

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztői:

Hermann Veronika
Varga Balázs

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Kortárs sorozatok

- 6 Bevezető a „Kortárs sorozatok” összeállításához
- 8 *Hermann Veronika*: Egy szót sem a szabadságról
A társadalmi kontroll módozatai kortárs kelet-európai sorozatokban
- 16 *Varga Balázs*: Bizonytalan talajon
Bénító múlt és bénult jelen a *Mocsár* című sorozatban
- 30 *Benedek Anna*: Unheimlich és Unorthodox
Ismerős ismeretlenség a Netflix sorozatában
- 38 *Fejes-Jancsó Dorottya*: Konzervativizmuson innen és túl
A megfelelő jelölt esete
- 50 *Bátorfy Attila*: Ki ölte meg a telenovellát?
Egy átalakuló műfaj a latin-amerikai televíziós piacon
- 60 *Vécsey Virág*: Öko Lisa és a Medvedisznóember
A klímaváltozás reprezentációja két fősodorbeli animált sitcom,
a *South Park* és a *Simpson család* esetében
- 72 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Macsári Viktória

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 3000 Ft személyes átvétellel,
5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatóak az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6-8.), az Írók
Boltjában vagy megrendelhetőek
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.

**KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMAI:**

100 ÉVES A KOREAI FILM

A FILMÉLMÉNY KOGNITÍV MAGYARÁZATAI

*A címlapon az A nagy pénzrablás, a hátsó borítón a Sötétség című
sorozat egy képkockája látható.*

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI SOUTH PARK: SOUTH PARK STUDIOS

A NAGY PÉNZRABLÁS, SÖTÉTSÉG, 1983, MOCSÁR, A MÁSIK ÚT, A MEGFELELŐ JELÖLT, KI ÖLTE MEG
SARÁT?: NETFLIX

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2008 no. 1.	Film és tér
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2008 no. 2.	Film és építészet
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2008 no. 3.	A filmmusical
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1998. nyár	Narratológia Szóts István	2009 no. 1.	Az animációs film
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2009 no. 2.	Robert Altman
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
1999. tél	Jean-Luc Godard	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2000 no. 2.	Orson Welles	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2001 no. 2.	Új képfajták	2011 no. 4.	Michael Haneke
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2012 no. 3.	Melodráma
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2003 no. 1.	Fotó és film	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2003 no. 2.	Science fiction	2013 no. 3.	Film/test/film
2003 no. 3.	Szabó István	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2004 no. 4.	Jeles András	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2005 no. 1.	Varratelmélet	2015 no. 2.	Hang a filmben
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2015 no. 3.	Magyar animáció
2005 no. 3.	Gaál István	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2016 no. 2.	Kortárs román film
2006 no. 1.	A horrorfilm	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2006 no. 2.	Lars von Trier	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2007 no. 1.	Bollywood	2017 no. 3.	Film és érzelem
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2017 no. 4.	Transznacionális film
2007 no. 3.	A thriller	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
		2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
		2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
		2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
		2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
		2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
		2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

Kortárs sorozatok

Bevezető a „Kortárs sorozatok” összeállításához

A *Metropolis* mindig is arra törekedett, hogy profilját tágan és rugalmasan határozza meg annak érdekében, hogy a társtudományok és a mozgóképkultúra minél szélesebb területei helyet kaphassanak összeállításában. Ennek jegyében már 2001-ben a média és a film kapcsolatának kérdéseit tárgyaló közös lapszámot készítettünk a *Médiakutató* folyóirattal (I. *Média és film*, 2001/4). Az amerikai minőségi tévésorozatokról („quality TV”) magyar nyelven szintén elsőként, 2008-ban közöltünk összeállítást *Kortárs amerikai tévésorozatok* címmel (2008/4). Egy évvel ezelőtti, 2020-as összeállításunk pedig a sorozatos elbeszélés és a műfajiság speciális keresztmetszetét, a kortárs bűnügyi sorozatok világát vizsgálta (I. *Bűnügyi sorozatok*, 2020/2). Már ennek a címéből hiányzott egy fontos szó, a televízió. Nem véletlenül. A lapszám szövegeinek többsége nem hagyományos tévécsatornák sorozatait, hanem a streamingkultúra robbanásszerűen átalakuló közegében született sorozatokat, így például az HBO kelet-európai produkcióit tárgyalta. Márpedig az HBO már évtizedekkel ezelőtt meghirdette szlogenjét: Ez nem TV, ez HBO! Jelen összeállításunk még egyértelműbben túllép a hagyományos értelemben vett televíziós és sorozatkultúrán, tanulmányaink többsége ugyanis az egyik vezető streamingszolgáltató, a Netflix sorozatait elemzi.

6

A lapszám kiindulópontját egy, a 2021-es év tavaszán az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti doktori programja keretében Hermann Veronika és Varga Balázs által tartott kurzus – *Elbeszélés és szerialitás a film utáni mozgóképek korában* – adta. A félév során a kortárs kritikai kultúrakutatás és médiakutatás, valamint a szerialitás és a narrációelméletek diszciplináris összekapcsolatainak segítségével tárgyaltuk a komplex elbeszélés és a mozgóképes (poszttelevíziós) szerialitás kérdéseit. Jelen lapszámunknak ez a közös elméleti és módszertani műhelymunka volt az alapja. Az összeállítás különböző esettanulmányok révén nyújt bepillantást a kortárs sorozatkultúra kulturális sokszínűségébe, ugyanis az elem-

zett sorozatok többsége nem angolszász vagy amerikai, hanem valamilyen lokális (lengyel, indiai, mexikói) produkció, és tematikája révén is a kulturális globalizáció különböző aspektusait jelenítik meg. A szövegek tehát a kortárs sorozatok változatos kulturális elemzési és értelmezési stratégiáit példázzák.

Az első tanulmány, Hermann Veronika írása a Netflix első lengyel gyártású sorozatát, az *1983* című alternatív történelmi-politikai thrillert és az HBO gyártásában készült román–német krimit, a *Hackerville*-t elemzi a panoptikus és posztpanoptikus hatalom- és médiatechnológiák szempontjából. Hermann elemzése kitüntetett figyelemmel fordul afelé, hogy ezek a sorozatok és a (poszt)panoptikus médiatechnológiák milyen társadalomkritikai értelmezéseket produkálnak, ezen értelmezésekben miként keveredik a globális társadalmi-politikai perspektíva, illetve a kelet-európai régió kortárs társadalmi-politikai helyzete.

A következő szöveg, Varga Balázs esettanulmánya egy újabb lengyel Netflix-produkció, a *Mocsár* című bűnügyi sorozat segítségével reflektál a már Hermann szövegében felvetett problémákra, a lokális és globális gyártás kérdésére, és arra, hogy mi és hogyan látható Kelet-Európa (poszt)szocialista örökségéből és jelenéből ezekben a sorozatokban. Varga a bevezetőben áttekinti a Netflix globális produkciós és terjesztési szisztémájának alapkérdéseit, majd a lokális kulturális és társadalmi kontextusok ambivalens megjelenítését vizsgálja a lengyel sorozatban.

Benedek Anna szövege szintén Netflix-sorozattal, A *másik út* című adaptációval foglalkozik. Az ő elemzése is nagy figyelmet szentel a kérdésnek, hogy vajon mi magyarázhatja a sorozat jelentős globális sikerét: a zárt és egzotikus világ bemutatása, vagy éppen az ismeretlenben rejlő ismerősség nézői élményének behívása? A szöveg ezt a kettősséget a Freud által népszerűvé tett kísérteties (unheimlich) fogalma segítségével, valamint bőséges irodalmi és kulturális kontextusok megmozgatásával járja körül.

Fejes-Jancsó Dorottya tanulmánya a politikai és társadalmi kontextusok és a „Netflix versus helyi szabályozás” vitái felől vizsgálja a globális streamingkultúra intézményi aspektusait. Írása *A megfelelő jelölt* című sorozat viharos indiai fogadtatását és cenzurális-szabályozási vitáit követi, melynek nyomán szintén annak látjuk tanulságos példáját, hogy a globális platformként működő Netflix milyen sajátos módon lép be egy méretét tekintve is meghatározó regionális piacra.

A következő szöveg, Bátorfy Attila munkája szintén kulcsfontosságú régiós piaccal és egy nagy hatású mozgóképes műfaj egyik legfrissebb, Netflix-produkcióban készült variációjával foglalkozik. Bátorfy a *Ki ölte meg Sarát?* című sorozat bűnelbeszélésében megjelenő (és variálódó) helyi telenovela-tradíció izgalmas hibrid működését elemzi.

Összeállításunk utolsó szövege, Vécsey Virág tanulmánya két, valamivel régebbi, kultikus animált sitcom, a *South Park* és a *Simpson család* elemzésére vállalkozik. Vécsey egy kurrens össztársadalmi probléma, a klímaváltozás reprezentációját vizsgálja a két sorozatban, vagyis a korábbi, jobbra bűnügyi tematikájú sorozatok után műfajában és típusában is eltérő karakterű példa elemzésére vállalkozik. A humor, a szatíra és a társadalomkritika módozatainak áttekintése azonban az összeállítás egyik közös nevezőjeként szolgáló társadalmi-kulturális-politikai szempontrendszer további, sajátos változataként mutatja be nemcsak a sorozatkultúra sokszínűségét, de a megközelítésükre és elemzésükre használható értelmezési stratégiák változatosságát is.

A szerkesztők



Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára

az adózók által felajánlott 1%-okból 2021-ben 156 401 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálásan köszönjük!

Kérjük, 2021. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

METROPOLIS
FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

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.

8

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.¹

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 átvétele² 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 metaforizálják³, és a realista nagyelbeszélés kulturális igényével lépnek fel⁴. 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.”⁵

A kelet-európai neoliberalis autoriter rezsimiek 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 rezsimiek 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 narratívázásával, 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 szerveződése 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-illiberalis 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.⁶ 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,⁷ 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: Laco 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 elől. 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 detektív műfajok 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 módozataihoz való kapcsolódására is evidens példa. Már az alapkoncepcióból 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 meglátásom 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 módozatai 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 csúcsintézményeként 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 világképeére is utal) elviszi Anatolt egy gyárszerű területre, ahol több ezer betanított munkás figyel 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 közvagyon⁸ –, 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').”⁹ 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.”¹⁰

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 rezsim éppen 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 területiális 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.”¹¹ 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 múlt, 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.

¹¹ Varga Balázs: Ördögi körök. p. 47.

Varga Balázs

Bizonytalan talajon***Bénító múlt és bénult jelen a *Mocsár* című sorozatban**

Astreamingszolgáltatók elmúlt években tapasztalt rohamos felfutásának egyik leglátványosabb jele a filmek és sorozatok minden korábbinál szélesebb körű elérhetősége. A globális terjeszkedés sokat elemzett, emblemikus lépése volt a Netflix 2016. januári akciója, amikor a cég vezérigazgatója, Reed Hastings a Las Vegasban tartott CES konferencia plenáris előadásán jelentette be, hogy a szolgáltatás immár több mint százharminc országban elérhető. Hastings előadásával egy időben „kapcsolták be” a Netflixet a világ sok tucat országában, és a vezérigazgató ennek a törölmetszett performatív aktusnak a csúcán büszkén hirdette a globalitás és a fogyasztók diadalát. „Ezzel a lépéssel a fogyasztók világszerte – Szingapúrtól Szentpétervárig, San Franciscótól Sao Paulóig – egyszerre élvezhetik a tévéműsorokat és filmeket – nincs többé várakozás. Az internet segítségével a fogyasztók kezébe adjuk a hatalmat, hogy bármikor, bárhol és bármilyen eszközön nézhessék a műsorokat.”¹ A globális terjeszkedésből a Netflix mellett természetesen a rivális szolgáltatók (Amazon Video, HBO, Disney+) sem maradnak ki. Az online tv (hagyományos lineáris tévék prémium streaming platformja, Magyarországon az RTL Most vagy a TV2 Play), a Netflix és társai által nyújtott, előfizetés alapú video-on-demand streamingszolgáltatás (SVOD), illetve az online videómegosztók (Youtube) széles skálája egyre komplexebb rendszert hoz létre, amelynek nemcsak trendjei és dinamikája, de még szereplőinek összemérhetősége is kérdéses, vagy legalábbis folyamatos újrafogalmazást igényel. Éppen ezért érvel egyik friss tanulmányában Amanda

Lotz és Ramon Lobato amellett, hogy az elmúlt években felkapott „streamingháború” terminust fenntartásokkal érdemes kezelni.² Streamingháborúként alapvetően az SVOD-platformok közötti rivalizálást szokás érteni, tehát a Netflix, az Amazon Video, az HBO, a Disney+ vagy épp a Hulu közötti térfoglaláscsatákat és számháborút (előfizetők száma, filmek és sorozatok száma, új tartalom készítésére fordított összegek nagysága stb.). A háború kifejezés szerencsétlen konnotációi mellett (a ki győz le kit kétértelmű logikája egy komplex folyamatban, amely nem írható le nulla összegű játszmaként) a versengés összetettebb dimenziói sokkal érvényesebbnek és nem utolsósorban izgalmasabbak lehetnek. Az egyik ilyen dimenzió a globálisan elérhető tartalmak összetételének kérdése: hogyan néznek ki a szolgáltatók katalógusai, ezen belül is hogyan alakul a helyi tartalmak aránya? Az amerikai filmek és sorozatok dominanciája ugyan erősen érzékelhető, a streaming „sodrása” azonban korántsem egyirányú. A Netflix az elmúlt években igen sokat költött helyi tartalmak (filmek, sorozatok) gyártására, a Disney+ azonban például kevésbé indult el ebbe az irányba.

A tévét hagyományosan a nemzeti identitás fontos formálójaként tartották számon. Ennek az értelmezésnek lényeges eleme volt a limitált csatornakinálat. Ehhez képest a XX. század végétől egyre bővebb a kínálat, mostanra szlogenszerűen végtelen a választék. Az SVOD-platformokon megjelenő tartalmak globális közönséghez jutnak el, a célközönség és a nemzeti fókusz alaposan megváltozott. A kortárs képernyőkultúra mindenkit céloz, és személyre sza-

* A tanulmány az NKFI által támogatott, FK 135235 azonosító számú, A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig című kutatás részeként készült.

1 A beszéd rövid részlete elérhető a Netflix honlapján, a hírek szekciójában: <https://about.netflix.com/en/news/netflix-is-now-available-around-the-world> (Utolsó elérés: 2021. december 10.)

2 Lobato, Ramon – Lotz D. Amanda: Beyond Streaming Wars: Rethinking Competition in Video Services. *Media Industries Journal* 8 (2021) no. 1. pp. 89–108.

bottan is célba talál (lásd a Netflix személyre szabott(nak) tűnő algoritmusait és ajánlásait). A streamingszolgáltatók a rétegzéseket is egyre jobban kiszolgálják, ezzel is az individualizációt erősítve.

Visszatérve a médiatartalmak áramlásának irányához: a médiaipari kutatások már az 1980-as évek óta tárgyalják, hogy az amerikai (angolszász, angol nyelvű) filmek és sorozatok dömpingje nem szorítja háttérbe a helyi tartalmak iránti igényt. A globális elérés nem totális: a globális (vagy globalizálódó) média az 1980-as években sem volt „faltól falig *Dallas*”³. A Joseph Straubhaar nevéhez kötődő „kulturális közelség” (*cultural proximity*) terminus⁴ arra hívja fel a figyelmet, hogy a helyi közönség számára mennyire fontos a lokális tartalom – és ha az adott helyen egy bizonyos műfajú tartalom vagy műsor nem elérhető, akkor a nyelvi, kulturálisan és földrajzilag hozzájuk közeli hasonló tartalmat választják.⁵ A helyi tartalmak iránti érdeklődés, az ízlés lokalitása és általában a lokalizáció mindazonáltal olyan összetett és sokszor parttalan tünő problémák, melyeket a kulturális kölcsönzéssel, utazó formátumokkal, az adaptáció- és remake-kutatással kapcsolatban hosszú ideje vitatnak, át- és újrafogalmazva használnak.

Jelen elemzés ebből a problémagombolyagból egyetlen szálát próbál csak kihúzni. Az egyik globális szereplő, a Netflix egyelőre két évadot megélt lengyel bűnügyi sorozata, a *Mocsár* (*Rojst*, 2018–) textuális elemzéséhez használok kiindulópontként a kulturális közelség problémáját, mégpedig a lokális és globális olvashatóság és értelmezhetőség kérdése kapcsán. Megvizsgálom, hogy a sorozat miként jeleníti meg a hely és a lokalitás különböző (földrajzi, kulturális, társadalmi, történelmi, politikai) összetevőit, illetve azt, hogy az egyéni traumák és a cselekvőképesség problémája miként jelenik meg ebben a környezetben. Azt állítom, hogy a sorozat a múltbéli hibák által megbénított szereplők küszködésének katalógusát nyújtva járul hozzá a poszt-szocializmus hétköznapi tapasztalatainak értelmezéséhez. Ezek az egyéni küszködések és

csapdahelyzetek a sorozat világában ezer szállal kapcsolódnak a társadalmi-politikai környezethez – ami a *Mocsár* esetében a második világháború végének, az 1980-as éveknek és a rendszerváltás utáni évtizednek a Lengyelországot jelenti. A sorozat narratív és vizuális univerzumában mindazonáltal a lokális kontextusok olyan módon vannak jelen, hogy a kulturális közelség hiányában is érthetővé és élvezhetővé teszik a történetet és az egyéni sorsokból kialakuló mintázat (a cselekvőképességükkel megküzdő szereplők karakterivének, jellemábrázolásának) követését. A szocializmus és a poszt-szocializmus világát ismerő, az 1945 utáni lengyel történelemben járatos nézők számára pedig további utalások nyitják meg és bővítik a történet közegét, megteremtve ezzel egy más típusú kapcsolódás vagy akár értelmezés lehetőségét is. A sorozat lengyel médiában használt felvezető reklámszlogenje (Isten hozott a lengyel mocsárban!) a maga módján erre a problémára világít rá: hogyan (és kinek) lengyel a *Mocsár*?

A következőkben először a Netflix példájára fókuszálva tárgyalom a helyi tartalmak gyártásának és bemutatásának kérdését, majd a *Mocsár* elemzésével mutatom be azokat a megoldásokat és mozzanatokat, amelyek a sorozatot különböző kulturális háttérű befogadók számára egyaránt olvashatóvá teszik.

Helyi értékek

A 2021-es év egyik popkulturális ikonjának tekinthető dél-koreai sorozat, a *Nyerd meg az életet!* (*Squid Game*, 2021–), amely a bemutatása után egy hónapon belül bő száznegyvenmillió globális rekordnézettséget hozott a Netflixen, nem egyedüli példája a kortárs sorozat-kultúra látványos nemzetközi sikertörténeimnek. Nemzetközi alatt legalább két dolgot érthetünk: egyfelől azt, hogy egy adott sorozat a világ számos pontján egyaránt a legnépszerűbb tartalmak közé tartozik, másfelől pedig azt, hogy

3 Collins, Richard: Wall-To-Wall ‘Dallas’? The US-UK Trade in Television. *Screen* 27 (1986) nos. 3–4. pp. 66–77.

4 Straubhaar, Joseph: Cultural proximity. In: Dal Yong Jin (szerk.): *The Routledge Handbook of Digital Media and Globalization*. New York – London: Routledge, 2021. pp. 24–33.

5 Straubhaar a tézisét alapvetően az 1980-as, 1990-es évek latin-amerikai médiaszinterére koncentrálni dolgozta ki. Nézetét sokat vitatták, de egyben kiterjesztve alkalmazták is a kelet-ázsiai, illetve (kelet-)európai színtérre. Latin-Amerikával összevetve annyi rögtön egyértelmű, hogy Európa, de akár Kelet- vagy Közép-Európa nyelvi szempontól tagoltabb – bár ettől még a kulturális közelség koncepciója akár a visegrádi országok esetében, de akár román–magyar vonakozásban izgalmas és használható koncepció lehet.

angolszász produkciók mellett európai, latin-amerikai és kelet-ázsiai sorozatok is a globálisan legnépszerűbb tartalmak listáján szerepelnek. Maradva csak a Netflix sikereinél, a spanyol *A nagy pénzrablás* (*La casa de papel*, 2017–), a német *Sötétség* (*Dark*, 2017–), a francia *Lupin* (2021) vagy a mexikói *Ki ölte meg Sarát?* (*¿Quién Mató a Sara?*, 2021–) egyaránt sok tíz milliós globális nézettséget ért el. A Netflix statisztikáiról ugyan mindig is sok vita zajlott (közölnek-e adatokat és azok mennyire összevethetők, mi alapján számítják a nézettséget, hány perc után számít egy film vagy sorozat megtekintetnek), ám ezek mindenképp figyelemre méltó számok. Még érdekesebb, hogy a Netflix működése kapcsán miként formálódnak újra a kulturális sokszínűség kérdéseiről, illetve a homogenitásról és amerikanizációról folytatott viták. Hiszen a Netflix sorozatai a kulturális nyilvánosság vitáiban és az akadémiai diskurzusban is éppolyan gyakran kerülnek elő a kulturális sokféleség példáiként, illetve az amerikanizált, globális neoliberális értékrend és életstílus kulturálisan eltérő közegbe helyezett, ám döntően mégis egy kitüntetett és domináns értékrend reprezentánsaiként.⁶ A Netflix úgy globális kulcsszereplő, hogy rengeteg országban, ahol jelen van, irodája sincsen⁷ (szemben például azzal, ahogy annak idején az HBO megjelent a globális piacokon, közte a rendszer-váltás utáni Kelet-Európában, budapesti központtal). Az előfizetőkkel való kapcsolattartástól a fordítás és feliratozás kérdésén keresztül a helyi szabályozás különbségein át a vásárolt vagy gyártott tartalmak problémáig a Netflix erős példája annak, hogy lokális és globális nem-hogy nem ellentétpárjai egymásnak, de még csak nem is egyetlen dimenzióban, egyetlen skála vagy kontinuum különböző értékeiként értelmezhetők. Amanda Lotz és Ramon Lobato a nagy Netflix-paradoxont Graeme Tur-

ner és Jinna Tay klasszikus aforizmájának („A „Mi a televízió?” kérdésre adott válasz nagyban függ attól, hogy hol vagyunk.”) újrafogalmazásával próbálta megragadni. Arra a kérdésre tehát, hogy „Mi a Netflix”, a válasz nagyban függ attól, hogy hol vagyunk és honnan kérdezzük. Amerikából? Magyarországból? Lengyelországból? Kínából (ahol a Netflix nem elérhető)?

A Netflix sikerének titkát általában a globális jelenlétben és a gyors terjeszkedésben szokás megnevezni. A hagyományos, lineáris televíziós világban a sikeresség alapja a közönségmérés (az elért közönség és az adott műsor nézettsége, közönségarány) és a reklámbevétel volt. A kábeltévé, például az HBO ezen már változtatott, hiszen ott nem a reklámbevétel, hanem az előfizetők száma került a középpontba. Nem véletlenül lettek más mutatók, így a kritikai elismerés, illetve egyfajta középosztályi társadalmi presztízs és hírnév a csatorna által képviselni kívánt prémium tartalom és siker fokmérői. A Netflix is az előfizetőkre épít, azonban más korszakban, eltérő környezetben futott fel, és más brandidentitást épített ki, mint az HBO.⁸

Ami a Netflix esetében a sikeresség kérdését vagy a siker titkát illeti, abban nemhogy kritikusok, bloggerek és sorozatfogyasztók nem értenek egyet, de maguk az iparági szereplők is eltérő aspektusokat emelnek ki. A Netflix vezetői számára a magas produkciós érték és az autentikus helyi tartalom eredményeként elért széles nemzetközi ismertség (sok országban szerepeljen az adott sorozat vagy film a legnépszerűbb tartalmak listáján) a fontos, míg a kreatív, filmkészítői oldal szerint az autentikus helyi tartalmak, az izgalmas és ellentmondásos karakterek és az univerzális témaválasztás a siker receptje.⁹ Ugyanez a probléma Kim Toft Hansen megfogalmazásában: „egy olyan globális intézménynek, mint a Netflix, mennyire lokálisnak és transzkulturálisnak kell lennie ahhoz, hogy meg-

6 Salsabila, Khansa: Netflix: Cultural Diversity or Cultural Imperialism? *Rubikon: Journal of Transnational American Studies* 8 (2021) no. 1. pp. 15–27.

7 Lobato, Ramon: *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. New York University Press: New York, 2019.

8 Michael L. Wayne egy pár évvel ezelőtti elemzésében abban látta a Netflix újdonságát, hogy elmossa a korábbi brandépítő stratégiákat, Kim Toft Hansen pedig azt emelte ki, hogy míg az HBO a niche-alapú (réteggközönségre építő) megközelítéssel élt, addig a Netflix inkább a mainstream közönségre összpontosít. Wayne, Michael L.: Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals. *Media, Culture & Society* 40 (2018) no. 5. pp. 725–741. Hansen, Kim Toft: Globális szereplők Európában: Netflix. (trans. Kálai Sándor) *Korunk* (2021) no. 10. pp. 20–27.

9 Wayne, Michael L. — Sandoval, Ana C Uribe: Netflix original series, global audiences and discourses of streaming success. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* (2021) pp. 1–20.



Mocsár

vethesse a lábát a helyi és regionális területeken, a nemzeti vagy regionális jogszabályok vagy egyszerűen „az emberek akarata” miatt.”¹⁰

A Netflix globális szereplő, a szolgáltatáshoz való hozzáférés azonban országonként és régióként eltérő. Ennek egészen különböző okai lehetnek, például az internetes elérés különbségei, a digitális eszközök hiánya vagy a szabályozás eltérései.¹¹ Bizonyos piacokon a tartalmak megengedése áll a viták előterében (India, Szaúd-Arábia, Oroszország), másutt arra törekednek, hogy a Netflixet és a hasonló szolgáltatókat (például kvóták révén) arra vegyék rá, hogy minél több helyi tartalmat gyártsanak.¹² A helyi tartalom erősítése (akár az angol nyelvű tartalmak rovására, bár itt is lényeges, hogy ez sem egy zéró

összegű játszma) azonban korántsem szükségszerűen a kulturális imperializmust gyengítő kulturális sokszínűség jele, hanem egy összetett kulturális-hatalmi dinamikájú tér berendezésének (átrendezésének) gesztusa.

A „Netflix-sorozat”, illetve „Netflix-gyártás” és a „helyi tartalom” azonban korántsem problémamentes fogalmak. A képernyőnkön gyakran látjuk a feliratot: *Netflix original*. Kérdés azonban, mit is jelent mindez? Mit értünk Netflix-produkció alatt? Hol a határ a Netflix által (bemutatásra) megszerzett, illetve általa előállított produkciók között? Kim Toft Hansen a Netflix produkcióit négy kategóriába sorolva próbálja áttekinthetőbbé tenni a képet.¹³ Mindegyik kategóriát egy-egy közismert sorozattal jelöl. Az első a *Testőr* (*Bodyguard*, 2018–) modell: ebben

10 Hansen: Globális szereplők Európában: Netflix. pp. 20–21.

11 Része a jelenségnek a Netflix árazási politikája is, amely arra törekszik, hogy a világon mindenütt aránylag hasonló összegeket kelljen a havi előfizetésért fizetni. Ennek következtében azonban a nyugati világban olcsónak számító Netflix Indiában például kifejezetten drága (más, az ottani piacon jelen lévő globális szereplőkkel, így például az Amazon Videóval szemben is), ami érthetően behatárolja, hogy mely társadalmi réteg számára elérhető. A nyugati világban olcsó és a tömegek számára könnyen elérhető Netflix Indiában a szűk középosztály számára elérhető. Lobato: *Netflix Nations*. Jenner, Mareike: *Netflix and the Re-invention of Television*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. Lotz, Amanda D.: The multifaceted policy challenges of transnational Internet-distributed television. *Journal of Digital Media & Policy* 10 (2019) no. 1. pp. 27–31.

12 A francia kormány például azt akarja elérni, hogy a Netflix a francia piacon elért bevétele egynegyedét francia tartalom előállítására fordítsa. Kessler, Elsa: Netflix, Amazon Must Invest 20-25% of French Revenues in Local Content, France Government Decrees. *Variety* (June 30, 2021) <https://variety.com/2021/streaming/global/avms-france-netflix-new-rules-streamers-1235008364/> (Utolsó letöltés: 2021. december 10.)

13 Hansen: Globális szereplők Európában: Netflix.



Mocsár

az esetben a gyártáshoz semmi köze a Netflixnek (a *Testőr* BBC-produkció volt), a sorozatot a helyi siker után vásárolta meg a Netflix és tette a saját platformján globálisan elérhetővé – eredeti tartalomként márkázva. A második kategória reprezentánsa *A nagy pénzrablás*, amikor a Netflix megszerzi a gyártási jogot, valamint a folytatás jogával egyetemben a jogot arra is, hogy a korábbi évadokat saját produkcióként mutassa be a saját platformján. A harmadik a *Lilyhammer*- (2012–2014) modell, amikor helyi koprodukciós partnerrel közösen, de előzmény nélküli eredeti (*original*) fejlesztésben és produkcióban készül egy sorozat. Végül a negyedik a *Kártyavár*- (*House of Cards*) modell, amikor koprodukciós társ nélkül, saját, eredeti tartalom készül.

A helyi tartalom és az eredeti Netflix-sorozat tehát pontos definiálásra szoruló kifejezések. Miközben a Netflix műsorkínálatának komoly részét teszik ki az angol

nyelvű, illetve amerikai tartalmak, ebből a szempontból is lényegesek a területi különbségek.¹⁴ Egyfelől (bár a statisztikák itt is változnak és nem mindig egyértelműek) a Netflixen globálisan ötven százalék feletti a nem angol nyelvű tartalom. A régiós és területi különbségek azonban számottevőek: főképp a nagyobb és fizetőképes piacokon komolyabb a helyi tartalmak aránya (Dél-Korea, Japán, de ide tartozik Brazília is).¹⁵ A bőséges helyi tartalom egyfelől újabb előfizetőket vonzhat be, másfelől ott erősíti a Netflix a helyi gyártást, ahol már jelentős számú előfizetője van. A közép-európai streamingszintér kulcsfigurája sokáig az HBO volt, amelynek gyártási modellje és remake-alapú, illetve saját fejlesztésű sorozatai nagy elemzői figyelmet kaptak.¹⁶ Míg az HBO a helyi gyártás tekintetében nagyjából azonos súllyal és figyelemmel kezelte a cseh, lengyel, magyar és román piacot, a Netflix eltérő gyártási stratégiával és tartalompolitikával dolgozik.¹⁷

14 Afilipoaie, Adelaida – Iordache, Catalina – Raats, Tim: The ‘Netflix Original’ and what it means for the production of European television content. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies* 16 (2021) no. 3. pp. 304–325.

15 Lotz, Amanda D.: In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service. *International Journal of Cultural Studies* 24 (2020) no. 2. pp. 195–215.

16 Két friss magyar, illetve angol nyelvű áttekintés: Hansen, Kim Toft – Keszeg Anna – Kálai Sándor: Globális szereplők Európában: HBO. *Korunk* (2021) no. 10. pp. 28–33. Szczezanik, Petr: HBO Europe’s original programming in the era of streaming wars. In: Barra, Luca – Scaglioni, Massimo (eds.): *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*. London – New York: Routledge, 2021. pp. 243–261.

17 Más kérdés, hogy nagy különbségek vannak abban is, ahogy adott piacon mennyi helyi tartalom érhető el – és ezek közül mi az, ami akár a régióban vagy akár globálisan más területen is elérhető. A Netflix magyar platformján elérhető hazai filmek

Számukra a piac mérete különösen fontos, e tekintetben pedig a lengyel piac messze a legnagyobb a régióban. Sőt európai szinten is a komolyabbak közé tartozik.¹⁸

A lengyel SVOD-piacon a 2010-es évek második felében több rivális társaság is jelen volt, így az HBO és a Netflix mellett a dél-afrikai központú Showmax. A *Mocsár* első évadja ez utóbbi produkciójában készült¹⁹ 2018-ban, egyben annak is a jeleként, hogy a Showmax kiemelt jelentőséget tulajdonított a helyi tartalmaknak.²⁰ A Showmax lengyel piacról való kivonulása után a Netflix vette át a sorozatot és készítette el a második évadot. A *Mocsár* tehát a Hansen által említett második kategória, A nagy pénzrablással jellemzett modell reprezentánsa lengyel kontextusban.²¹

Isten hozott a lengyel mocsárban!

A *Mocsár* első évadja 1984-ben játszódik egy fiktív délnyugat-lengyelországi kisvárosban. A két főszereplő, Witold, egy ötvenes éveiben járó tapasztalt újságíró és Piotr, Krak-

kóból frissen ide került társa két gyilkosság és egy páros öngyilkosság ügyében nyomoz. Az egyik szálon a város párttitkárának és egy prostituátnak a gyilkosát követik, a másikon egy öngyilkos tizenéves szerelmespár történetét próbálják felderíteni. A második évad tizenhárom évvel és egy rendszerváltással később, 1997-ben játszódik ugyanitt, ám néhány beékelten jelenet 1945-be is visszavisz. A múltbeli cselekményszálon az ekkor kamasz Witold és német szerelme, Elsa drámája bontakozik ki. A jelenben az első évad kulcsszereplői mind visszatérnek. Most is egy haláleset indítja el a nyomozást, ugyanis a várost elöntő árvíz nyomán az erdőben egy tizenéves fiatal holttestére bukkannak. További szál egy nem sokkal korábbi emberablás, amelyben egy dúsgazdag vállalkozó fiáért követeltek váltságdíjat. A nyomozásban ezúttal a városba visszatérő Piotr (aki főszereplőként veszi át a napilapot) és a Varsóból pár hónapra ide helyezett nyomozó, Anna Jass, valamint egy helyi rendőr, Adam Mika vesz részt. Witold inkább mellékszereplő, a háttérből figyeli a történéseket.

A sorozat kicentizett módon kombinál klasszikus megoldásokat, illetve kurrens toposzokat. Klasszikus megoldás az eltérő karakterű főszereplő-nyomozó páro-

és sorozatok túlnyomó része már egy román vagy osztrák előfizetéssel sem látható. Hasonlóképp, ugyan a cseh előfizetéssel sok helyi sorozatot lehet elérni, de egy cseh újhullám-rajongó spanyol előfizető a Netflixen hoppon maradna. Azt a jelenséget, amelynek során bizonyos filmkultúrák előbbre sorolódnak vagy hátrébb, Constantin Parvulescu és Jan Hanzlík (kelet-európai kontextusban perifériára kerülésnek vagy perifériává válásnak (*peripheralization*) nevezi, ezzel is hangsúlyozva folyamatosan változó dinamikáját és megkülönböztetve a túl statikusnak gondolt „digitális perifériák” terminustól – amelyet szintén a térség kontextusában használ egy nemrég megjelent tanulmánykötet. Parvulescu, Constantin – Hanzlík, Jan: *The Peripheralization of East-Central European Film Cultures on VOD Platforms*. *Illuminace* (2021) no 2. p. 5–25. Szczepanik, Petr – Zahradka, Pavel – Macek, Jakub – Stepan, Paul (eds.): *Digital Peripheries. The Online Circulation of Audiovisual Content from the Small Market Perspective*. Cham: Springer International Publishing, 2020.

18 A lengyel piac nemcsak a lakosságszám miatt jelent komolyabb nagyságrendet mint más közép-európai piacok. Miközben lakosságszámban hozzávetőleg négyszeres a különbség, az SVOD-piacot tekintve a lengyel piac tízszer nagyobb, mint a cseh és huszonöt-szöröse a magyarnak. Adamczak, Marcin: *Industry Divide: The Interdependence of Traditional Cinematic Distribution and VOD in Poland*. In: *Digital Peripheries*. pp. 145–157.

19 Az első évad gyártásában az egyik legendás, régi lengyel stúdió, a Kadr is részt vett (melyet ekkoriban a *Mocsár* egyik forgatókönyvírója, Kasper Bajon édesapja, az ismert rendező, Filip Bajon vezetett).

A lengyel prémiosorozatok gyártásának trendjeiről bővebben: Majer, Artur: *Quality by design. Feature TV series from premium television in Poland*. In: *A European Television Fiction Renaissance*. pp. 262–274.

20 A dél-afrikai háttérű és a nemzetközi piacon is jelen lévő Showmax kevesebb mint két évig volt aktív Lengyelországban. Visszavonulásukat Adamczak azzal magyarázza, hogy az erősen kompetitív lengyel piacon a kreatív kampány és a helyi tartalmakra való fókuszálás ellenére a Showmax nem tudott érvényesülni az olyan globális szereplők mint a Canal+, HBO és Netlix, a helyi tévékkel együttműködő VOD szolgáltatók, illetve nagy internet portálok versenyében. Adamczak, Marcin: *Industry Divide*.

21 A Netflix első lengyel produkciója, az 1983 pedig a negyedik kategória, a *Kártyavár*-modell képviselője.

sok szerepeltetése (a szarkasztikus vén róka Witold és az idealista zöldfülű Piotr az első évadban, a kemény és agilis varsói Anna és a dadogó, körülményes helyi Adam a másodikban). Kurrens téma a Nordic noir védjegyként is emlegetett eltűnt (meggyilkolt) kamaszok motívuma²² és a nyolcvanas évek megidézése.

Ez utóbbi, az atmoszférikus koridézés a sorozat egyik legfontosabb sajátossága. Ezen a ponton megkerülhetetlennek tűnhet a más Netflix-sikersorozatokkal (*Stranger Things*, *Sötétség*) húzható analógia, és nemcsak az 1980-as évekbe helyezett történet, de a közeg (kisváros) és a tematikus motívumok (titokzatos körülmények között eltűnő kamaszok) okán is. Csakhogy a *Mocsár* nem horror, nem időcsavaros történet, és legfőképp nem játszik a természetfelettel.²³ Az attitűdje nem nosztalgikus, inkább semleges: a kor tárgyi világának és hangulatának a megidézése a cél, különösebb érzelmi töltet nélkül.²⁴

A *Mocsár* világába valószínűleg nem sokan vágnának vissza. A történet végig komor és borús, miközben ezt a nyomasztó hangulatot direkt módon nem a politikai-társadalmi viszonyokból eredezteti a sorozat. A rendőrök tehetetlenek, az ügyész és a párttitkár velejéig romlott, a hivatali szerveket átszövi a korrupció – a romlás azonban személyekhez és nem intézményekhez kötődik. A politikai kontextus nagyon lazán van csak jelezve. Az első évadban ki sem derül, hogy melyik évben vagyunk (egyetlenegyszer látunk egy 1981/82-es telefonkönyvet). Aki ismeri a közeget, az persze könnyen összerakja, hogy a Jaruzelski-puccs és a Szolidaritás mozgalom eltiprása után bő két évvel lehetünk, a hadiállapot idején.

A nyolcvanas évek késő szocializmusa az elmúlt években számos kelet-európai filmben és sorozatban került elő. Streamingvonalról elég csak az HBO cseh sorozatát, az *Eszméletet* (*Bez vědomí*, 2019) vagy a nemsokára közönség elé kerülő magyar *A besúgót* említeni. Mindkét sorozat az állambiztonság működése és az ügynöktörténetek

körül forog. A friss lengyel Oscar-nevezett *Nem hagyta nyomokat* (*Żeby nie było śladów*, r.: Jan P. Matuszyński, 2021) szintén a nyolcvanas évek elején játszódó politikai thriller. A nyolcvanas évek lengyel melegközössége elleni titkosszolgálati akcióról szóló *A lengyel Hüakinthosz* (*Operation Hyacinth*, r.: Piotr Domalewski, 2021) úgyszintén; de már a Netflix első lengyel gyártású sorozata, az *1983* is ezt a korszakot használta kiindulópontnak a maga alternatív történelmi univerzumának megteremtésére. Ezek az alkotások eltérő módon viszonyulnak a korszak politikai világához, messze nem egységesek abban, hogy milyen szerepet tulajdonítanak a rendszer romlottságának. A cseh *Eszmélet* például nagy súlyt helyez a korrupt politikai és emberi viszonyok érzékeltetésére. A *Mocsár*, ahogy erről szó volt, kevésbé nyomatékosítja a politikai-társadalmi közeg egyéneket korrumpáló működését. Lehet persze úgy érvelni, hogy ez utóbbit olyan adottságként kezeli, amelyet (már) nem szükséges különösebben részletezni. Mégis feltűnő, ahogy a bűnügyek és a bűnösség nem rendszerszinten, hanem individuális szinten jelenik meg.

A bűnügyek társadalmi és politikai beágyazása már csak azért is fontos, mert a lokalitás és a nemzetközi érthetőség kérdésehez is szorosan kapcsolódik. Már önmagában az is tanulságos, hogy a kortárs kelet-európai filmben és sorozatban formálódik. Eleve magát a bűnügyi történetet a rugalmas, mobilis, határátlépő, adaptációkra, kulturális utazásra és variációkra alkalmas, lokális és nemzetközi között közvetíteni képes műfajok közé szokás sorolni. Kérdés természetesen, hogy a műfajiság milyen szerepet játszik témák és történetek sikeres vagy kevésbé sikeres kulturális átvételében és utazásában. Egy kortárs európai televíziós bűnügyi történeteket elemző tanulmánykötet szerkesztői a krimi az egyik legnépszerűbb, illetve a kulturálisan legérzékenyebb és legárnyaltabb

22 Hansen, Kim Toft: From Nordic Noir to Euro Noir: Nordic Noir Influencing European Serial SVoD Drama. In: Badley, Linda – Nestingen, Andrew – Seppälä, Jaakko (eds.): *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020. pp. 275–294.

23 Félmondatokban előkerül ugyan az erdő misztikus hatalma, de ez inkább csak következmények nélküli sejtetés, semmint a paranormalitás jele.

24 Talán a zenehasználatnak van nosztalgikus karaktere, de a mindkét évad összes epizódjának a vége főcíme alatt megszólal slágerek (például a nyolcvanas évek lengyel diszkójának megidézésével) egyben erős hangulati ellenpontjai a borús, nyomasztó atmoszférájú történetnek.



Mocsár

műfajnak nevezik.²⁵ Véleményük szerint ez a nyitottság a krimi társadalmi problémák iránti fogékonyságából és azok dimenzióinak (helyi, regionális, univerzális) finom detektálásának és felmutatásának képességéből ered. A legjobb krimik helyhez kötöttek, mégis sokfelé nyitottak.

Helyi színek, történelmi és természeti kataklizmák

A kortás sorozatkultúra bűnügyi elbeszélései feltűnő figyelmet fordítanak a lokalitásra. A jól ismert, kozmopolita nagyvárosokban játszódó krimitörténetek mellett (Sherlock és London, Lupin és Párizs) az ezredforduló óta különösen megszorodott a nem nagyvárosi, nem annyira ismerős, ám erős lokalitással és helyi színekkel bíró környéken játszódó bűnelbeszélések és sorozatok száma. A lokalitás tág és sokértelmű fogalom, melynek különböző rétegei más és más kontextusokat hívnak be. Kim Toft Hansen és Anne Marit Waade a Nordic noir helyeiről és elhelyezéséről szóló kötetükben (*Locating Nordic Noir*) többek között Tim Cresswell alapján próbálják

elkülöníteni a hely fogalmának különböző aspektusait, a földrajzi koordinátáktól kezdve a társadalmi kapcsolatok materiális közegén át az embereknek az adott helyhez kötődő szubjektív és érzelmi kötődésén keresztül egy adott terület vagy hely absztraktabb, kevésbé konkrét jelentéssel bíró leírásáig.²⁶ Ha ezeket a szempontokat a *Mocsár*ra vonatkoztatjuk, akkor látható, hogy a sorozat lokalitása komplex és ellentmondásos kérdés. A *Mocsár*ra főképp a társadalmi kapcsolatok materiális és természeti közegének a megjelenítése és az itt élőket ide kötő és egyben megbénító érzelmi szálak hangsúlyozása jellemző. Már szó volt róla, hogy maga a helyszín egy fiktív kisváros, amelynek a neve el sem hangzik. A környék, délnyugat-Lengyelország azonban pontosan beazonosítható, egyrészt konkrét utalásokból (Katowicze, Krakkó közelsége kerül szóba), másrészt történelmi, természeti traumák és kataklizmák említéséből. A lokalitás újabb rétege a sztori közvetlen közegének megjelenítése. Az épített környezet és a természet (a város melletti erdő, annak mocsaras része, a település középpontját a külső részekről elválasztó és többször hangsúlyos felső totálból mutatott erdősáv, melyet az autót út szalagja tagol) a történet közvetlen, ma-

25 Hansen, Kim Toft – Peacock, Steven – Turnbull, Sue: Down These European Mean Streets. In: Hansen – Peacock – Turnbull (eds.): *European Television Crime Drama and Beyond*. Cham: Palgrave MacMillan, 2018. pp. 1–19.

26 Hansen, Kim Toft – Waade, Anne Marit: *Locating Nordic Noir. From Beck to The Bridge*. Palgrave, 2017.

teriális és természeti közege. Ennek a közegnek a sztori atmoszféráját, illetve társadalmi-kulturális kontextusát tekintve is meghatározó szerepe van.

A sorozatot amúgy valóban ezen a részen, Katowicze környékén vették fel, ami nem volt könnyű kihívás, mivel olyan helyszíneket kellett keresni, amelyeken hitelesen rekonstruálható volt az 1980-as évek, illetve 1997 Lengyelországa. A *Mocsár* produkciós értékének fontos összetevője az az aprólékos munka, amelynek révén a külső helyszíneket és a belsőket megalkották, illetve megtalálták. A történet elég sok helyszínen játszódik, egyáltalán nem kamara jellegű. Az első évadban a modernebb, illetve lepusztult városi terek és épületek (a várost uraló Centrum Hotel, illetve a szerkesztőség épülete, a stadion, a bevásárlóutca, a devizásbolt, iskola, és persze a lakótelepek) formálják a sztori hangulatát. A második évad majdnem ugyanezek a helyeken játszódik, és feltűnő, hogy kinézetét tekintve egyik sem sokat változott. Koszlott falfelületek, rideg betontömbök, gondozatlan homlokzatok – az új helyszínként előkerülő kórház betoncsontváza kifejezetten hidegjelős. A várost beborító sár és iszap, a házak oldalát támasztó homokzsákok egy kataklizma utáni világ hangulatát sugározzák, és nem a rendszerváltás utáni újjáéledés lendületét. Az egyetlen ellenpont, a gazdagok lakóparkja a maga személytelen sterilizálásával végképp ide nem illő látvány.

A nyolcvanas években a szürke különböző árnyalatait képviselő városban a társadalmi hovatartozás természetesen lakóhely szerinti elkülönülésben is megjelenik. A párttitkár és felesége a kor normái szerint az átlagnál jobb minőségű, újabb, tisztább és komfortosabb, a Barátság névre hallgató lakótelepen laknak. A második évadban a társadalmi és térbeli elkülönülés még nyilvánvalóbb. A bűnügyi történet szempontjából is lényeges, hogy a helyi elit képviselőinek mindegyike az Oázis lakóparkban vesz vagy tervez venni lakást. Ebből a szempontból nincs különbség a korrump ügyész, a simlis vállalkozó és a főszerkesztő között. Az Oázis nemcsak komoly falakkal és biztonsági kamerákkal őrzött felsőközéposztályú enklávé a városban, hanem a bűn és a korrupció megtestesülése. Szabálytalanul, ár-
vízveszélyes helyen épült, mégis egyedülként úszta meg

a pusztítást. Amíg a várost és a környéket elmosta a folyó, egy titkos gátrobbantási akció révén a lakópark megmenekült.²⁷

A tágabb környezetnek, a délnyugat-lengyelországi milliónek szintén a történet különböző rétegeit és többlet-jelentéseit befolyásoló funkciója van, melyek a traumák helyévé teszik a kisvárost és környékét. A helyet egyfelől a történelmi trauma jellemzi, mivel a térség az úgynevezett „visszaszerzett területek” része, azaz olyan terület, amelyet a második világháború után csatoltak vissza Lengyelországhoz. A korábban német kézen lévő vidék jelentős német lakossággal bírt, a háború után pedig hamar megindult a németek kitelepítése – a helyükre, a házaikba, lakásaikba pedig gyakran a keleti területekről (a Szovjetunióhoz csatolt vidékről) érkező lengyel családok kerültek. A *Mocsár* második évadjának 1945-ös flashbackjei az erőszaknak és erőszakos népmozgásoknak ebben a kontextusában helyezkednek el: Witold családja a Szovjetunióhoz került keleti lengyel területekről érkezik, Elsa Köpke apja magas rangú német tiszt, a családot pedig a háború után deportálják. A háború idején játszódó jelenetekben a németeknek a hadiüzemben dolgoztatott lengyelekkel szembeni kegyetlensége jelenik meg, majd a Vörös Hadsereg érkezése után az erdőben épített táborban tartják fogva a német családokat – itt az orosz katonák és a velük együttműködő lengyelek kegyetlensége a válaszreakció. Witold nagynénje egy orosz tábornokkal folytat viszonyt, a fiú pedig egy német tiszt lányába szeret bele. Az 1945-ben játszódó epizódok szerelem, családi kapcsolatok, etnikai hovatartozás és politikai elkötelezettség egymást drámaian keresztező szárait vázolják tehát. Ebből a sztori követéséhez a Rómeó és Júlia szerelmi drámája önmagában elégséges, a traumatikus történelem pedig az elfojtott, kibeszéletlen múlt általános problémájaként jelenik meg. Az erdő pusztító titkot rejt, a város és a közösség történelméről senki nem mer írni, mert aki megpróbálta (Witold sógora, Drewicz egy szamizdatos cikkében még a Szolidaritás idején), azt retorziók érték. A kibeszélendő múlt tehát jelen van, ám inkább egyfajta általános, nem kifejtett, nem specifikált, nem *lokalizált* akadályként jelenik meg, melynek konkrét részleteire csak kifejtetlen utalások vonatkoznak.

27 Hogy az egyik épület alapzata mindezen túl még egy holttestet is rejt, az már igazán a forgatókönyv-írói túlbiztosítás és a szálak összekötésére fordított feszült figyelem eredménye.



Mocsár

A történelem és a helyi múlt, avagy a hely múltja tehát a sztorit körülvevő, atmoszféraerősítő általános milióként és valamifajta elnagyolt, jóllehet elnagyoltságában univerzálisan érthető problémaként (a múltnak vannak titkai, amelyekről beszélni kell) jelenik meg a Netflix sorozatában. Miközben az árulás és hűtlenség kiinduló drámájának történelmi-politikai vonatkozásai Witold karakterének értelmezéséhez is fontos adalékként szolgálhatnak – ha valaki érti és olvassa ezeket az utalásokat.²⁸

A történet helyszíne, tehát a délnyugat-lengyelországi térség azonban nemcsak történelmi traumák emlékét őrzi. A második évad történetében fontos szerepet játszik egy természeti katasztrófa, az Odera 1997-es gigantikus árvize. Egyfelől ez az esemény is a sztori fordulatait motiválja (a gátrobbantás és az Oázis lakópark történet szála), másfelől itt is fontos, hogy maga az 1997-es árvíz, tehát a konkrét esemény élesen és fájdalmasan megmaradt a lengyel emlékezetben. Az „évszázad árvízének” is nevezett csapás valóban váratlan és elsöprő volt, az ország területének két százalékát elmosta. Az árvíz megélésével és emlékezetével

foglalkozó tanulmányában Don Kalb és Heman Tak egyfelől azt emeli ki, hogy a természeti csapás az erősen katolikus Lengyelországban a sikeresnek gondolt poszt-szocialista átmenetet megakasztó, a bibliai csapások képét megidéző esemény volt. Mindezen túl úgy maradt meg a népi emlékezetben, mint annak a bizonyítéka, hogy az állam nem volt képes megvédeni a közösséget, és ezáltal a közintézményekben vetett bizalmatlanság érzetét erősítette.²⁹ A közintézményekbe vetett bizalom kérdése pedig izgalmas, ám szintén kevésbé kifejtett motívuma a sorozatnak – az első évad hatalmával visszaélő párttitkárfigurájától, tehetetlen rendőrségtől kezdve a második évad korrupt vállalkozóinak és ügyészenek karakteréig.

A történelmi és a természeti kataklizma tulajdonképpen a helyhez kötődő legfontosabb, a sorozat címét is adó motívumban kapcsolódik össze. A természet hatalma a szereplők tehetetlenségének, erőtlenségének kontrasztjaként jelenik meg, miközben az erdő a korrupt emberi közösségből menekülő szerelmesek számára nyújt menedéket (Witold ide jár ki, hogy a fogoly Elsát lássa; az első

28 Az 1945-ben játszódó történet szála ráadásul még egy fontos háttérmotívumot megjelenít, mégpedig az otthonlét, a vándorlás, a kényszerű vagy önkéntes elvándorlás kérdését. Witold, aki fiatalkorában nem tudta megvédeni szerelmét, egész felnőtt életében Elsa után vágyakozik. A férfi a sorozat egyetlen részében sem lépi át a város határait, nemhogy Lengyelországot – ellenben a pályaudvaron sokszor jár és az első évadban folyamatosan az emigrációját tervezi.

29 Kalb, Don – Tak, Heman: *The Dynamics of Trust and Mistrust in Poland: Floods, Emotions, Citizenship and the State*. In: Svašek, Maruška (szerk.): *Postsocialism. Politics and Emotions in Central and Eastern Europe*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2006. pp. 196–213.

évad kamasz szerelmespárja itt randevúzik, és a második évadban Anna és Piotr feleségének szerelme is itt teljeseedik be). A természet tehát az emberi közösség által tiltott találkozások és szerelmek menedéke, a határátlépés helye. Lehetőség és lehetetlenség, cselekvés és cselekvésképtelenség drámájának a színtere.

Lehetetlen szerelmek

A *Mocsár* egyik alapvető, szereplőket és cselekményszálakat összekötő motívuma az ellentétes társadalmi és politikai pozícióban lévő szerelmesek drámája. A Kelet-Lengyelországból érkező Witold 1945-ben beleszeret egy német tiszt lányába. Witold sógora, a börtönviselt ellenzéki, Szolidaritás-aktivista Drewicz iskolában kiközösített lánya 1984-ben egy csendes, magának való fiúban találja meg a párját – majd együtt ugranak a halálba, miután a lányt féltékeny osztálytársai megszegyenítették. A gyűrt inges, orrpolipos, sete-suta fiatal újságíró, Piotr és a meggyilkolt, korrupt párttitkár özvegye, Helena szintén titkos, lehetetlen kapcsolatba bonyolódik. A második évadban pedig egy leszbikus románc, a boldogtalan házasságából menekülő, saját magához visszataláló feleség és a varsói nyomozó viszonya a transzgresszió, önfelfedezés és kibontakozás manifesztuma. Tiltott szerelmek és titkos kapcsolatok. Határátlépések és normaszegések. Ezekben bontakozik ki a sorozat központi motívuma, az önfelszabadítás és kibontakozás, az egyéni hivatás kérdése.

A kibontakozás mint felnövekedés a *Mocsár* coming-of-age történeteit komor drámává színezi. A korábban Nordic noir allúzióként említett eltűnő kamaszok témája ebben az aspektusban mutatja meg speciális, helyi karakterét. A kamaszkori felnövéstörténet drámája a sorozat mindkét évadján és mindhárom időszakján (1945, 1984, 1997) végigvonul. Az eriksoni identitáskriszisé éveiben járó kamaszok abban az életkorban vannak, amikor a saját maguk és a világban betöltendő szerepük definiálása és tisztázása, megértése a legfőbb kihívás. Amikor még minden „előttük van”. Csakhogy a *Mocsár* világában a kamasz szereplőkre (Piotr lányát kivéve) nem a kibontakozás, hanem a szenvedés, bukás és pusztulás

vár. A sorozatot a tönkretett, meghurcolt, megerőszkolt kamaszéletek, az elrabolt jövő drámája járja át. Ebben a drámában jelen van, ám megint csak bújtatva van jelen a politika, hiszen a tragédiák mozgatója a hatalmi pozícióban lévő szereplők által elkövetett erőszak a kiszolgáltatott kamaszok felett. Ilyen a mindent és mindenkit tönkretető erőszak és bosszú a világháborúban és 1945-ben. Ez kísért a párttitkár által kihasznált úszólányok történetében és az iskolai bullyingban a nyolcvanas években, de a vesztesek haragja tüzei a tehetős szülők gyerekének fogva tartását, majd elpusztítását is 1997-ben. A féltékenység és a bosszú végeérhetetlen körei és folyondárjai szövik át a *Mocsár* történetet. Kilépcs nincs. Látszólag legalábbis.

Bénultság és melankólia

A *Mocsár* és a Nordic noir közötti analógiák és különbségek a lokalitás és az elveszett kamaszok toposza kapcsán már szóba kerültek. A sorozat komor atmoszférája kapcsán szintén magától értetődő lehet a borongós, északi párhuzam. Itt is érdemes azonban a variációkra figyelni. Míg a Nordic noir kapcsán a melankólia, a *Mocsár* történetében a bénultság kérdése áll a középpontban. Gunhild Agger és Anne Marit Waade a Nordic noir és a melankólia kapcsán arról beszélnek, hogy a melankólia a bűnügyi történet atmoszférájának, a karakterek hangulatának és mentális állapotának érzékeltesítésén kívül egy bizonyos összetett narratív struktúra jellemzésére, valamint átfogó társadalomkritika kibontására is használható.³⁰ Kiemelik, hogy a Nordic noir történetekben a melankolikus nyomozó általában érzékeny karakter, akinek a saját maga démonaival és a társadalom rémségeivel egyaránt meg kell küzdenie. A borongós, noir hangulat a *Mocsár*ra is jellemző, a melankólia mellett azonban a hősök viselkedését és karakterét inkább a bénultság fogalmával lehet körülírni.

Ki képes a cselekvésre? Milyen érdemi cselekvés lehetséges ezen a helyen? A sorozat majd minden hősét múltbeli traumák tartják fogságban. Witold a kamasz szerelem emlékével nem tud mit kezdeni. A cserbenhagyásként megélt és énfomáló 1945-ös emlékek mellett

30 Agger, Gunhild – Waade, Anne Marit: Melancholy and Murder. Feelings, Atmosphere and Social Criticism in Television Crime Series. In: *European Television Crime Drama and Beyond*. pp. 61–82.

azonban a férfit még egy, időben közelebbi dráma is kísérti. Amikor sógora, Drewicz, a Szolidaritás idején megírta és szamizdatban közölni akarta a város és az erdő történetét, az állambiztonság a szervezkedés nyomára bukkant. Witold pedig, aki részt vett a szervezkedésben, feladta a nyomdájukat, hogy megmeneküljön a börtöntől. Így Drewicz töltött másfél évet rácsok mögött. Witold számára a nagy út (el Berlinbe, megkeresni Elsát, egyben vissza a múltba, a cserbenhagyások *előtti* kamaszévekbe) és a nagy történet (az erdő, a város, a közösség és saját maga története) megírása törné meg a bénultság évtizedeit. Anna Jass és Adam Mika, a második évadban nyomozó rendőrök a közelmúltjuk és a hivatásuk foglyai. Annát egy tévútra vitt nyomozás és a lelkifurdalás gyöttri. Ártatlan férfit gyanúsított meg egy gyilkossággal, csikart ki belőle hamis vallomást, a férfi pedig később öngyilkos lett. Adam majdnem ugyanezt teszi az Annával közös nyomozás közben. Elakadások, gyengeségek, árulások, cserbenhagyások – a büntudat és a bénultság béklyózó, cselekvésképpességet gátló indái. Televényként, mocsárként tartják fogva a szereplőket.

A *Mocsár* szó szerint és metaforikusan használja tehát a mocsarat mint helyszínt és jelenséget. Egy természeti formát és egy emberi viselkedésformát kapcsol össze. A mocsár, mármint a sorozat mocsara, ezek szerint olyan televény, amely, ha egyszer foglyul ejti az embert, akkor magával is ragadja. Áldozata minél jobban erőlködik, annál mélyebbre süllyed. Egyedül ki sem tud jutni a csapdából. Sőt jobban teszi, ha nem próbál meg kalimpálni, mert csak mélyebbre süllyed. Kívülről érkező segítség tudja csak megmenteni – kihúzni a bajból, mint Mika Annát, amikor a nő valóban belesüpped az erdőben a mocsárba.

A *Mocsár* tehát a hivatásukat és a saját jobbik énjüket kereső szereplők drámáival tölti meg a bűnügyi történet világát. A sorozat mocsarát az emberi viszonyok, a hübrisz, a frusztráció, a féltékenység és bosszú szövedéke jelenti. Ezekből a szálakból, ebből a televényből képtelenek kitörni a szereplők. Az első évad kifejezetten kevés feloldást és megoldást nyújt, a második – miközben a nyomasztó, melankolikus tónus és a komor hangulat alig enyhül – azonban felcsillantja a kilépési lehetőségeket. Drewicz lánya (aki Piotr figyelmét is felkelti – hogy legyen tovább vihető kapcsolat az esetleges harmadik évadra), akinek nővére az első évad történetében lett öngyilkos, régészetet tanul a Jagello Egyetemen és nemsokára kezdi

a temető feltárását. Witold megírja cikkét az erdőről és 1945-ről. Tereza vállalja saját magát, kilép a házasságból és a heteroszexuális kapcsolatból. A bűnügy megoldásával pedig Anna Jass is közelebb kerül ahhoz, hogy az elvárásaival és saját magával megbékéljen. A megoldás tehát mégsem kívülről jön, nem mások húzzák ki a bajból és a cselekvésképtelenségből a szereplőket, hanem saját maguk küzdik ki magukat a korábbi baklövéseik, gyengeségeik és hibáik csapdáiból. Piotr és Anna egyaránt kívülről, a nagyvárosból érkeznek, de mindkettőjüknek megvan vagy hamar meglesz a maga hasonlóan bénító emléke és története. „*Azt mondják, maga nem idevalósi. – Számít ez?*” Zajlik le egy rövid beszélgetés a nyomozónő és egy helybéli között. A *Mocsár* tanulsága szerint a helyismeret (a lokalitás, a lokális tudás) számít ugyan, de nem minden.

Konklúzió: túl a helyi mocsáron?

A *Mocsár* bűnügyi története sok szálon, ám jobbára nem kifejtett utalások mentén kapcsolódik a huszadik század második felének kelet-európai és lengyel történelmi és társadalmi valóságához. A lokalitás, a helyi színek, kontextusok és referenciák megjelenítése ambivalens és nem eléggé kifejtett, ami a kortárs globális streamingkultúra heterogén közönsége számára a befogadhatóságot segítheti. A megoldás mégsem problémamentes. A sorozat, azáltal, hogy a lokális társadalmi és politikai kontextust nem exponálja, egyben a történet és a karakterrajzok dinamikáját, árnyaltságát is gyengíti, de legalábbis nyitva hagyja azt a kérdést, hogy vajon a szereplők viselkedését és cselekedeteit mennyiben motiválja a társadalmi, kulturális és politikai környezet. Az a világ, az a rendszer, az a kor, amelyben élnek. A sorozat sok szálon, sok karakter történetében visszhangozva dolgozza fel a kérdést, hogy mi kell a saját élet és a hivatás feletti szuverén döntés visszaszerzéséhez. A fókusz azonban kitüntetett módon az individuumokon és az egyéni cselekvés(képtelenség) kérdésén van. Hogy mi a történelmi korszakok és politikai berendezkedések szerepe, miként szövi át a korrupció és a bizalmatlanság a társas viszonyokat és a közösség hétköznapijait, az nem vetődik fel éles kérdésként – miközben a sorozat két, a hatalomhoz és az intézményi rendhez magától értetődően kötődő foglalkozású szereplőt, egy



Mocsár

párttitkár és egy ügyészt vonultat fel a legsötétebb negatív hősök szerepében. Arról, hogy az ő cselekedeteik miként szövődnek bele a párt- és az igazságszolgáltatási elit hátterébe és viszonyaiba, nem esik szó. Ilyen összefüggések és kapcsolatok az egyéni nézői értelmezés kérdései lehetnek.

A rétegek, kontextusok és utalások heterogenitása már csak azért is érdekes, mert a *Mocsár*, kortárs szeriális bűnügyi narratívához méltó módon látszólag jeleskedik a kapcsolatok és kapcsolódások halmozásában. Minden mindennel összefügg: ez a tézis, túl azon, hogy egy korábban már emlegetett Netflix-sikersorozat, a *Sötétség* szlogenje, a kortárs komplex narratívák egyik jellemző fogása. A *Mocsár* első évadjában a narratíva sokáig lebegteti, hogy a meggyilkolt párttitkár és prostituált, illetve az öngyilkos kamaszok ügye közvetlenül összefügg egymással. A végén derül csak ki, hogy nincs direkt összefüggés – csak áttételes a kapcsolat (a lány is úszott, ő is járt a párttitkár irodájában, így szerzett pénzt valutáért vásárolható ruhára, ami áttételesen a végzetét okozta). A második évadban is úgy tűnik sokáig, hogy az elrabolt tinédzser és az erdőben holtan talált fiú ügye összefügg, pedig itt sincs direkt okozatiság, csak az általános métely kapcsolja össze a

szereplőket. Az 1945-ös flashbacksorozatban kamaszként nemcsak Witold, de a későbbi főügyész és a vállalkozó (akinek fiát elrabolják) feltűnik. Összefüggés tehát bőven akad, de nem minden utalás aktív. A *Mocsár* érdekessége és felemássága ebben az ambivalenciában rejlik. A sorozat lokális (posztoszocialista, kelet-európai) karakterét a cselekvésképtelenség és a passzivitás, a bénultság köreinek megrajzolása adja. A saját démonjaikkal küzdő szereplők drámájának hátterében azonban csak jelzésszerűen tűnik fel azoknak a korszakoknak a társadalmi és politikai világa, amelyben ezek a drámák formálódtak. A *Mocsár* kitüntetett figyelmet szentel az 1980-as évek és az 1990-es évek miliője megteremtésének. Ennek a miliőnek azonban a társadalmi és politikai viszonyok mintha nem lennének szükségszerű elemei. A késő szocializmus és a posztoszocializmus világa díszletként, nyomasztó atmoszférát sugárzó épített és természeti környezetként jelenik meg. Ezt betudhatjuk a glocalitás globálist és lokálist összegyűrő hibrid működésének, de ettől még nem leszünk sokkal nyugodtabbak. A Netflix sorozata közelebb van a jamesoni értelemben vett nosztalgiafilmekhez és a koridéző pastiche logikához³¹, mint a kelet-európai film politizáló, társadal-

31 Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. (trans. Dudik Annamária Éva) Budapest: Noran Libro Kiadó, 2010.

mi-kritikai realista hagyományaihoz. Ez nem olyan meglepő, a következményeivel azonban fontos számot vetnünk. A *Mocsár* atmoszférikus, audiovizuálisan szuggesztív miliót teremt. Ez a milió azonban ambivalens. Ambivalenciájának feltárásához érdemes visszatérnünk a hely és a lokalitás különböző értelmezéseihez és összetevőikhez. Korábban már szó volt róla, hogy a sorozatra a társadalmi kapcsolatok materiális és természeti közegének a megjelenítése, valamint a szereplőket ide kapcsoló és egyben megbénító érzelmi kötelékek hangsúlyozása jellemző. Amikor a *Mocsár* kapcsán milióról beszélek, egyfelől a tárgyi és természeti közvetlen környezet bemutatására gondolok, másfelől pedig arra a komor és nyomasztó hangulatra és atmoszférára, ami a sorozatot jellemzi. Ami viszont hiányzik a hely megjelenítéséből és a lokalitás tapasztalatából, az a társadalmi kapcsolatok szövevénye, pontosabban ezek megjelenítése. Az intézményi, politikai, hatalmi viszonyok és társas kapcsolatok motivált rendszere. Ez az, ami csak utalásokban, finom jelzések szövedékében van jelen. Ezeknek a viszonyoknak az ismerete pedig nemcsak rendszerek és korszakok, társadalmi-politikai összefüggések és egyéni történetek dinamikáját tudná markánsabban és differenciáltabban ábrázolni, de pontosabban és árnyaltabban mutatná be és motiválná a szereplők viselkedését és karakterét is. Példaként talán elég Witoldot említeni. Egy félmondatból derül ki, hogy a családja idegen 1945-ben ebben a kisvárosban, hiszen őket is ide telepítették Keletről. Az elveszített otthon (amely ráadásul más országhoz, a Szovjetunióhoz kerül) és a berendezkedés kényszere, az új otthon megteremtésének kihívása, az idegenség és köztesség élménye személyiségformáló tapasztalat, amely lényeges adalék lehet a karakter bizonytalanságának, mobilitásra való képtelenségének megértéséhez. A lakosságcsere, kitelepítések, a hatalmi erőszak logikájának megmutatása, egyszóval a politikai-társadalmi makrokontextusok mellett ezek az 1945-os „háttérinformációk” a karakterek drámai ábrázolását is mélyíthetik. A *Mocsár* azonban ellentmondásosan gazdálkodik ezekkel az összetevőkkel. A globális közönség, a távoli nézők számára borús hangulatú, lassan égő, lefojtott feszültséggel és rejtélyekkel teli bűnügyi történetet vezet elő, amely a (poszt)szocializmus világának szuggesztív, ám kívülnézeti képét nyújtja. Emlékeikkel és tehetetlenségükkel küszködő szereplők sorát látjuk, velejéig romlott antagonistákat és antihős protagonistákat, de az egyéni döntések és cse-

lekedetek sorozatában nem könnyű észrevenni a társas, társadalmi mintázatokat. Pedig, mint láttuk, ez is ott van. Ott van a lehetetlen szerelmekben, az önmegvalósítást gátló társadalmi és politikai tiltásokban, a legyilkolt kamasz-álmokban, a mindent átszövő korrupcióban. Helyben vagyunk. A történetnek, a szereplőknek, a társas viszonyoknak megvan a maguk lokalitása. Ez a lokális karakter azonban elsősorban a történethez igen közel hajolva látszik. Kelet-Európa szövevényes történetei egyre szélesebb kör számára elérhetőek, a nézőpontok azonban döntően befolyásolják, hogy mit látunk. Vagy hogy mit veszünk észre. Fától az erdőt, magunktól a mocsarat.

Balázs Varga

On uncertain ground

A paralyzing past and a freeze present in the Polish series
The Mire

The essay analyses Netflix's Polish crime series *The Mire* (2018–) in the context of contemporary streaming culture, with special focus on the problem of cultural proximity and the questions and ambivalences of local and global legibility. It examines how the series presents different components (geographical, cultural, social, historical, political) of place, space, location, and locality, and how the problem of individual trauma and agency is presented within this context. Its main assumption is that the series contributes to an understanding of the everyday experience of (post-)socialism by providing a catalog of the struggles of actors paralysed by past failures. These individual struggles and traps are linked to the socio-political context in the world of the series in a complex way. Nevertheless, in the narrative and visual universe of the series, local contexts are only present at the level of unexplained allusions. This makes the story comprehensible even in the absence of cultural proximity, and the recent Eastern European past is presented as a very strong audio-visual milieu, but rather as an expressive setting or backdrop. However, the social and historical embeddedness of the patterns that emerges from individual fates (the portrayals of the characters who are struggling with their agency) is hardly understandable for the culturally not proximate audiences.

Benedek Anna

Unheimlich és Unorthodox

Ismerős ismeretlenség a Netflix sorozatában

Bevezetés

2020 tavaszán, amikor az egész világ hirtelen bezárult, a Netflixen debütált a négyrészes *A másik út* (*Unorthodox*)¹ című minisorozat. Ebben a lélektanilag terhelt időszakban a legtöbben a filmnézésbe menekültek, annyian kattintotak például a Netflix tartalmaira, hogy az oldal a tartalomszolgáltatás fenntartása érdekében csökkenteni kényszerült a képmínőséget.² A sorozat sikeréhez nagyban hozzájárult a véletlenek összjátéka: a kvázibörtönből, szigorú szabályok szerint élő williamsburgi haszid közösségből szabaduló fiatal lány eufóriája szinte tapinthatóvá vált a nézők számára – pláne a rendes hétköznapjait élő Berlin zsúfolt utcáit, házibulijait összevetve az épp maszkok és kézfertőtlenítők közé zárkózó 2020 márciusi világgal.

A közel négyórányi sorozatot visszanézve azonban felmerül a kérdés, hogy a bezártságot ellensúlyozó össznépi tévőzés mellett mi indokolja a sorozat sikerét. Valóban most szembesült a sorozatnéző közönség ezzel a zárt világgal először? És tényleg annyira feldolgozatlan ez a téma,

hogy az egzotikus ismeretlennek kijáró értetlenséggel szemléljük a satmári haszidok távoli hétköznapjait? Vagy pont annyira ismeretlen, mint amennyire ismerős is – és épp e kettősség, egyfajta Unheimlich-élmény³ okán könnyebb ehhez a történethez kapcsolódni, mint például egy amish fiatalról szóló⁴ vagy egy szomáliai radikális muszlim közösségből kiszabaduló fiatal nő, Ayaan Hirsi Ali meneküléstörténetéhez?⁵

A következőkben az irodalmi és filmes előzményeket, a film alapjául szolgáló könyv és a filmszéria jellegzetes eltéréseit, majd a sorozat narratív és képi világát, illetve a befogadás körülményeit, beágyazottságát, a streamingstruktúrában elfoglalt helyét és fogadtatását vizsgálom.

Előzmények

A zsidó közösség elhagyása az európai irodalomban már a felvilágosodás korától jelen lévő, népszerű téma. Salomon Maimon német nyelvű önéletrajza⁶ 1792-ből,

1 *A másik út* (*Unorthodox*). Német–amerikai minisorozat. Megjelenés: 2020. március 26. Forgatókönyv: Anna Winger, Alexa Karolinski. R: Maria Schrader. Forgalmazó: Netflix. A cikk során a későbbiekben az *Unorthodox* címmel hivatkozom rá.

2 Az erről szóló hírt több portál is közölte, többek között itt olvasható: *Netflix to cut streaming quality in Europe for 30 days*. <https://www.bbc.com/news/technology-51968302> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 05.)

3 Az unheimlich ('uncanny', 'kísérteties') élménye Freud szerint az elfojtásból ered, a tudattalanba temetett lelki jelenségek visszatérésének eredménye. Az a „nem otthonos” érzet, amelyből a bizonytalanság okozta szorongásunk fakad, a film esetében azokban a halvány nyomokban van jelen, amelyek a közös múltra utalnak, de most torzítottan, értelmetlenül tűnő rituálék vagy szabályok formájában láthatók. Ld. Freud, Sigmund: *A kísérteties*. (trans. Bókay Antal és Erős Ferenc) In: *Sigmund Freud Művei IX. Művészeti írások*. Budapest: Filum Kiadó, 2001. pp. 245–283.

4 Westover, Tara: *Educated*. New York: Random House, 2018. Magyarul: Westover, Tara: *A tanult lány*. (trans. V. Csatóry Tünde) Budapest: Partvonal, 2019. A fentebb említett kettősséget (ismerőség vs. egzotikum) jól érzékelteti egy erről a könyvről írt recenzió címe: *Vademberként kezdte, ma professzorasszony – egy igazi Maugli-történet napjainkból*. Ld. Kurucz, Adrienn: *Vademberként kezdte, ma professzorasszony – egy igazi Maugli-történet napjainkból*. <https://wmn.hu/kult/50079-vademberkent-kezdte-ma-professzorasszony-egy-igazi-maugli-tortenet-napjainkbol> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 11.)

5 Hirsi Ali, Ayaan: *Infidel: My life*. New York: Free Press, 2007. A kötet magyarul *A hitetlen* címmel jelent meg egy évvel később: Hirsi Ali, Ayaan: *A hitetlen*. (trans. Kelemen László) Budapest: Ulpius Ház, 2008.

6 Maimon, Salomon: *Lebensgeschichte*, Karl Philipp Morritz (ed.), Berlin: Vieweg, 1792.; magyarul: Maimon, Salomon: *Életem*



A másik út

a zsidó felvilágosodás egyik első ismert műve. Heinrich Heine Bacherach rabbiról szóló töredéke⁷ az előző műhöz hasonló témát dolgoz fel: a középkorban játszódó történetben a zsidóüldözés elől Frankfurt-am-Mainba menekült zsidó házaspár szembesül a korabeli modern, polgárosult városi világgal.⁸ Nem kell azonban ilyen messze visszanyúlni ahhoz, hogy irodalmi elődöket találjunk az *Unorthodox* történetéhez. A tizenkilencedik század végétől előbb az orosz pogromok, majd a második világháborús pusztítás elől Amerikába áramló menekültekkel a jiddis, illetve angol nyelvű, de a kelet-európai zsidóságot bemutató irodalom is láthatóvá vált az amerikai kiadók és olvasók számára. Sólem Aléchem, I. B. Singer vagy Bernard Malamud hősei a zsidó kisemberek mindennapos egzisztenciális harcait, a nyelvi-kulturális-jogi hatalommal szembeni kiszolgáltatottságot, a tradíció és a modern élet összeütközéseit mutatják be. Ezek a figurák és történetek amiatt is válhattak sikeressé az olvasók előtt, mert a kulturális másságot és az elzárt közösség egzotikusnak ható tradícióit az örök emberi értékek mentén mutatták be.

Ugyancsak közös vonás ezekben a történetekben az áradó mesélés mint narrációs technika, illetve a mesélésen keresztül érvényesülő lélekábrázolás. Ennek a technikának alapfeltétele a jiddis elbeszélői tradíció, amely a mindennapi élet nyelve a vallásos életben használatos héber mellett, ezáltal éppen a hétköznapi, az előbeszéd-szerűség kifejezésére szolgál. Mondhatnánk, hogy ezek a történetek a jól átélhető személyesség, az emberközpontú, mikrotörténeti megközelítés folytán filmre kíváncsognak, és nem véletlen, hogy számos mű filmként is óriási sikert aratott, gondoljunk például a *Hegedűs a háztetőn* (*Fiddler on the Roof*, 1971, r.: Norman Jewison) című filmre, amely a *Tevje, a tejesember* alapján készült, vagy egy másik musicalre, a Singer novellájából adaptált 1983-as *Yentl*-re, Barbra Streisand rendezésében és főszereplésével.

Az amerikai szatmár haszidizmus azonban a zsidó emigráción belül is különleges helyet foglal el. A tradíciókat szigorúan őrző, mindenféle asszimilációt elutasító közösséget zártsága és radikális konzervativizmusa teszi anakronisztikussá, borzongatóan ismerőssé. A sokáig csak rossz

története. (trans. Uri Asaf és Rác Péter). Budapest: Pesti Kalligram, 2015.

⁷ Heine, Heinrich: *Der Rabbi von Bacharach*, magyarul: Heine, Heinrich: *A bacherachi rabbi*. (trans. Tandori Dezső) Budapest: Európa, 1982.

⁸ További irodalmi példák: Michel, Sonya: *The Roots (and Risks) of Netflix's Unorthodox*. <https://www.the-american-interest.com/2020/04/30/the-roots-and-risks-of-netflixs-unorthodox/> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 05.)



A másik út

minőségű felvételeken vagy elmosódott fotókon látható, szinte arc nélküli szatmáriak világa Chaim Potok regényeivel került fel az irodalmi térképre. Az itt megjelenő hősök a közösség megtartó erejétől, a szigorúan örözt hagyományok titokzatosságától válnak emberivé. Dilemmáik sok esetben a történelemben ágyazott tanítások révén oldódnak meg, számukra a saját tapasztalat, a lázadás vagy a különbözőség megélése a múlt felől értelmezhetővé válik. Itt a közösség megtartó ereje jelenti azt a vonzást, ami által értelmet nyer az amerikai kultúrától különböző világnézet és szabályrendszer.

Az amerikai zsidó, jiddis nyelvű irodalomnak ugyanakkor van egy, a hagyományok ellen lázadó nőket érintő vonulata is. Az Anzia Yeziarska, Grace Paley nevével jelezhető irány ezt a hangot, a közösséget elhagyó nők, illetve az abban élők helyzetét, nehézségeit jeleníti meg. Yeziarska jiddis történeteiben az amerikai identitás megteremtése és az óhazából hozott, a beilleszkedést megnehezítő szokások között teremődik feszültség. Leghíresebb művét, a *Hungry Hearts*-ot filmen is feldolgozták. Az 1922-es némafilm⁹ hősei a kozákok üldözése elől Amerikába menekülnek, ahol egy pénzéhes háziúr követelésével kell szembenézniük. Az egyik jelenetben a feleség eszelős dühében nekiáll baltával szétverni a családi konyhát. A történet a

bíróságon folytatódik, ahol a bírói ítélet a mohó háziurat marasztalja el, akinek több emberséget kellett volna mutatnia emigráns társai felé. A záró képsorok a már amerikanizálódó boldog családot mutatják, akik a beilleszkedésre és a szokások elhagyására voksoltak. Ez az üzenet a korszak más műveire is jellemző: az emigráns, aki az új haza szokásaihoz asszimilálódik, az amerikanizálódó bevándorló, aki maga mögött hagyja az óhaza szokásrendszerét – a nemzeti fejlődés előmozdítójaként a világiasodás narratívája felől értelmezi egyéni boldogulását.

A haszidizmus és persze a tárgyalandó *Unorthodox* szempontjából ugyan nem direkt módon kapcsolódik ide két magyar regény is, amelyek azonban témájukat tekintve mégis érdekes párhuzammal szolgálhatnak. Lesznai Anna *Kezdetben volt a kertjének*¹⁰ elbeszélője is két világ, az úri-nagypolgári Magyarország és a hagyományokat tartó vidéki zsidóság között keresi a helyét, illetve Erdős Renée önéletrajzi ihletésű műve, az *Ősök és ivadékok*¹¹ című tetralógia mint a zsidó identitáskeresés műve is idetartozik. Mivel azonban e két mű más-más okból – Lesznai hosszadalmas, kiadással kapcsolatos nehézségei, illetve Erdős esetében újrakiadás hiányában – csak a közelmúltban került ismét előtérbe, elsősorban a genderszemponitú újraolvasásoknak köszönhetően¹², identitáspolitikai ha-

9 *Hungry Hearts*. 1922. Producer: Samuel Goldwyn, rendezte: E. Mason Hopper. A film felújított változatát 2010-ben mutatták be a San Franciscó-i Zsidó Filmfesztiválon.

10 Lesznai Anna: *Kezdetben volt a kert*. Budapest: Múlt és Jövő, 2015.

11 Erdős Renée: *Ősök és ivadékok*. Budapest: Révai Könyvkiadó, 1935.

12 Ld. többek között: Varga Virág – Zsávolya Zoltán (eds.): *Nő, tükkör, írás*. Budapest: Ráció, 2009, Borgos Anna – Szilágyi Judit:



A másik út

tása saját koruk magyar nyelvű irodalmára, a háborút megelőző évektől a hatvanas évekig igen csekélynek tűnik.

A filmes előzményeket vizsgálva ugyancsak hosszú listát állíthatunk. A már említett két musical, a *Hegedűs a háztetőn* és a *Yentl* a hagyományokkal szembemenő, lázadó karaktereket kisebb-nagyobb konfliktusokon keresztül, rögső úton, de biztonságban vezeti el a boldog végki-fejletig. A kilencvenes években Sidney Lumet rendezésében jelent meg az *Idegen közöttünk* (*A Stranger Among Us*, 1992) című krimi Melanie Griffith főszereplésével. A haszid közösség itt már a társadalmon belüli zárt világként jelenik meg, saját törvényekkel, belső kohézióval. A kétezres években készült filmek, illetve sorozatok már kevésbé optimisták. Ha csak az ortodox zsidó közösséget tárgyaló filmeket nézzük, akkor is látható, hogy a vallásos közösségben nem (könnyen) talál helyet magának sem a leszbikus identitását felfedő nő (*A rabbi meg a lánya* [*Disobedience*], 2017, r.: Sebastian Lelio), sem a brooklyni haszid közösséget elhagyó szereplők (*One of Us*, 2017, r.: Heidi Ewing és Rachel Grady), sem a *Felix és Meira* (*Felix et Meira*, 2014, r.: Maxime Giroux) női főszereplője. A két véglet, vagyis a teljes elszakadás és kiszolgáltatottság és az engedelmesség között egyensúlyozik az izraeli *Shtisel* (2013–2021) című sorozat főhőse, Akiva, aki festőként a művészi szabadságot, hétköznapi emberként pedig a vallási előírásokat próbálja szem előtt tartani. Ez a sorozat amiatt is érdekes, mert

az *Unorthodox* főszerepét játszó színész, Shira Haas is fontos szerepet játszik benne, de karaktere az *Unorthodox*-ban játszott szereplőével épp ellentétes: Ruchami pont amiatt kerül szembe a szüleivel, mert fiatal kora ellenére férjhez akar menni egy ultrakonzervatív, rabbinak készülő jesivanövendékhez. Ebben a sorozatban az izraeli Haredi irányzathoz tartozó család kiterjedt rokoni és baráti kapcsolatai révén látunk rá a huszonegyedik századi ortodox mindennapokra. Ez a rálátás sokkal inkább beengedés, a voyeur-pozíció itt nincs jelen, mivel a konfliktusok terepe legtöbbször a belső, zárt világ: a sokszor múltbelinek tűnő cselekmény, a kortalan öltözékek, multidéző szobabelsők és kopott hotelek szintelen éttermeinek időtlenségét csak nagyon ritkán töri meg egy-egy „mai” kép. Ilyen az, amikor valaki titokban a legújabb mobiltelefonhoz jut, vagy amikor nagy ritkán feltűnik a nagyváros jelenkori utcáinak, tereinek képe. Ez a tér a film világtól távol, a falakon kívül, vágyakozás nélkül van csak jelen, még ha valaki megpróbál is kitörni, idővel visszatér a közösséghez. A konfliktusok sokkal inkább az emberi természet esendőségét jelképezik, és nem a teljes elszakadásból származnak. A női szerep itt a hagyományos, férfiközpontú világon belül értelmeződik, az adott keretekhez képest, játékosan, de a megengedett kulturális és nyelvi határokon belül mozog. Ez a fajta történetvezetés nem kíván határsértő lenni, sem a nemi szerepeket, sem a társadalmi berendezkedést nem veti

vizsgálat alá, ami az *Unorthodox*hoz hasonló elszakadást tematizáló női történetekben alapozzanat.¹³

Az *Unorthodox* tehát nem első fecskéként érkezett, és jöllehet, egy távoli, viszonylag ismeretlen világot jelenít meg, de ha a szorosabb kulturális kontextust nézzük is, és nem az egyébként még több előzményt számláló lázadás-motívumra koncentrálnunk, akkor is ismerős terepen mozgunk, amelynek kódjai az európai és amerikai befogadók számára könnyen megfejthetőek.

A közösség elhagyása: irodalmi és filmes megvalósítás

Az *Unorthodox* című sorozat alapjául szolgáló könyv 2012-ben jelent meg Amerikában. Deborah Feldman *Unorthodox: The Scandalous Rejection of My Hasidic Roots*¹⁴ címmel tette közzé önéletrajzi művét, majd két évvel később Berlinbe költözött. A kötet és a film témája számos hasonlóságot mutat, amelyek főként a williamsburgi közösség életét érintik, ám az elbeszélés alapvetően más célt tűz maga elé. Deborah Feldman E/1. személyű elbeszélője egy hosszú elszakadási-önmegértési folyamatot mond el, míg a sorozat egy szökést és annak előzményeit és következményeit mutatja be. Hogy miért nagyon más ez a két út, azt leginkább egy másik, már korábban említett életrajzi mű alapján szeretném megvilágítani. Ayaan Hirsi Ali *Infidel* című önéletrajza nem sokkal Feldmané előtt jelent meg angolul (egy évvel a holland eredeti után, amelyet 2006-ban adtak ki). A Szomáliában született író ismert értelmiségi családba született, majd apját születése után szinte azonnal börtönbe zárták egy politikai puccsot követő megtorlás során. A gyerekekkel egyedül maradt feleség a vidéki rokonsághoz menekül,

ahol egyrészt a radikalizálódó iszlám, másrészt a törzsi szokások miatt teljesen más, sokkal zártabb világba kerül. A történet térben és időben is elnyúlik: Szomáliából Szaúd-Arábiába, majd Kenyába, végül ismét Szomáliába költöznek-menekülnek, időről időre előkerül a szökésben lévő, ellenállást szervező apa, a szerteágazó rokonság ügyei, és mindeközben a felnövő lányok érzelmi és szexuális érése is a szemünk előtt zajlik. Utóbbi azért is fontos, mert az író, Hirsi Ali később éppen a genitális csonkítás átélejként került reflektorfénybe. Az *Unorthodox* kötettel közös az *Infidel* számos motívuma: a zárt, kívülről érthetetlenül korlátozó szabályok alapján működő közösség bemutatása, a felnövő lányok eszmélése (amelynek fontos része az angol nyelvű lányregényekből titokban kiolvasott női szerep másfajta, szabadabb megélése – ennek a tiltott, titkolt valóságnak a megismerése kódként működik mindkét műben a nyugati világba való beilleszkedéshez), a (női) szexualitás korlátozása, elfojtása a férficentrikus társadalom részéről, és a mind nyilvánvalóbbá váló jogfosztottság, amely végül az elrendezett-kényszerített házasságban csúcsosodik ki. Hirsi Ali narrátora ezen a ponton lép ki az afrikai valóságból, hogy Hollandiába szökjön, ahol menekültként telepedik le. A hosszú éveken át zajló hollandiai beilleszkedés az iszlámmal való fokozatos szakításról is szól. Ez a kettősség, vagyis a szökés, amely egyik napról a másikra egy teljesen más keretek között működő társadalomhoz való igazodást jelent, illetve a belső áthangelődés, ami viszont éveken át tartó folyamat – az a mozzanat, ami a két memoárt összeköti. Ezzel szemben az *Unorthodox* filmváltozata ezeket a dilemmákat megspórolja, illetve infantilizálja. A szökés itt sokkal inkább fizikai eltávolodást jelent, és a kétféle társadalom inkább csak érdekes háttérként, egyfajta illusztrációként szolgál. A kitörés, a szakítás, az egyik

13 Az elszakadás, önkeresés, a társadalmi nem és a női szubjektumfelfogás, illetve a female writing értelmezéséhez ld. többek között Hélène Cixous, Judith Butler, Elaine Showalter, Luce Irigaray műveit. Innen nézve sem az eddig említett művek, sem az *Unorthodox* nem lépi át azt a határt, ami elszakadást vagy az Én és a Másik közötti differenciálást jelenti. Annak ellenére, hogy a jelenetek szintjén érezhető két világ szembeötlő különbsége, a legtöbb látványos szembefordulás tulajdonképpen csak egy másik, hasonló világba való beilleszkedést, egy másfajta függő viszont eredményez. A magyar irodalmi példákkal és az irodalomtörténeti, -elméleti kontextussal kapcsolatban ld. a 12. lábjegyzetet, valamint Horváth Györgyi: *Nőidő – A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*. Budapest: Kijárat, 2007.

14 Feldman, Deborah: *Unorthodox: The Scandalous Rejection of My Hasidic Roots*. New York: Simon&Schuster, 2012. Magyarul: Feldman, Deborah: *Unortodox – A másik út. Hogyan fordítottam hátat a haszid közösségnek*. (trans. Getto Katalin) Budapest: Libri Könyvkiadó, 2021.

pillanatról a másikra megtalált önállóság a film szinte minden szintjén hangsúlyozandó motívum, amit, mint később látni fogjuk, épp a két világ, a williamsburgi és a berlini között meglévő hasonlóságok kiemelése segít.

Deborah Feldman szövege sok időt szán a szatmári közösség bemutatására, jóval cizelláltabban, ám az énelbeszélő helyzetéből fakadóan szándékoltan egyoldalúan láttatja azt a világot. Feldman elbeszélője benne él a közösségben, még jóval azután is, hogy azt látszólag elhagyta: átveszi a hamis eredetmítoszt (pl. a szöveg kezdetén leírt Szatmár–Szűz Mária-etimológiát¹⁵), hosszú ideig kettős életet él feleségként-anyaként és amerikai egyetemistaként, igyekszik megmenteni a házasságát, próbálja a vallási előírásokat összeegyeztetni egy modernebb életvitellel. Ez a történet egy személyiség éréséről, míg az *Unorthodox* című film az akcióról, a kilépésről szól inkább. Természetesen egyáltalán nem egyedülálló, hogy egy forgatókönyvnek alapul szolgáló irodalmi szöveg és a film eltér egymástól, és a kiindulópontból képest más irányba halad. Itt azért fontos az összevetés, mert az énelbeszélés adhatja meg a történetet hitelesítő hátteret, azt, ami miatt a hátrahagyott világ valóságossá válik, a szökés pedig indokot kap.

Az *Unorthodox*-sorozat narratív és képi világa

A sorozat tehát két világ éles szembeállítására épül: a zárt és a nyitott jelleget a történetmesélés során számtalanszor ütköztetik, de ugyanezt a kétféleséget erősíti meg a képi világ is. Rögtön a főcímnél ez hangsúlyozódik: a térképet formázó felülnézeti rajz egy-egy zárt területet emel ki egy beazonosíthatatlan városból. A szatmári közösség legtöbbször zárt szobákban gyűlik össze egy-egy utcaképen kívül, ahol Esty sietősen vág át az utcákon, nem nagyon találunk külső felvételeket. Esty gyerekkori otthona, Yanky családjának lakása, a mikve falai, Esty és Yanky közös otthona – uniformizált, időtlenül kopott és idegen szobabelső képein jelennek meg. Ezekben a terekben Esty maga is idegenül mozog, ugyanannyira csodálkozik a mikve szertartásán vagy az esküvőt megelő-



A másik út

ző hajnyíráson, akárcsak a haszid világot kívülről néző közönség. A pészach alkalmával ezüsthóliával beburkolt konyha belseje, az esküvőn feltalált löttyszerű leves – valahogy mind azt a benyomást keltik, ezen a helyen megállt az idő, itt mindent valamilyen embertelen és személytelen rend ural. Ezzel szemben Berlinben még a konzervatórium raktára is a szabadságról szól, az utcák, teraszok, a wannsee-i jelenet mind azt a nyitottságot hangsúlyozzák, ami Williamsburgból hiányzik.

Ez a különböző szintekről érkező nyomás alapvetően arra a többszörösen feltett kérdésre ad választ: miért éppen Berlin Esty menekülésének helyszíne? Az első Berlin-kép a négyrészes sorozat kilencedik percében érkezik, szinte a jövőt mutatva. A haszid közösségben nem is az okoz igazi döbbenetet, hogy az amúgy is furcsa Esty megszökött, hiszen az szépen lassan kiderül, hogy ő a közösségen belül a „bonyolult lány”: apja alkoholista (a könyvben egyébként szellemi fogyatékos), anyja elhagyta a férjét egy nőért, a nagymama otthon a tiltás ellenére énekelget, Esty ráadásul nem is jó feleség, hiszen nem szül gyereket az esküvő után kilenc hónappal. Az igazi döbbenetet az okozza, hogy éppen Németországba ment, ami Williamsburgból nézve összekapcsolódik a kiirtott „hatmillióval” és a kimondatlan szenvedés helyével.

Berlin az érkezőket különböző kihívásokkal szembesíti: az Esty nyomában járó két fiatal férfi, Yanky, a férj és az őt segítő rokon, Moshe a kísértésekkel harcol: a kóser étkezés állítólagos hiányával, a szerencsejátékkal, a night

15 Erről a jelenségről ír Láng Zsolt Deborah Feldman kötetéről szóló recenziójában: Láng Zsolt: *Satmarer* <https://www.es.hu/cikk/2020-09-04/langzsolt/satmarer.html> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 05.)



A másik út

klubokkal és az orosz maffiózókkal. Ezzel szemben Esty a párhuzamokat és hasonlóságokat fedezi fel: a jiddis és a német közti átjárhatóságot, a zenei közös nyelvet (a temp-lomi kórustól a konzervatórium világáig) és a múlt rétegzettségét. A berlini szál multikulturalitása révén a zsidó ortodoxia és a modern zsidó identitás is mérlegre kerül: az izraeli zenész (egyébként meglehetősen demagóg módon) szembesíti Estyt a múltban élő haszid kultúra paradoxonával, mennyire másképp éli meg a zsidóságot az az Izraelben felnőtt fiatal, aki számára a harc az aktuális politikai helyzetet jelenti, illetve ugyanez a karakter kritizálja a hivatásos zenész szemszögéből Esty tanulatlan zeneiségét. Esty minden kihívás ellenére sikeres beilleszkedése, a vélhető (bár függőben hagyott) révbe érés a szintézist, a folytathatóságot reprezentálja. Ennek legnyilvánvalóbb forrása a nyelvi közeg megjelenítése. A jiddis, ahogy az az irodalmi előzmények során is látható volt, a hétköznapok és a fantasztikus történetek, a bobe-mayse, vagyis a nagymamák meséjének nyelve. A nagymama (akit Esty a jiddis bobe néven emleget) karaktere nem véletlenül hangsúlyos. Ő az, aki élő tanúja mind a háború előtti világnak, mind a holokauszt szenvedéseinek. És ugyancsak tőle ered a titkos zene iránti rajongás, a haszid közösségen belül tiltott zenehallgatás és az egykori kelet-európai világ ételeiben is sejthető jelenléte. A nagymama a legerősebb érzelmi kapocs a haszid világhoz, a végleges szakítás ezért az ő elutasításának, hallgatásának eredménye. A nagymamák történetei, a bobe-maysék hihetetlen, fantasztikumhoz sorolható történeteket jelentenek. Esty nagymamája kulcsfigura lehetne az identitás felfejtéséhez. Homályos meséje szerint a családjuk egyik fontos alakja egy Schwartz nevű

magyarországi zenész, sejthető, hogy tőle ered a nagymama és Esty zeneszeretete, titokban megélt muzikalitása. Talán ugyanennek a Schwartznak a sírját próbálják Berlinben megkeresni az Estyt üldöző Moshe és Yanky, akik egy legenda alapján úgy tudják, a holokauszt idején rejtőzködő zsidók ebbe a sírba rejtették a kincseiket. Sem a sírt, sem a kincseket nem találják meg, így a történet és vele együtt az eredetmítosz a homályba vész, a történet-szál elvarratlan marad. A williamsburgi közösségben használt jiddis is zárvány, a konzervált múlt lenyomata: az új világ kifejezései angolul ékelődnek a párbeszédbe. Az európai közegben ezzel ellentétben a jiddis a német nyelvhez való hasonlósága folytán a híd szerepét tölti be, a beilleszkedést segíti. Miközben tehát a történet a zárt, merev és kirekesztő szatmári világ bemutatását helyezi előtérbe, metanarratív szinten épp az átjárhatóságot és az ismerősséget, a lehetséges integrációt sugallja. Ebből a szempontból tulajdonképpen nem jutottunk messze az 1922-es *Hungry Hearts* mondandójától.

A szerkezet ugyanerre a kettősségre játszik rá: a williamsburgi és a berlini jelenetek váltakozása a két világ különbözőségét mutatják, ugyanakkor az ismétlődő motívumok révén össze is kötik őket. Számos ismétlődést kapunk: a mikve vízbe merülő nő képe a Wannseeben (el)úszó parókával, az esküvői ének a konzervatóriumi meghallgatáson énekelt dallammal tér vissza, az ünnepi vacsora a berlini vacsorameghívásra rímél – a kettősségekkel mindig a történetek többféle megoldását, a lehetséges utakat hangsúlyozva. A változtatás képessége: a hajviselettől a ruháig és az alkalmazkodás (a számítógéptől a sonkás szendvicsig) teremti meg a kilépés lehetőségét Esty számára, ugyanakkor a történet lezáratlan marad: nem tudható biztosan, hogy Estynek sikerül-e az, ami a közösséget elhagyó anyának, vagy a végül visszatérő Moshénak nem: új életet kezdhet egy másik világban, a születendő gyerekével együtt.

A befogadás körülményei és a streamingkultúra keretei

Az *Unorthodox* négy részét szinte automatikusan követi a sorozat forgatásáról készült werkfilm. Ez a történet készítését, a háttér megrajzolását, a szerepeket alakító színészek haszidizmushoz, illetve a jiddis nyelvhez fűződő viszonyát kibontó rész a hitelesítés elsődleges eszköze. A német alkotók saját pozíciójukat magyarázó, a precizitást dokumentáló felvételekkel a realitásigényt hangsúlyozzák, ezzel is segítve a sorozat kategorizációját. Jóllehet, a film megjelenését követő kritikák¹⁶ szinte kivétel nélkül a történet egzotikus karakterét és az ultrakonzervatív közeg bemutatását hangsúlyozzák, ez a dicséret tulajdonképpen éppen ellentétes a történet által sugallt megoldással. A film különlegessége szinte kizárólag a közegnek és az autentikusnak érezhető alakításnak köszönhető, vagyis pont azzal ér el sikert, amit meghaladni-kritizálni kíván. A saját szabályai folytán csak belülről értelmezhető ultraortodox zsidóság mint eladható árucikk jelenik meg egy viszonylag szokványos történet vonzó háttereként. Ahogy Esty sem tud önmagában érvényesülni a konzervatóriumi felvételin, csak akkor, amikor a régi világot, a rituálékot és magát a házasságot is felidéző esküvői éneket adja elő a közönségnek – a film sem biztos, hogy működhet a közeg nélkül, amit leleplezni kíván. Ez annál is nyilvánvalóbbnak tűnik, hogy a befogadói attitűdöt mérő szolgáltató a film megnézése után további ultraortodox közegben játszódó, a közösséggel szakító főhősöket bemutató filmeket ajánl a nézőknek. Így végül pont az válik a legmarkánsabb karakterjeggé, amit a film a történet szintjén pellengérré állít: a furcsán időtlen és kiismerhetetlen közösség, a láthatatlan világ láthatóvá tétele, a normalitástól való különbözőség teremti meg az értelmezés közegét. A befogadástörténet, a kritikai visszhang ugyancsak ezek kö-

zött a keretek között értelmezik a történetet: hol a haszid világ egzotikumára, hol pedig ennek a világnak az egyoldalú bemutatására mutatva rá. A két világ határán: ortodoxia és unorthodoxia között ez a rámutatás a legfontosabb gesztus, így redukálódik a befogadók értelmezési lehetősége.¹⁷ Ezzel együtt a film sikere is kódolható, a biztonságos popularitás mezsgyéjén mozogva viszonylag egyszerű ítéletalkotásra sarkallja a nézőket. Pont annyit mutat be egy saját szabályok szerint működő világból, ami még ismerős és beazonosíthatóan kétpólusú, de sem műfaji, sem narratív szabálytalanságokat-újításokat nem mutat. Habár elvileg egy szigorúan négyrészesre tervezett sorozatot láttunk, egy valóban markáns főszereplővel, a nyitva hagyott történet tovább is folytatható – a Netflix-fogyasztó¹⁸ innentől ismerős terepen és kiszámított elvárások szerint kattint a folytatásra, vagy ennek híján egy másik un/ortodox történetre.

Anna Benedek

Unheimlich and Unorthodox

A familiar unknown in the Netflix series

The essay outlines the cultural background of the mini-series *Unorthodox* (2020) running on Netflix, its connections to literature and films. The essay primarily seeks to answer the question of what explains the success of the series compared to other escape stories in similarly closed, male-centric worlds. As a starting point, the text outlines the relationship between the American Hasidic community and the Eastern European Jewish / Yiddish culture, examines the problems of alienation vs. assimilation, the power of tradition vs. leaving the community, as well as the social and ideological aspects of the issue. By analyzing the narrative and visual worlds of the series, the article emphasizes the contradictions between two worlds: the juxtaposition of majority society and those living in closed minorities, and how do these contradictions affect the interpretation of the film. In conclusion, it explains the interaction between the *Unorthodox* series and streaming culture, as well as the difficulties of depicting cultural identity.

16 Syme, Rachel: *Unorthodox*, Reviewed: A Young Woman's Remarkable Flight From Hasidic Williamsburg. <https://www.newyorker.com/culture/on-television/unorthodox-reviewed-a-young-womans-remarkable-flight-from-hasidic-williamsburg> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 05.); Poniewozik, James: *Unorthodox*, a Stunning Escape From Brooklyn. <https://www.nytimes.com/2020/03/25/arts/television/unorthodox-review-netflix.html> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 05.)

17 Ld. pl. Hall, Stuart: *The question of cultural identity*. In: Hall, Stuart – Held, David – McGrew, Tony (eds.): *Modernity and its Futures*. Cambridge: Open University Press, 1992. Magyarul ld. Feischmidt Margit (ed.): *A kulturális identitásról*. In: *Multikulturalizmus*. (trans. Farkas Krisztina és John Éva) Budapest: Szemeszter, 1997. pp. 60–85.

18 McDonald, Kevin – Smith-Rowsey, Daniel (eds.): *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*. London: Bloomsbury Publishing, 2016.

Fejes-Jancsó Dorottya

Konzervativizmuson innen és túl

A megfelelő jelölt esete

2020 őszén egy nem mindennapi eseménysorozatot követhettünk végig az indiai sajtóban, hiszen egy Netflix-sorozat kapcsán olyan parázs viták alakultak ki, melyek törvénymódosításig vezettek. A *megfelelő jelölt* (*A Suitable Boy*, BBC One, 2020) nyomán kialakult civil és politikai akciókra a különböző hírportálok és a közösségi média komment- és fórumfelületein figyelhettünk fel, amelyek az egyszerű hashtagektől a rendőrségi feljelentésig tartó igen széles spektrumon helyezkedtek el. A viták központjában pedig egy csókjelenet állt, amely nemcsak a sorozat megbélyegzését vonta maga után, de a készítőket felelősségre vonását, sőt a mozgóképes alkotások cenzúrájára vonatkozó jogszabályok és intézmények átalakítását is. Globális szinten nem tekinthető gyakori jelenségnek az, hogy egy adott sorozat egy adott jelenete olyan politikai és médiavisszhangot váltson ki, ami törvénymódosítást eredményez. Szintén ritkaság, hogy egy demokratikus rendszerben működő országban az alapvetően nem állami kézben lévő szórakoztatóipar cenzúráját egy állami kézben lévő szerv végezze. Az is szokatlan, hogy egy deklaráltan szekuláris államban vallásos nacionalizmus uralkodjon, mely akár fegyveres konfliktusokhoz is vezethet, Indiában mégis ezzel találkozhatunk akkor, amikor egy hindu-muszlim csókjelenet az online tartalomszolgáltatók állami kontroll alá vonását eredményezi, pusztán azért, mert a kormányon lévő nacionalista párt képviselői méltatlannak tartják azt. A tanulmány célja, hogy bemutassa a mai indiai politikát és a közízlést meghatározó jelenségek gyökereit, vagyis a hindu nacionalizmus, a konzervativizmus és az állam kapcsolatának elmélyülését. Másrészt pedig a szóban forgó *A megfelelő jelölt* című sorozat teljes narratíváját megvizsgálva arról is szó lesz, hogy milyen súlyú problémák mentek át gond nélkül a rostán, és melyek

azok, amelyek egészen odáig vezettek, hogy a szórakoztatóipari intézményrendszerek hatásköreinek módosítására új törvény született.

Bevezető a politikai ideológia és populáris kultúra kapcsolatáról

Feladata-e az államnak, hogy a tömegkultúrát befolyásolva „megvédje” a közönséget a káros tartalmaktól, és eldöntheti-e, mely témák veszélyesek, melyek elfogadhatók? Indiában ez a probléma különösen az over-the-top (OTT) és a video on demand (VOD) platformok és azok tartalma esetében vált aktuális problémává, amelyek eddig jó terepet biztosítottak a független filmek, szerzői filmek és a nem-*Doordarshan*-sorozatok¹ számára. Mostantól azonban az említett törvénymódosítást követően ezek az alkotások is a szigorúan ellenőrzött populáris mozi sorsára juthatnak a *Ministry of Information and Broadcasting* (MIB) és a *Central Board of Film Certification* (CBFC) kontrollja alatt, mely az 1990-es évek után most válik újra egyre látványosabbá. Éppen ezért fontos az 1990-es években történt populáris filmipart érintő változtatásokat, ha csak röviden is, de áttekinteni, hiszen egészen 2020-ig nem történt olyan változás az intézmények működésében, ami látványos nyomot hagy a szórakoztatóiparon is. Ez még nem is lenne igazán kirívó jelenség, hiszen kiindulhatunk abból, hogy ami bevált és működőképes hosszú távon, azt miért is kellene bolygatni? Érdekes módon viszont ez a hasonlóság társadalmi és politikai szinten is megjelenik, ami elgondolkoztató abban a tekintetben, hogy úgy látszik, India visszatért a harminc évvel ezelőtti konzervatív ideológiákhoz. Ennek szembeötlő okaként (többek

¹ A *Doordarshan*, az indiai állami televízió, az 1990-es években ezt a csatornát lepték el a vallásos szappanopera műfajába tartozó, hindu mítoszokat feldolgozó pedagógiai célzatú sorozatok, amelyek közül néhány a mai napig is fut. A *devanagari* betűkészletet használó hindi eredetű nevek és kifejezések átírását a tanulmányban minden esetben az angol átírás szerint fogom használni, abból az egyszerű okból, hogy mind a filmek címe, mind pedig az idegen nyelvű szakirodalom ezt az átírást használja.

között) a politikában uralkodó erőviszonyok említhetők, kifejezetten a *Bharatiya Janata Party* (BJP – jelentése: Indiai Néppárt) megdönthetetlennek látszó hatalma.

A konzervatív erők az első nagyobb sikert a több ellenzéki párt összefogásával megalapított Janata Party (jelentése: Néppárt) színeiben aratták, amikor az 1977-es választásokon le tudták győzni a Kongresszusi Pártot, és kormányt alakítottak – ami azonban a belső feszültségek következtében nem sokkal később megbukott.² A Janata Party stratégiájában (az összetettség miatt) két meghatározó irány volt megfigyelhető: olykor mérsékelt patrióta pártként definiálta magát a nemzeti egység nevében; máskor viszont harciasabb irányt vett, amit agresszív fellépések követtek. Ez utóbbi vonal szimbólumává váltak a hindu vallás mítoszai, a hindi nyelv nemzeti nyelv szintjére való emelése és a szent tehének védelméért indított kampány. Ezen ellentétekből fakadóan a radikálisabb nézeteket valló tagok, kilépve a Janata Party sorából, az 1980-as választásokra időzítve alapították meg a BJP-t. Ekkor még nem sikerült látványos eredményt elérnie a frissen alakult pártnak, de gyorsan erőre kapott és hirtelen óriási népszerűsége tette szert nacionalista üzenetei által, amelyek tartalma a hindu kultúra magasztalása mellett a kisebbségekkel (főként a muszlimokkal) szembeni egyenlő bánásmód elutasítása volt,³ amelynek kicsúcsosodása az *Ayodhya-mozgalom* lett.⁴ A párt legfőbb hitvallása a hindutva, azaz a hindu nacionalizmus ideológiája sok szempontból ellentmond a nacionalizmus globális felfogásának, és India nemzeti identitását nemes egyszerűséggel az

uralkodó vallással, a hinduizmussal és a hindu kultúrával azonosítja.⁵ Egy vallási, kulturális és nyelvi szempontból is ennyire sokszínű ország tekintetében nem kérdés,⁶ hogy ez a fajta hozzáállás konfliktusokhoz vezethet, India esetében pedig gyakran militarista megmozdulásokba és több száz vagy több ezer emberéletet követelő véres küzdelmekbe torkollott. Mindezekben a BJP-nek hatalmas szerepe volt, hiszen politikájuk agresszív hindupárti és muzulmánellenes érzelmeket és értékrendet hirdetett, amely képes volt egyesíteni a szavazótömegeket a hindutva zászló alatt.

A BJP munkásságához köthető az az intézményi struktúra is, amely megalapozta a kulturális és szórakoztatóipar működését közel harminc évre. Miután az 1980-as évek végétől kezdve a populáris filmipar vált a nemzet- és identitásépítő projektek legfőbb eszközévé, 1998-ban hivatalosan is megkaphatta az „ipar” státuszt.⁷ Ennek ellenére a filmek finanszírozása továbbra sem állami tőkéből valósult meg, hanem banki hitelek bevonásával, viszont különböző állami szervezetek (mint az illetékes minisztérium vagy a cenzúrabizottság) ellenőrzésével és jóváhagyásával készülhettek el és jelenhettek meg a különböző produkciók. Szintén ehhez kapcsolódik az egyik legérdekesebb változtatás, ami a filmeket érintő adócsökkentések mértéke volt. A közel 50%-os adó, amely a szórakoztatóipari ágazatokat érintette, egyes filmek esetében csökkent, vagy a produkciók akár teljesen adómentessé váltak annak fényében, hogy a cenzortestület miként vélekedett azok tartalmáról, üzenetéről és a közvetített értékekről.⁸ Ezzel a rendelkezéssel egyértelművé vált a kapcsolat az állam és a

2 Powell, G.B.Jr. – Dalton, R.J. – Strøm, K.: *Comparative Politics Today. A World View*. Edinburgh: Pearson. 2015. p. 634.

3 *ibid.* p. 635.

4 Ayodhya egy Uttar Pradesh államban található város, amelyet Rama isten születési helyeként tartanak számon. A templomot azonban Babur, az első mughal hódító parancsára lerombolták és egy mecsetet építettek a helyére, ez az ún. Babri mecset. 1992-ben hindutva vezénnyellett tömegek indultak el, hogy lerombolják a mecsetet és „visszaállítsák” az eredeti templomot, amelyből hatalmas vallási konfliktusok alakultak ki több száz emberéletet követelve.

5 Jaffrelot, C.: *Hindu Nationalism. A Reader*. Princeton University Press, 2007. pp. 4–5.

6 Indiában a legnagyobb arányban jelen lévő vallások a hinduizmus (79,8%), az iszlám (14,2%), a kereszténység (2,3%) és a szikh vallás (1,7%). <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/india/#people-and-society> (utolsó letöltés: 2021. 12. 07. 14:47)

7 A filmet a nehruvi korszakban nem tekintették a fejlődés projektjének, így annak ellenére, hogy a filmipar egy sokmillió ágazattá nőtte ki magát már az 1960-as évekre, a filmfinanszírozás kiszámíthatatlan és kockázatos is volt, sőt gyakran alvilági tőkék bevonásával történt, egészen addig, amíg hivatalosan iparrá nem lett minősítve. Govil, N.: *Bollywood and the Frictions of Global Mobility*. In: D.K. Thussu (ed.) *Media on the Move: Global Flow and Contra-Flow*. London, New York: Routledge, 2007. pp. 84–98. loc. cit. p. 88.

8 Mhatre, S. – Narain, U.: *Bollywood: Entertainment as opiate of the masses*. *Procedia Manufacturing* (2015) no. 3. pp. 3543–3550. loc. cit. p. 3550.

cenzára között, nemcsak kritikai, de finansziális szempontból is: a „jó filmek” támogatása érdekeltté tette a filmkészítőket az ideológiailag megfelelő tartalmak gyártásában. Az 1990-es évek legnépszerűbb bollywoodi filmjei tehát azt az Indiát vetítették az emberek szeme elé, amelyet a politika láttatni szeretett volna: indiai zenék, ételek, ruhák, ékszerek, spiritualitás és hagyománytisztelet. Mindez azért válik rendkívül izgalmassá, mert az 1990-es évek politikája és mozija hasonló kapcsolatban álltak egymással, mint napjainkban. Az elmúlt néhány évben sorra jelentek meg olyan filmek, amelyeknek célja a közvélemény formálása.⁹ A 2019-es választási időszakra időzítve olyan politikai életrajzi filmek születését láthattunk, mint a *PM Narendra Modi* ([Narendra Modi miniszterelnök] Omunk Kumar, 2019), amely a 2019-ben a BJP színeiben újraválasztott miniszterelnök, Narendra Modi életéről és pályájáról szól,¹⁰ illetve olyan futószalag-szerűen gyártott történelmi superprodukciónak jelennek sorra meg a mai napig, mint a *Panipat* (Ashutosh Gowariker, 2019) vagy a *Bhuj: The Pride of India* ([*Bhuj: India büszkesége*] Abhishek Dudhaiya, 2021), amelyek már tematikájukból fakadóan is alkalmasak a nacionalista ideológiák direkt közvetítésére. Figyelembe véve, hogy a BJP volt az a párt, amely az 1990-es évekbeli aktivizálódásával és ideológiai állásfoglalásával meghatározta India kulturális és társadalmi berendezkedését, és már akkor is képes volt a populáris hindi nyelvű filmipar „kisajátítására”, nem meglepő, hogy a jelenlegi kormányalkotó ciklusukban is megfigyelhetők a film propagandaeszközként való használatára való törekvések. Ez pedig nemcsak az anyaországi lakosok felé irányul, hanem a diaszpórákban élő közönség elérése is a célkitűzések közé sorolható. Az Indiát elhagyó *Non-Resident Indian* (NRI) közösségek esetében az identitástudat erősítése több fronton jelenik meg, hiszen több generációt kell figyelembe venni. Így amellet, hogy az idősebbekben nosztalgiát keltenek a filmek, azon fiataloknak, akiknek már nincsen saját emléke és közvetlen kapcsolata az anyaországgal, a filmekben keresztül „taníthatják meg” azokat a hindu szertartásokat és vallásos szokásokat, eseményeket (leggyakrabban ezek a közös imák, az esküvők,

a gyermekáldás és a halál rituáléi), amelyeket nem feltétlenül tudnak közösségben gyakorolni – ahogyan ez az 1990-es években is látható volt.

Ezzel szemben a diaszpórában készült filmek jóval realistább képet igyekeztek festeni az országról és a társadalomról. Ez fakadt egyrészt abból, hogy (a törekvések ellenére) az NRI-alkotóknak már nem ugyanazt jelentette az „indiaiság” és a nemzeti identitás, a tradíció, a kultúra és a vallás, mint az anyaországbeli filmkészítőknek. Másrészt pedig elszakadva az indiai populáris filmipar intézményrendszerének kötöttségeitől, filmkészítési metódusoktól, műfajoktól, keretrendszerektől, nem szorultak rá a politikailag és ideológiailag „jó filmek” készítésére sem finansziális, sem kritikai szempontból.¹¹ Jó példa erre Deepa Mehta ikonikus *Tűz* (*Fire*, 1996), *Föld* (*Earth*, 1998), *Víz* (*Water*, 2005) trilógiája, amely filmeket megbotránkozató tartalmuk miatt értek támadások. Az „obscén” és „deviáns” címkével ellátott filmek olyan problémákat mutattak be, amelyek a hindu vallás nézőpontjából a periférián helyezkednek el, mint az azonos neműek szerelme, a dalitok (kasztonkívüliek vagy érinthetetlenek) helyzete vagy az özvegyek sorsa. Emellett Mehta filmjei stílárisan is sokkal realistább képet mutatnak: a korabeli bollywoodi filmek zárt világtól eltérően itt már láthatunk utcajeleneteket, nagyvárosi környezetben őket, alacsonyabb társadalmi osztályokba tartozó embereket, és a problémák már nem kizárólag abból fakadnak, hogy kihez fog férjhez menni a lány. Hasonló ehhez az Egyesült Államokban tevékenykedő, szintén indiai származású rendező, Mira Nair munkássága is, akinek már a kezdetektől fogva botrányok kísérték pályafutását. Azzal, hogy örökölt kultúrájának nemcsak az előnyös oldalát mutatta be, Mira Nair rávilágított arra, hogy valójában mennyire elrugaskodott a bollywoodi filmipar és az azt befolyásoló kulturális-politikai környezet a valóságtól: megmutatta, hogy egy komoly problémákkal küzdő országban milyen egyéb társadalmi kérdések merülhetnek még fel a vallás mellett. Műveiben igen gyakran található „provokatív” elemek, amelyek az indiai állam számára a kellemetlen realitást mutatták be: Nair főként olyan témákat dolgozott

9 Chowdhury, S.: Bollywood's Propaganda Wheels Have Been Set in Motion. *Economic and Political Weekly*, vol. 54 (2019) no. 21. <https://www.epw.in/engage/article/bollywoods-propaganda-wheels-have-been-set-motion> (utolsó letöltés: 2021. 06. 08. 09:56) 10 ibid.

11 Desai, J.: *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Films*. New York: Routledge, 2004. p. 34.



A megfelelő jelölt (Tabu)

fel, amelyek az indiai mainstream filmgyártásból kimaradtak. Ide sorolható például a *Salaam Bombay!* ([*Üdv, Bombay!*], 1988), melynek központjában a nagyvárosi utcákon élők helyzete, a szegénység és a prostitúció állnak; a *Káma szútra* (*Kama Sutra: A Tale of Love*, 1997), amely témája és főként vallási vonatkozása miatt heves vitákat váltott ki a cenzortestület és a közönség körében is Indiában; az *Esküvő monszun idején* (*Monsoon Wedding*, 2001), amely kifejezetten az 1990-es évek legnépszerűbb bollywoodi műfajának, az esküvős filmeknek mutatott görbe tükröt; vagy az *Idegen név* (*The Namesake*, 2006) diaszpórában élők identitásválságáról szóló története. Mindezeket figyelembe véve Mira Nair legutóbbi alkotása, *A megfelelő jelölt* egészen visszafogott, konzervatív kicsengésű sorozat, így annak ellenére, hogy nem indiai gyártásban készült, a történet alapján tulajdonképpen igazodik az anyaországi kormányzat narratívájához. Stílusában magán hordozza a rendezőné kézigyeit (realista képek, gyakori városi, utcai jelenetek, különböző társadalmi rétegek ábrázolása), sőt még a sorozatban látható színészek közül is látható több visszatérő név és arc, akik Mira Nair filmjeiből már ismer-

tek lehetnek a közönség számára. Ezek alapján kezd érdekessé válni, miként fordulhatott elő az, hogy a sorozat, amely történetének egészét tekintve eleget tesz a konzervatív, család- és hagyománycentrikus képnek, amelyet az állam közvetíteni szeretne Indiáról, egyetlen jelenet miatt politikai kereszttűzbe került, és ez az út a cenzúra intézményi újraszabályozásáig vezetett.

Az online platformok veszélyei: ki védi meg a közönséget?

A függetlenség kivívása után az új India vezetése nem pártolta a pusztán szórakoztató filmeket, mert álláspontjuk szerint azok az ártalmas nyugati befolyás megtestesítői voltak.¹² Kétségtelen, hogy az állam rádiós és televíziós monopóliuma a Nehru-korszak egyik örökségének tekinthető, amely többek között magában foglalja a cenzúra intézményét is, amelyet 1952-ben vezettek be.¹³ A filmek cenzúráját az államhoz fűződő kapcsolat révén mindig politikai pártok végezték – közvetlenül vagy közvetve.¹⁴ Erről

12 Bhowmik, S.: From Coercion to Power Relations: Film Censorship in Post-Colonial India. *Economic and Political Weekly*, vol. 38. (2003) no. 30. pp. 3148–3152. loc. cit. p. 3149.

13 Prasad, M. M.: *Ideology of Hindi Film: A Historical Construction*. Delhi: Oxford, 1998. pp. 88–116.

14 Panda, A. K.: Case Study: Film Censorship in India. *Scholedge International Journal of Business Policy and Governance*, vol. 4. (2017) no. 2. pp. 7–11. loc. cit. pp. 7–8.



A megfelelő jelölt

a szoros együttműködésről Tejaswini Ganti így fogalmaz: „az állam a filmeket a modernizáció egy pedagógiai eszközeként tekintette”,¹⁵ így a cenzúra feladata, hogy felülvizsgálja a filmekben látható képeket és témákat, mert az állam álláspontja szerint „a közönség képtelen a film és a valóság közötti különbségtételre, így könnyen manipulálható”.¹⁶ A cenzortestület honlapján olvasható irányelvek szerint a CBFC elsődleges szabályozási mechanizmusait úgy tervezték, hogy megvédhessék a társadalmat a morális pánikot okozó filmekről. Ez az 1990-es években kiegészült a példamutatás és a pedagógia eszközeivel élő filmek támogatásával is, amelyre tökéletes példával szolgálnak a bollywoodi esküvős filmek, melyek különböző rituálékot, hagyományokat és közösségi normákat mutattak be kivételes részletességgel. A filmek nézése közben a közönség egyfajta tanulási magatartást ölt fel, ismereteket szerezve Indiáról és kifejezetten a hindu kultúráról. Ebben az értelemben a vizuális média, különösen a mozi jelentős szerepet játszik

a családról és a kultúráról szóló diskurzusok létrehozásában és terjesztésében egyaránt.¹⁷

India 1,2 milliárd lakosából megközelítőleg 14 millióan látogatnak el naponta moziba. A mozi egyrészt a tömegek számára elérhető legolcsóbb szórakozási forma, másrészt pedig a nemzet történetét, kultúráját és hagyományait bemutató szórakoztató filmek menekülési utat nyújthatnak a közönségnek, hogy elszakadhassanak a valóságtól és saját életüktől.¹⁸ Ennek eredményeképpen a színészek ikonokká váltak az átlagember számára, és Bollywood olyan szolgáltatóiparrá fejlődött, amely igen hatékony eszköz lehet a közönség befolyásolására is. A kilencvenes években a filmkészítők munkájukat az írástudatlan vidéki tömegek oktatására használták: a filmek az élet utánzását és a példamutatást célozták meg. Ezenkívül a moziélmény hagyományosan aktív és közösségi tevékenység, amely munkatársak, barátok és családok több generációját fogja össze, így előfordul, hogy az emberek

15 Ganti, T.: The Limits of Decency and the Decency Limits: Censorship and the Bombay Film Industry. In: Kaur–Mazzarella (eds.) *Censorship in South Asia: Cultural Regulation from Sedition to Seduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2009. pp. 87–122. loc. cit. p. 97.

16 ibid. p. 99.

17 Desai: *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Films*. p. 209.

18 Mhatre–Narain: *Bollywood: Entertainment as opiate of the masses*. p. 3543.

sokkal inkább a társasági élet miatt, mintsem a filmekért mennék moziba. Kisebbségi csoportokban jelennek meg, és a film közben jellemzőek a beszélgetések, hangos kiáltások, nevetés és sírás; amikor a film unalmas, a nézők egyszerűen felállnak, és elhagyják a termet, ezzel szemben, amikor izgalmas, a vászon előtt állva biztatják a hősteket vagy énekelnek és táncolnak velük a zenés jelenetek alatt. Szintén jellemző, hogy az ember nemcsak egyszer néz meg egy filmet moziban, hanem újra és újra visszatér különböző társaságokkal. Ennek eredménye, hogy a már „tapasztaltabb” nézők segítik azokat, akik először látják a filmet, azzal, hogy felkészítik őket a közelgő jelenetekre, és bevezetik őket a film világába és hangulatába.¹⁹ Ezenfelül a filmek maguk is képesek arra, hogy tanítsanak, és ez tudatos filmkészítés esetén direkt manipulációhoz is vezethet. A közösségi érzet meg tapasztalásához kulturális mítoszokra és hagyományokra van szükség, amit Indiában leginkább a vallás befolyásol évszázadokra visszamenően. A vallási nézeteltérésekből fakadó problémák (annak ellenére, hogy voltak törekvések a megoldásra, lásd Nehru vagy Gandhi) továbbra is a politikai és a mindennapi élet szerves részét képezik, megosztva ezzel a társadalmat. A tömegfilmek gyakran igen erős politikai-ideológiai (és jelen esetben emiatt vallási) üzeneteket is közvetítenek, amely a kulturális szokások és viselkedési formák, valamint a sztárkultusz megdönthetetlensége által hatékony eszközként jelennek meg az aktív véleményformálásban; mindeközben pedig az állam és a CBFC közös munkája meg is védi a moziba járó közönséget az ártalmas tartalmak fogyasztásától.

A hagyományos moziközönség és szokásaik persze változnak, részben a pandémiás helyzet miatt, amely az embereket bezártságra kényszerítette, részben pedig az olyan online streaming platformok és műsorszolgáltatók megjelenése miatt, mint a Netflix, az Amazon Prime, a

Hotstar, a Zee5, a Jio Cinema stb. A 2019-es év végén Indiában 451 millióra volt tehető az aktív internethasználók száma, ami az előrejelzések szerint 2023-ra eléri a 660 milliót.²⁰ Ez elsősorban a nagyvárosokban élő lakosságnak köszönhető, mivel India vidéki régióinak jelentős része még mindig nem rendelkezik internet-hozzáféréssel. Óriási potenciál rejlik ezeknek a területeknek a becsatornázásában, hiszen egy olyan országban, ahol a lakosság csaknem 70%-a vidéken él, egyetlen tömegeket célzó szolgáltató sem engedheti meg magának, hogy figyelmen kívül hagyja ezt a piacot. Jelenleg Indiában közel 40 OTT / VOD szolgáltató van jelen, amelyek száma 2023-ra elérheti a 100-at is – az új belépők számának növekedési üteme alapján.²¹ Amíg a helyi szereplők, mint a Hotstar és a Jio Cinema, erősebb alapokra tettek szert a hazai piacon, az Amazon Prime és a Netflix számít a legnagyobbak globális szinten. Az online platformok elterjedésével a filmipar számára kihívássá vált a közönség mozikba csábítása, aminek oka lehet például az a tény, hogy a hagyományos történetmeselési sémák és történelmi-romantikus témák, amelyek az elmúlt évek legsikeresebb filmjeinek szolgáltak alapjául, lassan elveszítik vonzerejüket az új, eredeti, kavargó, alternatív tartalmakkal szemben. Az olyan műsorok hazai és globális népszerűsége, mint a *Mirzapur* (Amazon Prime, 2018–), a *Szent játékok* (*Sacred Games*, Netflix, 2018–), a *megfelelő jelölt* (*A Suitable Boy*, BBC One, 2020) és a *Bombay királynői* (*Bombay Begums*, Netflix, 2021–) is azt jelzi, hogy ez a tendencia a változó társadalom és a (főként fiatalabb) közönség körében érvényesül. Mindezek eredménye az, hogy az egytermes mozik 34%-a kivonult a piacról, más kutatások szerint évente csaknem háromszáz egytermes mozi zár be a csökkenő nézőszám miatt.²² Az online platformok mellett szól az is, hogy bár a mozik a CBFC munkája miatt kontrollált tartalmú filmeket vetítenek, amelyek továbbra is erő-

19 Srinivas, L.: Az aktív közönség: Nézőség, társadalmi kapcsolatok és filmélmény Indiában. *Metropolis* (2007) no.1. pp. 69-83. loc. cit. pp. 79-81.

20 Sundaravel, E. – Elangovan, N.: Emergence of future of Over-the-top (OTT) video services in India: an analytical research. *International Journal of Business Management and Social Research*, vol. 8. (2020) no. 2. pp. 489–499. loc. cit. p. 490.

21 *ibid.* p. 491.

22 A nagyvárosi multiplexek megjelenése előtt több ezer egytermes (single-screen) mozi állt az indiai közönség rendelkezésére, melyek vidéki területeken a mai napig működnek. Ezek a moziparcellák akár ezer fő befogadására is képesek, és a multiplexek kifinomultabb viselkedési normáival szemben itt a közönség elengedheti magát. Kamthan, M. – Kumari, T. – Pandey, S.S.: Women in Films: Revisiting the Censorship Debate. *Journal of Critical Reviews*, vol. 6. (2019) no. 6. pp. 289–292. loc. cit. p. 291.



A megfelelő jelölt

sen patriarchális és nacionalista értékeket közvetítenek, az online szolgáltatók megjelenést biztosítanak a független vagy művészfilmes alkotók és alkotások számára is, melyek nem feltétlenül illeszkednek az állam által támogatott kategóriába. Jó példa erre a Netflix által gyártott *Szent játékok*, amely nyelvhasználata, direkt szexualitása és erőszakos tartalma miatt nem tudott megfelelni a CBFC előírásainak, ennek ellenére óriási hazai és nemzetközi sikereket ért el.

Összehasonlítva a napi 14 millió mozilátogató arányát a több mint 450 millió aktív internetezővel, felvetődik a kérdés: mit tehet a CBFC és az állam az online streaming szolgáltatókkal és az azokon keresztül hozzáférhető erkölcsi, vallási vagy esztétikai szempontokból megkérdőjelezhető tartalommal? Felismerve a veszélyt, amelyet ezek a platformok jelentenek az indiai nyilvánosság számára, az OTT és VOD szolgáltatókat 2020 novemberében a cenzúrabizottság kontrollja alá vonják, a kormányzati ellenőrzést pedig egy, a minisztérium által kinevezett tárcaközi bizottság végzi.²³ Ez lehetővé teszi az indiai kormány számára, hogy ne csak a népszerű mozi és televíziós, hanem az online tartalmakat is kontrollál-

hassa. A CBFC és az állam cenzúrapolitikáját széles körben kritizálták, elsősorban radikális és olykor magyarázat nélkül hagyott döntéseik miatt. Az indiai szórakoztatóipar talán egyik legbanálisabb jelensége volt *A megfelelő jelölt* című sorozat ominózus csókjelenetére adott eltúlzott reakció és politikai kereszttűz, amely a sorozat alkotói közül Mira Nairt, öt epizód rendezőjét érte (feltehetően korábbi provokatív munkái miatt); valamint a Netflix India is jelentős támadásokon esett át a sorozatban látott erkölcs-telen és obszcén tartalom megjelenítése miatt. Az a tény, hogy a sorozatot ilyen erőszakos reakciók övezték, azért válik rendkívül érdekessé, mert egyébként maga a téma és a cselekmény is teljes mértékben cenzúrakompatibilis lenne.

A megfelelő jelölt mint katalizátor

A megfelelő jelölt egy 1993-ban íródott Vikram Seth-regény adaptációja, mely ugyanezen a címen jelent meg (*A suitable boy*). A BBC által gyártott, Netflixen elérhető sorozat hat



A megfelelő jelölt
(Tabu, Shubham Saraf)

darab hatvanperces epizódból áll, az adaptáláson Vikram Seth mellett Andrew Davis dolgozott, rendezését tekintve pedig öt epizódot Mira Nair, egyet pedig Shimit Amin jegyez. A történet India függetlenedése után, az 1950-es években játszódik, és több olyan, az indiai társadalmat a korban érintő problémával foglalkozik, mint a házasság intézménye, a vallási és osztálykülönbségek, a moralitás és a felelősségre vonás. A több szálon futó cselekményből a leghangsúlyosabb a 19 éves Lata (Tanya Maniktala) házasságkötése, illetve erre a megfelelő jelölt kiválasztása – ahogyan a címből is kiderül. A történet előrehaladtával több férfival is találkozhatunk, akik mind jelentkeznenek erre a nemes feladatra: Kabirral (Danesh Razvi), a muszlim sportolóval, akit a lány az egyetemről ismer; Amittal (Mikhail Sen), a jogászlétből kiábrándult, „elnyugatiasodott”, szabad szellemű íróval; és Haresh-sal (Namit Das), a konzervatív, karrierorientált üzletemberrel – akit a lány édesanyja szemelt ki számára, aki lánya jövőjéért aggódva aktív szerepet játszik ebben a folyamatban. Ezzel egyrészt sabotálja a lány „nem megfelelő jelöltjeivel” folytatott kapcsolatait, másrészt terelgeti őt abba az irányba, amely mind gazdaságilag, mind társadalmilag biztosítani tudja a stabil megélhetést számára. Mindezek mellett találkozhatunk olyan tiltott szerelmek tömkelegével, mint a Maan (Ishaan Khattar) és Saeeda Bai (Tabu) közötti

viszony, vagy múltbéli terhekkel, mint a Saeeda Bai és a Nawab Sahib (Aamir Bashir) kapcsolatából született Tasneem (Joyeeta Dutta), aki szerencsétlen módon saját féltestvérebe, Firozba (Shubham Saraf) szeret bele. A történelmi kontextus ábrázolására szolgál a Chatterji és a Mehra család viselkedése: a nyugatias, szalonokban szivarozó úgymond értelmiségiek lenézik a tradicionális indiai értékeket valló Mehra családot, mert, ahogy egyszer el is hangzik, ők „túl barnák”. És végül, de nem utolsósorban nem mehetünk el amellett, hogy a sorozat történetének egy éve alatt az első indiai választások és az azt övező politikai mozgolódások is láthatóvá válnak Mahesh Kapoor (Ram Kapoor) karaktere által. A sorozatban felvonultatott politikusok közül ő az egyetlen, aki hangot ad annak a nézetnek, hogy a kettéválástól függetlenül Indiából nem lett tiszta hindu ország, és ezt tiszteletben kell tartani – lásd nem szerencsés Shiva-templomot építeni közvetlenül a főtéri mecset mellé.

A sorozat alapvetően illeszkedik abba a trendbe, amely miatt a tradicionális nagyköltségvetésű populáris filmek egyre nehezebben tudják tartani a lépést az online tartalomszolgáltatók által nyújtott kínálattal. A *megfelelő jelölt* elbeszélési technikájáról is elmondható, hogy a változatos, több szálon futó történet már messze távol jár azoktól a klasszikus, vallásos Doordarshan-szappan-

operákétól, amelyek az unalomig ismételt mitológiai eseményeket dolgozzák fel több ezer epizódon át. Szintén érdemes megemlíteni, hogy több Netflix-gyártású filmhez és sorozathoz hasonlóan, mint az áttörést jelentő *Szent játékok* vagy *A fehér tigris* (*The White Tiger*, Ramin Bahrani, 2020) olyan irodalmi adaptációra épül, amelyek nem mitológiai eposzok vagy vallásos tanmesék, hanem India kortárs szépirodalmi alkotásai közül emelnek ki és visznek vászonra műveket. Vikram Seth *A suitable boy* című regénye kiemelkedő alkotás az India és Pakisztán szétválását feldolgozó művek között, éppen azzal, hogy kevésbé radikális szempontból közelíti meg a témát. A történelmi helyzetet mintegy kontextusként használja a történetben, amelynek központjában elsősorban a mindennapi emberek problémái állnak: szerelem, házasság, megélhetés, válásosság stb. Éppen emiatt válhatott sikeressé a regény és a sorozat egyaránt, hiszen egyrészt arra próbálja meg felhívni a figyelmet, hogy habár a múlt eseményeit egyetlen nemzet sem tudja maga mögött hagyni, nem szükségszerűen kell benne ragadni. Másrészt a regény 1993-as megjelenése és a korabeli politikai mozgolódások viszonya párhuzamba állítható a 2020-ban elérhetővé vált sorozat és az aktuális kormányzati politika kapcsolatával, melynek célja (ismét) az, hogy történelmi eseményeket meglovagolva szítson vallásos feszültséget az országban, vagyis a BJP megerősödésének és térnyerésének jelenségével. Ezáltal *A megfelelő jelölt* úgy képes kritikát megfogalmazni az aktuális rezsimekkel kapcsolatban, hogy mindeközben meg is tud felelni az uralkodó ideológiáknak. Éppen ezért érdekes, hogy miért övezték a sorozat megjelenését ennyire elítélő kritikák a kormányzati politika részéről.

Az a jelenet, ami miatt *A megfelelő jelölt* céltáblává vált, egy, a sorozat első epizódjának 57. percében látható csókjelenet, melyben a hindu Lata és a muzulmán Kabir láthatók egy hindu templommal a háttérben. A BJP álláspontja szerint (online sajtóanyagok alapján) ez a jelenet „vallási ér-

zelmeket sért”,²⁴ sőt még a *love jihad* fogalmát is újraéleszti, amely az 1920-as években volt utójára számottevő jelenség a közéletben. A *love jihad* fogalma és a *Love Jihad* mint szervezet a hindu jobboldal állítása szerint azért jött létre, hogy muszlim férfiak hamis szerelmi ígéreteikkel elcsábítsák az ártatlan hindu nőket, abból a célból, hogy aztán áttérjenek az iszlámra, és ezáltal felboríthassák Észak-India vallási megoszlásának arányait.²⁵ Ezek az elképzelések mélyen beágyazódtak a jobboldali pártok kampányaiba 1920-ban és 2009-ben is, és ahogyan az említett példa mutatja, még 2020-ban is elő lehet szedni ezt a témát egy fiktív történetet feldolgozó alkotás esetében is.

A probléma forrásának kutatását más szempontból megközelítve érdemes kitérni arra is, hogy hagyományosan Indiában a populáris moziban a csókjelenet és az explicit erotika tabunak számított. Azok a filmek vagy más mozgóképes tartalmak, amelyekben mégis láthatók erősen szexuális jellegű tartalmak, általában sokszoros cenzurális módosításon esnek át, és az sem ritka, hogy végül felnőttfilmnek besorolást kapnak. Az utóbbi években ez többször is látható volt, és hangos médiavisszhang övezte például a *Veere Di Wedding* ([*Veer esküvője*], Shashanka Ghosh, 2018) és a *Lipstick Under My Burkha* ([*Rúzs a burkám alatt*], Alankrita Shrivastava, 2018) című filmet, melyek közül az utóbbi a CBFC beavatkozásai miatt közel egy évvel később került bemutatásra, mint az eredetileg tervezett időpont volt, ráadásul felnőttfilmnek minősítve. A négy nő életét bemutató film egyik színésznőjével készült interjúból kiderült, hogy amikor elkészült, a CBFC kijelentette, hogy a film nem megfelelő az indiai közönség számára. A döntés pedig a következőkön alapult: túl nőorientált, szexuális jeleneteket és audiopornográfiát (telefonsex) tartalmaz. Mint a színésznő elmondja, egyikük sem volt meglepve ettől a reakciótól, azonban az, hogy a film kérdés nélkül el lett utasítva, sok mindent elárul az indiai társadalom működéséről.²⁶ Ez alapján tehát még indokolt

24 Ellis-Petersen, H.: BBC's A Suitable Boy ranks 'love jihad' conspiracy theorists in India. *The Guardian*. 2020. 11. 27. <https://www.theguardian.com/world/2020/nov/27/netflix-india-version-vikram-seth-novel-stirs-love-jihad-suspicious-rows> (utolsó letöltés: 2021. 12. 07. 15:47)

25 Gupta, C.: Hindu Women, Muslim Men: Love Jihad and Conversions. *Economic and Political Weekly*, vol. 54. (2009) no. 51. pp. 13–15. loc. cit. p. 13.

26 Khan, R.: „Lipstick Under My Burkha tells stories that have simmered under the surface for a very long time. They need their space.” – Ratna Pathak Shah. *LSE South Asia Center*. 2017. <https://blogs.lse.ac.uk/southasia/2017/03/04/lipstick-under-my-burkha-tells-stories-that-have-simmered-under-the-surface-for-a-very-long-time-they-need-their-space-ratna-pathak-shah/> (utolsó letöltés: 2021. 11. 09. 11:34)



A megfelelő jelölt
(Shahana Goswami,
Randeep Hooda)

is lehetne *A megfelelő jelöltet* ért kritika viszont, miután a sorozat későbbi epizódjaiban többször is láthatók csókjelenetek, kérdéssé válik, valóban a szexuális tartalome a probléma? A Lata és (a szintén hindu) Amit között, az ötödik epizódban elcsattanó csók nem kapott kritikát, ahogyan Haresh-sal váltott csókja sem – bár tény, hogy ők ekkor már házasságban voltak. De Lata sógornője, a házasságtörő Meenakshi (Shahana Goswami) többször is látható szexjelenete sem kapott különösebb figyelmet, ahogyan a másik fő cselekményszálban látható, szintén hindu–muszlim kapcsolatot bemutató Maan és Saeeda Bai története sem. Annak ellenére, hogy ez utóbbi szála a sorozatnak sokkal több megbotránkozásra lehetőséget adó tartalommal bír, mégsem vált hangsúlyossá *A megfelelő jelölt*-ről szóló ideológiai párbeszédben. Ebben a történetben egy neves hindu családba született fiú, egy miniszter fia, Maan, kicsapongó életvitelle látható: tiszteletlen, dohányzik, alkoholt iszik, és beleszeret egy nála jóval idősebb nőbe, egy bordély (muszlim) madamjába, majd szerelemfáltésból kis híján végez legjobb barátjával is, ugyanakkor ez semmilyen sajtóvisszhangot nem kapott. Annak ellenére tehát, hogy a Lata és Kabir csókját ért legnagyobb kritika éppen a hindu vallás és a konzervatív hindu értékek semmibe vétele volt, a közönség és a politika is eltekintett attól, hogy Maan erkölcsi,

morális és egyébként büntetőjogi felelősségét vizsgálja a nacionalizmus és a konzervativizmus szemszögéből. Ez persze már önmagában felveti azt a kérdést, hogy vajon a Maan azért mentesül-e cselekedeteinek súlya alól, mert a még mindig hangsúlyosan patriarchális indiai társadalom szemétny hűnyefelett? Esetleg hozzájárul ehhez, hogy felső kasztba tartozik, ami miatt más szabályok vonatkoznak rá, mint a társadalom más rétegeire? Vagy valóban visszatértünk az újra feléledő love jihad elképzeléshez? Esetleg egyszerűen annyi történt, hogy az első epizód viszontagságai miatt sokan nem nézték végig a sorozatot?

Amellett tehát, hogy a sorozat bőven nyújt lehetőséget arra, hogy reális társadalmi, vallási, kulturális helyzetképet mutasson be az 1950-es évek Indiájáról, a történetvezetés, a fényképezés, a jelmezek és a nyelvek precíz használata mellett a legizgalmasabb mégis az, hogy ezeket félretéve egy öt másodperces képsoron alapuló ideológiai vita miatt vált világhírűvé *A megfelelő jelölt*. Az általános felháborodást, az agresszív posztokat és hozzászólásokat követve ugyanis nemcsak Mira Nairt, hanem a Netflix Indiát is felelősségre vonták a látott tartalmakért. A Twitteren feltűnő és elterjedő #BoycottNetflix címkét Narottam Mishra, Madhya Pradesh állam belügyminiszterének bejegyzései követték, a politikus ugyanis felkérte a rendőrséget, hogy vizsgálja meg ezt az ellentmondásos

tartalmat. Ezt a példát számos a BJP színeiben induló politikus követte, mint például Gaurav Tiwari, a BJP ifjúsági vezetője, aki a CNN újságírójának nyilatkozva mondta, hogy külön panaszt nyújt be a Netflix tartalommenedzsere ellen, mivel „szándékos vagy rosszindulatú cselekmények elkövetésével vádolja, aminek célja a vallási érzelmek megbotránkoztatása”²⁷ – az indiai törvények szerint ilyen bűncselekményekért pénzbírság mellett akár három évig terjedő szabadságvesztés járhat. Mivel ezek a kezdeményezések nem jártak sikerrel, valamint sem a Netflix, sem a támadott rendező, Mira Nair nem reagált a vádakra, az állam új eszközhöz nyúlt: a hatályos jogszabályok módosításához. Ennek megfelelően a *Bhaarat Ka Rajpatr* (Az indiai közlöny) honlapján²⁸ 2020. november 10-én már elérhető volt egy új rendelet, amely az 1961-es *Allocation of Business Rules* kiegészítéseként értelmezendő. A közlönyben írtak alapján *Ministry of Information and Broadcasting* felügyelete alá kerül a „digitális/online média” ellenőrzése, amely magában foglalja az „online tartalomszolgáltatók által elérhetővé tett filmek és audiovizuális programok”, illetve a „hírek és aktuális tartalmak online platformokon” való sugárzását.²⁹ Ebből fakadóan magától értetődő, hogy mivel a filmek és audiovizuális tartalmak ellenőrzése a minisztérium intézményén belül működő cenzortestület feladata, az online tartalmak felügyelete és felülvizsgálata is az állam kezébe került.

Összességében azért válik rendkívül szürreálisnak, hogy éppen *A megfelelő jelölt* nyomán alakult ki ez a vita és jogszabálymódosítás, mert annak ellenére, hogy az az egy csókjelenet valóban látható a sorozatban (több

másikkal egyetemben), magának a történet egészének a végkicsengése tökéletesen tükrözi az Indiában uralkodó konzervatív politikát. Lata végül a „hozzá nem illő” férfiakat elutasítva ahhoz a férfinak megy feleségül, akit édesanyja választott számára, így tiszteletben tartva a család döntését és a tradíciókat. Annak fényében, hogy az első epizód alapján vonták felelősségre mind a sorozat készítőit, mind pedig a Netflixet mint tartalomszolgáltatót, és nem a teljes kép ismeretében hoztak ítéletet, valamint hogy a sorozat másik öt epizódjában fel sem merült a morálisan megkérdőjelezhető tartalmak vizsgálata, mind bizonyítékul szolgálnak arra, hogy az Indiában uralkodó politika továbbra is a vallási ellentétet tekinti a legnagyobb problémának. Az új törvények alapján pedig valószínűleg egy vitától túlfutott időszak áll az indiai online streaming platformok és a tartalmak készítői előtt is, amibe a két hónappal a törvény megszületése után, 2021 januárjában már betekintést is nyerhettünk a *Tandav* ([*Tandava* – lásd. Shiva szent tánca], Amazon, 2021–) című sorozat kapcsán: *A megfelelő jelölthöz* hasonlóan a *Tandavot* is hindu érzelmek megsértésével vádolták. Miután a rendező, Ali Abbas Zafar és a főhőst alakító Saif Ali Khan – akik mindketten a bollywoodi filmipar ünnepezt sztárjai – komoly támadásokon mentek keresztül,³⁰ nyilvánosan kértek bocsánatot, sőt a szolgáltató, Amazon Prime Video is megtette ugyanezt,³¹ és bár erre még nem volt precedens, a gesztus betudható az Amazon indiai terjeszkedési szándékának is.³²

Az, hogy mindez milyen hatással lesz a megjelenő mozgóképes tartalmakra ideológiai szempontból, egy

27 Toh, M.– Mitra, E.: Netflix faces boycott calls in India over 'A Suitable Boy' kissing scene. *CNN Business*. 2020. 11. 25. <https://edition.cnn.com/2020/11/23/media/a-suitable-boy-netflix-india-intl-hnk/index.html> (utolsó letöltés: 2021. 12. 07. 15:25)
28 <https://egazette.nic.in>

29 The Gazette of India, Gazette ID: CG-DLE-10112020-223032

30 HT Entertainment Desk: Police seen stationed outside Saif Ali Khan's home amid Tandav row, actor's family continues moving out to new house. *Hindustan Times*. 2021. 01. 17. <https://www.hindustantimes.com/entertainment/bollywood/police-seen-stationed-outside-saif-ali-khan-s-home-amid-tandav-row-actor-s-family-continues-moving-out-to-new-house-101610884665980.html> (utolsó letöltés: 2021. 12. 07. 15:30)

31 Tandav: Amazon drama apologizes for Hindu offence. *BBC News*. 2021.01.20. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-55716959> (utolsó letöltés: 2021. 12. 07. 15:32)

32 Shrivastava, A.: Amazon Prime doubles India subscribers in 18 months, 50% new members from smaller cities. *The Economic Times*. 2019. 06. 25. <https://economictimes.indiatimes.com/internet/amazon-prime-doubles-india-subscribers-in-18-months-50-new-members-from-smaller-cities/articleshow/69937471.cms> (utolsó letöltés: 2021. 12. 07. 15:34)

igen érdekes kérdés, hiszen az online felületek eddig lehetőséget nyújtottak a független filmek, a művészfilmek, vagy a politikailag és ideológiailag semleges, akár kritikus hangvételű produciók bemutatására. Ugyanakkor nem tartom kizártnak, hogy ezentúl egyre gyakrabban jelennek majd meg kormánypropaganda-jellegű alkotások is, vagy akár azt sem, hogy egy, a bollywoodi filmekhez hasonló öncenzúra jelenjen meg a készítők habitusában.

Dorottya Fejes-Jancsó

Conservatism and beyond The case of *A Suitable Boy*

In the fall of 2020, one of the most banal events has hit the Indian entertainment industry in recent years. The very first episode of *A Suitable Boy* (BBC One, 2020), which had just been released at that time, not only sparked controversy among the public, but also reached the legislative level. The critical point of the Netflix series was a kissing scene between a mixed-religion couple in the 57th minute, which sparked outrage, particularly among Hindu nationalist politicians and audiences who support Hindutva ideologies for "hurting religious sentiments". However, after critical reactions and also accusations on social media platforms, and official police complaints against the makers of the series (mainly director Mira Nair) and Netflix India failed to reach the target, government policy has brought in a new law to control the content on online streaming platforms. Yet, the most remarkable element of the controversies surrounding the series is, that while the narrative of the series as a whole is perfectly in line with the conservative political perspective prevalent in India today, *A Suitable Boy* has become a precedent-setter of censorship. So, the question arises as to whether this one kiss is the most serious problem that appears in the whole plot? Or, is it possible that many people simply did not watch the rest of the series because of the controversy of the first episode? The paper will therefore examine the full narrative of *A Suitable Boy*, focusing on the weight of problems that have been able to pass through the sieve of conservative audiences and those that have led to the new law amending the powers of the entertainment industry's institutional systems.

Bátorfy Attila

Ki ölte meg a telenovellát?

Egy átalakuló műfaj a latin-amerikai televíziós piacon

AKi ölte meg Sarát? (*Quién mató a Sara? – Who killed Sara?*) mexikói gyártású bűnügyi sorozat 2021. március 24-én indult el a Netflixen. Két nappal később már be is jelentették, hogy a tíz részből álló első évad után a Netflix megrendelte a második évadot a mexikói Perro Azul műsorgyártó cégtől. A második évadot május 26-án mutatták be. A sorozatot az első hónapban ötvenöt millióan kezdték el streamelni, amellyel akkor a Netflix történetében minden idők legnézettebb, nem angol nyelvű sorozatává vált.¹ A sorozat nem légtüres térbe érkezett meg még a Netflixen sem. Mexikó és a Karib-térség volt a második Egyesült Államokon kívüli piac, ahová a Netflix 2011-ben belépett.² A Netflixen korábban futó mexikói telenovellák szintén sikeresek voltak a maguk nemében, a *La Casa de las Flores* (*Virágok/Virágék háza*) 2018-as sikere után pedig a szaksajtó és a *television studies* már a telenovella műfajának megújításáról („new telenovela”) kezdett el írni.³

A *Ki ölte meg Sarát?* alapkonfliktusa egy múltban elkövetett gyilkosság. Egy középiskolai baráti társaság egy magánbirtok taván motorcsónakázik, amikor vízi-ejtőernyőzés közben elszakad Sara ejtőernyője, majd nagy magasságból a vízbe zuhan. A kórházban belehal a sérüléseibe. A gazdag kaszinótulajdonos család feje, César Lazcano ráveszi Sara fivérét, a szegény családból származó Alexet, hogy a balesetben vétkes és ittas fia, aki Sara jövendőbeli férje, Rodolfo helyett tanúskodjon úgy, hogy ő kötötte Sarára az ejtőernyőt. Ezért ugyan gondatlanságból elköve-

tett emberölésért vélhetően elítélik majd Alexet, de César megígéri, hogy a család ügyvédei pár hónap alatt kihozzák a börtönből, továbbá a rákos anyjuk kezelésének a költségeit a család fogja fizetni. Ezzel szemben a bíróság Alexet szándékos emberölésért harminc év fegyházra ítéli, ahonnan Alex – a családot is meglepve – tizenhét év múlva jó magaviselettel szabadul. Innentől elkezdődik Alex nyomozása és bosszúhadjárata. A rendkívül sok fordulat, számos, a talányokat és a mellékvágányokat tetéző, a nézőt összezavaró *red herring*, a szereplők bonyolult kapcsolati hálójának felfejtése után mindkét évad hatásos cliffhangere végül válasz nélkül hagy bennünket: nem tudjuk meg, ki ölte meg Sarát, és azt sem, hogy meghalt-e egyáltalán.

A múltban elkövetett gyilkosság a zsáner klasszikus fundamentuma, a *Twin Peaks* (1990, r.: David Lynch) fő kérdése is az, hogy ki ölte meg Laura Palmert? Ugyanakkor a múlt rejtélyei és a jelenre gyakorolt hatásai a latin-amerikai televíziós sorozatok, ezeken belül is a telenovellák kihagyhatatlan kellekei. A múlt sötét titkai más és más formában jelennek meg ugyanezekben a sorozatokban, ám a konfliktusok generálásának és az epizódok továbbgördítésének egyik fő eszközéül szolgálnak. A *Ki ölte meg Sarát?* ugyan nem klasszikus telenovella, ám a jellegzetesen latin-amerikai telenovella műfajára jellemző bonyodalmak, karakterek mind megjelennek benne.

Egyéb körülmények is segítenek bennünket, hogy a műfaji hibridizációt keressük a sorozatban. A sorozatot a telenovella-kultúra legerősebb országában, Mexikóban

1 Magáról a hírről a Netflix és a sorozat készítőinek közleménye alapján számos angol és spanyol nyelvű hírportál is beszámolt. Hogy azóta összesen hányan nézték meg a sorozat első és második évadát, nincs hír. A legsikeresebb angol nyelvű sorozatok ennél nagyobb számokat hoznak. Azóta a dél-koreai *Squid Game* nemcsak a *Ki ölte meg Sarát?* előzte meg, hanem egyben minden idők legnézettebb sorozata is lett.

2 Cornelio-Marí, Elia Margarita: Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural. *Comunicación y Sociedad* 17 (2020) p. 5.

3 Smith, Paul Julian: *Multiplatform Media in Mexico. Growth and Change Since 2010*. New York: Palgrave Macmillan, 2019. p. 195.



Ki ölte meg Sarát?

készítették. Kitalálója és fő forgatókönyvírója, a chilei José Ignacio Valenzuela korábban számos telenovellát írt, köztük a Magyarországon is futó venezuelai *Sabor a Ti* (*Az élet gyönyörű oldala*) egyik írója is ő volt. A *Ki ölte meg Sarát?* színészei közül többen szintén a telenovellaszcénából érkeztek: köztük a felnőtt Alexet játszó kolumbiai Manuel Cardona, a gazdag család renitens lányát, Elizát alakító Carolina Miranda, a hipokrita anyát játszó, a telenovella-ranglétrát harminc év alatt végigjáró Claudia Ramírez, vagy a család meleg feketebárányát alakító, a nitelenovellák sztárjaként elhíresült Eugenio Siller.

A telenovellák klasszikus jellemzői

Ahhoz, hogy a *Ki ölte meg Sarát?* című sorozatban ki tudjuk mutatni a telenovella műfaji hatásait, először a műfajt kell meghatároznunk. Az 1990-es évek elején globálisan berobbanó *telenovela craze* nyomában a főként spanyolajkú akadémiai közegben divatosává váló, inkább esszéisztikus *telenovela studies* az elmúlt tíz évben kevés új, főként etnikai és genderrepresentációs szemponttal gyarapította a műfajról szerezhető tudást. Ez alighanem következmé-

nye annak is, hogy a telenovellák globális népszerűsége a kétezres évek végére leáldozott, és ismét mintha csak latin-amerikai belügy lenne. Ebben nyilvánvalóan a műfaj sajátosságai is szerepet játszottak, hiszen az átalakuló televíziós és streamingkultúrában a tévénezői szokásoknak egyre kevésbé felelt meg a százötven-kétszáz részes, előre megírt formátum. Ez nem azt jelenti, hogy Latin-Amerikában vagy a világ más országaiban már nem gyártanak és nem is néznek telenovellákat, hiszen a műfaj számos országban ma is népszerű.

A telenovella nem minőséget és esztétikát jelöl, hanem pusztán egy speciális sorozatműfajt. Szemben az előre nem meghatározott végű, esetenként akár több évtizedig is futó szappanoperákkal, a telenovella előre megírt, száz-kétszáz részes, harminc-hatvan perces adásokból álló sorozat. Noha a műfaj öskontinense valóban Latin-Amerika, telenovellákat gyártanak többek közt az Egyesült Államokban, Kanadában, Spanyolországban, Németországban, Romániában, Indiában és a Fülöp-szigeteken is.

A 'tele-' mint televízió és a 'novella' mint új összevonásából keletkeztetett telenovella műfajának irodalmi alapjait egyfelől a 18. század végi forradalmi francia és angol melodramákban, másfelől a 19. századi francia lapok feuilleton-rovataiban⁴ kell keresni.⁵ Az eredetileg

⁴ Franciaországban a televíziós szakzsargonban ma a feuilleton szappanoperát jelent.

⁵ Martín-Barbero, Jesús Martín: *Matrices culturales de la telenovela. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 2 (1988) no. 5. pp. 137–164.



Ki ölte meg Sarát?

a mindenféle érdekességnek, városi pletykának, de még műkritikának is helyet adó betoldás az angol lapoknál alakult át a különféle történeteket, köztük románcokat sorozatokban közlő rovattá.

Később, az 1930-as években ezeknek az apróbb, főként szerelmes történeteknek a rádióadaptációit kezdték el Kubában rádiónovellának nevezni. Az első tévésorozat, amelyet alkotói is már telenovellának neveztek, az 1951-ben a brazil TV Tupi által vetített *Sua Vida me Pertenece* (*Az életem hozzám tartozik*) című sorozat volt. Az egyes, harmincperces részeket még élőben sugározták hetente kétszer, és mindössze tizenöt részben mesélték el a két főhős, a lány és a férfi héjanásztörténetét. Az első, mai értelemben vett sztenderd telenovella az 1958-as mexikói *Senda Prohibida* (*Tiltott ösvény*) volt, bár még az is mindössze ötven darab harmincperces részből állt. A műfaj a hatvanas-hetvenes években élte első virágkorát, ekkor indulnak el az első befogadói hatásvizsgálatok és szemiotikai elemzések is,⁶ ám a magyar nézők számára ismerős „klasszikus” telenovella már inkább a nyolcvanas évek terméke.

Jesús Martín-Barbero, a *telenovela studies* egyik megteremtője és egyik legtöbbet idézett szerzője a 18. század végi propagandisztikus, igazságszító melodramák és a feuilletonok karakterisztikumai közül számosat kiemel, amelyek a telenovellákban is tovább élnek. Ilyen a szereplők sematizációja, tipizálása és polarizációja, a helyzetek, párbeszéddek, helyszínek retorikai túlzásai és a „primitív” narráció.⁷ Ezek Martín-Barberónál és követőinél⁸ azonban nem negatív elemek. Egyfelől szerintük kifejezetten ezek teszik a telenovellákat alkalmassá arra, hogy egyfajta tanmeseként segítsenek tisztán elválasztani a jót a rossztól, az erkölcsöst az erkölcstelentől. Ebben az értelemben a telenovella felszabadító funkcióval bír, hiszen, ha az életben nem is, a telenovellában mindenki érdemei és erkölcsre szerint elnyeri méltó jutalmát vagy büntetését. Másfelől – legalábbis a szerzők szerint – hozzájárultak a társadalmi és kulturális imaginárius kialakításához és a nemzeti identitások kontúrjainak vastagabbá rajzolásához is.

André Dorcé korábbi kutatók kategorizálására építve három, kronologikusan egymást követő, ám egymástól

6 Dorcé, André: Latin American Telenovelas: Affect, Citizenship and Interculturality. In: Alvarado, Manuel et. al (eds.): *The Sage Handbook of Television Studies*. London: Sage Publications, 2014. pp. 245–268.

7 Martín-Barbero: *Matrices culturales de la telenovela*. pp. 143–156.

8 Lásd például: Mazziotti, Nora (ed.): *El Espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.



Ki ölte meg Sarát?

sokszor nem elválasztható telenovella-modellt különböztet meg: az alapmodellt, a szocialista-realista modellt és a posztrealista modellt. Az alapmodell eszerint a rádiónovellák romantikus melodrámaínak egyenesen a televízióra adaptált változata. Az 1950-es évek közepétől az 1960-as évek végéig tartó időszak a telenovellák hőskora, vagy ahogy gyártási szempontból Nora Mazziotti nevezi: kézműves korszaka.⁹ A telenovella ekkor még ezeknek a rádiónovelláknak a színpadra állítását jelentette: a történetmesélés egyszerű, lineáris, a cselekmény kizárólag a belső térben, általában a nappaliban játszódik, lokalizációja többnyire a vidék, a hacienda. A cselekményt két-három kameraállás veszi, a sok közeli az arcokra és a párbeszédre fókuszál. A fő konfliktust általában a két főszereplő tiltott szerelme okozza, a drámai feszültséget pedig a kiderülő titkok és szerencsétlenségek fokozzák. Az alapmodell mellőz minden társadalmi vagy történeti utalást, szereplői kizárólag saját magukkal, boldogulásukkal és érzéseikkel foglalkoznak, karakterfejlődés nincs.

A szocialista-realista modell a telenovellák „modern” korszaka. A vizuális narratíva elhagyja az otthon, egyre több az utcai, kültéri felvétel. Megjelenik a városba irányuló migráció problémája, és ahogy Dorcé külön kiemeli, a „történelem” is. A konfliktusok már nem pusztán

a nappaliban, hálószobában és a konyhában bonyolódnak, hanem kikerülnek az utcára, ahol már nem feltétlenül családon belüli viták, hanem a társadalmi egyenlőtlenségek lesznek a fő konfliktusforrások. Ugyanígy a szereplők nem csupán egy-egy archetípust, a „betegesen gonoszt”, a „feltékenyt” vagy a „cserfest” jelenítik meg, hanem ideológiai nézeteket is közvetítenek. Dorcé nem részletezi őket, de ezek az ideológiai típusok szintén sematikusnak és monolitikusnak hatnak. Tehát a férfi családfő rendre a konzervatív, patriarchális, meritokratikus, elitista és keresztényi ideológiát testesíti meg, míg a feltörekvő szereplők általában baloldali- és elitellenes, populista, de a legtöbb esetben szintén keresztény és patriarchális ideológiát. A telenovelláktól nem áll távol, hogy rámutassanak az ideológiákat megtestesítő szereplők képmutatására. Így gyakran találjuk a konzervatív szereplőket hedonista orgiák közben vagy fehérgalléros bűncselekményt elkövetni, míg a baloldali ideológiát megtestesítő szereplőket lumpenként ábrázolva.

Végül a posztrealista modellt a nyolcvanas évektől egészen a kétezzer-tíz évek végéig készülő, egyre rövidülő telenovellák képviselnék Dorcé szerint. Ezekre a telenovellákra jellemző, hogy megszűnik a szereplők szigorú hierarchiája, a cselekmény több szálon fut. Megjelenik

⁹ Mazziotti, Nora: *La Industria De La Telenovela: La Producción De La Ficción En América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1996. p. 29.

bennük a kortárs populáris kultúrára vonatkozó intertextualitás, a meztelen női test (korábban csak a férfiak felsőtestét lehetett ruha nélkül ábrázolni), a nyílt szexualitás, az explicit beszéd, a vér. A témák kibővülnek a valáskritikával, homoszexualitással, társadalmi szerepekkel, rasszizmussal, ökológiai kérdésekkel. Néhány országban a katonai junták utáni demokratizálódás eredményeképpen megjelenik az aktuálpolitika és a politikai szereplők bírálata is. Ugyanakkor Dorcé szerint hiába történik meg a telenovellák tematikai kiszélesítése és a társadalmi reflexiók beemelése, megállapítása szerint ezzel párhuzamosan a szocialista-realista telenovellákhoz képest a posztrealista telenovella társadalomképe merőben konzervatív, tradicionális és egyes országokban kifejezetten rasszista, homofób és nőgyűlölő maradt.¹⁰ Mindeközben megtörtént a telenovellák diverzifikációja is: a nyolcvanas évektől kezdve már nem csupán a romantikus melodráma, hanem a történelmi melodráma, a tinidráma, a komédia, a bűnügyi telenovella és a narkó-telenovella is megjelent.

Noha ez a diverzifikáció logikus reakció volt a különféle demográfiai és szociokulturális változásokra, a telenovellák belső szerkezete szinte alig változott hetven év alatt. Tulajdonképpen majdnem mindegy, hogy valaki romantikus melodrámat vagy egy bűnügy köré szerveződő telenovellát néz, a történetmesélés dinamikája és koherenciája sztenderdizálódott, és ebből a keretből a telenovellák csak nagyon ritkán léptek ki. Eszerint az állandó telenovella-sajátosság szerint a sorozatok alapkonfliktusa a társadalmi mobilizáció, illetve annak hiánya, mely a gazdagok és a „szegények” közötti konfliktusban testesül meg. Itt érdemes ugyanakkor kitérni arra, hogy a telenovellák szegénységábrázolása csalóka: a telenovellák „szegényei” inkább középosztálybeliek, és nem a favellák nyomorából érkeznek. Ezek a hierarchiák ráadásul szinkódolva is vannak, ami azt jelenti, hogy a gazdag család rendre fehér-európai leszármazott, a középosztálybeli fehér/mesztic, míg a

bűnöző, prostituált, szolga rendre fekete/mulatt/indian.¹¹ A zárt társadalmi hierarchiában a konfliktust az elit felé közelítő középosztálybeli lány/fiú megérkezése okozza, aki fenyegetést jelent a gazdag család „nevére”, „becsületére” és „jövőjére”, amennyiben a család vagyonának egy részét meg kell majd osztani egy alsóbb osztályból érkező jövevényvel. A cselekményt a továbbiakban ez a közelítés és eltávolítás határozza meg, a dinamika rendszerint változó. A telenovellák lényegét, és végső soron sikerét, így nem a bonyodalmak végére pontot tevő, előre kiszámítható megoldás jelenti, hanem „a telenovellák motorja”¹², megoldáshoz elvezető, meglepetések, súlyos titkok, szekrényből kieső csontvázak által gerjesztett oszcilláció, ami viszont mindig a felfelé törekvő pozíciójától és nem a gazdag pozíciójától függ, hisz ez utóbbi állandó. Noha a telenovellákban a főgonoszok általában a gazdag család tagjai, legtöbbször maga a férfi/nő családfelek, a telenovellák nem ismerik a társadalmi lecsúszás jelenségét abban az értelemben, hogy a folyamatosan, válogatott gonoszágoknak kitett szegény ugyan végül elnyeri méltó jutalmát a gazdagok világába való integrációjával, ám a gazdag gonosz ritkán kapja meg erkölcsi büntetését lecsúszással. A gazdag érzelmileg veszíthet, vagyont azonban szinte soha. Ezzel szoros összefüggésben áll, hogy a társadalmi ranglétrán felfelé törekvő szereplő sohasem önerőből tud sikeres lenni. Noha individualista, álmai, karriervágynai megvalósulásához a gazdag családtól, általában a szerelmétől/barátjától kap anyagi segítséget, vagy – szintén gyakran alkalmazott fordulatként – hirtelen kiderül, hogy hatalmas vagyon örököse. A társadalmi mobilitás egyetlen útja a telenovellákban a beházasodás vagy az öröklés.

A telenovellák társadalomképe emellett azt sugallja, hogy a szegénységet szégyellni kell, a munkanélküliség pedig egyenesen bűn, már akkor, ha a szegényről van szó. Ezt a társadalmi hierarchia alján lévők folyamatosan ráégetik, azzal a szépséghibával, hogy a gazdagok alapvetően

10 Dorcé: *Latin American Telenovelas*. pp. 245–257.

11 A telenovellák társadalmi képéről, inkluzivitásáról, igazságosságáról lásd például: Flórez Lasso, Ivonne Andrea – Ramírez López, María Diana – Rodríguez Ramírez, Kimberly Johana: *Representación social de la mujer negra en la telenovela colombiana 'La Esclava Blanca'*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2017., valamint: Muñiz, Carlos – Marañoñ, Felipe – Saldierna, Alma Rosa: ¿Retratando la realidad? Análisis de los estereotipos de los indígenas presentes en los programas de ficción de la televisión mexicana. *Palabra Clave* 17 (2014) no. 2. pp. 263–293.

12 Escudero Chauvel, Lucrezia: El secreto como motor de las telenovelas. In: Verón, Eliseo – Escudero Chauvel, Lucrezia (eds.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997. pp. 73–86.



Ki ölte meg Sarát?

ritkán dolgoznak a telenovellákban. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a gazdagság fokmérőiben volt változás az évtizedek alatt. Míg a hetvenes-nyolcvanas évek tipikus gazdagja még vagy a földből teremtette meg, vagy örökölte a vagyonát, a kilencvenes években már jogász vagy iparmágnás bőrébe bújt. Emellett változott a középosztály álommunkáról alkotott képe is. Míg korábban mosó- és tanítónők, kertészek, újságírók akartak egyszerűen csak gazdagok lenni, addig a kortárs telenovellákban a feltörekvők már sikeres reklámosok, grafikusok, divattervezők, festők, építésszek akarnak lenni.

A telenovellák fő- és mellékkarakterei, valamint staffázsfigurái általában sematikusak, sztereotípiákat jelenítenek meg, a különböző sorozatok csak annyiban térnek el egymástól, hogy a típusokat milyen nemű és életkorú szereplőre ruházzák. A karakterfejlődés nem jellemző. Így a gonoszok és a nemeslelkűek mellé-mögé már az első részekben enumerációszerűen felsorakoznak a segédalakokból álló hadtestek. Ezek a segédalakok fontos szerepet töltenek be a főszereplők közötti konfliktusok generálásában vagy éppen megoldásában. Így lesz tipikus szereplő a bohóc/udvaribolond, a pletykás, a félkegyelmű, a féltékeny, a titkok tudója, a szókimondó, a simlis, a család szégyene, a deviáns, az anyatigris, a verőember vagy a szajha. Ezek a típusok természetesen egy szereplőn belül keveredhetnek.

Végezetül érdemes kiemelni, hogy a telenovellák nagyon jellegzetes dichotómiákra építik a konfliktusokat. Így feszül egymásnak az idilli vidék és a bűnös város. Az örökölt vagy szerzett vagyon mindig kiérdemelt, a szegénység viszont mindig megérdemelt. A nagy dilemmák végül egy vagy-vagy kérdésre szűkülnek, a gazdag szerelmesnek választania kell: ha a tiltott szerelmet választja, akkor kitagadják a családból, és oda az örökség.

Az elmúlt tíz év telenovellái közül számos kísérelte meg felrúgni nem csupán a kötött narratív szerkezetet, hanem a tipikus szerepeket is. A *telenovela studies* újabb keletű tanulmányai már ezeknek a „formabontó” új telenovelláknak az erényeit elemzik, kiemelve, hogy a karakterábrázolási konvenciókat áthágták, a sematikus és kiszámíthatóság helyett érdekesebbek lettek a fordulatok, és összességében sokkal jobban reflektálnak a társadalmak összetettségére, és életszerűbbek lettek a konfliktusok is. A Netflixen 2018-ban bemutatott, már említett *La Casa del las Flores* a mexikói tévékritikus, Álvaro Cueva szerint három területen volt innovatív: a kifulladás melodrámaműfajának újragondolásában; a biszexuális, transzgender és az idős házasságtörő asszony karaktereinek bemutatásában; valamint a buja almodóvári esztétikában.¹³ Tehát egyszerre kellene beszélnünk elméletben műfaji, társadalmi és esztétikai megújításról.

13 Idézi: Smith: *Multiplatform Media in Mexico*. p. 195.

Telenovella-jegyek a *Ki ölte meg Sarát?* sorozatban

A mexikói bűnügyi sorozat a telenovellák sztereotípiáit szinte varratmentesen áttemeli egy másik fikciós műfajba. Az alapkonfliktus a gazdag és szegény relációjában jelenik meg, hiszen ahogy a tanulmány bevezetőjében már ismertettük, a gyilkosságot végül elvitetik a gazdag család gyerekének szegény sorból származó barátjával, azzal az indokkal, hogy a gazdag és megbecsült Lazcano név becsületén nem eshet vérfolt. A meggyőzésben César szintén Alex családjának anyagi körülményeit használja fel, hiszen azzal zsarolja meg a fiút, hogy nekik úgyszintén pénzük kifizetnie az anyjuk kezelési költségeit, így pedig egészen biztosan hónapjai vannak hátra csak. Hogy egyébként a szegény fiú és a meggyilkolt húga miképpen kerül közel a gazdag családhoz, az nem derül ki az első évadból. Ugyanakkor az első évadban a kiemelt zsarnok, César Lazcano és az anyja, Mariana – noha a felszínen kifejezetten kedves Alexszel és Sarával – valójában fiuknak, Rodolfónak nem egy Sarához hasonló szegény lányt szánának. A rangon aluli státuszra való hivatkozás azonban csak az évad későbbi részeiben jelenik meg világosan, és akkor sem a család „barátaival” kapcsolatban, hanem a család segéd-személyzete lesz a verbális megaláztatások fő elszennedője. Ez alól kivétel Alex és Sara rákos anyja lesz, aki még Alex börtönévei alatt elhunyt.

Sara halála ugyan a sorozat fő rejtélye, ám az epizódok során rendkívül sok, talán már túl sok mellékrejtély is kiderül, amelyek funkciója a fő enigma bonyolítása, illetve késleltetése. Ezek a titkok többnyire flashbackszerű bejátszásokból derülnek ki. A telenovellákra oly jellemző súlyos titokból itt egy-egy szereplőre több is jut, így a fő rejtély az epizódok során tulajdonképpen lefokozódik mellékkérdéssé. Előkerül többek közt a Lazcano család vagyónának eredete és prostitúcióval kapcsolatos, hullákkal csipkézett tevékenysége, az anyja által lelkiismereti okokból istápolta, majd abuzálta, és a gyilkosság körülményeit ismerő Elroy gyerekkora, a benjámini figura, Rodolfo nemzőképtelensége, a fivére, Chema homoszexualitása, César Lazcano üzlettársának és verőemberének, Sergiónak perverziói, César nyughatatlan pénisz, vagy az első évad bombasztikusnak szánt vége felé közeledve Sara egyre kétesebb Lolita-figurája és pszichés zavarai. A sorozatban két,

az első évadban pozitívnak beállított szereplő van: a boszúsúszomjas Alex és a Lazcanocsalád lánya, az eszes Elisa, akik a tiltott szerelem szabályai szerint össze is jönnek.

A sorozat másik tiltott szerelme a homoszexuális Chemáé. Mivel Rodolfo Sara halála után elköteti magát, ezért a családban égető kérdéssé válik az utódlás, mely szintén a telenovellák egyik központi kérdése. Chema és barátja, Lorenzo nemhogy össze akarnak házasodni, de béranyaprogramban gyereket is vállalnak. Ahogy César a lányát, Elisát is a vagyomból való kizárással zsarolja, úgy Chemát is. Úgy látszik, ez mindig elég indok az elbizonytalanodásra, noha mindketten – később a nemzőképtelensége miatt családilag szégyellt Rodolfóval kiegészülve – a zsarnok apjuk ellen fordulnak és lesznek Alex szövetségesei az első évadban, hogy utána a másodikban ismét újrendeződjenek az erőviszonyok. Itt érdemes kitérni arra, hogy a nemzőképtelenség, vagy a homoszexuális férfiak esetében a magzat kihordásának képtelensége – miközben potens férfiakról beszélünk – a telenovellákban eleve tradicionálisan súlyos pecsét, mely könnyen fordul át a nemzeti megmaradásról szóló *sorskérdésbe*.

A karakterábrázolás – noha a színészi alakítások és a párbeszédetek természetesebbnek hatnak, mint a telenovelláknál – követi a műfaj figuráinak sematikusságát, sztereotípiáit, polarizáltságát és kontrasztjait, azzal a különbséggel, hogy a képzeletbeli koordináta-rendszerben némileg összetettebb karakterek népesítik be a két ellenpólust. A zsarnok (apa), a képmutató (anya) vagy az eszes lány (Elisa) mellett feltűnik a pletykás szolgálólány alakja, akit a sorozat legsötétebb bőrű szereplője játszik. Megkapjuk a család szegényeit a nemzőképtelen Rodolfo s az újabb telenovellákban már kötelező meleg Chema és Lorenzo figuráiban is. A sorozatban a karaktereken kívül főszerep jut továbbá a technológiának is, amely egyfelől segít kortársá tenni a sorozatot, másfelől a hackerkedés, kódolás, megfigyelés és csetelés közhelyes és gyermekem módon van ábrázolva.

A karakterek hálózatát elemezve érdemes kiemelni továbbá, hogy mindegyik szereplő a sorozatban a telenovellákra jellemzően irreális-mitikus hatalommal felruházott családfőtől, Césartól függ. A család tagjait elsősorban a vagyomból való kitagadással tartja sakkban, másokat egyéb titkaikkal zsarol, esetleg keveri ezeket az eszközöket. Innen nagyon nehéz megérteni azt a folyamatot, hogy Mariana miért tűri el, hogy César évtizedek



Ki ölte meg Sarát?

óta megalázza, az pedig még inkább felfoghatatlan, hogy gaztettei eltusolásában miért segítkezik. Az ezekre adott válasza mindig a „család hírnevének” megvédése lesz. Minden egyes esetben, amikor a gyerekek az apjuk ellen fordulnának, előkerül az anyagi függőség: így Rodolfo a kaszinóbirodalom megöröklését, Chema a luxusvilláját, Elisa pedig az európai egyetemi tanulmányait kockáztatja.

A sorozat dramaturgiája szempontjából a megoldást/megfejtést egyfelől a telenovellákhoz hasonlóan elhúzódo, egymásra licitáló meglepetésdömping húzza el a végtelenségig, másfelől azonban a szereplők meglepően gyakori irracionális döntései vagy döntésképtelenségei.

A sorozat néhány területen azonban kétségtelenül eltér a klasszikus telenovellák ábrázolásától. A szexualitás, és különösen a test bemutatása jelentősen merészebb, mint a telenovellákban ez korábban megengedett volt. A gyilkosság és a testi abúzus, noha nem teljesen explicit, még így is véresebb, mint a telenovellák szinte alig létező erőszak-ábrázolása. A sorozat cselekménye a városi közegben történik, a bűn pedig mindenhol a városi térben: kaszinóban és annak pincéjében, szaunában, villában, vidámparkban, felhőkarcolóban, elhagyatott külvárosi

kúriában. A sorozatban szinte kizárólag castizók, vagyis többnyire európai eredetű fehér mexikóiak jelennek meg, meszticiek a börtönjelenetekben, bennszülött mexikóiak azonban egyáltalán nem. Noha ez utóbbi a mexikói telenovellák esetében átlagosnak mondható, az azonban nem, hogy a bűnözés nincs kiosztva a mesztic szereplőkre.

Végül szót kell ejtenünk arról, hogy a sorozat esztétikája, vágása, speciális effektjei, a kameraállások változatosága, a kültéri jelenetek sokasága radikális elszakadást mutat a klasszikus telenovelláktól és inkább az amerikai bűnügyi akciósorozatok mintáját követi.

Konklúzió

A sorozat globális, Magyarországon is kimutatható¹⁴ sikerének okai nyilvánvalóan összetettek. Az elmúlt egy évtizedben a dél-amerikai klasszikus telenovellák mellé számos, nem csupán a műfaj konvencióit valamilyen területen áthágó új telenovella sorakozott fel, hanem a formátum kötöttségeiből kilépő sorozat is, amelyek a telenovellák hegemoniáját kikezdték. A nagy multinacionális telenovella gyártó cégek, mint a Telemundo, a Televisa,

14 A Flixpatrol.com adatai alapján ebben az évben (2021 nyarán) a Netflixen a harmadik legnézettebb sorozat, Magyarországon pedig – noha egyetlen hetet sem nyert meg – a hetedik legnézettebb: <https://flixpatrol.com/top10/netflix/hungary/2021/>

Globo Red, a Caracol vagy az Azteca, ezekre a fejleményekre lépésekben reagáltak, a portfóliójukat sokszínűbbé tették, és tematikában, dramaturgiában, karakterábrázolásban modernizáltak, illetve műfaji hibridekkel kísérleteztek, például az évadok bevezetésével. Tény azonban, hogy a műfaj képtelen volt olyan globális figyelmet kicsikarni, mint a kilencvenes években, noha történetek nagyszabású, több tízmillió dolláros, Dél-Amerikában és az Egyesült Államok spanyol ajkú lakosságának körében kifejezetten sikeres kísérletek erre, mint a *La Casa de las Flores* vagy a szintén a Netflixszel közösen gyártott *La Reina del Sur* (A dél királynője), vagy az *El Señor de los Cielos* (Az eget uralja). A *Ki ölte meg Sarát?* azonban 2021-ben majdnem minden országban a tíz legtöbbet streamelt sorozat között van olyan országokban is, mint Dánia, Izland, Hollandia, Finnország vagy Szaúd-Arábia, ahol korábban nemhogy a telenovelláknak, de a spanyol nyelvű sorozatoknak sem volt semmiféle recepciója. Arról tanulmányok fognak születni, hogy ez a siker annak köszönhető-e, hogy a telenovella néhány, korábban sikerre vezető műfaji jellegzettségét elegánsan ültették át egy másik sorozatműfajba. Ha egyáltalán új műfajról beszélünk és nem a telenovella műfajának átmárkázásáról, ahogy erre az új telenovella-elnevezés is utalna,¹⁵ esetleg arról, hogy a Netflix szándékosan próbálja a saját kommunikációjában tagadni, hogy itt melodramákról van szó.¹⁶ De az is lehet, ahogy Elia Cornelio-Marí megállapítja¹⁷, hogy a siker az „ironikus szemlélő” szempontjából is értelmezhető. Az ironikus szemlélő Ien Ang meghatározásában¹⁸ intellektuális pozíciójából fakadóan ugyan lenézi a látottakat, s úgy lel élvezetet és örömet, hogy közben meggyőződése, hogy kulturálisan valamilyen alacsonyabb rendű terméket fogyaszt.

Attila Bátorfy

Who killed the telenovela?

An emerging genre in the Latin American television market

The essay examines the changing characteristics of the Latin-American telenovela genre through the surprising and world-wide success Mexican crime-series *Who killed Sara?* (2021) on Netflix. For this purpose, the essay first enumerates the main attributes and criteria of the telenovela genre from a historical-comparative perspective, highlighting the classic topics, characters and narratological methods of the genre. Based on these principles, the *Who killed Sara?* offers an occasion for comparing and rethinking some aspects of the new telenovelas, which seem a split from the classic telenovela, but preserving some key elements of it.

15 Smith: *Multiplatform Media in Mexico*. p. 195

16 Cornelio-Marí: *Melodrama mexicano en la era de Netflix*. p. 19.

17 *ibid.*

18 Ien Ang először 1985-ben írt az ironikus szemlélőről a legendás Dallas-kutatása során. Globális perspektívában lásd: Ang, Ien: *Television Fictions Around the World: Melodrama and Irony in Global Perspective*. *Critical Studies in Television* 2 (2007) no. 2. pp. 18–30.

MILYEN ÉRZÉS LEHET A GONDOLATAINKAT
KÖZVETLENÜL A FILMSZALAGRA MÁSOLNI?

KUBRICK-AKCIÓ

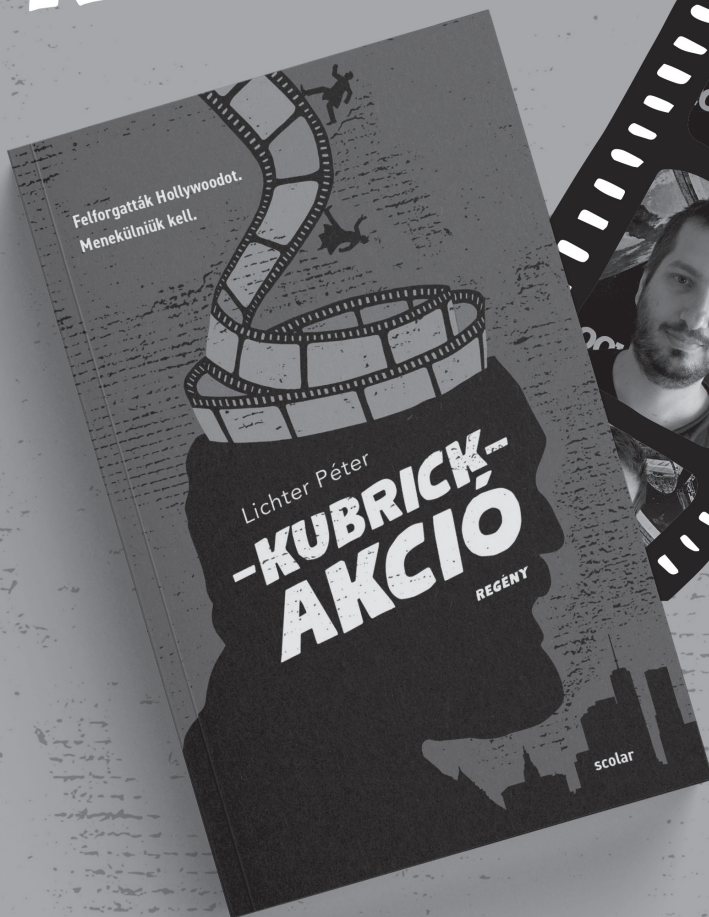


Foto © Máté Bóni

Klasszikusokat idéző thriller és utalásokkal teli
szerelmeslevél a mozgóképhez.

LICHTER PÉTER PONYVAREGÉNYE!

scolar.hu

Vécsey Virág

Öko Lisa és a Medvedisznóember

A klímaváltozás reprezentációja két fősodorbeli animált sitcom, a *South Park* és a *Simpson család* esetében

Írásomban annak próbálok utánajárni, hogyan ábrázolja korunk legnagyobb ökológiai problémáját, a klímaváltozást két, évtizedek óta futó, fősodorbeli amerikai animált vígjátéksorozat, a *South Park* és a *Simpson család* (*The Simpsons*). Fő kérdésem, hogy az általam vizsgált animációs sitcomokban, amelyekben a képi nyelv minden eleme teljességgel konstruált (tehát nem használ valós, fotografikus-élszereplős felvételeket) milyen vizuális ábrázolásmódok, milyen szimbólumok és ikonográfia segítségével jelenítik meg a klímaváltozást. Mennyiben térnek el a téma animált reprezentációi a hagyományos („valóság alapú”) képi és mozgóképi megjelenítésektől? Mivel mindkét sorozat erősen szövegközpontú, ezért a képi megjelenítéseket verbális kontextusukkal együtt (is) értelmezem, ennek kapcsán pedig arra voltam kíváncsi, hogy a két sorozatra jellemző narratív komplexitás¹ hogyan alakítja a klímaváltozás megjelenítését. Hogyan befolyásolja a klímaváltozás reprezentációját az anicom²-paródia kevert műfaja, valamint a társadalmi és politikai kérdésekre reflektáló komplex narratív stratégia?

A két animációs sorozat összehasonlítását számos közös vonásuk indokolja. Mindkét sorozat alkalmas lehet felnőtt és gyerek célközönség megszólítására is, amerikai televíziós csatornák számára készült, és a hagyományos szerializált televíziós elbeszélési módtól eltérően a narratív komplexitás módszerével él. Közös jellemzőjük a műfaji keveredés (*generic-mixing*), amit a paródia dominál, valamint az erős társadalmi és politikai reflexivitás és intertextualitás. A *Simpson család* nagyobb múltra tekint vissza³, de mindkét sorozat évtizedek óta nagy nézettséggel fut. A két sorozatnak hatalmas rajongótábora van, ami ennek az írásnak a megszületését is segítette, hiszen a több száz epizódból a rajongói oldalak segítségével sikerült kiszűrni azokat, melyek a klímaváltozás témájával foglalkoznak. Írásom első részében a két vizsgált sorozathoz kapcsolódó korosztályi dilemmákat veszem számba, majd a mindkét sorozatra jellemző műfaji keveredés jellegzetességeit vázoló fel, külön figyelmet fordítva az animáció sajátosságaira. Írásom harmadik részében röviden kitérek a klímaváltozás vizuális mediatizációjának jellemző vonásaira és nehézségeire, hogy végül ezen tényezők fényében vizsgáljam az empirikus mintámat.

1 Jason Mittell értelmezésében a narratív komplexitás az 1980-as évektől megjelenő tévéspecifikus új elbeszélés mód, melyben a hagyományos epizodikus és szerializált műsorszerkesztési mód összefonódik. Főbb jellemzői a folyamatos cselekménybonyolítás epizodikus variációkkal és a hosszan tartó karakterfejlődés, nézői oldalról pedig nagyobb aktivitást, gyakran műveltebb, igényesebb közönséget feltételez. Utóbbi jelentheti azt is, hogy szűkebb, de elkötelezett rajongói tábor teszi rentábilissá a sorozatot. Mittell, Jason: *Complex TV. The Complexity of Contemporary Television Storytelling*. New York–London: New York University Press, 2015.

2 Az élszereplős sorozatokban népszerű szituációs komédia (*sitcom*) narratív stratégiái az 1950-es évektől az animációban is alkalmazkazzák, de az animáció nyelve könnyen felismerhető sajátosságokkal teszi egyedivé, ezt nevezik *anicom*-nak (Dobson, Nicola: *TV Animation and Genre*. In: Dobson, Nicola (ed.): *The Animation Studies Reader*. New York–London–Oxford–Sidney: Bloomsbury Academic, 2018. pp. 110–120.), ami az animált szituációs komédia rövidítése. Az animációs nyelv egyik legszembevetőbb tulajdonsága, hogy nem engedelmeskedik a fizika törvényeinek. Így például a fiúk a *South Park*-ban a tizedik évadban is általános iskolába járnak, mert nem öregszenek, csakúgy, mint a gyerekek a *Simpson család*-ban.

3 A *Simpsons* 1989 végén, míg a *South Park* 1997-ben került adásba.

Gyerekek is nézhetik? Gyerekeknek szól?!

Az animációs tartalmak kapcsán újra és újra felmerül, hogy elsősorban gyerekeknek szól. Ez a mélyen rögzült kulturális sztereotípiá, mint minden az animációban, Disney-ig vezethető vissza, akinek stúdiója megteremtette az animációban a formai és tartalmi etalont, amit a „cukiság” és realiztikus ábrázolásmód fémjelzett. Az animáció mint filmes kategória ezen követelményeit már az 1950-es években felrúgta Amerikában a UPA (United Productions of America), Európában pedig gazdasági és politikai okok miatt eleve sokszínűbben alakult az animáció története – mindennek ellenére a hétköznapi szóhasználatban az animációt a gyermekiséggel azonosítják. A *South Park* és a *Simpson család* esetében ez azonban több szempontból problémás. A *Simpson család* klasszikus rajzanimációs vonalat képvisel antropomorf, mégsem teljesen emberi karakterekkel (pl.: Marge kék csigatoronyhaja és a szereplők napsárga bőre), realiztikus mozgásokkal. Ritkán enged az animáció adta lehetőségeknek a fizikai törvényszerűségek áthágására, ha mégis, ezt általában a klasszikus gyerekeknek szánt animációs televíziós sorozatok formanyelvi elemeire hagyatkozva teszi: pl. Homer a sorozat intrójában egy autó elől menekülve átrohan a csukott ajtón, amin egy szabályos Homer alakú lyuk keletkezik. Ez a hagyományos rajzfilmes ábrázolás- és működésmód formailag egyértelműen a gyerek közönséghez köti a sorozatot.

A *South Park* formailag érdekesebb és naivabb, amennyiben az analóg papírkivágásos animációs technika számítógépes utáztatát valósítja meg, annak minden esetenységével. A karakterek itt is stilizált emberek, mozgásuk gyakran darabos, a papírkivágásos perspektívaváltás nehézségeinek következtében jellemző a gyermekrajzszzerű frontális ábrázolásmód. Ez a formátum olyanná teszi a sorozatot, mintha gyerekek készítették volna, gyerekekről is szól, és

ezekből adódóan, értelemszerűen gyerekeknek.

Ennek ellenére mindkét sorozat esetében vitatott, hogy egyáltalán nézhetik-e gyerekek. A *South Park* legtöbb részét az USA-ban TV-MA besorolással illették, vagyis tizenhét év alattiak számára egyáltalán nem ajánlott, a *Simpson család* legtöbb epizódja a valamivel enyhébb TV-PG besorolást kapja, ami a tizenhét év alatti nézők szülői felügyeletét kívánja meg. Az eltérő besorolásoknak megfelelően a *Simpsons* a kora esti, míg a *South Park* a késő esti műsorsávba került. A *Simpson család* volt ráadásul tizenöt év kihagyás után az első animációs műsor, amit az amerikai televíziók főműsoridőben sugároztak. A televíziós besorolásoknál érdekesebb a szélesebb közönség percepciója, amire egyszerre jellemző – főleg a konzervatív oldalról – a szülők aggodalma, hogy ezek a sorozatok vulgárisak, erőszakosak, durvák és „felforgató” nézeteket terjesztenek a kiskorúak körében, másfelől az animáció kulturális jelentőségének teljes megkérdőjelezése, miszerint nem szabad túl nagy jelentőséget tulajdonítani holmi rajzfilmeknek.⁴ A megfelelő korosztályi besorolást persze a népszerű tv-sorozatokhoz kapcsolódó merchandising sem könnyítette meg, a plüss-figuráktól a gyerekméretben kapható ruhadarabokig. Nézők és kritikusok egyaránt az animáció mint műfaj hagyományos, gyerekekhez köthető történeti háttérét használják fel arra, hogy a kulturális hierarchiában a megfelelő polcra helyezték el a sorozatokat. Ezzel pedig elérkeztünk a műfaji besorolás problémájához.

Műfajkeveredés

Mittell nyomán műfaji hibridek helyett műfajok keveredéséről (*genre-mixing*) beszélhetünk, miután a biológiában használt hibriditás fogalmával szemben a kiinduló műfajok sem állandó és jól körülhatárolható statikus kategóriák, mint ahogy a létrejövő kevert műfajok sem. Ahogy az előzőekben már említettük az animáció kapcsán,

4 A *Simpsons* kapcsán felmerülő vitát Mittell ismerteti részletesebben (Mittell, Jason: *From cop shows to American cartoons: Genre as cultural category*. New York–London: Routledge, 2004.). De hasonlóan vitatott az is, hogy a *South Park* hány éves kortól nézhető (lásd pl.: Weinraub, Bernard: *Loosening a Strict Film Rating for 'South Park'*. <https://www.nytimes.com/1999/06/29/movies/loosening-a-strict-film-rating-for-south-park.html> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 03.); Gillespie, Nick: *Why Your Kids Must Watch 'South Park'*. <https://www.thedailybeast.com/why-your-kids-must-watch-south-park> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 03.); Thorpe, Vanessa: *Crude South Park draws the underage crowd*. <https://www.theguardian.com/film/1999/aug/29/uk.news> (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.03.); illetve a commonsensemedia, Quora és Reddit fórumai).

annak megítélésében és befogadói interpretációjában meghatározó a története. A műfaji besorolásnál azért fontos történeti megközelítést alkalmazni a pusztán textuális elemzés helyett, hogy képet kapjunk arról, hogyan változott befogadó és műfaj interakciója az idők során, milyen változó kulturális, ipari-produkciós vagy nézői gyakorlatok befolyásolták a műfaj megítélését, illetve a műfajok kategorizálását. Ez a kontextualizáló történeti megközelítésmód a kritikai kultúrakutatás kedvelt módszertana, amely termékenyebb, és a műfajt mint kulturális gyakorlatot vizsgálja, szemben a műfajt pusztán szöveg szinten beazonosítható, statikus „külső” kategóriát tételező formai elemzési módszerekkel.

Az animáció esetében eleve megkerülhetetlen kérdés, hogy az animációra mint a mozgóképen belüli önálló kategóriára vagy pusztán technikák összességére tekintünk. Az animáció a film alága, vagy épp fordítva?⁵ Az animációt sokan sokféleképp definiálták⁶, a tisztán technikai megközelítés a frame-ről fram-re, vagyis kockánként készített mozgóképre vonatkozik, ez azonban a számítógépes animáció térhódításával idejét múlttá vált, még akkor is, ha a kockáról kockára animálás a klasszikus rajzanimáció digitális változatában is megmaradt. Film és animáció technikailag közös gyökerekkel rendelkezik, de míg a film valós időben felvett eseményeket rögzít, addig az animációt képkoc-

káról képkockára rögzítik vagy valamilyen animációs szoftverrel.⁷ Ezt a technikai jellegű megkülönböztetést kikezdi a technológia fejlődése mind a film, mind az animáció esetében, van azonban egy másik distinkció, mely időtállóbb. A film realizmusával szemben az animáció a lényegénél fogva elrugaszkodik a valóságtól, amennyiben minden egyes képkockája alkotó(k) által konstruált. A film realizmusa persze relatív és vitatott, az animáció azonban megalkotási módjánál fogva kívül helyezkedik ezen a vitaterületen. Az animáció alapanyagát emberi gondolatok és ötletek adják, amik aztán különböző eszközökkel, de a „valóság” fotorealisztikus leképezése nélkül⁸, a „semmitől létrehozott” vizuális nyelven (rajzok, gyurmafigurák, bábok, digitális képalakító software-ek stb.) reprezentálódnak⁹. Az élszereplős film ezzel szemben valamilyen „meglévő” jelenetet rögzít, legyen az megrendezett jelenet akár. Ezzel olyan narratív teret és vizuális környezetet teremt az animáció, ami radikálisan különbözik a film nyelvétől. A kifejezés szabadsága az animáció változékony természetét eredményezi, melyet Eisenstein plazmatikusságnak nevez és a műfaj megkülönböztető jegyének tekint¹⁰. Az animáció mozgóképi kategóriaként nem tekinthető műfajnak, mert technikai és formai dimenziói túl tágak, a műfaj fogalma pedig ennél lehatároltabb. Írásomban Varga Zoltán nyomán¹¹ az animációra mint mozgóképes kate-

5 Herhuth, Eric: *The Politics of Animation and the Animation of Politics. Animation – An Interdisciplinary Journal* 11 (2016) no. 1. pp. 4–22.

6 Lásd pl.: Cholodenko, Alan: *First Principles of Animation*. In: Beckman, Karen (ed.): *Animating Film Theory*. Durham–London: Duke University Press, 2005. pp. 98–111. Wells, Paul: *Understanding Animation*. Abingdon–New York: Routledge, 1998. pp. 1–9. Bétrancourt, Mireille: *The animation and interactivity principles in multimedia learning*. In: Mayer, Richard (ed.): *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 287–296. Furniss, Maureen (ed.): *Animation. Art & Industry*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 2012. pp. 1–12. Buchan, Suzanne: *Animation, in Theory*. In: Beckman, Karen (ed.): *Animating Film Theory*. Durham–London: Duke University Press, 2014. pp. 111–130.

Carpe, Inma: *The Alchemy of Animation: A neuroplastic Art Media of Communication and Transformation*. In: Gómez Chova, L. – López Martínez, A. – Candel Torres, I. (eds.): *Edulearn 17 Proceedings, IATED, Barcelona, 2017*. pp. 4014–4023.

7 Husbands, Lilly–Ruddel, Caroline: *Approaching Animation & Animation Studies*. In: Dobson (ed.): *The Animation Studies Reader*. pp. 14–19.

8 Itt szándékosan eltekintek a rotoszkópos technikától, amely videóval felvett jeleneteket rajzol vagy fest át digitálisan, amivel éppen a film és az animáció határán helyezkedik el.

9 Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 1994.

10 Leyda, Jay (ed.): *Eisenstein on Disney*. Kalkutta: Seagull Books, 1986.

11 Varga Zoltán: *A műfajiság kérdése az animációs filmekben*. Doktori disszertáció. Eötvös Loránd Tudományegyetem. <http://doktori.btk.elte.hu/phil/vargazoltan/diss.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2021. 11. 03.)

góriára tekintek, aminek egyenértékű kategóriapárja az élőszereplős film, műfajai pedig a filmes műnemekben (dokumentumfilm, játékfilm, kísérleti film) fellelhető műfajokkal vannak átfedésben.

Esetünkben az animáció mint formanyelv és mint filmes kategória is meghatározó. Hiszen a sorozatokhoz tartozó befogadói attitűdöt, értelmezési keretrendszert erősen befolyásolja az animációs forma, ez jól látszik a már említett korosztályos besorolás körül kirobbant vitákban. A műfajok keveredését a sitcom és annak paródiája okozza, de az animációhoz mint mozgóképes kategóriához tartozó formanyelv tovább módosítja a befogadói attitűdöt. Az animáció a televízióban hagyományosan vígjátékok formájában jelent meg, ennek korai példái a *Popeye* (1937-től) vagy a *Tom és Jerry*-sorozat (1940–1958) William Hanna és Joseph Barbera rendezésében, melyek szerializált formában, a televíziós reklámok dramaturgiai igényeihez igazodva (vagyis egyszerű, megszakítások ellenére könnyen követhető dialógust nem vagy csak alig tartalmazó helyzetkomikumokkal) szórazottatták az egész családot. Ezzel párhuzamosan az élőszereplős sorozatokban is egyre népszerűbb lett a situációs komédia, aminek narratív stratégiáit átvették az animációs sorozatok, létrehozva az anicom műfajt. Az anicom a sitcom narratív mintázatait (narratív tér, karaktertípusok) megőrizve az animációs nyelv sajátosságaival (metamorfózis, plazmatikusság, fizikai törvényszerűségek áthágása) kiegészülve képez külön kategóriát.¹² Animációs formanyelvi jellegzetességek olyan apró dolgokban is megnyilvánulhatnak, mint pl. a karakterek állandó kora és külső megjelenése a *South Park* és a *Simpson család* gyerek főszereplőinél. A műfajok keveredésének kultúrájához az anicom esetében is hozzájárultak a forgalmazással kapcsolatos változások, ez esetben a televíziós és internetes csatornák számának növekedése és a technológiai konvergencia¹³ az 1980-as évek végétől. Amerikában az 1980-as évek elején indult MTV, Angliában pedig a Channel 4 segítette az animáció népszerűsítését.

Az animált sitcomok az animált formát használják fel a sitcom mint műfaj paródiájára, illetve ezzel teremtik meg a valóságábrázolás különleges típusát, amely épp túlzásainál fogva lesz a valóságnál is valóságosabb. A paródia a néző részéről feltételez előzetes ismereteket és bizonyos mértékű tudatosságot, hiszen ahhoz, hogy az élvezet teljes lehessen, a parodizált műfaj sajátosságait is ismerni kell, nemcsak a parodisztikus végeredményt.¹⁴ Az amerikai animációsipar 1960-as években bekövetkező gazdasági racionalizációja rajzfilmek tömegeit tette munkanélkülivé, ami később remek független szerzői filmeseket adott a szakmának. A szerzői filmesek alkotásaira már ekkoriban is jellemző az önreflexivitas, az alkotói szándék és jelenlét tudatos hangsúlyozása (lásd pl. George Griffin *Head* című rövidfilmjét, 1975). Ez a hagyomány kerül át a *South Park* és a *Simpson család* esetében két fősodorbelti anicom-sorozatba. A *South Park*nek már az intrójában fizikailag megjelennek az alkotói kezek, akik a papírkivágásokat mozgatják. A *Simpson családnál* nincs ilyen egyértelmű formai megoldás, de mindkét sorozatban állandó humorforrás a situációs komédia és a televízió, valamint a televíziós hírek paródiája. A *Simpson család* a hagyományos, 1990-s évekbeli normáknak megfelelően a tévé mint házi szentély körül gyűlik össze, a hírműsort pedig egy teljesen szubjektív, csak ritkán informatív „hírkirály”, Kent Brockman vezeti. A *Simpsons* így erősíti a hírműsorokkal szembeni szkepszt, és rávilágít a televíziós hírszerkesztés szakmai szempontokat háttérbe szorító sztárkultuszára.¹⁵ A hírmédia visszasságait a *South Park*ban is előszeretettel parodizálják, a riporterek személyeskedését a végletekig fokozzák, például amikor a riporter Randy Marsht teszi felelőssé a klímaváltozásért, és így szól ki a nézőkhöz: *”I hate that guy, and so do you”*. A hírműsorok folyamatos paródiájának a kritikai attitűd mellett persze valószínűleg van egy praktikus oka is, mindkét sorozat szívesen nyúl ugyanis a történetmesélés eszközeként a híradós narratívákhoz.

12 Dobson, Nicola: TV Animation and Genre. In: Dobson (ed.): *The Animation Studies Reader*. pp. 110–120.

13 Henry Jenkins technológiai konvergencián azt érti, hogy a tartalom platformfüggetlen lesz, vagyis különböző médiaplatformokon is megjelenik a médiaipar szereplőinek együttműködése miatt. A konvergenciának nemcsak technológiai és ipari, de kulturális és társadalmi velejárói is vannak. Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

14 Varga: *A műfajiság kérdése az animációs filmben*.

15 Gray, Johnathan: *Watching with The Simpsons. Television, Parody and Intertextuality*. New York–London: Routledge, 2006.

A hírműsorok mellett a sitcom is neveltségessé válik ezekben a sorozatokban. A *Simpson család* például az élőszereplős családi vígjátékok kliséit figurázza ki a diszfunkcionális, munkásosztálybeli, kertvárosi család bemutatásával. A szülő-gyermek viszony bármelyik pillanatban átfordul a megszokott szeretetteljességből anyagi, elidegenedett ellenségeskedésbe, ami a következő részre rendre elfelejtődik. Hasonló a felállás az 1987-ben indult élőszereplős *Egy rém rendes családban* (*Married... with Children*) is, de a *Simpsons* animált verziója egyszerre távolítja el a nézőket a karakterektől, hiszen nem hús-vér emberek, másrészt az animált forma lehetővé teszi jelenségek szélsőséges, túlzó ábrázolását, ami segíti a nézőt az érzelmi azonosulásban.

A klímaváltozás vizuális reprezentációjáról

A környezeti problémák vizuális ábrázolásával összefüggésben gyakran problémaként merül fel, hogy nehéz a térben és az időben kiterjedt jelenségeket egy képbe vagy rövid videóba sűrítve ábrázolni. A környezeti problémákban az időbeliség mindig hangsúlyos, mivel a jelen mindig összefoglalja a múlt következményeit, és megjósolja a jövőt, tehát a jelen két másik idősíkot foglal magába,¹⁶ ezt az időbeli tömörítést viszont gyakran nehéz vizuálisan megragadni. A helyi környezeti katasztrófákhoz (pl. olajszennyezés, erdőirtás) képest az egész világon évtizedek óta zajló környezeti jelenségeket (pl. talajpusztulás, éghajlatváltozás) helyszíni fotózás és videózás segítségével nehezebb megragadni. Ez olyan szimbolikus képek használatához vezetett, amelyek jelentése túlmutat a konkrétan ábrázolt jelenségeken. Ennek egyik legismertebb példája a jegesmedve, amely a klímaváltozás leggyakoribb vizuális szimbólumaként hivatott reprezentálni a globális felmelegedést, a sarkköri jégtakarók olvadását és a tömeges fajkihalást. A jegesmedvék vizuális kondenzációs szimbólum-

ként funkcionálnak, vagyis sűrítik az éghajlatváltozással kapcsolatos érzelmeket és információkat.¹⁷

Egy korábbi kutatás, amely a hírmédia környezeti témákat illusztráló vizuális tartalmait vizsgálta¹⁸ szintén arra jutott, hogy a szimbolikus és a „lenyűgözően látványos” (‘spectacular’) képek használata jellemzőbb, mint az egyszerű ikonikus képeké. A klímaváltozás kapcsán a látványos, lélegzetelállító képek különösen gyakran fordulnak elő és rendszerint az „érintetlen”, vad természetet ábrázolják, emberek vagy ember által formált terek megjelenítése nélkül. Ezek a képek elsősorban a befogadó érzelmeire hatnak, ámulatba ejtik a nézőt a természet fenséges szépségével és erejével. Ennek eredményeként a befogadó egyszerre távolodik el a problémás jelenségtől és annak konkrét okaitól, történelmi, társadalmi, gazdasági és politikai kontextusától, miközben a poszterszerű tájak képeinek mélyebb kulturális rezonanciája is van: megerősíti az érintetlen, vad természetről bennünk élő képeket. A dekontextualizált képek hozzájárulnak egyfajta globális politikai identitás kialakulásához is, ha olyan ikonográfiát használnak, amely mindenki számára ugyanolyan elérhetetlenül távoli, de a folyamatos ismétlés miatt mégis ismerős. Ezt nevezik „banális globalizmus”-nak, a legjobb példája pedig a földgömb képi megjelenítése, amely az éghajlatváltozással és más környezeti témákkal kapcsolatban is az egyik leggyakrabban használt vizuális elem, és triviális célja egyfajta közösség megteremtése a föld minden (emberi) lakójával. Sajnos ezek az agyonhasznált szimbólumok teljesen kiüresednek, és a leginkább könnyen dekódolható vizuális töltelékanyagként funkcionálnak, amik nem segítik a környezeti problémák mélyebb összefüggéseinek feltárását, absztrakciójukkal pedig gyakran tovább erősítik ember és természet duális elkülönítését, mely felfogás sok környezeti problémának az elsődleges okozója. A környezeti témák vizuális reprezentációi nem tudományos konszenzus eredményeként jönnek létre, inkább tekinthetők olyan kulturális konstrukcióknak, amelyek jelentésrétegeiből a befogadó alkotja meg és választja ki a számára fontos jelentés(ek)eit.

16 Doyle, Julie: Picturing the Clima(c)tic: Greenpeace and the Representational Politics of Climate Change Communication. *Science as Culture* 16 (2007) no. 2. pp. 129–150.

17 Pezzullo, Phaedra C. – Cox, Robert: *Environmental Communication and the Public Sphere* (5th Ed.). Los Angeles–London–New Delhi–Singapore–Washington D.C.–Melbourne: Sage Publications, 2017.

18 Lester, Libby – Cottle, Simon: Visualizing Climate Change. Television News and Ecological Citizenship. *International Journal of Communication* (2009) no. 3. pp. 920–936.



A jó, a szomorú és a ronda

Írásom fő kérdései, hogy az általam vizsgált anicomparozatokban, ahol a képi nyelv minden eleme teljességgel konstruált, milyen vizuális ábrázolásmódok, milyen szimbólumok és ikonográfia segítségével jelenítik meg a klímaváltozást. Valamint, hogyan érvényesülnek a műfaji keveredés és narratív komplexitás működési mechanizmusai a vizsgált empirikus mintában? Hogyan befolyásolja a klímaváltozás reprezentációját az anicomparódia hibrid műfaja, valamint a társadalmi és politikai kérdésekre reflektáló komplex narratív stratégia?

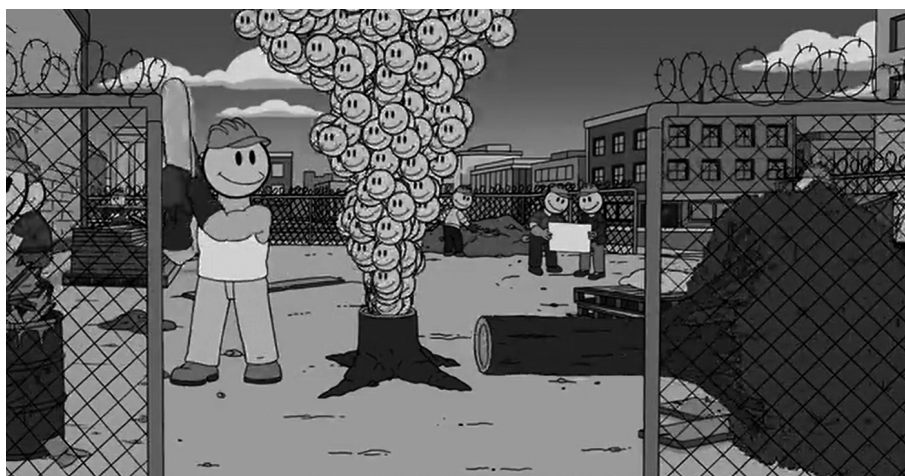
Klímaváltozás az amerikai kertvárosokban

Összességében elmondható, hogy egyik vizsgált sorozat sem tematizálta hangsúlyosan a klímaváltozást. A *South Park*-ban tizenegy, a *Simpsons*-ban tíz epizódban kerül szó-

ba a téma¹⁹, igaz a *Simpson család* 2007-es film verziója kiemelten foglalkozik a klímaváltozással.

Közös a két sorozatban, hogy a vizuális megoldásokban felhasználják a klímaváltozáshoz köthető kliséket is, de ezeket vagy parodisztikusan vetik be, vagy egy nagyobb, összetettebb és szokatlan képi metafora melléktermékeként. A *Simpson családban* kétszer is megjelenik a jegesmedve mint a klímaváltozás megkerülhetetlen jelképe, ugyanakkor mindkétszer olyan túlzó módon ábrázolják az állat szenvedéseit, hogy egyértelműen reflektálnak annak túlmediatizáltságára. Egyszer a jegesmedve a sivatagossá vált alaskai tájban Maggie napozóágyán hal meg, egyszer pedig felakasztja saját magát, amiről Lisa talál egy hírt egy jövőbeli újságban. A jegesmedvéhez hasonlóan sokat használt kép a füstölő gyármémenyek látványa, melyek a klímaváltozást okozó káros emberi tevékenységek egyetlen képbe sűrített szimbólumai. Ezt a képet is átalakítva használja a *Simpsons* egyik epizódja mely szinte teljes egészében a klímaváltozásról szól. Ebben a részben

19 A megfelelő epizódok kiválasztásakor a *South Park* esetében a <https://southpark.fandom.com/wiki>, a *Simpson család* esetében pedig a <https://simpsons.fandom.com/wiki> rajongói oldalakra támaszkodtam, melyek számos epizód scriptjét és az összes epizód alapos (szereplők, helyszínek, kulcsszavak, produkciós adatok szerinti) kategorizálását tartalmazzák, rajongói közösségi funkciók (fórumok, toplisták stb.) mellett kulcsszavak alkalmazásával (*climatechange*, *global warming*) kerestem a scriptek szövegei és a tágak között az oldalakon, majd annak érdekében, hogy azok az epizódok is mindenképp bekerüljenek a mintába, amiknek nem rögzítettek a fandom oldalakon a scriptjét, az *environment* kulcsszónak is utánanézttem. A rajongói oldalak nemcsak a szerializált televíziós tartalmakra térnek ki, hanem a sorozatok alapján készült egész estés filmekre és a teljes *South Park*, illetve *Simpsons* „univerzumra”, vagyis könyvekre, képregényekre, videójátékokra stb.



A jó, a szomorú és a ronda

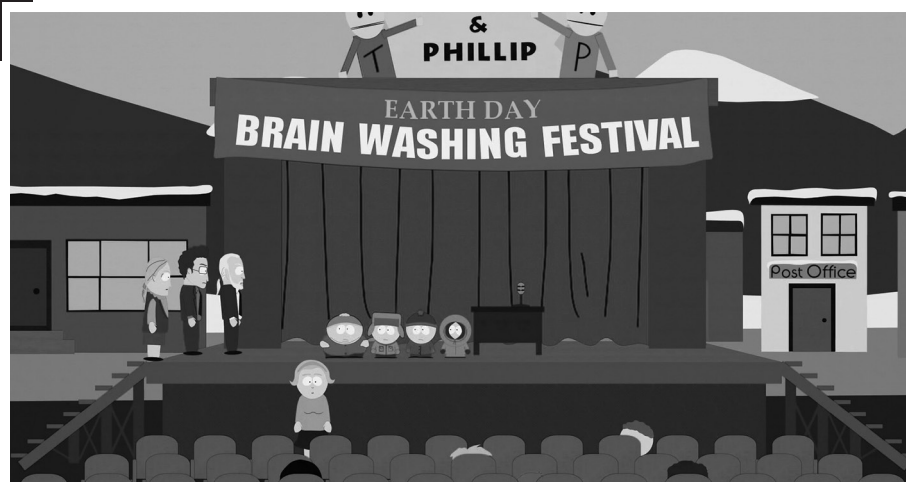
Lisa egy internetes keresés során szembesül azzal, hogy ötven év múlva Springfield élhetetlen hely lesz. A Földön háborúk dúlnak majd az utolsó csepp kőolajért, elfogy az ivóvíz, ami miatt az emberek szappant isznak, és megtelik az utolsó szabad parkolóhely is. Ebből a felsorolásból jól látszik, hogy a paródia dominálta a téma megközelítését, hiszen az ökoapokalipszis legfájdalmasabb csapásai az alapértelmezett emberi, vagyis az autósélelet érik. Az epizód azonban, a megszokottól eltérően, nem hagyja ennyiben a dolgot, és a Környezeti Média Díjat²⁰ is elnyert Lisa Simpson karakterén keresztül bemutatja, hogy mi történik, ha valaki nem nyugszik bele a sötét jövő elkerülhetetlenségébe. Lisa kifejezi a szorongását az iskolában és otthon is, míg végül kiköt egy pszichológusnál, aki állapotát mély érzelmi kiegyensúlyozatlanságnak vagy a kijózanító igazságra adott jogos érzelmi reakciónak látja, ám mindkét esetben egy Ignorital nevű gyógyszer alkalmazását tartja a megoldásnak. Ettől a boldogságpírulától Lisa kelles ködben lebeg, és derűs nyugalommal szemléli a társadalmi és ökológiai problémákat, amik körül veszik a mindennapokban. Lisa elégedett közönyét vizuálisan a mindenfelé áradó smiley-k jelzik. Számjlik ugrálnak ki a favágó láncfűrészek alól és számjlik áradnak a fent

említett gyárkérményekből. Ez a 2009-es rész nemcsak a társadalmi problémákkal összefüggésben ábrázolja a klímaváltozás jelenségét, de akarva akaratlanul a kritikai pszichológia oldalára áll, amikor Lisa klímaváltozás felett érzett tehetetlen szorongását nem egyéni lelki problémaként mutatja be. A jelenség ábrázolására a sorozat készítői a létező legegyszerűbb képi megoldást választották a bárgyú, sárga számjlik formájában, de így is az animált nyelv absztraháló túlzása az, ami egyértelműen és egyszerűen tudja közvetíteni a kívánt üzenetet. Az elcsépelet szimbólumok parodisztikus használata más környezeti és társadalmi témák esetén is jellemző a sorozatra, például a nemzetkarakterek sztereotip ábrázolásakor. Környezeti témák kapcsán a káros emberi tevékenység legszembetűnőbb képi metaforája a springfieldi atomerőmű, mely a sorozat főcímében is ontja magából a mérgező füstöt, de hasonlóan agyonhasznált metaforája a szennyezésnek az inkább rajzfilmsorozatokból ismert halálfejes hordó, amiből neozöld radioaktív anyag csöpög.²¹

A klímaváltozáshoz kapcsolódó vizuális kliséket a *South Park* is többször használja, de mindig parodisztikus formában és tudatosan. A műfajtudatosság és reflektáltság, amúgy is jellemző a *South Park* egészére, a humor egyik leg-

20 Lisa Simpson animációs karaktere 2001-ben a környezetért és egészségért kifejtett erőfeszítéseikért megkapta az Environmental Media Awardot. Forrás: <https://usatoday30.usatoday.com/news/health/spotlight/2001-11-15-simpsons.htm> (utolsó letöltés: 2021. 06. 07.)

21 Todd, Anne Marie: Prime-Time Subversion: The Environmental Rhetoric of The Simpsons. In: King, Leslie – McCarthy, Deborah (eds.): *Environmental Sociology: From Analysis to Action*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2009. pp. 230–245.



Terrance és Philip
fingik egymásra

főbb forrása éppen a folyamatos önreflexió, a tudatosítása annak, hogy ez egy animált, televíziós vígjátéksorozat, mely a műfaj hagyományait egyfelől követi, másrészt szándéka szerint teljesen kiforgatja és megújítja. A sorozat saját magára folyamatosan mint megkülönböztető jelre²² utal a műfaji tradíciók sorában, ami épp akkor a legszembetűnőbb, amikor a nagy elődhöz a *Simpson család*hoz képest próbálja meghatározni magát. Ez többször is megtörténik a sorozatban, de van egy epizód (a *Simpsonék már megcsinálták*, mely csak ezzel foglalkozik, elsősorban az eredetiség kérdését feszegetve. Ebben a részben a simpsonsos animációs stíluson túl a folyamatos „*Simpsonék már megcsinálták!*” felkiáltásokkal egyértelműsítik a sorozat készítői, hogy egyfelől tisztelik Matt Groeningék munkásságát, másrészt nem az innovációt tartják egy animált sorozat egyetlen minőségi fokmérőjének. Ez az önreflexió, mely a kortárs sorozatokat jellemző narratív komplexitás sajátossága, a *Simpson család*ban is jelen van, sőt a *Simpsons* is reflektál a *South Park*ra többek között akkor, amikor egy szokatlanul hideg és havas napon Bart és barátai a buszmegállóban álldogálva a rivális sorozat főszereplőivé lényegülnek át egy pillanatra, felöltve jellegzetes ruháikat, alakjukat, szokásaikat.

A *South Park*ban előkerülnek az olvadó gleccserek, a vörösen izzó antropomorf Föld bolygó, a PET-palackok és a bálnák mint a környezeti problémák ikonikus jelvényei. De a klisé képeket mindig parodisztikus narratíva kíséri. Az utóbb

felsorolt képek egy 2001-es epizódban fordulnak elő, aminek fő célja, hogy erőszakosnak, agymosottnak és egyszersmind nevenségesnek ábrázolja az ökoaktivistákat. A zöldek a Föld Napja alkalmából globális felmelegedést tudatosító kampányt rendeznek *South Park*ban, amit a készítőek egyszerű agymosásnak ábrázolnak. Bálnástul, felmelegedésestul, szelektív hulladékostul egy demokrata propagandakampány megnyilvánulásának állítják be a zöldaktivizmust. A zöldek által gyakran használt vizuális kódokat a készítőek tudatosan használják az egyértelmű beazonosításukra, de a narratíva szintjén gúnyt űznek belőlük és az általuk képviselt ügyek jelentőségéből is.

A nevenségessé tétel, az átpolitizálás és az elköteleződött aktivizmussal szemben a cinikus szemlélődés meghatározza az első évtizedekben (2018-ig) a *South Park* viszonyát a környezeti témákhoz. A globális felmelegedéssel (ezekben az időkben még ez a bevett elnevezés, nem a klímaváltozás) foglalkozó részekben a székesziszt, az amerikai demokrata és republikánus ellentétet és a károsanyag-kibocsátást tematizálják. De a készítőek mindig szigorúan ügyelnek arra, hogy a klímaváltozást álproblémaként jelenítsék meg. A *Két nappal holnapután előtt* című részben a szomszéd várost, Beavertont előnti a víz Stan és Cartman motorcsónakos randalírozása miatt, de a mit sem sejtő külvilág a globális felmelegedést okolja. A *South Park*ban megszokott narratív sémához hűen egyedül a gyerekek tudják az igazságot, a felnőttek viszont teljesen inkompetensek, és apokalipszist játszva, szürke takarókba burkolózva teát

22 Weinstock, Jeffrey A.: „Simpsons Did It!” *South Park* as differential signifier. In: Weinstock, Jeffrey A. (ed.): *Taking South Park seriously*. New York: State University of New York Press, 2008. pp. 79–99.



**Démoni vadnyugat:
Medvedisznóember**

szürcsölnék az óvóhelyé avanszált közösségi házban. Az utcák kiüresednek, a szomszédos Beavertonban pedig senki nem siet az árvízkarosultak segítségére. Ez a rész már reflektál a klímaváltozás kapcsán gyakran felmerülő generációs feszültségekre: „*We didn't take care of the earth and now you inherited the problem*” – mondja Randy a fiának, Stannek, miközben autóval menekülnek a katasztrófa elől. Ez a rész a klímaváltozás okát előbb politikai hovatartozástól függően George Bush-hoz (demokraták), illetve az Al Kaidához (republikánusok) köti, de később egyértelműen a kollektív felelősséget hangsúlyozza, amikor a pánikoló tömegtől a tévériporterén át mindenki azt szajkózza, hogy „*We didn't listen*”. Még a fogyasztó egyéni felelőssége is előkerül, amikor az egyik lakos, Jimbo fejére olvassa a terepjáró-használatot: „*It's all your fault Jimbo. You drive around in a damn SUV.*” Ezeket a nagyon is valós dilemmákat azonban zárójelbe teszi, hogy az egész epizód arra épül, hogy valójában csak egy gyerekcsíny miatt öntötte el a víz Beavertont, és csak a felnőttek képzelik azt, hogy „lecsapott” a globális felmelegedés.

Ez a szépszis és átpolitizáltság vezet be végül 2006-ban a *South Park* teljesen egyedi és vissza-visszatérő klímaváltozás-metaforáját, a Medvedisznóembert (*ManBearPig*). Ezt a mutáns szörnyet a sátán szabadította a Földre, és kezdetben egyedül Al Gore²³ küzd ellene, természetesen Stan, Kyle, Eric és Kenny segítségével. A Medvedisznóember

annyira metaforikus, hogy az, hogy a klímaváltozást hivatott jelképezni, csak Al Gore szerepeltetésén keresztül válik egyértelművé. A 2006-os epizód Al Gore-t mániákus, önző alaknak mutatja be, aki pusztán képzelt ellenséggel harcol, és a rész végére a fiúk is belátják ezt.

2018-ban azonban visszatér a véres fejű, horrorisztikus hibrid lény egy dupla epizódban, mely egyfajta visszakozásnak tekinthető a 2006-os részhez képest. 2018-ban a Medvedisznóember valóban sorra öli az embereket, és a gyerekek szemben a felnőttekkel szokás szerint tudják, hogy a probléma nagyon is valós. A szörny legyőzéséhez ezúttal is Al Gore-t hívják segítségül, aki azonban túlságosan el van foglalva önnön sebeinek nyalogatásával ahhoz, hogy érdemben tudjon segíteni. A dupla epizódban is rengeteg időt szenteltek a készítők Al Gore neveltségessé tételének – hallucinációktól gyötört, sértődékeny és egocentrikus figurának ábrázolják annak ellenére, hogy ellensége ezekben a részekben már valóságossá válik. Ezek az epizódok olyannyira leszámolnak a klímaváltozással szembeni szépszissel, hogy a tétlenségre buzdító kételkedő szereplőt meg is öli a Medvedisznóember, miközben arról monologizál, hogy még ha van is Medvedisznóember „*Mit is tehetnénk ellene, amit más is meg fog tenni?*”. Ez a kérdés jól tükrözi azt, a klímaváltozás kapcsán gyakran megfogalmazódó nézetet, miszerint a többség tétlensége épp elég ok arra, hogy magunk se tegyünk semmit.

23 Albert Arnold Jr. Gore, demokrata politikus 2000-ben a Demokrata Párt elnökjelöltje. 2006-ban jelent meg *Kellemetlen igazság* című könyve a globális felmelegedésről, amiből később filmet is forgattak. 2007-ben munkásságát Nobel-békedíjjal jutalmazták, melyet az ENSZ Kormányközi Klímaváltozási Bizottságával (IPCC) közösen vehetett át.

Nemcsak a szkeptikusokat állítják pellengérré ebben a részben a rendezők, hanem az idősebb generációt is. A klímaváltozás okozóit Stan idősek otthonában tévészó nagyapja testesíti meg, aki jégkrémek és luxusautók iránti fogyasztási szenvedélyével a pillanat boldogságért feláldozta kortársaival a következő generációk jövőjét. Stan szembesíti nagyapját tetteivel, és talál is egy ikonikus fekete-fehér képet, ami a fogyasztói önzést és hedonizmust ábrázolja egy fekete kabrióban ücsörgő, jégkrémet nyaló, vidám (akkor még) fiatal fiúval, Stan nagyapjával. Vizuálisan ez és a Medvedisznóember kétségkívül távol esik a jegesmedvék és füstölő kémények megszokott világától, de a *South Park* az ökológiai problémák tematizálásában vizuálisan sem, inkább a verbális narratíva terén igazán innovatív. A dupla epizód végén győzedelmeskedik a *South Park*-i cinikus nihilizmus, amikor Stanék újabb alkut kötnek a Medvedisznóemberrel, aki ezúttal nemcsak a jégkrémeket és az autókat kérné a klímaváltozás megakadályozásáért cserébe, hanem egy népszerű videójátékot (*Red Dead Redemption*) és a szójaszószt is. A fogyasztás szent tehenét még a végig a jó ügyért küzdő gyerekek sem vágják le, inkább beáldozzák a harmadik világbeli társaikat, és vállalják az ezerszer súlyosabb jövőbeni következményeket: „Sign here that MBP has rights to the lives of our children in 3rd world countries. And you agree to ignore MBP until he returns, when the consequences will be a 1000 fold of the current”.

Generációk szembeállítás a klímaváltozás kapcsán a *Simpson család*ban is rendszeres motívum, ott Lisa képviseli az új, ökotudatos generációt és Homer a közönyös, szülőkörű és önző előző generációt, amely szkeptikus a klímaváltozás antropogén okait illetően. A *Simpson család*ban azonban csak a tudatosság szintjén kerül szembe egymással a két generáció, a felelősség kérdését nem érintik a sorozat készítői.

A *South Park*ban a jelen fogyasztói élvezeteinek és a „zöld útnak” a szembeállítás a klímaeposzban tekinthető dupla epizód után is megmarad. Az ökotudatos élet élvezhetetlen, sugallják azok az epizódok, melyek még érintőlegesen foglalkoznak a témával. Így például a 2019. decemberi *Karácsonyi hó* című rész, melyben Greta Thunberg az ünneprontás színönimájaként szerepel. Nemcsak nehéz zölden élni, de nem is jelent feltétlenül ökológiai és gazdasági szempontból jobb választást. Ezt az üzenetet hordozza a hűség környe-

zetkárosító hatásaival foglalkozó epizód (S23E04), melyben a növényi alapú húspótlókról rántják le a leplet. A növényi burgereket forgalmazó helyi kisvállalkozó, Randy Marsh éppúgy csak a profit érdekében cselekszik, mint a nagybani forgalmazó, Trutyi bácsi (*Goo man*). Ez a rész hatásosan mutatja be az ökoipar visszásságait és a *greenwashing*²⁴ jelenségét, ugyanakkor a nagy leleplezésben teljesen háttérbe szorul a tény, hogy a marhahús-fogyasztás rengeteg üvegházgáz kibocsátásáért tehető felelőssé. A fogyasztás oltárán azonban szinte mindenki jobban szeret áldozni, mint a környezetén. Ezt az érzelmi kettősséget (aggdalom a környezetért vs. földi javak imádata), mely valóban nagyon erősen jellemzi a fejlett társadalmak viszonyát a klímaváltozáshoz, pár percre sűrítve kiválóan ábrázolják Cartman karakterével, amikor azon sopánkodik, hogy képtelenség boldog gyerekek lenni úgy, hogy bár nem tehetnek róla, megörökölték a klímaváltozás problémáját. „How are us kids supposed to have any hope? I think about all the problems our generation inherited: Climate Change, overfishing. Kyle! I mean how are we supposed to get happy about anything?” – mondja, miközben egy bevásárlóközpont különböző italadagoló automatáiból sorra töltögeti meg egyszerűhasználatos, szívószálas poharát.

Ahogy haladunk előre az időben, a klímaváltozás már nem külön témaként jelenik meg a sorozatban, hanem fragmentáltabban, részproblémák formájában, ahogyan a hírmédia is tematizálja a mindent átfogó, globális jelenséget. A készítőik felvetnek lehetséges okokat pl. hűség, túlfogyasztás és kapitalizmus; szóba hoznak klímaügyben érintett szereplőket pl. egymásnak ellentmondó tudósok, aktivisták, civilszervezetek képviselői, de a probléma megoldását, nem meglepő módon, nem tudják vizionálni. Nagyon érdekes viszont, hogy maga a klímaváltság milyen formát ölt a *South Park*ban. A klímaváltozást mint egy adott napon bekövetkező apokalipszist ábrázolják, ami elsősorban egy társadalmi összeomlás. *South Park* lakói menekülnek, ki tudja hova, egy láthatatlan rém elől, az utakon autók torlódnak, az emberek sikítoznak, teljes a pánik, miközben a környezetük látszólag változatlan. Vagy lecsap egy nap a Medvedisznóember, mint látható rém, és megkezdí a tombolását az emberek között, véres cafatok és hullákat hagyva maga mögött. Mindenesetre a katasztrófa-filmek hangulatát idézik az apokaliptikus képek, amikben csak az emberi pánikon és szenvedésen van a hangsúly, nem

24 Magyarul 'zöldre festés'. Piaci vagy állami szereplők olyan látszattevékenysége, amely pusztán kommunikációjában képvisel környezeti értékeket.



A vízi feleség

jelenik meg a külső környezet, vagyis a tágabb ökoszisztéma megváltozása. A *Simpsons* klímaváltozással összefüggésbe hozható jövőképe szintén sötét és kilátástalan, de kifinomultabb. Az emberiség végnapjának ábrázolása helyett a *Simpsons*-ban jobban ragaszkodnak a klímaváltozással összefüggésben valóban fenyegető környezeti jelenségekhez, pl. árvízhez, évszakok megváltozásához, sarkköri jégtakaró olvadásához. Egy frappáns jelenetben Marge és Lisa egy múzeum interaktív installációjában nézi meg, mit is tesz a globális felmelegedés. A 2007-es, tehát a téma szempontjából viszonylag korai epizódban, egy üvegbúra alatt látható jellegzetes nagyvárosi irodaházat egy gombnyomásra előnti a víz a legfelső emeletig. A ház körül található emberek pedig magatehetetlenül lebegnek a víz felszínén. Ez az erősen sűrített kép kevésbé metaforikus, mint a Medvedisz-nőember vérengzése a *South Park*-ban, de pontos és látványos. Az epizód ráadásul nem áll meg a drámai képnél, hanem továbbmegy az ökológiai és társadalmi problémák összefüggéseinek bemutatásáig. Marge ellátogat fiatalok kedvenc kirándulóhelyére, a Barnacle-öbölbe. Az egykor népszerű turistacélpont azonban egy lepusztult, kiüresedett, munkanélküliség sújtotta, kilátástalan romhalmoz. A változás oka pedig a helyi jellegzetes halfajta, a Yum-Yum hal túlhalászata, amiből minden helyi lakos addig próbált profitot termelni, amíg a faj ki nem halt, a gazdaság pedig össze nem omlott. Az epizód végére a közösség ráébred a hibájára, a kiutat azonban a tenger helyett most az erdők kizsákmányolásában látják. Felzúgnak a láncfűrészek, és csöbörből-vödörbe kerülnek az itt élők. Ennek az epizódnak ugyan reményvesztett a végkicsengése, de összességében a *Simpson család* mégis kevésbé pesszimista, mint papercut kortársa, mivel előbbiben Lisa Simpson karaktere mindig megmarad a „jó oldalon”, Lisát nem lehet eltéríteni

az elveitől, nem adja meg magát a piac törvényeinek, még akkor sem, ha végül nem tudja megmenteni a Földet.

A kapitalizmus mindenhatóságát, akárcsak a *South Park*, a *Simpsons* is gyakran parodizálja és kritizálja a klímaváltozás kapcsán (is). A *Simpson család*-ban ez nem irányul az ökotudatos emberek, kezdeményezések és cégek ellen, sokkal inkább a nagyvállalatok és helyi „kisemberek” szembeállítására épül. Jó példa erre egy 2013-as epizód (S25E08), amely a felmelegedés beköszöntét a téli hóhiánnyal illusztrálja. Az emberek elteszik a sapkákat és kesztyűket, és a karácsonyt nyári melegben ünneplik. Springfieldben azonban, egyedüli városként az USA-ban mégis elered a hó, amiről persze tudósok megállapítják, hogy pusztán mikroklimatikus jelenség, mely nukleáris hulladék és égetett gumi-részecskék pelyheiből tevődik össze valójában. Ez az álhó azonban az ország minden tájáról vonzza a fehér karácsonyra vágyókat, és remek üzleti lehetőséget jelent a város lakóinak. Marge is minden kellemetlenség ellenére szállodává alakítja a Simpsons-házat, hiszen, ha nem tesz szert bevételre, a családja elbukik: „*Your family failed if you can't afford Christmas*”. Ebben a részben az ökokatasztrófa kényszerű haszonélvezője a kékgaléros család, sőt a rész végére kiderül, hogy több áldozattal jár otthonuk áruba bocsátása, mint amennyi hasznot származik belőle. Ez az epizód nemcsak az egyén felelősségét szorítja háttérbe, de az alsóbb társadalmi osztályok kiszolgáltatott helyzetére is rámutat a klímaváltozással összefüggő felelősségattributionó kapcsán.

Konklúzió

Összességében elmondható, hogy a két fősodorbeli sorozat mint animált sitcom narratív komplexitásánál és műfajparodisztikus jellegénél fogva hasonló humorral, cinizmussal és aggodalommal foglalkozott a klímaváltozás témájával, melyet azonban bizonyos távolságtartással kezeltek. A két sorozat társadalomkritikus, szatirikus alapattitűdjé érvényesül a klímaváltozás percepciójának és lehetséges hatásainak bemutatásakor is, mint más környezeti, társadalmi vagy kulturális jelentőségű témák kapcsán. Ez az attitűd lényegénél fogva nem engedheti meg magának, hogy állást foglaljon, vagyis a klímaváltozást tagadókat éppúgy ki kell figurázni, mint a klímaaktivistákat és a jelenséget semleges szemléző kívülállókat. A jelenséggel foglalkozó epizódok alacsony száma mindkét esetben arra utal, hogy a sorozat

készítői nem akarták zászlajukra tűzni a klímaváltozás ügyét, azt egynek tekintik a sorozat témájául szolgáló egyéb aktualitások között.

Vizuálisan a klímaváltozás ábrázolásakor mindkét sorozatban a műfajhoz köthető sajátosságok és a téma hírmédiából ismert vizuális kódjai határozzák meg a használt szimbólumokat. A műfajhoz köthető jellegzetességek alatt egyfelől a műfajparódia, másfelől az animált sitcom sajátosságait értem. Az animált sitcom műfaji hagyományainál fogva szövegcentrikusabb, az 1950-es években ugyanis a Disney-féle 14fps-os, realista, egyenletesen színezett, lekerekített animációt Hollywoodban elkezdte felváltani a stilizáltabb, durvább mozgású, néhol animatik egyszerűségű *limited animation*²⁵, mely egyszerűbb képi világával alaposabb narrációt igényelt. Ezek a műfajhoz köthető formai jegyek és a paródia tartalmi sajátosságai azok, melyek miatt a két vizsgált sorozat sem túl innovatív vizuálisan a klímaváltozás témája kapcsán. Inkább jellemző a kép és narratíva együttesére, hogy a bevett vizuális sztereotípiák, pl. jegesmedvék, olvadó gleccserek, szenvedő Földgolyó, jelentését átértelmezi, deformálja és parodizálja. A tabudöntőgető satirikus humor bevett eszközeivel élve a klímaváltozáshoz köthető, leginkább hírmédiából ismert vizuális kódok túlzó használata neveteti a nézőt. Ez alól kivétel a *South Park* szokatlan metaforája, a Medvedisznóember, mely kétségkívül eredeti, de a Marvel Univerzum antihőseit idéző véres, izomagyú állapotember inkább vicces, mint találó szimbóluma az éghajlatváltozásnak.

A családi, de inkább felnőttek szórakoztatására szánt animációs filmeknek jellegzetes vonása, hogy a gyermeki/tinédzserkori, társadalmi normákat megkérdőjelező attitűdöt állítják a középpontba, mely alapvetően a status quo ellen irányul. Az általam vizsgált részek kiindulópontja is ez volt, ugyanakkor a két sorozat közül a *South Park* cinizmusa áthatóbb és keserűbb, mivel itt a gyerekek is megvesztegethetők, és morálisan kikezdehetőbbek. A *South Park* esetében tekinthetünk erre a műfaji hagyományok reflektálásának és megújításának újabb megnyilvánulásaként, hiszen a készítőik tudatosan élnek a gyermekkarakterek „sötét” oldalának megmutatásával. Az elvárt kedves és ártatlan karakterek helyett a gyerekek gyakran mint akaratos, önző és szadista lények szerepelnek a sorozatban. A *Simpson család* esetében az okos, etikus és „zöld” Lisa tekinthető Stan karakterpárjának, ám utóbbival ellentétben Lisa kitart az általa képviselt értékek vé-

delme mellett. Ettől a karaktere mégsem válik fekete-fehérré, a sorozat viszont a *South Park*-nál kevésbé nihilista, aminek mindentől egyforma távolságot tartó, passzív cinizmusa 2021-ben, a trollok elszabadulásának poszttrumpiánus világában kevésbé szórakoztató, mint húsz éve volt. Elgondolkodtató ugyanakkor a dilettáns, inkompetens felnőttvilág és általában a fennálló gazdasági és társadalmi rendszer pellengérré állítása két, dollármilliárdokat termelő, fősodorbeli szórakoztatóipari termék részéről, amelyek nagyon is haszonélvezői a fennálló világrendnek.

Virág Vécsey

Eco Lisa and ManBearPig

Representations of climate change in two mainstream animated sitcoms, *South Park* and *The Simpsons*

This essay aims to analyze how climate change, the biggest ecological challenge of our time, is depicted in two mainstream, American, animated comedy series *South Park* and *The Simpsons*. What kind of visual representations, symbols and iconography are used to represent climate change in these two, long-running animated sitcoms, in which all elements of the visual language are fully constructed, thus do not use real-life, photographic imagery? To what extent do animated representations of climate change differ from the traditional (“reality-based”) moving image depictions? Since both series are highly text-centered too, the study interprets pictorial representations along with their verbal contexts, and in this regard, focuses on how the narrative complexity of the two series shapes the representation of climate change. How does the mixed genre of anicom parody and the complex narrative strategy reflecting social and political issues affect the representation of climate change? The visual symbols used to depict climate change are in both series defined by genre peculiarities such as the simplistic animated form and parody of sitcom characteristics, as well as the visual codes of the topic generally applied by news media. Thus, instead of being very innovative visually in their representation of this environmental crisis the two series rather give existing visual codes new meaning through parody. With a few exceptions, established visual stereotypes such as, polar bears, melting glaciers, the suffering Earth globe appear reinterpreted, deformed and most often ridiculed. The socially critical, satirical attitude of these series can't afford to take a stand; thus it creates equal distance from climate change-deniers and from climate activists. However, *South Park*'s cynicism is more pervasive and bitter, because in this series even the children are bribed and morally challenged.

25 Magyarra 'limitált stílusnak' fordítják, de angol elnevezése ismertebb.

Szerzőink

BÁTORFY ATTILA

Médiakutató, 1984-ben született. Tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem kommunikáció és művészet-történet szakjain végezte. Jelenleg az ELTE BTK Film, Média- és Kultúraelméleti doktori program hallgatója, továbbá az ELTE BTK Média és Kommunikáció tanszékének mestertanára. Főbb érdeklődési és kutatási területei a médiarendszerek, média és politika viszonya, valamint az információábrázolás elmélete és története.

BENEDEK ANNA

1975-ben született Budapesten. Muzeológus, szerkesztő, kritikus. 2009-12-ig a JAK-füzetek sorozatszerkesztője, 2007-től 2019-ig a *prae.hu* művészeti portál irodalmi rovatvezetője volt. 2010-től a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa. Kortárs magyar irodalmi művekről szóló kritikái többek között az *Élet és Irodalom*, az *Alföld* folyóiratokban, a *litera.hu* és a *prae.hu* portálon jelentek meg. 2020 szeptemberétől az ELTE BTK Film, Média- és Kultúraelméleti doktori program hallgatója. Kutatási témája a Szépirodalmi Könyvkiadó rendszerváltáskori története.

HERMANN VERONIKA

1986-ban született. Irodalomtörténész, médiakutató, az ELTE Média és Kommunikáció Tanszék adjunktusa. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán végzett magyar nyelv és irodalom, összehasonlító irodalomtudomány és kommunikáció szakokon, 2015-ben ugyanitt az Irodalomtudományi Doktori Iskolában szerzett doktori fokozatot. Kutatási területei az identitáselméletek, az irodalom-és médiatörténet találkozási pontjai, valamint a hidegháború és a tömegkultúra viszonya. A *Balkon* Kortárs Művészeti Folyóirat és a *Médiakutató* szerkesztőbizottsági tagja. 2020-ban jelent meg első könyve *Helyettem a nyelv – Identitáspolitikák az irodalomban* címmel.

FEJES-JANCSÓ DOROTTYA

1995-ben született. Az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán 2018-ban végzett filmelmélet és filmtörténet szakirányon és hindi nyelv minoron, majd 2020-ban film-tudomány mesterszakon. Jelenleg az ELTE BTK Film, Média- és Kultúraelméleti doktori program hallgatója. Kutatási területe a kortárs indiai filmkultúra, a filmek, intézmények és politika kapcsolata Bollywoodban.

VARGA BALÁZS

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem–népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon, 2008-ban szerzett PhD-fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatói Intézetének munkatársa. A *Metropolis* alapító szerkesztője. 1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*, 2013.; *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*, 2016.

VÉCSEY VIRÁG

2009-ben szerzett diplomát az ELTE Bölcsészettudományi Kar kommunikáció szakán. Jelenleg az ELTE BTK Film, Média- és Kultúraelméleti doktori program hallgatója, az ELTE BTK Média és Kommunikáció tanszékének oktatója. Kutatási területei: környezeti kommunikáció, animáció tudomány.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge:

Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurzíválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurzíválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**: Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 25. no. 2.

Editorial board: Contemporary series

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editors of present issue:

Veronika Hermann
Balázs Varga

Proof-reader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

- 6 Editorial Introduction
- 8 *Veronika Hermann: No cry for freedom
Versions for social control in contemporary
Eastern European television series*
- 16 *Balázs Varga: On uncertain ground
A paralyzing past and a freeze present in the Polish series
The Mire*
- 30 *Anna Benedek: Unheimlich and Unorthodox
A familiar unknown in the Netflix series*
- 38 *Dorottya Fejes-Jancsó: Conservatism and beyond
The case of A Suitable Boy*
- 50 *Attila Bátorfy: Who killed the telenovela?
An emerging genre in the Latin American television market*
- 60 *Virág Vécsey: Eco Lisa and ManBearPig
Representations of climate change in two mainstream
animated sitcoms, South Park and The Simpsons*
- 72 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.