

BÁTORI ANNA

ÖSSZEKÖTTETÉSEK HÁLÓJÁBAN

Az idő- és térkezelés narratív komplexitása
a *Dark*ban

Bevezetés

■ 2017. december 1-jén a *Sötétség* debütálását széles körű érdeklődés övezte: nem csupán a német közönség égett lázban az első német nyelvű Netflix-sorozat bemutatója miatt, amelyben sokan a nemzeti televíziós történelem újraírását látták, hanem a nemzetközi közönség is várta a „precízen megtervezett, univerzumdöntő” rejtélyt.¹ A német sajtó egy új korszak eljövételét látta a sorozatban, ami a német televíziózást egy nemzetközileg is elismert keretbe helyezheti át.² A kritikusok magasztalták a széria kiemelkedő vizuális kompozícióját³ és leleményes kronológiáját, ami új fejezetet nyitott a német televíziós történetmesélésben.⁴

A *Sötétség* tematikája maga az idő, ami tudományos-fantasztikus köntösbe öltöztetve a kollektív emlékezet, a nosztalgia és történelem tematikájával karöltve kerül középpontba. Ezek a kérdéskörök puzzle-szerűen, fragmentált kronológiával épülnek fel kognitív képességeinket próbára téve. A különféle idő- és térbeli dimenziók nem csupán túlmutatnak magán az időn, hanem az idő- és térbeli ugrásokkal a következetlenség és a dupla diszkontinuitás egy olyan hálózatát hozzák létre, amely kifejezetten újdonság a televíziós és szeriális narráció világában. A *Sötétség* az időutazás jelenségét egy multigenerációs diskurzus keretében veti fel, s a közönség figyelmét alaposan próbára tevő, több cselekményszálal egyesítő, jól felépített időbeli koncepciót dolgoz ki. Ugyanakkor a so-



A *Sötétség* tematikája maga az idő, ami tudományos-fantasztikus köntösbe öltöztetve a kollektív emlékezet, a nosztalgia és történelem tematikájával karöltve kerül középpontba.

rozat növekvő rajongói tábora – a *fandom* –, melynek talányokat fejtegető videós és írásos tartalmai nagy számban megtalálhatók *Youtube*-on és *Twitter*en – valamint olyan Q&A szerkezetű oldalakon, mint a *Quora* és a *Reddit* –, arról árulkodik, hogy az emberek fogékonyak a puzzle-szerű rejtélyekre. Sőt arra is hajlandóak, hogy az időutazós talányok felfedése érdekében lassú tempóban nézzék végig a sorozatot (*slow pace watching*), esetleg újranezzék az egész első évadot. A Netflix állítása szerint a *Sötétség* az egyik legnézettebb nem angol nyelvű sorozatuk, így a német szériát az egyik legsikeresebb⁵ európai produkciójukként tartják számon.⁶

Bár a *Sötétség*re gyakran globális produkcióként hivatkoznak, nemzeti jellegzeteségei felett gyakran elsiklanak a kritikusok. A lokálisan gyártott *video-on-demand* sorozatok elterjedésével a kutatóknak a produkciók elemzésekor ügyelniük kell a televíziós narratívák változó viszonyainak, valamint nemzeti jellegzetességeinek jelenlétére. A szabálytalan időbeliségű, komplex televíziós narratívákat lehet-e a posztmodern krízisre való reakcióként és/vagy egy nemzet narratívájaként értelmezni? Mitől lesz egy televíziós széria nemzeti produkció? És végül, ha beszélhetünk *nemzeti televízióról*, milyen narratív formákat lehet meghatározni, amelyek ezekhez a hazai márkákhoz illeszkednek?

Ezekre a kérdésekre fókuszálva jelen írás a *Sötétség* azon nemzeti védjegyeit hangsúlyozza ki, amelyek igazi német produkcióvá teszik a sorozatot. A tanulmány a fragmentált időkeretet és a térbeli elhelyezkedést elemzi a sorozat többretegű történetmesélő diskurzusán belül, valamint kiemeli az emlékezet, a történelem és a nosztalgia kulcsszerepét, amelyek, mialatt előbbre viszik a cselekményt, komplex képet festenek a német öntudatról is.

Globális narratívák, globális történelmek (?)

■ A kortárs kutatások mellett érvelnek, hogy a különféle streamingszolgáltató platformok – mint a *Netflix*, *Hulu*, *BBC iPlayer* vagy *Prime Video* – elterjedésével egy újfajta hálózati korszak bontakozott ki, amely a komplex televízió születésének tanúja.⁷ Az ezredforduló utáni nagymértékű technológiai, ipari és médiaszabályozásbeli változásoknak, valamint a produkciós és terjesztési gyakorlatok átalakulásának hála újfajta narratív formák és esztétikai trendek születtek, amelyek drasztikusan újraírták a hagyományos történetmesélő mintákat.⁸ Az olyan sorozatok, mint a *Narcos* (Netflix, 2015–), *Az ítélet: család* (Fox, 2003–2006; Netflix, 2013–), *Modern család* (ABC, 2009–) vagy *A kib***szott világvége* (Netflix, 2017–) mind új paradigmát állítanak a televíziós storytelling területén. Az összefonódás, a halmozódás, gyakran a hosszú távú történetívek darabossága, a mozgalmas vizuális világ, a transzmédia innovatív formái és új elrendezésű paratextusai jellemzik őket.⁹

Ebben a tekintetben a televízió komplex időgépként funkcionál,¹⁰ ami izgalmas narrációs élményt nyújt a sorozatokhoz és a paratextusokhoz való abszolút hozzáférés által.¹¹ Az újfajta nézői attitűd magában foglalja a *binge watching*ot, a maratoni epizódfigyasztást,¹² a fokozottabb nézői tudatosságot¹³ és a rajongói közösségek fejlődését.¹⁴ Másrészt ezt a komplex televíziós időgépet kiegészítik az új narratív gyakorlatok, amelyek időbeli valószínűtlenségeket teremtenek azáltal, hogy a cselekményt *atemporális*, azaz szabálytalan időbeliségű és nem kronologikus módokon mesélik el. Hála az újkori *video-on-demand* szolgáltatásoknak a nonkonformista ütemezési technikáknak és a nem mindennapi befogadói

gyakorlatoknak, a non-linearitást gyakran ennek az új televíziós „látképnek” a fő jellegzetességeként és központi aspektusaként tartják számon. Ez az új, ízekre szedett elbeszélésélmény nemcsak az online platformok nézői gyakorlataira reflektál, hanem magában foglalja a sorozatok által kidolgozott narratív időbeliségek összetett hálóját. A komplex televíziós sorozat időbeli szerkezete gyakran használ kronológiai ugrásokat,¹⁵ időbeli torzításokat¹⁶ és több cselekményívet is felsorakoztat,¹⁷ amelyek vizuális és kognitív torzulásérzetet okoznak a nézőben.

A fentiekben említett sorozatok visszaemlékezésekben, ismétlődő történetívekben, kitekintésekben és jövőbe ugrásokban (*flash-forward*) bővelkednek, miközben a narratívát avantgárd fokalizációs gyakorlatok strukturálják. A *Modern család* főhőse dokumentumfilmekre emlékeztető interjúk szituációkat mímél, s így reagál a sorozat történéseire. Az *ítélet: család* hasonló narrációs technikát használ, ahol a szereplőket a *mockumentary* (áldokumentumfilm) műfajára jellemző keretbe helyezi.¹⁸ A *kib***szott világvége* című sorozatban két tinédzser kommentálja tetteiket a diegézisen kívül, hangalámondásos – *voiceover* – narrálást használva, míg a *Narcos* intradiegetikus narrációt használ, s így a néző a nyomozó belső világára lát rá. Ezen új narrációs technikákat egyfajta időbeli komplexitás is kiegészíti, avagy a készítőik úgy játszanak el az elbeszélés idejével, hogy az idő-tér-dimenzió változásai zavarba hozzák a nézőt.

Ahogy Kelly érvel, az új sorozatok „nemcsak az időbeli komplexitásról szólnak, de ők maguk is komplex időbeliséggel rendelkeznek”,¹⁹ és arra sarkallják a fogyasztót, hogy újrastrukturálja a tér-időbeli kirakókat. Ez az újfajta narratív bevonzás nem csupán kifinomult együttműködést és részvételt vált ki a nézőkből, de megannyi kérdést is felvet, amelyek arra buzdítanak, hogy újradefiniáljuk a kortárs kulturális gyakorlatokat, valamint a komplex televíziózás 21. századi szerepét is.

Posztmodern televízió, posztmodern narratívák

■ Ahogy a már említett példák illusztrálják, a komplex időbeliség nem műfajspecifikus jelenség vagy koncepció, hanem számos különféle televíziós szériára reflektál, ahol kifinomult, gyakran mozaikszerű idő- és térbeli elemeket alkalmaznak a narratívában. Vitatható, hogy ez az újfajta televíziós modell, ahogy Thompson²⁰ említi, megnyitja-e kapuit a posztmodern televízió előtt.²¹ Amíg a filmművészeti posztmodern fordulat a tudományos érdeklődés központjába került, kevesebben foglalkoztak a posztmodern fordulat televíziós hatásaival. A komplex narratívák betudható-e egyfajta posztmodern váltásnak, és ha igen, hogyan kontextualizálhatjuk a nemzeti televíziós narratívákat posztmodern keretben?

Bár úgy tűnik, a televíziózás nem követi a művészet- és filmtörténet realista-modernista-posztmodernista kulturális röppályáját,²² a kortárs komplex televíziós gyakorlatok egy új, posztmodern televíziós korszak megszületését sugallják. Az önreflexión, intertextualitáson, vizuális és narratív torzításokon túl, valamint a fragmentáltságra, a műfajok keveredése, az ironia, az utánzás és a posztmodern vizualitásra jellemző hipertextuális utalások mellett²³ a kortárs sorozatok az idő és tér összefüggéseinek kérdéseiben merülnek el.

Ezek az új narratív időbeliségek, ahogy Kelly állítja, „egy sokkal tágabb, korai 21. századi téridőtani korszakban gyökereznek”,²⁴ ami – ahogy arra Jameson is rámutatott – a történetiség és emlékezet egy új válságát sejteti. Jameson²⁵ szerint

a fogyasztói kapitalizmus egyik hatása, hogy „eltörli” a történelmet, ez viszont épp a múlt nosztalgikus újralátogatását vetíti – és segíti – elő, ahogy azt a nosztalgiafilmek sztereotipikus ismétlődései is bizonyítják. A történelmiség hiányát kompenzáló a posztmodernizmus olyan narratívákban merül el, amelyek egyrészt „egy jövőképet mobilizálnak, hogy meghatározzák annak visszatértét egy most már történelmi jelenbe”, és allegorikus módon másrészt „egy múltból vagy egy konkrét múltbeli pillanatról alkotott képet” aktiválnak.²⁶

A *Sötétség* két szinten is példázta a történetiség elvesztését. A sorozat az időutazást három különböző történelmi korszakra vetíti ki, miközben a múlt, a jelen és a jövő emlékképeit mozaikszerűen rendezi össze. A széria egy rejtélyre épül – sorozatos eltűnésekre egy német kisvárosban, Windenben –, amit a rendőrség képtelen megoldani. A nyomozás nemcsak megvilágítja a *sötétséget*, és választ ad négy család összefonódó történetét érintő generációs kérdésekre, hanem egy természetfeletti csavart is behoz, ami megmagyarázza a windeni fiúk rejtélyes eltűnését. Az ok nem más, mint egy 1986-os baleset a Windeni Atomerőműnél, melynek során a helyi barlang járataiban egy fereglyuk nyílt meg, összekötve az 1953-as, 1986-os és 2019-es éveket, így egy harminchárom éves ciklust generálva, mely áthágja a téridő törvényeit. Mikkelnak (Daan Lennard Liebrecht), a helyi rendőr fiának az eltűnése események egész láncreakcióját indítja el, ami végül hozzásegíti a főszereplőt – a tinédzser Jonast (Louis Hofmann) –, hogy a téridő dimenziók átlépésével felderítse apja halálának körülményeit, valamint Mikkelt eltűnésének rejtélyét. Míg Jonas visszautazik 1986-ba, hogy megkeresse Mikkelt, Ulrich (Oliver Masucci), Mikkelt apja megtalálja a módját, hogy visszautazzon 1953-ba, abban a reményben, hogy megállíthatja azt a személyt, akiről feltételezi, hogy elindította a bűnszériát. Ezeket a fő cselekményszálakat támogatják meg a kisebb mellékszálak, amelyek nemcsak a nemzedékek kapcsolatait hangsúlyozzák, de analitikus magyarázatot is nyújtanak a téridő, fereglyukak, időutazás és gravitáció jelenségeire is.

Sokszor kijelentették, hogy az időutazás fontos jelenség a posztmodern sci-fiben,²⁷ de a *Sötétség* esetében mindez magában hordoz egy mélyebb nemzeti dimenziót is azáltal, hogy 1953, 1986 és 2019 között ugrál a cselekmény. Németországban a holokauszt terhe, a keleti-nyugati szétszakadás és a nagy népvándorlás olyan problémás önmegértést konstruált, amelyet Robertson és Kim²⁸ érvelése szerint az emlékezet hangsúlyosabban alakít, mint maga a történelem. Egyfajta önkritikus emlékezetkultúra²⁹ született meg így, ami a múlt traumatikus eseményeire fókuszálva egy negatív önképet nyilatkozott ki. A *Sötétség* eredendő etikus kérdései – miszerint megváltoztathatjuk-e az események áradatát azzal, hogy bizonyos tragédiákat megelőzünk – épp erre a fragmentált nemzeti önmegértésre mutatnak rá. Azáltal, hogy az időről egyfajta ciklikus megértést nyújt, ahol az események és korszakok folyamatosan ismétlik egymást, a *Sötétség* aggasztó társadalmi-politikai képet fest a kortárs német öntudatról. A sorozat nem kínál felmentést a múlt terhe alól, sőt azt sugallja, hogy mivel az idő nem lineáris – Nietzsche tanait követve, aki a dolgok örökös megújulása és összekapcsoltsága mellett érvelt –, a múlt történésein nem lehet változtatni. Habár Ulrich 1953-ban megpróbálja meggyilkolni a még gyermek Helgét (Tom Philipp), aki kulcsfontosságú szerepet játszik majd a gyermekek eltűnésében, valamint Jonasnak lehetősége nyílik visszahozni Mikkelt 2019-be, ezek a történelmet megváltoztatni hivatott tettek folyamatosan elbuknak.

Az idő ciklikus értelmezését nemcsak különböző korszakokba való utazással hangsúlyozzák, hanem a sorozat diegetikus és szövegen kívüli szintjei is reflektálnak rá. A *Sötétség* tele van szimbolikus jelentésekkel és hipertextuális kapcsolatokkal, amelyek mind arra sarkallják a nézőt, hogy az időre egyfajta ketrecként tekintsen, amely nem csupán a főszereplőket, hanem a német népet is fogva tartja. Példának okáért szerepel a sorozatban *A Journey Through Time*³⁰ című könyv, amit a tudós H.G. Tannhaus (Christian Steyer) írt – aki időgépet épít a sorozatban, és akinek a neve és munkássága H.G. Wells *Az időgép* és Ridley Scott *Szárnyas fejedelmének* című műveire reflektál. A könyv a *Sötétség* alapkövévé válik azáltal, hogy kirajzolja a múlt, a jelen és a jövő korrelációját. Miközben az idősebb Jonasnak (Andreas Pietschmann) irányt mutat, Tannhaus keretbe helyezi azt a harminchárom éves periodikus történelmi ciklust – az ún. hold-nap ciklust –, ahol „minden megismétli önmagát”. Ezentúl Tannhaus felhívja a figyelmet a *triquetra* (három hurok vagy szentháromság csomó) szimbólumára is, amely az olyan események összekapcsoltságára utal, ahol az Einstein–Rosen-híd átlépésével elérhető egy harmadik dimenzió. A hurok mint szimbólum narratív enigmaként folyamatosan feltűnik mind a vizuális szövegekben, mind a sorozat diszkurzív szintjén. Martha (Lisa Vicari), aki Ariadnét játssza egy iskolai darabban, például előad egy monológot³¹ az idő örökkévalóságáról. Ariadné fonálának metaforáján túl, ami a mozaikszerű narratíva megértésére is reflektál, a hurok egy további dimenziót reprezentál az idő terhéről, amit nem lehet eltörölni: akár csak a hurokelméletben, ahol a madzag végeit nem lehet egyetlen szállá kibogozni. Ehhez hasonlóan egy nemzet történelme és a *Sötétség* narratívája is csak emlékképek és időszilánkok által konstruálható és értelmezhető, amelyek a személyes és kollektív narratívák közti organikus összekapcsolódást rajzolják ki.

Az emberiség és a „németség” örök mintázatai

■ A sorozat a téridőt magyarázó tudományos referenciák és az antik ikonografikus idézetek – mint például az Uroborosz, a lóherecsomó, Ariadné fonala vagy Hermész Triszmegisztosz Smaragdtáblája – segítségével folyamatosan felhívja a figyelmet arra, hogy a német nép az idő csapdájába került. Az események ismétlődését kihangsúlyozza többek között Nena visszatérő dala, az *Anyhow, Anywhere, Anytime (Irgendwo, Irgendwie, Irgendwann 1984)*, ami az idő enyészetére reflektál egy következő szinten: „*We fall through space and time, the direction is sublime.*”³² A sorozat melodramatikus szerelmi háromszögeket is segítségével hív, valamint bemutatja az egyének hataloméhségét, amivel egy-egy történelmi korszakot az irányításuk alá akarnak vonni.

A melodramatikus szerelmi viszonyokat tekintve 1986-ban egy tiltott romantikus kapcsolat vet fel erkölcsi aggályokat, ami a nős Tronte (Felix Kramer) és az egyedülálló édesanya, Claudia (Julika Jenkins) közt alakul ki. Ez a szál már 1953-ban kibontakozik, amikor a Nielsen család a városba költözik. A szerelmi háromszög harmadik személye Helge (Peter Schneider), Claudia titkos imádója, aki tanúja a két fél viszonyának, és bár kétségbeesetten igyekszik Claudia közelébe férkőzni, a nő rendre elutasítja. Szintén 1986-ban láthatjuk, amikor a még tinédzser Hannah (Ella Lee) beleszeret Ulrichba (Ludger Bökermann), aki akkor tájt leendő feleségével, Mikkel jövőbeli édesanyjával van párkapcsolatban. Amikor a lány tanúja lesz Ulrich és a kedvese (Katharina) első szexuális aktusának, Hannah erőszaktevéssel vádolja meg a fiút, akit a rendőrség le is tartóztat.

Ugyanakkor Hannah kétségbeesett próbálkozásai, amikkel a szerelmespárt igyekszik szétszakítani, mind elbuknak, és a karakter csak 2019-ben jut el odáig, hogy titkos viszonyba kezdjen Ulrichhal. Hannah fia, Jonas szintén belesodródik egy szerelmi háromszögbe 2019-ben, amikor megcsókolja a legjobb barátja kedvesét, Marthát. Ez a melodramatikus körforgás minden bemutatott korszakban tetten érhető, ami nem csupán az idő ciklikus működésére reflektál, de az emberi viselkedés jellegzetes és állandó mintáira is felhívja a figyelmet.

A narratívát hajtó másik ciklikus jelenség a hatalomvágy. Claudia, a windeni atomerőmű újonnan megválasztott igazgatója eltusolja a nukleáris átjáró felfedezését a helyi barlangban. Elődjéhez hasonlóan megszabadul az erőműben történt incidensről árulkodó bizonyítékoktól, hogy a pozícióját megvédje. 1986-ban felbérli a leendő igazgatót, Aleksander Tiedemannt (Béla Gábor Lenz), hogy hegesse be az átjáróhoz vezető ajtót – természetesen a legnagyobb titokban. Harminchárom évvel később ugyanez a férfi igazgatja az erőművet, folytatva a bizonyítékok elrejtését. A *Sötétség* narratívájának egyik fő hajtóereje tehát, hogy a karakterek rendre személyes kapcsolatokat áldoznak fel a hatalom oltárán, hogy megszerezzenek – vagy megtarthassanak – autoriter pozíciókat.

A hatalom kérdésénél maradvá szintén kulcsjelentőségű Noé (Mark Waschke) karaktere, az idő ura, aki a sorozatban a sötét erők megtestesülése. A rejtélyes pap – akinek a hátán egy Smaragdtábla-tetoválás van – titokban egy időgépet üzemeltet, amelynek a segítségével Helge gyermekeket rabol el a jövőből, hogy Noé kísérletezhessen rajtuk. Ez a német történelemmel való különös párhuzam a narratíva különböző szintjein is kikristályosodik, a hatalom iránti vágyat sötét titkokból és gonosz erőkből eredeztetve. Magának az időben-rekedtségnek német vonatkozása akkor hág a tetőfokára, amikor 1986-ban Helge 2019-es valója megkísérli megölni az akkor még középkorú önmagát – belehajt egy autóval, miközben Nena már említett *Anyhow, Anywhere, Anytime* című dala szól. A két korszakot összeköti a híres dal, ami az idő és a történelem ciklikus mintáira reflektál, amelyek nem változtathatók meg – ahogy arra a gyilkossági kísérlet sikertelensége is rámutat.

Az (anti)-Heimat narrációja

■ Az idő ciklikus értelmezése és az egzisztenciális otthontalanság érzete vezető narratív elv az Új Német Film³³ és a Berliini Iskola³⁴ kortás művészfilmjeiben is. A Berliini Iskola neves rendezői – Thomas Arslan (*A Fine Day / Der schöne Tag*, 2001; *In the Shadows / Im Schatten*, 2010), Angela Schanelec (*Passing Summer / Mein langsames Leben*, 2001; *Marseille*, 2004), Christian Petzold (*The State I am In / Innere Sicherheit*, 2001; *Wolfsburg*, 2003), Christoph Hochhäusler (*The City Below / Unter dir die Stadt*, 2010; *I am Guilty / Falscher Bekenner*, 2005), Benjamin Heisenberg (*This Very Moment / Milchwald*, 2003; *The Sleeper / Schläfer*, 2005), Ulrich Köhler (*Bungalow*, 2002, *Windows on Monday / Montag kommen die Fenster*, 2006), Maren Ade (*Everyone else / Alle Anderen*, 2009) és Valeska Grisebach (*Longing / Sehnsucht*, 2006) – mind egyfajta „anti-Heimat” tematikát követnek, amely magában hordozza a folyamatos utazást, a nemzet megosztottságát, az elidegenedést és a gyökértelenséget.³⁵ Ezekben a filmekben a karakterek véget nem érő bolyongása (*flâneur*) gyakran a ciklikusság koncepciójának megfelelően épül fel, elhatárolódva a lineáris és egyértelmű narratív időhasználattól.³⁶ Úgy tűnik, hogy a *Heimat*, azaz a haza, az otthon – ami egy-

ben egy stabil, biztonságos közösséget és vidéki idillt is jelképez – elvesztésének vezető szerepe van a német vizuális narratívákban, amelyek így végtelen identitásválságot sugallnak. A *Sötétség* is a német nemzeti mozi által kijelölt esztétikai útvonalon halad, hiszen a térnek egyfajta otthontalanságot ad azáltal, hogy a karakterek tartózkodási helye az iskola, a rendőrség és az erdő között folyamatosan váltakozik. Ez a fajta végtelen vándorlás, a nukleáris erőmű ipartelepe és az archetipikus német táj megváltozott percepciója – ahol a jelképes erdő már inkább fenyegetést jelképez, semmint békét – mind az anti-*Heimat* koncepció részei.

Az otthontalanság érzetét – amire az időben való megrekedés is rátesz egy lapáttal – csak súlyosbítja az állandóan jelen levő félelem. Baran bo Odar és Jantje Friese, a sorozat készítői maguk is hangsúlyozták a *Sötétség* német lényegét: elmondásuk szerint a sorozatot a „német angstra”,³⁷ azaz német szorongásra építették, aminek többek közt része az atomenergiától való félelem és paranoia is.³⁸ A sorozatban valóban az atomerőmű 1986-os meghibásodása vezet a féreglyuk kialakulásához, ami végül átjárót nyit a hidegháború időszakába. Az 1953-as év választása nem véletlenszerű a készítőik részéről, hiszen a német történelem egyik legrettegettebb időszakába vezetik vissza a nézőt. Hasonlóképpen, 2019-ben – a fő történetszálban – már az atomerőmű fokozatos leváltását célzó kétlépcsős tervről hallunk, aminek értelmében az erőművet lekapcsolnák a hálózatról, ugyanakkor az évadzáróban bemutatott jövőkép – ami valószínűleg 2052-ben játszódik – egy posztapokaliptikus, szürke német tájat terít elénk, ami egy Windenben történt nukleáris katasztrófára enged következtetni, valamint arra, hogy a 2019-es jelen stratégiája kudarcot vallott. Az időutazás tehát nemcsak azt jelzi, hogy lehetetlen a történelmet – és ebből adódóan a soha véget nem érő otthontalanságot és időtelenséget – megváltoztatni, de még a jövőbeli pozitív változásokról szőtt remények elvesztését is felidézi.

Az idő narrálása

■ Ahogy Jameson érvel, „a tudományos-fantasztikus regény megfelel a történetiség hanyatlásának vagy legátlódásának, és különösen a mi korunkban (a posztmodern korszakban) annak válságának, elgyengítésének és elnyomásának. Egy narratív apparátus csupán egy erőszakos formai és narratív diszlokáció segítségével tud újra életet és érzést vinni ebbe a csupán szakadozottan működő szervbe, ami az idő történeti rendszerezésének és megélésének képessége.”³⁹ „A történelmi megkülönböztetés posztmodern összeomlását”, ahogy Booker⁴⁰ fogalmaz, éppen a sorozat organikus időutazó koncepciója idézi meg, amellyel visszavisz bennünket 1953-ba, 1986-ba és 2019-be. Jameson ugyanakkor nemcsak a történelem megértésének és megalkotásának a torzítására utal, hanem azokra az új narratív formákra is, amelyek a *Sötétség* esetében labirintusszerű idő-émlék mozaikot alkotnak.

Ez a formai kísérletezés magában foglal számos visszaemlékezést (*flash-back*) és előrevetítést (*flash-forward*), ellipsziseket és emlékképeket, amelyek a narratíva cirkuláris felépítését szolgálják. A történet 2052-ben kezdődik és végződik – bár a dátumra csupán a harminchárom éves ciklusból következtethetünk –, egy hatalmas betonfalat vetítve a néző elé, amin a főszereplők fényképei találhatóak, egyetlen fonállal összekötve. A görög mitológia Tézeuszához hasonlóan a nézőnek is meg kell fejtenie a karakterek közti kapcsolatot a történetben,

hogy kiutat találhasson ebből a labirintusként felépített univerzumból. Ezt a gyakorlatot elősegítik a sorozat készítői, akik a befogadó figyelmét számos montázs szekvencián vezetik végig, amelyek egy pontosabb időkeretbe helyezik a szemlélőt. Az első évad pilot-jában például a kamera végigpásztázza a 2019-es fotókat, amin a főbb szereplők láthatók: Tronte Nielsen, Regina Tiedemann, Helge Doppler, Jana Nielsen, Charlotte Doppler, Ines Kahnwald, miközben egymás mellé állítja Ulrich Nielsen, Katharina Nielsen és Hannah Kahnwald képeit 1986-ból és 2019-ből. A főszereplők fotómontázsát a harmadik, ötödik, nyolcadik és kilencedik epizódba is belevették, ezáltal egy sorozaton átívelő keretrendszer hozva létre, ami egyúttal a nézők figyelmét is orientálja. Minél előrébb haladunk a történetben, és minél több korszakba ellátogatunk, annál könnyebbé válik beazonosítani a főszereplőket a képeik alapján, hogy rekonstruálni tudjuk a történetet. Ezeknek a fotóknak hála az idő kisebb emlékkeretekre tagolódik, amelyeknek köszönhetően, miközben felépítjük a múltat és a jelent, a német társadalom szélesebb körű emlékezet tudatosságára is ráébredünk. Így a *Sötétség* maga is egy emlékké válik, ami rámutat a német történelem egyesített diskurzusainak problémás mivoltára.

Mintha csak megkísérelnék megmagyarázni a (német) történelem Nietzsche-féle kijátszhatatlan, örök ismétlődését és megújulását, Baran bo Odar és Jantje Friese különös hangalámondós (*voice-over*) narrációt vetnek be a sorozatban. A *Sötétség* intradiegetikus narrációt használ, a cselekményen belül magyarázva el az idő körforgásának működését. Az első néhány részben a narrátor személye rejtve marad, és csupán a sorozat nyolcadik részében derül fény a hang tulajdonosára, aki nem más, mint H.G. Tannhaus, az óramester. Bár a karakter megjelenik a második epizódban egy televíziós közvetítés képében, és bár a narrációja keretbe foglalja az első és a negyedik epizódot, csak a nyolcadik epizódban fedik fel a narrátor kilétét. Ily módon az elbeszélő először extradiegetikus módon, azaz a cselekményen kívül tűnik fel, és csak utólag válik intradiegetikussá a narráció az események kibontakozásával és Tannhaus karakterének felfedésével. Ellentétben a hagyományos televíziós formulákkal, ahol a diegetikus és nem diegetikus elbeszélés közreműködik abban, hogy a néző jobban megértse a történetet, a *Sötétség* szokatlan szeriális költői eszközöket használ, azaz sokszor elhagy olyan információkat, amelyek segítenék a nézőt a történet értelmezésében. Miután lelepleződik Tannhaus kiléte, az óramester a narrációjával nem igazán járul hozzá a szűzsé megértéséhez – homályos kérdésekkel sarkallja a nézőt a rejtély megfejtésére –, csak a múlt, a jelen és jövő egységességére hívja fel a figyelmet azáltal, hogy rávilágít, „minden összekapcsolódik egy véget nem érő körforgásban”.

A *Sötétségben* az egyetlen valódi mankót a címek és a feliratok jelentik, amelyek kijelölik a narratív tér pontos idejét. A tény, miszerint a történet 2052-ben kezdődik, csak akkor válik világossá, amikor az egyén újránézi az egész évadot, és megérkezik az utolsó szekvenciához, ahol ugyanazzal a montázssal találkozhat – a betonfalra felragasztott fényképek és az őket összekötő fonál, valamint a fegyverek jelenléte –, mint az első epizód elején. Az első konkrét dátumunk 2019. június 21-e, amikor a felnőtt Mikkkel (Sebastian Rudolph) öngyilkosságot követ el. Néhány másodperccel később egy új dátum jelenik meg a képernyőn: 2019. november 4. – amikor a *Sötétség* fő történetszála elkezdődik. Három hónapnyi terápia után Jonas visszatér az iskolába, és az ő szemszögén keresztül a néző betekintést nyer a város, Winden életébe. Jonas hallucinációit leszámítva

az első epizód elbeszélése meglehetősen egyszerű és lineáris. Csak a második epizód végén jelenik meg az első új idővonal, 1986, amikor a sorozat leválik a narratív konvenciókról. Ismételten a feliratoknak köszönhetjük, hogy be tudjuk határolni az időt és a teret a második epizód végén – immár 1986. november 6-át írunk –, amikor Mikkel fogságba esik. Bár már az első epizódban megismert karakterek fiatal valójának a felismerése is nehézséget okozhat, azok a jelenetek, ahol Mikkel becsönget a leendő apjához, vagy a kórházban találkozik a későbbi, alternatív felnőtt valójának anyjával, rendkívüli odafigyelést igényelnek.

A második epizód végén a sorozat egymás mellé állítja a 2019-es és 1986-os éveket, ugyanazt a térbeli egységet két különböző korszakban mutatva be: míg Mikkel keresi a 2019-be visszavezető utat, a felnőtt Ulrich a barlangban keresi a fiát. Ezt az egymás mellé állítást osztott képernyővel prezentálják, még inkább megzavarva az események linearitását. A narratív enigmák – az „idegen” Jonas érkezése 2052-ből, az öreg H.G. Tannhaus bemutatása 1986-ban, a rejtélyes időgépbunker és a holttest az erdőben – csak súlyosbítják az emlékezés kiváltásának zavartalan flowját. A néző tájékozódását segítő a harmadik rész 1986-ot jelöli ki a fő elbeszélési szálnak, bemutatva a főszereplők nyolcvanas évekbéli valóját. Ehhez hasonlóan a negyedik részben visszatérünk 2019-be, hogy jobban megérthessük a kapcsolódó eseményeket Windenben. Az évad közepétől ugyanakkor az események megértése meglehetősen komplikálttá válik, mivel a narratíva felváltva ugrál 1986 és 2019 között. Az ötödik epizódban Jonas fiatalabb és idősebb énje találkozik, az utóbbi pedig kijelenti, hogy az egyénnek el kell érnie az események középpontját, hogy megértse az értelmüket. Ez a mondat a sorozat mozaikszerű időkeretére is reflektál, amely az ötödik epizódra átfogó egységet alkot. Ugyanakkor, miután az 1986-ban történeteket bemutatják a második, harmadik, ötödik és hatodik részben, a sorozat átlép 1953-ba, miközben egy időben egymás mellé állítja 1986-ot és 2019-et.

A történet rekonstruálásának nehézsége és zavara a hetedik epizódtól éri el a tetőpontját, hiszen onnantól kezdve átlagosan két-két percet töltünk mindegyik történelmi korban. A hetedik és tizedik rész közt a sorozat szimultán időpárhuzamokat reprezentál különböző korszakokban, miközben tovább bonyolítja a cselekményt új karakterek – és azok egymáshoz fűződő különleges kapcsolatainak – bemutatásával. Míg a különböző történelmi korok képeit összekötik a jól beállított hosszú felvételek és a kisebb vágóképek, addig a történet narratív szintje továbbra is puzzle-szerű marad. A sorozat a nézőtől komoly koncentrációt vár el, hogy emlékezzen a karakterekre 1953-ból, 1986-ból és 2019-ből, valamint a narratíva körkörös mintáját is megértse. Ezáltal egy hihetetlenül komplikált emlékezet- és megértési háló születik, amely az események összeköttetését és az idő kivédhetetlen körkörösését emeli ki.

Konklúzió

■ Bár egyetérttek azzal az állítással, hogy az új televíziós narratívákat nagymértékben befolyásolták a 21. századi technikai invenciók, produkciós gyakorlatok és a posztmodernizmus jelensége, mégis nagyon leegyszerűsítő lenne a komplex televíziós mintákat az ipari fejlesztések és az új esztétikai formák szintjére redukálni. Ahogy a tanulmány hangsúlyozza, a *Sötétségben* az időutazó tematika és a narráció komplex, többrétegű mintája a nemzeti emlékezetválságra mutat rá, amely a kortás német öntudatot formálja. Az időutazás a sorozatban sem-

miképp sem a múltat idealizáló nosztalgikus – vagy Westalgikus – gesztus. Bár a *Sötétség* rendelkezik egy abszolút nyugatnémet perspektívával – pl. nincsenek utalások a sorozatban a Német Demokratikus Köztársaságra, azaz a történelmi Kelet-Németországra –, ám az ábrázolt Németország meglehetősen fragmentált, sötét és rideg. A légkör fullasztó, a karaktereket motiváló erő pedig minden korszakban az erőszak: Ulrich megkísérli megölni a még gyermek Helgét 1953-ban, míg őt magát brutálisan megkínózzák a rendőrök. 2019-ben súlyos sérüléseket szenved az atomerőmű biztonsági őretől, míg Jonast a legjobb barátja veri meg. A karakterek azonban nemcsak fizikai erőszakot szenvednek el, de pszichológiai kínzásnak is alávetik őket. 1953-ban a gyermek Helgét az édesanyja távolságtartó és rideg attitűdje viseli meg, hasonlóképpen a fiatal Reginához (Lydia Makrides), akit az édesanyja, Claudia szintén elhanyagol. A házasságtörés és a családtagok egymástól való elidegenedésének komplex hálózata csak még inkább megerősíti a német múlt, jelen és jövő sötét, erőszakos és kellemetlen benyomásait.

A múltba való visszautazás a *Sötétség*ben nemcsak a kortárs német történetírás válságát reprezentálja, de azáltal, hogy az otthontalanság és az idő fogságában való sýnylődés érzetét kelti – mely érzés mára a német stílusfilmek vezető narratív eleme lett –, nagyon is német szellemiséget ad a sorozatnak. Így amíg a nemzeti és globális televíziós gyakorlatok elérték a posztmodernitás küszöbét, jelen tanulmány felhívja a figyelmet azokra a nemzetspecifikus elemekre, amelyekkel a komplex televíziós narratívák dolgoznak. Ahogy az értekezés is kiemeli, a történelem és az emlékezet továbbra is alapvető megértési gyakorlatokat kínál, amelyek segítenek kikörcsölni a nemzeti narratívák és a globális, posztmodern vizuális gyakorlatok közti kapcsolatokat. Így bár a *Sötétség* kétségkívül egy posztmodern televíziós sorozat, ami a posztmodern narratíva minden alapvető jellegzetességével rendelkezik – önreflexióra, intertextualitásra, vizuális és narratív rendezetlenségre, fragmentáltságra, műfajkeverésre, iróniára és hipertextualitásokra épít –, mégis egy igazán német produkcióról beszélhetünk, amely jól tükrözi a nemzet csapdába esését a történelemben.

Nagy Orsolya fordítása

■ **JEGYZETEK**

1. Daniel Fienberg: *Dark TV Review*, The Hollywood Reporter, 2017. 11. 30. <https://www.hollywoodreporter.com/review/dark-review-1063180>, utolsó letöltés 2020. 11. 15.
2. Jule Kaden: *Deutschland kann international*. Rbb24, 2017. 12. 05. <https://www.rbb24.de/kultur/beitrag/2017/12/serienjunkies-begeistert-von-erster-deutschen-netflixserie-dark-berlin-brandenburg.html>, utolsó letöltés 2020. 11. 15.; Elmar Krekeler: *So gut ist die neue deutsche Super-Serie*. Die Welt, 2017. 12. 01. <https://www.welt.de/kultur/article171137195/So-gut-ist-die-neue-deutsche-Super-Serie.html>, utolsó letöltés 2020. 11. 15.
3. Markus Trutt: *Dark. Unser Eindruck zur ersten deutschen Netflix-Serie*. Filmstarts, 2017. 11. 24. <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18515807.html>, utolsó letöltés 2020. 11. 15.
4. Sebastian Fellner: *Netflix betritt mit „Dark“ Erzählneuland*. Der Standard.de, 2017. 12. 02. <https://www.derstandard.de/story/2000068863533/netflix-betritt-mit-dark-erzaehl-neuland-in-deutschland>, utolsó letöltés 2020. 11. 15.
5. A *Sötétség* jelenleg több mint 118 millió Netflix-előfizető számára érhető el (Molla 2018) 190 országban, és a világsiker felé vezető út még nem zárult le. A harmadik évadot 2020 nyarán vetítették.
6. Elbert Wyche: *Dark could be Netflix's Biggest European Hit So Far*. Screen Daily, 2018. 01. 05. <https://www.screendaily.com/news/dark-could-be-netflixs-biggest-european-hit-so-far/5125338.article>, utolsó letöltés 2020. 11. 15.
7. Mittel: i.m. 17–54.
8. J.P. Kelly: *Time, Technology and Narrative Form in Contemporary US Television Drama. Pause, Rewind, Record*. Palgrave Macmillan, Cham, Switzerland, 2017.
9. Mittel: i.m. 29–32.

10. Katharina Niemayer – Daniela Weltz: *Nostalgia Is Not What It Used To Be: Serial Nostalgia and and Nostalgic Television Series*. In: Katharina Niemayer (szerk.): *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. 129–139.
11. Kelly: i.m. 184–185.
12. Todd M. Sodano: *Television's Pradigm (Time)Shift. Production and Consumption Practices in the Post-Network Era*. In: Melissa Ames (szerk.): *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in the Twenty-First Century Programming*. University of Mississippi Press, 2012. 27–43.
13. Melissa Ames: *Introduction. Television Studies in the Twenty-First Century*. In: Melissa Ames (szerk.): *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in the Twenty-First Century Programming*. University of Mississippi Press, 2012. 3–27; Mittell: i.m. 64.
14. Mittell: i.m. 15.
15. Mittell: i.m. 26.
16. Ames: i.m. 8.
17. Kristin Thompson: *Storytelling in Film and Television*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts–London, England, 2003. 55.
18. Elena Levine – Michael Newman: *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. Routledge, New York, 2012. 65–66.
19. Kelly: i.m. 159.
20. Thompson: i.m.
21. Victoria O'Donnell: *Television Criticism*. Sage, Thousand Oaks, London–Singapore–New Delhi, 2016. 185.
22. Kimberly Chabot-Davis: *Postmodern texts and emotional audiences*. West Lafayette: Purdue University Press, 2007. 101–102.
23. Catherine Constable: *Postmodernism and film. Rethinking Hollywood's Aesthetics*. Wallflower Press, New York, Chichester – West Sussex, 2015. 1–5; Cristina Degli-Esposti: *Postmodernism*. In: Cristina Degli-Esposti (szerk.): *Postmodernism in The Cinema*. Berghahn Books, New York, Oxford, 1998. 3–19.
24. Kelly: i.m. 7.
25. Fredric Jameson: *Postmodernism and Consumer Society*. In: Peter Brooker (szerk.): *Modernism/Postmodernism*. Routledge, London – New York, 1992. 163–180.
26. Fredric Jameson: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva, Noran Libro, Bp., 2010. 295.
27. M. Keith Booker: *Postmodern Hollywood. What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Praeger, Westport, Connecticut – London, 2007.
28. John D. Robertson – Mi-Kyung Kim: *Analysing German Unification: State, Nation and the Quest for Political Community*. In: Winand Gellner – John D. Robertson (szerk.): *The Berlin Republic. German Unification and a Decade of Changes*. Franks Cass and Company Ltd., London, 2003. 3–19.
29. Konrad H. Jarausch: *A Double Burden: The Politics of the Past and German Identity*. In: Jörn Leonhard – Lothar Funk (szerk.): *Ten years of German unification: Transfer, transformation, incorporation?* University of Birmingham Press, Birmingham, 2002. 98–115.
30. „Utazás az időn át” – a Netflix hivatalos magyar fordítása (Varga Zsolt fordította a sorozatot).
31. A monológ a Netflix hivatalos magyar fordításában: „[...] minden marad a régiben. Jár a rokka, körbe-körbe forog, egyik sors a másikba fonódva. Egy fonál, mely vérvörös, egybeforrasztja tetteinket. A csomó kibogozhatatlan, ugyanakkor elválasztható. Mégis marad valami, ami elválaszthatatlan. Egy láthatatlan kötelék. [...] semmi nem vész el, [...] minden megmarad.”
32. „Átzuhanunk időn és téren, az irány fenséges.” – A fordító szabad fordítása.
33. Inge Scharf: *Nation and Identity in New German Cinema. Homeless at home*. Routledge, New York – London, 2008.
34. Abel Marco: *The Counter-Cinema of the Berlin school*. Camden House, Rochester – New York, 2013.
35. Roger F. Cook: Luty Koepnick – Brad Prager (szerk.): *Berlin school Glossary. The ABC of the New Wave in German Cinema*. University of Chicago Press, Chicago, 2013.
36. Jaimey Fisher: *Christian Petzold*. University of Illinois Press, Urbana – Chicago – Springfield, 2013.
37. Thomas Rogers: *With Dark, a German Netflix Series, Streaming Crosses a New Border*, The New York Times, 2017. 11. 23. <https://www.nytimes.com/2017/11/23/arts/television/dark-a-german-netflix-series.html>, utolsó letöltés 2020. 11. 01.
38. Carolin Ströbele: *Düsternis, perfekt ausgeleuchtet*. Zeit Online. 2017. 11. 29. <http://www.zeit.de/kultur/film/2017-11/dark-netflix-baran-bo-odar-jantje-friese>, utolsó letöltés 2020. 11. 01.
39. Jameson: i.m. 292.
40. Booker: i.m. 71.