

Vendégszerkesztői bevezető

2024. május 3–4-én *Vándorló koncepciók – a médiakutatás lokális változatai* címmel műhelykonferenciát szervezett Pécsen a Kommunikáció, Média és Kultúra Program (PTE Demográfia és Szociológia Doktori Iskola), a Mérték Médiaelemző Műhellyel és a PAB Kommunikáció- és Médiatudományi Munkabizottságával közösen. Az esemény egy évekkel korábban elindított konferenciasorozat egyik állomása volt. 2016 tavaszán a pécsi kommunikáció- és médiatudományi doktori képzésben résztvevő hallgatók *Új területek és fogalmak a kortárs média-kultúra kutatásában* címmel indítottak újtá egy tudományos rendezvénysorozatot, amelynek célja a tudományterület szakmai műhelyeinek – kutatóinak, doktori iskoláinak – megszólítása volt.

Olyan szervezeti formát igyekeztek kialakítani, amely kellőképpen rugalmas ahhoz, hogy a kortárs médiakultúra kutatás aktuális fejleményeit, új elméletek és módszerek megjelenését, ezek alkalmazását időről időre számbavegye. Nem csupán korszerűsége törekedtek, hanem a megszólítottak körét is próbálták minél szélesebben meghatározni, így kommunikáció- és médiakutatók mellett történészek, irodalomtörténészek, művészettörténészek, társadalomkutatók, kortárs művészettel foglalkozó muzeológusok is szerepeltek az előadók között. Az elmúlt csaknem egy évtized alatt több ilyen szakmai találkozó is lezajlott, váltakozó tematikákat középpontba állítva, ám ragaszkodva a kezdetekkor létrehozott szervezeti keretekhez. (Egy korábbi, 2019. március 22–23-a között *Médiakutatás a digitális korszakban* címmel megvalósított, az akkor 70 éves Császi Lajost, a doktori program korábbi vezetőjét köszöntő konferencia anyagából a *Médiakutató* 2020. tavaszi száma válogatást is közölt.)

A jelen műhelykonferencia 2024 elején megjelent felhívó szövege egyszerre próbált egy konkrét területet, témakört a találkozó középpontjába állítani, és ezt a kommunikáció- és médiatudomány hagyománytörténetébe is beágyazni. Köztudott tény, hogy a kommunikáció- és médiakutatás története egy idős a 20. századdal. Létrejötté szorosan kapcsolódik a tömegtársadalmak és a totális politikai rendszerek megjelenéséhez, kibontakozása, intézményi megszilárdulása pedig az egymást követő mediális forradalmakhoz. A (média)közönség kialakulása, a különböző médiaformátumok megszületése és gyors változása, a nyilvánosság kiépülése következtében a kommunikáció- és médiatudomány a társadalom vizsgálatának, a mindenkor jelen megértésének egyik nélkülözhetetlen eszközévé vált. A műholdas műsorszórás elterjedése, majd az internet megjelenése együtt járt a határtalanság tapasztalatának mindennapivá válásával. A nyilvánosság digitális struktúraváltása, a hétköznapi kommunikációs rendszerek átalakulása pedig egy új korszak ígéretével kecsegtetett, amelyhez számos technológiai utópia kapcsolódott.

Az utóbbi évtizedben – nem függetlenül a társadalmi és a természeti környezet átalakulásától, a klímaválság, a pandémia, a háborúk és a politikai destabilizáció okozta problémahelyzetektől – a kommunikáció- és médiatudományon belül érezhetően felerősödött a mindig is jelen lévő válságretorika. Régi-új fogalmak kerültek elő – propagandamédia, populizmus, polarizáció –, amelyekkel együtt régi-új problémák is felbukkantak: a kommunikációs tér növekvő komplexitása, a médiaintézmények ellenőrizhetetlensége, az egyén fokozódó médiafüggősége, a „megfigyelő állam” realitássá válása miatti aggodalmak. A jövő körvonalai is bizonytalanabbá váltak. Nemcsak a technológiai/mediális átalakulás sebessége teszi nehezzé az előrejelzést, hanem a diszciplína fogalmi-módszertani eszközkészletének alkalmassága körüli kérdőjelek is.

Ráadásul az akadémiai-egyetemi világ strukturális átalakulása, így az egyetemek privatizációja, a tudományfinanszírozás rendszerének újragondolása, az akadémiai értékektől és normáktól eltérő preferenciák megjelenése a kutatás területén sem hagyta változatlanul a kommunikáció- és médiatudomány intézményi helyzetét. Mindezek a jelenségek világszerte megfigyelhetők, de a demokratikus hagyományok és intézmények gyengesége miatt különösen erőteljesen érvényesülnek a periféria-félperiféria országokban, így Magyarországon. Ez az átalakulófélben lévő intézményi-diszciplináris helyzet amellet, hogy számos problémát felvet, több lehetőséget is magában rejt. Egyebek közt lehetőséget kínál a tudományterület helyzetének áttekintésére, az általunk használt fogalmak és koncepciók alkalmazhatóságának, érvényességének vizsgálatára.

A műhelykonferencia felhívása egyetlen probléma köré csoportosítva próbálta feltérképezni a magyar kommunikáció- és médiatudomány trendjeit, a fentiekben vázolt helyzetre adott válaszkísérleteit. Az utóbbi időszakban felmerült az a kérdés, hogy a főként az úgynevezett első világ társadalmában kialakult elméleti és módszertani repertoár, a globálisan elterjedt fogalomkészlet mennyire alkalmazható más geopolitikai körülmények között lévő,

eltérő történelmi-kulturális tapasztalatokkal rendelkező társadalmak kommunikációs és mediális rendszereinek kutatása során. A reakciók iránya kettős: egyrészt a kutatók tudomány- és tudásszociológiailag rámutatnak az úgynevezett mainstream médiaelméletek elméleti és módszertani speciális kontextusaira, s az ebből fakadó korlátokra, másrészt megjelenik egy markáns érdeklődés az első világbelítől eltérő médiaökoszisztémák (média-rendszerek, médiumokat használó közösségek, médiaszövegek) kutatása iránt, amelynek célja a konkrét esetek leírásán és értelmezésén túl a médiatudomány fogalmi és módszertani repertoárjának bővítése.

Hogyan tud a magyar kommunikáció- és médiatudomány a jelen helyzetben a kurrens konceptuális kereteket és módszereket felhasználva, de a lokális viszonyok között alkalmazva hozzájárulni a társadalmi-kulturális folyamatok kutatásához és értelmezéséhez? Milyen problémákkal és megoldási kísérletekkel találkozunk e saját „domesztikációs folyamat” során? Milyen módon vizsgálhatók a globális mediakultúra lokális változatai, a kulturális cserének milyen útvonalai és csomópontjai vannak a globális összehálózottság korában? Milyen konfliktusok adódnak a globális, a nemzetállami és a lokális médiarendszerek eltérő hatalmi, kulturális érdekeiből, cselekvési lehetőségeiből? Milyen változásokat hoztak magukkal a társadalmi rend alakításában a periféria országaiban az új technológiák, mediális infrastruktúrák? Milyen fogalmak mentén írható le ez a folyamat? Milyen lehetőségeket teremt a kutatás eszközeinek, infrastruktúrájának újragondolására a nyitott kutatási adatok és archívumok, a kutatási szoftverek elterjedése? Egyebek mellett ezekre a kérdésekre kereste a választ a műhelykonferencia a különböző tudományterületekről (kommunikáció- és médiatudomány, kulturális antropológia, szociológia, szociálpszichológia, irodalom- és kultúratudomány, jogtudomány) érkező szakemberek részvételével.

A kétnapos rendezvényen összesen 29 előadás hangzott el, 21 helyről/képzési formáról érkeztek előadók, akiknek csaknem egynegyede doktori hallgató volt. A műhelykonferencián az alábbi szekciókban hangoztak el problémafelvető előadások:

- A mediakultúra genealógiái – a médiaelméletek „lokalizálódása”
- A reprezentáció politikái, identitáskonstrukciók és a globális médiatér
- Kutatási módszerek – médiaelemzések
- Médiakonvergencia – hibriditás a kortárs mediakultúrában
- Populáris geopolitikák, a médiumok geopolitikája
- Médiamodellek – a társadalmi polarizáció és a médiarendszer összefüggései
- Médiaformátumok lokalizálódása (globális médiatartalmak – lokális változatok)

A jelen összeállítás a konferencián elhangzott előadásokból kínál ízelítőt, s egyben arra is bizonyíték, hogy tematikailag, módszertanilag milyen széles a magyar kommunikáció- és médiakutatás horizontja. A tudományterület lehetséges megközelítéseit jól szemlélteti, hogy a szerzők között kommunikáció- és médiakutatók mellett néprajzkutató, irodalomtörténész, vizuáliskultúra-kutató is megtalálható. Az összeállításban éppúgy olvasható újszerű kutatómódszertani eszközt bemutató szöveg (Tímár Borbála jóvoltából), mint egy új kutatási területekre a figyelmet felhívó áttekintés (Varga Tibor az e-sportipar médiagazdaságtanáról). Kálai Sándor tanulmánya a magyar médiatörténet egy sokáig elfeledett, mostanában újra érdekessé vált hagyományát rekonstruálja, Tamás Ildikó pedig a kisebbségi identitás megjelenítésének digitális formáit mutatja be a számi fiatalok Instagram-használata során. A magyar médiakutatás érzékenységét az aktuális társadalmi-politikai történések iránt jól szemlélteti Dunai Tamás elemzése a *Heartstopper* című képregény körüli fóliázási konfliktusról, illetve Torbó Annamária szövege a reprezentációs politikák körüli vitákról a *Bridgerton család* című sorozat ürügyén. Az összeállításban a populáris kultúra kutatása is erőteljesen képviselteti magát: Borbíró Aletta esettanulmánya a populáris zene és a politika kapcsolatát vizsgálja, Tisza Eleonóra pedig a *young adult* irodalom műfaji határait értelmezi a hibriditás jelenségét középpontba állítva. A *Médiakutató*ban hagyományosan jelen lévő témákkal is találkozhat az olvasó: Horváth Kata empirikus kutatásokra támaszkodó írása a „reziliencia” fogalom alkalmazhatóságát teszteli a szerkesztőségek vizsgálata során, Kiss Gábor Zoltán pedig a cenzúra működését elemzi egy teljesen új kutatási területen, a modern társasjátékok világában.

Reprezentációs politikák és faji, etnikai kisebbségekről szóló diskurzusok a kortárs popkultúrában

Esettanulmány a *Bridgerton család* című sorozatról¹

Torbó Annamária
Pécsi Tudományegyetem

A különböző kisebbségek reprezentációjáról szóló diskurzusok a kortárs társadalmi viták mindennapos részét képezik. Az elmúlt években az online sajtóban számos cikk foglalkozott azzal a gyakorlattal, amikor a populáris kultúrából ismert fikciós történetek adaptációiban vagy folytatásaiban megváltoztatják a főszereplők valamilyen alapvető karakterjegyét. Ezek a módosítások a leggyakrabban a karakterek bőrszínét érintik, mindez pedig lehetőséget biztosít a „faji”, etnikai kisebbségek korábbiaknál változatosabb és hangsúlyosabb megjelenítésére. A jelen tanulmányban a Netflix *Bridgerton család* című sorozatához kapcsolódó reprezentációs politikákat mutatom be, továbbá diskurzuselemzést végzek a sorozattal foglalkozó, hazai online médiumokban megjelent releváns írásokon. A diskurzuselemzés révén kirajzolódnak a különböző médiumokban megszólaló személyek által képviselt beszédmódok, mint például a történelmi hűség védelme vagy az alternatív történelem legitimálása. Mindezen felül arra is rávilágítok, hogy a *Bridgerton család*hoz hasonló popkulturális alkotások miként kapcsolhatók a kortárs közbeszédet uraló szélesebb társadalmi jelenségekhez, mint amilyen a politikai korrektség vagy éppen a rasszizmus témaköre.

Kulcsszavak: diskurzus, inkluzív szereplőválogatás, populáris kultúra, reprezentáció, színes bőrűek

Representational Politics and Discourses on Racial Minorities in Contemporary Popculture

A case study on Netflix's *Bridgerton*

Discourses on the representation of different minorities are a daily part of contemporary social debates. In recent years, a number of articles in the online press have dealt with the practice of changing some traits of the main characters in adaptations or sequels of pop-cultural stories. Most of these modifications have to do with skin colour, which provides an opportunity for a more varied and pronounced representation of racial and ethnic minorities than before. This paper presents the representational politics associated with the Netflix series *Bridgerton* on the basis of a discourse analysis on relevant articles in the Hungarian online media. It reveals the different ways of speaking such as the defence of historical fidelity or the legitimisation of alternative histories. It also shows how pop-cultural works like *Bridgerton* may be linked to broader social phenomena such as political correctness or racism that dominate contemporary public discourse.

Keywords: discourse, inclusive casting, people of colour, popular culture, representation

¹ E kutatás a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-4 Kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1. „Bőrszínváltás” az inkluzív szereplőválogatás nevében

A bőrszín érintő adaptációs változtatások egyik legszemléletesebb példája a *Bridgerton család* (*Bridgerton*) című Netflix-sorozat, amely egyfajta értelmiségi vita kirobbanását eredményezte annak kapcsán, hogy a régenskori Angliában játszódó történet fehér bőrű, kék szemű herceget egy afroamerikai színész játszotta el, csakúgy, mint Sarolta királynét. Egyesek egyenesen történelemhamisítással vádolták az alkotást,² miközben rövidesen bemutatták a második évadot is. A népszerűségi hullámba kapaszkodva 2023 tavaszán már a Sarolta királyné életére fókuszáló testvérsorozat, a *Sarolta királyné: Egy Bridgerton-történet* (*Queen Charlotte: A Bridgerton story*) ejtette rabul a nézőket. A „reprezentációs politikák” fogalma, amelyet ebben a tanulmányban használok, azokra a mechanizmusokra és stratégiákra utal, amelyeket a készítők a különböző társadalmi csoportok ábrázolásakor alkalmaznak.

Az inkluzív szereplőválogatás (*inclusive casting*) a marginalizált csoportok megjelenítésének mennyiségi javítását célzó mechanizmusokat foglalja magában (Stamatiou 2020). Az Egyesült Államokban nem hagyományos szereposztásnak (*non-traditional casting*) is nevezik, amelyet a színvak szereposztás (*colourblind casting*) váltott fel (Thompson 2006, Stamatiou 2020). Az inkluzív szereplőválogatás tisztességes és egyenlő hozzáférést biztosít a különböző fajú és etnikumú, nemű, korú, képességű és szexuális irányultságú emberek számára a színészi szerepek sokszínűségének erősítése érdekében. Napjainkban a mozgóképes szórakoztató tartalmak között egyre többször találkozni inkluzív castingot képviselő produkcióval. A 2023-as évben az egyik legnagyobb visszhangot kétségkívül a Disney klasszikus meséje, *A kis hableány* élőszereplős filmváltozata kapta, amelyben a címszereplőt egy afroamerikai színésznő alakította.³

A trend egyik legelkötelezettebb támogatója az Amerikai Filmakadémia, amely 2024-től előírta, hogy a legjobb filmnek járó Oscar-szobrot csak olyan alkotás nyerheti el, amely megfelel a diverzitással kapcsolatos elvárásoknak.⁴ A sorozatokat (is) elismerő díjátadók esetében egyelőre nincsenek hasonló követelmények, ugyanakkor az elmúlt években a Golden Globe-ot szervező, korábban többször is rasszizmussal vádolt⁵ Hollywoodi Külföldi Tudósítók Szövetsége (Hollywood Foreign Press Association) határozott lépéseket tett a diverzitás előmozdítása érdekében. Ennek eredményeképpen jelentős szervezeti átalakításokat végeztek, létrehozva egy, a korábbiaknál nagyobb és sokszínűbb szavazótestületet.⁶

2. Transzmédia és reprezentációs elméletek

A populáris kultúra eszköztára felől nézve az inkluzív szereplőválogatáshoz a napjainkban előszeretettel alkalmazott transzmediális történetmesélés (*transmedia storytelling*) megfelelő értelmezési keretet biztosít. Hét alapelve közül az egyik az úgynevezett „többszörös nézőpont” megteremtése (Jenkins 2009, magyarul lásd Torbó 2024), amely arra utal, hogy az eltérő médiaplatformokon kibontakozó történetek különböző szegmensekre oszthatók, amelyeken belül akár párhuzamos kontinuitások is felfedezhetők. Ez lehetővé teszi azt is, hogy az egyes

2 Nyáry Krisztián Facebook-oldala, 2020. XII. 26., <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158954114304855&set=a.165101444854>.

3 A filmet övező online diskurzusokról áttekintést nyújt többek között Jayanti et al. (2024).

4 Az említett kritériumok nemcsak a vásznon megjelenített színészekre vonatkoznak, hanem a stábtagokra, a gyakornoki és képzési programokban résztvevőkre, valamint a közönségkapcsolatokért felelős szerepkörökben dolgozóakra is. A négy követelmény közül elegendő kettőt teljesíteni. Academy Establishes Representation and Inclusion Standards for Oscars® Eligibility. *Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, 8 September 2020, <https://www.oscars.org/news/academy-establishes-representation-and-inclusion-standards-oscarsr-eligibility>.

5 Bodnár Judit Lola: Visszaadott díjak, lemondott tévéközvetítés: dagad a botrány a Golden Globe körül. *24.hu*, 2021. V. 12., <https://24.hu/kultura/2021/05/12/hfpa-golden-globe-botran-y-tom-cruise-scarlett-johansson-mark-ruffalo/>.

6 A szavazók 47 százaléka nő, 60 százaléka pedig faji és etnikai szempontból sokszínű: 26,3 százalék latin, 13,3 százalék ázsiai, 11 százalék fekete és 9 százalék közel-keleti. Tim Gray: Diversity Front and Center with Golden Globe Nominations. *Golden Globes.com*, 11 December 2023, <https://goldenglobes.com/articles/diversity-front-and-center-with-golden-globe-nominations/>.

karaktereknek alternatív (például fehér és színes bőrű) verziói legyenek. Felmerülhet a kérdés, mennyiben tekinthető a *Bridgerton család* valódi transzmediális alkotásnak, vagy inkább adaptációról van szó. A transzmédia fontos jellemzője, hogy mindig kibővíti az eredeti fikciós univerzumot, és ez e sorozat esetében is igaz. Kiváltképp, ha a *Sarolta királyné* című testvérsorozatra gondolunk, amely kifejezetten a Netflix képernyőjére készült.

A másik fontos értelmezési keretet a reprezentációval kapcsolatos elméletek szolgáltatják, amelyek közül a *cultural studies* szempontjából lényeges gondolatokat emelném ki. A *reprezentáció* egy összetett jelentésalkotó folyamat, melynek vizsgálata segít felfedni azt, ahogyan a valóság valamilyen módon leképeződik, a jelen esetben egy társadalmi csoport – a színes bőrűek csoportja – ruházódik fel jelentésekkel. A reprezentáció azt is megmutatja, milyen az a társadalmi értékrend, amely a vizsgált csoportról jelentéseket hoz létre:

A jelentések kijelölhetik egy csoport helyét a társadalomban, meghatározhatják a róluk szóló tudást, hatással lehetnek a társadalmi identitásra és értékrendre, és formálhatják a csoport saját önképét is (Bogdán 2017: 209).

Stuart Hall (1992) szerint a faj (*race*) kulturális konstrukció egymással versengő diskurzusok találkozásánál artikulálódik, és messzemenő társadalmi jelentésekkel terhelt. A *Bridgerton családban* megjelenő faji reprezentáció elemzése során Hall szemlélete a reprezentációról és a jelölés politikájáról (*politics of signification*) (Hall 1980/2007) hasznos lehet, mivel megkérdőjelezi a médiaszövegek hagyományos értelmezését (az úgynevezett preferált olvasatokat), és kiemeli a jelentésekbe ágyazott kulturális hatalmat (Adriano 2024). Mint Christopher Campbell rámutat (Campbell-t [2007: 11] idézi Adriano 2024: 15), Hall elemzése elengedhetetlen a reprezentációknak tulajdonított domináns jelentések hatalmának feltárásához, amelyeket úgy határoz meg, hogy a média többféle jelentést jelenít meg bizonyos képek bemutatásakor.

3. A *Bridgerton család* reprezentációs politikái

A *Bridgerton család* esetében tudatos választásról van szó a főszereplők bőrszínét illetően. A sorozat producere, Shonda Rhimes színes bőrű, a Shondaland nevű cége pedig jó ideje ismert arról, hogy az általuk gyártott sorozatokban napirendre tűzik a diverzitás kérdését, legyen szó faji, etnikai vagy szexuális kisebbségekről. A történelemhamisítással kapcsolatos vádakra Chris Van Dusen, a sorozat producere így reagált:

A történelmi dráma műfaját a feje tetejére akartam állítani, és újféléképpen, izgalmasan újraértelmezni. Oly módon, amely különböző színű és háttérű karaktereket tartalmaz. Oly módon, amely a faji kérdéseket vizsgálja. ... Így hát egy sokszínű, soknemzetiségű régenség-korabeli világot teremtettem, amely éppoly sokszínű, mint az a világ, amelyben ma élünk.⁷

A *Bridgerton*-regények írónője, a zsidó származású Julia Quinn ugyan nem írt színes bőrű karakterekről, de a döntést helyesnek tartja. Úgy véli, „minden olvasónak szüksége van rá, hogy egy műben vele azonos etnikumú szereplőkkel találkozzon, akikkel azonosulhat”.⁸

A régenskori Angliába fekete arisztokratákat helyező történet ugyanakkor nem teljesen légből kapott. Chris Van Dusen ötletéhez az alapot Sarolta királyné karaktere szolgáltatta, aki valós személy volt: egy északnémet

7 Chris Van Dusen: 'Bridgerton' Showrunner on Creating a Color-Conscious Series (Guest Column). *The Hollywood Reporter*, 23 August 2021, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/bridgerton-showrunner-creating-color-conscious-series-guest-column-1234998873/> (saját fordításom: T. A.).

8 Sam Gillette: Author Julia Quinn on the Netflix Adaptation of Her Bridgerton Series: It's a 'Fairytale'. *People*, 25 December 2020, <https://people.com/tv/author-julia-quinn-on-the-netflix-adaptation-of-the-bridgerton-series-its-a-fairytale/> (saját fordításom: T. A.).

hercegnő, aki 1761-ben, mindössze 17 évesen férjhez ment III. György királyhoz,⁹ és Mario de Valdes y Cocom történész kutatásai szerint afrikai ősökkel rendelkezett. Közvetlen felmenői közt ott voltak a portugál királyi család fekete tagjai, illetve egyes feljegyzések szerint arca kifejezetten „mulatt” volt,¹⁰ orra túl széles, ajkai pedig túl vastagok voltak, ami néhány festményen is tükröződik.¹¹ Mindezek ellenére az általánosan elfogadott álláspont szerint ha voltak is fekete felmenői, az nem látszott rajta.

A *Bridgerton család* azért is tekinthető fontos mérföldkőnek, mert legelső évada már a megjelenéskor megdöntötte a Netflix addigi nézettségi rekordját – ez egy kosztümös romantikus alkotás esetében pedig némileg meglepő.¹² A tágabb társadalmi kontextus szempontjából érdemes kiemelni, hogy a sorozat hét hónappal azután debütált, hogy 2020 májusában egy fehér rendőrtiszt egy intézkedés során erőszakosan lépett fel a fekete George Floyddal szemben, aki ezért életét vesztette. Az esetet követő tüntetéssorozat világszerte a Black Lives Matter mozgalom megerősödéséhez vezetett, előtérbe helyezve a faji igazságtalanságok kérdését. Egyesek a *Bridgerton*-ban a rendőrségi brutalitás kemény valóságától való megszabadulást látták (Harris & Sanders 2024: 466). Bár a sorozat élvezetéhez fontos volt, hogy a nézők elvonatkoztatassanak a kortárs politikai kontextustól, nem lényegtelen, hogy a *Bridgerton* karakterei tudatában vannak a feketeségüknek és az interszekcionalitásuknak (a New York Times cikket idézi Harris & Sanders 2024).¹³

4. A diskurzuselemzés korpusza és lépései

A bórszínváltoztatást érintő viták vizsgálatára diskurzuselemzést végeztem különböző magyar online médiumokban megjelent cikkeken. Elemzésem tárgyát két időszak képezte: egyrészt a *Bridgerton család* első évadának megjelenése után, 2021 januárjában és februárjában,¹⁴ másrészt a *Sarolta királyné* bemutatóját követően, 2023 májusában publikált cikkek.¹⁵ A kiválasztott szövegek a publicisztikai műfajok csoportjába tartoznak, vagyis valódi érveléseket, álláspontokat tartalmaznak. Törekedtem arra, hogy a mai magyar médiaközeg dichotóm képét is lefedjem, és elemzésemben egyaránt kerüljenek kormányközeli és kormánykritikus¹⁶ hírportálokhoz tartozó cikkek, továbbá a női magazinok politikailag kevésbé beágyazott világa is megjelenjen. Ezeknek a szempontoknak megfelelően tíz cikket választottam ki a *Bridgerton család* első évadához, és ötöt a *Sarolta királyné*hoz.

9 A *Bridgerton* első évada 1813-ban játszódik, a *Sarolta királyné* pedig két idősíkon: 1761-ben, a múltban és az 1817-es jelenben.

10 A mulatt rasszot érintő, olyan emberre vonatkozó kifejezés, akinek az egyik őse vagy szülője fehér (kaukázusi), a másik fekete volt.

11 Más képeken ugyanakkor ezek a jegyek nem érhetők tetten. Összehasonlításképp lásd egyebek között a Válasz Online általam itt elemzett cikkében megjelenő képeket.

12 Rachel Brodsky: *Bridgerton is now Netflix's most-watched original series ever. The Independent*, 27 January 2021, www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/bridgerton-netflix-most-watchedseries-b1793698.html.

13 Az interszekcionalitás vagy metszetszemlélet összekapcsolja a különböző individuumok olyan egyedi társadalmi jellemzőit, mint a nem, a bórszín, a státus, a vallás, a mentális vagy a fizikai betegségek stb. Az interszekcionalitásról bővebben lásd Weldon (2008).

14 Egy kivétel van: Keszeg Anna jóval később, a *Filmtetten* megjelent szövege, amely azonban olyan fontos aspektusokat érintett, amelyek miatt nem szerettem volna kihagyni.

15 Mivel kvalitatív elemzést végeztem, nem volt céлом az összes említett időszakban megjelent cikket vizsgálni. Az írárok ráadásul sokszor önisméltóek voltak, ezt figyelembe véve választottam ki a kutatás szempontjából legrelevánsabbakat.

16 A kormányközeli és a kormánykritikus elnevezéseket és a hírportálok kategorizálását Szávai Petra (2023: 99) doktori disszertációjából kölcsönöztem, aki saját tartalomelemzésére támaszkodva sorolta be a médiumokat az egyik vagy a másik kategóriába. Elemzésében a kormánykritikus jelző „kizárólag e médiumok kormányhoz való kritikus viszonyát testesíti meg és ... azt, hogy ezeken a felületeken a médiafogyasztó közönség különböző arányban és stílusban, de találkozik a kormányt kritizáló vagy számonkérő tartalmakkal”. Arra is kitér, hogy a kormánykritikus hírforrások több szempontból is színesek, például vannak köztük ellenzéki címek és független médiumok is.

A kutatás lényegét az első évadhoz kapcsolódó megszólalások adják, mivel akkortájt nagyobb figyelem helyeződött az alkotásra, továbbá a testvérsorozat esetében sok, a korábbiakban elhangzott felvetéseket ismételtető írással találkoztam.

A végső korpuszt ennek megfelelően az alábbi médiumok képezték. *Bridgerton család* első évad: Magyar Nemzet¹⁷ (kormányközeli hírportál), Mandiner¹⁸ (kormányközeli hírportál), Népszava¹⁹ (kormánykritikus hírportál), Válasz Online²⁰ (kormánykritikus online hírportál), Magyar Hang²¹ (kormánykritikus hírportál), HVG²² (kormánykritikus hírportál), Pesti Hírlap²³ (politikai értelemben nem egyértelműen besorolható hírportál), WMN²⁴ (független női online magazin), Nők Lapja²⁵ (független női magazin), Filmtett²⁶ (erdélyi filmes online szakportál). A *Sarolta királyné* kapcsán elemzett médiumok: Origo²⁷ (kormányközeli online hírportál), Pesti Srácok²⁸ (kormányközeli online hírportál) Telex²⁹ (kormánykritikus online hírportál), 444³⁰ (kormánykritikus online hírportál), Éva Magazin³¹ (független női magazin).³²

Azt a módszert követtem, amelyet a Glózer Rita (2007) és a Csigó Péter (1998) által bemutatott diskurzuselemzések alapján dolgoztam ki a popkulturális viták vizsgálatára (Torbó 2024). Ez röviden az alábbi lépésekből áll: (1) a szövegtörzs kijelölése és átolvasása, (2) az átfogó témák témakörönkénti elkülönítése, (3) az egyes témákban belül előforduló kijelentés-változatok meghatározása, (4) a diskurzus fogalmi hálójának felvázolása, (5) azoknak a beszédmódoknak az összefoglalása, amelyek révén a megszólalók különböző szimbolikus pozíciókat képviselnek.

17 Jancsó Orsolya: A fekete herceg névjegyet ad. *Magyar Nemzet*, 2021. I. 6., <https://magyarnemzet.hu/lugas-rovat/2021/01/a-fekete-herceg-nevjegyet-ad>.

18 Kohán Mátyás: A The Crown-tól a Bridgertonig: áltörténelemmel etet a Netflix. *Mandiner*, 2021. II. 10., <https://mandiner.hu/hirek/2021/02/altortenelem-netflix>.

19 Bártfai Gergely: Fekete-fehér, igen-nem – Művészi szabadság vagy hatásvadászat? *Népszava*, 2021. I. 10., https://nepszava.hu/3105429_fekete-feher-igen-nem--muveszi-szabadsag-vagy-hatasvadaszat.

20 Zsuppán András: Baj, ha fekete színész játszik régi brit arisztokratát? Trendek A Bridgerton család mögött. *Válasz Online*, 2021. I. 14., <https://www.valaszonline.hu/2021/01/14/bridgerton-csalad-elemzes-tortenelem-film/>.

21 Puzsér Róbert: A Bridgerton család és az eltörlés kultúrája. *Magyar Hang*, 2021. II. 18., <https://hang.hu/publicisztika/a-bridgerton-csalad-es-az-eltorles-kultura-123394>.

22 Bedő Iván: Nem fekete-fehér történet: a szereplők bőrszíne miatt került összetűz alá a Netflix sikersorozata. *HVG* 360, 2021. I. 17., https://hvg.hu/360/202102__bridgertonsorozat__afrobritek_regen__regency__szinjatek.

23 kzs: Romantika színes jellemekkel. *Pesti Hírlap*, 2021. I. 13., <https://pestihirlap.hu/2021/01/13/romantika-szines-jellemekkel/>.

24 Etentuk Inemesit: Bridgerton: túltolt PC vagy történelmi alapú tartalomkísérlet? – Multikultúra a sorozatokban, filmekben és színpadon. *WMN*, 2021. I. 12., <https://wmn.hu/kult/54306-bridgerton-tultolt-pc-vagy-tortenelmi-alapu-tartalom-kiserlet-multikultura-a-sorozatokban-filmekben-es-szinpadon->.

25 Matalin Dóra: A fekete herceg és a női gyönyör – Mitől ilyen népszerű A Bridgerton család? *Nők Lapja*, 2021. I. 13., <https://www.noklapja.hu/aktualis/2021/01/13/bridgerton-legnepszerubb-sorozat/>.

26 Keszeg Anna: Történelemhamisítás vagy bőrszín-tudatos szereplőválogatás? *Filmtett*, 2021. VI. 1., <https://filmtett.ro/cikk/tortenelemhamisitas-vagy-borszin-tudatos-szereplovalogat-as-bridgerton-hollywood-althist-inclusive-casting/#maszol>.

27 Sz. N.: Nagyon gyenge lett a Netflix új, történelemhamisító sorozata. *Origo*, 2023. V. 6., <https://www.origo.hu/888/2023/05/netflix-sarolta-kiralyne-bridgerton>.

28 Ambrózy Áron: Kritikai gondolkodás és a Bridgerton család. *Pesti Srácok*, 2023. V. 21., <https://pestisracok.hu/kritikai-gondolkodas-es-a-bridgerton-csalad/>.

29 Rácz Viktória: A Bridgerton spinoffja még bevállalósabb, mint az eredeti. *Telex*, 2023. V. 14., <https://telex.hu/after/2023/05/14/queen-charlotte-sarolta-kiralyne-bridgerton-spinoff-netflix-sorozat-kritika>.

30 Mészáros Juli: A Sarolta brit királynéről szóló sorozat okosabb akart lenni, de a Bridgerton-filmekhez hasonlóan ez is csak egy kosztümös szoftpornó lett. *444*, 2023. V. 20., <https://444.hu/2023/05/20/a-sarolta-brit-kiralynerol-szolo-sorozat-okosabb-akart-lenni-de-a-bridgerton-filmekhez-hasonloan-ez-is-csak-egy-kosztumos-szoftporno-lett>.

31 Endréz Tímea: Mennyi a valóságalapja a legújabb Netflixes Bridgerton sorozatnak? Tényleg színes bőrű volt Sarolta királyné és örült III. György király? *Éva Magazin*, 2023. V. 12., <https://www.evamagazin.hu/enidom/mennyi-a-valosagalapja-a-legujabb-netflixes-bridgerton>.

32 A független női magazinok közül a Nők Lapja a Centrál Médiasoport terméke, az Éva Magazin a Marquard Media kiadványa, a WMN pedig a D. Tóth Krisztához kötődő WMN Média Kft. tulajdona.

5. A kapcsolódó cikkek megszólalói

Mielőtt a témákat és a hozzájuk kapcsolódó kijelentésváltozatokat ismertetném, fontosnak tartom elkülöníteni a szövegekben megjelenő megszólalókat. Az első kategóriát értelemszerűen a cikkek szerzői adják, akiknek az álláspontja alapvetően határozza meg az írások hangvételét. Többnyire újságírókról vagy publicistákról van szó.³³ A két szembetűnő kivételt Etentuk Inemesit, magyar–horvát–nigériai származású művészetmenedzser (WMN), és Keszeg Anna kultúra- és divatkutató (Filmtett) jelenti.

A második csoportot a külföldi újságírók jelentik, akikre egyedül a kormányközeli Magyar Nemzetben és a kormánykritikus HVG-ben hivatkoznak.³⁴ A harmadik típust a sorozat stábtagjainak megnyilatkozásai adják. A legtöbbször a sorozat producere, Chris Van Dusen gondolatai bukkannak fel a kormánykritikus oldalakon (a Válasz Online-ban, a Népszavában és a HVG-ben), valamint a WMN esetében. A Válasz Online idézi a különböző színes bőrű karaktereket alakító színészeket³⁵ és a regények írónőjét, Julia Quinnt is.

Végül fontos megemlíteni az egyes cikkekben megszólaltatott, általam szakértőknek nevezett csoportot is. A kormánykritikus Válasz Online és a Népszava is teret adott Nyári Krisztián író, irodalomtörténész gondolatainak. A Népszaván olvasható a „Royal sztorik & királyi krónikák” című blog szerzőjének, Shenouda Nórának a nézőpontja is. A kormányközeli médiumok közül a Magyar Nemzet Manuel Doria, a Riói Egyetem filozófusának, a Mandiner pedig Zoe Strimpel történész, író, újságíró, a Sunday Telegraph rovatvezetőjének véleményét foglalta bele cikkébe.

A legsokszínűbb megszólalókkal a Válasz Online, a HVG, a Népszava és a Magyar Nemzet rendelkezik. A *Sarolta királyné* kapcsán a megszólalók sokkal kevésbé sokszínűek, ezekben csak a cikkek szerzőinek álláspontja jelenik meg.

6. A diskurzus témái és kijelentés-változatai

A diskurzus témái mentén három nagyobb tematizációt különítettem el: a (1) történelmit, a (2) politikait és a (3) (pop)kulturális tematizációt. Az elsőhöz olyan kisebb altémák tartoznak, mint a történelmi gyökerek, a történelem kontra fikció kérdése, ami alá az osztályhelyzetet is besorolhatjuk. A politikai tematizáció elsődlegesen a politika szférájához tartozó, ám a szélesebb nyilvánosságban is tárgyalt témákat érinti, ahol a megszólalók a politikával összefüggő kifejezéseket használnak. A (pop)kulturális tematizáció magában foglalja a (populáris) kultúra területén tevékenykedő emberek munkájával, továbbá a termékeiket fogyasztó közönséggel kapcsolatos olyan szempontokat, mint az inkluzív szereplőválogatás és a művészi szabadság. A tematizációkat és a hozzájuk kapcsolódó kijelentéseket terjedelmi okokból részletesen csak a *Bridgerton család* első évadához kapcsolódóan ismertetem, de a tanulmány végén kitérek arra, hogy mennyiben volt hasonló vagy különböző a *Sarolta királyné* körül kialakult diskurzus.

6.1. Történelmi tematizáció

A legnagyobb tematikus mezővel a történelmi tematizáció rendelkezik. Majdnem az összes vizsgált cikk (a Magyar Hang és a Magyar Nemzet kivételével) szót ejt a sorozat történelmi gyökereiről. Mario de Valdes y Cocom munkássága erőteljesen vitatott, így egyesek a „fekete Sarolta” legitimálására, mások megcáfolására használják, és van, aki nem foglal állást a felvetés valóságalapjáról. A WMN szerzője szerint a királyné alakjában „halvány átfedés sejlik fel a történelem és fikció között”, ugyanerre kitér a Pesti Hírlap és a Nők Lapja is. A Válasz Online munkatársa

³³ A pontos szerzőket lásd az egyes cikkek hivatkozásánál.

³⁴ Salamishah Tillet a New York Times kritikusa (HVG), Carolyn Hinds az Observer kritikusa (HVG), Max Tholl luxemburgi újságíró (Magyar Nemzet), Alexander Grau német újságíró (Magyar Nemzet).

³⁵ Golda Resheuvelt, az idősebb Sarolta királynét; Adjoa Andoh, Lady Danburyt, valamint Regé-Jean Page-t, Simon herceget.

határozottan leszögezi, hogy Sarolta nem volt színes bőrű, hanem „nagyon csúnya”, ami az egyik róla készült festményen is tükröződik. A Mandiner „nevenincs történesznek” nevezi Valdest, az általuk idézett Strimpel pedig hangsúlyozza, hogy a portugál királyi családon keresztül Európába átszüremkedő mór vér „korántsem jelenti azt, hogy a királynő fekete lett volna”. Érdekeség, hogy a cikkek (például a Válasz Online-on és a WMN-en) többször is párhuzamot vonnak Harry herceg és Meghan hercegné, valamint György és Sarolta között.

A Pesti Hírlap kivételével mindegyik írás foglalkozik azzal is, hogy a történelmi fikciót miként lehet vászonra vinni. Itt két nagyobb véleménycsoport különíthető el: az egyik a történelemhamisításban rejlő veszélyeket, a másik az alternatív történelem kínálta lehetőségeket helyezi előtérbe. A már idézett Strimpel (Mandiner) az előbbi csoportba tartozik, azt írja, hogy „a beidegződések arról, hogy hogyan voltak a dolgok korábban, idővel elkezdik formálni a kollektív tudást azzal kapcsolatban, ahogy a dolgok most vannak”. Hasonló aggodalmakat fogalmaz meg a Népszava és a Válasz Online által idézett Nyáry, aki szerint félő, hogy „egy kamaszlány, aki a film célcsoportjához tartozik, úgy fogja gondolni, hogy ilyen volt az akkori arisztokrata társadalom”. A HVG, a WMN és a Nők Lapja ezzel ellentétes állásponton van, az utóbbi szerint „a *Bridgerton család* más szempontból sem törekszik a történelmi hűsége”. A Válasz Online cikkében az alternatív történelem feloldja a két oldal közti feszültségeket: „...egy elképzelt múlt, ami a mai brit és amerikai nézők egy részének szebb és vonzóbb a valóságosnál.” Keszeg Anna (Filmtett) szerint az alternatív történelem az inkluzív szereplőválogatás szempontjából döntő jelentőségű, ugyanakkor hiányolja, hogy a sorozat nem alkalmazott radikálisabb újraírást, például az osztályalapú diszkrimináció tekintetében.

Az osztályhelyzet témájának megvitatása is hangsúlyos a történelmi tematizáción belül. A Magyar Nemzet és a Válasz Online is kitér arra, hogy az akkori Angliában élő feketék semmiképp sem kerülhettek közel a fehér arisztokráciához, bár az utóbbi elismeri, hogy volt olyan, hogy valaki bejutott a középosztályba, de ez „kuriózumnak számított”.³⁶ Nyáry Krisztián azt is nehezményezi, hogy a faji egyenlőségért való küzdelem értelmetlen, ha „a feketék már kétszáz éve európai uralkodók és szupergazdag arisztokraták lehettek” (Válasz Online, Népszava). A HVG hangsúlyozza, hogy a sorozat a liberális oldalról is kap kritikákat: a New York Times kritikusa megjegyezte, hogy „csak a fekete szereplők beszélnek a bőrszínükről, míg a fehérek mint magától értetődőt, szóba sem hozzák”. Keszeg Anna a Filmtetten felveti, hogy a *Bridgerton család* világában sem rendelkeznek a fehérekkel egyenlő jogokkal az afrikai karakterek, hanem egyfajta *insider-outsider* szerepet játszanak.³⁷

6.2. Politikai tematizáció

A politikai tematizációhoz szorosan kapcsolódó politikai korrektség pusztán a cikkek felében kerül elő (a Magyar Nemzetben, a Népszavában, a Magyar Hangban, a WMN-en és a Nők Lapjában). A Magyar Nemzet újságírója nehezményezi, hogy a sorozat „főszereplői szigorúan politikailag korrekt módon összeválogatva különféle rasszokat vonultatnak fel”. Idézi a Riói Egyetem filozófusát, aki szerint a politikai korrektség „eltűzött formában éppoly káros és éppoly ideológiailag meghatározott, mintha egyáltalán nem lenne”. A Népszava munkatársa azt hangsúlyozza, hogy nem egyszerű manapság politikailag korrektnek lenni: „Ma már nem divat, hogy bekormozott arcú fehér színész alakítsa Othellót, de fordítva vajon hol a tűréshatár? Megérjük, hogy a moziban fekete lesz egy SS-tiszt vagy – horribile dictu – Ku-Klux-Klan-tag?” A WMN vendégszerzője a túlzott politikai korrektség vádjával annyiban ért egyet, hogy „amíg a figyelem inkább a szereplők bőrszínére irányul, addig elsikkadnak ... a lényegi mondanivalók”. Puzsér Róbert (Magyar Hang) szerint: „A *Bridgerton család* ... az eltörlés kultúráját hordozza, ... ahol kritizálni csak annak van joga, akit etnikai és nemi identitása erre felhatalmaz.”

36 Dido Elizabeth Belle-t említik, akinek édesanyja afrikai rabszolga, míg apja befolyásos családból származó brit katona volt.

37 Ezzel valószínűleg arra utal, hogy részei ugyan a társadalmi elitnek (bennfentesek), ugyanakkor mégsem olyan szinten, mint mások (kivülállók). Továbbá az egyik epizódban megjelenik az attól való félelem, hogy elveszítik kiváltságos pozíciójukat, amit az első évadban azzal magyaráznak, hogy a király egy fekete hercegnőbe szeretett bele.

A rasszizmus szó szerinti említésben kevésszer fordul elő, viszont annál többször jelenik meg közvetve a diszkrimináció kapcsán. A Népszaván Shenouda Nóra egyfajta látens rasszizmusra utal, amikor párhuzamot von Meghan Markle esetével: „Nem azért utálták-e ki Meghant, mert a színes bőrűeket eltűrik alávetett pozíciókban, de tapintható ellenszenv veszi őket körül, amint hatalmi helyzetbe kerülnek?” A cikk kitér arra, hogy liberális nézőpontból is bírálták a castingot, mert „aki nincs tekintettel a bőrszínre, az a szőnyeg alá söpri az eltérő élet-tapasztalatokat, ami a »tudatalatti rasszizmus« jele”. Érdekes az, ahogy a megkülönböztetés egyfajta pozitív diszkriminációként megjelenik a Pesti Hírlap cikkében, amely szerint „Hastings hercegének szerelmes karaktere tulajdonképpen hiteles sem lenne egzotikus vonások nélkül”.

A Mandineren Strimpel olyan, a szélesebb nyilvánosságban sokat hangoztatott kifejezést is pejoratív módon használ, mint amilyen a woke.³⁸ A jól induló sorozatok szerint „elmennek a kor útján, amely szentimentális és ügyetlenül woke”. Puzsér (Magyar Hang) kifigurázza a sorozat készítőit, mikor azt kifogásolja, hogy hiányzik a kanadai indiánok, a kínaiak és a cigányok reprezentációja. Szerinte a Netflix „így mutat irányt a jelenkor embe-rének, hogy miként kell szembeszállnia a társadalom strukturális rasszizmusával”.

6.3. (Pop)kulturális tematizáció

Az inkluzív szereplőválogatás témaköre már érintőlegesen megjelent, azonban elsődlegesen a kulturális tematizációhoz kapcsolódik, és elsősorban a kormánykritikus hírportálok és a független női magazinok írásaiban jelenik meg. A Népszava újságírója az általa „színvagnak” nevezett castingot hatásos reklámfogásnak tartja. A WMN vendégszerzője is színvak, míg a Válasz Online munkatársa már színtudatos castingról beszél, amelynek lényege az, „hogy a diverzitás előmozdítása érdekében az alkotók tudatos döntéssel szakítanak a hagyományos szereplőválasztás naturalista szempontrendszerével”. Az inkluzív szereplőválogatás mindezek mellett a művészi, alkotói szabadság egyik fontos elemeként jelenik meg. A HVG az Observer kritikusra hivatkozva arra hívja fel a figyelmet, hogy „a rokonszenvesebb és fontosabb szereplők világosabb bőrűek, míg az igazán feketék rossz emberként vagy csak szolgaként, statisztaként bukkannak fel”. Csak a Magyar Nemzet és a Válasz Online hivatkozik az Oscar diverzitáskövetelményeire, ami az utóbbi újságírója szerint ösztönzően hat a színtudatos castingra.

Az „eszképizmus” vagy „álom” metafora majdnem az összes cikkben megjelenik, és arra utal, hogy a színes bőrű karakterek megjelenítése egyaránt fontos lehet a közönségnek és a színészeknek is. Keszeg Anna (Filmtett) szerint a nézői azonosuláshoz szükséges, hogy a popkultúra megfelelő szerepmodelleket kínáljon. A Válasz Online cikke egyebek között az idősebb Sarolta királynét alakító Golda Resheuvelt idézi:

Egész életemben fekete szerepeket játszottam a bőröm színe miatt. Apámat jelenítettem meg ezzel. De megjeleníteni édesanyám oldalát, aki fehér, ez tényleg kivételes lehetőség. Olyan történelmi drámában játszhattam, amelyben soha nem láttam magam, mivel ezeket a szerepeket nem kaphatja meg fekete színész.

A tematizáción belül külön altémát képviselnek a popkulturális párhuzamok. A legtöbbször említett film, amely fekete karaktert helyez eredetileg fehér bőrű szerepbe, Shakespeare *Sok hűhó semmiértjének* 1993-as feldolgozása – ezt kiemeli a WMN, a Nők Lapja és a Válasz Online is, de számos kortárs szórakoztató alkotás is szóba kerül, az HBO *Nagy Katalin*jától kezdve (Nők Lapja, Filmtett) a *Hamilton* című musicalig (WMN).

Végül, de nem utolsósorban kiemelhetjük a korszellem és a trendek szerepét. Mint a WMN szerzője írja, a kutatók figyelme egyre jobban Afrikára és Ázsiára terelődik, ezért érthető, hogy „a tartalomkészítők a karakterek megformálására ugyanolyan változatos színészeket választanak, mint maga a közönség, amelynek a produkciókat

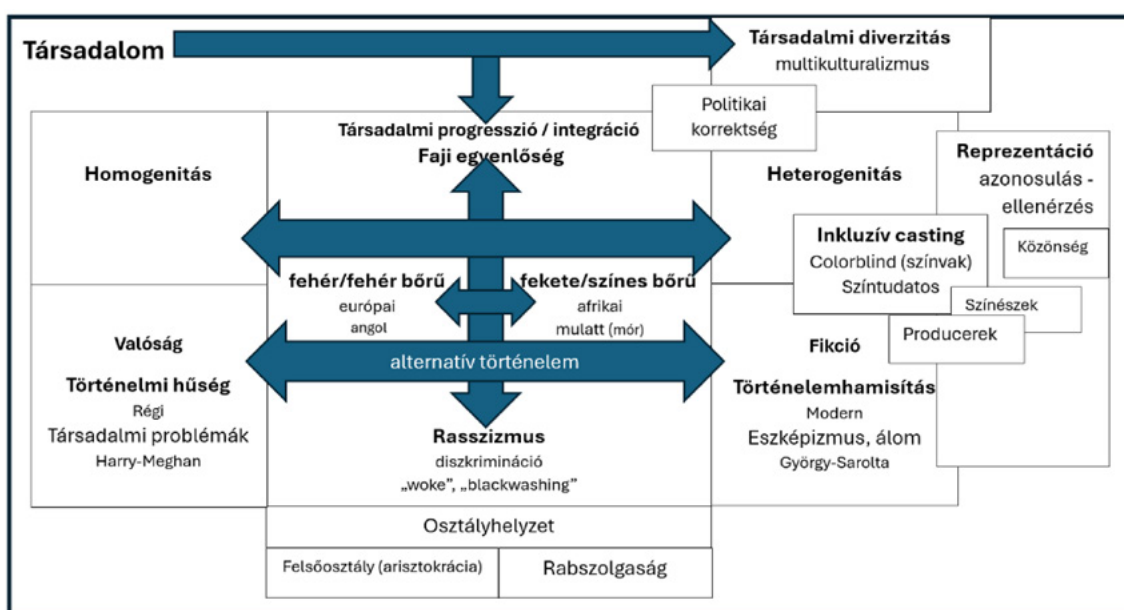
³⁸ A *woke* eredetileg azokat az embereket takarja, akik érzékenyek a társadalmi kérdésekre, és felhívják a figyelmet egyebek között a faji megkülönböztetésre. Az utóbbi években a kifejezést (haszonlóan a politikai korrektséghez) elkezdték negatív értelemben használni a jobboldaliak által túlzottan progresszívnek tartott kezdeményezések leírására.

szánják”. A Válasz Online szerint a *Bridgerton* feldolgozása „nem független attól, hogy a korszellem ... elutasítja a Brit Birodalom iránti nosztalgiát”. Strimpel (Mandiner) azt írja, hogy „a történelem a popkultúrában mindig a kortárs ízlésekkel és ideológiákkal összhangban csapódott le”, de szerinte ezt finomabban is meg lehet valósítani.

7. A diskurzus fogalmi hálója

A diskurzus különböző tematizációit átszövő fogalmi háló az 1. számú ábrán látható. A háló középpontjában a fehér/fehér bőrű, továbbá a fekete/színes bőrű dichotómia áll, de több ezekhez a fogalmakhoz kapcsolódó ellentétpár is megfigyelhető. Például a homogenitás és a hozzá köthető történelmi hűség az egyik, a heterogenitás és a „történelemhamisítás” pedig a másik oldalon, amelyek között az alternatív történelem mint lehetséges középút foglal helyet. Ezekhez kapcsolódnak az egyes társadalmi problémák az előbbi, míg az eszképzizmus az utóbbi oldalon, illetve a Meghan–Harry- és a fikciós Sarolta–György-párhuzam is. További ellentétpár a rasszizmus és a faji egyenlőség, amely utóbbi a társadalmi progresszió eredménye. A sorozat alkotóit, színészeit (inkluzív casting és hasonló kifejezések), valamint a közönséget (reprezentáció és azonosulás vagy ellenérzés) érintő fogalmak az ábra jobb oldalán kapnak helyet.

1. ábra
A diskurzus fogalmi hálója



Forrás: saját szerkesztés

8. A diskurzus beszédmódjai

A megszólalók által alkalmazott beszédmódok között több, egymással ellentétes stratégiát fedezhetünk fel. Az egyik leghangsúlyosabb a *történelmi hűséget védő* beszédmód, amelyet elsősorban a Mandineren hivatkozott Strimpel, a Magyar Nemzet munkatársa, a Népszaván és a Válasz Online-on megjelenő Nyáry Krisztián, valamint a Magyar Hangan Puzsér Róbert képvisel. Ezzel szemben egyfajta *alternatív történelmet legitimáló* beszédmódon szólal meg a Válasz Online munkatársa, Keszeg Anna a Filmtetten, valamint a HVG, a Nők Lapja és a WMN szerzője. Ezekhez szorosan kapcsolódik az *eszképzizmust legitimáló* és az *eszképzizmust elutasító* beszédmód.

Az előbbi kifejezetten csak a Magyar Nemzet tükrözi, az utóbbit viszont a Válasz Online újságírója, a WMN vendégszerzője, a Nők Lapja munkatársa, valamint a Pesti Hírlap szerzője is. Az *identifikációs lehetőségek kibővítése* a Válasz Online-on és a HVG-n elsősorban a megszólaltatott stábtagek esetében jelenik meg, de ugyanezt képviseli Keszeg Anna (Filmtett), valamint Etentuk Inemesit (WMN) is.

Ezekon kívül említést érdemel még a *politikaikorrekttség-kritikus*, valamint a *rasszizmusellenes* beszédmód is, fontos azonban, hogy a kettő nem értelmezhető egymás ellentettjeként. Az előbbi a Magyar Nemzet, Puzsér Róbert (Magyar Hang), valamint a Mandiner, míg az utóbbit a Népszaván szakértőként megszólaló Shenouda Nóra testesíti meg. Elkülönítettem egy *társadalmi párbeszédet hangsúlyozó* beszédmódot is, amely az alternatív történelem legitimálásával és az identifikációs lehetőségek kibővítésével függ össze szorosan. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy ezt képviseli a kormánykritikus hírportálok többsége (mint a Válasz Online, a HVG és a Népszava), illetve a WMN és a Filmtett.

9. Kiegészítések a *Sarolta királyné* kapcsán

A *Sarolta királyné – Egy Bridgerton történet* című testvérsorozat esetében ugyanezek a főbb tematizációk különíthetők el, ám ebben az esetben a hangsúlyok kissé eltolódnak. A történelmi tematizáción belül az osztályhelyzet témája különösen előtérbe kerül, míg a kulturális tematizációhoz kapcsolódó inkluzív szereplőválogatás, valamint a politikaihoz tartozó politikai korrektség teljesen eltűnik. Mint több cikk is kiemeli, az alkotók már tudatosan próbálták elkerülni a történelemhamisítás vádját, és felhívni a közönség figyelmét arra, hogy amit látnak, az „igaz tények ihlette fikció”, továbbá bővebb magyarázatot kívántak adni arra, hogy miért és miként kerültek a feketék a társadalmi elitbe. Egyesek (Telex, Éva Magazin) szerint ettől lett az eredeti *Bridgerton* felülmúló a sorozat, mások (Origo, 444) szerint éppen ez teszi problematikussá.

A leírtakból következik, hogy beszédmódok tekintetében sincsenek különösebb eltérések a *Bridgerton*hoz képest. A *történelemhamisítást* képviseli az Origo és a Pesti Srácok, míg a Telex az *alternatív történelem fontosságát* hangsúlyozza, mert általa megérthetők a napjainkban is aktuális társadalmi problémák (mint a rasszizmus). Az *eszképizmus* az Éva Magazin és a 444 esetében is megjelenik: míg az előbbi ezt bizonyos mértékig összeegyeztethetőnek tartja a történelmi tények megváltoztatásával, addig az utóbbi éppen az eszképizmus melletti érvként hozza fel, hogy a sokszínű társadalom „túlmagyarázása” elvesz a könnyed szórakozás élményéből.

10. Következtetések

A *Bridgerton család* első évadához és a *Sarolta királyné*hoz kapcsolódó cikkek diskurzuselemzése a kortárs popkultúrában alkalmazott inkluzív szereplőválogatás kérdésének komplexitására világít rá. A diskurzus sokrétű tematikus mezővel rendelkezik, amelyben nehéz az egyes kijelentéseket egyértelműen elhelyezni, mivel azok (főképp az inkluzív szereplőválogatás kérdéskörével kapcsolatban) átnyúlnak az egyes tematikus mezők határain.

Az is szembetűnő, hogy a sorozat sokszínű szereplőgárdájával kapcsolatos állásfoglalások nem feltétlen különülnek el a két politikai póluson megjelenített megszólalók között. Ez első sorban a „történelemhamisítás” kapcsán igaz, ahol egyaránt találkozni a történelmi hűséget védő beszédmóddal nemcsak a kormányközeli, hanem kormánykritikus hírportálok esetében is, az alternatív történelem legitimálása viszont csak az utóbbiaknál jelenik meg. Azt is megállapíthatjuk, hogy a kormánykritikus és független médiumok többsége a témára nyitott társadalmi párbeszédet képviseli, amelyben többféle álláspont is tetten érhető.

Annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy a *Bridgerton család*hoz hasonló popkulturális művek pontosan milyen hatással vannak a különböző társadalmi csoportok, a jelen esetben a feketék mindennapi életben való megítélésére, további kutatások lennének szükségesek. Stuart Hall reprezentációval kapcsolatban megfogalmazott gondolataiból kiindulva: az egyéneknek ily módon történő reprezentációja megkérdőjelezheti a domináns narratívákat (például azáltal, hogy másféle szerepmodelleket állít fel), de egyáltalán nem biztos, hogy bizonyos esetekben nem erősíti meg a sztereotípiákat (például azáltal, hogy túlzottan egy társadalmi csoport kiemelésére

koncentrál) (Adriano 2024). A *Bridgerton* esetében is alkalmazott inkluzív szereplőválogatás lehetővé teszi a transzmédia alkotásaira jellemző többszörös nézőpont (Jenkins 2009) megteremtését akár ugyanazon karakterek esetében is (például Simon mint a fehér bőrű herceg a könyvekben és mint a színes bőrű a sorozatban). Ennek a stratégiának a révén lehetőség nyílik arra, hogy a közönség olyan faji, etnikai háttérrel rendelkező tagjai is azonosulhassanak a vásznon megjelenített fontosabb szereplőkkel, akiknek a hagyományos szereplőválogatás mellett erre nem lenne módjuk.

Irodalom

Adriano, Hannah (2024): Colouring History: A Critical Analysis of Racial Representation in *Bridgerton*. *The Motley*, vol. 2, no. 1, pp. 14–24, <https://doi.org/10.55016/ojs/muj.v2i1.78789>

Bogdán Mária (2017): A visszabeszélés művészete a populáris médiában. In: Müllner András (szerk.): *Saját kép – ellenkép: A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*, 206–226. o. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, https://doi.org/10.30866/Sajatkep_2017.206

Csigó Péter (1998): A gazdasági stabilizációs diskurzus – a konszolidáció diskurzusa. *Szociológiai Szemle*, 3. sz., 121–151. o.

Glózer Rita (2007): Diskurzuselemzés. In: Kovács Éva (szerk.): *Közöség tanulmány. Módszertani jegyzet*, 360–372. o. Budapest & Pécs: Néprajzi Múzeum & PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.

Hall, Stuart (1980/2007): Kódolás–dekódolás. In: Angelusz Róbert, Tardos Róbert & Terestyéni Tamás (szerk.): *Média, nyilvánosság, közvélemény*, 131–142. o. Budapest: Gondolat.

Hall, Stuart (1992): What is This “Black“ in Black Popular Culture? In: Gina Dent (ed.): *Black Popular Culture*, pp. 21–33. Seattle: Bay Pres.

Harris, Tina M. & Meghan S. Sanders (2024): *Bridgerton: A Case Study in Critical Cultural Approaches to Racial Representations in Popular Culture*. In: Thomas K. Nakayama & Rona Tamiko Halualani (eds.): *The Handbook of Critical Intercultural Communication*, pp. 465–472, New Jersey: Wiley Blackwell, <https://doi.org/10.1002/9781119745426.ch34>

Jayanti, Elvira Eka, Nova Indriani, Vera Febrianti, An'nisa Purnama & M. Afifuloh (2024): Racism in the Film *The Little Mermaid*: Assessing Its Impact on Social Media. *Loquēla (Journal of Linguistics, Literature, and Education)*, vol. 2, no. 1, pp. 22–29, <https://smarteducenter.org/index.php/Loquela/article/view/29/19>, <https://doi.org/10.61276/loquela.v2i1.29>

Jenkins, Henry (2009): The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling. *Pop Junctions*, 12 December 2009, http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html

Stamatiou, Evi (2020): Inclusive Casting Debunked: Towards Holistic Interventions in Staged Performance. *Interdisciplinary Perspectives on Equality and Diversity*, vol. 6, no. 2, <https://journals.hw.ac.uk/IPED/issue/view/21>

Szávai Petra (2023): *Buborékok és visszhangkamrák a magyar nyilvánosságban Egy hírmédia-repertoár megközelítés*. Doktori disszertáció. Pécs: Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Nyelvtudományi Doktori Iskola.

Thompson, Ayanna (2006): Practicing a Theory/Theorizing a Practice: An Introduction to Shakespearean Colorblind Casting. In: Ayanna Thompson (ed.): *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance*, pp. 1–26, New York: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203944332>

Torbó Annamária (2024): *Fikció, transzmédia, aktivizmus. Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái*. Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.

Weldon, S. Laurel (2008): Intersectionality. In: Gary Goertz & Amy G. Mazur (eds.): *Politics, Gender, and Concepts. Theory and Methodology*, pp. 193–218, Cambridge: Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511755910.009>

Identitás, kisebbségi lét globális keretben

A hidegtűrés mint számi etnikus motívum az Instagramon

Tamás Ildikó

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Néprajztudományi Intézet

Tanulmányomban azt a kérdést vizsgálom, hogy a számi identitás egyik emblemikus eleme, a hidegtűrés miként transzformálódik az offline diskurzusokból az online folklórra, illetve a fiatalabb nemzedékek hogyan használják fel a hagyományozódó kulturális elemeket és a szóbeliségben is meglévő többnyelvűséget a közösségi médiában. A vizsgálat két számi Instagram-profil tartalmaira fókuszál, és az ezekben megjelenő etnikai diskurzus online etnográfiai tárgyalását adja. Az Instagram-posztok tematikájában visszatérően megjelenik a fagyos sarkvidéki télhez való viszonyulás, ami biológiai és kulturális jelenséggént alkalmasnak bizonyul az etnikai különbségek kommunikálására az őslakosok és az „idegenek” között. Ez az ellentét számos humoros tartalomnak ad teret, amelyek néha átlépik a politikailag korrekt stílus határát. Azt is illusztrálom, hogy a szóbeliségben eredő folklór könnyedén meghódítja az újabb regisztereket, és tovább élnek a számi kultúrát esszenciálisan megtestesítő motívumok és jelentések.

Kulcsszavak: hidegtűrés, identitás, Instagram, mém, számi

Minority identity in a global context

Relation to the Freezing Arctic Winter as a Sámi Ethnic Motif on Instagram

This paper looks into how an emblematic element of Sámi identity is transformed from offline discourses into online folklore and how younger generations use the traditional cultural elements to represent their identity besides the textual multilingualism on social media. It focuses on the content of two Instagram profiles and provides an ethnographic insight into the ethnic-based online discourse that these represent. The repetitive topic of the Instagram posts is the relation to the freezing Arctic winter, which—as a biological and cultural phenomenon—is fit to articulate ethnic differences between the indigenous and the ‘foreign’ peoples. This opposition generates humorous contents that sometimes cross the boundary between political correctness and incorrectness. It also illustrates how oral folklore may conquer contemporary registers and how it survives in the latest modern forms of online communication.

Keywords: cold tolerance, identity, Instagram, meme, Sámi

Bevezetés

Tanulmányomban a számi identitás online reprezentációinak jellemzőit veszem górcső alá. Két kiválasztott Instagram-profil tartalmain keresztül azt a kérdést vizsgálom, hogy a számi identitás egyik emblemikus elemének, a hidegtűrésnek a narratívái miként transzformálódnak az offline diskurzusokból az online folklórbá, továbbá hogyan kommunikálják ezen keresztül a kisebbségi és posztgyarmati létből fakadó konfliktusokat.

A számi identitás jelenkori értelmezéséhez elengedhetetlen a történeti kontextus. Az Észak-Skandináviában élő, nomadizáló őslakosok kultúrájának a 19. század közepén – elsősorban a hittérítés révén – kibontakozó és a 20. század első felében is tovább erősödő, politikai háttérű elnyomása és stigmatizálása az identitás számos külső jegyének elrejtéséhez, gyengüléséhez, esetenként eltűnéséhez vezetett (Solbakk & Solbakk 2005, Eriksen 2008). Mivel a saját kultúra egyértelműen azonosítható elemeinek nyílt kommunikálása a többségi társadalomban ellenérzéseket váltott ki (és akár komoly szankciókat is eredményezett), a hagyományos életvitel olyan természetes részei, mint az anyanyelv és a népviselet zárt ajtók mögé szorultak vagy teljesen eltűntek egyes számi közösségek életéből (Grundsten 2010, Tamás 2015). Jelentős fordulat csak a 20. század utolsó harmadában következett be, amikor a helyi és a nemzetközi (főként őslakos) politika változásai lehetővé tették egy erőteljes revitalizáció elindulását (Stepien 2009, Hilder 2015). Ebben fontos szerepet vállaltak a számi művészek, akik a média platformjait is egyre inkább szócsőként kezdték használni. A 2010-es évektől kezdve a közösségi médián keresztül egyre többen élnek a láthatóság és a véleménynyilvánítás új eszközeivel. Bár a csatorna és (részben) az eszköztár új, az identitás körüli konfliktusok a régiiek, miként az autentikusnak tekintett, megörökölt „indikátorok” is, amelyek a számi lét hatékony kifejező motívumaiként élnek tovább. A szélsőséges időjáráshoz való viszony és a mi–ők-oppozíció egyik meghatározó, gyakran tematizált szegmense volt a folklórarchívumok mese- és mondaanyagának is.

Forrásanyag és módszer

A vizsgálat tárgyául a *@samiskmeme*¹ és a *@saamiresiliencememes* Instagram-profilokat választottam. Jelenleg ez a két olyan platform létezik az Instagramon, amelyet számik működtetnek, és amelyek kizárólag mémekre specializálódtak. A mémek vizsgálatában a szűkebb kontextus, vagyis a számi kultúra és társadalmi valóság alapos ismerete elengedhetetlen feltétele a tartalmak megértésének, hiszen az online térben számos helyen felbukkanó, populáris és sokak által dekódolható jelentésrétegek mellett inkluzív üzenetek is megjelennek bennük, amelyeket csak a beavatott közönség ismer fel. Magam is ez alapján választottam ki a vizsgált motívumot, hiszen folklórkutatóként és antropológusként a hideghez való alkalmazkodás számos narratív előfordulását ismerem, amelyek időben is széles spektrumot fognak át. A közösségi média, a számi sajtó vizsgálata és a számik között végzett terepmunkáim mellett a 19. századtól a napjainkig terjedő gyűjtések (antológiák, archívumok) anyaga, a szakirodalmi és a szépirodalmi források ismerete is segítette a hidegtűrés motívumának sokrétű értelmezését. Általában a mémekre vonatkozó szakirodalom áttekintésében a folklorisztika és az online etnográfia mellett (lásd például Blank 2013, 2019, Hine 2015, Pink et al. 2016) több más diszciplína – a nyelvészet, a kommunikációtudomány és a politológia (Merkovity 2016, Istók 2018, Rudisch 2021, Házas 2023, Herczegh 2024) – eredményeit is figyelembe vettem.

A folklór jelenkori alakulását tanulmányozó kutató számára az internet a gyűjtés egyik kiemelt terepévé vált (Vargha 2016). A közösségi háló kreatív aktorai (a „nép”) naponta hoznak létre és osztanak meg olyan tartalmakat, amelyek jellemzőik alapján folklórjelenséggként értelmezhetők (Pink et al. 2016). A szerző általában ismeretlen (visszakövethetetlen), a megosztót láthatjuk ugyan, de az online személyiség mögötti valós szerző alig ellenőrizhető. A megosztás, a posztolás és a közzététel a „szájról szájra” terjedés online megfelelője (Tamás 2022a). Az alkotások hagyományos elemekből építkeznek és formulaszerűek, továbbá variánsokban léteznek, a felhasználóról felhasználóra terjedés együtt jár a változatképződéssel, akárcsak a hagyományos közegben

1 Ez a profil jelenleg *@sapiimeme*-ként található meg. Az adatmentés és a kutatás idején a főszövegben szereplő névvel működött.

létező folklóralkotások esetében (Blank 2019). Az internetes alkotások jellemzően az aktuális és a közösség számára fontos témákra reagálnak. A sűrített, folyamatosan variálódó és „vírusként” terjedő gondolatok sok esetben összefüggésbe hozhatók klasszikus műfajokkal, illetve azok online megjelenési formái (mint például a viccek, a találósok, az újévi köszöntők, a locsolóversek, a rémhírek, az anekdoták, a modern mondák) (Tamás 2022a). Más esetekben műfajilag kevésbé körülhatárolhatók az online tartalmak (az életvezetési tanácsok, a gyógymódok, a prevenciós tanácsok, a magatartásminták, a kihívások), de egyes elemeikben folklórmotívumok, formulák ismerhetők fel, és a terjedésük és a variálódásuk is a folklór szabályszerűségeit tükrözi (Vargha 2016, Tamás 2021a, 2021b, 2022a, 2022b). A közösségi hálón terjedő, folklórszerű alkotások azért is kedveltek, mert egyszerre „több szövegmű” képesek bemutatni, közvetíteni egy adott témát (Tamás 2021a, 2022a, 2022b). Az online térben elérhető audiovizuális eszköztárat kihasználva a szöveges tartalmat képekkel lehet kombinálni, ezáltal több jelentéssík aktiválható, továbbá a figyelemfelkeltés, a bevéssődés és az online közegben megszokott formákhoz alkalmazkodás is szerepet játszik. A leggyakoribb megnyilvánulási formája ezeknek az alkotásoknak a mém. A szerzői anonimitás az esetek legnagyobb részében „adott”, ebből következően mindenki szabadon felhasználható termékként kezeli: hivatkozás, „tagelés”² nélkül küldi tovább, sőt adott esetben tovább alakítja (Blank 2012, 2013). Így keletkeznek a variánsok.³ Az alábbi sztereotip tartalmú alkotások jól szemléltetik a folklór egyik legjellemzőbb vonását, a variánsok képződésének folyamatát, hol a szöveg apró módosulásaival, hol pedig a formai keret változtatásával.

Az online folklór kutatása során elkülönül a klasszikus antropológiai résztvevő megfigyeléshez hasonló módszerű terepmunka (*digital ethnology*) és a folklorisztikai gyűjtésekre jellemző módszereket követő online etnográfia (Hine 2015). Az előbbi a közösségek társadalmi és kulturális jelenségeinek leírására koncentrál az online térben, például arra, hogy milyen a csoportszerveződés dinamikája vagy a hétköznapi és az ünnepi rítusok kialakulása, változása (Apolito 2005, Howard 2011, Tamás 2022a, 2022b). Az utóbbi az elektronikus kommunikáció tartalmi és formai jegyeit vizsgálja, sokszor műfaji megközelítéssel, illetve a formuláris beszédmódok, motívumok formai-stilisztikai jellemzőinek leírását célozza (Blank 2012, 2013, Tamás 2022a, 2022b).

A jelen kézirat lezárásának időpontjában⁴ a *Sámi memes (@samiskmeme)* 99, a *Sámi Resilience Memes (@saamiresilience)* 70 bejegyzést tartalmazott, és ezek mintegy ötöde kapcsolódott az éghajlati tényezőkhöz. A szűkebb adatmerítést az antropológiai és a folklorisztikai módszer mellett az is indokolta, hogy a vizsgálat elsősorban a mémek által közvetített üzenetek bemutatására fókuszál, nem a platform médiahasználati adataira vagy a tartalmak előfordulási statisztikáira reflektál. A tanulmány kereteit szétfeszítené a profilok teljes anyagára vonatkozó tipológia kidolgozása, legyen szó tematikai vagy formai-stilisztikai alapon történő kategóriák felállításáról.⁵ Vizsgálatomban elsősorban a kiválasztott motívumra és annak szöveges és képi környezetére, beágyazottságára valamint az intertextuális összefüggésekre helyeztem a hangsúlyt.

A vizsgált profilok általános jellemzői

Ami általánosságban megfogalmazható a két profil tartalmaira vonatkozóan, az az etnikai érdekek érvényesítését, a diszkriminációellenes üzenetek megfogalmazását célzó tartalomgyártás. Az utóbbiakban jól megragadható a számi revitalizációt jellemző, etnikai specifikumokat felvonultató eszköztár. A számi kulturális jegyek azonban – a mémek „nyelvezetéhez” illeszkedve – globális keretezést kapnak. A szűkebb közösségre jellemző, beavatott tudás két másik regiszterrel is kapcsolódik: a többségi, azaz norvég (esetleg svéd vagy finn) társadalom kulturális

2 A tagelés az internetes szleng egyik kifejezése; valaki megjelölésére, valakire való hivatkozásra használjuk. Az angol *tag* szó jelentése magyarul: cédula, címke.

3 A variánsok folklorisztikai értelmezésére lásd Ortutay (1959).

4 2024. augusztus 2.

5 Kifejezetten a számi mémek vizsgálatára vonatkozó kutatásról egyelőre nincs tudomásom. A mémek és hasonló, modern online kifejezési formák folklorisztikai és nyelvészeti vizsgálata során magam is többféle tipológiát alakítottam ki korábbi publikációimban (lásd például Tamás 2021a, 2021b, 2022a)

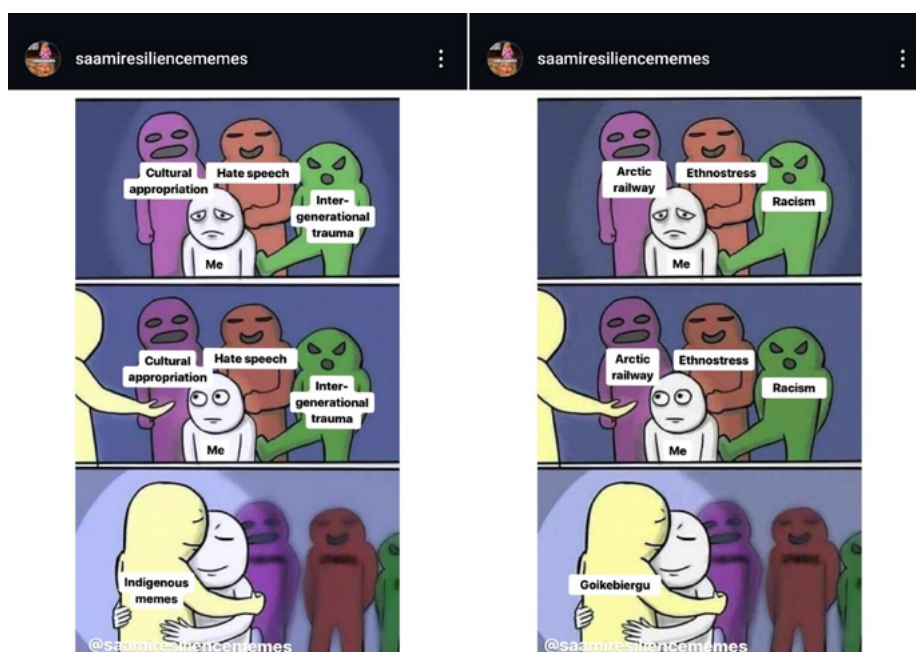
jellemzői és az etnikai határok fölött létező, populáris motívumok (például nemzetközileg ismert filmek, sorozatok jelenetei, karakterei) együttesen vesznek részt az üzenetben. Az előbbi éles oppozícióként, az utóbbi metaforikus kapcsolatként jelenik meg. A számi mémek a helyi viszonyok alapos ismeretét feltételezik, ezáltal ki is jelölik a célközönséget. A platform így az összefogás, az identitás erősítésének online, de kisközösségi színtere lesz.

A két Instagram-profil összehasonlítva megállapítható, hogy a *@saamiresiliencememes* egységesebb, főként politikai tartalmú, az őshonos számik jogait védő, vállaltan aktivista irányultságú, a *@samiskmeme* pedig szórakoztató jellegű oldal. A különbségek ellenére a felhasznált sémák (*template*-ek) szempontjából jelentősek az átfedések a két profil anyagában: mindkét közösségi oldal a számikat érintő tematikára szorítkozik, de üzeneteikkel látszólag tágabb közönséget is megszólítanak. Ez utóbbi megnyilvánul a minimum két, de sokszor három nyelv (a számi, a norvég és az angol) párhuzamos használatában és a képek alatt megjelenő, az értelmezés orientálását segítő leírásokban is. A posztok többnyelvűsége azonban szigorúan a számi etnikai kontextuson belül maradva is szükségszerű, hiszen a különböző csoportok által beszélt, lexikai és grammatikai értelemben is rendkívül nagy különbségeket mutató számi nyelvjárások mellett komoly probléma, hogy a számi identitású lakosságon belül sokan nem beszélnek az anyanyelvüket. A nyelvjárások közötti különbségek a neolatin nyelvek közötti távolságokkal mérhetők, vagyis a közös kommunikáció eszköze ilyenkor a hivatalos (a norvég, a svéd vagy a finn) nyelv az eltérő számi nyelvjárásokhoz tartozó beszélők körében is (Tillinger 2014).

Mindkét vizsgált oldalon nemzetközi elterjedésű mémes alapliskák, *template*-ek és speciális számi sémák jelennek meg együtt. Az utóbbiak lehetnek autentikus kulturális elemek (kézműves tárgyak, viseletdarabok) vagy kortárs számi filmek, esetleg közszereplők fotói vagy róluk készült rajzok, animációk. Az első példa a *saamiresiliencememes* profil 2019. május 27-ei bejegyzése (lásd az 1. képet), amely az őslakos diskurzus alapvető tematikáját helyezi fókuszba, egyben orientálja az oldalra látogatót, hogy az ott közzétett számi mémek egyik alapvető szerepe a számi identitás erősítése – erre utal az első képen látható bejegyzésre érkezett komment is (lásd a 2. képet).

1. kép

*Példák az őslakos diskurzus megjelenésére
(A számi goikebierru felirat magyarul szárított húst jelent)*



Forrás: A saamiresiliencememes Instagram-oldala⁶

⁶ Forrás: https://www.instagram.com/p/Bx8dwbmC80q/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMATAAR0FQqEvKjwly3-_6RrjR2sEFM3GJbJE4yOHosNM06HZSRuTMkaFTBql3YU_aem_0ja-iyIxtVTBTew4A5-dNA&img_index=1

2. kép

Az egyik hozzászóló reakciója az előző bejegyzés alatt, ami megerősíti az őslakos diskurzust



Forrás: A saamiresiliencememes Instagram-oldala⁷

A számi mémek gyakran eszközként szolgálnak a közös sors esszenciális megjelenítéséhez, az összefogásra való buzdításhoz, egyben a jogokért való együttes kiálláshoz és a tiltakozáshoz. A vizualításra és a képek használatára erősen építő politikai tartalmú kommunikációnak vannak történeti előképei és kortárs párhuzamai az online regiszteren kívül is. Ilyenek például a vizuális művészet eszközeit politikai üzenetek megfogalmazására használó aktivista csoport, a Suohpanterror⁸ kampányai, amelyek offline és online formában is rendszeresen megjelennek. Ezekben a diskurzusokban a gyarmatosítás káros hatásai a leggyakrabban megjelenő témák. A Suohpanterror mémek formájában fogalmazza meg politikai üzenetét, amely a finn törvényalkotás a számik szemszögéből negatív vonatkozásaira, érdekérvényesítésük elégtelenségére reflektál. Erre példa az alábbi mém, amely a bennszülött és a törzsi népekre vonatkozó nemzetközi szabályozások (mint például az ILO 169) ratifikációjának finnországi megghiúsulására utal (lásd a 3. képet).

3. kép

Utalás a bennszülött és törzsi népekre vonatkozó nemzetközi szabályozások megghiúsulására



Forrás: A Häiriköt-päämaja Facebook-oldala⁹

⁷ Uo.

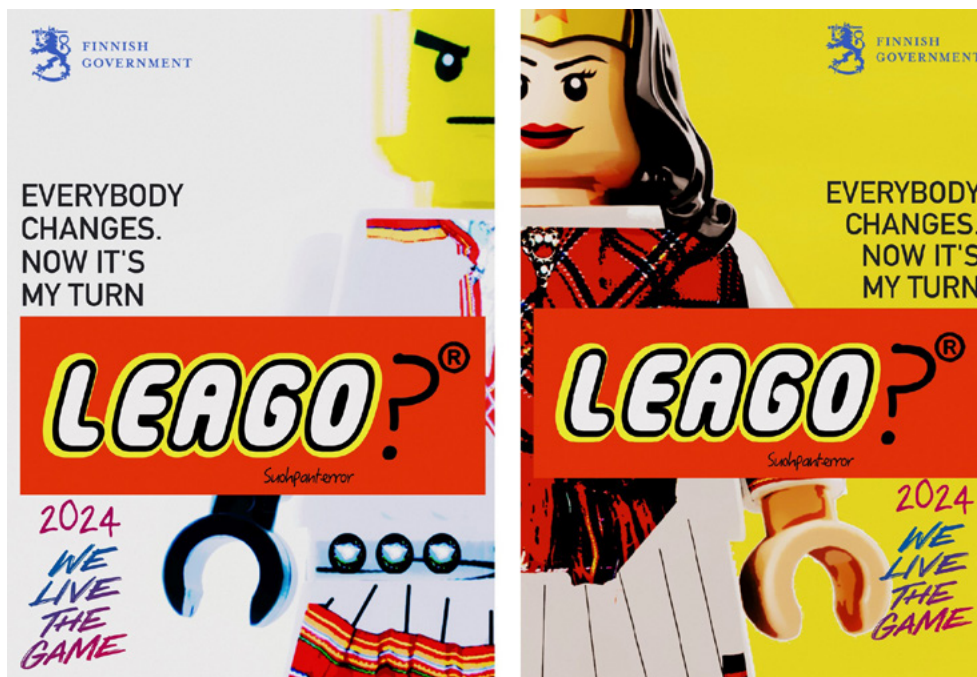
⁸ A Suohpanterror (jelentése: lasszóterror) egy számi művészekből álló, 2012-től fennálló aktivista csoport. Részletesebben lásd a Facebook-oldalukat: <https://www.facebook.com/suohpanterror>.

⁹ Lásd https://www.facebook.com/Hairikot/posts/oheinen-suohpanterrorin-kuva-leikkii-melko-tiuhaan-k%C3%A4ytetyll%C3%A4-meemill%C3%A4-tuon-kuva/849355338527012/?paipv=0&eav=AfbJ6v4zxQjQS6hu6PN1rE9Zypa1XpmdBYLbx2OQabtucXb4eW_BYMgIHQz-mwrf5tE&_rdr

A Souhpanterror alábbi mémei (lásd a 4. képet) az európai parlamenti választások kampánya alatt készültek, és a jogállamiság működését kérdőjelezzik meg nyelvi játékon keresztül. A számi ruhát viselő Lego figurákat átszelő Leago? felirat a létige egyes szám harmadik személyű kérdő formája (magyar fordításban a következőket jelenti: Valóban? Úgy van-e? Tényleg?), amely egyetlen betűben tér el a játékcég nevétől. A játék megjelenése a mémen a választás komolytalanságának konnotációját adja.

4. kép

Példák a jogállamiság működésének megkérdőjelezésére



Forrás: A Suohpanterror Facebook-oldala^{10,11}

Az itt elemzett mémek esetében az a szándék, hogy minél szélesebb számi közönség és a velük kapcsolatban élő más nemzetiségűek vagy a még tágabb környezet felé is kommunikáljanak, sokszor tetten érhető. Az angol nyelv használata mindenképpen erre utal. A feliratok kölcsönös (angol, norvég, számi) fordításai megtalálhatók a képek alatt, néha ugyanazt a mémet eleve több nyelven is közlik, és a képaláírásokban is segítik a megértést. Ugyanakkor, mint ahogy vannak csak egy-egy etnikum vagy más alapon szerveződő (mint például valamilyen rajongói) közösség számára feltárló jelentéssíkok, az általam követett oldalakon is bőven találhatók olyanok, amelyek kizárólag a belső diskurzusokban otthonosan mozgó felhasználók számára hozzáférhetőek. Ebből a szempontból nemcsak a számik és a nem számik, hanem a különböző számi közösségek között is kirajzolódnak cezúrák. Ezt szemlélteti a következő példa (lásd az 5. képet), amelyben két – nemzetközi viszonylatban ismeretlen – norvég dalra történik utalás, ezen keresztül pedig az egymás megértésének nehézségeire, sőt a kommunikáció teljes feladására. (A kevert nyelvű, számi és számi toldalékokkal ellátott norvég szavakat tartalmazó felirat megértését az angol képaláírás segíti):

10 Lásd https://www.facebook.com/story.php/?story_fbid=195100236775635&id=100088269787132&_rdr.

11 Lásd https://www.facebook.com/photo/?fbid=195099783442347&set=pb.100088269787132.-2207520000&locale=zh_CN.

5. kép

Utalás a kommunikációs nehézségekre



Forrás: A saamiresiliencememes Instagram-oldala¹²

A mémek ma már a társadalmi reakciók és a vélemények kifejezésének leghatékonyabb eszközei közé sorolhatók. Ugyanakkor ebben a keretben az üzenet ritkábban fogalmazódik meg komoly, megrázó, szomorú hangvételben – így van ez a fenti példák esetében is. Ezeknek a tartalmaknak sokkal inkább kiemelkedő elemük a humor, amely egyben ki is emeli a mémeket az egyszerű véleményalkotás online tartalmi közül (Howard 2009). A mémek a legtöbb esetben nem szűk közönségnek készülnek, vagyis nemcsak egy-egy kisközösség speciális tudására alapoznak. A számi mémoldalak esetében azonban visszatérően, alapkoncepcióként van jelen a bennfentesség. Ennek részleges oldását szolgálják (látszólag) a számi nyelvű szövegek fordításai.

A sarkvidéki hideg bírása mint etnikus specifikum a mémek példáján

A hideggel szembeni felkészültség vagy annak hiánya megjelenik a politikai és a kulturális események tolmácsolásában is, legyen szó a hivatalos média beszámolóiról vagy a szóban elmesélt történetekről. Ennek egyik legismertebb példája Haakon norvég koronaherceg és felesége, Mette-Marit nagy sajtónyilvánosságot kapott látogatása Kautokeino-ban, 2009 februárjában. Északi tartózkodásuk idején felmerült a számi sátorban alvás ötlete, amelyet a mínusz 30–35 fokra hivatkozva Mette-Marit nem mert vállalni. Bár a sajtóhírekben összességében pozitívan számoltak be az eseménysorozatról, néhány számi fórum kritikaként fogalmazta meg, hogy a számiktól ajándékba kapott téli viselet alatt az uralkodói pár overallt viselt. A sátorszállás elutasítása és az overall viselése újra életre hívta azt a – korai néprajzi gyűjtésekből is jól ismert – sztereotípiát, miszerint csak a számik bírják a hideget.

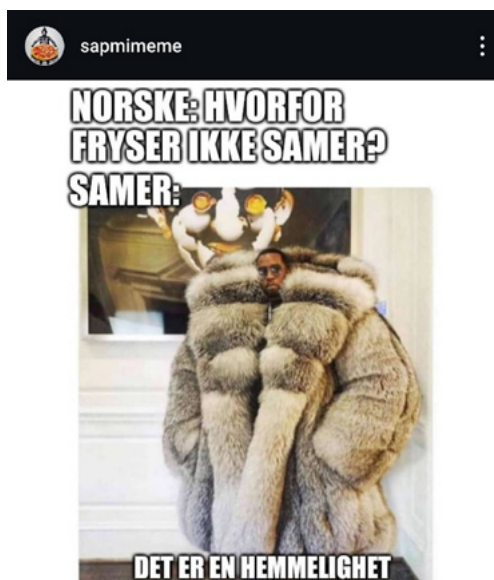
¹² Lásd https://www.instagram.com/p/CAF40FBpSmM/?igsh=MWtzY2Vod3pxMGo5YQ%3D%3D&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR0Rd3l130jVzrqVSjs97t0ohvXIVhT9JcwWtpjof4UKeCVT49Uds2R3X7A_aem_9gULDmu7RVo12bzprlxtlQ.

Az általam vizsgált mémek esetében nemcsak ez a régmúltban keletkezett és a szóbeliségből az online regiszterbe is átkerült motívum jelenik meg a hidegtűrésrel kapcsolatban (lásd a 6., a 7. és a 8. képet).

6. kép

Példa a hidegtűrés tematizálására

A felirat magyar fordítása: Nyugati/norvég: Miért nem fáznak a számik? Számik: Az titok.

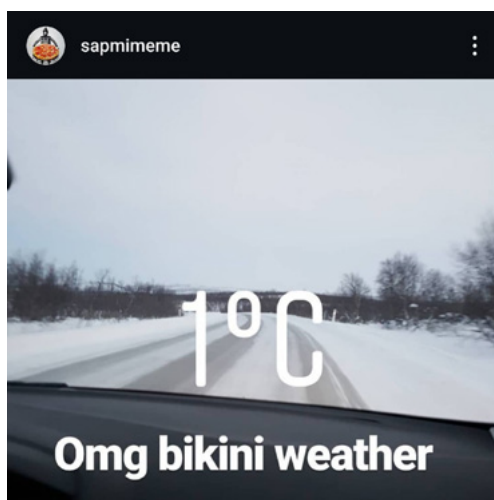


Forrás: A sapmimeme Instagram-oldala¹³

7. kép

Példa a hidegtűrés tematizálására

A felirat magyar fordítása: Ó, Istenem! Bikiniidő van!



Forrás: A sapmimeme Instagram-oldala¹⁴

¹³ Lásd https://www.instagram.com/p/B4x7QUlhqJw/?igsh=YmNhdHpudmdpOXJl&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR2VCXx6i7_1Rt-A_37mHB34H4ImiAMGUX_wimuZoFFwlvyrhmLqEqaloHM_aem_EJMQYUmurcrz5e5n7R8fug&img_index.

¹⁴ Lásd https://www.instagram.com/p/Bc9getTBO6U/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAR2vCApZzrVNxOVtTla pJpvcntH0Sd8NxxkM9zT9rRNvEJ6Su3AvM09DQ3Q_aem_LamSGZXVCx_j0EQ-u-VOJg.

8. kép

Példa a hidegtűrés tematizálására

A felirat magyar fordítása: Nyugatiak/norvégok, amikor a hőmérséklet 15 fok alá esik



Forrás: A sapmimeme Instagram-oldala¹⁵

A következő példák egy nemzetközileg elterjedt, a túllöltözöttségre (irreálisan és nevetségesen sok ruha felvételére) utaló, az etnikai tartalmaktól teljesen elválasztható sztereotípiát jelenítenek meg, miszerint az édesanyák és a nagymamák túlságosan óvják a hidegtől a gyermekeiket, az unokáikat. Ebben az esetben önirónia is megfogalmazódik, hiszen a hagyományos téli viseletet az anyai gondoskodás túlkapásaként pellengérezik ki (lásd a 9. képet). A számi mém után egy magyar nyelvű felirattal is terjedő példát is bemutatok a téma nemzetközi elterjedtségének illusztrálásaként (lásd a 10. képet).

9. kép

Számi mém a túllöltözöttségről

A felirat magyar fordítása: Mikor hideg van kint, és anyukád öltöztet fel



Forrás: A sapmimeme Instagram-oldala¹⁶

¹⁵ Lásd https://www.instagram.com/p/BcSHF3SBm3Y/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR2vhPMEh1g4eekvQFdpYGOAF0lsae9j_wSDDRXpcQDgKdqX-c3RTTowf98_aem_cyQm71ogmrXTgh8ScbAcug.

¹⁶ Lásd https://www.instagram.com/p/BccESVMhatZ/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR0KkzL-HzdOgbFP41-WHuWxbYw_gYB4b1-rXwDaG8VOvDFTnOC053SOSqxo_aem_JRXHEcDA6fd6NLMrQ8fToQ.

10. kép

Magyar mém a túlöltözöttségről



Forrás: A Femina.hu Facebook-oldala¹⁷

Bár az eddigi példákban elsősorban az öltözet volt az üzenetet közvetítő, esszenciális vizuális összetevő, ettől eltérő megfogalmazásokkal is találkozunk. A már fentebb bemutatott „bikiniidő” feliratú mém (lásd a 7. képet) átmenetet képez, hiszen ott csak a szöveg utal egy öltözet típusra, a képi világ már máshová helyezi a hangsúlyt. Az alábbi példa viszont teljesen szakít az öltözködéstematikával, és a mások számára veszélyes és bosszantó hófúvásban történő vezetést helyezi a fókuszba a nem számi (felső kép) és a számi sofőr (alsó kép) szemszögéből (lásd a 11. képet). Mindehhez egy szintén nagyon elterjedt alapsémát alkalmaz: a rengeteg mémekben megjelenő, ikonikus *Star Wars* mozifilmek világát, jelen esetben a fénysebességre kapcsolás jelenetét.

11. kép

Star Wars elemeket használó mém a hófúvásról



Forrás: A sapmimeme Instagram-oldala¹⁸

¹⁷ Lásd <https://www.facebook.com/watch/?v=225799794983720&rdid=PiLqEtuL3gPEtZq0>.

¹⁸ Lásd https://www.instagram.com/p/BdmpFMGB2ez/?igsh=MWludDN4aGk4bDI0Zw%3D%3D&fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR1JU-KnHcEWLBe2baND-oa6Mhibcug9wy6zlAhJ3mbXIOqC0RJOJBM1nhk_aem_tQ36chiJdmTajAXmK0ZRLA.

A mesék és a mozifilmek dimenzióját megidéző közleményekben általában fontos szerepet kap a veszély vagy a probléma diszlokációja a fantázia világába. A kreatív megformáláson vagy a pusztán humoron jóval túlmutató funkciójuk ezeknek a mémeknek az is, hogy formálják a közösségi reakciókat, az értékrendet, és bizonyos témákat „becsatornáznak” a kommunikációba. Az általam vizsgált közösségi tartalmak létrehozói, megosztói, hozzászólói is irányítják és árnyalják a diskurzust, és ennek tudatában is vannak. Aktív részvételük a „központi (hatalmi) szereplők” szándékát kívánja ellensúlyozni. A hozzászólásokban gyakran görbe tükröt tartanak vagy fanyar társadalomkritikát fogalmaznak meg. Ami a formai jellemzőket illeti, általában egymással kombinálva jelennek meg az új és a hagyományos elemek (például egy régebbi sémát töltenek meg aktuális tartalommal, egy ismert motívumot ruháznak fel újabb jelentéstartománnyal, vagy éppen egy új motívum kerül be egy közismert kontextusba), így kötve össze az ismerőst a szokatlannal. Ennek pedig a leggyakoribb módja egy-egy mese vagy film jeleneteinek, hőseinek áthelyezése egy éppen aktuális, az embereket foglalkoztató helyzetbe, jelentésmezőbe. Az ismerős forma és az újszerű, aktuális tartalom összekapcsolása hozza létre a csattanó, a humor vagy épp a fanyar kritika jelentésrétegeit (Blank 2013).

Az üzenet megértését és a jelentések orientálását megvalósító eszközök közül a fenti példák alapján kiemelhető a nyelvi fordítások vagy az eleve többnyelvű verbális tartalmak alkalmazása. Az északi-számi a legtöbb bejegyzésben jelen van, vagy a mém szöveges összetevőjeként, vagy képaláírásként (amennyiben a mémekben az angol vagy más nyelv, például a norvég jelenik meg). Ezzel ellentétes tendencia is megfigyelhető: a számik nem ismerők számára angol és norvég fordítások segítik az üzenet dekódolását. A nemzetközileg elterjedt mémklisék, például a közismert színészek, filmjelenetek vagy közszereplők „felhasználása” a vizuális tartalom részeként alkalmas a szélesebb közönség megszólítására, de szép számmal megjelennek a specifikus, etnikus motívumok is, mint a hagyományos számi tárgyak és szimbólumok.

Az online kommunikáció egyik fontos stíluselemként meg kell még említeni a humort. Az általam elemzett mémek esetében a humor egyben értékítéletet is hordoz: a mi–ők-ellentétpárt összefűzi a jó/rátermett–rossz/alkalmatlan oppozícióval. A humoros tartalmak egyfajta szelepként működnek, kimondhatóvá teszik, dramatizálják az egyébként kimondhatatlant – másfajta diszkurzív dimenzióba terelve (ezáltal legalizálva) azokat a témákat, amelyek egyébként megszokott kontextusukban sértők, megbotránkoztatók vagy bármilyen más szempontból elfogadhatatlanok lennének.

A hidegtűrés motívumának történeti és folklorisztikai kontextusa

A számik specializálódott kultúrájának egyik sarokkövét az extrém hideghez való kreatív alkalmazkodás jelenti. A hőszigetelést (legyen szó a lakóházakról, a sátrakról vagy az öltözetéről) a helyben elérhető, a saját természeti környezet nyújtotta eszközökkel tudták megoldani a múltban, és sokan továbbra is erre törekednek (Maggá 2015). Mindez a hétköznapi kommunikációban, a médiában és a hagyományos folklóranyagban is visszatérően megjelenik, sokszor olyan szövegkörnyezetben, amelyben a hiteles, hidegtűrő északit a számik, a zord éghajlattal szemben tehetetlen „déli” népességet pedig a norvégok, a svédek, a finnek testesítik meg. A kipellengérezés tárgyát alkotja egyebek mellett az alkalmatlan (nem számi) ruházat. Ilyen például a régebbi, szóbeliségben hagyományozott történetekben a „vékony”, „hitvány” lábbeli, az újabb narratívumokban pedig az a motívum, hogy a „déliek” még a csúcstechnológiával készült felszereléseikben is fáznak, míg a számik az egyszerű, hagyományos viseleteikben sem.

Ez a szembeállítás tehát már a számi mese- és hiedelemanyagból is ismert, és az ostobaördög-típussal rokon sztálló történetekben is megjelenik (Leem 1767, Koskimies & Itkonen 2019). A sztálló a számi folklór egyik központi szereplője, alakját számos hiedelem övezi. A legtöbbször férfi alakjában, egyedül vagy kutyájával tűnik fel, bár egyes területeken ismernek egész sztálló családokat, tehát nőnemű és gyermek sztállók is megjelennek (Tamás 2004). A gyerekek általában nincsenek megnevezve, a sztálló feleségnek azonban egységes neve is van: *Njannja*. A 20. század első felében gyűjtött folklórszövegek egyes adatközlői még állították, hogy ismernek olyan családokat, amelyek sztállókkal álltak rokonságban (Turi 1983). A természetfeletti szférából származó lényekkel kötött házasságok természetesen tükrözik a vegyesházasságokhoz való hozzáállást is. A sztálló és a valódi emberek

(kívülállók, idegenek, telepesek) összekapcsolását segíti az a sztereotípia is, hogy a számik békés emberek, míg mások erőszakos természetűek (Koskimies & Itkonen 20198). Az erőszakosság és a kegyetlenség a sztálló egyik kiemelt tulajdonsága a számi folklórban, így a párhuzam adott a számik szemszögéből.

A mesékben és a hiedelemmondákban a sztálló életének leggyakrabban a fagyhalál vet véget: miközben üldözi a számi mesei/mondai hőst, megfelelő ruházat hiányában megfagy. Az itt bemutatott mémek tehát egy régi szüzsét helyeznek jelenkori keretbe, amikor a hideggel szembeni tolerancia hiányát figurázzák ki (a norvégok vagy általában a „nyugatiak” esetében), míg a hidegtűrést mint különleges számi adottságot magasztalják, persze a műfajra jellemző, humoros megfogalmazásban.

Az itt bemutatott tartalmakat érdemes elemezni a nemzeti identitásépítés tükrében is. A több ország területén élő, kulturálisan is nagy különbségekkel bíró számi csoportok érdekképviselője, politikai összefogása a 20. század első felében történt, elszigeteltebb kezdeményezéseket nem számítva csupán néhány évtizedre tekint vissza. A múlt század utolsó két évtizedében megalakult számi parlamentek az 1960-as évek második felében fellendült revitalizációs folyamat sikerességét jelzik, azonban továbbra is sok problémával néznek szembe a saját államisággal nem rendelkező őshonos nemzeti kisebbségek. A 19. század végétől a skandináv országokban egyre erősebben érvényesülő asszimilációs politika (Eidheim 1969) egyik pozitív hozadéka a számik számára az volt, hogy elsajátították azokat a hatalmi diskurzusokat és készségeket, amelyek a saját jogaik érvényesítéséhez a későbbiekben elengedhetetlenek voltak (Minde 2005). Annak ellenére, hogy ragaszkodnak a „számiság” hagyományos attribútumaihoz, a számik nyitottak a modernizációval járó változások elfogadására is, amennyiben az nem veszélyezteti saját identitásukat, és nemzeti érdekeiket (Pennanen & Näkkäläjärvi 2003). A rádió, a televízió, majd az internet mint modern kommunikációs csatorna előnyeit a kezdetektől hasznosították, és – a jelenlegi közösségi médiában való aktivitásukat is figyelemmel kísérve – továbbra is igénybe veszik és saját érdekeik szolgálatába állítják. A hatalmas földrajzi távolságok, a számikat szétválasztó országhatárok és az alacsony lélekszám miatt a kommunikációs csatornák számukra különösen fontosak. Az identitás megőrzéséhez pedig továbbra is középpontba állítják azokat a motívumokat és szimbólumokat, amelyeket a múlt század második felében a revitalizációt megálmodó és elindító értelmiség a hagyományos számi kultúrából (egyebek mellett a folklórból) kiválasztott (lásd Bjørklund 2000, Broderstad 2011, Tamás 2015). Ezek a számi népköltészetben és identitásdiskurzusban gyökerező tartalmak könnyen utat találtak a mémek világába (elsősorban vizuálisan, képpé transzformálva), ugyanakkor továbbra is részei maradtak az offline folklórnak is (főként verbális megfogalmazásban).

Összegzés

A jelen tanulmányban bemutatott mémeken keresztül azt illusztráltam, hogy a sokáig csak a szóbeliségben létezett folklór könnyedén meghódította az újabb regisztereket, és még a legmodernebb közlésformákban, megváltozott társadalmi környezetben is tovább élnek a számi kulturális sajátosságokat megjelenítő motívumok, mint például a zord, sarkvidéki tájhoz és időjáráshoz idomult kulturális és technikai specializáció, amely a kívülállókban egyfajta csodálatot ébreszt, a számikban pedig táplálja a büszkeséget (Mahtisen 2004). Az adaptációs képesség a szélsőséges természeti viszonyok között élő népek számára a túlélés záloga. Ez nemcsak az új technikai vívmányok alkalmazásában jelenik meg, hanem a folyamatosság megőrzésében, a régi és az új sikeres összekapcsolásában is, amit jól példáz a számi folklór új, online közegben történő sikeres terjeszkedése.

Irodalom

- Apolito, Paolo (2005): *The Internet and the Madonna: Religious Visionary Experience on the Web*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Blank, Trevor J., ed. (2012): *Folk Culture in the Digital Age: The Emergent Dynamics of Human Interaction*. Logan: Utah State University Press, <https://doi.org/10.7330/9780874218909>
- Blank, Trevor J. (2013): *The last Laugh. Folk Humor, Celebrity Culture, and Mass-Mediated Disasters in the Digital Age*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Blank, Trevor J., ed. (2019): *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*. Logan: Utah University Press.
- Bjørklund, Ivar (2000): *Sápmi–nášuvdna rieğáda*. Tromsø: Tromssa Universiteahta.
- Broderstad, Else Grete (2011): The Promises and Challenges of Indigenous Self-determination. *International Journal*, vol. 66, no. 4, pp. 893–907, <https://doi.org/10.1177/002070201106600416>
- Eidheim, Harald (1969): When Ethnic Identity Is a Social Stigma. In: Fredrik Barth (ed.): *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Cultural Difference*. pp. 39–57. Bergen: Universitetsforlaget.
- Eriksen, Thomas Hylland (2008): *Etnicitás és nacionalizmus. Antropológiai megközelítések*. Budapest & Pécs: Gondolat Kiadó & PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- Grundsten, Anna (2010): *The Return of the Sami. The Search for Identity and the World System Theory*. Lund: Lunds Universitet, Department of Social Anthropology.
- Hilder, Thomas R. (2015): *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*. Lanham, Boulder, New York & London: Rowman & Littlefield.
- Hine, Christine (2015): *Ethnography for the Internet. Embedded, Embodied and Everyday*. London & New York: Bloomsbury.
- Házás Nikolett (2023): A hiányzó időtapasztalat nyomában: Kultúraközvetítés mémekkel a művészetoktatásban. In: Bátorfy Attila, Hermann Veronika & Vécsey Virág (szerk.): *60 szigorú*, 113–124. o. Budapest: ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék.
- Herczegh Judit (2024): A mémek mint társadalmi kohéziós és csoportidentitás azonosító eszközök. In: Buda András & Kiss Endre (szerk.): *Interdiszciplináris pedagógia és a korszakváltás bizonytalansága*, 92–99. o. Debrecen: Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Nevelés- és Művelődéstudományi Intézet.
- Howard, Robert Glenn (2009): Crusading on the Vernacular Web: The Folk Beliefs and Practices of Online Spiritual Warfare. In: Trevor J. Blank (ed.): *Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World*, pp. 159–174, Logan: Utah State University Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgrx5.10>
- Howard, Robert Glenn (2011): *Digital Jesus. The Making of a New Christian Fundamentalist Community on the Internet*. New York: New York University Press.
- Istók Béla (2018): Humoros vagy sértő? Az internetes mémek elmélete és gyakorlata. *Századvég*, 1. sz., 127–153. o.
- Koskimies, August V. & Toivo I. Itkonen (2019): *Inari Sámi Folklore. Stories from Aanaar*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, <https://doi.org/10.2307/j.ctvfjcxnm>
- Leem, Knud (1767): *Beskrivelse over Finnmarkens Lapper, deres Tungemaal, Levemaade og forrige afgudsdyrkelse*. Copenhagen.
- Mahtisen, Stein R. (2004): Hegemonic Representations of Sámi Culture. From Narratives of Noble Savages to Discourses on Ecological Sámi. In: Anna-Leena Siikala, Barbo Klein & Stein R. Mahtisen (eds): *Creating Diversities. Folklore, Religion and the Politics of Heritage*, pp. 53–72, Helsinki: Finnish Literature Society.
- Magga, Sigga-Marja (2015): The Process of Creating Sámi Handicraft Duodji – From National Symbol to Norm and Resistance. In: Harri Mantila, Jari Sivonen, Sisko Brunni, Kaisa Leinonen & Santeri Palviainen (eds): *Congressus Duodecimus Internationalis Fenno-Ugristarum*, pp. 448–449, Oulu: University of Oulu.
- Merkovity Norbert (2016): Trump! A mémek mint a figyelemalapú politika kiszolgálói. *Apertúra*, ősz.

- Minde, Henry (2005): Assimilation of the Sami. Implementation and Consequences. Gáldu čála. *Journal of Indigenous Peoples Rights*, no. 3.
- Ortutay Gyula (1959): Variáns, invariáns, affinitás. A szájhagyományozás törvényszerűségei. *A Magyar Tudományos Akadémia II. Osztályának Közleményei*, 9. évf., 2. sz., 195–238. o.
- Pennanen, Jukka & Klemetti Näkkäljärvi, eds. (2003): *Siidastallan. From Lapp Communities to Modern Sámi Life*. Inari: Sámi Siida Museum 21.
- Pink, Sara, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis & Jo Tacchi (2016): *Digital Ethnography. Principles Principles and Practice*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington DC: SAGE Publications Ltd.
- Rudisch Ferenc (2021): Az internetes mémek szerepe a kortárs emlékezeti kultúrában. Humoros Rákosi- és Kádár-ábrázolások az interneten. In: Rási Szilvia, Domonkosi Ágnes, T. Litovkina Anna & Nemesi Attila László (szerk.): *A humor ösvényein*, 199–211. o. Eger & Budapest: Líceum Kiadó & Tinta Könyvkiadó.
- Solbakk, Aage & Odd Ivar Solbakk (2005): *Kultur máhttu. árbevierut ja kulurerohusat*. Karasjok: ČálliidLágádus.
- Stepien, Adam (2009): Egység és szakadás között. Pánszámi együttműködés az északi országokban és Oroszországban. *Pro Minoritate*, 3. sz., 74–95. o.
- Tamás Ildikó (2004): Szajvók, sztálló és társaik. *Napút*, 6. évf., 8. sz., 13–20. o.
- Tamás Ildikó (2015): A sarki fény színei. Szimbólumok a számi nemzeti identitáskonstrukció folyamatában. *Ethno-Lore*, 32. évf., 415–446. o.
- Tamás Ildikó (2021a): Az „első hullám”. A koronavírus folklórja a közösségi médiában a mémek példáján. *Ethnographia*, 132. évf., 1. sz., 67–88. o.
- Tamás Ildikó (2021b): Nyelvi, stilisztikai eszközök és műfajiság a COVID-19 online folklórában. *Tabula*, 22. évf., 2. sz., <https://doi.org/10.54742/tabula.2021.2.03>
- Tamás Ildikó (2022a): „Adj netet!” *Nyelvi, képi kifejezésmód és kreativitás a gyermek- és diáklóklórban*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Tamás Ildikó (2022b): Narratív és vizuális panelek jelentésrétegződése a pandémia folklórában. *Eruditio–Educatio*, 17. évf., 3. sz., 21–40. o., <https://doi.org/10.36007/eruedu.2022.3.021-040>
- Tillinger Gábor (2014): Samiska ord för ord. Att mäta lexikalt avstånd mellan språk. *Studia uralica upsaliensia* 39. Uppsala: Acta universitatis upsaliensis.
- Turi, Johan (1983): *A lappok élete*. Budapest: Gondolat.
- Vargha Katalin (2016): Miért és hogyan végezzünk online folklorisztikai terepmunkát? *Ethno-Lore*, 33. évf., 281–295. o.

Fejlődési zavarok

A *Heartstopper* című képregény fóliázási ügye a képregénytudomány szemszögéből

Dunai Tamás

Szegedi Tudományegyetem

2023 júliusában 12 millió forintos fogyasztóvédelmi bírságot szabott ki a Fővárosi Kormányhivatal a Lóra Könyv Zrt.-re egy melegszerelmet ábrázoló, lefóliázatlan *young adult* képregény, a *Heartstopper – Fülig beléd zúgtam* miatt. A fóliázással kapcsolatos társadalmi diskurzus középpontjában ugyan nem a képregénymédium áll, ám mégsem teljesen véletlen, hogy egy képregény kapcsán vált a könyvfóliázásból országos érdeklődést kiváltó ügy. A jelen tanulmány azt mutatja be, milyen szerepet játszhattak a képregénymédium mediális és fejlődési sajátosságai abban, hogy a mű aktuálpolitikai csatározások célkeresztjébe kerülhetett. Mediális, ugyanis a képregény vizuális médium, a tartalma így „szembeötlő”, aminek köszönhetően a története során gyakran érték hasonló támadások. Fejlődési, ugyanis a médium kulturális változatainak többsége az elmúlt évtizedekben kifejezetten szabadon fejlődött, műfajait és tartalmát tekintve diverz, aminek köszönhetően az LMBTQ-tartalmú képregények is egyre nagyobb jelenléttel bírnak.

Kulcsszavak: forgalmazás, képregény, képregénykiadás, könyvpiac, szabályozás

Developmental Disorders

The Foiling of the Graphic Novel *Heartstopper* in a Comics Studies Perspective

In July 2023, the Government Office of the Capital City Budapest (BKKH) imposed a 12 million forints consumer protection fine on the Lóra bookstore network for failing to wrap, as prescribed by law, a young adult graphic novel depicting gay love called *Heartstopper*. Comics are not the main focus of the discourse on wrapping LGBTQ books in Hungary, yet it is not entirely coincidental that a graphic novel has become the case in point provoking nationwide interest. This paper suggests that this is partly owing to the medial and developmental characteristics of comics as a medium. Medial in that comics is a visual medium and its content is apparent at first sight, so similar attacks have occurred throughout its history, and developmental in that contemporary comics are diverse in terms of genre and content and hence LGBTQ comics have a more marked presence than they did a few decades ago.

Keywords: bookseller, comics, comics publishing, distribution, regulation

1. Bevezetés

2023 júliusában 12 millió forintos fogyasztóvédelmi bírságot szabott ki a Fővárosi Kormányhivatal a Lira Könyv Zrt.-re egy melegszerelmet ábrázoló, lefóliázatlan *young adult* képregény, a *Heartstopper – Fűlig beléd zúgtam* miatt. A fóliázással kapcsolatos társadalmi diskurzus középpontjában ugyan nem a képregénymédium áll, mégsem teljesen véletlen, hogy egy képregény kapcsán vált a könyvfóliázásból országos érdeklődést kiváltó ügy.

A jelen tanulmány az ügyet egy olyan szempontból közelíti meg, amely jellemzően nem (vagy kevéssé) tematizálódott a sajtóban: a képregénymédium mediális jellegzetességei és kortárs tartalmi felől. Arra a kérdésre keres választ, hogy ezek a tényezők szerepet játszhattak-e abban, hogy éppen egy képregény kapcsán indult el a nyomtatott termékek piacán a gyermekek védelme érdekében folytatott bírságolási gyakorlat.

2. Újraintézményesülés

A képregénymédium különböző kulturális változatokban létezik (lásd például Maksa 2010). A médium kulturális változatokként (mint az amerikai *comics*, a francia-belga *bande dessinée [BD]* vagy a japán *manga*), irányzatokként és korszakokként más-más, igen eltérő (tömeg-, *niche*- vagy peremmédium) piaci pozíciót vesz fel. Státusa nem érthető meg a gazdasági, a technológiai, a mediális, a kulturális, a társadalmi, a jogi és a politikai kontextus ismerete nélkül. Magyarországon nemigen beszélhetünk elkülönült képregényiparról és -piacról, ami összefüggésbe hozható azzal, hogy az országban nem alakult ki különösebben jelentős képregénykultúra, a médium társadalmi elismertsége és hatása csekélynek mondható. Médiumspecifikus szabályozás híján áttételesen a sajtó- és a könyvpiaci szabályozása teremti meg a képregénykiadás és -forgalmazás kereteit.

A rendszerváltást követő első másfél évtizedben a képregényt elsősorban a lappiacon terjesztették. Az 1986. évi II. törvény elfogadása, majd a rendszerváltás után nőtt a (különösen a külföldről behozott) képregények száma, ám az 1990-es évek során folyamatosan romlott a médium helyzete: az ezredforduló környékére már az importált képregények száma is csökkent, a magyar alkotások pedig a margóra szorultak (Dunai 2007, 2009). Ezekkel a folyamatokkal párhuzamosan megjelennek a médium halálát vizionáló írások, például a Beszélő hasábjain olvasható „A képregény születése és halála Magyarországon” Kiss Ferenc tollából (2005). Elmondható, hogy a képregény nehezen találta a helyét a megváltozó médiakörnyezetben. Philippe Marion és André Gaudreault (2013) rámutat arra, hogy amennyiben egy médium halálhírét keltik, az mindig az adott médium válságát jelzi, amelyre annak valamilyen választ kell adnia. Ezt a választ nevezik ők újraintézményesülésnek, amely során a médium más médiumokhoz képest, olykor azokhoz közeledve újrapozicionálja magát.

A 2000-es évek közepére kevés és kis példányszámú képregénykiadvány jelent meg Magyarországon, így megindult a küzdelem a médium életben tartásáért. A képregényes élet felélénkült: megalakult a Magyar Képregénykiadók Szövetsége (később Magyar Képregény Szövetség), megszaporodtak a képregényes rendezvények, nőtt a kiadványok száma, 2006-tól kezdődően évente kiosztják a magyar képregények elismerésére létrehozott Alfabéta-díjat. Egyes folyóiratok (mint például a Műút, a Szépirodalmi Figyelő és a Filmvilág) felkarolták a médiumot, a képregénykritika is fokozatosan elterjedt (Demus 2018). Míg 2005-ig a képregény elsősorban a lappiacon forgalmazott termék volt, ezt követően a forgalmazása szétvált egy lappiaci és egy könyvpiaci szegmentumra – az utóbbi kibővítette a terjesztés lehetőségeit. Sok kiadvány azonban nem jut el egyik említett szegmentumba sem, csak a rajongói-szubkulturális jellegű piacon bukkan fel: a rendezvények (a börzék, a fesztiválok, a *conok*) megszaporodásával az alkalmi közvetlen értékesítés aránya nőtt, a kiadványok egy részét elsősorban ezeken az eseményeken forgalmazzák. A közvetlen értékesítés a rendezvényeken való eladások mellett a saját webbolton keresztüli árusítást vagy az online publikálást is jelentheti.

A szubkulturális piac kiterjedtsége részben a lap- és a könyvpiaci helyzetének köszönhető. A lappiac folyamatosan zsugorodik (NMHH 2023), a nyomtatott lapokat áruló üzletek számának csökkenése miatt egyre nehezebb helyzetbe kerülnek az itt terjesztett képregények is. Ebben a piaci szegmentumban az önálló magyar képregénykiadványok nem tudtak tartósan jelen lenni, a kiadók főként angolszász és frankofón képregények fordításait (Dunai 2023) forgalmazzák. A könyvpiaci szegmentum tartalma valamivel változatosabb, ugyanis

itt a magyar és a keleti képregények is nagyobb jelenléttel bírnak. Hosszú ideig azonban ez sem volt járható út a kevésbé tökeerős kiadók számára: az Alexandra bolthálózat csúsztatott kifizetései számos kis képregénykiadót vittek csődbe. A 2017-es Alexandra-csődöt követően azonban megindult a stabilizálódás, egyre több kiadó kezdett el képregényeket forgalmazni a könyvpiacra, köztük számos könyvkiadó is. A képregénykiadásba belépő új kiadók pedig gyakran jelentetnek meg kortárs fősodorbeli műveket, mint ahogy a Könyvmolyképző Kiadó is tette ezt az angol *Heartstopper* – *Fülig beléd zúgtam* című képregény esetében.¹ Alice Oseman webképregényként kezdte el írni és rajzolni a két meleg fiú párkapcsolatát középpontba állító művét, amelyet aztán az Hachette Children's Group karolt fel. A *graphic novel* formátumban publikált széria sikerének köszönhetően a Netflix televíziós adaptációt készített belőle. 2022-ben debütált a sorozat első évada, és ebben az évben jelent meg az angol képregény magyar fordítása is.

3. A *Heartstopper*-ügy

2023. július 13-án vezető hír volt Magyarországon, hogy a Fővárosi Kormányhivatal 12 millió forintos büntetést szabott ki a Lira Könyv Zrt.-re, ugyanis:

A vizsgálat megállapította, hogy az érintett könyvek homoszexualitást jelenítenek meg, ennek ellenére a gyermekeknek szóló, ifjúsági irodalom körébe sorolt könyvek között helyezték ki azokat, és forgalmazásuk sem zárt csomagolásban történt (Sándor 2023).

A bírságolást egy a lap- és a könyvpiacra egyaránt kiterjedő jogszabály tette lehetővé,² ennek az alábbi részlete képezte a bírságolás alapját:

(3) Születési nemnek megfelelő önzonosságtól való eltérést, a nem megváltoztatását, a szexualitást öncélúan ábrázoló, valamint a homoszexualitást megjelenítő, illetve népszerűsítő, gyermekeknek szóló termék a többi terméktől elkülönítve csak zárt csomagolásban forgalmazható.

A *Heartstopper* körüli hazai diskurzus egy jóval tágabb politikai diskurzus részeként alakult ki, amelynek témája a pedofília elleni küzdelem és a gyermekvédelem. Ez a kérdéskör Kaleta Gábor perui nagykövet 2020-as pedofilügye kapcsán kapott nagyobb társadalmi nyilvánosságot Magyarországon.³ Az ügyre a kormányzat jogi eszközökkel adott választ a 2021. évi LXXIX. törvény formájában, amely – ahogyan a nevében is olvasható – a pedofil bűnelkövetőkkel szembeni szigorúbb fellépésről, valamint a gyermekek védelme érdekében egyes törvények módosításáról szól. Ez azonban megosztotta a társadalmat, ugyanis a homoszexualitás megjelenítését is korlátozta a 18 éven aluli közönség előtt⁴ – ezt a törvényt egészítette ki a fent idézett kormányrendelet.

1 2024. január 1-ig minden idők négy legnagyobb példányszámban eladott képregénye Angliában a *Heartstopper* első négy kötete volt. A szigetországi eladásokat tekintve Alice Osemannál csak Alan Moore (*Watchmen*, *V mint vérbosszú*), illetve az amerikai Robert Kirkman (*Walking Dead*, *Invincible*) számít sikeresebb alkotónak, de az utóbbiak mögött több évtizedes munkásság és jóval több kötet áll, ráadásul a jelenlegi trendek alapján Oseman hamarosan megelőzi mindkettőt (Johnston 2024).

2 A 473/2021. (VIII. 6.) Korm. rendelet a kereskedelmi tevékenységek végzésének feltételeiről szóló 210/2009. (IX. 29.) Korm. rendelet módosításáról.

3 Kaleta Gábor 2020 júliusában felfüggesztett börtönbüntetést kapott 19 ezer pedofil fénykép birtoklásáért. Az enyhe ítélet okozta közfelháborodás vezetett a pedofil bűnelkövetőkkel kapcsolatos jogszabályok szigorításához.

4 A gyerekeknek szóló homoszexuális tartalmak szabályozásának igénye a *Meseország mindenkié* című kötet (amely etnikai és társadalmi kisebbségek szemszögéből mesél újra népmeséket) megjelenésekor fogalmazódott meg, majd vált kiemelt politikai témává 2020 őszén.

A pedofília és a gyermekvédelem körüli társadalmi diskurzusnak számos altémája jött létre Magyarországon a 2020-as években, amelyek közül a fóliázás mint a cenzúra egy formája csupán az egyik. Mindezek fényében könnyen belátható, hogy a *Heartstopper* körüli magyarországi diskurzus erősen aktuálpolitikai jellegű. Ezt az is alátámasztja, hogy a képregénysorozat már a bírságolást megelőzően a pártpolitikusok és így a sajtó érdeklődésének középpontjába került: 2023. május 16-án Rétvári Bence parlamenti államtitkár hosszú Facebook-posztban irányította rá a figyelmet az alkotásra,⁵ amiből aztán országos sajtóhír lett (lásd például Solti 2023). A büntetést követően a szerzőnő is megszólalt a *queer* fiatalok érdekében (Simon 2023), majd szeptemberben a Lára bíróságon támadta meg a 12 milliós fogyasztóvédelmi bírságot (Vincze 2023). Az ügy 2024 februárjában zárult le, amikor egy vesszőhibára hivatkozva a cég megnyerte a pert a rekordbüntetés ügyében.⁶ A *Heartstopper* körüli diskurzus rendkívül összetett: az identitáspolitikai, a szabályozási, az eljárási, az emberi jogi (a gyermek- és a melegjogi), a kritikai-esztétikai dimenziók mellett a mediális aspektus is jelen van, hiszen egy képregényről beszélünk.⁷

4. Miért egy képregény?

Egyértelmű, hogy a *Heartstopper* a tartalma miatt került a magyarországi aktuálpolitikai csatározások középpontjába, és nem azért, mert képregény; ám azt állítom, hogy a képregény mediális és fejlődési sajátosságai megnövelték annak az esélyét, hogy ez megtörténhessen. A képregény verbális és vizuális jeleket egyaránt használó hibrid médium, így a tartalma szó szerint szembeötlő, ennek köszönhetően a története során gyakran érték hasonló támadások. Emellett a médiumban olvasható tartalmak sokat változtak az elmúlt évtizedekben: a képregény kulturális változatainak többsége kifejezetten szabadon fejlődött, a műveket nagy fokú tartalmi változatosság jellemzi, így számos LMBTQ-tartalmú képregény is születik.

4.1. Vizualitás és korlátozások

Paul Lopes a 2009-es *Demanding Respect* című, az amerikai comics gazdaság- és kultúrtörténetét bemutató monográfiájában a képregény vizuális nyelvével hozta összefüggésbe az 1940-es és az 1950-es évek képregényellenes hangulatát. A képregény az 1930-as években kezdett el leválni Amerikában a sajtóról, ugyanis ettől az évtizedtől kezdve jelennek a *comic book*ok, vagyis a képregényfüzetek. Ezek nemcsak formátumukban, hanem tartalmilag is különböztek a sajtó lapjain található *comic stripe*ktől (azaz képregénycsíktól). A megjelenő *comic book*ok közt akadtak persze újrakiadások, és népszerűek voltak a szuperhős- és gyermekképregények is, ám az önálló képregénykiadványok jelentős része kezdetben ponyva- (vagyis krimi-, fantasy- vagy horror-) tartalom volt újracsomagolva egy vizuálisan explicit médiumban (Lopes 2009). Mivel e zsánerek tartalma jóval szembeötlőbb volt képregényben, mint prózában, hamar megindultak azok a támadások az önállósodott, veszélyesnek látszó médium ellen, amelyek során megfogalmazódott a szabályozás igénye is – elsősorban éppen a gyermekek érdekében.

⁵ Rétvári Bence: !!Az LMBT mesekönyv után itt az LMBT tini képregény!!, Facebook, 2023. V. 16., <https://www.facebook.com/RetvariBence/posts/%EF%B8%8Faz-lmbt-mesek%C3%B6nyv-ut%C3%A1n-itt-az-lmbt-tini-k%C3%A9preg%C3%A9ny%E8%8F-p%C3%A1r-napja-egy-ismer%C5%91s%C3%B6m-az-i/800451651443934/>.

⁶ Megnyerte a pert a fóliázás hiánya miatt kapott rekordbüntetés ügyében a Lára. *24.hu*, 2024. február 8., <https://24.hu/kultura/2024/02/08/lira-per-megnyerte-foliazas-rekordbuntetes-heartstopper/>.

⁷ 2023 májusa és 2024 februárja közt a vezető magyar hírportálok számos alkalommal foglalkoztak a *Heartstopper* képregénnyel és a körülötte kialakult helyzettel. A Netflix-sorozatot tárgyaló írásokat leszámítva a *24.hu* tizenhárom, a *Telex* tizenhét (ebből kettő angol), az *Index* (júliustól) tíz cikkben (illetve márciusban további háromban) tárgyalta, míg az *Origo* nem érintette egyszer sem. Az ebben az időszakban született kritikák (a fenti hírportálok mellett a *hvg.hu* oldalon is) kivétel nélkül reflektáltak a képregényt övező aktuálpolitikai diskurzusra, sőt eleve az jelentette az apropójukat.

A képregény ebben az időszakban változatos tartalmú, számos olvasót megszólító médium volt (Zorbaugh 1944),⁸ népszerűségének csúcsa 1952-re tehető: ebben az évben egymilliárdnál is több példányban értékesítettek comic bookokat (Beaty 2010).

A képregényt övező morális pánikra adott választ a Comics Code Authority (1954), amelyet a születésekor a tömegmédiá-ipar területén valaha létező legszigorúbb etikai kódexként jellemeztek (Lopes 2009). A gyerekek védelmében hozott tartalmi korlátozásoknak köszönhetően az amerikai comics mindenkihez szóló tömegmédiium státusát elveszítve évtizedekre gyerekmédiiumként intézményesült (kivéve az 1970-es évek közepéig aktív underground mozgalmat). Az idősebb olvasókat csak fokozatosan hódította vissza: az 1960-as évekre a *tini-* és *young adult* közönséget, az 1980-as évekre a felnőtteket.

A képregény története során számos hasonló esetet bemutathatnánk (a francia szabályozásról lásd például Bayer 2021), amelyek közös jellemzői a *Heartstopper*-ügyben is tetten érhetők: a vizuális megjelenítés ráirányítja a figyelmet a képregényre, ez valamely erkölcsi szabályok alapján veszélyesnek látszik a gyermekek fejlődésére nézve, a megnövekedett érdeklődést pedig szabályozás és/vagy büntetés követi. A *Heartstopper*-ügy abban különbözik az esetek többségétől, hogy a törvényi szabályozás ez esetben médiumfüggetlen, illetve kizárólag az LMBTQ-reprezentációk forgalmazását érinti – ám ennek ellenére is jól illeszkedik a több évtizedes mintázatokba.

4.2. A képregény 21. századi fejlődési tendenciái és helye a konvergens médiaiparban

Napjainkra a képregény változatos közönséget kiszolgáló médium, a fontosabb kulturális változatok – mint a comics, a BD, a manga – minden korosztályú és érdeklődésű olvasó számára kínálnak műveket. A képregényt más médiumokhoz hasonló műfaji, tartalmi, stiláris diverzitás jellemzi. Még a korábban kisebb változatosságot felmutató amerikai képregényipar is sokosztatúvá vált: franchise-képregényes, szerzői tulajdonú zsánerképregényes, gyerek- és young adult képregényes, alternatív képregényes, valamint online szegmentumra tagolható. A jellemzően kiadói tulajdonban lévő franchise-képregények (mint a Marvel vagy a DC kiadó szuperhősei, vagy például a *Star Wars*) esetében jellemzően erős a szerkesztői kontroll, ám más területeken rendszerint kisebb befolyás érvényesül, magasabb fokú a szerzői autonómia, emiatt az alkotások tartalma is sokszínűbb. Mindez egyre kedvezőbb és szabadabb környezetet teremt az alkotók számára a képregényipar egészében, ugyanis visszahat a merevebb területekre is (hiszen kénytelenek egyre jobb körülményeket, szerződéseket kínálni), így az elmúlt évtizedekben az angolszász képregényipar átalakult: a médium sokkal többféle tartalmú és stílusú művet kínál jóval változatosabb közönségnek, mint az ezredfordulót megelőzően (Dunai 2022, 2024). Mindennek fényében nem meglepő, hogy az importált kortárs alkotások is egyre változatosabbak.

A kortárs képregényipar másik jellegzetessége, hogy a konvergens médiaiparban a képregény nem önmagában fejlődik. A graphic novel formátum lehetővé tette a könyvpiarral való összekapcsolódást, illetve a könyvpiaci terjesztést, miközben a képregények egyre gyakrabban szolgálnak alapanyagként az audiovizuális tartalomgyártás számára. A DC a Warner, míg a Marvel a Disney tulajdona, ami jól illusztrálja a Henry Jenkins (2020) által leírt jelenséget, miszerint a szellemi tulajdonok kutatás-fejlesztése zajlik a képregényiparban: a relatíve alacsony költségek miatt lehetőség van a tartalmi és stilisztikai kísérletezésre, olyan kockázatvállalásra, amelyre más, nagyobb költségigényű médiumok esetében nincs lehetőség.

Mindezek a folyamatok kiválóan illusztrálhatók a *Heartstopper*rel. A sorozat webképregényként indult 2016-ban a Tumblr és a Tapas platformokon, ebben a közegben Oseman szerkesztői kontroll nélkül dolgozhatott a tinédzser fiúk szerelmét bemutató művön. 2018-ban Kickstarter-kampányba kezdett, hogy kiadhassa a sorozat első kötetét. A közösségi finanszírozású szerzői kiadás sikere láthatóvá tette az angol ifjúsági kiadó, az Hachette

8 1944-ben készült egy felmérés, amelyet az Amerikai Piackutató Társaság (Market Research Company of America) készített, és amely azt mutatta, hogy abban az időben minden korosztály olvasott képregényeket: a hat és tizenéves közötti fiúk 95, míg a lányok 91 százaléka, a tizenéves és tizenhét éves közötti fiúk 87, míg a lányok 81 százaléka, a tizenéves és harminc éves közötti férfiak 41, illetve nők 28 százaléka, míg az ennél idősebb férfiak 16, illetve nők 12 százaléka (Zorbaugh 1944: 197–199).

Children's Group számára, amely 2018-tól kezdve forgalmazza a sorozat köteteit a könyvpiacra. A képregény népszerűsége a 2022-es Netflix-adaptációt követően tovább nőtt. Mivel a magyarországi képregénykiadás forráshiányos, és a kiadványok marketingjére nem (vagy alig) költenek, így gyakran olyan műveket jelentetnek meg fordításban, amelyekből film- vagy sorozatadaptáció készült, megtakarítva ezzel a reklám költségeit. A Könyvmolyképző is hasonló megfontolásból adhatta ki 2022-ben a sorozat első kötetét.

Az itt tárgyalt képregényipari folyamatok (tartalmi és stílári diverzifikáció, egy új – elsősorban könyvesboltokban forgalmazott – gyermek- és young adult képregényes fősodor felvirágzása, illetve az adaptációk térnyerése) tették lehetővé azt, hogy egyáltalán a boltok polcaira kerülhetett a *Heartstopper*, hogy aztán a magyarországi aktuálpolitikai diskurzusban viták keresztüztüzebe kerüljön.

5. A jogszabályok képregénykiadást és -forgalmazást érintő következményei

A nyugati képregénypiacból egyre nagyobb szeletet kihasító gyermek-, ifjúsági és young adult képregények csak néhány éve kezdtek el nagyobb számban megjelenni Magyarországon (Szép 2020). Ezek között nem a *Heartstopper* az egyetlen, amely LMBTQ-tartalmat jelenít meg. A törvénymódosítást követően, 2023-ig még nőtt is az olyan, fiataloknak szóló képregénykiadványok száma, amelyekben LMBTQ-karakterek tűnnek fel. Arról, hogy miként hatott a bírságolási ügy a kiadási gyakorlatra, az eltelt idő rövidsége miatt e tanulmányban nem lehetséges érvényes megállapításokat tenni, ám feltételezhetően elővigyázatosságra inti a kiadókat, hiszen a bírságolást követően óvatosabbá vált a tárgyalt művek forgalmazása: a Líra online üzletében például az ilyen tartalmú gyerek- és young adult képregényeket a „18 év felettieknek” kategóriában találjuk.

A következőkben röviden áttekintem a webbolt 2024. májusi állapotát. A „18 év felettieknek” kategóriába került Alice Oseman *Heartstopper*-sorozata mellett Noelle Stevenson Eisner-díjas *Nimona* című young adult képregénye, amelyet a Ciceró kétszer is kiadott: először 2019-ben, majd 2023-ban, amikor a Netflix bemutatta a belőle készült Oscar-jelölt animációs filmet. Jen Wang *A herceg és a varrólány* című munkája 2023-ban jelent meg a Cicerónál. Ebben az Eisner-, és Harvey-díjas gyerek- vagy tiniképregényben megjelenik a *cross-dressing*, ugyanis a herceg rendszeresen női ruhákba bújkál, és ezek elkészítéséhez veszi igénybe a varrólány segítségét. Brian K. Vaughan és Cliff Chiang *Paper Girls – Újságoslányok* című young adult sorozatában a négy főszereplő közül kettő között romantikus kapcsolat kezd bimbózni. Ennek az Eisner- és Harvey-díjas képregénynek az öt kötetét szintén a Ciceró adta ki 2021 és 2024 között. Ilyen művek továbbá a német Sophie Schöhammer *Star Collector – Csillaggyűjtő*-sorozata, valamint Rainbow Rowell regényének adaptációja, a Sam Maggs és Gabi Nam által jegyzett *Fangirl – Manga* a Fumax Kiadótól.

A fősodorbéli franchise-képregényeket szintén érintette a kereskedelmi törvény módosítása. A lappiacra forgalmazott *A Hihetetlen Pókember* 2022. évi negyedik számát lefóliázták, mert meglegházasságot ábrázol. A főhős, Peter Parker korábbi főnökének esküvője az Egyesült Államokban az *Amazing Spider-Man* negyedik szériájának első számában szerepelt, amely 2015-ben jelent meg, ezt a történet kontinuitása miatt a magyar kiadás sem hagyhatta ki. A *Star Wars: Doktor Aphra* című sorozat köteteit – amelyek címszereplője egy leszbikus karakter – 2018-tól 2024-ig a Szukits Kiadó adta ki Magyarországon, 2024 májusában azonban sem a Líra, sem a Libri nem forgalmazta (utóbbi csak antikvárként), ám más *Star Wars*-sorozatokat igen. A szabályozás a franchise-képregények esetében láthatóan hatásosnak bizonyult: a hazai kiadásból hiányoznak egyes trendek, karakterek, sorozatok, így a magyar olvasók az eredetitől némiképp eltérő képet kapnak a franchise-képregényes szegmendumról.

Mindebből világosan kirajzolódik, hogy a vezető politikai pártok ideológiai és az azokat megtestesítő törvényi intézkedések – más médiumokhoz hasonlóan – a képregény helyzetére is hatással vannak. A képregény napjainkra egy változatos tartalmakat megjelenítő, sokféle közönséget megszólító médiummá vált, ám Magyarországon a más országok képregénypiacán jelenlévő sokszínűségnek csupán töredékével találkozhatunk.

Irodalom

- Bayer Antal (2021): A francia képregény egyedisége – Egy protekcionista törvény váratlan következményei. *Mesecentrum*, <https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/a-francia-kepregeny-egyedisége-egy-protekcionista-torveny-varatlan-kovetkezmenyei.html>
- Beaty, Bart (2010): The Recession and the American Comic Book Industry – From Inelastic Cultural Good to Economic Integration. *Popular Communication*, vol. 8, no. 3, pp. 203–207, <https://doi.org/10.1080/15405702.2010.493421>
- Demus Zsófia (2018): A képregénykritika magyarországi helyzete napjainkban – Egy diszciplína felé. In: Vincze Ferenc & Maksa Gyula (szerk.): *Intézményesülés, elbeszélések, médiumok. Képregénysztudomány 2*, 26–44. o. Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.
- Dunai Tamás (2007): Képregény Magyarországon. *Médiakutató*, 8. évf., 1. sz., 16–30. o.
- Dunai Tamás (2009): Agonizálva éledezni – A kortárs magyar képregény. *Műút*, 54. évf., 14. sz., 56–59. o.
- Dunai Tamás (2022): Képregényt mindenkinek! A Marvel diverzitásstratégiája az ezredfordulót követően. *Szépirodalmi Figyelő*, 21. évf., 2. sz., 24–42. o.
- Dunai Tamás (2023): A képregényfordítás mediális és kulturális sajátosságai – A magyarországi képregényfordítás trendjei. *Filológiai Közöny*, 9. évf., 3. sz., 46–60. o.
- Dunai Tamás (2024): *A comics szerzői kora – Az észak-amerikai képregény újrainstytucionizálása a 21. században*. Budapest & Szeged: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány & SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- Gaudreault, André & Philippe Marion (2013): Measuring the ‘Double Birth’ Model Against the Digital Age. *Early Popular Visual Culture*, vol. 11, no. 2, pp. 158–177, <https://doi.org/10.1080/17460654.2013.783147>
- Jenkins, Henry (2020): *Comics and Stuff*. New York: New York University Press, <https://doi.org/10.18574/nyu/9781479831258.001.0001>
- Johnston, Rich (2024): Heartstopper Just Became Britain’s Fastest Selling Graphic Novel Ever. *Bleeding Cool*, <https://bleedingcool.com/comics/heartstopper-just-became-britain-fastest-selling-graphic-novel-ever/>
- Kiss Ferenc (2005): A képregény születése és halála Magyarországon – Szubjektív történeti áttekintés és helyzetkép. *Beszélő*, 10. évf., 1. sz.
- Lopes, Paul (2009): *Demanding Respect – The Evolution of the American Comic Book*. Philadelphia: Temple University Press.
- Maksa Gyula (2010): *Változatok képregényre*. Budapest & Pécs: Gondolat Kiadó & PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék.
- NMHH (2023): *Médiapiaci jelentés 2023*, https://nmhh.hu/cikk/242928/Mediapiaci_Jelentes_2023
- Sándor Anna (2023): 12 milliós bírságot kapott a Lira egy melegszerelmet ábrázoló tiniképregény miatt. *Könyves Magazin*, 2023. VII. 13., https://konyvesmagazin.hu/friss/lira_12_millio_birsag_heartstopper_kepregeny_folia.html
- Simon Eszter (2023): A Heartstopper írója dühös és szomorú, amiért Magyarországon 12 milliós bírságot szabtak ki a képregénye miatt. *Könyves Magazin*, 2023. VII. 20., https://konyvesmagazin.hu/friss/alice_oseman_heartstopper_birsag.html
- Solti Hanna (2023): Rétvári Bence felháborodott egy képregényen, amiben fiúk csókolóznak. *444.hu*, 2023. V. 18., <https://444.hu/2023/05/18/retvari-bence-felhaborodott-egy-kepregenyen-amiben-fiuk-csokoloznak>
- Szép Eszter (2020): Gyerekek és képregények – Egy összetett médium működése és elvárásainak története. *Mesecentrum*, <https://mesecentrum.hu/esszektanulmanyok/gyerekek-es-kepregenyek.html>
- Vincze Miklós (2023): Vesszőhiba miatt perel a Lira, amit 12 millióra büntettek egy könyv lefóliázásának hiánya miatt. *24.hu*, 2023. IX. 29., <https://24.hu/kultura/2023/09/29/vesszohiba-heartstopper-fulig-beled-zugtam-lira-12-millio-buntetes-per-gyermekevedelmi-torveny-melegellenes-kirekesztes/>
- Zorbaugh, Harvey Warren (1944): The Comics: There They Stand! *Journal of Educational Sociology*, vol. 18, no. 4, pp. 196–203, <https://doi.org/10.2307/2262692>

Birodalmi ambíciók és ideológiai cenzúra a modern társasjátékban

Kiss Gábor Zoltán

Rippl-Rónai Művészeti Intézet

A jelen dolgozat a történelmi valóság cenzúra általi megmásításával foglalkozik a társasjáték médiuma kapcsán. A modern társasjáték élő, interaktív lehetőséget biztosít a valóság legkülönbözőbb jelenségeinek újrajátszására, az újrajátszáson keresztül pedig a megértésre, amely több tekintetben is fenyegető. A történelmi társasjáték gyakran kevésbé ismert eseményeket dolgoz fel, megkérdőjelezi az azokkal kapcsolatos uralkodó narratívákat, vitára készítet és alternatív értelmezésekre ösztönöz, ami heves ellenérzéseket szülhet vele kapcsolatban. Érzékeny vagy ellentmondásos témái erős érzelmeket és etikai aggályokat válthatnak ki nemcsak a közönségből, hanem a játék készítőiből (a tervezőkből, a fejlesztőkből, a fordítókból) is, akik a saját társadalmi közegüknek megfelelő értelmezések szerint tervezik meg a játékot vagy alakítják át az általuk lefordított eredetit. Egyes társasjátékok akarva vagy akaratlanul egy adott politikai álláspontot vagy ideológiát támogatnak, ami szintén problematikus a propaganda, az elfogult értelmezések és a megosztó narratívák elfojtása vagy megerősítése szempontjából. Írásomban a cenzúra alapjául szolgáló utóbbi lehetőségekkel foglalkozom egy konkrét társasjáték, a Pax Pamir Second Edition kapcsán.

Kulcsszavak: 19. század, Brit Birodalom, cenzúra, Oroszország, társasjáték

Imperial Ambitions and Ideological Censorship in Modern Board Games

This paper discusses the censorship of historical reality in the medium of board games. The modern board game provides a live and interactive opportunity for the re-enactment of a wide variety of realities and, through re-enactment, for the understanding thereof, which is in many ways threatening. Historical board games often revisit lesser-known events, challenge prevailing narratives, stimulate debate and alternative interpretations, which may lead to strong feelings of resentment. Their sensitive or controversial themes can evoke strong emotions and ethical concerns not only among the audiences, but also the creators of the games (including designers, developers, and translators) who design their games to match their social contexts or adapt the original they translate to the same social environment. Some games also support, wittingly or unwittingly, a particular political position or ideology, which is also problematic in terms of propaganda, biased interpretations, and the suppression or the reinforcement of divisive narratives. This paper addresses the latter possibilities underlying censorship based on a concrete example.

Keywords: 19th century, board games, British Empire, censorship, Russia

Bevezetés: A Nagy Játék és a posztkolonializmus

A társasjáték fizikai kialakítása (képi, nyelvi és anyagi jellemzői) és szabályai (azaz mechanikus elemei) mind-mind jelentést hordoznak, és mindegyikük lehet a cenzúra célpontja. Cenzúrán a játék nyelvi és tematikus elemeit érintő bárminemű tartalmi szabályozást, a fizikai komponenseit (vizuális megjelenítését, anyagságát, taktilis jellemzőit) érő módosításokat és a szabályaira vonatkozó (ön)cenzúra eseteit értem az alábbiakban.¹ A modern társasjáték az *enkulturáció* (a közös kulturális normák, az értékek, a helyes viselkedés elsajátításának) eszköze, amely a játék minden elemét érinti. A játék témája, a téma értelmezése éppúgy részét képezi a normaképzésnek, mint a komponensei, az ikonográfiája és bárminemű képi eleme, a szabálykönyvébe foglalt operatív (vagyis a játékot működésben tartó) szabályok vagy a helyes játékos viselkedés íratlan szabályrendszere.² A társasjáték az *indoktrináció* társadalmilag szabályozott „interaktív közösségi platformja” (Flanagan & Jakobsson 2023: 34) és tömegterméke, így társadalmilag elfogadott normákat és értelmezéseket idéz fel és tesz játszhatóvá. A játék példái képesek e normák mögöttes okaira is rákérdezni vagy alternatívákkal szolgálnak velük kapcsolatban, ami fenyegető lehet a mindenkori *establishment* szempontjából. A társasjáték mindemellett performatív médium: eljátszatja a játékosokkal az alternatívákat, a nem elfogadott értelmezéseket, és lehetővé teszi – ha csak időlegesen is –, hogy történelmileg ambivalens, illegitim szerepekbe bújjanak. A játékosok ez utóbbi ágenciája, relatív döntéshozatali szabadsága az, ami igazán problematikus az uralkodó értelmezések felől.

A továbbiakban a témát érintő cenzúra működését vizsgálom meg Cole Wehrle *Pax Pamir Second Edition* társasjátéka kapcsán,³ illetve megpróbálom érzékeltetni azt, hogy az orosz fordítás miként sajátítja ki nyelvi és kulturálisan a játékban bemutatott történelmi helyzetet. A játék az afgán nemzetépítés korai időszakát viszi színre a 19. század első felében, a Kipling nyomán Nagy Játékként elhíresült események egy különösen mozgalmas periódusában. A Nagy Játék a Brit Birodalom és a cári Oroszország közt zajlott a Közép-Ázsia feletti befolyásért, amelynek Afganisztán földrajzi elhelyezkedése révén kiemelt ütközőzónája volt. Olyannyira, hogy Afganisztán három alkalommal is fegyveres konfliktusba került Nagy-Britanniával, amely háborúk részét képezték a 19. század szinte teljes egészén végigvonuló angol–orosz kém- és proxyháborúknak. Ezt a viharos időszakot mutatja be a *Pax Pamir Second Edition*, amely a téma érzékenysége folytán több ponton is cenzúrát váltott ki az orosz kiadás fordításából.⁴

A *Pax Pamir* játékosai afgán törzsi vezetőket irányítanak (lásd az 1. képet), azaz a Nagy Játék egyik résztvevőjével sem azonosulnak – sem az oroszokkal, sem a britekkel, de még a kabuli emír centralizációs törekvéseivel sem.⁵ A játék szabályai értelmében egy játékos egyszerre csak egy frakcióhoz lehet lojális, de bármikor lehetősége van a lojalitásváltásra, és ha sikerül úgy alakítania a régió politikáját, hogy a megfelelő pillanatban az általa támogatott politikai erő lesz a domináns, akkor ő emelkedik ki győztesként a konfliktusból.⁶ A *Pax Pamir* az árulások,

1 A társasjáték eredendő ideologikusságáról és kolonializmusáról lásd Flanagan & Jakobsson (2023).

2 Az operatív és implicit szabályokról lásd Salen & Zimmerman (2003). Katie Salen és Eric Zimmerman operatív szabályokon a szabálykönyvben bennefoglalt, a játék működtetéséhez szükséges előírásokat, implicit szabályokon pedig az íratlan, kulturálisan kódolt, „helyes” játékos viselkedés szabályait érti.

3 Cole Wehrle: *Pax Pamir Second Edition*. Wehrleg Games, 2019.

4 A *Pax Pamir* és a korszak további elemzését lásd Kiss (2021).

5 Ehhez lásd Noelle (1997).

6 A játék szabályai röviden a következők. A játékot egy pakli kártya tartja mozgásban, és hozzá kötődik a játékosok körönkénti két-két akciója: a kártyák két sorban haladnak előre egy úgynevezett *market*-en keresztül, a játékosok pedig innen vásárolnak lapokat előbb a kezükbe, majd kijátsszák azokat a tablóikba. A lapok kijátszásakor egységeket (törzseket, hadseregeket, utakat és kémeket) helyeznek el a játék térképén és a tablóikon, és lehetőség szerint megváltoztatják az aktuális rezsimit (a játék négy állapota – a politikai küzdelem, a kémháború, a nyílt hadiállapot és a gazdasági gyarapodás – közül egyszerre csak egy aktív). A lapok megvételén és kijátszásán túli további lehetséges akció a tablókárták aktiválása: a játékosok ilyenkor adóztathatnak az általuk uralt területeken, egységeket mozgathatnak, és csatázhatnak az ellenséges frakciók egységeivel, vagy lapokat semmisíthetnek meg a tablókon. A *market* lapjait négy úgynevezett *Dominance*-kártya központosítja; megvételükkor a játék megáll, a játékosok pedig ellenőrzik, hogy domináns-e bármelyik frakció az adott helyzetben (a domináns frakció néggyel több aktív egységgel rendelkezik, mint a másik két frakció külön-külön). Sikeres dominancia esetén csakis a domináns frakcióhoz lojális játékosok kapnak pontokat, sikertelen dominancia esetén viszont a törzsek és a kémek száma alapján mindannyian. A játék a negyedik Dominancia-kísérlettel ér véget – vagy korábban, bármely olyan esetben, amikor egy játékos négy pontnyi előnyre tesz szert a többiekkel szemben.

a lojalitásváltások, a kémjátszmák játéka, amely tényként kezeli, olykor pedig nyílt kritikával illeti a korabeli brit és orosz birodalmi ambíciókat, valamint a korszak utólagos értelmezéseinek eurocentrizmusát.

1. kép
Pax Pamir Second Edition



Cole Wehrle, a Pax Pamir mellett számos történelmi játék szerzője az érvelést tekinti a műfaj és általában véve a játéktervezés kulcsának:

Mindig úgy érzem, hogy kell lennie valamilyen ötletnek, érvnek, modellnek, amit kommunikálni próbálok. Úgy gondolom, hogy minden játék bizonyos értelemben a múltból szóló érvelés, ugyanúgy, ahogy a történetek is lehetnek érvek egy adott korról vagy pillanatról. Ha egyszer megvan ez a központi érv, akkor az szinte mindenre hatással van a játékban (Weeks 2024; az idegen nyelvű idézeteket saját fordításomban közlöm: K. G. Z.).

A Pax Pamir központi argumentuma az, hogy „[a] Nagy Játékról szóló történetek többsége sokkal többet árul el a Nyugat fantáziavilágáról, mint a 19. századi Közép-Ázsiáról” (Wehrle 2019) – ez a korszak posztkolonialista értelmezése mellett egyértelmű állásfoglalás. A játék szabálykönyve rögtön leszögezi, hogy a játék elsődleges célja az eurocentrista értelmezési hagyomány visszajára fordítása:

Az európaiak Közép-Ázsiát saját rivalizálásuk színtereként próbálták felhasználni. Ebben a játékban ezeket a birodalmakat szigorúan az afgánok szemszögéből ábrázoljuk, akik a saját céljaik érdekében igyekeztek manipulálni a *ferengi* (idegen) betolakodókat (Wehrle 2019: 1).

Wehrle a játék első, 2015-ös kiadásához írott esszéjében, amely végül áldozatul esett az akkori kiadója, a Sierra Madre Games cenzúrájának, az alábbiakat írta:

A Pax Pamir megpróbálja kívülről szemlélni a Brit Birodalmat. Milyen érzés volt a versengő európai hatalmak közé szorítva létezni? Hogyan érintkeztek ezek a birodalmak a kisebb hatalmakkal az ütközőterületeken? (Wehrlegig Games 2019).

A kritika egyaránt vonatkozik a brit és az orosz birodalmakra, bár az orosz befolyás más jellemzőkkel bírt a régióban, mint az angol.

Mielőtt bárminemű következtetést megfogalmaznánk a Pax Pamir orosz kiadása kapcsán, érdemes röviden kitérnünk a 19. századi kolonializmus speciálisan orosz jellemzőire, amelyek máig élnek, jelen vannak az orosz történelem hivatalos önértelmezéseiben. A 19. századi perzsa–orosz diplomáciai kapcsolatokkal foglalkozó Elena Andreeva (2007: 8) szerint:

Az orosz orientalizmus sajátos kontextussal, történettel és jellegzetességekkel rendelkezik, amelyek egyértelműen megkülönböztetik a nyugat-európai orientalizmustól, és amelyek az orosz nemzeti identitás összetettségéből fakadnak.

Először is, orosz szemszögből nézve a Kelet egyszerre idegen és otthonos; másodszor, Közép-Ázsia vagy Perzsia

Furcsa és látszólag ellenséges légköre az orosz önazonosság megteremtésének és kifejezésének eszközévé válik. Az a pozíció, amelyet az orosz szerzők az irániak által képviselt keleti „Másik” és a britek által képviselt európai „Én” között foglalnak el, a nemzeti öntudatuk mély megosztottságáról tanúskodik (uo.).

Ehhez járul hozzá harmadikként egy sajátos orosz kisebbségi érzés Európával kapcsolatban, amelynek része, és amelyre ugyanakkor felfelé tekint. Ha a 19. századi orosz útleírásokat összevetjük az angol kortársaikkal, a legtöbb esetben azt látjuk, hogy az angolok – mivel evidenciának tekintik – soha nem hangsúlyozzák az európaiságukat, míg az oroszok gyakran utalnak a nyugatiságukra (Andreeva 2007). A nyugati orientalizmus ugyanakkor mindig is hangsúlyozza a kelet egzotikumát és másságát, míg az orosz az ismerősség érzésével ruhazza fel, és nem vesz tudomást a kelet „misztikumáról”.

A cenzúra formái

A Pax Pamir egyaránt kritizálja a nyugati (brit) és a keleti (orosz) orientalizmust, bár egyelőre csak az utóbbi felől érkezett rá közvetlen reakció cenzúra formájában. A Wehrlegig Games orosz fordításért felelős partnercége, a Crowd Games több történelmi kommentárt is megváltoztatott a játék orosz kiadásában, majd kiadói megjegyzést fűzött az eljáráshoz a játékdoboz hátoldalán. Az alábbiakban az egyes változtatásokat mutatom be.⁷

Az első fordításbéli eltérés már a társasjáték dobozán olvasható. Míg az eredeti, angol nyelvű kiadás dobozának gerincén az alábbi felirat szerepel: „A Game of treachery and Empire in Afghanistan for one to five players”, vagyis „Az árulások és a birodalom játéka Afganisztánban, egy–öt játékos számára”, addig az orosz fordítás a következő megoldással élt: „ИГРА О БЕСПОЩАДНОЙ БОРЬБЕ ЗА ВЛАСТЬ В АФГАНИСТАНЕ XIX ВЕКА”, vagyis: „Játék a hatalomért folyó könyörtelen küzdelemről Afganisztánban, a 19. században”. A változtatás – bár újrafordítja az eredetit – lényegében ártatlan: az árulás és a birodalom szavakról a hatalmi küzdelemre helyezi át a hangsúlyt. Ugyanakkor az *empire* szó az angolban a brit gyarmatbirodalomra és általában véve a birodalmi törekvésekre utal, amiről – bár nem tabu az orosz kiadás számára – a fordító láthatóan próbálja elterelni a figyelmet.

A játék történelmi eseményeit magyarázó úgynevezett *flavor text*-passzusok azonban nagyon is mást jelentenek az orosz fordításban, mint az eredetiben. Olyannyira, hogy helyenként nyílt cenzúraként működnek. Az első ilyen eset az „Alexander Griboyedov” című kártya (lásd a 2. képet), amely az orosz íróra és diplomatára, illetve halálának körülményeire utal.

⁷ Köszönettel tartozom a Wehrlegig Games and Friends discord szerver SeleniMar nevű felhasználójának az orosz szövegrészek beazonosításáért, Csikai Zsuzsannának pedig az orosz fordítás ellenőrzéséért.

2. kép

A Gribojedov kártya angol és orosz nyelvű változata



Gribojedov a játék mechanikus terében egyrészt orosz „patrióta”, másrészt a diplomáciai flexibilitást és az ellenség kompromittálását biztosító, úgynevezett *intelligence* lap. Ez utóbbi minőségében igen erős képességekkel bír, így értékes szövetséges a játékbéli afgán vezetők (azaz a játékosok) számára. A kártya angol történelmi kommentárja a következőket írja:

Satirist, playwright, and Alexander Pushkin's closest friend, Gribojedov served as the Russian ambassador to Persia. He attempted to provide asylum to three refugees who fled the royal harems and was killed when a mob stormed the embassy.

A satirikus, drámaíró és Alekszandr Puskin legközelebbi barátja, Gribojedov orosz nagykövetségként szolgált Perzsiában. Megpróbált menedéket nyújtani három menekültnek, aki a királyi háremekből szökött meg, mire a követséget megostromló csőcselék meggyilkolta.

Mindez megfelel a Gribojedov halálával kapcsolatos történelmi tényeknek, az orosz fordítás azonban elhallgat egy fontos körülményt az esettel kapcsolatban:

Дипломат, поэт, драматург и близкий друг Александра Пушкина. Грибоедов был послом России в Персии. Погиб. во время официального визита в Тегеран, когда на русское посольство напала толпа религиозных фанатиков.

Diplomata, költő, drámaíró és Alekszandr Puskin közeli barátja. Gribojedov orosz nagykövet volt Perzsiában. Egy teheráni hivatalos látogatás során halt meg, amikor az orosz követséget megostromolta egy vallási fanatikusból álló tömeg.

A fordítás itt egyértelműen csúsztat: Gribojedov nem egy hivatalos teheráni látogatás alkalmával halt meg, hanem egy politikai incidens áldozataként, amikor egy szökevény háremőrt és két örmény nőt próbált megmenteni a perzsa sah dühétől, akik az orosz követségen kerestek menedéket. A sah követelte a szökevények kiadatását, amit Gribojedov megtagadott, mire a vallási autoritások által feltüzelt tömeg meggyilkolta. A változtatás magyarázataként ismét Elena Andreevához (2007) kell fordulnunk, aki könyvében hosszan érvel amellett, hogy az orosz útleírások, közvetve pedig a történelmi értelmezések a nyugatiaknál kevésbé romantikusak. Sőt előszeretettel lúgozzák ki magukból az egzotikus, regényes elemeket, ami ismét csak a kétféle orientalizmus fent említett különbségéből, közvetve pedig – orosz nézőpontból – a Kelet trivialitásából és földrajzi közelségéből következik.

A második lényegi eltérés a *Supplies from Orenburg* című lapon olvasható, itt az angolban ez szerepel:

The city of Orenburg was a critical outpost, supply depot, and administrative city in the Russian Empire, enabling the Empire to project power across the steppe of central Asia. Virtually all diplomatic officers and military forces operating in the region were supported through Orenburg.

Orenburg az Orosz Birodalom fontos helyőrsége, utánpótlási állomása és közigazgatási városa volt, amely lehetővé tette a birodalom számára, hogy hatalmát kivetítse Közép-Ázsia sztyeppéire. Gyakorlatilag minden, a régióban működő diplomáciai tisztet és katonai erőt Orenburgon keresztül támogattak.

Az orosz változat pedig a következőket írja:

Оренбург был важным аванпостом Российской империи, складом снабжения и административным центром. Он служил воротами в Центральную Азию. Практически все дипломатические офицеры и военные силы, действующие в регионе, получали поддержку и припасы именно через Оренбург.

Orenburg az Orosz Birodalom fontos helyőrsége volt, ellátóállomás és közigazgatási központ. Közép-Ázsia kapujaként szolgált. Gyakorlatilag a térségben működő minden diplomáciát és katonai egységet Orenburgon keresztül támogattak és láttak el.

A fordítás itt annyit változtat az eredetin, hogy a „to project power across the steppe of central Asia” félmondatot („hatalmát Közép-Ázsia sztyeppéire kivetítse”) a „Közép-Ázsia kapujaként szolgált”-ra redukálja. Az angol és az orosz változat különbsége mögött az orosz birodalom vélt és valós intenciói állnak: Orenburg vagy a cári Oroszország közép-ázsiai ambícióit támogatja, vagy „kapuként szolgál” Közép-Ázsia felé. A fordítás szemérmesen hallgat az előbbi lehetőséggel kapcsolatban, és az utóbbi megoldással enyhíti az angol eredeti megfogalmazást.

A harmadik eltérés a Jan Prosper Witkiewicz című lap szövegében olvasható, amely a Nagy Játék ismert alakjával, a talányos sorsú orosz kémme, Jan Witkiewicz-csel foglalkozik, aki szinte egy személyben robbantotta ki az első angol–afgán háborút.⁸ A fordítás az eddigi példák közül itt tér el a legradikálisabban az eredetitől (lásd a 3. képet).

8 Ehhez lásd Hopkirk (1992), Dalrymple (2014), valamint Murray (2017).

3. kép

A Witkiewicz kártya angol és orosz nyelvű változata



Az eredeti lapon a következő szöveg olvasható:

Exiled to central Asia at 14 for attempting to organize a resistance against Russia in Poland, he made the most of his misfortune and found work within the Russian Foreign Service. He failed to deliver Kabul to his Russian masters. Disheartened, he burned his personal papers and committed suicide.

Tizennégy évesen Közép-Ázsiába száműzték, mert Lengyelországban megpróbált ellenállást szervezni Oroszország ellen. A legtöbbet hozta ki a szerencsétlenségéből, és az orosz külügyi szolgálatban talált munkát. Nem sikerült Kabult átjásznia az orosz urai kezére. Csalódottságában elégette a személyes iratait, és öngyilkos lett.

Az utolsó két mondat az érdekes, mert az orosz fordításban mindez így hangzik:

В 14 лет его сослали в Среднюю Азию за попытку организовать в Польше сопротивление Российской империи. В ссылке ему удалось получить место в российской дипломатической службе. После неудачной попытки захватить власть в Кабуле он, предположительно, сжёг свои личные документы и покончил с собой.

Tizennégy éves korában Közép-Ázsiába száműzték, mert Lengyelországban megpróbált ellenállást szervezni az Orosz Birodalommal szemben. Száműzetése alatt sikerült elhelyezkednie az orosz diplomáciai szolgálatban. Egy sikertelen kabuli hatalomátvételi kísérlet után állítólag elégette személyes iratait és öngyilkos lett.

Az angolban szereplő „nem sikerült Kabult átjátszania az orosz urai kezére” félmondat az orosz fordításban „sikertelen kabuli hatalomátvételi kísérletté” szelődik, és elveszíti alanyát. Ebben az értelmezésben az orosz mesterkém Witkiewicz pusztán a diplomáciai szolgálat embere, a kabuli puccshoz láthatólag semmi köze. Sőt olyannyira szívére veszi a valakik által megkísérelt puccskísérlet kudarcát, hogy állítólag végez magával. A fordítás annak ellenére foglalt határozottan állást a kérdésben, hogy Witkiewicz (vagy Виткевич) halálának pontos körülményei máig tisztázatlanok.⁹

Összegzés

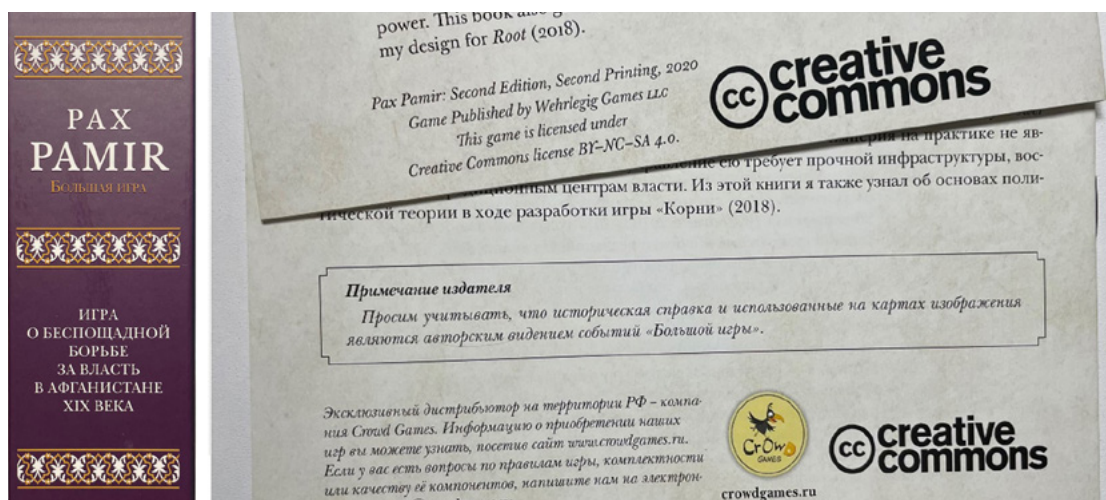
Az Pax Pamir dobozának orosz nyelvű kiadásának hátlapján az alábbi felirat szerepel, egyfajta fordítói megjegyzésként vagy mentegetőzésként (lásd a 4. képet):

Примечание издателя. Просим учитывать, что историческая справка и использованные на картах изображения являются авторским видением событий «Большой игры».

A kiadó megjegyzése. Felhívjuk a figyelmet, hogy a történelmi hivatkozások és a kártyákon felhasznált képek a szerző [Wehrle] elképzelését tükrözik a „Nagy Játék” eseményeiről.

4. kép

Az orosz nyelvű kiadás néhány problematikus helye



És valóban: úgy tűnik, vannak elképzelések, amelyek nem férnek össze az ország hivatalos múltértelmezésével, önmagáról alkotott képével, így a fordítók elhatárolódnak tőlük. A Pax Pamir orosz kiadása két módon korrigálja a színre vitt eseményeket: egyrészt tagadja és eufemizálja az orosz birodalom közép-ázsiai ambícióit (amikor

⁹ Witkiewicz halálával kapcsolatban több feltételezés is napvilágot látott. Az egyik szerint hazaérkezésekor az orosz külügyminiszter elmarasztalta az „unortodox intrikái” miatt, és ezért lett öngyilkos. Egy másik változatban egy korábbi bajtársa látogatta meg, aki a szemére hányta, hogy az orosz érdekeket szolgálja, mire Witkiewicz öngyilkos lett. Wehrle nem mondja ki nyíltan, de vélhetőleg az első változatra utal a kártya szövegével. Vö. Brysac & Meyer (1999: 106).

azt állítja, hogy Orenburg nem a birodalmi hatalom kiterjesztésének eszköze), másrészt trivializálja a Kelethez kapcsolódó leírásait (amikor azt állítja, hogy Gribojedov nem bújtatott háremhölgyeket).

A korrekciók további jellemzője, hogy kizárólag a történelmi kommentárokról vonatkoznak, azaz nem érintik a szabálykönyvben szereplő operatív és procedurális szabályleírásokat, ami érthető, mivel a megváltoztatásuk a játék működését és egyensúlyát fenyegetné.¹⁰ Az orosz fordítás feladata a társadalmilag elfogadott és kollektíve felidézett értelmezések helyreállítása a játék „paraszövegei” (történelmi kommentárjai, alcíme) szintjén, a tényleges, *játszott* játékkal azonban nem foglalkozik. A játékosok ágenciája, az általuk alakított névtelen és független afgán vezetők döntéshozatali szabadsága mindeközben sértetlen marad. Wehrle egy interjújában a következőképpen kommentálta a Pax Pamirt ért cenzúrát:

...amikor lokalizációs partnert választunk, ... végső soron nekik kell elvégezniük a saját politikai kontextusuk olvasását, és ők hoznak fordításbeli döntéseket. ... [Ez a fordítás számomra többet mond el Putyin Oroszországról, mint a Crowd Games munkatársairól, sokkal többet mond a közegről, amelyben mozognak, mint arról, amit mi [a közegbe] beledobunk (Homo Ludens 2022).

Oroszország közép-ázsiai ambíciói, a Nagy Játékban betöltött szerepe és általában az orosz birodalmi nosztalgia nem csupán a történelemkönyvekben vagy a napi hírekben, hanem egy kétszáz éves történetet feldolgozó társasjátékban is érzékeny témaként jelennek meg.

Irodalom

- Andreeva, Elena (2007): *Russia and Iran in the Great Game. Travelogues and Orientalism*. London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203962206>
- Bryson, Shareen Blair & Karl E. Meyer (1999): *Tournament of Shadows: The Great Game and the Race for Empire in Central Asia*. New York: Basic Books.
- Dalrymple, William (2014): *Return of a King. The Battle for Afghanistan, 1839-42*, New York: Vintage Books.
- Flanagan, Mary & Mikael Jakobsson (2023): *Playing Oppression: The Legacy of Conquest and Empire in Colonialist Board Games*. Cambridge: The MIT Press, <https://doi.org/10.7551/mitpress/11779.001.0001>
- Homo Ludens interjú (2022): *Cole Wehrle & History*, 27 February, <http://tinyurl.com/f76jjwda>
- Hopkirk, Peter (1992): *The Great Game: The Struggle for Empire in Central Asia*. Tokio: Kodansha International.
- Kiss Gábor Zoltán (2021): Széljegyzetek a Nagy Játékhoz, *Apertura*, tavasz, <https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.3.5>
- Murray, Craig (2017): *Sikunder Burnes: Master of the Great Game John Donald*. Edinburgh: Birlinn.
- Noelle, Christine (1997): *State and Tribe in Nineteenth-Century Afghanistan: The Reign of Amir Dost Muhammad Khan (1826–1863)*. London: Routledge.
- Salen Tekinbaş, Katie & Eric Zimmerman (2003): *Rules of Play. Game Design Fundamentals*. Cambridge: The MIT Press.
- Weeks, Sean (2024): Designer of Oath, Root, and Arcs – “I love games, but what I really love is play.” *Gamingtrend*, 18 July, <https://gamingtrend.com/feature/interviews/interview-designer-of-oath-root-and-arcs-i-love-games-but-what-i-really-love-is-play/>

¹⁰ A játék szabályira vonatkozó (ön)cenzúra példája Matthias Cramer *Weimar: The Fight for Democracy* című társasjátéka, amely tudatosan fosztja meg a játékosait annak lehetőségétől, hogy az NSDAP színeiben játszanak. A megoldás megvonja az ágenciát az Nemzetiszocialista Német Munkáspártól, ami egyrészt jogos politikai állásfoglalás, másrészt azt a hamis látszatot kelti, mintha a náci passzív szemléletű vagy elszegényedő lettek volna a politikai huzavonának, amely a hatalomba segítette őket a weimari köztársaságban.

„...a magyar irodalom adott-e hozzá valamit a külföldi detektívirodalomhoz?”

Hankiss János 1928-as könyve a bűnügyi regényről

Kálai Sándor
Debreceni Egyetem

A kortárs nemzetközi krimi-történet-írást a komparatív szemlélet és ebből következően a különböző regionális és nemzeti hagyományok együttélése, a fordítások és a könyvpiaci logikák értelmezése vezérli. Nem meglepő az sem, hogy a műfaj története visszamenőleg is átíródik: egy Edgar Allan Poe írásaiból eredő egyenes vonalú fejlődés elképzelése helyett (amely az angol-amerikai hagyomány dominanciájának megalapozását jelentette) az értelmezők egyre inkább különféle kultúrák és szövegek bonyolult összjátékát állítják középpontba. 1928-ban a debreceni egyetemi tanár, Hankiss János megjelentette *A detektívregény. A „népszerű irodalom” elmélete és története* című rövid munkáját. Könyvének címe és alcíme is sokat ígér: egy műfajjal, annak elméleti és történeti kérdéseivel vet számot. Ez az írás arra a párhuzamra igyekszik felhívni a figyelmet, amely Hankiss komparatív megközelítése és napjaink krimikutatása között van, hiszen ez utóbbi részben az összehasonlító irodalomtudomány hagyományai felől igyekszik lebontani az angol-amerikai perspektívából felépített klasszikus történeti áttekintéseket.

Kulcsszavak: irodalomtörténet-írás, krimi, kultúripar, műfaj-történet, összehasonlító irodalomtudomány

“...has the Hungarian literature added anything to foreign detective fiction?”

János Hankiss’ 1928 book on the crime novel

The new international approaches to crime fiction are inspired by a comparative perspective and consequently analyse the coexistence of different regional and national traditions, translations, and logics of the book market. It is not surprising that the history of the genre is also being rewritten retrospectively. Instead of viewing the development of the genre as a straight line from the writings of Edgar Allan Poe on, which could be seen as the establishment of the dominance of the Anglo-American tradition, scholars are increasingly focusing on a complex interplay of different cultures and texts. In 1928, János Hankiss, a professor at the University of Debrecen, published his book *The Detective Novel: Theory and History of “Popular Literature”*. Its title and subtitle are more than promising: the study addresses the genre and its theoretical and historical issues. This paper seeks to draw attention to the parallel between Hankiss’s comparative approach and contemporary crime fiction criticism, the latter being partly an attempt to deconstruct the classical historical overviews told from an Anglo-American perspective, using the tradition of comparative literary studies.

Keywords: comparative literature, crime fiction, cultural industries, history of genres, literary history

Bevezetés

Az elmúlt egy évszázadban a kultúripari logika egyik reprezentánsaként és alakítójaként értelmezett bűnügyi regény egyben jó modellezője is a kultúripar működésének: az irodalmi műfaj az amerikanizáció egyik mintapéldája volt, hiszen – különösen a második világháború után – az angol-amerikai szövegek szolgáltak követendő példaként a többi kultúra számára; azokat a műfaji elnevezéseket (*whodunit*, *hard-boiled*, *suspense*, *police procedural*) használjuk mind a mai napig, amelyek innen erednek. Az irodalomtörténet-írás is hozzátette mind ehhez a magáét: az elmúlt évtizedek világszerte forgatott kézikönyveit angolszász szerzők írták, a műfaj kanonizált írói és szövegei is döntően angol-amerikaiak voltak, és csak elvétve találhattunk egy-egy francia, esetleg skandináv példát a listákon (lásd például Bernstock 1983).

Az elmúlt tíz-tizenöt évben viszont azt tapasztalhattuk, hogy a kézikönyvek egyre inkább nemzetközi vállalkozások eredményeként születtek meg (Krajenbrink & Quinn 2009, Nilsson et al. 2017, Allan et al. 2020). Ennek az oka részben a skandináv krimi hatalmas sikerében, részben pedig a globalizálódó könyvpiac működésére való fokozott odafigyelésben ragadható meg, amennyiben az angolszász szövegek dominanciáját egyre inkább ellensúlyozzák a fordítások. Ezzel párhuzamosan az a tendencia is megfigyelhető, hogy a bűnügyi regények produkciójában, marketingelésében és az iránta mutatózó, továbbra sem lankadó olvasói érdeklődésben az egyik legfontosabb összetevő a bűnügy és a nyomozás mellett/helyett az adott társadalom (vagyis egy hely) problémáinak bemutatása – ebben az értelemben egyfajta etnográfiai dimenzió megerősödéséről beszélhetünk. A *world crime fiction* terminus felbukkanása is azt jelzi (Gulddal et al. 2022), hogy a kortárs irodalomtörténet-írást (amely tehát egyre inkább nemzetközi próbál lenni) a komparatív szemlélet, a különböző regionális és nemzeti hagyományok együttélése, a fordítások és a könyvpiaci logikák értelmezése vezérli. Ennek tudatában nem meglepő az sem, hogy a műfaj története visszamenőleg is átíródik: egy Edgar Allan Poe írásaiból eredő egyenes vonalú fejlődés helyett egyre inkább különféle kultúrák és különféle szövegek bonyolult összjátékát állítják középpontba az értelmezők. Mindebben kezdeményező szerepe volt Stephen Knightnak (1980, 2004), aki például a 19. században globálisan elterjedt városi rejtelmek műfaja kapcsán jegyzi meg, hogy a bűnügyi regénnyel foglalkozó írások egyáltalán nem juttattak figyelmet ennek a műfajtípusnak (Knight 2012, lásd még Kayman 1992, Worthington 2005, Ascari 2007). Az „ellentörténetek” legfőbb tétje tehát az, hogy megértsük: a bűnügyi irodalom fejlődése nem egyenes vonalú és egyirányú, hanem sokféle örökségből (gótikus regényből, természetfeletti foglalkozó elbeszélésekből, a valós bűneseteken alapuló *Newgate Calendar* kiadásaiból) táplálkozik, illetve a műfaj nem néhány privilegizált nemzet (brit, amerikai, esetleg francia) kiváltsága, hanem kezdettől fogva transznacionális jelenséggént tekinthetünk rá.

A magyar irodalomtörténet-írás egészen a közelmúltig nem mutatott érdeklődést a bűnügyi regény iránt. Bár egyre több könyv (Bényei 2000, Benyovszky 2003, 2007, 2008, 2016, Kálai 2012) és tanulmány jelenik meg, amely sokszor a nyugati-európai értelmezések fogalmi arzenálját használja, továbbra sincs olyan, az érdeklődő nagyközönség figyelmére is számot tartó kézikönyv, amely eligazíthatna a műfaj kalandos hazai és/vagy nemzetközi történetében, és amely esetleg épp azon új szempontokat érvényesítené, amelyekről fentebb tettünk említést. Mivel ma Magyarországon még mindig a leginkább Arthur Conan Doyle vagy Agatha Christie elbeszélései szolgálnak alapvető műfaji referenciaként, különösen fontos lenne egy kézikönyv megírása és megjelenése.

Mindennek fényében különösen érdekes, hogy a debreceni egyetemi tanár, Hankiss János 1928-ban megjelentette *A detektívregény. A „népszerű irodalom” elmélete és története* című rövid munkáját. 1928-ban, vagyis csak néhány évvel azután, hogy Agatha Christie publikálni, a műfaj pedig nemzetközileg is intézményesülni kezdett. Hankiss munkájának címe és alcíme is sokat ígér: egy műfajjal, annak elméleti és történeti kérdéseivel foglalkozik. Egy olyan korszakban, amikor – mint láttuk – a bűnügyi regény „ellentörténeteit” dolgozzák fel, különösen érdemes lehet tüzetesebben is szemügyre venni Hankiss könyvét, amely tehát akkor jelent meg, amikor még nem létezett sem műfajtörténet, sem ellen-műfajtörténet.

Hankiss és a komparatistikai hagyomány

Hankiss János (1893–1959) Budapesten, Genfben és Párizsban végezte tanulmányait, a Budapesti Tudományegyetemen szerzett német–francia szakos tanári diplomát, doktori értekezését pedig francia irodalomtörténetből írta. 1919-től a francia irodalom tanára lett a Debreceni Egyetemen. Hankisst a komparatistika, az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi hírű tudósaként, a *Helicon* című nemzetközi irodalomelméleti folyóirat alapító szerkesztőjeként tartjuk leginkább számon. Ha akárcsak felületesen tekintünk is rá az életművére, figyelmesek lehetünk arra, hogy érdeklődési köre szerteágazó volt: az európai és a magyar irodalom kölcsönhatásai mellett Diderot, Jókai vagy akár Tormay Cécile életműve is érdekelte. Arról, hogy nyitott volt kora populáris kultúrájára, jól tanúskodik nemcsak a bűnügyi regénynek, hanem a Jules Verne életművének szentelt könyve is (Hankiss 1930). Bizonyosan komparatistikai tanulmányai miatt érdekelhették őt a kultúrdiplomácia kérdései is, amint ezt *A kultúrdiplomácia alapvetése* című munkája (Hankiss 1936) is jelzi.¹

Hankiss 1928-as könyve többféle irányból közelít a bűnügyi irodalom műfajához: egy elméleti bevezetőt követően történeti áttekintést kapunk, majd a magyar irodalom történetét tekinti át a bűnügyi motívumok szempontjából, az utolsó részben pedig típusokról és problémákról esik szó. Az olyan fogalmak centrális szerepe, mint a *motívum*, a *típus* vagy a *milió* azt jelzi, hogy Hankiss e műfajhoz is a komparatistika gyakorlatai felől közelített.

A korszak komparatistikai gondolkodásának egyik centrális eleme a téma, a típus és a motívum elhatárolásának lehetősége (Hazard 1914, Van Tieghem 1931, a fogalmak később elkülönítéséhez lásd Frenzel 1962, 1976). Erre a problémakörre már csak azért is érdemes kitérnünk, mert Hankiss történeti áttekintése is ezeken a fogalmakon alapul: a könyv utolsó fejezetében olyan típusok jellegzetességeit szedi össze, mint a *kalandor*, az *uzsorás*, a *betyár*, illetve a hivatásos és a nem hivatásos *nyomozó*. Ám addig, amíg a típus fogalma viszonylag jól érthető, a motívum fogalma már nehezebben határozható meg (Hankiss maga sem tisztázza egyértelműen a jelentését). Az általa javasolt történeti áttekintés alapján olyan alakzatként tekinthetünk rá, amely nem csupán tartalmi elem, hanem strukturáló funkcióval is bír – a műalkotás egyediségét, szingularitását biztosítja. A bűn, a bűntény, a nyomozás motívumai kapcsán Hankisst tehát nemcsak tematikus kérdések izgatják, hanem az is, hogy a szövegekben ezek az elemek milyen strukturáló szerepet töltenek be (lásd Franco 2016).

Amikor Hankiss a magyar irodalomtörténeti vonatkozásokat és különösképpen a forrásokat tárgyalja, felbukkan a *milió* fogalma is, amely mögött (szintén nem explicit, hanem implicit módon) Hyppolite Taine meggondolásait sejthetjük: a műalkotások létrejöttét befolyásoló tényezők kapcsán Taine a fajra, az időre és a milióra hívja fel a figyelmet (Taine 1864). Leegyszerűsítve: míg az első egyfajta öröklött hajlamot, temperamentumot jelent, az idő a múlt és a jelen folytonosságát, a hagyományokat, a milió pedig a környezetet, a körülményeket jelöli. Akkor, amikor munkája végén Hankiss azt a kérdést boncolgatja, hogy mely kultúrák mit és hogyan tettek hozzá a bűnügyi regény műfajának alakulásához, akkor tulajdonképpen ehhez a problémához kapcsol vissza. Érdemes figyelni arra a párhuzamra, amely Hankiss komparatív megközelítése és napjaink meghatározónak látszó kézikönyvei között van: ez utóbbiak részben az összehasonlító irodalomtudomány hagyományai felől igyekeznek lebontani az angol-amerikai perspektívából elmondott klasszikus történeti áttekintéseket (Nilsson et al. 2017, Gulddal et al. 2022).²

1 Sajnos a terjedelmi keretek nem teszik lehetővé annak a magyar és nemzetközi irodalmi és kulturális kontextusnak a megvilágítását, amelyben Hankiss 1928-as könyve helyet foglal. Így nem tudunk részletesebben szólni sem a korabeli magyar irodalmi közegről (amelyben a magyar bűnügyi elbeszélésnek éppen egy új korszaka kezdődik az olcsó könyvsorozatok megjelenésével), sem arról, hogy Hankiss irodalomtörténeti modelljének milyen helye van a magyar irodalomtörténet-írás elbeszélései között, sem pedig arról, hogy a korszakban milyen megközelítései voltak a tömegkultúra vagy a kultúripár fogalmaival lefedett jelenségeknek – ne feledjük például, hogy a frankfurti iskola, amely, jöllehet valamivel 1928 után, de köztudatba hozta a kultúripár fogalmát, 1923-ban jött létre, és az iskola tagjai különösen nagy figyelmet fordítottak a korabeli (populáris) kulturális gyakorlatok elemzésére; Siegfried Kracauer (1971/2009) külön könyvet publikált a detektívregényről.

2 A 2017-es, *Crime Fiction as World Literature* című kötet struktúrája olyan elemzési irányok köré épül, mint a globális és a lokális közötti viszony, az irodalmi piac vagy a fordítás vizsgálata, és a tárgyalt szerzők és hagyományok köre is viszonylag széles (Nordic Noir, Aragon és Pamuk, a katalán és a bolgár bűnügyi regény vagy Akunin regényei). A 2022-es, *The Cambridge Companion to World Crime Fiction* című kézikönyv szerkesztői is abból az előfeltevésből indulnak ki, hogy a krimi nem egy nemzet vagy kulturális tér tulajdona, hanem határokon átnyúló kombinációk jellemzik. A *world crime fiction* elnevezés erre az inkluzivitásra utal: a szerkesztők és a szerzők ebben a könyvben csak alig vagy egyáltalán nem foglalkoznak angol-amerikai szerzőkkel – a könyv utolsó nyolc fejezete különféle régiók (Kelet-Ázsia, Dél-Ázsia, az arab országok, Afrika Szahara alatti országai, Európa, Skandinávia, illetve a spanyol, a portugál és a francia nyelvet beszélő területek) bűnügyi irodalmi hagyományait vizsgálja.

A magyar bűnügyi irodalom 19. századi története – Hankiss perspektívájában

A mából visszatekintve Hankiss könyvének olvastán számtalan olyan módszertani, elméleti belátást vagy intuíciót azonosíthatunk, amely megfontolásra érdemes.

Ugyan a címben a detektívregény terminus szerepel (a *roman policier* francia elnevezés mintájára), Hankiss nem elégedett ezzel az egyoldalú megnevezéssel, és a bűnügyi szépirodalom (*Kriminalliteratur*, vagyis a német minta) mellett tenné le a voksát, ha szerinte „nem volna nehézkes és komikus hatású” ez a megjelölés (Hankiss 1928: 12). A második terminus azonban jobban lefedi Hankiss megközelítését, mert tágabb perspektívát implicál: nem csupán a regényekre, és nem csupán az olyan szövegekre fókuszál, amelyekben detektívek szerepelnek.

Az első fejezetben Hankiss általában a „népszerű irodalom”-mal vet számot, megközelítésmódja pedig meglehetősen ambivalens. Ez már az a korszak az európai irodalomban, amikor kultúránként egyre élesebben elkülönül egymástól a Bourdieu által leírt irodalmi mező tág és szűk produkciós almezeje (Bourdieu 1992), vagyis a populáris és az úgynevezett „értékes” irodalom. Hankiss megközelítését is ez szabályozza: van olyan irodalom, amely „irodalmi mértékkel” bír (Hankiss 1928: 9), fejlett és kényes ízlésű emberek számára készült, és van a törvényen kívüli, az alsóbbrendű, a vonzerővel bíró irodalom, amely viszont az olvasók szeretetének a tárgya. Hankiss tehát hierarchiát tételez, de – amint állítja – „kétségek kívül teljesebbé válik a művészi munka indítóokainak s a művészi munka élvezésének ismerete, ha a műfajokat »osztálykülönbség« nélkül ... tanulmányaink körébe vonjuk” (Hankiss 1928: 13). A különféle műfajokba tartozó szövegek tehát egyaránt tanulmányozásra méltóak. Az irodalomtörténésznek nem csupán a szövegekre és azok íróira kell koncentrálnia, hanem az olvasókra is: „Az irodalomtörténet nem lehet csak az írók története: egy kissé az olvasók történetének is kell lennie. Már pedig az olvasókról éppen azok a műfajok mondhatnak a legtöbbet, amelyek az ő többé-kevésbé titkos, de annál állandóbb szeretetük tárgyai” (Hankiss 1928: 9).

Hankiss szerint egy olyan értékelési szempontrendszer szerint kell vizsgálni az irodalmi szövegeket, amely egyénenként, műfajonként és koronként is változik:

1. ráismer-e az olvasó az élet hű képére egy szöveg olvasása közben (ez a realizisztikusság kritériuma);
2. milyen formai, technikai eszközöket azonosít;
3. milyen érzelmi, hangulati hullámok indulnak el benne;
4. megnyitja-e egy irodalmi szöveg a tér/idő korlátokat.

Hankiss szerint a populáris irodalom a pascali *divertir* módján szórakoztat: a népszerű irodalom szövegeiből nem tanulhatunk, művészi eszközei kopottak, gondolati tartalmuk értéktelen – ellentmondanak az anyagi életfeltételeknek is, így erkölcsi hatás tekintetében veszélyesek. Hankiss érvelése tehát nem mentes attól az értelmezői mechanizmustól, amely az új és főleg „népszerű” kulturális termékekben (a detektívregényben, a fantasztikus regényben, az operettben, a filmben) veszélyt lát, hiszen az értelmezők szerint ezek a befogadókra közvetlen hatást gyakorolnak.

Hankiss egyszerre tekinti át a bűnügyi irodalom európai és magyar történetét. Az előbbi esetben alapvetően német forrásokra támaszkodva teszi ezt, bár érdemes felfigyelni arra az időbeli egyezésre is, hogy 1929-ben (tehát Hankiss könyve után egy évvel) jelent meg Régis Messac (1929) *Le 'detective novel' et l'influence de la pensée scientifique* című hatalmas, mintegy 600 oldalas doktori értekezése (újra kiadása: Messac 2011), amely az antikvitásig visszanyúlva rajzolja fel a műfaj történetét – az erudíciót, az ambíciót és a széles látókört tekintve a két vállalkozás nagyon hasonlít egymáshoz a jócskán eltérő terjedelem ellenére.

Hankiss számára a műfaj története nem csupán irodalmi kérdés: sokkal inkább esik latba a bűn, illetve a bűnös iránti általános érdeklődés – a szerző e tekintetben a középkori ember világképének jellemzőiig megy vissza, illetve figyelmet fordít arra is, hogy milyen alakváltozatai vannak a tolvajnak, a gonosztevőnek vagy a rendőröknek. Irodalmi hatások szempontjából a pikareszk regényt, a 18–19. századi különleges történeteket, a balladákat, a történelmi regényt, a romantikus drámát, illetve a melodramát említi, vagyis – ahogyan azt fentebb is konstatáltuk – az általa felrajzolt történetet nem szűkíti le csak az epikus műfajok vizsgálatára.

Megközelítésében a társadalmi és a kulturális tényezők, illetve az irodalmi műfajok mellett egy harmadik, poétikai összetevőt is azonosítanunk: Hankiss áttekintése elején úgy fogalmaz, hogy a „népszerű irodalom» műfajai közül a *bűnügyi regény* tett szert a legnagyobb kedveltségre s legközelebb is jutott a klasszikus értékű

irodalomhoz” (Hankiss 1928: 14; kiemelés az eredetiben). Mindez részben azért is lehet így, mert a szerző olyan általános poétikai jegyek használatát köti a műfajhoz, mint a regényesség, illetve a realiztikusság, amely a részletek megfigyelésén alapul. Ebben a kontextusban érzékeli és értékeli (nem feltétlenül pozitívan) Hankiss azt a tendenciát, hogy a műfaj egyre inkább a játék elvén működik: a bűnügyi regény elhagyja a mellékes részleteket, és így az olvasó minden újabb szövegben a kitalálós játék egy következő változatát ismeri fel. Mint látjuk, a magyar irodalomtörténész éppen abban a pillanatban publikálja a könyvét, amikor Arthur Conan Doyle, Agatha Christie és mások tevékenysége nyomán intézményesülni kezd a rejtélyfejtő bűnügyi regény, vagyis amikor megtörténik egy olyan műfaji elkülönülés, amelynek – mint tudjuk – globális konzekvenciái lesznek.

Hankiss nem akarja csak beteges tünetként értelmezni a műfaj térhódítását. Érdekes az a gondolata, amely szerint a népszerű műfajok szükségleteket elégítenek ki – a bűnügyi regény reakció a naturalista regény unalmára, és a szerző szerint előkészítheti az új regény előtt a talajt, amely egyszerre „tervez, kombinál, alkot, ismereteket terjeszt és tudósokat ihlet, de amely azért teljes értékű művészet, egységes, sokoldalú, szabad lendületű világfestés” (Hankiss 1928: 33).

Hankissnak a bűnügyi elbeszélés egyik mediális változatáról, a detektívfilmről is vannak fontos megfigyelései: szerinte a film csak mostanság (tehát az 1920-as évek végén) talál magára, és a mozi szakértői még nincsenek tisztában azzal, hogy a detektívregény komplex, heterogén elemekből áll, így könnyebben ki tudnák választani azokat a szövegeket, amelyek „megfelelnek az új művészetnek” (Hankiss 1928: 31). Leértékeli az üdözésen alapuló filmeket, de üdvözli azokat, amelyek a nyomozáson alapulnak, s még inkább azokat, amelyek a büntényről és annak következményeiről szólnak: „...a visszafelé irányuló mozaikrendszer nagyon hatásos lehet; de még érdekesebbé válhatik akkor, ha a bűnnek folytatása van, s mialatt a detektív a múltat kutatja, aggodalommal lesi annak következményeit a jelenben és a jövőben” (Hankiss 1928: 32).³ Szerinte előnyben van a film az irodalomhoz képest a maszkváltó gonosztevő (mint például Dr. Mabuse) megjelenítésében. Hankiss kiemeli, hogy a mozivásznon legigazibb témája az, amikor a „gondolat detektívjét a tett detektívjével egyesíti s így a szellemi izgalmat a vizuális élvezettel kapcsolja egybe” (Hankiss 1928: 32), vagyis amikor egy film a leginkább médium-specifikus tud lenni, de – ahogyan azt állítja – „az ilyen film ideáljának ma aligha van teljesebb megvalósulása” (Hankiss 1928: 32–33).

A „Bűnügyi motívumok a magyar irodalomban” című rész azt tekinti át, ami – a taine-i megközelítés alapján – sajátlagos magyar jegyeknek tekinthető. A könyv leghosszabb része alapvetően szerzőcentrikus, Gaal Józseftől Moly Tamásig tart az áttekintés, de Hankiss olyan írókat is említ (Guthi Soma, Székely Vladimir és Tábori Kornél), akik megtörtént bűnügyekről írnak. Hankiss itt sem csak szűken vett irodalomtörténeti áttekintést szándékozik adni.

Hankiss szerint a klasszikus esztétikához képest a romantika, amely mindig újat, valami mást akar adni, élénk érdeklődést mutat a rendellenes, a rendkívüli, az izgató iránt, és a bűnhöz kapcsolódó problémák ilyeneknek tekinthetők. Nemcsak a bűnügyi regény, hanem a magyar regény gyermekkorát is a német eredetű ritterdráma és ritterregény műfajában látja, amelyek már a bűn, illetve a rejtett helyek iránt érdeklődnek: ahogyan Hankiss érzékletesen fogalmaz: „A bűnügyi regény, mily, mint Csipkerózsika gonosz tündére, ott állt a magyar regényirodalom bölcsőjénél, nem tűnt el végleg akkor, amikor a rablóregények divatja alábbhagyott; csak más bőrbe bújott és az egész XIX. század folyamán éreztette hatalmát” (Hankiss 1928: 35). A regény mellett pedig a kriminalitás három példáját három drámai változatban, a német sorstragédiában, a francia romantikus drámában és a magyar népszínműben látja. Külön kiemeli a népszínmű egyik műfaji elődjének, a francia melodrájának a jelentőségét, amely struktúráját és szerepkörét tekintve az európai populáris elbeszélésmód egyik mátrixának tekinthető (vö. Bleton 2014). Áttekintéséből Hankiss a szorosan vett ponyvairodalmat sem hagyja ki: „A népkönyv, a ponyvairodalom önálló tanulmányt érdemel, annál is inkább, mert a szegényebb néprétegek olvasmányai

3 Érdekes viszont, hogy ehhez Hankiss az irodalomból, Conan Doyle-tól hoz példákat, a *His Last Bow* két írását („The Devil’s Foot”, „The Dying Detective”) és a magyarul leginkább *A Sátán kutyája* címen ismert *The Hound of the Baskervilles*-t. Hankiss mindösszesen csak egy filmcímét említ (*Doktor Mabuse*), viszont megkülönbözteti az „abszolút” és a „nem abszolút film”-et. Fontos adalék lehet ehhez Kassák Lajosnak a Nyugat 1927-es évfolyamában megjelent, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* című filmről írt kritikája (Kassák 1927).

meglehetősen szűk és élesvonalú határok között mozognak s együttesen a tömeg fantáziájának szervesen összefüggő, markáns képét adják” (Hankiss 1928: 51).

Hankisst azonban a magyar tendenciák vizsgálata esetében sem csak a szűken vett irodalomtörténeti folyamatok érdeklik. Áttekinti, ahogyan az 1830-as és 1840-es évekbeli magyar újságok és szépirodalmi folyóiratok elkezdnek a kriminalizmus iránt érdeklődni, a különböző hírek és a különféle fikciós bűnügyi történetek sokféle korból és sokféle helyről származnak.

Hankiss olyan helyi természetű okokat is említ, amelyek a mentalitást határozzák meg: „A magyar olvasók jórésze tanyákon vagy vidéki kastélyokban él, a betyárokkal mint reális és természetes tehertétellel számol (l. *Az új földesúr*); viszont a magánosság kifejleszti benne az éjszakáktól és a rablóktól való félelmét” (Hankiss 1928: 40, 7. lábjegyzet). 1848 után pedig a börtön, a halál, a bujdosás és az álruha válik hétköznapi realitássá a magyar társadalom számára.

Hankiss arra is rámutat, hogy – csakúgy, mint más európai országokban –, a hazai szerzőket is foglalkoztatja a bűnözés természete (a bűnös egyre kevésbé tekinthető elszigetelt szörnyetegnek, vagyis a bűn társadalmi probléma), megszorodnak a börtönök leírásai, a bűnügyi reformelképzelések. A bűnözést színre vivő szövegekben (Jósika Miklós vagy Nagy Ignác regényeiben) a nagyvárosi bűnözés színhelyei is megjelennek, a közvéleményt foglalkoztatják a híres merényletek, a gonosztevők vagy éppen az igazságtevők.

Kitekintés

E rövid áttekintés is nyilvánvalóvá teszi, hogy Hankiss könyvét, amely egy populáris műfaj történeti és elméleti problémái iránt érdeklődik, olyan megközelítés jellemzi, amely épp napjaink krimiírással mutat párhuzamot, azt pedig hangsúlyozni sem érdemes, hogy mennyire kivételesnek tűnik – mind tárgyát, mind módszerét tekintve – a magyar irodalomtörténet-írás palettáján, még akkor is, ha – mint láttuk – a műfajhoz való viszonya meglehetősen ambivalens.

Hankiss tág perspektívája az irodalomra nem izolált jelenségként tekint: úgy véli, hogy a bűnügyi irodalom népszerűségének, hatásának, belső működésének, az iránta való írói érdeklődésnek kérdéseire csak akkor kapunk választ, ha azokat társadalmi és kulturális összefüggésekben vizsgáljuk. Mindezzel párhuzamosan Hankiss az irodalmat rendszerként szemléli, amelyben az írók és a szövegek mellett az olvasók (azok reakciói, értelmezései) sem hagyhatók figyelmen kívül. Ebből is fakad, hogy Hankisst a hatás, az érzelemkeltés mechanizmusai is érdeklik (lásd az értékelési kritériumrendszer harmadik pontját). Hankiss mediális összefüggésekre is figyel: az irodalom (és benne a bűnügyi regény) nem értelmezhető csak akkor, ha a médiarendszer részeként közelítünk hozzá.

Mindezek alapján Hankiss műfajra vonatkozó, bár explicité nem tett viszonyáról is képet alkothatunk. A könyv egy olyan korszakban született, amikor az angol-amerikai hagyomány dominanciája még épphogy kialakulóban volt, majd e domináns történet megerősödése következtében megkezdődik a műfaji kánonokba való odatartozás és nem-odatartozás logikájának működése is. Hankiss nem akar (vagy nem tud) olyan szűk műfaji definíciót adni, amely alapján mindig kizárhatunk bizonyos szövegeket. A leírás tehát elsőbbséget élvez a meghatározással szemben. Hankiss módszere mintha Marc Angenot társadalmi diskurzusról alkotott felfogását előlegezné (Angenot 1989), aki arra ösztönöz, hogy ne írjuk le/definiáljuk az egyes szektorokat anélkül, hogy megvizsgálánánk a többi, szomszédos vagy rokon szektorokkal való viszonyát – tehát kevésbé a meghatározás, mint inkább a kapcsolatok feltérképezésének kérdése a fontos számára.

Hankiss tehát nem lezárni akar, hanem felnyitni, megközelítése Wittgenstein családi hasonlóság-gondolatával is párhuzamba állítható: az olyan jelenségek, amelyekről azt gondolnánk, hogy egyetlen lényeges közös vonás révén kapcsolódnak egymáshoz, valójában egymást átfedő hasonlóságok sorozata révén kapcsolódhatnak össze, és egyetlen közös vonás sem közös az összes jelenségben (lásd Wittgenstein 1953/2004: § 66–71).

Ha akarjuk, akkor valami ilyesmi megközelítésre utalnak a kötet utolsó metaforikus megállapításai: Hankiss nem egyenesvonalú műfaji fejlődésről beszél: „...talán helyesebb a műfaj fennmaradását a virágtőzéhez hasonlítani, ahol egy ág, egy levél kimerül, lehull, s a régi közös töből más ponton újak hajtanak ki helyette” (Hankiss 1928: 123).

Irodalom

- Allan, Janice, Jesper Gulddal, Stewart King & Andrew Pepper, eds. (2020): *The Routledge Companion to Crime Fiction*. London & New York: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780429453342>
- Angenot, Marc (1989): 1889: Un état du discours social. Montréal & Longueuil: Le Préambule.
- Ascari, Maurizio (2007): *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, <https://doi.org/10.1057/9780230234536>
- Bényei Tamás (2000): *A rejtélyes rend: a krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Benyovszky Krisztián & H. Nagy Péter, szerk. (2009): *Lepipálva (Tanulmányok a krimiről)*. Dunaszerdahely: Lilium Aurum.
- Benyovszky Krisztián (2003): *A jelek szerint*. Pozsony: Kalligram.
- Benyovszky Krisztián (2007): *Bevezetés a krimi olvasásába*. Dunaszerdahely: Lilium Aurum.
- Benyovszky Krisztián (2008): *Kriptománia: titok és elbeszélés*. Pozsony: Kalligram.
- Benyovszky Krisztián (2016): *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*. Dunaszerdahely & Pozsony: Kalligram.
- Bernstock, Bernard, ed. (1983): *Essays on Detective Fiction*. London & Basingstoke: The MacMillan Press, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-17313-6>
- Bleton, Paul (2014): Intra-européennes. Mélodramatique Templum des Fictions Populaires Importées en France. In: Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert & Jean-Louis Tilleuil (eds.): *Les racines populaires de la culture médiatiques*, pp. 179–189, Bruxelles: Peter Lang.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Franco, Bernard (2016): *La littérature comparée – histoire, domaines, méthodes*. Paris: Armand Colin, <https://doi.org/10.3917/arco.franc.2016.01>
- Frenzel, Elisabeth (1962): *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexicon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner.
- Frenzel, Elisabeth (1976): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexicon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner.
- Gulddal, Jesper, Stewart King & Alistair Rolls, eds. (2022): *The Cambridge Companion to World Crime Fiction*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/9781108614344>
- Hankiss János (1928): *A detektívregény (A „népszerű irodalom” elmélete és története I.)*, Debrecen & Budapest: Csáthy Ferencz Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat R.-T.
- Hankiss János (1930): *Jules Verne. A tudomány a szépirodalomban*. Budapest: Franklin.
- Hankiss János (1936): *A kultúrdiplomácia alapvetése*. Budapest: Magyar Külügyi Társaság.
- Hazard, Paul (1914): Les récents travaux en littérature comparée. *Revue universitaire*, no. 23, pp. 112–124.
- Kálai Sándor (2012): *Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Kassák Lajos (1927): Az abszolút film (Berlin. A nagyváros szimfóniája). *Nyugat*, 4. sz.
- Kayman, Martin (1992): *From Bow Street to Baker Street: Mystery, Detection and Narrative*. London: Macmillan, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-21786-1>
- Knight, Stephen (1980): *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-05458-9>
- Knight, Stephen (2004): *Crime Fiction, 1800–2000, Detection, Death, Diversity*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- Knight, Stephen (2012): *The Mysteries of the Cities. Urban Crime Fiction in the Nineteenth Century*. Jefferson & London: McFarland and Company.

- Kracauer, Siegfried (1971/2009): *A detektívregény. Értelmezés*. Budapest: Kijarat.
- Krajenbrink, Marieke & Kate M. Quinn, eds. (2009): *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam: Rodopi, <https://doi.org/10.1163/9789042029170>
- Messac, Régis (1929/2011): *Le 'detective novel' et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: Encrage, <https://doi.org/10.14375/NP.9782251742465>
- Nilsson, Louise, David Damrosch & Theo D'haen, eds. (2017): *Crime Fiction as World Literature*. New York & London: Bloomsbury.
- Taine, Hyppolite (1864): *Histoire de la littérature anglaise*. Paris: Hachette.
- Van Tieghem, Paul (1931): *La littérature comparée*. Paris: André Brulliard.
- Wittgenstein, Ludwig (1953/2004): *Recherches philosophiques*. Paris: Gallimard.
- Worthington, Heather (2005): *The Rise of the Detective in the Early Nineteenth-Century Popular Fiction*. London: Palgrave Macmillan, <https://doi.org/10.1057/9780230506282>

A hibriditás lehetőségei a kortárs *young adult* irodalomban

Tisza Eleonóra
Debreceni Egyetem

E kutatás célja az, hogy a hibriditás sokrétű fogalmát körüljárva átfogó képet nyújtson a *young adult* (YA) irodalomról. A YA sem a gyerekirodalomhoz, sem a „felnőtt” irodalomhoz nem sorolható be teljes értékűen, így mint korosztályok közötti hibrid műfaj értelmezhető. A YA körüli definíciós problémák is leírhatók a hibriditás fogalmával, mert a konszenzus ma sem teljes az illetően, hogy zsánerként, marketingkategóriaként vagy korosztályi besorolásként értelmezzük-e a jelenséget. Emellett a műfaji hibridizáció elemzésére is sort kerít, mert ez alapvetően jellemző tendencia a terület médiaszövegeinek működésében. Végül röviden arra is rámutat az elemzés, hogy miként jelenik meg a hibriditás a YA *fantasy* szövegek narratíváiban, különös tekintettel a női szörnyek hibriditására.

Kulcsszavak: hibridizáció, ifjúsági irodalom, újmédia, young adult irodalom, zsánerhibridizáció

Possibilities of hybridity in the contemporary young adult literature

This study is to provide a comprehensive insight into the young adult (YA) literature by exploring the multifaceted notion of hybridity in the category. The young adult literature can neither be fully labelled as children's nor as "adult" literature and can therefore be understood as a hybrid of the two age categories. The notion of hybridity also explains definitional problems. There is still no consensus on whether the phenomenon should be understood as a genre, a marketing category, or an age classification. Hybridity also encompasses genre hybridisation, which is a typical trend of literary and media texts in this field. Finally, the analysis will briefly highlight how hybridity is represented in the narratives of YA *fantasy* texts, particular as regards female monster characters.

Keywords: fantasy literature, genre hybridization, hybridization, new media, young adult literature

A hibriditás lehetőségei a kortárs young adult irodalomban

A *young adult* (YA)¹ irodalom gyorsan és folyamatosan változó irodalmi részrendszer, amelyre különösen nagy hatást gyakorolnak az újmédia működési módjai és a közösségimédia-platformok különböző trendjei. A 2010-es években blockbustter YA filmek sokasága töltötte meg a mozikat, a könyvpiacra szinte minden évben újabb *science fiction*, disztópia vagy *urban fantasy* világok nyíltak meg az olvasók előtt. Az utóbbi években ehhez képest a filmipar szinte teljes egészében kerüli a YA könyvek adaptációját, és a fókusz egyre inkább a sorozatokra és a streamingszolgáltatókra helyeződik, akik retrospektív nyitottsággal viszonyulnak ezekhez a médiaszövegekhez. A friss megjelenésekkel vagy néhány éve debütáló sztárszerzőkkel kevésbé foglalkoznak,² miközben a leggyakrabban öt–tíz évvel ezelőtt megjelent young adult bestsellereket adaptálnak.³ Az elmaradozó filmadaptációk ellenére a YA könyvpiac még mindig tartogat robbanásszerű sikereket. Mindezek mellett jellemzőnek tűnik a sorozatszerűség helyett a szerzőség előtérbe kerülése,⁴ valamint egy hasonló retrospektív működés a közösségi média – főleg a TikTok – működésében, ahol az új, népszerű könyvek mellett a leginkább a nyolc–tíz évvel ezelőtti megjelenések dominálják a trendeket és az algoritmust.⁵

A YA elméleti kereteinek tisztázatlansága okán érdemes kijelölnünk olyan belépési pontokat, amelyeken keresztül a jelenség jobban megközelíthetővé válik. A belépési küszöbök meghatározásában a hibriditás fogalma jól hasznosítható szervezőelv. A YA-n belüli hibridizáció változatait négy szemponton keresztül vizsgálom: az első a korosztályokköztiiség problémája, a második a részlegesen alkalmazható definíciók hibriditása, a harmadik a zsánerhibridek kérdésköre, a negyedik pedig a narratíván belüli hibridizáció lehetőségei kimondottan a YA fantasyban megjelenő női szörnyekre koncentrálva. Míg ez utóbbi nézőpont kifejezetten egy műfajra fókuszál, addig az első három hibrid működés a YA szintén egészére vonatkoztatható állításokat tartalmaz, tehát nem műfajspecifikus.

A YA szempontjából a 2008-as évet az *Alkonyat*-sorozat, valamint *Az éhezők viadala* magyarországi megjelenése fémjelzte, ami fordulópontot jelentett a hazai young adult történetében. A disztópia és a realista-romantikus történetek mellett a modern young adult regény fejlődése erősen összefonódik meghatározó fantasy és disztópikus kötetek megjelenésével (*Harry Potter*, *Alkonyat*, *Az éhezők viadala*) is. Tanulmányomban elsősorban a 2008 óta megjelent szövegekre fókuszálok. 2008 után a könyvkiadásban – az év sikerein felbuzdulva –, egyértelműen nagy lendületet vett a YA szövegek publikálása. A következő években felbukkanó trendek – mint a disztópiák és a vámpírregények – pedig egyértelműen meghatározták a könyvpiac e szegmensének működését, és még ma is éreztetik hatásukat.

Ahhoz, hogy megvizsgálhassuk, miért válhatott a YA egyik kulcsfogalmává a hibridizáció, érdemes kiemelni, hogy a YA médiaszövegei folyamatos kölcsönhatásban állnak az újmédiával és a közösségimédia-platformokkal.⁶

1 A továbbiakban az általam vizsgált jelenségre következetesen a YA vagy young adult kifejezéseket használom. Bizonyos esetekben működhet a „magyar nyelvű ifjúsági” megnevezés is, azonban ez túlságosan leegyszerűsítő, és nehézkessé teszi a nemzetközi diskurzushoz való csatlakozást is.

2 Ki kell emelnünk Sarah J. Maas kötetének elképesztő népszerűségét, akinek eddig egyik könyvsorozatát sem filmesítették meg. Maas amerikai YA fantasy szerző, leginkább az *Úvegtrón* (2013–2019) valamint a 2015-ben megjelent *Tüskék és rózsák udvara* (2016–2021) című sorozatról ismert, az előbbi hét-, az utóbbi négykötetes. (A hivatkozott YA művek teljes listáját lásd e tanulmány végén.)

3 A 2012-es megjelenésű *Árnyék és csont* (Bardugo 2012) című kötetből készült sorozat 2021-ben debütált a Netflixen, a 2013-ban megjelent *Geek Girl* (Smale 2014) 2024 júniusában indult ugyanazon a platformon. A *Lockwood & Co.* című sorozatot (Stroud 2013) 2013-as megjelenése után 2023-ban mutatták be a Netflixen.

4 Érdemes megemlíteni Colleen Hoover és Rebecca Yarros nevét, akik az utóbbi években a legnagyobb sikereket érték el. Hoover romantikus regényei évek óta uralják a sikerlistákat, a szerző *Velünk véget ér* (2017) című könyvéből 2022-ben több példány kelt az Egyesült Államokban, mint a *Bibliából* (Ntwasa 2023). Yarros *Negyedik szárny* című sorozatát (2023) korábban nem látott, példátlan rajongói siker övezte a megjelenésekor.

5 Ennek jelentős piacalakító hatása van a tekintetben, hogy a 2010-es évek YA könyveit folyamatosan újranyomják a kiadók, legalábbis a közösségi médiában népszerű köteteket, miközben a friss megjelenések sok esetben háttérbe szorulnak, kevesebb figyelmet kapnak.

6 Ehhez érdemes megjegyeznünk, hogy a közösségi platformok 2010 óta tartó népszerűségének növekedése gyakorlatilag egybeesik a YA népszerűsödésével. Ebben az időszakban jelennek meg az *Alkonyat* (Meyer 2008), *Az éhezők viadala* (Collins 2008) és a *Beavatott* (Roth 2012) könyvek is.

A YA-t elsődlegesen fogyasztók szorosan az elsők között jelentek meg az újabb és újabb közösségi oldalakon, és ezt az is jelzi, hogy e platformokon (Instagram, YouTube, Tiktok) az indulásuk után nem sokkal már megjelentek a könyvekkel foglalkozó közösségek, amelyek hangsúlyosan identifikálták is magukat (*Bookstagram*, *Booktube*, *Booktok*).⁷ Így a könyvekkel foglalkozó tartalomgyártás kikerülhetetlenül hangsúlyos része e platformoknak. Míg az Instagram és a YouTube esetében kevéssé, addig a TikTok kapcsán már látható, hogy ez a közösségi oldal jelentős mértékben alakítja a könyvpiaci stratégiákat, trendeket határoz meg, továbbá az eladási számokban is jelentős változásokat tud produkálni.

Az olyan újmédiát leíró jelenségek, mint a remixelés (Manovich 2009), a konvergencia (Jenkins 2006) és a részvétel (Jenkins 1992) erősen rokoníthatók az általam használt hibridizáció fogalmával. A hibridizáció nem új megközelítés e területeken, és mivel a *young adult* médiaszövegeket alapvetően behálózza a közösségi médiával való szoros egymás mellett fejlődés, az új platformokat pedig elsődlegesen mindig a legfiatalabbak használják először, így az újmédia jelenségei és működései elkerülhetetlenül vonatkoztathatóvá válnak a *young adult* médiaszövegekre is, valamint a hozzájuk kapcsolódó rajongói, tartalomgyártói, olvasói gyakorlatokra. Az újmédiát hasonló hibrid gyakorlatok, szerepek jellemzik, mint a rajongói részvétel kapcsán „a tartalomgyártó (producer) és a fogyasztó-felhasználó (*consumer*, *user*) szerepeinek összefonódása, a közöttük lévő határ elmosódása, a hibridizáció” (Van Dijckot [2009] idézi Glózer 2016: 141). Marwan M. Kraidy (2005: 6) úgy fogalmaz, hogy a hibridnek számító médiaszövegek magukon felül álló történelmi, gazdasági, kulturális erőkre is reflektálnak, ezek kapcsolódása, egymásba fonódása pedig helyi, nemzeti, regionális, globális szinten is nyilvánvaló.

Andrew Chadwick (2017: 4) értelmezésében a hibriditás egy olyan megközelítésmód, amelynél előtérbe kerülnek a komplexitás (*complexity*), a kölcsönös függés (*interdependence*) és az átmenet (*transition*) fogalmai, így kiválóan alkalmas arra, hogy médiáról és politikáról gondolkodjunk a segítségével. Chadwick a fogalmat leginkább médiarendszerek kapcsán alkalmazza: úgy látja, egy rendszer szereplői állandó kölcsönhatásban vannak, egyszerre egymás riválisai és támaszai egy olyan hálózatban, ahol folyamatos a verseny a figyelemért és a dominanciáért. Bár az új és a régi fogalmai relatívak, a szerző kiemeli, hogy a régi típusú médiagyakorlatok adaptálódhatnak az új médiarendszerek logikájához, kisajátítva azok jellegzetességeit, mindez pedig fordítva is megtörténhet. Chadwick (2017: 4–5) hibriditásfogalma elutasítja a dichotómiákban való szigorú kategorizálást, alkalmazását tekintve közelebb áll a köztes állapotok és határterületek feltérképezéséhez, így kifejezetten jól működtethető egy olyan folyamatosan változásban és mozgásban lévő rendszer elemzése során, amilyen a *young adult* irodalom.

YA mint a korosztályok közötti hibrid műfaj

Tanulmányomban az angol YA-teoretikus Leah Phillips (2017) elméleti koncepcióját veszem alapul. Phillips számára a YA inkább a történeteken belüli kapcsolatok feltérképezéséről szól, eltávolodva a bináris oppozíciók korlátozó rendszerétől. Három kulcsfogalmat emel ki a YA jellemzéséhez: mezőként (*field*) azonosítja – a kifejezést Pierre Bourdieu mezőelméletéhez vezeti vissza, megállapítja, hogy nem csupán irodalmi, hanem médiaszövegek is tartozhatnak a mezőhöz (*literary and media texts*) – ez a médiatudomány felől érkezőknek kifejezetten hasznos –, valamint kijelenti, hogy e szövegekre köztes állapot (*liminality*) jellemző. Phillips értelmezésében a YA a nyugati kultúra által alkalmazott bináris oppozíciók közötti kulturális hiátusban létezik. A köztes állapotok problémakörét abban látja, hogy a YA a gyerek–felnőtt dichotómiában egy légüres térben, egyfajta alkonyzónában létezik, hiszen sem az egyikhez, sem a másikhoz sem tartozik, és a célközönségét is ebből a köztes, tinédzser korosztályból meríti. Az életkorokkal, az öregedéssel, a gyerekkorral foglalkozó, az *age studies*hez csatlakozó kutatások szintén tematizálják az átmenetiség kérdéskörét. A gyerekkor kutatói szerint ahelyett, hogy a gyereket fejlődésben lévő, nem egész felnőttnek tekintjük, önálló, teljes emberi lényként kell tekintenünk rá (Spyrou et al. 2019). Ez a gondolat rokonítható Karen Coats (2011: 317) gyerekirodalom-kutató egyik alaptézisével, amely szerint

7 Az említett online közösségek mélyebb megértéséhez lásd még Gács (2019), Glózer & Torbó (2019).

a YA-t önmagában is céliróladomnak⁸ kellene tekinteni ahelyett, hogy pedagógiai eszközként vagy pusztán magasirodalom előtti szórakozásként, átmeneti irodalomként gondolunk rá. A YA irodalom egyik lényeges kérdése az, hogy ezen a problémás spektrumon, amelynek egyik végén a gyerek mint hiánylény jelenik meg, a másik végén pedig – az öregkor problematikáját most szándékosan kihagyva a diskurzusból – az egész, tökéletes felnőtt van, milyen *outsider* szerepet tölt be a tinédzser. Phillips szerint a YA nehéz megközelítésének ez az egyik elsődleges oka, az alkonyzónában való létezés, az állapotok köztiség, a nyugati kultúrára jellemző ellentétpárokba be nem sorolhatóság, amely okán csak laza, részlegesen alkalmazható definíciókat állapíthatunk meg.

A társadalom felnőttekre és gyerekekre vonatkozó kétosztatúságát felszámolta, hogy G. Stanley Hall (1904) „felfedezte” a tinédzsert mint életkori kategóriát. Az 1900-as évek elején az amerikai 17 éves tinédzsereknek csupán 6,4 százaléka halogatta a „felnőtté válást”, hogy középiskolai bizonyítványt szerezzen (Cart idézi Kett 1977: 4), a legtöbbjük nagyon fiatalon egyenesen a munka világába csöppent, valamint a saját család alapításának kihívásaival nézett szembe. Hall és a köztes életkori kategória leírása nagymértékben átalakította a kapitalizmus termelési logikáját azzal, hogy megjelent egy új csoport, amely vásárlóerőként tűnt fel a piacon. Ezzel a divatipart, a filmeket, a sorozatokat és persze az irodalmat is teljességgel átformálta az ifjúsági kultúra megjelenése.

Ha fogalmakból indulunk ki, a YA a *middle grade*⁹ és a *new adult* között helyezkedik el. A middle grade a 8–12 éves korosztályt jelenti, míg a new adult a fiatal egyetemistákat, körülbelül 18–25 éves kor között. Ezek az életkori megnevezések hasznosak abban az esetben, ha a könyveket szeretnénk kategorizálni, de nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a könyvpiac marketingesei és maguk a befogadók is folyamatosan új identitáskonstrukciókat alkotnak, amelyeknek jelentős része az életkort is alapul veszi. A korcsoport megjelölése mellett, hogy csoportidentitást ad a befogadónak, akaratlanul is magában hordozza a kizárás lehetőségét. Számos vizsgálat arra mutat rá, hogy a YA olvasók jellemzően kilépnek a korosztályi meghatározások közül, és akár az ajánlottnál jóval később, harmincas, negyvenes éveikben is szívesen olvasnak YA történeteket.¹⁰

A korcsoport-megnevezések hasznát leginkább a könyvtárosok, a könyvesboltok, a tanácstalan szülők és a pedagógusok látják. Tulajdonképpen ők azok az aktorok, akiknek kapuőri szerepüknél fogva számít az, hogy a gyerek vagy a tinédzser olvasók pontosan mikor és milyen típusú szövegekkel találkoznak. A történetekben – attól függően, hogy middle grade, new adult vagy young adult korcsoportba soroljuk őket – számos dolog eltérhet. A reprezentált problémák, a társadalmi diskurzusok nyilvánvalóan igazodni fognak a beleértett olvasó értelmezési képességeihez, érdeklődési köréhez. A nézőpont, a karakter és a főszereplők kora szintén közelít a választott célcsoport korához. A szétválasztás mégis talán legfontosabb, méltatlanul alultárgyalt oka a szexualitás ábrázolása. A middle grade esetében ez a téma érthető okokból teljesen hiányzik a narratívákból, a young adult kapcsán viszont már a „sejtetett”, a new adultnál pedig az „explicit” jelzővel írhatjuk le a reprezentáció módját.

Érdemes figyelmet fordítani arra is – amennyiben a három fentebb tárgyalt korcsoportot átjárható mezőként képzelhetjük el –, hogy ez a kapuőrök által kijelölt tér nem mindig találkozik az átlagos olvasási szokásokkal. Míg az idősebbek a YA kapcsán hajlamosak lefelé, tehát korosztályukhoz képest fiatalabbak számára kijelölt szövegeket fogyasztani, addig a fiatalabbak – kíváncsiságuk és életkori helyzetük folytán – hajlamosak felfelé olvasni, tehát az idősebbeknek szánt szövegeket keresik. Ez utóbbival mindenképpen jár egyfajta szabályszegési aktus, amely az említett kapuőrök által lehatárolt szabályrendszert igyekszik áthágni. A korosztályok közötti hibrid YA így inkluzív mezőként is leírható, amely nemcsak a lentebből érkező fiatalabb olvasókat fogadja be, hanem a jóval idősebb, a célcsoportból már kinőtt fogyasztókat is.

8 Saját fordításom, eredetileg: *destination literature*.

9 Patty Campbell 2010-ben megjelent könyvében még „junior YA”-ként és „middle school novel”-ként utal – jobb híján – ezekre a szövegekre (Campbell 2010: 67).

10 A HarperCollins és a Nielsen Books kollaborációjában készült kutatás (2024) az Egyesült Királyság könyvpiacát vizsgálva azt találta, hogy 2019 óta folyamatosan növekszik a YA-t olvasó felnőtt közönség létszáma: a jelentés szerint a YA olvasók 74 százaléka felnőtt, és 28 százalékuk 28 éven felüli.

Definíciós hibriditás

A folyamatosan változó produkciós és befogadói közeg indokoltá teszi a *young adult* körülhatárolására tett törekvéseket. A *young adult* fogalmi, definíciós hálóját igencsak laza szerkezetű; különböző diszciplínák felől érkező kutatók más és más értenek *young adult* alatt. Bár a magyar nyelvben igen sűrűn használt gyerek- és ifjúsági irodalom szókapcsolat magában foglalja a tinédzsereknek írt szövegeket is, és emiatt indokolatlannak tűnhet a két korcsoport erősebb szétválasztása, a legtöbbször mégis az látszik, hogy akkora szakadék húzódik a két korosztály között, hogy kifejezetten félrevezető egységes következtetéseket levonni. Érdemes ragaszkodni a két csoport szétválasztásához, azokat a definíciós megközelítéseket pedig új szemszögből is megvizsgálni, amelyek a YA-ra úgy hivatkoznak csupán, mint a gyerekirodalom egy mostoha mellékágára.

A 2010-es években kifejezetten jellemző volt, hogy a kutatók önálló műfajként gondoltak a jelenségre (Duran 2012). Amellett persze, hogy akadnak közös jellemzők a médiaszövegekben, klasszikus értelemben vett zsánereként semmiképpen sem értelmezhető a YA, hiszen számos műfajt és azok alműfajait foglalja magában.¹¹ Torbó Anna-mária (2024: 50) szupraműfajként, egyfajta ernyőfogalomként, műfajok fölött álló műfajként jelöli meg a YA-t, amely magába olvasztja és összeköti az egyes zsánereket.

Az olyan egyszerűsítésre törekvő fogalmak, mint a korcsoportbesorolás, a marketing és a könyvpiaci kategória vagy a zsáner láthatóan nem működtethetőek teljes egészében, bár részlegesen, bizonyos kontextusokban mindegyik alkalmazhatónak tűnik a YA leírására. A Leah Phillips (2017) által használt „mező” kifejezés, amely egy fejlődő és kommunikatív térként interpretálja a YA-t, lényegesen komplexebb, de alkalmazhatóbb definíciót kínál fel.

Zsánerhibridek

A zsánerek sokfélesége és egy-egy szövegen belüli hibridizációjuk jellemző a YA könyvekre. A YA fejlődésén belüli műfajok váltakozását Torbó (2024: 50) filmtéoretikai kifejezéssel élve a „ciklus” szóval jellemzi. Ciklusoknak tekintjük azt, amikor sikeres filmek vagy könyvek megjelenése után imitációkat hoznak magukkal, vagyis hasonló jellegű alkotások követik őket, általában ugyanazon műfaji kódon belül.¹²

A fantasyra koncentrálni röviden bemutatom azokat a szubzsánereket, hibrid műfajokat, amelyek a YA fantasy működésében tetten érhetők. A hibrid zsánerek közül egyértelműen a fantasy és a romantika keveredése vált a leghangsúlyosabbá az utóbbi években, az *Alkonyat* megjelenése után a paranormális románc névvel utaltak a rajongók és a kiadók is azokra a fantasy könyvekre, amelyekben vámpírok, vérfarkasok, szellemek és más kitalált lények szerepelnek. Ezekben a történetekben a romantikus történetszál, tehát a pár megtalálására irányuló törekvések vagy a szerelmi háromszög feloldása hasonlóan fontos probléma, mint a fantasztikus történetszál által felkínált gonosz elleni harc vagy a világ megmentése. Gombos Péter (2019: 52) műfaji kontaminációként utal erre a jelenségre, valamint *Az éhezők viadala* kapcsán „fehér disztópiáknak” nevezi azokat az antiutópikus társadalomban játszódó YA könyveket, amelyekben az általa lányregényesként definiált motívumok ekkora szerephez jutnak. Az analógia a fantasy esetében is alkalmazható, bár a kissé negatívnak ható lányregényes gyökerek azonosításával kevésbé értek egyet: a paranormális románcok vagy a YA fantasy esetében az előtörténet az 1980-as években teret nyerő revizionista horrorban és az erotikus irodalomban is keresendő: a két műfaj egy olyan irodalmi műfaj megjelenését alapozta meg, amelyben a klasszikus horror szörnyei romantikus érdeklődés tárgyaiaként jelennek meg (Crawford 2014).

11 Az utóbbi évek népszerű műfajai között mindenképpen a disztópiát, a fantaszt és a romantikus történeteket kell megemlítenünk, ezeknek pedig olyan populárisá vált alműfajai léteznek, mint a romantasy, a paranormális románc, a disztópikus sci-fi, az urban vagy a *high fantasy*.

12 Példaként Torbó a fantasy-kalandfilmek ciklusát (*Harry Potter*, *Narnia Krónikái*), a vámpírfilmek ciklusát (*Alkonyat*), valamint a disztópikus sci-fi filmekét (*Az éhezők viadala*, *A beavatott*) említi.

A paranormális románcnak, amely egyszerre azonosítható a fantasy egy alműfajaként és hibrid zsánereként is, 2024-ben feltűnt újabb változata már *romantasy*¹³ néven fut a rajongói közösségekben, ez az elnevezés már lényegretörőbben kombinálja a két zsánert. Árnyalatnyi különbség azért akad a műfaji kódok terén: míg a paranormális románc inkább a gótika gyökereihez és a szörnyekhez nyúlt vissza, addig a romantasy címkével illetett könyvek inkább a *high fantasy*¹⁴ alműfajhoz tartoznak, tehát teljes egészében kitalált világot jelenítenek meg, tündérekkel, orkokkal, sárkányokkal és egyéb tolkieni jellegzetességekkel.

A fantasy jellemzően egyéb műfajokkal is szabadon kombinálható, a kiborg Hamupipőke történetét feldolgozó *Cinder* (Meyer 2012) a mesei gyökerek miatt egészen fantasynak hat, miközben idegen bolygókon játszódik az űrben, és egy női kiborg a főszereplője. Böszörményi Gyula *Ambrózy báró esetei*-sorozata (2014–2022) megfelelően kombinálja a történelmi regény jellegzetességeit a krimivel. Ahogy Gombos utalt rá, az olyan sorozatok, mint *Az éhezők viadala*, a *Beavatott*, a *Csúfok* (Westerfeld 2007–2011), a *Matched* (Condie 2011–2013) és a *Delírium* (Oliver 2011–2013) pedig úgyenes vegyítik a romantikus műfaji jegyeket a disztópiával.

Szörnyszerűség

A női szörnyeteg vagy a szörnyszerű nőiesség ott lappang számos területen, a gyerekmesétől kezdve a kortárs hollywoodi filmig. A gótikus irodalom hagyományos jegyei, valamint a műfajhoz szervesen kapcsolódó szörnyek kedvelt témái a 2010-es évektől kiadott YA fantasy szövegeknek is. A *Harry Potter*rel már egészen korán megjelenik a bentlakásos iskola gótikus helyszínként, amelynek falai között furcsa dolgok történnek és szörnyek laknak. A *Harry Potter*-könyvek egyik alapérzete könnyen rokonítható a gótikus történetekkel: nem vagyunk biztonságban az otthont adó épület – legyen az lakás, ház vagy iskola – falain belül, az autoritásként funkcionáló felnőttek, szülők és intézményeik nem tarthatják biztonságban a kiskorú szereplőket. Moruzi és Smith (2018) a gótikus YA kapcsán úgy látja, hogy ezek gyakran a fiatalok lázadásának, kitörési lehetőségeinek történetei, azon keretek, társadalmi konvenciók alól, amelyeket felnőttek szabnak ki rájuk, a strukturális, intézményi és patriarchális keretek felbomlanak. Az otthon, az iskola már nem biztonságos többé, sem a szülők és a tanárok nem képesek megfelelően ellátni feladataikat ezekben a fikciós világokban, ebből is fakad, hogy a fiatal hősök gyorsan magukra maradnak küzdelmeikkel. Karen Coats úgy véli, a gótika egy jó kifejezési módja a felnövekvő fiatalságnak, amelynek tagjai általában ebben a korban ütköztetik a gyerekkorban berögzült ideákat az éppen kialakulóban lévő formálódó, saját eszméikkel (Coats 2008: 84).

A gótikus ifjúsági fantasy szövegek fontos sarokköve, hogy gyakran a szörnyet helyezik a romantikus érdeklődés középpontjába, ez a tendencia már a YA könyvek későbbi evolúciójára nagy hatást gyakorló *Alkonyat*-sorozatnál megkezdődik. Így lesz romantikus partner a vámpírból, a vérfarkasból vagy az alakváltóból, de kétségkívül a vámpír válik ennek a trendnek az abszolút nyertesévé. A kortárs női szörnyábrázolás az ifjúsági fantasyban valahol ebből a kiindulásból ágazik le később, az *Alkonyat*-könyvek példájánál maradván jól látszik, hogy a negyedik rész végére már a főhősnő, Bella is a vámpírok közé sorolható. Bella és Edward gyereke pedig egy ember-vámpír hibrid lány, hiszen a fogantatása idején Bella még maga is ember volt.

Úgy tűnik, a YA fantasy kapcsán a hibriditás, a szörnyű nőiesség a vámpíroktól eredeztethető, majd egyértelműen a vámpír is lesz – a vérfarkas, a szellem és egyéb alakváltók mellett – a legnépszerűbb szörnye az *Alkonyat*-könyvek által elindított trendnek. Marissa Meyer *Holdbéli Krónikák* (2018–2022) sorozatának első részében szereplő *Cinder* a YA kutatók által gyakran vizsgált kiborg Hamupipőke. *Cinder* egy balesetben megégett, a bal kezét és lábát elvesztette, ezeket pótolják robot végtagokkal. Theodora Goss *Athéné Klub*-trilógiájának (2020–2021) főszereplői a viktoriánus Angliában egyfajta kifordított női szuperhős csapatot alkotnak, amely a gótikus irodalom közkedvelt örült tudós karaktereinek „szörny leányaiából” verbuválódik. *Namina Forma*

13 Ella Creamer: A genre of swords and soulmates: the rise and rise of 'romantasy' novels. *The Guardian.com*, 2 February 2024, <https://www.theguardian.com/books/2024/feb/02/romantasy-literary-genre-booktok>.

14 A high fantasy könyvek általában egy kitalált, mágikus világban játszódnak. A történetekben leginkább a tolkieni mitológiára jellemző lényekkel, tündérekkel, törpökkel, orkokkal találkozhatunk.

Aranyló vér (2021) című kötetének főhőse, Deka egy patriarchális berendezkedésű törzsi társadalomban él. A fiatal lányokra váró Próba során a lány vére vörös helyett arannyá változik, így számkivetett démonnak bélyegzik. A témában gyakrabban elemzett médiaszövegek közé tartoznak az *Alkonyat* és a *Vámpírákadémia* könyvek; mindkét történet női vámpírokra fókuszál. A klasszikusnak számító szövegek mellett a YA irodalom egyik újabb sztárszerzője, Victoria Schwab duológiája, a *Verity szörnyei* (2018) is a szörnyű nőiességet állítja szembe az „emberi férfiassággal” egy romantikus kapcsolaton keresztül.

Éles ellentét rajzolódik ki a YA fantasy nőképe vagy általában a YA nőképe és a klasszikus szörnyszerűség között, hiszen a hősnők mindig tökéletes, makulátlan külsejű és gondolkozású tinédzserek, azonban a YA alapvető követelményei nyomán nem teljesíthetik be egészen szörnyszerű mivoltukat. Ennélfogva a YA fantasy női szörnyei soha nem lesznek olyan mértékben brutálisak, erőszakosak vagy rémisztőek, mint a gótikus irodalom, a klasszikus horrorfilm vagy bosszúfilmek női szörnyei. Bár a szörnyszerűség definíciói alkalmazhatóak rájuk, akár a testi elváltozások, a fizikai jellemzők, a YA-ra jellemző sajátosságoknak, feltételeknek is teljesülniük kell, mint a románc látszólagos beteljesülése vagy a boldog befejezés. Az ifjúsági fantasy női szörnyeinek egyik legérdekesebb aspektusa az, hogy miként tud egy gótikus gyökerekkel rendelkező, a kultúra számos területén megjelenő produktum, a szörny feltűnni egy újnak számító irodalmi szegmensben a young adult médiaszövegekben, és ebből a találkozásból milyen hibrid formátum születik annak érdekében, hogy mind a YA meghatározásnak, mind a szörnyszerűség kritériumainak megfelelhessen.

Következtetések

A YA rendszerszinten operáló működésének megértésében a hibriditás számos olyan szempontot, belépési pontot kínál fel, amely rávilágít a mező folyamatosan változásban lévő, újmediális hatásoknak fokozottan kitett hálózatára. A YA megközelítésében a hibriditás fogalmának bevezetése nem egy egységes, szigorú definíció megalkotásához vihet közelebb; sokkal inkább annak artikulálását segítheti, hogy egy átmeneti életszakaszban lévő korosztály elsősorban olyan irodalmi szövegeket fogyaszt, amelyeknek több szempontból tulajdonságuk az átmenetiség, a hibriditás – legalábbis a könyvpiaci marketing gyakran ilyen szövegek ideális befogadójaként képzelel el ezt a korosztályt. Mindezek alapján úgy tűnik, hogy a young adult mezeje eredendően ellenáll a szigorú kategorizálásnak, a definiálás kényszerének, önmagát pedig sokkal inkább az osztályozások és a csoportosítások fölé, vagy még inkább közé helyezi.

Irodalom

- Campbell, Patty (2010): *Campbell's Scoop: Reflections on Young Adult Literature*. New Jersey: Scarecrow Press.
- Chadwick, Andrew (2017): *The Hybrid Media System: Politics and Power*. 2nd edition. New York: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/oso/9780190696726.001.0001>
- Coats, Karen (2008): Between Horror, Humour, and Hope: Neil Gaiman and the Psychic Work of the Gothic. In: Anna Jackson, Roderick McGillis & Karen Coats (eds.): *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*, pp. 77–91. London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203941645>
- Coats, Karen (2011): Young Adult Literature: Growing Up, in Theory. In: Shelby Wolf, Karen Coats, Patricia A. Enciso & Christine Jenkins (eds.): *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, pp. 315–329. London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203843543>
- Crawford, Joseph (2014): *The Twilight of the Gothic? Vampire Fiction and the Rise of the Paranormal Romance*. Wales: University of Wales Press.
- Duran, Mike (2012): Is YA a Genre or a Reading Level? *MikeDuran.com*, <http://www.mikeduran.com/2012/07/is-ya-a-genre-or-a-reading-level/>
- Gács Anna (2019): Miért nem kritikus a booktuber, és miért olyan mégis? *Korunk*, 3. évf., 9. sz., 17–25. o.
- Glózer Rita (2016): Részvétel és kollaboráció az új médiában. *Replika*, 100. sz., 131–150. o.
- Glózer Rita, Torbó Annamária & Geisz Barbara (2019): „Young adult”: Rajongói tartalmak és amatőr irodalom a közösségi médiában. *Literatura*, 45. évf., 1. sz., 52–73. o.

- Gombos Péter (2019): A disztópiák Alkonyatjától a disztópiák alkonyáig? *Korunk*, 30. évf., 2. sz., 49–55 o.
- Jenkins, Henry (1992): *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York & London: New York University Press.
- Kett, Joseph F. (1977): *Rites of Passage: Adolescence in America 1790 to the Present*. New York: Basic Books.
- Kraidy, Marwan M. (2005): *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press, https://doi.org/10.26530/OAPEN_626979
- Manovich, Lev (2009): The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production? *Critical Inquiry*, vol. 35, no. 2., <https://doi.org/10.1086/596645>
- Ntwasa, Thango (2023): Three books that outsold The Bible and where to find them. *Times Live*, <https://www.timeslive.co.za/lifestyle/2023-08-24-three-books-that-outsold-the-bible-and-where-to-find-them/>
- Phillips, Leah (2017): Part 1: What is YA? *Humanities and Social Sciences Online*, <https://networks.h-net.org/node/2602/discussions/897613/part-1-what-ya>
- Smith, Michelle J. & Kristine Moruzi (2018): Vampires and Witches Go to School: Contemporary Young Adult Fiction, Gender, and the Gothic. *Children's Literature in Education*, vol. 49, no. 2, pp. 6–18, <https://doi.org/10.1007/s10583-018-9343-0>
- Spyrou, Spyros, Rachel Rosen & Daniel Thomas Cook (2019): Reimagining Childhood Studies: Connectivities... Relationalities... Linkages... In: Spyros Spyrou, Rachel Rosen & Daniel Thomas Cook (eds.): *Reimagining Childhood Studies*, pp. 1–20. London: Bloomsbury.
- The Farshore and HarperCollins Children's Books Annual Review of Children's Reading for Pleasure. *Farshore.co.uk*, 2024. IV. 30., <https://www.farshore.co.uk/2024-annual-research/>
- Torbó Annamária (2024): *Fikció, transzmédia, aktivizmus – Egy Harry Potter-rajongói közösség kulturális és részvételi politikái*. Budapest: Szépirodalmi Figyelő Alapítvány.
- Van Dijck, José (2009): Users Like You? Theorizing Agency in User-generated Content. *Media, Culture, Society*, vol. 31, no. 1, pp. 41–58, <https://doi.org/10.1177/0163443708098245>

A hivatkozott young adult művek

- Bardugo, Leigh (2012): *Shadow and Bone – Árnyék és csont*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Böszörményi Gyula (2014–2022): *Ambrózy báró esetei 1–7*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Collins, Suzanne (2008): *Az éhezők viadala*. Budapest: Agave Könyvek.
- Condie, Ally (2011–2013): *Matched 1–3*. Budapest: Ciceró.
- Forma, Namina (2021): *Aranyló vér*. Budapest: Maxim.
- Goss, Theodora (2020–2021): *Athéné Klub 1–2*. Metropolis Média.
- Hoover, Colleen (2017): *It Ends with Us – Velünk véget ér*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Lauren Oliver (2011–2013): *Delírium 1–3*. Budapest: Ciceró.
- Maas, Sarah J. (2013–2019): *Üvegtrón 1–7*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Maas, Sarah J. (2016–2021): *Tüskék és rózsák udvara 1–4*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Meyer, Marissa (2012): *Cinder*. Budapest: Alexandra.
- Meyer, Marissa (2018–2022): *Holdbéli Krónikák 1–4*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Meyer, Stephenie (2008): *Twilight – Alkonyat*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Roth, Veronica (2012): *A beavatott*. Budapest: Ciceró.
- Schwab, Victoria (2018): *Verity szörnyei 1–2*. Budapest: Fumax.
- Smale, Holly (2014): *A lány, akit soha senki sem vett észre*. Budapest: Menő Könyvek.
- Stroud, Jonathan (2013): *A sikító lépcső esete*. Budapest: Animus.
- Westerfeld, Scott (2007–2011): *Csúfok 1–3*. Szeged: Könyvmolyképző.
- Yarros, Rebecca (2023): *Fourth Wing – Negyedik szárny*. Budapest: Művelt Nép.

Kelletlen részvétel

A digitális technológiához fűződő ambivalens élmények feltárása a szerelmes és szakító levél módszer használatával

Timár Borbála

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

A technológia paradoxona a digitális eszközökkel és platformokkal kapcsolatban azt a kettőséget jelenti, hogy noha ezek egyfelől korábban elképzelhetetlen szabadságot nyújtanak, másfelől túlhasználatot, függőséget és számos más digitális ártalmat okozhatnak (Mick & Fournier 1998, Barnes et al. 2019). A folyamatos online jelenlétet maguk a felhasználók is sokszor tehernek érzik, a digitális eszközökhöz és tartalmakhoz való viszony ambivalens (Ytre-Arne et al. 2020) – felhasználói oldalról ezt írja le a „kelletlen részvétel” (Cassidy 2016) fogalma. E tanulmány a felhasználóiélmény-kutatásban használt egyik kvalitatív módszert, az úgynevezett szerelmes és szakító levél módszert (*love and breakup letter method*) (Martin & Hanington 2012) és annak néhány alkalmazási lehetőségét mutatja be. A módszer a technológiai eszközökkel és alkalmazásokkal kapcsolatos ambivalens érzések feltárására és a felhasználói attitűdök vizsgálatára alkalmas.

Kulcsszavak: ambivalencia, attitűd, digitális eszközök, felhasználóiélmény-kutatás, szerelmes- és szakítólevél módszer

Reluctant participation

Exploring users' feelings towards digital technology with the “love and breakup letter” method

Mobile technology is an excellent example of the “paradox of technology,” i.e. the duality that these devices provide previously unimaginable freedoms and yet they may result in overuse, addiction and many other digital harms (effects and behaviours) (Mick & Fournier 1998, Barnes et al. 2019). The users themselves often consider constant online presence a burden, and their relationship to digital devices and content is ambivalent (Ytre-Arne et al. 2020), described by the concept of “participatory reluctance” on behalf of users (Cassidy 2016). This paper presents a qualitative data collection method called the “love and breakup letter method” (Martin & Hanington 2012) and illustrates it with examples. The “love or breakup letter method” is a relatively open form of qualitative data collection that explores the personal feelings and experiences of the participants.

Keywords: ambivalence, attitude, digital technology, Love and breakup letter, user experiences research

1. Bevezetés: a felhasználó érzelmeinek feltérképezése

A felhasználóiélmény-kutatás (*UX Research*) a technológia, a marketing és a design területén jött létre, és olyan, elsősorban kvalitatív módszereket alkalmaz, amelyek kifejezetten egy technológia, termék vagy szolgáltatás felhasználójának tapasztalataira (*user experience*) kíváncsiak, vagyis arra, hogy miként lép a felhasználó interakcióba egy adott termékkel vagy szolgáltatással (Cirucci & Pruchniewska 2022). Ezeknek a kutatásoknak elsősorban az adott termék vagy szolgáltatás fejlesztése a célja, hogy feltárják a felhasználók igényeit, és megértsék, miként használják a technológiát, mi az, amit nem kedvelnek benne, vagy éppen frusztrálja őket. A felhasználók érzelmeinek feltérképezése érdekében a felhasználóiélmény-kutatáshoz kapcsolódóan számos innovatív módszert dolgoztak ki (Martin & Hanington 2012), ezek egyike a szerelmes és szakító levél módszer, azaz a *love and breakup letter method*. Noha a felhasználóiélmény-kutatás elsősorban arra törekszik, hogy adatvezérelt, hatékony változtatásokat eszközöljön egy weboldalon vagy online applikációban, mégpedig a (leendő) felhasználó szemszögéből, a minél hatékonyabb és minél inkább felhasználóbarát működés érdekében, ez a módszer számos lehetőséget kínál a tudományos kutatások számára is (Cirucci & Pruchniewska 2022).

A szerelmes és szakító levél módszer a kutatás feltáró szakaszában (empatizálás) alkalmazható (Köppen & Meinel 2015). Míg a médiakutatásban a felhasználó motivációinak felmérésére széles körben alkalmazott használat-kielégülés-modell azt feltételezi, hogy a médiafogyasztás, a tartalomválasztás tudatos tevékenység (Gálik 2019, Bhatiaszevi 2024), ez a módszer különösen alkalmas arra, hogy az ambivalens érzéseket tárja fel, és hozzájárjon a primer élvezeti faktor mögött rejlő, sokszor a felhasználók számára sem egyértelmű frusztrációkhoz.

2. A digitális technológiával összefüggő ambivalens érzések

Napjainkban a széles nyilvánosságban is megjelenik a digitális technológiák az egyéni és a társadalmi jólétre gyakorolt káros hatásainak témája (Valasek 2022). Amennyiben a digitális ártalmakat szociokulturálisan konstruált és nem „klinikai” jelenségeként fogjuk fel, érdemes vizsgálni az egyének észleléseiben és tapasztalataiban megjelenő különbségeket. Ez a szocio-konstruktivista megközelítés legitimálja azt a digitális rosszullétet (*digital ill-being*), amelyet az egyén akkor is érezhet, ha az klinikai bizonyítékokkal nem támasztható alá (Schneider et al. 2022).

A digitális technológia használatának alapélménye az ambivalencia, amely a technológiához kapcsolódás számos területét meghatározza. A technológia paradoxona (*paradox of technology*) kifejezés arra utal, hogy a digitális eszközök jelenléte egyszerre jelent korábban elképzelhetetlen szabadságot, ugyanakkor függőséget is (Mick & Fournier 1998, Barnes et al. 2019). A mobil kapcsolódás paradoxona (*mobile connectivity paradox*) ugyanezt az ellentmondást az autonómia kérdésével kapcsolja össze: a folyamatos, mindenütt jelen lévő kapcsolódás egyszerre támogathatja és kérdőjelezi meg az autonómia tapasztalatát azáltal, hogy folyamatosan eltereli a figyelmet az emberek elsődleges tevékenységeiről (Vanden Abeele 2021). A figyelemelterelés az akarat erővel is összefügg, a digitális eszközök olyan cselekvésre készítetnek, amely ellenkezik a tudatosan vallott értékeinkkel (Aagaard 2020). A kelletlen részvétel (*participatory reluctance*) koncepciója azt az elképzelést írja felül, hogy ha a felhasználó egy weboldalt, platformot, vagy applikációt használ, akkor azt örömmel és elégedetten teszi, mivel ellenkező esetben felhagyna használatával (Cassidy 2016). A kelletlen részvétel fogalmát vizsgálták már az online lekapcsolódás (*disconnection*) gyakorlatai kapcsán az Y generáció és a politikailag aktív fiatalok körében, továbbá a nem egységes közönséget célzó posztokkal és a közösségi média manipulatív hatásával kapcsolatban is (Westin & Chiasson 2021).

3. A szerelmes és szakító levél módszer

A szerelmes és szakító levél módszer a kvalitatív adatgyűjtés egy viszonylag nyitott formája, amely a résztvevők személyes érzéseit és élményeit tárja fel. 2009-ben hozta létre a Smart Design tanácsadó cég (Martin & Hanington 2012). A módszer lényege az, hogy megkérjük a résztvevőket, hogy képzeljenek el egy eszközt vagy szolgáltatást személyként, és írjanak hozzá szerelmes vagy szakító levelet. A felhasználóiélmény-kutatás ezt a módszert

használja annak megértésére, hogy a résztvevők mit szeretnek/nem szeretnek egy weboldal, digitális eszköz vagy alkalmazás használatában, és feltárják a felhasználó választásait, ezzel hosszú távon javítva a felhasználói elkötelezettséget és erősítve a márkahűséget.

Byron Reeves és Clifford Ness (1996) úgy fogalmaz, hogy az emberek ugyanúgy viszonyulnak a technológiához, mint más emberekhez, vagyis ahogy az emberekkel való kapcsolat is érzelmi természetű, úgy a technológiával való kapcsolat is az. A technológiához fűződő érzelmi kapcsolódás jelenségét és a kapcsolódás szintjeit részletesen, a tervezők nézőpontjából is kifejti Don Norman (2003) *Emotional Design* című könyvében. E megközelítésnek köszönhetően kezdett a felhasználóiélmény-kutatás olyan módszerekkel kísérletezni, amelyek az érzelmi kötődést tárják fel. A szerelmes és szakító levél módszer valójában azt követeli meg a résztvevőktől, hogy a technológiához való kötődésükről fejezzék ki gondolataikat, vagyis az érzelmek szubjektív, kognitív értékelése, ezek megértése felé vezeti őket (Laughy et al. 2021). Elizabeth Gerber (2011) kifejezetten azt emeli ki, hogy ez a módszer olyan érzelmek artikulálásában is segíthet, amelyek közvetlen módon nem ragadhatók meg. A HCI (*Human-Computer Interaction*) kutatások keretében a technológia elfogadásával kapcsolatban végzett vizsgálatok kiemelik az érzelmek szerepét mint az észlelt egyszerűség (*perceived ease*) egyik elemét (Ruokonen & Koskinen 2017). Romantikus viszonyként átkeretezni egy digitális eszközhöz vagy alkalmazáshoz fűződő kapcsolatot annyit tesz, mint lehetőséget teremteni arra, hogy a felhasználó eltöltsa legnagyobb frusztrációit és kívánságait. Az érintőképernyő használata maga is szoros kapcsolódást mutat az intimitással, elősegíti az érzelmi elköteleződést: ezeket az eszközöket

...minden eddiginél jobban érintik, tapogatják, tartják, hordják, simogatják, nyomkodják, hüvelykujjával érintik, leejtik, megkarcolják, védik, ellopják, emlékeznek rájuk és elfelejtik ezeket a mindenütt jelen lévő technika korszakában (Garde-Hansen & Gorton 2013: 42; saját fordításom: T. B.).

A szerelmes és szakító levél módszer alkalmas a technológiához való viszony feltérképezésére is (Martin & Hanington 2012), mivel a levélírás az érzelmek kifejezésének egyik formája, ez a formátum alkalmas arra, hogy feltárja a technológiai eszközhöz való kötődést vagy éppen elszakadást. A kutatás keretében írott levelek segítenek megérteni a felhasználók és a technológiai eszközök mint termékek közötti kapcsolatot, a hűség okait vagy az általa okozott csalódásokat. A módszer mélyreható leírást nyújt az érzelemvilágról, vagyis alkalmas arra, hogy a nem explicit érzéseket is feltárja (McCarthy et al. 2017). A személyes érzések feltárása megismerhetővé teszi a mélyebb igényeket és motivációkat, amelyek nem feltétlenül ismerhetők meg más kutatási módszerrel, például interjúval vagy fókuszcsoporttal. A módszer akkor működik a leghatékonyabban, ha nem egy konkrét funkciót vagy eszközt, hanem tágabb területet, élményt vizsgálnak vele (Cirucci & Pruchniewska 2022). Nagyon fontos elem az is, hogy a résztvevők szabadon válasszák meg levelük tárgyát és irányát (ez utóbbi lehet a szerelmes vagy a szakító) (McCarthy et al. 2017, Laughy et al. 2021). Mivel a résztvevők az érzéseiket nem a kutatóval való interakció keretében fogalmazzák meg, őszintébben ki tudják fejezni azokat.

A gyakorlatban ezt a módszert gyakran kiegészítik más kutatási elemekkel, például fókuszcsoporttal, interjúval, kérdőívvel, kártya-csoportosítással (*card sorting*), vagy valamilyen részvételi, *co-creation* típusú módszerrel (Martin & Hanington 2012, Laughy et al. 2021). A módszert Magyarországon korábban nem alkalmazták.

4. A szerelmes és szakító levél módszer eddigi alkalmazása

A szerelmes és szakító levél módszert elsőként 2010-ben, az IIT Design Research konferencián mutatták be egy workshop keretében,¹ és a *Universal Methods of Design* című kötetben írták le, mint a felhasználóiélmény-kutatás egy innovatív módszerét (Martin & Hanington 2012). Bella Martin és Bruce M. Hanington leírásában a leveleket a résztvevők fókuszcsoportos keretben írták meg, és a tízperces levélírást követően felolvasták és

1 A bemutató videót lásd itt: Smart Design: *The Breakup Letter*, <https://vimeo.com/11854531>.

megbeszélték egymással az üzeneteket. Szinte ugyanebben az időben, Elizabeth Gerber (2011) *tech breakup* néven is használta a módszert. Gerber laboratóriumi kísérletként keretezte módszert, és videófelvételt is készített a levelek felolvasásáról. A szerelmes és szakító levél módszer részletes leírása szerepel a *UX Research Methods for Media and Communication Studies* című tankönyvben is (Cirucci & Pruchniewska 2022).

A módszert UX kutatásokban is használták már, például az A-típusú cukorbetegségben szenvedő fiatal nők orvostechonikai eszközökhöz való hozzáállásának feltérképezésére (McCarthy et al. 2017), a fordítást segítő számítógépes programok technológiai elfogadottságának és a digitális eszközök használata során jelentkező akadályok megértésére (Ruokonen & Koskinen 2017, Hao 2023), az orvosi képzés hatékonyságával kapcsolatban (Laughy et al. 2021), az egészségmegőrzéssel kapcsolatos ajánlások használhatóságáról szóló orvosi vélemények feltérképezésére (Mizumoto et al. 2023), és egy könyvtári információtudatossági online tananyag egyetemi tesztelésére is (Dennie & Breier 2021).

Alexandra Hutanu és Patricia-Elena Berteau (2020) egy szerelmes és egy szakító levelet íratott egyetemi hallgatókkal a Facebookhoz. Azt próbálták megjósolni, hogy a fiatalabb felhasználók, akik más platformokat jobban szeretnek, tervezik-e teljesen otthagyni a Facebookot. A kutatás alapján a legnagyobb közösségimédia-platform még mindig megkerülhetetlen, olyan, mint egy öreg barát, akihez mindig visszatérhetünk, elsősorban az emlékek felidézésének és a születésnapok jelzésének funkciója, a szórakoztató tartalmak és a kapcsolódási lehetőségek miatt. Ez a kutatás feltárta a Facebookkal való kapcsolat ambivalenciáit is, például a társas kapcsolódás és az izoláció, illetve az unaloműzés és a digitális figyelemelterelés ellentmondásait.

Szintén ezzel a módszerrel tárták fel Nađa Terzimehić és munkatársai (2022) azt, hogy az emberek miként viszonyultak a mobiltelefonjukhoz a koronavírus-járvány előtt és után. A kutatás során két körben, egy jelenléti (offline) eseményen, majd a pandémia idején online kérdezték a résztvevőket. A használati funkciók és a megküldési stratégiák alapján nyolc ember–okostelefon-kapcsolattípust azonosítottak (asszisztens, társ, szórakoztató, akadályozó, zavaró, tárgy, megszállottság tárgya, gonosztevő). Noha a megkérdezettek okostelefon-használata megnőtt a pandémia idején, a funkciók nem változtak: elsősorban a telefonos kapcsolattartás növelte a használati időt.

5. A szerelmes és szakító levél módszer működése, korlátai, lehetőségei

Az eredeti, UX kutatásra használt módszer része, hogy a levélírást egy fókuszcsoportos megbeszélés követi: a résztvevők hangosan felolvassák a leveleket, a moderátor pedig beszélgetést kezdeményez velük. Szintén alapvető, hogy az adatfelvételt személyesen, papíron és tollal, csoportban kell elvégezni, ugyanakkor előfordul az online adatfelvétel is. A feladat kiadásakor hasznos lehet a részleges, szöveges instrukció és esetleg egy – nem a témához kapcsolódó – rövid példaszöveg ismertetése, hogy a résztvevők pontosan értsék a módszer lényegét és azt, hogy mi a feladatuk. A szöveg megírására a moderátorok tíz percet szoktak adni, és a papíron lévő hely is orientálhatja a résztvevőt abban, hogy milyen terjedelemben kell írni, de a tapasztalatok alapján a néhány mondatnyi szöveg is nyújthat releváns információt. A digitális technológiákhoz való kötődés témájában a papír–ceruza-megoldás távolságot teremthet.

A módszer esetében felmerülhet a kérdés, hogy a résztvevők valóban őszintén írják-e le az érzéseiket. A levelek esetében érezhető, hogy fikciós elemeket is tartalmaznak, illetve a szerzők gyakran használnak költői eszközöket (szóképeket, ismétléseket és párhuzamokat, fokozást, felkiáltásokat). Még ha a résztvevők narratívái kitaláltak is, úgy tűnik, hogy van bennük egy igazi mag, ezért a történeteket úgy kell tekinteni, mint a valós életeseményekre és tényekre adott reakciókat (Polkinghorne 2007). Érdemes a fikciót a megélt tapasztalatok megfigyelésére használni, hiszen „a természetes környezetükben vagy laboratóriumban nem könnyen tanulmányozható társadalmi folyamatok könnyebben megfigyelhetők fikción keresztül” (Gaenslent [1982: 340] idézi Hemmings 2018: 2). Az általam végzett kutatások során találkoztam költői felkiáltásokkal, eszperente formában írt levéllel, és több résztvevő is illusztrálta a levelet.

A módszer másik lényeges korlátja, hogy ugyan sok adatot biztosít, de az eredmények a legtöbbször nem általánosíthatók szélesebb populációra vagy kontextusra. Ennek egyik oka a szubjektív érzések és elfogultságok

feltárásának szándéka, a másik pedig az, hogy a felhasználóiélmény-kutatások mindig egy konkrét termékre vagy szolgáltatásra irányulnak.

A legtöbb publikáció kiemeli azt, hogy a módszer rendkívül szórakoztató mind a résztvevők, mind a kutatók számára, és érdekes részeredményekkel tud szolgálni. Ugyanakkor ezek a kutatások jellemzően rendkívül kis mintával folynak, és az eredményeket – az ambivalenciák feltárásán túl – akkor lehet érdemben felhasználni, ha a levélírás kérdőívvel, interjúval vagy fókuszcsoporthoz beszélgetéssel egészül ki. Jellemző az is, hogy az előre definiált kutatási kérdésekre a levélmódszer nyitottsága miatt néhány esetben nem születnek válaszok. Ám az egyértelmű, hogy a módszer kiválóan alkalmas az ambivalens érzések feltárására, így a technológiához való viszony kontextusában is.

6. Esettanulmányok

A technológiához fűződő érzelmek, stresszfactorok feltárására, a digitális jóllét személy-, eszköz- és platformfüggő jellemzőinek azonosítására irányuló kutatás során a mérőeszköz két változatát dolgoztam ki, és összesen három különböző kutatási keretben használtam. A jelen összefoglaló a módszertan elemeit, a mérőeszköz kidolgozását, a mintavételi eljárást, az adatfelvétel körülményeit és néhány előzetes eredményt ír le. A felmérés mindhárom esetben jelenléti formában zajlott, a résztvevőknek megadott instrukciók alapján egy szerelmes (a gyerekek esetében „barátkozó”) vagy szakító levelet kellett írniuk egy általuk szabadon választott eszközhöz (például okostelefonhoz, laptop-hoz) vagy platformhoz (például az Instagramhoz, egy videójátékhoz vagy céges levelezőrendszerhez). Az instrukciók alapján a kapcsolat kialakulásáról, a „partner” tulajdonságairól, a kapcsolatról és az esetleges szakítás okairól is írhattak.

A három kutatási keret közös eredménye az, hogy a felhasználók az értelmes interakciókat és a kiegyensúlyozott online–offline jelenlétet keresik, és a digitális figyelemelterelés negatívumai mellett a felnőttek már a platformok működéséből fakadó autonómia elvesztését élik meg legerősebb frusztrációként az online környezettel kapcsolatos interakciókban.

6.1. A mérőeszköz használhatóságának vizsgálata – pilotkutatás

A pilot adatfelvétel három egymástól független képzési eseményen zajlott, ahol a résztvevők a workshop után opcionálisan részt vehettek a kutatásban. Három képzési csoportban (pedagógusok, nevelőszülők, szociális ellátásban dolgozók) összesen 39 értékelhető szöveg született, 40–60 év közötti, a digitális eszközöket nem intenzíven használó résztvevőkkel. Külön nehézséget okozott, hogy a második két csoport (a nevelőszülők és a szociális ellátásban dolgozók) között nagyobb arányban voltak olyan résztvevők, akik nem szokták gondolataikat írásban megfogalmazni, így ezek a szövegek sokszor nagyon rövidek, nem kellően strukturáltak és néha nehezen értelmezhetők voltak.

Az adatfelvétel során a résztvevők szóbeli instrukciók és részletes leírás alapján egy rövid beszélgetést követően egy körülbelül húszperces ülés alatt írták meg a leveleket. Többen rajzzal vagy stilizált aláírással gazdagították a szöveget.

A pilot adatfelvétel után nem volt szükség a mérőeszköz módosítására. Az adatok feldolgozása (a résztvevők által kézzel, papírra írt levelek begépelése után) tartomelemzéssel, az Atlas.ti szoftver használatával történt.

A legfontosabb eredmény a „szerelmes” és a „lecserélő” (vagyis csak a konkrét eszközzel, platformmal, de nem az online tevékenységgel szakító) levelek magas aránya (61%). Úgy tűnik, az elégedettség elsődleges forrása a mérsékelt és funkcionális használat, vagyis az úgynevezett értelmes interakció (Widdicks et al. 2013, Lukoff 2018). Az okoseszközöket a résztvevők elsősorban segítőnek tekintik, „akiknek” hálásak. Ugyanakkor a közösségi médiát használó valamennyi résztvevő beszámolt frusztrációról: elsősorban a digitális figyelemelterelés és túlterhelődés változatairól (Timár 2024).

6.2. A technológia okozta frusztrációk csökkentése – részvételi tervezés középiskolás résztvevőkkel

A módszer második alkalmazására egy több elemből álló kutatás részeként került sor: a középiskolások körében zajló felmérés célja az volt, hogy az online stresszt okozó tényezők azonosítása után a részvételi tervezés eszközével a mérsékelt és értelmes használatot támogató affordanciákat azonosítsák. Az adatfelvétel négy középiskola tizedik és tizenegyedik évfolyamos osztályában zajlott Budapesten, egy-egy 90 perces workshop keretében, összesen 80 fő részvételével. A workshop a designgondolkodás² lépéseit követve a problémafeltárás/empatizálás, az értelmezés, az ötletelés és a prototipizálás tevékenységek alapján épült fel. A szerelmes és szakító levél módszer az empatizálás fázisában, a workshop elején került sorra.

A szóbeli reflexiókból úgy tűnt, hogy a középiskolás korosztály számára egyértelmű az analógia a párkapcsolat és az online létezés között. Több résztvevő már a feladatkiadás során toxikusnak minősítette a technológia mindent átható jelenlétét. Ugyanakkor érdekes tapasztalat, hogy a workshop alatt folyamatosan, minden iskolában, minden résztvevő keze ügyében volt az okostelefon, és használták is ezt a kreatív feladatok során.

Az értelmezés fázisában a résztvevők online technológiákhoz kapcsolódó stresszkártyákat kaptak, amelyből három-öt fős csoportokban hármat választottak ki, majd az ötletelés és a prototipizálás fázisban egy olyan elképzelt online platformot terveztek meg, amely a kiválasztott stressztényezőket csökkenteni tudja.

Figyelemre méltó adat, hogy a résztvevők elsősorban a digitális figyelemelterelés és a FOMO (*fear of missing out*) hatásairól számoltak be. Az általuk kitalált platformok jellemzően kisebb célcsoportra irányuló, a személyes ítélkezés lehetőségét csökkentő, az online és az offline létezést összekapcsoló alkalmazások voltak, mint például a kreatív munkák bemutatását lehetővé tevő vagy a természetjáró útvonalak megosztását segítő applikációk.

6.3. A nem-kapcsolódás formái – waldorfos szülők és gyerekek levelei a technológiához

A kisgyermekes családoknak rendkívül nehéz megbirkózniuk a technológia folyamatos, mindent átható jelenlétével. Mivel a Waldorf-pedagógia szerint a gyerekeknek csak érzékszerveik segítségével, mozgással és szabad játékkal kell felfedezniük valós környezetüket, a Waldorf-pedagógiában a digitálismédia-használat csak kiskamasz korban kerül bevezetésre. Éppen ezért a Waldorf gyakori megoldás azoknak a családoknak, amelyek kisgyermekek nevelése során szeretnék elkerülni a technológiát, vagy minél jobban kitolni az ezzel való találkozás időpontját. A szerelmes és szakító levél módszertan alkalmazásával egyrészt a szülők digitális nevelési elveit, tudatosságukat és motivációjukat vizsgáltam, másrészt a 12–14 éves gyerekek esetében a technológiával kapcsolatos attitűdöt a saját okoseszköz birtoklása előtt, vagyis azt, hogy milyennek látják ők „kívülről” a digitális környezetet.

A kutatás három intézményben zajlott, hatodik, hetedik és nyolcadik évfolyamos gyerekek és szülők körében. Három csoportban nagyjából 40 szülő, és négy csoportban összesen mintegy 70 gyerek írt levelet. A témák a következők voltak: Legyél a barátom!, Örülök, hogy a barátom vagy!, Nem leszek a barátod többé!

A gyerekekkel minden esetben ismertettem egy példalevelet. Az ő körükben (és a középiskolásoknál is) jellemző volt, hogy írás közben megbeszélték egymással a szövegeket, a témákat, megmutatták, felolvasták egymásnak a levelek egyes részeit, az egyik gyerekcsoportban rajzoltak is.

Az eredmények azt mutatják, hogy a szülői levelek nagy részében nem jelent meg a technológiától való elzárkózás igénye, és kifejezetten kevésbé tájékozottnak és reflektívnek tűntek, ezzel szemben a gyerekek nevelésében megjelent a médiahasználat korlátozása. A gyerekek leveleiből az derül ki, hogy az okostelefonnal vagy saját eszközzel nem rendelkezők nagy része vágyik ezekre az eszközökre, ám elsősorban bizonyos funkciókat (mint például a zenehallgatás, az online keresés, a fotózás) hiányoltak, és nem a közösségimédia-platformok használatára és végtelen képernyőidőre vágytak. Figyelemre méltó, hogy több írás számolt be a kirekesztettség érzéséről, amely nem az online tevékenységben, hanem a folyamatosan a telefonjába mélyedő „többiek” jelenlétében nyilvánult meg.

² *An Introduction to Design Thinking: Process Guide*. Hasso Plattner Institute of Design at Stanford, 2013, <https://web.stanford.edu/~mshanks/MichaelShanks/files/509554.pdf>.

7. Összegzés

Az online környezet vizsgálatához szükséges az olyan új kutatási módszerek használata, amelyek kifejezetten figyelembe veszik a felhasználók online platformokhoz és technológiákhoz való ambivalens viszonyát. A szerelmes és szakító levél módszer elsősorban egy kutatás feltáró szakaszában lehet hatékony, mert a nyitott adatgyűjtési forma sok adathoz juttathatja a kutatót, és segíti a megfelelő kutatási kérdések megfogalmazását egy új területen. A felhasználóiélmény-kutatás eszköztárában a szerelmes és szakító levél módszeren kívül számos olyan módszer található, amely alkalmazható az akadémiai kutatásban is.

Az itt bemutatott esettanulmányok eredményei a digitális jóllét kutatásához kapcsolódó egészen nyitott kérdésfeltevésekből indulva – hogyan érzik magukat az emberek, miközben interakcióba lépnek a technológiával? – megerősítették azt a hipotézist, hogy nem a digitális környezet általánosan, hanem az egyes platformok, elsősorban a közösségimédia-oldalak affordanciái, valamint a figyelemgazdaság következménye a digitális rosszul-lét. A szerelmeslevél-módszer és a szabad szövegalkotás a pozitív irányultság, a jóllét mutatóinak feltárásának eszközeként két releváns, további vizsgálatra alkalmas elemet azonosított: a mérsékelt és értelmes interakciók fontosságát a felhasználó személyes jóllétének alakításában (Widdicks et al. 2013, Lukoff 2018), valamint a digitális jóllét személyfüggő jellemzőinek – mint a fókuszáltság, az önkontroll, az értelmes tevékenységek (Schneider 2022) – meghatározó szerepét.

Irodalom

- Aagaard, Jespers (2020): Digital Akrasia: A Qualitative Study of Phubbing. *AI & SOCIETY*, vol. 35, no. 1, pp. 237–244, <https://doi.org/10.1007/s00146-019-00876-0>
- Barnes, Stuart J., Andrew D. Pressey & Eusebio Scornavacca (2019): Mobile Ubiquity: Understanding the Relationship Between Cognitive Absorption, Smartphone Addiction and Social Network Services. *Computers in Human Behavior*, no. 90, pp. 246–258, <https://doi.org/10.1016/j.chb.2018.09.013>
- Bhatiasavi, Veera (2024): The Uses and Gratifications of Social Media and Their Impact on Social Relationships and Psychological Well-being. *Frontiers in Psychiatry*, vol. 15, no. 1260565, <https://doi.org/10.3389/fpsy.2024.1260565>
- Cassidy, Elija (2016): Social Networking Sites and Participatory Reluctance: A Case Study of Gaydar, User Resistance and Interface Rejection. *New Media & Society*, vol. 18, no. 11, pp. 2613–2628, <https://doi.org/10.1177/1461444815590341>
- Cirucci, Angela M. & Urszula M. Pruchniewska (2022): *UX Research Methods for Media and Communication Studies: An Introduction to Contemporary Qualitative Methods*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, <https://doi.org/10.4324/9781003181750>
- Dennie, Danielle & Susie Breier (2021): ‘Babe... You’re a Bit of a Know it All’: Student Love and Breakup Letters to a Library Research Skills Tutorial. *Journal of Information Literacy*, vol. 15, no. 3, pp. 41–55, <https://doi.org/10.11645/15.3.2887>
- Gálik Mihály (2019): Az egyéni médiafogyasztás és médiahasználat alakulását befolyásoló tényezők a média-tartalmaknak való kitettség változásainak tükrében. *Médiakutató*, 20. évf., 1. sz., 73–83. o.
- Garde-Hansen, Joanne, & Krystin Gorton (2013): *Emotion Online*. London: Palgrave Macmillan UK, <https://doi.org/10.1057/9781137312877>
- Gerber, Elizabeth (2011): Tech Break Up: A Research Method for Understanding People’s Attachment to Their Technology. *Proceedings of the 8th ACM Conference on Creativity and Cognition*, pp. 137–146, <https://doi.org/10.1145/2069618.2069642>
- Hao, Yu (2023): Students’ Emotional Experiences in Learning Translation Memory Systems: A Narrative-based Study. *The International Journal of Translation and Interpreting Research*, vol 15, no. 2, pp. 157–175, <https://doi.org/10.12807/ti.115202.2023.a10>
- Hemmings, Jessica (2018): Rereading and Revising: Acknowledging the Smallness (Sometimes) of Craft. *Craft Research*, vol 9, no. 2, pp. 273–286, https://doi.org/10.1386/crre.9.2.273_1

- Hutanu, Alexandra & Patricia-Elena Berteau (2020): Do You Still Love Facebook? Understanding Users' Perceptions Through a Novel Qualitative Method. *Journal of Emerging Trends in Marketing and Management*, vol. 1, no. 1, pp. 82–92.
- Köppen, Eva & Cristoph Meinel (2015): Empathy via Design Thinking: Creation of Sense and Knowledge. In: Hasso Plattner, Cristoph Meinel, & Larry Leifer (eds.): *Design Thinking Research*, pp. 15–28. Berlin: Springer International Publishing, https://doi.org/10.1007/978-3-319-06823-7_2
- Laughey, William F., Megan E. L. Brown, Anguelique N. Dueñas, Rebecca Archer, Megan R. Whitwell, A. Liu & Gabrielle M. Finn (2021): How Medical School Alters Empathy: Student Love and Break Up Letters to Empathy for Patients. *Medical Education*, vol. 55, no. 3, pp. 394–403, <https://doi.org/10.1111/medu.14403>
- Lukoff, Kai, Yu Cissy, Julie Kientz & Alexis Hiniker (2018): What Makes Smartphone Use Meaningful or Meaningless? *Proceedings of the ACM on Interactive, Mobile, Wearable Ubiquitous Technologies*, vol. 2, no. 1, <https://doi.org/10.1145/3191754>
- Martin, Bella & Bruce M. Hanington (2012): *Universal Methods of Design: 100 Ways to Research Complex Problems, Develop Innovative Ideas, and Design Effective Solutions (digital ed.)*. Rockport Publishers.
- McCarthy, Gillian M., Ramírez E. R. Rodríguez & Brian J. Robinson (2017): Letters to Medical Devices: A Case Study on the Medical Device User Requirements of Female Adolescents and Young Adults with Type 1 Diabetes. In: Peter W. de Vries, Harri Oinas-Kukkonen, Liseth Siemons, Nienk Beerlage-de Jong & Lisette van Gemert-Pijnen (eds.): *Persuasive Technology: Development and Implementation of Personalized Technologies to Change Attitudes and Behaviors*, vol. 10171, pp. 69–79. Berlin: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-55134-0_6
- Mick, David Glen & Susanne Fournier (1998): Paradoxes of Technology: Consumer Cognizance, Emotions, and Coping Strategies. *Journal of Consumer Research*, vol. 25, no. 2, pp. 123–143, <https://doi.org/10.1086/209531>
- Mizumoto, Junki, Toshichika Mitsuyama, Masato Eto, Masashi Izumiya & Shoko Horita (2023): Primary Care Physicians' Perceptions of Social Determinants of Health Recommendations: A qualitative study. *BJGP Open*, vol. 7, no. 1, <https://doi.org/10.3399/BJGPO.2022.0129>
- Polkinghorne, Donald (2007): Validity Issues in Narrative Research. *Qualitative Inquiry*, vol. 13, no. 4, pp. 471–486, <https://doi.org/10.1177/1077800406297670>
- Ruokonen, Minna & Kaisa Koskinen (2017): Dancing with Technology: Translators' Narratives on the Dance of Human and Machinic Agency in Translation Work. *The Translator*, vol. 23, no. 3, pp. 310–323, <https://doi.org/10.1080/13556509.2017.1301846>
- Schneider, Frank, Sarah Lutz, Annabell Halfmann, Adrian Meier & Leonard Reinecke (2022): How and When do Mobile Media Demands Impact Well-being? Explicating the Integrative Model of Mobile Media Use and Need Experiences (IM³UNE). *Mobile Media & Communication*, vol. 10, no. 2, pp. 251–271, <https://doi.org/10.1177/20501579211054928>
- Terzimehić, Nađa, Sarah Aragon-Hahner & Heinrich Hussmann (2022): The Tale of a Complicated Relationship: Insights from Users' Love/Breakup Letters to Their Smartphones before and during the COVID-19 Pandemic. *Proceedings of the ACM on Interactive, Mobile, Wearable and Ubiquitous Technologies*, vol. 7, no. 1, pp. 1–34, <https://doi.org/10.1145/3580792>
- Timár, Borbála (2024): An Intimate Relationship – Exploring Users' Feelings and Frustrations Towards Digital Technology Using the Love and Breakup Letter Method. *Mediatization Studies*, vol. 7, pp. 75–87, <https://doi.org/10.17951/ms.2023.7.75-87>
- Valasek, Chad (2022): Disciplining the Akratic user: Constructing Digital (Un)wellness. *Mobile Media & Communication*, vol. 10, no. 2, pp. 235–250, <https://doi.org/10.1177/20501579211038796>
- Vanden Abeele, Mariek (2021): Digital Wellbeing as a Dynamic Construct. *Communication Theory*, vol. 31, no. 4, pp. 932–955, <https://doi.org/10.1093/ct/ctaa024>
- Westin, Fiona & Sonia Chiasson (2021): “It’s So Difficult to Sever that Connection”: The Role of FoMO in Users' Reluctant Privacy Behaviours. *Proceedings of the 2021 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, pp. 1–15, <https://doi.org/10.1145/3411764.3445104>
- Widdicks, Kelly & Daniel Pargman (2019): Breaking the Cornucopian Paradigm: Towards Moderate Internet Use in Everyday Life. *Proceedings of the Fifth Workshop on Computing within Limits*, pp. 1–8, <https://doi.org/10.1145/3338103.3338105>
- Ytre-Arne, Brita, Trine Syvertsen, Hallvard Moe & Faltin Karlsen (2020): Temporal Ambivalences in Smartphone Use: Conflicting Flows, Conflicting Responsibilities. *New Media & Society*, vol. 22, no. 9, pp. 1715–1732, <https://doi.org/10.1177/1461444820913561>

Ki vigyáz az újságírókra?

Pályakezdő újságírók és független szerkesztőségek rezilienciája¹

Horváth Kata

Eötvös Loránd Tudományegyetem

A jelen tanulmányban azokat az egyéni és szervezeti tényezőket vizsgálom, amelyek hozzájárulnak vagy éppen kikezdi a magyar újságírók ellenálló képességét. A kutatás során négy független magyar szerkesztőség alapító, illetve pályakezdő újságíróival készítettem mélyinterjút az újságírói ellenálló képességet kikezdő témákban, egyebek mellett a kiégésről, a politikai nyomásról és az online zaklatásról. A kutatásból kiderült, hogy az újságírókat ért alapvető stresszfactorokra nem készítik fel a gyakornoki programok vagy az egyetemek a pályakezdő újságírókat. Bár a megkérdezett szakemberek szerint a független szerkesztőségek többségében barátságos és támogató a légkör, a felvetett problémákra általában nincs kidolgozott válasz, a tárgyalt témákról az általam vizsgált szerkesztőségekben – egy kivételével – egyikben sem folytattak eddig szakmai beszélgetéseket.

Kulcsszavak: kiégés, online zaklatás, pályakezdő újságírók, reziliencia

Who looks after the journalists?

The resilience of young journalists and independent newsrooms

This paper looks into the individual and organisational factors that contribute to or undermine the resilience of Hungarian journalists. During the research, a number of in-depth interviews were conducted with founding and early-career journalists in four independent Hungarian newsrooms on issues undermining journalistic resilience, including burnout, political pressure, online harassment, etc. The findings suggest that internship programmes or universities do not prepare young journalists for the basic stressors practitioners face. Although most of the journalists interviewed admit to having a friendly and supportive atmosphere in the independent newsrooms, there is generally no concrete response to the issues raised, and none of the newsrooms surveyed, except one, have had professional discussions on the issues addressed.

Keywords: burnout, early-career journalists, online harassment, resilience

¹ Ez a tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

Bevezetés

A nyilvános vita kereteit biztosító újságírók munkája elengedhetetlen a társadalom egészséges, demokratikus működéséhez. Ugyanakkor hajlamosak vagyunk természetesnek venni, hogy a kapuőrök – akik sokszor embertelen munkaidővel, online zaklatással, a kiégés igen magas kockázatával, valamint a megrázó emberi történetek mentális és érzelmi terheivel néznek szembe – azért dolgoznak, hogy mi a számítógépen egy kattintással tájékozódhassunk a világról. A mai médiakörnyezetben az újságíróknak számos kihívással kell szembenézniük, egyebek mellett a kiégéssel (Cooper 1999, Matloff 2004, Maskaly 2008, Slattery 2022, MacDonald et al. 2016), a megváltozott médiakörnyezettel, az online zaklatással (Tófalvy 2017/2022, Bátorfy & Bárdos 2023, Freedom House 2023a), az újságírás pénzügyi kihívásaival (Freedom House 2023b), a politikai nyomással (Mérték 2021, Mérték 2023, Bajomi-Lázár 2021) és még sok mással. Ezek a kihívások nemcsak az újságírók fizikai és mentális állapotát befolyásolják, hanem az újságírás minőségét és a demokrácia működését is.

Kutatásomban arra teszek kísérletet, hogy feltérképezsem a független magyar szerkesztőségek ellenálló képességét, megküzdési stratégiáit és kihívásait. Ehhez négy olyan független magyar médiumot – a 444.hu-t, az Átlátszót, a Direkt36-ot és a Telexet – választottam ki, amelyeknek alapítói politikai nyomás hatására hagyták el korábbi szerkesztőségüket, és új lapot indítottak. A kutatás során alapító és vezető újságírókkal, majd pályakezdő, fiatal kollégáikkal készítettem mélyinterjúkat, hogy megtudjam, melyek a legnagyobb kihívásaik, hogyan jelennek meg ezek a problémák a szerkesztőség életében, és milyen egyéni és szervezeti megküzdési stratégiákat dolgoztak ki a szerkesztőségek ezek kezelésére.

Az interjúsorozathoz a fenti négy szerkesztőségből választottam ki olyan húszas éveikben járó pályakezdő újságírókat, akiknek legalább egy év tapasztalatuk volt az adott szerkesztőségben. Így négy női és három férfi újságíróval tudtam interjút készíteni. Az egyik szerkesztőségből csak egy junior újságíróval tudtam beszélni. Az interjúalanyok védelme érdekében válaszaiknál sem a nevüket, sem a szerkesztőségüket nem tüntettem fel. A kérdések összeállításában az Eötvös Loránd Tudományegyetem Pszichológiai Karának két munkatársa és egy, a civil szervezetek fejlődésével és felépítésével foglalkozó szakember volt segítségemre. A háttérbeszélgetések alapján az alábbi hat fő témakört állítottam össze: kiégés, megváltozott munkakörnyezet/online munka, online zaklatás és lejárató kampányok, új lap indítása, pénzügyi lehetőségek/kihívások, szerkesztőségi szabályok/megoldások. A jelen tanulmányban a junior újságírók kiégéséről, online zaklatásról, valamint ezek megoldási lehetőségeiről alkotott véleményét mutatom be.

Reziliencia

A reziliencia a pszichológia tudományterületéről származó fogalom, amelyet a különböző tudományágak különféleképpen határoznak meg. A pszichológiában a rezilienciát olyan személyiségjegyek összességeként értelmezik, amelyek lehetővé teszik, hogy egy személy az őt érő megpróbáltatásokkal szemben helyt tudjon állni (Connor & Davidson 2003). Ez magában foglalja a jelentős kihívásokhoz, fenyegetésekhez vagy stresszorokhoz való sikeres alkalmazkodás képességét, valamint a normatív fejlődést szolgáló funkciók fenntartását a nehézségek ellenére (Southwick et al. 2014). A médiakutatásban a rezilienciát gyakran a stresszhez való alkalmazkodás és a stressz leküzdésének egyik stratégiájaként fogják fel, vagyis dinamikus folyamatként tekintenek rá (Mesmer 2021). Patrice M. Buzzanell (2010) megközelítésében az ilyen módon kialakított reziliencia nem csupán egy-egy traumával való megküzdésben – például haditudósítók esetében –, hanem hosszan tartó intenzív munkahelyi stressz időszakaiban is alkalmazható. A reziliencia vizsgálata olyan esetekben is releváns, amikor az újságírók zaklatással, magas, tartósan fennálló stresszel vagy érzelmi kimerültséggel szembesülnek. Az újságírással kapcsolatban a rezilienciakutatás azokra a tényezőkre összpontosít, amelyek lehetővé teszik, hogy az újságírók megbirkózzanak a szakmájukkal járó kihívásokkal, például a mindennapos stresszel – amely fakadhat a folyamatos határidőkből, a munkahely bizonytalanságából, vagy konkrét politikai nyomásból –, a traumákkal és a kiégéssel (Mesmer 2021, Ehrenberg & Alpuim 2024).

Kutatásomban tehát az újságírói reziliencia, vagyis az ellenálló képesség fogalma az újságírók és a szerkesztőségek azon képességére utal, amely által képesek alkalmazkodni az őket ért mindennapi kihívásokhoz, illetve fenn tudják

tartani a saját etikai és szakmai normáikat a változó médiakörnyezet, a munkahelyi nehézségek, illetve a politikai nyomás és a cenzúra ellenére is (Buzzanell 2010, Mesmer 2021, Selvik & Høigilt 2021).

Kiégés

Az Egészségügyi Világszervezet (WHO 2019) szerint a kiégés foglalkozási jelenség, krónikus munkahelyi stressz, amelyet nem sikerült eredményesen kezelni. Jellemzője az energiavesztettség vagy kimerültség érzése, a munkától való fokozott mentális távolságtartás, a munkával kapcsolatos negatív vagy cinikus érzések megjelenése, valamint a csökkent szakmai hatékonyság. A kiégés sok szakmában kihívást jelent. Az újságírók esetében az olyan sajátos szakmai nyomásgyakorló tényezők miatt jelentkezik, mint például az állandó határidők, az érzelmileg kihívást jelentő történetek kezelésének szükségessége, valamint az egyre gyorsabb tempójú és digitálisan vezérelt médiavilágban való munkavégzés okozta stressz (Maskaly 2008, Slattey 2022). A kiégés a humán szolgáltatásokban dolgozók munkájával kapcsolatban is gyakran felmerül. Az újságírók emberközpontú munkája párhuzamba állítható a humán szolgáltatásokban dolgozók tapasztalataival. Az ilyen területen dolgozóktól eltérően az újságírók csak közvetítik ezeket a nehéz történeteket, beavatkozni, segíteni sokszor nincs lehetőségük. A kiégés kockázatát jelenti az is, hogy a témát feltáró jelentések szerint az újságírók nagy része nem kap felkészítést az ilyen munkával járó pszichológiai kockázatokra, vagy akár tudatában sincs ezeknek (Cooper 1999, Matloff 2004, MacDonald et al. 2016).

Az általam megkérdezett fiatal újságírók a kiégés számos okát felsorolták, a válaszaik között nagy volt az átfedés. Többen említették az online hírgyártásból fakadó végelethetetlen munkát, illetve azt, hogy a munkájuknak látószólag nincs hatása. Ahogy egyikőjük fogalmazott: „Idővel kiégéshez vezethet, hogyha folyton azt érzed, hogy semmi jelentősége nincs a munkádnak.”

A junior újságírók mindegyike tagadta, hogy lenne saját tapasztalata a kiégéssel kapcsolatban, ugyanakkor valamennyiüknek volt már alulmotivált időszak, ami hosszú távon akár kiégéshez is vezethetett volna. Érdekes volt látni, hogy a senior kollégákkal szemben ők nagyon tudatosan igyekeztek kezelni ezeket az időszakokat. Mindegyikük fontos megküzdési stratégiának tartotta, hogy minél tisztább határokat húzzon a magánélete és a munkája között. Ez a legtöbbször a hétvégék, a szabadságok, a túlórák utáni pihenő munkamentessé tételét jelentette. Volt, aki az ebből fakadó, vezetőséggel szembeni konfliktusokra panaszkodott, de saját bevallása szerint így is megéri ezeket a határokat meghúzni.

Bár valamennyi fiatal újságíró azt állította, hogy lát a saját környezetében kiégett kollégákat, az általam elért szerkesztőségek között csak egy volt, amelyben ez a téma szerkesztőségi szinten felmerült. A többi szerkesztőségben nem beszéltek a kiégésről, legfeljebb baráti beszélgetések keretében merült fel a téma. Emellett meglepő volt hallani, hogy a fiatal újságírók fele azt mondta, jobban tart a kiégéstől, mint például az online zaklatástól vagy a politikai célú lejárató kampánytól.

Online zaklatás

Magyarországon gyakori, hogy az újságírók online zaklatással, politikai nyomásgyakorlással és a kiterjedt lejárató kampányokkal szembesülnek (Freedom House 2023a, Mérték Media Monitor 2021, 2023). Az általam vizsgált szerkesztőségek mindegyike vált már összehangolt lejárató kampány áldozatává, akár a szerkesztőség egészét, akár az egyes újságírókat állítva a célkeresztbe. Tófalvy Tamás 2017-es kutatásában a Magyarországon megfigyelhető online zaklatás alábbi nyolc típusát azonosította: a retorikai agressziót, a trollkodást, a zaklatást, a fenyegetést, a nyilvános megszégyenítést, a magánélet megsértését, a kibertámadásokat és a rosszindulatú közösségimédia-tevékenységet (Tófalvy 2017/2022). A leggyakoribb a retorikai agresszió és a zaklatás volt, amelyeket az újságírók naponta tapasztaltak mind a nyilvános, mind a privát csatornákon. Az online zaklatás hatása különösen aggasztónak mutatkozott a női újságírók esetében: Tófalvy azt találta, hogy a magyarországi újságíróknak nagyobb valószínűséggel válnak zaklatás, fenyegetés és szexuális jellegű fenyegetés célpontjává, mint a férfiak. A szakmaspecifikus megfélemlítésnek a mentális és az egészségügyi következményeken túl számos

káros, a szakmaiságot és az újságírói munkát érintő következménye lehet, mint például az öncenzúra vagy a források elvesztése (Bátorfy & Bárdos 2023).

A kiégéshez hasonlóan az online zaklatásra is azt mondták az általam megkérdezett pályakezdő újságírók, hogy még nincs tapasztalatuk vele, ám a téma bővebb kifejtése során kiderült, hogy már mindegyikük szembesült a személye ellen irányuló sértő, kellemetlen megjegyzésekkel, a nők pedig kifejezetten szexista kommentekkel, olvasói levelekkel. Majdnem mindegyik független szerkesztőségben dolgozó interjúalany a „sorosbérenc” kifejezést hozta példának, amikor a veszélytelennek minősített olvasói visszajelzésekről kérdeztem őket. Általánosan elfogadott tény volt válaszadóim körében, hogy az ilyen és ehhez hasonló sértő megjegyzéseknek szisztematikusan kell megtörténnie ahhoz, hogy az zaklatásnak minősüljön.

Interjúalanyaim nemüktől függetlenül úgy látták, hogy a női újságírók ezen a téren is több kihívással néznek szembe, megerősítve ezzel számos korábbi kutatás eredményét (Tófalvy 2017/2022, Chen et al. 2018, Posetti & Shabbir 2022). Az online zaklatás témaköre kapcsán a férfi újságírók is kiemelték, hogy olyan kommenteket biztosan nem kapnak, mint női kollégáik. A szexista kommentek és e-mailek mellett a női újságírók többsége arra panaszkodott, hogy az interjúalanyok, sőt néha még kollégáik sem veszik olyan komolyan őket, mint férfi munkatársaikat. Az egyik válaszadó kiemelte, hogy ha férfi fotóssal dolgozik, az interjúalanyok inkább a kollégájához beszélnek, pedig ő írja a cikket.

Az újságírók elmondása alapján még egyik pályakezdő sem kapott konkrét fizikai fenyegetést, ám majdnem mindegyikük fel tudott idézni egy olyan történetet a saját szerkesztőségéből, amelyet ő maga ijesztőnek tartott. Volt példa személy ellen irányuló támadásra és az egész szerkesztőséget érintő incidensre is.

Szintén érdekes, hogy az interjúalanyok mindegyike azt állította, azért nem tart a politikailag motivált zaklatástól vagy lejárató kampánytól, mert „még nem elég nagy” újságíró hozzá, de idővel majd „komolyabb témákba is beletenyerezhet az ember, ami magával hozza ezeket”. Sőt a fiatal újságírók fele utalt arra, hogy „reméli”, az ő személye ellen is indítanak majd valamilyen lejárató kampányt, mert az azt jelentené, jól végzi a munkáját.

A négy szerkesztőség közül csak egy olyan volt, ahol a gyakornoki program vagy az új kollégák integrálása során szóba került az online zaklatás témaköre. Érdekes, hogy a két válaszadó pályakezdő újságíró majdnem szó szerint ugyanazt említette bevett megküzdési stratégiának, mint a szerkesztőségük alapító újságírója. Ez a példa is megerősíti több korábbi kutatás eredményét (MacDonald et al. 2016, Chen et al. 2018), vagyis azt, hogy a zaklatásról szóló felkészítő beszélgetések hozzájárulhatnak az újságírók ellenálló képességének megőrzéséhez. A pályakezdő újságírók nem tudtak beszámolni olyan szerkesztőségi protokollokról vagy szabályokról, amelyek az online zaklatást vagy a fenyegetéseket érintenék – ez ellentmond a szenior kollégáik válaszáinak.

Szerkesztőségi megoldások

A megoldási lehetőségek vagy a segítségkérés esetében mindegyik témakörnél általános tapasztalat volt az interjúk során, hogy a fiatal újságírók nem tudnak olyan szerkesztőségi szabályról, amely alapján el kellene járniuk. De egy kivételével mindegyik szerkesztőség újságírója azt mondta, van olyan felettese, akihez tudna fordulni a problémáival, legyen szó akár kiégésről, akár online zaklatásról, akár más, a munkáját érintő kihívásról. Ez különösen azokban a szerkesztőségekben működik jól, ahol valamilyen mentorrendszer segítségével integrálják a gyakornokokat, ezáltal a kezdő újságírók is úgy érezhetik, van kihez fordulniuk.

Az online zaklatás, a lejárató kampányok és a kiégés mind olyan téma, amely nem szokott előkerülni a gyakornoki programok és az egyetemi képzések során, ami az általam megkérdezett pályakezdő újságírók szerint komoly hiányosság. Általános tapasztalat ezen kívül, hogy a hivatalos szerkesztőségi kommunikáció nem tematizálja ezeket a problémákat, többnyire csak baráti beszélgetések során kerülnek ezek szóba. Ez a kiégés esetében teljesen érthető, hiszen ahogyan az egyik szenior újságíró is kiemelte: ez nem olyan téma, amelyet az ember szívesen beismerné a főnökének. Ennek ellenére – egy kivétellel – mindegyik válaszadó úgy érzi, van olyan közvetlen felettese, akit bizalommal megkereshet ilyen problémák esetén is.

Összegzés

A jelen tanulmányban a független magyar szerkesztőségek ellenálló képességét, megküzdési stratégiáit és kihívásait vizsgáltam, különös tekintettel a kiégés és az online zaklatás témaköreire. A kiégés jelentős súlyú kihívás az újságíróknak.

Annak ellenére, hogy a pályakezdő újságírók közvetlen kiégési tapasztalattal nem rendelkeznek, mindannyian éltek már át nehezebb időszakot, amelyet ők „alacsony motivációs időszakként” jellemeztek. A legtöbben a magánélet és a munka közötti határok fontosságát hangsúlyozták mint a kiégés elkerülését szolgáló stratégiát.

Az általam megkérdezett fiatal újságírók többsége szerint se gyakornoki ideje, se egyetemi tanulmányai alatt nem esett elegendő szó az online zaklatásról. Bár közvetlen fizikai fenyegetést egyikük sem kapott, mindegyikük szembesült már kellemetlen, sértő megnyilvánulásokkal. A női újságírók különösen érintettek ebben. Válaszaikból kiderült, hogy gyakran szembesülnek azzal, hogy interjúalanyaik vagy kollégáik nem veszik komolyan őket.

Az itt feltárt válaszok azt mutatják, hogy a szerkesztőségek nem rendelkeznek formális szabályokkal a kiégés és az online zaklatás kezelésére, de a fiatal újságírók általában találnak olyan senior munkatársat, feletttest, akihez fordulhatnak probléma esetén. Interjúalanyaim szerint a mentorrendszer segíti a fiatal újságírók ellenálló képességének megőrzését. Továbbá a szakmai beszélgetések, a problémák elismerése, a tudatos fellépés és a megküzdési stratégiák kialakítása hozzájárulhat a minőségi újságírás fenntartásához és a demokratikus működés biztosításához.

Irodalom

- Bajomi-Lázár, Péter (2021): Hungary's Clientelistic Media System. In: James Morrison, Jen Birks & Mike Berry (eds.): *The Routledge Companion to Political Journalism*, pp. 103–110. London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780429284571-9>
- Bátorfy Attila & Bárdos Kata Kincső (2023): Magyar újságírók digitális biztonsággal és zaklatással kapcsolatos tájékozottsága és eszközhasználatát – kutatási eredmények. *Médiakutató*, 24. évf., 1. sz., 21–37. o., <https://doi.org/10.55395/MK.2023.1.2>
- Buzzanell, Patrice M. (2010): Resilience: Talking, Resisting, and Imagining New Normalcies Into Being. *Journal of Communication*, vol. 60, pp. 1–14, <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2009.01469.x>
- Chen, Gina M., Paromita Pain, Victoria Y. Chen, Madlin Mekelburg, Nina Springer & Franziska Troger (2018): Women Journalists and Online Harassment. *Center for Media Engagement*, 10 April 2018, <https://media-engagement.org/research/women-journalists>
- Connor, Kathryn M. & Johnathan R. T. Davidson (2003): Development of a New Resilience Scale: The Connor Davidson Resilience Scale (CD-RISC). *Depression and Anxiety*, vol. 18, pp. 76–82, <https://doi.org/10.1002/da.10113>
- Cooper, Ann (1999): Dealing with the Trauma of Covering War. *Nieman Reports*, vol. 53, no. 2, pp. 24–26.
- Ehrenberg, Katja & Margarida Alpuim (2024): Mental Health, Self-care and Resilience in Journalism. *Psychology for Journalists 12*, Bonn Institute, 15 March 2024, <https://www.bonn-institute.org/en/news/psychologie-im-journalismus-12>
- Freedom House (2023a): *Reviving News Media in an Embattled Europe*, https://freedomhouse.org/sites/default/files/2023-06/MD_Report_62823_Digital_GW.pdf
- Freedom House (2023b): *Case Study: How Hungary's Independent News Outlets are Building New Revenue Models*, <https://freedomhouse.org/report/2023/reviving-news-media-embattled-europe/case-studies/how-hungarys-independent-news-outlets-are-building-new>
- MacDonald, Jasmine B., Anthony J. Saliba, Gene Hodgins & Linda A. Ovington (2016): Burnout in Journalists: A Systematic Literature Review. *Burnout Research*, vol 3, no. 2, pp. 34–44, <https://doi.org/10.1016/j.burn.2016.03.001>
- Maskaly, Michelle (2008): Life Balance is the Key to Avoiding Burnout. *The Quill*, vol. 96, no. 1, p. 29.

- Matloff, Judith (2004): Scathing Memory: Journalism Finally Faces Up to the Psychic Costs of War Reporting. *Columbia Journalism Review*, vol. 43, no. 4, pp. 19–22.
- Mérték Médiaelemző Műhely (2021): *Four Shades of Censorship. State Intervention in the Central Eastern European Media Markets. Mérték Booklets 19*, https://mertek.eu/wp-content/uploads/2021/10/Mertek-fuzetek_19.pdf
- Mérték Médiaelemző Műhely (2023): *A befagyott médiarendszer. Lány cenzúra 2022. Mérték Füzetek 34.*, https://mertek.eu/wp-content/uploads/2024/02/MertekFuzetek_34_1.pdf
- Mesmer, Kelsey Renee (2021): *Understanding The Resilient Practices of Journalists in the Face of Hostile Sources: An Intersectional Approach*. Dissertation. Wayne State University Dissertations, 3423, https://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/3423
- Posetti, Julie & Nabeelah Shabbir, eds., (2022): *The Chilling: A Global Study of Online Violence Against Women Journalists*. International Center for Journalists, Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).
- Selvik, Kjetil & Høigilt, Jacob (2021): Journalism Under Instrumentalized Political Parallelism. *Journalism Studies*, vol. 22, no. 5, pp. 653–669, <https://doi.org/10.1080/1461670X.2021.1897476>
- Slattery, Lydia (2022): Healthy Journalist, Healthy Journalism: How Newsrooms can Prevent Burnout. *Center for Journalism Ethics*, 15 February 2022, <https://ethics.journalism.wisc.edu/2022/02/15/healthy-journalist-healthy-journalism-how-newsrooms-can-prevent-burnout/>
- Southwick, Steven M., George A. Bonanno, Ann S. Masten, Chaterine Panter-Brick & Rachel Yehuda (2014): Resilience Definitions, Theory, and Challenges: Interdisciplinary Perspectives. *European Journal of Psychotraumatology*. vol. 5, no. 1, <https://doi.org/10.3402/ejpt.v5.25338>
- Tófalvy Tamás (2017/2022): Újságírók online zaklatása Magyarországon. *Médiakutató*, 23. évf., 3–4. sz., 79–88. o.
- WHO The World Health Organization (2019): Burn-out an “Occupational Phenomenon”: International Classification of Diseases. *World Health Organization*, 28 May 2019, <https://www.who.int/news/item/28-05-2019-burn-out-an-occupational-phenomenon-international-classification-of-diseases>

(E)sportmosás

Szaúd-Arábia tevékenységének vizsgálata az e-sportiparban

Varga Tibor Szabolcs
Pécsi Tudományegyetem

A sportokban egyre gyakoribb jelenség, hogy egyes államok közvetlenül e-sportklubokat, rendezényszervező és -közvetítő cégeket, nemzetközi bajnokságokat vásárolnak fel. Az ezek feletti ellenőrzést politikai, kulturális és gazdasági tőkévé alakítják, hogy elérjék az országaik imázsával és a gazdaságaik diverzifikációjával kapcsolatos céljaikat. A szaksajtó szerint ez „sportmosás” (*sportswashing*). E kifejezéssel a nem-nyugati, sportra épülő geopolitikai tevékenységeket jellemzi pejoratívan az olyan országok esetében, amelyek megsértik az emberi jogokat. A sportmosás kutatása azonban mindaddig problémás marad, amíg nem lehet elhelyezni a már ismert politikai keretek között, és nem lehet leválasztani a nyugati értékítéletekről. Ezért járhat hasznos felismerésekkel az, ha az értékítélettől terhelt fogalom helyett a „politikai-kulturális finanszírozás” kifejezést használjuk Szaúd-Arábia 2020-ban megkezdett e-sportipari terjeszkedésének vizsgálata során.

Kulcsszavak: e-sport, sportmosás, Szaúd-Arábia, emberi jogok

(E)sportswashing

Investigating Saudi Arabia's activities in the e-sports industry

It is an emerging practice in sports that states directly buy up clubs, event organisers, media companies and international championships. They transform their control over these into political, cultural and economic capital so that they can achieve their goals of nation branding and economic diversification. The press calls this practice ‘sportswashing’: which expression is a pejorative label for non-Western sports-based geopolitical activities in countries with a record of human rights violations. However, research on sportswashing remains problematic until it can be put into the context of the known political frameworks and be thus separated from judgments based on Western values. Hence the use of the term ‘political-cultural funding,’ as opposed to the one burdened by value judgment, may bring useful insights in the analysis of Saudi Arabia’s expansion in the e-sports industry, which began in 2020.

Keywords: e-sports, Saudi Arabia, sportswashing, human rights

Bevezetés

Az e-sport versenyszerű videojátékozás, amely professzionális körülmények között zajlik, jellemzően pénznyereményekért folyik, és – a látványsportokhoz hasonló módon – a helyszínen vagy online közvetítés formájában lehet követni. A digitális média térnyerésével, a szélessávú internet általánossá válásával a 2000-es években megjelentek a streamingplatformok is, amelyek az e-sport közvetíthetőségének lehetőségét hozták magukkal abban az internetes térben, ahol a játékosok és a nézők ekkor már jelen voltak. A legelső közösségből korán kiváltak azok, akik az e-sportot szervezték, és sportproduktions cégeket alapítottak.¹

A 2010-es években az e-sport új lendületet kapott az ingyenesen elérhető kompetitív videojátékoknak és a Twitch nevű platform népszerűségének, illetve az Amazon általi felvásárlásának köszönhetően (Varga 2021). Így a kisebb sportcsarnokokból hamarosan arénákba költöztek a rendezvények, és kialakult mai közvetítési formájuk, amelynek köszönhetően már nemcsak a játék, hanem a helyszíni rendezvény is eseményszámba megy.

E népszerűségi áttörés nyomán a 2020-as évekre a legnagyobb, kizárólag e-sporttal foglalkozó cégek – mint az ESL vagy a FACEIT² – médiakonglomerátumokká váltak. Egy kézben tartják a rendezvényszervezést és a médiaproduktions, irányítva a professzionális e-sportolók életét, valamint a nézőik tartalomfogyasztási szokásait és figyelmét az európai és az amerikai piacon. A cégek méretei, anyagi forrásai és tevékenységei azonban nem voltak arányosak a költségeikkel. Nem tudtak olyan gazdaságilag racionális modellt kiépíteni, amely tükrözné kulturális sikerüket, ezért – a piaci versenyt meghaladva – inkább politikai-kulturális finanszírozást keresve igyekeznek megoldani nehézségeiket.³

Ez a gyakorlat elsősorban a szaúd-arábiai államhoz köthető, és az angolszász piacot érintő felvásárlásokat, befektetéseket takarja az e-sport terén. Ezért elemzésem tárgyának ezekhez kapcsolódó eseteket választottam. Így például az ázsiai vagy a globális e-sportpiacot nem volt célom kutatni.

Sportmosás, diplomácia, országimázs

A politikai-kulturális finanszírozás gyakran a „sportmosás” fogalmába csomagolva jelenik meg a médiában. Mint arra Michael Skey (2022) rámutat: a szakcikk a fogalmat a nem-nyugati, sportra épülő, általában diplomáciaként vagy puha hatalomként is értelmezhető geopolitikai tevékenység pejoratív kontextusba helyezésére használják, így a kifejezés önmagában nehezen alkalmazható tudományos elemzésre, hiszen értékítéletekkel van feltöltve. A következőkben előbb ezt a gyakorlatot járom körül, majd vetem össze hasonló hatalmi eszközökkel.⁴

A „sportmosás” kifejezés a brit média nyelvújításának számít (*sportswashing*). Először egy Gulnara Akhundova nevű szerző használta emberi jogi kontextusban a bakui Európa-Játékok kapcsán (Akhundovát [2015] idézi Skey 2022: 749). Az angol nyelvű médiában 2018-tól vált igazán elterjedtté a kifejezés, és ezután jellemzően szaúd-arábiai, katarai, egyesült arab emírségekbeli, oroszországi és kínai sportrendezvények kapcsán használták. 2022-ben az Amnesty International szövegíróje egy sokat idézett emberi jogokról szóló kritikájában alkalmazta

1 Lewis, Richard: Echoes of future past: The ghost of the CGS and what it means for Counter-Strike. *Dot Esports*, 16 April 2015, <https://dote-sports.com/counter-strike/news/cgs-vulcan-twitch-esl-counter-strike-league-1665>.

2 ESL: Electronic Sports League, egy eredetileg német, majd svéd tulajdonban álló rendezvényszervező cég az e-sport területén. A FACEIT egy korábban brit tulajdonú, az ESL-hez hasonló vállalkozás. A két cég 2022-ben szaúdi tulajdonba került, ESL FACEIT Csoport néven összeolvadva ma a piac vezető szereplői.

3 Hitt, Kevin: ESL, FACEIT sold to Saudi-backed group for \$1.5B. *Sports Business Journal*, 24 January 2022, <https://www.sportsbusinessjournal.com/Daily/Closing-Bell/2022/01/24/ESL.aspx>.

4 A sportmosás szakirodalma eredendően a sport, és nem az e-sport elemzéséről szól, és bár mostanra mindkét területen bevett a fogalom, e fejezetben az eredeti kontextusában igyekszem értekezni róla, és csak később térek rá az e-sportos hasznosítására.

Szaúd-Arábia kapcsán, tovább népszerűsítve a kifejezést (az Independentet [2022] idézi Skey 2022: 750).⁵ Fontos azonban kiemelni, hogy Michael Skey szerint a fogalom tudományos használata a jelen formájában mindaddig problémás, amíg nem lehet univerzálisabbá tenni, vagy nem tudjuk kritikusán elválasztani az olyan, már ismert hatalmi funkcióktól, mint a propaganda, az országmárkázás vagy a diplomácia (Skey 2022). Ez azonban más szerzőket nem gátol meg a téma kutatásában és a kifejezés használatában.

Colm Kearns és munkatársai (2023) két típusú „sportmosást” különítenek el egymástól: az *eseményalapút* és a *befektetésalapút*. Az előbbire példa lehet a katarai labdarúgó világbajnokság, amelyet szintén vizsgáltak a sportmosás miatt, az országmárkázás mellett figyelembe véve az ország emberijog-sértéseit és a stadionépítésekhez használt rabszolgamunkát is (Dubinsky 2023). Az utóbbira pedig számtalan példát találunk a futballban akár a Premier League-en belül is. Egy Egyesült Arab Emírségekből származó sejk vagy a szaúdi kormány egy vagyonekezelő alapon keresztül csapatot vásárol fel, és mivel ez rendkívüli méretű befektetésekkel jár, a csapat eredményesebbé válik a mezőny többi tagjánál, és képes lehet elnyerni a közönség rajongását.⁶ A finanszírozását viszont a többi klub vagy a közönség szemszögéből nevezhetjük pénzügyi doppingnak is (Marshall et al. 2022). Felmerülhet még, hogy a média kritikája nemcsak a külföldi befektetőknek, hanem a helyi politikai és pénzügyi eliteknek is szól, akik az üzletek másik oldalán állnak, és azok jóváhagyói, haszonélvezői.

A „sportmosás” fogalmának egyik tudományos kritikája az, hogy a sporttól elválaszthatatlan a diplomácia. A sportesemények alkalmasak arra, hogy nagy figyelmet generáljanak, rövid távon pozitív érzelmeket váltsanak ki, értékes kapcsolatokhoz nyújtsanak hozzáférést, nyelveken és kultúrákon átívelően érdeklődést és elfogadást generáljanak, lehetőséget teremtsenek államok és döntéshozók közötti beszélgetésekre, és képesek országoknak, döntéshozóknak, állami szereplőknek kedvező eredményeket hozni (Jarvie-t [2021] idézi Wong & Meng-Lewis 2023: 265).

A másik probléma nézőpontbeli, mert a felsorolt országok szemszögéből a sportmosás országmárkázás is. E tevékenység mögött például turisztikai, gazdasági vagy politikai érdekek is meghúzódhatnak, és irányulhat az országon belül vagy kívül élők felé is (Papp-Váry 2019). Bár a „sportmosás” kifejezés ezt igyekszik morális alapon megkérdőjelezni, a hasznosított sporttevékenységek által ezek az országok diplomáciai hatalmat generálnak, és jelentősebbé válnak más országok és azok lakói szemében, vagyis képesek elérni céljukat az országmárkázás terén is. Ebből az következik, hogy a „sportmosás” lényegében a két fogalom kombinációja is lehetne a sportra vonatkoztatva – ám mégsem az. Fruh és munkatársai szerint nem egyszerű imázsépítés az, ha közben az adott állam igyekszik elterelni a figyelmet az igazságtalanságokról, vagy a sporton keresztül igyekszik normalizálni őket. Emiatt nem szabad minden olyan országot egy napon említeni, amely puha hatalmi eszközként nyúl a sporthoz, mert a céljaik valójában nem egyeznek (Fruh et al.-t [2023] idézi Black et al. 2024: 4).

A sportdiplomácia és az országmárkázás igen jól lefedi azt, hogy hatalomtechnikai szempontból mi az a sportmosás. A médiában és a tudományos kutatásokban mégis ezektől eltérő minőséget ad a fogalomnak az, hogy – a „zöldmosáshoz” hasonlóan – ez is egy metafora. Így az olvasó számára olyan negatív többletjelentést kap, amely szerint valamit tisztára akarnak mosni, tehát feltehető, hogy az a valami koszos, rossz, elítélendő. Ezzel ugyan visszatérünk ahhoz a problémához, hogy ameddig nem univerzálisan, nem bármely ország esetében használja a média vagy a tudomány a fogalmat, addig az szelektív és pejoratív lehet. De egyben ez adja a fogalom élet is, ezért inkább az a kérdés, hogy érdemes-e a kutatóknak átvenniük az újságíróktól, vagy pedig a fogalom valamilyen módon mégis bővíthető, semlegesebbé tehető.

5 Az e-sportiparban a The Guardian használta a „sportmosás” kifejezést először az ESL szaúdi felvásárlása kapcsán (Zidan, Karim: Saudi Arabia expands its sportswashing ambitions to the world of gaming. *The Guardian*, 21 March 2022, <https://www.theguardian.com/sport/2022/mar/21/saudi-arabia-expands-its-sportswashing-ambitions-to-the-world-of-gaming>). Ezt követően a témával rendszeresen foglalkozó iparági újságíró, Richard Lewis tette népszerűvé azt a területen belül (Lewis, Richard, Esportswashing WORKS – Gamers8 And The Saudi Sellouts, *Richard Lewis YouTube*, 15 September 2023, <https://youtu.be/4EcwvndASNw>), egy ponton esportmosássá alakítva azt – innen a cikk címe.

6 Jack Black és munkatársai (2024) e kapcsán beszélnek „fetisizisztikus megtagadásról” (2024: 3), amellyel a rajongók sportmosásban történő szerepét illusztrálják: a rajongók tudnak a morális problémáról, ám a kedvenc klubjuk sikerét előrébbvalónak tartják, ezért a gazdasági hátteret ignorálják.

Megoldás lehet, ha a jelentést bővítjük, és nem az emberi jogi kihágások megléte a kiindulópont. Vagy érdekes lehet a „politikai-kulturális finanszírozás” kifejezést használni, amely azzal a szemponttal egészíti ki a sportmosás felvetését, hogy a finanszírozó maga nem csupán a szennyest akarja elrejteni, hanem gazdasági céljai is vannak, amelyeknek (nem elhanyagolható módon) politikai-kulturális vetületeik is lesznek. Ez utóbbiak pedig túlmutathatnak a sportmosás által keretezett problémákon, esetenként nélkülözhetik is azokat. Így a sportmosás eredeti formája sem vész el, ha azokat a konkrét eseteket kívánja kutatni valaki, de cserébe egyenlő félként megjelenik a másik oldal, a „sportmosó” szemlélete is a saját tevékenységéről és annak hasznáról.

Politikai-kulturális finanszírozás az e-sportban

A következőkben Szaúd-Arábiához köthető e-sportos eseteket vizsgálók a politikai-kulturális finanszírozás lencséjén keresztül. Ezekkel kapcsolatban azért használja a média a „sportmosás” fogalmát a „diplomácia”, a „propaganda” vagy az „országmarkázás” helyett, mert arra utal, hogy az országban jelentős mértékű emberi jogsértéseket követnek el, ezért az ország legfőbb és kizárólagos célja e bűnök tisztára mosása. Nem lehet elmenni amellett, hogy Szaúd-Arábia korlátozza az emberi jogokat, a politikai ellenfeleket kivégezteti, és olyan törvényei vannak, amelyek elnyomják a nőket és az LMBTQ+ személyeket, sőt akár halálbüntetés is járhat azért, ha valaki homoszexuális.⁷ Azt azonban nem állíthatjuk, hogy *kizárólag* ezek ellensúlyozására szolgálnának a sportberuházások.

Szaúd-Arábia demográfiai adatai szerint a lakosság 70 százaléka 35 éven aluli.⁸ Jang Ji-Hyang és Yoo Ah Rum az Asan Institute for Policy Studies átfogó kutatásában ennek a jelentőségét az arab tavasz eseményeinek és az akkori olajárak fényében vizsgálta. A helyi fiatalokat vizsgáló kérdőívekből kiderült, hogy fokozatosan fordulnak el a tradícióktól, a nacionalizmustól, a vallástól, mert a szüleik generációjával ellentétben infokommunikációs eszközökkel nőttek fel, ezért a szólásszabadság, a pragmatizmus és a demokratikus értékek egyre fontosabbá válnak számukra. Ebben az olvasatban a szaúdi királyi család pozícióját fenyegető átalakulásra adott válaszként jelentek meg 2018-tól kezdve azok a reformok, amelyek elsősorban a fiatalok támogatásának megszerzésére irányulnak, például a helyi szórakoztatóipar bővítésén keresztül.⁹

Az e-sportiparra vonatkozó szaúdi lépések kivétel nélkül a Vision 2030 nevű, a jelenlegi olajalapú gazdaság utáni jövőt megalapozó projekt részei.¹⁰ Ezt a Public Investment Fund (PIF) nevű állami vagyonkezelő finanszírozza, vezetői a Szaúd-Arábiát *de facto* irányító Mohammed bin Salman koronaherceg, a családja és annak holdudvara (Trudelle 2023). A Vision 2030-on belül két „jövő városa” projekt, a Neom¹¹ és a Qiddiya¹² nevű rijádi városrész kötődik az e-sporthoz. Ezek célja a szaúdi szemlélet szerint az, hogy reagáljanak az ország jövőbeli társadalmi kihívásaira, így például a gyorsan gyarapodó fiatal lakosság munkahely- és szórakozási igényeire. A tervek szerint a helyszínek a kormánytól és a meglévő jogi rendszertől függetlenül fognak működni, és a nyugati közönséget és cégeket célozzák meg és kötik össze a szaúdiakkal. Bár a tervek többször változtak, jelenleg a Qiddiya nevű rijádi városrészben 39 ezer munkahelyet teremtené az állam az e-sportiparban, egyebek mellett nemzetközi csapatok

7 The State of the World's Human Rights. *Amnesty International*, April 2024, <https://www.amnesty.org/en/wp-content/uploads/2024/04/WBPOL1072002024ENGLISH.pdf>.

8 World Population Prospects 2024 – Saudi Arabia. *United Nations Department of Economic and Social Affairs Population Division*, 2 September 2024, <https://population.un.org/wpp/DataSources/682>.

9 Jang Ji-Hyang & Yoo Ah Rum: Bold Reforms in the UAE and Saudi Arabia. *Asan Institute for Policy Studies*, 10 January 2021, <https://en.asaninst.org/contents/bold-reforms-in-the-uae-and-saudi-arabia-and-the-role-of-changing-youth-perceptions/>.

10 A Vision 2030 oldala: <https://www.vision2030.gov.sa/en/>.

11 A Neom oldala: <https://www.neom.com/en-us>.

12 A Qiddiya oldala: <https://www.vision2030.gov.sa/en/explore/projects/qiddiya>.

és rendezvények odaköltöztetésével, ami elvileg 13,3 milliárd dollárral, vagyis nagyjából 1 százalékkal járulna hozzá az ország GDP-jéhez 2030-ra.¹³

De miért emelték be a törekvéseikbe a sport mellett az e-sportot is a szaúdiak? A videojátékozás különböző formái annyira népszerűek, hogy heti szinten 68 és 75 százalék között alakul a mobilos, 30 és 36 százalék között a konzolos, 31 és 36 százalék között a számítógépes játékok használata a teljes népesség körében, és a megkérdezettek 22 százaléka akár 3–6 órát is erre fordít hetente.¹⁴ Vagyis ez olyan tevékenység, amely sokakat érdekel, és amelyre viszonylag sok időt szán a lakosság, ezért érdemes lehet mind a szórakozás, mind a munkahelyteremtés szempontjából kiaknázni ezt a lehetőséget, mert a lakosság igénye rendelkezésre áll, a technológia, a tudás viszont nem – ezeket tudják a szaúdiak megszerezni a beruházások által.

Az e-sportipari példákból kirajzolódik, hogy ezek mögött monopolisztikus törekvések húzódnak: Szaúd-Arábia igyekszik egy hagyományosan nemzetközi szórakoztatóipari szegmens minden szereplőjével úgy üzletelni, hogy végül ebben az országban végezzék minél több gazdasági tevékenységüket. Ezzel pedig nemcsak elnyomja a kritikákat, hanem az említett belpolitikai, gazdasági célokat is szolgálja. Ezért reduktív, ha a médiát követve a kutatók is csak egyszerű figyelemelterelésként hivatkoznak az esetekre, nem vesznek számba további magyarázatokat a kritizált tevékenységek kapcsán, és minderre sportmosásként hivatkoznak, azaz egy, a média által elterjesztett szenzációhajhász fogalmat használnak.

2020: Neom-üzletek

Az első Szaúd-Arábiához köthető e-sportos kísérlet 2020 nyarán a Neomról szólt, ezért szokás „Neom-üzletek” néven hivatkozni ezekre. Két bajnokság, az LEC¹⁵ és a BLAST Premier szervezőit keresték meg a szaúdiak, hogy hirdessék az adásaikban az ország – még el nem készült – turisztikai központját. Bár a felek először megegyeztek, végül mindkét szponzoráció meghiúsult, mert a rendezvényekben érintett dolgozók egységesen léptek fel vele szemben a nyilvánosságban az ország emberijog-sértéseire hivatkozva. Az LEC-s szerződést július 30-án mondta fel a Riot Games. Egy későbbi riportból derült ki, hogy azért, mert az eredeti tervekkel szemben nem sikerült minimalizálni az üzlettel járó negatív médiavisszhangot.¹⁶ A BLAST augusztus 13-án jelentette be, hogy érvénytelenítik a szerződést, amelynek része lett volna az is, hogy segédkeznek a Neom regionális fejlesztésénél.¹⁷

2022–2023: Felvásárlások, kényszerhelyzetek

2022 elején a két legnagyobb e-sportrendezvény-szervező céget, az ESL-t és a FACEIT-et összesen másfél milliárd dollárért felvásárolta, majd összeolvasztotta egymással a szaúdi állami vagyonkezelő alá tartozó Savvy Gaming Group. A hírről január 24-én a Handelsblatt című német lap számolt be először,¹⁸ majd ennek nyomán a Sports

13 Fudge, James: Qiddiya City Club Program Details Unearthed. *The Esports Advocate*, 5 July 2024, <https://e-sportsadvocate.net/2024/07/qiddiya-city-club-program-details-unearthed/>; Rees, Lewis: Saudi Arabia Launches Gaming And E-sports Strategy, *Beyond Games*, 26 September 2022, <https://www.beyondgames.biz/26876/saudi-arabia-launches-gaming-and-e-sports-strategy/>.

14 Singh, Bhawna: More than seven in ten weekly gamers in Saudi say they use smartphones to play video games. *YouGov*, 16 August 2023, <https://business.yougov.com/content/47144-more-than-seven-in-ten-weekly-gamers-in-saudi-say-they-use-smartphones-to-play-video-games>.

15 League of Legends EMEA (Europe, Middle East and Africa) Championship, egy berlini székhelyű e-sport-bajnokság.

16 Lewis, Richard: Sources: Riot Games have changed nothing since NEOM sponsorship reversal. *Dexerto*, 6 August 2020, Elérhető: <https://www.dexerto.com/league-of-legends/sources-riot-games-have-changed-nothing-since-neom-sponsorship-reversal-1401681/>.

17 Nøjsen Fallah, Daniel: After fierce criticism: Blast drops Saudi Arabian partnership. *BT*, 13 August 2020, <https://www.bt.dk/e-sport/after-voldsom-kritik-blast-dropper-saudi-arabisk-partnerskab>.

18 Hofer, Joachim: Megadeal in der Gaming-Branche: Saudis übernehmen deutschen E-Sport-Veranstalter für eine Milliarde Dollar. *Handelsblatt*, 24 January 2022, <https://www.handelsblatt.com/technik/it-internet/esl-gaming-megadeal-in-der-gaming-branche-saudis-uebernehmen-deutschen-e-sport-veranstalter-fuer-eine-milliarde-dollar/27992066.html>.

Bussiness Journalból értesült róla a szélesebb nyilvánosság.¹⁹ Az ESL FACEIT Group csak a cikkek megjelenését követően ismerte el hivatalosan a hírt. A két cég összevonásával a szaúdi állam számtalan e-sportjátékban kvázi monopóliumot szerzett, ami nemcsak azt jelenti, hogy ők a legnagyobb szereplők a piacon, hanem azt is, hogy egyben irányítani tudják a versenynaptár (és így a többi szereplő rendezvényeinek) alakulását is, és méretükkel képesek elvonni szponzorokat a vetélytársaiktól, valamint a súlyuk miatt az e-sportklubok is túlfelül érdekeltek abban, hogy bármi áron részt vegyenek a rendezvényeiken, akár más események helyett is. Ez még akkor is igaz, ha egyes klubok nyíltan ellenzik a szaúdi emberijog-sértéseket.²⁰

Az ESL és a FACEIT üzletének hatására a már említett BLAST is politikai-kulturális finanszírozást keresett 2022-ben. Ezúttal az Egyesült Arab Emírségek Abu Dhabi Gamingjével kötöttek üzletet, így három évig ott tartják évváró versenyüket, a BLAST Premier World Finalt. Ez az üzlet az ESL FACEIT Csoport létrejötte után már kevesebb nemzetközi kritikát váltott ki. E ponton a szakértők úgy látták, hogy a BLAST másképp nem tud versenyezni az ESL FACEIT Csoporttal, ezért a politikai-kulturális finanszírozás a piacon maradással ér fel számára. Mivel a BLAST legnagyobb tulajdonosai között a dán állam alá tartozó vagyongazdálkodók is szerepelnek, azoknak van beleszólásuk a cég működésébe.²¹ A Vækstfonden nevű dán vagyongazdálkodó kapcsán egy külüggyel és kultúrával foglalkozó politikus, Søren Søndergaard így nyilatkozott arról, hogy a BLAST Abu-Dzabival működik együtt:

Az egy dolog, ha egy magánvállalat Abu-Dzabiba vagy hasonló diktatúrába fektet, de a dán adófizetőknek nem lenne szabad ehhez hozzájárulniuk. Ezért szeretnék beszélni a miniszterrel arról, hogy mennyire összeegyeztethető a Vækstfondennel – amelynek a kifejezett céljai között szerepel az etikus üzlet és a társadalmi felelősségvállalás – az, hogy közvetlenül vagy közvetve hozzájárul a befektetésük egy fejedelmi diktatúrához.²²

2023: Falcons, az állami támogatású klub

A rendezvények mellett az e-sportklubok között is megjelent egy szaúd-arábiai szervezet, a Falcons. Ennek esetében nem lehet minden kétséget kizáróan azt állítani, hogy állami finanszírozás miatt vált volna rövid idő alatt versenyképpé, a jelek mégis arra utalnak, hogy ez is szerepet játszhatott a sikerében. A klub alapítója, Mossad „Msdossary” Aldossary visszavonult e-sportoló, aki valószínűleg csak az e-sportból származó bevételeivel nem tudná felvenni a versenyt a legnagyobb klubokkal,²³ mégis képes volt millió dolláros kivásárlási ajánlatot tenni Counter-Strike játékosoknak 2023 őszén, és elismert szakmai stábot építeni rövid idő alatt.²⁴ A szaúdi állam érintettsége a Falconsban érdekütköztetéshez vezethet, amennyiben olyan tornán versenyeznek, amelynek

¹⁹ Hitt, Kevin: ESL, FACEIT sold to Saudi-backed group for \$1.5B. *Sports Bussiness Journal*, 24 January 2022, <https://www.sportsbusinessjournal.com/Daily/Closing-Bell/2022/01/24/ESL.aspx>.

²⁰ A Team Liquid nevű klub egyik vezetőjének nyilvánosan bocsánatot kellett kérnie azért, mert korábban elítélték az országot és ennek ellenére részt vettek játékosaikkal egy rijádi versenyen, lásd: <https://twitter.com/TeamLiquid/status/1679883703496081410>.

²¹ Lewis, Richard: Russia, Denmark and The E-sports Political Football. *Richard Lewis Substack*, 3 May 2024, <https://richardlewis.substack.com/p/russia-denmark-and-the-e-sports-political>.

²² Dehn, Anders: Vækstfonden medejer af firma i stort Abu Dhabi-samarbejde: „Det skal danske skatteydere ikke bidrage til”. *DR*, 16 December 2022, <https://www.dr.dk/sporten/e-sport/vaekstfonden-medejer-af-firma-i-stort-abu-dhabi-samarbejde-det-skal-danske> (saját fordításom: V. T.).

²³ Mossad „Msdossary7” Aldossary - EA Sports FC 24 Player. *E-sports Earnings*, 2 September 2024, <https://www.e-sports-earnings.com/players/38673-msdossary7-mossad-aldossary>.

²⁴ Dempsey, Aaron: Media: NiKo set to join Falcons. *HDTV*, 2 November 2023, <https://www.hltv.org/news/37415/media-niko-set-to-join-falcons>.

szervezőjét szintén az állam birtokolja – ennek kizárás a potenciális következménye.²⁵ Aldossary egy interjú során ezért igyekezett elfedni a pénz eredetét, ám sikertelenül:

HLTV: Nem kötődtek a PIF-hez?

Msdossary: Egyáltalán nem, ugyanazok a tulajok, akik 2020-ban is voltak, és nincs közünk a PIF-hez vagy az az által birtokolt cégekhez.

HLTV: De ez nem teljesen igaz, hiszen az egyik szponzorotok a szaúdi telekommunikációs cég, az STC, nem? Azt nem a PIF birtokolja?

Msdossary: Ez igaz, de az egy szponzor, nem olyan partner, aminek részvényei vannak. Mi promotáljuk az STC Play nevű alkalmazásukat, amelyet gamereknek csináltak.²⁶

2023: Befolyás az IESF-ben

Szaúd-Arábia 2023-ban fontos szerephez jutott a Nemzetközi E-sport Szövetségben (IESF, International Esports Federation) is. Az előző elnök, Vlad Marinescu korrupciós botrányba keveredett a jászvásári világbajnokság szervezése során, és lemondásra kényszerült. A helyét Faisal bin Bandar Al Saud herceg vette át, aki egyben a szaúdi tagszervezet vezetője is.²⁷ Marinescu ügye miatt az IESF főfinanszírozója, a Koreai E-sport Szövetség visszatartja a kifizetéseket, és a szaúdi állam lépett elő a megmentő szerepében.²⁸ Faisal kinevezése előtt már ismert volt, hogy a 2024-es világbajnokság Rijádban, Szaúd-Arábia fővárosában lesz. Az indoklás szerint Faisal herceg azért jutott pozícióhoz, mert ő a legalkalmasabb, hogy kivívja a Nemzetközi Olimpiai Bizottság elismerését. Ez a számítás bejött: tizenkét évre szóló szerződést kötött hivatalos e-sport-olimpiák megszervezéséről.²⁹ Közben Mohammed bin Salman koronaherceg bejelentett egy újabb rendezvényt az országban, amely a Gamers8 fesztivál helyét fogja átvenni, és immáron klubvilágbajnokságként funkcionál – a szervezésért az ESL FACEIT Csoport felel, a felvásárolt cég, amely méretéből, tapasztalatából adódóan alkalmas is erre.³⁰ Következő lépésként pedig a Qiddiya város klubprogramon³¹ keresztül az állam a résztvevőket arra kötelezné, hogy nyissanak irodákat az országban, foglalkoztassanak helyi alkalmazottakat és játékosokat, így végső soron Szaúd-Arábiába költöztetné őket, ezzel tovább élénkítve a gazdaságot.

25 Švejda, Milan: Valve unveils rulebook for hosting licensed events from 2025. *HLTV*, 17 July 2024, <https://www.hltv.org/news/39397/valve-unveils-rulebook-for-hosting-licensed-events-from-2025>.

26 Županič, Žan: zonic on joining Falcons: „We’re here to work as hard as we did in Vitality and Astralis”. *HLTV*, 8 November 2023, <https://www.hltv.org/news/37465/zonic-on-joining-falcons-were-here-to-work-as-hard-as-we-did-in-vitality-and-astralis> (saját fordításom: V. T.).

27 Varga Tibor Szabolcs: Egy szaúd-arábiai herceg lett az IESF új elnöke. *Esport1*, 2023. X. 4., <https://e-sport1.hu/news/2023/10/04/csgo-cs-go-counter-strike-2-cs2-egy-szaud-arabiai-herceg-lett-az-iesf-uj-elnoke-tbr>.

28 Lewis, Richard: International E-sports Federation Appoints Saudi Arabia’s Prince Faisal As President. *Richard Lewis Substack*, 3 October 2023, <https://richardlewis.substack.com/p/international-e-sports-federation>.

29 IOC enters a new era with the creation of Olympic E-sports Games – first Games in 2025 in Saudi Arabia. *International Olympic Committee*, 23 July 2024, <https://olympics.com/ioc/news/ioc-enters-a-new-era-with-the-creation-of-olympic-e-sports-games-first-games-in-2025-in-saudi-arabia>.

30 Varga Tibor Szabolcs: Új e-sport világbajnokságot jelentett be a szaúdi koronaherceg. *Esport1*, 2023. X. 24., <https://e-sport1.hu/news/2023/10/24/csgo-cs-go-counter-strike-2-cs2-uj-e-sport-vilagbajnoksagot-jelentett-be-a-szaudi-koronaherceg-tbr>.

31 Fudge, James: Qiddiya City Club Program Details Unearthed. *The Esports Advocate*, July 5, 2024, <https://e-sportsadvocate.net/2024/07/qiddiya-city-club-program-details-unearthed/>.

Összegzés

Az e-sportipar egy része ma valamilyen módon kötődik Szaúd-Arábiához. A politikai-kulturális finanszírozás elkerülhetetlenné és létszükségletté vált az általam említett szereplők számára. A szaúdi állam szemszögéből ez többrétű győzelem, mert az e-sporton keresztül eléri diplomáciai és országmárkázási céljait, fejlődik az ország turizmusa, szórakoztatóipara és gazdasága, eközben morális kérdésekben is egyre nehezebb vagy hasztalanabb fellépni ellene, mert annyi cégben vagy projektben van jelen, hogy megkerülhetetlen. A nyugati narratíva a „sportmosás” felől közelítve képes kihangsúlyozni azt a kulturális különbséget, amely az eltérő értékrendekből indul ki, és az emberi jog-sértésekben tetőzik. A fogalom azonban nem alkalmas arra, hogy segítségével a látványos befektetések egyéb dimenzióit semlegesen vizsgáljuk.

Bár most a legjelentősebb szaúdi példákat mutattam be, ha a sportmosás helyett a „politikai-kulturális finanszírozás” fogalmat használjuk, akkor Oroszországtól Kínáig, az Egyesült Államoktól Dániáig, sőt akár Magyarorszáig találunk példákat, és olyan sporthoz vagy e-sporthoz köthető beavatkozásokat, amelyek állami befolyásból erednek, és az emberi jogi problémák elfedése helyett számtalan politikai, kulturális vagy gazdasági célt szolgálhatnak. Az efféle finanszírozás morálisan mégis megoszthatja a közönséget, és geopolitikai feszültséget szíthat. Éppen ezért a jövőben mélyebb elemzésekre – esettanulmányokra, sajtódiskurzus-elemzésekre, kvantitatív és kvalitatív közönségkutatásokra – van szükség ahhoz, hogy jobban átlássuk, miként működnek, milyen hatással bírnak és milyen percepcióval társulnak az ilyesfajta tevékenységek.

Irodalom

- Black, Jack, Colm Kearns & Gary Sinclair (2024): The Fetishization of Sport: Exploring the Effects of Fetishistic Disavowal in Sportswashing. *Journal of Sport and Social Issues*, pp. 1–20, <https://doi.org/10.1177/01937235241269906>
- Dubinsky, Yoav (2023): Clashes of cultures at the FIFA World Cup: Reflections on Soft Power, Nation Building, and Sportswashing in Qatar 2022. *Place Branding and Public Diplomacy*, vol. 20, pp. 218–231, <https://doi.org/10.1057/s41254-023-00311-8>
- Kearns, Colm, Gary Sinclair, Jack Black, Mark Doidge, Thomas Fletcher, Daniel Kilvington, Katie Liston, Theo Lynn & Guto Leoni Santos (2023): „Best Run Club in the World”: Manchester City Fans the Legitimation of Sportswashing? *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 59, no. 4, pp. 479–501, <https://doi.org/10.1177/10126902231210784>
- Marshall, Stuart, Malundi Theophil Christian, Gregor Matheson, Joseph McDonagh & Kieran James (2022): The Ethics Behind the Recent Takeover of Newcastle United Football Club. *Journal of Physical Fitness, Medicine & Treatment in Sports*, vol. 9, no. 4, pp. 1–6, <http://dx.doi.org/10.19080/JPFMTS.2022.09.555768>
- Papp-Váry Árpád Ferenc (2019): Országmárkázás – mégis milyen márkázás? A kapcsolódó branding-terminológiák és értelmezhetőségük egy ország esetében. *Vezetéstudomány*, 50. évf., 3. sz., 25–35. o., <http://doi.org/10.14267/VEZTUD.2019.03.03>
- Skey, Michael (2022): Sportswashing: Media Headline or Analytic Concept? *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 58, no. 5, pp. 749–764, <https://doi.org/10.1177/10126902221136086>
- Trudelle, Alexis Montambault (2023): The Public Investment Fund and Salman’s State: The Political Drivers of Sovereign Wealth Management in Saudi Arabia. *Review of International Political Economy*, vol. 30, no. 2, pp. 747–771, <https://doi.org/10.1080/09692290.2022.2069143>
- Varga Tibor Szabolcs (2021): Merre lejt az e-pálya? – A Twitch piaci dominanciája az e-sportközvetítésben. In: Gagyí József & Vajda András (szerk.): *Természetesen digitális*, 95–105. o. Marosvásárhely: Scientia.
- Wong, Donna & Yue Meng-Lewis (2023): E-sports Diplomacy – China’s Soft Power Building in the Digital Era. *Managing Sport and Leisure*, vol. 28, no. 3, pp. 247–269, <https://doi.org/10.1080/23750472.2022.2054853>

„Fontos, hogy networkölj, aha”

Hálózatoság és (média)konvergencia Krúbi *Szív* című dalában

Borbíró Aletta

Szegedi Tudományegyetem

A jelen tanulmány Krúbi *Szív* című videóklipjét értelmezi a transzmedialitás és a konvergens kultúra fogalma felől. A rap műfaj jellemzőinek rövid ismertetése mellett előtérbe kerül, hogy a műfaj miként kapcsolódik össze a domináns médiumokkal, miként adnak teret a közösségimédia-platformok az alteregóépítésre, és hogyan tették láthatóbbá a rapperek között működő hálózatoságot. A *Szív* című dal és videóklipse reprezentálja a magyar zeneipar hálózatoságát, illetve olyan képi és metareflexív jegyeket tartalmaz, amelyek a vizuális médiumok változását viszik színre, miközben bemutatja a médiakonvergencia logikáját is.

Kulcsszavak: hálózatoság, konvergens kultúra, Krúbi, rap, transzmedialitás

„It’s Important That You Network, aha”

Networking and (media) convergence in Krúbi’s *Heart*

This paper interprets the music video *Szív* (Heart) by Krúbi from the perspective of transmedia and convergence culture. In addition to briefly describing the characteristics of rap, it focuses on how the genre is interconnected with the dominant media outlets, how social media platforms provide space for alteregó building and make the networking between rappers more visible. The song and music video *Heart* represent the networked nature of the music industry and include visual and metareflexive notes that highlight the changing nature of visual media, while also demonstrating the logic of media convergence.

Keywords: convergence culture, Krúbi, networking, rap, transmediality

Bevezetés: a rap műfaj története és megjelenése Magyarországon

A hiphop olyan összművészeti (a graffitiben, a breaktáncban, a rapben, a DJ-skedésben megjelenő) és ellenkulturális áramlat, amely az 1970-es években alakult ki Bronxban, New York külvárosában (Angyalosy 2014). „A hip-hop csak a tömegmédián keresztül tehet szert művészi hírnévre” – írja Richard Shusterman (2003: 385) a rap kommercializálásáról és az amerikai gettókból való kitöréséről. Shusterman a műfaj felemelkedését a rádió által generált figyelemmel kapcsolja össze (először 1979-ben játszottak rádióban rapdalt), bár napjainkban is a műfajnak csak egy kis szelete kerül adásba a szövegek explicit szexuális tartalma és vulgáris nyelvezete miatt. Ez a kettősség tükröződik abban, hogy J. Griffith Rollefson (2017) a hiphopot egyszerre értelmezi az ellenállás nyelvezeteként és mainstream kulturális árucikként. Rollefson szemlélete hasonló Mark Fisheréhez (2020: 27), aki szerint: „A rock helyére lépő hiphop, a kulturális prekorporáció¹ iskolapéldájaként, a »naiv« remény helyett, hogy a fiatalok ellenkultúrája bármin is képes változtatni, józan szembenézést hirdetett a »valósággal«.” A valóságot, Simon Reynolds szavaival élve: „*realt*”, Fischer két dologra vezeti vissza: az autentikus és kompromisszummentes zenére, valamint a kései kapitalizmus gazdasági instabilitására érkező reflexiójára. Fisher szerint éppen ez a típusú autenticitás teszi piacképesé a rapet.

Európában az amerikanizáció hatására jelent meg a rap. Miként eredetileg a kolonializmus kritikájaként született meg Bronxban, úgy európai formája is hasonló tapasztalatokkal kapcsolódik össze: a migráció következtében a hiphop a kisebbségi csoportok önkifejező eszközévé vált a nyugati országokban, Kelet- és Közép-Európában pedig a posztsovjet tapasztalatokra reagáltak e műfajon keresztül (Miklódý 2004, Simeziane 2010, Rollefson 2017). Magyarországon ebből merít a 2000-es évek utáni *block-rapping*: a valóság jegyében (bár amerikai hatásra gyakran túlozva) a poszt szocialista lakótömbök miliójét mutatják be a dalszövegek és a videóklippek (Batori 2019). Európában a hiphopban a fekete amerikaiak kisebbségi és kolonialis tapasztalata ötvöződik a helyi politikai, kisebbségi és kulturális problémákkal, az afroamerikaiak átélt valóságát és annak mediatizált reprezentációját „reterritorializálják” (Rollefson 2017: 5), globalizált változatok jönnek létre (Batori 2019), amelyek a kulturális tapasztalatokon túl ötvöződnek a helyi nyelvezettel és zenei hagyománnyal (Simeziane 2010).

A rap eredetileg a vágás és a mixelés esztétikájára épített, és Magyarországon is ez történt: esztétikai, tematikus és motivikus elemei keveredtek a magyar nyelvi és zenei hagyománnyal (Miklódý 2004, Simeziane 2010). A rapet jellemzően az elnyomott és marginalizált feketék zenéjeként értelmezik, viszont a magyarországi elterjedése nem a feketék vagy más etnikai kisebbség kulturális tapasztalatához kapcsolódik, hanem a domináns kultúra és a kapitalizmus kritikájához. A magyar hiphop a német breakkultúra importálásával kezdődött, majd a rendszerváltással átalakuló gazdasági- és médiakörnyezet, vagyis a kapitalizmus, a kereskedelmi- és a zenei csatornák (mint például az MTV) megjelenése emelte be a köztudatba (Miklódý 2004, Angyalosy 2014, Batori 2019).

A műfaj kezdetén a gazdaságra és a politikára irányuló kritika miatt fontos volt a „realség”, vagyis a honnan jöttem, hova jutottam kérdés megválaszolása, illetve a polgári helyett a művésznév használata. Ez a tendencia látható a mai magyar közegben is. A közösségimédia-oldalakon létrehozott előadói profilok növelik a „valódiság” érzetét: a követők látszólag az előadó privát életébe nyernek betekintést, vagyis abba az arculatba és identitáskonstrukcióba, amely a zenei imidzset és az előadót látszólag szubjektummá, elérhetővé és azonosulhatóvá teszi. A Rollefson (2017) által hangsúlyozott kettősség ragadható meg ezáltal, hiszen a közösségi média egyszerre az autenticitás látszatának eszköze és a bevételt generáló termékek – az úgynevezett *merchek* –, valamint a koncertek hirdetési felülete.

A rap a remix kollázsjellege és az „itt és most” esztétikája révén tablát hoz létre az adott korszak kultúrájából. Az új technikák elterjedése a zenében is érzékelhető: kezdetben a diszkózenék remixéből épültek fel a beatek, majd a hangfelvevő- és a számítógépek terjedésével az utcai hangok és a hétköznapi tárgyak – mint például a telefon hangja – is a zene részévé váltak a politikai beszédek és interjúrészletek mellett (Shusterman 2003).

¹ Fisher prekorporáció alatt azt a jelenséget érti, amikor a vágyak és az igények a rendszer igényeinek megfelelően termelődnek a társadalomban, és az intézményrendszerrel független vagy alternatív színterek a lázadás és a tagadás korábbi gesztusait úgy ismétlik meg, mintha először tennék (Fisher 2020). Röviden: az ellenkulturális áramlatok már a kései kapitalizmus logikájához igazodva jönnek létre.

Vagyis a hiphop épít a médiumok által felkínált lehetőségekre, és a rapper sem csupán rappel, videoklipet készít, koncertet vagy interjút ad, hanem aktívan jelen van a közösségi médiában, itt építi perszónáját. Tehát a műfaj inkább performansz, mint „kommunikatív szöveg” (Rollefson 2017: 10). Bizonyos előadók köré motívum-rendszerek épülnek, amelyek a dalokban, a grafikus elemekben, a Facebook-események leírásában, a videoklipben, az öltözködésben és a színpadon is megjelennek, így történeteket alakítanak ki, amelyek ugyancsak a valóság érzetét erősítik. Az előadói perszónák a különböző médiumok által jönnek létre, és nem csupán a zenei esztétika, a dalszövegek, a videoklipek, hanem az önreprezentációt segítő interjúk és a közösségi média is hozzájárul a folyamathoz (Hansen 2024). A hazai rapscénában az olyan alkotók esetében mint Dé:nash vagy Krúbi reflexió is érkezik arra, hogy egyfajta (szerep)játék húzódik meg a különböző dekonstrukciós eljárások mögött. Az előbbi előadó az ironia révén mutat rá a NER-rel túlazonosuló figura konstruáltságára, az utóbbi pedig a privát és a publikus én ütköztetése révén – erre példa az itt bemutatott *Szív* című dal is.

A *Szív* elsődleges jelentései a betegséghez és a zene politikai kontextusához kapcsolódnak, én viszont a jelen kutatás keretei között a dal és a klip együttes értelmezése során azokra a másodlagos jelentésekre fókuszálok, amelyek tükrözik az alábbiakat:

- a rap(szövegek) kettős jelentést létrehozó hagyományát,
- a műfaj összefonódását a médiumok nyújtotta lehetőségekkel,
- a metareflexív jegyeken keresztül a hazai rapscéna egy szeletét, és közben a műfaj- és médiatörténetre is reagálnak.

Az elemzés központi fogalma a médiakonvergencia és a transzmedialitás, mert ezek mutatnak rá arra, hogy a kortárs médiaközegben miként jelenik meg a hiphop ösztönművészeti, performatív műfajként. A *Szív* megjelenésének médiakontextusát vizsgálva láthatóvá válik a zeneipar és az újmédia kapcsolatának egy szelete. Az is kirajzolódik, hogy a dal és a videoklip olyan kódokat tartalmaz, amelyek a rap politikára irányuló kritikája és a valóság tematizálása mellett éppen a média általi meghatározottságra irányítják a figyelmet.

Krúbi és a transzmediális építkezés

A Krúbi előadói néven ismert Horváth Krisztián 2017-es indulása óta három nagylemezt adott ki: a *Nehézlábérzést* 2018-ban, az *Ösztönlényt* 2020-ban és a *III. Krúbit* 2023-ban. Az első és a második lemez között megjelent egy négy dalból álló kisebb album 2019-ben *Zárolás Feloldva* címmel, illetve egy három epizódos, YouTube-on elérhető minisorozat is *Grúbi: Út A Popsztárság Felé* címmel. Ez utóbbiban Krúbi a Grúbi nevű ikertestvére figuráját formálja meg, aki egy tehetségkutató műsorban próbál híressé válni. Az *Ösztönlény* és a *III. Krúbi* közötti időszakban jelent meg a *Szív* című dal, amely vállaltan az előadó 2021 nyarán diagnosztizált szívbetegségének feldolgozása.

Krúbi újabb lemezei és projektjei újrendezték és újabb identitásokkal, szerepjátékokkal egészítették ki az addig ismert Krúbi-képet. Első albumán Krúbi a rapper kulturális figuráját dekonstruálta, míg a *III. Krúbi* című album a privát én és a sztárperszóna közötti viszonyt metaforizálta a zsarnokfigurával, ezzel együtt a kortárs magyar politikai életre és a hatalom működésére is reflektált. Az egyes szerepek és tematikák nemcsak az albumokhoz és azok megjelenéséhez kötődnek, hanem a közösségi médiában látható vizuális kommunikáció, a koncertek eseményleírása, a videoklipek is építik az előadói karaktert. Krúbi folyamatosan feszegeti a határt a koncert és a színház között, így a fellépések a közösségi médiában és a zenében kiépített perszóna kiterjesztésévé válnak, és ez megjelenik a merch-termékek designjában is, amelyek az adott időszak albumához vagy – új megjelenés híján – az adott tematikus turnéhoz illeszkednek.

Krúbi munkásságát a transzmediális építkezés határozza meg. A transzmediális elbeszélés esetében a teljes történet több médiaplatformon keresztül bomlik ki, és minden egyes új tartalom sajátosan járul hozzá az egészhez, kiaknázva az adott médium nyújtotta lehetőségeket. Henry Jenkins (2006) szerint a franchise új elemének önállóan kell lennie, hogy a többitől függetlenül élvezhető legyenek, és ezáltal bármelyik produktum belépési pont lehessen. A transzmediális elbeszélések gyakran a fiktív történet világszerűségéből fakadó kimeríthetlenségre épülnek, amelynek idő- és térbeli kiterjedése, valamint az individuumok egyedi nézőpontjának sokfélesége és

megkonstruálhatósága újabb történeteknek ad teret (Jenkins 2006). Krúbi esetében a transzmediális építkezés nem az elbeszélésben vagy a világépítésben ragadható meg, hanem a karakterépítésben, mert az az individuum személyiségének sokféleségét és változékonyságát hangsúlyozza, és mindig az előadói perszóna kap újabb jelentésrétegeket. Krúbi a korábbi munkáit rekontextualizálja és integrálja az újabb projektjeibe, így a lineáris narratívák újrendeződnek a tematikus csomópontok mentén, a web 2.0 és az offline terek kihasználása révén pedig a projektek megjelenése is a hálózatoságra és a sokféleségre épül, mialatt az egyes dalok, klipek, koncertek önmagukban is fogyaszthatók.

A Szív és kontextusai

A *Szív* című dal 2021 novemberében jelent meg, és az árusítható merchek és a koncertek tematikáját is meghatározta. A dal a privát és a nyilvános én, az egészségügy, a kortárs politikai éra és a zeneipar helyzetét tematizálja. A kilenc perc hosszú mű több tematikus szakaszra bomlik, amelyeket vagy a szív motívuma, vagy Krúbi betegsége határoz meg, ezek: a halál, a feltámadás, a rajongó a kórházban, a maradandó életmű kérdése és az önfényezés. Az egyes részek között a motívumok és a beat visszatérő témája teremt kapcsolatot. A dal egyik központi narratív eleme a halál, illetve a halálból való visszatérés, amely állandóságot sugall, és közben a messianisztikus narratívát is felidéz. Ezeket a kérdéseket a zeneiparral összefüggésben is tematizálja, amire jó példa az alábbi idézet:

De engem más fából faragtak, nem szorít az idő/Ha majd kidől a sok korhadt fa és sok csemete kinő/És a trapper lett az oldhead, mert már mást tol a sok kisgyerek/Én még mindig ugyanitt leszek.²

2021 novemberében a dal egy kísérő képpel, 2022 januárjában pedig videóklippel jelent meg, amelyet Mazzag Izabella rendezett. A grafika összesűriti azokat a motívumokat, amelyek a dalban feltűnnek: Krúbi a kórházi ágyon fekszik, Krúbit lányok veszik körbe, Fonogram-díj, Frankenstein szörnye, őszi fák.

Krúbi a dalokhoz, az albumokhoz és a turnékhoz különböző mintájú termékeket dob piacra, amelyeket rövid ideig lehet elérni – vagy a koncert helyszínén, vagy online kaphatók –, és csak limitált darabszámban készülnek. A *Szív*hez kapcsolódóan háromszor adott ki olyan termékeket, amelyek különböző időben és eltérő grafikával jelentek meg, ezzel egy-egy újabb tematika vagy esemény révén bővült a (lényegében gyűjthető) merchek száma. Az első a megjelenéshez kötődött, és egy kártyalap keretezte a rajzolt Krúbi figurát a ruhákon. A második alkalommal egy kriptához és egy mennyhez kapcsolódó grafika készült, amely az Akvárium Klubban tartott két estés tematikus koncerthez kapcsolódott. Harmadikként nyári termékeken tértek vissza a vizuál egyes elemei, amelyek kiegészültek a nyaralást jelképező vízzel és úszógumival.

A klip esztétikáját meghatározza a mozaikos, kollázsalkotó szerkesztés, amely megjeleníti a dal narratív egy-egy részeit, illetve több, a média működésére és történetére irányuló reflexiót tartalmaz. A videóban is ábrázolt mennybemenetel és halál motívuma szervezte a 2022 februárjában az Akvárium Klubban tartott két estés koncertet. Az első témája a „búcsúkoncert” volt, vagyis Krúbi halála, a másodiké pedig a feltámadás. A koncertek eseményéhez készült borítóképek, az egyes koncertnapokon kapható merchek, a színpadkép és a jelmezek is tükrözték az adott nap tematikáját. Vagyis a *Szív* című szám megjelenése olyan játékkeretet teremtett, amelynek elemei a dal tematikáját, motívumát erősítették fel a koncert, a merchek és a grafikai elemek révén. Vagyis Krúbi olyan mikronarratívát hozott létre a dal körül, amely reagált a zenére, miközben a dal messianisztikus narratíváját kiterjesztette az élő performanszra.

² A dalból származó idézeteket a dal vizuállal megjelent változatából, a Krúbi által közzétett szövegből idézem. Krúbi (2021): *Szív*. 2021. XI. 5. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9LhMDkyY80w>.

Szív: hálózat és médiumok

Tófalvy Tamás (2011) szerint az online és az offline zenei színterek nem választhatók szét, sőt összekapcsolódnak. Az online dinamizáló hatása az offline térben abból fakad, hogy „az internet is olyan nyílt láncú hálózat, amelyhez bárki hozzákapcsolódhat, bárki csomóponttá válhat” (Gelegonya 2011: 96). A közösségi média körvonalazhatóbbá teszi a zenei színterek előadói csoportjait, az előadók pedig az esztétikai, ízlésbeli, baráti közösséghez való tartozást teszik láthatóvá. Emellett kanonizációs gesztusként és keresztreklámként is felfoghatók azok a megosztások és Instagram-sztorik, ahol vagy egymás újabb megjelenését, vagy a kollaborációikat ajánlják, vagy pedig egy-egy találkozás képét vagy videóját osztják meg. Ebben az esetben a részvételi kultúra (Jenkins 2006) nyilvánul meg: a rapperek nem csupán alkotnak, hanem kommentet írnak egymás megosztásai alá, kedvelik, továbbosztják a posztokat. A közösségi média révén maguk az előadók teszik láthatóvá saját zenei hálózatukat.

A *Szív* című dalban megjelenik a hálózatoság leképzése is. A dalszöveg utal például BEATóra, aki Krúbi állandó DJ-je a koncerteken, és a Mirror Glimpse nevű kétszemélyes formáció tagja. Megemlíti Majkát, akivel a 2019-es Fonogram-díj körüli vitáját idézi fel, így nem csupán a szoros kapcsolatok jelennek meg a dalszövegben, hanem előtérbe kerül a rap kompetitív vonása is. Krúbi egy, az *Ösztönlény*hez kapcsolódó, Sajó Dávidtól származó idézetet is beillesztett a dalba. Ebben Sajó arról beszél, hogy Krúbi dalai a montázsolás és stílusvegyítés miatt olyanok, mint Frankenstein szörnye. A beemelés hitelesíti Sajó véleményét, és közben Krúbi ars poeticáját is jelzi.

A *Szív* dalszövegében Krúbi a zene struktúrájára is utal, amikor megemlíti a Queen együttest: „Úgy néz ki ma kinyiffanak/Mindenkit itt hagyok/Sírnak örömben a Queen fanok.” A Queen *Bohemian Rhapsody* című dala analógiát jelent, mert mindkettőre jellemző, hogy nem rádióbarát, hiszen sokkal hosszabb a megszokottnál, továbbá mindkét dal védjegye a gyakori stílusváltás. A Queenre tett utalás egy korábbi turnéhoz is kapcsolódik: ekkor nagy felháborodást keltett az a reklám, amelyben Krúbi Freddie Mercury halálos betegségével viccelődött.³

Krúbi a politikai hatalom és a zeneipar összekapcsolódását is tematizálja a *Szív*-ben: „A zeneipar krémjétől már csak két tyúklépés a NER circle, aha.” Ez egyrészt a korábbi Krúbi-dalok tematikájára utal, másrészt előrevetíti a *III. Krúbi* című albumot megelőlegező koncertsorozatot. Az átmenetet jelzi a *Szív*-ben a „Fontos, hogy networkölj, aha!” sor, amelyet a táncra, és így zenére tett utalás – „Csóróknak ne twerkelj, aha!” – előz meg, majd a NER circle-ről szóló rész követ, így a networking itt egyszerre vonatkozhat a zeneiparra és a politikai érdekszférákra is.

A klip több epizódjában is megjelennek vendégszereplők. A temetésnél Krúbi zenész kortársai vonulnak fel: Beton.Hofi, Dzsúdló, BEATó, Lusta Geri, Kapitány Máté, Aza. A menny jelenetben Lovasi András gitározik a háttérben, amikor pedig Krúbi a kórházban fekszik, a Bödőcs Tibor által megformált Orbán Viktor érkezik meg, hogy kezet csókoljon neki, utalva ezzel Bödőcs Orbán Viktort kifigurázó videóira. A *Szív* a vendégszereplőkkel és a szövegbéli utalásokkal jelzi azt a kulturális közeget, szakmai hálózatot, amelybe a dal beágyazódik. A klipben szereplő alkotókkal Krúbinak már volt zenei együttműködése vagy klipbeli vendégszereplése, sőt fülszöveget is írt Bödőcs 2021-es *Mulat a Manézs* című könyvéhez.

A hálózatoság mellett a klip különböző médium- és ezáltal metareflexív jegyeket tartalmaz, így a dal éppen a rapre jellemző tabló és kollázs jelleget tükrözi, viszont a szinkron metszet helyett a történetiség kerül előtérbe, még ha azt Krúbi nem is kronologikusan mutatja meg. A klipben fontos a képernyők szerepe is; erre utalva kórházi monitor, televízió, laptop és telefonok tűnnek fel. Ezzel együtt a nézés aktusa is tematizálódik, hiszen a néző és a nézett pozíciója gyakran felcserélődik. A képernyők és a médiaeszközök láthatóvá válásával pedig az állandó rögzítettség reflexiója jelenik meg. A klipet gyakran asszociatív logika szervezi, vagyis különböző mesékből, videókból származó montázsok villannak fel azokban a jelenetekben, ahol a halál kerül előtérbe, így ezek egyszerre válnak mémszerű reakciókká és absztrakt jelentéseket leképző metaforákká.

3 OFF Media: AIDS-es Freddie Mercury-val poénkodva hirdették Krúbi Akváriumos nagykoncertjét. *offmedia.com*, 2019. XII. 17.

Szív: képiség

A videóklip képaránya többször megváltozik: a hagyományos televíziókra vagy régi számítógép-monitorokra jellemző képarány váltakozik a HD televíziók és a mozifilmek felbontásával. Ezzel Krúbi ugyancsak a mediális változásra hívja fel a figyelmet, és arra utal, hogy a különböző médiaplatformok konvergálnak egymással, hiszen egyazon klipben integrálódnak az egyes képkorszakok lenyomatai. Bizonyos jeleneteknél nemcsak a képarány alakul át, hanem a képernyő is osztottá válik. Erre példa az, amikor a videó egyik sávja a temetést mutatja be, a másik fele pedig ehhez kapcsolódó asszociatív montázsokat vonultat fel: hírbemondót látunk, majd egy szomorúan fagyaltot kanalizáló nőt, később az amerikai katonai temetésekről ismerős repülő tiszteletadást.

A dal első fele, amely mozaikosságra épül, és több médium jelenlétét tematizálja, az újhullámos, műfajokat keverő hangzásvilágot idézi fel. Az utolsó nagyobb vizuális egységet – amely a klipben 5:43-tól látható – a VHS korszak otthon készült videóit idéző, kissé elmosódott képiség határozza meg. A televízió mint médium ebben a szakaszban különösen hangsúlyossá válik. Ezt fokozza az időjárás-jelentésre utaló epizód, amely az úgynevezett KRÚtv-n jelenik meg a klipben, utalva ezzel a rapper nevének rövid alakjára. Az ebben a szakaszban hallható zenei elemekkel Krúbi erősebben kötődik az *oldschool rap* hagyományához, míg mozgásával a rappel asszociált mozgáskultúrát parodizálja.

Szív: konvergencia

„Az internet mint a szöveges és audiovizuális tartalmakat egyaránt valós időben megjelenítő konvergens médium számtalan, már sokak által leírt módon működött közre a zenéhez kapcsolódó folyamatok alakulásában” (Tófalvy 2017: 61). Ez látható abban is, hogy nem éles a közösségi és a videó-, illetve zenemegosztó oldalak közti határvonal, mert a tartalmak a megoszthatóság és a beágyazhatóság következtében egymásba folynak (Gelegonya 2011). A konvergencia Jenkins (2006: 3) szerint „kulturális változást jelez, mivel a fogyasztókat arra ösztönzi, hogy új információkat keressenek, és kapcsolatokat teremtsenek a szétszórt médiatartalmak között”. A médiakonvergencia kifejezés a „különböző típusú médiumok összekapcsolódását jelenti, méghozzá olyan módon, hogy mindegyik megőriz valamilyen rá jellemző speciális tulajdonságot” (Torbó 2023: 47). A konvergencia egyszerre változtatja meg a médiatermelést és a médiafogyasztást, egyszerre letről felfelé és fentről lefelé irányuló folyamat (Jenkins 2006).

A médiakonvergencia tematikusan is megragadható a *Szív* klipjében; a 3:10 és 4:47 perc közötti részben a leglátványosabb. A kameramozgás egy spirális, fraktális szerkezetet hoz létre, és a megfigyelő pozícióban lévő szereplők megfigyeltté válnak, amikor a kamera látószögének növekedése felfedi, hogy képernyőkön jelennek meg a korábban látott emberek: chaten elküldött GIF-ként, televíziós műsorban, laptopon futó videóban. Szinte minden második jelenet a távolítás során egy telefon képernyőjén válik láthatóvá, többnyire egy-egy chatüzenet részeként, ahol a szöveg melletti illusztráció szerepét töltik be. Az egyik üzenetben például Orbán Viktort szidják, az üzenet mellé küldött GIF-ben pedig az látható, hogy a miniszterelnökként feltűnő Bödöcs Tibor ellopja a tévét, majd az időksek éljenzik őt. Ezek a képsorok a közvetítettséget tematizálják, éppen azt a kétértelmű működést, amely a web 2.0-t jellemzi: a felhasználók egyszerre lehetnek tartalomgyártók és -fogyasztók, befogadók és szereplők. Ezek a jelenetek egyes társadalmi archetípusok kritikáját fogalmazzák meg, illetve a közszolgálati televízió manipulatív hírszerkesztésére reflektálnak.

Összegzés

Krúbi *Szív* című dalának szövege és klipje láthatóvá teszi a konvergens kultúra jellemzőit, tematizálja a médiakonvergenciát azáltal, hogy a klip egy olyan (internethez hasonló) platformmá válik, amely különböző médiumokat (televíziót, számítógépet, telefont) jelenít meg sajátos mediális jellemzőjükkel együtt, és közben integrálja a különböző korszakok médiaeszközeinek képreprezentációs jellemzőit, amivel a klip médiatörténeti montázssá válik. A *Szív* megjeleníti a web 2.0-hoz kötődő folyamatokat, és olyan ideiglenes centrummá válik,

amely láthatóvá teszi a Krúbival gyakran együtt említett alkotókat, így zenei és tágabb értelemben szakmai hálózatának egy részét is színre viszi, ami egy esztétikai és világnézeti csoport képét konstruálja meg. Eközben a klip és a megjelenését keretező események, a merch tárgyak és a diskurzusok illeszkednek Krúbi transzmediális karakterépítéséhez.

A dal és a klip a politikai allúzióival a kortárs magyar média hírközlésére is reflektál: a valóság bemutatásának esetlegességére, manipulációjára és részlegességre irányítja a néző figyelmét, ami tükrözi a rap műfaj társadalomra és politikumra irányuló kritikusságát. A dalhoz kapcsolódó termékek és koncertek viszont éppen a dal kapitalizmusba való betagozódását mutatják meg, amit a lázadás és a kritika zenébe csomagolása adhat el – így a hipopot is jellemző prekorporáció példájává válik a dal. Hasonlóan értelmezhető a saját zenei hálózat bemutatása, az alternatív kánon képzése is, ami a „NER circle”-től való távolságtartással, de annak rendszerébe tagozódva, ellenkulturális gesztusként interpretálható.

Irodalom

- Angyalosy Eszter (2014): Az új stílus. *Szépirodalmi Figyelő*, 6. sz., 26–35. o.
- Batori, Anna (2019): Postsocialist Social Reality in Hungarian Rap Music Videos. In: Ewa Mazierska & Zsolt Györi (eds.): *Popular Music and the Moving Image in Eastern Europe*, pp. 225–239. London: Bloomsbury Academic, <https://doi.org/10.5040/9781501337208.ch-012>
- Fisher, Mark (2020): *Kapitalista realizmus. Nincs alternatíva?* Ford. Tillmann Ármin és Zemlényi-Kovács Barnabás. Budapest: Napvilág.
- Gelegonya Edina (2011): Ez nem az a tizenöt perc. Önreprezentáció a YouTube-on, illetve az ehhez kötődő népszerűség működési mechanizmusa és hálózati kontextusa. In: Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán & Vályi Gábor (szerk.): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*, 93–106. o. Budapest: L'Harmattan.
- Hansen, Kai Arne (2024): Personal Storyworlds: Retrospection, Reinvention, and Transmediality in Pop Music. *Persona Studies*, no. 1, pp. 7–21, <https://doi.org/10.21153/psj2024vol10no1art1865>
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York & London: New York University Press.
- Miklódy, Éva (2004): A.R.T., Klikk, K.A.O.S., and the Rest: Hungarian Youth Rapping. In: Heike Raphael-Hernandez (ed.): *Blackening Europe. The African American Presence*, pp. 187–200. New York & London: Routledge.
- OFF Media: AIDS-es Freddie Mercury-val poénkodva hirdették Krúbi Akváriumos nagykoncertjét. *offmedia.com*, 2019. XII. 17., <https://offmedia.hu/aids-es-freddie-mercury-val-poenkodva-hirdettek-krubi-akvariumos-nagykoncertjet/>
- Rollefson, J. Griffith (2017): *Flip the Script. European Hip Hop and the Politics of Postcoloniality*. Chicago & London: The University of Chicago Press, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226496351.001.0001>
- Shusterman, Richard (2003): *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Pozsony: Kalligram.
- Simeziane, Sarah (2010): Roma Rap and the Black Train: Minority Voices in Hungarian Hip Hop. In: Marina Terkourafi (ed): *The Languages of Global Hip Hop*, pp. 96–119. London & New York: Continuum.
- Tófalvy Tamás (2011): Zenei közösségek és az online közösségi média. In: Tófalvy Tamás, Kacsuk Zoltán & Vályi Gábor (szerk.): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*, 11–39. o. Budapest: L'Harmattan.
- Tófalvy Tamás (2017): *Túl a szubkultúrán, és vissza. Populáris zenei színterek, műfajok és az internet*. Miskolc: Műút.
- Torbó Annamária (2023): A varázsvilág multiverzuma? Harry Potter és a transzmediális történetmesélés. *Szépirodalmi Figyelő*, 4. sz., 47–61. o.



Fejezetek egy nem létező magyar pop-rocktörténetből

Havasréti József: *Csak a zene? Műfajok, stílusok, ideológiák a magyar pop-rock zene történetében* című könyvéről

Tófalvy Tamás

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem

Az egyik legismertebb magyar népdalt *A csitári hegyek alatt* címmel Kodály Zoltán gyűjtötte 1914-ben. 1929-ben Bartók Béla is feldolgozta ennek egy változatát, de itt korántsem ért véget az újraértelmezések és újrajátszások sorozata. Úgy tűnik, hogy a népdal az utóbbi években egyre több formában születik újra: 2000-ben a Téglás Zoltán magyar–amerikai énekessel felálló kaliforniai hardcore zenekar, az Ignite emelte be a népdal dallamát *A place called home* című számába, 2019-ben a magyar rockegyüttes, a P. Mobil dolgozta fel a népdalt, 2020-ban előbb Szarka Tamás – a Ghymes zenekar egyik alapító tagja –, aztán Felician Kalmus crossover csellista, majd Csemer Boglárka Boggie és Bródy János használta fel a dallamot saját kompozíciójához. Ez utóbbi verzió a Színház- és Filmművészeti Egyetem melletti szimpátiatüntetések egyik dalaként vált népszerűvé a YouTube-on, *Vas utcai virágének* címen.

Eddig tart egy népdal és annak feldolgozási formáinak, módjainak kronológiája, és innen kezdődhet az igazán fontos dolgok feltérképezése és értelmezése. Itt az első lényeges kérdés az, hogy ki mit gondol eredeti műnek, ki hogyan értelmezi ezt (át), és vajon a feldolgozás gesztusa hogyan viszonyul a műfaji tradíciókhoz, milyen ideológiát támogathat vagy közvetíthet általa? Havasréti József legújabb, *Csak a zene? Műfajok, stílusok, ideológiák a magyar pop-rock zene történetében* című könyve ilyen és ehhez hasonló kérdésekre keres választ, és merül el a magyar pop-rock közelmúltbeli történetében. Elemzi például a Spions és az URH szövegeit, a space-rock műfajt az Omega és a Mini zenekarok művein keresztül, a funk történetét, továbbá a hard rock, a népiesség és a nemzeti rock műfajok máig tartó összefonódásainak dilemmáit is.

E dilemmák közül az egyik legfontosabb az a sajátos feszültség, amely minden, magát (magyar) nemzetiként vagy népi(es)ként keretező zenei produkció és annak vélt vagy valós zenei autenticitása között feszül. Avagy Havasréti megfogalmazásában: „...az angolszász folklór történeti gyökere az angolszász popzenének, a magyar parasztzene viszont nem gyökere a magyar popnak” (137. o.). Ez a feszültség azáltal válik igazán jelentőssé, hogy a legkülönbébbben népies törekvésű pop-rock produkciók nem pusztán számtalan műfaji konvencióval, sémával, hanem változatos tartalmú és irányultságú ideológiák sokaságával is érintkeznek, amelyek visszahatva akár újraformálhatják nem pusztán a zeneszám, hanem a műfaj és az előadó életútját is.

Ez a szerteágazó műfaji-ideológiai sokféleség és néhol kiszámíthatatlannak tűnő sodródás a már említett *A csitári hegyek alatt* című népdal feldolgozásainak a legkülönbébb műfaji hagyományokkal, konvenciókkal és a velük összefüggésbe hozott ideológiákkal való érintkezései kapcsán is felmerül. „A grass roots-tradicionalizmus, a nemzeti klasszicizmus, a nemzeti rockos folklórmánia, a jobboldali radikalizmus, illetve az antikommunista indulatok keresztül-kasul szövik egymást a felvétel (elő)történetében” (121. o.) – fogalmaz Havasréti a népdal életútját áttekintve. Mindehhez további adalékot kínál a 2020-as Bródy-feldolgozás, amely az éppen a hasonló folklórelemeket előszeretettel használó és kisajátító Nemzeti Együttműködés Rendszere (NER) ellenében született meg és vált népszerűvé a fennálló politikai rendszer elleni tüntetések egyik kísérőzenéjeként. A Boggie-féle dalváltozat esetében pedig nem az eljátszás módja, hanem annak sajátos helye és ideje kínált fel az érzelmi

kötődéshez és azonosuláshoz lehetőségeket – éppen a koronavírus idején, karanténidőszakban egy nappaliból közvetítve. Figyelemre méltó a spektrum másik (jelenlegi) végpontjáról a Kalmus-féle instrumentális feldolgozás is, amely a közvetlen politikai-nemzeti jelentésektől lecsupaszított módon, egzotikus motívumként használja fel és közvetíti a magyar dallamot könnyen fogyasztható, a Spotify hangulatalapú playlistjeiről ismerős *chill* vagy *epic* hangulatú feldolgozásban.

Arra, hogy egy dal miként írhat le ilyen szédítő ívet zenei, műfaji, ideológiai, politikai és technológiai regisztereken át, a legkarakteresebb közelmúltbeli példát valószínűleg az Ismerős Arcok együttes *Nélküled* című száma nyújtja. A dal obskúrus, nemzeti rock-rajongók által dúdolt számból a dunaszerdahelyi sportcsapat himnuszává, majd az online platformokon milliók által hallgatott slágerre, ezzel párhuzamosan a NER egyik nemhivatalos póthimnuszává vált (lásd Barna & Patakfalvi-Czirják 2022) – mindeközben megannyi közönség adta hozzá saját értelmezését, a saját *cover*-verziót készítő és a YouTube-ra feltöltő tiniktől kezdve a fociidrukkereken át egészen a hazai kormánypárti politikusokig.

Havasréti József egyszerre író, irodalomtörténész, kritikus és kultúrakutató, és ez a sokoldalúsága egyedien jelenik meg a kötet elbeszélésmódjában. Egyfelől egy kultúrakutató pop-rockzenetörténész szól az olvasóhoz, aki elfogulatlan távolságtartással vet össze és értelmez olykor nagyon terhelt, illetve sokszor heves érzelmi reakciókat kiváltó kulturális-zenei jelenségeket. Ezt az attitűdöt demonstrálja az is, amikor Havasréti egyenrangú félként tekint az *A csitári hegyek alatt* című népdalt feldolgozó összes szereplőre és elkerüli a hazai zene- és irodalomtörténetben máig gyakori, az elitkulturális és/vagy kanonikus művek szerzőinek kijáró, kultuszmegegerősítő, hajbókoló köröket.

Ezzel a szenvtelen távolságtartással lép interakcióba Havasréti párhuzamosan jelenlévő kritikusi énje, amely viszont keresetlenül értékel – és akár finoman ki is figuráz – nem pusztán egyes zeneműveket, hanem akár zenekari megnyilvánulásokat is. Az előbbire lehet példa az *És?* című P. Mobil album egyes tételeinek vagy éppen a kiválasztott űrrockalbumok számainak minősítése és értékelése, az utóbbira pedig az, amikor a hazai rock szintén meglehetősen elterjedt „mi lett volna ha” és „mi voltunk itt előbb” attitűddel, valamint bűnbakkereséssel jellemezhető időfelfogásokon ironizál a P. Mobil kapcsán: „Ha ironikus óhajtanék lenni, azt mondhatnám, ha a Mobilban nem is volna semmi speciálisan magyar, ezzel a három mozzanattal méltóképp reprezentálná a Trianon utáni magyarságra jellemző kispénz-neurózis jellegzetesen patológikus valóságtagadását” (145. o.).

E kevert elbeszélésmód azért érdekes, mert amíg a hazai diskurzusban nem példa nélküli, addig a Havasréti által is sokat hivatkozott angolszász közegben már jóval ritkább. Ennek a különbségnek egy lehetséges tudomány-szociológiai magyarázatát jelentheti – a szerző már említett sokoldalúságának számbavétele mellett – a hazai média- és kultúratudomány erőteljes irodalomtudományi beágyazottsága. Amíg a hazai irodalomtudomány felől nézve nem annyira jellemző a kritikai beszédmód vegyítése a tudományos analízissel, addig a kortárs, inkább társadalomtudományi gyökerű angolszász kultúra-, média- és populáris zenekutatás diskurzusai felől már annál inkább.

Havasréti József könyve – ahogy eddigi munkái, köztük a nagy hatású *Alternatív regiszterek* is – elegánsan, olykor rigorózan érvelve, olykor szórakoztatóan demonstrálja, hogy a címében szereplő kérdésre – „Csak a zene?” – a válasz egy egyértelmű és hangos „Nem”. Vagyis a zene nem létezik, nem létezhet önmagában, az előállítását, a befogadását és az értelmezését meghatározó legkülönbözőbb mentális konstrukciók és társadalmi-kulturális formációk, folyamatok nélkül. Ezért ha igazán meg akarjuk érteni a zenét, akkor a zenén kívüli dolgokról is beszélnünk kell. Havasréti saját állítása szerint nem kíván átfogó képet adni a korszak pop-rockzenetörténetéről, inkább csak lazán összekapcsolódó mélyfúrásokat végez egy-egy választott témában. Ez a mélyfúrás-jelleg kétségkívül mindegyik fejezetben jelen van, egyedül az utolsó, „Megőrzés, kultusz, emlékezet: Diskurzusok és törekvések a magyar popzene kulturális emlékezetében” címűnél volt hiányérzetem, mert ebben egy szerteágazó kérdéskört próbált a szerző mintegy belesűríteni egy fejezetnyi terjedelembé.

A hiányérzet leginkább annak szól, hogy szívesen követném tovább, miként elemzi a szerző a hazai pop-rocktörténet többi meghatározó előadójának életművét is, hiszen fájóan hiányzik a magyar zene- és kultúrtörténetből egy olyan mű, amely egy korszakként értelmezhető időszak zeneműveinek elemzését köti össze a műfaj- és ideológiatörténettel. Havasréti könyve jelenlegi formájában és a szerző által kitűzött célok tükrében is értelmezhető kerek, élvezetes esszégyűjteményként, de ki tudja, lehet, hogy egyszer egy még nem

létező, de majdan megszülető kritikai szemléletű magyar pop-rocktörténet első köteteként fogunk rá tekinteni. (Havasréti József: *Csak a zene? Műfajok, stílusok, ideológiák a magyar pop-rock zene történetében*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2024, ISBN:9786067392562, 171 oldal, 2200 forint)

Irodalom

Barna, Emília & Ágnes Patakfalvi-Czirják (2022): “We are of one blood”: Hungarian popular music, nationalism and the trajectory of the song “Nélküled” through radicalization, folklorization and consecration. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 30, no. 2, pp. 217–235, <https://doi.org/10.1080/25739638.2022.2089388>