

Tévéeország és populáris kultúra: a krimi mint morális tanmese

Császi Lajos

A tévéország napjaink egyik sokat emlegetett, ám meglehetősen bizonytalan kontúrú problémája. Bizonytalan, mert magában foglalja a tudósításokban és riportokban megjelenő háborús és egyéb borzalmak látványa mellett a rendőrségi híreket, továbbá a napi adás jelentős részét kitevő bűnügyi és horrorfilmeket is. A zsánerebeli és tematikus eltérések ellenére mégis mindenki számára nyilvánvaló, miről van szó, hiszen amennyire sokágú a tévéország fogalma, annyira egyértelmű a jelentése. Országot, pusztítást jelent, a mindennapi élet normális menetének durva és váratlan megszakítását, amely létében kérdőjelezi meg világunk megszokott rendjét. Közös jellemzőjük ezeknek a filmeknek, hogy eltérő mértékben ugyan, de a bizonytalanság, a szorongás, sőt a félelem érzését keltik a nézőkben. Sokféleségük miatt mind a valóságos orszagról szóló tudósítások, mind a fiktív orszagról szóló filmek egy kontinuumot képeznek, amelyben az ország különböző formái, aspektusai más-más módon jelennek meg. Ezért írhatta Stuart Hall, hogy nincs tévéország, csak tévéországok vannak, amelyek jelentései esetenként változhatnak (Hall 1978).

Vajon miért vált ki az ország különféle formáinak a látványa olyan egységes elutasítást a társadalom tagjaiban, miért lehet a közvéleményt olyan könnyűszerrel mozgósítani az ország ellen? Norbert Elias szerint a fizikai ország megfélekezése és kontrollja, továbbá az ország társadalmi elutasítása és a tőle való viszolygás a civilizáció folyamatának egyik legfontosabb eredménye. A sport történetét vizsgálva meggyőzően mutatta ki, hogy az ókorban például a birkózás és a bokszolás számos olyan országos mozzanatot engedett meg – csonttörést, fojtogatást –, amely ma már elképzelhetetlen ezekben a sportágakban. Elias szerint az ország olyan újszerű tabuként jelent meg, amely a társadalmilag elfogadható ország mértékét és formáját történelmileg változó szabályok létrehozásával és kollektív betartásával érte el. Fejtegetéseit tömören foglalják össze az alábbi mondatok: „A törvényszegést – akár a mi társadalmunkban, akár más fejlődési fokon álló társadalomban fordul elő – automatikusan ezen mércék alapján ítéljük meg. Amennyiben magunkévá tesszük őket, ezek a mércék védelmet nyújtanak, és sokféleképpen erősítik a törvényszegéssel szembeni ellenállásunkat. Az országos cselekedetekkel szemben tanúsított magas fokú érzékenység, a maga hús-vér valóságában megtörtént és a megengedett szintet túllépő ország láttán tanúsított heves ellenérzés, a saját vétkeink miatt érzett büntudat, a »rossz lelkiismeret« mind-mind ezen védekezés megnyilvánulásai” (Elias 1998: 44). Az elmondottak alapján tehát akár úgy is értelmezhetnénk a tévéország által kiváltott elutasítást, mint a civilizációs normák egységes működésének a jelét. Elias azonban ennél bonyolultabbnak látta a helyzetet, felhívta a figyelmet arra, hogy az ország gyakorlásának, ill. ábrázolásának erkölcsi elfogadhatósági szintje nemcsak koronként más és más, hanem még ugyanabban az időszakban is lehet eltérő. „Jó példa erre nézve – írja Elias – a görög művészet szépsége és a görög ver-

senyjátékok viszonylagos brutalitása” (Elias 1998: 49). Vagyis míg az ábrázolás a harmóniát hangsúlyozta, addig a sport a brutalitást értékelte. Azt a sajátos jelenséget, hogy a társadalom ugyanazon tevékenység gyakorlásának és ábrázolásának megítélésében egymástól akár élesen eltérő kritériumokat is használhat, Elias az ún. heteronóm értékítéletek koncepciójával magyarázza. Ironikusan beszél azokról, akik azonosnak vagy homogénnek képelték el az ugyanazon tevékenységre vonatkozó értékítéleteket, függetlenül azoktól a társadalmi terektől, ahol megjelentek. Mindezek alapján az erőszakkal kapcsolatos ellenérzést csak akkor tarthatnánk a civilizációs folyamat megnyilvánulásának, ha korunkban az erőszak elfogadhatóságának és az erőszak ábrázolása elfogadhatóságának a kritériumai azonosak lennének, de legalábbis harmonizálnának egymással. De vajon valóban ez-e a helyzet? Ha az erőszak társadalmi elfogadhatóságának mai, egyre szigorodó formáira gondolunk – például az iskolai verés tiltására, a házastársak közötti konszenzus nélküli közösülés erőszaknak nyilvánítására stb. –, akkor kétségtelen, hogy általánosságban szólva kevesebb, jobban ellenőrzött és finomabban szankcionált az erőszak a mai társadalmakban, mint évszázadokkal korábban. (Eliasszal együtt ehhez természetesen mi is hozzátesszük, hogy az erőszak visszaszorulása csak kevéssé érvényes az államok közötti viszonyokra, és inkább az egyes államokon belül az emberek társas érintkezését szabályozó normákban ragadható meg.) Ha ezek után tekintetünket az erőszak mai ábrázolására vetjük, legyen az televíziós, filmes vagy bármilyen más ábrázolás, akkor viszont egyértelműen az erőszakos cselekmények és jelenetek számának növekedését tapasztalhatjuk. Az erőszak elburjánzását a modern korban az ábrázolással szembeni nagyobb engedékenység jeleként értékeljük. Vagyis napjainkban is más-más kritériumokat alkalmazunk az erőszak és az erőszak ábrázolásának a megítélésében, de a korábban említett görög példával ellentétben manapság a korlátozás elsősorban az erőszak mindennapi gyakorlása ellen irányul, míg az erőszak ábrázolásának megítélésében a társadalom sokkal engedékenyebb, mint korábban volt. E tolerancia keretében a társadalomban előforduló és általánosan megtűrt erőszakhoz képest az ábrázolás során fölnagyíthatják, eltúlozhatják, a fölismerhetetlenségig eltorzíthatják az erőszak tényleges helyét és szerepét az életünkben, ami heves ellenreakciókat vált ki az erőszak ellenzőinek táborából.

Dolgozatunknak elsősorban az a célja, hogy jobban megértsük ezt a modern ellentmondást, mégpedig azáltal, hogy a tévéerőszak ábrázolásának és az ábrázolás társadalmi jelentésének a mai sajátosságait kutatjuk. A tévéerőszakra szóló kritikák azt bizonyítják, hogy a számtalan zsánert magában foglaló témakörből a közbeszéd lényegében csak a szórakoztató filmeket, és ezen a kategórián belül is legfőképpen a krimiket emlegeti bűnbakként, a többi formát nem. Ahhoz, hogy megértsük, vajon milyen implicit szabályokon alapul ez a megkülönböztetés, először azt vizsgáljuk meg, mennyiben tér el a tévékrimi az erőszak más képi formáitól.

A hírekben gyakran szereplő tűz- és vízkárak, a földrengés és a járványok közös sajátossága, hogy egy nagyobb közösség életét fenyegetik, és bár a pusztításnak mindig van oka, nincs mindig közvetlen felelőse. Ugy fogalmazhatnánk, hogy a kollektív katasztrófák esetén a társadalom külső, természeti határait éri valamilyen sérülés. Ugyanezt mondhatjuk el a katasztrófák fiktív változatáról, a katasztrófafilmekről is. A tévéerőszak egy másik gyakori esetében különböző társadalmi csoportok és mozgalmak tagjai ütköznek össze a rendőrséggel vagy egymással, mint például az abortuszt ellenzők és támogatók, vagy az utakat lezáró sztrájkolók és a rendőrök stb. Ezek a tüntetések és erőszakos események a társadalom rendjének belső, politikai határait kérdőjelezzik meg, és az jellemző rájuk, hogy megosztják a közvéleményt, mert ilyenkor az erőszak okának két, össze nem békíthető magyarázata áll szemben egymással (Gusfield 1989). Amikor azonban a közéletben a tévéerőszakra hallunk, hiába keresünk hasonló eseményeket. Ez pedig a fogalom értelmezésének már eleve sajátos és beszűkült használatát mutatja. Mi lehet az oka annak, hogy az említett erőszakos cselek-

mények nem számítanak erőszaknak, holott ezek is kimerítik azokat a feltételeket, amelyek a tévéerőszakot jellemzik? Valószínűleg az, hogy a természeti és emberi katasztrófák esetén a beszámolók a közösség szolidaritását kívánják fokozni, és nem az erőszakra, hanem a közösség szolidaritására helyezik a hangsúlyt. Az erőszak szó használata tehát ellentétes lenne a közlés szándékával.¹ A sztrájkok és tüntetések esetén pedig az erőszak szó pusztán használata is sérthetné az egyik vagy a másik csoportot, márpedig liberális demokráciákban a média tudatosan kerüli a belpolitikai események minősítését. Így a fogalomhasználat áttekintésében eljutottunk odáig, hogy észrevegyük: amit a tévéerőszak kifejezésen a közbeszédben értenek, az lényegében a rendőrségi és bírósági hírekre és riportokra, főleg azonban a szórakoztató bűnügyi filmekre, azaz a krimi különböző fajtáira – detektívtörténet, rendőrfilm, gengszterfilm, kémfilm stb. – szűkül. (Az erőszak-ábrázolás különféle zsánerei egymástól igen eltérő problémákat jelenítenek meg, amelyek lényegesen különböznek a krimitől, mint például a horrorfilmek. Ezekkel azonban itt most nem foglalkozunk, figyelmünket a továbbiakban kizárólag a krimire összpontosítjuk.) Vajon vannak-e olyan közös, szociológiai szempontból releváns jellegzetességei a bűnözéssel kapcsolatos műfajoknak, amelyek megkülönböztetik őket az erőszak más megjelenítési formáitól? Ilyen jellegzetes vonásoknak tekintjük az alábbiakat: mind a rendőrségi és bírósági hírekben és riportokban, mind a krimikben egyes személyek az áldozatok, nem pedig a közösség egésze vagy nagyobb társadalmi csoportok; a normasértés motívumai tudatosak és szándékosak; végül pedig a történetek tartalmazzák a közösség ítéletét kifejező büntetést is.

Ebben a dolgozatban a tévéerőszak rendkívül komplex kérdésének egyetlen aspektusát fogjuk alaposabban vizsgálni, mégpedig azt, hogy mennyiben tekinthető az erőszak nyilvános tematizálása a társadalom morális rendjéről szóló modern vitának. Könnyű ugyanis belátni, hogy a modern szekuláris társadalomban is állandóan jelen vannak erkölcsi természetű kérdések. A tradicionális társadalmaktól eltérően azonban az erkölcsi rend modern formái vagy nem önállóan jelennek meg, hanem valamilyen más társadalmi jelenségbe ágyazva, vagy ha mégis önállóak, akkor manapság nem morális kérdésekként kódoljuk őket. A társadalmi rend a mindennapi életben „láthatatlan”, hiszen éppen akkor működik jól, ha természetesnek, normálisnak, magától értetődőnek találjuk azt, ahogyan a dolgok működnek körülöttünk. Ebből következik, hogy csak azokban az esetekben szembesülünk a normarendszer problémáival, ha azok valamilyen módon sérülnek, amint ez a különféle devianciák esetén történik. A tévéerőszakot, ezt az ízig-vérig modern jelenséget a jóról, a rosszról, a veszélyről, az igazságról, egyáltalán a társadalmi rendről szóló nyilvános társadalmi drámaként fogjuk értelmezni. Arra keresünk választ, vajon miért alkalmas olyan különösen jól napjainkban a morális kérdések elemzésére a bűnözés és az ezt dramatizáló krimi. Megfelelő-e erre az a válasz, hogy azért, mert egyszerre láthatjuk benne a társadalom normarendszerének látványos megszegését és az ezért járó büntetést? Vajon miféle különbségek adódnak abból, hogy a normaszegéssel hol és milyen formában találkozunk? Végezetül szeretnénk választ kapni arra is, hogy a műfaji sajátosságok és szabályok milyen módon közvetítik és érvényesítik a krimi hatását.

A szűkebb értelemben vett tévéerőszakon mint a normaszegés modern példázatán belül a legfontosabb különbség a szórakoztató célú fiktív bűnügyi történet, a krimi és az információs célú, valóságos esetet ismertető rendőrségi tudósítás és riport között van. Ha az erőszak elfogadhatóságának szempontjából nézzük e különböző műfajú képi reprezentációkat, azt gondolhatnánk, hogy – minden izgalmas részlete ellenére – a szórakoztató célú krimi nem

¹ Különböző típusú természeti szerencsétlenségeket vizsgálva Kai Erikson azt találta, hogy nem az számított, mi okozta a bajt, hanem az, hogyan reagált az okozott kárra a közösség.

jelent akkora fenyegetést, nem idéz elő olyan feloldatlan feszültséget a nézőben, mint amelyet a valóságos bűnesetekről szóló információk keltenek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy teljesen más a néző viszonya a krimihez, amelyről tudja, hogy fikció, mint ahhoz a rendőrségi tudósításhoz vagy riporthoz, amely a környéken elkövetett erőszakról szól. Ezt a feltételezést a közelségnek arra a jól ismert szociológiai szerepére alapozhatjuk, amely szerint még a krimik közül is komolyabban veszik az emberek azokat, amelyek cselekménye saját országukban játszódik, mint azokat, amelyek a világ távolabbi tájain játszódnak (Sparks 1992). Ha mindezek ellenére paradox módon a pejoratív csengésű tévéerőszak kifejezésen a mindennapi szóhasználatban mégis a krimiért értéket, és nem a megtörtént bűnesetekről szóló beszámolókat, akkor az magyarázatra szorul. Mi az oka annak, hogy a krimi, amely elsősorban nem a közvetlen fenyegetettség érzését kelti, hanem inkább a sokkal bizonytalanabb szorongás és félelem érzését mozgósítja, mégis ugyanolyan erős, netán még nagyobb szimbolikus reakciót képes kiváltani, mint a bűnözés maga?

Mielőtt válaszolnánk a kérdésekre, vegyük szemügyre a két műfaj közötti hasonlóságokat. A rendőrségi tudósítások és riportok a nagyobb fenyegetettség érzetét keltik a nézőben, azonban korántsem választja el őket éles határ a krimiktől, a fikció és valóság közötti átmenet relatív. Mindenekelőtt azért, mert a tévé mindegyiket saját, médianyelvén keresztül tolmácsolja: így a fikciót – annak érdekében, hogy hihetővé tegye – valóságos elemekkel dúsítja föl, a valóságot pedig megformálva, szerkesztett képi montázsokon keresztül tárja a nézők elé, fölhasználva azokat a sablonokat, amelyeket gyakran a krimikből tanultunk (Bird és Dardenne 1988). Abban is hasonlít egymásra a tévéerőszak két formája, hogy a mindennapok kultúrájának leegyszerűsítő vélekedését közvetítik, amely morális értelmezési keretű szolgál a látottak földolgozására. A krimiknél, ahol a jó végül elnyeri jutalmát, a bűnös pedig meglakol, mindenki számára könnyen érzékelhető ez a morális felhang. De nincs másképpen ez a híreknél és dokumentumfilmeknél sem, amelyek ugyanolyan erkölcsi ítéleteken keresztül fogalmazzák meg valóságélményeiket, mint a képzeletbeli történetek (Tuchman 1978). Ezt a nézetet a médiakutatásban bonyolult elméleti fejtegetésekkel szokták igazolni. Témánk – a deviancia nyilvános reprezentációja – esetében szerencsére ez nem igényel különösebb magyarázatot, könnyen belátható, hogy a rendőrségi tudósítások és riportok a devianst, a szabályostól eltérőt mindig a normális, a szabályos felől ábrázolják, azaz eleve normatív úton konstruálják meg.

Miben különböznek akkor egymástól mégis annyira a bűnügyi tudósítások és a krimik, ha témájuk, a morális konfliktus közös? Richard Ericson szerint a különbség abból adódik, hogy a krimiben nem annyira a „mi történt?”, hanem inkább a „hogyan történt?” a fontos (Ericson 1991). E különbség következményei messze hatóak, a lényeg az, hogy a tudósítás és a riport a hatalom normatív szemléletét, a krimi pedig a populáris kultúra fiktív szemléletét képviseli. Abban a kérdésben, hogy „mi történt?”, az adott törvények és szabályok keretén belül értelmezzük a szabálysértést, és az az egyetlen dolog, amelyre kíváncsiak lehetünk, hogy ki szegte meg ezeket, mikor és miért. Azaz itt erős a valóság és az uralkodó erkölcs érvényesítése iránti igény. A bűnügyi tudósításokat nézve a társadalom kollektív normarendjének talaján állunk, és egyetlen percre sem engedünk annak a csábításnak, hogy belülről is megismerjük a bűnöző és az áldozat világát. Ehelyett kívülállóként, a társadalom „erkölcsös többségének” tagjaként, sőt sokszor egyenesen a rendőr és a bíró szemével szemléljük az eseményeket. Ezzel szemben a populáris kultúra narratív eszközeit használó krimiknél közelebből is megismerkedünk az áldozattal is és a bűnözővel is, nem csak a nyomozóval, és belülről, mintegy szemtanúként követjük végig a bűnözés egész folyamatát; azaz a „hogyan történt?” nemcsak tágitja a bűnözéssel kapcsolatos információk körét, hanem nyelv- és perspektívaváltással is jár. A krimi esetében a tudósításokra és riportokra jellemző erkölcsi tematikát a normatívól sokban eltérő sajátos kulturális interpretáció közvetíti a

nézőknek. Okkal feltételezhetjük, hogy a tévéerőszak negatív közéleti megítélésében a krimi éppen az erőszak ábrázolásának sajátosságai – a nézőpontok megsokszorozódása és relativizálódása – miatt vált ki olyan nagy indulatokat; vagyis nem elégszik meg a jogi és morális szempontok hangoztatásával, hanem az erőszak belső logikájának és történetének ábrázolásával a közvetlen erőszakon túlmutató személyes, szociológiai és kulturális összefüggéseket is behozza a képbe. Ez a magyarázata annak, hogy a következőkben a tévéerőszak mint társadalmi jelenség vizsgálatánál ugyanolyan fontosságot tulajdonítunk az ábrázolás által kialakított reflexív szempontoknak (zsánereknek, narratíváknak, szociológiai típusoknak), amelyek megjelenítik számunkra a történetek „hogyanját”, mint a történet magját képező morális konfliktusoknak maguknak. A fentieket tisztázandó erőteljesen támaszkodtunk a kérdés angolszász irodalmára, abban merültek föl ugyanis a legkorábban és a leggazdagabban a bennünket érdeklő problémák.

A tévéerőszak mint társadalomtudományi probléma

A tévéerőszak mint a közéletet foglalkoztató társadalmi probléma legalább harminc-negyven éves múltra tekint vissza, éppen annyira, mint a tévé elterjedése. Az angolszász országokban, ahonnan a kifejezés származik, az ötvenes évek végére, a hatvanas évek elejére telítődött a piac tévékészülékekkel, azaz szoros kapcsolat található a tévékészülékek elterjedése és az erőszakos műsorok okozta elégedetlenség között. A médiakutatók fölhívják a figyelmet arra, hogy a televízió elterjedését kísérő morális szorongáshoz hasonló aggodalom kísérte a múlt század közepén a ponyvaregények megjelenését, melyeket a szépirodalmi regényekkel vetettek össze, majd később, századunk elején a némafilmet, melyet a színházhoz képest éreztek fenyegetőnek, és ugyanez az aggodalom fedezhető föl a televízió megítélésében, melyet az akkor már polgárjogot nyert mozihoz képest éreztek destruktívnak² (Sparks 1992). A televízió tehát a kezdet kezdetén veszélyes, a modernizációt sürítve közvetítő, sokkoló hatású kommunikációs eszközként mutatkozott be, s a társadalmi rendet fenyegető hatása az idő múlásával sem látszik csökkenni.

A tévéerőszakkal mint társadalmi problémával a hatvanas évek elejétől kezdve találkozhatunk a napi sajtótól a parlamenti felszólalásokig mindenütt. Erre a különleges, társadalmi méretű morális izgalomra reagáltak az angolszász országokban a különböző társadalomtudományi ágak: a kriminológia, a médiakutatás, az alkalmazott társadalompszichológia és mások. A tévéerőszakból mint közéleti problémából így vált tudományos probléma, amely nemcsak a legitimáció pecsétjét ütötte rá erre az ellentmondásos társadalmi jelenségre, hanem beemelte a korszak legfontosabb diskurzusába, a tudományos diskurzusba, és így azt a benyomást keltette, hogy itt egy társadalomtechnikai problémáról van szó, amelyre racionális magyarázatot és hatékony megoldásokat lehet találni. A végeredmény az lett, hogy a tévéerőszak a társadalmi problémák tudományos kutatásának a paradigmájává vált, a kutatásokat finanszírozó összegek minden képzeletet túlszárnyaltak, sőt valóságos iparág alakult ki a jelenség tanulmányozására (Williams 1974). Ha ma egy amerikai könyvtárban beütjük a számítógépbe a „tévéerőszak” tárgyszót, imponálóan terjedelmes – vagy nézőponttól függően kétségbeesítően nagy – irodalomjegyzéket kapunk. A könyvek és folyóiratcikkek adata a hatvanas években kezdődött, és azóta is tart. Állítólag csak a nyolcvanas évek elejéig kétezer-ötszáz angol nyelvű publikáció született ebben a témakörben, ez a szám azóta valószínűleg a többszörösére növekedett (Sparks 1992). A hatalmas irodalom miatt egyre ne-

2 Napjainkban pedig egy új kommunikációs forma, a számítógép társadalmi hatása kelt ugyanilyen indulatokat.

hezebbé válik az eligazodás, és egyre inkább külön útkalauzokra van szükség. Nem véletlen, hogy manapság az igényesebb munkák kötelezően ennek a felgyülemlett anyagnak az áttekintésével és csoportosításával kezdődnek. Kialakult egyfajta szakmai közmegegyezés is a különböző törekvések címkézésére, van például „kultivációs iskola”, van „hatáselméleti iskola”, sőt az ideológiai elkötelezettség szerint is külön kategóriák születtek. Így a legnagyobb természetességgel beszélnek az áttekintések „baloldali realistákról” vagy „idealista injekcióstű-elméletéről” stb. A terjedelem és a szünni nem akaró izgalom önmagában persze még nem magyarázza meg, miben látták a képernyőn megjelenő erőszak kivételes veszélyességét a kortársak. És azt sem magyarázza meg, mire alapozzák a tiltakozók azt az általánosan elterjedt nézetet, hogy a tévéerőszak nemcsak félelmet kelt, hanem utánzásra is buzdít, azaz a társadalmi rendet fenyegeti. Az alábbiakban először röviden áttekintjük a témakörrel foglalkozó irodalom legfontosabb megállapításait, majd azt a tágabb történeti és társadalmi kontextust, amelyen belül a vita maga fölmerült.

A félelem szerepe

Kezdetben nem az volt a kutatók kérdése az erőszakkal kapcsolatban, hogy létezik-e valamilyen formában a társadalomban az, ami a tévében megjelenik, vagy hogy pontosabban mit fejez ki, hanem az, hogy milyen közvetlen hatást vált ki a nézőkből. Eredetileg hallgatólagosan azt feltételezték, hogy a krimi mint a normarendszer megsértésének bemutatása nemcsak a társadalom bizalmát rendíti meg saját értékeiben, hanem utánzásra is ösztönöz, és így közvetlen szerepet játszik a bűnözés növekedésében. Az első teoretizálási kísérlet, az ún. injekcióstű-modell szerint a bűnözés látványától, mint akár egyetlen kábító injekció hatásától, elveszítik az emberek a józan érzékelőképességüket. E szerint a nézet szerint a filmben látott normaszegés hatása alatt a nézők fölszabadulnak az erkölcsi gátlások alól, és maguk is hajlamosak lesznek bűnöket elkövetni (Sparks 1992). A kézenfekvőnek látszó és gyakran hangoztatott feltételezést, a tévéerőszak látványa és a normák megszegése közötti összefüggést azonban soha nem sikerült bizonyítani. Az empirikus adatok ellentmondásosak, a kutatások számához és volumenéhez képest pedig szegényesek. Inkább egymást váltogató és egymás állításait kölcsönösen vitató irányzatok és magyarázatok hosszú történetét láthatjuk. A hetvenes évek szakirodalmát áttekintve Hall nem lelt semmiféle „erkölcsi fellazulásra” utaló adatra, a nagyszámú kutatás egyetlen kézzelfogható eredményének a félelem növekedése mutatkozott a kriminológus körében (Hall 1978). Hangsúlyozta azonban, hogy a félelem okának és természetének értelmezése között már komoly eltérések vannak, s ezért óvatosságot ajánlott a fogalom használatában. Az óvatosság már magának a félelem növekedésének mint negatív jelenségnek a tételezésére is érvényes. Sokan úgy tartják, hogy a félelem pszichológiailag a normális emberi védekezés működésbe lépése, amelynek a belső távolságtartás a célja, valamint a félelem tárgyától való elhatárolódás. Ha tehát a tévéerőszak félelmet vált ki, akkor éppen az történt, mondják, aminek történnie kellett, beindult egy védekezési reakció. Hasonló következtetésre juthatunk szociológiai szempontból is, amennyiben egy normarendszer elfogadottságát többek között a megszegését szankcionáló félelem garantálja. Érthető, hogy a társadalomtudományokat kezdettől fogva némileg feszélyezte, hogy a tévéerőszak egyetlen közvetlenül kimutatható hatása egy olyan bizonytalan értelmű és tautologikus kategória, mint a félelem; ez ugyanis mégiscsak szegényes eredmény volt ahhoz az ambiciózus tervhez képest, amellyel a vizsgálatok indultak. Sokan emellett érveltek – mint később látni fogjuk, joggal –, hogy az erőszak vizsgálata nem szűkíthető pusztán a félelem tanulmányozására, hiszen ennél sokkal átfogóbb és bonyolultabb jelenségről, a

modern társadalom normarendszerének a problematizálásáról van szó. De ha leszűkítjük is figyelmünket a félelem növekedésére, sőt még attól is eltekintünk, hogy a televízió kívül mi minden kelthet félelmet az iskolában, a családban, a munkahelyen, a mindennapi életben, még ebben az esetben sem magától értetődő az a feltételezés, hogy aki fél, annak az agresszió az egyetlen eszköze arra, hogy levezesse a félelmét. Ezt állította ugyanis az injekcióstű-modell, majd az ezt finomító kultivációs iskola utánzási elmélete, amely szerint nem egyetlen tévéprogram hatása, hanem azok fokozatos időbeli kumulációja vezet el a bűnözés növekedéséhez (Gerbner és Gross 1976). A félelemre adott lehetséges reakciók közül természetesen az agressziót sem lehet kizárni, de ez csak az egyik, nem pedig az egyetlen, s korántsem a legáltalánosabb reakció. Ezt bizonyítják azok a felmérések, amelyek a kilencvenes évek elején sem találtak szignifikáns kapcsolatot a tévézés és az agresszivitás között, sőt az újabb vizsgálatok még a félelem korábban bizonyosnak tekintett növekedését sem igazolták egyértelműen minden tévéző esetében (Sparks 1992). Tanulmányosak voltak a krimikkel kapcsolatos felmérések. A befogadói vizsgálatokból az derült ki, hogy vannak, akikben nemcsak hogy nem alakult ki félelem, hanem a krimi egyenesen a védelem érzetét keltette azzal, hogy átmeneti nehézségek után a jó mindig győzelmet aratott a rossz felett. Mások számára a félelem és a félelemtől való megszabadulás egymásnak ellentmondó, ám a krimiben következetesen megjelenő ambivalenciája a játékoság, a felszabadulás és az esztétikai élvezet érzését jelentette. Egy további nézői csoportban viszont éppen ellenkező hatást ért el a krimi keltette bizonytalanság, és morális fölháborodást indukált. Ez utóbbiak voltak azok, akik szigorúbb cenzúrát követeltek a tévében, és a „csendes többség” nevében szigorúbb törvénykezést a társadalomban. A viták nyomán végzett vizsgálatok eredményeképpen árnyaltabb lett a tévéerőszak értékelése, a kultivációs iskola korábbi általános elfogadottsága csökkent, és a szakmai közvélemény egyre kevésbé látott közvetlen kapcsolatot a krimi és a bűnözés növekedése között. Ez a közvetlen kapcsolat egyébként mindig is problematikus volt. Hall joggal gúnyolódott azokon, akik látnivalóan a reklámok alapján próbálták megérteni az erőszakot is. Ahogy naiv dolog volt a reklámszakembereknek az a feltételezése, hogy a nézők a reklámfilm után azonnal elrohannak, hogy megvegyék a reklámozott mosóport, ugyanilyen naiv volt az a feltevés is, hogy a krimi után a nézők rögtön bűnözni kezdenek (Hall 1978).

A kritikák eredményeképpen a nyolcvanas évektől kezdve tematikai elmozdulás történt a kriminológiai irodalomban. A vizsgálatok hangsúlya arról a kérdésről, hogy milyen „hatása” és „befolyása” van a tévézésnek az agresszióra, áthelyeződött arra a kérdésre, hogy milyen szerepet játszik a félelem kialakulásában a nézők személyes társadalmi tapasztalata. Az ún. baloldali realisták szerint az embereknek a bűnözéssel kapcsolatos félelmeit nem a médiumok, hanem saját tapasztalataik alakítják. A felmérések szerint az, aki a saját környezetében naponta találkozott erőszakkal, jobban félt, mint az, aki csak a tévében látott erőszakot (Sparks 1992). Vagyis a tévé világának az értékelését nem lehetett elválasztani a tévé kívüli világban szerzett tapasztalatoktól, és mind a tévé, mind a személyes tapasztalat szerepet játszhatott a félelem kialakulásában, de más-más módon. Paradox módon azok, akik a környezetükben több erőszakot tapasztaltak, azok az átlagnál is többet néztek tévét, azért, hogy csillapítsák aggodalmukat. A tévéerőszak tehát a korábbi feltételezésektől eltérően nyugtató hatással volt ezekre a nézőkre. Az is kiderült azonban, hogy a kultivációs iskola által leírt közvetlen befolyásolás is létezik, de főként azokra érvényes, akik naponta legkevesebb négy órán át bámulják a képernyőt. Ezeknél nem a társadalmi tapasztalat indukálta a félelmet, hanem a mértéktelen tévézés. Fontosnak bizonyult a felmérések során, hogy a félelemre vonatkozó kérdéseken kívül más kérdéseket is föltegyenek. Így derült ki, hogy a korlátlan mértékben tévét nézők hajlamosabbak voltak annak az állításnak az elfogadására, hogy a világ veszélyes hely, viszont az átlagnál jobban értékelték a rendőrség

munkáját is. Vagyis a tévé – hangsúlyozták az ún. baloldali realisták – a félelemkeltés révén, illetve a félelem megszüntetésén keresztül a domináns társadalmi értékeket, a fennálló normarendszert is újratermelte (Sparks 1992).

A két tábor közötti vita ma is tart. Az „idealistának” is nevezett kultivációs iskola szerint a tévézés önmagában is növeli a fenyegetettség érzését az emberekben, és ezt a folyamatot kell tanulmányozni; a „baloldali realisták” viszont igyekeznek megkülönböztetni a saját tapasztalat alapján indokolható „racionális” félelmet a médiának tulajdonított „irracionális” félelemtől. A tévéerőszakot övező társadalmi méretű, ám indokolatlan szorongást „morális pániknak” nevezték el.³ „Nem az a kérdés – írta Hall –, hogy mennyi erőszakot okoz a média, hanem az, hogy miért vagyunk annyira elfogultak az erőszakkal szemben. Miért gondoljuk, hogy a média az erőszak fő oka?” (Hall 1978.) A morális pánik a társadalom rendjébe vetett általános bizalom elvesztéséből következik – érvelt –, és ezért nem a félelmet kell vizsgálni, hanem azt, kik és miért látják ezért felelősnek a tévéerőszakot. A tévéerőszak így elsősorban nem a néző problémája, nem egy olyan társadalmi probléma, amellyel a közéletnek és a tudománynak is foglalkoznia kell, hanem pont fordítva: a politikusok, a társadalomkutatók és más közéleti személyiségek által koholt ideológiai probléma a modern társadalom válságáról, amelyet a nézőkre projektálnak. Ezt a belátást látszik alátámasztani az az angol felmérés is, amely szerint egy reprezentatív mintában a megkérdezett nézőknek csak mintegy húsz százaléka említette a tévéerőszakot mint olyan társadalmi problémát, amely egyáltalán foglalkoztatta (Ericson 1991). Az utca embere a tévéerőszakot és az erkölcs romlását újságírói sablonnak tartja. Mindez egyértelművé tette, hogy a probléma nem a mindennapi tapasztalatból származik, hanem ideológiai jellegű.

A tévéerőszak ideológiai vitája

A már korábban is említett „idealista”, „baloldali”, valamint a hasonló ideológiai kategóriák széles körű használata a tévéerőszak irodalmában világosan mutatja a kérdés mély politikai beágyazottságát, azt, hogy itt nemcsak a félelem problémájának a tudományos szakemberek által való megvitatásáról van szó, hanem a modern élet megítélésének legalapvetőbb kérdéseiről folyik a vita. Ennél a pontnál kell emlékeztetni arra a tágabb szociokulturális kontextusra, amelyen belül a tévéerőszak mint társadalmi probléma a hatvanas évek elején fölmerült, és amely az első pillanattól kezdve ideológiai töltetű volt. Amerikában a hatvanas évek elejéig óvatos optimizmus kísérte a tévé elterjedését. Általánosan elfogadták Klapper véleményét, azt, hogy a tévézésnek nincs semmiféle káros hatása a magatartásra (Klapper 1995). Edgar J. Hoover, az FBI akkori igazgatója vont a kétségbe először ezt az állítást, és rövidesen már szenátusi bizottság foglalkozott a témával, majd pedig különféle más, hivatalos és nem hivatalos vizsgálatok következtek. Angliában Mary Whitehouse, a tévéerőszak problémájának leginkább elhíresült konzervatív interpretátora – és bizonyos értelemben feltalálója is – 1964-ben publikált, „Tisztítsuk meg a tévét” (*Clean Up the TV*) című pamfletjében fogalmazta meg a populista kritika mindmáig leggyakrabban hangoztatott érveit (Sparks 1992). Azokra az akkoriban divatos empirikus szociálpszichológiai vizsgálatokra hivatkozott, amelyek érdeklődésének középpontjában a „hatás” állt, emellett azonban hangsúlyozta a tévéerőszak és a társadalom anómikus állapota közötti kapcsolatot is. Whitehouse szerint a tévé index és ágens. Index, amennyiben a tévéerőszak a szekuláris,

³ A kifejezés Cohentől származik, aki azt a különbséget jelölte vele, amely a félelem eltúlzott aránya és a veszély nagysága között állt fenn (Cohen 1980).

modern társadalomban egyre elterjedtebbé váló erőszakot tárja a nézők elé, ugyanakkor ágens is, amely maga is hozzájárul a „nyugati keresztény értékrend” destabilizálásához, sőt pusztításához. Azzal, hogy „az elgondolhatót láthatónak, a láthatót csinálhatónak, a csinálhatót pedig elfogadhatónak mutatja be” – érvel Whitehouse –, a tévéerőszak valójában erkölcstelenségre tanít. Vagyis támadásának fő célpontja nem annyira a hatás volt, amelyet következménynek tekintett, hanem a hatást kiváltó és szándékosan produkáló média, amelyet feladatát rosszul ellátó pedagógiai eszköznek tekintett. A „csendes többséget” képviselő szerző fő célpontja a BBC-t irányító liberális értelmiség volt, amely szerinte „fordított cenzúrát” gyakorol, és nevetésgessé teszi, kirekeszti, félremagyarázza a keresztény és tradicionális értékeket, és így maga is felelős a közmorál hanyatlásáért. Whitehouse szerint a tévé elitista irányítói, miközben kizárólag a nézőszámot tartják szem előtt, nemcsak a társadalom szemetét, piszkát mutatják be, hanem – mivel „betegesen” csak erre koncentrálnak, ezért – meg is változtatják az arányokat, és így aktívan hozzájárulnak ahhoz, hogy a tévéerőszak valósággyá váljék. Whitehouse a tévéerőszak alapvető okát a „liberális engedékenységekben” látja, amely a privát szférát önkéntesen és cinikusan kiszolgáltatja a modern világ nemkívánatos nyilvánossága behatolásának. Aligha véletlen ezért, hogy a Whitehouse által kifejtett populista konzervatív kritika a jobboldal ideológiai „rendcsinálásának” politikai eszközüvé válhatott a nyolcvanas évek Angliájában és Amerikájában Margaret Thatcher és Ronald Reagan alatt.

Whitehouse nézeteinek hathatós kritikája sokáig késlekedett. Az a jelenség ugyanis, amelyet a tévéerőszakkal a jobboldali populizmus leírt, a demokratikus és baloldali kritikái társadalomelméletben ebben az időben a „tömegtársadalom” és a „tömegkultúra” fogalmába volt ágyazva, és a kapitalista társadalom elkerülhetetlen jelenségeként volt prezentálva. A baloldali-radikális kritika a tömegkommunikációs eszközöket csupán a társadalmi integráció új, modern formáinak tekintette, amelyek segítségével az uralkodó rétegek ellátták az alsóbb osztályok ideológiai kontrollját. (A demokraták inkább a „modernre”, a baloldal inkább a „kapitalistára” helyezte a hangsúlyt.) A tömegszórakoztatásnak az a veszélye – szölt a frankfurti iskolának a hatvanas években szinte egyeduralmat élvező társadalomkritikája –, hogy a rendszerintegrációért cserébe a szórakoztatóipar közvetlen és érdemtelen jutalomhoz juttatja a tömegfogyasztót. Ebben az értelmezésben a tévéerőszak miatt legtöbbet kárhozott krimit például Theodor Adorno maga is negatív jelenségnek írta le. Bár szerinte a krimi a törvényszegést normális állapotnak mutatja, és így látszólag kritikái feladatot lát el, de mivel a végén a rend és az uralkodó értékrend győz, ezért a krimi nem leleplez, hanem csak levezeti az emberekben meglévő egészséges gyanakvást és feszültséget, és kritika helyett vigasztal vagy szórakoztat (Adorno 1967). A frankfurti iskola álláspontja azért volt alkalmatlan a konzervatív álláspont kritikájára, mert az utóbbi előfeltevéseit maga is osztotta, csupán nem az idillikus múlt, hanem egy utópikus jövő felől gyakorolt kritikát. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg a tradicionális kritika a hagyományos értékrend, lényegében a vallás nevében kritizálta a tévékrimi populáris kultúráját, addig a frankfurti iskola ugyanezt az elit magas kultúra egy szekuláris változatának nevében utasította el. E két kritikái vonulat közös vonása volt, hogy a mindennapi életet és kultúráját erkölcstelennek, de legalábbis anarchikusnak látták, amivel szemben az elitkultúra, ill. a vallás a társadalmi rend egy magasabb fokát jelenti. Stuart Hall és iskolája, az ún. *British Cultural Studies* érdeme az, hogy a populáris kultúrában nem az alacsonyabb osztályok egoista versengését, kaotikusságát vagy éppenséggel morális züllöttségét látta, hanem a dolgozó osztályok mindennapi szubkultúráját. Hall szerint a rend konzervatív víziója nem valami eleve meglévő magasabb rendű álláspont megnyilatkozása, hanem a tévéerőszak társadalmi hatásának modern terméke, a mai társadalom valós és képzelt veszélyeire adott moralizáló reakció, azaz fikció (Hall 1978). Vagyis míg Whitehouse a „hatáseleméletet” használta föl a konzervatív kritika alátá-

masztására, addig Hall a korábban szintén említett „morális pánik” elméletéhez kötődött, amely a mindennapi tapasztalat nevében utasította el az értékek transzcendenciáját. A konzervatív szemlélet – érvelt Hall – nem a társadalomról szóló komplex jelentésű metaforának látta a tévéerőszakot, amely része egy, a társadalmi rendről és az anómiáról szóló nagyobb diskurzusnak, hanem valóságként prezentálta, reifikálta azt, amikor különböző, valóságnak vélt társadalmi és morális ágensekkel és okokkal azonosította. Az erőszakra szóló diskurzust, amely a társadalmi problémák dramatizációjának a része, és mint ilyen értékeket javasolt, veszélyeket idézett föl, a konzervatívok kiragadták eredeti kontextusából, és egy moralizáló kontextusba helyezték át. Ezzel a „másodlagos moralizáló narratívával” interpretálta újjá a jobboldali populizmus a tévében látott erőszak „elsődleges narratíváját” – érvelt Hall –, azaz a másodlagos narratíva értelmezésével saját, konzervatív mítoszt ragasztott a tévében látott erőszak eredeti történetéhez. A morális pánik elmélete szerint, amikor valaki úgy nézi a tévé által sugárzott erőszakos eseményt, hogy az valami hiba, hiányosság, defektus vagy degeneráció következménye, akkor elindít egy olyan magyarázati sort, amelynek a végeredménye eleve adott. Ha ugyanis baj van, akkor annak – legalábbis a populizmus szerint – valamilyen közvetlen oka kell hogy legyen, ha pedig ilyen kézzelfogható ok létezik, akkor azt nemcsak meg lehet, hanem meg is kell szüntetni. Mivel a kriminek már az alapja is valamilyen konfliktus dramatizálása, ezért kiválóan alkalmas arra, hogy beindítsa a fenti zárt értelmezési láncot. Whitehouse konzervatív kritikája így válhatott a modern élet leegyszerűsítő, moralizáló képévé, amely eltorzítja a társadalmi változások és az őket kísérő konfliktusok ellentmondásos történetét. Arról nem is beszélve, hogy a szórakoztatás tiszta, erőszakmentes múltjának konzervatív víziója maga is ideológiai fikció. A szórakoztatás társadalomtörténete azt mutatja, hogy az erőszak mint szórakoztatás évszázadokkal megelőzte a televízió megjelenését, és ezért enyhén szólva vitatható a tévé felelőssége az erőszak felhalásában (Elias 1987).

Nyilvánosság és hegemonia

Azzal, hogy Hall és követői a populáris kultúra médiatermékének tekintették a tévékrimi, megnyitották az utat a kilencvenes évektől mindinkább általánossá váló kulturális vizsgálatok előtt. Radikális demokrata oldalról ugyanakkor Hallt komoly kritika érheti azért, hogy ő vajon következetes maradt-e saját programjához, amikor a tévéerőszak mint metafora értelmezésében maga is reifikálta az erőszakot. Marxista indíttatásának megfelelően ugyanis Hall – áttételesen ugyan, de – az osztályviszonyok fenntartásának és az uralkodó osztály hegemoniájának az eszközét látta benne.

Lehetséges-e egyáltalán kialakítani egy olyan elméleti álláspontot, amely eleget tesz annak a Hall által jogosan fölállított követelménynek, hogy ne reifikáljuk a modern élet okozta szorongást? A következőkben – az irodalom alapján – egy olyan radikális demokrata modell körvonalait vázoljuk föl, amely azon alapul, hogy rugalmasabb és árnyaltabb magyarázat adható, ha a médiát nem az osztályuralom eszközeinek tekintjük, hanem olyan nyitott intézményt látunk benne, amely a nyilvánosság képviselője (Curran 1991). Eszerint a médiának elsősorban nem a dominancia megjelenítése a feladata, hanem az, hogy hangot adjon az egymással vetélkedő, egymásnak ellentmondó, sőt marginális véleményeknek is, különben elveszti a hitelét, és nem lesz képes a legitimitációra. A nyilvánosság nem egyszerűen a hatalom politikai szócsove, hanem előzetes harcok, tapogatózó tárgyalások és hallgatóságos kompromisszumok szövevénye az egész társadalom által elfogadható konszenzus létrehozására. A konszenzus nem azt jelenti, hogy ez vagy az mindenki számára jó vagy rossz, vagy hogy mindenki mindenben egyetért egymással. Csak annyit jelent, hogy megvannak azok az

elfogadott és helyesnek tekintett módozatok, ahogy a társadalom normatív rendjét meghatározzuk. A konszenzus azt foglalja magában, amit mindenki elfogad, ami közérthetőnek számít, amihez nem kell magyarázat. Egyben helyet csinál a nézeteltéréseknek is, így nem engedi, hogy azok a rendszer egészét fenyegezzék. A nyilvánosságnak ez a bonyolult feladata a média mint önálló intézményrendszer és a populáris kultúra mint öntörvényű köznyelv segítségével valósítható meg. A nyilvánosság radikális demokrata felfogása szerint semmiféle hivatalosság nem erőszakolhatja rá saját véleményét közvetlenül a médiára, és nem helyettesítheti a hétköznapi emberek vélekedéseit a saját hivatalos véleményével. Kulturális értelemben – szemben a politikaival – a média nem dominanciát, hanem hegemóniát alakít ki, azaz általánosan elfogadható mítoszokat gyárt arról, hogy milyen az a világ, amelyben élünk, és hogyan működik. Ez a modern mítosznak nevezett szimbolikus környezet áthatja a valóságot, és bár nem homogenizál, mégis kohéziót tud teremteni a különféle emberek és csoportok között. A média olyan közös értelmezést hoz létre az egymástól elszigetelt egyének számára, amely nélkül nem lehet tájékozódni, tervezni vagy cselekedni a mindennapi életben. Ebben az értelemben nem az egyes műfajok között van a különbség, azaz nem a valóság (az igazi) és a fiktív (a hamis) között, hanem a nyilvános és a privát között húzódik (Tuchman 1978). A média nyilvánosságában azért tesznek közzé eseményeket, hogy azzal valamit üzenjenek a közösség tagjainak.

A radikális demokrata szemlélet szerint a konkrét kulturális elemzést, amely a média üzenetének az értelmezése lenne, a tévé objektivista elmélete, amely „effektusról beszél”, és relativista elmélete, amely indokolatlan „morális pánikról” beszél, egyaránt megkerüli. Az előbbi pszichológiai, az utóbbi politikai reifikációval helyettesíti a krimi és az ezt közvetítő média szociális és kulturális elemzését. A Hall által képviselt morális pánik elmélet ugyanis nem tudja kielégítően megmagyarázni azt a kriminológiában régóta ismert tényt, hogy az emberek nem azoktól a bűnesetekről félnek a legjobban, amelyek a leginkább fenyegetik őket, hanem azoktól, amelyeket a legfenyegetőbbnek képzelnek. Ezt a morális pánik elmélete úgy próbálta értelmezni, hogy vannak „racionális” félelmek, és vannak „irracionális pánikok”. Mivel azonban hiányoznak azok a kritériumok, amelyek alapján különbséget lehetne tenni a kétféle reakció között, ezért vitatható a racionális–irracionális megkülönböztetés. A kulturális vizsgálódások ma naiv realizmust látnak abban a feltételezésben, hogy az egyes emberek tapasztalatának közvetlenül kellene tükröznie a makrotársadalmi trendeket ahhoz, hogy racionálisnak minősüljön. Az egyik vagy a másik bűntény bizonyos helyzetekben, bizonyos csoportok között gyakrabban fordul elő, mint az országos átlagban, nem is beszélve a bűnügyi statisztikák közismert megbízhatatlanságáról, ami az összevetést magát is értelmetlenné teszi. Ezen túlmenően azonban a kulturális vizsgálatok azt is vitatják, hogy az elitkultúrának tekintett hagyományos társadalomtudományi és statisztikai megfigyelések ismeretelméletileg hitelesebbek és magasabb rendűek lennének a mindennapi tudat képeinél vagy a populáris kultúra olyan vízióinál, mint amilyen a krimi. Ahol pletykák, újságcikkek, tévéfilmek foglalkoznak a bűnesetekkel, ott természetes, hogy az emberek félelmei, vágyai, fantáziái is jelentős szerepet játszanak a bűnözésről kialakított képben. Az elitkultúra ezt csak mint valami tévedést vagy torzítást hajlandó értelmezni, mintha léteznék valamilyen, az emberek gondolkodásától és észlelésétől független objektív standard, valamilyen általános „igazság” a bűnözésről. A kulturális vizsgálatok szerint a különböző elvárások eltérő, egymással lazán érintkező valóságartományokat reprezentálnak, ahol a bűnözésnek mind a mindennapi gondolkodásban megjelenő képe, mind a krimi által reprezentált populáris kulturális víziója még valamiféle prioritással is rendelkezik a bűnözés absztraktabb, hivatalos és tudományos leírásaival szemben.

Egy felmérés szerint a Chicagóban megjelenő napilapokban a bűntények 26 százaléka gyilkosság volt, ami sokszorosa volt a tényleges gyilkossági eseteknek. Amikor azonban a

valódi arányok felől érdeklődtek, az újságolvasók becslései sokkal közelebb álltak a gyilkosságok tényleges arányához, azaz az emberek automatikusan különbséget tettek az események valódi és közölt gyakorisága között (Graber 1984).

Csak az elmondottak alapján érthető meg, hogy miért nem attól félnek az emberek a leginkább, ami a statisztikákban a legtöbbször fordul elő; hogy a bűnesetek miatti szorongás miért elválaszthatatlan más személyes és kollektív szorongástól; hogy a félelmek miért nem egyértelműek soha sem jelentésükben, sem hatásukban; hogy miért részei a társadalmi rendről folytatott általánosabb diskurzusnak; hogy a különféle tudományos és egyéb műfajok által képviselt valóságok miért jelenítenek meg egymástól különböző problémákat és magyarázatokat; végezetül, hogy miért fontos a krimi megértéséhez az a nyelv, a populáris kultúra nyelve, amelyen a történetet megfogalmazzák és elmondják.

Populáris kultúra és krimi

A tévékrimi olyan szimbolikus környezetnek tekinthető, amelynek célja a kollektív identitás kialakítása a nézőkben. Erre azért van szükség, mert a modern világban az identitás állandóan destabilizálódik, ilyenformán annak rekonstrukciója véget nem érő folyamat. A modern ember ugyanis a fragmentumok világában él, amely csak szerepeket tud kínálni, ezekben azonban nincs koherens társadalmi identitás. A mindennapi kultúra ugyanakkor mégis szolgáltat az embereknek egy másfajta identitást, olyat, amelyben saját sorsuk irányítójának láthatják magukat. Ezekben nem szerepeknek engedelmességek karakterek, hanem életteli cselekvő figurák, ún. társadalmi típusok. A modern élet fragmentumainak – és a velük járó rutinnak és mindennapoknak – a világából való kitörés és a határok szimbolikus meghaladása ezeknek a mindnyájunk által jól ismert társadalmi típusoknak a kalandjain keresztül valósul meg (Sumser 1996). A populáris kultúra egy másik világba, egy stilizált világba vezet át, amelyben nemcsak a szereplők, hanem a helyszínek és az idődimenziók is különböznek a mindennapi világtól. Nincs például múlt és jövő, csak jelen, nincs mögöttes jelentés, csak az, ami látható. A mindennapi életben persze a jelen dominál, nincs kaland, nincs dráma, és nincs megoldás a bűnözés problémáira sem. De a krimi éppen azért fontos, mert a populáris figurák stilizációja révén a másságot, a kalandot, a változást képes megjeleníteni és rajtuk keresztül meghaladni. Van tehát két világ: az egyikben van értelem és logika, a másikban minden esetleges és művi. Csakhogy a tévékrimi világa az, amelyik emberi és értelmes, és a mindennapi világunk az, ami kaotikus és művi. A populáris kultúra szociális típusaiban (krimi esetén a nyomozó, a bűnöző, a balek, az áldozat, a segítő stb. figuráiban) az élet és az emberek le vannak egyszerűsítve a legalapvetőbb funkciókra, és meg vannak fosztva minden egyéni és lényegtelen sajátosságtól. Ez egy fekete-fehér világ még a színes tévében is, ahol a gonosz tetteket mindig gonosz emberek követik el, a jókat pedig jók. Ennek a világnak a szabályai élesen szemben állnak a mindennapi szerepek fragmentált világával, ahol a jók is tehetnek rosszat, és a rosszak is jót. Sarkosan úgy fogalmazhatnánk, hogy a szerepek társadalmi kategóriák, amelyek egy fragmentált világ analitikus termékei, a típusok viszont kulturális kategóriák, amelyek egy mítosz alkotóelemei és teremtoi. A kétféle világ szembeállítás, ráadásul úgy, hogy az egyiket, a tapasztalatit fölrendelik a másiknak, a fiktiivnek, félrevezető. Ezt csak a szociális szerepek kritikájánál szabad megtenni – érvel John Sumser –, ahol a fragmentált és elidegenedett világ sztereotípiái szembeállíthatók egy ideálisan elgondolt másik szociális világgal. A szociális és kulturális világok ilyen szembeállítás azonban nem minden esetben engedhető meg, csak bizonyos feltételek megléte esetén. A fikció azért fikció, mert nem is akar valóságnak látszani. Nem sztereotipikus, mert a tévédráma nem kíván dokumentum lenni, hanem egy archetipikus mítoszt akar moz-

gósítani. Nem fotográfia, hanem diagram, alaprajz az életről (Sumser 1996).⁴ Ezért „szuper-normálisnak” vagy „ideális normáknak” is nevezhetjük azokat a szabályokat, amelyeket a populáris kultúrában találhatunk (Altheide és Snow 1979).

Todd Gitlin a hollywoodi szórakoztatóiparra célozva „L. A. liberalizmusról” beszél, mint a populáris mítosz huszadik század végi ideológiájáról, amely a városi kisember tapasztalataira és életszemléletére hivatkozva építi föl a mondanivalóját, tudatos marketingmegfontolásoktól sem mentesen (Gitlin 1985). A populáris kultúra radikális demokrata felfogása ennél a pontnál elválik annak baloldali interpretációjától. Populáris kultúrán Hall a dolgozó osztályok mindennapi szubkultúráját értette. A radikális demokrata felfogás lényegesen kiszélesítette ezt a meghatározást, amikor a populáris kultúrát egyszerűen a mindennapok kultúrájának nevezi, amely független a társadalmi osztályoktól. Eszerint a populáris kultúrában a városi ember, az utca embere, a mindenkiben élő mindennapi ember az az imaginárius középpont, amely megtestesítője és referenciája a társadalom rendjének. Az ő érdekének, ízlésének, látásmódjának a megformálása a cél a tévében, és az általa megtettesített mindennapi kultúrán keresztül szól a média a közösség egészéhez. Ebből a legkisebb közös nevezőnek is tekinthető szerepből az következik, hogy a popularitás, egyszerűség és érthetőség a hegemonia legfontosabb követelménye, amelynek a média eleget kell hogy tegyen.⁵

Szűkebb vizsgálati témánk, a társadalmi rend reprezentációjának a megértése szempontjából nagy jelentősége van annak, hogy a társadalom mindennapi világnézetét alapvetően a közösség határainak az értelmezése szabja meg (Erikson 1966). A hegemon mítosz annak az interakciónak a függvénye, amely a domináns centrum és az azt fenyegető deviáns, külső erők között van. A hétköznapi ember e között a két erő között helyezkedik el, egyaránt kiteve mindkettő hatásának. A bűnözés sújtja, a pusztítás azonban a változás ígéretét is hordozza. A centrum védelmet és rendet jelent, egyszersmind azonban rigiditást és konzervativizmust is. A mindennapok embere ingadozik a kettő között, esetről esetre döntve arról, mikor melyik erő felé közeledjék egy kicsit, de mindig vissza is riadva, ha akár az egyik, akár a másik teljes hatalmat akar fölötte gyakorolni.⁶ Az emberek nem szeretnek káoszban élni, de nem kívánják a rendőrállamot sem. A krimi és a populáris kultúra más médiaműfajai leegyszerűsítéseikben ennek az állandóan változó helyzetnek és tapasztalatnak a mindenki számára érthető formában előadott meséi. Nemcsak szórakoztatnak, hanem orientálnak is, olyan értelmezési eszközök, amelyek a kisember aktuális vágyait, lehetőségeit mutatják be.

A krimi mint populáris műfaj

A krimik alapképlete egyszerű: mindig van egy törvénytelen és szándékos gyilkosság, amelyet irigység vagy valamilyen más közönséges motívum váltott ki. „Hulla nélkül nem lehet krimit csinálni, de a hulla bármilyen fontos, nem elég, rejtély kell, rejtőzködő bűnöző, anonim bűn és ártatlan gyanúsított, nyomozó és nyomok” (Király 1998). Szemben a *western*nel,

4 Eco nyomán éppen a fentiek alapján különbözteti meg Király Jenő az ún. *masscult* filmeket, amelyek a vágyak kiélését valósítják meg, az ún. *midcult* filmektől, amelyek a tapasztalat és a vágyak párbeszédét valósítják meg. Ez nem „vagy-vagy”, mint a *mass culture*, hanem „és”, azaz a vágyakat és a mindennapi tapasztalatot összeköti egymással. Más szóval a *midculture* a *mass culture* kategóriáit mindennapi tapasztalattal tölti fel, azaz a két világ keveredik egymással (Király 1998).

5 Ez érthetővé teszi azt is, miért olyan népszerűtlen a média sok értelmiségi számára, akik a tévét is és a populáris kultúra más formáit is elutasítják.

6 John Fiske erre a kettősségre építette föl a populáris kultúra elméletét mint a mindennapok kultúrájának kreatív ambivalenciáját képező kritikai erő (Fiske 1989a, b).

ahol a civilizáció és a vadon közötti határok mentén keletkeznek a feszültségek, a krimiben mindig a közösségen belüli morális határok érzelmekkel töltött áthágásáról van szó. Minél nagyobb a távolság a valóságtól, annál nagyobb lehetőség áll rendelkezésre a bűn és a büntetés legszélesebb skálájának a bemutatására. Ennek megfelelően a szappanoperákban, amelyek a mindennapokhoz közelebb álló helyzetekben játszódnak, a bűntények kisebbek, általában családi és fiatalkori problémák, amelyek személyek közötti összeütközésekből adódnak. Más esetekben, például a kémtörténetekben és a képregényekben, ahol az erőszak alkalmazását egyik oldalon sem gátolja semmi, a forgatókönyvírók szabadon kiélhetik a fantáziájukat. Ezek a történetek „derealizációra” épülnek, a szereplők csúcstechnológiát és titkos fegyvereket vetnek be egymás ellen, és nem pisztollyal, hanem páncéltörővel lönek egymásra. A populáris kultúra alapvető szabálya szerint a krimi a komplex ügyeket megszemélyesítve egyszerűsíti le, mint a hősök és gonosztevők közötti harcot, amely szociológiailag a normamegerősítés és szolidaritás rituáléjának a része (Klapp 1954). A hősök és gonosztevők így mindenekelőtt szankciókat testesítenek meg, a rítus célja a krimiben is a doxa eredeti ártatlanságának a restaurációja (Bourdieu 1977).

A korábban említett vizsgálatokkal éppen az volt a legnagyobb probléma, hogy mellőzték a populáris kultúra sajtóságos műfaji, narratívikus és tipológiai szempontjait. Az ún. erőszakprofilok például, amelyeket a kultivációs iskola képviselői „mértek”, csak a nyílt, fizikai erőszak hatását vették figyelembe, mint amilyen a gyilkosság, a testi sértés vagy a fájdalom. Az erőszak meghatározása azonban ennél sokkal bonyolultabb: nem valamilyen esemény, hanem a célok és eszközök viszonya egy emocionálisan telített erőterben, ahol a düh, az esztelenség és a gyűlölet igencsak befolyásolják a cselekményt. Amikor tehát a tartalomelemzés során minden egyes esetben húztak egy rovást akkor, amikor egy gyilkosság történt, de nem vették figyelembe, hogy az erőszak például egy rajzfilmben történt-e vagy egy játékfilmben, netán egy dokumentumfilmben, akkor teljesen félremagyarázták az erőszak lényegét (Sparks 1992). Továbbá nemcsak a zsáner, hanem a stílus szerepe is lényeges, hiszen ha az elbeszélés tónusa heroikus, egészen másképp viszonyulunk a hős által elkövetett erőszakhoz, mintha például egy bíró száraz, mértéktartó beszámolója ismerteti ugyanazt az eseményt. Vagyis az erőszak soha nem önmagában, elszigetelten jelenik meg, hanem arról van szó, hogy bizonyos reprezentációs rezsimekben hogyan jelenítik meg, mire használják, és mivel igazolják az erőszakot.⁷

A krimi nemcsak produkció, hanem konstrukció is egy előzetesen megcélzott közönség befolyásolására. Ezért nemcsak azt kell vizsgálnunk, hogy ki, mikor és mit mond vagy csinál, hanem azt is, hogy ki készletet kit, mivel és mire. Az elemzőknek azt is figyelembe kell venniük, hogy a forgatókönyvírók minden krimiben megpróbálják gondosan kiszorgálni a nézők igényeit a meseszöveg szintjén is. Az újdonság és az ismertség közötti feszültségterben aszerint mozognak és oldják föl a feszültséget, hogy a készítők milyen közönséget és milyen elvárást feltételeznek.

Milyen tehát a kapcsolat a krimiben az erőszak és az elbeszélés sajátos módja között? Hogyan éri el hatását a fikció, amelynek nincs közvetlen igazságkritériuma, hiszen egy krimiről nem lehet annak alapján ítélni, hogy igaz vagy nem. Esztétikailag a mese csábítása és szórakoztató funkciója gondoskodik erről, amely fölöslegessé teszi a valósággal való összehasonlítgatást, és értelmetlenné annak állandó ellenőrzését, hogy igaz-e vagy sem,

⁷ Amikor Gerbner nagy felháborodással „vidám erőszakként” címkézi a szombat reggeli gyermekműsorok rajzfilmjeit, véleményünk szerint alaposan félremagyarázza őket. Az erőszakban megjelenített metaforákat komplex elemzés helyett egyszerűen névértékükön veszi, azaz kulturális interpretáció helyett moralizáló reifikációt kínál (Gerbner 1997).

amit látunk. A krimi narratívájának szociológiai jellegzetessége az, hogy az erőszakról szóló történet jogot teremt. Részben úgy, hogy a cselekmény során valamilyen új helyzetet vagy állapotot hoz létre, részben úgy, hogy igazolja azt. Az elmesélés egyes lépései és az igazolás kategóriái között szoros belső kapcsolat van, és a narratíva feladata éppen az, hogy a történet stádiumain keresztül eljuttassa a nézőt az üzenet megértéséig és elfogadásáig. A krimi mint zsáner alapvető műfaji szabálya az, hogy az a morális dilemma, amelyet az erőszak fölállít, csak legitim erőszak alkalmazásával oldható fel. A néző így egyszerre része egy szociológiai, egy morális, valamint egy esztétikai diskurzusnak, amikor egyszerre fogyasztja, értelmezi és élvezzi a filmet. A populáris kultúra narratívájának az a célja, hogy az olvasókban félelmet és szánalmat ébresszen, azonosulási vágyat keltsen, és ezeken keresztül indirekt módon győzze meg őket.⁸

A kriminek az a logikája, hogy a történet hatására elveszítjük korábbi világunk magától értetődését, bizonytalanná válunk, de az elitkultúrával szemben, amely korábbi énünk és világunk megváltoztatására akar bennünket kényszeríteni, a populáris kultúra éppen ellenkezőleg, a megszokotthoz, az ismerőshöz való visszatérés esetére ígéri a biztonságot. Vissza ahhoz, amit egyszer már megszerettünk és elfogadtunk. Mivel azonban a történet kezdő konfliktusa már eleve a korábbi helyzet megváltozásán alapul, a visszatérés ehhez a krimiben csak a hős által állandóan alkalmazott erőszak segítségével lehetséges, vagyis az ismétlés, a zártság és az erőszak szoros kompozíciós kapcsolatban állnak egymással (Sparks 1992).

Az erőszakról szóló tévétörténetek informálnak a jóról, és védenek a rossztól, miközben elvezetik a nézőket a normák megszegésétől a normák helyreállításáig, a bizonyosság elvesztésétől a bizonyosság újramegtalálásáig, a bűnön való felháborodástól a büntetésben való megnyugvásig, a káosztól a rendig (Garland 1990). A krimi megoldása azonban csak átmenetileg hoz megnyugvást és csak azon az áron, hogy a már eleve meglévő szorongásra és bizonytalanságra építkezik. A deviancia mint téma kiválasztásánál és megjelenítésénél már eleve feltételezik a nézőről, hogy a társadalmi renddel kapcsolatban előzetes kétségei voltak, s e kétségeit aztán a film megerősíti. Vagyis a krimi éppen a modern társadalomnak a populáris kultúrában is kifejezett ambivalenciáját emelte dramaturgiai alapelvevé: a szorongás és megnyugvás közötti állandó váltakozás játékát.

Látszólagos ellentétük dacára bensőséges kapcsolat fűzi egymáshoz a krimi és a populáris kultúra egy másik domináns zsánerét, a melodramát, amely szintén a rend megbomlásáról beszél, de dramaturgiai alapelve a rend harmonikus úton való helyreállítása. „A terrorfilm és a szentimentális, idilli vagy gyengéd filmformák egymásra utalnak, s együttélésük nagy víta, amely a kaland kategóriája szintjén nyeri el értelmét. Szelídíti-e a szelídsége az életet? A szelídség vagy az agresszivitás győzi le a destruktivitást? Saját eszközt kell-e alkalmazni a gonosszal szemben?” (Király 1998.) A moralizáló melodramával ellentétben a krimi a moralizálás és a cinizmus változó keverékű elegyét adja, ezért sokkal szélesebb a regisztere, mint amannak. A krimi a társadalmi rend bizonyosságába vetett hit elvesztéséről tanúskodik, és annak belátásáról, hogy a rend nem harmónián, hanem az erőszak elkerülhetetlen alkalmazásán alapul mind a rossz, mind a jó oldalon. „A nyomozó erénye nem a bűn ellentéte, erényei az erény szolgálatába állított bűnök” – vonja le a következtetést Király Jenő (Király 1998).

⁸ Az elitkultúra narratívája nem az azonosság, hanem a különbözőzés irányába halad (Király 1998).

A krimi és a szociológiai típusok

A populáris kultúra egyik fontos jellemzője, hogy a rendkívül szigorú műfaji szabályok előzetesen rögzítik a történetet és a lehetséges szereplők ábrázolását. Ez azon a műfaji sajátosságon alapul, hogy az egyes történetek nem alkotnak belsőleg önálló egészet, nem öntörvényű műalkotások, hanem egymás felé nyitottak, és kölcsönösen feltételezik egymást. Szemben a magas kultúrával, amely a műfajon belüli stílusvariációkból nő ki, a populáris kultúra a műfaj általános szabályainak, mondhatni, sablonjainak az ismétlésén és kombinációján alapul. Nem az alkotás egyénisége, hanem a műfaj általánossága dominálja őket (Király 1998). Hogyan nyilvánul ez meg? Úgy, hogy nem az egyes krimiepizódok vagy filmek hordozzák a jelentést, hanem a sorozat egésze vagy éppen más sorozatokhoz való viszonya. („Két Tarzan-film jobb együtt, mint egy Tarzan-film önmagában.”) Amikor ilyen filmeket nézünk, más hősökhöz, más történetekhez hasonlítgatjuk magunkban azt, amit látunk, s ezt annál is könnyebben megtehetjük, mert a film maga is az áthallásokra, utalásokra építve fejt ki a hatását. Nem az ábrázolás a cél, hanem annak az általános élményanyagnak a föl-idézése, amelyen a film és a hozzá hasonló más filmek alapulnak, és az arra a mítoszra való utalás, amely a történeten kívül van, mintegy annak a horizontján dereng csak föl. Király Jenő szupertextnek nevezi ezt az általános archetípust kifejező jelentésfolyamot, máskor pedig arról beszél, hogy a kollektív felettes szöveg pótolja az egyedi szöveg öncélúságát. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a populáris kultúra kompozíciós elve a dominóelv, ahol bár a különböző kockáknak illeszkedniük kell egymáshoz, az illeszkedés kombinációi mégis végtelenek, és az egyes kockák bizonyos mértékig fölcserélhetők egymással. Ezen az általános, a populáris kultúra valamennyi formájára igaz megállapításon belül az egyes műfaji altípusok eltérnek egymástól. Az alábbiakban azokat a tematikusan rögzített műfaji tradíciókat tekintjük át, amelyeket a kriminek kötelezően használnia kell.

A mai értelemben vett krimi mint populáris műfaj a múlt század közepén született, addig ugyanis a törvény elleni vétség nem társadalmi problémának minősült, hanem Isten elleni vétségnek számított. (A konzervatív populizmusban ma is a bűnnek ez a vallásos felfogása él tovább.) Korábban a bűnöző nemesember volt, aki iránt szimpátiát érzett az olvasó, emiatt a történet óhatatlanul a tragédia formáját kellett hogy öltse. A közép-, majd később az alsóbb osztályok tagjait nem is ábrázolták ilyen „magas stílusú” művekben, azaz a populáris kultúra mint forma és az alsóbb osztályok ábrázolása szervesen feltételezte egymást. Az új műfajt részben az olvasótábor szorongása hozta létre, mivel a városokban megszűnt az új viktoriánus középosztály fizikai elkülönülése a „veszélyes osztályoktól”, részben pedig a tudomány és a racionalizmus térhódítása, amelynek nyomán a korábbiaknál hatékonyabbá vált a bűnüldözés (Sparks 1992). A krimi másik fontos kelléke a bűnöző romantizálása, amit valószínűleg a folklórból vett át. A formula szerint a bűnöző föllázadt a hazug és igazságtalan modern világ ellen, mivel azonban illegális és immoralis eszközöket használ, ezért el kell buknia. „A közönség egyszerre csodálta és elítélte a bűnözőt, ugyanakkor meg akarta érteni, és ki akarta küszöbölni a bűnözés okát” (Cawelti 1976). A krimi máig magán viseli születésének körülményeit. A helyszín továbbra is a város, amely a modernizáció, a bűn helye és közege, és amely a mai történetekben is fenyegeti a társadalmi rendet. A nagyvárosi tapasztalat egyszerre mozgósít ellentétes élményeket, izgalmat és félelmet, közösséget és pusztulást. A hősök az utca emberei, akik a város labirintusait járják, bárkat, ópiumbarlangokat, nyilvánosházakat, a város sötét zugait, másrészt a szupergazdagok jachtjait, úszómecskéit, luxuspalotáit látogatják, a ragyogás világát. Vagyis a helyszín maga is a populáris kultúra dichotomikus ellentéteit tematizálja, a nagyságot és a nyomorúságot, az ismertet és az ismeretlent, a biztonságot és a veszélyt, az enteriőröket és a nyilvános színeket, a privát

dolgokat és a közös ügyeket.⁹ (A legtöbb amerikai krimi mindössze négy-öt nagyvárosban játszódik, az angol krimik még ennél is kevesebb helyszínen.) Nemcsak a város, hanem a vidék mint helyszín is ambivalens értelmű, és a városhoz való viszonya szerint határozódik meg. Egyszerre jelent nyugalmat és nosztalgikus idillt, valamint vadságot és a primitívseget is. A vidék az a hely, ahol becsületes farmerek és egyéb szövetségesek vannak, de vannak korrump seriffek és hatalmaskodó gazdagok is. A városon kívül a hős izzad vagy fázik, az autója is általában itt robban le, és vidéken nem lehet megjavíttatni sem. A hős nincs otthon ebben a világban, és ez a világ sem ismeri őt.

A populáris kultúra egy másik fontos műfaji konvenciója szerint mindig az ábrázolni kívánt típust megjelenítő hős áll a középpontban, és nem a történet. A történetet már rég elfelejtettük, és el is felejtettük, de a hős velünk maradt. A hős figurájának a memóriánkba való bevésését szolgálja az is, hogy a krimikben a hős neve a film vagy a sorozat címe, vagyis a hős identitása és narratív imágója azonos (például Kojak, Columbo, Magnum stb.) (Sparks 1992). A hősök azért érik el népszerűségüket, hogy megvédenek a város veszélyeitől és a velük járó káosztól, valamint az erkölcsi határok eltűnésétől, de azon az áron, hogy a komplexitást és a heterogenitást föláldozzák.

A krimiben a hősök nyomozók, detektívek vagy rendőrök. Ha a hős detektív, akkor kettős identitása van: az áldozattal is azonosul, s mégis kívülálló, aki hivatalos vizsgálatot folytat az ügyben. Általában a privát életet vizsgálja, a rejtett és eltitkolt dolgokat, például az irigységet, az ambíciókat és a korrupciót, a társadalmi rendnek a felszín mögötti, láthatatlan mikroszövetét. A hős mint rendőr megjelenése a tévében történetileg pontosan illusztrálta a társadalmi nagyszervezetek kialakulását; a „vállalkozó” jellegű, független detektívvel szemben ugyanis a rendőr beosztott alkalmazott, szervezetemember. A rendőrök a közönség szorongását nem éles logikájuk révén csillapítják, mint csavaros eszű detektív elődeik, hanem azzal, hogy egy egész szervezet áll mögöttük, továbbá technikai „játékszerekkel” és azzal az újítással, hogy a hatvanas évektől kezdve nem a nyomozás, hanem az üldözés képei töltik ki a film jelentős részét. A krimivel foglalkozó elemzések szerint a detektívnek és a rendőrnek más és más a viszonya a közönséghez. A detektív átlagember, ugyanakkor mégis rendkívüli figura. Fenntartja erkölcsi integritását a korrupció és a káosz közepette, s marginalitása ellenére is. A rendőrhős – minden szervezeti háttere és technikai felszereltsége mellett – szenvedőbb, személytelenebb figura, mint a detektív. A rendőr a jognak és saját bürokratikus szervezetének a képviselője (és sokszor áldozata), míg a detektív mindig a morált személyesíti meg, s nem a jogot. Szociológiailag a hatvanas években megjelenő rendőrtörténetek egy fiatalabb, városi, tehetősebb körülmények között élő új közönségnek szólnak. Ettől az időtől kezdve a rendőr Amerikában nemcsak a régi városi középosztály hősét, a detektívet szorítja ki a tévéből, hanem a régi vidéki középosztály hősét, a cowboyt is. Az elmúlt két évtizedben a rendőrök iránti bizalmatlanság fokozatosan nőtt, ahogy korábbi közönségük is kiábrándultabb, cinikusabb és szorongóbb lett. Megjelent a korrump, az alvilággal is cimboráló rendőr figurája, és a rendőrséget egyre gyakrabban mutatták tehetetlen szervezetnek. A nyolcvanas évek új hőse a rendőr és a detektív figurájának a kombinációja. Ő az ügyeket a saját kezébe vevő, csalódott egykori rendőr, aki ma már civil nyomozóként dolgozik, és bár ismeri a szabályokat, nem kötik a kezét a szervezet értelmetlen előírásai és bürokratikus ostobaságai. Bár sikeresen nyomoz, soha nem választja a hivatali karriert, tüntetően hátrat fordítja a sikernek, hiszen tudja, mi az ára.

⁹ Az események általában házon kívül, nyilvános helyeken történnek, szállodákban, reptereken, parkolóknál, bevásárlóközpontokban, míg a privát belsők a tervezés, beszélgetés, reflexió színhelyei, és sokszor intimitást is jelentenek.

A kilencvenes évek újabb változásokat hoztak. A hősök többé már nem rendőrök vagy detektívek, hanem jogászok, a legtöbb most készül amerikai tévéfilmsorozat ügyvédekről szól. A régi detektív szava az igazság szava volt, és egyébként is az volt a fontos, amit valaki tett, nem pedig az, hogy miért tette. A jogi szemlélet előtérbe kerülése ezt is megváltoztatta: beszéddé alakította a cselekvést, és a fizikai erőt adminisztratív lépésekkel helyettesítette. Bizonytalanná vált a bűnös és áldozat közötti különbség is. A krimi régi morális bizonyosságát a morális bizonytalanság episztemológiája váltotta föl, nem az kérdés, hogy ki a bűnös, hanem az, hogy mi a bűn (Sumser 1996).

A gonosztevők ugyanolyan rendkívüli figurák, mint a hősök, természetesen kompozíciós okok miatt, azért, hogy a hősök méltó negatív ellenfelei lehessenek. Motívumaik is különlegesek. A klasszikus angol detektívtörténetekben, ahol a Sherlock Holmes-féle úriembernyomozók üldözték hűségese segédekkel a bűnt, a krimi azokat a családdal kapcsolatos fantáziákat mozgósította, amelyek a viktoriánus kor morális képmutatását leplezték le: a polgári családok titkait és rejtett bűneit. (Feleségek férjüket mérgezték, unokaöcsök gazdag nagynéniket gyilkoltak.) Századunk húszas éveiben új zsáner született a krimi műfajában: az amerikai gengsztertörténet. A gengszter illegális és immorális eszközökkel akar pénzt és hatalmat szerezni, és a történet formulája szerint akkor bukik el, amikor már éppen elérné a célját. Üldözője nem az úriember-detektív, hanem a „keménykötésű” profi nyomozó. Szembetűnő az ellentét a bűnözés múlt századi családi miliőjével: a gengsztertörténetekben a bűnöző a családon kívül tevékenykedik, gazdasági, politikai és más társadalmi szervezetekbe épül be. A modern társadalomban a bűnözők, a politikusok, az üzletemberek és maffiafőnökök a felismerhetetlenségig összefonódnak egymással. Ahogy egy krimibeli nyomozó dühösen kifakadt: „Manapság majdnem lehetetlen megkülönböztetni a partnereket: az üzletember politikus, a politikus gengszter, és a gengszter üzletember” (Cawelti 1976). A bűn új, huszadik századi mitológiájában a feszültség az egyén ambíciói, igényei és a társadalmi intézmények személytelensége, zártsága és mozdulatlansága között keletkezik. A gengszterek az alsóbb osztályok tagjai, akik kétségbeesetten igyekeznek megvalósítani álmaikat egy olyan korban, amely még mindig a korlátlan lehetőségeket hirdeti, de amelyben valójában lelassult a társadalmi mobilitás. A gengszterek fő jellegzetessége, hogy nem racionálisan, hanem kényszeresen, neurotikusan viselkednek ebben a bonyolult helyzetben. A formula szempontjából különös jelentősége van annak, hogy miközben a nézők a nyomozókkal együtt a gonosztevők nyomában járnak az élet és a város zord tájain, aközben betekintést nyernek a bűnözők világába, és élvezik annak minden különlegességét, a társaságukban lévő hős erkölcsi integritása azonban támaszt biztosít számukra. Csakhogy a jelenlét és szemtanúság egyfajta cinkosságot is teremt a néző és a bűnöző között, mintegy beszennyezi a nézőt, ezért a gonosztevő ceremonialis pusztulására van szükség a film végén ahhoz, hogy a nézők újra tiszták lehessenek. Ezen a rituálén alapul a krimi szimbolikus purifikációs hatása.

A hagyományos krimiben a nyomozó mellett az áldozat a középponti figura, aki mintegy megszemélyesíti a legrosszabbat, ami a kisembert fenyegetheti. Az áldozatok, akár csak a hősök és a gazemberek, társadalmi típusokat szimbolizálnak (Klapp 1954). Vagy kisstíliú csavargók, vagy a gonosztevő ellenségei, esetleg a hős segítői. Fiatal nők, etnikai kisebbségek tagjai, megjavult szélhámósok és más szimpatikus, nem-heroikus karakterek. A nők különösen sebezhetőek, gyakran fiatalok és egyedülállóak, és munkájuk sokszor összefügg a szexualitással: prostituáltak, masszőzók, pincérnők, bárénekesnők stb. Kapcsolatuk a hőssel morálisan rehabilitálja ugyan, ám fizikailag veszélybe sodorja őket. Így sokszor tragikus végű románc alakul ki közöttük és a hős között, mert a narratív ökonómia miatt a film – vagy filmsorozat esetén az epizód – végére meg kell halniuk. A hősnek a következő epizódban ismét függetlennek kell lennie. A műfaj íratlan szabályai szerint a hős nem térhet vissza a

populáris kultúra alternatív világából a mindennapok fragmentált világába a győzelem után sem, hanem tovább kell állnia. A másságot, a teljesség igényét, a megváltást nem árulhatja el, a kaland reményét meg kell őriznie a jövő számára is (Király 1998).

A tévékrimi mint morális tanmese

Elérkeztünk a dolgozat utolsó fejezetéhez, amelyben a korábban említett szociálpszichológiai, médiakritikai, kriminológiai, filmelméleti és más problémákat végül egységes szociológiai kereten belül vesszük ismét szemügyre. Arra a kérdésre akarunk választ adni, hogy miért alkalmas a televízió bizonyos morális mese közlésére, és hogyan alakítja nézőit az ilyen morális mesék értelmezése során. Kiindulási pontként a kriminológia magyarázatát választjuk, amelyben – szemben a társadalomtudományok más területeivel – mindig is különleges tekintélyt élvezett a társadalom normarendszerének durkheimi felfogása. Eszerint a társadalom rendje tagjainak azon közös hiedelmén alapul, amelyek megmagyarázzák, hogyan működik a világ, és azt is, hogyan kellene működnie. E kollektív hiedelmeken belül különösen fontos helye van a morális határok megvonásának, amelyek kijelölik az elfogadhatóság kritériumait, és a cselekvők számára megszabják: eddig, és ne tovább! Émile Durkheim szerint a valóság és az eszmények viszonya állandó feszültséggel terhes, a határokat újra meg újra tisztázni kell, és a devianciák a határsértések fölmutatásának a feladatát látják el (Durkheim 1933). Sokáig a nyilvános büntetés (akasztás, lefejezés, megkövezés stb.) játszotta el a normateremtés és a csoport mint közösség megteremtésének feladatát, a mai világban azonban ez könnyen belátható okok miatt már csak fizikailag sem lenne lehetséges. Bár Durkheim szerint a nyilvános ünnepek – mint a szekuláris normák szakrális eredetének felidézései – kohézióteremtő erővel bírnak, a mai olvasó számára világos, hogy ezek hatékonysága a modern társadalmakban nagyon kicsiny. Kai Erikson gondolatát folytatva Sumser vetette föl, hogy a mai társadalmakban nem annyira az ünnepeknek, mint inkább azoknak az eseményeknek van komoly szabályozó ereje, amelyek a hivatalos, domináns normák és az azoktól eltérő, deviáns szabálysértések közötti ütközéseket tematizálják és teszik nyilvánossá (Erikson 1966; Sumser 1996). A társadalom erkölcsi szabályozása szempontjából viszont nehézséget okoz – teszi hozzá Sumser –, hogy a szekuláris világ legtöbb eseménye és cselekedete nem sorolható sem a hivatalos, sem a deviáns csoportba, így a belőlük következő morális tanulságok sem maguktól értetődőek. Vagyis két problémáról van szó. Az egyik szerint megválaszolandó, hogyan dramatizálhatók és tehetők láthatóvá mindenki számára a mindennapi életben a felismerhetetlenségig összekeveredett domináns és deviáns elemek. A másik szerint pedig azt kell tisztázni, hogyan sajátítjuk el a modern társadalomban a bemutatott értékeket. Mindezen feladatokat a társadalomnak anélkül kell ellátnia, hogy a közösség tagjait ehhez fizikailag összegyűjtené, és kitenné őket a kívánatos, ill. a deviáns normák közötti valóságos ütközésnek és az ezt követő rituális büntetésnek, amint azt korábban a különféle büntető ceremóniák – például nyilvános akasztás – tették. Sumser szerint a bűnügyi történetek a modern társadalmaknak éppen ezt a nehézségét oldják meg, méghozzá sikeresen. Egyszerre láthatjuk bennük a társadalom normarendszerének a megszegését, és rövid időn belül a büntetésen keresztül a rend helyreállításának a folyamatát is. A filmek segítségével így minden korábbi médiaformánál jobban elérhető, hogy a konfliktus ne legyen reális. Eleget a látott információ, mert a látvány lehetővé teszi a primer esemény átélését, a belső purifikációs rituálé beindulását. A modern tömegszórakoztatás bűnügyi történetei nyilvános erkölcsi drámáknak tekinthetők, példázatoknak, melyek a társadalom minden tagja számára lehetővé teszik általános érvényű normák megismerését és nagy érzelmi hőfokon történő elsajátítását a bemutatott konkrét, deviáns eseteken keresz-

tül. Nemcsak a régi típusú közvetlen nyilvánosság hiánya miatt van erre szükség, hanem azért is, mert a modern társadalmakban – a tradicionálisakkal szemben – nincs többé koherens, mindent magában foglaló zárt értékrend. Ma az értékek nem eszmékhez, hanem „szituációkhoz” kötöttek (Douglas 1971). A befolyásolás lehetősége így azon múlik, hogy milyen típusú és jelentésű példák szerepelnek vagy nem szerepelnek az egyes hírek és történetek normakészletében, továbbá azon, hogy a hirdetett értékek milyen módon alkalmazhatók a valóságra. Bármiről szóljon is a morális történet, a konkrét példák közül csak rövid időre lehet általános szabályt csinálni, mert mindig feszültség van a valóságos helyzet és az ideális értékek között, ezért a társadalmi rend iránti igény újratermeli a krimik iránti szükségletet is. Az elmondottak miatt a krimik tartalmáról nem lehet általában beszélni, hanem esetről esetre kell megvizsgálni, mennyire releváns szociológiailag egy adott történet. (Kerültük a dolgozatban az esztétikai minősítést is, megengedve, hogy különböző művészi értékű munkák szerepeljenek együtt a „krimi” címszó alatt. A krimi mint morális metafora elvi lehetőségeit igyekeztünk körbejárni.)

Durkheim szerint a büntetés egyszerre definíció és identifikáció, a közösség őre és a társadalmi tagság iránti elkötelezettség megújítója. Minden heurisztikus erőssége ellenére sokan és sokféleképpen kritizálták Durkheim állítását. A legfontosabb szociológiai ellenvetések két csoportra oszthatók. Az egyik szerint Durkheim elmosza a különbséget a tradicionális és a modern társadalmak között, noha ezek a társadalmak a társadalomszerveződés más-más bonyolultsági szintjét képviselik, és ezért nem azonosíthatók egymással. A rendkívül heterogén modern társadalomban a bűnesetek – és a morál – jelentősége kisebb és fragmentáltabb a társadalmi rend fenntartása szempontjából, mint a tradicionális társadalmakban, ahol ez a legfontosabb formája a közösség társadalmi integrációjának. A másik ellenvetés azt az egyenlőségelet vonja kétségbe, amelyet az archaikus mítoszok és az olyan jelenkori erkölcsi történetek közé tesznek, mint amilyen a krimi is. A társadalom homogén értékrendjét kifejező tradicionális mítoszokkal szemben, amelyekhez a bűn és a büntetés történetei ellentmondásmentesen illeszkednek, a modern narratívákban a mitikus metatörténetekre való hivatkozások legfeljebb implicite lelhetők föl. Ráadásul gyakran egymásnak ellentmondó érdekek szellemében definiálják az értékeket, azaz a narratívák maguk is egy fragmentált világot mutatnak. Durkheimmel szemben ezért gondolhatta Michel Foucault azt, hogy a büntetés társadalmi szerepe a modern világban a technológiai korrekció és nem a szimbolikus bosszú, továbbá, hogy a büntetés célja a behódoló magatartás és az engedelmesség, nem pedig az ideológiai önkritikát képviselő vallomások kikényszerítése (Foucault 1990). A nyolevanas években élvezett népszerűsége után ma mégis úgy tűnik, hogy Foucault álláspontja túlságosan is technológiai jellegű (Garland 1990). A börtön és a felügyelet Foucault által leírt rafinált technikai innovációi mellett, ezekkel párhuzamosan tovább folyik a tradicionális morális minták, a kollektív érzelmek és a szimbólumok modern megújítása is. Garland arra is fölhívta a figyelmet, hogy a hős és a gonosztevő mellett fontos szerep jut a nézőnek, amit azzal egészíthetünk ki, hogy éppen a tévékrimi népszerűsége mutatja, mennyire fontos szerepet játszik a modern világban is a látványosság és az erkölcsi mese iránti igény a társadalom normarendszerének újjátermelésében. A morális érzékenység és a lojalitás fenntartása a társadalom normái iránt, valamint a kollektív érzelmek kiélésének igénye, sőt a bosszúállás látványa iránti vágy is integratív feladatot töltenek be a modern társadalmakban. A nyilvános büntetés eltűnése óta a média jeleníti meg naponta a devianciát a közösség egészének okulására (Ericson 1991). A tévéerőszak különböző formái – a deviáns határhelyzetek szimbolikus kompozíciói – ezt az igényt úgy elégítik ki, hogy közben nemcsak a krimik tematikája változik időről időre, hanem az őket közvetítő média használatmódja is. Hatékonysága nem utolsósorban ezen a nagyfokú változékonyságon alapul.

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. (1967): *Prisms*. London: Neville Spearman.
- Altheide, D. L. és R. P. Snow (1979): *Media Logic*. Beverly Hills: Sage.
- Bird, E. és R. Dardenne (1988): Myth, Chronicle and Story: Exploring the Narrative Qualities of News. In *Media, Myths, and Narratives*. J. Carey szerk., 67–86. London: SAGE.
- Bourdieu, Pierre (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cawelti, J. (1976): *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: The University of Chicago.
- Cohen, S. (1980): *Folk Devils and Moral Panics*. Oxford: Martin Robertson.
- Curran, J. (1991): Rethinking the media as a public space. In *Communication and citizenship*. P. Dahlgren és C. Sparks szerk. London: Routledge.
- Douglas, Jack (1971): *The American Social Order*. New York: Free Press.
- Durkheim, Émile (1933): *The Division of Labor in Society*. Glencoe, IL: Free Press.
- Elias, Norbert (1987): *A civilizáció folyamata*. Berényi Gábor ford. Budapest: Gondolat.
- Elias, Norbert (1998): A sport eredete mint szociológiai probléma. Kovács Lola ford. In *Replika*, 29: 41–54.
- Ericson, Richard (1991): Mass media, crime, law, and justice. In *The British Journal of Criminology*, 31: 219–249.
- Erikson, Kai (1966): *Wayward Puritans: A study on the sociology of deviance*. New York: Wiley.
- Erikson, Kai (1989): *A new species of trouble*. New York: Norton.
- Fiske, John (1989a): *Reading the Popular*. London: Routledge.
- Fiske, John (1989b): *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Fászy Anikó és Csűrös Klára ford. Budapest: Gondolat.
- Garland, David (1990): Frameworks of Inquiry in the Sociology of Punishment. In *British Journal of Sociology*, 14: 1–15.
- Gerbner, George és L. Gross (1976): Living with Television: the violence profile. In *Journal of Communication*, 26: 173–199.
- Gerbner, George (1997): Mozgalom a kulturális környezet védelméért. In *Médiakritika*. Terestyéni Tamás szerk. Budapest: Osiris.
- Gitlin, Todd (1985): *Inside Prime Time*. New York: Pantheon.
- Graber, D. (1984): *Processing the News: How People Tame the Information Tide*. New York: Longman.
- Gusfield, Joseph R. (1989): Constructing the Ownership of Social Problems. In *Social Problems*, 36: 431–441.
- Hall, Stuart (1978): Violence and the Media. In *Violence*, N. Tutt szerk., 221–237. London: HMSO.
- Király Jenő (1998): *Mágikus mozi*. Budapest: Korona.
- Klapp, Orrin E. (1954): Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control. In *American Sociological Review*, 19: 56–62.
- Klapper, J. (1995): The Effects of Mass Communication. In *Approaches to Media: A Reader*. Oliver Boyd-Barrett és Chris Newbold szerk., 135–143. London: Arnold.
- Sparks, Richard (1992): *Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place of Crime in Public Life*. Buckingham–Philadelphia: Open University Press.
- Sumser, John (1996): *Morality and Social Order in Television Crime Drama*. London: McFarland.
- Tuchman, Gaye (1978): *Making News: A Study in the Construction of Reality*. New York: Free Press.
- Williams, Raymond (1974): *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.