

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.¹ 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.² 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.³

Vagyis Kelet-Európa minden lényeges szempontot figyelembe véve képlékeny mentális reprezentáció.⁴ Szemantikai szinten is nyilvánvaló tendencia az új és állítólag politikailag korrektebb megnevezések előállítása, mint például: Közép-Európa (főként az ún. visegrádi országok vonatkozásában⁵), 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.⁶ 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.⁷ „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.”⁸ 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.⁹ 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”.¹⁰ 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 sorozatban¹¹ 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.¹² Két német szövetségi rendőr Románia egy hegyvidéki elszigetelt vidékére érkezik egy betörőbanda vezetője, Liviu Caramitru nyomában járva. A nevet Románia egyik nemzetközileg is elismert színészművésztől, 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*,¹³ 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*¹⁴ 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.¹⁵

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”.¹⁶ 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” elrejti a nyugat-európai befogadók általi megítélésüket és ebből következően kezelésük növekvő rasszizálódását.¹⁷

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 elvárásával¹⁸ 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 drámáiban (*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.¹⁹ 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:²⁰ 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.²¹ 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.²² 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 valószínűsítést 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 megosztottsággal való felelősség a francia felvilágosodás gondolkodóit terbeli, 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 percdöntően 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 életpaszttalok 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 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.

