

BEZÁRT

SZOBA

A KORTÁRS KRIMI KUDARCA KÉT FRISS AGATHA CHRISTIE-ADAPTÁCIÓ HASADT TÜKRÉBEN

„Az egész történet logikáját kisiklatja”
(Kenneth Branagh: Gyilkosság az Orient expresszen)



Krimi vagy thriller? Sosem volt még olyan fontos különbséget tenni közöttük, mint manapság, amikor az előbbi lassacskán már csak a másik áruhájában számíthat sikerre – miközben az utóbbi egyre messzebb távolodik a meghatározási keretét jelentő bűnügyi műfajcsoporttól (katasztrófa-thrillertől háborús thrilleren át a *supernatural* thrillerig). Amennyiben a krimi műfaját a detektívregény filmes megfelelőjének, azaz detektívfilmnek tekintjük, óhatatlanul a nyomozót, mint főhőst tesszük meg a zsánerdefiníció alapjának – mindössze annyi engedelménnyel, amely a professzionális bűnfelderítők (rendőrnnyomozók, magádetektívok, nyomozó újságírók) mellett helyet enged bárki másnak is, akinek a cselekménybe betöltött szerepe elsődlegesen a bűneset(ek) felderítését célozza, legyen az kotnyeles vénasszony, elkötelezett védőügyvéd vagy akár ferences rendi szerzetes. A definíció alapja mindenképp tematikai, de nem a státusz, hanem a tevékenység (Ferrara *Mocskos zsaruja* épp annyira távol áll a krimihőstől, akár Lumet *Serpicoja*), márpedig ez a tevékenység jóformán a műfaj kezdetétől kétféle motíváció mentén zajlik: a főhős dolgozhat bűnügyek *megoldásán* vagy azok *megakadályozásán*, tettei irányulhatnak a múltba vagy a jövőre, fontos különbséget teremtve két műfaji halmaz, a *krimi* és a *detektív-thriller* között, ahol az előbbi célja alapvetően a rekonstrukció, míg az utóbbinál egy veszélyforrás semlegesítése a nyomozás segítségével – és itt lép be a hatásmechanizmus a képbe. A klasszikus krimi bármikor élhet az utóbbival (*Sátán kutyájától az ABC-gyilkosságokig*), de egy tömegfilm működésénél lényegi szempont, hogy mi okozza az élvezetet: a néző „beéri” az intellektuális izgalmakkal vagy a cselekmény eredendően feszült-

séggeltéssel dolgozik (túl azon, hogy a fináléba becsempész némi élethalálharcot, lásd számos klasszikus Sherlock Holmes-film esetét) – azaz a bűn felderítésének fizikai kockázatát és létfontosságú tétjét folyamatosan érezteti a befogadóval, legyen szó határidő-keretről (mint az *Embervadász* teliholdas gyilkosánál), suspense dramaturgiáról (mint a *Sakál napja* kétszálú narratívájában) vagy egyszerűen a központi szereplőket fenyegető veszély állandó jelenlétéről (mint az Alistair McLean-adaptációban). Tekintve, hogy az elmúlt évtizedekben detektívtörténettel jóformán csak utóbbi formájában találkozunk a mozikban (miközben a tévéképernyőn igen népszerűek a különféle nyomozó-sorozatok), felvetődik a kérdés: beszélhetünk-e a krimi (mozi)haláláról, miként a western is elföldelték a 80-as években, vagy ez az évszázados műfaj még mindig életképes tiszta formájában.

Az idei Halottak Napja két klasszikus krimi filmváltozatának világpremierjével az utóbbit látszik bizonyítani: egyfelől mindkét alkotás a műfaj királynőjének tartott Agatha Christie hamisítatlan detektívtörténetéből készült, másrészt A-kategóriás sztárgárdájukkal és magas produkciós színvonalukkal egyértelműen Felső-Hollywood multiplex-delegált-

jai. A Kenneth Branagh-féle *Gyilkosság az Orient expresszen*, valamint a *Ferde ház* (*Crooked House*) a számos díjnyertes filmdrámát jegyző Gilles Paquet-Brennertől már a rendezőválasztással azt ígéri, nem kell tartanunk egy nuncsakuzó Poirottól vagy szaftos horrorverziótól – a filmszínházi létjogosultságot ezúttal más tényezők kínálják, más örömökre épül a remélt vonzerő. Abból kiindulva, hogy minden műfaj forrását eredendően valamilyen *attrakció* típus jelenti, amely a percnyi ősfilmek idején még a történetmesélés mankója nélkül vitte sikerre az alkotásokat (ahogy a komédiák sora valahol a *Megöngyöztött öntözőnél* indul, a western története az *Annie Oakley célbalő*-típusú cirkuszi bravúrokkal kezdődött, minden fantasztikus műfaj bőlcsoít az első trükkfilmecskeké jelentik, sőt még a musical korai csírái is megtalálhatók a kurta kis táncfilmekben), akkor a legkorábbi fennmaradt Sherlock Holmes-ősfilm látványos bizonyítéka annak, eredendően mire jó a mesterdetektív, ha a közönséget kell rabul ejteni. A *Sherlock Holmes Baffled* egyperece még messze nem volt alkalmas arra, hogy egy bűnügy rekonstruálásáról szóljon, beérte azzal, hogy egy trükkfilm keretében szembesítse címszereplőjét egy szobájában varázslatos módon feltűnő/eltűnő huncut tolvajjal – azaz a kisfilm központi

attrakciójának a *rejtélyt* tette meg, még-hozzá mindennemű magyarázat vagy megoldás nélkül. Talán nem véletlen, hogy az angolszász terminológiában mai napig *mystery* néven tisztelik a krimi műfaját: azzal, hogy az 1899-es kisfilm a népszerű stoptrükköt egy bűntény (lopás) és egy nyomozó (Holmes) kontextusába helyezte, krimitalányt faragott belőle, amely nem csupán a látványosan fejét törő ő-Holmes-nak, de a befogadónak is feladja a leckét. A hagyományos krimi, legyen elsősorban *whodunnit*, *howdunnit* vagy *whydunnit*, kérdőszóra épül: a kíváncsiság ősi érzelméből táplálkozik, amely kezdettől az invenció alapját jelentette az emberiség szellemi evolúciójában. Minél érdekesebb a rejtély, annál jobban leköti a nézőt a megoldás folyamata, a műfaji népszerűség titkai tehát látszólag igen egyszerű: csavaros és szokatlan megoldást kínáló talánnyal kell székhez szegezni a publikumot – még ha a kortárs nyugati tömegfilm immár nem is hisz ebben.

Rejtély tekintetében az *Orient expressz* és a *Ferde ház* egyaránt kiemelkedő helyet foglal el a Christie-életműben: előbbi egy bravúros mennyiségi túlzás révén a *Tíz kicsi néger* thrillerének (*nincs* nyomozó, *egy* gyilkos van és *mindenki* áldozat) precíz krimi-inverze, utóbbi pedig az elkövető személyében szolgál példátlanul kegyetlen meglepetéssel. Ám ezek a rejtélyek mára sokat veszítettek erejükből: az *Orient expressz* megoldása jóformán olyan közismert, mint a *Psychoé*, a *Ferde ház* gonosztevőjének kiléte pedig manapság már nem szolgál azzal a döbbenettel, mint hetven éve. Mivel gyilkost mégsem illik változtatni, az alkotók a rejtély terén inkább magára az elkövetés és felderítés módjára, a *how*-ra építhettek volna a *who* helyett: azonban az alapregényben felvonuló logikai talányok és deduktív bravúrok felerősítése helyett inkább megsza-baldultak tőlük, mintha csak holmi műfaji terhelő bizonyítékok lennének. Túl azon, hogy érdekes módon mindkét feldolgozás hozzáírt a műhöz egy plusz-sztorit (Branaghnál egy jeruzsálemi Siratófalnál történő villámnyomozás, a *Ferde házban* egy antikommunista mellékszál), ezek inkább a mának szóló politikai „vörös heringek” – ugyanakkor nyom nélkül tűnnek vagy sikkadnak el olyan apróságok, mint az *Orient expressz* kézzel írt levele, a retesz-állás hibája vagy a francia nyelvű kikiabálás célja, valamint a *Ferde ház*

végző megoldásának kulcsát jelentő kis-zék. Különösen árulkodik erről a rejtély-közönyről a két mű „bezárt szoba”-motívumának elhanyagolása: Branagh nem sok játékidőt szán arra a kérdésre, amely Christie-nél a középső harmad egyik fő eleme (mégis hogyan jut ki a gyilkos Cassetti fülkéjéből, ha sem a két belülről bereteszelt ajtó, sem a félrevezetésből nyitva hagyott ablak nem jöhet szóba?), Paquet-Brenner feldolgozásában pedig a végrendelet-probléma kibontása (a mindenki szeme láttára aláírt okiratról a széfből történő előkerülés után hiányzik az áldozat kézjegye) szorul háttérbe. A szellemi munkát igénylő – vagy egyszerűen csak megjelenítő! – részletek eliminálása egy krimi-adaptációban ezúttal mégsem bűnös mulasztás, inkább áruló bűnjel: olyan alkotók ujjenyomata, akik tisztában vannak vele, hogy sikerük titka nem a logikus felépítésben rejlik, hanem abban a szemfényvesztésben, amellyel körülveszik.

A kortárs detektívtörténetek nem bíznak a néző elé állított szellemi kihívásokban: ahelyett, hogy eredeti rejtélyeket helyeznének a nyomozástörténet fókuszába (lásd a *Törés* esetét), inkább a nyomozás eseményeit próbálják érdekfeszítőbbé tenni – divatos zsánerkollázsok szokatlan kontextusaiba illesztve (*Aljas nyolcas*, *Sinister*, *Úrvihar*) vagy más műfajok érzelmi hatásaival dúszítva: veszélyekben bővelkedő (akció)-thrillert, szórakozató komédiát vagy könnyes melodramát varázsolnak belőlük. Elég mindössze Agatha Christie tetemes és műfajilag elképesztően színes bűnügyi életművét, pontosabban a belőlük készült mozi-adaptációkat szemügyre vennünk, hogy kiderüljön ez a mind népszerűbb kerülőutas stratégia. Christie nem csak hagyományos krimiket helyezett más zsánerközegbe (mint az Ó-Egyiptomban játszódó *Ha eljő az éj*, a *Láthatatlan kéz* románctörténete vagy az *Úti célja ismeretlen* kémsztorija), épp úgy kötődnek nevéhez virtigli thrillerek (élen a *Tíz kicsi négerrel*), mint sötét noir-történetek (lásd az *Örök éj* késői remekművét), ráadásul műveiben szívesen élt egyéb népszerű műfaji hatásokkal: a Tommy és Tuppence-krimik például bővelkednek vígjátéki elemekben, míg a *Hétvégi gyilkosságok* akár melodramaként is olvasható. A múlt századi tömegfilmben ezek a renghagyó művek kisebbségben voltak a népszerű Poirot- és Miss Marple-

adaptációkhoz képest, a 90-es évektől egészen mostanáig azonban csak olyan Christie-művekhez nyúlt a mozifilm-ipar, amelyek nem kizárólag a rejtélymegoldáson és bünfelderítésen alapultak, többféle kiutat kínálva a kisképernyőkre száműzött krimiből. A francia Pascal Thomas napfényes Beresford-trilógiájában (*Titkok háza*, *A bűn a munkánk*, *Bűntársak*) eleve Christie legkönnyedebb történeteit adaptálta, ám a 2007-es *Nulladik órája* már árulkodóbb példa az agresszív vígjátékosításra. Az *Éjfél-tájt* című Battle felügyelő-történet az életmű egyik legzordabb darabja egy démoni szerelmi háromszögről, amelyben az idős arisztokratahölgy agyonverése csupán egy megszállott bosszú eszközt jelent – Thomas ezzel szemben hol felerősíti az alapmű szórványos humorát (lásd a nyitány balul elsült öngyilkossági jelenetét), hol bizarr burleszketéteket erőltet bele (a házastársi veszekedésnél például a haragos asszonyka „je t’aime” feliratú ragasztószalaggal tekeri körbe férjét). Ugyanezt a komor krimi alakítja viharos szerelmi melodramává az 1995-ös *Ártatlan hazugságok*, élen azzal a módosítással, amely miatt a Christie-család levetette az író nevé a stáblistáról: a háromszög egyik csúcsa ezúttal nem a megszállott férj ex-felesége, hanem saját kishúga, akivel régóta vérfertőző viszonyt folytat, mígnem a barátja rejtélyes halála ügyében nyomozó brit rendőrfelügyelő is végzetesen belebolondul ugyanebbe a lányba. Legalább ilyen sötét és bizarr sorsra jutott az ezredfordulón túl a *Tíz kicsi néger* is, amelyet 1965 és 1989 között a brit Henry Allan Towers producer háromszor is filmre vitt, maximálisan kiaknázva a Christie-thrillerben rejlt kalandfilmes elemeket (havas sziklabérctől arab sivatagon át afrikai szafariútig) – az egyetlen 21.századi mozifeldolgozásnak nevezhető *Devil* azonban már véres horror farag belőle, sőt a rejtélymegoldást is kapásból kiiktatja a kezdettől hangoztatott természetfeletti magyarázattal (a toronyház-liftbe szorult bűnös csapattal egyenként végző gyilkos maga a köztük rejtőző Sátán).

Noha Paquet-Brennertől a *Sötét helyek* női *domestic thriller*e után inkább ilyesféle, hidegglős hatásdúsítást vár-nánk, érdekes módon ő kezeli zsánerhí-vebben az irodalmi alapanyagot: a *Ferde ház* nagyrészt megőrzi az eredeti detektív-narratívát (egy dúsgazdag pátriárka családon belüli megmérgezésének rejté-



TYKWER.

lyét a rettegő lányunoka civil vőlegénye deríti fel a Scotland Yard segítségével) és a fizikai veszély kalandja is csupán a kissé átírt fináléban jelenik meg egy röpké autós üldözésben, amely során egy felolvasott levélből fény derül a valódi gyilkos személyére (aki egy füst alatt életével fizet bűnéért). A francia rendező műve inkább a regény melodramai vonalát erősíti fel, különös tekintettel a bűnhődés könnyfakasztó jelenetére, ahol épp annak kell végeznie az eltorzult lelkű gyilkossal, aki érzelmileg a legközelebb állt hozzá – méghozzá az ifjú örökös nő szeme láttára, aki a leginkább szerette mindkettőjüket. Míg a *Ferde ház* esetében ezek a drámai túlzások csupán apróbb kitérőket okoznak a feldolgozásban, az idei *Gyilkosság az Orient-expresszen* elszánt thrilleresítése nem csak durván lecsökkenti és leegyszerűsíti a Christie-regény óramű-precízen felépített rejtély-megoldását (miből jön rá Poirot, hogy mind a 12 utas gyilkolt, ha egyszer a jócskán megkurtított vallomásokból nem derül ki a komplex alibi-hálózat, amelyben szinte mindenki valaki mást igazol), de helyenként az egész történet logikáját kisiklatja egy-egy olcsó veszélyhelyzet kedvéért (miért is áll a tettesek érdekében Hubbardné megajtszott háta szúrása, ha egyszer azt akarják elhíttetni, hogy a gyilkos egy kívülálló, aki már nem tartózkodhat a szerelvényen). A Christie-rajongók számára nyilván külön fájdalmas élmény lehet a kis belga detektívet akcióhősként látni (üldözés a vonatot tartó roskatag fahíd pillérei közt, ádáz ökölharc a poggyászkocsiban) vagy épp teátrális nagymonológót harsogni az igazság szentségéről a hómezőn (szemben a regény csodásan szűkszavú zárlatával) – de mindezek eltörpülnek számos, krimiben megbocsáthatatlan vétek mellett, mint mondjuk a következtetlen térkezelés (Hardman detektív kukucskáló lyukát nem takarhatta el Ratchett ajtaja, mivel nem mellette lakott) vagy a nézői tudás összemosása a detektívével (Poirot saját fülkéjéből nem láthatta a Marquez táskájából kicsúszó áruló fényképeket) egy gyors és frapáns fordulat kedvéért.

A két adaptáció sikerstratégiája azonban nem merül ki a krimin túli műfajok hatáselemeinek – akár destruktív – bemutatásában: esetükben a rejtély attrakciójának veszteségeiért részben a pusztán látvány attrakciója igyekszik kárpótolni

a nézőt. Főként ezért nem aktualizálják a korabeli történeteket, hiszen a digitális retró-városképek vagy a pompásan kidolgozott vonat- és kúria-enteriőrök igazi csemegét jelentenek a szemnek, pláne ha elegáns ruhákba bújtatott világsztárok serege parádézik bennük, mint valami tematikus elit-divatbemutató színpadán. Kiváltképp ékes bizonyítéka ennek a *Ferde ház*, amelyben a különös főúri kastély összes szobája erőteljes és egyéni stílusban igazodik lakójához, az ifjú özvegybarbi rózsaszín giccsszalonnájától a dühöngő ifjú *mod*-kuckóján át a doktornő modernista, sterilfehér lakosztályáig – mintha csak egy „Az 50-es évek brit belső építészetét” tárlatot is kínálna a mozijegy árától, miközben szerencsésen (és Christie szándékához híven) túlrözi a bizzar család „ferde” tagjainak eredendő inkompatibilitását és a köztük tátongó generációs, társadalmi és jellembeli szakadékokat is (míg Branagh vonata csupán öncélú vizuális truvajok zsúfolt tehervagonja). Pazar luxus, gyönyörű emberek, műves tárgyi világ, amelyek elrejtik a narratív következtelenségeket és vázlatosan felkicccelt karaktereket: miként a kortárs science-fiction is effektparádék és üres moralizálások ürügyévé silányult Hollywoodban (lásd a friss *Szárnyas fejedelmű* bombasztikus közhelygyárát), megfosztva a műfajt eredendő intellektuális tartalmától, a krimi is csak akkor kerülhet komoly dollármilliókba, ha – az idei Poirot szavaival élve – nem az észre hallgat: inkább a gyomorszorítás, szívfacsarás vagy szemkápráztatás a célja. Persze halott műfaj nincs, legfeljebb hibernálódott: jelen állapotában a detektívfilm maga is egyfajta bezárt szoba az álmogyári zsánerpalotában, padlóján a rejtély hullájával és számos félrevezető jeggyel telepakolva – csupán olyan alkotókra vár, akik kezükben a helyes kulccsal újra megnyitják a nagyközönségnek, felkeltve lustuló érdeklődését a tiszta szellemi izgalmak iránt.

GYILKOSSÁG AZ ORIENT EXPRESSZEN (Murder on the Orient express) – amerikai, 2017. Rendezte: **Kenneth Branagh**. Írta: **Agatha Christie** regényéből **Michael Green**. Kép: **Haris Zambarloukos**. Zene: **Patrick Doyle**. Szereplők: **Kenneth Branagh** (Poirot), **Michelle Pfeiffer** (Mrs. Hubbard), **Judi Dench** (Dragomiroff hercegnő), **Johnny Depp** (Ratchett), **Daisy Ridley** (Mary). Gyártó: **Kinberg Genre / Scott Free Production**. Forgalmazó: **InterCom**. *Szinkronizált*. 114 perc.

Fritz Lang szelleme kísért a *Babylon Berlin* világa felett. Mintha csak a *Mabuse*-mozikát, az *M*-et, illetve az amerikai korszakból a *Tébolyt* meg a *The Big Heat*-et turmixolták volna egybe, és öntötték volna rá egy olyan sorozatra, mint például a *Maffiózók*, megfűszerezve nem kevés chandleri noirral. Már a főcím is a német expresszionista időket idézi, persze ebben nem kell feltétlenül pont Lang szellemét keresni, a húszas évek német mozijára (például a *Metropolis*ra) hajazó tipográfiát egyszerűen a korhűség igénye szülte.

Merthogy a *Babylon Berlin* alkotói törekedtek a történelmi átélhetőségre: minden külső és belső helyszín, minden kosztüm és frizura, minden egyes kellemes a húszas-harmincas éveknek megfelelő (na jó, az első évadban felbukkanó, eltérített DR 52-es mozdony nem, ez a modell csak a negyvenes években állt szolgálatba), hogy a weimari időkbe helyezett, a fikciót a történelmi tényekkel ügyesen elegyítő bűnjáték hitelességéhez kétség se férjen. Berlin, 1929: talmi csillogás a lokálokban, csontig hatoló nyomor a külvárosokban, minden társadalmi réteget át- és behálózó morális válság, nemzeti és nemzetközi összeesküvések, szociális feszültségek és politikai játszmák. 1929-ben ért véget a weimari köztársaság aranykora, a sorozatban is megidézték „véres május elseje” nagyon is valóságos esemény volt. Ahogy az is tény, hogy a köztársaság bukását egyaránt kívánták az erősödő munkásmozgalmiak és a mindinkább jobbszélre sodródó, a birodalmi időket visszakívánó polgári pártok, miközben a küszöbön álló világválság nélkül is óriási volt a munkanélküliség, és minden gazdasági és szociális (fél)reform ellenére a németek nem tudtak kigyógyulni a világháborús traumából.

SCHREIBER ANDRÁS // BABYLON BERLIN

ALEXANDERPLATZ

S a germán „roaring twenties” minden traumájának és egyenlőtlenségének, képmutató bigottságának és csillogásba menekülő önfelédtségségének legfőbb helyszíne Berlin, amit „egyszer mindenkinél látnia kell”. Ebbe a fővárosi hervadó virágbúzába érkezik Kölnből Gereon Rath felügyelő (Volker Bruch), hogy a berlini erkölcsrendészet segítségével megszerezzen egy kompromittáló szexfilmet, s miközben egyre mélyebben bukik alá a nagyváros szímfóniájába, újabb és újabb bűnügyekbe keveredik. A több szálon futó cselekményben felbukkannak a negyedik internacionálé trockista emigránsai és az őket üldöző sztálinisták, a revízióra készülő Wehrmacht összeesküvői és a politikát, rendőrséget, művészvilágot sakkban tartó (örmény) „maffia”.

Apropó 1929. A húszas évek fővárosi alvilágát, a pitiáner kilátástalanságot, a tisztességtelenség elkerülhetetlenségét éneklő meg, mintegy pokolbeli Odüsszeiaként, Alfred Döblin 1929-ben megjelent regénye, a *Berlin, Alexanderplatz* is, amelyből ötven évvel később Fassbinder rendezett szeniális tévésorozatot. Döblin – Fassbinder szavaival – nagyvárosregényt írt, és ez a nagyvárosregény-igény mutatkozik a *Babylon Berlin* aprólékos, minden részletre ügyelő cselekményvezetésében is. Ezt persze a sorozat alkotói a kiindulópontul szolgáló regény(ek)ből örökítették át: a széria alapja Volker Kutscher Gereon Rath-krimisorozata (a regényfolyamból az első kettő magyarul is megjelent), márpedig a

KRIMI ÉS TÖRTÉNELEM – A WEIMARI KÖZTÁRSASÁG IDEJÉN JÁTSZÓDÓ NÉMET BŰNÜGYI SOROZAT FELRAJZOLJA BERLINT CHICAGO MELLÉ A GENGSZTEREK TÉRKÉPÉN.

kölni szerző szeret elmerülni a részletekben, hosszas leírásokban tobzódva ad bizonyosságot az olvasónak pszichológiai, történelmi és szociológiai ismereteiről, miközben a krimi izgalmáról sem feledkezik meg. Mindezt úgy, hogy Kutscher saját bevallása szerint Döblin regénye éppúgy hatással volt rá, mint két másik, mozgóképes „forrás”, *A kárhozat útja* és az *M*, illetve a *Maffiózók*-sorozat.

A *Babylon Berlin* (a sorozat címét egyébként az első Rath-regény – a magyar fordításban a nem túl fantáziadús *Tisztázatlan bűnügy* címet viselő – *Der nasse Fisch* angol „verzija” adta) alkotóinak tehát nem volt túl nehéz dolguk: Sam Mendes és Fritz Lang filmjei eleve kottául szolgáltak ahhoz, hogy az angol-szász noir és a német társadalmi krimi randevújának szerelemgyermekét világra segítsék. Úgy, hogy mindeközben a három forgatókönyvíró-rendező, Tom Tykwer, Achim von Borries és Hendrik Handloegten kézjegye is meglátszik. Ez a minden egyes epizódra vonatkozó szerzői csapatmunka szerencsére nem okoz káoszt, az egyes részek végig feszesek maradnak. Persze, a *Babylon Berlin* azért leginkább Tykwer életművébe passzol (nem kisebbítve ezzel a másik két szerző érdemeit) – a sorozat lassú-gyors-gyors-lassú tempója és kendőzetlen ábrázolásmódja sokban emlékeztet a *Parfümre*, a véletlenek összjátéka pedig több Tykwer-filmnek (*A lé meg a Lola*, *Téli alvók*, *A harcos és a hercegnő*) is témája. Márpedig a *Babylon Berlin* cselekményét nagyban mozgatják az egymással sorszerűen összebogozódó véletlenek.

A bűnnel fertőzött világ rendezetlen – a nyomozó dolga, hogy rendet vágjon a káoszban. Csakhogy a noir-hagyományokat is követő széria univerzumában a rend öre is privát démonokkal küzd. A háború – és azzal összefüggésben egyes

magánéleti zavarok – kiváltotta poszt-traumás stressz nem szül tiszta hősokeket. A kézremegést morfiummal csillapító hős esendő, és csak kevésbé romlott, mint az erkölcsstelenségen némi ellenszolgáltatásért cserébe szemet hunyó, pozícióféléző társa. Legfeljebb még az igazságba vetett hitével is vívódik, még inkább kiszolgáltatva magát ezzel a véletleneknek. Ha máshonnan nem, hát a történelemkönyvekből tudjuk, Berlin a húszas-harmincas évek fordulóján valóban Babilon volt, ahol az emberek már a torony leomlása előtt is elbeszéltek egymás mellett, de 1933-al kezdődően az egész világra kiterjedt a káosz. Tykwerék sorozatának hőse ebben a modern Babilonban keresi a saját szavait, természetesen mások és a saját gyarlóságával, miközben Mabusék alakítják a véletleneket a háttérből.

A *Babylon Berlin* nem pusztán történelmi korba helyezett krimi, de fikciós szociológiai tabló is. Feszültsége nem csak az egyes bűnügyi szálakban rejlik, hanem abban is, hogy valóságsszemléletében és atmoszférateremtésében finoman becsempészi a kései német expresszionizmus látásmódját. Nem szembeütő hivalkodással, az irreális geometriai vonalvezetéssel helyett a mélyre ható realizmus uralkodik – a szex az szex, a mocsok az mocsok –, ellenben kifinomult tempóváltásával, feszültségteremtő hangkulisszával és a cselekményhez igazított megvilágítással. Lehetséges, hogy ez az épp csak nyomokban megidézett expresszionizmus mindössze azt a célt szolgálja, hogy ezzel is korba helyezzék az alkotók a nézőt, mégis, enyhe álomszerűséget eredményez. Mintha a néző, Gereon Rath felügyelőhöz hasonlóan, tudatmódosítóval fűszerezett hipnózisban merülne alá egy valóságosnak tűnő, megtörtént eseményeken alapuló álomba. A *Babylon Berlin* a korábbi német krimisorozatoknál (*Derrick*, *Tetthely*, *Az öreg*) sokkal kendőzetlenebbül vall a bűn természetéről, s mindezt a történelmi kullissza miatt: kockázatmentesen.

BABYLON BERLIN – német tévésorozat, 2017. Rendezte: **Tom Tykwer**, **Achim von Borries**, **Hendrik Handloegten**. Írta: **Volker Kutscher**. Kép: **Bernd Fischer**. Zene: **Johnnye Klimek**, **Tom Tykwer**. Szereplők: **Volker Bruch** (Gereon Rath), **Liv Lisa Fries** (Charlotte Ritter), **Peter Kurth** (Bruno), **Leonie Benesch** (Lena), **Severija Janusauskaite** (Svetlana). **Misel Maticevic** (Örmény). Az HBO bemutatója. 8x45 perc.

„Lang szelleme kísért”
(Volker Bruch)

