

Varga Balázs

**Ördögi körök****Posztszocializmus, vagyonosodás és bűnelbeszélés az HBO kelet-európai sorozataiban\***

Az HBO Europe 2010-es években indított kelet-európai, helyi gyártású sorozatait a kezdetektől élénk nézői és kritikai érdeklődés övezi. A transznacionális médiavállalat terjeszkedését, prémium mozicsatornából a helyi gyártási piacon is aktív szereplővé válását elemezték már a produkciós kultúra átalakulása felől<sup>1</sup>, a Netflix-szel folytatott versengés („streaming wars”) összefüggésében<sup>2</sup> és a „minőségi televízió” kelet-európai meghonosítása tekintetében<sup>3</sup>. Maguknak a sorozatoknak a műfaji-kulturális elemzése szintén egyre gyakoribb.<sup>4</sup> Jelen elemzés ehhez az irányhoz kíván csatlakozni azzal, hogy a sorozatok között műfaji szempontból domináns bűnelbeszéléseket vizsgálja meg a kelet-európai rendszerváltások és a posztszocialista átmenet megjelenítése szempontjából. Ahogy

azt egy korábbi elemzésemben már érintettem, értelmezésem szerint ezek a sorozatok a vagyonosodás, valamint az individuuum és a közösség kapcsolatának tárgyalásával a kelet-európai átalakulás és a kapitalizmus (új) megszületésének alapító mítoszait mesélik el.<sup>5</sup> Más tanulmányok azt hangsúlyozták, hogy a kelet-európai újkapitalizmus vagy posztszocialista átmenet vizsgálata mellett a sorozatok további, kitüntetett kérdése a kelet-európai politikai és társadalmi viszonyokat átszövő korrupció.

A bűnügyi elbeszéléseknek a társadalmi-kritikai fókusz mindig is fontos jellemzője volt, legyen szó detektívregényről, *hard boiled* krimiről, gengszterfilmről vagy thrillersorozatról. A vonatkozó HBO-sorozatok kapcsán (melyek többsége transznacionális remake, azaz egy má-

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

1 Hansen, Kim Toft – Keszeg Anna – Kálai Sándor: From remade drama to original crime: HBO Europe's original television productions. *European Review* (2020) <https://www.cambridge.org/core/journals/european-review/article/abs/from-remade-drama-to-original-crime-hbo-europes-original-television-productions/36DD51A53A140DE01460A12B909F73BF> (utolsó letöltés: 2020. december 10.)

2 Szczebanik, 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.

3 Imre Anikó: Minőség és televízió. (ford. Matuska Ágnes) *Apertúra* (2018. tavasz) <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/> (utolsó letöltés: 2020. december 10.)

4 Bátor Anna: Old and New Hierarchies: Rewritten Social Norms in Silent Valley. *Colloquia Humanistica* (2019) no. 8. pp. 165–186. Bátor Anna: A kelet-európai posztszocialista televíziós kollektivitás születése. Bűnözés és patriarchátus *Az árnyak* című sorozatban. *Metropolis* (2020) no. 2. pp. 50–58. Dobrescu, Caius: Modern Mythologies, Crime Narratives, and Developmental Contradictions: Nordic Noir in the “Transylvanian Alps”. *Bulletin of the Transylvania University of Braşov – Special Issue. Series IV: Philology and Cultural Studies Vol. 12* (2019) no. 61. pp. 83–98. Durys, Elżbieta: The potential of Nordic noir: *The Pustina* miniseries as an example of the transnational usage of the formula. *Literatura i Kultura Popularna* (2018) no. 24. pp. 155–172. Kálai Sándor – Keszeg Anna: Bűnhálózatok az HBO kelet-európai sorozataiban. *Prae* (2019) no. 3. pp. 22–32. Keszeg Anna: Nőszerepek és nőkarakerek az HBO Europe kelet-európai sorozataiban. *Erdélyi Múzeum* 81 (2019) no. 3. pp. 43–52.

5 Varga Balázs: Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban. *Metropolis* (2017) no. 4. pp. 62–69.

sik piacon korábban már sikeres sorozat helyi adaptációja<sup>6</sup>) sokszor emlegetett *Nordic noir*-kapcsolat, azaz a kortárs északi bűnelbeszélések hatása szintén a társadalmi kommentár szerepét erősíti. Ahogy a film noirt a második világháború utáni társadalmi átalakulás sokkjára történő reflexióként szokás elemezni, úgy a *Nordic noirt* jellemzően az északi (skandináv) jóléti modell válságának kontextusában tárgyalják.<sup>7</sup> Kínálkozik a folytatás és az analógia, hogy az HBO 2010-es években született kelet-európai sorozatait a rendszerváltás és a poszt-szocialista átmenet kommentárjaként, a szocializmus bukása után a régióban bekövetkezett neoliberális fordulat visszasságainak és az átmenettel kapcsolatos illúzióvesztés reflexiójaként értelmezzük.

Imre Anikó az HBO sorozatait hiánypótló alkotás-ként, a közszolgálati és a kereskedelmi tévék kínálatából egyaránt hiányzó minőséget, tartalmat és attitűdöt képviselő produkciókként tárgyalja, ezzel együtt felvetve az importált, honosított kritikai kontextusok és megközelítések ellentmondásosságainak kérdését is. Kiemeli a neoliberalizmus eszméiből való kiábrándulás, illetve a széleskörű korrupció okozta pesszimizmus problémáit, és mindezt az HBO összeurópai „EU-tópiája” tükrében értelmezi. „Az HBO olyan transznacionális vállalat, amelynek fókuszában a márka bevételt termelő képessége áll. Ez lehetővé teszi, hogy a saját »minőségét« a különféle helyi és regionális »minőség«-értelmezések egymásra fordításának, kereszteződésének mozgékony és rugalmas találkozási pontjaként kezelje. A »minőségi« márka könnyed mobilitása és az internet által biztosított

rugalmassága teszi láthatóvá a poszt-szocialista kelet-európai államok közönségének és a szociáldemokrata skandináv országok kis nemzeteknek izlésbeli hasonlóságát – a kelet és nyugat, észak és dél közötti történelmi és politikai megosztottság árnyékában ezek a párhuzamosságok egyébként nem lettek volna láthatók.”<sup>8</sup>

Kálai Sándor és Keszeg Anna úgy fogalmaznak, hogy az HBO sorozatai a *Nordic noir* mintájára a kelet-európai noirt teremtik meg. Értelmezésükben a kelet-európai noirt termékpromóciós címke, amely többek között a régióhoz kapcsolódó imagináriust formálja. Írásukban ők is a rendszerszintű korrupciót nevezik meg a kelet-európai noirt vezető sajátosságaként. „Kelet-Európában a bűnhálózatok a teljes társadalmat átszövik a politikától az egészségügyi rendszeren át a rendőrségig. A rendszerszintű korrupció és a paternalizmus magyarázza némileg azt, miért nem volt képes a rendszerváltó generáció egy, a vágyott nyugati mintákhoz hasonló specifikus társadalmat felépíteni, illetve hogy a globálissá váló bűnhálózatok révén ugyanezt a modellt tulajdonképpen »exportálták«. Nagyon fontos komponens a családnak és a hálózatnak az egymásra épülése, s ezzel annak bizonyítása, hogy ezek a hálózatok organikus részei e társadalmaknak.”<sup>9</sup>

A következő elemzésben ezekhez a kérdésekhez kapcsolodom, a kelet-európai HBO sorozatok korpuszából öt reprezentatív-releváns alkotást kiemelve. Ezek a cseh *Mammon*, a lengyel *Paktum*, a magyar *Aranyélet*, a cseh *Pusztaság* és a román-német *Hackerville*. Azt állítom, hogy ezek a sorozatok markáns témaként jelentik meg a poszt-szocialista átalakulás egyik nagy kérdését, jelesül

6 A magyar *Aranyélet* a finn *Könnyű élet* (*Helppo elämä*, 2009–2011, r: Veikko Aaltonen) helyi változata. A norvég *A pénz istene* (*Mammon* 2014–2016, c: Vegard Stenberg Eriksen, Gjermund Eriksen) sorozatnak lengyel (*Paktum* [Pakt, 2015–2016, c: Marek Lechki, Leszek Dawid]) és cseh (*Mammon* [Mamon, 2015, r: Vladimír Michálek]) verziója is elkészült. Szintén norvég sorozaton (*Szemtanik* [Øyevitne, 2014, c: Jarl Emsell Larsen]) alapul a román *A néma völgy* (*Valea Mută*, 2016, r: Marian Crișan). Az ausztrál *Small Time Gangster* (2011, c: Gareth Calverley, Joss King) nyomán készült a román *Az árnyak* (*Umbre*, 2014–2019, c: Bogdan Mirică, Igor Cobileanski). Eredeti, saját helyi fejlesztésű sorozat a cseh *Pusztaság* (*Pustina*, 2016, c: Štěpán Hulík) és a lengyel *A falka* (*Wataha*, 2017–2020, r: Michał Gazda, Kasia Adamik, Jan P. Matuszyński), illetve a szintén lengyel *Elvakít a fény* (*Ślepnąc od światła*, 2018, c: Krzysztof Skonieczny, Jakub Żulczyk). Az HBO Europe régiós sorozatgyártásáról, a remake-készítésről és annak műfaji dinamikájáról bővebben lásd Kim Toft Hansen, Kálai Sándor és Keszeg Anna tanulmányát: *From remade drama to original crime: HBO Europe's original television productions*.

7 Nestingen, Andrew – Arvas, Paula (eds): *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 2011.

8 Imre Anikó: *Minőség és televízió. A tanulmány eredeti, angol változatának címe: HBO's e-EUtopia. Media Industries Journal* 5 (2018) no. 2. <https://quod.lib.umich.edu/m/mij/15031809.0005.204?view=text;rgn=main> (utolsó letöltés: 2020. december 10.)

9 Kálai Sándor – Keszeg Anna: *Bűnhálózatok az HBO kelet-európai sorozataiban*. pp. 31–32.

a meggazdagodással szembeni társadalmi gyanakvás témáját. Olyan történeteket és világokat mutatnak be, amelyekben az érvényesüléshez a bűnelkövetésen és a korrupción keresztül vezet az út. Mindezen túl pedig a családi-generációs titkok, hazugságok és bűnök frusztráló láncolatát ábrázolják úgy, mint az érvényesülés és előrejutás további fontos akadályát.

Némi leegyszerűsítéssel fogalmazva: a szocializmus egalitárius, egyenlősítő és közösségelvű világában úgy a vagyonosodás, főképp az éles vagyoni különbségek kialakulása, mint a self-made individuum kiteljesedése komoly akadályokba ütközött (többek között azért, mert élesen ellentmondott az ideológiai célképzeteknek). A rendszerváltást követő átalakulásnak nem véletlenül volt központi kérdése a vagyonosodás és az önmagáról gondoskodó egyén régi-új mítosza – mely kérdések (a vagyonosodás, illetve az individuum és a közösség értékrendjének viszonya) nemcsak a kapitalizmusnak, hanem a modernitással és a kapitalizmussal nagyjából egyidőben megszülető bűnügyi elbeszéléseknek is meghatározó témái. A vagyonosodás és az érvényesülés azonban korántsem számít problémátlan értéknek a posztszocialista társadalmakban – a tisztességes vagyonosodással kapcsolatos kétségek legalábbis igen erősek.<sup>10</sup> Értelmezésem szerint az HBO sorozatai hasonló kétségeknek adnak hangot.<sup>11</sup> Az elemzés első részében ezt a témát tárgyalom, hogy azután az ezzel összefüggő, másik kulcsmotívum, a szocializmus idejére visszavezethető családi-múltbéli titkok és bűnök posztszocializmust formáló kérdésére térjek át. Az első blokkban az *Aranyélet*, a *Paktum* és a *Mammon*; ezt követően a *Pusztaság*, végül pedig a *Hackerville* áll az elemzés középpontjában.

## Nagy trükkök, kis stiklik: rendszerváltástól gengszterváltásig

Az *Aranyélet* három évadja igen sok szálát futtat és motívumhálózata is elég rétegzett. Ebből a komplex rendszerből a következőkben csak bizonyos elemeket fogok kiemelni. Azokra az aspektusokra koncentrálok, amelyek a felemelkedéstörténet és a vagyonszerzés vonatkozásában a leginkább relevánsak, továbbá igyekszem kiemelni az *Aranyélet* és a *Paktum*, illetve a *Mammon* közötti kapcsolatokat is. Talán a leghangsúlyosabb mindezek közül, hogy a sorozatok az idődimenziók felvázolásával a rendszerváltás és a jelen közötti összefüggéseket hangsúlyozzák. Mindegyik sorozat fő cselekménye a 2010-es évek közepén játszódik, ám mindegyikben komoly szerepet játszanak a huszonöt évvel korábbi események. Az *Aranyélet* második évadja számos flashback jelenetben nemcsak feleleveníti, hanem meg is jeleníti ezt az időszakot.<sup>12</sup> A főhősök (Attila, Endre, Janka és Feri) fiatalkori kalandjai a jelenben zajló események motivációi és értelmezése szempontjából kulcsfontosságú előtörténetekként mutatódhatnak be. A *Paktum* és a *Mammon* inkább csak dialógusokban utal a rendszerváltás időszakára (bár a cseh verzióban az utolsó epizódban egy flashback funkciót betöltő videófelvétel közvetlenül is megjeleníti az indítóeseményt), de lényeges, hogy a sztori szempontjából kardinális történés, az Ábrahám-paktum ekkor kötődött. A narratív logika tehát mindhárom esetben azonos: a huszonöt évvel korábban történt események perdöntőek a jelen szempontjából. A főszereplők viselkedése, értékrendje és motivációja a múltjuk felől érthető meg, azaz a klasszikus lineáris építkezés és karakterrajz pillérei

10 Kristóf Luca a vagyonos elit megítéléséről szóló tanulmánya bevezetőjében idéz egy 2006-os nemzetközi felmérést, amely szerint a meggazdagodással szembeni gyanakvás egész Kelet-Európában erős, Magyarországon pedig különösen az. Kristóf Luca: Privatizátorok és nemzeti nagytőkések. A vagyonos elit megítélése a rendszerváltás utáni Magyarországon. *Korall* (2020) no. 81. pp. 178–193.

11 Mindez azzal együtt is (sőt úgy különösen) tanulságos, hogy mint említettem, a szóban forgó sorozatok többsége valamilyen sikeres északi sorozat régiós adaptációja.

12 Az egyik ilyen szekvencia ráadásul folyamatos, vágás nélküli kompozícióval élve, a jelenben és a huszonöt évvel korábban történeteket összekötve, vizuálisan is hangsúlyossá teszi a múltba átfolyó jelen porozitását. A jelenidejű akció a cselekmény szempontjából fontos esemény: a halottnak hitt, a múlt kísérteteként hirtelen előbukkanó Gáll Feri elhívja egy sörre Attilát. A találkozásra egy Aranka nevű „retro” presszóban kerül sor, és a beszélgetés egy pontján, a kiszolgáló tálcáját mutató képsorral átúszunk a közelmúltba. Innentől a huszonöt évvel korábbi események pörögnek, melyekre ugyanitt, az Aranka presszóban került sor. Miközben a kép-

különösen erőteljesek. Világos az is, hogy ez a huszonöt éves távlat épp a régiós, geopolitikai adottságok okán kitüntetett jelentőséggel bír: nem pusztán egy önmagában is számottevő generációs időtávlatot ad a történetnek, hanem a rendszerváltás időszakát kiemelve és megjelölve, a jelenben játszódó történetet egyben a poszt szocializmus (alapító)történeteként is pozicionálja. A huszonöt éves időtávlat és az abból adódó társadalmi-politikai kommentár vagy értelmezés lehetősége a *Paktum* és a *Mammon* forrásfilmje, a norvég *A pénz istene* esetében is lényeges, ám a kelet-európai változatok esetében a rendszerváltás ideje, a kapitalizmus beindításának alapító időszaka értelem szerűen még szimbolikusabb pozíciót tölt be.

A vagyonszerzés és az eredeti tőkefelhalmozás poszt szocialista alapító narratíváinak megjelenítése tehát mindegyik sorozatban kulcsfontosságú. A privatizáció és a korrupció politikai összeesküvéselemlete a cseh *Mammon*ban a leginkább kidolgozott. A befolyásos üzletemberek öngyilkosságai utáni nyomozás során a főszereplő újságíró és az őt segítő rendőrségi IT-technikus párosa részletesen feltárja (és a nézők számára is érthetően, követhetően elmeséli) a pénzszivattyúzás mechanizmusát. A privatizáció előtti időszakban az állami nagyvállalat menedzsmentje előnytelen felvásárlásokkal és befektetésekkel pumpált ki pénzeket a vállalatból. Mivel a felvásárolt cégek mindegyike egy bonyolult hálózat révén a paktum szereplőihöz köthető, lényegében az állami vállalatból kipumpált pénz adta a tőkét, amelyből a vállalatot (amelynek értéke az előnytelen befektetések okán ekkorra ráadásul csökkent is) a privatizáció során felvásárolták. Ez tehát a nagy trükk: saját tőke nélkül, az állami vagyon leleményes transzferének segítségével komoly vagyonhoz jutni. Az akció lebonyolításához persze politikai, ügyészségi, rendőrségi kapcsolatokra is szükség volt. A *Mammon* cselekményében tehát lényeges szerepet tölt be ennek a mechanizmusnak a megismerése. Ez a korrupciós történet alapja (a paktum szereplői a rendszerváltás idején egy bányavállalat privatizációja kapcsán lebonyolított pénzszivattyús trükköt akarják a jelenben még nagyobb léptékben, egy állami energiavállalat privatizációja során megismételni). *Paktum*ukat pedig azért nevezik Ábrahám-paktumnak, mert megesküsznek arra,

hogy aki a csapatból kilép, annak vagy fiát, vagy önmagát kell feláldoznia. A bibliai példával szemben, amely szerint Ábrahámnak a hitéről kellett tanúságot tennie azzal, hogy kész volt akár fiát feláldozni, itt a közösen kitervelt és elkövetett bűn és annak titokban tartása követelt ilyen drámai garanciát.

Érdekes, hogy a lengyel változat a korrupció mechanizmusának bemutatására nem fordít komoly figyelmet. Olyannyira, hogy a fő cselekménymozgató figura (a paktum egyik résztvevője, aki a terv végrehajtásában megingó társait az öngyilkosságba hajszolja) a lengyel sorozatban nem is kitüntetett szereplő. A cseh változatban azonban egy komplett cselekményszál épül az amúgy (mi mást, mint) korrupciókutató archívumot működtető, sikeres képzőművészeti galériát tulajdonló karakter köré. A *Paktum* cselekményében szinte semmilyen konkrétum nem derül ki a trükkös vagyonszerzés mikéntjéről – sem a közelmúltról, sem a jelenről. Az elbeszélés meglepszik annak utalásszerű jelzésével, hogy a paktum szereplői valamilyen korrump és törvénytelen módon jutottak komoly vagyonhoz a rendszerváltást követő privatizáció során, és a jelenben is ezt a módszert akarják folytatni. A lengyel verzióban a korrupció technikájának bemutatása helyett a családi viszonyok és kapcsolatrendszerek részletezésére kerül a hangsúly; továbbá, és ez úgyszintén tanulságos, az eredeti paktum körülményei (tehát nem maga a vagyonszerzés technikája) kerülnek az előtérbe. Amíg a cseh változatban a szereplők a budapesti közgazdasági egyetem vendéghallgatóiként ismerik meg egymást és dolgozzák ki a nagy tervet, a lengyel verzióban egy Krakko melletti elit kollégium hallgatói. A kollégium a rendszerváltás idején indult tehetség gondozó műhely volt, amely az új Lengyelország leendő gazdasági elitjének kinevelését és formálását célozta. A hallgatói szupercsapat azonban, a történet tanulsága szerint, elsősorban nem az új Lengyelország gazdasági felvirágoztatására, hanem az állami források kiszivolyozására és a szereplők saját vagyonának megalapozására szerződött.

A *Mammon* és a *Paktum* tehát a poszt szocialista privatizációt a közkeletű, „zavarosban halászás” koncepció jegyében mutatja be, azzal a különbséggel, hogy míg a cseh változat a korrupció mechanizmusának bemuta-

tására is figyel, a lengyelben inkább a közösség érdekei (az új Lengyelország, az állami vagyon) helyett az egyéni érdekekre koncentráló fiatalok összeesküvése lesz a sztori hangsúlyos indítóeseménye. A két sorozatban azonban (már csak licensz-jellegük okán is) közös, hogy a gazdasági-politikai elit felemelkedésének előtörténetét és a jelenbeli korrupció posztiszocialista átalakulásra visszavezethető történetét mesélik el.

Az *Aranyélet* három évadja jóval összetettebb történetészövegre ad lehetőséget. Amennyiben a három egykori barát, Attila, Endre és Feri figuráira koncentrálna nézzük meg, hogy a magyar sorozat miként mutatja be a rendszerváltás utáni átalakulás és az eredeti tőkefelhalmozás történetét, akkor az egyéni variációk és alternatívák kidolgozása a feltűnő. Míg a *Mammon* és a *Paktum* az eredeti paktum résztvevőit homogén társaságként mutatja be, és kizárólag a jelenbeli nyomozás középpontjában álló újságíró bátyjának a figurájáról tudunk meg többet, az *Aranyélet* (legalábbis a jelenből visszatekintve) egy kispályás (Attila) és két nagypályás (Endre, Feri) vállalkozó felemelkedésének dinamikáját mutatja be. Szándékosan nem felemelkedéstörténetet írtam, hiszen magát a történetet minden elemében nem ismerjük meg. A huszonöt év történéseinek, az érvényesülés és előretörés lépéseinek sorozatáról egyikük esetében sem tudunk meg szinte semmit. Az első évadban látjuk Attila küszködését, hogy a csalással és trükkökkel finanszírozott aranyélet külsőségeit megtartsa, ám közben tisztességes életet próbáljon élni; és megismerjük Endrét, a remek politikai kapcsolatokkal rendelkező, sikeres vállalkozót, csempészfőnököt. Melléjük sorakozik fel a második évadban Feri, aki (látszólag legalábbis) elutasítja a nepotizmust és a korrupciót, és aki szintén a legfelsőbb politikai és vállalkozói körök tagja. A rendszerváltást követő eredeti tőkefelhalmozás mikéntjéről az *Aranyélet* tulajdonképpen keveset mond. A második évad flashbackjeiben megmutatja a három fiatal autós biztosítási stiklijeit, azonban ez a motívum (a Feri meggyomorító baleset miatt) inkább a személyes érzelmi dinamikáknak és a bosszú-dramaturgiának (valamint Attila büntudatának) ágyaz meg, ezen túl annyit jelez, hogy mindegyik szereplőnek megvolt az affinitása a csalásra. A magyar sorozat tehát nem is annyi-

ra a meggazdagodás és felemelkedéstörténetek alapjainak a megmutatására, hanem a családtörténetre és a karakterdinamikák bemutatására helyezi a figyelmet.

Ahogy azt Györi Zsolt kortárs magyar gengszterfilmekről szóló elemzésében megállapítja (melyben az *Aranyéletet* új paradigmát nyitó alkotásként tárgyalja), Attila figuráját a folytonos megfelelési kényszer jellemzi. Örök (vesztes) kisemberként a nagy átalakulásnak és a nagy vagyonszerzésnek csak a perifériáján foglalhat helyet. „Miközben a cselekmény körbejárja a férfi identitásválságát, a következő dilemmájával szembeníti: vajon életmódján vagy a bűnközösségben elfoglalt helyén kellene változtatni ahhoz, hogy megszabaduljon frusztrációjától és tiljusson identitásválságán.” Györi értelmezésében az első évadban a bűnözői életmódtól való eltávolodás, a másodikban a maszkulin gengsztertermintához való közeledés a hangsúlyos. Észrevétele szerint azonban „e világ minden szereplőjét a demaszkulinizáció réme fenyegeti. Attilát moralizáló attitűdje miatt, Endrét a Janka iránt érzett kimondatlan szerelem, Ferit pedig fizikai és lelki sérülései miatt. Ugyanakkor Endre a keresztapai szereppel sikeresen fojtja el érzéseit és kényszeríti magára a nő előtti világot, Feri pedig a bosszúszomjjal remaszkulinizálja személyiségét. A második évad Attila újjászületéséről azoknak az eseményeknek a következményeként mesél, melyek során a személyes identitásválság családivá terebélyesedik, és annak tragikus széthullásával fenyeget. Ahhoz, hogy a főszereplő végül meg tudja menteni a családot a fizikai fenyegetettségétől, először a családjának kell megmenteni őt: a kallódó, elnőiesedett férfit eltökélt és megalkuvást nem tűrő felesége, a bűnözői életformát férfitapasztatásként megélt fia és morális kétségeit tőle átvállaló lánya segíti vissza korábbi önmagához.”<sup>13</sup>

A rendszerváltás idejének és a 2010-es évek közepének párba állítása, valamint a vagyonosodástörténetek mellett az *Aranyélet*, illetve a *Mammon* és a *Paktum* közötti további kapocs a nem tisztességesen szerzett vagyon, illetve a nem tisztességes élet miatt érzett büntudat kérdése. Az *Aranyélet* esetében egyértelműen ez a történet motorja, de a *Mammon* és a *Paktum* sztoriját is ez robbantja be. Miklósi Attila szakítani akar a bűnöző, stiklikkel teli életével – az első évad első részének a végén egy olajshordóban fellobbanó tűzben a „rossz életnek” csak a kellékei égnek

13 Györi Zsolt: „Tibi, sok nekünk ez a meló.” Gengszterábrázolás és maszkulinitáskonstrukciók a magyar filmben. *Metropolis* (2016) no. 4. pp. 24–39. loc. cit. p. 38.



el, maga a bűn azonban továbbra is vele marad. Ez a tisztítótűz végül a harmadik évad végén emészti fel a rettenetes mennyiségű pénzt, hogy a sorozat végén a panelbe (vissza)zárt család purgatóriumi hétköznapi jelentsenek talán valamifajta, brutális áldozatokat követő kilépést az ördögi körökből. A *Mammon* és a *Paktum* esetében a lelkiismeret és a félelem tűnik indítómotívumnak: az állami energiavállalat igazgatója saját maga szívárogtatja ki a rá nézve terhelő bizonyítékokat újságíró öccsének, majd követ el öngyilkosságot fia és családja védelmében. Ebben az esetben tehát korántsem egyértelmű, hogy a tisztességtelen módon szerzett vagyon felett érzett büntudat vagy az ábrahामी paktum fenyegetése hajítja önpusztításba az igazgatót.

## Eltűnni, nyomtalanul

Az *Aranyélet*, a *Paktum* és a *Mammon* vagyonosodástörténete mellett a cseh *Pusztaság* témája, hangulata és műfaji orientáció alapján egyaránt komor ellenpontként jelenhet meg. Érvényesülésről és meggazdagodásról itt szó sincs, ez a sorozat a tönkremenetel szikár, lassú és reményvesztett krónikája. Ahogy arra Kim Toft Hansen is felhívta a figyelmet<sup>14</sup>, ez a saját fejlesztésű (tehát nem remake) sorozat más szempontból egyáltalán nem társtalan, hiszen nagyon sok strukturális hasonlóságot mutat számos *Nordic noir* alkotással, elsősorban az *Egy gyilkos ügygel* (*Forrydelsen*, 2007–2012, c: Søren Sveistrup). Mindezen hasonlóságok közül Hansen az áldozattá váló/eltűnt lány toposzát emeli ki. A motívum kapcsán fontosnak tartja

megemlíteni, hogy annak egyik legnagyobb hatású példáját David Lynch 1990-es évek elején készült kultikus sorozata, a *Twin Peaks* jelenti, és hogy a motívum ilyen értelemben az amerikai tévésorozatok világából indulva jutott újabb emlékezetes zenitre az *Egy gyilkos ügyben*, hogy azután a 2010-es évek visszatérő globális-glokális motívuma legyen.<sup>15</sup> A *Pusztaság* azonban nem pusztán az eltűnt lány motívuma miatt kapcsolható a *Nordic noir* vonulatához (a cseh sorozatban a falu polgármesterének kiskamasz lánya tűnik el), hanem hangulatát, helyszínválasztását, stílusjegyeit és elbeszélés szerkezetét tekintve úgyszintén. A komor hegyekkel körülvett, cseh-lengyel határhoz közeli falu világa és környezete a határhelyzetek, a liminalitás és a periféria-lét állapotait viszi színre.<sup>16</sup> A „bűnös látkép”<sup>17</sup>, a táj és a sztori összhangja, a melankolikus atmoszféra, az őszi-téli idő, a folyton komor égbolt, a szórt napfény által mindig csak részben bevilágított színterek, a gyakori esti és éjszakai jelenetek a lepusztultság a noir esztétikáját jelenítik meg markáns és szuggesztív kelet-európai környezetben. Mindezen túl, elbeszélését tekintve pedig a Glen Creeber által leírt három szintes, avagy hárommotívumos cselekményvezetés, tehát a nyomozás, a családi szálak és a közösségi probléma összefonódása a *Pusztaság* meghatározó *Nordic noir*-jegye.<sup>18</sup> Ezt az összekapcsoltságot csak erősíti, hogy a főszereplő, Hana mindegyik szál tekintetében kulcsszereplő: az eltűnt lány édesanyja és a falu polgármestere, aki aktív szerepet vállal a nyomozásban is.

Hansen már idézett tanulmányában kiemeli, hogy a kiskamasz Misha eltűnése metonimikusan a falu eltűnésére is utal. Az egykori szocialista iparvidék a rendszervál-

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

15 Ezt a toposzt használja többek között *A tó tükre* (*Top of the Lake*, 2013–2017, c: Jane Campion, Gerard Lee), a *Broadchurch* (2013–2017, c: Chris Chibnall) vagy épp a *Dark* (2017–2020, c: Baran bo Odar, Jantje Friese).

16 Caius Dobrescu (akinek egyébként az „első székegyföldi krimi”, a *Halál a székegyek földjén* című regény megírását is köszönhetjük) egy másik HBO-remake, a román *A néma völgy* elemzésében mutatta meg a peremvidék (marginalizált területek és közösségek) mainstream televíziós közegben való ábrázolásának és a *Nordic noir*-jegyeknek a működését, illetve a brassói környezetre való applikálását. Dobrescu, Caius: *Modern Mythologies, Crime Narratives, and Developmental Contradictions: Nordic Noir in the „Transylvanian Alps”*.

17 Reijnders, Stijn: Watching the detectives. Inside the guilty landscapes of Inspector Morse, Baantjer and Wallander. *European Journal of Communication* 24 (2009) no. 2. pp. 165–181.

18 Creeber, Glen: Killing us softly: Investigating the aesthetics, philosophy and influence of Nordic Noir television. *Journal of Popular Television* 3 (2015) no. 1. pp. 21–35.



Pusztaság

tás utáni bő két évtizedben szinte teljesen lepusztult. A valaha jól működő agrár- és ipari létesítmények lakatlan, fenyegetően üres telepek. Az emberek kevés pénzből tengődnek, csempésznek, messze járnak el dolgozni. Hana karaktere azért is érdekes, mert a kortárs kelet-európai HBO-sorozatok egyik legszuverénebb, jóllehet tragikus női figurája.<sup>19</sup> Egyedül neveli két lányát, EU-pénzekből működteti az óvodát, és megteszi (megteheti), hogy ingyen lássa el a polgármesteri teendőket. Ő próbálja megszervezni a helyi ellenállást a szomszédos bányavállalat törekvéseivel szemben, ugyanis Pustina alatt értékes lelőhelyet fedeztek fel. A bánya lépésről lépésre ki akarja vásárolni a helyieket, hogy végül a házakat ledőzerolva, a falut eltüntetve kitermelési területté alakítsa a vidéket. Mivel a házakért felkínált összeg a kilátás nélküli viszonyok között egészen komolynak tűnik, a falu többsége kezd ráállni az alkura. A *Pusztaság* cselekménye az ügödöntő népszavazást megelőző napokban játszódik, fenntartva a lehetőséget, hogy Hana lányának eltűnése összefüggésben van a bányavállalattal. Végül azonban nem a bányavállalat vezetői, de nem is a falu szélén lévő nevelőotthon szintén gyanúba keveredő fiataljai közül kerül ki az időközben holtan talált lány gyilkosa. Irigység, féltékenység, erőszak széles skálája és kombinációja jellemző a helybeliekre, és

a gyilkosság is tulajdonképpen ezekre a mérgező érzelmekre vezethető vissza.

A nyomozás részeként a teljes falu tizenöt évnél idősebb lakosságát felszólítják, hogy adjon DNS-mintát. A vizsgálat hoz is eredményt, meg nem is. Az eredmények szerint a gyilkosságot Hana egyik ellenlábasa vagy egy vele vérségi kapcsolatban lévő személy követte el. Mivel a férfi erős alibivel rendelkezik, a gyanú a fiára vetül, aki szintén igazolja magát. A megoldásra Misha apja jön rá: a férfi másik, eltitkolt gyereke a tettes. A fordulatban nem a félrelépés története, de nem is a vérségi viszonyok problematikussága a lényeges, hanem a közösség zártságának és a „belső tudásnak” a kérdése. A nyomozást nem helyi rendőrök vezetik (a lepusztult Pustinában nincs rendőrőrs sem), így ők a helyi viszonyokat nem ismerik. Csak falubeliek tudhattak annyit, hogy rájöjjenek, miért félrevezető és kire „vall” a DNS-minta. Misha gyilkosa nem személyes indítékból és nem is pénzért ölt. Annyit halotta anyjától a Hanára és a lányaira záporozó szidalmakat, hogy úgy döntött, a kamaszlány meggyilkolásával áll bosszút vagy tesz igazságot a gyűlölt családon. A nyomozó tulajdonképpen indítékot sem tud megnevezni, amikor Hanának beszámol a fiú kihallgatásáról. Elzbieta Durys ezt a férfi szexizmusának tulajdonítja, ám ez a motívum



Aranyélet

a zárt közösség belső tudásával és kívülről érthetetlen és láthatatlan viszonyaival is magyarázható. A magára maradt, zárványként működő, saját magába forduló és lassan eltűnő, elpusztuló világ, Pustina mikrokozmosza jelenítődik meg a gyilkosságban – és nem utolsósorban a nemzedékek között tovább öröklődő, kívülről nézve érthetetlen, indokolatlan vagy irracionális harag és bizalmatlanság.

## Családban marad

„A család harc / A család szeretet / A család fájdalom / A része kell lenned. A család otthon / A család egy szellem / A család egy ima / ami elveszett.” Így indul az *Aranyélet* főcímdala, amit mindhárom évadban más-más előadásban, eltérő tónusban-hangszereléssel, ám mindig angolul énekelve hallunk az epizódok elején. Családi film vagy család-film az *Aranyélet*? A családi kapcsolatok és az üzlet keveredése a gengszterfilmek visszatérő témája – és itt természetesen nem csak a maffiatörténetek kettős értelmű családjaira gondolok. „A bűnözés nem más, mint az emberi törekvés fonákja”. A Kubrick *Gyilkosság* (*Killing*) című filmjéből származó szlogent Martin Parker idézi a

maffia és a vállalati szervezetek működését összehasonlító esszéjében.<sup>20</sup> Mindent a családért. Minden a család miatt – a kauzális viszonyok, az okok és következmények összekuszálódása az elemzett HBO-sorozatokban is alapvető. Jelen és múlt, szülők bűne és gyerekek bűnhődése (vagy fordítva), gyermekeik helyett magukat feláldozó apák, saját bátyjuk után nyomozó testvérek, tisztázatlan vérségi viszonyok és titkokat leleplező DNS-minták – a bűn és bűnhődés történetei a családra mutatnak és a családból erednek. Az öntörvényű temesvári nyomozó, Sándor a lányait hivatali autójával, szirénázva viszi iskolába a *Hackerville* című sorozatban. A felesleges kitérő és a közlekedési dugó miatt le is kési a rajtaütést. A család akadályozza a munkát, lassítja az előrejutást (a fogva tartott, túsul ejtett gyerekek példái szintén visszatérő motívumai a sorozatoknak), de akár bűnözőről, akár nyomozóról legyen szó, egy dolog bizonyosan közös bennük: a bűnügyek egyben személyes ügyek is. Semmi sem független a családtól, az elkövetők vagy a nyomozók családjától.

A gyerekek nemcsak túsok, de magányosak, magukra maradtak. Mit tudtok ti rólunk? – vágja szülei fejéhez a vádat számtalanszor Mira az *Aranyélet*ben. A *Pusztaság*ban a főszereplő család már eleve nem él együtt, mert a

<sup>20</sup> Parker, Martin: „Tony Soprano, a menedzser” Maffia és szervezeti kiválóság. (ford. Vajda Dorina) *Replika* 106–107 (2018) nos. 1–2. pp. 97–111.



bipoláris zavarral diagnosztizált apa évekkorábban kiköltözött az erdőbe. A szuverén és erős anya a munkában jobban teljesít, mint a lányaival való kapcsolatában. Az idősebb lány, Klára láthatóan sokkal többet tud Miskáról, mint Hana. A *Mammon* és a *Paktum* történetében még drámaibb módon maradnak magukra a fiúk. Értük történik az áldozat, de a terhét nekik is viselniük kell. Ebben a két sorozatban azonban nem csak a pusztító ábrahám paktum fűzi össze apák és fiúk sorsát. Ahogy azt Keszeg Anna kifejtette, több generáció mintázata és a nemzedékeknek az előző nemzedéktől való el- és leszakadása adja a sztori dinamikáját.<sup>21</sup> A *Mammon* és a *Paktum* öngyilkosságot elkövető bátyját a szigorú értékek szerint élő apa lényegében kitagadta a családból. A törés ráadásul közvetlenül kapcsolódik a szocializmus-poszt-szocializmus váltáshoz is. A *Mammon*-ban a kommunista rezsimmel szemben ellenálló, a jelenben lelkészként élő apa árulásként értelmezte, hogy fia külföldre megy egyetemre (érdekes, hogy valamilyen oknál fogva a sztori a budapesti közgazdaságtudományi egyetemet drága magánegyetemként nevezi meg). Azt gyanítja, hogy a kommunistákkal paktált le a fia, onnan volt pénze a külföldi tanulmányokra. Később ugyan kiderül, hogy tandíjmentességet kapott a fiú – ezzel a szállal többet azután nem kezd a sorozat; a narráció retorikája szempontjából tehát az az elem fontos, hogy a két testvér közül a „jó fiú”, a szülőkkel kapcsolatot tartó újságíró áll a középpontban, és neki kell kinyomoznia a lelkét eladó testvére történetét. Az apa-idősebb fiú konfliktus a lengyel változatban még erőteljesebb, de hasonlóan csak néhány utalással jelzett. Itt az apát többször ezredesnek nevezik és annyit látunk, hogy valamilyen ellenőrzőpontra kell áthaladni, hogy a lakóhelyére jussunk (maga a férfi azonban nyugdíjas korú, szóval feltételezhető, hogy a poszt-szocialista Lengyelországban töltött be magas katonai posztot, és onnan vonult nyugdíjba). A fiát explicite nem vádolja a kommunistákkal való lepaktálással, ám a kettejük közötti konfliktus erejét mutatja az utalás arra, hogy a fiú egy alkalommal kést dőfött az apa hasába – és az apa nem is vesz részt a fiú temetésén.

A családi szálak, kapcsolatok megszakadása, illetve az apa-fiú kapcsolat védelme a lengyel változatban a bibliai utalások fokozott aktiválásával is megerősítést nyer.

A néhány nap alatt lejátszódó cselekmény Nagyhéten bonyolódik, a főszereplő partnerét, az IT-technikus Veronikát a nagypénteki körmenetben szúrja halálra támadója. Maga az Ábrahám-paktum kulturális kontextusa a cseh változatban kevésbé kibontott, és inkább csak az apa által áldozatként felkínált gyermek motívumának drámai erejét támogatja. A lengyel verzióban azonban sokszorosán megidéződik a bibliai történet. Erre utal már a báty által saját magát lebuktató ál-email név (Sára, Ábrahám felesége), de még inkább az égőáldozat motívuma (a paktum erejét megpecsételő első gyilkosságra már évekkorábban sor került, az egyik szereplő fia égett halálra egy házban az apa és a többiek szeme láttára). Míg a cseh sorozatban a báty főbe lövi magát, a lengyelben benzinnel önti le és felgyújtja magát.

A megtagadott vagy a szülők által magukra hagyott gyerekek története, ahogy már szó volt róla, az *Aranyélet*-ben igazán hangsúlyos. Már az első évad legelső epizódja azzal kezdődik, hogy Attilát a halálán lévő apa eltasztja magától. A sorozat később bővebben is elmondja, hogy Miklósi ezredes (a nagyszülők nemzedéke itt tehát konform a kommunizmussal, szemben a *Mammon* és a *Paktum* esetével, amelyben a politikai ellentét apa és fiú között szintén megjelent) már korábban lényegében kitagadta a fiát. Az *Aranyélet* nyitánya, mely elindítja Attilát a bűnnel való leszámolás útján, nem véletlenül az önazonosság problémáját exponálja. A férfi parókában, álbajuszt ragasztva, a látszatélet megteremtéséhez szükséges csalásai egyikének részeként felöltött álidentitásának kellékeiben rohant be apjához a kórházba. Egy férfi, aki nem önazonos, akit a saját apja sem ismer fel, sőt megtagad. A megtagadott fiú, Attila történetének párja az *Aranyélet*-ben Endre története. Ahogy a sorozat előrehaladtával a főszereplők backstory-ja kiderül, világos lesz, hogy az egykori állami gondozott Endrét (mintegy Attila helyett) fogadta be az öreg Miklósi. Endre karakterdinamikájának a sorozat tehát ezt az inverz készletet adta: a férfi saját családjá helyett a Miklósi család tagja vagy legalábbis gondviselője akart lenni.

A család mint mikrokozmosz, a vérségi és a generációs kapcsolatok rendje az *Aranyélet* harmadik évadjának végén sem áll helyre. Janka túléli ugyan a szülést, ám gyermekéről nem tud (vagy nem akar) gondoskod-

<sup>21</sup> Keszeg: *Nőszerepek és nőkarakterek az HBO Europe keleteurópai sorozataiban.*

ni, így a gyereket Mira nevei fel. Janka, aki a sorozatban az anyaszerepet igazán sosem tudta betölteni (váltáshelyzetben, aggódó anyaként szinte bármit megtett gyerekeiért, a hétköznapiakban, gondoskodó anyaként azonban nem boldogult) az aranyéletet a panelkettőben folytatja.

Végül érdemes még a cseh *Mammon* lezárását is megemlíteni, amelyben az öngyilkos báty fia megörökli apja vagyonát. Azt a hatalmas összeget (részvényeket), amely az új, gigantikus privatizációs trükk alapja lett volna. A fiú aláírja a szerződést, amely Csehország talán leggazdagabb emberévé teszi – vagyonkezelője pedig nem más lesz, mint a paktum egyik szereplője, a machinációk mögött álló korrump galériatulajdonos titkára. Az itteni „aranyélet” tehát folytatódik – és az elbeszélés csak sejteti, hogy ha nem is az Ábrahám-paktum, de komoly ára lehet még a gazdagságnak.

## Vissza keletre, előre a múltból

Míg a kelet-európai bűnügyi HBO-sorozatok első hulláma explicit módon tárgyalja a szocializmus hosszan elnyúló örökségének kérdését, az első régiós HBO-koprodukció, a néhány évvel ezelőtt, német-román gyártásban készült *Hackerville* alapszinten a kelet-nyugat térbeli és kulturális dinamikákba helyezve tárgyalja a maga büntörténetét. Egy olyan büntörténetet, amely látszólag minden elemében napjaink digitális, hálózati kultúrájához köthető, hiszen a sorozat már címében és fő cselekményszálát tekintve a kiberbűnözés problémájára reagál. A frankfurti központú kibervédelmi intézmény munkatársa, Lisa utazik el szülővárosába, Temesvárra, ahová egy német bank rendszere elleni internetes túlterheléses támadás nyomai vezetnek. A nő apja a Szekuritáte elől menekülve hagyta el Romániát, anyja a Szeku zaklatásai miatt lett öngyilkos. Lisa helyi partnere Sándor, a két lányát egyedül nevelő öntörvényű nyomozó lesz. A sorozat végére kiderül, hogy őket a nyomozás mellett nemcsak egy óvatosan formálódó (potenciális) romantikus viszony, hanem szüleik is összekötik. A nő apja ugyanis nem a Szeku elől menekült, lévén maga is államvédelmis volt, és épp Sándor apját ölte meg külföldre szökése előtt. A gyilkos fegyvert mint (hamis) bizonyítékot pedig egy azóta dúsgazdaggá lett

üzletasszony őrzi, ezzel tartva sakkban az egykori Szekus társaság harmadik tagját (akire a hamis bizonyíték mint gyilkosra utalna), Sándor jelenlegi főnökét. A *Hackerville* tehát a jelenbeli kiberbűnözés-történetet vegyíti a „fogva tart a múlt”-típusú hazugságtörténettel. A sorozatban nem is ennek az aránylag mechanikusan bonyolódó történetnek az alakulása az érdekes, hanem az, amilyen motívumrendszerrel az elbeszélés a kettős oppozíciók (jelen-múlt; kelet-nyugat; virtuális-valós) dinamikáját kibontakoztatja.

A *Hackerville* fő konfliktusa nem a vagyon és a meggazdagodás (bár a kiberbűnözés fő, globális felbújtója egy kozmopolita üzletember), hanem a biztonság és az önazonosság kérdése. Önazonosság és biztonság alatt a sorozat narratíváját keresztülszövő olyan motívumok strukturált láncolatát értem, mint az egyének és család önazonosságának, illetve az adatok és információk biztonságának kérdése. 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 betontömbjeinek ablakaiban villódzó fények (a nappaliban zajló esti családi tévézés 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. Miközben a sorozat előszeretettel és öniróniával halmozza az egzotizáló-orientalista, illetve a Nyugat-képet érintő, occidentális utalásokat és motívumokat (Sándor töltött káposzta-imádata és Lisa húsmentes diétája; a frankfurti kiberközpont steril fém-üveg struktúrái szemben a temesvári rendőrség lepukkant belső tereivel és Sándor kolléganőjének rikító magenta színű telefonjával), a Sándor-Lisa kapcsolat, de főképp a nő figurája a termékeny hibriditás példázata. A német kibernyomozó, aki beszél románul és hamar felveszi az itteni ritmust, még ha ez minden kulturális és legális kód szerint normasértést is jelent (mértéktelen pálinkafogyasztás a szálló bárjában, a városi közlekedési lámpák programjának megbolondítása egy számítógépes játék keretében).

Kálai Sándor és Keszeg Anna a HBO-sorozatok bűnhálózatainak kérdését elemző szövegükben feltűnő, specifikus jegyként emelik ki, hogy az *Aranyélet* és *Az árnyak* című sorozatok egyik közös pontja, hogy a főszereplőnek mindkét sorozatban köze van az

autóvezetéshez. A bűn, a szállítás és utazás kapcsolatát és kronotopikus jelentőségét hangsúlyozva kijelentik: „*ebben a társadalomban az utak urai, az utak ismerői a bűnhálózatok csomópontjainak leghűségesebb szövetségesei.*”<sup>22</sup>

A *Hackerville* mindehhez a beazonosíthatóság és a térbeli pozíció feletti kontroll kérdését adja hozzá – szorosán kapcsolódva a sorozatot meghatározó virtualitás/valóság oppozícióhoz. A GPS nyomkövetők vagy épp a telefonok cellainformációinak lekérdezése bevett topozsa a kortárs bűnügyi elbeszéléseknek. A *Hackerville* Temesváriján a várost átszövő kamerarendszert egy bárkivel (akár rendőrökkel, akár bűnözőkkel) üzletelő vállalkozó cége menedzseli. Ugyanez a cég titkos nyomkövetőkkel felszerelt autókkal is kereskedik. Amikor tehát elhangzik az a mondat, hogy a kezükben van a város, az a térbeli pozíciók feletti kontrollt is jelenti. Külön érdekes azonban, hogy a nyomkövetés elől el is lehet bújni. A sorozat a rendszerváltás előtti időket (azok emlékét) és a személyes (családi) tapasztalatot mutatja fel a térbeliség és a kortárs digitális-megfigyelő kultúra elleni menedékként. Lisáék menekülés közben, régi telefonjaik inaktíválása után egy már lepusztult, egykori kórház épületében bújnak el üldözőik elől. A kórház mint biztonságos hely egyszerre kötődik a szocializmus időszakához és a családi múlthoz. Cipi anyja dolgozott itt, ám már rég meghalt, a kórházat pedig bezárták. A térbeli és emlékezeti hely azonban megmaradt és a jelenben aktiválható. Hasonlóképp a városban összevissza kanyargó régi villamosszerelvény gyermekkorából ismerős rejtekhelye segíti a szereplőket a mobiltelefonok elrejtésében; miként Sándor a Lisáék régi háza alatti alagútrendszert ismerve tudja kimenekíteni a csapatot a kommandósok és a bűnözők támadása elől. Bizonyos helyek és tárgyak tehát annak segítenek, aki olvasni tudja őket. Lisa gyerekkori Rubik kockája csak egy félrerúgható kacat a kommandós számára. A nőnek ez a játék hozza elő gyerekkori emlékeit. Egy másik alkalommal Sándorék egy régi Daciát elkötve menekülnek üldözőik elől („*könnyebb beindítani, nincs benne mikrochip*”), hogy egy elhagyatott, vidéki házban találjanak menedéket (Sándor az apjával járt arra sokat). A szocializmus tárgyi kultúrája és emlékezete menti tehát meg a hősöket, miközben a jelent formáló titkok és hazugságok jelentős része szintén a múltban, a szocializmus időszakában gyökerezik.

Az olvashatóság mellett a cselekményben folyton előbukkanó, már említett fontos motívum valóság és virtualitás oppozíciója. Amikor a Lisa és Sándor által először üldözött, majd védelembe vett kiskamasz hacker-zseni, Cipi kihívja egy videójátékra Lisát, a nő úgy gondolja, a város közlekedési lámpái feletti uralom átvétele egyszerű számítógépes kihívás. A játékot azonban élesben játsszák, a fiú ugyanis tényleg összekapcsolta a számítógépeiket a közlekedési vállalat rendszerével. A játék következtében bekövetkező karambolok Lisa kettős „megérkezésének” emblémái: a kiberbűnözés eleni frankfurti központból (első éles, terepen történő bevetésével) megérkezett gyermekkorának színhelyére, a karcos-valós temesvári utcákra. A képernyők elől a valóságba. „*Ne játssza a román lányt. Úgysem fog menni.*” – mondja egy alkalommal Sándor a nőnek. Lisa azonban egyre jobban alkalmazkodik a helyi viszonyokhoz és kreatívan kombinálja a német/nyugati precizitást a román/keleti improvizációkkal. „*Az élet nem csak arról szól, hogy parancsokat követ. És ezt egy német mondja.*” – replikázik egy másik alkalommal a férfinak.

A sorozatban a térbeli (nyugatról keletre), időbeli (jelenből a rendszerváltás előttre) és a virtuálisból a valóságba való mozgások csomópontja tehát a sokkultúrájú Temesvár. Frankfurtból elsőként Lisa jön ide, majd a cselekmény előrehaladtával apja és főnöke (egykori szeretője) is követi. Mindketten féltik a nőt ezen a veszélyes helyen – és a sztori végén ennek a két férfinak a hazugsága lepleződik le (az apa kifordította, eltitkolta Szekus múltját, a főnök pedig saját sikereként tüntette fel egy román hacker leplezését olyan kiberbűnőként, amit a férfi el sem követett). Az apa egyszer megjegyzi, azért jöttem ide, mert vigyázni akarok a lányomra, hogy visszatérhessen a saját világába, és utána itt minden mehessen tovább. Ez azonban nem lehetséges és nem is szükséges. Ami legfőképp nem lehetséges és nem tartható fenn, legalábbis a sorozat retorikája szerint, az az éles elkülönítések, leválasztások és oppozíciók rendszere. A virtuális nem elfedi, hanem felfedi a valóst (a cselekmény végén Cipi kedvenc videójáték alapján navigálnak Sándorék a városban és találják meg a nemzetközi bűnszövetkezet üzelmeit leleplező pen drive-ot), továbbá nem előlegezi meg szükségszerűen a jövőt. Ci-

pit nem azért akarják kiadni az Egyesült Államoknak, mert feltört egy titkos bankrendszer és lenyúlt tíz eurót, hanem azért, mert a kis hacker potenciálisan sokkal nagyobb kárt tehetett volna. Ahogy tehát a szereplőknek felelniük kell azért, amit tettek (Lisa apja ölt és hazudott) a múltban, úgy a jelenben is az az érdekes, amit tettek, és nem az, amit tehetett volna. Az elkövetett bűnökért bűnhődés, az el nem követett bűnökért feloldás jár a *Hackerville* narratívájában. És ez a kettős „igazság” össze is kapcsolódik: Cipit a Lisa apjának bankszámlájáról leemelt pénzből vett hamis útlevelék segítségével menekítik ki Temesvárról – egyenesen Ukrajnába.

## Konklúzió

Van-e kilépés a paktumból, magunk mögött lehet-e hagyni a látszatéletert és a bűnözést? Az elkövetett bűnökért kell megbűnhődni vagy a még el nem követettekért jár a büntetés? A kontinuitás, az újrakezdés, az örökség, a múlt (és a jövő) terhe komplex változatossággal jelenik meg az HBO kelet-európai bűnelbeszéléseiben. Ezek a klasszikus narratív fogások és motívumok a sorozatokban a poszt-szocialista átalakulás ellentmondásosságának kommentárjaként értelmezhetők. A rendszerváltás által teremtett új lehetőségek, a szabadság és a kapitalizmus világa úgy jelenik meg, mint ami ideig-óráig tiszta lapot nyit a szereplők életében. Éles vágás, tabula rasa azonban – a történetek tanulsága szerint – nem létezik. A vagyonszerzés, az érvényesülés ára vagy a szülői nemzedékkel való szakítás vagy/és a jövő nemzedék csapdába ejtése. A szocializmus örökségével való szembenézést az összekuszálódott családi és nemzedéki viszonyok tisztába tételével kellene kezdeni – ezt a kellőképp általános szentenciát az HBO kelet-európai sorozatai a lokalitás, a kulturálisan ismerős helyzetek és tapasztalatok regisztereibe építve próbálják közvetíteni. A társadalmi léptékű bizalmatlanság ellenszereként felmutatott saját tudás, az ismerős, megélt világok és élmények tapasztalata nem ígér szebb közelmúltat és zökkenőmentes hétköznapokat, legfeljebb beláthatóbb és elfogadhatóbb viszonyokat.

Balázs Varga

### Vicious Circles

Post-socialism, enrichment, and crime narrative in HBO's Eastern European series

This article examines HBO Europe's Eastern European crime series from the 2010s with special attention to the portrayal and discussion of the post-socialist transformation period. The films analysed are the Hungarian *Golden Life*, the Polish *Pact*, the Czech *Mamon* and *Wasteland*, and the Romanian-German *Hackerville* (of them the first three are transnational remakes). The essay argues that these series outline the founding myths of Eastern European transformation and the local (re)birth of capitalism by discussing the question of enrichment and the relationship between the individual and the community.

In the egalitarian and community-based world of socialism, both enrichment and the freedom of self-made individuals encountered serious obstacles (as it sharply contradicted ideological goals). Thus, it is no coincidence that one the central issues of the post-socialist transformation were the questions of getting wealth and self-improvement. However, wealth and prosperity are by no means unproblematic values in post-socialist societies – doubts regarding the possibilities of “fair enrichment” are quite strong.

The article shows and discuss the ways the series present social suspicion regarding enrichment. It argues that these crime stories portray the path to social and financial success leads through crime and corruption. Furthermore, the article discusses the frustrating chain of family-generation secrets, lies and crime as another important and relevant topic of social commentary in the series.