

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, megkérdőjelezik 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  
könyvsorozatokat és – ami még fontosabb – a televíziós sorozatokat 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 történetzálat 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 hősén 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-olvó 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 késztették 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 működéséről 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 presztízspaneljei által kapcsolatosan 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 „írószobát” (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 határokon 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 entrópikus 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 antiliberalis 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 engedelmeskedve, 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.

