

Hermann Veronika

## Egy szót sem a szabadságról A társadalmi kontroll módozatai kortárs kelet-európai sorozatokban

### Bevezetés

A televízióval foglalkozó interdiszciplináris tudományágak több évtizedes alapvetése, hogy nemcsak a szövegeként értett tartalmak, hanem produkciós, ipari és fogyasztási stratégiák elemzése is felfedi a médium inherensen politikus jellegét, hatalmi-intézményi beágyazottságát. Különösen igaz ez az elmúlt évtized gyártási és disztribúciós változásai után, amikor a streamingszolgáltatók elterjedése és a digitális tartalmak disszeminációja alapvetően alakította át a „televíziózáshoz” kapcsolódó attitűdöket a gyártói és a befogadói oldalon egyaránt. Az 1980-as évektől kezdve a rétegeközöniséget (*niche*) kialakító kábelcsatornák két évtizede után az azok számos jellegzetességét átvevő, formai és dramaturgiai értelemben viszont nemcsak adaptáló, de kiegészítő minőségi szeriális formátumok a 2010-es évek legfontosabb elbeszélői műfaját jelentik, amelyek számos műfaj-, hagyomány- és befogadástörténeti kérdést exponálnak. Talán nem esszencialista az állítás, miszerint a *Zeitgeist*-szövegnek értelmezett minőségi televíziós sorozatok elemzésén keresztül a kortárs ideológiai és politikai viszonyokra vonatkoztatva is érvényes kijelentéseket tehetünk.

Az elmúlt évtizedben jelentkező bizalmi válságok, a digitális technológiákhoz köthető megfigyelési botrányok, a demokráciadeficit, a populista nacionalizmus terjedése, legújabbán pedig a globális világjárvány olyan társadalmi környezetet rajzolnak ki, amelynek legfőbb minőségei a bizonytalanság és a szorongás. Csúcsműfajai a disztópia, az alternatív történelmi sorozatok, és általában azok a kevert műfajú fikciós alkotások, amelyek a társadalmi kontroll különféle módjait teszik meg a narratív és dramaturgiai szintek legfontosabb konfliktusává. Az alábbiakban

néhány kelet-európai produkció példáján keresztül fogom illusztrálni a kortárs politikai jelenségek és a populáris média összefonódásait, és amellet fogok érvelni, hogy ezek a művek a demokráciadeficit és a populizmus reprezentációját régiós allegóriákba retorizálják: *hatalomtechnikai* értelemben a panoptikus, *médiatechnológiai* értelemben pedig a posztpanoptikus társadalmi kontrollt használják kulcsalakzatként. A Michel Foucault által Jeremy Bentham tökéletes börtöne nyomán használt klasszikus panoptikussághoz képest, amely a modern társadalom megfigyelő jellegét, illetve az egyéneknek (szubjektumoknak) a hatalom igazságait belsővé tévő folyamatait mutatja be, a posztpanoptikusság a vállalati, kormányzati és társadalmi megfigyelés digitális vonatkozásaira koncentrálnak. A digitális megfigyelőtechnológiák elsősorban a fogyasztás és a neoliberalis, kapitalista társadalmi rend fenntartásában érdekeltek, a posztpanoptikussággal foglalkozó elméletek így részben azok kritikáját is jelentik.<sup>1</sup>

### Az elbeszélés nehézségei

A kortárs kelet-európai sorozatok szinte kivétel nélkül felvetik a kollektív és egyéni emlékezet közötti ellentét, a terhelt politikai örökség, a transzgenerációs traumák problémáját, és olyan szövegekként működnek, amelyek emlékezet- és identitáspolitikai forrásként olvashatók. Az utóbbi évtizedben egyre szaporodó sorozatokat egyszerre érdemes globális, régiós és lokális kontextusban is vizsgálni. A témában született jelentősebb tanulmányok szempontrendszerit ez a dolgozat is alapvetésként kezeli. A transznacionális és noir esztétika keveredése, a társadalomkritikai, sőt közszolgálati funkciók átvétele<sup>2</sup> ugyanúgy

1 Bauman, Zygmunt – Lyon, David: *Liquid Surveillance: A Conversation*. Cambridge-Malden: Polity, 2013. pp. 49–67.

2 Imre Anikó: HBO's e-Utopia. *Media Industries* 5 (2018) no. 2. pp. 49–68.

jellemző a vizsgált szövegekre, mint az, hogy a kelet-európai rendszerváltozások kétes örökségét bűnelkövetéssé metaforizálják<sup>3</sup>, és a realista nagyelbeszélés kulturális igényével lépnek fel<sup>4</sup>. Az is feltűnő, hogy a korábban felsorolt társadalmi szorongások nyomán egyre több olyan kortárs popkulturális alkotás jelenik meg, amelyek a hidegháború népszerű formátumait és hőseit revideálják vagy gondolják újra: „Nehéz nem észrevenni a kémkedés és a megfigyelés – gyakran a bűnözés, korrupció, szorongás és paranoia tematikus szövevényeibe ágyazott – túlsúlyát az elmúlt évtized televíziós és tömegfilmes tartalmaiban. A hidegháború ezekhez a témákhoz kész narratív és esztétikai eszköztárat szolgáltat.”<sup>5</sup>

A kelet-európai neoliberais autoriter rezsimék és a nyomukban járó, sokszor hamis képzeteken alapuló társadalmi nosztalgia a posztoszocialista időszak legsúlyosabb kulturális válságát idézték elő. A kelet-európai sorozatok gyorsan és (többnyire) adekvátnan reagálnak arra, ahogyan az immáron nem bal-, hanem jobboldali populista rezsimék a plurális médiatechnológiai környezetet kihasználva minden diszkurzív szinten elfoglalják a jelentéseket, hogy ezen a hatalomtechnikai értelemben panoptikus, médiatechnológiai értelemben pedig posztpanoptikus társadalmi kontrollon keresztül ne csak a jelen, hanem a múlt dinamikáit is saját céljaikra használják. A kelet-európai tanulmányok egyik fontos csomópontja a régiós emlékezetpolitikai minimum hiánya. Meglátásom szerint a Kelet-Európában gyártott és a régióban játszódó sorozatok egyrészt ezt a diszkurzív hiányt próbálják meg pótolni – ahogyan egyéb, a régióban hiányzó kvázi köz-

szolgálati funkciót is átvesznek. Ez a hiány azonban sem a rendszerváltás mítoszainak narrativizálásával, sem a szocialista múlthoz kapcsolódó, a narratívába utólag visszaírt igazságtétellel nem tud feltöltődni, hiszen hiába funkcionálnak a szeriális tartalmak emlékezetpolitikai forrásként, és befolyásolják a társadalom történelemhez és a kollektív identitáshoz való viszonyát, egészében létrehozni nem tudják azt. A nemzet fikciójának politikai térbe történő szervesülése utoljára a 19. századi honfoglalási epikának volt sajtóságosan sikeres vállalkozása, amikor azonban nemcsak egészen más volt a disszemináció hatóereje, de a befogadói rétegek és a társadalmi imaginárius viszonya is. Az mindenesetre rövid távon is biztosnak látszik, hogy a populista retorika és autoriter-illiberais fordulatok nyomokat hagynak a populáris kultúrán, a régió iránti növekvő érdeklődésnek pedig köze van ahhoz, hogy ezek a tartalmak többnyire történeti allegóriákba csomagolják a kortárs társadalom kritikáját.

A hidegháborús hősokeket felvonultató, a megfigyelés disztópikus, vagy éppen az államszocialista rendszerben virágzó módozatait alkalmazó tartalmak azért is lehetnek manapság népszerűek, mert egyre több tudományos és publicisztikai műfaj vonja kétségbe 1989 eddig homogénnek tűnő örökségét. A hidegháború vége és a kelet-európai rendszerváltozások szimbolikus időpontja – a berlini fal lebontásának ugyancsak szimbolikus, a médiaeseményt a közös emlékezet részévé tevő képeiben teresülve – látszólag az utolsó konszenzuális pillanat a nyugati emlékezetpolitikában.<sup>6</sup> A jelző azért fontos, mert a nyugati emlékezetpolitika érthető módon a saját narra-

3 Varga Balázs: Ördögi körök. Posztoszocializmus, vagyonosodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban. *Metropolis* 24 (2020) no. 2. pp. 38–49.

4 Keszeg Anna: Az HBO Kelet-Európában. In: Bárány Tibor – Hamp Gábor – Hermann Veronika (eds.): *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok*. Budapest: Typotext, 2020. pp. 169–183.

5 Eredetileg: „It is hard to ignore the preponderance of spying and surveillance—frequently embedded in the thematic cluster of crime, corruption, anxiety, and paranoia—in television and popular films of the past decade. The Cold War provides ready narrative and aesthetic furnishings for addressing these themes.” Imre Anikó: Spy from the Cloud: From Big Brother to Big Data. In: Lovejoy, Alice – Pajala, Mari (eds.): *Remapping Cold War Media: Institutions, Infrastructures, Translations*. Bloomington: Indiana UP, 2022. p. 10. Megjelenés előtt. Köszönöm Imre Anikónak, hogy rendelkezésemre bocsátotta a tanulmány kéziratát. (Az angol nyelvi idézetek a továbbiakban, ha másként nem jelzem, saját fordításaim – H.V.)

6 Erről a dilemmáról ld. pl. a következő kötet tanulmányait: Lacó Ferenc – Lisjak Gabrijel→i→, Luka (eds.): *The Legacy of Division: East and West after 1989*. Baltimore-Budapest: CEU Press-Eurozine, 2020. Illetve: Ghodsee, Kristen – Orenstein, Mitchell A.: *Taking Stock of Shock – Social Consequences of the 1989 Revolutions*. Oxford: Oxford University Press, 2021.



1983

tíváját tekinti győztesnek, amit az is alátámaszt, hogy az egykori szocialista országok vették át a kapitalizmus intézményrendszereit és értékszerkezeteit, nem pedig fordítva. Hogy ez az adaptáció – amelyet nyugodtan nevezhetünk kulturális fordításnak – mennyire volt sikeres, azt valós társadalmi térben a régió államainak kudarcos közelmúltja, a fikciós sorozatokban pedig a visszatérő szerepdilemmák, nemzedéki konfliktusok és gazdasági ellentétek illusztrálják. A hidegháborús visszhang és az újradefiniálódó bilaterális konfliktus elemzői közül többen egyenesen „második” hidegháborúról beszélnek,<sup>7</sup> amelynek bizonyos jellegzetességei folytatólagosak az 1989-ben véget érővel, más jegyei viszont kifejezetten az állami és vállalati szinten egyaránt jelen lévő digitális megfigyelési technológiákkal vannak összefüggésben. Ebben a szövegben két 2018-as sorozat, a Netflixen bemutatott, lengyel gyártású *1983*, illetve az HBO-n bemutatott, román–német koprodukcióban készült *Hackerville* elemzésén keresztül fogom illusztrálni, hogy a hidegháborús visszhangok, a régiós metaforák, a rendszerváltozáshoz kapcsolódó emlékezet- és identitáspolitikai mítoszok, illetve a társadalmi megfigyelés hagyományos és digitális módozatai hogyan

váltak narratív és dramaturgiai csomóponttá. A régió korábbi tömegkultúrájára, televíziós szövegeire, vagy akár szerzői filmjeire nem jellemző műfajok (film noir, thriller, detektívtörténet) megjelenése felveti a kulturális kisajátítás és gyarmatosítás kérdéseit, a műfaji hagyományoknak a lokális kánonhoz való viszonyát, és azt a taxonómiai problémát, hogyha nem neveztek midcultnak a kelet-európai régió illetően alkotásait, akkor vajon ezeket a tartalmakat nevezhetjük-e annak?

## Panoptikus és posztpanoptikus megfigyelés az *1983* című sorozatban

Az *1983* című lengyel alternatív történelmi sorozatot 2018-ban mutatták be a Netflixen. A kevert műfajú alkotás olyan, a korszellem ideológiai mintázatát sikerrel kihasználó szériák sikerének nyomán keletkezett, mint *A szolgálólány meséje* (*The Handmaid's Tale*, Hulu, 2017–), a *Fekete tükrök* (*Black Mirror*, Channel 4, Netflix, 2011–2019)

7 Pl: Sakwa, Richard: Back to the Cold War and Beyond. In: Lácó Ferenc – Lisjak Gabrijelčič, Luka (eds.): *The Legacy of Division: East and West after 1989*. pp. 20–29.



1983

vagy az *Ember a fellegrárban* (*The Man in the High Castle*, Amazon, 2015–2019). Ezek a tartalmak mind az erősödő populista trendekről, a társadalmi kontroll egyre kifinomultabb módjairól vagy éppen a társadalmilag sérülékeny csoportok jogainak korlátozásairól tesznek föl kérdéseket. Ugyanakkor az 1983 szervesen illeszkedik a globálisan forgalmazott, de lokálisan fejlesztett kelet-európai sorozatok korábban említett mintázatába, amelyek a történelmi fikció, a disztópia vagy éppen a film noir műfaji kódjait egyrészt a társadalmi imagináriusban élő régiós sztereotípiák, másrészt a kortárs társadalomkritika allegóriáivá tágitják.

A sorozat 2003-ban játszódik Lengyelországban, ahol soha nem ért véget a kommunizmus: a címben megjelölt évben ugyanis ismeretlen elkövetők rejtélyes terrortámadás-sorozatot hajtottak végre különböző lengyel nagyvárosokban, amelyek hatására a Szolidaritás mozgalom eltűnt, a vasfüggöny pedig nem omlott le. A sorozat elbeszélésének jelen idejeként szolgáló, 2003-as Lengyelország szürke, lehangelő hely, éppen olyan, ahogyan egyébként az öngyarmatosításra hajlamos kelet-európai mozgóképes alkotások rendre ábrázolják a szocialista és kommunista társadalmakat. A politikai és katonai hatalom a „Párt” és hűséges emberei kezében van, a lakosság részéről az ellenállás legkisebb jelét sem tűrik. Fontos kiemelni, hogy Varsóban egy homályos kereskedelmi egyezmény nyomán

– hidegháborús allúzióként – jelentős vietnami kisebbség él. Az Egyesült Államok elnöke Al Gore (amit különösebb magyarázat nélkül hagynak), a délkelet-ázsiai ország pedig szovjet befolyás alatt maradt. A sorozatban központi szerepet kap a Fénybrigád nevű ellenálló csoport, amelynek tagjai az 1983-as terrortámadások során életüket vesztett emberek gyerekei, akiket ezután magas rangú pártfunkcionáriusok nevelték fel (újabb valóságreferencia, mely az 1976–1982 között az argentin junta által ellopott gyerekek sorsára utal). A brigád tagjai felnöve magas rangú pártfunkcionáriusokat próbálnak meg likvidálni, és földalatti mozgalomként állandóan bujkálni kényszerülnek a hatóságok előtt. A legfontosabb konfliktus azonban, hogy az 1983 két főhőse – Kajetan, a fiatal, naiv joghallgató és Anatol, egy középkorú, kiégett detektív – felfedeznek egy összeesküvést, amely az 1983-as terrortámadást és a nyomában kialakuló, a korábbinál is brutálisabb diktatúrát megmagyarázza. A botcsinálta páros a klasszikus, nyugati detektívműfajok karaktervezetését idézi föl: az illúziókkal teli Kajetan először hisz a pártban, vagy legalábbis abban, hogy az emberek megérdemlik az igazságot – ezzel pedig azt is feltételezi, hogy létezik igazság. Anatol ezzel szemben a magányos, cinikus hard-boiled detektívek leszármazottja. A két főhős között feszülő kontraszt és a hidegháború kedvelt műfajainak, elsősorban a film noir és a kémfilmek an-



1983

tihőseinek, valamint formai-stilisztikai jegyeinek megidézése az 1983-at sajátos, kelet-európai noir disztópiává teszik. Ez az elnevezés önmagában felfedi a műfaji logika hiányát, vagy ha úgy tetszik, a kortárs, kelet-európai transznacionális sorozatok taxonómiai buktatóit. Annak ellenére, hogy a sorozatban egyszer sem hangzik el, hogy a rendszer a „szocializmus” lenne, az intertextuális és interkulturális referenciák esztétikai értelemben felidézik a szocializmusról szóló retrospektív ábrázolásokat, ennek az esztétikának a mögöttes jelentése pedig a visszatérő bilaterális dinamikát és társadalmi szorongást leplezi le.

Az 1983 a szöveg bevezetőjében említett kettősségre, vagyis a média- és hatalomtechnológiáknak a megfigyelés módzataihoz való kapcsolódására is evidens példa. Már az alapkonceptióból kitűnik, hogyan találkozik a 20. század totális állama a 21. századi, digitális megfigyelési technológiákkal. A sorozat egyik legfontosabb operacionális jellegzetessége a fiktív diktatúra által működtetett digitális apparátus, amely a szocializmus lehallgatási kényszerét kortárs technológiai fejlesztésekkel kombinálja. A klasszikus, panoptikus megfigyelés elemei – iskolarendszer, papíralapú archívumok, fényképek, a mindenhol jelen lévő hadsereg – kiegészülnek a posztpanoptikus műveletekhez szükséges eszközökkel. A sorozatban a fiatalok egyik fontos státuszszimbóluma a Newt nevű, leginkább egy okostelefonhoz

hasonlító szerkezet, amely – tudtuk nélkül – minden lépésüket és műveletüket rögzíti. Mindenhol ujjenyomat- és digitálisigazolvány-alapú azonosítási rendszer működik, folyamatos a biztonsági kamerák jelenléte. Mindemellet a hozzáférés – mind az analóg, mind a digitális anyagok esetében – ugyancsak politikai hűséghez és beosztáshoz kötött. A sorozat legfontosabb diszkurzív metaforája meg látásom szerint maga a *digitalizáció*, amely a panoptikus hatalomtechnika és a posztpanoptikus médiatechnológia közötti kapcsolatot folyamatszerűen mutatja be. A digitalizáció a sorozat retorikai felépítése szerint dokumentumból adatot, ügynökből tárgyat, panoptikus rendszerből pedig posztpanoptikusot csinál. Itt visszautalnék az első és a második hidegháború közötti kapcsolat nem hivatalos meghatározására, mely szerint a bináris hatalmi folyamatosságok mellett a technológiai fejlesztések teszik igazán uralhatatlanná, ebből kifolyólag paranoiddá a jelenlegi korszakot.

Számos kritika és cikk kiemeli a sorozat „lenyűgöző”, sokakat Ridley Scott 1982-ben bemutatott *Szárnyas fejvadász (Blade Runner)* című filmjére emlékeztető vizuális világot: a korszakosság talán túlzás, azonban kétségtelen, hogy a megfigyelés módzatai térbeli metaforákként exponálódva is alátámasztják a diegetikus szinteket. A korábban említett, reménytelenül szomorú és szürke környezetet ugyanis

a szovjet típusú lakótelepekkel övezett városi látképek és a (fiktív) jelenre utaló, futurisztikus kormányépületek ellentéte rajzolja ki, amely pedig a neoliberais kapitalizmus panoptikus csúcshintézményeként működő, a dolgozó testek kizsákmányolására alkalmas üveg irodaházak kritikájaként is olvasható. A kétféle társadalmi kontroll ellentéte a két főhősben is megmutatkozik: a digitális technológiában otthonosan mozgó Kajetan a posztpanoptikus világ terméke, míg a noir antihősök teljes kelléktárát felvonultató Anatol a hagyományos elnyomó rendszert képviseli: egy jelenetben egyenesen „romantikus kommunistaként” jellemzi saját magát.

A sorozat egyik kulcsjelenete, amikor a vietnami maffia Nagybácsinak becézett feje (ami a sorozat szigorú patriarchális világképére is utal) elviszi Anatolt egy gyárszerű területre, ahol több ezer betanított munkás figyeli az emberek minden egyes lépését egy kiterjedt számítógépes hálózaton. A Nagybácsi ebben a jelenetben nemcsak a kortárs neoliberais autoriter rezsimeket írja le didaktikus pontossággal – azért terelik el az emberek figyelmét különféle identitáspolitikai botrányokkal, hogy közben nyugodtan lophassák a közvagyon<sup>8</sup> –, hanem ráadásul visszhangozza azt, amit David Lyon és Zygmunt Bauman a *Liquid Surveillance* című kötetben posztpanoptikus paradoxonnak neveznek: „(...) a panoptikus spektrum markáns vége létrehozhatja a foucault-i 'engedelmes testek' létrehozása elleni lázadás pillanatait, míg a skála puha vége, úgy tűnik, a tudatosság nélküli konformitásba csábít (...) Más szavakkal, a kortárs megfigyelési technológiák két fronton fejlődnek, két, ellentétes stratégiai célt szolgálva: az egyik a bezárás (vagy 'bekerítés'), a másik pedig a kizárás (vagy 'kiszorítás').”<sup>9</sup> Noha ez a párbeszéd a posztpanoptikusságot nem az állami, hanem inkább a nagyvállalati, a fogyasztás mintázataihoz kapcsolódó megfigyeléshez kapcsolja, s ennyiben a neoliberais kapitalizmus kritikája, a paradoxon vonatkozik azokra a neoliberais

autoriter rendszerekre, amelyek a szabadpiac álcája és a fogyasztás előtérbe állítása mellett állami szinten figyelik a polgárokat, szabadságjogaik korlátozásait pedig anyagi kompenzációval fedik el.

„Nagybácsi: Egy egész generáció. Jó az oktatás, a biztonság, jólétben élnek. A Párt egy fantomot adott nekik, hogy boldoggá tegye őket.

Anatol: A szabadság illúzióját valódi szabadság nélkül.

Nagybácsi: Magánbeszélgetések ezrei, milliói. Tudod, hogy miről beszélnek?

Anatol: Semmiről!

Nagybácsi: Egy szót sem ejtenek a szabadságról. Egy szót sem felkelésről. Semmit. Az országod elvesztette a lelkét.” (1983, 4. rész, rendezte: Kasia Adamik, 27.50–28.48)

A fiktív szeriális formába csomagolt képes beszéd tehát nemcsak az államszocializmus vagy a társadalmi kontroll, hanem a jelent meghatározó politikai trendek kritikája is. „Noha nem annyira fércmentes és sikeres keveréke a Netflix utazóformátumainak és a helyi fejlesztéseknek mint a Deutschland 83, [az 1983] nyilvánvalóan a lengyel kormánypárt, a Jog és Igazságosság (PiS) az (online) propagandát a valóságtól elszigetelő nacionalista, izolációs törekvéseinek allegóriája.”<sup>10</sup>

Amikor a 7. részben Kajetan betéved egy illegális klubba, miközben a Fénybrigád egyik tagját keresi, az emberek az Európai Unió hivatalos himnuszaként is működő Örömóda punkfeldolgozására táncolnak titokban. Igazán nem nehéz ezt – az operacionális esztétika minden jellegzetességét felvonultató – jelenetet rendszerkritikaként értelmezni, amikor számos populista kelet-európai rezsimek ép-pen a közös, demokratikus európai értékeket próbálja meg aláásni, úgy retorikai, mint aktív politikai cselekedetekkel. Az 1983 világában az ellenállás himnuszává metaforizált Örömóda ennyiben nemcsak a sorozat fiktív, hanem a jelen valóságos diktátorainak is üzen.

8 „Nagybácsi: Ismered ezt a trükköt? A bal kéz eltereli a figyelmet, míg a jobb kiürti a zsebedet.” (1983, 4. rész, 27. 40–50)

9 Eredetileg: „(...) the sharp end of the panoptic spectrum may generate moments of refusal and resistance that militate against the production of Foucault's 'docile bodies', whereas the soft end seems to seduce participants into a stunning conformity of which some seen scarcely conscious. (...) In other words, surveillance technology today develops on two fronts, serving two opposite strategic objectives: confinement (or 'fencing in') on one front line, exclusion (or 'fencing out' on the other).” Bauman, Zygmunt – Lyon, David: *Liquid Surveillance*. p. 51, 58.

10 Eredetileg: „While not nearly as seamless and successful a blend between Netflix's traveling quality aesthetic and local contributions as Deutschland 83, it is clearly an allegory for Poland's ruling Law and Justice Party's (PiS) attempts at nationalistic ideological isolation, where the power of (online) propaganda insulates from reality.” Imre Anikó: *Spy from the Cloud: From Big Brother to Big Data*. p. 10.



1983

## Világok csatája: Hackerville

A román–német koprodukcióban készült *Hackerville* című sorozat alapkonfliktusa, hogy egy ismeretlen kelet-európai címről túlterheléses kibertámadást követnek el egy német bank ellen. A sorozat bevezető epizódjának kezdő jelenetében a tényleges támadás képsorait látjuk: amikor a bank kétségbeesett rendszergazdája telefonál a frankfurti rendőrség kiberbűnözési részlegére, a nyomozók egy térképen követik a VPN-nel álcázott támadó útját. A térképen a Münchenből induló piros nyom Prágán keresztül Budapestre mutat, hogy aztán eltűnjön délkeleti irányba. A térkép nemcsak a feltételezett támadás útvonalát, hanem a szimbolikus kelet-nyugati határokat és csomópontokat is ábrázolja: a kritikai földrajz belátásai alapján a megtámadott intézmény és a támadó kiberbűnöző éppen olyan hierarchikus viszonyban állnak egymással, mint a támadás és a támadó helyszínül szolgáló kelet és nyugat. Ez a – már a gyártási oldalon is feltűnő – kettőség a sorozat esztétikai kódjaiban, narratív szintjeiben és jelentésrétegeiben is meghatározó. A *Hackerville* a bináris oppozíciók feszültségteremtő potenciálját didaktikusan alkalmazva használja ki a diegézis külső és belső szintjein.

A sorozat főhőse egy Lisa Metz nevű nyomozó, akit Frankfurtból román nyelvtudása miatt küldenek a táma-

dás feltételezett helyszínére, Temesvárra, amely – ahogyan hamar kiderül – egyben a szülővárosa is. A történet szerint gyerekkorában az apját a Szekuritáte üldözte, majd Németországba emigráltak, a romániai szász identitás látszólag hézagmentesen vált németté. Csakhogy gyorsan felfelik az identitás kamuflázsa: a gyerekkori helyszínek hatására saját emlékei után is nyomozó Lisa hamar rájön, hogy valami nem stimmel a szülői történetben, az elhallgatott múlt és a bizonytalan jelen ugyancsak a bináris oppozíciók sorát fogják erősíteni. Lisa Temesváron egy, a szabályokat szabadosan értelmező nyomozóval, Adam Sandorral kerül kapcsolatba. A szabálykövető nyugat és az adminisztratív káoszba fulladó kelet a karót nyelt nő és a csibészes férfi allegóriáivá válnak, de az étkezés is társadalmi, nemi és területi hierarchiába kerül. A sorozat egyik központi humorforrása, hogy Lisa „magokat” eszik és vegetáriánus, míg Sandor kedvence a töltött káposzta, aminél nehéz lenne kelet-európaibb ételt találni. Az ételhez, az egészséghez, az alkoholhoz, a saját testhez való viszony az abjekció különféle képzeteit is előhívja. A panoptikus és posztpanoptikus kontroll módozatait a szocializmusban elkövetett hagyományos és a sorozat jelen idejében elkövetett virtuális bűnökre vonatkoztatni túlságosan egyszerű megoldás lenne, és nem is egészen igaz: a kétféle megfigyelési típus sokkal inkább a korábban említett bináris oppozíciókat

erősíti, a bűntípusok mellett az ideológiai beágyazottságnak is fontos alkotó elemei. Nyugati és keleti, régi és új, szülő és gyerek, férfi és nő, húsevő és vegetáriánus, kommunikatív és kulturális emlékezet kettősségei a paratextusokban és a dramaturgiai mellékszálakban is megjelennek: „A sorozat ebbe a problémába építi bele a fent említett oppozíciók témáját. Mindennek legelső, szembevető jele már maga a CGI grafikával megoldott főcím, amelyben a lepusztult szocialista lakótelep betonömbjeinek ablakaiban villódzó fények (a nappaliban zajló esti családi tévészés apró indexei) szép lassan átalakulnak, és a poszt-szocialista városi totálkép átvált egy számítógépes chip rajzolatává – azt itt-és-most, a digitális jelen csinos emblémájává.”<sup>11</sup> A szocializmus egyéni és közösségi örökségének ábrázolása a *Hackerville*-ben a legtöbb, az időszakot bemutató alkotáséhoz hasonlít. A hazugságokkal teli diktatúra tanulságait az elbeszélés jelen idejéből próbálja meg a cselekménybe visszahelyezni. Lisa eleinte ragaszkodik frankfurti pozíciójához, majd egyre jobban alkalmazkodik a román rendőrség és hétköznapi helyzetéhez, sőt ahogyan konfliktusba kerül a múlttal és az elhagyott otthonnal, úgy válik a néző számára is világgossá az identitásában lévő feszültség – amely hasonlóan építi fel a karakter működését, mint ahogyan az általános kettősségek a sorozat narratív logikáját. A *Hackerville* végül a kettősségek feszültségét az egyéni és kollektív identitás, illetve a bevallott és eltagadott múltak közötti, átfogóbb konfliktusra tágitja ki, a virtuális bűnözést ehhez afféle illusztrációként vagy legjobb esetben is a régió szociopolitikai szélsőségeinek metaforájaként használva. Minimális utánakereséssel kideríthető, hogy a „*Hackerville*” egy Râmnicu Vâlcea nevű román kisváros létező beceneve, amely azonban jóval kevésbé alkalmas az etnikai és emlékezetpolitikai konfliktusok bemutatására, mint Temesvár. A sztereotípiá felfalja saját gyermekeit.

## Konklúzió

Az elmúlt szűk évtizedben megfigyelhető a globálisan terjesztett, de lokálisan fejlesztett kelet-európai sorozatok számának növekedése. A tartalomfejlesztést a globális médiafolyamatok és a streamingplatformok logikája mellett a régióra irányuló megnövekedett érdeklődés is megha-

tározza, amelynek okai között szerepel a térség politikai folyamatainak aggasztó iránya, a számosak által „új hidegháborúnak” nevezett, a korábbi hatalomtechnikák mellett a kibertérben is zajló bilaterális konfliktusban betöltött szerepe, illetve a szélsőjobb oldali populizmus disztópiákat idéző terjedése. Általában igaz ezekre a sorozatokra, hogy a régiót egyfajta fogyasztható, allegorikus elképzelt közösségként mutatják be, amelynek számos narratív és diszkurzív eleme utal a szocialista múltra, a gyanús pénzügyi folyamatokra, az utólag gyakran sikertelennek tűnő rendszerváltozásokra, és általánosságban arra a kétirányú folyamatra, amelyet Kelet-Európa „kettős gyarmatosításának” szokás nevezni, és amely nem oldotta meg a szovjet örökséggel való leszámolást, de nem hozta el a nyugati típusú demokratizálódási és nyitási folyamatok 1989 körül várt eredményét sem. Az is közös ezekben a tartalmakban, hogy miközben általános, a jelen felismeréseit a múlt narratív idősíkjaiba vetítő tanulságokat fogalmaznak meg, burkoltan vagy nyíltan kritika alá vonják a korrupciót, az oligarchikus berendezkedést és a populista-autoriter rezsimeket. A panoptikus hatalomtechnika és a posztpanoptikus médiatechnológia kettőssége alkalmasnak mutatkozik a kapitalistának nevezett, de autoriter vonásokkal rendelkező hibrid – s ennyiben gyakran az államszocializmus késői intézményi működésre emlékeztető – politikai rendszerek mögött felsejlő diszkurzív hatalmi logika bemutatására.

Hermann Veronika

### Not a word about freedom

Modes of social control in contemporary Eastern European series

The essay discusses the relationship between narrative representations of social control, the rise of populist political parties in Eastern Europe, and their effects on popular culture by analyzing two television series, Netflix's *1983* and HBO's *Hackerville*, both released in 2018. The author first considers the difference between traditional panoptic power techniques and post-panoptic surveillance technologies. Then identifies possible connections between the decline of democratic values in Eastern Europe, new modes of surveillance, and the reproducing representations of these procedures in popular media.

<sup>11</sup> Varga Balázs: Ördögi körök. p. 47.