fejlődés felismerhető jegeit. Jó példája ennek a film plakátja: a képen a 2008-ban Belfast szívében megnyílt Victoria tér bevásárlóközpontjának ikonikus üvegkupolája látható. A télen forgatott film a város több terét éjszaka mutatja be, és folytonosságot teremt a hatalmas üvegfallal rendelkező modern házak és a viktoriánus teraszok, a neonvilágítású bevásárlóközpontok és a 19. századi egyetemi campus között.

Egyszerre jelenik itt meg a belfasti helyek sokszínűsége, de ábrázolásukban az a küzdelem is tetten érhető, hogy a modern metropoliszt a készítők a maga romlatlanságában mutassák fel. Míg egyes kritikák<sup>27</sup> nem mulasztották el hangsúlyozni a film szoros kötődését a városhoz, mások<sup>28</sup> nem utalnak Belfastra vagy Észak-Írországra, helyette a történet „egyetemességét” hangsúlyozzák.

## Konklúzió

■ Belfast, csakúgy, mint az Egyesült Királyság számos városa, a gazdaság posztindusztriális állapotával küzdött, amikor a mozgóképipar a helyi gazdaság átalakulásának motorjává vált. Az Egyesült Királyság többi részével ellentétben Észak-Írországnak meg kellett küzdenie a Zavargások következményeivel, így számos korai film kifejezetten az észak-írországi konfliktusokkal foglalkozott. Míg Észak-Írország jelentős összegeket fektetett stúdiók létesítésébe és a helyi tehetségek ápolásába, az első nemzetközi produkciók nem hoztak akkora hasznot a régióknak, ahogyan azt a NIS és az Invest NI remélték. Ez drasztikusan megváltozott az HBO *Trónok harca* című sorozatával, amely stabilitást és pénzügyi biztonságot teremtett. Belfast fejlett stúdiórendszere, magasan képzett helyi stábjai, azon képessége, hogy helyettesítse más városok tájait, vonzó adókedvezményei, valamint a NIS törekvése, hogy minél több nemzetközi produkciót csábítson az országba, Észak-Írországot a globális médiaprodukciók kulcsszereplőjévé tette.

A krimi mostanában virágkorát éli Észak-Írországbán. Míg a Belfastban játszódó bűnügyi történetek egyre kevésbé tematizálják az észak-írországi konfliktusokat, addig az egész régió és különösen Belfast őrzi a műfajhoz remekül illő zord légkört. Ez a nyugtalanító környezet biztosan segít majd abban, hogy olyan krimiket és sorozatokat, amelyek eredetileg más városokban játszódnak, Belfastban forgassanak és gyártsanak. Az olyan elismert sorozatok, mint a *Hajsza*, *A becsület védelmében* és az olyan filmek, mint a *Ködfolt*, Észak-Írország azon képességét demonstrálják, hogy képes eltávolodni a Zavargásoktól, miközben kama-

1. *Adding Value 1*. Northern Ireland Screen, 2016. 7. <https://northernirelandscreen.co.uk/wp-content/uploads/2016/06/Adding-Value-Report-Vol1.pdf> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
2. John Myerscough: *The Economic Importance of the Arts in Britain*. Policy Studies Institute, London, 1988.
3. A tanulmányban Zavargásokként hivatkozott, az eredeti szövegben „the Troubles”-ként szereplő kifejezés Észak-Írország történelmének az 1960-as évek végétől az 1990-es évek végéig terjedő, több mint 3500 halálos áldozatot követelő konfliktusa. A háborús felek közül a lojalisták azért küzdöttek, hogy Észak-Írország az Egyesült-Királyság része maradjon, az ír nacionalisták viszont azt szerették volna, ha létrejön az egyesült Írország. (A ford.)
4. John Hill: *Cinema and Northern Ireland: Film, Culture and Politics*. BFI, London, 2006, 180.
5. John Myerscough: *The Arts and the Northern Ireland Economy*. Northern Ireland Economic Council, 1996. 180.
6. Philip Drake: *Policy or Practice? Deconstructing the Creative Industries*. In: Petr Szczepanik – Patrick Vonderau (eds.): *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2013. 221–236.
7. Hill: i. m. 182.
8. Uo. 176.
9. Uo. 188.
10. *Adding Value 2*. Northern Ireland Screen, 2017. 6. [https://www.northernirelandscreen.co.uk/wp-content/uploads/2017/01/new\\_3439864.pdf](https://www.northernirelandscreen.co.uk/wp-content/uploads/2017/01/new_3439864.pdf) (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
11. Phil Ramsey – Steve Baker – Robert Porter: *Screen production on the 'biggest set in the world': Northern Ireland Screen and the case of Game of Thrones*. Media, Culture, and Society 2019. 43. 1.
12. *Opening Doors. Phase 1*. Northern Ireland Screen, 2013. <https://www.northernirelandscreen.co.uk/wp-content/uploads/2017/01/Opening-Doors-Northern-Ireland-Strategy-2014-2018.pdf> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
13. Ramsey et al.: i. m. 9.
14. *Opening Doors*. Northern Ireland Screen, 2019, 6, <https://www.northernirelandscreen.co.uk/wp-content/uploads/2018/10/Opening-Doors-Strategy-Docfor-website.pdf> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
15. Uo. 4.
16. *Adding Value 2*, i. m. 4.
17. Stephen Baker: *Victory doesn't always look the way other people imagine it: post-conflict cinema in Northern Ireland*. In: Yannis Tzioumakis – Claire Molloy (eds.): *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Routledge, London, 2016. 180.
18. *Line of Duty. Northern Ireland Location Scout in the know on series finale*. NewsLetter, 2016. <https://www.newsletter.co.uk/whats-on/entertainment/line-of-duty-northern-ireland-location-scout-in-the-know-on-series-finale-1-8914886> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
19. Uo.
20. *Line of Duty Filming Locations*. INEWS, 2019. <https://inews.co.uk/culture/television/line-of-duty-filming-locations-season-5-where-filmed-502525> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
21. Mark Lawson: *Armed and dangerous: how Belfast became the capital of tv crime*. The Guardian 29 Apr. 2016. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/apr/29/the-secret-itv-line-of-duty-the-fall-how-belfast-became-the-capital-of-tv> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
22. Mark Lawson: *Belfast-set thriller The Fall joins the few dramas to tackle the Troubles*. The Guardian 14 May 2013. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/may/14/the-fall-northern-ireland-troubles> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
23. Uo.
24. David Renshaw: *The Fall – box set review*. The Guardian 28 Nov. 2013. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/nov/28/the-fall-box-set-review> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
25. Uo.
26. *Focus: Get to your 10 favourite TV series locations*. Easy Voyage, 2013. <https://www.easyvoyage.co.uk/travel-deal/get-to-your-10-favourite-tv-series-locations/the-fall-belfast-northern-ireland> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
27. Lásd Andrew Pulver: *A Patch of Frog review – Belfast thriller treads a well-worn but nicely acted path*, The Guardian 22 June 2016. <https://www.theguardian.com/film/2016/jun/22/a-patch-of-fog-review-belfast-thriller-treads-a-well-worn-but-nicely-acted-path> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.), Harry Windsor: *A Patch of Frog: TIFF Review*. The Hollywood Reporter 22 September 2015. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/a-patch-of-fog-tiff-review-826112/> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).
28. Tobias Scott: *Film Review: 'A Patch of Frog'*. Variety 29 September 2015. <https://variety.com/2015/film/festivals/a-patch-of-fog-review-1201604611/> (utolsó letöltés: 2020. 01. 21.).

JAN BAETENS – ROBERTA PIREDDU

# HILDE VANDERMEEREN ÉS A NŐI FLAMAND KRIMI HELYZETE



**A** flamand krimi mint intézményesült műfaj meglehetősen újkeletű jelenség. Általánosan elfogadott, hogy a műfaj flamand változata Jef Geeraerts (1930–2015) művei nyomán vált népszerűvé. Geeraerts sikeres karriert futott be önéletrajzi szövegek írójaként – bár manapság sok kritika éri a könyvek rasszista és szexista felhangjai miatt –, mielőtt bűnügyi történetek írásába kezdett, vélhetőleg kereskedelmi célokból. Az, hogy a flamand krimi nem igazán létezett különálló irodalmi kategóriaként, annak ellenére, hogy a bűnügyi történetek kiemelt fontossággal bírtak a frankofón Belgiumban, valamint Hollandiában is nagy hagyományuk volt, további bizonyíték az irodalmi kapcsolatok korlátaira azonos nemzetiségű (hollandul/franciául beszélő belgák) és anyanyelvű szomszédok közt. Bár a flamand és a holland nyelv közt megfigyelhetők kisebb eltérések, mégis egyazon nyelvnek tekinthetők.<sup>1</sup>

Geeraerts karrierváltása azért is volt annyira gyümölcsöző, mert számos filmadaptációs lehetőséget hozott magával. Tüzetes kutatásokon alapuló, az amerikai hard-boiled karaktermintákból és a francia krimiből egyaránt inspirálódott művei olyan modellt vezettek be, amely ma is megalapozza a flamand krimi trendjeit. A későbbiekben a műfaj gyakorlóí szisztematikusan hivatkoztak Geeraertsre, legtöbb esetben adaptálva karakterorientált cselekményképletét is, amelyben mindig nagy szerepet kapott a különös rendőrnyomozó figurája. Geeraerts követői

**„...az irodalmi  
díjrendszer manapság  
már korántsem pusztán  
irodalmi jelenség.”**

közül mindenképp Pieter Aspe tekinthető a leghíresebbnek, aki nemzetközi karrierért épített a Van In felügyelőt bemutató szériájával.

Aspe történetei Bruges városában játszódnak, az író technikájára pedig jellemző a termékelhelyezéshez (product placement) hasonló, hely általi meghatározottság (location placement). A legtöbb flamand krimi író hasonló karaktereket és helyszíneket használ, a couleur locale pedig sok mindenre kiterjed: magában foglalja a termékelhelyezés bizonyos formáit, ilyen például a sör, a termékre ugyanis egyaránt tekinthetünk a flamand kultúra szimbólumaként, ugyanakkor hasznos professzionalizációs eszköz is egy olyan író kezében, aki egy hatmillió olvasóból álló kis piacon alkot.<sup>2</sup>

Hasonlóképp fontos a szerializált minták szinte szisztematikus használata, amelyet történelmileg olyan modellek inspiráltak, mint Georges Simenon Maigret-könyvei, ugyanakkor mélyen motiválta az is, hogy a szerző megőrizze a krimiolvasók érdeklődését egy erősen versengő piaci közegben, valamint a városi marketingpolitikával való hasznos kapcsolatteremtés.

A krimiturizmus és a tematikus szórakoztatás a flamand krimi egyik legfontosabb jellemzőjévé vált, ezt bizonyítja a népszerű televíziós sorozatokhoz köthető rajongói események nagy sikere is. Az évente megrendezett „*Flikkendag*” (angolul Cops Day; az 1999 és 2008 közt futott *Flikken* c. sorozat hivatalos rajongói napja), amit Gent városában tartottak meg a helyi rendőrkapitányságon, lehetőséget biztosított a rajongóknak, hogy találkozzanak a sorozat színészeivel, és ez a fajta családi szórakozás hamar flamand sztenderddé vált.

## Flandriában nincsenek női krimiírók?

■ Könnyen az a benyomásunk támadhat, hogy a flamand krimi világát a férfiak uralják, ugyanis a terület legtöbb szerzője férfi. A leginkább reprezentált alműfajok „tipikusan férfias” tulajdonságokkal bírnak, a hangsúly eltolódik a technológiára, az intelligenciára, az összeesküvés-elméletekre és nyilván az erőszakra, ami mind tematikus, mind verbális szinten megjelenik. Mindemellett, bár a karakterek összetételét tekintve akad hely női szereplőknek, a főszereplők többnyire férfiak.

Ez a benyomás azonban megtévesztő, hiszen a műfaj számos női szerzővel rendelkezik, valamint azt is tudjuk, hogy az olvasók több mint 80%-a nő, akik nyilvánvalóan nem utasítják el a női írókat. A félreértés mind történelmi, mind intézményi okokkal magyarázható. A flamand krimiről szóló kritikai diskurzusok újra és újra megerősítik, hogy Jef Geeraerts műveivel kezdődött minden, akinek a „macsó” hangvétellű regényei a mai napig reprezentálják az elvárt sztenderdet. Továbbá ugyanazok a kritikus hangok szintén gyakran ismétlik, hogy érdekes női krimiírókkal csak fordításban találkozhat az ember (pl. Camilla Läckberg és Karin Slaughter munkáit nagyra tartják a flamand kritikusok). Ezt a fajta kritikai konszenzust – amit voltaképpen egy kizárólag férfiakból álló kör ír elő – még inkább fenntartja és megerősíti a női szerzőket egyébként is rendszerűen alulértékelő díjazórendszer.

A flamand irodalmi díjak sokasága egyébként lenyűgöző,<sup>3</sup> a krimi terepén is, noha a legfontosabbnak számító Hercule Poirot-díj<sup>4</sup> nem szerepel a Flanders Literature ügynökség listáján. Ez a helyzet a huszadik század eleje óta a modern irodalomban bekövetkezett döntő fejlődést tükrözi (az irodalmi Nobel-díjat elő-



ször 1901-ben ítelték oda; a díjnak egy belga díjazottja volt, a frankofón flamand író, Maurice Maeterlinck).

Amint azt Simone Murray megállapítja,<sup>5</sup> az irodalmi díjrendszer manapság már korántsem pusztán irodalmi jelenség. Beleépült a transzmediális adaptálás rendszere is, amely az irodalmat (vagy legalábbis a mainstream irodalmat az ún. kereskedelmi könyvkiadói szegmensen belül) a nemzetközi szórakoztatóipar alrendszerévé alakította át. Ebben a rendszerben az irodalom maga rendelkezik kulturális presztízzsel – egy adaptáció kulturális státuszát mindig megnöveli az irodalmi szubtextus kulturális értéke –, míg a pénz máshonnan származik: a forditási és adaptációs jogokból. Ahogy Murray is megjegyzi,<sup>6</sup> ezt a változást a díjazó rendszer is követte, hiszen az irodalmi díjak immár nem az „irodalmi eredményekért” járnak, hanem azt veszik számításba, hogy a díjnyertes mű hogyan teljesít majd az adaptációs piacon.

A krimi műfaján belül a nők alulreprezentáltságának talán legnyilvánvalóbb példája lehet a mezőny legnívósabb díja, az Hercule Poirot-díj, ahogy arról Flandria vezető hetilapja, a *Knack* is írt. A díj 1998-ban született meg, a zsűriben pedig átlagosan mindig több férfi ült, mint nő. Nem volt a nemek közt egyensúly, és a bizottság sosem rendelkezett női elnökkel. 2019-ig a díjazottak mindössze 13%-a volt nő, és mivel a férfitöbbségből álló zsűritagok egyben bírálók is, ez a fajta nőellenes elfogultság állandó a médiában. A nők által írt bűnügyi történeteket többnyire elutasítják vagy figyelmen kívül hagyják, az évek során pedig nem történt számottevő változás ez ügyben.

Jól látható, miféle szakadék húzódik a flamand krimi „hivatalos imázsa” – már ami az irodalmi műfajt illeti, a televíziós sorozatok helyzete szerencsére kevésbé aggasztó – és a férfikritikusok által annyira védett sztenderdek, valamint a női írók és olvasók által preferált tartalmak közt: a nők kevesebb akcióra és több pszichológiai rejtélyre vágynak. A krimi jövőjét tekintve ez a fajta szakadék igencsak fenyegető, hiszen nem egy díjnyertes női szerző hagyott fel a karrierjével az évek során.

## A férfi kánont megkérdőjelező Hilde Vandermeeren

■ A gyerekirodalomból jól ismert és többszörösen díjazott írónő, Hilde Vandermeeren – akinek műveit sok nyelvre lefordították – hat önálló bűnügyi regény szerzője is, bár ő maga pszichológiai krimiként szeret tekinteni a műfajra, valamint egy trilógiával is büszkélkedhet, melyet a flamand ügyvéddel, Walter Damennel együttműködve írt. Vandermeeren bűnügyi történetei nagy sikert arattak, flamand és külföldi kritikusok egyaránt elismerték a munkáját – bár külföldön többen, mint szülőhazájában. Elnyerte az Hercule Poirot-díjat – 2013-ban az olvasók zsűrije díjazta, 2017-ben pedig a szakmai zsűri –, emellett számos holland díjra is jelölték: 2017-ben egyik novelláját – amely az *Ellery Queen's Mystery Magazine*-ban jelent meg – a Derringer-díjra, 2019-ben pedig felkerült a holland MAX Golden Bat-díj szűkített listájára – ez a díj mérföldkő a krimi műfajában alkotók számára. Nemrégiben egyik önálló könyvének jogait az Eyeworks7 – Belgium egyik legkiemelkedőbb és legrégebb óta fennálló film- és televíziós drámákat gyártó cége – vásárolta meg televíziós adaptáció készítése céljából.

Vandermeerer műveinek pozíciója a flamand irodalom nagyobb területén is egyedülálló. Az írónő nyíltan elutasítja a műfaj keresztapjának tekinthető Jef

Geeraerts férfiközpontúságát és stílusát, fő inspirációforrása Agatha Christie – valószínűleg kevésbé a whodunit-aspektus, mint inkább a környezetrajz és atmoszféra szempontjából –, Roald Dahl – akinek egyaránt sikerült fiatal és kevésbé fiatal generációkat megszólítani –, valamint a minőségi brit televízió – a kifinomult cselekménykonstrukció és karakterformálás miatt. Vandermeerer a munkáiban szakít a kortárs flamand krimik macsó hangvételével, és inkább a pszichológiai mélységet, a karakterek interakcióit helyezi előtérbe. Ebben a tekintetben kulcsfontosságú az, hogy a szerző képzett pszichológus. Vandermeerert a karakterek motivációi érdeklik, ahogy a valós életben is azt kutatja, miért teszik (vagy épp nem teszik) az emberek azt, amit, valamint a specifikus körülmények szerepe egy bizonyos döntés meghozatalában. A szerző nyíltan használja az arra vonatkozó tudományos belátásokat, hogy miképp működik az emberi agy, hogyan tudja félrevezetni vagy megtéveszteni a tulajdonosát. Kiváltképp érdeklik az olyan betegségek, mint a prosopagnosia (arcvakság) vagy a Capgras-szindróma (pszichiátriai zavar, mely során az az egyén meggyőződik, hogy egy barátot vagy családtagot, akár háziállatot is egy ugyanolyan külsejű impostor helyettesít).

Vandermeerer a lokális helyszínek kiválasztásának bebetonozott hagyományát is elhagyja. Ellentétben a legtöbb feltételezéssel a nem flamand helyszínek előnyben részesítése (pl. London vagy Lisszabon) mögött hitelességre való törekvés rejlik (Hilde Vandermeeren csak arról ír, ami személyesen vonzza), nem pedig arra számít, hogy így majd nemzetközi médiakarriert futhat be az adott könyv – már csak azért sem, mert általában éppen az ellenkezője szokott történni. A külföldi kiadók és olvasók szeretik a couleur locale-t, és az ilyen típusú művek nemzetközi adaptációja gyakran hajlamos a nem flamand környezetet és szereplőket „tipikusan” flamand szereplőkre és helyszínekre „visszafordítani”.

## Kollaboratív írás

■ Egyesek úgy vélik, hogy a krimi műfajában létrejövő kollaboratív írás gyakorlatát maguk a fikció szintjén szerepeltetett duók is előrevetítik, elvégre mi Holmes és Watson, ha nem egy nyomozópáros. A krimi terepén Maj Sjöwall (1935–2020) és Per Wahlö (1926–1975) munkája a négykezes írás egyik híres példája, de említhetjük Nicci French-et is: az írói álnevet az angol Nicci Gerrard (1958–) és férje, Sean French (1959–) használják közös munkáikban.

Hilde Vandermeeren esete azért is különleges, mert csupán három műve íródott kollaborációban a flamand ügyvéddel, Walter Damennel, valamint a könyvek esetében mindkét fél hozzájárulása világosan meg volt határozva: Damen felelt a megfelelő jogi szempontokért (de szerepe volt a történet kitalálásán is, és tanácsokkal szolgált a technikai részleteket, illetve a regények valós életre való lehetséges hatását illetően), míg Vandermeeren feladata volt a tényleges történetírás és a végső formába öntés. Tanulmányukban Michel Lafon és Benoît Peeters rámutatnak,<sup>8</sup> hogy a kollaboratív írás napjainkban még mindig tabunak számít az irodalom intézményében, amely továbbra is csak az individuális írók kreatív zsenialitásában hisz.

Az eredetileg sorozatnak szánt mű a kiadó megbízásából készült: már rég szeretne volna a Damen-féle jogi ügyek mögött rejlő történeteket fikciós keretbe ágyazni. Az író nő lelkesen fogadta az ajánlatot, viszont érdemi újradefiniálást kért: sorozat helyett (ami legalább tíz kötetből állt volna) trilógia, amelyben több

lehetőség van karakterfejlődésre (mivel egy sorozat mindig magában hordozza a főszereplő lapos, statikus kezelésének kockázatát); nem bírósági regény (court novel), hanem egy női ügyvéd magánéletén és kalandjain alapuló történet, amely nagy teret biztosít a karakter pszichológiai fejlődésének; nemcsak a jogi világ kíméletlen légkörének leírása, hanem többrétegű történet, ahol a gyerekkori traumák is szerepet kapnak; nem egy helyi szituáció fikciós átfordítása, hanem egy új történet, amely Belgiumon kívül játszódik (pontosabban Lisszabonban, majd a történet végén a főhős visszatér a flamand gyökereihez).<sup>9</sup>

## Konklúzió: bizonytalanságok és lehetőségek

■ A női krimi sokkal több, mint a nők által írt krimi. Kihívást jelent eltérni a műfaj általánosan elfogadott, bevett jellemzőitől – mint az akción alapuló narratíva, a hard-boiled karakterek és szituációk, nyers nyelvezet használata stb. –, új perspektívák és dimenziók felé utat nyitni. Tekintettel a stílusok és műfajok közötti határok összemosódásának általános tendenciájára, ésszerű azt feltételezni, hogy a női krimi erős fejlődésnek indulhat a jövőben, pláne hogyha figyelembe vesszük azt a ténytet, hogy az irodalmi szövegek tényleges olvasóközönsége főleg nőkből áll. Hasonló evolúció figyelhető meg a populáris irodalom más területein is: gondoljunk csak a képregények világára, amelyet hagyományosan szintén férfiak uraltak, manapság mégis kezd elbillenni a mérleg egy – a gender szempontjából – sokkal kiegyensúlyozottabb rendszer felé, hiszen egyre több női szerzővel, női olvasóval és új tematikákkal találkozhatunk (pl. a grafikus orvoslás, graphic medicine, a képregények felhasználását jelenti az orvosi oktatásban és a betegellátásban). A női krimi fejlődését nem feltétlenül akadályozza, hogy kisebb nyelven kell dolgozni, komoly piaci korlátokkal. Ahogy arra Hilde Vandermeeren – és általánosságban a flamand krimi – esete is rámutat, a műfaj nagy népszerűségnek örvend külföldön, és mindenféle médiaadaptációból profitál. A fő probléma nem nyelvi, hanem kulturális kérdés: a férfi elfogultság kitartó jelenléte, amely mind a műfaj meghatározásában és megítélésében tetten érhető, valamint a nők alulreprezentáltsága a díjazási rendszerben nem mindig „térül meg” a Flandrián kívüli pozitív fogadtatással. Vandermeeren munkásságának jelenlegi helyzete remekül illusztrálja, hogy milyen nehéz átlépni egy adott kulturális kontextus bebetonozott határait. Talán úgy tűnik, hogy az európai krimi mint műfaj szabadon „vándorol” Európában, ám a gyakorlatban ez másképp történik, és néhány kivétel miatt nem szabad semmisnek venni a nagyon is létező határokat.

Nagy Orsolya fordítása

### ■ JEGYZETEK

1. Flandria és Hollandia lakói közös nyelvet használnak, ez pedig a holland. Összesen 23,5 millióan beszélik (17 millióan Hollandiában, 6,5 millióan Flandriában), ezáltal Európa ötödik legtöbbek által beszélt nyelvének tekinthetjük. Ennek tudható be, hogy a flamand könyvpiac évtizedeken át szorosan egybefonódott a holland piaccal, ami számos területen megmutatkozik – áll a Flanders Literature, a flamand irodalmat támogató ügynökség honlapján: <https://www.flandersliterature.be/> (utolsó hozzáférés: 2020. július 2.)
2. Három hivatalos nyelvvel rendelkező országgént (holland, francia és német), egy többnyelvű fővárossal (Brüsszel), amely az EU székhelyének is otthont ad, Belgium kulturális értelemben egy megosztott ország, amely nem rendelkezik egységes kulturális minisztériummal, csupán „helyi”, nyelv alapú minisztériumokkal. Észak (Flandria, holland nyelvű) és Dél (Vallónia, francia nyelvű; Brüsszel hivatalosan kétnyelvű város, a gyakorlatban mégis inkább frankofón, fontos nem frankofón kisebbségekkel) között szegényes a kulturális átjárás. Bár több nyelven is osztoznak más országokkal (Hollandia, Franciaország és Németország), a belgiumi flamand és frankofón közösségek rendelkeznek „saját” kultúrával, amit egyaránt kívánnak megvédeni és exportálni is (előbbi értelmében hajlamosak a protekcionizmusra, utóbbi értelmében viszont nyitottak a nemzetköz-

zi és globális változásokra). A belga kultúrát gyakorlatilag egyaránt tekinthetjük kisebbségnek és nem kisebbségnek is, legalábbis abban az értelemben, ahogy Deleuze és Guattari határozzák meg a kulturális kisebbségeket: számbeli kisebbség helyett a mainstreamtől való eltérése van a hangsúly (Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Minuit, Paris, 1975).

3. A Flanders Literature által vezetett irodalmi díjak listája: <https://www.flandersliterature.be/literary-prizes> (utolsó hozzáférés: 2020. július 2.)

4. Az Hercule Poirot-díj holland Wiki-cikke: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Hercule\\_Poirotprijs](https://nl.wikipedia.org/wiki/Hercule_Poirotprijs) (utolsó hozzáférés: 2020. július 2.)

5. Simone Murray: *The Adaptation Industry*. Routledge, London, 2012.

6. Uo.

7. Az Eyeworks Studio bemutatkozója a honlapjukon: <http://www.eyeworksfilm.be/en/who-we-are/> (utolsó hozzáférés: 2020. július 2.)

8. Michel Lafon – Peeters Benoît: *Nous est un autre*. Flammarion, Paris, 2006.

9. A Vandermeeren és Damen közti kollaboráció egyébként remek emlékeztető arra is, hogy számtalan kapcsolat fedezhető fel az irodalom és a jog világa közt, amelyek természetesen nem korlátozódnak kizárólag a krimi műfajára. Egyrészt sok irodalmi szöveg központjában állnak jogi kérdések és gyakorlatok, elég csak Szophoklész *Antigonéjára* vagy Kafka *A per* című regényére gondolni, de a nyomtatott irodalomról a vizuális média által közvetített történeteire áttérve sem nehéz példákat találni, gondoljunk csak a bírósági sorozatok sikerére. Másrészt maga a törvény is egy írott szöveg, amely sokszor múltbeli eseteken alapszik, tehát elkerülhetetlenül előfordulnak benne „történetek”, amelyek megírását inspirálhatták irodalmi modellek. Mindemellett fontos rávilágítani az ügyvédi védőbeszéd és a nyilvános beszéd retorikai rendszere közötti kapcsolatra, amely a retorika kezdete óta napjainkig elkísér minket.

Az irodalom és a jogrendszer közti kapcsolatot a „jog és irodalom” diszciplínája tanulmányozza (Ost, François: *Raconter la loi, Aux sources de l’imaginaire juridique*. Odile Jacob, Paris, 2004), amely a jog kulturális pozíciójára fókuszál (értelmezhető-e a jogrendszer független rendszerként, vagy csakis tágabb kulturális kontextusban érthető meg?), valamint a jogértelmezések relativitását és változékonyságát vizsgálja (ebben az értelemben a jogi szövegek épp annyira nyitottak az interpretációra, mint az irodalmi szövegek, így a „jog és irodalom” diszciplína „jog mint irodalom”-ként is értelmezhető).



KATARINA GREGERSDOTTER

# IDENTITÁSOK A NORDIC NOIR ÉSZAKI RÉSZÉN

Åsa Larsson Rebecka Martinsson-sorozatáról



„A közhiedelemmel  
ellentétben a hosszú  
téli sötét és hideg  
pozitívan hathat az  
emberre...”

82

■ Åsa Larsson Rebecka Martinsson adójogászról szóló regényei Svédország északi részén, Kirunában és környékén játszódnak. A regényeket számos nyelvre lefordították, és 2017-ben az egyik (*The Blood Spilt*<sup>1</sup>) végre megjelent északi számi nyelven, az egyik olyan nyelven, amelyet azon a területen beszélnek, ahol a regények játszódnak. Az első regényben (*The Savage Altar*<sup>2</sup>) Rebecka Martinsson elhagyja a városi, rohanó stockholmi életet, hogy visszatérjen gyermek- és tinédzseréveinek messzi északi vidékére, és végül úgy dönt, hogy véglegesen ott telepszik le. Ezen írás célja Larsson öt regényének elemzése abból a szempontból, hogy az identitás kérdései hogyan kapcsolódnak a periférikus Északhoz – a nordic noir „reális” Északjához. A regényeket nem külön-külön tárgyaljuk, hanem az identitás és a hely kapcsolata szempontjából fontos témákat vizsgáljuk: nézetek északról, a határok átlépése/elmosódása, hely és identitás, történelem: a periféria, a centrum és az én határai.

David Geherin *Scene of the Crime: The Importance of Place in Crime and Mystery* című könyvében a következőt olvashatjuk: „A krimik ideális lehetőséget kínálnak arra, hogy megvizsgáljuk a fikciós szövegekben a helyszínek művészi módon történő felhasználásának módját.”<sup>3</sup> Ez egyrészt a műfaj azon általános törekvése miatt van így, hogy realista legyen, másrészt pedig „mivel a krimik gyakran egymást követve, sorozatok részeként jelennek meg, a krimifíróknak több lehetősége van arra, hogy a hely jelleg-



zetes érzetét megteremtsek”.<sup>4</sup> A jelenlegi kutatások tehát rámutatnak a hely, a tér és a helyszín jelentőségére a krimi műfajában általában és különösen a sorozatformátumban. Ehhez persze hozzá kell tenni, hogy egy sorozat esetében az identitás kérdései is összetettebben vizsgálhatók.

A nordic noirt (bármennyire is változatos valójában) minden bizonnyal olyan műfajként forgalmazzák és talán olvassák is, amely – a nem északi olvasók számára – egzotikus földrajzi helyeket ír le és használ fel. Továbbá Louise Nilsson megjegyzi, hogy a nordic noirban „a természeti környezet [...] fontos, és ezek a különböző médiumokban artikulált leírások a svéd krimik egyik domináns motívumát jelentik. A jég, a hó és az erdők gyakori összetevők, meghatározzák a cselekmény sajátosságait, és hatással vannak a szereplők lelkivilágára, gyakran még a holttestekre is.”<sup>5</sup> Kerstin Bergman is valami hasonlót állít: Åsa Larsson regényeinek szereplői szinte szimbiózisban élnek a régióval.<sup>6</sup> Steven Peacock John Sutherlandnak a krimi hiperlokalizációjáról szóló tézisét idézi, mely szerint a krimiírók által választott helyszínek erősen és határozottan specifikáltak, és a skandináv krimik általában „túldeterminált» excentrikus helyszínekkel” rendelkeznek.<sup>7</sup> Larsson regényeiben a táj mindenképpen hiperlokalizált, az azonban, hogy valóban excentrikus-e, az attól függ, hogy ki az olvasó. Ez a táj gyakran nemcsak földrajzi értelemben jelenti az otthont, hanem már-már spirituális módon a tisztelet és a tiszta boldogság érzését kelti, és nyilvánvalóan segíti a szereplők identitásának alakulását, ahogyan azt az alábbiakban néhány példa is nyilvánvalóvá teszi.

## Nézetek északról

■ Larsson legtöbb regényében szerepel a régió térképe. A norvég és a finn, valamint az orosz határ közelsége nyilvánvaló. Az is feltűnő, hogy a régió ritkán lakott. Steven Peacock azt írja, hogy Kirunától északra „csak úttalan, lakatlan föld van. Kelet felé több száz mérföldön át Finnországba és Oroszországba nyúlnak a boreális erdők”.<sup>8</sup> Rebecka és az ott élők számára a hely gyönyörű és békés (a sok erőszakos bűncselekmény ellenére). A kívülálló, például Rebecka stockholmi barátja, Måns számára viszont ez „Nowheresville”<sup>9</sup>. Rebecka megjegyzi, hogy a férfi mindig nyugtalanná válik, amikor meglátogatja őt, a hideg téli sötétsgéttől a nyári fényen át a kutyáig és a szúnyogokig mindenre panaszkodik. Amit ő kellemetlennek találna, ha ott élne, azt Rebecka kívánja. „Szeretnék itt kint álldogálni, újragipszelni az ablakokat és időről időre a folyóra pillantani. Nyári reggeleken a verandán akarok kávézni, mielőtt munkába indulok. Télen ki akarom ásni a kocsimat a hóból. Azt akarom, hogy fagyminták legyenek a konyhaablakomon.”<sup>10</sup>

A közhiedelemmel ellentétben a hosszú téli sötét és hideg pozitívan hathat az emberre, az élet egyszerűbbé válik, kevesebb mindent kell befogadni, kevesebb színt és illatot. A rövidebb nappalok azt jelentik, hogy az ember megpihenhet.<sup>11</sup> A turisták Kirunába, a hegyekbe és Jukkasjärvibe utaznak, ahol a nemzetközi hírű Jéghotel minden télen megépül, így lehet, hogy nem feltétlenül azért látogatnak el a környékre, hogy kipihenjék magukat, hanem azért, hogy élvezzék a számukra egzotikus szabadtéri környezetet. A turisták már a sorozat első regényében is szóba kerülnek, amikor Rebecka a hosszú stockholmi évek után visszatér Kirunába. „A Kirunába tartó repülőgép majdnem tele volt. A kutyás csapatvezetésre és a jukkasjärvi jéghotelben rénszarvasbőrökön történő

éjszakázásra induló külföldi turisták tömegei szorongtak a helyért az ingyen gyümölcsöt és újságokat szorongató, hazafelé tartó kócos üzletemberekkel.<sup>12</sup> Amikor Rebecka hazamegy, új és ismeretlen helyre látogat el. A regénysorozat későbbi kötetében, amikor úgy dönt, hogy marad, azt gondolja: „Nem akarok vendég és idegen lenni. Soha többé.”<sup>13</sup> Más regényekhez képest, amelyekben a turizmus szóba kerül, a turistákat itt soha nem látjuk betolakodóként vagy kiszákmányolóként, mert a természet mintha olyan erős lenne, hogy semmi sem zavarhatja meg. Ha az öt regényre az ökokritikai perspektíva tág definícióját alkalmazzuk, akkor bizonyosan láthatunk bensőséges kapcsolatot ember és természet között, de nyílt, a környezetet illető aggodalmakról nincs szó. A regényeket inkább neoromantikusként nevezhetnénk: a természetet és a természeti jelenségeket gyakran magasztosként jelenítik meg, olyan szépséggel bírnak, amely képes „feldobni”<sup>14</sup> és mélyen megérinteni az embert.

### A határok átlépése/elmosódása

■ Az első, a *The Savage Altar* című regényben az elbeszélést az Aurora Borealis kíséri, „ő” mozog a lapok és a szereplők feje fölött, és „[a] csillagok és a bolygók kénytelenek utat engedni neki, a csillogó fény e nagy csodájának”.<sup>15</sup> Az Aurora Borealis vagy a jég, a fák és a folyók gyakran antropomorfizálódnak, és így elmosódik az ember és a természet közötti határ. Az ember és az állat közötti határ szintén elbizonytalanodik. Ahogy Kerstin Bergman írja, a Martinsson-regényekben a hely olyan, ahol „emberek és állatok együtt élnek, egymásra vannak utalva élelem, menedék és védelem tekintetében. Az állatok – különösen a kutyák – Larsson krimijeiben is fontos szerepet játszanak”.<sup>16</sup> A *The Second Deadly Sin*ben Rebecka kénytelen megölni egy kutyát, hogy megmentsen egy gyermeket – egy olyan gyermeket, aki, hogy traumáival megbirkózzon, kutyaként él, négykézláb jár, és csak ugatással kommunikál. A gyilkosság majdnem olyan mélyen érinti Rebeckát, mint amikor önvédelemből kénytelen volt megölni három férfit. Egy kutyát megölni annyi, mint egy közeli barátot és egyenrangú társat megölni. Ráadásul – és ez fontos – a *The Blood Spilt*ben váltakoznak a Rebeckáról és a többiekéről szóló, valamint egy vad kutyáról, a Sárgalábú nevű farkasról szóló fejezetek. Sárgalábú Oroszország, Finnország és Svédország északi régióit járja be, példázva, hogy észak összefügg, hogy a határok nem számítanak, szabadon mozoghat. A táj eltünteti a múltbeli aggodalmakat és a jövő gondjait, „[m]inden most van”.<sup>17</sup>

### Hely és identitás

■ Az egyik szereplő visszaemlékszik arra, hogy a barátja hogyan szokta megérinteni. „Azt szerette, ha felfedezhet engem. Megszámolta az összes anyajegyemet. Vagy a körmét a fogaimhoz koppintotta, amikor mosolyogtam, és kipipálta a Kebnekaise összes csúcsát: Déli csúcs, Északi csúcs, Sárkányhát, Kebnepakte, Saksasapakte, Kaskasatjåkko, Tuolpagorni.”<sup>18</sup> Itt a hely jellege és az identitás közötti kapcsolat két fiatal szerelmes történetén keresztül kerül bemutatásra. Ez a kapcsolat nagyon bensőséges, a természet ugyanolyan ismerős, mint a barátnő teste. Ráadásul Rebecka számos gyermekkori emlékének egyike arról szól, hogy apjával az erdőben van. Megkérdezi tőle, hogy hová jutna, ha egy bizonyos irányba indulna. „És az apja válasza. Új vers, attól függően, hogy az ujsa melyik

irányba mutatott, és hol voltak. Tjålme. Latteluocta. A Rauta folyón át. Vistasvaggén keresztül és a Sárkányháton át.”<sup>19</sup> A szépség – a „költészet” – a helynevekben rejlik, olyan helyekben, amelyek számára ismeretlenek („új költészet”), de apja számára, aki megosztja vele a helyismeretét, ismertek. Amikor Rebecka elhagyja Stockholmot, és visszatér Lappföldre, többször említi, hogy „otthon” és „békében” van. Többször fizikai módon is kifejezi az otthon és a békesség érzését: havat nyom az arcához, hóba fekszik, lefekszik a földre, felnéz a fenyőkre és a csillagokra. Larsson így fogalmaz: „Martinssont minden figyelmeztetés nélkül előnti a tiszta, fehér boldogság érzése. Átjárja a testét, és a kezébe áramlik. Teljesen mozdulatlanul áll. Nem mer megmozdulni, mert fél, hogy elijeszti a pillanatot. Eggyé válik mindennel. A hóval, az éggel. A folyóval, ahogy a jég alatt rejtőzködve folyik. [...] Mindennel. Mindenkivel. Ide tartozom, gondolja. Talán tényleg ide tartozom, függetlenül attól, hogy mit akarok vagy mit érzek.”<sup>20</sup>

A test és az én itt eggyé válik a hellyel és a természettel. Ráadásul Rebecka a nagymamája házában lakik, és pontosan úgy él ott, ahogyan a nagymamája élt egykor. Stockholmhoz képest jól alszik, és rájön, hogy soha nem „volt igazi választatása”, amíg vissza nem tért Lappföldre.<sup>21</sup> Az, hogy újra gyermekkori otthonában él, hóval, éggel és folyóval van körülvéve, átalakítja őt, és ahogyan fentebb fogalmaz, mindez még cselekvőképességet is biztosít neki.

## Történelem: a periféria, a központ és az én határai

■ A regények közül kettő (*Until Thy Wrath Be Past*, *The Second Deadly Sin*) részben a történelmi múltban játszódik. A regények címei vallási vonatkozásúak, hogy jelezzék az elkövetett bűnök és a háború súlyosságát. A két világháború alatti Svédországgal foglalkoznak.

A *The Second Deadly Sin* „Kiruna születésének” történetét meséli el. A terjeszkedő bányaiparral Kiruna a jövőt jelentette, és 1914-ben ez volt Svédország legújabb városa. Egy fiatal nő, Elina vonattal utazik Kirunába, hogy tanítónőként dolgozzon. Alig várja, hogy új életet kezdjen, és felszabadultnak érzi magát: „Éppen most ünnepelte huszonegyedik születésnapját, és úton van Kirunába. A világ legújabb városába. Oda tartozik. Ebben az új korban.”<sup>22</sup> A vonatút során a svéd táj lenyűgözi, és úttörőnek érzi magát, aki olyan helyre utazik, ahol kevesen jártak. Látja Svédország nagyságát, és Kirunát is globális helynek, nem periferikusnak gondolja: ez a „világ legújabb városa”, és számára a modernitás városa. Elina a vonaton találkozik Hjalmar Lundbohmmal (egy valós történelmi személlyel), akibe beleszeret, és aki a nagy bányavállalat, az L.K.A.B. ügyvezető igazgatója. Lundbohmnak grandiózus elképzelései vannak a várossal kapcsolatban, amelyet ő „az övének” nevez, és egy olyan várost képzel el, amely állandó: „iskolákkal, fürdőházakkal és felnőttoktatással – mint Pullman City az Egyesült Államokban és Henry Ford Fordlandja Dél-Amerikában. Ezek olyan modellek, amelyeknek meg kell felelni.”<sup>23</sup> Ő is globálisnak látja Kirunát, és többnek, mint egy egyszerű kapitalista vállalkozás: ez egy olyan hely, ahová az emberek azért jönnek, hogy ott maradjanak. A háború, amely éppen akkor tört ki Európában, kedvez Kirunának és a vasérctermelésnek. A Svédországon keresztüli vonatút tehát Elina és Hjalmar számára is a jövőbe való költözést jelenti, Kiruna pedig az átalakulás csillogó ígérete, amely eltörli a régi és az új, a periféria és a központ közötti határokat, és ez mélyen érinti őket és identitásukat.

A vonatút mint metafora az *Until Thy Wrath Be Past* című műben is problematizálódik. Svédország nem volt hajlandó állást foglalni – „semleges” maradni – a második világháború alatt, noha a náci Németország a szomszédos Dániát és Norvégiát is megszállta. 1940 és 1943 között a náciak mégis keresztülmentek Svédországon, hogy elérjék az északi megszállt területeket. A vonatút még mindig a határok eltörlését, a központ és a sarkvidéki periféria összekapcsolását szimbolizálja, de azzal, hogy a német csapatoknak engedélyezték, hogy Svédországon keresztülutazzanak, hogy elérjék utánpótlással a csapataikat, azt is jelenti, hogy hozzájárultak szomszédjaik szenvedéséhez is, és ez ma is vita tárgyát képezi.

## Következtetés

■ Kevés olyan regénysorozat van, amely mélységében foglalkozik a messzi északkal, és Larsson sorozata kiváló lehetőség arra, hogy az olvasó többet tudjon meg erről a helyről, és nyomon kövesse a szereplők identitásának alakulását e földrajzi perifériában. Annak ellenére, hogy a regényekben megjelenő helyszínek hiperlokalizáltak, és a határok fogalma hangsúlyos, ez utóbbiak azért tűnnek fontosnak, mert folyamatosan átléphetők és elmosódhatnak. Ezt hangsúlyozzák az átlatok, a természet és az éghajlat leírásai. Továbbá az európai történelem, például az első és a második világháború nagyon is jelen van, nagyrészt a Kirunában terjeszkedő bányaiipar miatt, amely a helyet és az embereket a helyiből és perifériakusból globálissá és központiá válogtatja.

**Kálai Sándor fordítása**

### ■ JEGYZETEK

1. Åsa Larsson: *The Blood Spilt* [*Det blod som spillts* 2004]. Penguin Books Ltd, London, 2006.
2. Åsa Larsson: *The Savage Altar* [*Solstorm* 2003]. Penguin Books Ltd, London, 2006.
3. David Geherin: *Scene of the Crime: The Importance of Place in Crime and Mystery*. MacFarland, Jefferson, N.C., 2008. 8.
4. Uo.
5. Louise Nilsson: *Uncovering a Cover: Marketing Swedish Crime Fiction in a Transnational Context*. Journal of Transnational American Studies 2016. 7 (1). <https://escholarship.org/uc/item/6308x270> 20190618 (utolsó letöltés: 2020. 08. 20.).
6. Kerstin Bergman: *The Captivating Chill: Why Readers Desire Nordic Noir*. Scandinavia-Canadian Studies/Etudes Scandinavien au Canada 2014. 22. 80–89. [https://scancan.net/bergman\\_1\\_22.htm](https://scancan.net/bergman_1_22.htm) (utolsó letöltés: 2020. 08. 20.)
7. Steven Peacock: *Swedish Crime Fiction: Novel, Film, Television*. Manchester University Press, Manchester and New York, 2014. 113–114.
8. Uo. 125.
9. Åsa Larsson: *Until Thy Wrath Be Past* [*Till dess din vrede upphört* 2008]. Quercus Publishing, London, 2011. 209.
10. Uo. 22.
11. Larsson: *The Savage Altar*, i. m. 301.
12. Uo. 55.
13. Larsson: *Until Thy Wrath Be Past*, i. m. 23.
14. Uo. 3.
15. Larsson: *The Savage Altar*, i. m. 1.
16. Kerstin Bergman: *Swedish Crime Fiction. The Making of Nordic Noir*. Mimemis International, Milano, 2014. 109.
17. Larsson: *The Blood Spilt*, i. m. 407.
18. Larsson: *Until Thy Wrath Be Past*, i. m. 2.
19. Larsson: *The Blood Spilt*, i. m. 107.
20. Larsson: *Until Thy Wrath Be Past*, i. m. 30.
21. Åsa Larsson: *The Black Path*. Quercus Publishing, London, 2008. 69.
22. Åsa Larsson: *The Second Deadly Sin*. Quercus Publishing, London, 2014. 53.
23. Larsson: *The Second Deadly Sin*. i. m. 76.

VERESS CSONGOR BALÁZS

## KIBERTÁMADÁS: JOGOS OK HÁBORÚ INDÍTÁSÁHOZ?

*„A jövő háborúit nem csupán felfegyverzett katonák és bombákat szállító repülőgépek vívják majd. Ezeket a háborúkat egy egérkattintással el lehet kezdeni, akár a világ túlsó végén úgy, hogy e célra készített komputerprogramok bénítsák meg vagy pusztítsák el a kritikus infrastruktúrát az ellenséges országban: a szállítást, a kommunikációt, az energiahálózatot. Megbéníthatják a katonai hálózatokat is, amelyek a csapatok vagy a repülőgépek mozgását irányítják.”*

LIAM O'MURCHU

■ Egyre gyakrabban olvashatjuk a sajtóban, hogy hackertámadás ért különböző honlapokat, közösségi médiát, kormányzati szervet, esetleg kiszivárogtak kényes adatok biztonságosnak tartott helyről. Felmerülhet a jogos kérdés az olvasóban, amennyiben nyilvánvalóvá válik, hogy a kibertámadás külföldről érkezett, és súlyos károkat okozott, hogyan léphet fel egy állam. Megtorolhatja-e hagyományos eszközökkel, esetleg megtámadhat-e egy másik országot, ha kiderült, hogy az állt az informatikai támadás mögött?

Tanulmányomban azt vizsgálom meg, hogyan lehetséges a nemzetközi jog eszközével védekezni az informatikai hadviselés ellen. A kiberhadviselés történetét és tulajdonságait bemutatva felvázolom a támadások lehetséges formáit, majd megpróbálok mindegyik esetre megoldást javasolni. A kutatásban a „kiberhadviselés” fogalmát szinonimaként fogom használni a sorozatos célzott informatikai támadásokra.

### Informatikai támadások vagy a hadviselés lehetséges formái

■ Lattmann Tamás annak függvényében, hogy az informatikai támadások állami háttérrel vagy sem, illetve háború alatt vagy békeidőben történnek, négy lehetséges esetet vázolt fel.<sup>1</sup> A gondolatmenetét követve megvizsgálom, mikor léphet fel egy állam offenzíven a nemzetközi jog szerint. A támadások szempontjából különböző lehetséges helyzetek fordulhatnak elő:

- nincs fegyveres konfliktus, nincs állami háttér;
- nincs fegyveres konfliktus, de van állami háttér;
- folyamatban van fegyveres konfliktus, és a támadás mögött van állami háttér;
- folyamatban van fegyveres konfliktus, de a támadás mögött nincs állami háttér.

A második világháború óta egyre ritkábbak a nemzetállamok között hagyományos erővel, eszközökkel és eljárásokkal vívott háborúk. A támadások már nemcsak katonai infrastruktúrák ellen irányulnak, hanem elsősorban a civil infrastruktúrák vagy maguk a civilek ellen. Ezen újfajta konfliktusok fő jellemzője az aszimmetria. Jelen tanulmányban a kiberhadviselést fogom behatóbban vizsgálni, holott a leírtak éppúgy érvényesek egyszeri informatikai támadás esetében is. Ahhoz, hogy megvizsgáljuk a jog viszonyát a kiberhadviseléshez, először magát ezt a hadviselési nemet kell behatóbban tanulmányoznunk.

### A hadviselés rövid történeti áttekintése

■ A technikai fejlettségnek köszönhetően jutott el a hadtudomány arra a szintre, hogy az ellenséges országoknak nem kell fizikai kontaktusba kerülniük; kisebb, de



akár nagyobb csapásokat is végre tudnak egymás infrastruktúrái ellen hajtani a világhálón keresztül. Régebb természetesen mindez elképzelhetetlen lett volna. A következőkben röviden vázolom a modern hadviselés történetének az alakulását. A különböző korok hadviseléseit részletesen feldolgozta a szakirodalom. Egy lehetséges rendszerezés négy generációra osztja fel a modern hadviselést, melynek kezdete a vesztfáliai béke (1648).<sup>2</sup> Azért ezt tekintjük kiindulópontnak, mert a bonyolult alárendeléses feudális rendszer helyét átvette a meghatározott terület és az ott élő nép fölött korlátlan szuverenitást gyakorló államok rendszere, így lett az állam monopóliuma a hadviselés. Az újkori hadviselés korszakolásáról nincs teljes konszenzus a szakértők között, de egyik lehetséges felosztást William S. Lind dolgozta ki,<sup>3</sup> amely a következőképpen tagolja az érákat.

A hadviselés *első* generációja a 19. század közepéig tartott, jellemzői a különböző alakzatokban (vonalban, oszlopban és négyzetben) harcoló gyalogság. Nagy hangsúlyt fektetnek a csapatok alapos kiképzésére, ebben a korszakban vezettek be egyfajta sorkatonaságot, nyíltak a tisztek kiképzésére alkalmas iskolák. Ebben a korban különült el látványosan a civil és a katona közötti különbség (egyenruha, tisztelgés, díszszemle).

A *második* generáció az ipari forradalom korára esik, így ennek vívmányait a hadviselés is felhasználja: sorozatlövő fegyverek, távíró, vasút, harckocsik, harci repülőgépek. A második generációs hadviselés csúcspontja az első világháború volt, ahol még a harcjelzések lineárisak maradtak, de megjelent a tűzerőkoncentráció az előerő-koncentráción alapuló harcjelzések helyettesítőjeként.

A *harmadik* generációs hadviselés jellemzője az összefegyvernemi erőkoncentráció és a háború a hátszakra történő kiterjesztését eredményező totalitás. A harc ebben a korban már nem lineáris, így jelenik meg a hátszág bombázása mint demoralizálási eszköz. A II. világháború végén megjelenő nukleáris fegyver alkalmazásával kezdődik a több évtizedes átmenet a következő generációba, mely Izrael 1967-ben és 1973-ban aratott győzelmei után veszi kezdetét.

A *negyedik* generációs hadviselés korában a nagyhatalmak tömegpusztító fegyvereinek nagy száma gátolja a közvetlen összeütközéseket. Az indirekt hadviselés jellemzője, hogy jelentős tényezővé válnak a nem állami hadviselők, így az állam elveszti hadviselési monopóliumát. Elmosódnak a háború-béke, a katona-civil, a harcoló-nem harcoló közötti határok és különbségek.

Megjelenik a hálózati háború, ahol az állami vagy nem állami szereplők felhasználják az információs forradalom olyan előnyeit, mint az internet vagy a közösségi oldalak, majd olyan támadásokat indítanak, ahol nincs felismerhető harc-tér. Ezekben a konfliktusokban nincs egyértelmű győzelem, sem vereség, a felek nem tartják magukra nézve kötelezőnek a hadviselés általánosan elfogadott szabályait és hagyományait.

A biztonsági területek köre az utóbbi időben kibővült egy új résszel, a kiberbiztonsággal. Az információbiztonság egy törekeny rendszer, amelyet egyre többször, egyre több ponton és egyre keményebb támadások érnek, amelyeket kezelni kell egyéni, állami és nemzetközi szinten egyaránt. Az utóbbi években az államok sorra fogadták el kiberbiztonsági stratégiájukat, és állították fel az állami kibervédelmi szerveiket annak következtében, hogy évről évre emelkedik a kibertámadások száma, és az érintett államok köre is folyamatosan bővül. Ugyanakkor az egyes vállalatok is igyekeznek magukat a lehető legteljesebben megvédeni a hackerekkel szemben – több-kevesebb sikerrel.

Jóllehet a fentiekben az informatikai hadviselést mutattam be, a következőkben tárgyaltak éppúgy érvényesek lesznek egyszeri informatikai támadásra is, nem szükséges a műveleteknek többszöri előfordulása.

## A nemzetközi jog válasza az informatikai támadásokra

■ A bevezető után a négy lehetséges esetet mutatnám be. Abban az esetben, amennyiben külföldről érkezik kibertámadás vagy azok sorozata, de mögötte *nincs állami háttér*, illetve az országok – a támadás kiinduló, valamint a célszövege – nem *állnak hadban* egymással, akkor a támadások az azokat elszenvedő ország bűncselekménynek minősíti, és a belső jog szerint bünteti. Ebben az esetben a nemzetközi jog csak kiegészíti a nemzetet azáltal, hogy az államok közötti büntető együttműködés kereteit és előírásait meghatározza. Ilyen a 2004-től hatályos, az Európa Tanács által kidolgozott Convention on Cybercrime, számítógépes bűnözés elleni egyezmény, melyhez csatlakozott az Egyesült Államok, Ausztrália és Japán is. Habár a konvenció célja elsősorban nem a kibertámadások elleni védekezés, hanem a számítógépekkel elkövetett gazdasági kárt okozó bűncselekmények elleni védekezés, tartalmában meghatározza ezen bűncselekmények körét, és megszabja az országok közötti együttműködést.

A négy lehetséges eset közül jogilag a legegyszerűbb az, amikor az informatikai támadás mögött *van állami háttér*, és a támadás *fegyveres konfliktus* során történik meg, mivel így a támadás betudható a háború egyik aktusának. Ezekre az informatikai támadásokra is a *ius in bello* előírásai, a 1949-ben elfogadott Genfi egyezmények által szabályozott humanitárius jog lesz az alkalmazandó.

Egy másik lehetséges eset akkor fordulhat elő, ha egy informatikai támadás végrehajtója nem állami szereplő, és a támadás mögött *nincs állami háttér a háborúban álló országok között*. Ezt a helyzetet a nemzetközi jog nem igazán tudja értelmezni, mivel egy természetes személy követ el támadást. Hasonló helyzetre próbál megoldást találni a III. Genfi egyezmény, amely konfliktus idején felosztja a lakosságot civilekre és jogszerű harcosokra. Ez a megkülönböztetés azért fontos, mert másképp kezelendő a polgári lakosság, és másképp a kombattánsok, illetve cselekedeteik is más jogi besorolás alá esnek. Az informatikai hadviselés helyzetében az összeütköző feleknek folyamatosan különbséget kell tenniük a személyek között annak alapján, hogy tevékenységük a nemzetközi jog alapján jogszerű-e. A IV. Genfi egyezmény szól a polgári lakosság védelméről.

Az utolsó eset a legfontosabb dolgozatomból szempontjából, mégpedig a *fegyveres konfliktus nélküli informatikai támadás állami háttérrel*. Ebben az esetben is bűncselekménynek minősül a támadás, de nagyban bonyolítja a helyzetet, ha az elkövetés hátterében állami szerv és megbízás áll, mivel ez felveti a támadó állam felelősségét. Ilyenkor az a kérdés, hogy a megtámadott államnak milyen nemzetközi jogi eszközök állnak rendelkezésére: hogyan védekezhet a támadás ellen, sőt alkalmazhat-e erőt, vagy megtámadhatja-e a másik államot. Az idén 75 éves ENSZ Alapokmánya szabályozza ezt a helyzetet a *ius ad bellum* előírásaival, útbaigazít, hogy milyen esetben jogszerű egy támadás indítása, vagy hogy egy állam jogszerűen alkalmaz-e erőt egy másik állammal szemben.

### Az erőszak nemzetközi tilalma

■ Kajtár Gábor a témában<sup>4</sup> kifejti, hogy 1945-ig nem létezett a háborúindításra vonatkozó általános nemzetközi jogi tilalom, annak csupán részleges korlátozásai jelentek meg. Ezen a helyzeten változtatott a második világháború szörnyűségei miatt az ENSZ Alapokmánya, amelyben az erőszak általános tilalmának rendszere került bevezetésre. Történetileg az *igazságos háború* (*bellum iustum*) elmélete uralta a nemzetközi jogot, amely igazságos és igazságtalan háború között tett különbséget. A teória szerint háború és béke joga élesen elkülönül, a háború beálltával megszűnnek a nemzetközi diplomáciai kötelezettségek, jogon kívüli állapotátéve a háborút. A 20. században megjelenik a *bellum legale* fogalom, amely jogszerű háborút jelent, így megteremtve a jogszerű és jogellenes háború felosztást.

Az 1899-es hágai békekonferencián jelenik meg először a háborúindítás szabadságának jogi korlátozása. Az itt elfogadott I. egyezmény 2. cikke alapján a szerződő felek kötelezettséget vállaltak arra, hogy vitájuk békés rendezése érdekében más államok közvetítését veszik igénybe, mielőtt fegyveres erőszakhoz folyamodnának.

Az első világháború után létrejövő Nemzetek Szövetsége ahhoz a feltételhez kötötte a háborúindítás jogát, hogy a részes felek addig nem indíthatnak háborút, amíg a választott bíróság elé nem viszik a vitáikat.

A Briand–Kellogg-paktum 1928-ben került ratifikálásra, amelyet az akkor létező országok majdnem mind aláírtak, és lemondtak a háborúról mint a nemzetközi viszályok elintézésének módjáról. Ez volt az első olyan multilaterális szerződés, amely átfogó jelleggel tiltotta meg a háborúindítást, azzal együtt, hogy megszegése esetére nem létezett szankciórendszer.

A következő nagy mérföldkő az ENSZ Alapokmányának kidolgozása volt, amely nem a háborúról, hanem az erőszakkal való fenyegetésről és annak alkalmazásáról szól: 2. cikkének (4) bekezdése szerint „a szervezet összes tagjainak nemzetközi érintkezéseik során más állam területi épsége, vagy politikai függetlensége ellen irányuló vagy az Egyesült Nemzetek céljaival össze nem férő bármely más módon nyilvánuló erőszakkal való fenyegetéstől vagy erőszak alkalmazásától tartózkodniuk kell”.

Ebbe a bekezdésbe beletartozik a nemzetközi határokat megsértő erőszak alkalmazása. Az államok így akartak teljes és átfogó államközi erőszaktilalmat elérni. Kivételek az erőszak tilalma alól mégis léteznek:

– a *Biztonsági Tanács felhatalmazásával alkalmazott fegyveres erő joga* (Alapokmány 39. cikk)

– és az *önvédelem joga* (Alapokmány 51. cikk).

A sorrendből észrevehető, hogy a BT határozatai alapján alkalmazott fegyveres erőszak megelőzi az önvédelemhez való jogot. A BT-nek van döntő szerepe a viták békés rendezésében, ezért rendelkezik erőszak-monopóliummal.

Az önvédelem joga szűk kivételként marad meg: „A jelen Alapokmány egyetlen rendelkezése sem érinti az Egyesült Nemzetek valamelyik tagja ellen irányuló fegyveres támadás esetében az egyéni vagy kollektív önvédelem természetes jogát mindaddig, amíg a Biztonsági Tanács a nemzetközi béke és biztonság fenntartására szükséges rendszabályokat meg nem tette. A tagok az önvédelem e jogának gyakorlása során foganatosított rendszabályait azonnal a Biztonsági Tanács tudomására tartoznak hozni és ezek a rendszabályok semmiképpen sem érintik a Biztonsági Tanácsnak a jelen Alapokmány értelmében fennálló hatáskörét és kötelességét abban a tekintetben, hogy a nemzetközi béke és biztonság fenntartása vagy helyreállítása végett az általa szükségesnek tartott intézkedéseket bármikor megtegye.”

A fegyveres támadás szükségessége, majd az önvédelmi jog gyakorlásának arányossága a nemzetközi szokásjog része. Az idézetben szereplő „természetes” jog kifejezés egyes vélemények szerint az államok egyoldalú és korlátozhatatlan lehetőségére utal, hogy megvédhessék magukat. Ezen, kisebbségi, vélemények szerint nemcsak fegyveres támadás esetén lehet önvédelmet gyakorolni. Lehetőség lenne a külföldön megtámadott saját állampolgárokat is megvédeni, vagy akár megelőző önvédelemre vagy az önvédelemre későbbi támadások megelőzése céljából.

A fegyveres támadás fogalmának meghatározása az önvédelmi jog lényege, melynek a térbeli és az idődimenzió túl van egy kvantitatív és egy kvalitatív összetevője is. A fegyveres erőszaknak el kell érnie egy bizonyos szintet ahhoz, hogy az fegyveres támadásnak minősüljön.

Szembetűnhet a különböző fogalomhasználat: a 2. cikk (4) bekezdése az erőszak alkalmazását tiltja, de az 51. cikk az önvédelmi jog feltételének a fegyveres támadás létét várja el. Az Alapokmány szerzői ezzel azt akarták elérni, hogy ne lehessen önvédelemre hivatkozni minden kisebb fegyveres erőszaknál. Ezek sze-

rint az államok minden erőszakos államközi cselekménye sérti az általános erőszaktilalmat, de csak nagyon súlyos esetekben, fegyveres támadás bekövetkezésekor folyamodhatnak önvédelemhez. Fegyveres támadásról csak akkor beszélhetünk, ha egy állam ellen jelentős fegyveres erőszakot alkalmaznak, amely betudható egy másik államnak.

Létezik azonban olyan agressziós cselekmény, amelyet fegyveres támadás hiányában is el lehet követni, például agresszióknak minősül az is, ha egy állam megengedi, hogy egy másik állam rendelkezésére bocsátott területét agresszió elkövetésére használják fel.

### Következtetés

■ A fent leírtak alapján a leglényegesebb kérdés, hogy fegyveres támadásnak minősülhet-e az informatikai támadás a nemzetközi jog szerint. A téma szakértői ezt nem igazán támogatják, mivel félő, hogy egy kisebb informatikai támadás ürügyét felhasználva egy állam, önvédelemre hivatkozva, megtámad egy másikat. Vagyis egy informatikai támadás valós, fegyveres hadviseléshez vezetne. Azonban láthatjuk, hogy a gyakorlat megengedőbb az önvédelemre hivatkozó államokkal szemben, így a szakértők sem zárkoznak el teljesen attól, hogy a kibertámadásokat tényleges fegyveres támadásnak tekintsünk: „Erre jó példaként szolgál Stéphane Abrial tábornok, a NATO Szövetséges Átalakítási Parancsnokság (NATO ATC) vezetőjének 2011-ben közzétett véleménycikke a New York Times hasábjain, valamint a NATO CCD COE által 2012-ben kiadott útmutató, amely kijelenti, hogy egy informatikai támadás adott esetben beilleszthető az agressziós cselekmények fogalmi körébe, és ezzel egyidejűleg kiválthatja az önvédelem gyakorolhatóságát is. A Nemzetközi Bíróság a nukleáris fegyverek alkalmazhatóságával kapcsolatos tanácsadó véleményében korábban úgy értelmezte az »erő alkalmazásának tilalma« fogalmát, hogy az bármilyen eszközzel megsérthető, az előírás nem meghatározott fegyverekre vonatkozik – ebből következően érvelhetővé válik, hogy egy informatikai támadás is alkalmas lehet e tilalom megsértésére.”<sup>5</sup>

Tovább játszhatunk a gondolattal, amennyiben fegyveres támadásnak fogadjuk el az informatikait, így a megtámadott élhet az önvédelemmel. A kérdés az, hogy milyen legyen a válaszlépés? Informatikai támadásra informatikai? Vagy fegyveres? Elméletben lehetséges mind a kettő, vagyis a sértett ugyancsak kibertámadást hajt végre, de az is elképzelhető, és pont ez a kényesebb helyzet, ha informatikai támadásra fegyveres erővel válaszol. Az első esetben az is kérdés lehet, hogy a sértettnek feltétlenül a támadó állami szervet kell megtámadnia, vagy dönthet úgy, hogy az agresszor állam egy más intézménye ellen indít informatikai hadviselést.

A nemzetközi jog megengedi egy támadással szemben az azonos mértékű és jellegű ellentámadást, amely teljesíti az önvédelemmel kapcsolatos egyéb kritériumokat is, így nem válik az ellenintézkedés retorzióvá. Ezek a következők:

- *szükségességi kritérium*, vagyis a támadás elhárítására nincs más mód,
- *arányossági kritérium*, vagyis az nem okoz nagyobb kárt,
- *azonnalisági kritérium*, vagyis közvetlenül a támadás után.

A nemzetközi jog gyakorlata tolerálja a nem fegyveres ellenintézkedések során a represszáliát, retorziót, ami nem az adott jogsértő cselekmény közvetlen elhárítását, hanem a további ilyenektől való távoltartásra serkentést jelenti.

A mai világban könnyen elképzelhető, hogy egy informatikai támadásnak több emberáldozata legyen, mint egy klasszikus fegyveres támadásnak, elég csak például egy olyan közlekedési rendszer elleni kibertámadásra gondolni, mint a légi irányítás.

Üdvözlendő, hogy a 2020 áprilisában elfogadott új magyar Nemzeti Biztonsági Stratégia már megoldást kínál az informatikai támadás besorolására és a lehetséges válaszok adására:

„100. Érdekünk a hibrid hadviselés elleni nemzeti és elsősorban az EU és NATO kereteiben, a többnemzeti válaszadási képesség fejlesztése.

101. Magyarország a fizikai biztonságot veszélyeztető vagy jelentős anyagi károk okozására képes kiberképességeket fegyvernek, alkalmazásukat fegyveres *agresszió*nak tekinti, amelyre a fizikai térben megvalósuló válaszadás is lehetséges. A kiberműveletek sokszor nehezen bizonyítható attribúciójára, az elkövető azonosítására, megnevezésére való tekintettel a válaszlépések különösen körültekintő, eseti elbírálást igényelnek az érintett kormányzati szervezetek bevonásával.”<sup>6</sup>

Véleményem szerint a kibertér műveleti területté nyilvánítása mellett a másik hatalmas előrelépés az új Nemzeti Biztonsági Stratégiában a kiberképességek fegyverként való definiálása és alkalmazásukat fegyveres *agresszió*nak tekintése. A jogszabály a kibertérben történő támadásokra a fizikai térben megvalósuló válaszadás lehetőségét is kodifikálja. Ezzel egy olyan problémát oldott meg a hadijog területén, melyre az informatikai hadviselés megjelenése óta nem volt egyértelmű válasz.

### **Megoldás: új, digitális genfi egyezmény?**

■ A második világháború tapasztalataiból okulva 1949. augusztus 12-én Genfben fogadták el a négy modern jegyzőkönyvnek nevezett nemzetközi jogi szabályokat, melyeket 1977-ben két kiegészítő jegyzőkönyvvel bővítettek. Az *első* egyezmény a hadi sebesültek, a *második* a haditengerészeti állomány, a *harmadik* a hadifoglyok, a *negyedik* a polgári lakosság helyzetéről, míg a *kiegészítések* a nemzetközi és nem nemzetközi fegyveres összeütközések áldozatainak védelméről szólnak. A genfi konvenciók a fegyveres konfliktusokban alkalmazandó nemzetközi humanitárius jog alapidokumentumai.

Szakmailag rendkívül izgalmas az a helyzet, amikor háború nem lévén egy ország több tíz vagy száz ország ellen intéz kibertámadást *malware*<sup>7</sup> vagy vírus formájában. Így történt ez 2017-ben, amikor nemzetközi szakértők egybehangzó véleménye<sup>8</sup> szerint Észak-Korea egy nap leforgása alatt támadott meg 150 országot, több mint 200 ezer gépet megfertőzve a Wannacry zsarolóvírussal. Ezek után az USA, Nagy-Britannia, Ausztrália, Japán is kiberháborús *agresszió*val vádolta meg a phenjani vezetést.

Megszületett az igény az interneten zajló hadviselés szabályozására, a genfi egyezmények mintájára. Ezt a digitális korszakra igazított kezdeményezést az ENSZ, a NATO és a legnagyobb technikai cégek is támogatják, az előkészítése több mint egy éve zajlik.<sup>9</sup> Céljai között szerepel a civil felhasználók védelme, az etikus hackerkedés szabályozása, valamint az állami és magánszektor együttműködésének elősegítése. Mindezt úgy lehetne, hogy hasonlóan a tömegpusztító fegyverekhez a kiberfegyvereket is korlátozni kéne.

A probléma csak az, hogy egy hagyományos tömegpusztító fegyver vagy egy hadviselés árához képest a kiberfegyverek vagy a kiberhadviselés ára eltörpül, főleg ha figyelembe vesszük az ár-érték arányt: jóval kisebb befektetéssel lehet ugyanolyan nagyságú, akár nagyobb kárt okozni. A másik felmerülő gond a bizonyíthatóság kérdése, az államok mindig tagadják, hogy a támadásokhoz közük lenne. A Wannacry esetében Észak Korea tagad, a Stuxnet esetében Izrael meg az Egyesült Államok.

### **■ SZAKIRODALOM**

Couzigou, Irène: *The Challenges Posed by Cyber Attacks to the Law on Self-Defence*. European Society of International Law 2014. 16.

Eberle, Christopher J.: *Just Cause and Cyber War*. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2048447](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2048447) (Letöltés ideje: 2020.03.11.).

Rid, Thomas and Buchanan, Ben: *Attributing Cyber Attacks*. <https://ridt.co/d/rid-buchanan-attributing-cyber-attacks.pdf> (Letöltés ideje: 2020.03.11.).

Rid, Thomas: *Cyber War Will Not Take Place*. Journal of Strategic Studies 2012. 35.



Stenersen, Anne: *The Internet: A Virtual Training Camp? Terrorism and Political Violence* 2008. 20.  
 Stevens, Tim: *A Cyberwar of Ideas? Deterrence and Norms in Cyberspace*. <https://core.ac.uk/download/pdf/43778654.pdf> (Letöltés ideje: 2021.03.11.).  
 Stone, John: *Cyber War Will Take Place!* Journal of Strategic Studies 2013. 36.  
*Tallinn Manual on the International Law Applicable to Cyber Warfare*. 2013 Cambridge University Press. <https://www.peacepalacelibrary.nl/ebooks/files/356296245.pdf> (Letöltés ideje: 2021. 08. 21.).

## ■ JEGYZETEK

1. Lattmann Tamás: *A nemzetközi jog lehetséges szerepe az informatikai hadviselés területén*. In: Csapó Zsuzsanna (szerk.): *Emlékkötet Herczegh Géza születésének 85. évfordulójára – A ius in bello fejlődése és mai problémái*. Pécs, 2013.
2. Simicskó István: *A hibrid hadviselés előzményei és aktualitásai*. Hadtudomány 2017/3–4.
3. William S. Lind et al.: *The Changing Face of War: into the Fourth Generation*. Marine Corps Gazette 1989. 73. 10.
4. Kajtár Gábor: *Az erőszak tilalma*. In: Jakab András – Fekete Balázs (szerk.): *Internetes Jogtudományi Enciklopédia*. <http://ijoten.hu/szocikk/azeroszak-tilalma> Letöltve 2021. 08. 20.
5. Lattmann Tamás: *Nemzetközi jogi szabályozás célzott kibertámadások esetén*. In: Deák Veronika (szerk.): *Célzott kibertámadások*. Bp., 2018.
6. 1163/2020. (IV 21.) Kormányhatározat Magyarország Nemzeti Biztonsági Stratégiájáról.
7. Ebben az esetben ransomware, ami zsarolóvírus. (forrás: Nemzeti Kibervédelmi Intézet).
8. Thomas P. Bossert.: *It's Official: North Korea Is Behind WannaCry* <https://www.wsj.com/articles/its-official-north-korea-is-behind-wannacry-1513642537>. Letöltve 2021. 08. 21.
9. Hanula Zsolt: *A világháború már elkezdődött, és nincs hozzá szabálykönyv* ([https://index.hu/tech/2018/02/24/digitalis\\_genfi\\_egyezmeny\\_kiberhaboru/](https://index.hu/tech/2018/02/24/digitalis_genfi_egyezmeny_kiberhaboru/)) Letöltve 2021. 08. 20.



CAIUS DOBRESCU – ROXANA EICHEL

# ERDÉLYI HELYSZÍNEK ESZTÉTIKÁJA ÉS POLITIKÁJA AZ HBO ROMÁNIAI SOROZATAIBAN

■ A valós városi, vidéki és természeti helyszínek, illetve a kulturális/fiktív helyszínek közötti mély kapcsolat alapvető szerepet játszott a skandináv bűnügyi narratívák európai sikerében.<sup>1</sup> Mivel ezek közül az összetevők közül számos áthatja az Erdélyről szóló média-, filmes és turisztikai reprezentációkat is, két esettanulmányt vizsgálunk meg olyan bűnügyi tévésorozatokra építve, amelyek erdélyiként azonosítható helyszíneken játszódnak. Tesszük ezt azért, hogy megvizsgáljuk, 1) az előzetesen meglévő helyszíni aurát mennyire alakítják produkciós értékkel a skandinávhoz hasonló módon; 2) a skandináv noir helyszínesztétika szándékosan követett modellként kimutatható-e. A következőkben rekonstruáljuk az HBO Románia által megrendelt és kivitelezett *Valea Mută / Silent Valley* (2016), valamint az HBO és a német TNT Serie fizetős csatorna által közösen megrendelt és gyártott *Hackerville* (2018) producereinek helyszíni- és helyszemléletét. Mielőtt rátérnénk a producerek helyszínválasztási stratégiájának és a tényleges helyszínekkel kialakított asszociációknak az elemzésére, Erdély mint márka megjelenését elemezzük – előbb a globális fikciós képzelet szintjén, majd az európai turisztikai piacon s végül (de nem utolsósorban) a film- és tévéiparban.

## Erdélyi tájak és modern mitológia

■ Az elmúlt évtizedekben Erdély egyre nagyobb ismertségre tett szert mint turisztikai célpont. Íme ennek a fejlődésnek néhány fontos mérföldköve: Károly herceg, aki 2003 óta birtokokat szerzett a tartomány keleti részén, támogatja a helyi ökológiai kisiparosokat; a Lonely Planet 2016-ban Erdélyt a legjobb turisztikai célpontok közé emelte; a nyugati közönségnek szánt dokumentumfilmek terjesztése is elkezdődik, pl. *Vad Kárpátok (Wild Carpathia)* (2019). A régió iránti globális érdeklődés fő oka a Drakula gróf mítoszához fűződő fiktív kapcsolat. Bram Stoker *Drakula* című regénye (1897) első részének erdélyi háttérét vajmi kevés konkrét kapcsolat fűzi ahhoz, ami a regény megjelenésekor Ausztria–Magyarország egyik tartománya volt. Ennek ellenére Drakula fiktív univerzuma folyamatosan gyarapítja a valós földrajzi és kulturális helyszínt. Stoker homályos földrajzi utalásai nemcsak a tudósok és a rajongók között váltott ki élénk vitát a gróf kastélyának állítólagos helyéről,<sup>2</sup> de versenybe állította a különböző korabeli romániai városokat (Brassó, Sepsiszentgyörgy, Kolozsvár, Beszterce) a globális brand szimbolikus és gazdasági kisajátításáért. Az erdélyi turizmus jelenlegi fellendülése közvetlen vagy közvetett módon kapcsolódik a Drakula-fikció eredeti megformálásában jelen lévő elemekhez. A régióról szóló médiamegjelenések három fő témára összpontosítanak: a biodiverzitás (azaz a táj, az éghajlat, a növény- és állatvilág), a kulturális sokszínűség (azaz a többnemzetiségű közösségek), valamint a természetbarát életmód megőrzése.<sup>3</sup> Ezek a témák sajátos fikciós felhangokat kapnak. A helyi erdők és hegyek „vadonja” a viktoriánus vámpírmítosz romantikus tájépitészetéhez kapcsolódik. Az etnikai sokszínűség az eredeti történet egzotikumával rezo-

nál. A hagyományos környezetbarát életmód átformálja Stoker Erdélyének archaikus hangulatát. Ezeket a szempontokat a külső véleményformálók – például az egyre nagyobb befolyással bíró Wikivoyage turisztikai oldal – diskurzusában hangsúlyozzák, de a hazai utazásszervezők is kisajátítják. A mítosz és a valóság, a modern létesítmények, a természet varázsa és a gótikus nosztalgia hallgatólagos összefonódása az uniós helyi fejlesztési projektekből is megfigyelhető.<sup>4</sup>

### Filmipar és filmturizmus Erdélyben

■ A filmturizmus szempontjából Erdély meglehetősen atipikus eset. Általában a filmturizmus fogalma olyan világi zárandoklatokat takar, amelyek olyan helyekre irányulnak, ahol népszerű filmek játszódtak vagy forogtak. Ez utóbbi megkülönböztetés miatt szükséges, mivel a fiktív és a valós helyszínek nem feltétlenül esnek egybe. Erdély esetében a kapcsolat fordítva működött: a régió fiktív aurája vonzotta a producereket, akik vagy közvetlenül kapcsolódtak a természetfeletti műfajokhoz, vagy a helyi táj már meglévő mágikus vagy érintetlen képét igazították saját művészi és kereskedelmi céljaikhoz. Körülbelül 2000 óta Erdély nemcsak a középkori és *dark* díszleteket igénylő zsánerfilmek, hanem a korabeli drámák (pl. az amerikai polgárháború idején az Appalache-hegységben játszódó történetek) vagy a nemzetközi thrillerek forgatási helyszínévé is vált. Vannak arra utaló jelek, hogy a regionális és helyi szereplők kezdik megérteni a filmturizmusban rejlő lehetőségeket, például az irodalmi és filmturizmus együttes megvalósítása a *Romania Tour Store* által szervezett Drakula nyomában túra (2018). Ezt a fejlődést hivatottak támogatni a filmipar számára 2018 ősze óta bevezetett nemzeti adókedvezmény-politika,<sup>5</sup> a 2015-ben a Kolozsvár/Cluj-Napoca/Klausenburg városában évente megrendezett, egyre nagyobb befolyással bíró Erdélyi Nemzetközi Filmfesztiválhoz kapcsolódóan létrehozott Transilvania Filmalap (TIFF 2015) által kezelt regionális források. A következőkben e feltörekvő nemzetközi filmgyártás, valamint az HBO Europe-nak a kontinens keleti részén történő terjeszkedése közötti kapcsolódási pontokat értékeljük. Az HBO politikája nemcsak műsorainak terjesztését jelenti, hanem az eredeti tartalomgyártást is. Az HBO kelet-európai projektjét egy brit csapat (Antony Root, az HBO Europe alelnöke, valamint Steve Matthews és Jonathan Young executive producerek) kezdeményezte, és szinte egyidejűleg jött létre a Cseh Köztársaságban, Lengyelországban, Magyarországon és Romániában.<sup>6</sup> Végül ennek a pánregionális projektnek az erdélyi példáit kettős perspektívából vizsgáljuk, azaz a helyszín politikájának és esztétikájának, valamint a krimi/noir sorozatformátumok európai körforgásának meghatározásával.

### Csendes völgyek: Nordic Noir erdélyi kontextusban

■ Az HBO Europe *Valea mută* című sorozata az első közvetlen kapcsolódási pont két európai fiktív univerzum között, amelyet a szimbolikus asszociációk rendszerezett hálózata, valamint a média- és turisztikai iparágak klasztere tart fenn. Az első a Nordic Noir átfogó márkája a helyszín, az éghajlat, a környezet keveredésének poétikájával, valamint a nemi/faji tolerancia napirendjével, amely a cselekménysémát és a szereplők modelljét szolgáltatja. A másik Erdély a maga mágikus és titokzatos aurájával, amely földrajzi és társadalmi-kulturális környezetet kínál. A *Valea mută* a korábban Erdélyi Alpok néven ismert hegyvidéken, pontosabban az igencsak turisztikailag frekvenciált Brassó városában és környékén játszódik. A norvég formátum erdélyi adaptációja kettős logikát követ: 1) az eredeti skandináv helyszínhez hasonló tájak és városképek felkutatása, valamint 2) a cselekmény és a tolerancia napirendjének új és sajátos szociokulturális miliőbe való beágyazása. Az ezt követő cselekményszál ezt a két nyomvonalat követi. A narratív struktúrában ennek az északi-transzilvániai találkozásnak a meglétét fedezzük fel, miközben rekonstruáljuk a készítő explicit szándékait a hibridizációs stratégiával kapcsolatban.

## A táj mint beágyazott filmturizmus

■ Ha nem is így hirdetik, de vélhetően Braşov (románul), Brassó (magyarul), Kronstadt (németül) és általában a dél-erdélyi régió fiktív aurája is szerepet játszott abban, hogy a Castel Film Románia 2016-ban az HBO Europe számára elkészítette a *Valea mută* című filmet. A szereplők és a stáb helyi, de a formátum importált. A négyepizódos minisorozat a Jarl Emsell Larsen által készített és rendezett, az NRK által gyártott 6 epizódos *Øyevitne/Eyewitness* (2014) adaptációja. „A Nordic Noir felismerhetően északi jelenségeket, helyszíneket, fényviszonyokat, éghajlatot és évszakokat, valamint nyelv(ek)et, karaktereket és témákat használ, mint például a nemek közötti egyenlőség, a regionális kultúra és a szociáldemokrata jóléti állam”.<sup>7</sup> A Nordic Noir és Erdély összekapcsolásának lehetősége nem kerülhette el egy olyan rutinos producer figyelmét, mint Jonathan Young, aki az iparágban helyszíngazdaként kezdte pályafutását. A sorozat rendezőjének, Marian Crişannak a kiválasztása is arra utal, hogy különös érdeklődést mutat a jellegzetesen erdélyi hangulatú filmes tájképek iránt. Marian Crişan erdélyi hegyvidéki helyszíneken játszódó bűnügyi drámákhoz való kötődése minden, csak nem körülményes. Már az *Orizont/Horizon* (2015) című játékfilmjében is kísérletezett a kombinációval. Andra Radu, a sorozat román kreatív producere szerint Crişan korábbi erdélyi projektje is hozzájárult ahhoz, hogy a *Valea mută*-projekt rendezőjévé nevezték ki.<sup>8</sup> A helyi thrillerekben általában megtalálható az, amit John Urry „turistatekintetnek” nevezett.<sup>9</sup> Magukba szívják a tájnak a kultúrtörténet és a turizmus adta ideológiai és kereskedelmi, már létező szimbolikus mintázatát. A *Valea mută*-ban, akárcsak a hegyvidéki tájakon játszódó korábbi filmjeiben, Crişan az erdélyi természet uralkodó turisztikai képei és művészi céljai között keres kapcsolódót. A hely és a helyszín esztétikája a *Valea mută*-ban állandóan rákapcsolódik az Erdélyről és a Brassó környéki régióról szóló helyi, regionális és nemzetközi turisztikai médiamegjelenések retorikájára. Marian Crişan rendező nyilvánvalóan arra törekedett, hogy a hegyvidéki tájak népszerűségét produkciós értékkel egészítse ki. A vele készített interjúmban hangsúlyozta a cselekmény és a helyszínek összefonódásának fontosságát. Szerinte ahhoz, hogy a képzelet színhelyévé váljon, a helyszínek drámai módon kell konstruálódnia, hozzá kell járulnia a feszültség felépítéséhez. Hangsúlyozta azt is, hogy kifejezetten került Brassó legmarkánsabb turisztikai azonosítóit, és a Brassó panorámás látképei mint „töréspontok” szorosán emlékeztetnek a város ikonikus ábrázolásaira a régi képeslapokon vagy a modern turisztikai médiában. A sorozatban visszatérően megjelenő hegyi motorozás ábrázolása rezonál a helyi kínálattal a természetben való kerékpározás tekintetében. Ugyanakkor a közlekedési eszközök bemutatása lehetővé tette a Nordic Noirra tett utalásokat, pl. egy Volvo busz közeli felvétele. A helyszínekkel kapcsolatos elképzeléseiben, úgy tűnik, nem vett figyelembe semmilyen Nordic Noir előzményt.<sup>10</sup> Amikor a helyszínpoétikájának értékeléséről kérdezték, Crişan nem nevezett meg egyetlen hírhedt filmet vagy sorozatot sem, hanem kizárólag a skandináv szerzői mozira hivatkozott. Alina David producer szerint nem volt összehangolt, előzetes döntés, amely előre meghatározta volna a helyszínválasztást. Egy Keszeg Anna által készített interjúban David azt sugallta, hogy az egyetlen irányjelző, ami a londoni központból jött, annyi volt, hogy „Bukaresttől távol” legyen a helyszín.<sup>11</sup> Ezt Adina Radu kreatív producer is megerősítette. Elmondása szerint a csapat teljes kreatív szabadságot kapott a norvég formátum adaptálásában, beleértve a helyszínválasztást is. Radu szorosan együttműködött Marian Crişan rendezővel és Cristian Barna íróval a forgatókönyv kidolgozásában. Tekintettel arra, hogy a krimisorozatok terén viszonylag kevés a hazai tapasztalat, a csapatban vibrált az az érzés, hogy úttörő, felfedező, személyes munkát végeznek. Ezért a kreatív és a vezetői felelőségek az iparági eljárásokra nem jellemző módon átfedésben voltak egymással.

## Helyszínpolitika és etno-tájkép

■ Az HBO brit producereinek eredeti érdeklődése a helyszínek tekintetében nem a természeti tájakra irányult. Inkább az ösztönözte őket, hogy egy progresszív programmal mutatkozzanak be egy általuk túlnyomórészt konzervatívnak tartott közönségnek. A norvég formátumot a nemi identitás témájának egyszerre frontális és árnyalt megközelítése miatt választották. Adina Radu kreatív producer és Marian Crișan rendező azonban már korán elhatározták a helyi témák bevonását. A legfontosabb a roma közösség megmutatása. Tény, hogy a romániai nagyközönség állítólagos elfogultságaival folytatott polémia nem érte el a kívánt eredményt,<sup>12</sup> de a norvég formátum helyi etnokulturális térképhez való igazítása szintjén a román csapat figyelemre méltó kreatív stratégiákkal állt elő. Koncentráljunk egy releváns példára. A roma közösség ábrázolásában van egyfajta egzotizáló elem, egyfajta dark-turista beütéssel. Felébredhet egy enyhe asszociáció a cigánymágiára, ami alattomosan kapcsolódhat vámpírmítoszok erdélyi témájához. A készítők nyilvánvaló törekvése azonban a sztereotípiák elkerülése és a marginalizált közösségről alkotott kép általános érvényre juttatása. Az egyik stratégia az, hogy olyan vizuális és szemléletbeli trópusokat vesznek figyelembe, amelyek a szimbolikusan preztízsértékű északi univerzumra utalnak. Ezen a vonalon a cselekmény alapjával szolgáló fiktív roma közösség egy neoprotesztáns felekezethez tartozik.<sup>13</sup> Ez kulturális rímet teremt az északi protestantizmusra a következő elemek által: a „nemzetközi” egyház szigorúsága (amely nem kapcsolódik a fatemplomok helyi hagyományaihoz) és a környező hegyvidéki tájba való beilleszkedése; a fiai elvesztését gyászoló öreg roma prédikátor sztoikus megjelenítése. A táj és a karakter meglepő és látványos módon kapcsolja össze ezt az „egzotikus” jogfosztott közösséget Norvégia emberi földrajzával.

### A Hackerville és az HBO Temesvárja

■ Az HBO 2018-as román-német produkciója, a *Hackerville* Temesváron játszódik, egy nyugat-romániai városban, amely a híres történelmi régióban, a Bánságban található, s amelyet manapság egyre inkább Erdély részének tekintenek. Történelmi szempontból a Bánság több fejlődési szakaszon osztozik az Erdélyi Fejedelemséggel: az osztrák–magyar közigazgatás, a soknemzetiségű struktúra, a német kultúra hatása azok közé a jellemzők közé tartozik, amelyek megkülönböztetik a régiót Délkelet-Romániától. A közelmúlt történelmében Temesvár a Ceaușescu-rezsimet megbukta-tó 1989-es forradalom epicentrumává vált (a *Hackerville* röviden utal erre a történelmi eseményre is, az egyik szereplő, Walter Metz „új forradalom” kirobantásával fenyvegetőzik). Jelenleg a város arra készül, hogy 2021/23-ban Európa Kulturális Fővárosa legyen, amely projekt lehetőséget ad arra, hogy a térség történelmi és etnikai sokszínűségét jobban láthatóvá tegye Európában és azon túl is. Ebben az összefüggésben Romániában az HBO sorozatát bizonyos mértékig annak a nemzetközi láthatóságnak a megelőlegezéseként értelmezték, amelyet a város 2023-ben élvezhet. A *Hackerville* azonban, bár Temesvár néhány érdekes helyszínét jelöli ki, inkább a saját esztétikai és ideológiai szempontjait kívánja érvényesíteni, mintsem kifejezetten a terület összetett demográfiai, nyelvi és multikulturális egyvelegét népszerűsíteni. Nem érdeklődik az olyan etnikai közösségek iránt, mint a magyar vagy a szerb, amelyeknek nyilvánvalóan hosszú távú hatása van a helyi identitásra. Mégis, az említett örökség egyik lényeges eleme széles körben megjelenik a sorozatban. Temesvárt azért választották a *Hackerville* helyszínéül, mert a kommunista időszakbeli németek száműzetésének utóhatásait, a nosztalgiát, a helyek felfogását a reaktívtól emlékezet fényében hangsúlyozzák. Ezzel kapcsolatban Igor Cobileanski társrendező a DETECT-nek adott interjújában úgy nyilatkozott, hogy a *Hackerville* helyszínét azért választották, hogy olyan helyszíneket reprezentáljanak, ahol a multietnicitás és a németek távozása köztudottan jelentős kulturális kérdés volt.<sup>14</sup> Az ő szemszögéből



a dél-erdélyi Nagyszeben ugyanolyan meggyőző lett volna, mint Temesvár, hiszen korábban ott is sok német élt, de 1989 előtt vagy után kivándoroltak. Az erdélyi román–német etnikai egyensúlyt és kulturális harmóniát sok szempontból felborították a kommunista évtizedek.<sup>15</sup> Számos közterület és a *Hackerville*-ben láthatóvá tett hangulat ennek a közelmúltbeli történelemnek az aspektusait közvetíti ahelyett, hogy a hosszú távú történelmi struktúrák aspektusait hangsúlyozná. Bár a régebbi építészeti jellegzetességek nem hanyagolhatók el a sorozat nézése során, a román történelem utolsó három évtizedét felvonultató cselekménystruktúra következményeként értelmezhető az a megoldás, hogy a közelmúltbeli építményekre helyezzük a hangsúlyt.

### Egy multinacionális csapat egy multikulturális történetet hoz létre

■ A tények és a fikció érdekes módon fonódnak össze a *Hackerville*-ben, ezáltal hitelesen közvetítve annak üzenetét. Mindez megfelel az HBO Europe által gyakran emlegetett szándékoknak, például annak, hogy hiteles helyi történetekről és érzelmekről beszéljenek, amelyekben benne rejlik az a nagyvonalú potenciál, hogy globálisan is befogadhatóak. „Szerintem Temesvár gyönyörűen mutat ebben a sorozatban. Pompás képek, amelyeket egy zseniális rendező örökített meg. Megmutatja, hogy Temesvár egyes lakói 14 évesen is csodagyerekek lehetnek, míg mások még nyugodtabbak és jószívűbbek, mint amilyenek valójában vagyunk. Azt hiszem, ez a sorozat lesz a legjobb módja annak, hogy népszerűsítsük a várost, mielőtt Európa Kulturális Fővárosává válna” – nyilatkozta Ovidiu Drăgănescu, Temes megye volt prefektusa, parlamenti képviselő.<sup>16</sup> „A szüleimmal kivándoroltam, és Nyugat-Németországba érkeztem. Mondhatom, hogy ez olyan volt, mint egy ébredés, mindenképpen formáló hatással volt a személyiségemre, mert menet közben kellett alkalmazkodnom a játékszabályokhoz” – nyilatkozta Anca Mîruna Lăzărescu társrendező, az HBO Románia: *Hackerville – Behind the Scenes* című műsorában. A Bánság és Erdély két olyan régió Romániában, amely történelmi szempontból egészen más történettel rendelkezik. Bár manapság egy egységnek tekintik őket, az elmúlt évszázadokban eltérő közigazgatással és etnikai struktúrával rendelkeztek, különböző kulturális hatásokat kaptak stb. Az 1918-as Romániával való egyesülés után ezeknek a különbségeknek a megítélése kezdett elhalványulni.<sup>17</sup> Ma a turisztikai szolgáltatók hajlamosak kihasználni ezt a kétértelműséget például azzal, hogy Temesvárról induló erdélyi túrákat hirdetnek (Temesvár City Tours 2019; True Romania Tours 2019). A román–amerikai kritikus Virgil Nemoianu, akinek családja a Bánságban gyökerezik, és aki mindig is erős kötődést őrzött ehhez a területhez, *Belső szigetvilág* (1994) című önéletrajzi művében a régiót a „mikroharmónia” kulturális helyszínékként írta le, amely olyan idilli erényeket foglal magában, mint a tolerancia, a tökéletlenség és a sokféle, egymás mellett létező hagyománytípusok közötti esztétikai párbeszéd. A „mikroharmónia” Erdély legtöbb részének önképére is jellemző trópusnak tekinthető. A *Hackerville* az első romániai krimisorozat, amelyet az HBO eredeti történet alapján készít, nem pedig adaptáció vagy remake, mint elődjei, a lazán a *Small Time Gangsters* (2011) című ausztrál sorozatra épülő *Umbre/Shadows* (2014–) vagy a korábbi példánk. A gyártási stratégiákat és a helyszínválasztást érintő további jelentős részletek a multinacionális csapathoz kapcsolódtak. Az HBO Europe és a TNT Serie mellett a román Mobra Film produkciós cég, a 2007-es Arany Palma-díjas rendező, Cristian Mungiu és Tudor Reu által fejlesztett Mobra Film, míg az UFA Fictiont Ralph Martin és Joerg Winger alkotók képviselték. A *Hackerville* esetében a különböző kultúrák és a különböző háttérű emberek találkozása a színpalak mögötti és a képernyőn zajló interakciók meghatározó vonása volt. A főszereplő színészek közül néhányan osztoznak a szereplők élethelyzetében: Anna és Ovidiu Schumacher, akik a kilencvenes években valóban elhagyták Romániát, és Németor-

szágban telepedtek le, a száműzött lányt és a hazájukat újra felkereső apát személyesíti meg. Anca Míruna Lăzărescu, a társrendező szintén román–német emigráns, akinek a *Hackerville* bizonyos mértékig a saját szülővárosába való visszatérés története volt. Az ismerős helyre „új” emberként való visszatérés tehát olyan téma, amely befolyásolja a sorozatban a térhez és a helyhez való viszonyt. Egyrészt a tény és a fikció nem pusztán átfedik egymást, hanem eltérő pályákat is bejárnak: az HBO sorozata a romániai város helyszínét eltolja, amely nemzetközileg *Hackerville* néven vált ismertté: Râmnicu Vâlcea. Ez a helyszín azonban nem tudta volna olyan meggyőzően befogadni Lisa Metz polietnikus háttérét vagy az előadásban szereplő üzleti környezetet, mint Temesvár.

Másfelől az HBO sorozata egy dokumentumfilmes ambíciót is képvisel: felhívja a figyelmet a hackelés társadalmi jelenségére, amely a kommunista korszak utóhatására jellemző erkölcsi és gazdasági átalakulások következménye: a munkanélküliség, a megnövekedett bűnözés, az olyan értékek kiegyensúlyozatlan eltolódása, mint a becsületesség vagy az oktatás. Ebben a fiktív világban azonban a hackelés sötét oldalát ellensúlyozza a „jó hacker”, akit a fiatal Cipi Matei képvisel. A bűnügyi cselekmény mellett a *Hackerville* a múlt, a jelen és a jövő kapcsolatára összpontosít, és ehhez bizonyos típusú helyszíneket von be. A Metz család elidegenedése és ideiglenes visszatérése, amelyet elsősorban Lisa élményei és érzelmei képviselnek, a sorozatban szereplő összes helyszín strukturáló pillére. Ahogy a néző fokozatosan megtudja, a lány azonosul a gyermek hacker Cipivel, mert úgy érzi, hasonló sorsra juthatott volna, ha mindkét szülője meghal. A kommunista múlt árnyékaival és sebhelyeivel a mai Temesvár a sorozat fő helyszíne. Már a főcím drónnal rögzített képek sorát hozza Ciprian Matei szomszédságából, amely a szocialista korszak lakóházaiból áll. Az épületek szimultán módon a jelen és a jövő kapuját ábrázolják. Az épületek és a városkép folyékony és folyamatosan változó formákkal és vonásokkal keverednek, amelyek egy számítógép billentyűzetével és az elektronikus áramkörök vizuális képével olvadnak össze. A címsorozat így egy olyan világot tár a néző elé, ahol a valós városkép összeolvad a virtuális valósággal.

### Az elhagyott helyekhez kapcsolódó etika és esztétika

■ Az elhagyott helyek az egyik legfontosabb helyszíntípus, amelyet a sorozatban alkalmaznak. Ahogy a krimi műfajában gyakran előfordul, az elhagyott tér illegális tevékenységek rejtékelye. A gyártás szempontjából az ilyen helyek minden bizonnyal kényelmes megoldást biztosítanak. Ugyanakkor az ilyen elhagyott helyek profilozása jelzi a sorozat helyszínstratégiái mögött meghúzódó szándékokat: a helyszín egy olyan nagyvárosi terület, ami feltűnően romos, s ami arra utal, hogy a posztkommunista átmenet gazdasági és politikai sebei még nem gyógyultak be. Ezek az elhagyott helyek egyszerre köz- és magánterek: mint a bezárt finomító, az elhagyott kórház, ahol Cipi rejtőzködik, a vidéki temető és a kivándorlás előtti Metz-ház. Még az élénk emberi tevékenységet befogadó helyek is úgy tűnnek, mintha valahogy félig működőképesek, félig elhagyottak lennének. A csapat szerint az ilyen elhagyott helyek feltárásának egyik funkciója az volt, hogy kiemeljen egy hiányt: a migráns németek által hátrahagyott üres teret, amelyet távozásuk után nem töltöttek be vagy nem helyettesítettek semmi mással. A hely és az üres hely tehát összekapcsolódik az etnicitás és a gyökértelenség témájával. A *Hackerville* inkább a várostól való elidegenedéssel foglalkozik, mint Temesvár történetével vagy turisztikai helyszíneivel. A turizmus elhelyett a város egykor ismerős pontjaihoz való újbóli kapcsolódás módjává válik. Úgy tűnik, hogy a producerek, írók és rendezők figyelmét inkább a kitelepített szereplők identitása, mint maga a hely kötötte le: az ismerős és az idegen közötti kölcsönhatás. A *Hackerville*-ben a cselekmény középpontjában egy német kisebbséghez tartozó család száműzetése és visszatérése áll. A sorozat szereplője, Lisa Metz még gyer-

mek volt, amikor apja elmenekült a kommunista Romániából, de a sorozatban a felnőtt Lisa Metz a frankfurti szövetségi bűnügyi hivatal, a Bundeskriminalamt (BKA) kibertámadásokat vizsgáló nyomozója lett. Temesvárra megy, mert egy titokzatos román hacker betör egy német bankrendszerbe, csak azért, hogy demonstratív módon ellopjon 9,99 eurót. Egy nemzetközi kiberbűnözői hálózat, amelyet helyileg a bolgár főnök, Boriszov irányít, szintén megpróbálja felkutatni és elfogni a fiatal, tehetséges hackert, hogy a szolgálatukba állítsa. Mindkét erő Ciprian Matei hacker után kutat. A versenyt időnként nosztalgiaától és a múlt újraértelmezésétől vezérelt jelenetek keresztezik, amelyek inkább Lisa történetén alapszanak, mint a város kulturális többrétegűségén vagy más fontos szereplők történetén. Râmnicu Vâlcea már korábban is reflektorfénybe került. A Norton például egy nyomozós dokumentumfilm-sorozatot finanszíroz, amelynek célja a kiberbűnözés különböző helyszíneinek feltárása: „egy dokumentumfilm-sorozat, amely a fizikai és a digitális világ közötti határvonalat elmosó rejtett helyeket tárja fel. A sorozat kendőzetlenül feltárja a kiberbűnözés valódi arcát, és megmutatja, hogy az online fenyegetéseknek milyen valós következményei vannak a valós világban” (Symantec Corporation 2015). Ebben az értelemben a produkciós csapatok döntése, hogy a *Hackerville*-t Temesváron forgatták, jelentős, mivel úgy tűnik, hogy felborít egy sztereotípiát: a Râmnicu Vâlcea-i hackerét. Joerg Winger, executive producer szerint „két kultúra minden találkozását kezdetben a sztereotípiák, a másíkról alkotott feltételezések uralják, és ez természetesen sok anyagot ad a félreértésekhez, némi humorhoz, de konfliktusokhoz is”. (Az HBO Románia számára adott interjúban: *Hackerville – Behind the Scenes*, 2018.)

Az HBO Europe munkatársai azt állították, hogy a koprodukcióra nem pénzügyi okokból volt szükség, hanem azért, hogy a projekt hitelességét biztosítsák (pl. forgatás Frankfurtban, német színészek a forgatáson). Az ilyen produkciók esetében a piac még mindig főként helyi – állítja Antony Root a *The Hollywood Reporter* szerint.<sup>18</sup> A sorozatot jól fogadták Németországban, ami megerősíti Winger jóslatait a németek érdeklődéséről egy olyan közösség iránt, amelyet a népszerű narratívákban alulreprezentáltak tartanak (a romániai németek). A 2019-es évben a rangos Grimme-díjak közül is elnyert néhányat: a legjobb fikciós sorozat rendezőjének (Igor Cobileanski, Anca Miruna Lăzărescu), a legjobb főszereplőnek (Anna Schumacher és Andi Vasluianu) és a legjobb filmzenének (Silent Strike) járó díjakat. Másrészt a román közönséget, úgy tűnt, inkább a Temesváron forgatott HBO-sorozat ötlete, mint maga a sorozat lelkesíti. Igor Cobileanski rendező úgy véli, hogy a román mérsékelt vagy akár szkeptikus fogadtatást a sorozatban szereplő román szereplők profilja vagy a cselekmény néhány visszatérő megoldási sémája váltotta ki: a „happy end” trópus vagy a román „hős” rendőr, aki megmenti a helyzetet.

### **Következtetések: Az elszakadás szintjei**

■ A román szerzői mozi egy olyan brand, amely a művészi eszközökkel való takarékoságra („minimalizmus”) és a nagy társadalmi problémákkal való kritikus szembenézésre épül. Ez azonban úgy tűnik, nem befolyásolta a két elemzett sorozat poétikáját. Ugyanakkor a román sorozatokról szóló promóciós vagy kritikai diskurzusok soha nem hivatkoztak a „román újhullám” nemzetközi brandjére. Ez emlékeztet arra, hogy a Nordic Noir promóciós retorikája aligha hivatkozik a skandináv szerzői mozi korábbi sikereire. Úgy tűnik, nincs szükségszerű kapcsolat a *noir* és a *dark* fikciós univerzumok között: Erdélyt az utóbbinak (gótika, horror, fantasy) tulajdonítják, még akkor is, ha eredetileg Drakula és Hasfelmetsző Jack szinte közösen fejlődött a populáris kultúra mítoszává. Egy régió turisztikai aurája és film- és televíziós helyszíneként való sikere között nincs szükségszerű összefüggés. Az általunk megkérdezett *Valea mută* alkotói szerint az erdélyi „misztikum”

nem játszott jelentős szerepet a skandináv-kompatibilis helyszín keresésében. Sőt, feltételezték, hogy ha szóba került volna, akkor a kész imázs ütközött volna a HBO új és „friss” kelet-európai perspektívák felkutatásának programjával. Emellett egyes esetekben a turisztikailag messze földön híres helyek nem alkalmasak mozi- vagy televíziós produkciók befogadására. Ahogy Igor Cobileanski a hivatkozott interjúban megállapította, az infrastruktúra gyakran kihívást jelent Romániában, Bukaresttől eltérő városokban. Az amerikai vagy európai bűnügyi narratívák fogyasztása és a hazai produkciók fogyasztása között eltérés mutatkozik. A román közönség érdeklődik a műfaj iránt, de alig kapcsolja azt nemzeti/lokális/regionális környezetéhez. Az erdélyi identitás kortárs hazai és külföldi megítélése más régiókra és városokra, például Temesvárra is kiterjed. Még ha hasonló soknemzetiségű Habsburg-örökséggel is rendelkezik, történelmileg a város nem volt a tartomány része. Elméletileg ez a befogadás az erdélyi médiatárság szélesebb körű szétosztása révén produktívnak bizonyulhatna. De egyelőre az egyetlenek, akik érdekeltek e lehetőség kiaknázásában, a kisvállalkozói utazásszervezők. A régió soknemzetiségű öröksége szintén kevésbé feltárt: a fent tárgyalt két sorozatban való félnék ábrázolása csak kezdetben utal összetettségére és narratív gazdagságára. Romániában csak a közelmúltban indultak el a nemzeti és regionális filmfinanszírozásra irányuló kezdeményezések. Nem lehet megjósolni, hogy ezek a kezdeményezések milyen mértékben aktiválnák a producereket, a turnészervezőket és a helyi/regionális önkormányzatok közötti kölcsönhatásokat. E finanszírozási struktúrák megjelenése azonban arra utal, hogy egyre inkább tudatosul a filmipar és a regionális/helyi fejlesztés közötti kölcsönös támogatás lehetősége. Az európai finanszírozási hálózatokhoz való csatlakozás szükségességének növekvő felismerése nyilvánvaló abban, hogy az Erdélyi Filmalapot kezdetől fogva a Cine-Regio, az európai regionális filmalapot támogató szervezet (TIFF 2015) részévé kívánták tenni.

Láthatóan az HBO Europe következetes politikát folytat a kelet-európai tehetőségek felkutatása és a kelet-európai tartalmak gyártása érdekében. A stratégia rugalmas: az HBO nem hagyja figyelmen kívül az olyan sikeres formátumokat, mint amilyeneket a Nordic Noir kínál, de nem is kényszeríti rá helyi partnereire. Erdély egy rendkívül sikeres kulturális turisztikai márka, amelyet a filmgyártás népszerűsítése vagy a filmturizmus fejlesztése terén nem használnak ki kellőképpen. A szomszédos Bánság régiót gyakran összekapcsolják Erdéllyel, amikor a két történelmi tartományról alkotott kortárs elképzelésekről van szó. Ez a közelség és hasonlóság új együttműködések és produkciós értékteremtő stratégiákat hozhat létre. A film-/télévíz-ipar, a turizmus és a helyi önkormányzatok közötti kapcsolatok nem spontán alakulnak ki. Erdélyben már minden szükséges összetevő megvan egy sikertörténethez, a kölcsönhatás mégis még várat magára. Az európai politikák kezdeményezhetnék vagy felgyorsíthatnák ezt a konvergenciát azzal, hogy megteremtik az érintett szereplők közötti párbeszéd kereteit, amely más területek (például a skandináv) legjobb gyakorlatainak bemutatására összpontosítana.

## Keszeg Anna fordítása

### ■ JEGYZETEK

1. Kim Tof Hansen – Anne Marit Waade: *Locating Nordic Noir: From Beck to The Bridge*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2017.
2. Leanne L. White – Elspeth Frew (szerk.): *Dark Tourism and Place Identity: Managing and Interpreting Dark Places*. Routledge, New York, 2013; C. M. Davison: *Bram Stoker's Dracula: Sucking Through the Century, 1897-1997*. Dundurn, Toronto-Oxford, 1997. 377–410.
3. „Bár egyesek talán csak a vérszomjas vámpirokról szóló mesékkel kötik össze a nevét (Bram Stoker *Drakula* című regényének színhelye), Erdély Európa egyik legszebb természeti régiója, amelyet festői, középkorivárosok és kolostorok tarkítanak.” „Erdély a világ egyik legszebb vidéke.” Forrás: wikivoyage.org, „Erdély kétségtelenül Románia rejtett gyöngyszeme: gazdag kulturális, földrajzi és történelmi régió [...] De Erdély olyan hely is, ahol őseink vidéki életmódja, a román kultúra igazi szíve még mindig jelen van a mindennapi életben, és a falusi öregek őrzik.” Forrás: romanianfriend.com. „A rétek európai és globális viszony-

latban is teljesen egyedülállóak. Soha nem láttam még ilyet, nincs már máshol ilyesmi. Ez egy kétszer Románia koronáján” – nyilatkozta Károly herceg a *Vad Kárpátok* című dokumentumfilm-sorozat számára készített interjúban. Bram Stoker alakította a vámpírromantika és -dráma színpadát a némafilm korszakától a Netflix legújabb produkciójáig; az amerikai vagy skandináv vámpírsorozatoktól az olaszországi, latin-amerikai vagy ázsiai hasonló produkciókig (L. C. Bush: *Asian Horror Encyclopedia: Asian Horror Culture in Literature, Manga, and Folklore*. Writers Club Press, San Jose-NY–Lincoln–Shanghai, 2001; Andy Richards: *Asian Horror*. Kamera Books, Harpenden, 2010; Alison Peirse: *After Dracula: The 1930s Horror Film*. I.B.Tauris, London–New York, 2013; Carmen Serrano: *Revamping Dracula on the Mexican Silver Screen*. In: Dorothea Fischer-Hornung – Monika Mueller (szerk.): *Vampires and Zombies. Transcultural Migrations and Transnational Interpretations*. University Press of Mississippi, Jackson, 2016. 149–67.); az olyan posztmodern paródiákig, mint a *The Rocky Horror Picture Show* (1975, remake: 2015), valamint a képregényekig és rajzfilmekig, mint a Times Television *Duckula grófia* (1988–93) vagy a Disney-franchise *Hotel Transylvaniája*. Amit Carol Margaret Davison „Drakula transzhisztorikus alkalmazkodóképességének” (C. M. Davidson: i. m. 23.) nevez, az magyarázza e gótikus sztereotípiá időszerkesztését, „természetes” helyén. Keszeg Anna az erdélyi Torockó faluról, egy egzotizált magyar néprajzi helyszínről szóló könyvében a *mediascapes* elméletét használta a helyet körülvevő médiászövegek elemzésére. Az Arjun Appadurai antropológus által megalkotott mediascape fogalom egy adott földrajzi régióban rendelkezésre álló médiafelületek és -eszközök valamennyi formájára, valamint az ezek által a világról alkotott képekre utal. Keszeg kutatásai bebizonyították, hogy a 19. század végének és a 20. század elejének audiovizuális produkcióira nagy hatással voltak a 19. századi irodalmi szövegek és történelmi művek (Keszeg Anna: *A holdbéli völgy képelete*. EME, Kvár, 2015).

4. EC Project: If we build it, they will come: Romanian towns try to boost tourism. 2015. [https://ec.europa.eu/regional\\_policy/en/projects/romania/if-we-build-it-they-will-come-romanian-towns-try-to-boost-tourism](https://ec.europa.eu/regional_policy/en/projects/romania/if-we-build-it-they-will-come-romanian-towns-try-to-boost-tourism). Letöltve 2021. 08. 24.
5. Nick Holdsworth: *Romania Unveils Europe's Most Generous Film Incentives*. 2018. <https://www.hollywoodreporter.com/news/romania-unveils-europes-generous-film-incentives>. Letöltve 2020. 08. 24.
6. Nick Holdsworth: HBO Europe to Focus on Original Drama Following Success of Adaptations. 2016. [www.hollywoodreporter.com/news/hbo-europe-focus-original-drama-908650](http://www.hollywoodreporter.com/news/hbo-europe-focus-original-drama-908650). Letöltve 2021. 08. 24.
7. Anne Marit Waade – Pia Majbritt Jensen: *Nordic Noir Production Values*. Akademisk kvarter/Academic Quarter. Volume 07. Fall 2013. 189–201. Itt: 119.
8. Katy Marinescu: Regizorul Marian Crișan: „La scenariul *Valea mută* (HBO) m-a atras tematica controversată.” 2016. [www.mediafax.ro/cultura-media/regizorul-marian-crisan-la-scenariul-valea-muta-hbo-m-a-atras-tematicaconroversata-foto-15525023](http://www.mediafax.ro/cultura-media/regizorul-marian-crisan-la-scenariul-valea-muta-hbo-m-a-atras-tematicaconroversata-foto-15525023). Letöltve 2021. 08. 24.
9. John Urry: *The Tourist Gaze*. Sage, London, 2002.
10. „A *Valea mută* nem egy valós helyszín. Mi találtuk ki a hely nevét. Brassót és a környező területeket kutattuk fel. A helyszínek nagyon fontosak számomra. Hangulatot teremtenek és drámát hívnak elő. A projektben az tetszett, hogy felfedezhettük Brassó környékének földrajzát, a város központjától a szomszédos Szecsleaváros cigány nyomornegyedeiig, egészen az erdőkig, ahová az egész történetet elindító bűntényt helyeztük. Szeretek a természetben, nyílt terepen forgatni, és igazi kihívás volt a sorozat földrajzát rekonstruálni olyan helyekből, amelyek nem mindig voltak egybefüggőek. Van valami varázslatos a filmes földrajzban. Drámai folytonossággal elbeszélni még akkor is, ha olyan helyeken forgatsz, amelyek térben nem kapcsolódnak egymáshoz, a filmkészítés kvintesszenciális kihívása.” Marian Crișan, 2019. Emailben készített interjú. Caius Dobrescu, 2019. november.
11. Alina David: Skype-interjú, Keszeg Anna, 2019. szeptember.
12. „Sajnos nem szűrtem ki a sorozat által generált társadalmi vitát. Várakozásaink ellenére nem alakult ki nyilvános vita például a homoszexualitásról vagy a társadalmi polarizáció és a nincstelenség ábrázolásáról.” Marian Crișan: i. m.
13. A romák anyanyelvének, a romaninak a használata a sorozat legeredetibb hozzájárulása; valószínűleg ez az első román produkció, amelyik ilyen nyelvi fordulatot alkalmaz. Milena Hubschmannova – Valdemar Kalinin – Donald Kenrick: *What is the Romani Language?* Hatfield: Centre de recherches tsiganes (Gypsy Research Center) and University of Hertfordshire Press. 2000. 11. A sorozat a romániai roma lakosság körében a neoprotestáns keresztény felekezetekhez való áttérés dinamikáját tükrözi, amely folyamat az elmúlt évtizedekben látványosan felerősödött (Fosztó László: *Colecție de studii despre romii din România*. Editura Institutului pentru Studiarea Problemelor Minorităților Naționale – Kriterion, Kvár, 2009. 167–208 – Natanael Bițiș: *De la marginalitate la normativitate. Convertirea unei comunități române la pentecostalism*. Revista română de sociologie 2017. 27. 3–4. 249–269.
14. Igor Cobileanski: E-mail interjú, Roxana Eichel, 2019. november.
15. Smaranda Vultur: *Germanii din Banat prin poveștile lor*. Editura Polirom, Iași, 2018.
16. Idézi az Adevarul 2018. 11. 5–1. számában Daniel Dancă.
17. Marius Turda: *Transylvania Revisited: Public Discourse and Historical Representation in Contemporary Romania*. In: Trencsényi Balázs (szerk.): *Nation-Building And Contested Identities: Romanian and Hungarian Case Studies*. Regio Books – Editura Polirom, Bp. – Iași, 2001. 197–206.
18. „Nagyon kíváncsi vagyok, hogy ezek a sorozatok a saját területükön kívül is bemutatásra kerüljenek, de a cél mindig az, hogy először is olyan sorozatot készítsünk, amely a helyi területen játszódik. A *Hackerville* kihívása tehát, hogy a román közönség románnak lássa ezt a sorozatot, és Lisa Metz leg-  
alább részben sajátjaként kell elismernie. A német közönség számára pedig arról szól, hogy egy olyan valakit nézzenek, aki az ő világukból – Frankfurtból – utazik egy teljesen más világba, Romániába. Antony Rootot idézi a The Hollywood Reporter 2018. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/hbo-europe-turner-team-up-cyber-crime-thriller-hackerville-1154118/> Letöltve 2021. 08. 24.

MOLNÁR-KOVÁCS DOROTTYA – MÉSZÁROS PÉTER

## A TETT HELYSZÍNE: BUDAPEST

### Lokális színezet az *Aranyélet* bűnügyi tévésorozatának otthonain keresztül

#### 1. Bevezetés

■ A minőségi televíziózás új esztétikai követelményeihez igazodó tartalomgyártás – amely a témaválasztástól kezdve a produkció összes többi dimenziójában a komplexitásra és a kidolgozottságra törekszik – viszonylag későn érkezett meg Magyarországra.<sup>1</sup> Az új elbeszélésmód egyik első zászlóshajójaként az HBO Magyarország első saját gyártású sorozata tűnt fel, a *Társas játék*, amely 2011-ben került a képernyőkre. A minőségi televíziózásnak azóta is az HBO Central Europe a legfontosabb lokális produkciós bázisa régióinkban.<sup>2</sup> A televíziózás eme új érájára jellemzőek a kifinomult, művészi tartalmak,<sup>3</sup> amelyek gyakran felrúgják a jól megszokott sémákat, és szembemennek a hagyományokkal, a kreativitás és az újítások, mindez pedig jól átgondolt és személyre szabott márkaépítési és kommunikációs stratégiákkal párosul.<sup>4</sup> A magyar nézőközönség egyébként körülbelül a 2000-es évek eleje óta láthat a tévében a minőségi televíziózás szabályrendszeréhez igazodó tartalmakat, körülbelül azóta, hogy az HBO csatorna itthon is vetíteni kezdte a *Szex és New Yorkot*. A saját gyártású „quality television” tartalmak azonban még viszonylag új jelenségnek számítanak.

Ha a kelet-közép-európai lokációs stratégiákra, helyszínbemutatókra és az ezekből következő kultúraértelmezésekre vagyunk kíváncsiak, akkor az HBO Magyarország saját gyártású műsora, az *Aranyélet* érdekes esettanulmánynak ígérkezik. Údítón újszerű ugyanis a tekintetben, hogy – ellentétben a budapesti élet bemutatását megkísérlő más tévéműsorokkal – nem érzi szükségét annak, hogy azzal teremtsen meg a címben is említett „lokális színezetet”, hogy a nézőt a főváros ikonikus turisztikai célpontjainak ábrázolásával árassza el.<sup>5</sup> Ehelyett a sorozat attól lesz jellegzetesen és látványosan „magyar”, hogy a társadalom legkülönbözőbb rétegeihez tartozó lakosok az adott csoporton belül tipikusnak mondható személyes élettereit széles skálán mutatja be, időnként meglehetősen részletgazdagon kidolgozva azokat.

Amellett, hogy az *Aranyélet* úttörő a Magyarországon, kifejezetten a helyi piacra gyártott és fejlesztett, a minőségi televíziózás esztétikájához illeszkedő sorozatok között, más okunk is van, hogy a tartalmat elemzésre érdemesnek tartsuk. A sorozat egyrészt az HBO Magyarország kiemelt projektje volt, majd azonnali közönségsikerré is vált. A kritikai fogadtatása szintén kiemelten jónak mondható: több cikk is minden idők legjobb magyar televíziós sorozatának nevezte a műsort. A magyar premiert követően számos európai országban is elérhetővé vált a sorozat, hol az HBO tévécsatornán, hol az HBO Go szolgáltatáson keresztül. 2018-ban még az Egyesült Államokban is debütált a show, ami ritka teljesítmény bármilyen magyar tévéműsor számára.

Elemzésünk során a szoros olvasás módszere mellett döntöttünk, és kijelöltünk néhány témát, melyek ígéretesnek tünnek. Ebben a dolgozatban arról a hipotézisünkről szeretnénk beszélni, mely szerint a sorozat széles spektrumot mutat be a magyar társadalomról, a különböző rétegek életmódjáról. Szűkített fókuszunkkal azt mutatjuk be a tartalomelemzés módszerének segítségével, hogy mi-



lyen lakóhelyek, otthonok jelennek meg a sorozatban, ezek hogyan kapcsolódnak azonosítható társadalmi rétegekhez, valamint, hogy a sorozat diegézisében milyen bűnesetek kapcsolódnak az egyes társadalmi rétegekhez.<sup>6</sup>

## 2. Társadalomkritika és valóság megjelenése a sorozatban

■ Tasnádi István, a műsor vezető forgatókönyvírója így emlékszik a producer eredeti megrendelésére még 2016-ból, a második évad megjelenése előtt:

„Olyan izgalmas, krimi zsánerű történetet szerettek volna, aminek sok vonatkozása van a jelenlegi magyar társadalmi helyzetre és közéletre. Nem pont a politikára, sőt, kimondatlan elvárás volt, hogy ne aktuálpolitizáljunk, de hogy hol, mi-ben élünk, és milyen dilemmák elé állítja mindennap az embert ma Magyarországon, az evidensen legyen benne. És persze, mivel az HBO kábelcsatorna, legyen szórakoztató, de szokatlan, határfeszítő módon.”<sup>7</sup>

Az idézetből látható, hogy a hiteles társadalomábrázolás megjelölt cél volt, ráadásul az adaptáció alapját jelentő finn sorozat jóval kevésbé reflektált a kortárs valóságra. Amint Tasnádi István egy másik interjúbán említette: „Szép lassan, ami egy egyszerű, simlis bűntörténetnek indult, kinőtte magát egy olyan társadalmi parabolává, amiben egy család életén keresztül mutatjuk be azt, hogy mi történik ma Magyarországon.”<sup>8</sup> A sorozat készítőivel készült interjúban többen is kiemelik, ők maguk is meglepődve tapasztalták, hogy a sorozat kitalált eseményei később sokszor a valóságban is megtörténtek. Tasnádi István szerint azért tehették meg, hogy ilyen mélységében elemezzék a magyarországi társadalmi eseményeket, mert a megrendelő HBO egy független, multinacionális vállalat, amelynek legfontosabb érdeke a nézőközönség szórakoztatása.<sup>9</sup>

## 3. Helyszínválasztások

■ Az *Aranyélet* forgatása során négy helyszínereső szakember is közreműködött, mivel a készítők kifejezetten kerülni szerették volna Budapest tipikus, akár korábbi HBO sorozatokban is sokat használt tereit. Ehelyett ismeretlenebb helyeket céloztak a sorozat sötét atmoszférájának felépítésére.<sup>10</sup>

A harmadik évad forgatását eredetileg a Balatonra tervezték,<sup>11</sup> de hasonlóan a város bemutatásához, Závorszky Anna producer szerint itt is a magyar filmgyártásban kevésbé sztereotipikus, a populáris kultúrában ritkábban bemutatott Dunakanyar régió lett a helyszín, de Závorszky azt is hozzáteszi, hogy ennek ellenére mégis a gyártás hozta meg a végső döntést, esztétikai helyett logisztikai érvek mentén.<sup>12,13</sup>

A „Magyar tenger” erős kulturális beágyazottsággal, helyel-közzel rögzült jelentéskörrel és tipizált képi ábrázolással bír: a Balaton a magyar középosztály elérhető nyaralási célpontja. A tó partja a rendszerváltozást követően sűrűn beépült, de a szocreal nyomai még mindig megfigyelhetők az építészetben. Fodor Judit producer szerint: „nehéz lett volna újfajta vizualitást adni a kissé elhasznált lollipopos, vízibiciklis Balatonnak, már ami a látványt illeti”.<sup>14</sup> Ezzel szemben a Dunakanyar atmoszférája sötétebb, közelebb van a fővároshoz, kevesebb rögzült kép él róla a nézők fejében, valamint jobban mutat filmen.<sup>15</sup> A Dunakanyar látványát kétségtelenül ma is inkább a természet uralja, szemben a kiépült Balaton-parttal, és bár fejlődő, mégis kevésbé általános nyaraló célpont.

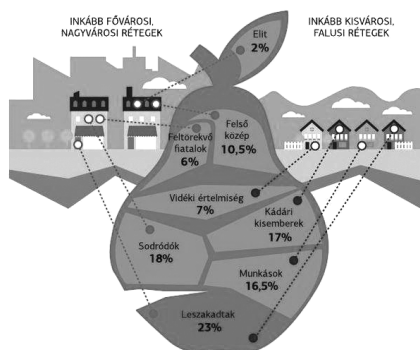
## 4. A magyar társadalom demográfiai áttekintése: a magyar körte

■ Mind az *Aranyélet* által bemutatott csoportok, mind a feltételezett közönség szociális helyzete miatt érdemes néhány szót szólni a magyar társadalom rétegződéséről. A hazai társadalmi rétegekről szóló eddigi legkomplexebb kutatás szerint, amelyet a német GfK Market Research és a Magyar Tudományos Akadémia bonyolított le 2014-ben, a magyar demográfiai térkép leginkább egy körte formájára hasonlít.<sup>16</sup> Eszerint a *legfelső*, illetve a *felső középrétegek* nagyon vékonykák,

ugyanis a lakosság legnagyobb része az *alsó középosztályhoz* tartozik, miközben a *leszakadtak* elnevezésű legalsó réteg a társadalom 23%-ával a legnépesebb.<sup>17</sup>

Amint azt az ábra is mutatja, a *nagyvárosi*, illetve a *falusi* élet között Magyarországon lényeges különbség észlelhető, sőt a kutatás több mérőszáma alapján a Budapest és „vidék” szembeállítására is indokoltnak tűnik.

Mivel sem az *Aranyélet* nézőközönségéről, sem az HBO-felhasználók csoportjáról nem fértünk hozzá demográfiai adatokhoz, a sorozat megcélzott közönsége vonatkozásában az egyetlen támpontunk: Závorszky Anna, az HBO Magyarország gyártási producere egy 2019-es interjújában azt nyilatkozta, hogy elsősorban egy városi nézőközönséget targetálnak<sup>18</sup>.



Tekintve, hogy nemcsak a színészek, hanem maguk a bemutatott helyszínek is tulajdonképpen egy „szerepet játszanak” a tévés produkciókban, elemzésünkben az *Aranyélet* színtereit, beállításait, a karakterek fizikai környezetét vizsgáljuk azt feltételezve, hogy a sorozat készítőinek implicit vagy explicit célja volt a magyar társadalom legkülönbözőbb rétegeinek életvitelét, élettereit bemutatni, replikálni, mintegy képet festve arról, hogy hogyan is élnek a magyar emberek. A sorozat így tehát tekinthető egy szociográfiai bűnügyi utazásnak.

Hogy az *Aranyélet* képi beállításait, díszleteit, helyszíneit, valamint ezek gazdasági és kulturális implikációit tanulmányozzuk, fontos azonosítanunk az adott helyszínekhez kapcsolódó karaktereket is és azok feltételezett társadalmi státuszát.

A GfK és MTA közös kutatása által azonosított nyolc társadalmi réteg – *elit, felső közép, feltörekvő fiatalok, vidéki értelmiség, kádári kisemberek, sodródók, munkások, leszakadtak* – közül csaknem mind megjelenik valamilyen módon a sorozatban, természetesen erős hangsúlyeltolódásokkal: például az *elit* felé. Ugyanakkor a milliárdos üzletembertől kezdve a befolyásos politikuson át az egyik napról a másikra élő munkásokig vagy a külföldi prostitúcióba menekülő karakterekig, az *Aranyélet* két-ségtelenül széles merítésből dolgozik, ami a társadalmi osztályokat illeti.

## 5. Otthonok és bűnök

■ A sorozatban végig fontos szerepet játszik a társadalmi státusz. A főszereplő család elsődleges célja a társadalmi rétegek közötti mobilitás, előrelépés. Így a tárgyak, ruhák, autók mind kiemelt szerepben vannak: beszélnek arról a rétegről, amely használja őket. De az otthon állapota a karakter élethelyzetét, a cselekmény aktuális pontján a karakterek állapotát is tükrözi: a fontosabb helyszíneket többször feldőlnek, pl. amikor a karakter élete is feldúlt. A lakás a legtöbb esetben a bűn jutalma, más oldalról megvilágítva a szerény lakhatás a büntelenség következményeként is olvasható a sorozatban, legalábbis a harmadik évad utolsóként olvasható jelenete ezt az értelmezést is magában rejt. Általában a bűn közjogi értelemben is helytálló kifejezés, de bizonyos esetekben az erkölcsi bűn kérdése is felmerül; ez utóbbit azonban ebben a dolgozatban nem vizsgáltuk.

A sorozatban megjelenő karaktereket tartalomelemzésünkben besoroltuk a magyar társadalom korábban vázolt rétegeibe. Bár nincs minden csoport azonos szinten reprezentálva, ám az a tény, hogy a főszereplő család saját lakóhelyein felül – melyekből évadonként átlagosan több mint egy szerepel a sorozatban – 20 olyan karaktert találtunk, akiknek az otthona megjelenik a szövegben. Tehát a főszereplőkön kívül 20 olyan karakter vagy család jelenik meg, akik a történetben fontos, vagy csak epizódszerepet játszanak, de ennek ellenére is megismerjük a la-

kóhelyüket. Tekintve, hogy 3 évad összesen 30 részéről beszélünk, és a jelenetek túlnyomó része a főszereplők otthonában vagy nyilvános térben játszódik, ezt váratlanul magas számnak találtuk. Természetesen nem járunk körbe minden lakást, általában a nappali publikus tere jelenik meg, ritkábban, de még mindig sok esetben a konyha és néhány példánál a hálószoba is látható.

Mivel alapvetően egy bűnügyi zsánert képviselő sorozatot vizsgálunk, így nem meglepő, hogy a karakterek többsége bűnelkövető. A megjelenített bűnök a szemetelésről a gyilkossáig terjednek, és külön oszlopban rögzítettük, mivel azt feltételeztük, hogy ebből is kirajzolódik egy profil az egyes társadalmi rétegekről. A bűn és státus kapcsolata komplexen jelenik meg a sorozatban. A társadalmi státus, és ezzel összefüggésben maguk az ingatlanok is gyakran a bűn eredményeként értelmezhetőek.

## 6. Elemzés

### 6.1. Az elit

■ A sorozat legtöbb epizódja a legfelső osztályok környezetében játszódik, ahová főszereplőink vágnak. Azoknak a karaktereknek, akik az elithez tartoznak nagy telken, elzárt környezetben van az otthona, a bűn pedig a hétköznapjaik része. Ide tartozik Hollós Endre villája; Hollós az első két évad egyik főszereplője, az Apa, Attila fiatalkori barátja, valamint főnöke. A rendszerváltást követően fiatal vállalkozóként kisebb-nagyobb csalásokkal épített magának egzisztenciát, és a sorozat jelenében is a budapesti szervezett bűnözés egyik központi alakja.

Hollós otthona egyszerre utal a sodródó osztályba nyúló gyökereire és újjgazdag ízlésre. A klasszicizáló villa nagy, levegős terekkel rendelkezik, melyek drága anyagokkal vannak berendezve: márvány, bőr és faragott fa díszítések jellemzőek. Központi színhelyek az úszómedence, a bár és a könyvtárszerű dolgozószoba – ahol egyszer sem látjuk olvasni, inkább egy laptop jelenti a munkaeszközt, sőt egy párbeszédben a karakter explicit megkérdőjelezi a könyvekből gyűjthető tudás hasznosságát.

Hollós otthonterei inkább szolgálnak reprezentációs célokat, mintsem a lakó kényelmét. A legtöbb kapcsolódó jelenet a kapu előtt, a kocsibeállón vagy az előcsarnokban játszódik, de a pókerasztal is ilyen központi hely, ahol üzlettársaival rendszeresen játszik. A villa egy másik fontos funkciója titkok és tárgyak elrejtése, mely funkciót a véretek kennelje alatti raktár tölt be.

A csoport egy másik tagja a sorozatban Csér Kálmán, egy nagyvállalat vezérigazgatója. Csér hatalmát és vagyonát annak köszönheti, hogy a rendszerváltást követően a zavarosban halászva megbízható információkra építhette befektetéseit. A lakókörnyezete tele van high-tech eszközökkel, a villája pedig építészeti műremek. Habár nagyobb bűn nem kapcsolódik a nevéhez, mégis a hétköznapjai részét képezik az apró ügyeskedések, adóelkerülés, jövedéki csalások.

### 6.2 Felső középosztály, feltörekvő fiatalok és vidéki értelmiség

■ A protagonista Miklósi család a sorozat induló helyzetében látszólag újjgazdag, akik ugyan rendelkeznek a vagyonnal, ami a *felső középosztályba* sorolná őket, de hiányzik a magas képzettség és a társadalmi státus, amit általában ezzel a csoporttal azonosítanak. A sorozatban az *elit* vékony rétegét a magas beosztású politikusok és a komoly bűnözők képviselik. A jelenetek többsége – ahogyan erre a címben az „aranyélet” kifejezés is utal – a Miklósi család vágyott közegében, az elit élettereiben játszódik. A főszereplők „projektje”, elérendő célja a társadalmi létrán való előrelépés, amely főként a hiányzó kapcsolati, hatalmi tőke kiépítésére, illetve a gazdasági tőke megtartására, helyzetük stabilizálására irányul.

A sorozat első epizódjában egy Buda kertvárosi részében élő családdal ismerkedünk meg. A környéken gondozott kertekkel körülvett elegáns villák állnak, melyekben felső középosztálybeli szereplők élik mindennapjaikat. A Miklósi-villa egy modern minimalista épület, amelynek belső tere gondosan megtervezett és át-

gondolt építészeti koncepciót tükröz. A kétszintes épületben a szülőknek és a gyerekeknek saját hálószobájuk van, a kétautós garázs, illetve a szauna pedig egyértelműen státusszimbólumok.

A ház annak a „könnyű életnek” a szimbóluma, amely kemény munka helyett a bűn által érhető el, és amelynek tulajdonosa valahol az elit és a felső középosztály határán állhat.

A felső középosztály jellemzően Budapest családi házakkal beépített környékein lakik, a belvárostól távolabb, nyugodt környezetben. Ilyen Strasser Imre, egy korrump banki alkalmazott, aki a Miklósiak pénzéből jut keresetkiegészítéshez. Ilyen környezetben látunk több olyan lakást, mely nem bűnelkövetőkhöz, hanem csalások áldozataihoz tartozik. Attila, az apa az első évadban feltört lakásokat hirdet meg albrétként, a foglalóval pedig eltűnik. Ezekon a példákon keresztül olyan lakásokat látunk, amelyet a társadalmi létrán alapvetően becsületesen feltört fiatalok családalapítás előtt megengedhetnek maguknak. Ám a sorozat világában ők sem ártatlanok: Attila átverése azért működhet, mert a bérlők nem riadnak vissza az adócsalástól, vagyis hogy szerződés nélkül vagy hiányos, tehát jogilag nem érvényes szerződéssel kisebb költségen lakhassanak albrétükben.

A bűn által elérhető életszínvonal egy, a Miklósiéktól különböző aspektusát láthatjuk a külső kerületek szegényebb részein élő Mátyás Pisti családi házában keresztül. Pisti egy banda vezetője, hatalmas, kicsit ormótlan és aránytalan otthona palotának tűnik a környék aszfaltozatlan utcájában álldogáló többi épület: aprócska konyhók, fatákolmányok és lelakott házikók mellett. Az otthon belső terei a roma identitáshoz kötődnek.

Ugyan nincs információnk a Miklósi család első évadban megismert szomszédainak szakmájáról és beosztásáról, de árulkodó, hogy Klára és Ambrus azon kevés karakter közé tartoznak, akik a sorozatszövegben reprezentált bűn nélkül érték el és tartják fenn életszínvonalukat. Producerekkel és forgatókönyvírókkal készült interjúkban a sorozatkészítők gyakran említik, hogy céljuk volt egyfajta tükröt állítani a magyar társadalom elé, de legalábbis annak egy interpretációját képernyőre vinni, miközben a közép- és felső középosztályt képzelték el megcélzott közönségnek.<sup>19</sup> Klára és Ambrus felső középosztálybeli otthona állhat talán a legközelebb ahhoz, ahogyan a showrunnerök a célközönségük legfelső rétegének életkörülményeit elképzelték. Ez a ház határterületen helyezkedik el a tekintetben is, hogy jómódot kell implikálnia, ugyanakkor nem lehet a világtól izolált, mintentől távoli és elzárt, amilyenek az elit reprezentatív otthonai.

Hatalmas kontraszt az eddigiekhez képest a *vidéki értelmiség* reprezentált élettere, amelyet a sorozatban Nyíredy Barbara újságíró Börzsönyben, a sorozat fiktív falujában álló faháza képvisel. A ház előtti virágoskert igényesen megtervezett és gondozott. A ház belső tere szintén gondosan rendben tartott, dominálnak benne a natúr színek és anyagok, a dizájn pedig a rusztikus és modern keveréke, viszont az élettér feltűnően kicsi.

### 6.3 Kádári kisemberek és sodródók

■ A lakhelyek villákhoz hasonlóan gyakran reprezentált csoportja Buda és Pest lakótelepei, bérházai, ahol keverednek a társadalmi csoportok. Az itt lakók jellemzően csak kisebb bűnököt követnek el, és gyakran állami alkalmazásban állnak.

Lakótelepen, válása után egyedül él Zebegényi Géza ügyész. Az épület nincs rossz környéken, és a lakás is felújított. Sok jelenetben megjelenő helyszínről beszélünk, mivel Zebegényi szerelmi kapcsolatba bonyolódik az akkor még fiatalkorú Mirával, de törvénytelen bizonyítékgyűjtéstől sem riad vissza. Életmódja és tárgyai az alsó középosztály világát tükrözik, mivel jövedelme csak állami munkájából származik.

Megismerjük Jakab Erika rendőrfőhadnagy lakását, aki az alsó középosztályhoz tartozhat Zebegényi Gézához hasonlóan. Bűnei neki sem szereznek jövedel-

met: még ha ki is derül róla, hogy az egyik fontos szereplő, egy oligarcha beépített embere és intézője, cserébe nem anyagi juttatást vár, hanem segítséget a külföldi prostitúcióra épülő bűnszervezetek felszámolásában. Jakab Erika és Zebegényi Géza jól bemutatott, és az apró részletekig kidolgozott lakóhelye szintén jól reprezentálhatja a sorozat nézőközönségének környezetét: a még bűn nélkül is elérhető középosztály lakhelyét.

Hasonló társadalmi helyzetről árulkodik az egyik fontosabb helyszín, Miklósi Mihály ezredes, a nagypapa háza. A berendezés a kádári kisember környezete, aki kisebb bűnökkel, jelen esetben műkincscsempészettel összegegyűjtött annyi vagyont, hogy a lehetőségeit meghaladó házat szerezzen, de a rendszerváltás után már csak eredeti állagát, bútorait tudta megtartani

Ebbe a körbe soroljuk Zoli és Hanna lakását, őket a táblázatban már a *sodródó* osztályba soroltunk. A belvárosban, valószínűleg a VII. kerületben, Budapest bulinegyedében, saját divatos romkocsmájuk feletti lakásban élnek. Csalnak, könnyű drogot használnak, és a férj a kiskorú Mirát is itatja, csábítja.

Mira barátnője, a roma Oszi megvalósít egy társadalmi lépést: munkásosztályhoz kötődő kórházi kisegítő állása elvesztése után külföldi prostitúcióval elég jövedelmet szerez egy saját lakás megvásárlására, mely ugyanakkor belvárosi szegény környezetben lévő bérlakás.

#### 6.4 Munkások és leszakadtak

■ A többi társadalmi réteghez képest a sorozatban a *munkások* és a *leszakadtak* viszonylag alulreprezentált csoportok. A néző számára valószínűsíthető, hogy a Miklósi család tagjainak képzettsége és háttere alapján mindössze eddig juthatott volna el, ha nem a törvénytisztegetés útját választják. Erre utal Janka húga, aki szüleit tanyáján maradt. A másik példa Oszi, a már említett roma lány. Ő Budapest egyik rosszhíré szegénynegyedében, kórházi takarító munkából él. Az állását akkor veszíti el, amikor Mirának, a Miklósi lánynak segít, miközben a munkahelyéről lop veszélyes hulladékot. A telepi lakás zsúfolt, nincsen saját hálószobája, a nappaliban alszik. A bútorok a szocialista bútoripar termékei.

A *munkások* rétegével tipikusan asszociált városi panelrengeteg ugyanakkor csak az utolsó évad végén jelenik meg. A sorozat a főszereplők történetét egy statikus és társadalmilag bezárt, mégis idillikusan ábrázolt, kispolgári, munkásosztályi környezetben, egy fővárosi panellakásban helyezi nyugvópontra. Értelmezésünk szerint ezzel egyúttal azt implikálva, hogy az alsóbb osztályokból indulva, a bűn segítsége nélkül normál esetben itt húzódik az a bizonyos üvegplafon a magyar társadalomban élők számára.

Társadalmi osztály	Lakás típusa	Bűn
elit	luxus villa	szervezett bűnözés
elit	modern luxusvilla	kisebb csalások
elit	modern luxusvilla	korrupció
elit	modern luxusvilla	csalás
elit	N/A	parkolási vétségek
elit	rusztikus udvarház	oligarchia
elit	N/A	droghasználat, rabszöktetés, rendőrgázolás
elit	N/A	hatalommal való visszaélés
elit	nyaraló, buliház	hűtlen kezelés, illegális vállalkozás
elit	N/A	zsarolás
felső középosztály	új építésű sorház	korrupció

felső középszint	hotel	csalás
felső középszint	minimalista kertés családi ház	N/A
felső középszint	polgári villa	hűtlen kezelés
felső középszint	kertés családi ház	szervezett bűnözés
feltörekvő fiatalok	új építésű tömbház	hamisítás
feltörekvő fiatalok	stúdiólakás	hűtlen kezelés
vidéki értelmiség	régi építésű kertés családi ház	műkincscsempészet
vidéki értelmiség	N/A	feljelentés elmulasztása
vidéki értelmiség	N/A	illegális vállalkozás
kádári kisemberek	új építésű tömbház	N/A
kádári kisemberek	N/A	szabályzatszegés (kihallgatás során)
kádári kisemberek	felújítandó polgári lakás	csalás, droghasználat, kiskorú csábítása
kádári kisemberek	felújított panellakás	törvénytelen bizonyítékgyűjtés, viszony fiatalkorúval
kádári kisemberek	felújított panellakás	oligarchia intézője, hatáskörtúllépés
sodródók	N/A	beleegyezés fiatalkorúval való szexuális kapcsolatba – nem valósul meg
sodródók	N/A	lopás, zsarolás
munkások	lepusztult tanya	N/A
leszakadtak	felújítandó polgári lakás	lopás
leszakadtak	felújítandó polgári lakás	prostitúció
flyamatos mobilitás	flyamatos mobilitás	N/A

## 7. Konklúzió

■ Az *Aranyélet* sorozat szövegének szoros olvasására épülő tartalomelemzésünk megerősítette, hogy hangsúlyeltolódásokkal ugyan, de valóban minden vizsgált csoport otthona megjelenik a szövegben. A sorozat lokalizációs gesztusait ezáltal érthetjük a budapesti bűn szociotopográfiájaként. A szöveg lakóhelyen kívüli jelölőkre is figyelmet fordító elemzése a vizsgált társadalmi csoportokról is részletesebb képet festene.

### ■ JEGYZETEK

1. A minőségi tévéről lásd például Janet McCabe – Kim Akass: *It's not TV, it's HBO's original Programming. Producing quality TV*. In: Marc Leverette – Brian L. Ott. (szerk.): *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. Routledge, New York and London. 2008. 83–93. (A továbbiakban: McCabe–Akass 2008.)
2. Christal Gardiola: *HBO Central Europe Adapts Israeli Show*. Shalom Life. 2010. <https://web.archive.org/web/20131104192043/http://www.shalomlife.com/culture/12619/hbo-central-europe-adapts-israeli-show/#> (Utolsó hozzáférés: 2019. május 17.)
3. Robert J. Thompson: *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum, New York. 1996. 13-16.
4. McCabe–Akass, 2008.
5. Vö. Mészáros Péter: *Transzmediális történetmesélés és a földrajzi tér szerepe az HBO Magyarország adaptált sorozataiban*. ME.DOK 2016. 12. sz. 53–62.
6. Későbbi kutatások ígéretes elemzési témái az életmód következetes jelölőként használt autók, az, hogy különböző társadalmi rétegekből érkező karakterek hogyan étkeznek, ezen belül például hogyan reggeliznek; vagy milyen drogokat használnak, ebbe beleértve az alkoholt is.
7. Kovács Bálint: *Fel sem merült bennem, hogy ehhez bátorság kell*. Index.hu, 2016.11.01. [https://index.hu/kultur/media/2016/11/01/fel\\_sem\\_merult\\_bennem\\_hogy\\_ehhez\\_batorsag\\_kell/](https://index.hu/kultur/media/2016/11/01/fel_sem_merult_bennem_hogy_ehhez_batorsag_kell/)
8. Rakita Vivien: *Akik vakon all-int mondanak – interjú az Aranyélet forgatókönyvíróival*. Filmtekercs, 2018.10.26., <https://www.filmtekercs.hu/interju/akik-vakon-all-int-mondanak-interju-az-aranyelet-forgatokonyviroival>, (utolsó letöltés: 2021. július 29.) (A továbbiakban: Rakita 2018.)
9. Uo.



10. Gaszner Veronika: *Ahova Miklósiék eljutnak, annak meg kell történnie – Az Aranyélet a kulisszák mögött*. Business Class, 2018.10.29. <https://bcmagazin.hu/2018/10/29/ahova-miklosiek-eljutnak-annak-meg-kell-tortennie-az-aranyelet-a-kulisszak-mogott/> (Utolsó hozzáférés: 2021. július 29.) (A továbbiakban: Gaszner 2018.)
11. Bodnár Judit Lola: *Az Aranyélet nem tud olyat kitalálni, aminél ne lenne vadabb a valóság*. 24.hu, 2018.03.27. <https://24.hu/kultura/2018/03/27/az-aranyelet-nem-tud-olyat-kitalalni-aminel-ne-lenne-vadabb-a-valosag/> (Utolsó hozzáférés: 2019. november 20.)
12. Bicsérdi Ádám: *80 nap alatt a magyar valóság körül – Így készült az Aranyélet utolsó évada*. Kreatív 2018. XXVII/10. sz. 54.
13. Gaszner 2018.
14. Uo.
15. Uo.
16. Banóczy Eszter – Kabai Imre – Kovássy Katalin: *A 'körte'*. Jel-Kép 2015, 3. sz. 121–144.
17. Kozák Ákos – Veres Edit: *Társadalom és rétegződés*. In: Hetesi Erzsébet – Révész Balázs (szerk.) „Marketing megújulás”. Marketing Oktatók Klubja 20. Konferenciája előadásai. Szegedi Tudományegyetem Gazdaságtudományi Kar, Szeged. 2014. 24–25. Online: <http://eco.u-szeged.hu/download.php?docID=39972..> (Utolsó hozzáférés: 2021. július 29.)
18. Závorszky 2019.
19. *Aranyélet Kibeszélő Második Évad – 1. rész – Vendég: Farkas Franciska*. 24.hu YouTube channel, 2016. november 21. <https://www.youtube.com/watch?v=BLYrQgraKxY> (Utolsó hozzáférés: 2019. május 19.)



KÁLAI SÁNDOR – ROXANA EICHEL – CHRISTOS  
DERMENTZOPOULOS – NIKOS FILIPPAIOS – JACQUES  
MIGOZZI – NATACHA LEVET – LUCIE AMIR

## SOROZATGYILKOSSÁGOK

### EURÓPA-SZERTE

**(Kiadói stratégiák vizsgálata hat európai  
krimiszerző terjesztésében)**

■ Ez a tanulmány hat európai krimiíró regényeinek fordításokon keresztüli terjedése során megfigyelhető különböző kiadói stratégiákat vizsgálja. Az összehasonlító elemzés rámutat az európai kiadói rendszer napjainkban tapasztalható erőviszonyainak változásaira. Kirajzolódnak a nem angol és nem amerikai szerzők által írt regények és azok fordításainak európai könyvpiaci jellemzői, amely piacon továbbra is az eredetileg angol nyelven írt regények dominálnak. Mindazonáltal nem hiányzik a globális dimenzió sem, hiszen Jo Nesbø, a válogatásunkban szereplő európai szerzők egyike a krimi világirodalomként való felfogására irányuló kortárs tendenciák egyik fontos alakja. Továbbá a mintában szereplő Franciaország és Olaszország is két olyan ország, amelyeknek igen jelentős hagyományai vannak az európai kontinens krimiirodalmában.

Az írók mindegyikét úgy választottuk ki, hogy származási országukat reprezentálják: Olaszországot Andrea Camilleri, Franciaországot Fred Vargas, Romániát George Arion, Magyarországot Kondor Vilmos, Görögországot Petros Márkaris, Norvégiát Jo Nesbø képviseli. Amint azt az alábbiakban kifejtjük, könyveik olaszországi, franciaországi, magyarországi, görögországi és romániai terjesztése különböző mintákat mutat. Fontosnak ítéltük egy skandináv író felvételét is a listára, hogy tanulmányozhassuk a skandináv krimi – vagyis egy globálisan releváns jelenség – hatását a kiválasztott országok mindegyikében.

#### Nemzetközi könyvpiac és fordítás

■ Ann Steiner szerint „a nemzetközi könyvkereskedelem összetett, és számos példát kínál az irodalom, a piacok, az olvasók, valamint a nemzeti és globális diskurzusok közötti egyidejű kölcsönhatásokra és tárgyalásokra”.<sup>1</sup> Ezt a piacot olyan országok uralják, amelyek nemcsak gazdasági, hanem kulturális szinten is vezető pozícióban vannak, mint például az Egyesült Királyság, az Egyesült Államok, Németország és Franciaország. A kortárs digitális fordulat a könyvpiac jelentős átalakulását is magával hozta, ilyen például a túlkadás jelensége. „2009-ben az Egyesült Királyságban mintegy 120 000, Németországban 90 000, Indiában 70 000, Oroszországban 120 000, az USA-ban 275 000 (bár az Egyesült Királyságban és az USA-ban megjelent címek egy része azonos), Kínában pedig valószínűleg mintegy 150 000 cím jelent meg – de a rendelkezésre álló statisztikák ellentmondásosak. Az exportra, mint ezek a számok mutatják, szükség van, és különösen a brit, amerikai, spanyol, francia és német könyvkereskedelem függ a nagy nemzetközi piactól.”<sup>2</sup>

A *Routledge Companion to World Literature* című kötetben Ann Steiner egy alfejezetet szentel a bestsellerek jelenségének is. Az UNESCO *Index Translationum*

szerint az angol a fő célnyelv, mivel „kevésbé bonyolultnak tekintik a társadalmi és kulturális kódokat, és ebben rejlik az angol fordítások nagy számának részbeni magyarázata”.<sup>3</sup> Vizsgálata azonban arra a némileg meglepő következtetésre jut, hogy az angol nyelvű irodalom nem uralja a világot: „Az első negyven cím között csupán 30 százalékban voltak angol nyelvű szerzők, még egy olyan kis ország, mint Svédország (számos krimiíró sikerének köszönhetően) is nyolc címmel szerepelt.”<sup>4</sup> A skandináv krimi hatalmas nemzetközi sikere önmagában is jelzi a krimi mint műfaj globális hatását, valamint a könyvpiacok és a fordítási politika kölcsönhatását a globális bestsellerek megszületésében.

Ann Steiner rámutat arra is, hogy „a svéd krimiíró, Stieg Larsson [...] tanulságos példa, amely megmutatja, hogy a nemzetközi siker gyakrabban kötődik a műfajhoz, mint a nyelvhez”.<sup>5</sup> A svéd nyelv periferikus nyelv, de mint Larsson esete is mutatja, ez nem akadály a számára, hogy egy könyv nemzetközi bestsellerré váljon. Steiner szerint Stieg Larsson, akit hazájában nem tartanak tipikus krimiszerzőnek, a globális szinten a svéd krimi megtestesítőjévé vált. A rajongók legalábbis nyugaton hozzászokhattak a műfaj által felkínált társadalmi napirendhez, ám miközben Larsson a svéd jóléti állam hiányosságainak bemutatásával erőteljesen támaszkodott erre az elvárásra, addig a skandináv táj- és városképek, valamint életstílus reprezentációját is nyújtotta. Ezzel posztumusz módon meghatározta a skandináv krimi sikerének receptjét.

Johan Heilbron szerint „szociológiai szemszögből nézve a fordítások a nyelvi csoportok közötti társadalmi kapcsolatok és azok időbeli alakulásának függvényei”.<sup>6</sup> A fordítás világrendszerének alapegységei a nyelvcsoportok. Heilbron a következőket emeli ki:

1. „A fordítás nemzetközi rendszere mindenekelőtt hierarchikus struktúra, központi, félperiferikus és periferikus nyelvekkel. A centralitás egyszerű definícióját használva azt mondhatjuk, hogy egy nyelv akkor tekinthető központi a fordítás világrendszerében, ha nagyobb a részesedése a világszerte lefordított könyvek teljes számából.”<sup>7</sup> Az angol, a francia, a német és az orosz központi nyelvek tekinthető, de „a félperiferikus és periferikus nyelvek közötti különbségek között sokkal több a fokozat”.<sup>8</sup>

2. „Minél központibb egy nyelv a fordítási rendszerben, annál inkább képes közvetítő nyelvként működni, vagyis olyan nyelvcsoportok közötti kommunikációs eszközként, amelyek maguk is periferikusak vagy félperiferikusak.”<sup>9</sup> Mint látni fogjuk, ez a nyelvek közötti egyensúly a krimi műfaja esetében is fontos: a központi nyelvek kommunikációs szerepet játszanak, és ha egy periferikus nyelven írt regényt lefordítanak egy központi nyelvre, akkor nagyobb az esélye, hogy más periferikus nyelvekre is lefordítják.

3. „Mivel a fordítás nemzetközi rendszerét szilárdan uralja egy hiperközponti nyelv, feltételezhető, hogy a más nyelvekből történő fordítások száma csökken, aminek következtében az angoltól történő fordítások gyakorlatilag monopolhelyzetbe kerülnek.”<sup>10</sup> Azonban az angoltól történő fordítások növekedése nem vezet a más nyelvekből történő fordítások csökkenéséhez.

4. „A fordítás világrendszerének szerkezete is megfelel az import szabályszerűségeinek. Minél központibb egy nyelv a nemzetközi fordítási rendszerben, annál kisebb az erre a nyelvre történő fordítások szerepe.”<sup>11</sup>

Ezek a megfontolások fontosak számunkra, amikor a különböző európai nyelveken megjelenő bűnügyi regények fordításait elemezzük.

### **Hat író fordításokban**

■ Andrea Camilleri, Fred Vargas és Jo Nesbø jelentős, összeurópai hatású szerzők. Camilleri regényeit e sorok írásakor 18 különböző európai nyelvre fordították le, míg Nesbø műveit eddig 24 európai nyelven jelentették meg. Sokatmondó, hogy külföldi

szerzőként egy olyan nagy piacon, mint Franciaország, a regényeikből készült fordítások 2018-ig sok újrakiadásban jelentek meg: Jo Nesbø 17 regénye, amelyeket a tekintélyes Série Noire sorozatban adtak ki, összesen 64-ben, Camilleri 27 franciára fordított krimije pedig nem kevesebb, mint 71-ben. Kiadója szerint Fred Vargas 26 nyelvre fordított regényei összesen 19 európai országban jelentek meg, így Fred Vargas is nagy összeurópai sikert tudhat magáénak. A másik három író (Márkaris, aki egyfajta közvetítő pozícióban van, Kondor és Arion) európai státusza kevésbé egyértelmű.

Kondor Vilmos egy magyar krimiíró álneve. A *Bűnös Budapest* sorozat első regénye, a *Budapest noir* 2008-ban jelent meg Magyarországon, és több központi (angol, 2012; német, 2010) és periferikus nyelvre (lengyel, finn) is lefordították. A regényt 2011-ben Franciaországban is megjelentette a Rivages kiadó. A magyar szerző Görögországban viszonylag ismeretlen, bár a Kedros Kiadó az angol szöveg alapján készült 2014-es fordítással elérhetővé tette a regényt a görög közönség számára. Román fordítás még nem készült, de a *Budapest noir* 2010-ben Olaszországban is megjelent az Edizioni E/O kiadónál.

A legnagyobb hatású román krimiírónak tartott George Arion esete is érdekes: regényeit sem magyarra, sem görögre, sem olaszra nem fordították le, de 18 regényből 3 megjelent francia fordításban, ráadásul a kis, független francia-belga Genèse éditions gondozásában (*Nesfârșita zi de ieri*, 1997 – *Cible royale*, 2014; *Atac în bibliotecă*, 1983 – *Qui veut la peau d'Andreï Mladin?*, 2015; *Profesionistul. Țintă în mișcare*, 1985 – *La vodka du diable*, 2017).

Mivel Jo Nesbø világszerte az egyik legismertebb krimiíró, nem meglepő, hogy szinte valamennyi regényét lefordították az öt kiválasztott országban.

Franciaországban az első négy Harry Hole-regényt 2002 és 2005 között a Gaïa Éditions, egy külföldi, főként skandináv irodalomra szakosodott kis kiadó jelentette meg (mostanra azonban mindegyik újra megjelent a Gallimard kiadó Folio policier sorozatában). Nesbø többi regénye – tulajdonképpen a Harry Hole-sorozat legnépszerűbb darabjai – a Série Noire sorozatban jelent meg, amelyben a szerző Olav Johansen-sorozatát és önálló krimijeit is kiadták. Fontos megjegyezni, hogy a francia fordítások az eredeti megjelenés sorrendjében jelentek meg.

Görögországban elsőként a harmadik Harry Hole-regény, a *Kokkinolaimis* (*Vörösbegy*) jelent meg az Orfeas kiadásában 2008-ban. Ezután az összes többi a Ietaichmio Publications krimisorozatában került kiadásra.

Romániában Nesbø regényeinek fordítása inkább véletlenszerű és messze nem teljes. A Rao Books kezdte el kiadni a Harry Hole-sorozatot: *Vörösbegy*, 2009; *Nemeszisz*, 2010; *Boszorkányszög*, 2011; *A megváltó*, 2012; *Hóember*, 2014. 2018-tól az Editura Trei vette át a Harry Hole-sorozat kiadását (eddig az első négy regény jelent meg), és itt került kiadásra a két Olav Johansen-regény és *A fiú* is, de a *Macbeth* 2019-ben a Humanitas kiadónál látott napvilágot.

Magyarországon Nesbø összes regényét az Animus, a skandináv krimikre szakosodott kiadó jelentette meg, kivéve a *Macbethet*, amelyet a Kossuth Kiadó adott ki. Más országokhoz hasonlóan a Harry Hole-regények sem az eredeti sorrendnek megfelelően jelentek meg: a *Nemeszisz*, a *boszorkányszög* és a *megváltó* voltak az első fordítások, az első 2008-ban, a második és a harmadik 2010-ben jelent meg.

Olaszországban a *Vörösbegy*, a *Nemeszisz*, a *boszorkányszög*, a *megváltó* és a *Hóember* a Piemme kiadónál jelent meg (2006 és 2010 között). Az Einaudi 2011-ben kezdte el kiadni a sorozat összes regényét a *Leopárd*dal kezdve, majd újra kiadta a fent említett öt regényt is. Az Olav Johansen-sorozatot is az Einaudi adta ki 2015-ben és 2016-ban, csakúgy, mint a *Fejvadászokat* és *A fiút* 2013-ban, illetve 2014-ben. A Hogarth Shakespeare-projekt részét képező *Macbethet* azonban a Rizzoli kiadó jelentette meg 2018-ban.

Andrea Camilleri az egyik legnépszerűbb olasz krimiíró lett Európában, regényeit és novelláit mind az öt országban lefordították. A 34 Montalbano-regényből (illet-

ve novelláskötetből) hétnek eddig még nem jelent meg fordítása Franciaországban. A megjelent kötetek mindegyikét a népszerű irodalmi műfajokra szakosodott Fleuve noir jelentette meg. Az első francia fordítás 1998-ban jelent meg. Görögországban a 2000-es évek eleje óta 27 kötet jelent meg az Ekdoseisi Pataki kiadónál. Romániában és Magyarországon viszont egészen más a helyzet: csak néhány regényét adták ki. Romániában hét regény jelent meg, Magyarországon pedig mindössze öt kötetet fordítottak le és adták ki, és ezek három különböző kiadónál jelentek meg.

Franciaország, Spanyolország, Olaszország és Németország az a négy európai ország, amely Petros Márkaris regényeire eddig figyelmet fordított. A görög szerző 12 lefordított regénnyel Franciaországban köztes, de fontos pozícióban van, mivel a Kostas Charitos rendőrfelügyelő nyomozásainak szentelt sorozat szinte minden regényét (az utolsó kettő kivételével) két nagy kiadó jelentette meg: az első két regényt a Lattès, a többi a Seuil adta ki. Olaszországban a teljes Charitos-sorozatot publikálták, kivéve az utolsó részt, amely eredetileg 2020-ban jelent meg Görögországban. Az első kilenc címet a Bompiani, az utolsó négyet pedig a La Nave di Teseo adta ki. Magyarországon és Romániában azonban egy regénye sem jelent meg.

Fred Vargas – Frédérique Audoin-Rouzeau írói álneve – szintén ismert szerző, nemzetközi elismertségét részben regényei angol fordításának köszönheti. Az életmű eddig az Adamsberg-sorozat 9 regényét és egy novelláskötetét, a *Les Évangélistes*-sorozat három regényét, illetve két önálló regényt foglal magában.

Görögországban Fred Vargas műveit négy különböző kiadó jelentette meg, mindekelelt a Sighronoi Orizones. Ennek eredményeként Vargas Adamsberg-sorozatának nyolc regénye, a *Les Évangélistes* első kötete és egy önálló regénye jelent meg eddig görög fordításban.

Romániában 2008-ban a Humanitas kiadónál jelent meg a *Pars vite et reviens tard* (*Pleacă repede și întoarce-te târziu*). A *L'homme aux cercles bleus* (*Omul cu cercurile albastre*) és a *Sous les vents de Neptune* (*Tridentul lui Neptun*) az Editura Trei kiadó gondozásában jelentek meg 2011-ben a Fiction Connection sorozatban. A Crime Scene Press ezután kezdte el kiadni Vargas regényeit, így az Adamsberg-sorozat román nyelven 2018-ban a *Timpuri glaciale* (*Temps glaciaires*) és 2019-ben a *Când iese pustnica păianjen* (*Quand sort la recluse*) című regényekkel egészült ki.

Magyarországon viszont csak két Vargas-regény jelent meg az Európa Kiadónál: a *Messzire fuss, soká maradj!* (*Pars vite et revient tard*) 2004-ben és a *Talpra halottak* (*Debout les morts*) 2012-ben.

Olaszországban az Einaudi kiadó jelentette meg a teljes Adamsberg-sorozatot (a novelláskötetet is beleértve), a teljes *Les Évangélistes*-sorozatot, valamint az egyik önálló regényt (*Prima di morire addio – Ceux qui vont mourir te saluent*). Ebben az esetben csak egy regény fordítása hiányzik (*Les jeux de l'amour et de la mort*).

### Következtetések

■ Nesbø kivételével a többi író fordítási adatai jól illusztrálják az európai könyvpiacok napjainkban tapasztalható kiszámíthatatlanságát. A norvég szerző krimijeit az összes vizsgált nyelvre lefordították, és a nem elérhető eladási adatok híján is joggal feltételezhetjük, hogy az összes figyelembe vett nemzeti piacon bestsellerek lettek. Az egyes szerzőkről kapott eredményeket figyelembe véve a következőket állapíthatjuk meg.

Mint korábban említettük, Nesbø regényeinek fordítása szinte minden figyelembe vett országban teljes. Camilleri és Vargas regényeit is mindenhol fordítják, azzal a különbséggel, hogy míg Franciaországban, Olaszországban és Görögországban szinte teljes az életművek fordítása, addig Romániában és Magyarországon a címek többsége hiányzik, a meglévők pedig szétszóródtak különböző kiadók között. Kondor esete egészen sajátos: első regényét lefordították (a vizsgált piacokat tekintve) franciára, olaszra és görögre, de sikere korlátozottnak látszik. Ezzel

szemben Márkaris csak két országban (Franciaországban és Olaszországban) van jelen, de szinte a teljes Charitos-sorozattal. George Arion regényei viszont csak francia fordításban jelentek meg.

A vizsgálat egy másik furcsa egyensúlytalanságot is feltár: a kelet-európai szerzők, ha nagyon korlátozottan is, de elérhetőek a nyugat-európai könyvpiacokon, viszont a kelet-európaiakról teljesen hiányoznak.

Egy másik nagyon jellemző jegy a szerzők vándorlása a különböző kiadók között: ez a helyzet Vargas esetében Görögországot (4 kiadó) és Romániát (3 kiadó) vagy Camilleri esetében Magyarországot (3 kiadó) tekintve. Ez a képlekenység még egy olyan szerző esetében is megfigyelhető, mint Nesbø: szinte minden országban más (általában nagyobb) kiadó váltotta fel a korábbi, gyakran kisebb kiadót az első fordítások után: Olaszországban a Piemme-től az Einaudihoz, Franciaországban a Gaiától a Gallimard-hoz kerültek a fordítási jogok.

Az eredeti kiadási sorrendet (és így a szerzők regényeinek sorozatjellegét) is gyakran figyelmen kívül hagyják. Nesbø fordításai ismét beszédes példát szolgáltatnak: a Harry Hole-regényeket általában a sorozat harmadik részétől (*Vörösbeveg*) kezdték kiadni.

Mindezek a jellegzetességek arra engednek következtetni, hogy az egyes kontinentális nyelvek az európai könyvpiac hatalmi viszonyait is jelzik. Kifejezetten az angolon kívüli nyelveket választottunk, mivel a brit és amerikai regények a domináns pozícióban lévő angol nyelvet képviselik a piacon. Mint az jól látható, az angol nyelv figyelmen kívül hagyása teret enged a más nyelvek közti hatalmi viszonyok vizsgálatának, amelyek arra utalnak, hogy a francia és az olasz piacok a sikeres európai terjesztés kapuinak tekinthetők.

A francia nyelv központi nyelvként emelkedik ki, és Heilbron fenti megjegyzései alapján a francia nyelvű fordítások korlátozott számára lehetett volna számítani. A francia azonban az egyetlen nyelv a korpuszunkban, amelyre az összes kiválasztott szerző műveit lefordították: a teljes Nesbø-életművön, valamint Camilleri és Márkaris regényeinek többségén túl még az olyan kevésbé ismert kelet-európai szerzők, mint Kondor vagy Arion regényei is elérhetővé váltak, legalábbis részben, francia fordításban.

Az olasz félperiferikus nyelv, az olasz kultúra viszont erős krimihagyományokkal rendelkezik. E háttér ismeretében érthető, hogy az itt vizsgált szerzők szinte mindegyikét lefordították olaszra: Nesbø és Márkaris összes műve, Vargas szinte valamennyi regénye és Kondor Vilmos egy regénye is elérhető olaszul.

A másik három nyelv (görög, magyar és román) periferikusnak tekinthető. Nesbø, Vargas és Camilleri mindhárom országban elérhető. Műveik jelentős része hozzáférhető Görögországban, ahol még Kondor egy regényét is lefordították. Azonban a dél- és kelet-európai szerzők Magyarországon és Romániában nem szereztek ismertséget.

### Kálai Sándor fordítása

#### ■ JEGYZETEK

1. Ann Steiner: *World Literature and Book Market*. In: Theo D'haen – David Damrosch – Djelal Kadir (szerk.): *Routledge Companion to World Literature*, Routledge, 2012. 316-324, 316.
2. Uo. 318-319.
3. Uo. 322.
4. Uo.
5. Uo.
6. Johan Heilbron: *Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System*. *European Journal of Social Theory* 1999. 2 (4), 429-444. Cikkünkben a szerző által a Researchgate-en elérhető változatra hivatkozunk.
7. Uo.
8. Uo.
9. Uo.
10. Uo.
11. Uo.



DEMÉNY PÉTER

## SZORUL A HAZA

Tompá Andrea: *Haza*

■ Egy könyvbemutatón azt mondtam, Tompa Andrea mondatai úgy hullámanak és örvénylenek, hogy az a *Camera obscurára* emlékeztet. Nabokovnak ebben a remekművében Bruno Kretschmar, az idősödő tanár, beleszeret Magda Petersbe, a cinikus fiatal lányba, aki galádul becsapja, a férfi bele is vakul. Így, világtalanul, egyetlen célja van: hogy megölje a lányt. Revolvert vásárol, elmegy a lakására, és oda lök, ahol Magda lüktetését érzi. Ezt a vaktában lövöldözést, mely azonban mégis érzi a célt, ezt éreztem *A hóhér házában*, holott akkoriban még nem is sejthettem, mennyire mély köze van Tompa Andreának Nabokovhoz.

A *Haza*, ez a bizonyára szándékosan archetipikus című könyv, egy szintén archetipikus helyzetben születik: egy írónak érettségi találkozóra kell mennie, és ott beszédet mondania, ami azt jelenti, hogy meg kell írnia a beszédjét. Miközben hazafelé vezet a friss jogsijával, történetek törnek fel az életéből, a haza történetei, amelyeket az osztálytársak, a helyzetek, a Tanítónő, a Festő és mások ihletnek, és a Fiú kommentál, részben gyereksége konokságával közvetlenül, részben úgy, hogy elindít egy gondolatmenetet az elbeszélőben.

„Nem esszéregény” – írja Csáki Judit a *Revizoron*, holott én pontosan annak nevezném, nem annyira egy definícióhoz ragaszkodva, mint inkább azért, mert ennek érzem: egyrészt nincs történet értelmezés nélkül, másrészt az irodalmi műveltség nagy szerepet játszik a narrátor gondolkodásában, harmadrészt valahogy ez a gondolko-

dás, vívódás, tépelődés a könyv legfőbb célja.

Ez a műveltség meglehetősen oroszos, Brodskijtól Nabokovig és Mamlajevig mindenkiről szó van, de mindig szervesen: az elbeszélő társalog az életével, s ebben a megnevezetlen erdélyi város, Pétervár, Amerika, Svédország, Budapest – sok minden benne van, az érettségi találkozó beszédének írója valósággal gyűjti azoknak a történeteit, akik kivándoroltak abból a városból, ahol születtek, így aztán a saját pétervári ösztöndíja meg Ágó amerikai sikere meg Csaba svédországi morgolódásai meg az otthon maradt Edina sikerei mind beletartoznak abba, amit ő keres.

Nincsenek válaszok, és ez nagyon jó. Illetve természetesen vannak, de az elbeszélő mindegyiket kétségbe vonja valamiképpen, egyik mellett sem teszi le a garast, egyik sem megnyugtató. Jóval egyszerűbb lelki alkatra lenne szükség ahhoz, hogy az ember megnyugodjon valamiben. Az elbeszélő azonban azért ír három szereplőt is köznévvvel és nagybetűvel, mert saját tépelődéseit az ő sorsukkal nehezíti el és igazolja, mármint magát a szellemi kínlódás műveletét.

A Festő az, aki rettentően nehéz ember, de nehézsége szerethető és önnön lényével indokolt – a legjobb fajta nehézség tehát. Zordonsága imponáló: olvasóként sem tudjuk elítélni, amiért nem veszi be a gyógyszereit, és nem hajlandó felkelni a kórházi ágyból. Onnan származik, ahonnan a lány, sikere lett Magyarországon, külföldön is elismerik (az írónak kell először írnia a katalógu-

sához), ez azonban nem pótolja a hazát, és a festő nem is akarja ilyen könnyen elintézni saját honvágyát. Nemcsak a sikertelenségtől lehetünk sebzettek.

A Tanítónőt az elbeszélő soha nem szerette, bár az öreg hölgy lánya meg szeretné győzni ennek ellenkezőjéről. Egy dedikáláson keresi fel, és próbálja magukhoz édesgetni. Az író nő elfogadja a meghívást (nem tudunk mindig olyan kíméletlenek lenni, amilyeneknek saját érdekünkben kellene lennünk), és ugyanazt az irgalmatlanságot találja, amelyre emlékezett. A második látogatás azonban már szívet tépő: a Tanítónő nem tudja, hol él, hol lakik, a narrátort hiszi a lányának, elsétál vele, hogy menjenek haza, aztán visszasétálnak, s az elbeszélő valahogy megszökik. Talán ez a történet szól leginkább arról, hogy haza akkor sincs, ha van, ami minden szomorúsága dacára talán vigasztaló: nem lehet beleköltözni a bizonyosságba, akkor sem lehet, ha az ember ott marad, ahol született.

A Fíú a legenigmatikusabb szereplő. Olyanokat mond az anyjának, hogy az embernek égne áll a haja, nélküle azonban jóval kevesebb lenne ez a könyv. Minden egyéb meggondolás mellett bizonyára azért is szükség volt rá íróilag, mert neki nem azok a problémái, mint a narrátornak, másfelől pedig egyértelmű megoldásokra vágyik, amilyenek nincsenek – ezt a többi szereplő mind tudja vagy érzi, ő nem. Ha meg akar menteni egy rókát, akkor meg akarja menteni, nem gyötrődik ezen,

hanem rábeszéli a szüleit, szabadítsák ki a gödörből, és együtt meg is teszik.

Magam is tépelődöm, de óvakodnék az idézetektől. Tipikusan olyan könyv ez, amely *egészként* él, a részletek elhomályosítanak vagy félrehordanak a gondolatot. Még így is bizonyára meghamisítottam ezt-azt; más kérdés persze, hogy a hazáról való beszéd eleve egyfajta hamissággal jár, és az ötszáz oldal azért is kellett, hogy minél távolabbra lehessen úzni az apodiktikus mondatokat.

Ugyanakkor úgy érzem, jó döntés volt rövid, száraz mondatokat írni. A nagy lüktetésű hullámmzás könnyen patetikussá tehetett volna valamit, aminek igaznak (művészileg igaznak) kellene lennie. Ezt a „kellené”-t nem úgy értem, hogy nem sikerült, hanem hogy az igaz/ság a beszéd közben táruul fel, nincsen kívülre, következtetésként leszűrhető módon. Minden kisebbségi megélte már, hogy azt hányják a szemére, nem tud magyarul, ennek emlegetése viszont a pusztá frusztrációt hordozza, nem visz sehova. Csakhogy mi visz valahová, egyáltalán hová vihet? Hol a haza, mi a haza? Ami beburkol, mindig a múlt, amely nem véd meg, miközben mégiscsak óv valahogy. Mi a jelen?

Rémisztően közhelyes és depresszív kérdések, de hát mégis cibálják az embert. Úgy állnak, mint Vachter János szép, Tillai Tamás szerkesztette fényképén a táj: távoli, merev, miközben egyre hullámmzik. Bejártuk az egész világot, mégsem tudjuk, hol vagyunk otthon; van jogosítványunk, mégis szorítjuk a kormányt.



# A REJTŐZKÖDŐ MÁRKAESSZENCIA

## Csalár Bence: *SZÍNFALAK MÖGÖTT – A magyar divat*

■ Csalár Bence divatújságíró, stylist, a Budapesti Metropolitan Egyetem állandó előadója és a Werk Akadémia divatszakértője. Szakmai hitvallásának lenyomataként 2020 októberében, a BOOOK Kiadó gondozásában megjelentette első könyvét. A *SZÍNFALAK MÖGÖTT – A magyar divat* című 352 oldalas album, az íróra jellemzően könnyed hangvételű olvasmány. A kortárs magyar divatot újszerű, bensőséges módon közelíti meg, melyhez könnyen fogyasztható, szakmailag színvonalas tartalom társul. A könyv megszólítja a divatkedvelő közönséget, inspirálja a divattervező tanulókat, és a divatipar résztvevőinek is új megközelítésekkel vonultat fel, az albumban szereplő tervezők pedig munkásságuk lenyomatát tarthatják a kezükben. A dizájn- és divatelméleti diskurzust folytató szakemberek számára szintén hiánypótló munka, hiszen felsorakoztatja az utóbbi 20-25 év hazai dizájn-szférát meghatározó divattervezőket, és részletesen bemutatja a márkák mögött rejlő tervezői gondolatokat, gyakorlatokat és módszereket. A munka aktualitását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy jelenleg is toplistás helyet foglal el a magyar könyvpiacra. A könyv angol nyelvű kiadásban is megjelent, mellyel kapcsolatban kirajzolódik a magyar divat nemzetközi keringésbe való beemeléseinek célja. A szemléletmód formálásának fontosságáról Csalár Bence több riportban is hangot ad. Kiemeli, hogy a magyar divat nem kizárólagosan a folklór újrafogalmazását jelenti. A könyvben a sokszínű, színvonalas és magas minőségű kortárs magyar divat kerül fókuszba. Az egyedi stílusjellemzőkkel meghatározható tervezők életmű-válogatása a

nemzetközi piaci igényeket előtérbe helyező szűrőn keresztül kerül bemutatásra.

Az album nyolc egységre osztható: tartalomjegyzék, előszó, nagykövetünk, bevezetés, a tervezők, köszönetnyilvánítás, fogalomtár és felhasznált irodalom. A könyv előszóval indít, melyben Csalár Bence elmeséli, hogyan vált egy gyermekkori álom valósággá, s ugyanúgy megnyílik az olvasó előtt, mint a tervezők a vele folytatott beszélgetés során. A könyv megszületése felfogható egy közösségi projekt-ként is, melyben az író célján túl minden résztvevő számára kiemelkedően fontos a magyar divat népszerűsítése. Elsőként a projekt nagykövete, Mihalik Enikő topmodell életének fordulópontjait ismerhetjük meg. Karaktere és életpályája összekötő kapocs a hazai és a nemzetközi szintér, a tervezők és a közönség között. A könyv köré felépített marketingkampány arcaként csodásan fémjelzi a divatipar kulturális szerepét. A róla készült fotósorozat háttérben, melyből egy a borítókép, 19. századi magyar festők műveinek reprodukciói láthatók: Munkácsy Mihály: *Poros Út II.*, Deák Ébner Lajos: *Vadmályvák útja*, Ligeti Antal: *Morsky záliv vo vecernom slnci* (szabad fordításban: Tengeri öböl esti napfényben). Ez a gesztus a divatot, a divatfotót, a stylingot művészetként értelmezi, mely szemlélet áthatja a könyvet.

A bevezetésben a rendszerváltást megelőző két évtized divattörténeti áttekintését olvashatjuk, kisebb egységekre tagolva. *A II. világháború előtt és után*, a *Kelet Párizsa*, illetve az *Intézményesülés* című bevezetésekben a neves budapesti divatbutikokra, áruházakra fókuszálva, mint a Párisi Nagy

Áruház, a Rotschild-szalonn, Skála-Coop, összefoglalja a korabeli változó piaci helyzetet, a tervezés és a készítés viszonyrendszerét. A nyolcvanas évekhez érkezve külön alegységet szentel Király Tamás, új látásmódot képviselő, meghatározó tervezői munkásságának bemutatására. Az egyedi termékek megjelenését előmozdító, kisvállalkozói butikok és varrodák fontosságáról, a privatizáció okozta nehézségekről a *Rendszerváltás – stílusváltás?* bekezdésben olvashatunk. *Az Egy új korszak kezdete* bekezdés a kilencvenes évek új iparművész-generációhoz köthető márkákat tárgyal, mint az Art'z modellt, a LUAN divatház és a Manier, Náray Tamás, Makány Márta, emellett utalást tesz több, a riportorozatban is megjelenő márkára. *Az ezredforduló után* bekezdésben az újabb nemzedék és a nemzetközi piacra való kilépés igényét súlyozza. Kiemel olyan jelentős márkákat is, akikkel nem készült interjú, de korszakmeghatározó a tevékenységük, többek között az Anh Tuan és a Sandor Lakatos Menswear. Ismerteti továbbá az első öltözképzési pályázat, a *Gombold Újra! Divat a magyar szervezési hátterét és működésének sikereit*. A tervezői interjúkban tapasztaltak alapján *A USE örökség* címen, külön bekezdésben olvasható a szakma számára is meghatározó USE Unused márka rövid bemutatása. A bevezető fejezet utolsó két egysége az *Új szemlélet, ígéretes jövőkép* és az *Elhivatott szakember*, a 2018-ban megalakult Magyar Divat & Design Ügynökség bemutatására, majd az ügynökség CEO-ja, Bata-Jakab Zsófia méltatására fekteti a hangsúlyt. A bekezdés kitér a divatügynökség tevékenységi köreire, elért eredményeire, és kiemeli, hogy a magyar divatot az országimázs részeként kezeli, szakképzésfejlesztési és gyártásfejlesztési programokon túl professzionális mentorprogrammal segíti a hazai tervezők nemzetközi piacra lépését. A magyarországi tervezőket segítő és összefogó szervezetek között a 2004-ben alakult Nemzeti Divat Liga Magyarországon – Global Sustainable Fashion

Week – és a Fashion Revolution Hungary tevékenységéről nem tesz említést, ugyanakkor a fenntartható divat és a felelős tervezés fogalmakkal a tervezői interjúk többségében találkozunk.

A bevezető fejezet jó alapot nyújt a könyv fő egységének értelmezéséhez és a viszonyrendszerek felállításához. Az album alapját az ötven tervezővel lefolytatott interjúsorozatra épülő szöveg adja. A brandek alapítás szerinti időrendi sorrendben kerülnek bemutatásra. Az interjúkra a műhelyekben vagy a tervezők otthonaiban került sor. A beszélgetés közvetlen hangneme a szövegekben is visszaköszön, és őszinte, nyílt válaszokat eredményez. Az albumban szereplő interjúkat a gazdag képanyag teszi teljessé, melyek tervezői portré-, műhely-, termék- és werkfotók, illetve divatfotók. Tehát nem csupán dizájn tárgyakat látunk, hanem az azokat létrehozó feltételek összességét. A munkakörnyezetet, a részfolyamatokat és persze az alkotókat. Így kapunk teljes képet a márkákról. A kép együtt él a szöveggel, alátámasztja és kiegészíti azt. Valóban a színpad mögé láthatunk, leomlanak a falak. A márkák mindegyikét az átgondolt tervezői magatartás, az egyedi hangvétel, a felismerhető stílusjegyek és érdekes tervezői attitűd jellemzi. Mindegyik brand jól megkülönböztethető márkaculattal és hitvallással rendelkezik. Minden márkát kezdő oldalán a tervezői portréfotóhoz rendelt háromszavas fő jellemző tartozik, mely segít eligazodni a tartalmak kavalkádjában, és meghatározza számunkra a márkatevékenység főbb csapásirányait. A Katti Zoób-márka jellemzői a minőségi, formabontó, elegáns, a Nanushka-márkáé pedig a funkcionális, letisztult és bohém. A márkaalapítási év és a termékprofil is feltüntetésre kerül. Az interjút Csalár Bence bevezetője nyitja, melyben röviden összefoglalja az adott tervező és a márkátörténetét, sikereit, a brand szellemiségét, stílusjegyeit. Az életút-interjúkból kitűnik, hogy egyszerre tartalmaz strukturált, előre meghatározott kérdéseket, ugyanakkor

mélyinterjúvá alakul, ahogy egyre közvetlenebbé és őszintébbé válik a beszélgetés. A narratívára jellemző ez a fajta építkezés, hiszen a gyermekkortól, a neveltetéstől, a szülők foglalkozásán, a tanulmányokon keresztül jutunk el a márkaalapítás kérdésköréhez, majd az abban rejlő sikerek és esetleges kudarcok is felszínre kerülnek. A karrierutakon keresztül megismerjük a szakma szépségét és röögös útjait. Megszűnik a határ a megfoghatatlan dizájnrelét és a magánember között. Visszatérő gondolat a motiváció kérdésköre, a kitörési pontok a tervezői felelősségvállalás és a márkaesszencia. Az interjúk során számos kulturális inspirációról, technológiai folyamatról, stílusirányzatról, fogalomról és üzleti vonatkozásról is szó esik. Különleges és motiváló történetekkel találkozunk, melyek számos idézettel tűzdeltek. Az interjúkat áthatja az alázatos szakmai elkötelezettség. A magyar márkák bemutatása után a könyv köszönetnyilvánítással zár, majd a fogalomtár és a felhasznált irodalom nyújt fontos információkat az olvasó számára.

Az album elegáns kivitelezése és igényes, kreatív tipográfiája emeli az olvasásélményt. A könyv külleme, magas minőségű kivitelezése és tartalmi rendszere alapján a coffee-table book kategóriába sorolható. Az olvasás ritmusa is ennek a kategóriának megfelelő, kisebb egységekben, a képeket nézegetve nyugalmi helyzetben, kapcsolódásként olvasható. Szakmai szempontból szintén kitűnő olvasmány, a színvonalas és hozzáértő fogalomhasználat az író és a tervezőket is dicséri. Divattervezőként és divatelméleti kutatásokat folytató PhD-hallgatóként is kifejezetten élménydús volt számomra mind a szöveges, mind pedig a képi tartalom. A könyv tartalmi kiegészítéseként közösségi médián keresztül online instagram live interjúkra is sor került. Összesen hat, a könyvben is szereplő tervező mesélt részletesebben jelenlegi tevékenységéről és 2021-es terveiről. Csalár Bence a divatipart érintő szakmai tevékenysége szereteágazó, könyve biztos iparági háttérrel rendelkezik.

**Balogh Dóra**

## MÉRLEGEN A MÉDIA

### *A média gazdaságtanának kézikönyve.*

**Szerkesztette: Gálik Mihály – Csordás Tamás**

■ Immár huszonhat éve, hogy megjelent Magyarországon az első átfogóbb, kutatási és oktatási célokra egyaránt használható médiagazdaságtani tankönyv Gálik Mihály médiakutató, a diszciplína első hazai művelőjének tollából (*Média-gazdaságtan 1.*, Aula Kiadó Kft., Budapest, 1995.). Maga a szaktudomány a közgazdaságtan, illetve a médiatudományok határán található, és a huszadik század utolsó harmadában keletkezett a nyugati, kapitalista országokban. Az eltérő gazdasági-társadalmi környezet miatt hazánkba azonban csak késéssel, az 1980-as évek végén

kezdett el beszivárogni. Ugyan már ekkor elkezdődtek a vizsgálódások ebben a tárgykörben, ám nagyobb lendületet csak a rendszerváltozás (1990) után, a piacgazdaság kiépülésekor kapott itt-hon a diszciplína. Jól jelzi ezt, hogy a felsőoktatásban részt vevő hallgatók először 1993-ban vehették fel kurzusként a mai Budapesti Corvinus Egyetem jogelődjén, a Közgazdaságtudományi Egyetemen. Mindez valóban megkívánta egy könnyen forgatható, magyar nyelvű tudományos összefoglaló, ha úgy tetszik lexikon létrejöttét. A több mint negyed évszázada kiadott mű a

korabeli liberális demokráciákban található médiatermékek piacának leírását és az ezekben érvényesülő összefüggések feltérképezését tartalmazta. A digitalizációval és a folyamatosan változó médiával párhuzamosan azonban a tudásanyag is permanens változtatásra szorult, így ezt később még hat hasonló kiadvány követte, természetesen frissülő adatsorral és hiánypótlásokkal. A legutóbbi ezek közül a jubiláns kötet írója, Gálik Mihály, valamint Csordás Tamás médiakutató szerkesztésében napvilágot látott *A média gazdaságtanának kézikönyve*.

A könyv alapját egy kétéves kutatási projekt adta, mely – talán nem véletlenül – a Budapesti Corvinus Egyetemen, a Marketing és Média Intézet Média és Design Kutatóközpontjában zajlott. A szerkesztőpáros célja kettős volt: részint – a huszonhat évvel ezelőtti kiadványhoz hasonlóan – egy olyan kézikönyv megalkotása, mely tankönyvként és tudományos monográfiaként egyszerre segíti a tudományág oktatását a magyar felsőoktatásban; másfelől pedig egy olyan bemutatkozó munka elkészítése, amely az üzleti és az akadémiai élet szereplői számára is hasznos hivatkozásként szolgálhat. A kötet tizenhárom további szerzője (Barna Emília, Bernschütz Mária, Buzás Janka, Horváth Dóra, Komár Zita, Markos-Kujbus Éva, Polyák Gábor, Rab Árpád, Székely Levente, Tófalvy Tamás, Urbán Ágnes, Varga Ákos, Vörös Csilla) között találunk kommunikációs szakembereket, közgazdászokat, illetve szociológusokat, akik a vizsgálatnak helyt adó intézmény, valamint a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem egykori hallgatói és/vagy jelenlegi oktatói.

A mű hat fejezetből épül fel, melyek mindegyike további alfejezetekre tagolódik. Az első, bevezetésül szolgáló részben a szaktudományhoz kapcsolódó releváns alapfogalmak, azok funkciói, illetve a diszciplína tárgya kerül a vizsgálat középpontjába. A második egységben a médiatermékek jellegzetességei, valamint a legfontosabb ter-

mékfajták – illetve azok csoportosítása – mellett megjelenik a kulturális, kívánatos és közjavak kategóriái szerint való értelmezésük is. Ezt követően a közönség és a fogyasztók világába nyelhetünk betekintést, majd pedig a médiakínálat megváltozásáról, a hírmédia működéséről, továbbá a fogyasztók véleménynyilvánításának hatásairól olvashatunk. Az ötödik rész gazdaságtani szempontból számol be az egyes – textuális, audio, audiovizuális – médiumokról, míg a lezáró fejezet a média és a reklám kapcsolatával, valamint a médiakormányzás jelenségével foglalkozik.

Több mint háromszáz oldalas tankönyvről lévén szó, összefoglalásomban nem kívánok a mű által említett valamennyi médiagazdaságtani jelenségre kitérni, hiszen a munka valóban egy lexikon, információartalma rendkívül tömény és szerteágazó. Elsősorban oktatási segédanyagként szeretnék rátekinteni (hiszen ezzel a céllal is született), kiemelve a különböző szegmensekből azokat a – meglátásom szerint – megkerülhetetlen gondolatokat, melyek az érdeklődő olvasó – legyen egyetemi hallgató vagy tudományos érdeklődés által hajtott szakmabeli – számára alapvető fontossággal bírnak.

Tankönyvről lévén szó, fontos kiemelni az *Alapfogalmak, a média-gazdaságtan tárgya* című nyitó egységet, hiszen oktatási szempontból megkerülhetetlen a diszciplínához kapcsolódó szakszavak korai tisztázása. Ezek nélkül ugyanis bizonytalanná válna maga a cél, vagyis a tudományágban való elmélyülés, majd annak megértése is. A kommunikáció, a tömegkommunikáció és a média azonban annyira szerteágazó fogalmak, hogy tárgyalásukhoz gyakran nem egy fejezet, hanem egy-egy vastkos monográfia szükségeltetik. Számtalan nézőpontból megjelenő olvasatuk lehetetlenné teszi egy egymondatos, „univerzális” definíció megalkotását. Így viszont ragaszkodnunk kell a korábban megszületett, többféle értelmezéshez, lényeges azonban rögzíteni, hogy ezek csak akkor életképesek, ha



megfelelő elemzés előzi vagy követi őket, ez pedig sokszor megkívánja a hosszabb terjedelmet. Esetünkben is így vélekedik a szerző, hiszen több, hosszabb-rövidebb fogalommeghatározást, valamint -értelmezést is felvonultat, valamennyi hivatkozással pedig újabb és újabb elemét fejt fel az adott *terminus technicus*nak. Ezek a laikusoknak, illetve az ifjú, kommunikáció és média iránt lelkesedő egyetemi hallgatóknak egyaránt jól érzékeltethetik a szaktudomány komplexitását, ugyanakkor a szakma tapasztaltabb szereplői számára is kielégítő összegzésül szolgálhatnak. A velősebb felvezetést követően a fejezetíró megpróbálkozik egy, a médiagazdaságtanhoz legközelebb álló gyűjtőfogalom meghatározásával, melyet a kötetben a digitális (hálózati) média terminussal illet: „*technológia és műtárgy, termék és szolgáltatás, gyakorlat és felhasználási módozat, valamint az előbbieket mentén kialakuló társadalmi megállapodások és szervezetek egymásba fonódó összessége*”. Utóbbi magában foglalja a hagyományos tömegmédiát és az új médiát egyaránt.

Szakkifejezésekkel a további fejezetekben is megismerkedhetünk, de ezek már sokkal specifikusabbak, úgymint például a méretgazdaságosság, a kreatív tartalom vagy a hálózati hatás. Mindezek elengedhetetlenek ahhoz, hogy az alapfogalmak után a médiagazdaságtani összefüggések is érthetővé váljanak, kiváltképp a termékek költség szerkezetének és két- vagy többoldalú piacainak tárgyalásakor. Legalább ilyen fontos maguknak a médiumoknak a csoportosítása is, mely a mondhatni „hagyományos”, megjelenés és a terjesztés technológiája szerinti felosztás (nyomtatott-elektronikus-digitális) után reflektál az új évezred változásaira is, vagyis egy, a korunkban a „*fogyasztó szempontjából*” sokkal relevánsabb osztályozást is bemutat. A megjelenés módja szerint azonban nemcsak tisztán szöveges/textuális, audio, audiovizuális és grafikus tartalmak létezhetnek, hiszen ezek akár kombinálhatóak is – gondoljunk csak egy szövegbe

ágyazott videóra. Aktualitásként jelennek meg továbbá a digitális tartalmak fogyasztásában bekövetkező radikális változások, hiszen e röpke alig két évtized alatt a korábbi birtoklási vágy által hajtott letöltések visszaszorultak, és az online térben lévő streaming vált meghatározóvá. Ezzel párhuzamosan a tartalom előállítása is átalakult: míg korábban ez csak és kizárólag a professzionális médiavállalatok monopóliuma lehetett, addig ma már a fogyasztók is szerepet vállalhatnak benne.

A közönséggel a kötet részletesen foglalkozik. Hasonlóan azonban a kommunikáció, a tömegkommunikáció és a média esetéhez, ez is egy szerteágazó fogalom, így ennek is megismerhetjük a különböző értelmezéseit. Két, igen csak eltérő felfogást állít szembe egymással az egység szerzője, hiszen a korai kutatásokban megjelenő passzív *tömeg* és a későbbi, *öntudatos emberek aktív társadalmi csoportja* – akik nemcsak „elszenvedői” a médiumok működésének, de maguk is képesek alakítani azok kínálatát – egymás ellentéteinek is felfoghatók. Fontos megemlíteni továbbá, hogy miért is indokolt többszámúban, tehát közönségekről beszélni: olyan szempontok, mint a hely, az emberek, a médium típusa, tartalma vagy például az idő mind olyan tényezők, melyek tovább fragmentálhatják a közönséget. Ezt követően a könyv nem megy el a már sokszor feltett kulcskérdés mellett sem: miért olvassuk/nézzük/hallgatjuk az adott médiumot? A fejezet szerzője egy korábbi kérdőíves kutatást is segítségül hív a felvetés megválaszolására. Ennek során az izraeli média fogyasztóit vizsgálták, a különböző szükségleti elemeket pedig öt csoportba (kognitív, affektív, integratív, kapcsolatteremtési és feszültségoldó) sorolták. Mindezek alapján arra következtettek, hogy a fogyasztási szokások sokkal inkább pszichológiai eredetűek, mintsem hogy az adott médium generálná ezeket. Ezt azért érdemes kiemelnünk, mert magára a bevonódásra (*involvement*), vagyis a fogyasztási helyzetben megélt lelki állapotra, illetve a

mélyebb flow-élményre is csak akkor van esély, ha a fogyasztó érzelmeire sikerül hatást gyakorolni.

A hírmédiával foglalkozó egységében felveti a mű a hírfolyam felhasználó általi személyre szabásának kérdését, és mivel úgy vélem, napjainkban ez az egyik legtöbbet kritizált eleme a digitális médiának, ezért érdemes szemügyre vennünk mit olvashatunk a kötetben erről. A jelenség a világháló elterjedésével, de még inkább a közösségi oldalak, legfőképpen a Facebook megjelenésével vált aktuálissá. Eszerint egy adott felhasználó csak a saját világképének megfelelő információkkal és véleményekkel találkozhat a tájékozódása során, ez pedig – a kilencvenes években felállított hipotézis, valamint egyben a kritika szerint is – káros, hiszen így nem alakulnak ki az egyénben azok a közös tapasztalatok és tudások, melyek egy heterogén társadalom ideális működéséhez szükségesek. A kötet megemlíti a 2010-es évek elején született munkákat, melyek ugyan jóhiszeműen igyekeztek cáfolni mindezen féltelmeket, ám a bírálatok továbbra is megmaradtak, középpontba pedig immár az egyre kifinomultabb algoritmusok kerültek. Ennek ellenére meglepő volt olvasni, hogy mind a 2010-es évek második felében végrehajtott argentinai mélyinterjú, mind az egyesült államok-beli kérdőíves kutatások azt támasztották alá, hogy a fiatal felnőttek inkább véletlenszerűen választanak hírportált a tájékozódásukhoz, mintsem a jól megszokott, saját „buborékjuktól” olvassák a híreket. Ugyanakkor arra is figyelmeztetett a kutatás, hogy

mivel gyors változások történnek ezen a platformon, ezért nem szabad hamis következtetéseket levonni, azonban egyelőre még a hagyományos tömegmédiá meglétének köszönhető, hogy nem vált dominánssá a jelenség.

Ahogy írásom elején is rögzítettem, nem kívántam sokat „markolni”, néhány aspektusát szerettem volna kiemelni eme tartalmát tekintve rendkívül sokrétű műnek. A kötetről elmondható, hogy a média-gazdaságtan valamennyi területével és szereplőjével egyaránt foglalkozó, valódi hiánypótló lexikon szerepét tölti be. Annak ellenére, hogy részletesen taglalja a különböző területeit a disziplínának, mégis átláthatóan szerkesztett kötet, külön szeretném felhívni a figyelmet a – diákság számára is hasznos segítségül szolgáló – szürke téglalapokban elhelyezett információkra, melyek rövid összefoglalást, kutatási eredmények bemutatását, illetve esetleges érdekességeket rejtnek magukban, melyek ugyan elkülönülnek, de mondanivalójukban mégis egységet alkotnak a főszöveggel. A Gálik Mihály és Csordás Tamás médiakutatók által szerkesztett, a tudományterület számos hazai szakértőjével együtt elkészített munka méltó utódja elődeinek. Úgy vélem, nemcsak a média gazdasági összefüggéseivel foglalkozó érdeklődőknek nyújthat eligazodást ebben az összetett világban, hanem a bölcsészettudományok különböző ágainak képviselői – legyen szó akár történelemszokról vagy szociológusokról – számára is hasznos és tanulságos olvasmányt kínál.

**Pájer Szabolcs**

## ABSTRACTS

**Jan Baetens – Roberta Pireddu**

■ ***Hilde Vandermeeren: Female Flemish Crime Fiction Writer***

Keywords: *crime, fiction, literature, Hilde Vandermeeren*

Flemish crime fiction is, as an institutionalized genre, a rather recent phenomenon. It is generally claimed that the Flemish version of the genre was popularized by the work of Jef Geeraerts. The fact that Flemish crime fiction did not really exist as a separate literary category, in spite of the importance of crime fiction in francophone Belgium as well as the long tradition of crime fiction in The Netherlands, is a further proof of the limits of literary contacts between neighbors sharing the same nationality (Dutch-speaking and French-speaking Belgians) or the same language.

A well-known, much translated and multiple prize-winning author of children's literature, Hilde Vandermeeren is the author of six standalone works of crime fiction. The position of these works in the larger field of Flemish fiction is very singular. Hilde Vandermeeren explicitly rejects the strongly male-biased tone and style of the godfather of the genre in Flanders, namely Jef Geeraerts, she also abandons the somewhat mechanical choice of local settings.

The current situation of her work is therefore also a good illustration of the difficulties of exceeding the initial limitations of a given cultural context.

**Stefano Baschiera – Markus Schleich**

■ ***Northern Ireland Screen Crime Production and Strategies of Territorialisation***

Keywords: *Ireland, crime, fiction, cinema, TV series*

This paper considers production policies and location strategies implemented by the film commission Northern Ireland Screen (NIS). Through interviews with NIS's head of production and one location manager, this inves-

tigation reveals the challenges presented by the framing of cultural heritage within the national screen industries, in particular during the *Game of Thrones* era. Case studies are *Line of Duty* (2012-), *The Fall* (2013-2016) and *A Patch of Fog* (2015).

**Christos Dermentzopoulos – Nikos Filippaios – Lampros Flitouris**

■ ***A New Vision in the Production of Greek Crime Films and TV Series***

Keywords: *Greek culture, cinema, television series*

The films *Wednesday 4.45* (Alexis Alexiou, 2015) and *Eteros Ego* (2016, Sotiris Tsafoulias) followed by the TV series *Eteros Ego: Lost Souls* (2018, Sotiris Tsafoulias) was a breath of fresh air in Greek crime narratives for cinema and TV. Alexiou's and Tsafoulias' works are characterised by many differences in production, representation and reception.

Despite these differences, the titles share a desire to break free from traditional aesthetics and funding models of Greek audiovisual fiction, and they tell the story about the difficulties in the Greek creative sector following the financial crisis. The analysis shows the need for a refocused European funding system in order to lift the audiovisual production sector in Greece.

**Caius Dobrescu – Roxana Eichel**

■ ***Transylvanian Location Aesthetics and Policies***

Keywords: *Transylvania, crime fiction, location, narrative*

The deep relationship between real urban, rural and natural locations and cultural/fictional settings played an essential role in the European success of Scandinavian crime narratives. Since many of these ingredients are pervasive in media, film and tourism representations of Transylvania, we focus on two case studies of crime TV series set in locations identifiable as Transylvanian. We do this in order to test the extent to which 1) the pre-existing location aura is turned into

production value in manners comparable to the Scandinavian case; 2) the Nordic Noir location aesthetics can be detected as a model, and is intentionally played upon. The article reconstructs the location and place vision of the producers of *Valea Mută/Silent Valley* (2016) and *Hackerville* (2018).

**Caius Dobrescu – Roxana Eichel – Sándor Kálai – Anna Keszeg – Dorottya Molnár-Kovács**

■ ***A Game of Mirrors: Western/Eastern European Crime Series and the Struggle for Recognition***

Keywords: *West-East slope, crime series, social imaginary, recognition aesthetics, banal discrimination*

Our article focuses on a corpus of crime television series reflecting upon differences between Western and Eastern Europe – a phenomenon which we'll address as the 'West-East slope.' The series figure as instances of the struggle for recognition at the level of the social imaginary, between West and East Europe. Addressing the double logic of the Western narrative on Eastern Europe and the Eastern narrative of Western Europe, one of our main findings is that the recognition aesthetics of Eastern Europe produced a multi-layered representation of the West varying from country to country. On the other hand in Western productions there is still a bias toward a more politically correct image of Easternness, a state of affairs which is questioned by Eastern European attempts to produce their original contents.

**Molnár-Kovács Dorottya – Mészáros Péter**

■ ***Crime scene: Budapest. Locality through the Homes of the Golden Life Crime Series***

Keywords: *Budapest, Golden Life, TV series, crime fiction, Hungarian society*  
HBO Hungary's original series, *Aranyélet's* location strategies are unique amongst Eastern-European TV shows

as it does not feel the need to represent locality by swamping the viewer with iconic tourist destinations of the capital. Instead, the characteristic 'Hungarianness' of the show appears through displaying personal living spaces of people from a wide range of socio-cultural backgrounds, all of which represent the typical Hungarian strata. In our paper, we have used a simplified categorization of social classes apparent in Hungarian society and connected these groups with characters of *Aranyélet*. Then, we have scrutinized the living spaces of these characters as represented in the show paying special attention to their likely location, furnishing, building materials and general condition. By this analysis, we aim to prove that the show tries to create a social mental map of Budapest and its population, covering all strata of society with painting a picture of their lifestyle and living conditions.

**Katarina Gregersdotter**

■ ***Identity in the North of Nordic Noir: A Discussion of Åsa Larsson's Series about Rebecka Martinsson***

Keywords: *Åsa Larsson, Rebecka Martinsson, crime fiction, Sweden*

Åsa Larsson's novels about tax attorney Rebecka Martinsson are situated in the far north of Sweden, in and around Kiruna. The novels have been translated into many languages, and in 2017 one of the novels, *The Blood Spilt*, was finally translated into Northern Sami, one of the languages spoken in the area where the novels are set. The aim of this paper is to discuss and analyze Larsson's five novels in order to demonstrate how issues of identity are connected to the peripheral North – the 'real' North of Nordic Noir. The novels will not be discussed separately, but the chapter is divided into themes that are of importance to discuss identity and place: views of the North, crossing/blurring the borders, place and identity, history: borders of periphery, center and self.

Sándor Kálai – Roxana Eichel –  
Christos Dermentzopoulos – Nikos  
Filippaios – Jacques Migozzi – Natacha  
Levet – Lucie Amir

■ ***Serializing Murder across Europe  
(Editorial Strategies behind Six  
European Crime Writers)***

Keywords: *crime fiction, crime writers,  
Europe, publishing*

This paper analyzes the different editorial strategies at work in the circulation of novels by six European crime fiction authors. The comparative study indicates changes in the contemporary power balance in the European publishing system. We point towards characteristics on the European book market for published and translated novels by non-English and non-American authors, as novels originally in English expectedly dominate the market.

The permeability of translations does not seem to decrease with the growing size of a book market and its affiliation to a central language: according to the present research, France is an obvious exception to this supposed trend, since French is the only language considered in which we found translations of all the selected authors. Smaller markets (such as Hungary or Romania) are particularly interested in Western crime fiction, and thus neglect authors from proximate territories.

Álvaro Luna

■ ***Screening Postmigrant European  
Identities? A Study of Maghrebi French  
and Turkish German Detectives***

Keywords: *television, crime series,  
France, Turkey, Maghreb*

This paper examines the representation of ethnic minority lead investigators in the television crime series, *Tatort* (2008-2012 season), *Cherif* (2013-2019), *Last Panthers* (2015), and *Dogs of Berlin* (2018). In particular, it questions how detectives pertaining to the Maghrebi minority in France and the Turkish minority in Germany interact with expectations of the crime

genre as well as challenge monocultural ideals of European national identities. It could be objected that none of these series depict a female detective, but even so, they reflect the male focus on European ethnic minority television detectives and the marginalization of ethnic minority women in crime television series.

The first section outlines three typologies in the characterization of ethnic minority detectives as well as their relation to other minority detectives in German and French crime fiction. The second section interrogates representational patterns shared by the four detectives. Finally, the third section assesses the selected television series' potential to present postmigrant society founded on and influenced by former and ongoing migration movements.

Thomas Morsch

■ ***Serial Narratives and the Unfinished  
Business of European Identity***

Keywords: *crime, fiction, identity, political theory, literature*

The article focuses on theoretic issues concerning the analysis of serial crime fiction in television and literature (a) as a diagnostic tool of contemporary social identities, (b) as an example of the work of popular culture to communicate and perform social identities, and (c) as representations and ambassadors of cultural identities. It starts by introducing some of the most important specifics of serialized entertainment and its role in contemporary popular culture. Repetition, variation, connection and continuation are described as the fundamental principles of serial aesthetics. The article also discusses the key concept of 'identity', summarizing its meaning on an empirical, a theoretical, a political, and an aesthetic level. In the conclusion, the crisis of the concept of identity in current political theory is debated in relation to the potential of serial crime fiction to intervene in this crisis.

**Federico Pagello – Markus Schleich**  
**■ Investigating audiences' response to Transcultural European Crime narratives**

Keywords: *crime, television, Europe, TV series*

This paper provides the description and the analysis of some key aspects of the reception of European TV crime narratives in order to show how the circulation of popular narratives across the continent might provide instrumental for the deepening of European cultural integration. This document focuses in particular on the research conducted on the reception of TV series, one of the most successful and influential form of contemporary popular culture.

By analysing the reception of European TV crime series, the research described in this report took into consideration three interrelated questions:

1. How can we study the way in which readers and viewers make sense of European popular narratives?
2. How do TV crime narratives European contribute to the viewers' perception of their belonging to a European community?
3. What are the differences and similarities in the reception of the works in different areas, countries and regions?

**Kim Toft Hansen**

**■ Global Players in Europe 1: Netflix**  
 Keywords: *Netflix, Nordic Noir, thriller, Nordism*

Using Nordic Noir and crime series as an example, this paper shows how Netflix uses different ways to gain an audience on local markets and to sustain subscribers over longer periods of time. Through an analysis of the platform interface of Netflix, we demonstrate how the idea of originality has been a prime branding model for Netflix, starting with the political thriller *House of Cards* (2013-), continuing today with a much broader

idea of what originality appears to be. Finally, we show – again through the lenses of Nordic Noir – how Netflix has been able to tap into the geopolitical transcultural identity of ‘Nordism’ through their local productions and branding acquisitions of canned productions as Netflix originals.

**Kimt Toft Hansen – Anna Keszeg – Sándor Kálai**

**■ Global Players in Europe 2: HBO**

Keywords: *HBO, Europe, audience, adaptation*

This chapter evaluates HBO Europe's local productions for European territories. Based on a complete registration of all HBO Europe productions and interviews with leading personnel, the chapter argues that HBO has been able to transpose the US brand and production model to Europe, and has succeeded in localizing content for local audiences, while at the same time catering a transnational audience. Especially through local format adaptations, local talent development and a richly represented crime genre, HBO Europe has been able to secure a European brand name as well as an opportunity to transfer the ‘quality’ brand to local audiences across Europe. The result is localized production models and a transnational availability of local European TV productions.

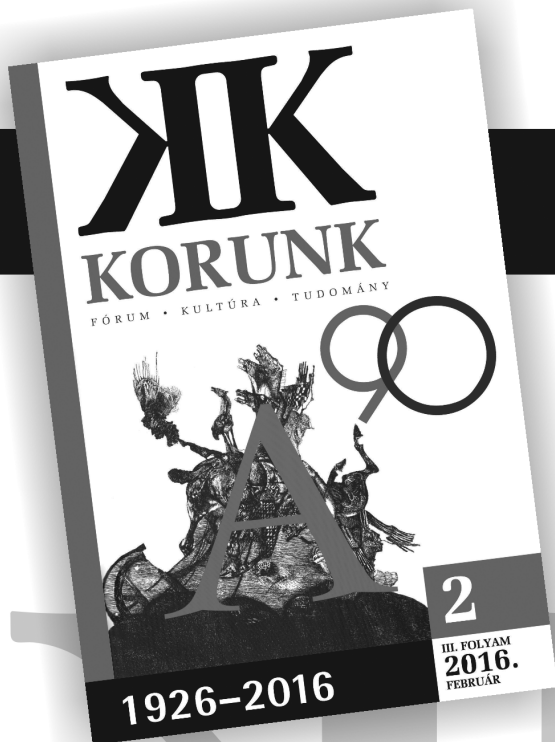
**Csongor Balázs Veress**

**■ Cyber Attacks: Justifiable Cause for War?**

Keywords: *cyber attacks, war, law, hacking*

What are a country's possibilities if attacked in cyber space by a foreign entity? Can a state respond in the traditional way to cyber attacks? What instruments does the International law offer in a hybrid warfare? In my essay I will try to solve these problems.





# KORUNK

TÁRSADALOMTUDOMÁNY  
KULTÚRA  
IRODALOM

a Kárpát-medence egyik legrégebb alapítású magyar nyelvű folyóirata  
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény  
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete  
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,  
irodalom és művészet között

**KORUNK – KORUNK AKADEÉMIA  
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA**

**TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT  
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT**

Anyagi támogatása lehetséges módoszatairól a [korunk@gmail.com](mailto:korunk@gmail.com) email címen,  
a (0040) 264-375-035 és (0040) 742-061-613 telefonszámokon konkrét felvilágosítást nyújtunk.

[www.korunk.org](http://www.korunk.org)  
<http://epa.oszk.hu/00400/00458>

*Segítségével a KORUNK  
és intézményrendszere életben maradásához járul hozzá.  
Köszönjük!*

A lapszámot szerkesztette:

**Kálai Sándor** (vendégszerkesztő)

és **Keszeg Anna**

**Baetens, Jan** (1957) – kultúrakutató,

egyetemi tanár, KU Leuven, Leuven

**Baschiera, Stefano** – filmtörténész,

egyetemi docens, Queen's University,

Belfast

**Dermentzopoulos, Christos** (1964)

– kultúrakutató, egyetemi tanár,

Ioanninai Egyetem, Ioannina

**Dobrescu, Caius** (1966) – irodalom-

tudós, író, egyetemi tanár, Bukaresti

Egyetem, Brassó

**Eichel, Roxana** (1985) – irodalomtudós,

egyetemi tanársegéd, Bukaresti

Egyetem, Bukarest

**Felházi Ágnes** (1982) – festőművész,

Budapest

**Flitouris, Lampros** (1975) – történész,

egyetemi docens, Ioanninai Egyetem,

Ioannina

**Gregersdotter, Katarina** (1970) – egye-

temi docens, Umeåi Egyetem, Umeå

**Hansen, Kim Toft** (1977) – egyetemi

docens, Aalborgi Egyetem, Aalborg

**Kálai Sándor** (1974) – médiakutató,

egyetemi docens, Debreceni Egyetem,

Debrecen

**Keszeg Anna** (1981) – kultúrakutató,

egyetemi adjunktus, BBTE, szerkesztő,

Korunk, Kolozsvár

**Level, Natacha** (1971) – egyetemi

docens, Limoges-i Egyetem, Limoges

**Luna, Álvaro** (1988) – társult kutató,

Limoges-i Egyetem, Limoges

**Migozzi, Jacques** (1960) – egyetemi

tanár, Limoges-i Egyetem, Limoges

**Mészáros Péter** (1988) – tanársegéd,

Debreceni Egyetem, Debrecen

**Morsch, Thomas** (1967) – filmtörté-

nész, Freie Universität Berlin, Berlin

**Pagello, Federico** (1980) – médiakutató,

egyetemi adjunktus, University of

Chieti-Pescara, Chieti

**Schleich, Markus** – társult kutató,

Queen's University, Belfast

**Veress Csongor Balázs** (1985) – dokto-

randus, jogász, Nemzeti Közszolgálati

Egyetem, Budapest

## TÁMOGATÓK



MINISZTERELNÖKSÉG  
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKARSÁG



CONSILIUL JUDEȚEAN  
CLUJ



MINISTERUL  
CULTURII



Hungarian American  
Coalition

„A populáris kultúra vizsgálata sokat elárulhat az identitások helyzetéről a kortárs Európában: bár a népszerű sorozatok nem mindig értenek egyet az identitás legaktuálisabb szociológiai vagy politikai elméleteivel, mégis jelzik, hogy milyen identitásokat tartanak kívánatosnak, milyen identitásokat utasítanak el, és hogy létezik-e olyan egységes európai identitás, amely képes szembeszállni a populáris gondolkodás részét képező nemzeti – és néha nacionalista – identitásokkal.”

(Thomas Morsch)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 2 10 10 10 LEJ 800 FT

POVEȘTI POLIȚISTE ITINERANTE  
TRAVELING CRIME STORIES