

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BÁTORI ANNA
BERETVÁS GÁBOR
DEMÉNY PÉTER
GAAL GYÖRGY
GÁLIK MIHÁLY
GYÖRGY EVELIN
HERMANN VERONIKA
N. HORVÁTH BÉLA
HORVÁTH LEVENTE
KÁDÁR JUDIT ÁGNES
KESZEG ANNA
KOLLÁR JÓZSEF
MAKKAI JÚLIA ANNA
MÉSZÁROS FERENCZ
NAGY KORNÉL
PLÉH CSABA
SZÜTS ZOLTÁN
VÁRALLYAY GYULA

1

TÉVÉ – KÉSZÜLÉKEN TÚL

III. FOLYAM
2021.
JANUÁR



KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXII/1. • 2021. JANUÁR

TARTALOM

GÁLIK MIHÁLY • A televíziózástól az audiovizuális média-ökoszisztémáig	3
MÉSZÁROS FERENCZ • <i>Streaming</i> a médiaflow célkeresztjében	10
KESZEG ANNA • Mi van a tévé(m)ben? Narratíva és algoritmus a kortárs televízióban	18
NYERGES GÁBOR ÁDÁM • Komolytalan vendég / „ne éld túl”, A világ vége (versek)	27
HERMANN VERONIKA • A háború ára. A jobboldali populizmus popkulturális reprezentációja	30
BÁTORI ANNA • Összeköttetések hálójában. Az idő- és térkezelés narratív komplexitása a <i>Dark</i> ban	39
MAKKAI JÚLIA ANNA • Internet, hírnév és nárcizmus a <i>Don't F**k with Cats: Hunting an Internet-Killer true crime</i> dokumentumsorozatban	50
GYÖRGY EVELIN • „Ha megvalljuk bűneinket, Ő, és Igaz Ő, megbocsát.” A nyelv szerepe a hatalom megformálásában Margaret Atwood <i>A szolgálólány meséje</i> című regényében, az azonos című sorozatadaptációban és a <i>Testamentumok</i> ban	57
VASAS TAMÁS • Kiáltás a fogság végén, Libabőr (versek)	65

■ MŰHELY

KOLLÁR JÓZSEF – KOLLÁR DÁVID – MÁK KORNÉL • Tulajdonságok nélküli futball	66
---	----

■ MŰ ÉS VILÁGA

BERETVÁS GÁBOR • „Így hatott egymásra a sport és a munka” A sport szerepe az ötvenes évek magyar játékfilmjeiben	73
N. HORVÁTH BÉLA • Az avantgárd áramában. Illyés Gyula avantgárd költészetéről	81





■ KÖZELKÉP

VÁRALLYAY GYULA • Püspök a családban 92

■ TÉKA

DEMÉNY PÉTER • Félénk szárnyalás (*Sasszé*) 98

NAGY ORSOLYA • Tudományos széljegyzetek a karanténhoz 100

TORDAI BEATRIX • Cicák a pácban. A *Tiger King* című minisorozatról 103

NAGY KORNÉL • Egy erdélyi jezsuita kézirat predikációs könyvről 106

KÁDÁR JUDIT ÁGNES • Kiegyezés brit tükörben 108

PLÉH CSABA • Pszichoanalízis a 30-as évekbeli *Korunkban* 112

SZÜTS ZOLTÁN • Gép testben ép lélek 113

GAAL GYÖRGY • A magyar nyelvű mezőgazdasági felsőoktatás Kolozsvárt ... 117

■ ABSTRACTS 118

■ TÁMOGATÓINK NÉVSORA 127

■ KÉP

HORVÁTH LEVENTE



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp–Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

GÁLIK MIHÁLY

A TELEVÍZIÓZÁSTÓL AZ AUDIOVIZUÁLIS MÉDIA-ÖKOSZISZTÉMÁIG

Bevezetés

■ A televíziózás kialakulása hosszú, a 19. századba visszanyúló folyamat. Az a látnoki elképzelés, hogy a telefonálás mintájára képet is lehetne távolra továbbítani, már a század utolsó negyedében felvetődött, ám csak lassan vált valóra. A villamosság, a fényképezés, a távírászat, a távbeszélés, a filmkészítés, a rádiózás terén szerzett ismeretek, az ezekkel kapcsolatos találmányok és más innovációk az 1930-as évek második felére értek össze, és ekkortól kezdődtek el néhány fejlett országban a nyilvános, a közönségnek szóló televízióadások. Fontos tömegmédiummá viszont csak a második világháború befejeződése után válhatott a televízió, és először az Amerikai Egyesült Államokban, majd kisebb-nagyobb késéssel másutt, így Európában is példátlan gyorsasággal hódította meg a közönséget.

Az új tömegmédiум fogadtatásának sikerét egyértelműen mutatta nézettségének gyors terjedése. A televízió a maga rendkívül változatos kínálatával az információk és a szórakoztatás szinte korlátlan tárházát kínálta fel a közönségnek, és hamar kiderült, hogy vonzereje messze felülmúlja a korábbi tömegmédiумokét. A tévézés rövidesen a szabadidő-felhasználás éllóvasa lett, a tévéműsor a nap mint nap fogyasztott közszükségleti cikkek körébe sorolódott.¹ A közönségsikerét magyarázó tényezőket számos szaktudomány kutatói vizsgálták a pszichológiától a szociológián át a vezetéstudomá-



**Úgy tűnik, a formálódó
komplex digitális
média-ökoszisztémában
a hálózati audiovizuális
médiaszolgáltatások
nem annulálják a
televíziózást, hanem
inkább kiterjesztik.**

nyokig. Úgy tűnik, hogy a tájékozódás és a szórakozás egyéb formáival összevetve a televíziós műsorszámok elérhetősége könnyű, nézésük kevés mentális erőfeszítést igényel, így a jutalom/ráfordítás hányados vagy a haszon/költség arány a közönség számára kedvezőbb, mint más tömegműediumok esetében.

A televíziózás fogalmának tudományos igényű meghatározásaiban ott találjuk mind a technológiai oldalt, különös tekintettel a műsorok terjesztésére, mind a műsorok összeállítását és szolgáltatását, mind magát a televízió nézését, és ez a közelítés egyaránt jellemezte a kulturális,² a gazdaságtani³ és a tömegkommunikáció-elmélet⁴ nézőpontú elemzéseket. Az ágazat aranykora minden kétséget kizáróan a 20. század második felére esett, ebben az időszakban vált a televízió afféle óriásműediummá (*giant medium*), ahogyan gyakran emlegették. Átalakulását elsősorban gazdasági nézőpontból foglalom össze, természetesen a technológiai, kulturális és társadalmi környezetbe ágyazva.

Az infokommunikációs technológiák (IKT) és azokon belül a kiemelten digitális műsorterjesztés és az internet látványos fejlődése s nyomában a konvergencia jelensége a televíziózást is új kihívásokkal szembesítette az 1990-es években. Sőt, *horribile dictu*, egyre többen és egyre többet beszéltek arról, hogy a tömegkommunikáció kora a végéhez közeledik, és különösen népszerű téma lett a televíziózás végéről beszélni. Ezen hype⁵ megfogalmazásában talán az 1990-es évek nagy hatású médiakutatója, az MIT Media Lab akkori vezetője, Nicholas Negroponte játszott a úttörő szerepet. Az 1995-ben kiadott, könyvvé szerkesztett tanulmánykötete⁶ igazi tudományos *bestseller* lett, amelyet rövid idő alatt több mint harminc nyelvre lefordítottak, és úton-útfélen hivatkoztak rá. Negroponte könyve rám is erős hatást gyakorolt, de a tömegkommunikáció és benne a televíziózás végét felvázoló, a média nagyvállalatainak eltűnését előrevetítő jövőképével nem tudtam azonosulni.⁷

Az első korszak: a korlátozott kínálatú televíziózás

■ A televíziózás első korszaka az angol nyelvű szakirodalomban a *broadcasting television* nevet kapta, de később a *broadcast tv* rövidítés is meghonosodott. A jelzőként használt *broadcasting* főnévként egyrészt a műsor terjesztésére használt technológiát jelenti, másrészt magát a műsorszolgáltatást. A televízióműsor alapegysége a műsorszám, a műsorszolgáltatás pedig az egyes műsorszámoknak a tévétársaság által összeszerkesztett és a nyilvánosság számára közzétett sorozata. A *broadcasting television* kifejezést magyarul talán a hagyományos televíziózás szóösszetétel adja vissza a legjobban.

A kezdetben alkalmazott műsorterjesztési technológia a vezeték nélküli jelátvitel⁸ egyik válfaja, az analóg földfelszíni műsorszórás volt, önmagában is erős befolyást gyakorolva az ágazat szerkezetére. A terjesztésre rendelkezésre álló frekvenciakészlet szűkössége ugyanis csak néhány csatorna sugárzását tette lehetővé, így a televíziózás első két évtizedét átfogó korszakot nevezhetjük a korlátozott kínálat modelljének. Árnyalja a képet, hogy a modell amerikai és európai válfaja erősen eltért egymástól annak következtében, hogy ugyanazt a terjesztési technológiát más történelmi, kulturális és társadalmi közegben alkalmazták.

Az amerikai médiaszíntéren főként üzleti alapon épült fel a televíziózás, és jellemzően három-négy szereplő működött az egyes piacokon mind helyileg, mind országosan. Az ágazatba való belépéshez az engedélyeket a szövetségi hatáskörű szabályozó hatóság, a *Federal Communication Commission (FCC)* adta

ki. A műsorszolgáltatás terjesztéséhez szükséges frekvenciákért pályázni kellett, a pályázati feltételeket az FCC határozta meg és bírálta el a jelentkezők pályázatait is. A frekvenciakincs, más országokhoz hasonlóan, mindig köztulajdonban volt, függetlenül attól, hogy milyen ideológiájú, pártösszetételű szövetségi törvényhozás és kormányzat irányította az országot.

A korlátozott kínálatú televíziózás amerikai modelljében a közönség számára a nézés ingyenes, a műsorok az adott vételkörzeten belül mindenki számára elérhetőek, s ennyiben közeli rokonságot mutatnak az úgynevezett közjavakkal.⁹ A műsorszolgáltatók bevételeinek döntő részét a reklámbevételek adják, a kereskedelmi televíziózás nevet pedig a reklám egyik elnevezéséből (úgy mint *commercial*) kapta az ágazat. Az indulás után, összeszervezve a helyi társaságokat, három országos hálózat alakult ki. Mindhárom középútas szórakoztatást szolgáltatott a nézőknek, mivel a tapasztalatok szerint az ilyen műsorfolyam vonzotta a legnagyobb közönséget. A csatornák menedzselése során a legkevésbé kifogásolható műsorszerkezet összeállítása (angolul: *the least objectionable programming*) saroktételnek számított, így azután a három országos hálózat csatornáit szinte ugyanazt a fajta műsort kínálták a közönségnek.¹⁰

Az európai országokban az állam mondhatni megtartotta magának az ágazatot, s a televíziózás állami monopóliuma még a demokráciákban is jellemző volt egészen az 1980-as évek elejéig, az autoriter országokról nem is szólva. Az állami/közszolgálati műsorszolgáltató monopólium működtetésének fő forrása az előfizetési díj lett, amit a televízióval rendelkező háztartásokra róttak ki, és ami közgazdasági tartalmát tekintve amolyan fejadó. Ki lehetett ugyan mutatni érdemi különbségeket a végrehajtó hatalomhoz kapcsolt francia állami televízió és a közszolgálati jellegű brit között, valamint gyökerében más volt a spanyol és portugál diktatúrák televíziója, mint a skandináv demokráciáké, de abban hasonlóak voltak, hogy a közpolitika magát a piacot nem engedte működni. Vagy ha kivételként mégis, akkor csak egészen sajátos, ha úgy tetszik, kvázi-piacként, mint az Egyesült Királyságban.¹¹ A különböző országokban működő médiarendszerek szerkezetét a piaci erők mellett nagyban befolyásolták társadalmi berendezkedésük jellegzetességei,¹² mintegy illusztrálva, hogy a médiaszervezetek – akarva, nem akarva – egyúttal politikai és kulturális szervezetek is.

A korlátozott kínálatú televíziózás korszakában a média közönsége korábban soha nem tapasztalt mértékben koncentrált. Az óriássá nőtt televízió képes volt a közönség szinte egészével rövid idő alatt kapcsolatot teremteni és hozzájuk üzeneteket/tartalmakat eljuttatni.¹³ Ez a tény a kereskedelmi tévécsatornák által sugárzott műsorokat abban az értelemben is közjavakká tette, hogy azok nagyban hozzájárultak a társadalmi összetartozás és a társadalom rendezett működése szempontjából nélkülözhetetlen közös tapasztalatok, élmények, narratívák kialakulásához.¹⁴

A második korszak: a sokcsatornás televíziózás

■ Az 1970-es évektől az Amerikai Egyesült Államokban, támaszkodva a mind több településen kiépülő műsorterjesztő kábelhálózatokra, lassan elkezdődött a szakosodott tartalmú tévécsatornák (*thematic channels*) piacra lépése. Igaz, már korábban is jó néhány helyi piacon működtek kábeltelevíziós rendszerek, növelve a helyben lakók számára elérhető csatornák számát, de a döntő változást az idézte elő, hogy a hetvenes évek elejétől elkezdődött a helyi kábelhálózatok fej-

állomásai és a műholdas műsorszétoosztás összekapcsolása, így az addig csak helyi vagy körzeti elérésű kábelcsatornák országossá válhattak. Mivel a kábelen terjesztett műsorok megindításához nem volt szükség a szövetségi szabályozó hatóság engedélyére, az amerikai televíziózás a *sokcsatornás* korszakba lépett. A televíziózás korszakváltása nagyjából egy évtizedes időkéssel Nyugat-Európában is elindult,¹⁵ ennek társadalmi előfeltétele a televíziózás állami monopóliumának fel számolása volt, ami a térségben Olaszországban vette kezdetét 1976-ban.

A sokcsatornás televíziózás modelljében a megannyi zsánerre – film, sport, zene, hír, történelem, életmód, hobbi stb. – szakosodott csatornák kínálata a közismert metaforával élve amolyan *narrowcasting*. A megelőző korszakot jellemző „mindenki ugyanazt nézi” közönségmintázat elhalványul, és csak egy-egy kiemelkedő érdeklődést felkeltő műsorszámra jellemző, a saját tartalmi preferenciáit követő közönség részekre bomlik, szaknyelven szólva fragmentálódik. A *narrowcasting* és a *broadcasting* televíziózás annyiban viszont hasonló, hogy az egyes csatornákat tekintve mindkettőben központi szerepet játszik az egymáshoz fűzött műsorszámok célirányos szerkesztése (*programming*), hiszen az így kialakuló műsorfolyam (*flow*) révén a műsorszolgáltatók törekednek rábírnival a közönséget, hogy ne váltsanak csatornát egy-egy műsorszám nézésének végével, hanem maradjanak velük.

A kábeltelevíziózás – és tegyük itt hozzá, majd az 1980-as évekre beérő műholdas televíziózás – üzleti modellje is módosult a hagyományos televíziózáshoz képest. A sokcsatornás terjesztési platformok üzemeltetői különböző műsorcsomagokat kínálnak fel a közönségnek, s ezekért a háztartásoknak fizetniük kell. Az egyes műsorcsomagokba bekerülő csatornák szerződésben rögzített jogdíjak fejében engedik át a terjesztői platform üzemeltetőinek a maguk portékáját, és emellett még jellemzően a reklámpiacokról is szereznek bevételeket. Az 1970-es évektől megjelentek a kábelpiacon a csomagokon kívüli, egyedileg elérhető úgynevezett prémiumcsatornák is. Ezek a közönség számára külön értéket jelentő extrákat kínálnak fel, olyanokat például, mint a műsorfolyam reklámentessége, a nagy sikerű mozifilmek korai műsorra tűzése, a nézők tömegét vonzó sportesemények valós idejű „élő” közvetítése, a saját gyártású exkluzív tartalmak stb. Az ilyen csatornák eléréseért külön kellett fizetni, jól ismert példájuk az HBO filmcsatorna, amelyet 1972-ben alapított a Time lapkiadó vállalat.¹⁶

A fejlett országokban az 1970-es évek második felében jelent meg a műsorszámok rögzítésére alkalmas videomagnó (*video cassette recorder, VCR*), s bár használatának terjedése nem volt különösebben gyors, azért az ezredfordulóra a fejlett országokban már a háztartások nagyjából háromnegyedében ott volt a készülék. A *VCR* használatával egyfajta irányítói szerepbe is kerülhetett a néző, hisz a kazetta tetszőleges időpontban leállítható, vissza- vagy éppen előretekerhető, bizonyos részek többször is megnézhetők, a reklámok átugorhatók stb. Az amerikai televízió- és filmipar vezetőinek első reakciója kifejezetten ellenséges volt a *VCR*-hez, mert saját piacukat érezték fenyegetve. Megjelentek a televíziózás végét megfogalmazó, feltűnést keltő előrejelzések is, de mielőtt még 'a televíziózás vége' *hype* igazán megerősödhetett volna, szinte magától eltűnt.

Hamar bebizonyosodott ugyanis, hogy a filmesek és a tévések aggodalma túlzott, mert a *VCR* elterjedése inkább pozitív, semmint negatív hatást gyakorolt mind a filmgyártásra, mind a televíziózásra. A háztartásokban a videorögzítőt használni kezdték a vásárolt és a videotékákból kölcsönzött műsorkazetták vagy éppen az amatőr/saját videokamerás felvételek lejátszására is, s ezek idővel fon-

tosabbak lettek a közönség számára, mint a műsorszámok rögzítése. A közönségmérési adatok összegzése azt mutatta,¹⁷ hogy az 1990-es évek derekán az amerikai háztartásokban majd kétszer olyan gyakran használták a készüléket az ilyen kazetták lejátszására, mint műsorszámok rögzítésére, ami markánsan eltért a korai szakasz VCR használatától és az előrejelzésektől.

Az ezredforduló környékén piacra került a második generációs digitális videorögzítő (*digital video recorder, DVR*). Az új csúcstechnológiás (*high-tech*) eszköz nem igényel külön adatrögzítőt (kazettát), kezelése könnyű, egyszerre több műsorszám felvételére is alkalmas, és amennyiben elektronikus programkeresővel is el van látva, úgy a műsorszám címe szerint is be lehet a felvételt állítani,¹⁸ de ez sem volt elég tömeges elterjedéséhez. A videomagnó éppoly kevéssé változtatta meg a sokcsatornás környezetben a tévénezést, mint ahogy korábban a hangrögzítő magnetofon elterjedése a rádiózást. A nézők túlnyomó többsége a megszokást követve továbbra is egy időben nézte a csatornák műsorait azok sugárzásával, mondhatni hiányzott még az az erős ösztönző, ami a közönséget a döntő változtatásra ösztönözte volna.

Az 1990-es évek második felére beért egy újabb műszaki innovációcsokor, az egyes műsorterjesztési technológiák digitalizálása, ami egy további nagyságrenddel növelte a terjeszthető műsorok számát, és egyúttal utat nyitott a csatornák és a nézők közti közvetlen kapcsolatok megteremtése, az interaktív televíziózás felé.¹⁹ Végül azonban, minden műszaki kiválóságuk ellenére, nem a klasszikus földfelszíni, kábeles és műholdas műsorterjesztési technológiák digitalizálása hozta el a televíziózás újabb korszakát, hanem az internet,²⁰ közelebbről a hálózati videótartalmak térhódítása.

A harmadik korszak: az online televíziózás/a hálózati audiovizuális média

■ Az 1990-es évek közepétől megkezdődött a távközlés, a média és az informatika összeolvadása, mely folyamat a konvergencia nevet kapta. Az ezredfordulóra létrejött széles sávú, nagy adatátviteli kapacitású internethálózatokon már audiovizuális és videótartalmakat is jó minőségben lehetett továbbítani, s az online videós szolgáltatások fokozatosan a digitális tartalomfogyasztás jelentős szegletévé váltak. A televízió és az internet találkozási pontjain létrejött webalapú televíziós formátumokat hívhatjuk akár konvergens televíziózásnak, vagy ami inkább elterjedt, egyszerűen online/hálózati televíziózásnak.

A hagyományos televíziózás szereplőinek eminens érdeke volt, hogy a formálódó új médiakörnyezetben minden lehetséges módon eljuttassák a maguk csatornáit és kiegészítő szolgáltatásait a közönséghez. Mégis elég lassan reagáltak, és minden bizonnyal alábecsülték a kialakulóban lévő hálózati televíziózás jelentőségét. Emellett technológiailag sem voltak felkészülve arra, hogy a közönség számára igazán vonzó, rugalmas megoldásokkal álljanak elő, így a szaknyelvben 360 fokos műsorszolgáltatásként²¹ emlegetett működés csak lassan vált gyakorlattá. A 2000-es évek második felétől a hagyományos csatornák kezdtek elérhetővé tenni a hálózaton korábbi műsoraik egy részét, így a közönség el tudott szakadni a valós időben történő nézéstől, szabadon megválasztva a tévénezés helyét, készülékét és idejét. A konvergens televíziózás ezen válfaja a *catch-up* televízió, és később a vezető tévétársaságok az előbbieken túlmutató tartalmak és újszerű szolgáltatások sokaságát is elérhetővé tették a hálózati felhasználók számára.

A televíziózás hagyományos formájától még inkább elválnak az *over-the-top* (OTT) audiovizuális szolgáltatások, melyek körébe elsősorban a széles sávú internetes hálózaton lekérhető (*on-demand*) streaming-tartalomszolgáltatások tartoznak.²² A hozzáféréshez a nézőnek/felhasználónak nincs szüksége hagyományos televíziós (kábeles, műholdas) elérésre, csak internet-előfizetésre, így a technológia elszakad az audiovizuális tartalomszolgáltatás korábbi láncolatától, struktúráitól. A streaming piacának gazdaságilag leginkább releváns része az előfizetéses lekéréses videószerzés (*subscription video on demand, SVOD*), s ezen szegmens legismertebb szereplője a Netflix.²³

A televíziós háttérrel nem rendelkező (*online first*) streamingszolgáltatók arra törekednek, hogy minél több saját gyártású, nagy költségvetésű, másutt nem elérhető videótartalmat – elsősorban filmeket és sorozatokat – kínáljanak az előfizetőknek, mintegy demonstrálva márkájuk különlegességét és erejét. Az ilyen streamingszolgáltatásokat akár lekérhető televíziószerzésnek is tekinthetjük, és a közönség számára így a kábel- és/vagy műholdplatformok kínálatának helyettesítői, versenytársai. Igaz, reagálva a kialakult versenyhelyzetre, a nagyobb tévécsatornák is mind gyakrabban döntenek úgy, hogy online platformjukon a streaming alkalmazásával hozzáférhetővé teszik saját gyártású tartalmakat vagy azok egy-egy részét, ezt teszi például az HBO is.

Az online videótartalom-megosztó portálokon – ezek legismertebbje a YouTube – szinte bármilyen zsánerű és eredetű tartalom megtalálható. Olyanok is, amelyeket a televíziók kínálatában hiába keresnénk, és főként ebben rejlik népszerűségük titka. Ebben az értelemben a YouTube a televíziózás alternatívája vagy éppen kiegészítője s egyben versenytársa a közönség figyelméért folyó küzdelemben.²⁴ A hagyományos televíziók szintén jelen vannak a platformon a maguk csatornájával, de ott csak egyek a sok egyéni tartalomfeltöltő közül, és nem feltétlenül ők a legjelentősebb, a leginkább felkapott szereplők. Miközben a televízió nézés és a YouTube felkeresése első látásra kevés közös elemmel rendelkezik, a közönség figyelméért folyó versenyben erős a videómegosztó platform tévé nézés szerű használata. José van Dijk ki is emeli, hogy miként az 1980-as években a kultúrakutatások megkérdőjelezték a passzív tévé néző mítoszát, negyedszázaddal később, ellenkező előjellel, ez történt a YouTube aktív, tartalmakat előállító és feltöltő felhasználójának mítoszával is.²⁵ Szerinte kétség nem fér hozzá, hogy a YouTube-felhasználók zöme passzív szemlélődő.

Az ezredfordulót követően a televíziózás elvesztette ugyan a tömegmédiá fénykorában élvezett hegemoniáját, de a médiaszintér fontos része maradt, dacára az eltűnését előrevetítő *hype*-nak. A jogi szaknyelvben lineáris audiovizuális médiaszerzésnek²⁶ nevezett hagyományos televíziót mindmáig sokan és sokat nézik még a nagy és rendkívül széles kínálatú médiapiacokon is. Úgy tűnik, a formálódó, komplex digitális média-ökoszisztémában a hálózati audiovizuális médiaszerzés nem annulálja a televíziózást, hanem inkább kiterjeszti. A csúcstechnológiák alkalmazásán és az okoskészülékek használatán alapuló videószerzés, kreatív formátok és az új nézési/használati módok nyomán a tudományos diskurzus fősodra ma már nem a televíziózás vége, hanem fogalmának változása.²⁷

■ JEGYZETEK

1. Például az Amerikai Egyesült Államokban a rendszeresen végzett kérdőíves felmérések eredményei szerint egy évtized leforgása alatt több mint ötszörösére nőtt a televízióval rendelkező háztartások száma (1950: 9 mil-

- lió, illetve 1960: 47 millió), így 1960 végére a televíziót a háztartások már közel 90 százalékában nézték. Ráadásul az amerikaiak az életüket élvezhetőbbé, kellemesebbé és érdekesebbé tevő termékek/szolgáltatások közül az elmúlt huszonöt évet tekintve a legfontosabbnak a televíziót tartották (lásd Gary A. Steiner: *The people look at television. A study of audience attitudes*. Alfred A. Knop, Inc., New York, 1963).
2. Raymond Williams: *Television: Technology and Cultural Form*. University of New England Press. Hanover, 1974.
 3. Bruce M. Owen – Jack H. Beeb – Williard G. Manning: *Television Economics*. Heath and Co. Lexington, MA, 1974.
 4. Denis McQuail: *A tömegkommunikáció elmélete*. (Ford. Gálik Mihály és Kincsei Attila) Wolters Kluwer Kft., Bp., 2015.
 5. A hype fogalmát McQuail (i. m. 688.) értelmezését követve használom. Ilyenformán a hype egy olyan érdekes és korszakos jelentőségűnek tűnő felismerésre utal, amelyhez, jöllehet tudományos mércével még csak egy halovány hipotézis, a nyilvánosságban már nagy értéket tulajdonítanak.
 6. Nicholas Negroponte: *Being Digital*. Alfred A. Knop, Inc., New York, 1995.
 7. Gálik Mihály: *Marad vagy változik? A konvergencia és az Internet hatása a médiapiac sajátosságaira*. JEL-KÉP, 1999. 1. sz. 9–18.
 8. A kódolt műsorjelek rádióhullámok révén jutnak el a vevőkészülékhez, maguk a rádióhullámok pedig a térben mesterséges vezető nélkül terjedő elektromágneses hullámok, melyek frekvenciája kisebb 3000 GHz-nél.
 9. A közjavak (*public goods*) körébe olyan termékek vagy szolgáltatások tartoznak, amelyekhez ha valaki hozzáfér, akkor bárki más számára is hozzáférhetők, tipikus példa erre a közvilágítás.
 10. Owen – Beeb – Manning: i. m.
 11. Gálik Mihály: *Az ősröbbanás előtt?* JEL-KÉP, 1989. 1. sz. 104–111.
 12. Daniel C. Hallin – Paolo Mancini: *Médiarendszerek. A média- és politikai rendszerek három modellje*. (Ford. Orosz Ildikó) Alkalmazott Kommunikáció-tudományi Intézet – Gondolat Kiadó, Bp., 2008.
 13. Angelusz Róbert: *Az új kommunikációs technológiák és a nyilvánosság*. Világosság, 1998. 4. sz. 16–29.
 14. McQuail, i. m.
 15. Jakab Zoltán: *A nyugat-európai televízió átalakulása*. JEL-KÉP, 1989. 3. sz. 78–84.
 16. A tanulmány írásakor az HBO már az amerikai távközlési piac és médiapiac két óriásvállalatának összeolvadásából létrejött AT&T–Time Warner konglomerátum leányvállalata. A társaság ismert reklámszlogenje, – It's not TV, it's HBO – hűen tükrözi az általa követett versenystratégiát, ami minőségi tartalmak kínálatára fókuszál.
 17. Sydney W. Head – Christopher H. Sterling – Lemuel B. Schofield – Thomas Spann – Michael A. McGregor: *Broadcasting in America. A Survey of Electronic Media*. Houghton Mifflin Co. New York, 1998.
 18. Nyíró Nóra – Urbán Ágnes: *Vége a hagyományos tévézésnek? A késleltetett nézés terjedése*. Médiakutató, 2010. 3. sz. 37–48.
 19. Urbán Ágnes: *Az interaktív televíziózás*. JEL-KÉP, 1999. 4. sz. 33–41.
 20. Csígyó Péter: *A konvergens televíziózás. WEB • TV • KÖZÖSSÉG*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2009.
 21. Gilian Doyle: *From television to multi-platform. Less from more or more from less*. Convergence, 2010. 4. 431–449.
 22. Csordás Tamás: *Audiovizuális tartalmak: hálózati videotartalmak*. In: Gálik Mihály – Csordás Tamás (szerk.): *A média gazdaságtanának kézikönyve*. Médiatudományi Intézet, Bp., 2020. 230–236.
 23. A Netflix vállalat 1997-ben műsoros DVD-k postai levél útján történő kölcsönzésével kezdte el üzleti tevékenységét, amelyet egy évre rá kiegészített az online kölcsönzéssel. A vállalatot 2002-ben jegyezték be a NASDAQ tőzsdén, és öt évre rá indította meg az előfizetési streamingszolgáltatását az amerikai piacon. A Netflix, Inc. 2019. évre vonatkozó éves jelentése szerint előfizetési streamingszolgáltatása az amerikai háztartásoknak már több mint feléhez eljutott az év végével, s viharos tempójú növekedése további eredményeként a világ 190 országában volt elérhető. Árbevétele 2019-ben meghaladta a 20 milliárd dollárt, ebből 98,5% a streamingből származott.
 24. Louisa Ha: *YouTube as a Global Online Video Portal and an Alternative to TV*. In: Louisa Ha (ed.): *The Audience and Business of YouTube and Online Videos*. Lexington Books, Lanham, MD 2018. 1–15.
 25. José van Dijk: *YouTube beyond technology and cultural form*. In: Marijke de Valck – Jan Teurlings (eds.): *After the break. Television theory today*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013. 147–160.
 26. Az Európai Parlament és a Tanács 2010/13/EU irányelve a tagállamok audiovizuális médiaszolgáltatások nyújtására vonatkozó egyes törvényi, rendeleti vagy közigazgatási rendelkezéseinek összehangolásáról (Audiovizuális médiaszolgáltatásokról szóló irányelv)
 27. Jenner Mareike: *Is This TVIV? On Netflix, TVIII and Binge-Watching*. New Media & Society 2016. 2. sz. 257–73.

MÉSZÁROS FERENCZ

STREAMING

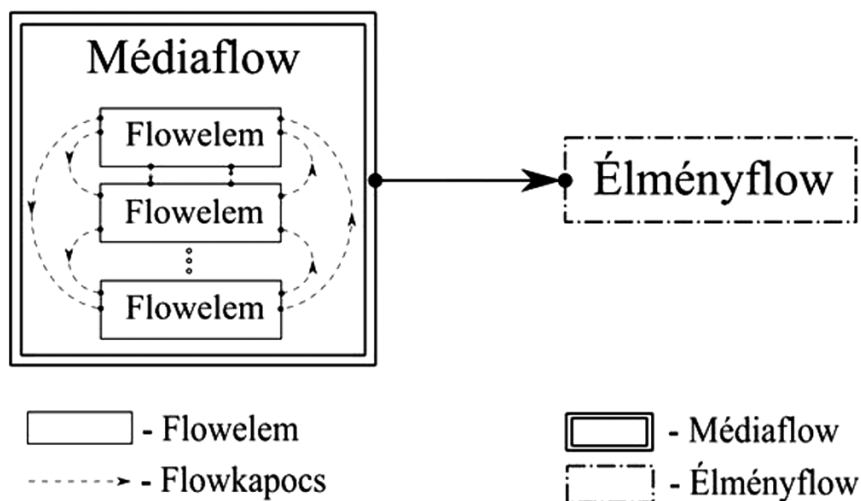
A MÉDIAFLOW CÉLKERESZTJÉBEN



**...a médiaflow
konstrukciójának célja
az élményflow
folyamatos létrehozása,
minőségének
biztosítása, hosszú távú
megtartása.**

Tagadhatatlan tény,¹ hogy napjainkban a televízió kiemelkedő szerepet tölt be az emberek életében, ugyanakkor az is megkérdőjelezhetetlen, hogy a televíziózásban forradalom zajlik, amit a különböző *streaming*-szolgáltatások megjelenése és széles körű elterjedése bizonyít. Nyugat-Európához hasonlóan, bár sokkal lassabban, a hagyományos értelemben vett televíziózással töltött idő csökkenő tendenciát mutat a kelet-közép-európai térségben is, ezzel párhuzamosan azonban folyamatosan növekednek az SVOD (Streaming Video On Demand) szolgáltatók felhasználóbázisai. Ezek egyik legfontosabb közös jellemzője, hogy az interneten keresztül érhetők el, de az internetszolgáltató bevonása és ellenőrzése nélkül, azaz egy harmadik fél által gondozott tartalmat közvetítenek (Netflix, HBO Go, Disney+, Hulu stb.). Mivel a televíziós iparágat már egy ideje túltelítettség jellemzi, ezért minden szolgáltató arra törekszik, hogy megfogja a nézőket valamilyen specifikus eszköztárat felhasználva. Minden médium célja – legyen az hagyományos értelemben vett televízió vagy akár egy *streaming*-szolgáltató –, hogy az ő tartalmait fogyasszuk, amelyhez egyenes út a lehető legegyszerűbb tartalom előállítása, sugárzása vagy pedig az adott tartalmak nézőbarát vetítése. Ezek a műsorszolgáltató médiumok alapvetően saját gyártású vagy átvett sorozatokkal, műsortípusokkal operálnak, viszont saját, speciálisan erre a célra kidolgozott kommunikációs stratégiával is meg-

próbálják bevonzani, lekötni, illetve megtartani a nézőket/fogyasztókat. Az egyik ilyen sajátos kommunikációs stratégia a Raymond Williams által megfigyelt médiabeli *flow*, melynek lényege, hogy minden műsor kapcsolódik egymáshoz, megelőzi és követi az emlékezést, hangulatot és várakozást megtagadva a kritikai megfigyelés lehetőségét. A flownak azonban van egy másik, közismertebb értelmezése is, a Csíkszentmihályi Mihály nevéhez fűződő flowélmény, „az a jelenség, amikor annyira feloldódunk egy tevékenységben, hogy minden más eltölpül mellette, az élmény maga lesz olyan élvezetes, hogy a tevékenységet bármi áron folytatni akarjuk, pusztán magáért”. (Csíkszentmihályi 1997. 11.). Ennek a két flowértelmezésnek a keresztezésével sikerült megalkotnom a **médiaflow-elméletet**. A *médiaflow* a különböző médiaelemekből (ezek az ún. *flowelemek*, illetve *flowkapcsok*) álló szeparált tartalmak egységes műsorfolyamává való összefűzésének tudatosan alkalmazott módszere. Ez gyakorlatilag a folyamatos műsorfolyam képzetét jelenti, amely (ti. a *médiaflow*) kiváltja az *élményflow*-t, vagyis a Csíkszentmihályi Mihály-féle flowélményt. Ennek egyszerűbb megértése érdekében létrehoztam a modell sematikus ábráját, ami az alábbiakban látható:



A médiaflow modellje (saját szerkesztés)

A fenti ábrán az elmélet mindegyik komponense és annak hatásai is fel vannak tüntetve. A téglalapok flowelemeket jelölnek, melyek a szaggatott nyilakkal reprezentált flowkapcsok révén állnak kapcsolatban egymással. A flowelemek aztán a médiaflow révén szerveződnek egységgé, amit a dupla vonalú négyzet jelöl, miközben (ki)alakul az élményflow.

Mivel a médiaflow milyensége reprezentálja a törekvést, hogy a flowelemek és flowkapcsok tudatos felhasználása és összefűzése révén képesek legyünk hatást gyakorolni az élményflowra, ezért tulajdonságai szoros kapcsolatban állnak az egyes flowelemek és a flowkapcsok tulajdonságaival is. Emellett a médiaflow konstrukciójának célja az élményflow folyamatos létrehozása, minőségének biztosítása, hosszú távú megtartása. E vonatkoztatás miatt szoros kapcsolatban áll

az élményflow-val, annak jellemzőivel. Ez a felismerés meghatározó elemként szolgál a kutatásban, hiszen a rendszerre szervezett tartalom által létrehozott/képzett élményflow jellemzői egyszersmind a médiaflow tulajdonságairól is sokat elárulnak.

Mindezt szem előtt tartva a médiaflowt két szempontból vizsgáltam: pillanatnyi szervező minőségként – ahol főként az élményflow-val való kapcsolatát figyeltem – és folyamatos szervezőelvként, mindkettő esetében nagy figyelmet szentelve ezen elemek tudatosságának.

Kiválasztott tartalmak elemzése

■ Mivel a Netflix volt az az SVOD szolgáltató, amely gyökeresen megváltoztatta a médiafogyasztási szokásainkat (gondoljunk csak a „Netflix and chill” internetes szlengre vagy akár a binge-watching jelenségre), az elemzés tárgyaként rá esett a választásom; pontosabban három saját gyártású, nagy sikerű sorozatára, a *Stranger Things*re, *House of Cards*ra és az *Orange Is the New Black*re.

A *Stranger Things* a Netflix egyik legismertebb sorozata, mely gyakorlatilag a popkultúrára épül, tele van szimbolikus utalásokkal, ugyanakkor mindezt egy baráti társaság naiv gyermetegségével keveri. Azzal, hogy a főszereplők gyerekek, a fiatalok számára sokkal átélhetőbbé, hitelesebbé válhat a történet, főleg azoknak, akik abban a periódusban voltak gyerekek, amikor a sorozat cselekménye játszódik. A hitelességet tovább fokozza az interhumán kapcsolat jelenléte, szülő-gyerek konfliktusok, gyerek-gyerek konfliktusok, tinédzserek jelenléte stb. A médiaflow minőségét és az élményflow intenzitását a következő flowkapcsok alapozzák meg: popkulturális utalások (pl. halloweenkor a főszereplők szellemírtóknak való beöltözése), kép- és színvilág (egy nagyjából állandó sárgás, örök nyári „filter”), történetmeselési mód (gyerekek szemszögéből), illetve a vágás módja is. A flowelemek esetében a képi anyag mellett a hanganyag is kiemelhető (a főcímmel erősen visszaidézi a nyolcvanas-kilencvenes évek tipikus hangulatát). Az élményflow intenzitásának változását a sorozat követése közben a fokozott feszültség indokolja, mely koncentrációt, intenzív figyelmet vált ki a nézőben. A flowelemek környezetét jól használják ki az alkotók, rengeteg helyen feltűnnek a korhű ábrázolások, termékek, divatok, de még a gondolkodásmód is. A nosztalgikus játékok (táblajátékok, szerepjátékok, Walkie-talkie-k stb.) a nosztalgikus zene (főcímmel, a nyolcvanas-kilencvenes évek nagy sikerű zeneszámai), a már-már kimondhatatlan nevű ellenségek (Demogorgon), az alternatív világok és az idegen erők (titkos katonai létesítmény, szuperképességek, félresikerült emberi és katonai kísérletek, szovjetek), gyakorlatilag a nyolcvanas-kilencvenes évek fiataljait belerépíti egy autentikus világba. Úgy vélem, hogy az élményflow gyakorlatilag a médiaflow mindenhol jelen levő részéből „táplálkozik”, ez pedig nem más, mint a nosztalgia. Az egész sorozat gyakorlatilag egy hatalmas nosztalgiabomba, álomszerű visszaemlékezés, mely ugyanúgy szeretethetővé válik nemcsak a nyolcvanas-kilencvenes évek fiataljai számára, hanem mindenkinek, akinek van valamilyen kapcsolódási pontja az 1980–1990-es évekhez.

A *House of Cards* című politikai drámában az élményflow intenzitását nagyrészt az aktuálpolitikai helyzet és az ebből adódó feszültség alakítja. A sorozatban a flowelemek inkább az ideológiákat, elveket (vagy azok hiányát) érintik, azokat a helyzeteket, amelyek mentén előrelépési lehetőséget kap az Under-

wood házaspár (hazugság, manipuláció, botránykeltés, zsarolás). A flowkapcsokon túl a médiaflowt a megdöbbenésre való építkezés jellemzi, ami nem hogy közelebb hozná a nézőt az általa látott világhoz, hanem sokkal inkább úgy kapcsolódnak az események, hogy a néző végig megmarad kívülállónak, megfigyelőnek, amit nem is bán, hiszen egy olyan világot lát, melyben a legelemibb emberi erkölcsök is megkérdőjeleződnek. A nézőben végig ott lapul egy kimondatlan ellenszenv mindennel szemben, amit lát és érzékel a tartalomból, így az tökéletes alap a kritikus hangok megütéséhez, ahogy kiváló megalapozása egy átfogó történetsszervezési stratégiának, amire a médiaflow minőségének fenntartása céljával folyamatosan alapozni lehet. A történet alapkonceptiója betekintést nyerni a Fehér Házban zajló folyamatokba, ami alapvetően minden amerikai polgár számára nagy, megtisztelő dolog. Azonban a falak mögött megdöbbenő események zajlanak (legalábbis a történet szerint), ami nagyfokú iróniát, kisebb cinizmust vált ki a nézőből. A várakozásokkal való ilyen nyílt és határozott szembenállása a sorozat történetét egzotikus szájízzel gazdagítja. Az egyik fő flowelem tehát a megdöbbenés, flowkapocsként pedig újra és újra megjelenik a fogyasztóban az a felfokozott feszültség, mellyel az alkotók a megengedett és megengedhetetlen határát feszegetik. Ráadásul minden elveket nélkülöző lépést két másik követ, a hezitálásnak, mérlegelésnek nyoma sincs, hiszen ez egy egók között zajló háború, presztízverseny. A manipuláció szintén olyan eleme a sorozatnak, ami mindenhol jelen van, ez pedig nagyon jó flowkapocsként működik. A történetmesélés e sajátossága szerves részét képezi a médiaflownak, mint olyan sajátosság, ami lényegesen hozzá tud tenni a flowelemek és flowkapcsok önálló értékéhez. A bizonytalanság, az, hogy sokszor még a néző sem tudja, pontosan mi is történik, kiemeli a manipuláció szerepét. A hazudozás, félrevezetés hasonlóan lényeges flowkapocs, a néző szeme előtt hullik le a lepel, így a sorozat egyfajta beavatási szertartásként hat a politika kulisszatitkaiba. A botrányoknak nagy szerepe van, hiszen görbe tükröt tart a társadalomnak, ami szintén flowelem. Hasonlóan nem rejtett célja a sorozatnak a társadalomkritika, amely a jelen korunk társadalmi helyzetére gyengén vagy egyáltalán nem leplezett utalások révén valósul meg. A társadalmi pozíció mindenek felett áll, minden szereplő magáénak akarja tudni a lehető legtöbb hatalmat. Így a szereplők nagy része machiavellista, aki számára mindenki csak egy báb a politikai játékok között. A kampányok mögött álló manipuláció, a média térhódítása hasonló eszköz a hataloméhes főszereplő kezében, de a választás és a szavazás joga is mindig a pillanatnyi érdekek és érdekeltségek célpontja. A média térhódítása miatt ráadásul nemigen lehet eltussolni a politikusok magánéleti problémáit. A bemutatott szereplőktől való elhatárolódás az, ami igazán különlegessé teszi a sorozat egyes elemeit. Az erkölcstelen módszerek, a lejáratások, a befolyások, ismertségek kihasználása, a botránykeltés hétköznapi, megszokott fegyver, eljárás, egy olyan világban, ahol az nyer, aki a legerősebbet lépi. Így a társadalmi erkölcs a főszereplő kezében nem saját elv, csak egy remek lehetőség, amivel ellenfeleit megbuktathatja. Frank Underwood szemében viszonylagossá válik a helyes jelentése, ami különösen a rossz és rosszabb közötti választás esetében válik hangsúlyossá. Az, ami mégis kíváncsivá teszi a nézőt egy ilyen, számára nehezen elfogadható világgal szemben, nem más, mint a lehetőség azon a bizonyos negyedik falon túl zajló események észlelésére, befogadására és megismerésére, ahol őt magát is csak egy bábuként kezelik (hiszen a főszereplők gyakran lerombolják a negyedik falat, és társalognak a képernyő előtt ülő nézővel). Mint a fen-

ti felsorolásból is látható, a flowelemek (a sorozat vizuális környezetétől a történeti szereplőig) és a flowkapcsok (maguk a történet elemei, botrányok, rácsdalkozások, szereplők közötti kapcsolatok, manipulációk stb.) között rendkívül sokszínű kapcsolat állhat fenn, ugyanakkor a lényeges mégis az, amit a néző mindebből érez, vagyis az élményflow, aminek intenzitása hét évadon keresztül magával ragadja a tartalom fogyasztóit, és aminek a megteremtésében és tudatos alakításában a médiaflow mint olyan játszik kiemelkedő szerepet. A médiaflow azonban nemcsak belső, sorozaton belüli tényezőkre támaszkodhat, hanem külső, valós tényezőkre is, habár ez nem minden esetben tudatosan történik, és néha csak egy hatalmas mozgalomnak (jelen esetben a Me Toonak) a lecsapódása. Egy fontos külső tényező, amely hatással van ebben a sorozatban a médiaflowra, az a 2016-os amerikai elnökválasztási kampány, illetve a néhány párhuzam, ami Donald J. Trump politikai tevékenysége és a sorozat között megtalálható. Ezekkel a – többnyire nem rejtett – utalásokkal gyakorlatilag azt érték el a készítők, hogy azon a bizonyos negyedik falon apró lyukak keletkezzenek, mellyel még inkább a sorozat részeseivé tették a közönséget, ami remek lehetőségnek bizonyult a médiaflow minőségének további növelésére. Mégis, a legnagyobb hatást kiváltó külső tényező kétségkívül Kevin Spacey színészhez fűződik, aki a főszereplőt alakította a sorozatban, a személye körül kibontakozó botrányok azonban erős hasonlóságot építettek ki a színész személyisége és a sorozatban eljátszott szerep között (a vádak fényében a szerep már nem is titulálható valódi szerepnek). Mindez pedig gyakorlatilag nem csupán az ő karrierjét törte derékba, hanem ennek a nagy sikerű sorozatnak is pontot tett a végére.

Az *Orange Is the New Black* sorozatot alapjaiban határozza meg a környezet, amelyben játszódik (egy női börtön). A szereplőkkel való szimpatizálás alapját képezi az, hogy a *flashback*ek révén megismerhetjük a háttértörténetüket és motivációjukat (mind demográfiai, mind pszichológiai hátterüket), s ennek eredményeként paradox módon a nézőt érdekelni kezdi a társadalomból alapvetően kirekesztett emberek (ne felejtjük el, hogy a szereplők alapvetően rabok, antagonisták) élete, világszemlélete. Megjelenik a sajnálat, az együttérzés, a segíteni akarás, illetve felvetődik az a kérdés is, hogy léteznek-e jogos bűncselekmények. Ez a különös kifordítása a világnak, mely révén megkérdőjeleződnek az alapvetőnek tartott normák, teszi igazán hitelessé és kevésbé megjósolhatóvá a történet alakulását. Az alaphelyzetet a börtönkörnyezet jelentette veszélyek és az odáig vezető út (bűncselekmények kialakulása, súlyossága, lehetséges következményei a börtönön belül stb.) jelenti. Az etnikumok sokszínűsége magában hordozza az azok közötti történelmi vagy kulturális indíttatású konfliktusokat, olyan valós magatartási formák is megjelennek, mint a klikkesedés, az etnikai alapon való kirekesztés, a bandázás. A sztereotípiák és előítéletek meghatározó elemeivé válnak a történetalakításnak, ugyanis a börtönben is arra kényszerülnek a rabok, hogy szocializálódjanak, kapcsolatot tartsanak egymással, miközben folytonosan ki vannak téve a zaklatásoknak és a kirekesztés lehetőségének. Hasonló konfliktusforrás az új környezet, új rabok/fegyencek megszokása. Fő cél a túlélés, mely bizonyos szinten ösztönlénnyé redukálja az embert, így a moralitás, az erkölcsösség, a személyiség torzulásától való félelem valós mozgatórugója a szereplők döntéseinek (lásd a főszereplő, Piper Chapman demoralizálódását). A hangulatot oldja, és az alaphelyzetet emberközelibbé teszi az olyan elemek hangsúlyossá válása, mint a humor. A polgárpukkasztó humor gyakori elem, és bár normális esetben a nézők többsége elítélné vagy legalábbis nem díjazná az

ilyen minőségű humorfaktort, a sötét tónusú humort a történet kontextusa legitimálja. A valóságosságot fokozza az olyan társadalmi anomáliák bemutatása, mint a hatalommal való visszaélés vagy a rab rabtárssal szembeni, fogoly fogvatartóval szembeni érdektelensége. Nem tesz senki határozott, valós eredménnyel rendelkező lépéseket a börtönön belüli bünszervezetek ellen, így megjelenik a börtönön belüli gyilkosság is. Hasonlóan a szereplők között bonyolult kapcsolatrendszer alakul ki, amelyek időben erőteljesen változnak, részben a szereplők folytonos változása miatt, amit a börtön hatásainak kitéve tapasztalnak és élnek meg, részben pedig azért, mert a börtönközösség folyamatosan változik, távoznak és megjelennek újabb szereplők. Az újabb bonyodalmak általában újabb rabok megjelenésével kezdődnek, bár konkrét központi szálát nehéz azonosítani a történetben, ezzel hasonlóan életközelié válnak a bemutatott események, hiszen akárcsak a való életben, a történet folyamán is nehezen vagy egyáltalán nem kikövetkeztethető a folytatás. A drámaiságot növeli, hogy az új évadok mindig tartalmazzak visszatérő és új karaktereket is. A történet teljes folyamán azonban mégis megmarad egyfajta követési távolság a néző és a történet között. A túlzott életközeliséget, a történet közönségessé válását gátolja az újra és újra megjelenő abszurdítás (például a fehérnemű-kereskedelem), mindig történik valami egészen meglepő, miközben mégis egy koherens történet alakul ki. Ez a feszültség nagyban hozzájárul egy stabil keret kialakításához, jellemzően meghatározza a médiaflow minőségét, s ezáltal a Netflixnek is igazán hatékonyan sikerül felhasználnia az élményflowt. A három sorozat közül ebben van legmélyebben kidolgozva az emberi történet, így a médiaflow-t leginkább az ember mint gondolkodó lény döntésképeségének, működésének, erkölceinek (vagy erkölcsi hiányosságainak) a kérdésköre egészíti teljessé, az ezekből fakadó következmények iránti kíváncsiság alapozza meg.

A *Stranger Things*, a *House of Cards* és az *Orange Is the New Black* sorozatok nem csupán műfajbéli eltéréseket és különbségeket mutatnak, hanem alapvetően más koncepció mentén valósítják meg a médiaflowt. Míg a *Stranger Things*ben a nosztalgikus hangulat járul hozzá a legjelentősebben a médiaflow kialakulásához, addig a *House of Cards*ban az ideológiák, létező vagy nem létező elvek vannak befolyással a médiaflowra, illetve az *Orange Is the New Black*ben a karakterek, személyiségek alakítják ki azt a szintű szimpátiát, ami egy autentikus médiaflow kialakulásához, minőségének fokozódásához vezet.

Felületelemzés a médiaflow szempontjából

■ A Netflix esetében a hagyományos értelemben vett reklámok szinte teljes mértékben hiányoznak – bár jelen vannak más formákban, mint például *social media* platformon találkozhatunk a Netflix saját gyártású tartalmainak reklámjaival, vagy közterületi plakátokon stb. –, ezeknek nagy előnyük, hogy sokkal könnyebben és gyorsabban befogadhatók. Klasszikus értelemben vett ajánlók sincsenek, bár azért teljesen nem tűntek el. Ez azt jelenti, hogy hasonló műfajú, témájú tartalmak ajánlásai megjelennek az általunk megtekintett sorozat környezetében, bár ezek nem szakítják félbe a tartalmat, sőt teljes egészében mellőzhetők is. Ezek alapján magának a médiaflownak a kialakulásában gyakorlatilag teljesen megszűnik a reklámok és az ajánlók szerepe, ezt a feladatot is átveszi a konkrét tartalom. A fentebbiek értelmében, a Netflixen létező médiaflowt nagyrészt csakis maguk a felületen létező filmek/sorozatok és azok tartalmai ha-

tározzák meg, így a nézőnek is lehetősége van többlettartalommal feltölteni a felület nyújtotta flowelemek és flowkapcsok összességét, hangulatához és ízléséhez igazítva azokat. Ilyen szempontból a médiaflow kialakítása bizonyos szinten a nézőre van rábízva, ami megoldást kínál a hagyományos televíziók egyik legnagyobb problémájára: egy tartalommal, egy időben csupán a nézők egy bizonyos százalékának igényeit tudják kielégíteni, a teljes nézőközönséget nem tudják megfogni. Ennek eredményeként a flowelemek csoportosításának, azok környezetének struktúrája is lényegesen megváltozik. Egyrészt megjelenik az online felület, mely lehetőséget biztosít az adott flowelemek (kép-, hanganyagok, videók, posztterek, teaserek stb.) térbeli csoportosítására, azok összehangolására, így a médiaflow minőségének megalapozására még a tartalom megtekintése előtt. Már az az egyszerű tény is, hogy a Netflix gyakorlatilag egyszerre tölti fel egy évadon belül egy bizonyos sorozat összes részét, abból a célból történik, hogy azáltal növelje az élményflow-t, hogy biztosítsa annak a lehetőségét, hogy egyből, nagy mennyiségben nézzük a sorozatokat, így gyakorlatilag állandósítva a médiaflowt egy hosszabb időre (minimum addig, míg lemegy az adott évad). Az állandóan jelen levő médiaflow pedig állandó élményflow-t generál, ami biztosítja a tartalomfogyasztást. Emellett, jellegéből adódóan a *streamingszolgáltatók* esetében a bevételt a havi előfizetés biztosítja, így minden nézőből azonosan profitálnak, függetlenül attól, hogy az illető ténylegesen fogyaszt-e tartalmat a platformon vagy sem, és ha igen, mennyit. Mindemellett, a felhasználónak lehetősége van bármikor megválasztani az általa megtekinteni kívánt tartalmat, leál-líthatja az adott részt, beletekerhet, újra nézheti azt, így az sokkal kényelmesebb kikapcsolódási és szórakozási felületet ajánl, lényegesen nagyobb szabadsággal. A Netflix nagyon jól ismerte fel a flowelemek környezetének jelentőségét, és alakította azokat olyan eszközök szerint, amelyek segítenek a médiaflow minőségének kialakításában s ezáltal az élményflow intenzitásának növekedésében. Ilyen a weboldal felépítése, melyről kijelenthető a három sorozat megtekintése közben, hogy nagyfokú azonosságot mutat, gyakorlatilag mindegyik sorozat weboldala ugyanarra a sémára épül, ugyanott vannak elhelyezve a bannerek, az előzetesek, egyéb információk a sorozatról, érdekességek, díjak stb., s ezek segítik az áttérést egyik sorozatról a másikra, és ezzel is minimalizálják a médiaflow-intenzitás visszaesésének lehetőségét és a tartalomfogyasztás megszakítási idejét. Más ilyen „segédeszközök” az autoplay mód, ami egyfajta lejátszási listaként kezeli a sorozatrészeket, amint az egyik véget ér, automatikusan elindul a következő, ezáltal nem töri meg a médiaflow intenzitását. Hasonló elven működik a kreditek átugrásának lehetősége, de még ide sorolhatjuk azt is, hogy a technológiai konvergenciának hála bármikor válthatunk a különböző eszközök között a megtekintés ideje alatt. Mindezek a tényezők lehetőséget biztosítanak arra, hogy kialakuljon a *binge-watching*² megnevezésű fogyasztói magatartás, ami egy nagyon stabil médiaflow-val rendelkezik, intenzív és élményflow-ban gazdag tartalomfogyasztást biztosítva. Ugyanakkor az algoritmusának azon trükkös funkciója, hogy személyre szabja a borítókat, annak érdekében, hogy az ízlésünknek megfelelőnek tűntesse fel a többi tartalmat, véleményem szerint egy kétélű fegyver, ugyanis ha az adott tartalmat nem értékeljük pozitívan, legközelebb szkeptikusabbá válhatunk a tartalomválasztást illetően, és ez rontja a rendszerbe vetett bizalmunkat. A jó oldala ezzel szemben az, hogy elképesztően személyre szabottnak tűnik így a tartalom, mintha tényleg csak nekünk készítették volna, ami jó érzést ébreszt bennünk.

Ebből következik, hogy a Netflix esetében megjelenik még valami, ami a hagyományos televízió esetében nincs jelen: az, hogy a sorozatok egyes részeit egymás után vagy tetszőleges sorrendben bármikor megnézhetjük, s így lehetővé válik az, hogy a flowelemekkel teli sorozatrészek egymás környezetét képezik: flowelemekké válnak maguk a részek is, amelyek között az élményflow maga válik flowkapoccsá (ez nem mond ellent a modell feltételezéseinek, ha úgy tekintünk az élményflow-ra, mint valamire, ami a flowelemhez tartozik, és egy teljes, a sorozatra jellemző élményflow-t definiálunk – amire lehetőség van a hihetetlen mértékű szabadság miatt). Az egyik sorozatrész megalapozza a következő rész élményflow intenzitását, azaz a *binge-watching* révén fokozni lehet a sorozat megtekintése közbeni élményflow-t, ami részenként összeadódik, s egyértelműen az évadzáróra éleződik ki. Tehát megnövekedik a teljes élményflow-intenzitás, amit az adott sorozat nyújt, kevésbé csökken az érdeklődés a tartalom iránt, és az sincs konkrét időhöz kötve.

Összegzés

■ Mindazok alapján, ami a fentebbiekben elhangzott, fontos, hogy az élményflowra nem csupán spontán megjelenő pszichológiai folyamatok kiváltotta eredményként tekintünk, hanem őt magát is célzottan előidézhető folyamatnak fogjuk fel, amelynek lehetséges kiváltó hatásaként a médiaflowt tekintjük, ahogy azt a média is teszi. Összességében tehát a médiában az ismert flowélmény nemcsak spontán érzelmi reakció, hanem egy olyan állapot, melynek megteremtése tudatos cél, ami a médiaflow tulajdonságai hatására alakul ki.

Az új megvilágítás segítségével új szempontokból elemezhető a Csíkszentmihályi-féle flowélmény és a médiaibeli, Raymond Williams-féle flow is, melyeket kommunikációs eszközzé bővítve közelebb kerülhetünk korunk televíziózásának és médiakutatásának egy olyan irányához, amely a modern felfogásnak megfelelően képes lehet osztályozni a tartalmakat.

A továbbiakban érdemes lesz nagyobb figyelmet szentelni az interaktív tartalmaknak, mint egy lehetséges jövőbeli trendnek, ugyanis egyre több ilyen jellegű tartalom jelenik meg a Netflix felületén, ami ideális táptalaj az ún. *interaktív flow* vizsgálatára. Emellett még érdekes kutatási lehetőségként számon tarthatjuk a Disney vállalat újfajta történetmesélését, a *transmedia storytelling* egy új komponensét, az adott univerzumon belüli összekapcsolódás jelenségét, ami most már a mozi-*merchandising*-egyéb termékein kívül magába foglalja a sorozatokat is, amelyek így közvetlen kapcsolatban állnak egy-egy filmes produkcióval, hatnak annak tartalmaira. Ennek a megjelenésével vizsgálni lehetne egy másik aspektusát is a flow-nak, az úgynevezett *transmedia flow*-t.

■ IRODALOMJEGYZÉK

Csíkszentmihályi Mihály: *Flow. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1997.
Williams, Raymond: *Television: Technology and Cultural Form*. Wesleyan University Press. Hanover, 1974.

■ JEGYZETEK

1. Jelen tanulmány megvalósulását az ELTE Márton Áron Szakkollégium, illetve a Magyarország Collegium Talentum programja támogatta.
2. A *binge-watching* a gyors ütemben történő több sorozatrész egymás utáni megtekintését jelenti, magyar megfelelője a „(sorozat)dara”.

KESZEG ANNA

MI VAN A TÉVÉ(M)BEN?

Narratíva és algoritmus a kortárs televízióban

*Milyen sorozattípusokat vezethetünk be? (...)
A sorozatoknak milyen sorozatát állíthatjuk fel?
(MICHEL FOUCAULT: A tudás archeológiája, 8.)*



Mire ez a cikk megjelenik, tudni fogjuk, ki lett az AEÁ 46. elnöke. Amikor ezt a cikket írom, hetvenkét órája zajlik a szavazatszámlálás, és a két jelölt között zavarba ejtően szoros a verseny. Cikkem témája szempontjából nagyon szimbolikus az éppen kibontakozó helyzet: a 24 órás hírsugárzás koncepcióját elterjesztő csatorna, a CNN képernyőjét három napja uralják a régivágású, szolid politikai elemzők, akik a megfeszített munkaritmust, az idegörlő bizonytalanságot, az órákon keresztül gyakorlatilag változatlan állást lenyűgöző profizmussal és eleganciával kezelik. A CNN honlapján az egyik hír éppen az, hogy a TikTok közösségi oldal felfedezte a szavazatelemzőt mint sztárt.¹ A pandémia más példát is szolgáltatott a klasszikus kábeltelevízió és a közösségi audiovizuális tartalomgyártás összeolvadására: dr. Anthony Fauci, az Államok fő virológusa is közösségimédia-sztárrá vált. Ezek a példák elokvensen foglalják össze annak a médiakorszaknak a tanulságait, amikor értelmetlen már új és hagyományos média különbségéről beszélni, és elkezdődik a médiaplatformok összerendeződése a tartalomszolgáltatás nagy internetes ökoszisztémájában.²

A televízió státuszának átalakulása a jelen médiakorszak egyik legszembevetőbb folyamata, melyet az bizonyít leginkább, hogy az elmúlt két évtizedben a televíziót egyszerre temették mint egy letűnt tartalomszolgáltatási modellt, a tömegmédia fenntartóját, és ünnepelték mint

A minőségi televíziózás fogalma a kulturális hatalomátvételt diagnosztizálta.

egy új demokratikus ízlésköztársaság letéteményesét. Mindkét állítás tünetértékű, s leginkább arra utal, hogy a televízió fogalmának jelentéstartománya változott meg: a korábbi kvázi egyértelmű jelentés, a kisképernyős tartalomgyártás és szolgáltatás technikai, materiális, tartalmi, produkciós és fogyasztói értelemben is megváltozott. Ennek ellenére a jelenség kutatói nagyrészt egyetértenek abban, hogy a televíziózás jelensége önmagában nem szenvedett radikális változást, inkább az iparág átrendeződése tűnt annyira radikálisnak, hogy könnyű volt tartalmi és formátumbeli forradalmat sejteni mögötte.

A televízió mindig is egy relacionális fogalom volt: a „távolsági látás” technikai lehetőségeként elképzelt médium egy olyan médiapiacra érkezik, ahol a mozi fontos kulturális felhajtóerővel rendelkezik, a rádió pedig létrehozza a családi tartalomfogyasztás modelljét. A televízió kulturális szerepe ötvözi a moziét és a rádióét.³ A médiakonvergencia folyamatainak beindulása, az internetes globalizáció pedig megsokszorozta a közvetítés technikai lehetőségeit, szinte végtelenül változtatossá tette a privát és közösségi használat rítusait. Nem álltam meg a címbe nem bevenni azt a magyar kifejezést, mely nagyon jól mutatja, mennyire technológiafüggő a magyar televíziós kifejezőképességünk: amikor tévés tartalomról beszélünk, a kisképernyőn lokalizált tartalmat idézi fel a nyelv.

Televízió alatt ebben az írásban az audiovizuális tartalomszolgáltatás/forgalmazás és tartalomgyártás azon, általában szeriális (sorozatot képző) produktumait értem, melyek a televíziós szolgáltatások ma elérhető platformjain (kábeltelevíziók, hálózati televíziók, online videómegosztók) hozzáférhetők, és gyártásukban egy produceri igénnyel fellépő személy, társaság, intézmény stb. működik közre. Röviden: intézményes keretben rendszeresen továbbított mozgóképet értek alatta.⁴ Ugyanakkor azt az állítást, hogy a televízió relacionális médium, még azzal is szükséges kiegészíteni, hogy a tévé olyan értelemben is viszonyfogalom, hogy a meghatározásai szinte mindig értékítélettel járnak együtt. Lev Manovich adott jelenség megértésében kétféle episztemológiai modell létezését állítja: az egyik, amely a jelenségre magára és annak megértésére kíváncsi, a mi az? kérdést teszi fel, a másik, amely azokat a foucault-i diszpozitívumokat akarja megérteni, melyek a jelenség társadalmi dinamikáját modellezzik.⁵ A televízióval kapcsolatban ezt a distinkciót nagyon nehéz megtenni: Raymond Williams meghatározó monográfiája például a technológia és társadalom viszonyrendszeréből indul ki, és a televízió meghatározásait a technológiai determinizmus skáláján helyezi el. Vagyis a televízió meghatározásai annak függvényében fognak különbözni, hogy a kultúrát a technika által többé vagy kevésbé irányítottnak tételezem.⁶ Pierre Bourdieu pedig egyenesen kultúrmisszióknak tekinti a televízió tudományos megértésének feladatát, hiszen a televízió a kulturális termelés legjelentősebb területeit, a művészetet, az irodalmat, a tudományt, a filozófiát, a jogot sodorja veszélybe.⁷ A viszonylagos definíciók terepéről a kortárs televíziós beszédmódok sem tértek le, inkább csak megváltoztak azok a viszonyítási pontok, melyek a televízió betájolását segítik. A technológia és a magasművészetek mellett (vagy inkább azokon túl) megjelenik a közösségi tartalomszolgáltatás és a kreatív iparágak fogalmi modellezése.

Ebben az írásban amellet érvelek, hogy a televízióról szóló munkák ma két versengő beszédmódot alkalmaznak, s az adott beszédmódnak normatív következményei vannak – vagyis a tartalomgyártás szabályozásának vagy támogatási rendszerének átalakítását, illetve a televízióra irányuló tudományos kutatások irányelveit hivatottak előírni.

■ Az egyik beszédmód a kortárs televízióban egy minőségi fordulat bekövetkeztét veszi észre, s a minőségi tartalomgyártás, a tartalmi komplexitás és valamiféle felnőttkor beköszöntét látja. Ennek a beszédmódnak a kulcsfogalmai a szabad választás, a kínálat és ízlésdemokrácia, illetve a komplex narratíva. E beszédmód szószólói emancipatorikus narratívában szemlélik a televíziózás elmúlt három évtizedét, és a szerzői audiovizuális tartalomgyártás meghonosodását ünneplik. Az ehhez a beszédmódhoz kapcsolódó munkák általában nem a televíziós kultúra teljességének a minősítésére vállalkoznak, hanem a televíziós (főként fikcionális) sorozat példájából indulnak ki.⁸ A minőségi televízió kifejezés konceptualizálásában Robert J. Thompson,⁹ illetve az ő fogalmát továbbgörgető Janet McCabe és Kim Akass monográfiája játszott kiemelt szerepet.¹⁰ Munkájuk a kilencvenes évek iparági fejleményeit elemezve állítja, hogy a digitális technológiáknak, a fogyasztói választás szabadságának, illetve a televíziós termékek tudatos márkázásának köszönhetően a televíziós sorozat fokozatosan a film kulturális babérajaira tört. Ebben az időszakban a fikciós sorozatnak köszönhetően a televízió egy igen fontos kulturális áttörést sikerült elérnie azzal, hogy a hozzá kapcsolódó értékítéleteket megváltoztatta, és ezzel a populáris kultúra élmezőnyébe került. E folyamatnak egyik élharcosa az HBO volt, a kábeltelevíziózásban a prémium minőség képviselőjeként számon tartott cég.¹¹ A minőségi televízió fogalma olyan kérdéseket vezetett be, mint a kulturális hegemonia és az ízlésklaszterek megkérdőjelezése, a televíziós sorozatok magaskulturális láthatósága, a minőség fogalmának kultúrpolitikai háttere, a televízió és a nemek identitáspolitikai diskurzusai, a versengő piacok és a lokális piacok tartalomgyártási és forgalmazási elvárásai. A minőségi televíziózás fogalma a kulturális hatalomátvételt diagnosztizálta.

E hagyomány másik fontos diszkurzív rétege a komplex televízió fogalmához kapcsolódik: Jason Mittell 2015-ben bevezetett fogalma megtévesztő:¹² a televíziós komplexitás állítását Mittell ugyanis már nemcsak hogy a televíziós (főként fikcionális) sorozat példájára alapozva dolgozza ki, hanem azon belül is poétikai kérdésekre, a televíziós sorozat narratív komplexitására összpontosít. Mittell kötetének központi üzenete, hogy a fikciós sorozat olyan poétikai arzenállal lép elénk, hogy az irodalom és a film poétikájából kölcsönzött fogalmak kevésnek bizonyulnak leírására. A tévésorozatok Arisztotelésze abból indul ki, hogy a komplexitás elsősorban narratív természetű, és sajátosságát a szerializálás szükségyszerűsége adja: az epizód-évad szerkezet dinamikája az az összetevő, mely sem az irodalmi, sem a nagyjátékfilmes történetmondásnak nem sajátja. A szerializálás négy alapeleméből (a történet univerzuma, karakterek, események, időbeliség) kiindulva Mittell azt igazolja, hogy még a leginkább antológiaszerű sorozat¹³ is rendelkezik szerializáló elemekkel. Minden sorozat poétikáját az határozza meg leginkább, hogy az epizód-széria-évad dinamikát hogyan építi fel. A szerializálás mellett a sorozatok médiumspecifikus poétikai összetevői, a kezdet (a sorozatnak úgy kell a dolgok elevevébe vágni, hogy a nézőt hosszú időre érdekeltté tegye az események követésében); a szerzőség (az együttműködés-alapú szerzőség fogalma); a karakterek (morálisan komplex karakterek, akik moduláris szerepet játszanak a történet alakulásában, lásd a *Game of Thrones*-beli Ned Stark esetét); a nyomolvasó, megértési erőfeszítést igénylő befogadás; az értékelő, ítéletmondó befogadás; a melodramatikus érzelmi dimenzió; a befogadói uni-

verzumot és a sorozatvalóságot összekapcsoló paratextusok; a transzmediális átkapcsolások, illetve a lezárás (mely a sorozatok esetében kontextuális tényező-kön múlik, nem minden sorozat juthat el ugyanis a fináléig, gyakoriak a leállítások, illetve a finálé maga is csak egy pontot jelöl ki egy végtelenített kontinuumban). A televíziós sorozatgyártás poétikailag nagy hatású (*The Sopranos*, *Mad Men*, *Breaking Bad*) vagy a rajongókat megosztó zárlatai (*Game of Thrones*, *How I Met Your Mother*, *Lost*)¹⁴ mind arra vonatkozó tanulságokat hordoznak, hogy a sorozat vége a megteremtett fikciós univerzum szabályainak van kiszolgáltatva, és amennyiben a zárlat ezekhez a szabályokhoz nem tud alkalmazkodni, a nézők szankcionálják a tartalomgyártót. Ugyanakkor az univerzum szabályai képlékenyek, és önálló életet élnek a rajongói befogadási gyakorlatokban.

A minőségi és a komplex televízió fogalmai mellett egy újabb tudásréteget képez a *cult TV* (kultusztelevízió) fogalma, mely enyhén fordít a perspektíván, és azt állítja, hogy a televízió kulturális jelentőségének megváltozása a televíziós tartalmakhoz való kultikus viszonyulásban, a rajongói gyakorlatok kialakulásában érhető tetten.¹⁵ Bár ez a megközelítés korántsem olyan radikális, mint a két előbbi, és nem állítja ezen televíziós tartalmak kulturális hegemoniára törését, a kultusztévő fogalma megmutatja, hogy a televíziós sorozat mennyire volt képes a *fandom* szerveződésének olyan formáit generálni, mint amilyenek a populáris zene vagy éppen az irodalom.

Algoritmus, adatbázis és formula

■ A másik beszédmód arra figyelmeztet, hogy a minőségi fordulat illuzórikus, a minőség egy opció lesz számos más választási lehetőség között, s a szabad választással az algoritmust, a kínálatot az adatbázist, a komplex narratívával a formulaszerűséget szegezi szembe. Fő kiindulópontja, hogy a streamingszolgáltatóknak köszönhetően elérhető kínálatot nem szabad az adatkapitalizmus fogyasztói gyakorlataitól elszigetelten szemlélni, és ugyanúgy a hálózatba kapcsolt kultúrafogyasztás jelenségeként kell megítélni, mint a közösségi médiahasználatunkat. Ez a megközelítés a televíziós térkép átrendeződését elsősorban kulturális és politikai gazdaságtani kérdésekhez kapcsolja, illetve a kulturális fogyasztás és globalizáció, az Európából szemlélve elsősorban észak-amerikai produkciós hegemonia, a kis fogyasztói piacokkal rendelkező Európa vagy a gazdaságilag hátrányos helyzetben levő földrajzi régiók önkolonizációját emeli ki. Vagyis, fogalmazhatnánk leegyszerűsítve: minden olyan helyzetet kritikával illet, ahol a diverzitással szemben az egyformaság érvényesül.

Az algoritmikus tartalomelérés kritikájának hátterében a filterbuborékok és visszhangkamra (*echo-chambers*) koncepciója áll, mely az internetes tartalomfogyasztás megosztó, elszigetelő és rögeszméinkben megerősítő jellegét emeli ki. „Az új technológiai determinizmus szerint az aktívan szelektáló és értelmező közönség helyett a hálózati technológia szelektál. Algoritmusok követik és szabályozzák, milyen információkkal találkozunk, a számítógépes propaganda pedig pszichológiai sajátosságainkat kihasználva zár be saját félelmeink buborékába, az online visszhangkamrák és filterbuborékok felerősítik a kirekesztő populista retorikákat és a gyűlöletbeszédet, mindez pedig fragmentálja és polarizálja társadalmainkat” – jellemzi ezt a megközelítést Vincze Hanna Orsolya, aki kiemeli, hogy mindezen állítások akkor lennének teljes mértékben megalapozottak, ha a „deliberatív nyilvánosság normatív ideálja” korábban bármikor mara-

déktalanul megvalósult volna.¹⁶ A szórakoztatóipar problémáira lefordítva a jelenséget, az algoritmus ízlésközösségekre tagol, korábbi minden területre kiterjedő fogyasztási mintázataink komfortzónájában tart, és ezeknek megfelelően alkotja meg a profilunkat. A neoliberalizmus fogalmi szerkezetének megfelelően ez a koncepció adat-behaviorizmust jelent, vagyis azt az elképzelést, melyt szerint nagyszámú adatnak köszönhetően az emberi viselkedés a szándékok és okok megértésének és megismerésének kizárásával megjósolható.¹⁷ Az algoritmus forradalma nemcsak tematikusan keretezi fogyasztási preferenciáinkat, hanem egy jóval addiktívabb elköteleződést is előír: a *binge* fogalma a sorozatnézésnek azt a formáját írja elő/igényli, melyben kontrollálhatatlanná válik a sorozat(ok) nézésével eltöltött idő, hiszen a bevonódás a pszichés jutalmazás és folyamatos ingerlés technikáira alapozva történik meg.¹⁸

Stephen Shapiro megközelítésében a televíziós és tágabban kulturális tartalomfogyasztás esetében az algoritmus azért szemléletfordító, mert a kulturális iparágak termékeivel szemben a tudományos megközelítés általában arra szocializál, hogy szemiotikai vizsgálatot alkalmazzunk, miközben a szemiózisnak ma már szinte egyáltalán nincs szerepe a tartalom forgalmazásában és a tartalomhoz való hozzáférésben, az algoritmus ugyanis nem szemiotikai természetű.¹⁹ Shapiro figyelmeztetése arra vonatkozik, hogy az algoritmikus tartalomelérésnek megfelelően át kell dolgozni a tartalomelemzés tudományos szempontrendszerét, hiszen a televíziós tartalmak fogyasztását már nem a műfaji struktúrák, a művészeti reprezentáció vagy a poétikai és esztétikai élvezet fogalmai szerint gyakoroljuk.

A Netflix tartalomajánló algoritmusával a televízió belépett a tömeges személyre szabás (*mass customization*) korába,²⁰ úgy tűnik, legalábbis Shapiro fentebbi fogalmaiból kiindulva, hogy ez a folyamat a Netflix-nézőt ízlésklaszterekbe rendezi. A kérdés tehát az, hogy ezeket a klasztereket hogyan tudjuk megérteni. Érdekes módon, az ízlés konceptualizálásában inkább az előző diszkurzív megközelítésbe illeszkedő stílus fogalmánál találjuk magunkat. A stílus pedig három jellemzővel rendelkezik: (1) nem közömbös, vagyis a stílus nem a köznapinak, a szokványosnak, a banálisnak, hanem az érdektelenségnek az ellentéte; (2) reakciós formaként működik, az elkülönülés dinamikájával rendelkezik: a valamilyen stílus mindig egy másik stílus tagadását, meghaladását, az azzal való vitát fejezi ki; (3) a stílus attól válik stílussá, hogy megnyilvánulásainak sokféleségében felismerhető: „egyényt”, de nem feltétlenül egy személyre vonatkozóan, hanem úgy, hogy átjárja a személyt (példaként jól hivatkozható a például az „olyan XY”-os jellegű köznap szöfordulat vagy a különböző stíluskategóriák működése: skandináv, századközépi modernista, hippy, preppy stb.) A stílus tehát az életforma gondolata, az egyedi mobilissá, mediálissá válása.²¹ Vagyis az algoritmus konceptualizálásának kísérlete visszavisz az interaktív, cselekvő fogyasztó kategóriájához, mintha a vita logikája szükségszerűen írná elő a médiatudományokban a birminghami iskola megjelenésével végbe ment fogyasztócentrikus fordulatot.²² Egy egyéni Netflix-fiók példájára alkalmazva igaz ugyan, hogy a tartalmak ajánló követik az eddigi keresési és fogyasztási trendjeinket, és a tartalmakat ajánló vizuális hívóképek az egyéni ízléshez/stílushoz idomulnak, de olyan címkézési kategóriákkal is találkozunk, mint a műfajok, a földrajzi régiók, a szereplőtípusok, a megjelenített identitáspolitikai kérdések stb. Vagyis algoritmus és szemiotika mégiscsak szövetségre lépnek egymással.

A tartalomajánló algoritmus mellett az adatbázis, illetve annak határoltasága e diskurzus másik komponense: az Európában jellemzően elérhető streaming-szolgáltatók kínálatába bekerülő tartalmak e szolgáltatók észak-amerikai eredete miatt zömmel észak-amerikaiak, vagyis még inkább felerősítik a szórakoztató-ipar amerikanizálódásának tendenciáját. Ezzel a megközelítéssel szemben lépnek fel az olyan szabályozó kezdeményezések, mint az ez év nyarán az Európai Unió által meghirdetett Digital Services Act, melynek két vonatkozása van: egyrészt a felhasználók jogainak védelme, másrészt a platformok kínálatában érvényesülő esélyegyenlőség, vagy az európai szervezeti keretek kialakítása, mint a francia alapítású Salto streamingszolgáltató.²³ A tartalomszolgáltatás egyenlőségelvű szabályozása a transznacionális tartalomgyártás olyan, a korábbiakban már jelen levő tendenciáit artikulálja, mint a kulturális imperializmus, a folyamatszerű, fokozatos lokalizáció és hibridizáció.²⁴

A kelet-közép-európai régió vonatkozásában ez a folyamat különösen jól szemléltethető az HBO példáján, mely az 1990-es évektől beinduló terjeszkedésében az egyéni tartalomgyártáshoz több mint két évtized tapasztalatainak felhasználásával jutott el, és ebben a folyamatban a helyi kreatív tartalomfejlesztéstől a szabályozásig, majd a transznacionális formátum-logikától a helyi tartalomfejlesztésig vezető bumerángszerű utat járt be.²⁵ A kelet-európai piacok esetében az HBO terjeszkedése három szempontból jelenthet problémát. Egyrészt ezek az úgynevezett kis mozikkal²⁶ rendelkező kultúrák az HBO globális brandjének hatására egy új gyártási logikával találják szemben magukat, mely egyszerre működik a hegemonia és a heteronómia motorjaként: az előbbi azáltal érvényesül, hogy a brandidentitásnak meg kell felelni, vagyis HBO-kompatibilis tartalmat kell gyártani, másrészt pedig ezt a tartalmat helyi tartalomként kell felépíteni. A második problémafaktor a televízió helyi státusza, helyi hagyománya, a televízióval kapcsolatos helyi, az amerikainál jóval erősebb sztereotípiák, melyek az HBO-tartalom pozicionálását eleve az elitkulturális kánonban tartják lehetségesnek, ezzel pedig még inkább elmélyítve a helyi ízlésközösségek közötti különbségeket.²⁷ Harmadrészt pedig az HBO hozza a saját produkciós hagyományát, melynek helyi hibridizációi egyéb kulturális iparágak (például a filmgyártás, a színház) területéről irányítanak át kreatív energiát. Az adatbázis-algoritmus fogalmai ebben az esetben azokra az előíró tendenciákra utalnak, mellyel a helyi audiovizuális tartalomgyártás a felzárkóztatás és a márkahűség fogalmainak alárendelten szerveződik meg. A magyar HBO esetében különösen szembeeső ez a folyamat. A tény, hogy az HBO a kelet-európai kis piacok közül előbb Magyarországon terjeszkedett, eleve méretkorrekciós logikának felel meg, azonban a helyi tartalomgyártás tesztüzemmódja a 2007–2009 közötti időszakban azt a tanulságot szolgáltatta a gyártónak, hogy összehangoltabb, tudatosabb stratégiával érdemes a helyi televíziós kultúrában helyet keresni. Ezekben az években készült el ugyanis az HBO első önálló gyártású magyar sorozata, a *Született lúzer*, mely annyira nem bizonyult márkaidentitás-kompatibilisnek, hogy ma már nem érhető el az HBO adatbázisában. Ezt az első sikertelen kísérletet az utazó formátumok²⁸ stratégiája követte, előbb a *Társas játék* (2011–2013), majd a *Terápia* (2012–2017) magyar és a régió egyéb országban történő adaptációival, hogy aztán egy következő, harmadik körben térjenek át az önálló tartalomgyártásra, legelőbb az utazó formátumba rejtett helyi tartalom koncepciójával kísérletezve.²⁹

Ugyanakkor az itt felvonultatott determinisztikus jellegű fogalmak közül nem szabad kihagynunk az előbbi diszkurzív modellben szereplő kifejezések inverzét: a sorozat poétikája éppúgy olvasható a narratív komplexitás, mint a formulaszerűség előíró megközelítése felől is. Kezdjük először a szerialitás fogalmában rejlő determinizmussal. A tömegkultúra nagy tartalomgyártási prototípusa³⁰ az ismételhetőség és a folytathatóság kettős mintázatából kiindulva a valóság tematizálásának egy olyan modelljét alakította ki, mely feltételezte a tartalmak algoritmikus szerveződését. Amit Mittell a komplex televízió modelljében leír, az előíró modellé válik, s ehhez érdemes felidézni a Netflix legutóbbi tartalomfejlesztésének néhány tendenciáját. A tartalomfejlesztő/cég egyik legnagyobb anyagi vonatkozással járó produkciós beruházása a Ryan Murphy-fejlesztések támogatása volt: a *showrunner* 2018-ban öt évre szóló, háromszáz millió dolláros exkluzív szerződést írt alá. Az idénre beérő szerződésnek köszönhetően 2020-ban Murphy három sorozata is elérhetővé vált (*A politikai, Hollywood, Ratched*), illetve azonosíthatóvá az a formula is, mely ezek mögött a tartalmak mögött áll: „stilizált véglelesség és durva humor, őszinteséggel ötvözött sokk és cirkuszi harsányságba csomagolt komoly témák”.³¹ A *showrunner* mint márkaérték tehát a szerialis logika működésének garanciája a sorozatgyártás fogalomrendszerében, s ezzel a tömegkultúra logikájának sztenderdizációként leírt folyamatát bizonyítja. Edgar Morin fogalomhasználatában a sztenderdizáció bevált eljárások ismétlését jelenti, azonban mindig együtt kell járnia az invenció összetevőjével.³²

Még továbbmenve, a narratív komplexitás megközelítései az adatbázis-szemléletet a komplex narratívák egyik modelljeként is felvillantják: Allan Cameron moduláris narratíva vagy adatbázis-narratíva fogalma olyan történetekre vonatkozik, „amelyek előtérbe helyezik a történet időbelisége és az események elbeszélésének sorrendje közötti viszonyt”.³³ A kortárs sorozatok formulaszerűsége a moduláris narratíva produkciós univerzumát jelenti: olyan formátumok kidolgozását, melyek képesek mintázatokat generálni, már elkezdett szériákba illeszthetők, és saját történeti modelljeikre reflektálnak.³⁴ A moduláris narratíva izgalmas példái azok a kamaradráma-sorozatok, mint az izraeli formátumú *BeTípu*³⁵ vagy a brit *Criminal*,³⁶ melyek zárt térben mozgatják szereplőiket, így kis gyártási költségek mellett kivitelezhetők, ugyanakkor a típushelyzetek különböző kulturális kontextusokba való átvitelével éppen a kulturális akkulturáció problémáira reflektálnak.

Ezzel az összefoglalóval azt szeretném hangsúlyozni, hogy e két, ugyan nem mindig tudatosan szétváló, de előíró tendenciaként kétségkívül jelen levő beszédmódnak érdemes szövetségre lépnie a kortárs televíziós jelenségek sokaságának megértésekor, hiszen e két alapelv egymás mellett érvényesülve formálja a kortárs televíziós ökosztisztémát. A narratíva és az algoritmus tehát végső soron ugyanolyan általános hívószó, mint a sztenderdizáció és az invenció alapelveként csak egymással dialektikus viszonyra lépve elképzelhetők.

■ JEGYZETEK

1. Giulia Heyward – Saba Hamedy: *TikTok is swooning over a new kind of celebrity: election analysts*. 2020. 11. 06. <https://edition.cnn.com/2020/11/06/media/tiktok-fancam-john-king-steve-kornacki-trnd/index.html>, utolsó letöltés: 2020. 11. 08.

2. A közösségi média és a tömegkommunikáció hibridizálódásáról lásd Vincze Hanna Orsolya: *Tömegkommunikációs logikák a közösségi médiában*. Korunk 2017. 28.8. sz. 34–41. A televízió internetes ökosztisztémában való megjelenését Catherine Johnson a következők szerint foglalja össze. A televíziónak van infrastruktúrája (földfelszíni műsorszórás, kábeltelevízió, online streaming); vannak eszközei (a különféle képernyők); vannak

- szolgáltatásai, illetve tartalmai. Ugyanakkor a tartalmakat a szolgáltatók keretezik. Ez az öt összetevő adja meg a kortárs televíziós jelenség mátrixát. Catherine Johnson: *Online TV*. Routledge, Abingdon – New York, 2019.
3. Frédéric Barbier – Catherine Bertho Lavenir: *A média története*. Osiris, Bp., 2004. 257–303, itt 260; Asa Briggs – Peter Burke: *A média társadalomtörténete*. Napvilág, Bp., 2012, 253–268.
4. Jonathan Gray és Amanda D. Lotz tudománytörténeti összefoglalójának bevezető fejezete felveti a kérdést, televízió-e még az a televízió, melynek *tartalmi, közvetítési mechanizmusai és nézési gyakorlatai* is megváltoztak. A szerzők éppen a kulturális funkciók megtartásával és a formátumkontinuitással érvelnek az azonosság mellett. Jonathan Gray – Amanda D. Lotz: *Television Studies. 2nd Edition*. Polity Press, Cambridge, 2019. 1. fejezet.
5. Lev Manovich: *Data*. In: Paul Heike (szerk): *Critical Terms in Future Studies*. Palgrave MacMillan, 2019. 61–67. Itt: 63.
6. Raymond Williams: *Television. Technology and Cultural Form*. Routledge, 2004 (1974).
7. Pierre Bourdieu: *Sur la télévision suivi de L'emprise du journalisme*. Liber – Raisons d'Agir. Paris, 1996. 6.
8. Ebben a szövegben nem térek ki a televíziós műfajok és a digitális televíziós tartalomszolgáltatás közötti viszonyokra: az azonban jól látható, hogy a streamingszolgáltatók a szórakoztatás modelljében kezdtek el mozogni, fikciós és reality tartalmakat gyártva. A digitális televíziós szolgáltatások jogi, piaci, médiapolitikai és tartalmi problémáiról lásd a Média kutató 2004-es őszi száma *Új média* rovatának tanulmányait. A közszolgálati és televízió megváltozó viszonyát a médiaszabályozás perspektívájából a Média kutató 2008 nyári számának *Jog* rovatában közölt írárok taglalják.
9. Robert J. Thompson: *Television's Second Golden Age*. Syracuse University Press, 1996.
10. Janet McCabe – Kim Akass: *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. I. B. Tauris, London – New York, 1996.
11. A prémium minőség az HBO márkauzenetének központi pillére. Az HBO jelentőségéhez a kortárs sorozatgyártás tekintetében lásd Marc Leverette – Brian L. Ott – Cara Louise Buckley: *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. Routledge, New York – London, 2009. Argumentációm szempontjából az HBO híres szlogenje, *It's not TV, it's HBO*, igencsak jelentős, hiszen arra mutat rá, hogy az HBO előbb elhatárolódott a televízióval való azonosítástól, majd kulturális modellje úgy alakította át a televízió fogalmát, hogy mára az a prémium jelentés kapcsolódik hozzá, amit az HBO tekintett sajátjának. Leverette a „not TV industry/”nem televízió iparág” kifejezést használja az HBO-s produkciós és forgalmazói gyakorlatok jellemzésére. Leverette szerint az HBO a média iparág minőségsszerkezetének megváltoztatását érte el azzal, hogy a márkázásban, a tartalomgyártásban, a politikai gazdaságban, a globalizációs mintázatokban egyszerre változtatott. Leverette 2009, *Introduction: The Not TV Industry*. A streamingszolgáltatók piacán a mai állás szerint az NBC Universalhoz tartozó Peacock streamingszolgáltató próbálkozik a prémiumszolgáltatás modelljének kialakításával. A klasszikus iparági háttér nélküli Netflix uralmát követően beszédes fejlemény, hogy a Peacock a három nagy, klasszikus amerikai tévéhársaság egyikéhez tartozik.
12. Jason Mittell: *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NY Press, New York, 2015.
13. Az antológiasorozat az a sorozattípus, melyet a *showrunner* (magyarul körülbelül kreatív producer) koncepciója tart egybe, de évadonként vagy akár részenként is különböző történetuniverzummal találkozhatunk.
14. A hivatkozott sorozatok gyártási adatai: *Game of Thrones / Trónok harca*, HBO, 2011–2019; *The Sopranos / Maffiózók*, HBO, 1997–2007; *Breaking Bad / Totál szívás*, AMC, 2008–2013; *Mad Men / Reklámőrültek*, AMC, 2007–2015; *How I Met Your Mother / Így jártam anyáttal*, CBS, 2005–2014; *Lost / Eltűntek*, ABC, 2004–2010.
15. David Lavery: *The Essential Cult TV Reader*. The University Press of Kentucky, 2010; Sara Gwenllian-Jones – Roberta E. Pearson (szerk): *Cult Television*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2004; Stacey Abbott: *The Cult TV Book*. I. B. Tauris, 2010.
16. Vincze Hanna Orsolya: Hírközösségek és véleménybuborékok. In: Bárány Tibor – Hamp Gábor – Hermann Veronika (szerk.): *Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok*. Typotex, Bp., 2020, 13–25, itt: 13, 20.
17. Antoine Rouvroy: *The End(s) of Critique: Data Behaviourism versus Due Process*. In: Mireille Hildebrandt – Katja De Vries (szerk): *Privacy, Due Process and the Computational Turn: The Philosophy of Law Meets the Philosophy of Technology*. Routledge, Abingdon, 2012. 143–167.
18. Magyarul a *binge* jelenséget többféleképpen nevezzük meg (miközben a *bindzsel* is bevett magyar kifejezés): darálás, sorozatdarálás, sorozatmaraton. A jelenség értelmezésében is megjelenik egy kétértelmű logika. A jelenséget a szabadidő felszámolásaként konceptualizálja Dennis Broe: *The Birth of the Binge. Serial TV and the End of Leisure*. Wayne State University Press, Detroit, 2019. A sorozatnézést viszont a flow jelenségének összefüggésében értelmezi Mészáros Ferencz ebben az összeállításban.
19. Shapiro, Steven: *Algorithmic Television in the Age of Large-Scale Customization*. *Television & New Media* 2020. 21.6. sz. 658–663. Az algoritmikusság fogalmát kiegészíti az applikáción keresztüli elérés és az aggregátorok hatása a tartalomfogyasztásra. Catherine Johnson egyenesen a televízió „elapposodásáról” beszél: Catherine Johnson: *The Appisation of Television: TV Apps, Discoverability and the Software, Device and Platform Ecologies of the Internet Era*. *Critical Studies in Television* 2020. 15. 2. sz. 165–182.
20. A Netflix algoritmusának működéséről lásd Makkai Júlia Anna tanulmányát ebben az összeállításban, illetve Era-Itk: *Netflix Recommendation Algorithm*. 2019. 11. 08. <https://medium.com/@eraikit/netflix-recommendation-algorithm-a3190e97a3c>, utolsó letöltés 2020. 11. 10.
21. A stílusok fogalmi mintázatának kidolgozásához lásd Marielle Macé: *Styles, Critique de nos formes de vie*. NRF Essais, Gallimard, 2016, 18–20.
22. A birminghami iskola a médiatudomány kulturális fordulatának kieszközölője a hatvanas évek második felében. A televízió kutatására tett hatását Raymond Williams munkájára utalva Császi Lajos így összegzi: „Vagyis ahelyett, hogy a régi baloldallal hasonlóan elátkozta volna a kereskedelmi televíziót, Williams a frissen szerzett tanulságok fényében hirtelen meglátta az állami közszolgálati média modernista-társadalomtudományi korlátait. Williams szerint ugyanis a kereskedelmi médiában megjelenő *flow* és a közönség igényeit kielégíteni hivatott plebejus érzés- és fantáziavilág olyan erő, amely aláássa a közszolgálati média által kiszolgált

- domináns ideológiai – és politikai – centrumot, és ezért a társadalmi változás eszköze.” Császi Lajos: *Média-kutatás a kulturális fordulat után*. Médiakutató 2008. őszi. https://www.mediakutato.hu/cikk/2008_03_07_07_mediakutatas_fordalom_utolso_letoltés_2020_11_10.
23. A Salto szolgáltatót 2020. október 20-án indította el a TF1, az M6 és a France TV. A francia Netflixként brandelt és emlegetett platformot egyfajta közszolgálati OTT (over-the-top)-szolgáltatásként lehetne jellemezni.
24. Ezekhez a folyamatokhoz lásd Joseph D. Straubhaar – Luiz G. Duarte: *Adapting US Transnational Television Channels to a Complex World: From Cultural Imperialism to Localization to Hybridization*. In: Jean K. Chalaby (szerk.): *Transnational Television Worldwide: Towards a New Media Order*. I. B. Tauris, London, 2000. 216–254.
25. Az HBO kelet-európai terjeszkedése jól dokumentált folyamat. A következő összefoglaló az alábbi munkákon alapszik: Imre Anikó: *HBO's e-Europas*. Media Studies 2018. 5.2 sz. 50–68; Imre Anikó: *Streaming Freedom in Illiberal Eastern Europe*. Critical Studies in Television 2019. 2. sz. 170–186; Varga Balázs: *Familiar, much too familiar... HBO's Hungarian original productions and the questions of cultural proximity*. In: Luca Barra és Massimo Scaglione (szerk.): *A European Television Fiction Renaissance*, Routledge, 2021. 275–294; Kim Toft Hansen – Anna Keszeg – Sándor Kálai: *From Remade Drama to Original Crime – HBO Europe's Original Television Productions*. European Review 2020. augusztus; Petr Szczepanik: *HBO Europe's original programming in the era of streaming wars*. In: Luca Barra és Massimo Scaglione (szerk.): *A European Television Fiction Renaissance*, Routledge, 2021.
26. A kis mozik (*small cinemas*) fogalmát a dán Mette Hjört és a brit Duncan Petrie vezették be egy 2007-es tanulmánykötet címében: *The Cinema of Small Nations*. Szerk. Hjört Mette – Duncan Petrie, Edinburgh University Press, 2007. A magyar/román kontextusra való alkalmazhatóságáról lásd Virginás Andrea: *A kis mozik fogalma: román és magyar gyártási példák*. Filmszem 2014. IV/3. sz. 56–67. Virginás tanulmánya alapján használom a mérték- és méretkorrekciós folyamatok kifejezést a későbbiekben. 66.
27. Ezt a megközelítést Imre Anikó fentebbiekben idézett tanulmányai képviselik.
28. Az utazó formátumok és a transznacionális film fogalmáról lásd a Metropolis 2017/4-es *Transznacionális film* című számát. A kelet-európai HBO bűnügyi sorozatainak ilyen keretben történő elemzését adja Varga Balázs e lapszám *Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az HBO kelet-európai bűnügyi sorozataiban* (Metropolis 2017. 4. sz.) című tanulmányában (<http://metropolis.org.hu/honositasok> - utolsó letöltés 2020. 11. 10).
29. Ebben a felsorolásban a magyar adaptációk elérhetővé válásának időkereteit adtam meg. Az utazóformátumok harmadik korszakát a *Terápia* utolsó két évada, illetve az *Aranyélet* (2015–2018) című sorozat jelentik, melyekben megvan ugyan az utazóformátum biztosította keret, de a forgatókönyv-fejlesztés, a történetmesélés, a karakterfejlesztés folyamatai egyaránt lokálisak.
30. A szerialitás fogalmának konceptualizálását és a médiakulturális univerzumra tett hatását végzi el Matthieu Letouneux: *Fictions à la chaîne: littératures sérielles et culture médiatique* című kötetében. Seuil, Paris 2017.
31. Inkei Bence: *Egyelőre befűdött a Netflix legnagyobb igazolásával*. 24.hu, 2020. 10. 06. <https://24.hu/kultura/2020/10/06/ryan-murphy-netflix-showrunner-glee-american-horror-story-hollywood-a-politikus-ratched/> (utolsó letöltés 2020. 11. 10); Sam Lansky: *How Ryan Murphy Became the King of the Streaming Boom*. time.com 2019. 09. 03. <https://time.com/5667752/ryan-murphy-netflix/> (utolsó letöltés 2020. 11.10).
32. A sztenderdizáció-invenció dialektikáját a tömegkultúra vonatkozásában Kálai Sándor Edgar Morinre hagyatkozva foglalja össze: „a tömegkultúra termékei a sztenderdizáció-invenció logikáján alapulnak: nem tekintetők csupán bevált eljárások mechanikus ismétléseinek, mert mindig hordoznak valami olyan dinamikus elemet, amely túlmutat a már létezőnek való pusztá megfelelésen.” Kálai Sándor: *Irodalom és médiakultúra*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2019, 33.
33. Allan Cameron: *Moduláris narratívák a kortárs filmben*. Metropolis 2012. 1. sz. 12–26, itt 12.
34. A német netflixes produkció, a *Dark/Sötétség* (2017–2020) egyik iskolapéldája ennek a tendenciának. A sorozat időbeliségéről és kulturális vonatkozásairól lásd Batori Anna tanulmányát ebben a lapszámomban.
35. Hagai Levi 2005-ben forgalmazásba került sorozatából tizenhét helyi adaptáció készült.
36. A *Criminal: UK* egy 2019-ben bemutatott antológiasorozat, melynek párhuzamosan négy lokális verziója került forgalmazásba a Netflix hálózatában. Showrunnerei George Kay és Jim Field Smith.

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

Komolytalan vendég / „ne éld túl”

A látkép vázlatos,
helyenként rémisztően pontatlan,
akár egy szorongó tudat
görcsös, nyitott szemű álma,
melyet a napszaktól függően
hol fényes, hol feketén gomolygó
köd szennyez. Az utca tempója
elhasználódott mozgóképé,
lassuló-gyorsuló rángatózása
kiszámíthatatlan.

Nem eldönthető, hogy a levegőben lóg,
vagy csak komolytalan vendég a szorongás,
jelzi közeledtét, szervezkedik-készülődik,
aztán mégis visszafordul az ajtóból.

Az ünnep szemetét, vidám üzeneteket,
fényeket émelyegve tűri, fáradt levetni
magáról a város.
Menekülni akarna, de helyette
csak riadtan párolog,
sosem volt, örök dézsavüként
a mindenhez csak félig elég, labilis hangulat,
mint egy szerelmét elhagyni készülő,
„skandináv lelkületű” asszony
(aki pechjére, legbelül, közben
mégis kiábrándítóan magyar).

Hiába minden beszédfoszlány, utcazaj, szél
susogása, mégis olyan hangtalan a környék,
akár egy pszichológus pszichológusának
pszichológusa, aki viszont nem jár
pszichológushoz.

*

A takarásban lévő sarkokban a csempe
vagy a tapéta mintáin mindig csillan
valamennyi baljós sunyiság vagy talán
csak egykedvű árnyjáték, valami furcsa,
hamiskártyás érzet, ami azt sugalmazza,
hogy ott jóformán bármi, vízkő, csótány,

penész, türelmesen kiváráó gyilkos is
lapulhat. Akár egy abbahagyhatatlanul
dúdolt, nem is kedvelt dallam, ki tudja,
honnan férkőzik oda, s miért kúszik elő
innen-onnan a lappangó szorongás,
talán csak száll, lerakódik, majd megköt,
együtt a kósza porral.

*

Senki sem tehet semmiről, nyilván.
Senki sem hibás.
Nem kell enyhítő körülmény.
Megbeszélés, *mint felnőtt emberek közt szokás.*
Tényleg. Semmi más.

Nincs baj, amit meg ne oldana
kellő tagadás.
Egy-egy szögnyi problémához
feszült csendnyi kalapács.

Mindenki hibázott, egyformán.
Szóra sem érdemes.
Don't look back in anger. Everybody hurts.
Hosszú a türelem és rövid a memória.
Semmi sem végleges.

*

életképjellegű pillanatképek kötelező eleme,
szemüveges pár a háttérben. a történetük
a látottakból felfejthetetlen. nyáresti tucatpár,
akár alkalmi szellő nyirkos homlokon, siklik
rajtuk a tekintet - talán ott sem volt, ott sem voltak.

elvégre csikkek, városzaj, padokig szorult
társaságok, parkolóhelyet jelölő, üres szék
két autó közti helyen, legénybúcsúk portyázó
szabadcsapatai is odahallatszanak. mint ahol és amikor
a szerelemhez annyi bizalom kell, mint egy kőládányi
muskátlinak nyílni építési területen,

akár egy vers kezdőképe,
akár egy jelenet mellékszereplői,

az előtérben az elkerített utcarésszel
és megzavarhatatlan szunnyadó munkagépekkel

mint akiknek az élete odáig egy éjszakai portás
nemrég kezdődött műszakja a neszek, a rezzenés
doboznyi fülkéje mellett a megfeszülő izmok
másodpercnyi hezitálása, mielőtt fenyegetőn
kiúszik szeme sarkából egy kósza tekintet
sejtett észlelése.

„A szerelmem otthon kávé csíráztat”, bújja,
dúdolja hirtelen a rekedt, emlékhangú szél.
What a wonderful world.
„Ne éld túl”, teszi hozzá ? ?

és a fák koronái, mint csalódott családtagok,
elnehezülten összeborulnak.

A világ vége

Hány gyerekből lesz végül tényleg úrhajós?
Ő meg, bezzeg, úgy tűnik, már rég ott kering.
Elképzei a koszt, az utcazajt, szerelmi bánatokat.
Ebédnek mellé a veszekedést. Elvágyódna megint.

Híreket már jó ideje sehonnan nem kap, nem hívják.
Nyilván nem érnek rá, vagy valamiért kívárnak.
Külön meghagyta pedig, hogy mindenképp
szóljanak, ha időközben vége lenne a világnak.

Hát akkor úrhajós. Repül, zuhan, súlytalan, lebeg.
Idejét nem tartja számon, de szervezi. Az úr jó iskola.
Tanulja egyedüllétét. Jól halad. Természetes és hideg.
Értelmes életnek sosem volt és soha nincs nyoma.

A világ, ha lenézne, látná, ugyanolyan, mint volt.
Még az is meglehet, hogy talán véget sem ért.
Kék és csendes. Messziről nyugodt. Ránézésre
gondtalan. Nem igényel semmiféle külső segítyt.

Úrhajós akart lenni. Konfliktus esetén lézerrel lődözni.
Meg focista. Kis, zöld lények ellenfele, néha barátja.
Mindkettő hülyeség volt. A végétől függetlenül vége a
világnak. Képzeletben landol, és csettint, miközben belátja.

HERMANN VERONIKA

A HÁBORÚ ÁRA

A jobboldali populizmus popkulturális reprezentációja



1. Bevezetés: populizmus és nőellenesség

■ Isaiah Berlin esztétorténész híres Hamupi-pőke-hasonlata szerint a populizmus olyan cipő, amelybe a herceg nem talál beleillő lábat. Az elmúlt évtized a nyugati világban – Európában és az Egyesült Államokban különösen – a populista politizálás és populista formációk jegyében telt. A világ egyre inkább átalakuló társadalmi terei, a technológiai, mediális és kulturális környezet állandó változásait, a cyberszorongást, a klímaszorongást, a felbomló társadalmi identitásokat, legújabban pedig a koronavírus-járvány okozta társadalmi bizonytalanságokat a populista, gyakran a politikai szélsőjobb ideológiai pilléreire épülő politikai formációk saját hatalmuk kiépítésére, megtartására és a meglévő társadalmi egyenlőtlenségek konzerválására használják. Bár amikor ezeket a sorokat írom, Donald Trump amerikai elnök már majdnem egy hete elvesztette a választást demokráta kihívójával, Joe Bidennel szemben, a magyarországi vagy lengyelországi helyzet, a mindkét országban jelen lévő, az LMBTQAI+ emberek megbélyegzésére irányuló hadjárat éppen elég aggodalomra ad okot, egyúttal aktuálissá teszi a téma ábrázolási konvencióit.

Több helyen írtam már a populizmus és a diktatúrák kapcsolatáról, tehát az alapfogalom meghatározásában szinte csak ismételni tudom magamat.¹ A populizmus kifejezés a latin *populus*, vagyis nép szóból ered. Mai értelmében

...a populizmus olyan cipő, amelybe a herceg nem talál beleillő lábat.

az 1980-as évek vége óta használják a társadalom- és politikakutatók. Szótári meghatározása szerint olyan politikai gondolatok és cselekvések összessége, amelyek a népszerűség érdekében minél nagyobb tömegek számára vonzó üzeneteket fogalmaznak meg. A populizmus fogalmát ugyanakkor igen nehéz körülírni, mert a különféle populisták alakulatok és berendezkedések számtalan ellentmondást mutatnak. A populizmus nem politikai ideológia (mint például a liberalizmus vagy a konzervativizmus), hiszen nem fogalmaz meg teljes és összefüggő, a világ értelmezésére vonatkozó eszmerendszert, ugyanakkor társadalmi mozgalomnak sem nevezhető, mert a közösségi szerveződés több feltételét sem teljesíti. Az is megosztja a téma kutatóit, hogy vajon a populizmus – és így a populisták politikai pártok – alapvető veszélyt jelentenek a demokratikus társadalmakra, vagy csak olyan fenyegetést, amelynek legyőzésével erősebbé válhat a demokrácia. A populizmus ugyanis amellett, hogy legtöbbször antiliberális és nacionalista, antidemokratikus alapú is. Legfontosabb stratégiája – egyben leg erősebb retorikai fegyvere – a megosztás sulykolása, a „mi” és az „ők” ellentétének hangsúlyozása. A populizmus azzal áztatja hívet, hogy az átlagemberek nevében és a mindenkori elit ellen beszél. A „mi” tehát eszerint normatív tömegeket, míg az „ők” egy éppen akutálisan démonizált társadalmi csoportot jelenti. Fontos kitétel a harc és a háború hangsúlyozása – noha valójában nincs ellenség, csak azzá tett tömegek. Angolul *fearmongeringnek*, vagyis félelemmel való kereskedésnek nevezik azt a fogást, amikor politikai szereplők az állandó fenyegetettség képzetét hozzák létre annak érdekében, hogy ennek árnyékában számukra kedvező hatalommaximalizálási és -megtartási lépéseket tegyenek. Ebben a tanulmányban a gender ellen vívott háborúról lesz szó – vagyis arról, amit a populisták jobboldal és az antigender mozgalmak akként exponálnak.

A feministák (és a nők), a homoszexuálisok, a bevándorlók és általában a társadalmilag sérülékeny csoportok a populisták kedvelt ellenségekpei, hiszen alkalmasak arra, hogy homogenizálásukon keresztül társadalmi szorongások jelképeivé váljanak. Az etnicizálás és a klasszizálás hatalomtechnikáin keresztül a populisták formációk bizonyos társadalmi problémákat megpróbálnak jellegzetes társadalmi csoportokhoz kapcsolni. A jelenlegi populisták politikai szereplők jelentős része kifejezetten tekintélyelvű: ez nemcsak a pártok belső hatalmi struktúrájára, hanem az állampolgárokhoz fűződő kapcsolatára is igaz. Egyenlő vagy egymást kiegészítő felek helyett a populisták retorika hierarchikus és versengő oldalakat lát, hasonlóan egy egyenlőtlen szülő-gyerek vagy tanár-diák viszonyhoz. A társadalom infantilizálása abban is megnyilvánul, hogy a populizmust ért kritikákat jellemzően valamiféle összeesküvés-elméletbe ágyazva magyarázzák, vagyis nem gondolkodó, cselekvő állampolgárokról, hanem valaki vagy valami által megvezetett csoportokról, obskúrus „hatalmak” által irányított akciókról beszélnek.

Nur Sinem Kouron *Right-Wing Populism and Anti-Gender Movements* című tanulmányában² amellett érvel, hogy a kortárs populisták mozgalmak a gender, vagyis a társadalmi nem fogalmát használják politikai üzeneteik aktualizálására, mert ez a kifejezés alkalmas arra, hogy demográfiai, társadalmi és morális problémákra egyaránt ki tudják vetíteni. A politikai és társadalmi szempontokat ötvöző, a társadalmi nem ellen folytatott hadjáratok alapja, hogy fordított retorikát alkalmaznak, vagyis azt állítják, hogy éppen a gender *mainstreaming* támadja meg a hagyományos család fogalmát. Ez a fogás úgy normalizálja a háborús retorikát, hogy közben maga vezeti be azt. A démonizálás és homogenizálás is-

mertetett stratégiáival létrehozzák a „mi, normális emberek” és az „ők, devián-sok” képzetét, mindennek leple alatt pedig korlátozzák a nők döntési jogait, és rombolják a társadalmi nemi egyenlőtlenségek csökkentésére irányuló törekvéseket. Noha az antigender mozgalmaknak és a szélsőjobboldali populistáknak nem mindenben van közös agendájuk, az, hogy a korunkra jellemző morális problémákért lényegében a nők testét és döntési szabadságát teszik felelőssé, összehozza őket. Kouron tanulmányában erre három kiváltó okot sorol föl. Az egyik a radikális intézményellenesség, amely az összeesküvés-elméletek hangoztatásában ugyanúgy ott van, mint például a Brexitben vagy a „Brüsszel” és az EU ellen folytatott magyarországi lejárató kampányokban. Ezért üldözik és ferdítik el az Isztambuli Egyezmény szövegét, vagy utasítják el a kvótákról szóló társadalmi vitákat. A populista szölamok szerint az átlagembereket elnyomják az intézmények, amelyek bele akarnak szólni az életükbe, például a gender *mainstreaming* uniós normatíváival befolyásolni akarják a női vezetők számát. Nemzetközi intézmények ne szóljanak bele a nemzeti politikákba, próbálják sulykolni a populista politikusok, ezzel pedig elérkezünk a második ponthoz, ami összeköti a populista szélsőjobbot és az antigender mozgalmakat: a nativizmushoz³ (*nativism*). A nativizmus a nacionalizmus, az abortuszellenesség és a bevándorlásellenesség sajátos elegye, amely a *family mainstreaming* stratégiáját is elhozta. A „hagyományos” családmódel (jelentsen az bármit is) népszerűsítése, illetve védelme a gender *mainstreaming* „támadásai” ellen jelentik a legfontosabb pillérét, eszközei pedig az abortuszra vonatkozó törvények szigorítása, a nők privát térbe szorítása és a *gender studies* oktatási tiltása. A társadalmi nemi egyenlőtlenségek elrejtésével az azokról való gondolkodást is megszüntetik.

Seth Dowland „*Family Values*” and the Formation of a Christian Right Agenda című tanulmányának bevezetőjében⁴ felidézi, hogy Jimmy Carter 1976-os kampányában ígértetett tett egy családügyi konferencia szervezésére, amellyel az Egyesül Államokban jelentős politikai bfeolyással bíró evangelista egyházak támogatását akarta magáénak tudni. A támogatást megkapta, a konferencia viszont nem váltotta be a fundamenalista keresztény szekták elvárásait, sőt el is kellett halasztani.⁵ A konferencia szervezői ugyanis nemcsak a fehér, heteroszexuális, nukleáris családról kértek előadásokat, hanem a korabeli feminista mozgalom hatásairól, az egyedülálló szülőkről vagy az LMBTQAI+ jogokról is. Ezt a legtöbb evangelista vezető és republikánus politikus elutasította: Fob James, Alabama állam akkori kormányzója azt nyilatkozta, hogy senkit nem küld az államból, mert a konferencia ebben a formában támadás a keresztény értékek és az amerikai családok ellen. Bár az amerikai társadalom nagyobb részét sem akkor, sem most nem a fehér, heteroszexuális, középosztálybeli családok tették ki, a kormányzó joggal érezhette nyeregben magát: 1979-ben már a közbeszéd része volt a feminizmus démonizálása, illetve az egyenlőségre való törekvések elutasítása a hagyományos értékekre hivatkozva. Itt ugyanazt a moralizáló érvrendszert és homogenizáló ellenségkép-konstrukciót látjuk, mint a mai populisták párok és antigender mozgalmárok esetében. Dowland szerint a családellenes támadások ma is hangoztatott „szentháromsága” – a feminizmus, az abortuszhoz való jog és a homoszexualitás – az 1970-es évek második felében, a szélsőjobboldali, fundamenalista mozgalmak és az antifeminista nőmozgalmak hatására vált meghatározó tényezővé. Marjoire J. Spruill *Divided We Stand* című monográfiájában azt írja, hogy az 1970-es évek elején az akkor sikeresnek tűnő femi-

nista mozgalmat még mindkét nagy párt támogatta, az évtized végére azonban kialakult az a polarizáltság, amely ma is jellemzi az amerikai politika ideológiai térfeleit: vagyis a demokraták a feministákat, a republikánusok pedig az antifeministákat támogatták. Spruill amellet érvel, hogy a megosztottságot a feminizmus második hulláma és az 1970-es években létrejövő, később Ronald Reagan elnöksége alatt politikai agendát is létrehozó nőellenes nőmozgalom közötti közéleti és identitáspolitikai küzdelem hozta létre.⁶ Az Equal Rights Amendment, vagyis a nemi egyenjogúságot rögzítő alkotmánymodosítás ratifikálása elleni kampány – egyben az antigender mozgalmak – ikonja egy illinoisi külpolitikai szakértő és családanya, Phyllis Schlafly volt, akinek köszönhetően az amerikai nők még ma is sokszor néznek szembe jogegyenlőtlenségekkel. Az életéről és a két mozgalom történetéről szóló, *Mrs. America* című sorozat 2020 tavaszán debütált. Schlaflynak Ronald Reagan politikai pozíciót (egyesek szerint egyenesen miniszteri posztot) ígért a támogatásért cserébe, azonban ezt végül nem váltotta be: a sorozat ott ér véget, hogy a megválasztott elnökkel történő telefonbeszélgetés után *Mrs. America* csalódottan elkezd süteményt sütni. Reagan elnök nyolcéves uralma és identitáspolitikai háborúja alatt nemcsak az AIDS terjedt el és stigmatizált társadalmi csoportokat, hanem jelentősen csorbultak a nőjogok, miközben hatalmas befolyást szereztek a fundamentalista keresztény vezetők. Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* című regénye sokak szerint ezen korszak kritikája: a regényben szereplő fiktív teokráciát ugyanis egy evangelista puccs hozza létre az egykori Egyesült Államok disztópikus jövőjében. Az alábbiakban egy gondolatkísérlet következik: hogy néz ki *A szolgálólány meséjében* a világ, amelyet a *Mrs. America* brutális rendszerszintű opressziót támogató szereplői oly boldogan építettek volna föl maguknak és lányaiknak?

2. Pontosan ki támad minket? – *Mrs. America*

■ A populizmus és az antigender mozgalmak tagadják a szabad identitásválasztás lehetőségét, sőt, ahogyan a korábbiakban kifejtettem, homogenizálják a társadalmi csoportokat (*a* nők, *a* feministák, *a* melegek), hogy ezáltal is könnyebb legyen demonizálni őket. Ironikus, hogy az antifeminista mozgalom egyik kiemelkedő figurája, Phyllis Schlafly éppenséggel az egyik legszabadabb nő volt a saját korában – vagyis azt próbálta megvalósítani, ami ellen lázította rajongóit. A feministák *Mrs. America* és mozgalma szerint élet- és családellenesek, férfi-gyűlölők, a halál és a rombolás hírnökei – éppen azt a háborús, uszító retorikát alkalmazták tehát, amit a mai, ilyen típusú mozgalmak. Pedig a feministák – például a sorozatban kiemelt szerepet kapó Gloria Steinem, Betty Friedan vagy Bella Abzug – ezek közül egyik sem voltak, ellenben sokfélék, intelligensek, elszántak és gyakran naivak igen. A 2020-ban megjelent *Mrs. America* című sorozat a szeriális narratív tartalmak legfontosabb hagyományait felidézve igazolja Spruill könyvének fentebb idézett állítását, miszerint a közbeszéd és az identitáspolitika mai értelemben ismert megosztottsága az 1970-es évtizedben alakult ki, ebben pedig elemi szerepe volt Phyllis Schlaflynak. A sorozatban Cate Blanchett alakítja (nyilván zseniálisan) az eredetileg államigazgatási, később jogi diplomát is szerző Schlaflyt, aki egy befolyásos illinoisi ügyvéd, Fred Schlafly feleségeként töltötte az amerikai álom csúcskorszakának tartott 1950-es éveket, miközben – ahogyan a sorozatból is kiderül – folyamatosan foglalkozott kül- és biztonságpolitikai kérdésekkel, ami a hidegháború korabeli kontextusában elsősorban

a nukleáris fegyverkezés és az antikommunizmus agendáit takarta. Schlafly tehát kifejezetten becsvágyó és nagyon okos volt: Blanchett zsenijét mutatja, hogy képes volt mindezen tulajdonságokat megmutatni és nem egydimenziós, ellen-szenves karaktert alkotni a figurából. Schlafly ugyanis éppen saját korának, pontosabban korszakának áldozata volt: hiába tanult jól, hiába érdekelt a külpoli-tika, az 1950-es években nem volt lehetősége nőként valódi pozíciót kapni. A rendszerszintű elnyomás pedig olykor a rendszer legnagyobb támogatóit hozza létre. Schlafly, aki az egyetem elvégzése után politikai kampányokat szervezett, 1952-ben, 1960-ban és 1970-ben is indult kongresszusi helyért, mindháromszor sikertelenül. Politikai ambíciói azonban megmaradtak. Felismerte, hogy az egyre népszerűbb feminizmus remek ellenséggé lehet, aminek támadásával betörhet a konzervatív politikai térbe, a nőügy ellehetetlenítésén keresztül pedig más lehetőséghez is juthat. A nukleáris fegyverek helyett a nukleáris család lett a fókusz. Ehhez a már említett, Equal Rights Amendment nevű alkotmánykiegészítés ratifikálási folyamatát használta ürügynek. Ahhoz, hogy életbe lépjen, legalább 38 szövetségi államnak el kellett volna ismernie. A feministák elég jól haladtak a cél felé, egészen Schlafly ellenkampányáig.

A *Mrs. America* televíziós tartalomként két dolgot mutat be pontosan. Az egyik, hogy Schlafly mozgalma átvette a feminizmus – és általában a polgárjogi mozgalmak – szervezeti struktúráját, és alulról szerveződve (*grassroot*), a mozgalommal szimpatizáló humán erőforrásból teremtette meg azt az aktori befolyást, ami később politikai alkukat és támogatókat hozott. A másik, hogy a kétpólusú közbeszéd hányféle nézőpontból alakult ki: a sorozat az epizodikus felosztást (általában) a szereplők nevével metonimizálja – egy rész az adott szereplőre és szűkebb környezetére reflektál. A kaleidoszkópszerű szerkezet alkalmassá teszi a sorozatot olyan komplex kérdések bemutatására, mint például a feminizmus belső, generációs és etnikai ellentétei vagy éppen Schlafly gyanús kapcsolata a Ku-Klux-Klánnal és egyéb rasszista szervezetekkel. Ugyanakkor az is világos, hogy pasztellszínű szoknyákba öltözött, kertvárosi háziasszonyok és a saját test kontrollját követelő feministák világa vizuálisan is elkülönül egymástól, illusztrálva a megosztó retorikát, amit Schlafly és politikai szövetségesei alkalmaznak. A feministák – a sorozat reprezentációja szerint legalábbis – pontosan azért küzdenek belső ellentétekkel, mert inkluzivitásra törekednek. Mert azt gondolják, hogy – mondjuk – a fekete, lesbikus nőknek ugyanolyan jogok járnak, mint a fehér, kertvárosi anyukáknak. Schlafly nem hisz semmiben, hanem hatalmat akar, ezzel tökéletes modellje a hatalmat megszerezni és mindenáron megtartani akaró populista politikusoknak. Akkor is, ha ezért a legdurvább rasszista szervezettel kell szövetkeznie, és akkor is, ha saját szövetségeseit és barátait kell megsemmisítenie.

A kilencrészes sorozat katarzisa a nyolcadik, *Houston* című rész, amelynek keretét az 1977-ben Houstonban megrendezett National Women's Conference adja, nézőpontja és főhőse pedig Phyliss Schlafly sorozatbeli barátnője, Alice Macray. A Sarah Paulson által megformált karakter a sorozat egyetlen fiktív szereplője – egyben a mindenkori néző szerepe is lehet az övé. Alice, aki nemcsak karizmatikus barátnőjében hitt, hanem abban is, hogy a feminizmus miatt elvisszik a lányát Vietnamba harcolni, egy feminista társaságba keveredik a konferencián, és valamilyen drog hatása alatt egyfajta feminista Odüsszeián megy keresztül, különböző programok és társaságok között bolyongva. Alice revelációja arról, hogy a feministák nem mind gonoszak, a nyugati irodalom nevelődési re-

gényeit ugyanúgy felidézi, mint – nem véletlen a névválasztás – Lewis Carroll *Alice Csodaországban* című művét. Az epizód narratív értelemben a legdidaktikusabb, dramaturgiailag azonban a legszükségesebb szál volt. Amikor a konferencia végén Alice az egyenlő jogoknak tapsol, és megpróbál rájönni, mitől is kellene megvédeniük a családokat, ha egyszer senki nem támadja őket, a sorozat üzenetközvetítésének csúcspontjához ér. A befogadó érzi, hogy egy ügyes elbeszéléstechnikai trükk hatása alatt áll, azonban azt is, hogy Alice ráébredése sokak ráébredése lehetne egy ennél kevésbé kirekesztő társadalmi térben. „Alice ajánlata, hogy keressenek kompromisszumokat, a sorozatban és az életben is süket fülekre talált. Az emlegetett nyolcadik rész gyomorszorító montázsában, miközben a konferencián részt vevő nők boldogan tapsolva deklarálják, hogy bőrszínétől, társadalmi nemétől és szexuális irányultságától függetlenül mindenkit ugyanazon jogok illetnek meg, addig a Schlafly vezette ellenhadsereg összeszorított fogakkal menetel azért, hogy a világ továbbra is igazságtalan legyen.”

Phyllis Schlafly soha nem lett biztonságpolitikai szakértő, viszont a fasizálódó és populista republikánus párt egyik példaképe maradt. Temetésén még az Egyesült Államok (hamarosan csak egykori) elnöke, Donald Trump is részt vett. Az egyenlő jogokat rögzítő kiegészítést azóta sem ratifikálták.

3. Ne hagyd, hogy a gazemberek legyűrjenek – *A szolgálólány meséje*

■ Margaret Atwood könyvéből egyszer már készült adaptáció, 1990-ben mutatták be Natasha Richardson és Faye Dunaway főszereplésével. A túlszenáriózott és a szöveg hangulatát teljes mértékben elvétő film egyáltalán nem aratott sikert, és azóta – egészen 2016-ig – nem is nyúltak hozzá Atwood sikerkönyvéhez. A friss változatot a Hulu nevű amerikai streamingszolgáltató és Bruce Miller kreatív producer jegyzi, a főszereplő szolgálólányt pedig a *Mad Men – Reklámőrültek* című sorozattal ismertté vált Elizabeth Moss játssza. *A szolgálólány meséje* egy viszonylag közeli jövőben játszódó történet, egy olyan ultrakonzervatív totalitárius államban – a Gileád Köztársaságban –, ahol a nők teljesen jogfosztottak. Nem lehet saját tulajdonuk, nem vállalhatnak munkát, és egyáltalán nem urai saját testüknek. A köztársaság az egykori Egyesült Államok területének egy részén helyezkedik el, a többi, meg nem nevezett helyet, ahol jószereivel csak atomhulladék van, gyarmatoknak hívják. A Gileád Köztársaságban a legfontosabb szervezőelv a vallás, illetve annak valamiféle atavisztikus, fanatikus, patriarchális értelmezése. A központi, így a dramaturgiát és a narratívát is leginkább befolyásoló probléma a terméketlenség: a történet szerint a környezeti ártalmak és a sugárzás miatt visszaesett a születésszám, a leigázott szülőképes nők egyetlen feladata, hogy gyerekeket szüljenek a vezető rétegnek. Ezt sem akárhogyan teszik. A címben is szereplő szolgálólány, a főhős-elbeszélő Offred ahhoz a csoporthoz tartozik, akiknek a korábbi világban volt gyermekük, ezért őt is elfogják, hogy egy gileádi vezető, Fred Waterford házában éljen (az Offred név az of Fred, vagyis Fred tulajdona összevonásból adódik, a magyar változatban Fredé a megfelelője), és gyereket szüljön neki. A szolgálólányok mind gyermektelen állami vezetőknél élnek, és egy bizarr rituálé keretében havonta egyszer megerősökölték őket a tulajdonosuk, miközben ők maguk a tulajdonos feleségének ölében fekszenek (utalva ezzel egy homályos bibliai történetre). Ez egészen addig folyik,

amíg teherbe nem esnek – ha ez nem történik meg, büntetésben részesülnek, hiszen a gileádi törvények szerint férfi *nem lehet* steril, csak nő.

Offred és a többi szolgálólány – az elbeszélő visszatekintéseiből ismerjük meg a múltját, a családját és a Gileád Köztársaság kialakulásának körülményeit – korábban, a diktatúra előtt dolgozó nők voltak. Barátok, feleségek, anyák, akik ugyanúgy nevettek, futottak, kávéztak és telefonáltak, mint egyelőre bármelyikünk. Az új világban viszont minden elképzelhető rémségen esnek keresztül, jogok nélküli, folyamatos megfélemlítettségben élő szülőgépekként. A regény – és a sorozat – hátborzongatóan mutatja be azt, hogy egy politikailag elbizonytalanodott, környezeti és természeti katasztrófáktól sújtott, kollektíven passzív, a technológiától egyre inkább rettegő tömegtársadalom hogyan válik fogékonyra a szélsőséges nézetekre, hogyan lehet különféle társadalmi csoportokat könnyűszerrel kijátszani egymás ellen, és mindez hogyan vezet logikusan a totális állam eszméjéhez.

Ez a látszólag hosszú leírás, ezek a látszólag száraz adatok azért fontosak, mert két dolgot jeleznek: az egyik, hogy a szimbolikus és kulturális fogyasztást ugyan evidensen meghatározza a társadalmi és politikai környezet, azonban egyáltalán nem mindegy, hogy ez milyen műfajban és milyen elbeszélési móddal történik. Az elmúlt évek sorozatrobbanása azt mutatja, hogy a regényszerű szerkesztéssel operáló sorozatformátum a jelenlegi bizonytalan, önértelmezési válsággal küzdő nyugati kultúra egyik legfontosabb elbeszélő műfajává nőtte ki magát. A kortárs médiaelmélet és mozgóképelmélet egyik kulcskérdése, hogy a sorozatok hogyan reprezentálnak, dekonstruálnak, írnak újra vagy tüntetnek el bizonyos társadalmi gyakorlatokat, reprodukálnak egyes mintázatokat. Margaret Atwood regényének egybevetése az aktuális médiafogyasztási és politikai mentalitásokkal világosan bizonyítja ezt.

A másik szempont pedig, hogy a politikai krízis és a technológiai determinizmus csapdája egy olyan korszellemet sejtet, amelyben a korábbi kategóriák felszámolódtak. Nemcsak a politikai, hanem minden médiatartalom fogyasztása esetlegessé vált, elmosva a határt fikció és nem fikció, objektív és szubjektív fogalmi között. *A szolgálólány meséjének* sikere tulajdonképpen e kettősség mentén rajzolható fel: egyrészt megtalálta azt a formátumot, amellyel tömegekhez képes eljutni, másrészt ezek a tömegek sajnálatosan ismerős jelenségeket vélhetnek felfedezni az allegorikus spekulációkban. Megmutatja, hogy milyen létező és jelenleg egymással egyre inkább összekapcsolódó mintázatokból alakulhat ki a legrémisztőbb élet és a legrémisztőbb társadalom. Atwood a regény megjelenésekor rengeteg kritikát kapott, amelyek azt vetették a szemére, hogy az nem más, mint feminista propagandakönyv. Ezekre azonban igen frappánsan reagált: felsorolta azokat a valós rendszereket és eseményeket, amelyeket beleírt a történetbe. Gileád borzalmai ugyanis mind valamely, már létezett hatalmi gyakorlatra és ideológiára utalnak. A 17. századi puritán mozgalmak egyes elemei ugyanúgy benne vannak a könyvben, mint a náci Németország, a kommunista Románia vagy az 1980-as évekbeli, Ronald Reagan vezette amerikai konzervatív politikai elit. Atwood szerint ő csupán összekeverte az elemeket, akárcsak egy DJ. És hogy ebben a valóságremixben ma is saját világunkra ismerünk, semmi jót nem sejtet. Az alábbiakban kifejteném, hogy miért.

A technológiai környezet kiszámíthatatlansága, a liberális politikai berendezkedés átalakulása vagy éppen a pandémia okozta bizonytalanság egyre többekben kelt szorongást, ezzel párhuzamosan viszont egyre több alternatív valóság

jön létre, amelyeket – hogy a mára egyre erősebb politikai tényezővé váló szélsőjobb egyik kedvenc kifejezésével éljek – alternatív tények uralnak. Az alternatív tények, hoaxok, álhírek terjedését közönségesen propagandának is nevezhetjük, amelyben a radikális antifeminizmus ugyanúgy fontos tényező lehet, mint a menekültek gyűlölete, a homoszexuálisok elleni uszító kampány vagy például az oltás- vagy maszkellenesség. A populista politikának ellenségekre van szüksége, a frusztrált tömegek pedig könnyen mozgósíthatók.

Ezek nem egymástól elszigetelt esetek, hanem azt mutatják meg, hogyan működik az újpropaganda és az erőszak kultúrája. Ahogyan *A szolgálólány meséjéből* is kiderül, a nők mindig könnyebben válnak a gyűlölet célpontjaivá, történeti okoknál fogva. A közbeszéd lealjasítása, a szexizmus, rasszizmus és idegen-gyűlölet állami szintre való emelése nálunk ugyanúgy fékevesztett indulatokat és növekvő bűncselekményszámot eredményez, mint ahogyan az Egyesült Államokban. A szimbolikus tartalmak társadalmi kontextusának felvázolásakor egyre rövidebb idő alatt kényszerülünk átértelmezni a fogalmak korábbi kiterjesztését, az egyes társadalmi gyakorlatok elgondolhatóságát vagy éppen láthatóságát.

Az idő, a modernitás és a tapasztalat szerkezeteinek átalakulása nemcsak a technológiai determinizmus leegyszerűsítő, a technológiai fejlődést leginkább a veszély és a kiszolgáltatottság minőségein keresztül értelmező felfogásait erősíti, és egyre ritkábban azokat az új típusú cselekvéseket és interakciókat is, amelyeken keresztül a reprezentáció új technológiai létrehozza a korszakra jellemző tudásformákat, amelyek az információ közvetítése és továbbadása mellett a társadalom közösségeinek egymáshoz való viszonyát is átalakítják. A hegemon politikai és kulturális hatalom ideológiáival szemben a késő modernitás médiaelméletei a társadalom, a technológia és a kultúra együttes vizsgálatával ezen fogalmak egymásra utaltságát, ugyanakkor kiszolgáltatottságát is modellezik. Amennyiben Michel Foucault *Az én technológiái* című tanulmányában⁸ a címadó szintagma azokat a műveleteket jelöli, amelyeken keresztül egy individuum elér valamiféle erényt vagy boldogságot – vagyis saját maga önbeteljesítő jóslataként mindig egy lépéssel hátrébb lesz a vágyott célhoz képest –, úgy a kulturális környezet hasonló elemzésekor lehetséges a kultúra technológiáiról beszélni, amely egy adott korszaknak vagy episztémének mindazon műveleteit jelölik, amelyek kialakítják a korszak sajátos narratíváit, valamint megalkotják az önmagáról kialakított tudások mátrixát. A kultúra technológiáiban minden művelet olyan, egymástól nem függetleníthető interakciókat jelöl, amelyek alkalmassá teszik az episztemológiai jellegzetességeket önmaguk láthatóvá tételére, vagyis egy jelen idejű reprezentációs lánc megalkotására, ismétlésére és fenntartására. A reprezentáció a láthatóság kulcsfogalma, rendszereinek logikája pedig nem homogenizál csoportokat, szokásokat és identitásmodelleket úgy, mintha azok egymásból következnének.

Milyen kézenfekvő példát lehet hozni erre? Az Egyesült Államokban a szexuális bűncselekmények (zaklatás, erőszak, bántalmazás) körülbelül 60, Magyarországon 65 százalékát *nem jelentik* a hatóságoknak – mert nem bíznak bennük, vagy mert félnek a megszegyenítéstől, amely még a legfejlettebb társadalmakban is eléri az áldozatokat. Emlékeztet a Baranya Megyei Rendőr-főkapitányság 2015-ös agyzsibbasztó kisfilmje a nemi erőszakra, amely azt sugallta, hogy a nemi erőszak természetes járuléka bizonyos viselkedési formáknak. Pedig ez nem így van. Férfiak milliói látnak utcán, buliban, otthon nőket úgy, hogy eszükbe sem jut megerőszakolni őket – akkor sem, ha részek, akkor sem, ha miniszok-

nya van rajtuk, akkor sem, ha táncolnak, ha alszanak, vagy egyedül mennek haza egy sötét utcán. *A szolgálólány meséjének* egyik legmeggrázóbb jelenete, amikor a kiképzés során egy lány elmeséli, hogy a régi világban hogyan erőszakolták meg, a többieknek pedig addig kell kiabálniuk, hogy az ő hibája volt, amíg maga is nem kezdi ezt ismételni. Az áldozathibáztatás nem magától értetődő viselkedési forma, hanem egy bizonyos hatalmi pozíció jól megfontolt érdeke. A társadalom tagjai végül – Michel Foucault leghíresebb elméletét beteljesítve – saját igazságukként ismerik fel azt, amit elégszer hallanak: szeretik Nagy Testvért. A továbblépés – és elmozdulás – azon a ponton történik, amikor az argumentáció kilép a diszperzív hatalom-tudás és az egyén kettős ellentétéből, és azt a kérdést teszi föl, hogy a szubjektum saját magában hogyan oldja meg a tiltások kérdését.

Ez persze csak akkor lehetséges, ha egyre többen ismerik fel a hatalom propagandagépezetének logikáját, és állnak ellen a kísértésnek, hogy pillanatnyi vélt nyugalomért cserébe közönyösen és passzívan nézzék végig egy társadalom szétrombolását. *A szolgálólány meséjében* Offred a következő mondatot találja a szobája falán: „Nolite te bastardes carborundorum.” Kiderül, hogy a szöveg egy latinkönyvből származó vicc, amelyet elődje, az előző Offred írt oda neki figyelemztetésül, a jelentése pedig: ne hagyd, hogy a gazemberek legyűrjenek. Jegyezzük meg jól.

■ JEGYZETEK

1. Ld. pl. Hermann Veronika: *Populizmus és diktatúra* = <https://www.goethe.de/ins/hu/hu/kul/sup/kl/21591416.html>, letöltve 2020. november 13.
2. Nur Sinem Kourou: *Right-Wing Populism and Anti-Gender Movements: The Same Coin with Different Faces*. Global Political Trends Center 2020. 1-9.
3. A nativizmusnak többféle jelentése és kontextusa van. Politikai értelemben nativizmusnak nevezik azt az elgondolást, miszerint egy országban az ott született lakosság mindennemű előnyt élvez a bevándorlókkal és betelepültekkel szemben.
4. Seth Dowland: *„Family Values” and the Christian Right*. Church History 2009. 78. 3. sz. 606–631, itt 606–607.
5. Ld. <https://www.nytimes.com/1978/06/19/archives/new-jersey-pages-us-family-conference-delayed-amid-disputes-and.html> (letöltve 2020. november 13.)
6. Marjorie J. Spruill: *Divided We Stand: The Battle Over Women’s Rights and Family Values That Polarized American Politics*. Bloomsbury USA, New York, 2017. 8–27.
7. Hermann Veronika: *Idejöttem, hogy megvédjem magam, de senki sem támad*. <https://dajer.hu/idejottem-hogy-megvedjem-magam-de-senki-se-tamad?fbclid=IwAR1iyuk03-4smHkwJo1D6jsllqBWDgUPYkoiDilYZhHV2TtWumfO7BzdA8o>, letöltve 2020. november 13.
8. Michel Foucault: *Technologies of the Self*. In: Huck Gutman – Patrick Hutton – Luther H. Martin (szerk.): *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

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, univerzumdöntőgető” 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 hajlandók, hogy az időutazás 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 *Sötétségre* gyakran globális produkcióként hivatkoznak, nemzeti jellegzetességei 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 produkciót teszik a sorozatot. A tanulmány a fragmentált időkeretet és a térbeli elhelyezkedést elemzi a sorozat többrétegű 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 amellet 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 elbeszélésmű 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 készítő 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 kirakóst. 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 betudhatók-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 önreflexió, intertextualitás, vizuális és narratív torzításokon túl, valamint a fragmentáltság, a műfajok keveredése, az ironia, az utánzás és a posztmodern vizualításra 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 téridő-tani 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 példázza 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 nyilatkoztat 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 fejvadász* 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* (hármass 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 Ariadné 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 terhérol, amit nem lehet eltörölni: akár csak a hurokelméletben, ahol a madzag végeit nem lehet egyetlen szállá kibozgni. 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 Bökemann), 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 hegessze 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 maradván szintén kulcsjelentőségű Noé (Mark Waschke) karaktere, az idő ura, aki a sorozatban a sötét erők megtestesülése. A rejtélyes pap – akinek a hátán egy Smaragd-tábla-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 autótval, 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 időhasználatától.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 fegyvergyuk kialakulásához, ami végül átjárót nyit a hidegháború időszakába. Az 1953-as év választása nem véletlenszerű a készítők 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 találhatók, 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 montázsszekvencián 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 emlékezettudatosságára 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 Frieze 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 évekbeli 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 énjé 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 körköröségét emeli ki.

Konklúzió

■ Bár egyetértek 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, többretegű 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 őréből, 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 attitűdjé 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 sínylődés 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, ironiára 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-baren-bo-odar-jantje-friese>, utolsó letöltés 2020. 11. 01.
39. Jameson: i.m. 292.
40. Booker: i.m. 71.

INTERNET, HÍRNÉV ÉS NÁRCIZMUS *A DON'T F**K WITH CATS: HUNTING AN INTERNET-KILLER* TRUE CRIME DOKUMENTUM- SOROZATBAN



**A digitalizáció
a tartalomszolgáltatás
és -fogyasztás új
formái mellett magával
hozta a tartalom
szelekciós
mechanizmusainak
új stratégiáit.**

Bevezető

■ A napjaink médiatájképét meghatározó konvergenciának köszönhetően a kortárs médiakutatás középpontjába az online szövegek elemzése került, amelyeket a médiarétegek fokozott ötvöződése és az online tér állandó változásának mechanizmusai definiálnak. A közösségi média globális térhódításával az internetes felhasználók tartalomelőállításra és a felhasználói viselkedés, valamint a digitális technológiák rohamos fejlődésével a médiafogyasztóra gyakorolt hatások definiálják a 21. századi médiabeszédet. Mindennek fényében nem meglepő, hogy az új típusú mediális tartalomszolgáltatások az új tartalmi kategóriák mellett a médiafogyasztás mibenlétét is átalakították. A streamingszolgáltatók által megteremtett televíziós kultúra olyan új film- és sorozatformátumokat hozott létre, amelyek a fogyasztói igényeket és preferenciákat szolgálják ki. Specifikus tartalomkategóriákat gondoltak újra és forgalmaznak a Netflixhez hasonló tartalomszolgáltatók, mint az Amazon Video, Hulu, HBO GO, amelyek több műfaj ötvözéséből egy-egy új hibrid kategóriát hoztak létre. A nemzetközi nézettségi mutatók¹ szerint a legnépszerűbb hibrid műfajok a „true crime-dokumentum és kínos (cringe) komédia” (true crime, documentary and cringe comedy), az „akció-kaland” és „az életmód-gasztro-csináld magad” (lifestyle, cooking and do it yourself) formátum.

Mark Lewis² rendezésében 2019-ben bemutatott *Don't f**k with cats: Hunting an Internet-Killert*³ a Netflix öt legnézettebb dokumentumsorozata közé sorolták. A streamingszolgáltató terjesztésében nézhető háromrészes *true crime* dokumentumfilm sorozat egy kanadai hidegvérű gyilkos valós történetét figyelemre méltó hatásossággal mutatja be a digitális technológiák által uralt médiatérben.

Jelen tanulmány a továbbiakban az új televíziós műfajok és *streaming*kultúra kapcsolódását járja körül, kitérve olyan, a mai médiadiskurzusban helyet foglaló fogalmakra, mint az online hírnév, álhírek és a médiafogyasztói felelősségvállalás témaköre. A szöveg a második részben a nyomozás történetét, a karakterábrázolást és az intermediális háttér létrehozását tárgyalja.

A *true crime* dokumentumsorozat és a Netflix

■ Az új televíziós streamingforradalom magával hozta a dokumentumfilm új generációs formátumának a dokumentumsorozatnak (*docu-series*) az elterjedését, amelyhez szervesen hozzájárult a streamingszolgáltató óriás, a Netflix csatorna gyártói, forgalmazói és terjesztői logikája. A számos témát feldolgozó (sport, kultúra, gasztronómia, design stb.) dokumentumsorozatok egyik kultuszterméke lett a *true crime* (valós gyilkosság) műfaj-kategória. Ezzel egy időben egy olyan televíziós műfaj született meg, amely a nem fikciós film gyártásán belül sajátosságos helyet vívott ki magának a „bingelhető (*binge-able*)” sorozatok sorában. A szórakoztatás mellett a műfaj vállalt rendeltetése az edukatív és informatív jelleg, amelynek révén újabb perspektívákkal bővíthet a médiafogyasztónak a világról és a társadalom különféle szegmenseiről alkotott képe. A tényekre alapozó (*fact-based*) vagy tényfeltáró *true crime* dokumentumsorozat népszerűségét feltételezi a bemutatott történetekben az igazság keresése, az ártatlanok felmentése és a néző erőteljes érzelmi kapcsolódása a valóságban már megtörtént eseményekkel.⁴ A műfaj sikerességét többek között olyan közkedvelt *true crime* dokumentumsorozatok alapozták meg a Netflix csatornán, mint a *Tiger King: Murderer, Mayhem and Madness* (2020), a *The Keepers* (2017) és a *Making a Murderer* (2015).

A streamingszolgáltató tartalomgyártási logikája olyan műfajok újragondolását tűzte ki célul, amelyeket a klasszikus televíziós iparág gyártási és anyagi keretei nem tettek lehetővé. A Netflix finanszírozási logikájának és gyakorlatának köszönhetően a dokumentumfilm és a dokumentumsorozat egyfajta új értelmezési keretet és értéket nyert, amelynek köszönhetően könnyen befogadhatóvá vált a digitális médiafogyasztók körében.⁵

A tartalomfókuszú gyártási stratégia mellett a *true crime* dokumentumsorozat népszerűvé válásához hozzájárult a Netflix ajánló algoritmusokra (*recommender algorithms*) épülő tartalomszelekciós háttére, amelynek révén a tartalom láthatóvá, könnyen elérhetővé és „ajánlottá” vált a felhasználók számára. A digitalizáció a tartalomszolgáltatás és fogyasztás új formái mellett magával hozta a tartalom szelekciós mechanizmusainak új stratégiáit. Bizonyos algoritmusrendszerekre épülve a streamingszolgáltatók különféle szempontok szerint (pl. keresési archívum) ajánlják a fogyasztó számára a megnézendő tartalmakat. Ezáltal a klasszikus televíziós szolgáltatáshoz képest a mai médiatartalmak fogyasztása technológiai és fogyasztói meghatározottságú, a tartalomfelhasználás személyre szabottá vált, a néző saját maga választhatja meg, hogy mikor, milyen platformon, eszközön és mit nézzen egy adott technológiai háttér játékszabályai szerint.⁶ Az algoritmikus szelekciós (*algorithmic selection*) rendszerekre épülő

platformok használatával gyökeresen megváltozott digitális médiafogyasztási szokások, preferenciák, átalakuló világszemléletek vizsgálatával az algoritmus-kultúra (*algorithmic culture*) kutatása foglalkozik.

Online hírnév. Álhírek. Médiafogyasztói felelősségvállalás

■ *A Don't f**k with cats: Hunting an Internet-Killer* a kortárs médiafogyasztás és internethasználat dilemmáinak 21. századi „tanítómeséje”, amelynek nem burkolt szándéka rámutatni digitalizálódó világunk olyan hozadékaira, amelyekre nem tudott felkészülni az internetfelhasználó a technológiai fejlődés gyors ritmusának köszönhetően. A sorozat a meghökkentő ténytörzés eszközeivel a közösségi médiának és az internetnek a felhasználók viselkedésére kifejtett káros hatásának bemutatását helyezi fókuszpontba.⁷ A rendező egyfajta figyelemfelhívó módon kívánja elgondolkodtatni a nézőt olyan problémákról, mint a felelősségtudatos internethasználat, az álhírek elterjedése, a felhasználói szerepek keveredése, az online hírnév könnyű elérhetősége és megeremtése, az internetes személyes szféra tisztelgetben nem tartása és az internetes zaklatás nem egyértelmű határvonalainak kérdése.

A globális médiakonvergencia által dominált 21. századi médiatájképet a digitális médiakörnyezet kitermelte jelenségei határozzák meg, amelyek napjaink legnagyobb társadalombefolyásoló jelenségei. A recepció- és közönségkutatás a jelenkori médiafogyasztás hírnév (*fame-fandom*) általi meghatározottságára mutat rá az online digitális médiakörnyezetben.⁸ Az online tér lehetővé tette a gyorsan épülő és rövid idő alatt lecsengő, az átlagember számára elérhető hírnév jelenségét. A celebkultúra olyan átformálásának vagyunk szemtanúi jelen pillanatban, amely az influencer jelenségének létrejöttét és elterjedését eredményezte a közösségi médiatérben. Az online hírnév megeremtésével létrejött az online rajongó, a digitális környezetben a követő jelensége, amely új fejezetet nyitott a nagy hagyományokkal rendelkező közönségkutatásban. Ebben a megváltozott digitális médiakörnyezetben az „internetes híresség” és a követő online térben való viselkedésének elemzése került a digitális technológiák által meghatározott médiatájkép elemzésének fókuszába.

A részvétel korában olyan további kérdések tevődnek fel, hogy milyen mértékben és formában befolyásolja jelenünk társadalmát a korlátlan tartalomlétrehozás és fogyasztás folyamánként elterjedt álhír és a félretájékoztatás jelensége. A médiafogyasztót érintő felelősség gyakorlása átértelmeződött, mivel elmosódtak a határok a felhasználói minőségek között. Ezen kérdések problematikájára hívja fel a figyelmet Mark Lewis egy igen erőteljesen szemléltetett valós történet kontextusában. A sorozat legvégén közvetlenül a nézőnek szegezett kérdéssel gondolkodtat el azon, hogy milyen mértékben és hatással vagyunk szereplői saját magunk médiakörnyezetének.

A macska-egér játék története

■ A rendező egy 2010-es bűncselekmény-sorozat valós bemutatására törekedett két internetes „hobbi-nyomozó” Deanna Thompson (álneve Baudi Moovan) és John Green (álnév, a szereplő valós neve nem derül ki a sorozatban) narrációjában. A történetet szervesen formáló szereplők elmesélésében kapunk képet

Luka Magnotta állatkínzó tetteit, az emberölést megjelenítő, világhálót bejárt videóiról és az elkövetőt felderítő „civil”, majd hivatalos nyomozás részleteiről.

A filmben bemutatott történet ott kezdődik, amikor Deanna Thompson internetes keresgélés közben felfedezi a *1 boy 2 kittens* című videót, amelyben kölyökmacskákat kínoz egy be nem azonosítható elkövető. Deanna öncélú és meglepően elszánt nyomozásba kezd a videókészítő kilétének kiderítésére. Nyomozótársával, John Greennel egyesítve erőiket egy már meglepően ambiciózus és kitartó kutatói munkába fognak, az újabb és újabb kisállatkínzó videókat interneten megjelenítő elkövető nyomába eredve. Luka Magnotta tudomást szerez a két civil nyomozó megfigyeléséről, további cselekedeteit figyelmük irányításához igazítja. Ezzel kezdetét veszi egy évekig tartó macska-egér játék az internetes nyomozók és az elkövető között. A cél más és más: Luka figyelmet akar, a két nyomozó pedig kideríteni az elkövető kilétét, majd feladni őt a hatóságoknak. A helyzet ellentmondásossága, hogy minél jobban elmélyülnek Luka felkutatásában, annál nagyobb figyelmet kap a személye. Ez képezi a sorozat csúcspontját, egy patológiásan nárcisztikus fiatal férfi minden vágya teljesül a két civil nyomozótól kapott konstans figyelemnek köszönhetően. Megszerzi azt a rendkívüli figyelmet és későbbi tetteivel azt a világszintű közismertséget, amelyért egy másik fiatal ember kemény árat fizet: Luka Magnotta világhírre Jun Lin életébe kerül.

Karakterábrázolás és a hírnév ára

■ Már a sorozat kezdeti pillanataiban érzékelhető a két narrátor kiélezett parodisztikus megjelenítése: a két civil nyomozó elszántsága és mindent elsöpítő kitartása már-már a normalitás határát súrolja, valamilyen formában önmaguk paródiáiként vannak jelen a sorozatban. Két magányos lélekről kapunk képet, akik otthoni unalmukban, macskás videók nézegetése közben vehemens felfedezőútra indulnak a közösségi médiában, és legalább annyira betegesen elszántak, mint maga az elkövető. A parodisztikusság kiválóan keveredik az abúzusok ténszerű bemutatásából fakadó félelemkeltéssel, együttesen lebilincselő módon képesek a nézőt képernyő előtt tartani mindhárom rész egész ideje alatt. A sorozat kezdetén megjelenített macskás videók után a rendező egy éles fordulattal lepi meg a sorozat nézőjét, aki nem is sejtí, hogy a harmadik részben az események emberáldozatot követelnek.

A hírnév az egyik lényeges problematikája a sorozatnak, amelyre már a film elején történik utalás Luka Magnotta személyiségjegyeinek beazonosításánál. Az erőszakos tetteket megjelenítő videós tartalmak szerzőjéről már az első képsorokban kiderül, hogy betegesen figyeleméhes, nárcisztikus személyiségzavarral rendelkező, húszas éveiben járó ember, akit egyetlen dolog tart életben, hogy szüntelenül figyeljenek rá. Hosszas és kitartó, de sikertelen próbálkozás után, hogy közismertségre tegyen szert, és világszintű médiaszemélyiséggé váljon, saját hamis világhírnevét megteremtve álrajongói oldalakat hozott létre saját magáról mint híres emberről. A közösségi média oldalakon hamisított képeket publikált, amelyeken közismert személyekkel mutatkozik, vagy más emberek életét felhasználva különféle képi környezetbe illesztette be arcképét. Mindezeket a fényűzés, celebritás, jólét, rajongással teli élet illúziójának felkeltésére használta fel, egy vágyott, de hamis életet tulajdonítva saját magának.

Luka Magnotta hírnév és figyelem utáni sóvársága, valamint a két internetes nyomozó általi üldözés kölcsönösségének fókuszában feltevéődik a kérdés, hogy ebben a folyamatban ki az igazi elkövető. Ki a felelős az események fejlődésének formálásban? Luka, az ismeretlen állatkínzó, a civil nyomozók vagy a sorozat nézői, akik a dokumentumsorozat megtekintésével, hozzájárulnak az elkövető mindenkor vágyának teljesüléséhez: a hírnévhez?

Deanna Thompson már a sorozat kezdő részében a korlátlan internetes tartalom-előállítás és a világhálóra való feltöltés veszélyeire hívja fel a figyelmet. Jellemzően következmény nélkül kerülnek fel tartalmak az internetre, az internetes tartalomszabályozás hiányára utal akkor, amikor arról beszél, hogy „posztolhatsz pornót, erőszakot, valaki letaszítását a lépcsőn, vallásos szobrok meggyalázását, kegyetlenséget idősek irányába, utcai verekedést, csavargók közötti verekedést, rágalmazó képeket a Szabadság-szoborról, és senkit sem érdekel”.⁹ Az internetes közösségek önszerveződő formában „tesznek igazságot” olyan tartalmak és tettek esetében, amelyekről együttesen döntenek el, hogy elégtételt követelnek. A filmben erre utaló példa, hogy a legkedveltebb internetes tartalmak, a kismacskás videók (pontosabban a kisállatok ellen elkövetett online vagy offline bántalmazás) a „zéró szabály”¹⁰ áthágásának következményeit, a civil és alulról szerveződő igazságtételt vonják maguk után.

Médiarétegek találkozása a *Don't fk with cats: Hunting an Internet-Killer*ben**

■ Szerkezetileg a film erőteljes intermedialitásra épül, több médiumréteg ötvöztetésével teremti meg a rendező a sorozat háttérének kontextusát. A civil nyomozás a közösségi médiatérben zajlik, Deanna és John többnyire Facebookon és Twitteren kommunikálva a YouTube videómegosztó felületre feltöltött macskás videókat elemzik. A sorozatban az online nyomozás reprodukciója látható, ahol jelentős mennyiségben emel be a rendező képeket a közösségi felületekről, internetes keresésből. A két nyomozó egy kimondottan az elkövető felkutatására létrehozott Facebook-csoportba csatlakozik, amelynek egyetlen rendeltetése, hogy a világ minden tájáról befogadjon embereket, akik a macskás videók szerzőjét akarják azonosítani. A sorozatban gyakran látható a számítógép képernyőjére irányított kameraállás s olyan műveletek megmutatása, mint a különféle platformokra való bejelentkezés, gépelés, keresőablak használata.

A sorozatban a történet vonalvezetését erőteljesen befolyásolja a biztonsági térfigyelő kamerák *archív felvételeinek elemzése*. Az emberölés ügyét megoldó hivatásos nyomozók a filmben bemutatás és magyarázat céljával reprodukálják a felvételek elemzését, amelyek a sorozatnak a nézőre gyakorolt hatását növelik, és a tényszerű bemutatásmódot szolgálják.

A szétdarabolt holttest darabjainak szétküldése politikai vezetőknek globális szintű mediatizáltságot hozott az ügynek és Lukának. Az ügy nemzetköziséget fokozta Luka helyszínváltogatása, menekülése Párizsba, majd Berlinbe, ahol végül elkapták.

A térfigyelő kamerák felvételei mellett a rendező az interneten elérhető *közösségimédia-tartalmak* széles skáláját építi be a filmbe, ami az intermedialis háttér létrehozását erősíti.

Mindezt kiegészíti egy negyedik mediális réteg, a *közismert amerikai, úgynevezett „kultuszfilmek”* beékelése a sorozat struktúrájába, mivel Luka Magnotta

életében a hírnév utáni vágyódás szorosan összefonódik filmes világsztárokkal és híres filmjelenetekkel. A *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) gyilkossági jelenetét gyakorlatilag reprodukálja Luka az *1 Lunatic 1 Ice Pick* című videójában, valamint az általa kitalált Manny Lopez nevű fogvatartója szintén ebből a filmből „kölcsonvett” karakter. A *Catch me if you can* (Steven Spielberg, 2002) főhőse inspirálta Lukát arra, hogy „menekülési versenybe” fogjon a rendőrséggel, az *American Psycho* (Mary Harron, 2000) főhőse pedig a hiú sorozatgyilkos karaktert kölcsönözte Lukának. A *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) című filmben Humphrey Bogart Párizst említi Ingrid Bergmannak, amely Luka következő választott menekülési helyszíne lesz.

A másik domináns szerkezeti elv, amelyet a rendező alkalmaz a történetek megjelenítésére, az a *reprodukció*, bizonyos jelenetek újrarájátszása a film elkészítéséhez a hatékony szemléltetés céljából. Nagyon sok jelenetet újrarájátszanak a szereplők, ilyen az internetes nyomozás a különféle honlapokon, a hivatalos kanadai nyomozótisztek magyarázata, a berlini internetkávézós férfi története, Deanna Thompson és John Green találkozása az étteremben.

Összegzés

■ A *Don't f**k with cats: Hunting an Internet-Killer* dokumentumsorozat az online tartalomfogyasztás és előállítás árnyoldalaira, az internet felelős használatára és tanulságaira hívja fel a figyelmet. A paródia és a félelemkeltés eszközt ötvözve a rendező kellő hatásossággal mesélte el Luka Magnotta kanadai gyilkos tetteinek megrázó történetét.

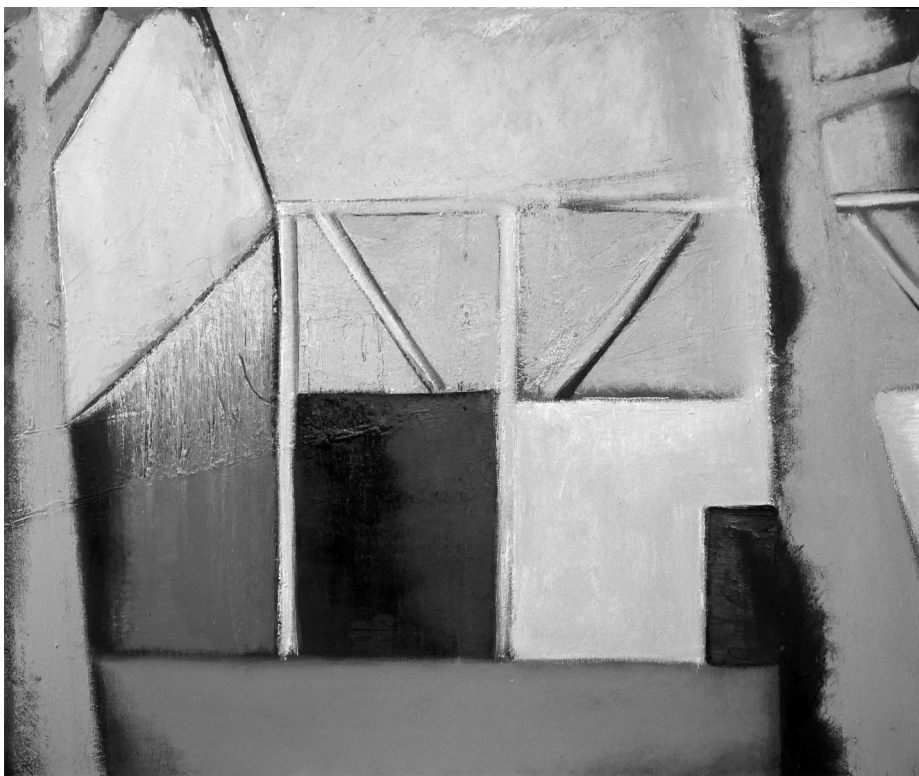
Az izgalommal fokozott jelenetekkel, a gazdagon felvonultatott mediális tartalmakkal, az események lezajlásában részt vevő számos karakter megszólaltatásával, a kisállatvideók és Luka Magnotta személyének elemzésével egy igen lényeges esemény hangsúlyozása fölött siklik el a dokumentumsorozat. Véleményem szerint a rendező erőteljesen az állatkínzó tettekre és az elkövető felkutatására fókuszált, mindeközben az emberáldozat, Jun Lin halála és családjának gyásza elenyésző figyelmet és hangsúlyt kapott a filmben. A fiatal kínai áldozat történetének bemutatására legalább egy különálló részben lehetett volna emlékezni, még erőteljesebben felhívni a figyelmet arra, hogy tetteinknek még az online térben is vannak következményei, és felelősséggel tartozunk mások személyiségi jogaiért és életéért.

A tényszerű alapossággal, izgalmas és néhol nevettető bemutatásmódban megszerkesztett eseménysorral Mark Lewis sorozata megérdemelten foglal helyet a Netflix által terjesztett és forgalmazott nagy sikerű *true crime* dokumentumsorozatok között.

■ JEGYZETEK

1. Statista: *Streaming Services Specialize in Certain Content*. 2018. 10. 15. <https://www.statista.com/chart/15788/streaming-services-specialize-in-certain-content/>, letöltés ideje: 2020. november 2.; Globalwebindex: *Netflix, Disney+, Amazon Video & Hulu: how are streaming habits changing?* 2020. 06. 19. <https://blog.globalwebindex.com/trends/streaming-habits-coronavirus/>, letöltés ideje: 2020. november 2.
2. Mark Lewis a történelmi kontextusú drámai dokumentumfilmjeiről ismert, amelyek alapos kutatási háttérre épülnek, vagy korszakspecifikus történeteket tárgyalnak. Olyan dokumentumfilmeket rendezett többek között, mint a *D-Day: The Ultimate Conflict* (2004) televíziós dokumentumfilm és a *Surviving Disaster* (2009) televíziós sorozat. A *Silk Road: Drugs, Death and the Dark Web* (2017) dokumentumfilm rendezője és producere volt. Lewis stílusát a történetmesélés, a dinamika és a feszültségnövelés határozza meg leginkább.
3. *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet-Killer*, r. Mark Lewis, Netflix, AEÁ, 2019.

4. *The Emory Wheel: 5 Ways How Streaming Services Popularize a Documentary Genre.* 2020. július 12. Letöltés ideje: 2020. november 2. Forrás: <https://emorywheel.com/5-ways-how-streaming-services-popularize-a-documentary-genre/>, letöltés ideje 2020. 10. 15.
5. Uo.
6. Mareike Jenner: *Netflix and the Re-invention of Television.* Palgrave Macmillan, London, 2018; N. Just – M. Latzer: *Governance by algorithms: reality construction by algorithmic selection on the Internet.* Media Culture & Society 2016. 39.2. sz. doi: 10.1177/0163443716643157; Makkai Júlia Anna – Berecki Beáta-Hajnalka: *Algorithmic Culture: An Approach to Interpretation and its Effects on Media Culture.* In: Delia Cristina Balaban – Ioan Hosu – Andreea Voina (szerk.): *Communication: it's about platforms: PR Trend International Conference.* Editura Accent Publishing, Cluj-Napoca, 2020; P. M. Napoli: *Automated Media: An Institutional Theory Perspective on Algorithmic Media Production and Consumption.* Communication Theory 2014. 24.3. sz. 340–360. doi: 10.1111/comt.12039; Z. Bulygo: *How Netflix Uses Analytics to Select Movies, Create Content, and Make Multimillion Dollar Decisions.* Neil Patel. <https://neilpatel.com/blog/how-netflix-uses-analytics/>, letöltés ideje 2019. 03. 03.
7. Ezt az aspektust bővebben kifejtettem itt: Makkai Júlia Anna: *Investigating Fame in Mark Lewis's Don't F**k With Cats. Hunting an Internet Killer.* the quint – an interdisciplinary quarterly from the north 2020. 12.4. sz. 276–282.
8. Cornell Sandvoss: *Fans. The Mirror of Consumption.* Polity Press, Cambridge, 2005; Paul Booth: *Digital Fandom. New Media Studies (Digital Formations).* Peter Lang Publishing, New York, 2010; Melissa A. Click: *Anti-Fandom–Dislike and Hate in the Digital Age.* NYUPress, New York; Matt Hills: *Ran Cultures.* Routledge, London, 2002.
9. Saját fordítás az eredeti angol nyelvű szövegből: „You can post porn, violence, somebody getting pushed down stairs, religious statues being defamed, cruelty to the elderly, a street fight, bum fights, defamatory images of the Statue of Liberty, and nobody gives a crap.” (1. rész, 0.45–1:09)
10. Az internet nullás szabálya Deanna Thompson szerint az az íratlan szabály, amely az interneten a macskák bántalmazására vonatkozik. Annak, aki ezt a szabályt megszegi, az internet népének haragjával kell számolnia.



GYÖRGY EVELIN

„HA MEGVALLJUK BŰNEINKET, Ő, ÉS IGAZ Ő, MEGBOCSÁT”

A nyelv szerepe a hatalom megformálásában
Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* című
regényében, az azonos című sorozatadaptációban
és a *Testamentumokban*

Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* (*The Handmaid's Tale*) című regénye angolul 1985-ben jelent meg, és azóta művét folyamatos érdeklődés övezi. A regény több adaptációt megélt, ám mindezek közül a legsikeresebbnek a 2017-es sorozat bizonyult (a forgatókönyv írásában maga az író is szerepet vállalt), melynek gyártója és forgalmazója az amerikai Hulu internetes tartalomszolgáltató, illetve az MGM stúdió. A sorozatból eddig három évad jelent meg, melyből az első évad nagyrészt a könyvben leírtakból építkezett, majd a következő évadokban a történet továbbgondolt változatával találkozhatunk. Emiatt már készültek olyan írások is, melyek összevetették a regényt és annak audiovizuális médiumban született változatát, illetve az említettek között lévő hasonlóságokat, eltéréseket vizsgálták.

Margaret Atwood 2018 novemberében jelentette be, hogy *A szolgálólány meséjének* folytatásán dolgozik, mely végül angolul 2019 szeptemberében jelent meg *Testamentumok* (*The Testaments*) címmel. Ez a szó szoros értelemben nem az 1985-ös mű folytatása, mint inkább az általa felépített disztópikus világ továbbgondolása, illetve annak lerombolása, s noha a történet teljes mértékben érthető anélkül, hogy valaki előzőleg látta volna a sorozatot, kétségtelen, hogy az író a sorozat bizonyos elemeit beépítette új történetébe.

Margaret Atwood a hatalom olyan bonyolult folyamataira is figyelt regényeinek megírása so-



...a hétköznapi nyelvbe
átültetett bibliai
passzusokkal
a tulajdonképpeni
bűncselekményeiket
próbálják legitimálni.

rán, amelyek nélkül a gileádi abszolutisztikus rendszer és annak társadalma nem válna hitelessé. Azon tényezőket, amelyeken keresztül az író felépítette monoteokráciáját, a sorozat gyártói is igyekeztek követni. Többek között a nyelv az egyik olyan sarkalatos tényezője a politikai hatalom halmazának, amely nélkül egy új ideológiai rendszer vezetői nem lennének képesek befolyással lenni az egyének életére, személyiségére. A következő tanulmány elsősorban azt járja körül, hogy milyen nyelven és hogyan szólnak fel a hatalom képviselői Margaret Atwood regényeiben, illetve annak adaptációjában.

A hatalom nyelvhez való viszonya

■ Tóth Szergej 1991-es tanulmányában történelmi példák segítségével felmutatja, hogy a háborúknak, a forradalmaknak mindig van valamiféle leképeződésük a nyelvben, illetve hogy a társadalomban végbemenő gyors változások szintén megmutatkoznak a szóhasználatban, megfogalmazásokban.¹ Janusz Bańcerowski szerint a hatalmi nyelvben megmutatkozik az is, „ahogyan az adott nyelv- és kultúráközösség felfogja és értelmezi a világot”.² A világszemlélet nyelvben való tükröződése – a gileádi rendszert véve alapul – ezek után elég egyértelmű. Mivel a valamikori Amerikai Egyesült Államokat leigázó kormány teokratikus, így nem annyira meglepő, hogy nyelvszemléletében is az az elsődleges szempont, hogy kommunikációs formái, fogalomhasználata is vallási alapon működjön, és megmutatkozzanak bennük szakrális normái.

Az elkövetkezőkben a nyelvnek azokra az aspektusaira szeretnék rávilágítani, amelyeket felhasználva a hatalom képes meggyőzni, manipulálni, befolyásolni az állampolgárokat, illetve amellyel mintegy legitimálja saját magát (teszi mindezt úgy, hogy legtöbb esetben az emberek ezt észre sem veszik). Tisztában vagyok ugyanakkor azzal a ténnyel, hogy a „hatalom nyelve” egy túlterhelt megfogalmazás, hiszen ez alatt egyaránt érthető az, ahogy a hatalom résztvevői kommunikálnak a társadalom tagjaival, de ezzel egyetemben az is, ahogy a hatalomban részt vevők egymással kommunikálnak.³ Éppen ezért mindenekelőtt pontosítani szükséges, hogy amit az elkövetkezendőkben vizsgálat alá veszek, az az a nyelv, amit a politikai hatalom, illetve annak képviselői használnak azon személyekkel szemben, akik felett uralkodni kívánnak, illetve az a nyelv, amit rájuk kényszerítenek, és melynek használatát kivétel nélkül elvárják tőlük.

A gondolatfogság, a kritikus gondolkodás Gileádban és a *gaslighting* jelenség

■ Az a rendszer a legveszélyesebb, amely a „gondolatainkat és tetteinket is képes irányítani”.⁴ A *szolgálólány meséjének* egyik legfontosabb kritikusa, akire a legtöbben hivatkoznak a regény értelmezésével, elemzésével kapcsolatban, Mary McCarthy a könyv egyik gyenge pontjaként azt emelte ki, hogy feltűnően hiányzik belőle az orwelli „újbeszéd”, mely arra szolgálna, hogy segítségével magát a gondolatokat és a beszédet is ellenőrzés alá vonja és megreformálja a hatalom.⁵ Kisantal Tamás is hasonlókat fogalmaz meg a *Testamentumok*okot illető kritikájában, melyben a disztópiák tökéletes világáról elmélkedve arra a következtetésre jut, hogy „a disztópia világa tökéletes és ideiglenes világ, s csak akkor lehetne tökéletes, ha a szélsőségesen emberellenes államszerkezet mellett az alattvalókat valamilyen mesterséges úton megfosztják a szabad gondolkodás

lehetőségétől”.⁶ Részben jogosak a kritikusok megállapításai – a szabad gondolkodás nem teljesen felügyelt Atwood Gileádjában. Ha teljes lenne a gondolati ellenőrzés, akkor a menekülés szinte lehetetlennek bizonyulna. Azonban az egyáltalán nem igaz, hogy részben (esetenként egészben) ne lenne gondolatfogságban a legtöbb szereplő.

Rachel Robinson-Greene szerint „a legfenyegetőbb veszélyt egy totalitárius állam számára a kritikus gondolkodó jelenti”.⁷ Kijelentése összekapcsolható McCarthy és Kisantal gondolataival, azonban Robinson-Greene szerint Atwoodnak sikerült olyan patriarkális teokráciát létrehozni, amelyben a hatalmon levők felülírhatták a kritikus gondolkodást. Szerinte ezt elsősorban azzal érték el, hogy kiküszöbölték a Biblia (és más könyvek) potenciális olvasóit. Arra is felhívja a figyelmet, hogy aki esetleg Gileád előtt olvasta volna a szentírást, az sem jelent fenyegetést az államra nézve: egyrészt mivel szövege nem korabeli megfogalmazásokból építkezik, másrészt amiatt, mert hosszú, s így elég valószínű, hogy az emberek már nem emlékeznek rá teljes pontossággal.⁸ Mindez összefüggésben áll azzal, hogy Gileád manipulatív rendszerében ki az, aki az olvasás előjogával rendelkezik. Amennyiben nem olvasható, elkerülhető a Biblia megkérdőjelezése.

Ezenfelül a kritikus gondolkodás megakadályozására alkalmas módszer, hogy a hatalmon lévők elbizonytalanítják a személyeket saját identitásukkal kapcsolatban. Ennek köszönhetően az egyének abban sem lehetnek biztosak, hogy amit gondolnak, helyénvaló-e. Ez az ún. *gaslighting* manipulációs taktika⁹ arra épül, hogy a hatalom eléri, hogy az áldozat megkérdőjelezze saját magát és saját valóságát.¹⁰

Margaret Atwood regényeiben, annak adaptációjában is felfigyelhetünk a *gaslighting* technikájára. A regényekből és a sorozatból ismert vezetők elsősorban a bűnt és a bűnbánatot alkalmazzák annak érdekében, hogy az állampolgárok megkérdőjelezzék saját magukat és cselekedeteiket. Szembetűnő, hogy a hatalom képviselői sokszor fogalmaznak úgy, hogy az ember bűntudatra ébredjen, és a feloldozás érdekében megbánáshoz és gyónáshoz folyamodjon. A Nénik a Ráhel és Lea központban például szándékosan „kognitív disszonanciát teremtve”¹¹ ráveszik a nemi erőszakot, abúzust átélő Szolgálólányokat, hogy saját bűnüként ismerjék el a történeteket. A bűnösséget azzal magyarázzák, hogy nőként ők voltak azok, akik rosszul/túl kihívóan/kéjelegve viselkedtek, és mindezt azzal alátámasztva, hogy Isten azért „engedte, hogy ilyen szörnyűség történjen [...] hogy *megleckéztesse*, hogy *megleckéztesse*, hogy *megleckéztesse*”. (126.)¹² A sorozatban ehhez hasonló, de sokkal erőteljesebb jelenetet láthatunk. Miután szökési kísérlete sikertelennek bizonyult, Lydia Néni elviszi Fredét a Falhoz, hogy megmutassa neki annak a Gazdának a holttestét, aki segíteni próbált neki a menekülésben. Miután azt is elmesélte Fredének, hogy a férfi felesége kénytelen volt Szolgálólánynak állni, és elszakították tőle a kisfiát, Lydia Néni a következőkkel ásta alá a lány lelkiismeretét: „Gileád kegyelmet gyakorolt. Esélyt kapnak egy új életre. Persze, ha őket kérdeznéd, ők nem ezt az utat választották volna. De nem kérdezted őket. Te döntötél helyettük. Ilyen egy önző lány. Ki ölte meg? Kinek a hibája volt?”¹³

A *szolgálólány meséjéből*, illetve a sorozatból vett példa is azt igazolja, hogy Atwood Gileádjában jól megfontolt stratégiai lépésként idéznek elő bűntudatot az emberben. Az áldozathibáztatás technikáját valószínűleg azért építette bele regényébe az író, majd őt követve a sorozat alkotói, mivel így még inkább hangsúlyozódik Gileád abszolutista jellege, ahol a férfiaknak mindig igaza van.

A beszédttől való megfosztottság és a folyamatos felügyelet

■ Margaret Atwood világában az állampolgárok nemcsak a gondolkodástól való joguktól, de a beszédhez való joguktól is meg vannak fosztva. Minél inkább alul helyezkedik el valaki a ranglétrán, annál kevésbé formálhat jogot a felszólalásra. Az író jelentősen redukálja azon körülmények előfordulását, amelyek során a nők szabadon véleményt nyilváníthatnának. Hasonlóképpen a sorozatban is erre láthatunk példát. Az egyik epizódban Serena a Tanács elé tárja azon javaslatát, hogy a leánygyermek is olvashassák legalább a Bibliát. A merész felszólalásért, és mivel a felszólalást egy bibliai passzus felolvasása követte, Jákob Fiai levágják a kisujját (ez a büntetése annak, ha egy nőt először kapnak olvasáson, majd másodsor az egész végtagot levágják). Serena férje, a Parancsnok azal magyarázza tettét, hogy „Mindenkinek megvan a maga szerepe. Serenát emlékeztetni kellett a sajátjára”.¹⁴ Következtetésképp Gileádban a szólásszabadság is egy ranggal járó előjog.

Ha a nyelvet elveszik az embertől, akkor védtelenné válik,¹⁵ ezért elkezd aszerint gondolkodni, ahogy azt elvárják tőle – egyfajta önvédelmi mechanizmusból adódóan. Richard Greene is azt a következtetést vonta le Gileáddal kapcsolatban, hogy ahol az emberek nem tudják, mit higgyenek, ott a vezetők képesek őket befolyásolni.¹⁶ A beszédttől, gondolataiktól megfosztott Szolgálólányok, Feleségek, Márták – vagyis a nők, így még kiszolgáltatottabbakká válnak, és a rájuk helyezett nyomásból, helyzetükből adódóan sokszor úgy tűnik, hogy megszűnnek ellenszegülni.

Ugyanakkor Margaret Atwood a mindenkori diktatórikus rendszerekből általában kiindulva Gileádban is megteremti a besűgőrendszert, amelynek tagjai a Szemek. Lydia Néni megfogalmazásában a Szemek „a folyton éber Isten Szeméhez hasonlóan ők sem alszanak soha”.¹⁷ (268.) A Szemek mint szereplők egyrészt felvillantják a megfigyelés mechanikáját, a megfigyelt és megfigyelő közötti fenyegető és kényszeres összeköttetést. Másrészt általuk válik egész Gileád egy panoptikus szerkezetté, ahol éppen emiatt sosem érezheti biztonságban magát a többi szereplő. A Szemek beleolvadnak a hétköznapiakba, és onnan adnak jelentést a társadalom összes tagjáról. A társadalom legtöbb tagja a folyamatos bizonytalanságból adódóan rákényszerül minden pillanatban a rendszer szabályai szerint viselkedni.

A bibliai passzusok felhasználása és szerepe

■ Margaret Atwood olyan önkényuralmi rendszer teremtett meg, amely elsősorban a Bibliára, ezen belül is az Ótestamentumra hagyatkozik.¹⁸ Ellenben képzelt diktatúrájában a hatalom úgy használja fel a bibliai passzusokat, hogy kiragadja szövegkörnyezetükből, eredeti tartalmukat átformálja, vagy teljesen új, az ideológiának megfelelő szövegrészleteket hoz létre.

Elsősorban olyan vallási eszmékről van szó, amelyekkel a társadalom egy igen nagy rétege azelőtt is szimpatizált, mielőtt Gileád vezetői totális hatalomra tettek volna szert. Kisantal Tamás *A szolgálólány meséjének* a tanulmányozása során megállapította, hogy „egy adott kontextusban bármi bármit jelenthet, ugyanazokat a jelképeket teljesen ellentétes értelemben (és célokra) is lehet használni”.¹⁹ Ennek a gyakorlatát figyelhetjük meg az atwoodi Gileád esetében is. A bibliai szövegrészek ilyenfajta használata egy nagy manipulációs stratégiá-

nak a részeként értelmezendő. A felhasznált passzusokba foglaltakat Gileád irányítói egyáltalán nem gyakorolják. A textusok azonban alkalmasnak tűnnek arra, hogy általuk legitimálják a hatalmon lévők saját bűneiket. „Ezekben a vezetőik soha nem hittek, mindössze használják ezeket az értékeket, a rájuk való állandó hivatkozást – a tömeg manipulációjára” – fogalmazza meg Élő Anita.²⁰

Mivel a könyvekben és a sorozatban sem találunk említést bármilyen hagyományos értelemben vett törvénykönyvre, alkotmányra, így a bibliai szövegrészek még fontosabbnak bizonyulnak. A sorozat több ízben is rámutat arra, hogy Jákob Fiai, a Nénik bibliai passzusokkal támasztják alá a törvényszegést. Amikor Fredé szeretőjének, Nicknek kijelölt Feleségét előállítják, mert házasságtörést követett el, és megszökött egy Őrzővel, akkor az ítélelhozó Parancsnok a következőket mondja: „A vádlottak bűnösnek találtattak hűtlenség vádjában. Megsértették a Kivonulás 20. fejezetének 14. versét. A Mindenható Úr és földi szolgálóinak nevében sorsukat az állam kegyelmére bízjuk.”²¹ A Kivonulás 20. Könyve a Tízparancsolatot ismerteti, a szóban forgó szakasz nem más, mint a „Ne paráználkodj!” parancsolat. Ennek értelmében alapvetően a gileádi állampolgároktól azt várják el, hogy a Tízparancsolathoz, az Ótestamentumokban leírtakhoz mértén viselkedjenek. A prostituáltközpont működtetéséből, a Szolgálólányok hónapokénti erőszakolásából azonban az látszik, hogy „a gileádi »kereszténység« még saját eszméihez is csak színleg hű”.²²

Az átformált vallási eszmék ugyanakkor több mindenben megmutatkoznak: például köszöntésekben, az ünnepnapok neveiben, a személyek neveiben, de még az ország neveiben is. A következőkben azonban csupán a köszönésformákra, illetve a rituális ünnepekre térek ki.

Mindkét könyvben többfajta köszönésformát olvashatunk, amelyeket ugyanúgy vagy kis változtatással visszahallhatunk a sorozatban is. Talán ezek közül a leggyakrabban a sorozatban az „Áldassék a gyümölcs! / „Az Úr érlelje meg!” üdvözlés-válasz hangzik el, mely *A szolgálólány meséjében* így olvasható: „Áldott legyen az Ő gyümölcse! – mondja a bevett köszönési formát. – Az Úr érlelje meg! – felelem a szokott módon.” (46.) Emellett mind a sorozatban, mind a könyvekben feltűnik az „Az Ő tekintete előtt!” (232.) megfogalmazás. Az első köszönési forma azt a bibliai történetet idézi, amelyben Mária látogatást tesz Erzsébetnél, miután tudja, hogy fia születik, mely Istentől fogant („Áldott vagy te az asszonyok között, és áldott a te méhednek gyümölcse.” – Lukács 1:42). Azonban a Bibliában nem található olyan rész, amely az erre való választ támasztaná alá, ahogy olyan sem, amely pontosan úgy hangzana, hogy „Az Ő tekintete előtt”. Természetesen több helyen olvashatunk a gyümölcs érleléséről és az Úr tekintetéről a szentírásban – de nem a köszönésbe belefoglalt módon. Innen is látszik, hogy tulajdonképpen Jákob Fiai csak részben ragaszkodtak a Bibliában leírtakhoz.

Jó példája a különböző bibliai idézetek összeillesztésének Walker szerint Serena kis ünnepe, amelynek során Serenát mint Feleséget „összekötik” Fredével, az ő gyerekével terhes Szolgálólánnyal. Ehhez a rituáléhoz piros és zöld fonalakat használnak a jelen levő Feleségek és Szolgálólányok, melyekkel összekötik ezáltal a két nő feladatát.²³ Az igazán érdekes azonban az a zsoldárszerű szöveg, ami itt elhangzik: „Hozzám jöjjenek a kisgyermek” – mondja Serena, mire a többiek (Fredét kivéve) azt felelik, hogy „Mert ilyeneké a mennyek országa”. Ez Máté evangéliumának és Jób Könyvének az összekeverése.²⁴ Ehhez hasonló eljárás, amikor a Parancsnok, mielőtt fizikailag bántalmazná feleségét, Serenát, a következőket olvassa fel neki a Bibliából: „Az asszonyok en-

gedelmeskedjenek a férjüknek, mint az Úrnak. És ugyanúgy, ti férfiak is megértően éljetez velük. Adjatok tiszteletet feleségeiteknek, mert ő a gyengébb fél. Ha megvalljuk bűneinket, Ő, és Igaz Ő, megbocsát.”²⁵ Ez az idézet nagyon hasonlít Péter 1. Levelének 3. fejezetéhez, amely szintén úgy kezdik, hogy „Ugyanúgy az asszonyok is legyenek engedelmesek férjüknek, hogy ha egyesek nem hisznek is az igének, az asszonyok magaviselete beszéd nélkül is megnyerje őket” (I. Péter 3:1). Azonban a Parancsnok által mondott passzus második része már nem itt, hanem János első levelében található, ami így hangzik: „Ha megvalljuk bűneinket, ő hű és igazságos, hogy megbocsássa a bűnöket, és megtisztítson minket minden gonoszságtól.” (1. János 1:9).

A passzusok szövegkontextusukból kiemelve közel sem azt jelentik, mint amire Gileád vezetői felhasználják őket. Péter levelében például a kulcsínról, a külső szépelgés megvetéséről van szó, míg János levelében arról, hogy ne vétkezzünk, és ha mégis vétkeznénk, akkor Jézusnak hála reménykedhetünk engesztelésben. A legfontosabb, hogy egyik esetben sem az erőszak által elérhető bűnbocsánatról van szó.

A hatalmi kommunikáció egy további megnyilvánulási formája a szertartások, szervezett ünnepek megszervezése. Ezen események egyrészt szimbolikus értékkel bírnak, másrészt ezeken az összejöveteleken Gileád képviselői olyan beszédeket mondanak, amelyek legtöbbször inkább a templomi szertartások során elhangzó prédikációkat idézik. A Szertartások, Eksztézisek, Feloldozások, Együttvégezések, de természetesen a Szülésnapok is mind-mind alátámasztják a tanításokat, a „törvénybe” foglaltakat. Ehhez hasonlóak a *Testamentumokban* megjelenő további „ünnepek” is: ahogy a Gyöngyleányokat ünneplik, akik sikeresen visszatérnek missziójukról, vagy hasonlóan működnek a Hálaadási szertartások.

Bañcerowski Janusz világított rá arra, hogy a nyelv a manipulációnak nemcsak az eszköze, de az áldozata is.²⁶ Mindez abban is megmutatkozik, ahogy önkényesen átforgatták a bibliai idézetek, hétköznapi szavak jelentését Gileád vezetői. Például a Szertartás kifejezés, amelyet kifejezetten azért választottak a Szolgálólányok teherbe ejtési momentumának megnevezésére, hogy érzékeltessék a procedura ünnepélyes jellegét. Ezt a sorozatban az a beszélgetés is igazolja, amely a Parancsnokok között hangzik el Gileád megtervezése során:

„– Az aktus nem megfelelő név a marketing szempontjából. Legyen szertartás.

– Jól hangzik, istenfélőnek. Beadhatjuk a feleségeknek.”²⁷

A Szertartás szóval ellentétben a Feloldozás azonban már magában hordozza a transzcendens jelleget, hiszen az embereket a bűneik alól szokták feloldozni. A Hálaadási szertartások ehhez hasonlóan már önmagukban is egyfajta misztikus légkört teremtenek. A vallási jelleg szavakban való érzékeltetése azért is fontos, mivel a hatalom vezetői ezáltal is annak az érzését akarják kelteni, hogy a szervezett ünnepeken végbemenő események (kivégzések, erőszakolások) Isten által elfogadottnak minősülnek. A Szolgálólányokkal próbálják elhitetni, hogy „két lábon járó anyaméhnek” (223.) lenni kiváltság. A fiatal lányokkal, családjaikkal pedig az Eksztézisen azt próbálják elfogadtatni, hogy a tizenhárom éves lányok és negyvenéves férfiak között létrejövő házasság Istennek tetsző dolog. A Hálaadási szertartásokon megpróbálják elhitetni a Gyöngyleányok által megmentett fiatal lányokkal, hogy jó helyre kerültek, Gileád biztonságot nyújt számukra. Az Együttvégezéseken megpróbálják elfogadtatni az emberekkel, hogy Isten nevében ítélni és ölteni nem bűn.

Ezen példák után kifejezetten igaznak tekinthető Mazzolien az megállapítása, hogy „a politikai alanyok szimbólumok révén kommunikálnak, azért tartanak szertartásokat, hogy legitimálják saját magukat és hogy megerősítsék szerepüket a társadalomban”.²⁸

A könnyen felidézhető tartalom fontossága, a szuggesztió és a militáns retorika

■ Bańcerowski Janusz rámutat arra, hogy „a hatalmi nyelvben megfigyelhetők a lényegre törő megfogalmazások”,²⁹ de kitér arra is, hogy a politikai rendszerek vagy szószólóik azzal igyekeznek hatni az egyénekre, hogy először biztosítják arról a befogadót, hogy ők teljes mértékben hisznek az elmondottak pozitív végkimenetelében, ezt követően ráveszik a befogadót, hogy ők is hozzájuk hasonlóan vélekedjenek, majd végül állításukat (látszólag) objektív indokokkal támasztják alá.³⁰ Az objektív indokokkal történő alátámasztás kimerül abban, hogy ami a Bibliából származik, az kétségbekonhatatlanul szent és sérthetetlen. Ellenben a pozitív végkifejlet stratégiája már abban is megmutatkozik, hogy „Gileád egy hazugságra épül”³¹ – azért döntötték meg merénylettekkel az előző (amerikai) kormányt, mert az korrupt volt, s mivel neki köszönhető a környezeti válság és terméketlenség is, de ennek helyére egy demokratikus állam kerül.³²

A társadalmat a továbbiakban is efféle szuggesztióval ábrázolják. Ez *A szolgálólány meséjében* leginkább Lydia Néni tanításaiban érhető tetten: „A jövő a ti kezetekben van.” (87.) „Átmeneti nemzedék vagytok [...] Ám az utátnak jövőkének már könnyebb lesz. Készséggel fogják vállalni a szolgálatot.” (193.) A *Testamentumokban* ehhez hasonló mondatokkal képezték ki a Vidala Iskolákban és ott-hon serdülő lányokat, vagy az Ardua Hallban a Gyöngyleányokat és Néniket. „Ez volt a dolgok elintézési módja, a dolgok rendje, ennek így kellett lennie Gileád jövője érdekében: a keveseknek áldozatot kell hozniuk a sokak érdekében.”³³ (151–152.) Az ilyen és ehhez hasonló mondatok azt az érzést kelthették Gileád állampolgáraiban, hogy talán saját sorsuk feláldozásával megválthatják az őket követő generációkat. Egy mélyen vallásos társadalomban az önfeláldozói attitűd követendő példa, illetve a remény éltetője.

A bibliai szövegek ismételtetése, „átnevelési célzattal történő mantrázása legtöbbször egy rendkívül erőszakos, militáns retorikával párosul”.³⁴ Ahogy arra Tóth Szergej³⁵ és Bańcerowski Janusz³⁶ is rávilágít, az újonnan hatalmi pozícióba kerülő rezsimek gyakran a katonai szókincsből is átemelnek bizonyos nyelvi elemeket, frázisokat, metaforákat. Erre főleg akkor akad precedens, amikor az ország vagy éppen háborúban áll, vagy a közelmúltban vett részt háborúskodásban. A könyvekben és sorozatban is Gileád vezetői nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy a háború híre mindenkihez eljusson. A katonai státusz, így a katonai nyelv is olyan hozzáállást követel, amely az egyén részéről nem tűr ellentmondást, hanem annak kitartására, odaadására és hazaszeretetére épít, ezért is bizonyulhatott hasznosnak. „Vállalnotok kell a kockázatot [...], ti lesztek a rohamosztágosok, akiket előre küldenek az ellenséges területre. Minél nagyobb a kockázat, annál nagyobb a dicsőség.”³⁷ (185.)

Margaret Atwood egy olyan világot teremtett, amelyben a hatalom erőteljesen határt szab a kritikus gondolkodásnak, szabályozza a véleménynyilvánítást, az általában vett beszélgetést, ezáltal erőteljesen leszűkíti az emberek egyéni és nyelvi mozgásterét is. A könyvekben elsősorban arra akad példa, hogy a hata-

lom élén állók önkényesen átírnak bibliai passzusokat, transzcendens hatást keltő szavakat alkalmaznak csoportok, rituálék megnevezésére. Továbbá stratégiai szempontból összerosnak olyan szövegegységeket, amelyek valójában különállóként értelmezendők. Azonban a hétköznapi nyelvbe átültetett bibliai passzusokkal csupán a tulajdonképpeni bűncselekményeiket próbálják legitimálni. Az ország csak elvileg alapszik az Ótestamentumon, gyakorlatilag maguk a vezetők sem hisznek az általuk közvetített eszmékben, és erre találunk példákat a sorozatban is.

JEGYZETEK

1. Tóth Szergej: *A szovjet birodalmi nyelv, avagy a totalitarizmus grammatikája*. Aetas 1991. 1. 6–9.
2. Bańcerowski Janusz: *A nyelv mint a manipuláció eszköze*. In: Tóth Szergej (szerk.): *Hatalom interdiszciplináris megközelítésben*. Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2006. 89.
3. Lásd Gianpietro Mazzoleni: *Politikai kommunikáció*. Osiris Kiadó, Bp., 2006.
4. Bańcerowski: i. m. 92.
5. Mary McCarthy: *The Handmaid's Tale – Book Review*. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/00/03/26/specials/mccarthy-atwood.html>, utolsó letöltés 2020. 11. 09.
6. Kisantal Tamás: *Mi jön 1984 után? – Margaret Atwood: Testamentumok*. Jelenkor 2020. 63.3. sz. 329–335.
7. Rachel Robinson-Greene: *Dystopia from a Woman's Point of View*. In: Rachel Robinson-Greene (szerk.): *The Handmaid's Tale and Philosophy. A Womb of One's Own*, Open Court, Chicago, 2019. 27.
8. I. m. 28.
9. A *gaslighting* egy manipulációs technika, amelynek eredményeként a célszemély megkérdőjelezi a valóságát, esetenként még saját mentális egészségét is.
10. Richard Greene: *The United States of Gilead?* In: Rachel Robinson-Greene (szerk.): *The Handmaid's Tale and Philosophy. A Womb of One's Own*. Open Court, Chicago, 2019. 54.
11. „A ún. kognitív disszonancia elmélete például leírja, hogyan észszerűsíti cselekedeteit az ember. Ez lényegében annyit tesz, hogy a kommunikációban részt vevő adó szándékkal kognitív disszonanciát kelt, hogy fenyegetse például az önbecsülésünket, és lelki furdalást, szégyent keltsen a befogadóban, majd ezt követően az adó megoldást kínál a negatív érzések csökkentésére, ezzel elérve, hogy manipulálhassa a befogadót.” Pratkanis és Aronsont idézi Bańcerowski: i. m. 92.
12. A továbbiakban az idézetek Margaret Atwood *A szolgálólány meséje*, illetve *Testamentumok* című könyveiből valók, és az oldalszámok a következő kiadásokra utalnak, amennyiben nincs más lábjegyzet: Margaret Atwood: *A szolgálólány meséje*. Ford. Mohácsi Enikő. Jelenkor Kiadó, Bp. 2017; Margaret Atwood: *Testamentumok*. Ford. Csonka Ágnes. Jelenkor Kiadó, Bp., 2019.
13. *A szolgálólány meséje* (2017–), Hulu, 2. évad, 4. rész.
14. *A szolgálólány meséje*, 2. évad, 13. rész.
15. Robinson-Greene: i. m. 34.
16. Richard Greene: i. m. 59.
17. Margaret Atwood. *Testamentumok* 268.
18. „The Sons of Jacob ignored the New Testament and pulled their rhetoric mainly from the Old Testament to appeal to their base audience – the conservative Christian religious right.” Cari Callis: *A Rose by An Other Brand*. In: Rachel Robinson-Greene (szerk.): *The Handmaid's Tale and Philosophy. A Womb of One's Own*. Open Court, Chicago, 2019. 108.
19. Kisantal Tamás: *Je suis Offred – A szolgálólány meséje politikai értelmezései és felhasználásai*. Jelenkor 2019. 61.4. sz. 445.
20. Élő Anita: *Keresztényellenes feminista? Korántsem!* url: <https://www.valaszonline.hu/2019/11/18/margaret-atwood-testamentumok/>, utolsó letöltés 2020. 11. 10.
21. *A szolgálólány meséje*, 2. évad, 12. rész.
22. Kisantal 2000. 332.
23. *A szolgálólány meséje*, 2. évad, 4. rész.
24. „Serena Joy's union ritual with Offred (Other Woman) does something similar with Job 5:9 and Matthew 19:14.” Seth M. Walker: *Remix in Gilead*. In: Rachel Robinson-Greene (szerk.): *The Handmaid's Tale and Philosophy. A Womb of One's Own*. Open Court, Chicago, 2019. 81.
25. *A szolgálólány meséje*, 2. évad, 8. rész.
26. Bańcerowski: i. m. 89.
27. *A szolgálólány meséje*, 1. évad, 8. rész.
28. Mazzoleni: i. m. 103.
29. Bańcerowski: i. m. 96.
30. Uo.
31. Saját fordítás: „In fact, Gilead was founded on a lie” – Greene: i. m. 58.
32. Uo.
33. Atwood 2019. 151–152.
34. Kész Orsolya: *Nolite te bastardes carborundorum*. Korunk 2018. 2. sz. 119.
35. Tóth: i. m. 16.
36. Bańcerowski: i. m. 97.
37. Atwood 2017. 185.

VASAS TAMÁS

Kiáltás a fogság végén

az uszodában mindig az öklömbe
szorított víz elfolyását figyelem,
ahogy kiemelem a kezeimet
a medencéből

a tenyeremet, ha kinyitom,
más és más történik,

állandók csak a sikítás,
a csobbanás, a sípolás,
a gyereksírás,
a nedves papucsok
és a tocsogás
hangja

minden más az öklöm
tartományában
reked

Libabőr

sorakozó. a tornacsarnok libabőre
fehér, levedlett atléta a szemétben.
nem találok sehol a félig szakadt
garfield posztert. a szekrényajtóm
csupasz marad további hónapokra.
a folyosó végén minden csak út
az első sörhöz. az élet itt pislákolni
kezd és a szerdáknban megszakad.
medvecsapdák között sétálok,
mostanáig nem is vettem észre,
a házunk pedig olyan távolinak
tűnik, régen egy kis domb volt
a helyén, szánkózni is lehetett
rajta, hogy ne sírjak, próbálom
a garázsok előtt álló suzukik
saras rendszámábláit figyelni,
görcsösem csak azokat, semmi
mást, és lassan már minden nap
megtanulok egyet, annyi elég.

KOLLÁR JÓZSEF – KOLLÁR DÁVID – MÁK KORNÉL

TULAJDONSÁGOK NÉLKÜLI FUTBALL

Bevezetés: kis pátosz és nagy irónia

■ Dolgozatunkban az Osztrák–Magyar Monarchia posztmodern jegyeket mutató modernizmusának kontextusában tárjuk fel az Aranycsapat kulturális gyökereit. Értelmezésünk szerint a kor létmódjához kapcsolódóan két szempontból is „grundfocit” játszottak. Egyrészt abban az értelemben, hogy számos játékos a grundokon tanult meg futballozni. Világhírű labdarúgókként is körbelengte őket a grund innovatív, a Monarchia bukását még az ötvenes években is túlélő szelleme. Másrészt az Osztrák–Magyar Monarchiának a kreatív destrukció által konstituált ontológiai pluralizmusával összhangban alapjaiban kérdőjelezték meg az addigi futball modernista alapjait. Értelmezésünk szerint a jól ismert megalapozásellenes filozófiai diskurzuson túl Molnár Ferenc *Pál utcai fiúk* című regénye megvilágító erejű és plasztikus ábrázolását adja a mindennapokat is érintő, végső alapok elvesztésének. Nemecek halála tekinthető a nagy narratíva (ironikusan kis betűvel írt) nagy hőségnek utolsó, kissé megkésett váteszi tetteként. A regény számunkra elsősorban a „tulajdonságok nélkülivé” váló ember kényszerű felnőtté válásának belátásáról szól, ami abban nyilvánul meg, hogy a szereplőknek meg kell érteniük, hogy a mindenkori ifjúság álma, a radikálisan új, végső alap (grund) nem létezik többé. A Monarchia szellemi életének alapvetésével összhangban belátják, hogy végső megalapozás nélkül kell a grundon túli, felnőtt világban létezniük. Nincs egyetlen nagy közös grund, viszont a kreatív destrukció kultúrája lehetőséget teremt arra, hogy grundról grundra vándoroljunk, azaz epizodikusan, rövid ideig szilárd alapokat teremtve és rombolva éljük életünket. A végső, egyetlen grund pátosza helyett az éppen aktuális grundok kisebb pátosza és nagyobb iróniája szavatol a szellemi életünkben bűvópatakként jelen lévő „ontológiai derűért”.

A futball születése

■ A futball a középkori Angliában kelt életre, de standardizálódásának¹ folyamata a 19. század eleji magániskolák megszületésével vette kezdetét.² Ugyanakkor hosszú időnek kellett eltelnie, mire 1863-ban megszületett az a döntés, hogy a labdát kézzel nem lehet érinteni. Ekkor vált el végérvényesen egymástól a futball és a rögbi. A viktoriánus korban nőtt a társadalmi fontossága, mivel úgy vélték, hogy a Brit Birodalom hanyatlása súlyos erkölcsi züllés eredménye, amely orvosolható a csapatsportok révén, elterjesztésükkel háttérbe szorítható „az egyéni önzés és a szolipszizmus”.³ Egy 1901-ben megjelent kiadvány szerint „a futballnál nincs férfiasabb sport egy igazi angol számára, hiszen bátorságra, hidegvérre és elszántságra épül”.⁴ A játék kezdeti időszakában a mai értelemben vett cselezés elődjére, az egyéni labdavezetésre épült a sportág, a passzolás és a védekezés nem játszott fontos szerepet. Taktikai megfontolásokról nem beszélhetünk, a játékosok – szó szerint – kergették a labdát. A skót futball felemelkedéséhez köthető a passzjáték és a cselezés kombináci-

ójának művészi szintre emelése. Az első taktikai hadrend megalkotása 1883-ra tehető, amikor a Cambridge University csapa 2-3-5-ös felállásban, azaz piramisalakban vette fel a küzdelmet ellenfelével.

A foci kulturális mintázatainak, vagyis „mémjeinek” hordozói a brit közösségek voltak: diplomaták, bankárok, kereskedők, mérnökök. Közép-Európa nagyvárosait (Budapest, Bécs, Prága) is ők fertőzték meg a futball vírusaival. Az angol futballban, bár belátták a passzolás fontosságát, mégis megmaradt a kezdeti férfias hozzáállás, a fizikai erőre, gyorsaságra épülő játéktípus, melyhez jól illeszkedett a tankszerű, félelmet és megalkuvást nem ismerő, bátor befejező csatárról alkotott „morális” kép. A közép-európai, ezen belül a magyar futballra azonban legnagyobb hatást nem egy angol, hanem egy skót edző, Jimmy Hogan gyakorolta, aki „úgy építette fel csapatát, hogy meg tudják villantani a jó öreg skót stílust, az intelligens összjátékra épülő futballt, miközben végig a földön tartják a labdát”.⁵ Az Aranycsapat szövetségi kapitánya, Sebes Gusztáv gyakran mondogatta, hogy „úgy futballozunk, ahogy Jimmy Hogan tanította nekünk”.⁶ Hogan 1912-től együtt dolgozott az osztrák futball legendás alakjával, Hugo Meisslrel, akivel egyetértettek abban, hogy a futball legfontosabb eleme a helyezkedés, az összjáték és technikai képzettség, azaz a futballt inkább művészetnek, játéknak tekintették, mint leszegett fejjű, férfias harcnak. A technika célja a könnyed labdaátvétel és a gyorsan, tökéletesen kivitelezett passzjáték. Hogant teljesen elbűvölte Bécs atmoszférája: „A sötét, ködös lancashire-i ipararósból a vidám Bécsbe érkezni olyan volt, mint belépni a paradicsom kapuján.” „Az osztrák futball olyan volt, mint a valcer: könnyed és légies.”⁷ Hogan az első világháború idején az MTK edzőjeként is dolgozott, amelynek megalapozta későbbi sikereit. Számára a Monarchia végnapjainak Budapestje is hasonló élménnyel szolgált, mint Bécs. „A Magyarországon eltöltött idő majdnem olyan szép volt, mint életem bécsi korszaka. Budapest csodálatos város, megítélésem szerint a legszebb Európában.”⁸

A posztmodern futball

■ Olvasatunk szerint a skót futballiskola művészi formája az Osztrák–Magyar Monarchia végnapjainak – erős affinitást mutató – „szellemével” vegyülve hívta életre az élményre, játékosságra, technikai bravúrokra, szépségre épülő Duna menti iskolát.

Az Osztrák–Magyar Monarchia mémjei által exaptált⁹ futballt – az angol felfogással szemben – nem férfias morális küldetésnek tekintik, hanem enyhén feminin művészi önkifejezésnek. Amire Hogan rácsodálkozott, az nem más, mint az 1900 körüli évtizedek Közép-Európája: a modernség kultúrájának egyéni jegyeket mutató, különleges reprezentációja.¹⁰ Erre a sajátos, posztmodern jegyeket is mutató modernségre Lyotard is utal *A posztmodern állapot* című könyvében: „Ez az a pesszimizmus, amely a századfordulós Bécs generációját táplálta: az olyan művészeket, mint Musil, Kraus, Hoffmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, de filozófusokat is, mint Machot és Wittgensteint. Kétségtelenül ők voltak azok, akik annyira kiterjesztették a delegitimáció tudatát és elméleti, illetve művészeti felelősségét, amennyire ez csak lehetséges volt. Ma már mondhatjuk, hogy lezárult ez a gyászmunka, s hogy nem kell újra kezdeni. Wittgenstein erős volt, és nem a bécsi modernség által kidolgozott pozitívizmus felé tért ki ez elől, s a nyelvjátékokat vizsgálva a performativitástól eltérő legitimáció perspektíváját vázolta fel. Ehhez van köze a posztmodern világnak. Az elveszett mesélés iránti vágyakozás az emberek nagy része számára elveszett...”¹¹

A közép-európai modernség az európai mémáramlatok egyre gyorsuló kulturális körforgásának szédületében érthető meg, „a modernség társadalmi, gazdasági, mentális és esztétikai interakcióinak összetett rendszereként...”¹² A modernizmust – a kulturális szféra racionalizálódási tendenciából következő fragmentációval szimmetrikusan¹³ – az iparosodás hatására létrejövő egységes gazdasági rendszerek kialakulása jellemzi. A társadalmi mobilitás, a közlekedés (vasút, automobil), valamint a hírközlési eszközök (távíró, telefon, posta) globalizációjának köszönhető gyors és átfogó információáramlások alakították át a korszak társadalmi ontológiáját. Az új termelési módok formálták újjá az ágensek munkához való viszonyát, a munkások a termelési folyamatoknak csak egyes fázisaihoz kapcsolódtak, illetve fértek hozzá. A termék előállításának specialistáiként csupán a feladatuk által determinált nézőpontból tárult fel számukra a termelés világa. Mindez társadalmi és tudati szegmentációhoz és fragmentációhoz vezetett.¹⁴ A szokatlan mértékű termékkínálat különösen a nagyvárosokban merőben más fogyasztási szokások, készségek kifejlesztését igényelte, a vásárlás aktusai új, modern, urbánus személyiséget formáltak. Az esztétikai szférában ez arra a felismerésre vezetett, hogy a régi, egységes interpretációs minták darabokra hullása, a kifejezésmódok pluralitása perspektivikus értelmezői magatartásokat igényel.¹⁵

Bécs és Budapest sajátosan közép-európai válasza erre a társadalmi és tudati heterogenitásra például a historizáló építészet stilisztikai pluralitása.¹⁶ Nevezhetjük mindezt olyan idézetvilág-teremtésnek, amely az elmúlt korok különféle világlátásának kisajátító – egyszerre pátoszba hajló és ironikus – kreatív destrukciója révén próbál új identitásokra szert tenni. A „kreatív destrukció” kifejezés ahhoz a Joseph Schumpeterhez¹⁷ fűződik, akit a Monarchia, különösen Bécs lüktetően eleven és innovatív közgazdasági gondolkodásának mélyjei fertőztek meg. Döntő gondolata, hogy a gazdaság ciklikusan alakul, amit azoknak a vállalkozóknak az innovációja tart mozgásban, akik új módon használják fel – a mi kifejezésünkkel: exaptálják – a már meglévő eszközöket.

A Monarchia modernizmusa, plurikulturalizmusa, etnikai és nyelvi sokszínűsége a kreatív destrukció kézzelfogható társadalmi, gazdasági és kulturális öntőformája. Olvasatunkban Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényfolyamában a Monarchiát a kreatív destrukció (nyilván a kifejezést nem használva, hiszen azt ebben az értelemben 1934-ben írta le először Schumpeter) koraként láttatja.¹⁸ A Kreatív Destruktor a semmilyen szubsztantív tulajdonságához nem ragaszkodó és azzal nem jellemezhető, tulajdonságok nélküli ember. Musil elképesztő plasztikussággal ragadja meg a tulajdonságoknélküliséget folytonos rombolásával „megalapozó” kreatív destrukció szellemiségét: „A szellem összekavar, felold, és új összefüggést teremt. [...] Titkon gyűlöl – mint a halált! – mindent, ami úgy tesz, mintha egyszer és mindenkorra rendíthetetlenül állna, gyűlöli a nagy eszményeket és törvényeket és megkövesült kis lenyomatukat, a megbékélt jellemet. Nem tart semmit szilárdnak, semmiféle ént, rendet; mert ismereteink mindennap változhatnak, nem hisz kötésben, és bárminek bármi értéke van, csak addig van, amíg a teremtés következő aktusa be nem következik – ahogy egy arc, amelyhez beszélünk, átalakul szavaink nyomán.”¹⁹

Olvasatunkban nem csupán a gazdaságot, a vállalkozásokat, a tudományt és a művészetet hatotta át a kreatív destrukció szelleme, hanem az angoloktól kapott játékot, a futballt is. Utóbbi a társadalom alsóbb rétegei számára tette lehetővé, hogy részt vegyenek a kor forrongó kiszámíthatatlanságában. Bár – mint erről már volt szó – Nagy-Britanniában a magániskolákból indult útjára

a futball, az 1930-as évekre a munkásosztály sportjává vált. Közép-Európába az angolmán felső középosztály közvetítésével jutott el a sportág, majd vált a munkásosztály kedvelt időtöltésévé. Ugyanakkor a játékot meghonosító értelmiség számára is fontos önkifejező eszköz maradt. A kávéházak polgári, urbánus világában a futball is helyet talált magának. „A Café Parsifal az Austria Wien felségterületének számított, a Rapid-szurkolók viszont többnyire a Café Holubba jártak.”²⁰ A két világháború közötti Bécsben azonban a Ring Café vált „a futball forradalmi parlamentjévé, amely barátokból és fanatikusokból állt, és ahol sohasem fordult elő, hogy egy-egy klub érdeke aránytalanul előtérbe kerüljön, hiszen minden bécsi egyesület erősen képviseltette magát”.²¹

A két világháború közötti időszak, pontosabban a 1920-as évek vége az osztrák futball egyik legsikeresebb időszaka, ekkor játszott Hugo Meisl csodacsapata, a Wundermannschaft. A válogatottnak két versengő középcsatára volt, mindketten hatalmas médiasztárrá váltak. A Rapid középcsatára, Josef Uridi az igazi tankszerű csatár megtestesítője, olvasatunkban a modernizmus allegóriájának is tekinthető, hiszen célratörő, erőtől duzzadó, hatékony, gyors volt. Vetélytársa, Matthias Sindelar, akit vékony testalkata miatt Papírembernek becéztek, a 20. századi osztrák futball legnagyobb legendája, a posztmodern játékoság megtestesítője. Kiemelkedő technikája magas intelligenciával párosult. Értelmezésünkben kettőjük alakja Bécs modernizmusba öltött posztmodern világszemléletét példázza a tömegkultúra dimenziójában. Ugyanakkor különösen Sindelar a futballt a magaskultúrába emelte, hiszen amellett, hogy a labdarúgás Mozartjának hívták, számos író ihletett meg szárnyaló kreativitása. Például Friedrich Tolberg szerint „az ösztönös megoldások széles tárházával volt felruházva, hogy sohasem lehetett tudni, milyen választ ad majd egy adott szituációra. Nem követett sémákat, sem begyakorolt elemeket, egyszerűen maga volt a zsenialitás.”²² A Sindelárral felálló osztrák válogatottnak Dunai Örvénynek nevezték, mert olyan folyékonyan olvasták a játékot, hogy az ellenfelek hozzájuk képest csak dadogták azt.

Az angolokat az évszázad mérkőzésén, 1953. november 25-én 6:3-ra megverő Aranycsapatot tekinthetjük a Dunai Örvény továbbfejlesztőjének.²³ Értelmezésünk szerint az új játéktílust teremtő Aranycsapat az Osztrák–Magyar Monarchia modernizmusba oltott posztmodern hagyományának – és ebből emergáló sajátos habitusának – köszönheti azt, hogy megelőzte a korát. A Monarchia bukását követően is értékes tudás halmozódott föl a harmincas évektől autonóm módon működő magyar labdarúgásban.²⁴ A kommunista hatalomátvétel után sem üldözték el a korábbi kiemelkedő szakembereket: Bukovi Márton, Csanádi Árpád, Sebes Gusztáv és Guttmann Béla továbbra is folytathatta a munkát. A futball államosítása nem járt együtt a szakma teljes megszűlésével, az Aranycsapat megtarthatta relatív autonómiáját. A hatalmi elit olykor hallgatólagosan engedélyezte, hogy „a játékosok egymás között fenn-tartsák és működtessék a nagyvárosi proli-vagány bandakultúra számos elemét. A cél érdekében tolerálták, hogy Puskás ne csupán csapatkapitány, hanem bandavezér is legyen (vagyis a bandavezért teszik meg csapatkapitánynak).”²⁵ Az Aranycsapat játékában ötvöződött a grundok és az úttörő taktikai arzenál világa. Puskás és Bozsik, az Aranycsapat két legnagyobb ikonja a kispesti Lipták-grundon játszva sajátította el a futball ábécéjét.

A megalapozatlanság ontológiája

■ A német „grund” és az angol „ground” szó egyrészt beépítetlen telket, másrészt alapot, fundamentumot, eredetet, végső mélységet is jelent. Az

Osztrák–Magyar Monarchia szellemi életében, csakúgy mint az egész modernista Európában, elfogadott nézetté vált életünk, ezen belül a tudomány végső megalapozásának lehetetlensége.²⁶ Ennek hátterében persze – legalábbis részben – éppen a racionalizálódási tendenciák sajátos „ellenmozgásai” álltak. Azáltal ugyanis, hogy – a világ egyre szisztematikusabb megértésére törekvő – instrumentális racionalitás²⁷ felszámolta a világ kitüntetett ontológiai szirtjeit, az abszolút – tehát falszifikálhatatlan – igazság létét is elvetette. Ennek hatására a mindent átfogó világkép transzcendens alapja feloldódott a fragmentáló, differenciáló és a korábbi fundamentumokat radikálisan leromboló modernizmus megalapozásellenességében. Az abszolút igazság elvetése azonban értelmezésünk szerint nem vezet relativizmushoz, azaz megalapozatlan, önkényes döntésekhez. Az abszolút igazság elvetése egyúttal az abszolút és a relatív relációjának felszámolását is jelenti. Az abszolút megalapozottságnak a logikai értelemben vett ellentéte nem a megalapozatlanság, hanem a nem abszolút megalapozhatóság. Például nagyobb valószínűséggel igaz egy meghaladható tudományos állítás, mint egy asztrológus meghaladhatatlan megállapításai. Az előbbi a megalapozott, ámde cáfolható, ki van téve a kritikai vizsgálódásnak, míg az utóbbi megalapozatlan, homályos, ezért cáfolhatatlan, kritizálhatatlan is. Ezzel összhangban olvasatunk szerint az abszolút igazság – végső alap – elvetése a saját belső logikájuk mentén falszifikálható²⁸ – nem abszolút megalapozottságú – racionalitások terének radikális kiszélesedését eredményezte, amelynek eredményeképpen az egy mindent átfogó univerzális racionalitás mellé – és mindinkább helyébe – a saját belső logikája szerint működő – és falszifikálható – racionalitások sokfélesége került.²⁹

A grundról persze nem csupán a filozófusoknak és a szociológusoknak, hanem az íróknak is van mondanivalójuk. A magyar irodalom leghíresebb grundról szóló műve Molnár Ferenc *Pál utcai fiúk* című, a Monarchia Budapestjén játszódó regénye, amely a 19. és a 20. század fordulóján születő ifjúság fogalmát járta körül a narratíva eszközeivel. Az ifjúságról szól, amely – mit sem törődve a megalapozhatatlanság korszellemével – alapjaiban akarja megváltoztatni a világot. Ahhoz, hogy alapjaiban megváltoztassunk valamit, új alapokra van szükség. Az ifjúság grundja a világ közepén áll, a jelenbe érő jövő mitikus időtlenségében, abban a kétely nélküli derűben, hogy az ifjúság örök. A lehetőségek tereként megélt grund az ironia nélküli pátosz világa, a grund a jelen unalmától elzárt, de a nagyszabású jövő felé nyitott mű. A vörösingesek és a Pál utcaiak heroikus küzdelmet folytatnak a végső megalapozás földjéért. Nemicsek halála, a grund elvesztése világossá teszi a Pál utcaiak vezetője, Boka számára, hogy az ifjúság grundja nem örök, és hogy az ifjúság elmúltával csak a megalapozhatatlan megalapozás paradoxona adaptív. A vörösingesek egyébként azért szeretnék elfoglalni a Pál utcaiak grundját, mert alkalmas a labdajátékra, szemben a Fűvészkerttel. A grundot Molnár nyomán tekinthetjük egyfajta ősforrásnak, amely örökre meghatározza azok életét, akik ott nőttek fel. Az Aranycsapat, élén a két autentikus grundfocistával, Bozsikkal és Puskással a grund szó mindkét értelmében grundfocit játszott. Az első értelemben szó szerint a grundon felnőtt csibészek ravaszsága, kiszámíthatatlansága, autentikussága és autonómiája köszönt vissza a játékokban és a kommunizmusozóhoz való szelíd oppozíciójukban. A focipálya számukra olyan grund volt, ahol felrúghatókká váltak a társadalmi szabályok, elvárások, konvenciók. Az angolok ellen vívott „évszázad mérkőzésén” a pályát olyan grunddá változtatták, amelyben a megalapozhatatlan megalapozásának paradoxonába kényszerítették az angolokat, akik elvesztették a „groundot”,

vagyis a talajt a lábuk alól. Az Aranycsapat tagjai az ötvenes évek talajtalanságából építkezve rombolták le az angolok fociról alkotott felfogásának alapjait. Puskás, Bozsik és a többiek az ifjúság grundjáról elhozták magukkal a labdát, a zsugát, a bőrt, létük kozmoszának szent bolygóját. Ennek a varázsgömbnek a segítségével léptek ki a trivialitások világából. Azok számára, akik különféle okokból el voltak zárva a magaskultúrától, a „régidők focija” adta meg nemcsak a közösséghez, nemzethez tartozás élményét, hanem a művészi befogadás lehetőségét is. Az Aranycsapat játéka az utca művészete, a grund szellemének szembeállítás a kommunizmus kőbe vésett, talajtalan ideológiáival.

Esterházy Péter 1979-ben megjelent *Termelési regényének E. följegyzései* című második felében a grundlét ontológiai derűjét emeli a magaskultúrába. Nála a grund nem a sikeres focistalét ősforrása, alapja, hanem a *Termelési regény* alapjait alaptalanná tevő, igazi, céltalan, esztétikai alapokon nyugvó grundfoci, amely nem más, mint az alkotás metaforája. Talajtalanul, éppen ezért lazán állva várja a labdát, és hogyha úgy adódik, az intertextualitás hálójába vágja. Itt csak irodalmi tétek vannak, aminek semmi köze a valóság megalapozásához. Alptalan elvárni az irodalomtól, hogy megalapozza az életünket, hogy az életünk grundja legyen, viszont a megalapozás kényszerétől való megszabadulás létrehívja azt a híres ontológiai derűt, amely a kis pátosz és a nagy ironia mixeként kortyolható. „»Tudja barátom, az egész tavaszi idény *laza* volt. Laza-baza. Néha nyertünk, néha veszítettünk.« Igen: a tétek leszállítottak; vereség esetén rövid bánat, győzelem esetén ugyanily öröm keletkezett. [...] Az volt a helyzet, hogy már süttött a nap melegen, fény az arcba csapott, mint a törülköző [...], nem fújtak a szelek, de a légáram hűs volt, élénk, friss: lehetett hajtani. A szemlélőnek úgy tetszhetett: nincs miért. Ki nem esnek, föl nem jutnak.»³⁰

Esterházy szerint a futball, az élet és az irodalom egyaránt derűs játék. Johan Huizinga úgy véli, hogy „a játék kívül fekszik a bölcsesség és a balgaság, az igazság, a hazugság, a jó és a gonosz ellentétén”.³¹ Bár nem anyagi tevékenység, nincs morális funkciója. A bűn és az erény fogalmai nem érvényesülnek itt. Ezt a tiszta állapotot tönkretetheti, ha a játékhoz érdek társul. Ez egyfajta játék a tisztességgel. Huizinga úgy véli, hogy a gyermekjátékokkal szemben a felnőttek játéka a kultúra paradigmája, a játék ugyanis autonóm, sőt időben megelőzi a kultúrát: „az emberi kultúra a játékban, játékként kezdődik és bontakozik ki”.³² Az archaikus társadalmak konstitutív játéka a mítosz és a kultusz, ezekből származik a jog, az ipar, a művészet, a tudomány és az oktatás. A mítosz és a kultusz speciális játékok, két lényegi vonatkozással: vagy a harcról szólnak, vagy pedig ábrázolnak valamit. Az archaikus népek szent játéka misztikus valóságteremtő erővel bírnak. Ebben a valóságot megalapozó játékokban egyszerre van jelen az esztétikai és a vallásos (erkölcsi) tartalom. „Valami láthatatlan, kifejezhetetlen Szép lényeges és szent alakot ölt benne.”³³ A kultikus játék résztvevői számára evidens, hogy tevékenységük a köznapit meghaladó – mindenki számára alapvető fundamentumként szolgáló –, új rendet alkot. A játék végén misztikus fény hatja át a közönséges mindennapokat, és az így megteremtett rend kitart a következő szent játékidő eljövételéig.³⁴ Huizinga szerint a modern sportok ebben az értelemben nem tekinthetők játéknak, hiszen nincs végső valóságot teremtő erejük, vagyis nem a közösség életének megkérdőjelezhetetlen alapot adó grundok. Korunk sportjai a gyermekek játékaival hasonlók, hiszen bár segítenek kiszakadni a mindennapokból, de az archaikus kor szent játékaival csupán karikatúrái. A modern sport ideje nem szent játékidő, nincs a végső alapot „legitimáló” esztéti-

kai és erkölcsi, illetve vallási funkciója. A modern sport azért nem játék, mert a végeredmény – szó szerinti értelemben – nem élet-halál kérdése a közösség számára. Vagyis nehezen képzelhető el a labdarúgás Szent Ference, aki példaadó játékaival, karizmatikus lényével újra szakrális – végső alapot jelentő – tartalommal ruházná fel a futballt. Esterházy Huizinga elméletével összhangban a grundra úgy tekint, mint az itt és most esetleges világára. Itt állunk, de máshol is állhatnánk,³⁵ és inkább előbb, mint utóbb, odébbállunk. Esterházy idézetvilágában nincs semmi eredeti, végső grund, „csak egy »hely, ahol most vagyunk«”.³⁶

■ JEGYZETEK

1. Kollár Dávid: *Rival Patterns of Standardization*. Culture and Society 2019. 2.
2. Harvey Adrian: *Football: The First Hundred Years*. Routledge, London, 2005.
3. Jonathan Wilson: *Futballforradalmak*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2014. 26.
4. I. m. 26.
5. I. m. 60.
6. I. m. 57.
7. I. m. 62.
8. I. m. 64.
9. Lásd Kollár Dávid – Kollár József: *The Art Of Shipwrecking*. Dialogue and Universalism 2020. 1.
10. John Lukacs: *Budapest 1900*. Európa Kiadó, Bp., 2014.
11. Jean-François Lyotard: *A posztmodern állapot*. In: Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty: *A posztmodern állapot*. Századvég, Bp., 1993. 7–145. 89.
12. Moritz Csáky: *A közép-európai modernség kritériumai*. Aetas 2001. 3–4. sz. 103–114. 103.
13. Max Weber: *A tudomány mint hivatás*. In: Uő: *Tanulmányok*. Osiris Kiadó, Bp., 1998. 127–156; Kollár: i. m.; Hans G. Kippenberg: *Max Weber: Religion and Modernization*. In: Peter B. Clarke (ed.): *The Oxford Handbook of the Sociology of Religion*. Oxford University, Oxford, 2011. 13–14.
14. Vö. Claudio Magris: *A Hasburg-mítosz*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1988; Hermann Broch: *Hofmannsthal és kora*. Helikon Kiadó, Bp., 1988; Kerekes Amália – Alexandra Millner – Orosz Magdolna – Teller Katalin (szerk.): *Válogatás Hugo von Hofmannsthal és a bécsi modernség publicisztikájából*. Gondolat Kiadó, Bp., 2005.
15. Nyíri Kristóf: *A Monarchia szellemi életéről*. Gondolat Kiadó, Bp., 1980; Kiss Endre: *A „k.u.k. világrend” halála – Bécsben*. Magvető Kiadó, Bp., 1978; Kiss Endre: *Hermann Broch elmélete a polihisztórikus regényről*. Opus irodalomelméleti tanulmányok 6. Akadémiai Kiadó, Bp., 1981.
16. Csáky Tamás – Hidvégi Violetta – Ritoók Pál: *Budapest neoreneszánsz építésze. Tanulmányok a 2008. november 18-án Budapest Főváros Levéltárában rendezett konferencia anyagából*. Budapest Főváros Levéltára, Bp., 2009.
17. Joseph A. Schumpeter: *Capitalism, Socialism and Democracy*. Harper, New York, 1975.
18. Kollár Dávid – Kollár József: *Tulajdonságok nélküli társadalom*. Jel-kép 2017. 3. sz.
19. Robert Musil: *A tulajdonságok nélküli ember*. Európa Könyvkiadó, Bp., 2013. 173.
20. Wilson: i. m. 106.
21. I. m. 106–107.
22. I. m. 108.
23. A magyar és az osztrák válogatott 1902 és 1956 között 101-szer játszott egymással, azaz sokat tanultak a másiktól, együtt evolválódtak.
24. Hadas Miklós: *A modern férfi születése*. Helikon Kiadó, Bp., 2003. 292–314; Hadas Miklós: *Harcosból versengő. Futball és a férfiidentitás a 20. századi Magyarországon*. http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/harcosbol_versengo_2_futball_es_ferfiidentitas_a_20_szaszadi_magyarorszagon
25. Uo.
26. Altrichter Ferenc (szerk.): *A Bécsi Kör filozófiája*. Gondolat Kiadó, Bp., 1978; Lee Braver: *Groundless Grounds*. The MIT Press, Cambridge, 2012; Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika*. Kalligram Kiadó, Bp., 2003. 231–266.
27. Weber: i. m.
28. Karl Popper: *A tudományos kutatás logikája*. Európa Kiadó, Bp., 1997.
29. Kippenberg: i. m. 13–14; Kollár: i. m. 94.
30. Esterházy Péter: *Termelési regény*. Magvető Kiadó, Bp., 1979. 154–155.
31. Johan Huizinga: *Homo ludens. Kísérlet a kultúra játék-elemeinek meghatározására*. Universum Könyvkiadó, Szeged, 1990.
32. I. m. 7.
33. I. m. 22.
34. I. m. 23.
35. Weber Max: *A tudomány és a politika mint hivatás*. Kossuth Kiadó, Bp., 2010. 84.
36. Wernitzer Julianna: *Idézetvilág, avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1994. 104.

BERETVÁS GÁBOR

„ÍGY HATOTT EGYMÁSRA A SPORT ÉS A MUNKA”

(A sport szerepe az ötvenes évek magyar
játékfilmjeiben)

„Hatot rúgtunk Angliának, olyan mint egy álom,
A mi hazánk nevét zengik szerte a világon”

■ A II. világháború után, a magyar filmművészet rövid útkeresését követően a film mint médium a regnáló államhatalom érdekeinek kiszolgálására kényszerült. Ennek következtében a lassan újrainduló magyar filmgyártás már szinte a kezdetektől fogva a testgyakorlásra is igyekezett buzdítani az újra moziba járó közönséget. Vagyis az 1949-es Rákosi-féle kommunista hatalomátvétel utáni filmgyártás, más néven a sematizmus korszaka (1949–1953) a sportra való neveléshez/átneveléshez a játékfilmeket is segítségül hívta. Az irányított filmgyártás aktuális problémákra igyekszik felhívni a figyelmet, mi több, azonnali megoldást is igyekszik kínálni azokra. Vagyis az ekkor készült alkotások jelen időben játszódnak, és a kommunista államhatalom szinte naprakész utasításait közvetítik a társadalom felé. A mondanivaló hitelesítéséhez pedig sokszor ismert embereket, például sportolókat szerepeltetnek.

Az 1951-ben készült *Civil a pályán*, Keleti Márton filmje az első játékfilmes példa arra, hogy a magyar kultúrpolitika a sportot előtérbe helyezve próbál agitációs módon hatni a korabeli nézőre. Ne feledjük, hogy a korszak filmjeiben a munkás- és parasztsorsok bomlanak ki a leginkább. Ehhez a háttér pedig általában a gyár és környezete, illetve a termelőszövetkezetek, azaz a föld és a falusias táj. A panelek egyszerűek. A közösségből kilógó egyéneket a köz rántja helyre, általában a párttitkár segítségével. A renitens főhős általában lázad, majd belátja hibáját, azaz önkritikát gyakorol, és feladatát túlteljesítve veszi ki a részét a szocializmust építő munkából. Az ellenségkép sem túlságosan cizellált. Ellenfélnek számítanak a nyugati tőkések, illetve a háború előtti rendszer képviselői. A jelszavak szintén nem bonyolultak: ébernek kell lenni, előbbieket mesterkedéseit le kell leplezni és megakadályozni.

Ennek megfelelően a *Civil a pályán* is efféle egyszerű vonalvezetésű történet, melynek tanulsága a politikai sugallatot hangosítja ki. Az élmunkás Rácz Pista (Soós Imre, a korszak férfisztárja alakítja) húzódozik a sporttól. Időpocsékolásnak, a munkástól idegen úri hóbortnak tartja. Az átnevelő jellegű próbálkozások a köz és a párttitkár részéről először nem győzik meg az önféjű fiatal élmunkást, de a Marika (Ferrari Violetta) irányában kibomló szerelme mégis a sport felé hajtja a fiatalembert. Önkritikát gyakorol, sőt, túl is teljesít. Azaz nemcsak hogy sportolni fog, hanem a sportfelelős is ő lesz.

Fontos, hogy már ebben a korai műben is felbukkan a tömegsport és a versenysport közötti különbségek elmosása. Eszerint a kiemelkedő egyéni sportteljesítmény leginkább a köz szempontjából értelmezendő. Azaz a helyes úton járó élsportoló nem az anyagi érdeket tartja szem előtt, hanem példamutató mintáember, a szocialista embereszmény kiválósága. A filmbeli történet a keresztény kultúrkörből is ismerős szimbolikával dolgozik. Azaz, már csak a mondanivaló közérthetősége végett is, a *Civil a pályán* magában foglal egy megkísértéstörténetet is. Az ördögi hatalom bérencei, az imperialisták anyagi javakkal kecsegtetnek egy sportkiválóságot, aki majdnem elcsábul, de az utolsó órában a megvilágosodás felé tör, és ellenáll a kísértésnek. A kommunista mennyország ígérete pedig összefonódik a sportparadicsom képével. (Ez, ha nem is ennyire sulykolt módon, de visszatér még az ötvenes évek más sportfilmjeiben is.)

A megkísértett sportoló, Teleki Jóska eljátszására Keleti Márton az Újpest labdarúgóját, Szusza Ferencet kérte fel. Az ismert futballista szerepeltetése azt az akaratot látszik erősíteni, hogy a rendező, a regnáló államhatalom elvárásainak megfelelően, a filmbeli képet a valósággal igyekezett rokonítani. Igaz, a filmben ez a történeti szál happy enddel zárul. Hiszen a Szusza által megszemélyesített Teleki Jóska meghőköl a Nyugatra csábítás elől, önkritikát gyakorol, és igazi csapatjátékos lesz a film végére. Ám a valóságban megtörtént hasonló esetek nem feltétlenül bírtak ehhez hasonló pozitív végkifejlettel.

Szusza a propaganda arca lett. Az általa alakított futballista története átírja a valóságot. Hiszen a film válaszként is felfogható néhány akkori sztárfutballista (Lóránt Gyula, Mészáros József, Kéri Károly, Egresi Béla) disszidálási kísérletére. Ők ugyan még megúszták végzetes retorziók nélkül. Nem így a belügyminisztérium csapatának számító Újpesten játszó Szűcs Sándor. Akit tiltott határátlépési kísérlet miatt tartóztattak le, ítélték el és végeztek ki 1951-ben. (Erről szól Szobolits Béla *Miért? Egy tragikus szerelem története* című 2005-ös filmje.) Érthető módon ezt követően, 1951 és 1956 között egyetlen labdarúgónak sem volt hasonló disszidálási kísérlete.

Keleti az Újpesti Dózsa akkori csapatát kérte fel a filmben látható mérkőzés felvételeihez. Így Illés György képsorain olyan labdarúgómérkőzés eleve-nedik meg, amelyet profi focisták játszanak. Illés ehhez a jelenetsorhoz igyekszik igazítani a sporthoz hozzátartozó szurkolás megjelenítését. Erre ismert színészeket alkalmaz. Általuk a szurkolás közeli jein erősen karikatúraszzerű, sztereotip ábrázolások lesznek láthatók. A kettő összekötéséhez a közismert sportriporter, Szepesi György adja magát, ő kommentálja a meccset. (Mellé-ken a stáblistán Gulyás Gyula és Csillag István neve mellett az övé is az írók között szerepel.)

A tömegsportmozgalmat népszerűsítendő látunk a filmben városi váltófu-tást, amit jellegzetes budapesti helyszíneken vettek fel, illetve Keleti bemutat röplabda-, úszás-, horgászat-, sőt vitorlásversenyt is, és ezeket a színészek kis jelenetei kötik össze. Az élsportot bemutatandó pedig nemzeti kiválóságokat villant fel a rendező. Látunk tornabemutatót Pataki Ferenc olimpikon közre-működésével. Feltűnik a már akkor kiválóságnak számító Keleti Ágnes fele-más korláton, látjuk a rúdugró Homonnay Tamást, és pár másodpercre felbuk-kan Gyarmati Olga távolugrás és százméteres síkfutás közben. Illetve a legen-dás ökölvívó, Papp László is megjelenik egy bokszmeccs keretében a ringben. Tehát a világ élvonalába tartozó magyar sportolók vállaltak szerepet abban, hogy Keleti Márton filmje elérje a kellő hatást a sportra nevelés terén.

Ahhoz, hogy a film a mondanivaló súlykoltsága ellenére meg tudja tartani zenés vígjátéki formáját, leginkább a Karikást alakító Latabár Kálmánnak a burleszk örökségén alapuló játékára, illetve helyzetkomikumra épülő jeleneire volt szükség. Plusz kiemelendő, hogy a filmben felcsendülő dalok között akad olyan, amely nem csupán a propagandaszerű mondanivalót hivatott erősíteni, hanem a nevettetésért is felel. Egyszerre hangzanak viccesnek és tanító jellegűnek a dalok olyan sorai, mint például a: „Ne lustálkodj-horkolj, gyere, pajtás, sportolj!” Ennek a dalos jelenetnek egyébiránt a rendező képileg is aládúcol, ugyancsak Latabárt helyezve a középpontba.

Szintén Latabár humoros jelenetei segítenek a komoly mondanivaló könnyedebbé tételében Gertler Viktor 1952-es filmjében, az *Állami áruház*-ban is. Ezúttal a sportjelenetek is leginkább az általa megszemélyesített Dánielhez, a bolti eladóhoz köthetők. Igaz, Gertler filmjében inkább szabadidős tevékenységként van jelen a sport, mintsem él- vagy irányított tömegsportként. Látunk a filmben hobbisakkozókat, vagy szóba kerül a golf mint az előző korszak emléke, sőt a kuglizás is említést kap mint kocsmasport. Láthatunk úszóversenyt a strand medencéjében, pontosabban a sportversenyben oly fontos fair play áthágását. Azaz egy csalás képei is megelevenednek a filmben. A jelenet ezúttal a humoros hangvételt erősíti, holott akár negatív példázat is lehetne.

Gertler filmjében is elhangzik pár sportra vonatkozó verssor a dalokban, amelyeknek megint csak Fényes Szabolcs a zeneszerzője – a *Civil a pályán* esetében is ő volt a zenei felelős. Az *Egy dunaparti csónakházban* című betétdal („Szép az idő, száz evező csattog a vízben már...””) sláger is lett a maga idejében, és még napjainkban is szerepel az örökzöld feldolgozások között. Nem meglepő, hogy amikor a filmben felcsendül, a képeken kajakosok, kenusok tűnnek fel. Itt az evezőssport mint irányított sporttevékenység elevenedik meg, a helyszín ezekhez a Duna nyílt vize. És bár az *Állami áruház* nem kifejezetten sportfilm, sokkal inkább a szocialista kereskedelem ellenségeivel való leszámolást igyekszik megjeleníteni, mégis foglalkozik a sporttal. Ezt nemcsak a képek és dialógusok, hanem a felcsendülő dalok szövegei is bizonyítják, lásd „Vidd csak, komám, mert a Dunán valójában ez a sport.”

Révész György rendezése, az 1954-ben készült *2x2 néha 5*, ha úgy tetszik – a rózsaszín neorealizmus után szabadon – a rózsaszín sematizmusnak is nevezhető korszak alkotása. 1953-ra Rákosi Mátyás háttérbe szorulásával a kultúrpolitikai szorítás is engedni látszik, ami a sematizmus fekete-fehér erkölcsi normarendszerének halványodását is jelenti. Ugyan megmarad az eddigi tanmesei jelleg, de inkább a melodráma irányába mozdul el a filmek súlypontja. Eklatáns példa erre Révész György első nagyjátékfilmje is. A *2x2 néha 5*, bár tartalmazza az addigi sablonok egy részét, nem annyira propagandajellegű, mint az '53 előtti magyar filmek. Nincs meg benne sem a külső, sem a belső ellenségkép. Az önkritika gyakorlása továbbra is megmarad, de a munkásábrázolás vagy a mindent tudó párttitkár szerepköre sokkal halványabban jelenik meg itt a háttérben, mint a korábbi filmekben.

A főhős, Kerekes András (Zenthe Ferenc), az aranykoszorús sportrepülő pilóta gépészmérnöknek tanul, nem látjuk munkásként. Ahogy az őt körülvevőket sem látjuk munkás környezetben. Leginkább a szereplők öltözete idézi fel ezt a társadalmi betagozódást. A film női főszereplője, dr. Tóth Panna (Ferrari Violetta) is mérnök, tanársegéd, tehát tudós. Ez persze nem azt jelenti, hogy a szocialista embertípus fejlődéstörténete kimaradna a filmből. Eppen a repülősport szeretete által lesz a főszereplő pár külön-külön is értékesebb em-

ber. Bár meg kell hagyni, hogy Révész filmjében az önkritika gyakorlásához nem jutunk el olyan könnyen, mint az eddigi filmekben. Itt a szerelmi civódás fázisai vannak párhuzamba állítva a szocialista embertípus fejlődésével. Inkább a körülmények, majd a másik okolása, az önvád, az elbizonytalanodás, majd egy sokkhelyzet okozta szembenézés és helyrebillenés ívén keresztül mutatja meg szereplőinek személyiségfejlődését Révész. Így a film népnevelő jellege halvány marad.

Ki lehet jelenteni, hogy a *2×2 néha 5* olyan romantikus film, amely a repülősporthoz szépségére igyekszik felhívni a figyelmet. Ha tetszik, ennek a sportnak szentelt imázsfilm. Révészt a szerelem érdekli. Ebbe beleértendő a sportrepülés iránti érzelmi elköteleződés ugyanúgy, mint az, hogy a szerelmi szál viszi előre a történetet. Az, hogy a film számos jelenete a felhők között játszódik, szintén biztosít neki némi emelkedettséget. A korszak korábbi történeteiben ez nem volt jelen. Addig a filmesek mintegy röghöz kötöttek a mérnöki pontosságra igyekeztek hangsúlyt fektetni, a szocializmus építésének tervszerűségét próbálták érzékeltetni. A korszak alkotásainak hőseit leginkább a racionalitás vagy annak látszata mozgatta. Ám itt, mint a cím és a címadó dal szövege is utal rá, Révészék megengednek a filmbeli szereplőknek egy kis irracionálisitást. Ezúttal már nem a békeharcon van a hangsúly. Hiszen a béketábor már felépült. A megszilárdult békeállapot hangulatát igyekszik éreztetni az alkotás. Tehát az ideológiák fölé igyekszik rendelni a szerelmet. Így Révész filmjében már nincs osztályharc, nincs ellenségkép vagy éber-
ségre buzdítás.

Az ellenség elleni harcot itt a népek barátságának motívuma helyettesíti. A környező szocialista országok pilótái megsegítik a bajba jutott magyar repülőgép-prototípust és pilótáit. Mintha a földrajzi határok megmaradnának a földön, és a légtér tágassága egy határok nélküli baráti közösség, az internacionalizmus, a kommunista világkép szimbóluma lenne. Ez ilyen formában nem szerepelt az eddigi sematikus filmekben. Hegyi Barnabás légi felvételei, a trükkfelvételek, a felszállások és leszállások képei is inkább vágyébresztő jellegűek, mint propagandisztikus erejűek. Ez nem jelenti azt, hogy a *2×2 néha 5* nélkülöznék az épülő szocializmus megmutatását. A néző láthatja a modern Ferihegyi repülőtéren zenére masírozó egyenruhás repülősokeket. Ám a zenéhez tartozó szövegek is emelkedettebbek, mint az eddigiek.

A szintén 1954-es *Én és a nagyapám* az ifjúsági filmek kategóriájába sorolható, de ez nem azt jelenti, hogy – az eddig vizsgált filmekhez hasonlóan – nem az államberendezkedés legalizálására szolgált volna elsődlegesen. Gertler Viktor filmjének főhőse egy anyátlan-apatlan kisfiú, Berci (Koletár Kálmán), akit többnyire a részeges segédmunkás nagyapja (Gózon Gyula) nevel. A film beilleszkedéstörténet is egyben, mely az úttörőközösséget idealizálja, másrésről az úttörőmozgalom és a sport kapcsolatára helyezi a hangsúlyt. Azaz iskolai környezetbe emeli át azt a társadalmi tanmesét, amit a *Civil a pályán* is árul. A történet háttérben megbúvó propaganda azt sugallja, hogy a gyerekek mikroközösségére ugyanaz a normarendszer vonatkozik, mint a felnőtt társadalomra. Az *Én és a nagyapám* cselekménye nemcsak Keleti Márton filmjével rokon, hanem egy másik Gertler-film, az 1951-es *Ütközet békében* paneljeit is feleleveníteni látszik. Az ottani katonatörténethez hasonlóan, mely a néphadsereg imázsfilmjének is felfogható, az *Én és a nagyapám* szintén egy renitens figura fejlődéstörténetét mutatja be. Az is, ez is a csapatszellemlre nevelne. A főhős és a köz oppozíciója a történet mozgatórugója az *Ütközet békében* esetében is, akárcsak az ifjúsági filmben. Csupán az

utóbbiban a főszereplő nem egy katonaérett férfi, hanem egy sportban jól teljesítő gyerek.

Már a főszereplő bemutatása is eleve az úttörők kerékpárversenyébe reneget módon becsatlakozó kívülálló felvillantásával kezdődik. Berci megjelenése a bicikliversenyen zűrzavart kelt, és ezáltal bonyodalmat okoz. A főszereplő itt nem elismerést, hanem ellenkezőleg, a szabályok be nem tartásával ellenségeket szerez. A köz azonnal felelősségre kívánná vonni a kívülállót a tettéért, de az szokva van az ilyesféle helyzetekhez, és elmenekül. Ehhez a jelenethez hasonló kis történetek jelzik, hogy a film útmutatása az, hogy az egyénnek fel kell oldódnia a közben, hogyha maradni szeretne. Ehhez pedig elsődlegesen a sporton keresztül vezet az út.

A közbe való beilleszkedés végül a csapatsporttal, pontosabban a futball segítségével történik meg. Ehhez persze az is kell, hogy Berci kiemelkedő sporttehetség legyen. Így a köznek szüksége lesz Bercire, illetve Bercinek is a közre, hiszen a köz által válik kallódóból beilleszkedetté, így talál táptalajra, így lesz lehetősége az igazából vágyott meggyökeresedésre. A film érdekessége, hogy a *Népsport* című napilap is megjelenik benne, amint a részegen hortyogó nagyapa arcát fedi el. Így a film humorosan utal arra, hogy nem egyedi esetről szól a történet, sokan a háború előtti idők vesztesei közül az alkoholhoz menekültek, a nép jelentős hányada kitartóan, sportból űzi a butulás és felejtés ezen formáját. Ennek a jelenségnek az ok-okozati összefüggései egy filmbeli párbeszéd során teljesebb megvilágítást is kapnak. Így Berci és a nagyapa fejlődéstörténete egyaránt, az új társadalmi berendezkedést reklámozandó, az elveszendőben lévő figurák társadalmi előrelépését vagy legalábbis a létbizonytalanságból való kiutat mutatja meg. A néző egyszerre drukkol az idős embernek és a gyereknek.

Ha már futballmeccs, akkor elengedhetetlen, hogy a szurkolás képei is megjelenjenek. Eiben István képein mellesleg a szurkolás ugyanolyan stilizáltan jelenik meg, mint az eddig vizsgált filmekben, csak itt jobbra gyerekszereplők játsszák el az izgalmakat. Sajnos annál is kevesebb hitelességgel, mint az eddigi filmek szurkolási jeleneteiben megjelenő színészek. A futballsurkolás hangulata sem itt nem jön létre, sem a *Civil a pályán*ban, de még a későbbi *A csodacsatár*ban sem jön igazán át. Mellesleg az *Én és a nagyapám*ban az ifjúsági futballmeccs beállításai emlékeztetnek az akkoriban világszínvonalú Aranycsapatról készült felvételekre. (A Népstadionban lejátszott 1954-es Magyarország–Anglia mérkőzést pl. a *Magyar filmhíradó* számára Varasdy Dezső rendező tizenkét operatőrrel vetette fel. Varasdyról majd később, a *Nehéz kesztyűk* című film kapcsán még lesz szó.) Illetve természetesen a hasonló beállítások, cselek, fejelések, lábmunkák majd *A csodacsatár*ban is vissza-köszönnek.

Viharos időszakban, az 1956-os forradalom idején készült Keleti Márton filmje, *A csodacsatár*. Keleti már eleve az Aranycsapat legendájára igyekszik felfűzni a történetét, illetve nem kizárt az sem, hogy a film által rehabilitálni szerették volna a játékosokat a vesztes világbajnoki döntő miatt. Ekkor ugyanis az Aranycsapat veretlenségi nimbuszának máza megpattant. A szurkolásban egységessé vált magyar nép csalódottsága egy sport-Trianon képét hozta be a köztudatba. Egyesek szerint a sportban is csalódott nép haragjának szikrája volt az, ami begyújtotta az 1956-os forradalom berobbanásához vezető egyik gyújtózsínort. Az értetlenkedésbe roskadt szurkolók a vereséget az Aranycsapat árulásával, a döntő meccs eladásával indokolták. A film története néhány elemében hasonlít a *Civil a pályán* történetére, itt is rengeteg pénzt

kínálnak a sztárjátékos Puskáért. (A filmre jellemző a nevekkal való efféle játék.) De a félreértéseken alapuló vígjátékban nem a labdarúgót, hanem egy csalót (Pongrácz Imre) vesznek meg. Kuriózum, hogy az Aranycsapat tagjai játék közben láthatók a filmben. Az meg pláne, hogy Puskás Ferenc és Kocsis Sándor kisebb szöveges szerepet is kapott. (Érdekes, hogy az egyéb helyzetekben oly fesztelenül nyilatkozó Puskás mennyire hamisnak hat a beállított jelenetekben.)

Illetve nagyon fontos kiemelni a film bemutatása körüli hercehurcát, vagyis hogy a Puskát játszó Puskás Ferenc Spanyolországba való disszidálása és nem utolsósorban a történet írója, Méray Tibor Párizsba szökése miatt a filmet először dobozba zárták. Így a bemutatóra majd csak 1957. szeptember 12-én került sor, de addigra Puskás jeleneteit kivágták, és újra leforgatták a szintén világklasszis, ám az országban maradt, tehát ideológiailag hűségesebbnek ható Hidegkúti Nándorral. Jelzem, Hidegkúti színészi teljesítménye sem volt meggyőzőbb ebben a szerepben. Össze lehet hasonlítani őket, hiszen ma már mindkét változat hozzáférhető.

A *csodacsatár* operatőre az a Pásztor István volt, akinek a keze alatt később operatörgenerációk nevelkedtek. A film már csak azért is érdekes, mert a magyar filmtől szokatlan megalomániára utaló díszletek is megjelennek benne. Direkte persze, hiszen a valóságtól kissé elemelkedő, mégis áthallásos történet számai a svájci Lausanne-ból egy elképzelt diktatúra helyszínére, Futbóliába vezetnek. Lausanne azért is fontos, mert a város volt az 1954-es svájci világbajnokság egyik helyszíne. (Tudvalevő, hogy az Aranycsapat ezen a világbajnokságon a döntőben 3:2-re kikapott az NSZK-tól. Ezzel akkora traumát okozva a magyar népnek, mely sokak szerint az 1956-os forradalomhoz vezetett.) A kiemelt szurkolókat itt is színészek testesítik meg. Sztereotíp ábrázolásokat láthatunk, melyek közül leginkább Maklár Zoltán alakítása a mérvadó. De a filmben ugyanúgy felbukkan gyerekszurkolók serege is, mint egy tényleges meccsről készült szurkolás távoli képei. A sport közvetítése A *csodacsatárban* Sinkovits Imrére van bízva. A sportriporter itt nem csak mint a hangulatot átadni próbáló mediátor van jelen, hanem mint a sportág szerelmese, szakértője, fanatikusa is.

A sport mellé társul a sportfogadás izgalma is, amely a szurkolás tétjének fokozásaként is értelmezhető. A *Mese a 12 találatról* épp ennek, az 1949-ben létrejött totózásnak állít emléket. Makk Károly szintén 1956-os filmje nem bővelkedik sporteseményekben, bár az kivehető, hogy egy futballedző, Titi (Zenthe Ferenc) kiemelten előnyös anyagi körülmények között él a feleségével (Soós Edit), sőt még sógornőjének (Psota Irén) is jut a lakásában hely. Persze azért látjuk a Zenthe által alakított Titit meccsen, és itt némileg a figura össze van mosva azzal, amit Puskásék jelképeztek. Sőt ebben a filmben Eiben István kamerája a labdakezelést is közről követte. Ráadásul a teltházas Népstadion képei is megelevenednek benne pár másodpercre. Meg kell említeni, hogy Makk filmjében is felbukkan a *Civil a pályán* kiemelt szerepet kapott sportolója, az Újpest labdarúgója, Szusza Ferenc. Itt szintén labdarúgót alakít, de ezúttal nem a sportolói minősége a fontos, hanem az, hogy hogyan birkózik meg az amorózó szerepkörével. A *Mese a 12 találatról* bár társadalomkritikai megfigyelésekben igencsak bővelkedő alkotás, mégis inkább a Kádár-rendszer megszilárdulásáig vezető filmes látásmódot tükrözi. Azaz szórakoztatni akar inkább, nem pedig különösebben elemézgetni. Az élsportolói létforma úgy van megjelenítve benne, mint kiemelkedően jól jövedelmező üzletág. Az egy évvel később készült *Nehéz kesztyűk* is valami hasonlót árul. A fősze-

replő otthoni környezetéből az derül ki, hogy az ökölvívó klasszis nem csak a szocialista társadalmi normákhoz mérten komolyan vehető luxusban lakik.

Az 1957-es *Nehéz kesztyűkhöz* a már említett Varasdy Dezső a később edzőként, sportújságíróként és humoristaként is elhíresült Peterdi Pál írását vette alapul. Melynek története szerint Ács Laci kétszeres olimpiai bajnok ökölvívó a harmadik olimpiai győzelmére készül. Ám a sportszövetség egy új tagjának ármánykodása miatt, az edzői tanács ellenére, Ács nem a felkészülést választja, hanem egy nemzetközi versenyre megy, ahol kikap. A film a klasszikus bokstörténetek narratíváját követi, miszerint a padlóra küldött és ezáltal lelkiileg is összetört sportoló összeszedi magát, és a győzelemig hajt. A *Civil a pályán*ban már felbukkant egy rövidke jelenetben a világklasszis ökölvívó, Papp László, aki most egy hozzá közel álló főszerepet kapott. Papp László formálja meg ugyanis Ács Lacit. Ha pontosabban akarok fogalmazni, ez egy Pappra írt szerep. Ezt az is alátámasztja, hogy az edzőt, Zsiga bácsit alakító Rajz János karakterében nem tér különösebben el a valószínűleg mintául szolgáló Adler Zsigmondtól. (Ádler, amellet, hogy az ökölvívó Papp László trénerre volt, a filmbeli sportjelenetekért is felelt.) Az, hogy Papp a sajátjával sokban párhuzamos karriertörténetet jelenít meg, valamelyest feledtetni azt, hogy a sportoló nem színész, de nem annyira, hogy a többi játsszóval összevetve ne tűnjön fel a különbség.

A szorítóban felvett meccsjelenetek javarészt a szorító kötelén kívülről vannak filmezve. Ezzel például az egyébként inkább az ismeretterjesztő filmjeivel elismerést szerző operatőr, Vancsa Lajos nem hozott újat az ökölvívást ábrázoló filmművészetbe. Bár kétségtelen, hogy az ötvenes évekből ezek a Papp Laciról fennmaradt legjobb minőségű képsorok. Igaz, hogy az eredeti sporteseményeken rögzített, sokkal gyatrább minőségű képeken Papp edetibnek hat. Mint ahogy az is igaz, hogy a Zbigniew Pietrzykowski-val vívott, Papp Laci vereségével végződő eredeti mérkőzés „újrajátszása” a játékfilmben kuriózumnak számító jelenetsor. A filmbeli alteregó, Ács Laci Petrusovszkyval küzd meg, akit az 1949-es Európa-bajnok Bene László alakít. Az kisebbik, hogy Bene és Papp nem utánozzák le az eredeti Pietrzykowski–Papp mérkőzést, hanem saját stílusukban, egymásra készülten mérkőznek meg.

Érdekes, hogy Ács jellemábrázolása során Papp mennyit árthatott saját imidzsének. Egyrészt, mert a vele sokban azonosítható Ács pár jelenetben igencsak negatív színben tűnik fel. A megtört és lecsúszófélben lévő, cél nélküli és olykor a hozzá közeliakkal szemben is agresszívan fellépő figura megformálása nehezen egyeztethető össze az ikonikus Papp Laci-képpel. Papp Laci idol volt a tömegek szemében. Erre bizonyítékul szolgál a Gulyás testvérek *Pofonok völgye, avagy Papp Lacit nem lehet legyőzni* című 1981-es dokumentumfilmjének nyitójelenete is. Ahol a filmesek az öklöző fotóját mutogatják az utca népének. Ez alapján kiderül, hogy a bokszoló az akkori Magyarországon az egyik legismertebb és legnépszerűbb, és kiváltképpen az egyik legtehetősebb ember.

Azt, hogy egy világklasszis magyar bokszoló luxuskörülmények között él, kiemelkedve az egyenlőségen alapuló társadalomból, a *Nehéz kesztyűk* ábrázolásmódja már 1957-ben nyíltan felvállalja. A Papp Lacival összeíró Ács Laci otthoni környezete, kocsija átlagon felüli gazdagságot árul el. Nem csoda, hogy a filmbeli Ács a nyugati promóter anyagi megkísértését teljesen negligálja. Az anyagi megkísértést hasonlóképpen, de finomabban ábrázolja Varasdyék, mint Keletiék tették a *Civil a pályán*ban. Mintha helyet hagynának annak, hogy a sportág jellege miatt nem lenne Ács vevő az ajánlatra. Hiszen

az ökölvívás nem csapatsport, ellentétben a labdarúgással. Azaz a győzelem leginkább az öklöző egyéni teljesítményén múlik, és a babérokat is leginkább ő aratja le. Az már csak másodlagos, hogy a *Nehéz kesztyű*ben egy világklasszis sportolót az új, szocialista rendszer kimagasló anyagi körülményekkel jutalmazza. Ha tetszik, az eddigiekhez képest, az állam nem elvi alapon elvárja, hanem megfizeti a példaértékű embert, a közért győzelmet arató sportolót és annak hűségét a rendszerhez.

A sport, illetve a sportolók ábrázolása az ezt követő alkotásokban már szerteágazóbban jelenik meg. Itt lezárulni látszik az a filmes korszak, amely jelen időben és aktuális viszonyrendszerekben igyekszik ábrázolni a sportot, illetve a sportolókat. Az agitációs jelleg lassan kiszorul a magyar sportfilmekből. Sokkal inkább a társadalmi látület vétele, a sport kapcsán felbukkanó problémákon való javítás szándéka vagy a múlt megidézése lesz a sporttal foglalkozó filmek készítőinek fő szándéka a következőkben.



AZ AVANTGÁRD ÁRAMÁBAN

Illyés Gyula avantgárd költészetéről

■ Illyés korai költészete az avantgárd jegyében fogant. A magyar modern irodalom azon kevesei közé tartozott, akik közelről élték át, mit jelentett a húszas évek első felének Párizsában az avantgárd irodalom, és mit jelentett avantgárd költőnek lenni. Hisz a magyar irodalomban nemzetközileg is ismert és avantgárd költőnek tekintett Kassák ez idő tájt Bécsben élt, ott szerkesztette lapjait. Kassák igyekezett nemzetközivé tenni avantgárd mozgalmát, lapjaiban többször közölt élvonalbeli avantgárd szerzőket. A *Ma* 1924. 8–9. számában Ivan Goll, Kurt Schwitters, Prampolini és mások szövegei jelentek meg, s még korábban, a hanyatló dadaizmus utánérzéseként a *Ma* 1920. 4. számában Schwitters montázsversét, Tzara kiáltványszerű szövegét is publikálta. Kassák azonban az akkor leginkább meghatározó irányzatok, így a szürrealizmus vezéregyéniségeit személyesen már a nyelvtudás hiánya miatt sem ismerte. Hogy mi történt Párizsban, a folyamatosan alakuló, változó avantgárd központjában, arról Illyés tudósított. Olyan értelemben is, hogy Cocteau, Goll, Breton szövegeit lefordította, s ezek jelentek meg a bécsi magyar avantgárd lapokban, így az *Ékben* vagy a *Mában*.

Illyés 1921–1926 között öt évig élt Párizsban, ekkori szövegei, s majd visszaemlékezései – mindenekelőtt a *Hunok Párizsban* (1946), illetve a *Magyarokban* közzétett 1938-as franciaországi útinaplója – arról tanúskodnak, hogy a fiatal költő részese volt az akkori – mára már irodalomtörténeti jelentőségű – művészeti életnek, az egyes izmusok közötti eltávolodásoknak, szakításoknak, konfúzióknak. Személyesen ismerte Cocteau-t, Tzarát, Éluard-t, Aragont és sok más, kevésbé emblematikus képviselőjét a korabeli képzőművészeti, irodalmi életnek.

Illyés avantgardizmusa s annak az egész életműben megmutatkozó vonásai lényegesen kevesebb figyelmet kaptak, mint az a radikális poétikai fordulat, ahogy – látszólag – hátat fordítva az avantgárdnak a tárgyias lírai beszédet alkalmazva a lét „valós” kérdéseinek, a társadalmi problémáknak kötelezte el magát. A harmincas évek Illyés-recepciója mással volt elfoglalva, s csak néhány írás emlékeztetett Illyés avantgárd időszakára, elsősorban a *Dokumentumban* játszott szerepére.¹ Az 1945 utáni, a szocializmus első időszakának Illyés-recepciójában pedig nem szívesen hivatkozott tény volt a párizsi időszak, az avantgárd művek pedig elsüllyedtek a jelentéktelenség stigmiájában. Az első mérvadó írás, nagyobb tanulmány Béládi Miklós értekezése², amely nézőpontot váltva – a korabeli irodalompolitikai elvárásoknak kisebb mértékben megfelelően – úgy szól erről az időszakról, mint amely önmagában is fontos szakasza a költői pályának, a művek nem másodlagosak, s nem a poétikai fordulat előkészítői. A monográfiák közül Tamás Attila munkája, Béládi után több mint két évtizeddel, az irodalomtörténész objektivitásával – és meglehetősen szűkszavúságával – szól ezekről a versekről és a korszakról.³ Izsák József objektivitásra törekszik, de az időszakot csak egy nagyobb kontextusban, a „permanens forradalom” történeti, politikatörténeti relációiban látja szívesen.⁴ Tüskés Tibor Illyés avantgárd műveiről nem szól, csak a *Száműze-*

tésem szomorú éneke és a *Szomorú béres* című versekről ír néhány értelmező mondatot.⁷⁵ Vasy Géza – ismertetve a párizsi évek körülményeit – arra a konklúzióra jut, hogy Illyés „nem igazán avantgárd alkat”. Vasy ugyanakkor rávilágít Illyés avantgárd költődésének fontos mozzanatára, hogy baloldalisága találkozott az avantgárd egy részének társadalmi elkötelezettségével, forradalmi irányultságával.⁷⁶ Illyés avantgárd korszaka a későbbi recepcióban nagyobb figyelmet kap. Szigeti Lajos Sándor, (s részben az ő eredményei nyomán) Nyáry Krisztián tanulmánya azért is különösen figyelemre érdemes, mert az értelmezők által sokszor leírt pályamódosulást, fordulatot nem életrajzi, politikatörténeti eseményekből vezeti le, hanem az avantgárd belső eszme- és művészet-történeti poétikai magábanvalóságából. Azaz Szigeti és Nyáry nem lát Illyés avantgardizmusa és nyugatossága, avantgárd tájékozódása és népiessége közötti feloldhatatlan konfliktust, épp ellenkezőleg.

Szigeti fontos észrevétele a poétikai folytonosság a baloldali avantgárd és Illyés baloldali „népiessége” között, ha nem is evidens, mindenesetre jól követhető. A kérdést részletesebben Nyáry Krisztián fejti ki. Az avantgárd útélágazásait bemutatva kiemeli, hogy Breton, Aragon, Éluard – és mások – társadalmi célokkal való azonosulását, majd belépését a kommunista pártba a szürrealizmus „kollektív pszichéje” motiválta: „Illyés felismeri, hogy Éluard, Aragon és Crevel a kollektív tudattalant felszabadítani kívánt művészettől törvényszerűen jutnak el a konkrét kollektívum eszményéhez, lett éppen az akár a kommunizmus, akár a nemzeti összefogás gondolata. Életpályájukban a saját magáénak jogosságát látja igazolni.”⁷⁷ A „kollektív tárgyiasságnak” a kiteljesítése ez, ahogy Illyés 1923-as, modern francia irodalmat bemutató tanulmányában az egyik irányt megjelölte (a másik az „absztrakt tárgyiasság”). Ez a kollektivitásértelmezés támaszkodott a francia szürrealisták esetében a marxizmusra, s így juthattak el az irányzat képviselői közül néhányan a kommunizmus ideológiájával való azonosulásig s a Szovjetunió – legalábbis ideig-óráig tartó – eszmei, etikai skrupulusok nélküli dicsőítéséig. De ugyanez a kollektivitásélmény, vágy vezetett a természeti népek kultúrájához, annak egzotikumához. S a „primitív költészet” vagy a néger faszobrok picassói vagy liepschitz-i imádata, kultusza mellett megjelenik ugyanennek a kultúrának s e kultúrát létrehozó társadalmi közösség, nép sorsának értelmezése is. André Gidet Kongóba Rimbaud példája vezette, de egész másképp tért haza. Útirajza ezért válhatott – nemcsak Illyésnek – az emberi lét alsó szintjén élő, kizsákmányolt, elnyomott népek sorsának elementáris erejű, az európai értékrendre, a szabadságjogokban megtestesülő etikumra hagyatkozó dokumentumává és művészi alkotásává.

Illyés párizsi, franciaországi éveiről, biográfiai eseményeiről, életkörülményeiről, szerelmeiről, mozgalmi munkájáról a leginkább autentikusnak tekinthető források azok a visszaemlékezései, amelyek az önéletrajzi műveiben megjelennek. A *Hunok Párizsban* csaknem két évtized távlatából idézi a párizsi történeteket, az önéletrajzi regény poétikai aspektusaival és alakzataival. Az autenticitás nézőpontjából nem elfeledhető ugyanis, hogy az ilyen típusú műben az „emlékezés színrevitele”⁷⁸ is megtörténik, amennyiben a szerző bizonyos poétikai toposzokat (portré, életkép műfaji konzekvenciák) szisztematikusan alkalmaz a regényszerűség és ugyanakkor – az előbbi nem kizárva – a hitelesség megteremtése érdekében.

A *Hunok Párizsban* érdekes és izgalmas képét adja annak a művészeti, pezsgő szellemi világnak, amelyet az avantgárd folyamatosan változó dinamikája táplált, izmusok és vezéregyéniségek, „pápák” kinyilatkoztatásainak,

belső harcainak, metamorfózisainak eredményeként. Illyés regényében úgy szólván jelen van mindenki, akit a művészettörténeti könyvek számon tartanak. Leírásai szemléletes és szellemes képét adják ennek a világnak, különösen úgy, hogy önmagát is befoglalja, de ugyanakkor – nyilván a kései hitvallás tudásával és távolságtartó racionalizmusával – kívül is láttatja, reflektálva nem csak az akkori történésekre, akkori önmagára.

A korabeli franciaországi avantgárd meghatározó irányai a dadaizmus és a szürrealizmus voltak, illetve ezek mutánsai. A dadaizmus „pápája” Tristan Tzara volt.⁹ Illyést Tzarához szorosabb kapcsolat fűzte, amint a *Magyarok* is utal erre, s a magyar költő részt vett Tzara temetésén (1963) is. A *Hunok Párizsban* megörökíti azt a jelenetet, amikor megismeri az akkor már a szürrealistákkal, Bretonnal csatáját megvívott s azt elvesztett dadaista „pápát”: „Nevé akkoriban azt jelentette, mint Hugo Victoré a *Hernani* napjaiban. A jövő volt, a végtelen, tele – akár a fiatal Hugo jövője – új negyvennyolcakkal, szellemi barikádokkal és lobogókkal, az érzelmek határtalan szabadságával. [...] A jó vers tartozéka, hogy minden sorában meglepetés legyen, az elmét pillanatra se engedje ellustulni, hanem – újabb és újabb kellemes szellemi meglepetésekkel szolgálva – állandóan izgalomban lebegtesse, mintegy a levegőben. E versből nem hiányzott a meghökkentés. Kellemes volt? A költő igazán nem akart kellemeskedni. E kor művészi irányai – talán tüzetesebben is látni fogjuk – a művészi alkotás egy-egy örök tartozékának a kelleténél is nagyobb helyt adtak. A rend ellen úgy keltek fel, hogy egy-egy hű jobbágyot ültettek a trónra: ez a képszerűséget, az a ritmust, amaz a szenvedélyt; Tzara a gondolatok szabad párosait táncoltatta.”¹⁰

Érdemes arra a finom ironiára figyelni, ahogy a dada – az avantgárd leg szélsőségesebb irányzata, a művészet létét, értelmét is megkérdőjelező, tagadó manifestumaival – romantikusságáról, a polgárpukkasztásról, az apák elleni radikális lázadásáról („vatermörder”) értekezik a szöveg.

Hasonlóan szemléletes – és szellemes – leírás adja vissza a Jean Cocteau-nál tett bemutatkozó látogatást. „A program szerint aztán elővettem s egy elismerő oklevélnek kijáró ünnepiességgel átnyújtottam a költőnek egy nagyalakú, nagy címbetűs modern magyar folyóiratnak – a *Ma* címűnek – azt a számát, amely az ő műveit is tartalmazta, saját merész átültetésemben.

Megnézte, megforgatta, látható gyönyörűséggel.

– Engedje meg, hogy ezt fölszegezzem a falra – mondta.

S már hozta is egyik, műtőasztalnak is beillő satupadról a kalapácsot, és felszögezte a közepén kinyitott folyóiratot, mint valami denevért a két szárnyánál fogva.”¹¹

Cocteau nevezetes művének (a *Periszkóp*nak, mint „utólérhetetlen versnek”) a szövegét – mint írja – „betéve tudtam”. Ez a múlt idejű kijelentés természetesen helytálló, hisz a szöveget Illyés lefordította és elküldte az aradi *Periszkóp* című avantgárd lapnak.¹² Noha a *Hunok Párizsban* nem datálja a Cocteau-nál tett látogatást, de az előre begyakorolt forradalmi szöveg („a költőnek mi a kötelessége a munkásosztályban, az új társadalomban, a torlaszokon”) azt mutatja, hogy az 1925-ben, Breton szürrealista kiáltványának megjelenése után lehetett. Erről a nevezetes manifestumról is beszámol, idézi a szöveg egy részét a *Hunok Párizsban*: „Ez volt a híres »önműködő írásművészet«, vagy legalábbis első lépés az »önműködő alkotás« felé. Csavarjuk le lánghelmünket, pihentessük tehetségünket s vele mindenki másét is. Idézzük még egyszer elménkbe, hogy az irodalom minden utak legszomorúbbika: mindenhova visz. Kezdjük gyorsan írni, minden előző terv nélkül, oly gyorsan,

hogy eszünkbe se jusson a megállás, még kevésbé, hogy közben elolvassuk, amit már leírtunk.”¹³

A húszas évek Párizsa – Illyés interpretációjában is – a klasszikus modernséggel való szembefordulás időszaka is. Nem véletlen, hogy Illyés ekkori szövegeiben alig van szó Baudelaire-ről, Rimbaud-ról, Verlaine-ről. De általában véve is mondható, mindazt, amit az elődök alkottak, s amit kánonszerűen (modern) irodalomnak neveztek, azt az új nemzedék radikálisan elvetette. Ezt a radikalizmust tökéletesen visszaadják azok a szövegek, amelyek Anatole France halálára íródtak. A *Hunok Párizsban* fejezetcíme (*A lázadó angyalok*) – szellemesen – France utolsó nagy regényére (*Angyalok lázadása*, 1914) utal, amely a harmadik köztársaság „rohadását” állítja pellengére. A lázadó angyalok az avantgárd élharcosai, akik pamfletekkel búcsúztatják a Nobel-díjas író, az irodalmi akadémia tagját, azaz a tekintélyelvű irodalom reprezentánsát. A temetésre lapot szerkesztettek, amelynek címe *Egy Hullá* volt. Illyés idéz szövegeket is, amelyek szerkesztésekor ő is jelen volt, akkori legjobb barátja, René Crevel jóvoltából. Azaz a hitelesség igényével adja vissza a hangulatot, amit a hullá „pofozása” jelentett, ahogy Aragon írta. André Breton szövege: „Loti, Barrès, France – írta ennek szerzője –, jelöljük szép tiszta jellel az esztendőt, amely kiterítette ezt a három szomorú atyafit: a hülyét, az árulót, a besúgót. Legyen – nekem nincs ellenemre – a harmadik számára még egy külön megvető szavunk is. France Antallal egy kicsit az emberi szolgálalkúság távozik a földről. [...] Címében ez a cikk az ellen tiltakozott, hogy a nagy író egyáltalán eltemessék. Ezt Breton András szerezte.”¹⁴ Hasonlóan írt Éluard.¹⁵

Illyés párizsi időszakának versei a szürrealizmus jegyében fogantak. A tapasztalati valóság elutasítása, az új, a valóságon túli valóság („surréalisme”) felfedezése csak a „tisztá lelki automatizmussal” idézhető elő, ahogy Breton a kiáltványban írta. Az automatikus írásmódhoz is sajátos lelkiállapotban juthat el a költő. Illyés ezt úgy jellemzi, hogy ez nem az álom állapota, hanem az álom és az ébrenlét közötti stádium.

A szürrealizmus mint mozgalom sohasem volt egységes. A modernitás két nagy lélek- és társadalomértelmező filozófiájára, a freudizmusra és a marxizmusra egyaránt szellemi forrásként tekintett, igaz, egyes képviselőit illetően más és más módon. A szürrealisták nemcsak a művészi kifejezés konvencióit utasították el, hanem lázadtak a társadalmi konvenciók és ugyanúgy a kapitalista társadalmi rend ellen is. Mozgalmuknak ez a szociális és ideológiai tartalma juttatta el néhány képviselőjüket a marxizmussal való azonosulásig. Folyóiratuk, a *Szürrealisták forradalma* legtöbbször idézett ideológusai a marxizmus klasszikusai, a jelen korból pedig Lenin és Trockij.¹⁶

Illyés baloldalisága, tevékenysége a francia munkásmozgalmában kijelölte, hogy melyik irányzatot kövesse. „A fiatal diák nem a dekadens irracionalizmust kereste a párizsi mozgalomban. Benne érezte a nagy irodalom izgalmas üzenetét és a szellem határtalan lehetőségeit”¹⁷ – írja Béládi Miklós, egyértelműsítően kijelölve Illyés avantgárd költészetének premisszáit, némiképp kibővítvé a szürrealizmus művészeti, poétikai hatásait s azok jelentőségét.

Illyés poétikai kísérletei először a dadaizmushoz kötődnek, amint Balázs Imre József munkája részletesen bemutatja.¹⁸ Az 1923-as, tulajdonképp beköszönő tanulmányában úgy értelmezi az 1910-es éveiben fénykorát élő irányzatot, hogy „a Dada az 1908–1920-as mozgalmak legtartalmasabb eredménye”¹⁹. Első fordítása Cocteau 1921-ben íródott *Az Eiffel-torony násznépe* című dadaista komédiája. A mű igazi dadaista darab, a nyelvi megértés határainak feszegetésével, a darabban is szereplő fényképezőgép absztrahálta burleszk

filmszerűséggel.²⁰ De igazi dadaista szöveg a Cocteau *Periszkópjának* idézett részlete, s még inkább a Pascal Pia-kötetből megidézett *Kellemes délibáb*:

A sürgönydrótokon egy enyhekék angyal mandolinoz.

Néha ibolyát szed, csinos csokorba köti.

Do, mi, szol:

Elrepül

Az angyal.

Ez az egyetlen felhő az esti égen.

*Így esik meg, hogy méhe alakban egy-egy szó kiszökik a sürgönyökből.*²¹

Illyés fordításai – viszonylag kisszámú verse mellett – a bécsi emigráns magyar lapokban jelentek meg, a Barta Sándor szerkesztette *Ékben*, Kassák aktivista-expresszionista lapjában, a *Mában* és Raith Tivadar *Magyar Írás* című kiadványában.²² Többféle – részben a publicitást biztosító lapok ízlésének megfelelő – irányba tett kísérletek az ekkori versek. A *Világosság* technicizmusa, gépek szimbolizálta elidegenedéslménye, az erő képei („Az ütő kalapácsokat jajdulva csattantja / vissza az acél”) expresszionista jegyek. A Kassák-féle aktivizmus is ott van a versben, amit a nagybetűs „Igaz” ereje és politikailag is kiterjeszthető sokértelműsége vagy az ide illesztett személyes vallomás („Hitem élesre kihidegült törvény”) is érzékeltet.

A *Mában* jelent meg az *Atmoszféra* című prózavers. Egy avantgárd versben nem feltétlen szükséges szerkezeti logikát keresni, különösen nem egy szürrealista jellegűben. Ebben a szövegben mégis felfedezhető egyfajta struktúra, ami persze nem a rendet vagy annak átláthatóságát építi. A szöveg nem asszociációs tartalmakra épül, hanem egymás mellé helyezett szimultán, olykor jelentésbeli szintaktikai kapcsolatot alig mutató mondatokra. A cím többet jelent, mint az első szakasz levegőképzei. Az atmoszférikus létezést, amelynek több szintje van. A három elkülönülő részt persze nehéz strukturálisan összekapcsolni, jóllehet mindháromban a levegőre utaló légiesség és a személyesség képei, s az én-te kapcsolatnak egy intim és azt kiegészítő, általánosítóan tárgyias relációja figyelhető meg:

„Sírsz. Gesztusaink, mint megriadt légcsavarak kékre zavarják a levegőt.

Így ha csukott szemed, azt hiszem, kinyitásakor biztosan galamb repülne ki belőle, mutatónyílként a napforrás felé.

Este mellettem fekszel, mint egy moszat, s vágyaink szomorúságból fakadt buboréka fölszáll a tóból, szintén a csillagok felé.”

Az utolsó sor lezáró szerepe abban is megmutatkozik, hogy a lét szubsztanciáit és evidenciáit rendező egymás mellé: hit (Isten), létharc („gyötörtetésünknek”), szerelem (fogantatás). A versben Béládi Miklós Éluard-hatást lát, s rokonságot a látomásos lírával.²³

A párizsi versek közé tartoznak a politikai tartalmú, osztályharcos jellegű szövegek, mint a Lenint is megidéző (annak halála apropóján írott) *Éjjelben győzni* vagy a Tanácsköztársaság hősi halottainak szentelt *Értünk elhulló proletár halottak*. Ide tartozik a kötetben még meg nem jelent *Kronstadti pályaudvar* című vers, amit az aradi *Periszkóp* 1925. június-júliusi száma közölt.²⁴ Illyés kevés önálló szöveget hagyott maga után ezekben az években. Ugyanakkor meg lehetőséget sokat fordított, megismertette a magyar nyelvű olvasókat az élvonal-

beli francia szerzőkkel. A fordítások többnyire szürrealista szövegek, ide sorolható szerzőktől: Apollinaire, Cocteau, Goll, Cendrars, Jouve, Tzara.²⁵

Illyés avantgárd lírája nem köthető kizárólagosan a párizsi évekhez, hisz hazatérte után a *Dokumentumban* is avantgárd szövegeket publikál. Másrészt a merev korszakhatároknak ellenállnak a művek is, hisz vannak olyan versek, amelyek Párizsban íródtak, de hazatérte után jelentek meg (Anna-versek), mások nyelvisége, szemlélete nem illeszthető az avantgárd környezetbe, noha Franciaországban fogantak.

1926 kora nyarán visszatért Magyarországra, amikor az ellene kiadott elfogatóparancs érvényét veszítette. Párizsból hazatérve rövid időre megáll Bécsben, ahol találkozik Lukács Györggyel is. Lukács tanáccsal látja el, beszédmódjának, költői nyelvének egyszerűsítését, a mozgalmi céloknak jobban megfelelő nyelvezetet javasolja.²⁶ Ebben az időszakban Illyés legfontosabb fóruma a Kassák alapította *Dokumentum*. Kassák bécsi lapjainak is rendszeres munkatársa volt, logikus tehát, hogy hazatérte után itt jelennek meg avantgárd – elsősorban szürrealista – szövegei. A *Dokumentum* első száma támadást intéz a *Nyugat* – tehát a magyarországi modern irodalmat leginkább reprezentáló lap – ellen, azt konzervativizmussal vádolva. Az aláírók a „magyar szürrealizmus” meghatározó képviselői: Kassák, Illyés, Déry Tibor, Németh Andor, Nádass József.²⁷ (Kassák és Németh Andor Bécsben együtt – és olykor egymás ellen – szerkesztették a *Ma* és a *Bécsi Magyar Újság* számait.)²⁸ A *Dokumentum* programnyilatkozata elveti az esztéticizmust, amit a *Nyugat* modernségének tekint, s ahogy Németh Andor elméleti írása fogalmazza, a vers önmagáért van: „Az új vers fő érdeme, hogy önmagához hasonlítson, azaz éppen olyan titokzatos, önmagáért való, szétszedhetetlen egység, reális és irreális alakulat, mint minden, amit valóságnak nevezünk.”²⁹ A *Dokumentum* az „új mondanivaló” és az új „formanyelvet beszélő fiatalok” lapjaként definiálja önmagát, és ilyen módon helyezkedik szembe a *Nyugattal* és annak „epigonjaival”. Azaz Kassák számozott verseinek konstruktivizmusa és a francia szerzők által (is) közvetített szürrealizmus próbál helyet találni abban a térben, amit a *Nyugat* mint az irodalmi modernitás letéteményese elfoglalt. Kulcsár Szabó Ernő úgy értelmezi a klasszikus magyar modernség húszas évekbeli állapotát, hogy azt még mindig az esztéticizmus poetizált beszédmódja uralja, amelynek szemléleti alapja az én integritása: „A magyar klasszikus modernség azonban még e nyilvánvaló századfordulós ismertetőjegyei ellenére sem monolit költészettörténeti képződmény, hiszen pusztán már az individuum kitüntetésének módjait is szembeötlő kettősség jellemzi. Ady expozív individualizmusa az egyik póluson a lírai alany olyan fölényét állandósítja, amely lényegében a konfesszionális élményköltészet mintái közelében tartja még az 1912 utáni expresszionisztikus hangnemeit is. (Aligha véletlen, hogy ettől – a magyar romantika megerősítette – szerepfelfogástól az a Kassák sem idegenkedett, aki programosan tagadta a lírai személyességet. Bár éppen a legjobb műveiben folyamodott az elszemélytelenítő modalitáshoz, tulajdonképpen nem tette poétikai elvévé az avantgárd-típusú én-»eliminációt«.)”³⁰

Kassák aktivizmusa – bár az ént, a lírai személyességet nem tárgyasítja teljes mértékben, s szövegei nem a szubjektum dezorganizációjára épülnek –, majd a számozott versek poétikája jelentősen eltér a nyugatos posztimpresszionista, posztszimbolista szemléletmódtól. A számozott versek a deszemiótizáció kísérletei, ahogy a jelkapcsolatok szétbomlanak, a szemantikai viszonyok véletlenszerűek, s a kiépülő korrelációk lebomlanak, megsemmisülnek.³¹ Illyés ekkori szövegei ebben a térben mozognak, még elsősorban

Kassák és az avantgárd magnetizálta irányokba, de már utat keresnek más poétikák felé is.

A *Dokumentum* második számában jelenik meg Illyés ismertetése Aragon *Le Paysan de Paris* (1927) című könyvéről. Aragon úgy mutatja be, mint aki „éveken át egyik legkövetkezetesebb követője volt a francia Dadának”. A mai Aragon, a könyv szerzőjét azonban mint az egykori dadaisták „legbátrabb” képviselőjét jellemzi, aki Párizsban maradt, hogy a város szerkezetét, működését érzékelje és érzékeltesse. Illyés ekkori szemléletét azonban még nem engedte el a dada egyedi formakultusza, amint az Aragon tárgyiasságainak ketős jellemzéséből is látható: „Ez a világ a közönyös tárgyak világa, ahol megszűnnek az emberi ész törvényei, ahol minden csupa Ding an Sich; a tárgyak világa ez, amiket Aragon szerint eddig az évszázadok során rárakódott asszociációk takartak el előlünk. A valóságot, mint a mesebeli királyt, az önnön tehetetlenségét restellő megismerés különféle illúziók köntösébe burkolta. Dada volt az első, aki gyermeki kegyetlenséggel megállapította, hogy a király meztelen.”³²

Ugyanebben a lapszámban jelent meg a *Sub specie aeternitatis* című prózavers vagy manifesztum. A szöveg deklaratív narrációja, evidenciái egy tipikus avantgárd kiáltvány formajegyeit tükrözik. Nincs benne polgárpukkasztás, a művészetről, alkotásról, a valósághoz való viszonyról van szó. A háromrészes szöveg első szakaszában az automatikus írásmód mint az autentikus kifejezőmód fogalmazódik meg: „Semmi rejtegetni valóm: kezemben a toll, de fogalmam sincs, mit fogok a következő sorban írni.” A második rész az „esőcsináló költő” szabad asszociációit rögzíti.³³ Az „esőcsinálás” aktivizmusa a hagyományos értelmezésre, a művészet mimetikusságára épülő művészetfelfogást utasítja el. Annál is inkább, hisz egy kavargó álomszerűségben a legkülönbözőbb valóságdarabok, történetmozaikok sodródnak. A harmadik szakasz „szélsőséges opciói, paradox értékviszonyai”³⁴ beleillesztődnek egy összefüggő, ám nem logikus, legalábbis nem a formális logika elvét követő szövegbe. A logika, a „következtetés”, a szillogizmus törvénye mint minden baj oka jelenik meg:

„Itt az ideje, hogy dekretáljuk a szellem diktatúráját. Gyávaságunk volt minden bukásunk oka. Bambán elfogadtuk a következtetés nyálas csúszó-mászóinak tekervényét:

Izabella ember

IZABELLA HALANDÓ

Minden ember halandó

s azóta, anyák tejével szíva be a halál gondolatát, menthetetlenül pusztulunk.”

Igazi, kiérlelt avantgárd szöveg a *Sub specie aeternitatis*, az avantgardisztikus kliséknek egyéni nyelvet talál.

Ugyanitt jelent meg az *Újra föl*, Illyés hazai avantgardizmusának másik reprezentatív példája. Nyáry Krisztián szerint 1927 végétől Illyés formailag szürrealista verseit a „konkrét tárgyas elbeszélés és az értelem rendező elve jellemzi, s ugyanúgy az elnyomott dolgozó osztályok érdekében szólalnak meg, mint Crevel vagy Aragon ez idő tájt írott versei”.³⁵ Azaz az érlelődő poétikai fordulat dokumentumai az idesorolható szövegek, amint az *Újra föl* is. Illyés verse a *Dokumentum* utolsó számában jelenik meg, s a szöveg is mint-ha lezárása volna egy korszaknak, a „tisztá” avantgárdnak, amit még nem érintett meg a bomlás, még nincs kikacsintás a tárgyas epikusság felé, mint

más ugyanebben az időszakban íródott művekben. Hosszú prózavers ez, amit nem tagolnak tematikus motívumok, gondolati egységek. Az avantgárd szabályai szerint áradnak a mondatok, amit nem zavar központosítás, rím. Tipológiailag ugyan szakaszolható a szöveg,³⁶ ám e szakaszok között akár összefüggést, akár belső egységet keresni nem logikus olvasói eljárás. Ugyanígy a privát szféra élményei és a társadalmi lét képei sem tagolják, és nem is tematizálják a szöveget. Az *Újra föl* arról tanúskodik, hogy Illyés is megírta azt a nagy verset, amivel bizonyítja, hogy ő is mestere az avantgárd beszédnek, formáknak, s valóban az. A szövegből – különösen a kezdeti részekből – idézhetők az automatikus írásmód példái, ahogy a szöveg generálja önmagát, ahogy ismétlődnek szavak, hogy új kapcsolatban tűnjenek fel, ahogy a jelenségek önmaguk másságát hordozzák, és természetesen a hagyományos értelmezői elvárásokat kizökkentő szemantikai, grammatikai játékok.

Az *Újra föl* szövege nem steril, a művészetbe bezárkózó szöveg, tehát az elbeszélői önmegjelenítés, illetve a létre, a munkára, a társadalmi harcokra, küzdelmekre vonatkozó utalások konkrét jelentéviszonyokkal töltik ki a jelentésteret. Ez nem szokatlan az avantgárd nagy versek esetében sem, hogy csak Kassák klasszikus művére, *A ló meghal, a madarak kirepülnek* opuszára emlékeztessünk. Önéletrajzi törmelékekből, zsurnalisztikai, politikai szövegelemből rakódnak össze a szövegek. Illyés verse a továbbra utaló grafikai jellel, majd a kijelentés szintjén is megjelenő folytatódó szövegrészben ugyancsak tartalmaz ilyen szövegtöredékeket:

„légüres tájban hol csak a gyárkérmények s a bebörtönzöttek gondolatai füstölnek fel az elnéptelenedett magasságokba egy mult századbeli isten ködhullája felé s csak a külvárosok el- s felbukkanó zátonyai között csavarog még egy ittfelédlt dal átcsap szívemem ám róla ezúttal nem kívánok szólni”

Ez az expresszionista jellegű külvároskép úgyszólván minden részletében megfeleltethető a munkáslét valóságának, ám a beszélő megakadályozza, hogy ezek a jelentéselemek jelentéskonstituáló szerepbe kerüljenek, még akkor is, ha a „síkos járda” képe felidézheti az értelmezőben nemcsak az élet mocskát, hanem a tüntetésekben, a rendőrterrorban kiontott vért is. A „szegény de szép munkásleány” eszünkbe juttathatja akár Orosz Annát is, a párizsi szerelmet. A szöveg tág teret nyit az asszociációknak – noha nem érvényszerű ebben a részben a szabad asszociáció –, s a beszélő kijelentéseit is össze lehet rendezni, az avantgárd asszertorikus mondat- és jelenséghalmazt ezt a lehetőséget megadja az olvasónak. A jelentésképzés bizonyosságát³⁷ azonban elbizonytalaníthatják akár az elbeszélői énhez kapcsolódó formák (igeidők, a személyesség) gyakori változásai vagy a szöveg és a jelentés alternatívására vonatkozó kijelentések:

„távolodva egyre attól mi lehettél volna kicsit közönyösen kicsit elfogódva ügyesen siklódtam a nap kései között s akadályokon át mikről magam sem tudtam mitől választanak el
feldobva párszor a szintváltó szívet egy mosoly ellenében vagy csak a játékért fej vagy írás vers vagy fekete mosoly vagy harag mi a véletlen égből az érkező arcába zuhan”

Az *Újra föl* talán a búcsúvers, búcsú az avantgárdtól, a totális szabadság poétikai ideájától. Ugyanebben az időszakban keletkezett, még az avantgárd szemléletében formálódott, versei már esetenként jobban engednek a hagyománynak. A *száműzetésem első éneke* (1926) az utazás toposzára mint szöveg- és jelentésmagra épül, viszonylag jól azonosítható jelentéskapcsolatokkal. Ugyanakkor a hajó képe nem feltétlen a címben jelölt „száműzetéssel” kerül jelentéskifejtő kapcsolatba, hisz az utazást belengi a misztikusság, az álmyszerűség, az emlékezet. Azaz olyan szürrealisztikus kép- és álmvilág tölti ki a vers terét, amelyben akár logikus is lehet a költői kérdés: „sivatag ez tenger vagy emlékezet?” S amelyet ilyen tökéletes, de önmagában álló, szeparált képkapcsolat is hordoz: „s a pálmafa erében megpattan a síró hegedűhúr”.

A vers három „keserű énekből” állt össze, de kötetben csak kettő jelent meg.³⁸ A második 1927-ben íródott. Ez már versszerű vers, s nemcsak a tagolással. Az első szakasz csaknem összeolvasható abban az értelemben, hogy az egyes motívumok („szív”, „nehéz”, „füst”) újra megjelennek az egyes mondatokban, összefűzve egy jelentéshálót. A harmadik szakasz valósághoz kötődő, a szintaxis szabályait alig feszegető sorai már az eltávolodást jelzik, a modern vers már nem avantgárd jellegű versszerűségét jelenti:

*az éj bokrai közt menekülő léptek
a menekülőt az éj forrásához viszik
magányosság síkos örvényeihez hol
perceket számláló véred hullámain
út foszlik el felhő távozó hajófüst.*

Az avantgárdból való átmenetet *A csendben* (1927), a *Thébai menekülő* (1928) jelet és jelentést újra összefűző kapcsolatai illusztrálják. Az előbbiben még a kijelentések önállósulnak, az utóbbi csaknem logikusan egybefűzött szöveget formáz.

Hogy mit jelentett Illyés költői pályáján az avantgárd, az eléggé eltérő értelmezésekben jelenik meg. Olykor az ideológiai prepozíciók, olykor ízlésbeli normák szabják meg az értelmezői magatartást. Különösen, ha a harmincas évek tárgyias költészetének oppozíciójában jelenik meg ez a líratörténeti korszak Illyés pályáján. A monográfusok közül Tamás Attila értékelését érezzük a leghitelesebbnek: „Tény, hogy a húszas évek első felében még nem talál rá legsajátosabb útjára: a modern irányzatok őt jobban ejtik meg általános mérészségükkel, mint amennyire konkrét stílussajátosságaiakkal. Mégsem csak kivételes intellektusa magyarázhatja, hogy érintkezésbe juthat egy nagy lírikusokkal induló francia áramlat képviselőivel, részben valóban befogadást is nyerve a később költői átfogalmazásban megjelenő »équipage« tagjai közé. Tzara vagy Éluard már a *költő-társat* is joggal érezheti az ismeretlen országból jött fiatalemberben.”³⁹ Kétségtelen, Illyésnek nem legjelentősebb, leginkább számon tartott művei az avantgárd ihletésében született szövegek. (Ugyanakkor egy avantgárd antológiában az *Újra föl* vagy a *Sub specie aeternitatis* bizonyosan helytállnának.) Amint az is kétségtelennek látszik, az az európaiság, amely Illyés gondolkodásában és gyakori hivatkozásaiban (nemcsak a két háború közti irodalmi vitákban, hanem a későbbi, a szocializmus idején született szövegekben) megjelenik, az a francia kultúrával azonos. Annak pedig szerves része a modernitás korszaka. S az is belátható, hogy kevés olyan nemzetközi tekintélyű magyar író-költő volt/van, mint Illyés. S ennek a tekintélynek – ahogy a *Koszorú* híresei sorai mondják: „hű európaiként / mondandói mi-

att figyelemre / bólintásra becsült más népek előtt is” – a fedezete az európai irodalomtörténet nagyjai között számon tartott Tzara, Éluard, Aragon, Crevel barátsága. A korszak poétikai haszna sem elhanyagolható. Noha ennek részletes és szövegszerű dokumentálása nagyobb munkában fejthető csak ki, az azonban belátható, hogy az Illyés-versek prózaisága, a versritmus döccenői, a hétköznapi világ uralkodó tárgyiasságai nem egy vonatkozásban az avantgárd örökségei. Arról az ars poeticáról van szó, amit majd a Kosztolányival folytatott vitájában (*Nép és költészet meg egy kis verstan*, 1934) a népieket és az új költészetet védve a nyugatos formakultusszal szembeállít, értelmezve a versek „lazarosságát”, „darabosságát”.⁴⁰ A „gyalázatos” rímek vádját Petőfi példájára, verseinek konzervatív, értetlen fogadtatására hivatkozva utasítja vissza.

N. Horváth Béla

■ JEGYZETEK

1. Az avantgárd irodalomról: Bori Imre: *A szecessziótól a dadáig*. Forum, Újvidék, 1969; Derék Pál: *A vasbetontorony költői*. Argumentum, Bp., 1992; Kálmán C. György (szerk.): *A korai avantgárd líra*. Unikornis, Bp., 2000.
2. Béládi Miklós: *Az avantgarde áramában*. In: Uő: *Érintkezési pontok*. Szépirodalmi, Bp., 1974. 213–263.
3. Tamás Attila: *Illyés Gyula*. Akadémiai, Bp., 1989. 27.
4. Izsák József: *Illyés Gyula*. Szépirodalmi, Bp., 1983. 59.
5. Tüskés Tibor: *Illyés Gyula*. Szépirodalmi, Bp., 1983. 101.
6. Vasy Géza: *Illyés Gyula*. Elektra, Bp., 2002. 49–50.
7. Dobos István: *Önéletírás és regény. Márai Sándor: Egy polgár vallomása*. Irodalomtörténet 2003. 1. sz. 131–146.
- Fogalomértelmezésünk Dobosnak a Márai-mű önéletrajziségára vonatkozó kérdésfelvetésére épül, hogy az önéletrajzi én mintegy „megrendezi önmagát”. „Ez azt jelenti, hogy színre lépteti a visszaemlékező, elbeszélő szemlélőjeként elgondolható másikat, akivel az olvasó együtt fedezheti fel az emlékezetben feltáruló világot. Az átélő és szemlélő elbeszélő kétféle szerepkörének váltogatását a regény és az önéletrajz közötti hatások átjárhatósága teszi lehetővé.” 131.
8. A dadaizmus hatalmas irodalmából: Dietmar Elge: *A dadaizmus*. Vince, Bp., 2006.
9. Illyés Gyula: *Hunok Párizsban* 1. kiadás. Révai, Bp., 1946. 108–109.
10. Uo. 104–105.
11. Uo. 322.
12. A Periszkópról: Szigeti Lajos Sándor: *Meghalt a Nagy Pán?! Tiszatáj* 2003. 7. sz. 80–91.
13. Illyés: *Hunok Párizsban*. 313.
14. Uo. 314.
15. Uo. 316.
16. L. Karlheinz Barck: *Beziehungen zwischen künstlerischer und literarischer Avantgarde*. In: *Literarische Avantgarde*. Hrsg. Manfred Hardt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989. 218–219.
17. Béládi Miklós: i. m. 234.
18. Balázs Imre József: *Esőcsinálás. Illyés Gyula szürrealista kalandja*. Irodalomtörténet 2011. 1. sz. 9–21.
19. Illyés Gyula: *Az új nemzetközi irodalom ismertetése és kritikája*. Ék 1923. 1. sz.
20. Eltérő értékítéssel szól erről Béládi: i. m. 239, ill. Balázs Imre József: i. m. 6–7.
21. *Hunok Párizsban*. 99.
22. A lapokról: Béládi i. m. 234–238; Szabolcsi Miklós: *Érik a fény*. Akadémiai, Bp., 1977.
23. Béládi: i. m. 245; Másként értelmezi Balázs Imre József (i. m. 15.) nem jelezve az Éluard-hatást. Izsák József az Éluard-hatásnak tulajdonítja, hogy Illyés „nem veszett el az avantgarde kísérletek dzsungelében”. Izsák: i. m. 44.
24. Balázs Imre József: i. m. 15.
25. Uo. 16.
26. Vasy Géza: i. m. 54.
27. Szabolcsi: i. m. 648.
28. Csaplár Ferenc: *Kassák és Németh Andor*. In: „*Költő, felelj!*”. Szerk. Tasi József. PIM, Bp., 1992. 24–29.; Botka Ferenc: Déry Tibor és Németh Andor. In: „*Költő, felelj!*” 37–58.
29. Idézi Szabolcsi Miklós: i. m. 648.
30. Kulcsár Szabó Ernő: *A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a '20-as, '30-as évek fordulóján*. In: „*de nem felelnek, úgy felelnek*”. JPTE, Pécs, 1992. 38.
31. Derék Pál: „Minden eddigi dezemiotizációs eljárás során alkalmazottnál kisebb darabokra bontott, majd analógiás úton »tégelakká« összegyűrt valóságtöredékek segítségével olyan építkezésmód vált lehetővé, amely semmi akadályt nem gördített a diszharmonia műbe foglalása elé.”

„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”. *A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998. 256.

32. Illyés Gyula: *Louis Aragon: Le Paysan de Paris*, In: *Iránytűvel. Érdekes adalékokat szolgáltat Benda Mihály Aragon boulevard, avagy Illyés Gyula Hunok Párisban című regényének városleírásai* című tanulmánya, amelyben a két mű hasonlóságait elemezve a modernitás emberének városképéről ír. Erdélyi Múzeum 2011. 2. sz. 109–120. https://eda.eme.ro/bitstream/handle/10598/26092/EM_2011_2_009_Benda_Mihaly-Aragon_boulevard_avagy_Illyes_Gyula_Hunok_Parisban.pdf?sequence=1&isAllowed=y

33. Így értelmezi: Kányádi András: *A magyar szürrealizmus irodalma*. Korunk 1999. 7. sz. 95.

34. Balázs Imre József: i. m. 18.

35. Nyáry Krisztián: *Egy párizsi Hunniában*. Irodalomtörténet 1996. 3–4. sz. 514.

36. Béládi Miklós: i. m. 257.

Béládi szerint a versben „A forradalmi világnézet küzd a formával, a teljesebb megszólalásért”. Uo. 256.

37. Béládi: „A rendezetlenség arra való, hogy mennél nyomatékosabban tűnjék ki az élet áramlásának »iránya«”. Uo. 261.

38. A harmadikról: Balázs Imre József: i. m. 17.

39. Tamás Attila: i. m. 28.

40. *Nép és költészet meg egy kis verstan*. Magyar Hírlap 1934. március. 18. 9, 10.



VÁRALLYAY GYULA

PÜSPÖK A CSALÁDBAN

■ A Magyar Királyság és Lengyelország határához közel feküdt Kisszeben városa Sáros megyében. Már 1405-ben szabad királyi város jogot nyert Luxemburgi Zsigmond német-római császár- és magyar királytól, ami beindította az egész környék fejlődését. Szász telepesek az 1400-as években a környék felvirágzását felgyorsították, és Kisszeben is összefogott a pentapolitana együttműködésben Kassa, Eperjes, Bártfa és Lőcse városaival. Gyarapodásukat igazolja, hogy a piaristák latinul vezetett iskolát alapítottak Kisszebenben, ahol még ma is álló reneszánsz templomot építettek Keresztelő Szent János emlékére, valamint egy bástya jellegű harangtornyot és erődítményekre emlékeztető középületet. Akkoriban kétezer lélekszámú lakossága fontos várossá emelte. Jelentőségét igazolja az is, hogy két olyan rangos, aranyozott és festett, faragott fa szárnyas oltárt készíttettek ebben a kis városban 1496-ban, majd 1510–1520-ban, amelyek később felkerültek Budapestre, a Nemzeti Galériába. A későbbi oltár közepén Gábrriel Arkangyal térdel Mária előtt – mindkettő kiváló művészi alkotás, mai napig állandó kiállításon láthatóak fent, a Várban.

Korabeli és későbbi helytörténeti források szerint Várallyai Szaniszló az 1490-es években született Kisszebenben, és természetes lenne, hogyha a Keresztelő Szent János-templomban keresztelték volna – de nem tudjuk bizonyosan. Tanulmányait Magyarországon és – igen valószínű – Itáliában végezte, bár a Pécsi Egyházmegye irattára nem adott erre határozott választ. Viszont későbbi, hallatlanul sikeres pályafutása két magyar király szolgálatában azt sugallja, hogy egy nagy presztízsű egyetem, mint például Ferrara eminens diákja lehetett – úgy, mint az 1300–1500-as évek során Magyarország több magas rangú egyházi előjárója.

A Várallyai családot dr. Karácsonyi János genealógus, a magyar nemzetségek 14. századig terjedő történelmének szakértője Őrösúrtól származtatja. Őrösúr atyja, Acsád, a Névtelen Jegyző, Kézai és a *Képes Krónika* szerint a királyi ház egyik nőrokonát vette feleségül. Előkelő voltukat jelzi, hogy fiát nem Őrösnek, hanem Őrösúrnak hívták, akitől az egész nemzetség nevét kapta. A Sajó Tiszába való szakadásánál, Sajó-Őrösön telepedtek le, és a Nyárád folyóhoz közel, Kács – egykor Felkács vagy Kách – nevű helység mellett három borsodi völgyben a királytól földet és Szendrő mellett erdőt kaptak. Még mielőtt családnéveket használtak volna, a Várallyaiak felmenői között találjuk I. Miklóst, aki 1230-ban a borsodi várföldek visszafoglalására felállított bizottság tagja, valamint fiát, II. Lőrinczet (1249–92), aki pedig ispán volt Kácson. Már 1248-ban okirat tanúskodik arról, hogy Kácson a nemzetség által emelt monostor egy cserepi uradalommal határos. Több más család is az Őrösúr nemzetségtől származott, mint a Leányfalvi, Tibold, Sályi és Geszti. Tiboldiak és Gesztiek a Várallyaiakkal együtt osztozkodtak a nemzetség jószágain a 13. században, miután a többi család kihalt. Várallyai utódok még évszázadokkal később is említik a monostort, mikor a családnevet leggyakrabban már Várallyaynak írják. Egy latin nyelvű okiratban „Stephanus de Várallya de eodem Genere Ueresúr” 1715-ben bizonygatja, hogy a nemzetség 1291-ben

monostort emelt Kácson. A negyvenhárom évvel későbbre tett monostorépítés ugyan téves, mégis megerősíti a korábbi okiratokban foglalt információt, ami a családban szájról szájra szállt évszázadokon át.

Idővel a Várallyay család a királyság területén szétszóródott, akár Várallyay vagy Várallyai néven, de magukat és felmenőiket mind az Őrsúr nemzetségből származtatják – korábban még latin nyelvű okiratokban. Így nem fér kétség ahhoz, hogy Várallyai Szaniszló is a Borsodban letelepedett Őrsúr nemzetségből származott.

Hosszú idők óta őrzött és továbbadott családi iratokban, valamint levél- és irattárakban feltárt dokumentumokban hetven Őrsúrtól származó Várallyay között találunk jeles katonákat – mint Rákóczi egyik őrnagyát, aki részt vett fejedelmi tanácsokon is, valamint tiszteket az 1848-as szabadságharcban, földbirtokosokat, országgyűlési képviselőket, mint Várallyay Istvánt, aki Szabolcs megye képviselője volt az 1683-ban Thököly által összehívott kassai országgyűlésen, polgármestereket, királyi követet és püspököt, bírókat, ügyészeket, politikusokat, tudósokat, protestáns lelkészeket, teológusokat, valamint vándordiakokat a 14–18. század idején – többek között Bécsben, Németalföldön és Krakkóban. Különös elismeréssel munkálkodtak Várallyay kálvinista teológusok az 1600-as években Franekerben és Leydenben, ketten közülük könyvet is írtak az unitáriusokkal folytatott heves hitvita serkentésére. A jeles 56-os magyar költő és író, Gömöri György bukkant rá egyikük, Mihály Simon magyar–latin–görög szótárára a British Libraryben 2010-ben – a szótárt Szenczi Molnár Albert készítette 1648-ban.

A 19. és 20. században, amikor a bevándoroltak között elterjedt a névmagyarosítás, voltak védett családnevek, amelyeket csak a miniszterelnökség hozzájárulásával kaphatott meg valaki. Ezek közé tartozott a Várallyay név is. Konkrét példa van rá, hogy valaki számára, aki magyarosítani akarta nevét az 1930-as években, a Várallyay név felvételét nem engedélyezték.

Visszatekintve évszázadokon át az Őrsúr nemzetségbeli felmenőkre és a Várallyay család tagjaira, a közéletben Várallyai Szaniszló pályafutása tűnik a legsikeresebbnek. Bár életének korai éveit, tanulmányainak történetét és hitvallásos képzésének kezdeti időszakát homály fedi, a modern magyarországi történetírás, főleg a 19–21. századok idején publikált monográfiák, helytörténeti és a pécsi püspökségről írt tanulmányok feltárják magasra ívelő életútját mind az egyházon belül, mind a megyei közigazgatásban. Szaniszló egyik jeles kutatója, Muskovszky Viktor 1904-ben tanulmánya címében hibásan Várallyait írt, míg a szövegben végig Várallyait használt, mint a király püspöki kinevező oklevele. Emiatt később több helyen hibásan írják nevét.

Fiatalon Szaniszló közel került Szapolyai János erdélyi vajdához, akinek apja és nagybátyja Mátyás király országlása idején gazdagodott meg páratlan gyorsasággal, apja a királyság leggazdagabb főura lett, és Piast származású herecegnőt vett feleségül. Édesanyja révén János uralkodóházak vérrokona volt, így háttere révén már fiatalon kinevezték főkapitánynak, majd 1510-ben erdélyi vajda lett. Dózsa György lázadását 1514-ben ő verte le, és a vezért kegyetlenül meggyilkoltatta. Viszont ő fedezte fel Szaniszló kiváló képességeit, iskolázottságából eredő tudását, tájékozottságát az egyházi és világi törvények kánonjában, valamint veleszületett tehetségét a konfliktusos helyzetek kezelésére. Már 1526 előtt Szapolyai híve volt. Miután II. Lajos életét vesztette a Csele pataknál a vesztes Mohácsi csatában, országgyűlést hívtak össze Székesfehérváron, ahol 1526. november 10-én Szapolyait királlyá választották, és megkoronázták. Szaniszlót 1533-ban kinevezte fehérvári prépostnak.

II. Ulászló és Habsburg Miksa egyezséget kötöttek 1515-ben, mely szerint a Szent Korona a Habsburgokra szállna majd, ha II. Lajosnak nem lesz utódja. Mivel a tizenhat éves királynak gyermeke nem volt 1526-ban, így özvegye, Habsburg Mária révén I. Habsburg Ferdinánd császár jogot formált a magyar koronára. Főurak egy kis csoportja, mely nem támogatta Szapolyait, 1526 decemberében Pozsonyban I. Ferdinándot jelenléte nélkül szintén megválasztotta királynak. Perényi, a koronaőr korábbi társa, Szapolyai ellen fordult, a koronát visszavitte Visegrádra, a nemzeti ereklye állandó őrhelyére. Majd 1527 novemberében kiszolgáltatta a koronát I. Habsburg Ferdinándnak, akit Pozsonyban akkor királlyá koronáztak. Talán nem is meglepő, hogy Szapolyai és I. Ferdinánd koronázását ugyanaz a nyitrai püspök, Podmaniczky István celebrálta.

Ekkor kezdődött egy tizenhárom éves viszály Szapolyai János és I. Ferdinánd között, mivel mindegyikük legitim magyar királynak tekintette magát.

Egymás közötti gyakori összecsapások és háborús konfliktusok terheltek a már amúgy is tarthatatlan helyzetbe került királyságot Mohács után. Miközben a vetélkedő királyok elsősorban egymással voltak elfoglalva, kevesebb figyelmet tudtak fordítani a további ottomán terjeszkedés előkészületeire. Például 1530-ban, amikor Szapolyai Budát uralta, I. Ferdinánd hadai bekerítették a várat, hogy kiűzzék onnan a rivális királyt. A budai várban bezárt magyar haderők élelem szűkében kritikus helyzetbe kerültek. Szaniszló hű íródeákját, Zermeghet bízta meg, hogy János király számára delikát ételeket vigyen fel a várba, mikor már mindenből kifogytak, és az emberei lóhúson éltek, hogy tartani tudják a várat. Maga Szaniszló is jelentkezett a királynál, aki sürgős üzenetet küldött vele Nádasdy Tamás főkapitányhoz, hogy Szigetváron állomásozó hadait azonnal hozza fel Buda védelmére. Ez is igazolja, miként ásta alá a két király rivalitása a Királyság biztonságát a délről fenyegető török veszéllyel szemben.

Eljött a pillanat, amikor Szapolyai és I. Ferdinánd kénytelen volt fegyverszünetet kötni az ottomán veszély miatt. Négy magyar, a két rivális király követi 1531-ben Visegrádon ültek össze, hogy a feltételekben megállapodjanak. Szapolyai részéről Szaniszló tárgyalta a király egy másik bizalmasával együtt, és egy időre sikeresen felfüggesztették a hadiállapotokat a két viaskodó fél között. Ám az ismételten fellobbant harcok, csaták hallatlan károkat okoztak az országnak, mivel legyengítették hadviselő képességüket a török ellen. Közben Szapolyai egészsége megromlott, és több hibás döntést is hozott, bár a velencei Aloisio Gritti kormányzóvá való kinevezését Várallyai és Nádasdy meggátolták, a király kinevező levelét nem ellenjegyezték. Szapolyai 1540-ben meghalt, és újszülött trónörökös fiát, János Zsigmondot megválasztották magyar királynak, bár soha nem koronázták meg. Apja után ő is erdélyi vajda lett, majd 1570-től az első erdélyi fejedelem.

Szaniszlónak, miután elvesztette az utolsó magyar király feltétel nélküli támogatását, körül kellett néznie, milyen lehetőségei adódhatnak közéleti pályája folytatására, mikor I. Ferdinándot már magyar királynak tekintették az országban. I. Ferdinánd nyilván tudott Szaniszlóról, hiszen hallotta, hogy János király hűséges és sikeres tanácsadója, bizalmasa volt, többek között ő folytatott fegyverszüneti tárgyalásokat Visegrádon saját küldötteivel. Még az sem kizárt, hogy nemcsak bizalmasai, de maga a császár is találkozhatott Szaniszlóval fehérvári préposti tisztsége okán. Nem is telt el egy év sem János király halála után, amikor Alessandro Farnese, III. Pál pápasága idején Ferdinánd kinevezte pécsi püspöknek és Baranya megye ispánjának 1541-ben.

A Pécsi Egyházmegyének komoly presztízse volt, Szent István 1009-ben alapította. Szaniszló elődei között is találni kiváló embereket, köztük a legtehetségesebb és messze a legelismertebb Janus Pannonius, hetven évvel korábban, Mátyás király idejében. Anyai nagybátyja, Vitéz János Várad püspöke volt, aki kiküldte őt tanulmányútra Itáliába, ahol felvilágosult humanista lett, az első jeles magyar költő, bár végig latinul írt, először Ferrarában, majd Paduában és végül Magyarországon. Realista líricizmussal ismertette költészetében a magyar tájakat, és néha erősen kritizálta az egyházat.

Mikor Szaniszló átvette püspöki székhelyét 1541-ben, a Pécsi Egyházmegye és a püspöki birtokok siralmas állapotban voltak. A Baranya megyei földesurak nemcsak egymás jószágait lopták, pusztították és fosztogatták, hanem a püspökséget is. Az iszonyatos konfliktusokat és egymás károsítását Szaniszlónak fel kellett számolnia békítő és közvetítő lépésekkel, de legalábbis meg kellett kezdenie a rend helyreállítását, a stabilitás és béke konszolidálását, valamint a bűnöző elemek visszaszorítását. Nem csupán püspökként, egyházi jószágainak érdekében, de mint baranyai ispán is szembe kellett szállnia a törvénytelenességgel, a királyi alkalmazásban tevékenykedő hivatalnokok és katonák visszaéléseivel. Nem utolsósorban azért, mert beiktatása után hamarosan nyilvánvaló lett, hogy az Oszmán Birodalom újabb nagy hadjáratot készít elő a déli határokon.

Szeged városát a törökök 1543 márciusában bevették, ami veszélyesebb helyzetet teremtett Baranya megyében is. Közben a tolnai és baranyai földesurak, mint Werbőczy Imre, Mekcsey István, Istvánffy István királyi támogatással felfegyverzett zsoldosai erőszakkal pusztítottak a környéken, sőt, közel Pécshez, megtámadták Báta kis városát is. Szaniszló levélben értesítette Várdai Pált a Magyar Királyi Helytartótanácsban a garázdálkodásokról, felhívta a figyelmét, hogy ezek még azt is elpusztítják, amit korábbi török portyázások épségben hagytak. Májusban Werbőczy felkérte Szaniszló püspököt, hogy az egyre gyakoribb török portyázások feltartóztatására, különösen Döbrököz környékén, küldjön fegyvereseket. Nádasdy Tamás dunántúli főkapitány már korábban küldött fegyveres katonákat Szaniszló püspöknek Pécs védelmére, így ez utóbbi még több katonát tudott átadni Werbőczynek, hogy majd az összes magyar katona találkozzon Dombóvár és Sásd falvak között május 5-én, és együttesen lépjenek akcióba a törökök ellen. Ebből azonban nem lett semmi, még a találkozóból sem, mert a magyar fegyveresek a közeli falvakat, sőt még a püspöki birtokokat is fosztogatni kezdték. Szaniszló érélyes panaszára Werbőczy a „rebellis természetű pécsi gyalogosokat” hibáztatta, de végül kiderült, hogy a randalírozók zöme a Nádasdy főkapitány által küldött katonák voltak – így felhagytak az érélyesebb panasztétellel.

Május 24-én hírt kaptak, hogy Pécestől délre Murad bég ostromolni kezdte Valpó várát – amit ma Horvátországban Valpovónak hívnak. Szaniszló azonnal összevonta csapatait, és felszólította Werbőczyt, ő is mozgósítsa katonáit, hogy együtt siethessenek Valpó vára segítségére. Ugyanakkor levélben kérte fel Nádasdy főkapitányt, hogy nyújtson segítséget Pécs védelmére. Szaniszló választ nem kapott sem Várdaitól, sem Nádasdytól.

Júliusban, a törökök közeledésével, Pécsen a helyzet kritikus lett. Szaniszló ugyan megnyerte Paksy János és Alapy János kapitányok együttműködését Pécs védelmére, de sem a püspök, sem a két kapitány nem tudta meggyőzni a lovasságot, hogy teljes katonai erejükkel lépjenek fel az ostromoló török hadak ellen. A lovasság elhagyta Pécsét a török támadás előtt. Így Szaniszló puskás gyalogosaival maradt egyedül, hogy ellenálljon Pécs közel-

gő ostromának. Ez felvállalhatatlan vérontáshoz, a város lerombolásához vezetett volna, s ezért Szaniszló kivonta embereit, és feladta Pécsset, Veszprémbe menekült. Nádasdy a legsúlyosabb váddakkal hibáztatta a püspököt Pécs feladása miatt.

Szaniszló július 28-án levelet küldött Nádasdy Tamásnak, melyet valószínűleg latinul írt, de a forrás csak a magyar fordítást közli. Tisztázni kívánta a Pécs elvesztésével kapcsolatos hamis feltételezéseket és vádakát. Ismételten felhívta a figyelmet, hogy „folyamodtam Őfelségéhez, és mind Bécsben, mind Pozsonyban lakó tanácsosaihoz több levelek és követek által könyörögvén erős őrseregért”. Aztán hangsúlyozza: „Az oly sokszor ígért őrsereget nem láttuk [...], minek következményeként [...] midőn látták, hogy őrsereg nélkül vagyunk, mindnyájan csaknem kétségbe esetten elhagytak engem.” Pécs feladása okát így magyarázza: „terjedelmes várban kevés gyalogsággal mit tehettem volna, miután az egész lovasság kimondá, hogy ő a város falai között nem marad...” A királyhoz fordulván írja: „[...] levelem által fedem fel legjobban ártatlanságomat Legkegyelmesebb Uramnak [...] ha a dolog úgy kívánja, a törvény előtt végeztessek el az ügyem. Mert inkább meg akarok halni, mint szégyennel élni, miután úgyis annyi szolgálatom és költségeim után, miket a végvárak megerősítésére és költségeire fordítottam, mindenemből kifogytam és úgyszólván koldussá lettem.”

Úgy tűnik, a felelősség annyira sokakat érintett, hogy emiatt Pécs elvesztésének ügye soha nem került bíróság elé. Sőt I. Ferdinánd kinevezte Szaniszlót szepesi prépostnak, és ebben a minőségében 1545 februárjában részt vett a nagyszombati országgyűlésen, majd márciusban Szepesváraljára érkezett. Ott sikeres békéltetőként lépett fel, tucatnyi egyházi és világi viszályt pacifikált a *Magyar Katolikus Lexikon* szerint.

Több forrásból tudjuk, 1548. április 20-án halt meg, és a szepeshelyi Szent Márton-dómban van egy nagyméretű, rangos reneszánsz síremléke a dóm főoltára mellett, a szentély bal oldalán. Emléktáblája közepén a családi címer, alatta két oroszlán egymással szemben ül, talán jelképezve a két egymással háborúskodó magyar királyt, akiket Szaniszló élete során szolgált. Az emléktábla bal és jobb felében tízsoros latin epitáfiuma, mondhatni, óda az erényhez, és az elhalálozott szerény személyének dicsérete. Kijelenti, „királyok” fogadták, mert két kánonban is jártas volt (az egyháziban és világiban), és jeleskedett egyet nem értő emberek békítésében. Utolsó négy sora első személyben íródott, így igen valószínű, hogy azokat maga Szaniszló írta, melyekben szkeptikus hangon szól a földi élet magas rangú címeiről, saját egykori nagyságáról, hiszen minden, ami él, ahogy az utolsó sorok jelzik, elhalálozik, hamu lesz, ami marad, az Erény.

Az ősi családi adoma, valamint későbbi kutatások eredményei Várallyai Szaniszló püspök személyében egy jeles történelmi alakot tárnak elénk a mohácsi vész utáni korból.

Washington, 2019. október

■ IRODALOM

- Bona Gábor: *Kossuth Lajos kapitányai*. Zrínyi Katonai Kiadó, Bp., 1988.
Budai Ferenc: *Polgári Lexicon*. III. rész. Pest, 1866.² 155, 863–865.
Fraknói Vilmos: *A magyar országgyűlések története. I. 1541–1590*. Bp., 1874–1974.
R. Kiss István: *A magyar helytartótanács I. Ferdinánd korában és 1549–1551. évi leveles könyve*. Magyar Tudományos Akadémia, Bp., 1908. CXXXIX.
Dr. Kretschmayr Henrik: *Gritti Lajos 1480–1534*. Magyar Történelmi Életrajzok. Az Athenaeum-Társulat Könyvnyomdája, Bp., 1901.

Ludoviková Zuzana – Mikó Árpád – Pálffy Géza: *A Szepeshelyi Szent Márton-templom. Egy felső-magyarországi katolikus központ késő reneszánsz és barokk sírkövei és halotti címerei. Művészettörténeti Értesítő* 2012. 313–318.

Magyar Katolikus Lexikon. Bp., 1941.

Myskovszky Viktor: *Váraljai Szaniszló püspök emléktáblájáról a szepeshelyi dómban. Archeológiai Értesítő* 1904. 421–425.

Naumann Tibor: *Dózsa legyőzője, Szapolyai János erdélyi vajdasága (1510–1526).* Székelyföld 2014. 11. sz. 93–107.

Payr Sándor: *A Dunántúli Evangélikus Egyházkerület története.* Sopron, 1924. 493–509.

Timár György: *The intentions of Pécs's Honorary (elected) Bishops to preserve episcopal estates in the era of Turkish rule.* In: *Tanulmányok Pécs történetéből 7. Pécs a török korban.* Ed. by Ferenc Szakály. Pécs Története Alapítvány, Pécs, 1999.



DEMÉNY PÉTER

FÉLÉNK SZÁRNYALÁS

Balássy Fanni: *Hol is kezdjem*

■ „Kezdem ott, hogy...” – ez Balássy Fanni kamaszlányregényének visszatérő fejezetindítása. Jó döntés, mert így a külön történeteket tartalmazó fejezetek nem keltik azt a várakozást az olvasóban, hogy itt egy jellem fog kibontakozni a maga logikus fejlődésében. Vannak motívumok, helyszínek és szereplők, melyek visszatérnek, a biciklizéstől anya és apa válásáig és Boritól, a legjobb barátától Ő-ig, akibe a narrátor azonnal belezúg, mihelyt megpillantja, meg a lakástól a sulit, van egy történet, természetesen a szerelem története, mely végigkíséri a regényt, és természetesen jól végződik, bár fordulatosan és félreértésekkel, mégsem haladunk á-ból b-be, felszabdalt a linearitás, akárcsak Kelényi Gabriella illusztrációja a borítón.

A „kamaszlányregény” egészen mást jelent, mint a „kamaszfiúregény”. Ez utóbbiban bizonyára konditerembe járnának, és lányokat próbálnának megcsókolni, míg az előbbiben a ruhák válogatása és megvásárlása az egyik nagy topic, a másik a szemfestés, a harmadik a szórtelevízés, és a sor folytatható, bár Ő meg szerzése nem hagyható ki belőle semmiképpen.

Ami történik, az többnyire ismerős abból, ahogyan kamaszok voltunk, és körülnéztünk a világban. Ismerős a bulik és a kirándulások hangulata, az előttük ezért, közben viszont azért beálló zavar, a pánik, hogy nem kellünk senkinek, a még meg nem tanult ivászat miatti hányá-

sok, a zenével vagy filmmel megoldani vélt vagy éppenséggel mélyített szorongás és magány. Ahogy az amiatti szégyenkezés is, hogy a felnőttek folyton körülöttünk sündörögnek, és jópofák szeretnének lenni, pedig csak ügyetlenek, a nagyobbak viszont mindenfelét kitalálnak, hogy megmutassák, ki az úr. Vagy az, ahogyan leüvöltjük a legjobb barátunk fejét, noha nem is reá haragszunk. Meg az, ahogy az osztály menője belénk akaszkodik, és nem tudunk szabadulni tőle.

Az online könyvbemutatón Balássy Fanni azt mondta, a főszereplő sokkal vagányabb lány, mint ő volt annak idején. Én azonban nem értem, hogy miért lenne olyan „vagány” a főszereplő más kamaszokhoz képest? Mert végül vállalja, hogy ön-maga legyen? Talán ezért, hiszen különben ugyanolyan félelmekkel és gátlásokkal küszködik, mint a többi kamaszlány.

A regény nagyon szépen meséli el, hogyan kezdődött a barátság Borival, és ez az empátia az egyik legnagyobb erénye: „Bori csoszogott be másodikként a terembe, le volt hunyva a szeme, az anyukája, akinek félórán belül a szomszéd városban kellett lennie, türelmetlenül vonszolta maga után a padomig. Bori nem szólt egy szót sem, csak lehuppant mellém, fejét a padra ejtette, és elaludt. Arra ébredt, hogy papírzsebkendővel törölgetem a padra csurgott nyálát, egészen meghatotta a figyelmesség.” (9.) Ebben például egészen biztosan

referenciális, mert nem tudom elképzelni, hogy aki más empátiáját ilyen jól látja, abban ne lenne jókora adag érzékenység. Szép az a jelenet is, amikor Ő a lány ölébe hajtja a fejét a szézekyőki kiránduláson. És nagyon humoros, hogy a medvét a felhangosított Lovasi üldözi el. Mint ahogy az viszont jellemző, hogy a magyarországi gyerekeknek úgy kínálják fel Erdélyt, mint valami egzotikumot, ahol csak helyenként van wifi, a tanár iszogathat, és a medve feltétlenül megjelenik, szerintem rutinos statisztika immár.

Pop-, film- és könyvkultúra szövi át a szöveget, az emlegetésük általában humorral jár, és ez jó fűszer ebben a regényben. „Amikor már két hét telt el úgy, hogy egyetlen epizódot sem láttam a *Jóbarátokból*, Bori kezébe vette az irányítást, és péntek délután beállított hozzánk egy pendrive-val, rajta minden filmfeldolgozással, amit a regényekből talált. Határozottan megráztam a fejem. Mégis ki vagyok én, ha a világ legjobb regényei kifognak rajtam? Csüggedten szemezttem az emberes könyvhalommal. Ki vagy te, kérdezte Bori teátrálisan. Az vagy, akinek még a megyei könyvtárba is van olvasóje-

gye, és akinél mindig ott lapul egy könyv arra az esetre, ha kínzóvá válna az unalom. Az vagy, aki bármikor fejből idéz a *Büszkeség és balítélet*-ből, és aki még azelőtt szerelmes volt Mr. Darcyba, mielőtt megtudta volna, hogy Colin Firth alakítja a sorozatban. Az vagy, aki nemcsak elolvasta *A kőszívű ember fiait*, de még szeretete is, és aki minden filmadaptációnak megkeresi az eredetijét, ezért pontosan tudja: a *Bridget Jones naplója* ezerszer jobb filmben, mint könyvben.” (46–47.) Vagy: „Igaza volt apának, az élet egyetlen hosszú beállítás egy Tarr Béla-filmben.” (112.)

Balássy Fanninak van humor- és arányérzéke – ezt mutatja már a motók összjátéka is: „Azt akarom, hogy a lehető legjobb verziója legyél önmagadnak” (Greta Gerwig); „hát igen hm igen / nyilván nyilván” (Kassák Lajos) –: szelíden ironizál, és éppen akkor, amikor a legnagyobb szükség van erre.

A *Hol is kezdjem?* jó könyv. Olvasmányos, elegánsan kézben tartott, a kamaszokra jellemző témákat érzékletesen bemutató, valahogy mégis fölöttük szárnyaló regény. Még az ajánlásában is kamaszos báj van – olvassák el!

TUDOMÁNYOS SZÉLJEGYZETEK A KARANTÉNHOZ

H. Nagy Péter: *Karanténkultúra és járványvilág. Feljegyzések a korona idején*

■ 2020 tavasza a karantén időszaka-ként vonult be a történelemkönyvbe, nem csupán nemzeti, de világszinten is, miután március 11-én az Egészségügyi Világszervezet (WHO) pandémiává nyilvánította a koronavírus-járványt. A kormány egyik pillanatról a másikra vezetett be olyan szigorításokat, amelyekkel a vírus terjedését igyekeztek megfékezni, az országhatár lezárásától kezdve, az oktatás távoktatássá alakításán át a kijárási korlátozás bevezetéséig. A rendkívüli helyzet megkövetelte az emberek-től, hogy átalakítsák a mindennapjaikat, hogy a munkavégzés, a bevásárlás és a szabadidős elfoglaltság terén is új szabályokhoz és feltételekhez alkalmazkodjanak saját és embertársaik egészségének érdekében.

Hogyan reagál a 21. századi ember a bezártságra? A személyes kapcsolatok kialakítása és fenntartása a web 2.0 korában a pandémia idején sem jelent akadályt, az önkifejezés, a véleményformálás és a művészi szabadság pedig pláne nem. H. Nagy Péter könyve, a *Karanténkultúra és járványvilág* éppen azt mutatja be, milyen hatással volt a karantén a kultúránkra, hogy az ebben az időszakban keletkezett médiaszövegek – kerüljenek ki akár az „elit”, akár a populáris kultúra berkeiből – hogyan reflektálnak a karanténra és a világjárványra. Ezek a szövegek egyaránt jelölhetnek tudományos írásokat, Facebook-posztokat, vizuális és zenés alkotásokat stb., az elemzés pedig egy új ge-

neráció, a COVID-19 pandémiát átélő V-generáció vagy V-társadalom születését körvonalazza. (A „V” a vírusra utal.)

Az *Előszó* szinte naplószerűen, dátumokat felsorakoztatva vetíti az olvasó elé H. Nagy Péter személyes tapasztalatait a 2020 tavaszán bevezetett biztonsági intézkedésekről, az egyetemi oktatás és kutatói munka home office-ra való átállásáról. A személyes élmények megosztása felidézheti az olvasóban a márciusban történeteket – magam is egyfajta borzongással emlékeztem vissza a megannyi korlátozás hirtelen bevezetésére –, a pillanatot, amikor egy egész nemzetben tudatosult, hogy egy olyan világjárvánnyal állunk szemben, amihez hasonlóval korábban csak a történelemkönyvekben és a populáris kultúrában találkoztunk. A könyv az utóbbiból „táplálkozik”: a populáris irodalom és filmvilág járványtematikájú szövegeiből szűrőpróbaszerűen emel ki klasszikus és nem klasszikus műveket, feltárva a jelentőségüket a COVID-19 pandémia idején. A szerző a távmunka kezdetére való emlékezéssel egyúttal a könyv keletkezését is bemutatja, hiszen leírja, hogy a home office bevezetésével mennyi felkérést kapott különböző tudományos és kulturális fórumoktól, mint a Pátria Rádió és a Dunszt.sk, hogy a vírusokkal és járványokkal kapcsolatos kulturális hatásokról írjon és tartson előadást, amelyek aztán jelen könyv egy részét

is kitették. A szerző a korábban megjelent írásait és esszéit is átdolgozta a könyvében, amelyek többek közt a Trafik.sk-n, az MA Populáris Kultúra Kutatócsoport blogján és az 1749 *Online Világirodalmi Magazin*ban voltak olvashatók.

A könyv szerkezetileg két nagy egységre oszlik, ahogy az a tartalomjegyzékben is látható. Az első fejezet a *Bevezetések egy karanténkultúráról szóló monográfiából* címet kapta, amelyen belül negyven darab, másfél-két oldal terjedelmű alfejezetben olvashatók azok a bejegyzések, amelyek egy fiktív, 2025-ben megjelent kötetben „találhatók”. (A szerző precízen még bibliográfiát is mellékelte ehhez a fiktív kötethez: NAP Kiadó, Dunaszerdahely, Kaleidoszkóp-Könyvek 43.) Ez az egység „egy hibrid természetű anyag, ami egyfajta előrefutásra és visszatekintésre épül, eljátszva a gondolattal, hogy mit íránk 2025-ben a 2020-as eseményekről, melyek egy része akkor még előttünk volt”. (11.) A korábban említett MA Populáris Kultúra Kutatócsoport blog-ja is írt H. Nagy Péter könyvéről, Keserű József így jellemezte a monográfiás fejezetet: „Bár [a fejezet] egy jól körvonalazható jelenségcsoport – a karanténkultúra – köré szerveződik, azonnal szembeötlő a tematikus és modalitásbeli sokszínűsége. A legkülönfélébb kulturális jelenségekről esik szó bennük, a karantén-versektől a graffitiken át a karanténkoncertekig.”*

A fejezet érdekes transzmediális jellege, hogy az individuális alfejezetek valójában a szerző Facebookján megjelent bejegyzések, amelyek a könyv megjelenése után sem szűntek meg, így esetleg számolhatunk valamiféle folytatással is a jövőben – pláne, hogy azóta a pandémia második hulláma is berobbant. A Facebook-poszt nyomtatott könyvben történő

megjelenése egyáltalán nem hat furcsának, ha nem egyéb miatt, akkor azért, mert a kortárs irodalomban már tíz-húsz évvel ezelőtt is belefuthattunk emailekbe vagy SMS-ekbe egy-egy könyvet lapozva, másrészt pedig a szerző a posztok formátumát átalakította, és azok az újságírásban ismert jegyzet műfajához hasonlítanak, különösképp a mindenkori ütős csattanókkal a végén. Például a 8. alfejezet Molnár T. Eszter *Szarvasbőgés a városban – gondolatok karantén idején* című esszéjét mutatja be, H. Nagy Péter pedig a bejegyzést egy „*Helyes a bőgés*” mondattal zárja le. (41.)

A könyv második egysége a *Kulturális járványtan*, a szerző ebben a fejezetben tizenkét alfejezetre osztva dolgozta újra korábban már megjelent tematikus írásait, amelyekben a vírus és a járvány tematikájával foglalkozó populáris médiaszövegeket elemzett még a 2020-as év elején. Nyilván a populáris kultúra termékeire való utalás az első fejezetben is hangsúlyos, sőt előfordulnak olyan médiaszövegek, amelyekkel mindkét egységben találkozhatunk – például Kim Stanley Robinson *A rizs és a só évei* című könyve –, ám míg az első fejezet többnyire a karantén időszakában megjelent szövegeket és azok jelentőségét tárja fel, addig a második fejezet a világirodalom és filmes történelem nem kortárs műveit elemzi.

A könyv érdekessége, hogy bár az egyes alfejezetekhez dátum tartozik, a tartalmak nem kapcsolódnak egymáshoz sem ok-okozati, sem kronológiai módon, éppen ezért az olvasóra van bízva, milyen sorrendben óhajtja olvasni az egyes részeket. A szerző is rámutat az *Előszó*ban, hogy mivel a könyv különböző fejezetei egy időben íródtak, nem feltétlenül kell mindig szem előtt tartani a dátumokat. „az egyes darabok akár önállóan is olvas-

*Keserű József: H. Nagy Péter: *Karanténkultúra és járványvilág*. [online] MA Populáris Kultúra Kutatócsoport blogja, 2020. 10. 07.

Elérhető: https://mapopkult.blog.hu/2020/10/07/h_nagy_peter_karantenkultura_es_jarvanyvilag

Utolsó hozzáférés: 2020. 10. 29.

hatók (tehát külön bekezdésekként vagy önálló esszékként), sőt, a sorrendjük sem kötött. [...] minden érdeklődő haladjon a maga által választott útvonalon, a hálózatoságnak működnie kellene.” (12.) És valóban, a karanténkultúrásszerű esszék olvasását olykor magam is megszakítottam, hátralapozva a könyv második egységéhez, a kulturális járványtanhoz, hogy a frappáns Facebook-posztok után egy mélyebb filmes vagy irodalmi szövegelemzésben is elmerüljek. Utóbbi annak ellenére sem volt nehéz, hogy akadtak olyan médiaszövegek, amelyeket nem ismertem, H. Nagy Péter viszont segítőkészen átgördíti az olvasót a cselekményen, hogy utána rátérjen az adott mű járványtani jelentőségére.

Úgy gondolom, a könyv nem csupán azt mutatja be, miképp hat a karantén és a szociális elszigetelődés a kortárs kultúrára – bár a szerző ezen a téren is minden kétséget kizáróan

remek munkát végzett –, de arra is rávilágít, hogy a vírusok és a járvány toposzával foglalkozó médiaszövegek (újra)olvasása segít az egyénnek átlátni a pandémiát felölelő hírek és álhírek szövevényes hálóján. Nem egy filmet és irodalmi művet kiemel a szerző, ahol a virológusok és a politikusok hasonló stratégia mentén igyekeztek megállítani az adott járványt, mint napjainkban a COVID-19-et, ez pedig a laikus egyén számára is segítséget nyújt, hogy egyrészt jobban megértse a fölülről jövő intézkedéseket, másrészt át tudja értékelni, hogy a fiktív médiaszövegek tanulságát figyelembe véve vajon ezek az intézkedések helyesen lettek-e kivitelezve, és megfelelő célt szolgálnak-e. H. Nagy Péter könyve tehát ismét kétséget kizáróan bizonyítja, hogy a populáris kultúra hétköznapi tájékozódásunk megbízható iránytűje lehet.

Nagy Orsolya



CICÁK A PÁCBAN

A *Tiger King* című minisorozatról

■ Könnyen lehet, hogy az ember megkérdőjelezi saját világának elszigeteltségét, miután zsinórban megnézi a Netflix *Tiger King* című dokumentumsorozatának hét plusz egy részét, melyben a legsikeresebb nagymacskatartók dinamittal robbantják szét bábuként megjelenített ellenségüket, guruként léptetik elő alkalmazottaikat az ágyasi szerepre, vagy épp állatvédő fedőnév alatt szórják rejtélyes körülmények között eltűnt férjük millióit. Hölgyeim és uraim, ez a *Tiger King*.

A magyarul *Tigrisvilágként* fordított *Tiger King: Murder, Mayhem and Madness* 2020 márciusában lett elérhető a Netflixen összesen hét epizóddal, majd áprilisban a rajongók egy különkiadásnak is örvendhettek, amelyben Joel McHale a riporter szerepében kérdezte ki a sorozat főbb szereplőit a kulisszatitkokról.

A *Tiger King* már a legelső pillanatban közkedvelt lett, a Nielsen TV nézettségi adatai szerint több mint 45 millió ember látta a sorozatot a kiadás utáni első tíz napban, így nem csoda, hogy a produkció egyből leakasztotta a Primetime Emmy-díjat a *Legjobb dokumentum- vagy nem fikciós sorozat*, valamint a People's Choice Awardot *Favorite Bingeworthy Show* és *Favorite TV Show* kategóriákban. Sokak szerint a sorozat elsöprő sikere a karanténidőszaknak is köszönhető, hiszen közvetlenül a szigorítások után látott napvilágot, amikor a leginkább valószínű, hogy 45 millió unatkozó embernek van ideje drogdíler vadmacskatenyésztőkről szóló krimi-dokumentumsorozatot nézni.

A dokumentumsorozat többnyire „Egzotikus Józsi”, alias Joe Exotic, az oklahomai G.W. Zoo tulajdonosának rendhagyó életéről szól. Joe-t már az első epizódban a következőképpen jellemzik: „Teljesen őrült, meleg, fegyvertartó bűnöző, drogfüggő fanatikus...” Színes kis leírás, sikerül is megutálnunk főhősünket rögtön az első tíz perc után, de azért ne siesünk ennyire előre, mégiscsak kíváncsiak vagyunk, hogy mi áll a karakter hátterében. A következőkben megtudjuk, hogy a kőkemény oklahomai apa rá se tudott nézni kamasz fiára szexuális irányultsága miatt (az apakomplexus máris sok mindenre válasz!), ennek következtében Joe öngyilkossági kísérletet követett el, és autójával leszóktetett egy hídról. Itt jön a szerencsés fordulópont, pár járulékos veszteséggel, hiszen a pasi röpítésként törte magát, és emiatt 5 évig Floridába járt kezelésre. Ottani szomszédja az Oroszlán Szafari vezetője volt, aki megihlette őt jövőbeli terveit illetően. Hősünk eldöntötte, hogy állatkertet nyit, ahol a főszereplők nem az állatok lesznek, hanem ő maga, az „Oroszlánkirály”.

Ez még csak a sztori eleje, a történet egy érzelmi hullámvasútra ülteti fel nézőit, és addig lógatja őket fejjel lefelé a levegőben, míg az ember szíve már a torkában dobog. A *Tiger King* zsenialitása a folyamatos meglepetéseken alapszik, a sorozat egyszerűen kiismerhetetlen, minden elvárt sémát megkérdőjelez, a néző csak azon veszi észre magát, hogy összevont szemöldökkel és tátott szájjal beszél egy képernyőhöz: „Mi a csoda

történik itt?” Az események annyira szürreálisnak és abszurdnak hatnak, mint egy latin-amerikai szappanoperában, egyszerre örvendünk és sírunk szereplőinkkel.

A produkciót több kritika érte abból a szempontból, hogy a szereplők erkölcsileg romlottak, és semmilyen formában nem mutatnak társadalmi példát, még a macskás pulcsiban tündöklő Carole Baskin állatvédő is potenciális gyilkos, hát ez kellene az amerikai népnek?! Kell vagy nem kell, egy dologban megegyezhetünk, mégpedig abban, hogy a valóságshow-k mindig is nagy sikernek örvendtek a tömegkultúrában egy egyszerű ok miatt, és ez a kukkolás ősi emberi igénye. Az emberek többsége szeret olyan élethelyzeteket látni a képernyőkön, amelyek a valóságot adják vissza, egyszerű, hétköznapi emberek szerepeltetésével, próbálva saját életükbe visszaültetni a helyzeteket, kritizálni azokat, külső megfigyelőként „beszólni” úgy, hogy senki nem szól vissza. A *Tiger King* sikeresége így formában érthető, hiszen nagyon is valóságos, ami pedig a témát illeti, eléggé rendhagyó ahhoz, hogy felkeltse bárki figyelmét.

A főhős jelleme kettős érzelmeket vált ki a nézőkből: Joe Exoticot egyszerre fojtanánk meg egy kanál vízben és próbálnánk megmenteni huszonkét évnyi börtöntől. Mondhatnánk azt is, hogy a nézőközönség elvárásai már az első pillanatban irányt váltottak, mikor megtudták, hogy a központi karakter börtönben van, ergo bűnös, mégis folyamatosan abban reménykednek, hogy ez csak egy tévedés, és bizonyára ki fogják őt engedni. Ahogy egyre mélyebben hatolunk a történetbe, sejtjük már, hogy ennek az embernek nem véletlenül gyűlik meg a baja a hatóságokkal, amit viszont megértünk, hogy a *Tiger King* nem egy happy enddel végződő mese, melynek végén majd levonjuk a tanulságot, ez maga a valóság, és

kikészít, hogy nem kapunk benne valami tündérit, ami kiszakítana a hétköznapi kegyetlenségéből. A vágy tehát mindvégig az, hogy mikor fogjuk megkapni a kielégítő boldogságbonbont, mikor fog Joe Exotic bohém, hiú, elégedetlen jelleme átváltozni alázatossá és komollyá. Mindemellett mindenki számára szimpatikus az, hogy ez a figura idiótát csinál magából, hiszen annyira jókedvvel hajt mindent végre, hogy az ember nem tud nem mosolyogni rajta, sőt néha meg is irigyli főhőse lelkiállapotát. Joe-nak csak egy hibája volt: azt hitte, elegendő tekintélye van. Innen adódott a konfliktusa Carole Baskinnel is: nehogy már beszéljön neki egy állatvédő, hangoztatta, mert szét fogja lőni a valagát a Walmartból vásárolt pisztolyával, azután pedig felrobbantja dinamittal, mindezt pedig szégyentelenül hirdette nem is kizárólag privát körökben, hiszen YouTube-csatornáján többször is közzölt utálkozó videókat Carole-ról. Mindezt azért tette, mert úgy érezte, van elég tekintélye, ennek következtében pedig van elég joga ahhoz, hogy bárkivel szembeszálljon, és olyan módon fejezze ki nemtetszését, ahogyan épp kedve kívánja. Joe Exotic maga volt az egocentrizmus, hajthatatlanul szerette magát és elképzeléseit, melyeknek senki sem állhatott útjában, épp ezért folyamatosan új szerepkörökben tüntette fel magát, hogy több irányból kapjon figyelmet, így lett belőle állatkerti igazgató, állatidomár és tenyésztő, énekes, politikus és közösségimédia-szereplő. Mint utólag kiderült, az önmegvalósítás egyik doméniumban sem sikerült: az állatkert csődbe ment, a nagyobb tigrisektől félt, a dalait csak tátogta, a politikához soha nem értett, a közösségi médiában elkövetett obszcén megnyilvánulásait pedig bizonyítékként használták bírósági tárgyalásán. Egyetlen pont volt, amikor valamiféleképpen realizálódott ben-

ne, hogy mindvégig hazudott önmagának, és hogy az őt körülvevő emberek sem őszinték vele: amikor (a harmadik, a sorozatban bemutatott, kb. 30 évvel fiatalabb) férjével, Dillon Passage-dzsallal elmenekült az oklahomai állatkertből, minekutána sikkasztással, állatkínzással és előre tervezett emberöléssel vádolták meg. Ez a fordulópont egyszerre volt mehökkenető, és egyszerre vált egyértelművé a néző számára, hogy tulajdonképpen hét epizódon keresztül azt néztük végig, ahogyan egy ember tönkreteszi az életét. Valóságos, de mégis szürreális, ezért lepődünk meg, ezért sajnáljuk meg, ezért ríkat meg bennünket, nézőket ez a történet.

Joe Exotic nem volt egy szent: öt nagymacskát ölt meg, poligámiában élt két férfivel, akiket metamfetaminnal és fegyverekkel kényeztetett, hogy maga mellett tartsa őket, és nyilvánosan fenyegette legnagyobb riválisát, ami addig fajult, hogy bérnyilkossal akarta kicsinálni a mindig mosolygó, de azért hihetetlenül rafinált állatvédő Carole-t. Bátran állíthatjuk: a pasi nem volt százas, ugyanakkor azonban a sorozat többi szereplői, az állattenyésztők (vagy épp állatvédők) sem azok. Doktor Antle például, aki háremet alapított női dolgozóiból, és elaltatta vagy gőzkomrába tette azokat a nagymacskáit, amiket megunt a nagyközönség. Vagy Mario Tabraue, drogcsempész és gyilkossági bűnrész (pontosabban segített felfűrészelni és elégetni egy embert), aki összesen 100 év börtönt kapott, jelenleg mégis az egyik legprivatizáltabb vadállatparkot működteti. Illetve Jeff Lowe, aki barát-nőjével együtt Las Vegas-i hotelekbe csempész kölyöktigriseket azért, hogy playboyt játszhasson, majd mindenkivel kibabrál, miután megkapta, amit akart. Vagy éppen Carole Baskin, aki nagy valószínűséggel ki-

iktatta milliomos férjét, állattenyésztőket perel be állatkínzás vádjával, holott semmivel sem nyújt jobb körülményeket hőn szeretett cicáinak. Vajon mindezek hallatán nem vonható-e más is felelősségre? Hogy lehet, hogy még a felbérelt bérnyilkos is megúsza a börtönbüntetést?

A nyolcadik extra epizódban, melyben több szereplő felszólalt a produkció piacra kerülése után, sokan fejezték ki nemtetszésüket, miszerint a sorozat túl elfajzottan, romlottan mutatta be személyüket. Érdekes módon ezek az érintettek mind érintettek voltak valamiféle illegális akcióban, az alkalmazottak, a közelállók tökéletesen valóságosnak vallották az ötórás, öt évet bemutató dokumentumsorozatot.

A sorozat eredetileg a nagymacskák tartásának etikusságáról szólt volna, végül a produkció tenyésztők mindennapjainak öt évét dokumentálta. Eric Goode és Rebecca Chaiklin rendezőket sok támadás érte, hogy a sorozat szinte egyáltalán nem az állatvédelemről szól, de még az amerikai nagymacskatartás megakadályozásáról sem, hanem egy csapat félnótásról, akiknek feltűnési viselkedésük van. A rendezők elismerték, hogy valóban nem az eredeti tervüket követték, viszont egy olyan valóságot sikerült feltárniuk, mely bár morálisan megkérdőjelezhető, hiszen nem léptek közbe az események elfajultakor, viszont azt szépen bizonyították, hogy mennyire sokan élnek a társadalmi normák és a törvényesség határmezsgyéjén.

A dokumentumsorozat annyira nagy sikernek örvendett, hogy minisorozat is fog készülni Joe Exotic kaotikus életéről Nicolas Cage főszereplésével, riválisát, Carole Baskint pedig Kate McKinnon fogja alakítani.

Tordai Beatrix

EGY ERDÉLYI JEZSUITA KÉZIRATOS PRÉDIKÁCIÓS KÖNYVRŐL

Balla Lóránt: *Csete István kéziratos prédikációi és a Gyalogi János-féle kiadásai. Eredetiség, fordítás, közvetítés a kora újkori jezsuita prédikációkban.*

■ A Vágsellyén született Csete István SJ (1648–1718) jezsuita páter erdélyi tevékenységét a tudományos kutatások hosszú időközön át elkerülték. Balla Lóránt a 2010-es évek óta, részben témavezetője, Gábor Csilla egyetemi tanár ösztönzésére kutatta az egyik legmeghatározóbbnak tartott erdélyi jezsuita tevékenységét, különös tekintettel irodalmi és hitszónoki munkásságára. Csete munkásságát rendtársa, a néhány évtizeddel később tevékenykedő Gyalogi János SJ (1686–1761) Kassán 1751-ben lefordította, és kiadta a prédikációit. Balla Lóránt könyve – amely a 2013-ban megvédett doktori értekezésének kibővített változata – Csete ebbéli tevékenységére és ezeknek a Gyalogi-féle kiadására fókuszál.

Általánosságban elmondható, hogy a könyv szerkezete egyenletes színvonalú, és a fejezeteken belüli gondolat- és vonalvezetés nem törik meg. Mondandóját nagy örömeinkre igen élvezetes stílusban adja elő az értő olvasóközönség számára. Könyvében ügyesen kezelte a hihetetlen nagyszámú forrásanyagot, sőt igencsak otthonosan mozgott eme felbecsülhetetlen értékű iratok között, és mindezeket nem pusztán irodalomtörténeti, hanem történeti szempontok alapján, a kötelező forráskritikai vizsgálatok elvégzésével tette meg. Más szóval könyvében hiteles lenyomatot kapunk többek kö-

zött az akkori Erdély hétköznapi egyházi és vallásos életéről, a lelkiségről, a szentek tiszteletéről, a devóciók transzcendens világáról és a korabeli mentalitástörténetről is.

Balla Lóránt könyvében Erdély egyik legmeghatározóbb katolikus egyházi személyének irodalomtörténeti tevékenységére koncentrál, aki a 17–18. század fordulójának fejtette ki tevékenységét. Viszont e művet nem szabad, és nem is lehet pusztán irodalmi vagy irodalomtörténeti munkának tekinteni. Ugyanis a sorok olvasása közben – és egyúttal a könyv sorai mögött – igenis felsejlik a korabeli Magyarország és Erdély történelme. Hiszen Csete páter a többfelekezeti és soknemzetiségű Erdély történetének egyik talán legizgalmasabb időszakában, az úgynevezett impériumváltás korszakában végezte egyházi (plébánosi), hittérítői és egyszerűsmind hitszónoki szolgálatát. Ez az időszak igencsak eseménydús fordulatokban bővelkedett. Csete István ráadásul maga is szemtanúja és egyúttal személyes megélője volt az 1690. évi *Diploma Leopoldinum*-nak, az oszmán-törökök elleni felszabadító háborúknak (1683–1699), az 1693. évi *Resolutio Alvinczianának*, az erdélyi örmények (1687–1689) és románok (1697–1701) Rómával történő egyházi uniójának és a Rákóczi-szabadságharcnak (1703–1711).

Balla Lóránt művének egyik hangsúlyos értéke – számos más erénye mellett –, hogy több szempont alapján vizsgálja Csete tevékenységét, így sikeresen elkerüli a könyv mondanivalójának monoton voltát. A könyvben fontos hangsúlyt kap Csete életrajzának aprólékos taglalása, amely nélkül egyáltalán nem értenénk a könyv további részeit. Az utóbbi idők egyháztörténeti kutatásainak köszönhetően – mindenekelőtt a szentszéki levéltárak forrásanyaga feltárásának a következtében – derült ki, hogy Csete István páter Szebellébi Bertalan (1631–1708) püspöki vikárius és Oxendio Virziresco (1654–1715) örmény unitus püspök mellett az erdélyi katolicizmus egyik legbefolyásosabb alakja volt a 17–18. század fordulóján. Miközben tevékenységét sok erdélyi rendtársához hasonlóan inkognitóban Vizkeleti Zsigmond álneven, egyszerű papnak öltözve és hosszú szakállt viselve végezte. Sőt kilétét még 1690 után sem fedte fel, mert az erdélyi vallási viszonyok továbbra sem voltak kedvezőek a katolikusok, különösen a jezsuita páterek számára. S itt gondoljunk csak Kada István (1617–1695) és Illyés András (1657–1712) püspökök felemásra sikeredett erdélyi kísérleteire. Befolyását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Csete rendszeres jelentéseket és beszámolókat írt az erdélyi katolikusok és missziók állapotáról az Apostoli Szentszék missziós szervének, az 1622-ben alapított Hitterjesztés Szent Kongregációjának (*Sacra Congregatio de Propaganda Fide*), továbbá folyamatosan levelezett Kollonich Lipót (1631–1707) esztergomi érsekkel (bíborossal) és Andrea Santacroce (1655–1712) bécsi apostoli nunciusal. Ráadásul a Rómába elküldött, aprólékosan megírt jelentéseit a szentszéki hatóságok mindig is kiemelten kezelték, sőt az erdélyi katolikus

missziók kapcsán minden egyes döntés alkalmával mindig is hangsúlyosan figyelembe vették a jelentésekben szereplő javaslatait és véleményét. Külön érdekesség, hogy ezeket a leveleket vagy jelentéseket sem a saját nevére, hanem Vizkeleti Zsigmond (*Pater Sigismund Vizkelety*) néven szignózta Csete István. Ugyancsak az utóbbi évek kutatásainak köszönhetjük, hogy Csete páter tevékenyen, Oxendio Virziresco örmény unitus püspök segítőjeként részt vett az erdélyi örmények egyházi uniójának kiteljesítésében. Sőt neki köszönhetjük az 1693-ban megírt, az erdélyi örmények történetéről és vallásáról szóló *Fidelis relatio* című latin nyelvű iratot is, amely ugyancsak a közelmúltban került elő az ELTE Egyetemi Könyvtárának a Hevenesii Gyűjteményéből (*Collectio Hevenesiana*). Csete 1699-ig jó kapcsolatot ápolt Oxendio Virziresco örmény unitus püspökkel, azonban számunkra ismeretlen okok miatt a püspök és Csete páter kapcsolata hirtelen megromlott, amelynek okai ugyanakkor még tisztázatlanok a kutatások számára. Ezért is külön öröm, hogy Balla Lóránt a könyvében a fent leírtakra részletesen kitért.

Összefoglalva, Balla Lóránt igen magas színvonalon írta meg művét, rengeteg merőben új adattal bővítette ismereteinket, és egyúttal rengeteg újdonságot közölt Csete korszakáról. A könyv nemcsak egyszerűen a régi magyar irodalom és művelődéstörténet, hanem a 17–18. század fordulójának egyház- és politikatörténet kutatói számára is megkerülhetetlen munkának bizonyult. Reméljük, hogy Balla Lóránt munkásságának köszönhetően a közeljövőben külön egyháztörténeti témájú monográfia születik Csete István missziós tevékenységéről.

Nagy Kornél

KIEGYEZÉS BRIT TÜKÖRBEN

Frank Tibor: *Viktória királynő kezeihez.*

*Az osztrák–magyar kiegyezés brit tükörben
1865–1870*

■ Frank Tibor történész, angol és amerikai tanulmányok szakértő *Viktória királynő kezeihez. Az osztrák–magyar kiegyezés brit tükörben 1865–1870* című könyve a szerző korábbi, angol nyelven megjelent hasonló kötetei után a magyar nyelven olvasók számára is hozzáférhetővé teszi azt az újfajta megközelítést, amellyel a kiegyezés kori magyar viszonyokat és a nemzetközi kapcsolatokat tárgyalja. A szerző az ELTE professor emeritusa, az MTA rendes tagja, az új- és jelenkori egyetemes történelem mellett kiváló amerikanisztika- és anglistika-kutató is. A kötet elkészítését megelőzően az ún. „Átfedő nemzeti történelmek” kutatócsoport témavezetője volt a European Science Foundation „Representations of the National Past in Europe” című programjában. Kutatási témái közt nagy figyelmet fordít a külföldi és hazai nemzetkép, sztereotípiák és külpropaganda összefüggéseire, ezen belül is az Osztrák–Magyar Monarchia, illetve Magyarország brit és amerikai megítélésére. A szerzőt foglalkoztatják a külföldi Magyarország-képet befolyásoló törekvések, például Kossuth Lajos és gróf Bethlen István tevékenysége. Korábban e tárgyban angol nyelven jelentetett meg köteteket *The British Image of Hungary 1865–1870* (ELTE, Bp., 1976), *Picturing Austria-Hungary: The British Perception of the Habsburg Monarchy 1865–1870* (Columbia University Press,

New York, 2005), valamint *Ethnicity, Propaganda, Myth-Making: Studies on Hungarian Connections to Britain and America 1848–1945* (Akadémiai Kiadó, Bp., 1999) címmel. Jelen kötet a Brexit apropóján ajánl több értékes magyar nyelvű történelmi forrást. Frank Tibor vendégprofesszorként oktatott sok éven át a University of Californián, majd számos alkalommal tanított a New York-i Columbia Egyetemen és az IES Abroad Vienna bécsi képzésein is. E kiemelkedő tudományos központokban fontos gyakorlati tapasztalatokat szerzett abban, hogy a történelem alakulását hogyan lehet megismertetni a nemzetek összefüggésében a közép-európai régión kívüliekkel csakúgy, mint a magyar hallgatókkal. Oktatási tapasztalatai, úgy érzem, jelentősen hozzájárulnak ahhoz, hogy ez a kötet egyidejűleg olvasmányosan és tudományos igényű, szórakoztatóan és elgondolkodtatóan kísérelje keresztül az olvasót azon rövid történelmi korszakon, amely annyira meghatározó volt Magyarország és a környező országok történelmében.

Jelen könyvismertető azzal a céllal született, hogy a szakmának szóló történettudományi munkák recenziói mellett tanulságos olvasmányélményt is megoszthasson a nem feltétlenül szakmai háttérrel rendelkezőkkel.

A kötet szerkezete követi azt a logikát, amely a távolabbi összeurópai

összefüggések felől a brit politikán és az Osztrák–Magyar Monarchián át közelíti a magyar országimázs problémájához. A szerző a konkrét geopolitikai és nemzetközi kapcsolati térképre fokozatosan épít rá egy láthatatlan hálózatot, amely egyszerre a személyes kapcsolatok bonyolult rendszere is. A diplomaták, államférfiak, arisztokraták és királyok mellett felvillannak azok a háttérszereplők, akik hatékony véleményformálók válnak az információk közvetítőiként és a nézetek kialakítóiként. Ahogyan ez a kettős térkép kirajzolódik szemünk előtt, annak minden társadalmi, katonai, gazdasági és magánéleti dinamikájával, úgy ismerhetjük meg fokozatosan a különböző formális és informális kommunikációs csatornák használóit, a sajtó munkatársait, a diplomáciai jelentéseket, törvények és rendeletek kidolgozóit, akik úti élményeik, az estélyek, audienciák, politikai csatározások és arisztokrata családi összejövetelek szövevényében szerzik benyomásaikat, informálódnak, vagy épp beszédet mondanak, és tárgyalásokat folytatnak hazájuk képviseletében.

Az első fejezet meghívja az olvasót az 1860-as évek Európájába, közelebbről a Monarchiába, ahol Bécs és Budapest a kiegyezés révén igyekszik stabilizálni helyzetét. A második fejezet rövid időre átvissz minket a La Manche csatornán, és a szintén épp nagy változásokat megélő Brit Birodalom felől kapunk képet arról, hogyan látják az angol közemberek, politikusok, újságírók és a királynő a kontinens népeit. A brit be(nem)avatkozás politika változásai mutatják, mennyire nehéz mindig is az integritás és befolyásolás mérlegén egyensúlyozni, illetve azt, hogy a nagyobb összeurópai hatalmi összefüggések és érdekek hogyan befolyásolják egyes országok – jelen esetben Nagy-Britannia és a Monarchia – viszonyulásait és gyakorlatát például

kereskedelmi vonatkozásban, illetve az általuk nyújtott politikai támogatás terén. A szerző láthatatlan kézzel vezeti az olvasó figyelmét a döntések összetettsége felé. A harmadik fejezetben már az eszközöket is megismerjük: a Monarchia „marketingje” konkrétan leképeződik a brit újságírók, utazók és követek, véleményhirdetők („influencerek”) habitusában és kapcsolataiban. A negyedik fejezetben már a Monarchia képe kerül górcső alá, az, hogy a gazdaság, a politika, a társadalmi élet, a kultúra, a németkérdés, a porosz–osztrák háború, a kiegyezés és a soknemzetiségű állam kihívásai milyen összefüggésekben jelennek meg az európai birodalmak hatalmi egyensúlya és dinamikája vonatkozásában. Az ötödik fejezet igazából ezt zárja le az országimázs és képalkotás szempontjából. Talán itt érezhetünk többszöri nekifutást: a harmadik, negyedik és ötödik fejezetek címükben a marketing és imázsképzés körül forognak, de nem teljesen tisztázott, hogy a szerző az országimázst marketingelemként értelmezi, és más elemeket fontosnak tart-e az adott kor politikai céljainak megvalósításában, vagy inkább kevésbé tudatos országgépről beszélhetünk, amely organikusan fejlődik a történelem viharában. Ez merül fel például Kossuth és Deák nemzetközi tevékenységének összevetésében vagy a korabeli sajtó állásfoglalásában is. Kérdés, hogy a szerző mennyiben tartja tudatosnak és stratégia mentén átgondoltnak az egyesek általi országimázs alakítását, és mennyiben érzi azt esetlegesnek, abban az értelemben, ahogyan említi például Kossuth „magánmitoszáinak” és Deák személyiségének hatását a külpolitikai sikerekben.

Amikor az olvasó a kezébe veszi a kötetet, láthatja, hogy a terjedelem harmada egy olyan függelék, amely szerves egészet alkot a Frank Tibor által írtakkal: Robert B. D. Morier

diplomáciai jelentései és feljegyzései visznek vissza a kiegyezés korába, és immár úgy olvashatjuk e feljegyzéseket, hogy a korábban említett összefüggéseket megismertük, ismerős számunkra a diplomaták háttere, és felismerhetjük szavaikban az útkeresés és véleményformálás kettősségét. Olyan, mintha a szerző egy újabb értelmezési hálót adna, amely a dokumentumok felett lebeg, és visszagondolhatunk azokra a korábban feltárt tényezőkre, melyek az adott írás megszületéséhez vezethettek. Az ezeket követő bibliográfia hármas tagolása (kéziratok, nyomtatott források, szakirodalom) szilárd alapként segíti a tudományos igényű érdeklődőket abban, hogy folytassák a feltárást, a korszak megismerését. Az elsődleges források közt magyar és brit kormányzati, parlamenti és magániratok, hagyatéki források, emlékiratok szerepelnek folyóiratok mellett. A kötet további értékes kiegészítői az illusztrációk, melyek az említett politikusiak, államférfiak és fontos helyszínek képével gazdagítják a kötetet.

Különösen értékes az a mód, ahogyan a szerző 360 fokos perspektívából járja körbe a kiegyezés magyar viszonyait. A brit és monarchiabeli álláspontokat nem bináris ellentétekben mutatja, hanem minden megnyilvánulást a maga történeti meghatározottságában villant fel és köti láncolatba a többivel. Az időutazásunk így képzeletünkben az időbeli vertikális mélységből egy horizontális körúttá is válik, bebarangolva számos térséget, majd visszatérve arra, hogy a magyarság képe mennyiben meghatározott önmagunk történelembe ágyazottságában, a vélt magyar karakterben. Hasonlóan 1956, Trianon és más nagy magyar történelmi fordulatok feldolgozásához, itt is olyan nézőpontot kapunk, amely segíti megérteni és feldolgozni azt, amit gyakran sorsszerűségnek, magyar karakternek, történelmi végzet-

nek vélnek sokan. Kritikus helyzetekben politikusaink, állami vezetőink gyakran hoznak rossz, akár végzetes következményekkel járó döntéseket is, ezt támasztják alá a Trianon 100. évfordulóján készült elemzések is. 1956 esetében akkor értettem meg, hogy a várt nyugati segítség miért maradt el, amikor amerikanisztikai tanulmányaim során felmerült a szuezi válság és az USA külügyi prioritásai. Ugyanígy a kiegyezés idején a Nyugat, ebben az esetben a britek álláspontját nem az egyes államokkal kapcsolatos külön vonalak vezérelték, hanem a közép-európai térség stabilitásának szempontja, elsősorban a Brit Birodalomnak a Monarchiához való viszonyulása. A Duna menti hatalmi (gazdasági, katonai) stabilitás alapvető fontosságú volt a francia, orosz, török birodalmak közötti térben, és ennek függvényeként alakult a britek külpolitikai viszonyulása a német területek stabilításának támogatásához is, például a porosz–osztrák háborús időkben.

A kötetet Frank Tibor egyetemi munkája során is tapasztalható kifinomult, tiszteletteljes, visszafogott, mégis határozott és meggyőző stílusa jellemzi. Gazdaságos szóhasználat egy részletekben bővelkedő és szórakozató történelmi elbeszélésben? Elmentmondásosnak tűnik, mégis úgy vélem, a kötet tanulságos történelemről mesél nekünk, tényekre alapozva, letisztult szóhasználattal. Az első fejezet kifejezetten intenzíven igyekszik az olvasót ráhangolni a korszakra, számtalan zenei és képzőművészeti utalással. A szöveg szolgálja a bonyolult társadalmi, politikai és interkulturális háttér megértését.

Ugyanakkor a szerző ideológiai elkötelezettség nélkül, amolyan mozgó objektíven át pásztázza a korabeli Európát és a Monarchiát, és finoman felvet néhány olyan megállapítást, amelyek a mai magyar viszonyokra is igazak – a kötetben nemegyszer sze-

repelnek a magyar jellemmel, a politikussal, gondolkodásunkkal kapcsolatos külhoni megállapítások. Erre példa Morier feljegyzéseiben a magyarok múltban ragadt, szolidaritást nem ismerő, korlátolt és konfrontatív politikai látásmódja vagy a több forrásban említett rebellis, szabadságközpontú, de egyszersmind kevésbé megfontolt cselekedetek, illetőleg annak említése, hogy a külhoniak átpolitizálnak tartják a magyarok minden gesztusát. Ugyanakkor a szerző arra is felhívja a figyelmet, hogy a véleményformálók – példaként a brit újságírók és utazók – gyakran olyan dokumentumokat és tényeket keresnek és mutatnak be, amelyek prekoncepcióikat támasztják alá.

Frank Tibor könyve finoman vezeti rá az olvasó figyelmét azokra az összefüggésekre, amelyek a hatalmi kapcsolatok alakulásában a kulcsfontosságú külpolitikai marketing, országimázs-formálás és információcsere jellemzői voltak a 19. század második felében, gondoljunk például Apponyi gróf és Louis Philippe d'Orléans említésére vagy a közismert szalonokra és soirée-kre. Talán nem véletlenül jutottak eszembe az olvasás folyamán többször is a Barabási Albert-László és Csermely Péter nevével jelzett elméletek a gyenge kapcsolatok erejéről és a társadalmi hálózatokról. Jóllehet a szerző nem mondja ki nyíltan, hogy ezek az informális kapcsolatok, egyéni érdekek, hátterek és találkozások mennyire fontosak minden kor politikai döntéseinek előkészítésében, könnyen beláthatjuk, hogy a racionális mérlegelések mellett ezek is nagy súllyal bírtak akár nemzetközi kapcsolatok alakulásában is.

A *Viktória királynő kezeihez* című kötetet ajánlom mindazoknak, akiket érdekel egy olyan intellektuális ki-

rándulás térben és időben, amelynek kerete a brit és európai, ezen belül a magyar kapcsolatrendszer, ugyanakkor e „kirándulás” rávilágít arra is, hogy országunkat hogyan látják távolabbi nézőpontból. A történészszakma számára remek példa a könyv arra vonatkozóan, hogyan kutassák és foglalják össze a szakmán kívüliek számára is érdekes narratívába egy-egy történelmi korszak nemzetközi vonatkozású fejlődését, a forrásgyűjtéstől, kiválasztástól és feldolgozástól a történetmesélésig. A diplomácia és nemzetközi kapcsolatok iránt érdeklődők is számtalan érdekességet és hasznos megközelítést találnak a könyvben. A kötet azt is példázza, hogy a mai valóságunkra is érvényes, azzal egybecsengő párhuzamokat hogyan lehet kifinomultan, pártatlanul mutatni, hogyan lehet álláspontokat felvonultatni azok kontextusával együtt annak érdekében, hogy az olvasó észrevétlenül, de aktívan bevonódjon a véleményformálásba, s közben egyre tudatosabbá váljon saját történelmi és társadalmi meghatározottsága tekintetében. Talán utóbbi az egyik legnagyobb érdeme a kötetnek a nem szakavatott olvasó számára. Ha szeretnénk jobban megérteni Európa kontinentális történelmi előzményeit, kialakulását, ebben a törekvésben ez a kötet mindenképpen iránymutató. Jobban átláthatjuk az Európai Unió hátterét, a Visegrádi Négyek gondolatának korabeli megjelenését a vizionált Dunai Birodalomban vagy a Nagy-Britannia és Európa közti feszültségek és egymásrautaltságok ellentmondásos szövevényét, a magyar-osztrák kapcsolatokat csakúgy, mint a szláv népek és a közép-európai kisebb-nagyobb országok viszonyulását a Monarchia idején és azután is.

Kádár Judit Ágnes

PSZICHOANALÍZIS

A 30-AS ÉVEKBELI KORUNKBAN

Kapás István: *Pszichoanalízis, ideológia, társadalom. A magyar Freud-recepció történetéhez*

■ Több szempontból izgalmas történeti kirándulás és önreflexióra készítő kulturális esemény ez a könyv. Témája a marxi és freudista társadalomfelfogás viszonya – az 1930-as évek magyar nyelvű szakirodalmában.

Az egyik önreflexióra készítő mozzanat az, hogy Kapás igen jól tematikusan rendezett és teljes bibliográfiát adó alapvető anyaga maga igen fontos a magyar kulturális és esztétorténet számára. Ez a tüzetes feldolgozás lényegében a *Korunk* kolozsvári folyóirat vitáit mutatja be a két szellemi áramlat viszonyáról. Ennek egyik máig releváns vonatkozása, hogy a Trianon utáni világban hogyan vált a *Korunk* az egyetemes magyar progresszív kultúra fórumává. Mégpedig igen kozmopolita fórumává. Itt szerepel a magyar progressziónak a pszichoanalízis-, a család- és a nőkérdésről megszólaló képviselői mellett sok külföldi szerző is, még akár a pszichoanalitikus kezdeteit csak a 70-es évekbeli életrajzában feltáró szovjet-orosz neuropszichológus, Alekszandr Lurija is. Érdekes a magyar értelmező, ekkor Jeszenszky Erik álnéven publikáló Molnár Erik felfogásának és hírnevének sorsa is. Molnár Erik, a későbbi kommunista igazságügyi vezető és kultúrpolitikus már a 30-as években igencsak pszichológiaellenes, és az emberi jelenségek társadalmi determináltságát hirdeti. Következetes maradt. Számunkra az 1960-as években

az ELTE világában egyetemi anyagként szereplő *Dialektikus materializmus és társadalomtudomány* (Bp., 1962) című könyvében egy nemzedékkel később is a tapasztalati társadalomtudományok ideológiai alávetésének keretében kérdőjelezte meg a modern pszichológiát. Ez ugyanakkor nem volt kifizetődő saját képének fennmaradásában. Kapás könyvének budapesti bemutatóján, az Írók Boltjában derült ki, hogy mára már senki nem is tudja, ki is volt Molnár Erik mint egykori ideológiai forrás.

Érdekes esztétorténeti adalék az is, hogy ki mindenki nem szerepelt a *Korunk* vitáiban. A hazai pszichoanalízis klasszikus nemzedéke (Ferenczi Sándor) s új generációja (Hermann Imre, Bálint Mihály) nincsenek itt. Külön elemzések tárgya lehetne, mi is ennek az oka. Félelem vagy idegenkedés a politizált kérdésektől és a társadalmi utópizmustól, például a Fromm vagy Reich tematizálta fasizmustól vagy a feminista mozgalomtól? Ugyanakkor maguk a 30-as évek nagy kérdései (honnan ered az egyén életében az agresszivitás, felszabadító-e a szabad szexualitás) máig izgalmasak, s új elemzésekkel érdemes összevetni őket.

A másik időutazást a könyvben szereplő interjúk adják a 80-as évek korában Erős Ferencsel, Ancsel Évával és Vikár Györggyel. Ezek mára maguk is történelmi forrássá váltak. Sokat elmondanak arról, hogy még a

(mint utólag kiderült) bomló szocializmus világában is mennyire érzékeny téma maga a pszichoanalízis. Ebben az az elemzésre méltó, hogy milyen nehéz is volt a pszichoanalízis „rehabilitációja” a magyar közegben.

A harmadik időutazás a szerzővel kapcsolatos. Az 1980-as években írta az akkor fiatal filozófus és pszichológus Kapás István mint doktori értekezést. Kapás azóta kiváló neurológus lett a Szent János Kórházban. Izgalmas időutazási kérdés, hogy miért is

hagyta ott a pszichoanalízis tematikáját éppen akkor, amikor az elfogadottá vált. Könyve természetesen – éppen emiatt – magán hordozza a nemzedéknyi idő kihagyását. Ugyanakkor fontos forrás, mind a szakmabeliek, mind a tágabb értelmiségi közönség számára, amelyből fény derül arra is, hogy miként láttuk a fél századdal korábbi pszichoanalízis és társadalom körüli vitákat – fél évszázaddal ezelőtt.

Pléh Csaba

GÉP TESTBEN ÉP LÉLEK

Csepeli György: *Ember 2.0 – A mesterséges intelligencia gazdasági és társadalmi hatásai*

■ Szerencsés helyzetben vagyok recenzensként. Olyan témáról írhatok, melynek jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni. Olyan stílusban írhatok, mely teret ad az asszociációknak és a hipertextszerű, belinkelt személyes történeteknek. Olyan szerző munkáját szemlézhetem, aki már a kezdetektől felfigyelt az információs társadalom jelenségeire, és jelenleg a téma kiemelt szakértőjének számít. Nem mellesleg pedig saját felfedezéseimet az online kommunikáció és média területén is gyakran Csepeli György stabil elméleti talajáról indíthattam. Már a recenzióm elején elárulhatom, olyan kötetről van szó, mely alapmű azok számára, akik – legyenek akár szakemberek vagy érdeklődők – a mai információs társadalom működését és a lehetséges jövőt kívánják megismerni.

A szerző, Csepeli György az Eötvös Loránd Tudományegyetem emeritus professzora, aki a hazai szociálpszichológia egyetemi oktatását ala-

pozta meg, és sajátágosan volt képes már az 1990-es évek elejétől az információs társadalom szerkezetét, változásait egyszerre a technológia, a társadalom és a bölcsészettudomány szemüvegén keresztül szemlélni. Számos kiadásban megjelent, folyamatosan bővülő tankönyveiből nemzedékek tanultak és tanulnak, és ami talán még fontosabb, tanítanak.

A világháló óta, tehát az 1990-es évektől néhány olyan, magyarul is olvasható munka – kötelező olvasmány – jelent meg, mely a világunkat megérteni kívánó olvasónak a tudást intellektuális örömök közepette képes átadni. Engem legalábbis boldoggá tesznek a felfedezések, melyeket a szerzők könyveikben megosztanak, és olvasásukkor együtt örülök velük. Ezt hívják a szakmai blogok „aha-élménynek”. Manuell Castells *Az információ kora. Gazdaság, társadalom és kultúra* című trilógiája, Z. Karvalics László: *Fogpiszkáló a hálózaton*, Tim O'Reilly: *WTF*, Ropolyi László: *Az*

internet filozófiája, Komenczi Bertalan: *Információ, ember és társadalom* – hogy csak azokat említsem, melyeket oktatói és kutatói gyakorlatomban magam is folyamatosan használok. A Kossuth Kiadó gondozásában most megjelent *Ember 2.0 – A mesterséges intelligencia gazdasági és társadalmi hatásai* zárja jelenleg a sort.

Csepeli fő kérdése, melyet jelen munkában az olvasóval szemben előzékeny nyelvezettel, tehát érthetően, mégis a tudományos előírásokat mindvégig betartva megfogalmaz: a technológiai fejlődés milyen változásokat hoz a társadalom és a gazdaság dimenziójában? Egyre többet olvasni ugyanis arról, hogy a mesterséges intelligencia segít majd az emberi élet meghosszabbításában, könnyebbé teszi a mindennapi életet, megújítja a gazdaságot. De szép számmal fogalmazódnak meg azok a kritikák is, hogy elveszi például az emberek munkáját. Yuval Noah Harari digitális adatkolóniáról ad sokat elő és blogol, miközben az önvezető Tesla autók alkotója, az infotechnológiai fejlesztésekben élen járó Elon Musk egyenesen egy pusztítani képes szuperintelligenciától félti az emberiséget.

Első link: miért is fontos a téma? 2019-ben egy konferencián adtam elő, melynek témája a sors volt. Pontosabban a Sors értelmezései. Az előadásokban a kollégák történeti és irodalmi narratívákat alkottak, melyek átvonulnak az egész 20. századon. Én arról beszéltem, hogy a mesterséges intelligenciával támogatott algoritmusok milyen hatással vannak már a jelenben az emberi sorsokra, példákkal alátámasztva állításaimat. A közönség reakcióit látva olyan voltam, mint aki halbiológiáról ad elő kortárs táncművészeknek. Idegen voltam. Illedelmesen megtapsoltak. Azután, az első bátortalan kérdések után komoly és heves vita bontakozott ki. Távozáskor a résztvevők fele

már azon gondolkozhatott, hogyan fordíthatja javára tudatosan a technológiát. A másik fele pedig retteggett, hogy sorsukat a mesterséges intelligencia előre megírta. Megszületett tehát a digitális predestináció? Nekik küldöm ezt az összefoglalást: „Életüket a mesterségesintelligencia-alkalmazások algoritmusai szerint alakított tartalmak, szolgáltatások a maguk képére formálják, vágyaik, értékeik, attitűdjeik homogenizálódnak, tudatukat kannibalizálja az interiorizált, technológiailag formált ingerkörnyezet.”

Ahogy Csepeli korábbi munkáiban, a 2020-as könyvhétre megjelent kötetében is egyszerre van jelen az infokommunikációs technológia használatának lehetőségeit továbbgondoló és az emberi szellem felé nagy gonddal és érzékenységgel forduló szociálpszichológus, aki nem fél, de kritikusan gondolkodik, figyel, és javaslatokat tesz. Csepeli szinkretizálja a tudományt: a biológia, a neuropszichológia, az informatika, a szociológia, a mitológia és a vallás kutatási eredményeit, elméleteit, gondolat kísérleteit, de saját töprengéseit is egy nagy filozofikus egységbe foglalja.

A szerző könyvében egy világos ívet rajzol fel, melynek sarokpontjai: az ember helye az evolúció folyamataiban, az emberi intelligencia és a nyelv szerepe az emberi faj megmaradásában és fejlődésében, az elme és az algoritmusok közötti hasonlóságok, az emberi emlékezet és érzelmek digitális reprodukálásának lehetőségei. Az ember és a gép együttélése kapcsán megjelenik a munkában az egyedi tömegtermelésre épülő ipar 4.0, a szabad erőforrások elosztását támogató sharing economy, az új hitelesítő paradigmaként is emlegetett blockchain, a valódi távgógyítást elhozó e-egészségügy, a többszáz éves bürokratikus terheket eltüntető e-

közigazgatás, a tömeges bölcsességét kihasználó crowdsourcing, a hamisat is valódivá varázsló deep fake jelensége, de szerepet kap az okosothonok és közlekedés, a fenntartható fejlődés kérdésköre is.

Az internetes kommunikáció és média történeteit, úgy gondolom, nem lehet a gazdasági szereplők nélkül elmondani. (Erre tettem kísérletet a 2018-ban megjelent *Online* című könyvemben, melyről a *Korunk* is írt.) Az olyan vállalatok, mint a Google, a Microsoft, az Amazon jelentős mértékben meghatározzák hálózati, digitális létünket. Csepeli György az ember digitális evolúciója kapcsán kitér a tényekre és a fejlesztésekre is, melyek az új gazdaság alapját alkotó keresőóriások, szoftver-konglomerátumok és digitálistartalom-szolgáltatók fejlesztéseihez kapcsolódnak.

És hogy mit jelent ez a mesterséges intelligencia által támogatott evolúció? Negatív olvasatban töredezettséget, devianciát, függőséget. Pozitív értelemben kognitív képességeink felszabadítását. Például már nem lesz szükség az információ magolására, hanem csupán annyi adat megjegyzésére, amennyit a kreativitásunk képes úgy kombinálni, hogy új tudásra tegyünk szert, új eszközöket fejlesszünk. Csepeli a kérdésről a következőképpen ír: „A digitális világban a személyes identitás széttöredezik. A valós idejű, valós viselkedésekre épülő Big Data ugyan újra összerakja az identitást, de elveszti sorsszerűségét, s jobb esetben testre szabott termék- és szolgáltatásajánlás, rosszabb esetben állampolgári lojalitást mérő pontszám lesz belőle.”

Második link: sokszor hallom a könyvbeliség kognitív habitusában, a nyomtatott könyv világában élő ismerőseimtől, hogy kritikus megközelítem ellenére is technooptimista vagyok. Ez a szembeállítás sajnos ko-

káig megmarad. Annak ellenére, hogy a koronavírus-járvány kapcsán elrendelt távoktatás során az egyetemi élő YouTube-előadásaimat a dolgozószobámból sugároztam online, kéznújtasnyira a könyvespolcomtól, úgy-hogy a könyvekbe kihelyezett memóriából taníthattam digitális közegben. Csepelinek is ezzel a kritikával kell majd szembenéznie, annak ellenére, hogy folyamatosan felhívja a figyelmet a kihívásokra, miközben veszélyes szerepet vállal, a tanítóét, egy kétértelmű és bizonytalansággal teli világban.

A kötetből egyértelműen sejlik, hogy a szerző az infokommunikációs technológia fejlődésének pártján áll, miközben felhívja a figyelmet az olyan veszélyekre, mint a totális megfigyelés kiépülése vagy az emberi szolidaritás eltűnése. Csepeli György nem él a mérés bővületében, de fontosnak tartja a gyakorlatot. Az oktatás átalakulásának kérdéskörében például az új tanulási környezet kapcsán a megváltozott tananyagról és tanulási módokról értekezik. Csepeli szerint ez a környezet egyszerre alapul a versenyre és a játékra – lásd gamifikáció –, illetve kollaborációra – lásd Wikipédia –, miközben kilép a fizikailag kötött térből. A technológiai fejlődést lehetővé teszi, hogy az online elérhető előadások, nagyfelbontásban rögzített videók visszakereshetők, és tértől-időtől függetlenül megtekinthetők legyenek. Előtérbe kerül tehát a kreativitás és a kísérletező, problémacentrikus feladatmegoldások. Oktatás és játék már említett összefonódása a tanulókat jobban motiválja, mint a magolás. Mindez egybecseng Emile Bojesen a 2016-ban megjelent, *Inventing the Educational Subject in the 'Information Age'* című tanulmányában leírtakkal: nem csupán az a kérdés, hogy a digitális pedagógia hogyan alakítja át azt, ahogyan és amit tanulunk, hanem arra is keres-

sük a választ, hogy a digitális pedagógia és annak tágabb kontextusa, az információs társadalom miként változtatja meg a tanulót, és tegyük hozzá, a tanárt magát. Mivé tanulunk lenni? Az identitásunkat a technológiai környezet határozza meg és szorítja keretek közé, vagy éppen ez teszi szabaddá, és teszi lehetővé, hogy újradefiniálhassuk magunkat.

A jelen információs társadalmának egyik jellegzetes vonása, hogy a tudományos munkák újraírhatók. Érdekes lenne egy bővített kiadásban tíz év múlva azt olvasni, hogyan alakította át a mesterséges intelligencia a társadalmat, s hogy mi az, ami megvalósult Csepeli előrejelzéseiből, és mi az, ami elhalványul. Erről szólhatna majd Csepeli György *Ember 3.0* vagy *EmberGép* – esetleg már *GépEmber?* – könyve.

Harmadik link: a Világgazdasági Fórum (<https://www.weforum.org>) 2020 áprilisában közölt egy felmérést, mely szerint jelentős mértékben,

30-40%-kal megnövekedett az online tartalmak fogyasztása világszerte. Én például hipszterek YouTube-videóiból és sztárpékek tematikus blogjaiból tanultam kovászt készíteni és így kenyeret sütni. Egy majdnem eltűnt ősi tradíciót mentett meg tehát az online média. Közben megtanultam, hogy a kovász mindig éhes, mindig aktív, és nagyon erős. Egy kanál is elég belőle, hogy egy ügyes etetés után már egy nagy kenyeret is megkelesszen, mely a sütés után még napokig friss marad.

Csepeli György most megjelent remek munkájának erőssége, hogy nemcsak nagyon sűrű olvasmány, és nemcsak rendkívül erős ismeretanyag, de a tudást is lehet róla – mint egy aktív kovászról – etetni, az így született további elméleteket, gondolatkísérleteket a gyakorlatban is lehet alkalmazni. Fontos alapmű született.

Szűts Zoltán



A MAGYAR NYELVŰ MEZŐGAZDASÁGI FELSŐOKTATÁS KOLOZSVÁRT

Farkas Zoltán: *A kolozsvári magyar mezőgazdasági felsőoktatás története (1869–2009)*

■ Az 1867-es kiegyezést követően három felsőfokú állami tanintézet létesült Kolozsvárt. 1869-ben nyílt meg a Kolozsmonostori Magyar Királyi Gazdasági Tanintézet, 1872-ben a Magyar Királyi – utóbb Ferenc József-ről elnevezett – Tudományegyetem, 1878-ban a Kolozsvári Felsőbb Kereskedelmi Iskola. Míg az egyetem elsődlegesen tudományos képzést nyújtott, s rögtön teljes szervezeti kerettel kezdte működését, a másik két intézet főleg a gyakorlati pályákra készített fel, s csak fokozatosan emelkedett akadémiai rangra. Az egyetem történetével többen is foglalkoztak, állandóan a figyelem központjában volt. 1919-ben román tannyelvűvé tették, aztán 1940-ben „visszatért” a magyar egyetem, 1945-ben a román egyetem mellé létesült egy Bolyairól elnevezett magyar tannyelvű egyetem, amelyet aztán a Victor Babeşről elnevezett román egyetemmel egyesítve 1959 után szinte teljesen felszámoltak. 1990-től évekig folyt a küzdelem egy kolozsvári magyar tanítási nyelvű állami egyetem felállításáért. Végül jó két évtized után ez a küzdelem elaludt. Ha ki nem mondva is, de kompromisszum született: a Babeş-Bolyai Tudományegyetemen kiépülhetett és bizonyos fokú autonómiához jutott a magyar nyelvű képzés, s ahol hiány mutatkozott, azt felvállalta a két magyar magánegyetem. Napjainkban már jóformán csak a marosvásárhelyi orvosi egyetem magyar tagozata körül folyik küzdelem.

A két kolozsvári akadémia sorsa különbözőképpen alakult az idők folyamán. A Kereskedelmi Akadémiát az 1940-ben visszatérő Ferenc József Tudományegyetembe olvasztották ötödik, Közgazdaságtudományi Karként. A (Mező)gazdasági Akadémia viszont napjainkig megőrizte folyamatoságát, önálló intézményi kereteit. A második világháború után itt is létesült magyar tagozat, de aztán 1959-ben felszámolták. S 1990-ben az intézet vezetősége határozatlan utasította el a magyar tagozat újraindítását. Ennek a napjainkban egyetemi címet viselő 150 éves tanintézetnek az eddig alig kutatott történetét próbálja összegezni Farkas Zoltán, kiemelve a magyar vonatkozásokat.

Az intézet történetét hat korszakra osztja. Ezeket az államhatalmi változások és az oktatás tannyelve szerint határolja el.

Rövid történeti bevezető vázolja az alapítás előzményeit, az Erdélyi Gazdasági Egylet kezdeményező szerepét, majd Gorove István földművelés-, ipar- és kereskedelemügyi miniszter intézkedéseit, melyek során megszületett a Római Katolikus Státussal kötött szerződés a szükséges kolozsmonostori földterület 30 évre szóló bérbevételéről. Az intézetalapítást Ferenc József király 1869. július 12-én hagyja jóvá, az alapítási okiratot 1869 októberében adják ki. A tanulmányi időt 3 évben állapítják meg, s legalább hat gimnáziumi osztályt végeztek jelentkezhetnek.

Az első korszak a Gazdasági Tanintézet kora, mely az alapítástól 1906-ig tart. Az elnevezésben annyi változás történik, hogy miután 1895-től Kolozsmonostort Kolozsvárhoz csatolják, 1903-ban ezt az intézmény nevében is feltüntetik: M. Kir. *Kolozsvári* Gazdasági Tanintézet. Az intézet a Földművelésügyi Minisztérium fennhatósága alatt állott, az igazgatót ennek javaslatára az uralkodó nevezte ki, a tanárokat a minisztérium. Az oktatás eleinte az egykori apátsági uradalom régi épületeiben folyt, 1873-ban húzták fel az első, egyemeletes saját épületet. A három tanéből az első főleg gyakorlatokkal telt a gazdasági intéző és a főkertész felügyelete alatt. Másod- és harmadéven folyt az elméleti oktatás. E rövid tájékoztatás után a tanári kar tagjainak a bemutatása következik kinevezésük sorrendjében. Kezdvé Kodolányi Antal (1835–1910) első igazgatóval, itt 40 életrajzi vázlatot kapunk, többnyire a szakirodalmi munkásság felsorolásával. Megállapítható, hogy nagyon gyakran cserélődtek a tanárok, sokan csak azért helyeztették ide magukat, hogy egyetemi tanulmányaikat bevégezzék, doktorátust szerezzenek. Többüknek az életrajzi adatait sem sikerült megállapítani. Az első tanári kar legjelentősebb tudósa Entz Géza volt, aki állattant adott elő, s már 1872-ben (s nem 1873-ban) kinevezést kapott a megnyíló kolozsvári tudományegyetemre. A másik, egyetemi tanszékhez jutó Mina János állatorvos volt, aki 1870-től tanított állatbonctant és -gyógyászatot. Az egyetemen 1872-től az állati járványtan és állati rendészet rk. tanára lett. Még jogakadémiai tanárként 1871-ben vállalta el Haller Károly a gazdasági jogisme tanítását, s 1897-ig folytatta másodállásban. Közben az egyetem rektori, Kolozsvár polgármesteri székét is betöltötte. (Sírja nem a lutheránus temetőben volt, s mára már más nyugszik ben-

ne.) Kiemelkedik még a tanári karból Vörös Sándor mezőgazdász, aki 1875-től 1898-ig tölti be az igazgatói székét, tankönyveket ír. Utóda Szentkirályi Ákos állattenyésztési szakember, aki a kolozsvári egyetemen bölcsészeti doktorátust is szerez. 1910-es nyugdíjazása után Páter Béla veszi át a vezetést, ő már 1894-től az intézet növénytantanára, 1904-ben gyógyszer- és növénykutató állomást szervez, tanulmányokat és tankönyveket ír. Még a román átvétel után is meghagyják a gyógyszer- és növénykutató igazgatói székében. A rendes tanárok jellemzése után egy jegyzék 25 olyan tanársegéd nevét sorolja fel, akik csak egy-két évig voltak a tanári kar tagjai, nem is alkottak jelentőset. Meglepő módon itt egy hosszabb fényképes életrajzot olvashatunk Balás Árpádról, aki ugyan nem tanított Kolozsvárt, de a legrangosabb, magyaróvári Gazdasági Akadémiát igazgatta, s a millennium alkalmára megírta a magyarországi mezőgazdasági szakoktatási intézmények történetét (1897). Ez a munka Farkas Zoltán számára is forrásértékűvé vált.

A második korszak jóval rövidebb, 1906-tól 1915-ig tart, elkülönítését az indokolja, hogy 1906-ban Darányi Ignác földművelésügyi miniszter határozata alapján a magyaróvári mellé a keszthelyi, debreceni, kassai és kolozsvári gazdasági tanintézet is akadémiai rangot kapott. Itt 12 újabban kinevezett tanár életrajza sorakozik fel. Ezután a tanárok kinevezésekor egyetemi/akadémiai oklevelet követeltek, a diákoktól pedig érettségit. A már említett igazgatók mellett a növénytermesztést előadó, az 1907-ben kinevezett Juhász Árpád érdemel figyelmet, ő az 1920-as évektől a magyar dohányipar és -kutatás vezéregyénisége lesz. A mindössze 1 évig (1910/11) itt tanító növénytani tanársegéd Rapaics Raymund és az 1913-tól az állattenyésztési tan- székét betöltő Schandl József utóbb

az MTA tagja lett. Különösen érdekes Farkas Árpád (1887–1962) pályafutása: a kolozsvári akadémián 1908-ban szerez oklevelet, 1914-ig itt tanársegéd. Az 1921-ben román nyelvűvé tett akadémián is alkalmazták az állattenyésztési tanszékre, 1940-től a magyar nyelvre visszatért akadémián az üzemszervezés tanára, 1945-től újra román nyelven ad elő nyugdíjazásáig.

E második fejezet végén a diáklétszám statisztikáját kapjuk 1914/15-ig, amikor a háború miatt az oktatást felfüggesztették. Az első tanév 40-es létszámáról indulva 1884/85-re meghaladják a 100-as számot. A következő években többnyire 75 és 100 között mozog a beiratkozottak száma. A csúcs 1903/4-ben 150 hallgató. Ezzel szemben jóval kevesebben vannak a végzettek, számuk 12 és 38 között mozog. (A diáklétszám mindig a három évfolyamra vonatkozik.) Itt egy kimutatást kapunk az Akadémia első világháborús hősi halottjairól, 46-an voltak. Nevüket a háború után a debreceni akadémia díszkertjében oszlopra vészték, együtt a debreceni és a kassai akadémia vitézeivel. (Kolozsvárt és Kassán ugyanis ilyen emlékmű emelése nem jöhetett számításba.)

A harmadik, igen rövid fejezet a román közigazgatás alatti húsz évről és annak szerény magyar vonatkozásairól szól. 1919. november 31-én Constantin Maiorovici tanárt nevezik ki igazgatónak, de őt még abban az évben Mihai Șerban váltja. Egy évig még működik a magyar oktatás is. 1921-ben az intézet négy tanéves lesz, s a következő évben akadémiai rangot kap (Academia de Înalte Studii Agronomice). Ekkor már öt tanévre emelik a képzési időt, s a végzősök gazdamérnöki diplomát kapnak. 1932-ben új, aulával ellátott épülethez jut az intézet. 1938 novemberében megszüntetik az akadémia önállóságát, s a temesvári Műegyetem kihelyezett karává nyilván-

nítják. 1940-ben, a hatalomváltást követően a kar Temesvárra költözik. 1921–1942 között a román akadémián összesen 19 magyar szerzett diplomát. Közülük kiemelkedik Márton Géza, a temesvári Mezőgazdasági Főiskola 1955–1962 közötti rektora, Mudra Alajos, Szövérdi (Seyfried) Ferenc és Nagy Miklós, akik a kolozsvári intézet tanárai lettek, az utóbbi szerkesztő és szakíró is.

A negyedik, 1940–1945 közötti korszakra jórészt az újjászervezés nehézsége s a tanárok állandó cseréje nyomja rá bélyegét. Szerencsére az intézet levéltára fennmaradt, mert 1944 októberében elmenekítették, s ma Gödöllőn található a Szent István Egyetem levéltárában. Az intézet beindításával és igazgatásával a székellyföldi származású Biró Gyula (1894–1977) magyaróvári akadémiai tanárt bízták meg. Az ünnepélyes megnyitóra 1940. november 16-án került sor gróf Teleki Mihály földművelésügyi miniszter jelenlétében. 1942-ben a kolozsvári és a magyaróvári akadémia főiskolai rangot kaptak: igazgatóik dékánná minősültek át, a tanulmányi idő négy évre emelkedett, s a végzettek okleveles mezőgazda címhez jutottak. Ebből a korszakból a szerző 28 tanár és 4 előadó hosszabb-rövidebb életrajzát adja. Méghozzá a tanárokat két csoportra osztja: az elsőbe azok kerülnek, aki a bécsi döntés előtt is itt éltek, a „vendégtanárok” közé az újonnan érkezettek sorolja. Ez a felosztás és különösen a megnevezés nem tekinthető tudományos jellegűnek. A tanárok közül kiemelkedik: Csűrös István tanársegéd, aki utóbb a Bolyai Egyetemen lesz a növénytan tanára és dékán; Mudra Alajos, aki már 1929-től románul tanította az öröklést és a növénynemesítést, aztán 1941-től magyarul adott elő. Számos szaktanulmány és könyv szerzője. Pap István az állattenyésztés tanára, szakíró, akit az MTA külső tagjává választ-

tottak. Kovács László kolozsvári végzett, majd tanársegéd, aki a mosonmagyaróvári Mezőgazdasági Akadémia igazgatója, majd az Agrártudományi Főiskola rektora (1968) lesz. A 14 „vendégtanár” mindegyike 1944-ben sietve visszatér az „anyaországba”. Többségük valamelyik mezőgazdasági akadémián folytatja munkásságát. Közülük kiemelkedik Biró Gyula, aki minisztériumi főosztályvezető, majd kutatóintézeti vezető lesz, Dohy/Göllner János, aki mosonmagyaróvári tanszékvezetőként részt vesz a diákság 1956-os megmozdulásában, s ezért 10 évi börtönre ítélik, 1990-ben aztán Széchenyi-díjjal tüntetik ki. K. Kúthy Sándort, az élelmi-szerkémia tanárát és Máthé Imrét, a növénytan rk. tanárát az MTA tagságra méltatta. Az előadók között bizonyára azok kaptak helyet, akik csak másodállásban tanítottak az Akadémián. Boga Lajos állattant, Früstök Lajos erdőgazdálkodást, Oberding József György szövetkezeti ismereteket, Török Bálint szőlészetet adott elő.

Az öt tanév alatt összesen 392 hallgató iratkozott be. Közöttük voltak olyanok, akik korábban románul már megkezdték tanulmányaikat. Aránylag sok tanító jelentkezett, nekik az itteni diploma felemelkedési lehetőséget nyújtott. Amikor 1942-ben főiskolává lépett elő a kolozsvári intézet, a korábbi akadémiai végzetek is gyakran vállalták az egyévi továbbtanulást a diploma megszerzéséért. A hallgatók többsége a tájban vett Erdély területéről származott, de Pest-Pilis, Szolnok, Békés, Csongrád megyék is 20-on felüli számmal képviseltek. Összesen 8 hölgyhallgatót vettek fel. A beiratkozottak többsége gimnáziumi (32,29%) és mezőgazdasági (16,84%) érettségivel rendelkezett. A tovább tanulni vágyók akadémiai oklevéllel rendelkeztek (35,79%). E fejezet végén e korszak 11 kiemelkedő tanítványának az életpályáját ismerhetjük meg.

Köztük Dimény Imre mezőgazdasági miniszter, majd a Kertészeti Egyetem rektora. Továbbá Antal József és Rajki Sándor gödöllői, Bocz Ernő és Vinczeffy Imre debreceni professzorok, Rajki az MTA rendes tagja és Amerikában is nagyra becsült szakértő lesz. Tájainkon közismert Kós Balázs, az *Erdélyi Gazda*, majd a *Falvak Népe* szerkesztője, illetve Mezei Sándor, a csombordi gazdasági iskola igazgatója évtizedeken át. És említsük meg Tordai Zádort: a későbbi Kossuth-díjas filozófus is egy tanévet az agronómián végzett. A fiatalok a Széchenyi Gazdasági Körben hallgattak előadásokat, tartottak vitaesteket. A nyári szünidő folyamán gyakorlatra osztották be őket. Bár az 1944/45-ös tanév első felében alig folyt oktatás, egy 1945. áprilisában kelt rendelet értelmében Romániában tanulmányi időként számították be.

Az V. korszak (1945–1959) a legérzékenyebben tárgyalt, több mint félszáz oldalt tesz ki. Részben azért, mert ennek teljes dokumentációja itt található Kolozsvárt, s maga a szerző is ekkor diákoskodott. 1945-ben felemás helyzet adódott. A Temesvárra menekült román kar továbbra is ott működött, míg Kolozsvárt magyar tagozatként folytatták az oktatást Farkas Árpád dékán igazgatásával, 1946-ban újra Kolozsvárra jött a román főiskola, s nem indult magyar tagozat. A magyarság képviselői Petru Groza miniszterelnökhöz fordultak a tagozat újraindításáért. Meglett az eredménye: 1948-ban újra beindulhatott a tagozat, s folyamatosan működött 1955-ig, amikor nem hirdettek magyar nyelvű felvételit. A széles körű tiltakozás hatására 1956-ban ismét indult I. év, sőt a II. évfolyamot is létrehozták a románul tanuló magyar fiatalok átiratkozásával, akikhez még a Bolyai Egyetemről és a műegyetemről is csatlakoztak néhányan. Az intézetet 1948-ban leválasztják a temesvári műegyetemről, s

önálló intézmény lesz Mezőgazdasági Intézet (Institutul Agronomic Cluj) elnevezéssel. Eleinte négy-, majd 1954-től ötéves a tanulmányi idő. Az 1959-ig terjedő időszakban a hallgatók 34%-a magyar anyanyelvű.

E korszakból nem kevesebb, mint 112 oktatót vesz nyilvántartásba a szerző, de néhányukról csak egy-két sort tud írni, jó részük pedig más tanintézményben is tanított. A legismertebb nevekből válogatunk. Antal Dániel, a növénytermesztés tanára szakkönyvek mellett emlékiratot és történelmi regényt írt; Csapó M. József a talajtan, Csávossy György a szőlészet nemzetközi hírű szakembere, az utóbbi költő is; a sokoldalú Kós Károly a mezőgazdasági építészet tanára 1951-ig; Lám Béla a mezőgazdasági gépészet tanára és sikeres emlékiró; Lazányi Endre 1948-tól a magyar tagozat fő szervezője, a genetika országosan elismert szakértője; Mózes Pál a rovtartani tanszéket vezeti, s számos tudományos munka szerzője; Nagy Zoltánnak, a növénytermesztés szakemberének pályája a magyar tagozat megszüntetése után a prorektori tisztségig (1976–1984) ível; Nyárády Antal az intézet nagy hírű botanikatanára, Pálffy Ferenc pedig a növényélettan és az állatélettan előadója évtizedeken át; Palocsay Rudolf – a felsőbb fokú tanulmányok nélkül – a genetikai gyakorlatok vezetője, majd 1953-ig adjunktus, Állami Díjban részesült; Pázmány Dénes a növénytan, Sebők Mátyás Péter a földművelés országos hírű tudósa és tanára; Veress István a csombordi mezőgazdasági iskola igazgatói székéből érkezett a kolozsvári főiskolába, ahol 1949-től 1972-ig a kertészetet tanította, számos könyv és több mint ezer cikk szerzője.

Felbukkannak olyan nevek, amelyeknél még az sem derül ki, hogy mit tanítottak az alatt a pár év alatt, amíg ott voltak alkalmazásban. E sok írója is többeknek volt tanítvá-

nya, illetve kollégája. Az angol–német szakos Semlyén Éva 1955–1957 között aligha tanított ott angolt vagy a klasszika-filológus Weiss Tibor 1951–1958 között latin nyelvet. S jó néhányan az akkor kötelező társadalomtudományi diszciplínákat (marxizmus, politikai gazdaságtan) adták elő.

Ezt a részt az 1948 és 1960 között magyar tagozaton végzett diákok évenkénti névsora zárja. 1948-ban csak 5-en, de 1956-ben 106-an szereztek diplomát. Összesen 220 magyar hallgatója volt a tagozatnak.

A VI. korszak a magyar tagozat megszüntetése utáni utótörténet. Az előző névsor folytatódik az 1961–1963 közötti három évfolyam diáknévsorával. Ők már csak részben tanulhattak magyar nyelven, az utolsó végzős évfolyamban 14-en voltak. Az intézet 1958-ban felvette Dr. Petru Groza nevét. Hasonmásban olvashatjuk azt a Ion Gheorghe Maurer miniszterelnök által aláírt minisztertanácsi határozatot, mely jóváhagyja a Tan- és Művelődésügyi Minisztérium 1959. június 19-i 168. számú határozatát a Babeş és Bolyai egyetemek egyesítéséről, valamint a Dr. Petru Groza Mezőgazdasági Intézet átszervezéséről. Ez esetben az átszervezés („reorganizare”) a magyar tagozat megszüntetését jelentette.

Az 1960-as évektől kezdve a magyar fiatalok kénytelenek voltak románul folytatni a mezőgazdasági felsőbb tanulmányokat. 1960-ban külön állatorvosi, állattenyésztési és kertészeti kart létesítettek. Mint láttuk, a magyar tagozat idejében az intézet magyar diákjainak részaránya 34% volt, annak megszüntetése után – 1993-ig számítva – ez 16%-ra csökkent. 1995-től az intézmény elnevezése Agrártudományi és Állatorvosi Egyetemre változik.

A VII. fejezet egy máig tartó korszakot ölel fel, a mezőgazdasági és állattenyésztési ismeretek oktatására szolgáló magyar tannyelvű kihelye-

zett karok, intézetek létesítésére irányuló próbálkozások bemutatását. Ezek két lelkes szervező és szakember, György Antal, Jakab Sámuel nevéhez fűződnek. Mindkettőjük életpályájával is megismerkedhetünk. György 1993-ban a gödöllői Agrártudományi Egyetem kihelyezett karát hozta létre Csíkszeredában, melyen 2005-ig távoktatással 920 hallgató szerzett diplomát. Nyárádszeredán a Corvinus Egyetem kertészmérnöki kihelyezett kara létesült és működött 1993–2008 között, ezen 448-an szereztek diplomát. A távlati megoldásnak az bizonyult, hogy a két magyar magánegyetem vállalja fel az ilyen irányú képzést is. A nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetem a debreceni egyetem támogatásával 2005-ben létrehozta a Mezőgazdasági Mérnöki Kart. A Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem 2008-ban kertészmérnöki képzést indított Marosvásárhelyen, majd 2016-ban mezőgazdasági mérnököt Sepsiszentgyörgyön.

Függeléknek tekinthető a Munkanapló bemutatása, mely csak a mezőgazdasági oktatásban ismert. Az I. éveseket a tangazdaságban ismertetik meg jövőbeni munkaköreikkel. Az itt végzett munkáról, a tanultakról naplót kell vezetniük, amelyet aztán az intéző vagy a részlegvezető hetente láttat. A könyv bemutat egy 1895/96-os tanévi munkanaplót és a szerző 1960-ból származó saját „Carnet”-jét. Akkoriban már V. éven végezték a kihelyezett gyakorlatot. Ide tartozik a *Helységnévszótár* is, mely a magyar nevek mai román, cseh, szlovák, lengyel megfelelőjét adja.

Az *Adattár* tartalmazza a kolozsvári akadémia területének térképét, néhány helyszínrajzát és a korabeli épületek fényképét. Itt ismerkedhetünk meg a magyar testvérintézetekkel is, melyek Szarvason, Keszthe-lyen, Magyaróváron, Debrecenben, Kassán, Gödöllőn működtek, illetve

néhányuk máig is folytatja munkásságát. A legmagasabb képzést a budapesti József Nádor Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Mezőgazdasági és Állatorvosi karán lehetett szerezni. A könyv utolsó félszáz lapján az 1940–1944 között felvett hallgatók táblázatos beiratkozási jegyzékét kapjuk. Itt a név, születési idő és hely, vallás, végzettség, szülők adatai találhatóak meg. Bizonyára a jövő kutatóinak nagy hasznára lesz ez a kimutatás.

Farkas Zoltánnak ez már a második könyve a kolozsvári intézet történetéről. Az első szerényen az *Adalékok a kolozsvári Agrártudományi és Állatorvosi Egyetem történetéhez* (2017) címet viselte. Ezúttal a kolozsvári magyar mezőgazdasági oktatás teljes történetét ígéri. Ez túl nagy vállalkozás, a kitűzött célnak csak részben tud eleget tenni. Fő törekvése a tanári kar névsorának összeállítása és a híres diákok felsorolása hosszabb-rövidebb életrajzokkal. Több mint 250 személy adatait gyűjti össze a Szinnyei-féle tizennégy kötetes életrajzi lexikontól kezdve a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* hat kötetéig használva az elérhető forrásokat. Néhány esetben az utódok vannak segítségére az adatok tisztázásában. Úgyhogy a kötet mindenekelőtt az agrároktatás életrajzi lexikonja. Azért túlzás az intézményben egy-két évet tanítók, óraadók életrajzát egymás mellé tenni az egy életpályán át itt dolgozókéval. Néhol utal az intézmény működésére is, de inkább csak az első korszakban. A Tanintézet még inkább iskola jellegű volt, az Akadémia már más kereteket kívánt. Hogyan zajlott a tanárok kiválasztása, kire hárult a kinevezés, miként tanácskozott a tanári kar, hány tanszéke volt az intézetnek, hogyan követték egymást a tanárok, tanársegédek? A diplomák milyen címet adtak, és mire jogosítottak fel? Ezekre némi választ kaphatunk az életrajzokat

böngészve. De néha az sem derül ki, hogy az illetők melyik tárgynak voltak az előadói a főiskolán. A kolozsvári Egyetemi Könyvtár katalógusa szerint 1869–1914 között megjelentek az intézet által kiadott *Évkönyvek*. Ha a kolozsvári gyűjteményből hiányzik is egy-két füzet, az a magyarországi 18 hetes ösztöndíjas kutatás során fellelhető lett volna. Azokból kiszűrhető jóformán minden tudnivaló az intézetről. A szerző csak az előszóban utal rájuk, de egyetlen lapalji jegyzetben, forrás-megjelölésben sem szerepelnek. Az intézet épületeinek, felszereléseinek

a részletesebb bemutatása – a fényképeken túl is – helyet kaphatott volna.

Farkas Zoltán könyvének nagy érdeme, hogy a kolozsvári felsőoktatás egy eddig elhanyagolt intézményét hozza figyelmünk középpontjába. Rengeteg adatát kötetbe gyűjtve elénk tárja. Egy 65 éves szakoktatás történetét megírni, akkor, amikor országhatárok változásával, társadalmi rendszerek átalakulásával is kell számolni, igen nagy feladat. Bízunk Farkas kitartó kutatási hajlamában, s reméljük, hogy sikerül munkáját teljes történeti összefoglalássá kiegészítenie.

Gaal György



ABSTRACTS

Anna Bátori

■ ***“Everything is Connected”: Narratives of Temporal and Spatial Transgression in Dark***

Keywords: *German history, complex television, postmodern television, time-travel, collective memory, Dark*
The paper discusses the storytelling formulas of the German series *Dark* (Netflix, 2017-) by focusing on the key temporal and spatial aspects of seriality in the show, such as the time frame of diegesis (story time), the temporal structure of the story (discourse and narration time) and the unique temporal installation of the series. While the discussion of temporality has been the focus of recent scholarly investigation, the analysis of space in complex television has received less attention. For this reason, this article aims to shed light on the interconnectedness of various temporal and spatial dimensions in postmodern television narratives.

The story and visual textuality of *Dark* not only transcends time and space – thus to provide us with a complex narrative set – but, by atemporal and spatial storytelling jumps, it creates a map of inconsistencies of double discontinuity fairly new to television and serial narration. *Dark* deals with time-travel through a multigenerational discourse, while keeping the multiple plot threads under a united, well-structured temporal concept. By focusing on these spatial-temporal aspects of the series, the paper sketches a new approach to postmodern television formulas that have become prominent in the last years and re-configured orientation practices and national television narratives.

Mihály Gálik

■ ***From Television to an Audiovisual Media Ecosystem***

Keywords: *television, broadcasting, programming, viewing, stages of television, online video services*

It is quite clear that broadcasting television, as we knew it, is over. It was marked by a centralized industrial structure with a few channels, by one-way dissemination of messages to mass audiences and it prevailed until the early 1980s. The second stage is labelled as multi-channel television and it is characterized by many thematic channels and the fragmentation of the audience. In the 1990s the digitization of distribution technologies opened the way for some interactive program formats as well. Nevertheless, it was the internet that shaped a third stage of television with online audiovisual services like catch-up tv and subscription video on-demand streaming. I argue that online audiovisual services with a huge content inventory and providing new innovative formats can be conceptualized as an extension of television.

Evelin György

■ ***The Role of Language in the Power Dynamics of Margaret Atwood's The Handmaid's Tale, Its Adaptation, and in Testaments***

Keywords: *Margaret Atwood, critical thinking, freedom of speech, language, militant rhetoric, gaslighting, Bible*

In this article the author compares two of Margaret Atwood's novels – *Testaments* and *The Handmaid's Tale* – with the TV-adaptation of the latter (with the same title) in terms of how language can become an instrument of power in these fictional mono-teocracies. She emphasizes the fact

that the leaders of this totalitarian state strongly deplore critical thinking, the freedom of expression, using the gaslighting techniques and militant rhetoric to target vulnerable actors in the political system. The author demonstrates that the different usages of the language alluding to religious figures and ideas can be a weapon to legitimize crime, and she emphasizes that those who have the absolute power can use biblical passages for the purposes of the regime, neglecting their original meaning.

Veronika Hermann

■ ***The Price of War: Representations of Right-Wing Populism in Contemporary Popular Culture***

Keywords: *populism, media representations, power techniques, television series*

In this paper I aim to present the complex relationship between the rise of populist political parties and anti-gender movements and their effect on popular culture. First I depict how populism became the foremost power technique in Europe and the United States in the past decade and why social sciences have difficulties to detect and define this slippery-slope phenomenon. Then I draw the outline of a possible connection between the 1970s conservative, anti-feminist organizations and the polarization of public speech. I intend to use this frame to analyze two popular television series from the last few years, *The Handmaid's Tale* (2016) and *Mrs. America* (2020). By doing so I argue that members of real life anti-gender organizations have been committed to a future that presents itself as a theocracy in Margaret Atwood's Gilead. Like two sides of the same coin, a series based on real-life events and another based on a dystopia, the series show why it is important to be aware of populist and anti-gender movements.

Anna Keszeg

■ ***What's on (My) TV? Narratives and Algorithms in Contemporary Television***

Keywords: *algorithmic television, complex TV, internet TV, narrative complexity, transnational formats*

The aim of the article is to present two competing discourses in contemporary television studies. The first discursive unit relates to conceptions dealing with the contemporary televisual landscape in terms of diversity, complexity and the arrival of high-end and quality contents. Those conceptions accentuate the renewal of televisual language in the era of the streaming wars. The second discursive unit has a critical imprint by considering audiovisual serial contents as a symptom of mass customization, of the algorithmic cultural consumption. In this case the binge-watching phenomenon contributes to a hegemonisation of cultural formats and to the implementation of a transnational televisual model. The main argument of the analysis is the idea that only the dialectics of those two conceptions can help us to understand the contemporary landscape of televisual contents.

József Kollár – Dávid Kollár – Kornél Mák

■ ***Football without Qualities***

Keywords: *football, modernism, post-modernism, Golden Team, Austro-Hungarian Monarchy*

In our paper, we explore the cultural roots of the Golden Team in the context of the Austro-Hungarian Monarchy's modernism which showed postmodern attributes. According to our interpretation, in connection with the age's ontology, they played "grund-football" in two respects. On the one hand, in the sense that many players have learned to play football on the "grund" (sand-lot). Even as

world-famous footballers, they were surrounded by the innovative spirit of the “grund”, which survived the fall of the Monarchy even in the 1950s. On the other hand, in line with the ontological pluralism of the Austro-Hungarian Monarchy constituted by creative destruction, the modernist foundations of football were fundamentally questioned by their playing style.

Anna Júlia Makkai

■ ***Internet, Fame and Narcissism in the Don't F**k with Cats: Hunting an Internet-Killer True Crime Docu-Series***

Keywords: *streaming media, true crime docu-series, mediascape, intermediality, fame, narcissism*

The new television streaming revolution brought a new format to documentary films, the true crime docu-series. Directed by Mark Lewis, *Don't f ** k with Cats: Hunting an Internet-Killer* (2019) has been ranked among Netflix's five most viewed documentary series. The three-part true crime documentary film series, distributed by Netflix, presents with remarkable effectiveness the real story of a cold-blooded Canadian killer in the context of the media space dominated by digital technologies.

The present study explores the connection between new television genres and streaming culture, addressing concepts that are included in today's media discourse, such as online reputation, fake news, and media consumer responsibility. The

second part of the text discusses the history of the investigation, character representation and the creation of the intermedial background.

Ferencz Mészáros

■ ***A Streaming Video on Demand Service in the Context of the Mediaflow Theory***

Keywords: *streaming, Netflix, mediaflow, flow, television studies, tv, streaming video on demand, subscription, online, internet based, media convergence, show, House of Cards, Stranger Things, Orange is the New Black*
My research is aimed at understanding how attention coupled with long-term, intense experience can be triggered by a specific media content. I have examined the tools used by different media providers to create and maintain a flow experience in the viewer. According to my approach, these tools have a common denominator, the *mediaflow* – a term defined by me –, which acts as a framework: the term is strongly related to the concept of flow defined by Raymond Williams and described by Mihály Csíkszentmihályi. In order to study the phenomenon, I worked for three years on building a theoretical background and an associated methodology. Its validity was established through the comparative analysis of the common features used in the programming strategies of a commercial channel and in the structure of Netflix's three major contents and its online platform.

Pártoló tagok

András Sándor – író, költő, Nemesvita
Bencsik János – képzőművész, Budapest
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
gróf Degenfeld-Schonburg Sándor – közgazdász, München
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
Gálfalvi Zsolt – irodalomkritikus, szerkesztő, Marosvásárhely
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kende Péter – szociológus, Párizs
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Nagy Péter – nyomdaigazgató, Kolozsvár
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
András István – teológiai professzor, Gyulafehérvár
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Dr. Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Dr. Benkő Samu – történész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
Dr. Buchwald Péter – vegyész, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Dr. Buchwald Amy – tudományos kutatók, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csenge – rendezvényszervező, Budapest
Péter Deák – statikus mérnök, Zürich
Dr. Deréky Pál – irodalomtörténész, Bécs
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Gálfalvi György és Zsigmond Irma – szerkesztő, író, Marosvásárhely
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Dr. Hermann Róbert – történész, igazgató, Budapest
Dr. Kántor István – orvos, Budapest
Kántor László – rendező, producer, Budapest
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár
Dr. Kiss András – orvos, Pócsmegyer
Kiss Károly – ny. agronómus, Élesd

Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Márton László – vállalkozó-igazgató, Gyergyószentmiklós
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyárad
Dr. Pomogáts Béla – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest
Dr. Sipos Dávid – idegenvezető, Kolozsvár
Dr. Szarka László – egyetemi tanár, Komárom
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, Kolozsvár



A lapszámot szerkesztette:

Keszeg Anna

Bátori Anna (1985) – filmtörténész,

filmtörténész, BBTE, Kolozsvár

Beretvás Gábor (1978) – filmkritikus,

filmtörténész, Kolozsvár

Demény Péter (1972) – író, szerkesztő, Látó,
Marosvásárhely

Gaal György (1948) – irodalom- és művelő-
déstörténész, PhD, Kolozsvár

Gálik Mihály (1946) – közgazdász, média-
kutató, professzor emeritus, Budapesti
Corvinus Egyetem

György Evelin (1998) – mesterképzős
hallgató, BBTE, Kolozsvár

Hermann Veronika (1986) – kultúrakutató,
irodalomtörténész, ELTE, Budapest

N. Horváth Béla (1953) – irodalomtörténész,
az MTA doktora, egyetemi tanár, Pécsi
Tudományegyetem

Horváth Levente (1977) – festőművész,
Zsombok

Kádár Judit Ágnes (1967) – amerikanisztika-
kutató, PhD, igazgató, Testnevelési Egyetem
– Nemzetközi Kapcsolatok Igazgatóság,
Budapest

Keszeg Anna (1981) – kultúrakutató, BBTE,
Kolozsvár

Kollár Dávid (1993) – szociológus, művé-
szetkritikus, doktorandus, PPKE BTK,
Budapest

Kollár József (1961) – filozófus, művészet-
kritikus, PhD, PTE Alkalmazott Ontológia
Kutatócsoport, Pécs

Mák Kornél (1974) – filozófus, PhD, PTE
Alkalmazott Ontológia Kutatócsoport, Pécs

Makkai Júlia Anna (1989) – kommuniká-
ciós szakember, BBTE, Kolozsvár

Mészáros Ferencz (1997) – mesterképzős
hallgató, BBTE, Kolozsvár

Nagy Kornél (1973) – tudományos munka-
társ, PhD, (MTA) BTK Történettudományi
Intézete; MTA BTK Hosszú Reformáció
Kelet-Európában Lendület Kutatócsoport,
Budapest

Nagy Orsolya (1996) – doktorandus,
Debreceni Egyetem

Nyerges Gábor Ádám (1989) – költő, író,
Budapest

Pléh Csaba (1945) – nyelvész, pszichológus,
az MTA és az Academia Europaea tagja,
a CFEU vendégkutatója

Szűts Zoltán (1976) – média- és digitális-
pedagógia-kutató, PhD, habilitált egyetemi
docens, EKE, Eger

Tordai Beatrix (1998) – mesterképzős
hallgató, BBTE, Kolozsvár

Várallyay Gyula (1937) – ny. kultúrmezőnk,
a Világbank volt tanácsadója, Washington
DC, USA

Vasas Tamás (1989) – költő, Debrecen

TÁMOGATÓK



MINISTERUL NAȚIONAL
AL CULTURII



CONSILIUL JUDEȚEAN
CLUJ



MINISTERUL
CULTURII



Hungarian American
Coalition

„Az ezredfordulót követően a televíziózás elvesztette ugyan a tömegmédiá fénykorában élvezett hegemoniáját, de a média-szintér fontos része maradt, dacára az eltűnését előrejelző hype-nak. A jogi szaknyelvben lineáris audiovizuális médiaszolgáltatásnak nevezett hagyományos televíziót mindmáig sokan és sokat nézik még a nagy és rendkívül széles kínálatú médiapiacokon is. Úgy tűnik, a formálódó, komplex digitális média-ökoszisztémában a hálózati audiovizuális médiaszolgáltatások nem annulálják a televíziózást, hanem inkább kiterjesztik. A csúcstechnológiák alkalmazásán és az okoskészülékek használatán alapuló videós szolgáltatások, kreatív formátok és az új nézési/használati módok nyomán a tudományos diskurzus főszerepe ma már nem a televíziózás vége, hanem fogalmának változása.”

(Gálik Mihály)

ISSN 1222 8338



10 LEJ
800 FT

TELEVIZIUNEA – DINCOLO DE TELEVIZOR
TELEVISION – OUTSIDE THE BOX