

Benyovszky Krisztián Megközelítési szempontok a populáris irodalom és kultúra tanulmányozásához



Nyitra
2019

Benyovszky Krisztián

**MEGKÖZELÍTÉSI
SZEMPONTOK
A POPULÁRIS IRODALOM ÉS
KULTÚRA
TANULMÁNYOZÁSÁHOZ**

**NYITRAI KONSTANTIN FILOZÓFUS
EGYETEM
KÖZÉP-EURÓPAI TANULMÁNYOK KARA**

**MEGKÖZELÍTÉSI
SZEMPONTOK
A POPULÁRIS IRODALOM ÉS
KULTÚRA
TANULMÁNYOZÁSÁHOZ**

NYITRA 2019

RECENZENSEK:

Dr. habil. PaedDr. Keserű József, PhD.

Mgr. Hegedűs Orsolya, PhD.

© Benyovszky Krisztián, 2019

ISBN 978-80-558-1399-8

EAN 9788055813998

Tartalom

Bevezetés	7
1. Fogalmak útvesztőjében.....	9
2. Viszonyulások és elméleti pozíciók	29
3. Intertextualitás és intermedialitás a populáris kultúrában.....	51
3.1. Exkurzus I.....	61
4. Populáris műfajok: önismerés és megújulás dinamikája.....	73
4.1. Exkurzus II.....	90
5. A populáris hős természetrajza	103
5.1. Exkurzus III	120
6. Rajongói közösségek és a fanfiction.....	129
7. Populáris, irodalom, óra	149
Befejezés	169
Irodalom	171

Bevezetés

Egy tankönyvtől joggal várható el, hogy már az elején, lehetőleg a bevezetőben definiálja központi tárgyát, meghatározza kulcsfogalmainak jelentését. Az, hogy erre jelen esetben mégsem kerül sor, illetve csak a következő fejezetben, s abban is csak némi kitérőt követően, sokat elárul a vizsgált jelenség természetéről.

Az irodalom és tágabban a kultúra egy olyan szeletéről – regiszteréről vagy alrendszeréről lesz szó e könyv lapjain, amelynek megnevezésére számos fogalom született. Ezek a többé-kevésbé szinonim kifejezések mindegyike más és más szempontot, tulajdonságot kiemelve igyekszik beazonosítani a vonatkozó művek, műfajok és kulturális gyakorlatok körét, miközben ugyanazon fogalomnak nyelvenként is eltérő használati módjai jöttek létre. Hangsúlyozni kell, hogy nem értéksemleges leíró terminusokról van szó: a megnevezések többsége ugyanis – nyílt vagy burkolt formában – valamilyen negatív előítéletet hordoz magában, s pejoratív stílusértékkel bír. Nincs ez másként az általam preferált *populáris* kifejezéssel sem. Ezért, amikor ezek felfejtésébe bocsátkozunk, és közben megpróbálunk választ adni e tankönyv központi témájára vonatkozó alapkérdésre (Mi a populáris kultúra? Mi a populáris irodalom?), heves indulatokkal kísért kritikai diskurzus kellős közepén találjuk magunkat. Olyan alapvető elméleti dilemmákkal szembesülünk, amelyek ismertetése és reflektálása meghaladja egy bevezető kereteit.

Ezen a ponton le kell tehát mondanom valamilyen zárt, kerek definíció megfogalmazásáról, s célszerűnek tűnik önálló etimológiai és stilisztikai fejtegetés részeként sort keríteni azoknak a főbb jelentésbeli aspektusoknak és történeti összefüggéseknek a vázlatos áttekintésére, amelyek alapján ma – különböző értelemben – használjuk a populáris kultúra fogalmát, és azok szinonimáit. Ezt elolvassa (*Fogalmak útvessztőjében*) kap csupán konkrét kontúrokat e könyv tárgya. S remélhetőleg az is nyilvánvalóvá válik belőle az olvasó számára, hogy miért nem lehet célom általános érvénnyel megmondani, *mi* a populáris

irodalom és *mi* populáris kultúra. Arra szorítkozhatom csupán, hogy – miként az a címben is áll – a jelenkori megragadásához és jellemzéséhez szükséges megközelítési szempontokat fogalmazzak meg. Mégpedig egy olyan teoretikus pozíciójából, aki nem kívülről, a tudományos távolságtartás álarcát magára öltve vizsgálódik, hanem személyes érintettségűtől indítatva; más szóval: aki élvező fogyasztója a populáris kultúra alkotásainak. Ez azonban nem egyenértékű sem a kritikátlan rajongással, sem a magas irodalom és kultúra elutasításával.

Célom a populáris kultúráról és irodalomról alkotott egyoldalú torzkép korrigálása, mégpedig a vele szemben leggyakrabban felmerülő esztétikai kifogások érvényességének mérlegelésén és kritikai reflektálásán, működési szabályainak megértetésén, valamint a befogadásában és tanításában rejlő pozitív lehetőségek kiemelésén keresztül. A tankönyv egyes fejezetei ehhez kínálnak fogódzókat olyan jelenségeket állítva a figyelem középpontjába, mint a szöveg- és médiumközi kapcsolatok, a műfajok, a hősök, a rajongók vagy éppen a kötelező olvasmányok.

A populáris kultúra a médiumok, műfajok és művek nagyon tág körét öleli fel, melyről aligha képes egyvalaki átfogó, minden fontosabb területet érintő jellemzést adni. A tankönyv címe jelzi a megközelítés irodalomközpontúságát, ugyanakkor azt is, hogy az irodalmi művek tárgyalása a főrendelt kulturális kontextus és annak alkotórészét képező további médiumok figyelembe vételével történik.

Nem történeti, hanem alapvetően elméleti – jelenség- és problémaközpontú munkáról van szó, mely különböző irányokból járja körül a vizsgált területet. Az egyes fejezetekben a fő kérdésfelvetésre vonatkozó szakirodalom eredményeinek összefoglalását kapja az olvasó, amit aztán változatos példasorok igyekeznek konkretizálni. Hasonló megfontolásból a 3. 4. és 5. fejezet végén ezen felül egy-egy szemléltető célzatú szövegelemzés (exkurzus) is szerepel.

1. Fogalmak útvesztőjében

Elsőként egy olyan fogalompár jelentéstörténeti háttéréről kell kicsit részletesebben beszélni, amely minden később említendő szakkifejezés megértési alapjául szolgál. Mégpedig azért, mert rávilágít a mögöttük meghúzódó közös kultúraelméleti belátásra.

Nagyjából a 19. század második felétől kezdve szokás beszélni **magas** és **alacsony kultúráról** (ang. *High Culture – Low Culture*), illetve ennek részét képező magas és alacsony művészetekről (az irodalmat is beleértve). Mielőtt e megkülönböztetés kialakulásának háttérét megvilágítanánk, fontos tisztázni a *kultúra* szó jelentéseit, használati módjait.

Nem vagyunk könnyű helyzetben, mivel a legnehezebben meghatározható, legszéttartóbb értelmezéseket magáénak tudható fogalomról van szó, jelentése „egyszerre túlságosan tág és túlságosan szűk ahhoz, hogy hasznát lehessen venni”¹. Ezért kísérletet sem teszek a definíciók áttekintő összefoglalására. Témánk szempontjából elégségesnek tűnik két alapvető megközelítési szempont, a legtágabb és a legszűkebb ismertetése. Legyenek ezek bármennyire is problematikusak, segítenek egy lépéssel közelebb kerülni a „magas” és „alacsony” kulturális jelentésének a megértéséhez.

A kultúra mindenkor emberek által megkonstruált, mesterséges képződmény, mely a természettől való elkülönülésben, illetve annak anyagi és szellemi szükségletekhez igazított átforgalmazásban – meghódításában és kihasználásában nyilvánul meg. A földművelés, az állattartás és az emberi otthonteremtés érdekében kifejlesztett cselekvésformák (szántás, öntözés, lecsapolás, karámok kialakítása, házépítés, elkerítés) a természetet kultúrává változtató technikákként határozhatók meg. Erre utal a latin *cultura* szó jelentése, mely a *colere* (megművel, gondoz) igére vezethető vissza. A szó azonban már

¹ Terry EAGLETON, *A kultúra két fogalma*, ford. KARÁDI Éva, Magyar Lettre Internationale, 2001-2002/43., 9.

az ókorban kap egy másik jelentést is, amely a megművelést nem a mezőgazdasági területre, hanem az emberi lélekre vagy szellemre vonatkoztatja (műveltség). A magyar nyelvhasználat is tükrözi a *művelés*ként és *művelődés*ként is felfogott kultúrának ezt a kettős értelmét.

Egy kultúra kialakítása ugyanakkor nem pusztán fizikai praxis, hanem jelentés- és értékteremtő tevékenység is: „A kultúra arra való, hogy értelemmel és meghatározott iránnyal ruházza fel a természetet átalakító és hasznosító tevékenységünket.”² Ez a törekvés különféle gyakorlatokban (praktikákban), rituálékban, elemi műveltsorokban (írás, olvasás, számolás, rajzolás, mérés) és azok eredményeként létrejövő alkotásokban ölt testet, illetve ezeken keresztül kommunikálódik. A szó legtagabb értelmében a kultúra egy **életformát** takar. Ebbe beletartozik mindaz, ami egy közösség életmódját és világlátását jellemzi: a vallás, a művészetek, a különféle tudásformák (mítosz, tudomány), a hétköznapi életet szabályozó morális, jogi, politikai és egyéb más jellegű normák és szokások (étkezés, öltözködés stb.), illetve ezek betartása fölött őrködő intézmények is. Ezt nevezzük a kultúra **antropológiai értelmezésének**.

Ezzel szemben a legszűkebb, **esztétikai értelmezés** szerint a kultúra „a művészi tevékenység gyakorlatát és alkotásait jelöli (...) kultúrán rendszerint zenét, irodalmat, festészetet, szobrászatot és filmet értünk.”³ Nyilvánvaló, hogy a kultúra azért ettől lényegesen több (az idézet szerzője sem tartja ezt a megközelítést kielégítőnek), mégis – a nem szigorúan szakmai, laikus felfogás természetesen módon kapcsolja a kultúrához az **alkotó-vagy előadóművészeti tevékenységet** (lásd pl. kultúrprogram, kultúratámogatás). Hozzá kell tenni, hogy a felvilágosodásban gyökerező koncepció szerint a „művészet” magától értetődően még a „magas”, azaz értékesnek tételezett művészetet

² MÁRKUS György, *Egy kultúra antinómiái*, online forrás: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre26/01.htm> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 22)

³ Raymond WILLIAMS, *Kultúra*, ford. PÁSZTOR Péter = *A kultúra szociológiája*, szerk. WESSELY Anna, Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003, 30.

jelentette. Az alábbiakban épp azokról a folyamatokról esik majd szó, amelyek következtében a 20. század végére megkérdőjeleződik, vagy legalábbis erősen diszkutabilissá válik ez a vélekedés, az tudniillik, hogy az ún. esztétikai érték letéteményese egyedül a magas művészet lehet.

Ahhoz, hogy a fejezet élén felvetett kulturális opozíció mélyebb összefüggéseit megérthessük, mindkét kultúra-fogalomra szükségünk van, mivel a popkultúra meghatározása „kétértelműen ingadozik a kultúra antropológiai és esztétikai értelme között”⁴. Egyfelől a *bétköznapok kultúrájának részeként*, megélt tapasztalatként, élmény és identitásformáló tényezőként, másfelől az esztétikai értéket nélkülöző *anti-művészetként*, vagy pedig a *művészet sajátos formájaként* értelmeződik (e kérdésekről részletesebben a következő fejezetben lesz szó).

Számos, egymástól sok tekintetben eltérő társadalom- és művészetelméleti teória született a magas és az alacsony kultúra definiálására, főként a 20. században, melyek némelyikére a későbbiekben még kitérek. Itt most néhány előfeltevés és történeti összefüggés vázlatos ismertetésére szorítokozom.

A megközelítések többségében közös, hogy a fogalompár egy hierarchikusan felépülő és értékalapú kultúramodellt közvetít a számunkra, amelyben a „magas” a fölérendelt, értékesebb, az „alacsony” pedig az alárendelt, kevésbé értékes vagy értéktelen pólust képviseli. Olykor a kettő között elhelyezkedő átmeneti – **közepes** szintről is szó esik (**midcult**), mely mindkettő tulajdonságaiból részesül. E kategória alá besorolt művek megítélése, pont a kevertségből adódóan, általában ambivalensnek mondható. A kritikusok épp úgy üdvözölhetik a magas és az alacsony művészeti szférák között betöltött közvetítő szerepüket, mint ahogy „leírhatják” őket mint a magas művészet ormain hasztalanul és száználmasan ostromló imitációkat. Ez utóbbi értelmezés felé hajlik Dwight Macdonald felfogása, aki a *midcult* fogalmát olyan alkotásokra vonatkoztatta, amelyeket a művészinak és eredetinek

⁴ Terry EAGLETON, *A kultúra két fogalma*, 9.

gondolt, valójában azonban a maga idejében már „elhasznál” kifejezőeszközök hatásvadász, művésziesskedő alkalmazása jellemző.⁵ A tömegkultúra olyan közepszerű művei ezek, amelyek „valódi”, azaz magas művészetnek akarnak látszani.

A fenti értelemben vett hierarchikus kultúrafelfogás legkorábbi előzményeként tartható számon az ókori szónoklattanokban kialakult, majd ennek nyomán a középkori retorikákban is elterjedt **stílusnemek** (genera dicendi) **hármás felosztásának tana**.⁶ E szerint létezik *egyszerű*, *közepes* és *fennkölt stílus*. A szónoki beszéd és az irodalom vonatkozásában is használt klasszifikációról van szó, mely azon az elképzelésen nyugszik, hogy meghatározott alkalomhoz és témához meghatározott műfaj és beszéd-vagy írásmód kötődik. A téma, a műfaj és a nyelv e szerves egysége adja a három stílusnem megkülönböztetési alapját. Az érintett szónoklattanok kidolgozói (Theophrastos, Cicero, Quintilianus) az egyes stílusok adekvát, a célnak leginkább megfelelő használati feltételeinek a meghatározásában érdekeltek.⁷ Ez a műfaji hierarchiát is magába foglaló stílusfelosztás még nem jelöl értékbeli különbségeket, s megbélyegzés helyett sokkal inkább igyekszik a „maguk helyén” kezelni a vizsgált jelenségeket. Felveti azonban a rangsor és a presztízs, s ezzel összefüggésben a nyelvi igényesség, kidolgozottság és „ékítettség” kérdését, ami aztán a magas irodalom egyik meghatározó értékkritériuma lesz. Bárány Tibor ezt a *nyelvközpontú esztétizmus elvének* nevezi.⁸

⁵ Dwight MACDONALD, *Against the American Grain*, New York, Random House, 1962. Kritikáját lásd Umberto ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, 7. kiadás, Milano, Bompiani, 2003, 32-35., 77-84.

⁶ Erre az összefüggésre Sylvia FISHEROVÁ mutatott rá: *Starodávný a moderní plevel. Pokus o vymezení = Starodávné bejlí. Obrýsy populární literatury ve starověku a středověku*, eds. Sylva FISCHEROVÁ – Jiří STARÝ, Praha, Univerzita Karlova, 2016, 30.

⁷ Ezekről a részletesen lásd: ADAMIK Tamás, *Antik stíluselméletek Gorgiástól Augustinusig*, Budapest, Seneca Kiadó, 1987, 187-203.

⁸ BÁRÁNY Tibor, *Szépirodalom vs. lektúr*, Holmi, 2001/2., 257.

Jóllehet történtek kísérletek arra, hogy az alacsony vagy populáris irodalom előzményeit – főként a magas fokú formalizáltság és a szórakoztató funkció okán – az ókor és a középkor bizonyos irodalmainak műfaji tradíciójában is tetten érvék⁹, nem alakult még ki kritikai konszenzus ezzel kapcsolatban. Kérdéses ugyanis, hogy vajon ezekben az esetekben *ugyanarról* a dolgról van-e szó, mint a modernitás kontextusában, vagy csupán külső jegyek alapján megvont távoli, nem érdemi párhuzamról¹⁰. Azért is ébredhetnek kételyek ezzel kapcsolatban, mivel a 20. században megfogalmazódó kultúrafelfogások többsége a kulturális szintek különbségeit már nem csupán vagy nem kizárólagosan nyelvi, stilisztikai és formális kritériumokhoz köti, hanem konkrét esztétikai, társadalmi és művelődéstörténeti tényezők hatásával (is) magyarázza. Mindenkor hangsúlyozva közben az adott kor művészeti gondolkodásának, alkotói és befogadói gyakorlatának formáló szerepét is. Ebből a szempontból, miként utaltam már rá, kiemelt figyelmet kaptak a szakirodalomban a 19. század második felének társadalmi változásai és művészeti, irodalmi törekvései, valamint azok korabeli kritikai, elméleti reflexiója. Többek szerint ugyanis ebben az időszakban vált éles(ebb)en ketté a magas és az alacsony kultúra/irodalom, aminek hatása aztán

⁹ A Sylva Ficherová és Jiří Starý szerkesztette tanulmánykötet (*Starodávné bejli*) szerzői az antik szerelmi kalandregény, az óegyiptomi ún. turini papiruszok, a középkori izlandi sagák különféle válfajai, a passiójáték, az evangélium-parafrazisok, a mártírium-elbeszélések vagy az arab makáma kapcsán vetik fel a „populáritás” kritériumainak való megfelelés lehetőségét. A mellette szóló leggyakrabban felmerülő érvek között a formulálással és klisékkel való kreatív játék, a műfaji hibriditás, a szórakoztató funkció, a humoros, parodikus ábrázolásmód, az izgalmas, fordulatos cselekmény és az erőteljes érzelmi hatásra való törekvés említődik.

¹⁰ Antonín K. K. KUDLÁČ fenntartásait fogalmazza meg a tanulmányok popkultúra-felfogásával kapcsolatban (*Bary černobilébo světa. Studie o vybraných žánrech současné české populární literatury*, Pardubice, Univerzita Pardubice, 2017, 12.) Juraj MALÍČEK ellenben nagyon pozitívan nyilatkozik a kötetről: *Popkultúra pre gramotných* – online forrás: <https://medziknihami.dennikn.sk/clanky/popkultura-pre-gramotnych-1/> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 22.)

a később bekövetkező szociokulturális és technológiai változások ellenére is megmaradt.

A 19. században a magas és az alacsony kultúrát/irodalmat egyfelől a társadalmi osztályok (rétegek, csoportok), másfelől a művelődési szintek (iskolázottság, műveltség) szempontjából különítették el egymástól. Nem egy teoretikus e két tényező szoros összetartozását hangsúlyozta (Lawrence Levine, Pierre Bourdieu), tekintettel arra, hogy az igényesebbnek tartott magas kultúra alkotásai, illetve az értő befogadásukhoz szükséges ismeretek és kompetenciák a társadalom nem minden tagja számára voltak egyenlő mértékben elérhetők. Innen nézve a magas kultúra a hatalmi és gazdasági befolyással bíró társadalmi **elit kultúrájaként** értelmeződött (arisztokrácia, nagypolgárság), mely kellő műveltséggel (Highbrow) és kifinomult ízléssel rendelkezett. Ezzel szemben az alacsony kultúrát pedig a politikai hatalommal és gazdasági tőkével nem rendelkező, kevésbé művelt (Lowbrow), „bárdolatlanabb” ízlésű rétegekhez és csoportokhoz (munkások, parasztok) kapcsolták. Az előbbi a kiválasztott kevesek, az utóbbi a szélesebb tömegek irodalma, kultúrája volt, mely a városiasodás és az iparosodás nyomán alakult ki, s öltött egyre nagyobb méreteket.

Ez az esztétikai értékkülönbséget hordozó oppozíció a kulturális intézményi háttér transzformációjában is tükröződött. Bizonyos szerzők és műfajok az értékes, igényes, „valódi” művészet kiemelt státuszába kerültek (pl. opera, szimfonikus zene, festészet és szobrászat), nemegyszer kultikus tisztelet övezte őket (az idő próbáját már kiállt klasszikusok, pl. W. Shakespeare), s ennek megfelelően a befogadásuk is ritualizálódott, tehát bizonyos helyekhez (operaházak, múzeumok, galériák, irodalmi egyesületek), alkalmakhoz (előadás, koncert, jubileumi megemlékezés) és szokásokhoz (etikett) kapcsolódott¹¹.

¹¹ Pavel ZAHŘÁDKA, *Vysoké versus populární umění = Estetika na přelomu milénia*, ed. Pavel ZAHŘÁDKA, Brno, Barrister & Principal, 2010, 220-221.

A magas művészet csarnokaival szemben találjuk a „feloldódó szórakozás palotái”-t (S. Kracauer), a célnak megfelelően átalakított színházi épületeket vagy sátorszerű építményeket, amelyekben az operett, a revü, a kabaré és a cirkusz produkcióit, valamint némafilmeket és később hangosfilmeket tekinthetett meg a széles nagyközönség.

E kulturális szakadék kialakulásához nagyban hozzájárult az a körülmény, fejti ki David Novitz, hogy a 19. század nyugati társadalmainak értékrendjében a gazdasági haszon kapott irányadó szerepet – nemcsak az ipari és az üzleti szférában, hanem a művészetek területén is. Számos költő, író és képzőművész fordult azonban szembe ezzel a társadalmi elvárással, s kezdte hangsúlyozni a művészetek esztétikai önállóságát, gazdasági érdekektől, politikai és morális eszméktől való függetlenségét és öntörvényű működését. Ennek a magatartásnak a kollektív kifejeződéseként jött létre a **l’art pour l’art** mozgalma. Az alkotók tudatosan tartották magukat távol a hétköznapi világától, s az ezeket közvetlenül formáló társadalmi, gazdasági és politikai tényezőkkel kapcsolatos problémák reflexiójától. A művészi tevékenység ennek következtében egyre inkább befelé forduló, formaközpontú és kísérletező jelleget öltött. Ez aztán oda vezetett, hogy a létrejövő versek, elbeszélések és festmények üzenete egyre megközelíthetlenebbé vált a szélesebb közönség számára, amely ezért máshol és másban igyekezett esztétikai élményigényeit kielégíteni: a fent említett „szórakozás palotáinak” műsorkínálatában, illetve a mindennapok világával szorosabb viszonyt ápoló folyóiratok vegyes műfajú irodalmi és publicisztikai szövegeiben¹².

David Novitz szerint az ily módon önkéntesen marginalizálódott, egyre szűkösebb közönséget magáénak mondható művészek kezdték el használni – elveszített tekintélyüket visszaállítandó – az alacsony vagy

¹² David NOVITZ, *Způsoby tvorby umění*, ford. Josef ŠEBEK = *Estetika na přelomu milénia*, ed. Pavel ZÁHRÁDKA, Brno, Barrister & Principal, 2010, 236-238. Eredeti: *Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art*, British Journal of Aesthetics, 1989/3., 213-229.

inkább a „populáris művészet” fogalmát, mégpedig azokra vonatkoztatva, akik úgymond behódoltak a kor profitorientált trendjének, és kiszolgálták a tömegek szórakozási igényeit¹³.

Összefoglalva tehát elmondható, hogy a „magas” – „alacsony” kulturális oppozíció ebben a megközelítésben egyfelől társadalmi, műveltségbeli és ízlésbeli hierarchiának a leképezéseként fogható fel; másfelől a művészi autonómia eltérő fokozatait fejezi ki.

Mára ez az elképzelés érvényét veszítette. Sem a „magas”, sem az „alacsony” kultúra nem tekinthető ilyen mértékben rétegspecifikusnak. A kulturális javakhoz való hozzáférés nagymértékben „demokratizálódott”, a művészség kritériumainak meghatározása pedig felettébb problematikusá vált vagy esztétikai ideológiaként lepleződött le. Az elkülönülés helyett a kölcsönhatás jelenségei kerültek inkább előtérbe. És igazat adhatunk Umberto Eco azon véleményének is, hogy manapság a kulturális szinteket már „nem tartalmuk vagy művészi kivitelezésük teszi egymástól különbözővé, hanem élvezeti, *használati* módjuk”¹⁴.

Továbbá nem állítható az sem, hogy a magas művészet gazdasági érdekektől mentesen működjön. Jól mutatja ezt a jelentős művészeti galériák és aukciós házak forgalma, illetve a magas művészet alkotásainak közvetítésében érdekelt számos más kulturális intézmény, könyvkiadó működésmódja is¹⁵.

Az egyes műfajoknak, műveknek vagy alkotóknak tulajdonított magasabb presztízs emléke viszont, különböző áttételeken keresztül, egyfajta kulturális beidegződésként mai napig tovább él. Ami aztán

¹³ David NOVITZ, *Způsoby tvorby umění*, 239.

¹⁴ Umberto ECO, *Kultúrák háborúja*, ford. PUSKÁR Krisztián, online forrás: <http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 22.)

¹⁵ Vö. Herbert J. GANS, *Népszerű kultúra és magaskultúra*, ford. ZSOLT Angéla = *A kultúra szociológiája*, szerk. Wessely Anna, Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003, 123.

„rossz, szerencsétlen automatizmusokat hív elő az irodalmi nyilvánosság szereplőiből”¹⁶, és biztosítja e kétosztatú kultúramodell folyamatos újraképződését. Annak ellenére, hogy probléma nélkül „el tudunk gondolni irodalmilag gyenge, tehát esztétikai értékkel nem rendelkező magasirodalmi műveket, valamint irodalmilag sikeres, tehát komoly esztétikai értékkel rendelkező populáris irodalmi műveket”¹⁷.

Minden alább kifejtendő fogalom ennek az általános, kulturális értelemben vett „alacsony” pólusnak a különböző szempontú konkretizációjaként értelmezhető.

Folytassuk a sort az általam is használt, a tankönyv címébe is beemelt jelző, a **populáris** magyarázatával. Ha eltekintünk néhány nyelvben érvényesülő speciális mellékjelentéstől, akkor a kifejezés az irodalom vonatkozásában alapvetően három értelemben használatos. Jelenthet a nép köréből származó (1) vagy népi közönségnek szánt (2) műveket, továbbá olyan irodalmat, ami általánosan ismert vagy széleskörű népszerűségnek örvend (3). Az angol (*popular culture, popular literature*)¹⁸ és a francia (*culture populaire, littérature populaire*)¹⁹ fogalomhasználatot egyaránt jellemzi az ilyen szempontú többértelműség. Az (1) a népművészetrel, a folklórral érintkezik, illetve azt fedi le. Ebben az esetben a latin *populus* (nép) kifejezés jelentése az irányadó. A népi irodalom jellemzői a szóbeli hagyományozódás, a kollektív meghatározottság, a szerzői anonimitás és az alkotások variabilitása, ami szemben áll az írásbeliségen alapuló, az alkotó személyiségét előtérbe helyező és egyedi művek létrehozására törekvő elit vagy magas irodalommal/kultúrával²⁰. A (2) viszont a népművelést

¹⁶ Bárány Tibor, *Szépirodalom vs. lektúr*, 253.

¹⁷ *Uo.*

¹⁸ John STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 5. kiadás, New York, Pearson Longman, 2009, 5-9.

¹⁹ KÁLAI Sándor, *Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 26.

²⁰ E fogalom használatát érintő kérdésekről lásd: POVEDÁK István, *Népi kultúra vagy populáris kultúra? Birkózás a fogalmakékel*, *Tiszatáj*, 2004/8., 84-88.

szolgáló, tanító vagy agitatív célzatú alkotásokra vagy a népi szórakoztatás formáira vonatkozik inkább. A (3) az, ami a legjobban tükrözi a mai, modern fogalomhasználatot. Egy mennyiségi és egy élményszerű kritérium kapcsolódik össze benne, s mindkettő a művek közönségére vonatkozik. Itt már nem a nép mint társadalmi csoport, hanem a népszerűség, a közismertség a megkülönböztető kritérium. Innen nézve a *populáris irodalom* szókapcsolat a sokak által olvasott és sokak által kedvelt irodalmat jelöli, tekintet nélkül a közönség társadalmi hovatartozására vagy foglalkozására. Ennek együttes és egyenes következménye, illetve mutatója lehet aztán a nemzetközi sikeresség (sikerkönyvek, sikerfilmek), amely viszont már valamelyest túlmutat a *népszerűség* szűkebb, fentebb vázolt jelentésmezijén, mivel megvalósulása bizonyos gazdasági és piaci mechanizmusok függvénye (kereslet, kínálat, példányszám, nézettség stb.). Kétségtelen ugyanakkor, hogy a népszerűség, a közkedveltség és a sikeresség szoros szálakkal kötődik egymáshoz.

A „populáris író” fogalma a 18. század második felében kapott először pejoratív értelmet, s ezt a mai napig megőrizte. Az olvasó igényeit kiszolgáló, esztétikailag megalkuvó alkotói magatartást jelöl(t). Olyan valakit értettek alatta, aki „nyíltan és tudatosan a növekvő közönség alacsony ízlésű rétegének írt”²¹.

A populáris irodalom és kultúra mellett a másik elterjedtebb fogalom, mely számos nyelvben használatos (a magyart is beleértve), a **tömegirodalom** és a **tömegkultúra** (ang. *Mass Culture*, ném. *Massenkultur*, ol. *cultura di massa*, szlov. *masová kultúra*). Ebben az esetben is egy összetett jelentéstartalmú kifejezésről van szó, amely különféle történeti, elméleti és ideológiai kontextusok emlékét hordozza magában. Ezekről, Theodor W. Adorno nézetei kapcsán, részletesebben írok a 2. fejezetben, ezért most csupán a legfontosabb jelentés-összetevőkre keríték sort.

²¹ Leo LÖWENTHAL, *Irodalom és társadalom*, ford. KÁRPÁTI Zoltán, Budapest, Gondolat, 1973, 133.

A negatív konnotációt hordozó „tömeg” szó egyaránt vonatkozik a befogadó közönség méreteire, ízlésére, az előállítás mennyiségére és a terjesztés eszközeire is. A szó jelentéstörténete tehát szoros összefüggést mutat a kulturális és műveltségi szintek, a tömegtársadalom és a tömegkommunikáció különféle koncepcióival²². Ezek képviselői szerint tömeg- vagy sorozatgyártásban készülő, alapvetően piaci árucikként forgalmazott és tömeges méretekben terjesztett alkotásokról van szó, amelyek jelentései a lehető legkisebb erőfeszítés árán válnak hozzáférhetővé befogadók tömegei számára. Ez pedig, mondják, csak a művészi megszerkesztettség és gondolati igényesség csökkenéséhez vezető nyelvi és poétikai kompromisszumok árán lehetséges. A széleskörű terjesztés hatékonyságát nagyban növelte a különféle tömegkommunikációs eszközök vagy tömegmédiумok elterjedése (sajtó, rádió, film, televízió), ezek ugyanis addig nem látott méretű közönséghez voltak képesek azonos időben eljuttatni ugyanazokat a kulturális javakat. A tömegkultúra kritikusai hajlamosak a „tömeget” társadalmi és műveltségi szempontból „alacsonyabb rendű” és egynemű közösségként felfogni, egyes tagjait pedig kritikátlan és passzív fogyasztókként beállítani, akik ki vannak szolgáltatva a felülről irányított és kontrollált kultúripar ideológiai és piaci praktikáinak. A befogadót passzív, kritikátlan fogyasztóvá degradáló elképzelés húzódik meg az olasz **letteratura di consumo** kifejezés mögött is, mely a banálissá és az áruvá válást konnotálja²³.

Mára mind a *populáris*, mind a *tömeg* kifejezések jelentéstörténete kacskaringós utat járt be az elméleti és a kritikai szakirodalomban, egymáshoz való viszonyuk értelmezése pedig messze túlmutat e fejezet határain (később még foglalkozom vele). Egy fontos elmozdulást

²² Ezek összefoglaló jellemzését lásd: Alexander PLENCNER, *Masová kultúra a pop-kultúra ako systém kultúry = Kultúra a rôznorodosť kultúrneho*, eds. Viera GAŽOVÁ – Zuzana SLUŠNÁ, Bratislava, Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2005.

²³ Giuseppe PETRONIO, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti Editrice, 2000, 192.

azonban már most ki kell emelni. Korábban, különösen a „tömeg” előtag, olyan irodalmat és kultúrát jelölt, ami élesen elkülönült a művészettől, illetve annak oppozíciójaként értelmeződött. Mára viszont eljutottunk oda, hogy egyes teoretikusok **tömegművészetről**²⁴ vagy **populáris művészetről**²⁵ beszélnek, tehát a vonatkozó művekre nem anti-művészetként vagy álművészetként, hanem a művészet sajátos formájaként tekintenek. Noël Carroll a tömegművészet meghatározó jegyeként emeli ki a tömeges méretű létrehozást és terjesztést, valamint a minimális erőfeszítés árán történő megértést a befogadók minél szélesebb köre számára²⁶.

A magyar szakirodalomban és a köznyelvben is viszonylag töretlen a **ponyvairodalom** kifejezés használata. A ponyvairodalomnak történetileg két változata ismeretes. Eredendően a vásárok alkalmával kifeszített ponyvákra vagy ponyvasátrak alatt árult – olcsó, igénytelen kivitelezésű, nagy példányszámban megjelent, alacsony áron hozzáférhető kiadványokra utalt. Ezek a gyakran kétes szerzőségű, változatos témájú és műfajú alkotások verses vagy prózai formában is íródhattak, elsőrendű funkciójuk azonban a szórakoztatás volt, mely sokszor a moralizálás álarcában jelent meg. Találunk közöttük alkalmi és vallásos költeményeket és dalokat, világirodalmi klasszikusok vagy bibliai történetek rövidített és leegyszerűsített átíratait, fantasztikus történeteket, rémhistóriákat, megtörtént vagy kitalált bűnesetek feldolgozásait, (közülük is kiemelendők a zsvány- és betyártörténetek) és szerelmes történeteket is. Hasonló kategóriába tartoznak a témánk szempontjából kiemelt jelentőséggel bíró regények olcsó kiadásai. A francia és a spanyol irodalomban a 17. századtól kezdve jelentek meg „kis formátumú, néhányszor tíz oldalasnál nem terjedelmesebb”

²⁴ Noël CARROLL, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

²⁵ Abraham KAPLAN, *The Aesthetics of the Popular Arts*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1966/3., 351-364.

²⁶ Noël CARROLL, *A Philosophy of Mass Art*, 196.

könyvek, „gyenge minőségű papíron, melyet minden cím- vagy hátoldal nélkül, kék papírlapba burkoltak.”²⁷ Ugyancsak a „ponyva” kifejezéssel illetik azokat a tömegtermeléssel előállított és terjesztett magazinokat és füzetes formátumú regénysorozatokot is, amelyek már a 20. század első felében, főként az Egyesült Államokban terjedtek el. A megnevezésükre született angol *pulp* kifejezés (*pulp magazines*, *pulp fiction*) arra az olcsó, alacsony minőségű préselt papírra utal, amelyekre ezeket a műveket nyomtatták. Magyarországon a két világháború közötti időszakban (1930 és 1942 között) élte a virágkorát ez a fajta ponyvairodalom, s biztosított megélhetést számos író számára²⁸.

Összegezve elmondható, hogy az árusítás körülményei, a szöveghordozó igénytelensége és a kiadvány olcsósága együttesen vezettek oda, hogy mára, metonimikus jelentésmódosulás eredményeként (hely- és anyagbeli érintkezés), a *ponyva* kifejezés általános értelemben az értéktelen, selejt irodalom szinonimájává vált.

Ugyanezt a jelentést a cseh és a szlovák szaknyelv a németből honosított **brak** (literární brak, braková literatúra), a lengyel pedig a **bruk** (literatura brukowa) kifejezéssel adja vissza.

A német szaknyelvben ellenben nem ez, hanem – számos más szinonima mellett – inkább a **Trivalliteratur** fogalma vált általánosan használttá. A 19. századi irodalmi példákból kiindulva olyan műveket, elsősorban történeteket értettek (s részben értenek ma is) alatta, amelyeket az ideológiai célzatosság, hamis valóságbrázolás és az önismétlés jellemez. Ezek az epigonizmust súroló, ciklikus

²⁷ Michel STANESCO – Michel ZINK, *A középkori regény története az európai irodalomban*, ford. SASHEGYI Gábor, Budapest, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 2000, 203.

²⁸ Erről részletesebben lásd LÁNYI András némileg elfogult és egyoldalú összefoglalását (*Az írástudók áru(vá vá)lása*, Budapest, Magvető, 1988), az újabb szakirodalomból pedig GRÓB László *A magyar detektívregény fénykora* című könyvének részleteit (Máriabesnyő, Attraktor, 2015, 21-39.), illetve THÜRÓCZY Gergely Rejtő-monográfiájának vonatkozó fejezeteit (*A megtalált tragédia. Rejtő Jenő emlékére*, Petőfi Irodalmi Múzeum – Atheneum Kiadó, 2016, 137-193.).

újrahasznosítás (átírás, feldolgozás) eredményeként születő művek a kritika szerint szembe mennek a történelmi hitelesség és a hétköznapi valószínűség elveivel (hajmeresztő fordulatok, kötelező happy end), a cselekmény- és karakterformálást sztereotípiák, klisék használatának rendelik alá. Mindezekben alapvetően a közönség kívánságaihoz való igazodás tendenciája nyilvánul meg (Konformliteratur)²⁹. Jóllehet a magyar szakirodalom nem használja ezt a szakkifejezést, a latin eredetű *triviális* melléknév jelentéseinek megvan a maguk „tartós helye” a populáris kultúra bírálóinak szótárában: közismert, magától értetődő (banális), elcsépelet, gondolatilag sekélyes irodalom, de beleérthető a ’közönséges’ jelentés is.

A francia **paralittérature** és az olasz **paraletteratura** az alá-vagy mellérendeltség kiemelésével a „valódi”, „művészi” irodalomtól való eltérést hangsúlyozza, illetve a hamis, csupán látszólagos hasonlóság tényét is sugalmazza³⁰.

Egyes teoretikusok szótárában az eredetiséget nélkülöző művészi utánérzés tulajdonságát a **giccs** fogalma hivatott kifejezni (C. Greenberg), mely több tekintetben is átfedést mutat azokkal a tulajdonságokkal, amelyeket a kritikai hagyományban a populáris irodalomhoz társítottak. Ezek közül Tomáš Kulka az erős, érzelmi töltetű témát, az érzelgős-moralizáló narrációt, a sablonos cselekményvezetést és karakterrajzot, az egyszerű, maximálisan konvencionális és közérthető stílust és a komplexitást nélkülöző naiv valóságábrázolást emeli ki³¹. Jelzi ugyanakkor, hogy a giccsszerűség kritériumai megfoghatóbbnak mutatkoznak a képzőművészet területén, mint az irodalomban. „Minél jobban távolodunk a vizuális művészetektől, annál problematikusabb

²⁹ Štěpán ZBYTOVSKÝ, *K německému triviálnímu románu v Čechách kolem roku 1800*, Slovo a smysl – Word & Sens, 2013/20., 132-142.

³⁰ A témakör egy újabb olasz nyelvű feldolgozásának címe is ezt a fogalmat használja: Laura RICCI, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013.

³¹ Tomáš KULKA, *Umění a kýč*, Praha, Torst, 2000, 120-135.

világos és vitathatatlan példákat találni a giccsre.”³² Gabrielle Thuller giccsről szóló könyvében³³ nem is foglalkozik irodalommal, például csupán a festészet, a szobrászat és az építészet területéről veszi.

Végezetül a magyar nyelvhasználatban meghonosodott két további kifejezésről tennék említést. A latin eredetű, de valószínűleg német közvetítéssel átvett **lektúr** szóban az olvasás és olvasmány jelentéselemei kapcsolódnak össze (lat. *legere* = olvas, lat. *lectura* = olvasmány, ném. *Lektüre* = olvasmány). Pejoratív stílusértéke abból a vélekedésből származik, mely szerint az olvasmányosság a könnyed, szórakoztató történetek sajátja³⁴.

A viszonylag semleges, leíró meghatározásként használatos **peremirodalom** e művek hivatalos, elitista irodalmi kánonnal szemben elfoglalt pozíciójára utal, arra, hogy kívül esett a „komoly” irodalomtudományi kutatások érdeklődési körén – ami viszont, tegyük hozzá, nem feltétlenül tükrözte-tükrözi az iránta megnyilvánuló olvasói érdeklődést és népszerűséget³⁵.

*

Folytathatnám a sort, de azt hiszem már az eddigi lista is jól körvonalazza annak az irodalomnak és kultúrának a paramétereit és

³² *Uo.*, 120.

³³ Gabrielle THULLER, *Művészet és giccs*, ford. FÜRST Anna, Budapest, Helikon, 2008.

³⁴ Időközben a kifejezés stílusértéke némi változáson ment keresztül. BÁRÁNY Tibor például már leíró és nem (le)minősítő terminusként használja a szót, mintegy a populáris irodalmi művek szinonimájaként. Definíciója szerint „azt a művet nevezzük lektúrnek, amely pusztán a készen kapott műfaji konvenciók alkalmazásában érdekelt.” *Szépírodalom vs. lektúr*, 262.

³⁵ A populáris irodalommal összefoglaló igénnyel foglalkozó cseh és szlovák nyelvű munkák címében is folyamatosnak mondható a fogalom használata: Karel ČAPEK, *Maryyas, žili na okraj literatury* = UŐ, *Maryyas. Jak se co dělá*, Praha, Československý spisovatel, 1984, 7-187., Oldřich SIROVÁTKA, *Literatura na okrají*, Praha, Československý spisovatel, 1990; Martina KUBEALAKOVÁ, *Literatúra z okraja: knižky ľudového čítania mladšej proveniencie v kontexte slovenskej národnej kultúry; dobrodružno-ľúbostné prózy*, Ostrava, Ostravská univerzita, 2011.

jellegadó mutatóit, aminek körbejárására, különböző szempontokból történő megvilágítására e tankönyv kísérletet tesz. A fenti magyarázatokból három fontos felismerés is adódik.

Az első az, hogy mindegyik említett szakkifejezés implikál, azaz előfeltételez egy másik, ellentétes előjelű kifejezést, ami egy bizonyos tekintetben értékesebb irodalmat és szűkebb értelemben vett kultúrát jelöl. Olyan kételemű, ellentétes viszonytal összekapcsolt fogalom párokról – **bináris oppozíciókról van tehát szó, amelyek jelentése a kölcsönös meghatározottság elvén alapul.** A magas az alacsonynak, az elit a tömegnek, a ponyva az igényes, nem-ponyvának, a centrum a perifériának köszönheti létét és jelentését. A popularitás a szűk körű ismertséggel (exkluzivitással), a könnyed szórakozás a komoly elmélyüléssel, az olvasmányosság a nehéz értelmezhetőséggel állítódik szembe.

A második felismerés: a szaknyelvi harmonizáció lehetetlenségének a belátása. A felsorolt kifejezésekkel kapcsolatban **nem lehet egységes fogalmi platformról beszélni**, mivel ezek a művészi kommunikáció különböző összetevőire és folyamataira vonatkoznak. Hol bizonyos textuális tulajdonságokban, hol a produkció, hol a recepció körülményeiben, hol pedig a hordozó materiális tulajdonságaiban vagy a terjesztés módjában vélik megragadhatónak a kétféle irodalom és kultúra szintkülönbségeit. Elengedhetetlenné válik tehát a választás és a következetes fogalomhasználat mind a kutató, mind a tankönyvíró számára.

A harmadik felismerés pedig az, hogy a magas és a **populáris irodalom és kultúra definíciója**, a köztük húzódó határok kijelölése **koronként és kultúránként is változik**, amivel számolni kell mind a kutatási, mind az oktatási gyakorlatban. Mozgó, dinamikus határról van tehát szó, ami gyakran vezet oda, hogy ugyanazon szerzők hol a képzeletbeli határ egyik, hol a másik oldalán találják magukat. „Ami korábban a populáris szórakoztatáshoz tartozott (görög tragédia,

Shakespeare dráma, Charles Dickens regényei), azt később a magas művészethez sorolták.”³⁶

A fogalmi és értelmezésbeli variabilitás mögött azonban egy mélyebb, koncepcionális variabilitás húzódik meg. Kicsit sarkos megfogalmazásban ez azt jelenti, hogy a populáris kultúra és a populáris irodalom *mint olyan* (önazonos, esszenciális módon) nem létezik, mindig a **kritikai diskurzus által megképzett konstrukció** csupán. Ahogy Bényei Tamás fogalmaz, „a populáris irodalmat mint kategóriát a magas irodalom és irodalomtudomány találta ki”, egyrészt önlegitimációs gesztusként, másrészt elveszített autoritásának visszaszerzése céljából³⁷. A *populáris irodalom, tömegirodalom, ponyvairodalom, lektúr- vagy peremirodalom* abban az értelemben „üres” fogalmak, hogy mindenkor egy történetileg és kulturálisan meghatározott irodalmi korszak azon szereplői töltik meg őket sajátos jelentéstartalommal, akik a magas/ elit/ valódi/ igényes/ kanonikus/ klasszikus irodalom elkötelezettjei (írók, kritikusok, irodalomtörténészek, cenzorok, politikai és esztétikai ideológiák szószólói). Általában azzal a cézzal, hogy saját helyzetüket és rangjukat megerősítsék. A *populáris* (maradjunk most már ennél a fogalomnál) a modern irodalom és kultúra identitásának meghatározásához szükséges negatív viszonyítási pontot jelenti; a Másik, az Idegen helyét, amellyel szemben kijelölheti saját pozícióját, s amelytől egyszersmind függetlennek, elhatároltnak és a szó mindkét értelmében „különbek” – eltérőnek és értékesebbnek hiheti önmagát. És ezen a ponton ragadható meg a probléma gyökere, nevezetesen az, hogy az így megkonstruált bináris kultúrafelfogás szinte mindig **értékalapú megkülönböztetést takar**.

E tankönyv egyik fő küldetése épp annak a – sokak által reflektálatlanul osztott – előfeltevésnek a megkérdőjelezése, hogy a populáris kultúra alkotásai *szükségszerűen, természetükből adódóan*

³⁶ *Richard Shusterman Budapestben* (interjú), ford. KRÉMER Sándor = Richard SHUSTERMAN, *A gondolkodó test*, Szeged, JATEPRESS, 2015, 441.

³⁷ BÉNYEI Tamás, *Kategóriaváltások: a krimi elolvashatatlansága*, Alföld, 2009/5., 47.

a művészileg értéktelen kategóriájába sorolandók. Az eddig áttekintett fogalmak többsége negatív definíció eredményeként látott napvilágot: az érintett teoretikusok vagy kritikusok azért próbálták meghatározni a populáris kultúrát és irodalmat, hogy aztán esztétikai ítéletet mondhassanak felette. Én egy tárgyilagosabb megközelítésmódot javaslok: nem a vélt vagy valós fogyatékoságait, hanem irányultságának néhány lényegi aspektusát kiemelve próbálom meg definiálni.

A populáris kultúrára a kultúra egy **autonóm** részrendszereként tekinthetünk, melyre a **széleskörű hozzáférhetőség**, a **befogadóközpontúság**, a **műfajközpontúság**, a **hősközpontúság** és a **profitorientáltság** jellemző.

A popkultúra a magasként teteleződő hagyományos társművészetek mellett, azokkal párhuzamosan létező és szüntelen dialógust folytató, mégis önállóan működő – önszervező és önszabályozó rendszer. A popkultúra (bírálóival ellentétben) nem a magas kultúrával szemben, hanem a maga határain belül alakítja ki saját kánonját, az értékes és értéktelen skáláját, a magas és az alacsony, a centrum és a periféria kategóriáit, illetve jellemző médiumait, irányzatait, műfajait és azok tipikus konfigurációit³⁸.

A széleskörű hozzáférhetőség legalább háromféle vonatkozásban értendő. Olyan művekről van szó, amelyek: 1. Minél szélesebb közönséget igyekeznek megszólítani. 2. Minél többféle hordozón próbálnak eljutni az olvasókhoz, nézőkhöz és hallgatókhoz, egyszóval transzmediális kiterjedtséggel jellemezhetők: létmódjukhoz alapvetően hozzátartozik a megsokszorozódásra, az adaptációra és a transzferre való hajlam. Ebben pedig egyre nagyobb teret kapnak a különféle technikai médiumok. 3. Törekednek a közérthetőségre, arra tehát, hogy a bennük megfogalmazott üzenetek (vagy azoknak legalábbis egy rétege, szintje) viszonylag könnyen dekódolhatók legyenek a közönség különféle műveltségi szinten levő tagjai számára egyaránt.

³⁸ E felfogás részleteit lásd: Juraj MALÍČEK, *Vademecum popkultúry*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, 19-23.

A befogadó-központúság azt jelenti, hogy e művek nemcsak elébe mennek az olvasók, nézők és hallgatók elvárásainak, hanem azok jól körülhatárolható élményigényeinek a folyamatos kielégítésében érdekeltek.

A populáris kultúrában, különösen az irodalom és a film területén az alkotások műfaji beazonosíthatóságának (a befogadók részéről) és a műfaji minták követésének (a szerzők számára) kiemelt szerepe van. A műfajt a befogadók speciális élményigényeire szakosodott szövegek közös, ismétlődő tulajdonságai alapján is körülírhatjuk, melyek az újrafelismerésből származó öröm letéteményesei. A műfajokat olyan rugalmas kategóriarendszerként kell elképzelni, melynek alapvetően orientáló szerepe van (a befogadó ez alapján meg tudja ítélni, mit várhat az adott műtől), s mely ugyanakkor nem köti meg teljes mértékben az alkotók kezét, hiszen a műfaji mintakövetés uralkodó tendenciája mellett a műfajok keverése, lebontása vagy újrakomponálása a populáris kultúra állandó kísérőjelenségei közé tartozik.

A populáris kultúra a heroikus karakterek, tehát a rendkívüli képességű és megnyerő személyiségű hősök történetein alapul. Ők azok, akikért – emberi ideálok megtestesítői lévén – rajong a közönség, akik kultuszképző és mítoszalkotó erővel bírnak.

A profitorientáltság alatt pedig azt kell érteni, hogy a populáris kultúra alkotásainak döntő többsége a szórakoztatóipar intézményei által forgalmazott áru, amelynek létrejöttében és fogyasztásában irányadó szerepe van a kereskedelmi érdekeknek. A közönség, tehát a potenciális kultúrafogyasztók számának növekedésével egyenes arányban nő a bevétel, s ezáltal a haszon is.

A vázolt definíció adja a tankönyv tartalmi struktúrájának a vezérfonalát is. Az egyes fejezetekben részletesen esik szó a szöveg- és médiumközi kapcsolatokról, a műfajok kettős arculatáról, a populáris hősök tipológiájáról, a rajongói attitűd megnyilvánulásformáiról. S tekintettel arra, hogy e könyv megcélzott olvasói elsősorban magyar

nyelv és irodalom szakos tanár hallgatók, az utolsó fejezetben a populáris irodalom tanításával kapcsolatos dilemmák körbejárására kerül sor.

2. Viszonyulások és elméleti pozíciók

„Mára a *populáris kultúra* fogalma annyiféle jelentéssel töltődött föl, hogy a kutató többnyire úgy bolyong az egyes elméletek között, mint valamilyen tudományos szupermarket polcai között, és válogat a különféle gondolatok és hipotézisek között, melyek gyakran más korokban és más körülmények között születtek, hogy aztán tarka interpretációs puzzle-t rakjon össze belőlük.“³⁹ A cseh populáris kultúra egyik vezető kutatójának, Antonín K. K. Kudláčnak a szavai nagyon találóan fogalmazzák meg nemcsak a gyakorlott szakemberek, hanem – s talán még inkább – e területtel csak most ismerkedők személyes tapasztalatait is. Kétségtelen, hogy könnyű eltévedni nemcsak a megelőző fejezetben ismertetett fogalmak, hanem a populáris kultúrát tárgyaló elméletek útvesztőjében is. A zavarba ejtően tarka kínálat, mely elengedhetetlenné teszi az egyéni választást, némelyeket akár megfutamodásra is készíthet. E fejezetnek a rendeltetése épp az, hogy ennek elejét vegye.

A populáris kultúráról, vagy szűkebben a populáris irodalomról született elméletek áttekintése történhetne az irányzatok és diszciplínák egymásutánját követve. Így járt el Dominic Strinati vagy John Storey, akiknek a könyvei mindenképpen ajánlhatók a témában elmélyedni kívánók számára. Strinati több kiadást is megélt *Bevezetés a populáris kultúra elméleteibe* című monográfiájában a marxizmus, a strukturalizmus és szemiológia, a feminizmus és különféle posztmodern elméletek képviselőinek populáris kultúrával kapcsolatban kifejtett nézeteit, kritikai argumentumait ismerteti és konfrontálja egymással⁴⁰. Storey összefoglalásában⁴¹ az előbbi lista kiegészül a pszichoanalízissel, a posztkoloniális elméletekkel és – a szerző és a munka irányultságából

³⁹ Antonín K. K. KUDLÁČ, *Anatomie pocitu užasu*, Brno, Host, 2016, 10.

⁴⁰ Dominic STRINATI, *An Introduction of Theories of Popular Culture*, 2. bővített kiadás, London – New York, Routledge, 2004.

⁴¹ John STOREY, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 8. kiadás, London – New York, Routledge, 2018.

eredően – nagyobb hangsúlyt kapnak benne a kultúratudományi megközelítések. Haszonnal forgatható továbbá a Harold E. Hinds, Jr. – Marilyn F. Motz – Angela M. S. Nelson által szerkesztett kiadvány⁴² is, mely az 1960-as évektől a kétezres évek elejéig terjedő időszak kulcsfontosságú szövegeinek szerzői portrékkal kiegészített szemelvénygyűjteményét adja.

Én most az említett könyvektől eltérően egy másik, kevésbé kanyargós, s jobban átlátható utat választottam a bolyongás megkönnyítéséhez. Az irányzatok, elméleti koncepciók, vizsgálati módszerek listázása helyett jellegzetes viszonyulásmódokat, álláspontokat – azaz **attitűdöket** emelek ki, s mindegyikhez egy-egy képviselőt rendelek. Ezt az alkalmat pedig felhasználom arra, hogy közelebb hozzam három jelentős teoretikus (Theodor W. Adorno, John Fiske, Richard Shusterman) gondolkodásmódját, ami egyúttal afféle bevezetést is jelent majd a populáris kultúráról folyó kritikai diskurzusba.

Az előbbi metaforához visszatérve: célom nem a teljes „árakészlet” felsorolása a hozzátartozó részletes „termékleírásokkal” együtt, hanem az, hogy nagyobb részlegeket, szekciókat jelöljek ki, és megközelítési útvonalakat jelző eligazító táblákat helyezzek fel e képzeletbeli popkultós szupermarketben. És persze azért egy-két „jó vételre” is szeretném felhívni az olvasó figyelmét.

*

A populáris irodalmat és kultúrát sokáig nem tekintették kutatásra méltó jelenségnek. Jóllehet mára már lényegesen javult a helyzet, oktatása az akadémiai szféra részévé vált, tudományos vizsgálatának kialakult az intézményi háttere (speciális kurzusok, konferenciák és kiadványok tömege bizonyítja ezt)⁴³, bizonyos mértékig azonban még mindig

⁴² *Popular Culture Theory and Methodology. A Basic Introduction*, eds. Harold E. HINDS, Jr. – Marilyn F. MOTZ – Angela M. S. NELSON, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2006.

⁴³ Persze országonként e téren azért jelentős eltérések tapasztalhatók, az amerikai, illetve a nyugat-európai és a közép-európai tudományos intézményrendszerrel összevetve az előbbi javára.

megosztónak számít. Ez leginkább a hozzá fűződő attitűdök (viszonyulások, beállítódások) változatosságában nyilvánul meg, ami aztán tükröződik a tanulmányok és monográfiák írásmódjában is. Nemcsak a laikusok, hanem a kultúra egyes részterületeivel foglalkozó kutatók is különféleképpen viszonyultak és viszonyulnak a populáris kultúrához, amiben – az egyéni ízlés és az elméleti iskolázottság különbségein túl – bizonyos előítéletek tartós továbbélését kell látnunk.

Némi leegyszerűsítéssel azt lehet mondani, hogy az attitűdök két szélső végétét a **démonizálás** és a **rajongás** jelenti. Az előbbi az egyértelmű elutasítással, az utóbbi a kritikátlan elfogadással és örvendezéssel egyenértékű⁴⁴. A kettő között pedig az árnyaltabb, illetve a mérsékeltbb – megengedőbb, nyitottabb pozíciók színes skáláját találjuk. Ez magába foglalja a tárgyilagos tudomásulvételt, a szelektív vagy fenntartásokkal élő elfogadást, a jobbító, „felemelő” szándék megnyilvánulásait éppúgy, mint az ignoranciát vagy a gúnyos, kifigurázó magatartást és stílust. Induljunk el a „sötét oldalról”, kezdjük a leginkább borúlátó állásponttal, majd egy éles váltással folytassuk a pozitív, derűlátó megszólalási pozíció jellemzésével.

A *démonizáló attitűd* mögött az a meggyőződés húzódik meg, hogy a populáris kultúra természetéből adódóan nemcsak híján van minden pozitív, ne adj isten művészi értéknek, hanem több tekintetben ártalmas is, ezért minden erővel harcolni kell ellene. El kell pusztítani, vagy ő pusztít el minket. S ha ez nem megy, vissza kell szorítani, be kell tiltani, el kell lehetetleníteni a működését. Komoly veszélyt jelent ugyanis a valódi értékeket képviselő magas művészetre és a békés társadalmi együttélésre. Gátolja a szabad, önálló gondolkodást, rombolja az egészséges erkölcsöt és a nemzeti öntudatot. Tartós fogyasztása

⁴⁴ A két attitűd megfeleltethető Umberto ECO könyvének címében szereplő, ugyancsak tipikus magatartásformákat jelölő fogalompárral (*Apocalittici e integrati*), amit MOLNÁR Gábor Tamás találóan „*vészharangkongatók*”-ként és „*betagozódók*”-ként fordított: *Az ízlés mint médium = Történelem, kultúra, medialisítás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi, 2003, 313.

érzelmi elsőkélyesedéshez, a jellem és az ízlés elkorcsosulásához vezet, sőt bűnös tettek elkövetésére is sarkallhat. Ezen álláspont szószólói előszeretettel alkalmaznak betegség- és fertőzés-metaforákat: a populáris irodalom olvasása vagy a tömegfilmek nézése öl, butít és nyomorba dönt, olyan, mint a méreg vagy az ópium, mely lassan, de biztosan megfertőzi, majd csakhamar függővé teszi a befogadót – akit egyébként előszeretettel aposztrofálnak megtévesztett vagy manipulált passzív „fogyasztó”-ként. Másik visszatérő szókép a gyom, illetve a bibliai háttérű konkoly metaforája: a populáris kultúra gyorsan, megfőkezhetetlenül terjed, mindenhol felüti a fejét, behálózva és megfojtva az értékes kultúrnövényeket.

További gyakran hangoztatott vád e szólám szerint, hogy a populáris művek elterelik az olvasók, nézők, hallgatók figyelmét a „valóságos” életről, mivel vigasztaló, ámde hamis képet festenek nekik róla. A populáris vagy tömegkultúráról való beszéd ebben a regiszterben elszánt, szenvedélyes boszorkányüldözésre vagy rasszista kirohanásokra hajaz, s nemegyszer azok kirekesztő, stigmatizáló retorikáját és büntetési módszereit veszi kölcsön (könyvek bezúzása vagy nyilvános elégetése, népszerű szerzők hátrányos megkülönböztetése). A populáris irodalom megsemmisítésének vagy legalábbis a hivatalos kánonból való kirekesztésének hatékony eszköze a cenzúra, mely a központi (állami vagy egyházi) hatalom hivatali szerveként, annak ideológiáját követve szelektálja és értékeli az irodalmi termést (tűr, tilt, támogat), majd dönt annak további sorsáról. A cenzúra működését szabályozó dokumentumok (törvények, útmutatók, jegyzőkönyvek) szolgáltatják a démonizáló attitűd és beszédmód vizsgálatához szükséges legfontosabb szövegforrásokat⁴⁵.

⁴⁵ Ilyen jellegű dokumentumokat dolgozott fel és tett közzé Pavel JANÁČEK is, aki könyvében (*Literární brak, Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*, Brno, Host, 2004) az 1938 és 1951 közötti cseh irodalmi, kritikai diskurzusnak a feltérképezésére vállalkozott, mégpedig a populáris irodalom kizárását és helyettesítését célzó intézkedésekre, azok ideológiai háttérének leleplezésére fókuszálva.

E beszédmód keretében született szövegek az apokaliptikus riogatás mellett gyakran élnek a gúny, a paródia és a szarkazmus eszközével is, nevetségessé téve a popkulturális alkotások jellegzetes témáit, eszméit, történetképző eljárásait és nyelvi jellegzetességeit. Teszik ezt nemegyszer úgy, hogy gyenge, másod- vagy harmadrendű fércművek felett gyakorolnak megsemmisítő kritikát, s ennek konklúzióit aztán kivetítik a populáris kultúra (vagy egy műfaj) egészére.

A démonizáló attitűd példájaként **Theodor W. Adorno** (1903-1969) tömegkultúra-kritikájának főbb tételeit foglalom össze, mégpedig a témát érintő három írásából kiindulva. Adorno baloldali meggyőződésű német filozófus, esztéta és zenekritikus volt, a társadalmi kutatásokkal foglalkozó ún. Frankfurti Iskola képviselője, aki a modern kapitalista társadalom bírálójaként a részeként fejtette ki éles hangú kultúrákritikai nézeteit. Esszéisztikus stílusát az expresszivitásba futó indulat, az aforisztikus fogalmazásmód, a paradoxonok kedvelése és helyenként a homályos, ezoterikus nyelv jellemezte.

Max Horkheimerrel közösen írt könyvükben (*A felvilágosodás dialektikája*, 1944) külön fejezetet szenteltek a tömegkultúra működési mechanizmusait meghatározó gazdasági és szociológiai tényezők leírásának. Megközelítésmódjuk jellegéről sokat elárul már az is, hogy a tömegkultúra fogalmát a **kultúripar** fogalmára cserélik le, illetve ennek használatát részesítik előnyben. Azért, hogy – másutt kifejtett indoklásuk szerint – ezzel is elejét vegyék azoknak az értelmezéseknek, amelyek a tömegkultúra alatt egy alulról, spontán módon szerveződő kultúrát értenek, mintegy a népművészet jelenkori urbánus változatának megnyilvánulásformáját⁴⁶. Mert szerintük nem erről van szó, hanem egy felülről irányított, tudatosan megszervezett, haszonorientált **manipulációról**, amely a tömegek igényeinek a felkeltésében és kiszolgálásában érdekelt. Ez a folyamat a politikai propagandára

⁴⁶ OLAY Csaba, *A tömegtársadalom kultúrája a Frankfurti Iskola és Arendt gondolkodásában = A művészetől a tömegkultúráig*, szerk. Olay Csaba – Weiss János, Budapest, L' Harmattan, 2014, 167.

emlékeztet: „A kultúripar már ma is mint valami politikai jelszavakat találja a műalkotásokat, csökkentett áron belecsempesztve az ellenszegülő publikumba (...).”⁴⁷

Adorno álláspontja szerint a kultúripar termékei élesen szembeállnak a valódi, magas művészet alkotásaival, „nem egyszerűen graduális eltérés, hanem lényegi különbség van”⁴⁸ közöttük. Az előbbieket az üzleti szférához tartoznak, s nyíltan, sőt hivalkodóan vállalják fel árjellegüket (reklám), az utóbbiak megkülönböztető jegye viszont épp az, hogy ellenállnak a tömegkultúrát irányító gazdasági érdekeknek és formai sablonoknak, s az esztétikai autonómiát, az öntörvényszerűséget és a talányos, rejtélyes jeleget helyezik szembe velük. „A filmeknek és a rádióknak nem is kell már művészetnek kiadni magukat. Azt az igazságot, hogy nem egyebek üzletnél, mint ideológiát használgják fel annak a szemétnak az igazolására, amit szándékosan állítanak elő.”⁴⁹

A kultúripar nem más, mint irányított és ellenőrzött **szórakoztatóüzem**: „A fogyasztók feletti uralmát a szórakoztatás közvetíti.”⁵⁰ Ez olyan művek „legyártásában” ölt testet, amelyek lehetőséget teremtenek a munkás hétköznapi világából való menekülésre, gondolkodás-ellenesek és a fennálló társadalmi állapotokba való beletörődését erősítik: „A szórakozás mindig azt jelenti: ne kelljen másra gondolni; feledjük el a szenvedést még ott is, ahol mutatják. Alapja a tehetetlenség. Ez valóban menekülés, de nem a rossz valóság elől, mint állítják, hanem az ellenállás utolsó gondolatától, amelyet az még meghagyott. Az a felszabadulás, amelyet a szórakozás ígér, a gondolkodástól mint tagadástól való megszabadulás.”⁵¹ A **mechanizálás** és a **monotónia** oly mértékben meghatározza a

⁴⁷ Max HORKHEIMER – Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája*, ford. BAYER József, GLAVINA Zsuzsa, GERÉBY György, VÖRÖS T. Károly, Budapest, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, 1990, 192.

⁴⁸ *Uo.*, 165.

⁴⁹ *Uo.*, 148.

⁵⁰ *Uo.*, 165.

⁵¹ *Uo.*, 174-175.

kultúrizar szórakoztatásra szánt termékeit is, hogy a munka világából való ideiglenes kitörés csak illúzió marad. „A gyár és az iroda munkamenetéből a szabadidőben is csak a hozzá való hasonulás révén szabadulhatunk. Ebben a gyógyíthatatlan betegségben szenved a szórakozás minden fajtája.”⁵²

A mechanikusság, a szabványosítás és az egyhangúság mind a kultúrizar működését alapjaiban meghatározó **ismétlés elvére** vezethető vissza. A tömegkultúra termékei sablonosak, sztereotip megoldásokra, klisékre, sokszor kipróbált panelekre, fogásokra épülnek – egy szóval: bevált recepteket követve készülnek. „Egész létük abból áll, hogy igazolják a sémát, miközben felépítik azt.”⁵³ Ebből következik nagymértékű kiszámíthatóságuk is: „Általában rögtön meglátszik a filmen, hogyan végződik, ki lesz megjutalmazva, megbüntetve és elfeledve benne, a könnyűzenében pedig a preparált fül a sláger első taktusai után kitalálhatja a folytatást, és boldognak érzi magát, ha valóban úgy következik. A *short story* átlagos szókincsét semmi meg nem rendítheti. Még a gagek, a hatásos elemek és viccek is ugyanúgy be vannak kalkulálva, mint a sztorik szerkezete.”⁵⁴ Az elemek és szabályok e szigorúan behatárolt repertoárja okozza azt, hogy a tömegkultúra és az újítás nem egyeztethető össze egymással. „A gépezet egyhelyben forog. Miközben már meghatározza a fogyasztást, kizárja a még ki nem próbáltaknak a kockázatát.”⁵⁵ A szórakoztató üzem gépezetét a folyamatos újdonság kényszere hajtja, de ez csak látszólag hoz újat a megformált tartalom terén, s csak a **régi sémákat ismétli és erősíti meg**. S ha mégis, akkor ez csak a tömeges reprodukció tökéletesítését szolgálja⁵⁶.

A tömegkultúra több tekintetben is **infantilis** vonásokkal bír. Adorno előszeretettel minősíti „gyermeki”-nek a kultúrizar termékeit és

⁵² *Uo.*, 166.

⁵³ *Uo.*, 152.

⁵⁴ *Uo.*, 152-153.

⁵⁵ *Uo.*, 163.

⁵⁶ *Uo.*, 165.

fogyasztói magatartásformáit. „Azt, hogy a Chrysler és a General Motors-széria különbsége alapján véve illúzió, már minden gyerek tudja, aki lelkesedik a különbségeikért. (...) Nincs ez másként a Warner Brothers és a Metro Goldwin Mayer kínálatával sem”⁵⁷ – olvassuk. Az előre gyártott, számtalanszor kipróbált elemekből építkező tömegtermékeket „előragott”, pépesített bébiételhez hasonlítja, mely maga kelti fel és tartósítja azokat a fogyasztói szükségleteket, amelyek kielégítését megcélozza⁵⁸. A reklámok révén mesterségesen és erőszakos módon felcsigázott kíváncsiság pedig szerinte annak a gyermeknek a kíváncsiságát reprodukálja, akitől a szülei megtagadják a valódi információkat⁵⁹. A tragikus filmek, az „ostoba” női sorozatok, az operettek didaktikusan közvetített naiv világméretű szintén a gyermekivel kapcsolja össze: „A mai tömegkultúra morálja a tegnapi gyermekkönyvek lesüllyedt morálja.”⁶⁰

Adorno kritikája főként a korabeli mozifilm, a rádió, a televízió, a jazz, az operett és a könnyűzene ellen irányul. Ez utóbbival egy önálló cikkben is foglalkozott. Ebben a rádióban játszott népszerű slágereket az „eladhatóságot szolgáló banalitás”⁶¹ műfajaként határozta meg, amely közönségességgel, sablonszerűséggel és szellemi kiskorúsággal a passzív zenefogyasztást irányozza elő. Olyan zene ez, írja, amely „a hallgató helyett hall”⁶², miközben „objektíve hazug, és arra szolgál, hogy áldozatainak tudatát még jobban elkorcsosítsa”⁶³. Egy másik tanulmányában Adorno a zenei hallás visszafejlődéséről, a tömegzene „gyermeteg” fogyasztásáról és annak pszichológiai mellékhatásairól

⁵⁷ *Uo.*, 150-151.

⁵⁸ Theodor W. ADORNO, *Schéma masové kultury*, ford. M. HAUSER – M. VÁŇA, Praha, OIKOYMENH, 2009, 16-17.

⁵⁹ *Uo.*, 45.

⁶⁰ Max HORKHEIMER – Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája*, 183.

⁶¹ Theodor W. ADORNO, *Könnyűzene*, ford. Tandori Dezső = Uó, Zene, filozófia, társadalom, Budapest, Gondolat, 1970, 419.

⁶² *Uo.*, 421.

⁶³ *Uo.*, 433.

értekeznek, pontosabban gúnyosan dühöng: „A tömegzene eltereli a hallgatói figyelmét a fontosabb dolgokról, megerősíti őket a maguk neurotikus bárgúságában, függetlenül attól, hogy zenei képességeik mit kezdenek a korábbi társadalmak zenei kultúrájával.”⁶⁴ Kárhoztatja a dekoncentráción alapuló hallgatói magatartást, ami lehetetlenné teszi a feszült figyelmet igénylő komolyzenei darabok értő hallgatását. „A szokványos kommersz dzsessz például pusztán azért láthatja el feladatát, mert nem az összpontosított figyelem jegyében fogadják be, hanem beszélgetés közben, főként pedig a tánc kíséreteként. Ezért aztán nem ritkán találkozunk azzal a véleménnyel, hogy a dzsessz a táncoláshoz igen kellemes, csak hallgatni rémes.”⁶⁵

*

A *rajongó attitűd* az előbbi éles ellentétéként határozható meg. Az egyértelmű és egyoldalúan pozitív viszonyulás kifejeződéséről van szó, mely résztvevői perspektívát feltételez – azaz: a beszélő, az egyetemi oktatót és kutatót is beleértve, a populáris művek rendszeres fogyasztója. Míg a démonizáló attitűd jegyében íródott szövegekben az esztétikai elmarasztalás és a gyakran kulturális apokalipszist jósoló vészharangkongatás hangjai domináltak, addig itt a védekezés, az elismertetés és az örvendezés szólamegyüttesét halljuk. Fokozati különbségek természetesen itt is vannak, a rajongói hozzáállás az igényes élvezettől egészen a kritikát felfüggesztő kultikus, elvakult tiszteletig ível. Általánosságban kijelenthető, hogy a rajongói attitűd képviselői nem külső, társadalmi és gazdasági tényezőkben, nem is formai, alaktani jegyekben, hanem a recepció, az egyéni elsajátítás módjában vélik felismerni a populáris kultúra megkülönböztető vonásait. A művekben nem fenyegető veszélyt látnak, éppen ellenkezőleg: élvezetek forrásaként és vitalizáló, személyiségformáló erőként tekintenek rájuk. Hangsúlyosan esik latba tehát az élményszerűség, az örömev és az identitás kérdése.

⁶⁴ ADORNO, Theodor W., *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója*, ford. ZOLTAI Dénes = UŐ, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998, 294.

⁶⁵ Uo., 296.

A rajongás alapja az azonosulás, a szövegek (illetve filmek, képregények, zeneszámok, videojátékok stb.) nyújtotta élményekben való rendszeres feloldódás tapasztalata. E pozitív töltetű részesülésnek egyik folyamánya lehet a szerzői funkció mozgósítása is, tehát az, hogy az olvasó a rajongás tárgyának tekintett művek világát tovább írja. Az ily módon születő rajongói irodalommal (fanfiction) és a rajongói közösségekkel önálló fejezet keretében foglalkozom majd.

A jellemzett attitűd nyilvánul meg a populáris kultúra egyik legszenvedélyesebb apologétájának, az ausztrál származású amerikai médiateoretikusnak, **John Fiskének** (1939) a munkásságában. A továbbiakban ezért az ő elméletének fő sarokpontjait foglalom össze.

Fiske megközelítésmódjára a különféle elméleti irányzatok fogalmainak és téziseinek egyéni, kreatív ötvözése a jellemző. A brit kultúratudomány, a szemiotika (R. Barthes), a karneválemélet (M. Bahtyin), a művészetszociológia (P. Bourdieu) gondolatai szervesen egészülnek ki nála a feminizmus és a gender studies vizsgálódási szempontjaival vagy az etnográfiai módszerek alkalmazásával. Ez a szubjektív, „barkácsoló” hozzáállás nem mellesleg párhuzamba állítható a populáris kultúra alkotásainak általa hangoztatott elsajátítási módjával. Fiske ugyanis szembefordult azokkal az elképzelésekkel, amelyek a populáris kultúrát *en bloc* értéktelennek minősítették, befogadóiban pedig csak a fennálló társadalmi rendnek behódoló passzív fogyasztókat láttak. Ezzel szemben az olvasók, nézők és hallgatók **aktív, teremő részvételét** hangsúlyozta, rámutatott az irodalmi szövegek, filmek, tévéműsorok, popszámok, klipek, reklámok, videojátékok, sportesemények vagy a divat jelentésbeli összetettségére, kiemelve **élvezeti értékük és identitásteremő szerepük** fontosságát.

Attitűdjéről sokat elárul az a vallomás, amit *A populáris kultúra megértése* (Understanding Popular Culture) című könyvében olvashatunk: „Az ízlésem nagyon vulgáris, és az akadémiai műveltségem sem tudta elnyomni bennem a populáris élvezetekben való részesülés igényét – sokat nézem a televíziós műveltségi vetélkedőket és más hasonlókat,

elsősorban, mert nagyon kedvelem őket, másodsorban pedig azért, mert élénkítően hatnak teoretikus érdeklődésemre és kíváncsiságomra. Egyaránt követem őket belülről, mint rajongó, és kritikai távolságtartással, mint akadémikus (...). Szívesen nézem a tévét, imádom a szenzációhajhász bulvársajtót, a ponyvaregényeket és a sikerfilmeket. Sok boldog órát töltöttem el Disneylandben, bevásárlóközpontokban, Gracelandben és az Universal Studios műtermekben. És mégsem gondolom azt, hogy a kapitalista rendszer rászedett áldozata volnék, csak mert örömet találok bennük. Ezeknek az én élvezeteimnek megvan az egyedi profiljuk, mivel a *sajátjaimnak* tekintem őket, amelyeket a magam számára hozok létre az ő forrásaik alapján, s szempontjukból nézve ezekkel a forrásokkal bizonyos mértékig visszaélek, kizárólag a saját örömömbre.”⁶⁶

Fiske a kultúrát dinamikus folyamatként fogja fel, mely nem örökül kapott, kész és befejezett dolog, hanem olyasmí, amit az egyénnek egy közösség tagjaként alkalomról alkalomra magának kell újrateremtenie. A befogadó tehát, miként arról már szó esett, nem elszenvédője, hanem aktív közreműködője a folyamatnak. Aktivitása megnyilvánul egyrészt az új, „személyre szabott” jelentések létrehozásában, másrészt ezek másoknak történő közvetítésében, harmadrészt új, hasonló kulturális produktumok létrehozásában. **A jelentések és élvezetek körforgásaként értett populáris kultúra** tehát nem felülről irányított manipuláció, hanem alulról jövő kezdeményezés eredménye; emberek hozzák létre belső igényeik alapján, mégpedig a kultúripár által kínált termékek kisajátító értelmezésével⁶⁷.

Fiske szerint a populáris kultúra szorosan kötődik a mindennapok világához, a befogadók saját hétköznapi élettapasztalataik artikulációjára, illetve egyéni és kollektív identitásuk megerősítésére használják fel ezeket a műveket. Legalább annyira szorosan kötődik azonban a politika

⁶⁶ John FISKE, *Understanding Popular Culture*, London – New York, Routledge, 1989, 178.

⁶⁷ *Uo.*, 23-25.

világához is. A populáris kultúra, hangsúlyozza a teoretikus, mindig a hatalmi erőviszonyokba ágyazott, a domináns erők és az alárendeltek, a hatalom és a hatalom alóli kibúvás közötti nem szűnő küzdelem terepeként kell elképzelnünk. Domináns populáris kultúra nem létezik, mondja Fiske, mivel az mindig a dominanciára adott válaszként, ellenreakcióként születik⁶⁸. A kultúripar termékei is erőteljesen magukon viselik az uralkodó társadalmi és politikai ideológiák nyomait, a befogadóknak viszont nem kell feltétlenül szolgai módon elfogadniuk ezeket. Lehetőségük van ugyanis arra, hogy szembe menjenek velük, s olyan új jelentéseket nyerjenek ki belőlük, amelyek megkérdőjelezik az érvényességüket és aláássák a tekintélyüket. A populáris attitűd jellegzetes vonása – s ez Fiske elméletének kulcsmozzanata – az **ellenszegülés** és a **kisajátítás**.⁶⁹ Ez egy alapvetően játékos, szelektív olvasást jelent, melyben nagyfokú emberi vitalitás és kreativitás nyilvánul meg, s amely akár a lehetséges társadalmi változás ígérését is magában hordozza. Ilyenformán aztán a popkultúra a társadalmilag alárendelt, hatalomból kiszorított rétegek és csoportok véleménynyilvánításának, illetve önmegvalósításának fórumává és eszközévé lép elő. Jellemző példaként említi a szerző, hogy az ausztrál őslakosok leszármazottainak körében nagy népszerűségnek örvendenek a westernfilmek. E nézőcsoport viszont a fehérek kolonizáló ideológiáját közvetítő műfaj alkotásait nem a „rendeltetésüknek megfelelően” használja, nézi, hanem saját populáris olvasatokat hoz létre belőlük: előszeretettel azonosul az indiánokkal, nekik „drukkol” a fehér hódítók ellen vívott harcban, együtt örvendezve velük egy-egy rablás vagy ütközet sikerén. Azért, mert az indiánok és a fehérek konfliktusa saját posztkolonialis helyzetükre rezonál⁷⁰. S ugyanezen okból tekintik saját hőjüknek Rambót is⁷¹.

⁶⁸ *Uo.*, 43.

⁶⁹ *Uo.*, 19.

⁷⁰ *Uo.*, 25.

⁷¹ *Uo.*, 57.

John Fiske elmélete és elemzési gyakorlata jól szemléltethető a nagy vihart kavart és élénk kritikai vitát kiváltó **Madonna-tanulmány** példáján keresztül⁷². Ebben a szerző a világhírű pop-díva imázsának kultúrkritikai jelentéseivel foglalkozik. Rámutat arra, hogy az énekesnő tudatosan és következetesen teszi gúny tárgyává a konvencionális nőábrázolás elemeit, s ezen keresztül kérdőjelezi meg a domináns férfias, patriarchális ideológiát. A vallás, a divat, az erotika és a romantikus szerelem hagyományelemeiből hoz létre egy provokatív énképet (szerepet) és zenei világot, amely a túlzáson és az irónián alapul: „(...) a túl harsány rúzs az ízlésesen kifestett száj képzetét ingatja meg, a túl sok ékszer a női díszek patriarchátusban betöltött szerepét vitatják. A mértéktelenség túlsordul az ideológiai ellenőrzés korlátain, és lehetőséget teremt az ellenállásra.”⁷³ Ez az öntörvényű, merész, ugyanakkor játékos jelentésteremtő aktivitás ösztönzően hat a női közönség bizonyos tagjaira, mivel lehetőséget ad nekik arra, hogy „olyan jelentéseket hozzanak létre, amelyek a *saját* társadalmi tapasztalataikhoz kötődnek.” A többségük számára pedig ez, írja Fiske, nem más, mint „a hatalomnélküliség és az alárendeltség érzése”⁷⁴.

Az Adorno- és a Fiske-féle megközelítés ismertetése a kontraszt kidomborítása végett került egymás szomszédságába. Hogy azért az attitűdökről nyújtott kép – ha nem is teljes, de némiképp – árnyaltabb legyen, e fejezet záró szakaszában egy olyan gondolkodóval ismerkedünk meg, aki valamelyest köztes pozíciót foglal el a demonizálás és a kritikátlan rajongás között. Nem kárhoztatja a populáris kultúrát mint olyat, maga is élvezője a körébe tartozó műveknek, ugyanakkor elismeri bizonyos fogyatékoságait is, s konstruktív kritikát gyakorol velük szemben.

⁷² John FISKE, *Madonna*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Budapest, Typotext, é.n., 367-387.

⁷³ *Uo.*, 378-379.

⁷⁴ *Uo.* 367.

Richard Shusterman (1949) amerikai pragmatista filozófus és esztéta, az ún. *szómaesztétika* kidolgozója. Ez egy olyan interdiszciplináris hatókörű projektet takar, amely a létezés, az érzékelés, a megértés és a cselekvés testi dimenzióját, az „élő, értelemmel bíró, érzékelő, célzottan működő test”⁷⁵-et, a *szómát* állítja a figyelem középpontjába, s ebből a perspektívából gondolja és értékeli újra a filozófia, az esztétika s tágabban a humán tudományok számos kérdését, fogalmát és előfeltevését. Shusterman a testet olyan alapvető közvetítő eszköznek, médiumnak tartja, „amely által érzékelünk, cselekszünk és életünket éljük a földön”⁷⁶, s amely éppen ezért folyamatos törődést, művelést igényel. **A test nemcsak az érzéki élvezetek forrása, hanem a kreatív önformálás terepe is**, életünk megjobbítása érdekében (mely e filozófia fő célját képezi) éppen ezért törekednünk kell minél mélyebb megértésére, működési mechanizmusainak kitapasztalására és lehetőségekhez mérten azok irányítására, alakítására is.

A szómaesztétika olyan különmemű vagy egymástól egyébként távol eső területeket képes a kutatási gyakorlatban összekapcsolni, mint a tánc, a harcművészetek, a testépítés, az aerobic, a jóga, erotikus művészetek, body piercing vagy a tetoválás. Egyaránt foglalkozik tehát a test külső, látható oldalával és a belső tapasztalatokkal, a különböző koordinált mozgásformák nyújtotta intenzív élmények értelmezésével. Shusterman azon a véleményen van, hogy léteznek olyan mélyen testi eredetű, az egyén számára mégis értelemmel bíró élményszerű tapasztalatok, melyek megelőzik a nyelvi, fogalmi megértést, s tudatosításukhoz nincs szükség interpretációra.

Egyebek mellett ez a test- és élményorientált érdeklődés vezette aztán őt a populáris művészet területére is, amelynek számos ága és műfaja a „szomatikus dimenzióhoz való örömteli visszatérés”⁷⁷-en

⁷⁵ Richard SHUSTERMAN, *A gondolkodó test*, ford. ANTONI Rita, 128.

⁷⁶ *Uo.*, ford. KRÉMER Sándor, 8.

⁷⁷ Richard SHUSTERMAN, *Pragmatista esztétika*, ford. KOLLÁR József, Pozsony, Kalligram, 2003, 338.

alapul, s nem egy esetben erőteljes, a testet is aktivizáló esztétikai válaszreakciókat produkál. S rehabilitációjukat is ez teszi indokolttá, ugyanis „túl gyakran nyújtanak esztétikai élményt (még nekünk, értelmiségieknek is) ahhoz, hogy az egész irányzatról kijelentsük: értéktelen, dehumanizáló és esztétikailag illegitim.”⁷⁸

Richard Shusterman *Pragmatista esztétikájában az elítélő pesszimizmus és az ünneplő optimizmus pólusai között* jelöli ki saját pozícióját, melyet a *meliorizmus* (jobbítást, javítást célzó) álláspontjaként határoz meg: „Míg az első véglet szinte paranoiás rettegéssel szidalmazza a populáris művészetet, mint őrült manipulációt, amely híján van minden esztétikai vagy társadalmi érdemnek, a másik naiv optimizmussal öleli magához, mint az amerikai élet és ideológia legértékesebb részének szabad megnyilvánulását. Ezt az optimizmust úgy is lehet tekinteni, mint a legcinikusabb pesszimizmust. Köztes pozícióm a *meliorizmus*, amely elismeri a populáris művészet súlyos hibáit és túlkapásait, de az érdemeit és a benne rejlő lehetőségeket is. Én is úgy vélem, hogy a populáris művészetet fejleszteni kell, mert jócskán hagy maga után kívánnivalót, de egyben azt gondolom, hogy lehet is fejleszteni, mert képes esztétikai értékek létrehozására, és fontos társadalmi célokat szolgálhat, sőt mindezt gyakran meg is teszi.”⁷⁹ Az elítélő pesszimizmus példájaként említi egyebek mellett a Frankfurti Iskola képviselőit is. Egy budapesti interjú alkalmával bevallotta, hogy sokáig Adorno híve volt, s ma is csodálja gondolkodásának erejét és a kultúrípár működésére vonatkozó számos észrevételét megalapozottnak tartja. Nem tud azonban azonosulni kritikájának elutasító, egyetemes jellegével. „Az a tény, hogy sok populáris alkotás pusztán kommersziális és felszínes, nem jelenti azt, hogy egyetlen populáris művészi alkotásnak sincs esztétikai értéke.”⁸⁰

⁷⁸ *Uo.*, 314.

⁷⁹ *Uo.*, 326.

⁸⁰ *Uo.*, 441.

Idézett monográfiájában ebből az alapállásból kiindulva néz szembe a populáris művészet esztétikai kihívásaival. Kiegyenlítésre törekvő köztes elméleti pozícióját jól jellemzi, hogy ezt megelőzően viszont a magas művészet társadalmi-kulturális elnyomó természetére, elitista magatartására és etikai korlátaira vonatkozó vádakra válaszol. Shusterman **6 pontban** foglalja össze a populáris kultúrával kapcsolatban leggyakrabban felmerülő esztétikai kifogásokat⁸¹. Előbb röviden ismerteti az egyes „típushibákat”, majd felsorakoztatja a velük kapcsolatos elméleti és történeti ellenérveit. Ezek némelyikéhez a későbbiekben még részletesebben visszatérek, most csak rövid összefoglalásukat adom.

1. Shusterman cáfolja azt, hogy a populáris kultúra alkotásai által nyújtott élvezet **hamis, felületes élvezet** volna, mely csupán pillanatnyi gyönyörérzést kelt. Szerinte ugyanis a rövid ideig tartó és mulandó élvezet ugyanúgy élvezet, mint a maradandó hatású esztétikai élmény. Értéke épp illanó természetében van, abban, hogy vágyat ébreszt más hasonló élvezetek iránt. A tartósság kívánalma pedig olyan elérhetetlen cél, írja, amelyet csak a magas kultúra aszketikus kritikusai támasztanak a (magas) művészettel szemben. 2. A populáris műveket gyakran marasztalják el azért is, mert **nem igényelnek aktív befogadást** (valódi szellemi erőfeszítést), s csupán „passzív, fásult tompasággal”⁸² fogyasztjuk őket. Azért, mert kiszámítható, önismétlő struktúráik **nem jelentenek valódi intellektuális kihívást** a közönség számára. Shusterman a rock-számok mozgással, tánccal és együtténekléssel járó élvezetét említi ellenpéldaként: „A test szintjén a rockzene befogadása egyértelműen sokkal több erőfeszítést kíván, mint a kifinomult muzsikáé, melynek bemutatása során mozdulatlanul, csendben kell ülnünk, aminek következtében gyakran nem csupán tunya passzivitásba süllyedünk, hanem hangosan horkolunk is.”⁸³ A populáris művek élvező megértése

⁸¹ Richard SHUSTERMAN, *Pragmatista esztétika*, 312-369.

⁸² *Uo.*, 336.

⁸³ *Uo.*, 338.

ily módon „leplezi a hagyományos esztétikai attitűd passzivitását, az érdek nélküli, távolságtartó szemlélődést.”⁸⁴ 3. Vitázik azzal a nézettel is, hogy e művek **sztereotípiákból és klisékből építkező** jelentésszerkezete nem kellően összetett és kifinomult ahhoz, hogy valódi gondolati kihívást jelentsen az igényes olvasók számára is. Ez a jellemzés, bár nem teljesen alaptalan, s számos műre érvényes, végső soron mégis leegyszerűsítő és torzító, mondja Shusterman. A populáris irodalom, zene és film számos alkotásáról ugyanis elmondható, hogy él a többszörös kódolás és a tudatos intertextuális beágyazás értelemsokszorozó eljárásaival. 4. A modernizmus kultúrája a magas irodalmat az innovációval, a kísérletezéssel, az eredetiségre való törekvéssel kapcsolta össze, szembe állítva vele a populáris műfajokat, melyek a standardizált, változatlan irodalmi **formák** átörökítésében és **monoton ismétlésében** érdekeltek. Az eredetiségre való feltétlen törekvést Shusterman az írói szubjektivitás és művészi zsenialitás romantikus mítoszának huszadik századi nyúlványaként leplezi le. Hangsúlyozza, hogy a magas irodalom alkotásai is ugyanúgy konvenciókból és toposzokból építkeznek (a posztmodern irodalom és művészet gyakran reflektálja ezt a tapasztalatot), bármiféle innováció is csupán ezek hátterében képzelhető el. A szonettnek és a TV-sorozatnak ugyanolyan szigorú műfaji szabályoknak kell megfelelnie, ami viszont nem gátolja a szerzői kreativitás érvényesülését. A populáris regiszter életképességét bizonyítja továbbá az új műfajok kialakulása is (film, videóklip, TV-sorozat). 5. A populáris művészetet elmarasztalják azért is, mert **hiján van az esztétikai autonómiának**, és nem fejt ki kellő ellenállást az élet és a társadalom gyakorlati szükségleteivel szemben. A valódi műalkotás csak önmagára vonatkozik, önmaga céljait szolgálja (l'art pour l'art), s élesen elkülönül a mindennapi élet gondokkal és örömeikkel teli világtól. A populáris művészet viszont épp azzal diszkreditálja magát, szól a kritika, hogy ezzel szemben csak

⁸⁴ Uo.

„szórakoztatni akar, és tisztán művészi célok helyett teljesen hétköznapi emberek igényeit kívánja kielégíteni.”⁸⁵ Shusterman szerint a művészet és a valós élet szembeállítása csupán a művészetfilozófia egy ősrégi dogmája, amit nem kell feltétlenül elfogadni. S ugyanúgy a társadalommal való szembehelyezkedés sem a művészet örökérvényű elve, csak egy részleges, korfüggő, a 19. századi gazdasági és társadalmi átalakulás folyományaként kialakult eszme. A magas művészet alkotásai „sem mindig voltak ellenzékiek és hagyományellenesek sem formájukat, sem tartalmukat tekintve.”⁸⁶ 6. Egy következő vélekedés szerint a populáris művek **nélkülözik az adekvát művészi formát**. Mivel teljesen a „tartalomra” összpontosítanak, a művészi-formai kidolgozottság csupán alárendelt, elhanyagolható szerepet játszik a megalkotásukban. Ezzel a tézissel az amerikai esztéta azokat a populáris műveket állítja szembe, melyek fokozottan élnek az intertextuális stratégiák kínálta lehetőségekkel, értve ez alatt nemcsak az idézés, az imitáció vagy a paródia technikáit, hanem a szövegek poétikáját, stílusát és fikciós létmódját hangsúlyozó önreflexív eljárásokat is.

Adornóhoz és Fiskéhez hasonlóan Richard Shustermannak is vannak a populáris zenével foglalkozó írásai, melyek ugyancsak jól tükrözik megközelítésmódjának és elemzési módszerének jellegzetességeit. A pragmatista esztétika 8. fejezete **A rap művészete** címet viseli, és a Stetsasonic *Talkin' All That Jazz* című számának interpretációját tartalmazza. Ez akár provokatívnak is minősíthető gesztus, különösen annak fényében, hogy a megelőző fejezetben az esztéta a modern költészet klasszikusának, T. S. Eliotnak *Egy hölgy arcképe* című költeményét elemzi. A két interpretáció rávilágít Shusterman művészetfogalmának tágasságára, arra nevezetesen, hogy a „művészet” kategóriáját nem szűkíti le a magas művészetre, és pragmatista programjához hűen a populáris irodalom, zene és film esztétikai elfogadtatását szorgalmazza. Többek között ez motiválta

⁸⁵ *Uo.*, 354.

⁸⁶ *Uo.*, 358.

a **countryzenéről** és az erre épülő filmműfajról (Country Musical) szóló esszé megírására is⁸⁷.

*

Mind a rajongás, mind a démonizálás attitűdjét egyfajta érzelmi nyomaték jellemzi, ami a kutatás tárgyához fűződő „szenvedélyes” viszonyról árulkodik. Legyen az a kultúra jövőjéért, a befogadók ízléséért aggódó kritika vagy a személyes érintettség és az apológia szenvedélye. Említést kell tenni azonban még egy olyan attitűdről is, amelyet a tárgyilagossággal megközelítés és a szenttelenebb beszédmód jellemez.

A **tárgyilagos, rezervált attitűd** olyan kutatói magatartást takar, amely a populáris művészetek eredményeinek felgyűjtését és **archiválását** tekinti fő céljának. Ez az adatrögzítés elsősorban bibliográfiai jegyzékek, katalógusok, szótárak és lexikonok formájában valósul meg. Nem csak a szerzők és művek különböző szempontú katalógizálására kell itt gondolni, hanem a terjesztésben résztvevő intézményekre, társmédiaformákra, az esetleges kritikai recepcióra vonatkozó információkra is (kiadók, könyvsorozatok, folyóiratok, magazinok, illusztrátorok, fordítók, filmplakátok, recenziók, kritikák). Értelmezés helyett **értékmentes leírás**, személyes hangoltság helyett **objektív tényyszerűség** az uralkodó ebben a műfaji közegben. A leletmentés, az adatbázis-építés buzgalma hajtja ilyenkor az irodalmárt, aki munkájával arra az egyszerű, ám alapvető jelentőségű kérdésre igyekszik csak válaszolni, hogy adott időszakban vagy adott szerzőktől mi jelent meg. Nem foglalkozik az esztétikai érték kérdésével, a feltüntetett bibliográfiai tételek mit sem mondanak a művek poétikai színvonaláról, irodalomtörténeti helyéről és jelenkori párbeszédkészségük esélyeiről.

A továbbiakban közép-európai publikációkon keresztül igyekszem közelebbről megvilágítani ennek az attitűdnek a műfaji kimeneteit. Egy-egy konkrét példa kiemelésével pedig azt szeretném

⁸⁷ Richard SHUSTERMAN, *Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals*, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999/2., 221-233.

érezkeltetni, hogy a szóban forgó kiadványok nem feltétlenül száraz, unalmas „telefonkönyvek”, hanem számos értékes adatot tartalmazhatnak a szövegértelmezésben vagy a szintézisértékű irodalom- illetve műfaj történeti munkák írásában érdekelt szakemberek számára.

Első lépésben egy cseh és egy magyar irodalommal foglalkozó bibliográfiai kiadványt említek. Pavel Janáček és Michal Jareš *A ponyvaregények világa*⁸⁸ című történeti-bibliográfiai kézikönyve az 1930-as és 40-es évek cseh nyelvű populáris regénysorozatainak (ponyvafüzeteinek), illetve az azokba publikáló szerzőknek, fordítóknak, szerkesztőknek és illusztrátoroknak a kommentált jegyzékét tartalmazza közel 500 oldalon. Részletes bevezető tanulmány szól a korabeli irodalmi kultúráról, kiadói profilokról, sorozatokról, műfaji kategóriákról, irodalom és film, irodalom és politikai propaganda kapcsolatáról, a szerzők társadalmi és kulturális hátteréről, valamint a szerzői névhasználat sajátosságairól. A magyar irodalom szempontjából érdekes adat, hogy Bródy Sándor *Hófehérke* című kisregényének szlovák fordítása 1948-ban egy szlovák és cseh nyelvű szerelmes regényekre szakosodott sorozat (Večery) darabjaként jelent meg.

Grób László eddig három kötetben jelentette meg a magyar ponyvaregények bibliográfiáját, mely még messze nem tekinthető teljesnek. Az úttörő vállalkozás szerzőjének előszava jól kifejezi az értékesleg archíválás attitűdjének lényegét: „Vajh minden ponyva ócska fércmű, mely ha nem is máglyára való, de legalábbis cenzorért kiált – vagy pedig megvannak a maga kiemelkedő minőségű darabjai a szürke tömegtermelés mellett? Nem célunk itt és most ezen vitába belemerülni, még csak hozzá szólni sem, kötetünknek nem lévén feladata. (...) Egyszerűen csak a teljes feledéstől szeretnénk megóvni a XX. századi

⁸⁸ Pavel JANÁČEK – Michal JAREŠ, *Svět rodokapsů*, Praha, Karolinum, 2003. A cseh „rodokaps” mozaikszó, amely a román **do kapsy** (zsebbe való regény) összevonásával és rövidítésével jött létre.

magyar könyvészet egy jelentős szegmensét.⁸⁹ A bibliográfiákat böngészve kiderül például az, hogy Móricz Virág, sőt a neves klasszika filológus, Devecseri Gábor is fordított egy-egy krimi. A kötetek tartalmazzák a könyvek borítóképeit is, amelyek a korabeli vizuális kultúra, különösen a filmek hatásáról árulkodnak.

De nemcsak a primér források, hanem a populáris irodalommal foglalkozó szekundér irodalom jegyzékei is fontos eligazításul szolgálhatnak. Évi rendszerességgel közöl ilyen összesített irodalomjegyzéket a lengyel *Literatura i kultura popularna*, mely közép-európai kontextusban az egyedüli olyan időszaki kiadvány, mely kizárólag populáris kultúrával foglalkozó tanulmányokat és szakkritikákat jelentet meg.

A következő jellemző műfajcsoportot a különféle szótárak és lexikonok képezik. Lehet szó szerzői lexikonról, amely valamely népszerű alkotó műveinek világát térképezi fel különböző terjedelmű és tematikus bontású szócikkekben. Két magyar kiadvány is kínálkozik itt szemléltető példaként. Hadnagy Róbert és Molnár Gabriella *Agatha Christie krimikalauza*⁹⁰ a világhírű angol író munkásságát dolgozza fel a magyar fordítások, a filmes és a színházi adaptációk vonatkozásában. Több ez, mint egyszerű lexikon, mivel közli a művek cselekményének rövid összefoglalását, feltárja szövegközi hálózatukat (motívumvándorlás, visszatérő szereplők, idézetek és utalások forrásai stb.), valamint kétezernél több szereplő pár szavas portréját is tartalmazza. A Farkas András szerkesztésében napvilágot látott *Rejtő lexikon*⁹¹ a ponyva klasszikusaként is emlegetett népszerű magyar szerző regényeinek szereplőit, helyszíneit, fogalmait és eszközeit szedi ábécérendbe.

⁸⁹ *A magyar ponyva képes bibliográfiája 1.*, szerk. GRÓB László, Máriabesnyő, Attraktor, 2012, 5. A 2. és az 5. számú kötet 2013-ban jelent meg ugyanennél a kiadónál.

⁹⁰ HADNAGY Róbert – MOLNÁR Gabriella, *Agatha Christie krimikalauz*, Budapest, Európa, 2004.

⁹¹ *Rejtő lexikon*, szerk. FARKAS András, Budapest, Quattrocento, 2012.

A populáris kultúrának megvan a maga sajátos nyelve, nemegyszer speciális jelentéssel bíró fogalmakkal nevezi meg a körébe tartozó jelenségeket – tematikákat, műfajokat és alműfajokat, kifejezőeszközöket, eljárásokat vagy kommunikációs stratégiákat. E „new speak” világában segít eligazodni Juraj Malíček *A popkultúra vademecuma*⁹² című könyvének szótári része, mely pár mondatos definíciók segítségével értelmez számos közismert és kevésbé ismert terminust.

⁹² Juraj MALÍČEK, *Vademecum popkultúry*, 51-120.

3. Intertextualitás és intermedialitás a populáris kultúrában

Nem túlzás úgy fogalmazni, hogy mára mind az irodalomelmélet, mind az írói gyakorlat közös belátásként erősíti meg azt a tapasztalatot, hogy az irodalom irodalomból (is) születik, az új szövegek a régiekkel lépnek párbeszédbe, egészében vagy részleteiben idézik, utánozzák, lebontják és újraépítik őket. Egyszóval: az **intertextualitás** az irodalmi szöveg természetes létmódját képezi.

És az mellett sem kell hosszasan érvelni, hogy az irodalom ezen túl intenzív és érzékeny dialógust folytat az ún. társművészetek alkotásaival is. Az inspirációból, a kölcsönhatásból és a versengésből eredő megannyi kifejezésforma – eljárás, műfaj, irányzat bizonyítja ezt. A nyelvi jelek alkotta irodalmi szövegek más – vizuális, audióvisuális és audiovizuális művészi jelrendszerekkel, médiumokkal ápolnak szoros kapcsolatokat. Az irodalom tehát a szövegeköziségen túl egy tágabb, **intermediális játéktér** keretei között válik az alkotás és befogadás tárgyává.

Amikor a populáris irodalom összefüggésében vetjük fel az intertextualitás és az intermedialitás kérdését, akkor egyfelől azt konstatálhatjuk, hogy általában véve, az alkalmazott kifejezőeszközök és a szöveg – és médiumközi alakzatok, típusok és műfajok előfordulása tekintetében nincs különbség a népszerű és a magas irodalom között. Épp úgy találkozunk itt idézetekkel, allúziókkal, paródiával, stílusimitációval (pastiche) és az újraírás (rewriting) egyes válfajaival, mint ahogy a médiumközi átvitelek (adaptáció), említések, utánzások és kombinációk különböző formáival is. Az intertextusok forrásai között e közegekben ugyanolyan fontos szerepet játszik a mitológiai, a bibliai és a mesei irodalmi hagyomány. Másfelől viszont az is kétségtelen, hogy a szöveg- és a médiumközi kapcsolati formáknak van néhány olyan típusa, amely kimondottan (ha nem is kizárólagosan) a populáris irodalom sajátjaként tartható számon. Éppen ezért indokoltnak látszik az intertextualitás és az intermedialitás megnyilvánulásformáinak

áttekintését összekapcsolni azon tényezők és működési mechanizmusok ismertetésével, amelyek előfordulásukat leginkább támogatják.

Talán a legfontosabbnak ezek közül a **transzmediális kiterjedtséget** tarthatjuk. A populáris kultúra alkotói, közvetítői és forgalmazói arra törekednek, hogy a népszerű, sikeres művek minél több hordozón és minél többféle médiumban váljanak hozzáférhetővé. Ezzel is magyarázható a történetek és hősök nem szűnő vándorlása irodalomból a filmbe, képregénybe, színházi műfajokba, videojátékokba, zeneszámokba – és viszont. Nem egy esetben eleve több médiumban íródó, párhuzamosan és ugyanakkor kölcsönhatásokon keresztül (ki)épülő történetvilágokról van szó (pl. *Star Wars*, *Trónok harca*)⁹³. Ezeknek a folyamatoknak további, másodlagos leágazása az, amikor a popkultúra ikonikus szereplőiből ajándékfigurák, dekorációs elemek készülnek, illetve, amikor ezek motívumai beszivárognak a hétköznapi használati tárgyak világába, és az étkezéssel, tisztálkodással, öltözködéssel kapcsolatos legkülönbözőbb eszközökön tűnnek fel (kávéscsészén, tányéron, evőeszközökön, italok és édességek csomagolásain, fogkefén, törölközőn, fürdőköpenyen, kendőn, pólón, sapkán, láncon, függőn, gyűrűn stb.). Ez a rajongók gyűjtőszenvédélyének kiszolgálását és serkentését szolgálja, és a művek utóéletének kereskedelmi oldalára, azaz a populáris kultúra működését nagymértékben meghatározó piaci mechanizmusokra és marketing fogásokra vet fényt.

Másodikként említhető a **mítoszépítés** tendenciája. A popkultúra több tekintetben is emlékeztet a mitológiára. Alapját őstörténetek, archetipikus helyzetek és kivételes képességű hősök képezik, akiknek kalandjait újra és újra elmesélik, egyre több médium és műfaj bevonásával. „Minden történet a szerelemről vagy a becsületről, az igazságról, a barátságról, a halálról szól, mindegyikben ott van a nagyságnak ez a dimenziója, legyenek azok bármennyire is banalizáltak; a popkultúra eredetisége abban áll, hogy elfogadja ezt a tapasztalatot,

⁹³ H. NAGY Péter, *A popkultúra-kutatás praxeológiája*, Fórum Társadalomtudományi Szemle, 2018/3., 92.

s úgy tekint rá, mint emberi szükségletre, amelyet igyekszik kielégíteni.”⁹⁴ A popkulturális hősök történeteinek az összessége egy autonóm világot képez, egy olyan intermediális hatósugarú univerzumot, ahol ismétlődés és állandóság uralkodik, és minden mindennel összefügg. Minden egyes regény, film, képregény, zenemű ebbe a sűrű szövésű hálózatba ágyazódik be, innen nyeri inspirációját, kreatív energiáit és (többlet)jelentéseit (bővebben erről lásd a populáris hősről szóló fejezetet).

A mitologizáló világépítés egyik velejárója a **sorozatszerűség**, ami úgyszintén generátora a szövegközi kapcsolatok gyarodásának és differenciálódásának. A populáris hősök visszatérő hősök, kalandjaik sorozatokba rendeződnek, amelyeket előbb-utóbb visszautalások és előrevetítések garmadája sző át. A különböző műfajú televíziós filmsorozatok struktúrája és közvetítési, sugárzási gyakorlata kimondottan ezen az elven alapul. Az egyes részek (epizódok) nagyobb egységekbe rendeződnek (évad), s a köztük kirajzolódó kapcsolatok jellege attól függően lesz lazább vagy szorosabb, hogy önmagukban is megálló, viszonylag zárt epizódokról van-e szó (series), vagy egy összefüggő történet „részekre szabdalt” elmeséléséről (serials). A szerialitás a zsánერიოდalom típusainak szinte mindegyikére érvényes, de vannak köztük olyanok, amelyek különösen hajlanak erre. Ilyen például a fantasy, amelyet jelenleg az önmagukban is vaskos részek egyre hosszabbra nyúló szériája jellemez (itt a trilógia minimális elvárásnak tekinthető).

A populáris kultúra alkotásai nem feltétlenül a naiv belefeledkezés befogadói attitűdjét irányozzák elő, tipikusnak mondható az olyan művek előfordulása, amelyek tematizálják önmagukat, saját műfaji kategóriájukat, vagy ironikusan reflektálják, esetleg parodizálják a populáris kultúra tipikus jegyeit, alkotói stratégiáit és fogyasztói szokásait. Az **öntematizáló ironikus reflexiónak** többféle formája van,

⁹⁴ Juraj MALÍČEK, *Vademecum popkultúry*, 74.

a szerzőtől függ, hogy ennek nyílt vagy rejtettebb formát ad-e. Gyakori eset, hogy a történet rajongókat szerepeltet. Miloš Urban alcíme szerint gótikus regényének, a *Héttemplomnak* (Sedmikostelí, 1999) a főszereplője a műfaj rajongója. Az egyik fejezetben szó esik arról, hogy Horace Walpole műfajteremtő alkotását, *Az otrantói várkastélyt* (The Castle of Otranto, 1764) olvasta el éppen. Később megismerkedik egy fiatal nővel, aki szintén e könyv lapjaiba temetkezik, s csakhamar a 18. századból eredő műfaj mai aktualitásáról szóló eszmecsere bontakozik ki közöttük, melyben említésre kerülnek további gótikus klasszikusok is.

Tipikusnak mondható továbbá, hogy a populáris hősök tudnak egymásról, értékelik egymás teljesítményét, nemegyszer úgy, hogy a másikat kigúnyolják vagy a maguk valóságosságával szemben amazok fiktív létmódját tételezik. Agatha Christie *Harmadik lány* című regényének nyitóképe jól kifejezi ezt az attitűdöt. A forró csokoládét szürcsölgető önelégült Poirot-t látjuk, aki éppen befejezte a nagy krimiúrókról szóló könyvét: „Maró gúnnyal merészelt beszélni Edgar Poe-ról, keményen számon kérte a Wilkie Collins romantikus ömlengéseiből hiányzó rendszert, de az egekig magasztalt két, jószerevével még ismeretlen amerikai szerzőt (...) Valóságos könyvhegyeken rágta át magát, gyakran felhördült egy-egy fércmunkán, s jól esett a földhöz csapnia a gyatra műveket. Időnként célba dobott velük (...)”⁹⁵.

Ahogy arról már korábban többször is szó esett, a populáris kultúra az azonosság esztétikájának elvét követi, mindenekelőtt a poétikai szabályok, kódok, normák érvényességének a megerősítését, az elvárások beteljesítését tartja szem előtt azok innovatív megkérdőjelezése vagy radikális kisiklata helyett. Ennek köszönhetően kapnak e közegben kiemelt szerepet az **újrahasznosítás** és a **bővítés** különféle formái – egy médiumon belül és a médiumok közötti játéktérben egyaránt. Az előbbihez tartozik például a **remake**, ami korábbi filmek vagy filmsorozatok újraforgatását, felújított változatát jelenti, illetve a **remix**,

⁹⁵ Agatha CHRISTIE, *Harmadik lány*, ford. DOMINA Márta, Budapest, Hunga-Print, 1989, 7.

ami pedig zeneszámok ritmus, stílus vagy hangzás szempontjából történő újrhangszereléseként (szó szerint „újrakeveréseként”) definiálható. Az utóbbihoz sorolhatók az irodalmi műből készített film- és képregény-adaptációk, vagy az ellentétes irányú folyamat eredményeként születő regényesítések (novelization), tehát a sikerfilmekből készült regényváltozatok. Az újraírás (**rewriting**) különféle formái szintén itt említendők. Lubomír Doležel az újraírás 3 típusát különbözteti meg (áthelyezés, kiegészítés, mutáció), miközben az eredendően elbeszélő irodalmi művekre vonatkozó felosztása⁹⁶ a filmekre is alkalmazható.

Az **áthelyezés** nem változtat a történet lényegi vonásain, csak áthelyezi azt egy eltérő korbá vagy eltérő környezetbe. Ezáltal a történet életképességét és időszerűségét veti alá próbának. Ilyennek tekinthető a Holmes-történetek modern, 21. századi környezetbe való áthelyezésén alapuló BBC-sorozat (*Sherlock*). A John Sturges rendezte westernklasszikus, *A hét mesterlövész* (1960) Kurosava Akira *A hét szamuráj* (1954) című történelmi kalandfilmjének vadnyugati környezetbe transzponált újragondolása. A japán rendező egy másik szamurájfilmje, *A testőr* (Yojimbo, 1961) viszont Dashiell Hammett, az amerikai kemény krimi műfajteremtő szerzője két regényének (*Véres aratás*, *Az üvegkulcs*) a cselekményét emeli át a 19. századi japán vidéki miliőbe.

A **kiegészítés** az eredeti mű fikciós univerzumának kitágításában, a ki nem fejtett vagy elhallgatott dolgok pótlásában, egyszóval a „rések” kitöltésében érdekelt. Ez gyakran a szereplők sorsának elő- vagy utótörténetében, illetve eredetileg periférikus helyzetű karakterek előtérbe állításában konkretizálódik. Daniel Stashower *Selden története* című novellája jellegzetes példája annak, amikor a későbbi szerző egy mellékszereplő vallomását közbe iktatva tölti ki az eredeti szöveg homályban maradt összefüggéseit. A címben említett Selden *A sátán kutyája* című Holmes-regény egyik epizód szereplője: ő az a lóp környékén bujkáló szökött fegyenc, akit a gyilkosság első számú gyanúsítottjaként

⁹⁶ Lubomír DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fikce a mozně světy*, Praha, Karolinum, 2003, 197-221.

üldöznek. A regényben csak a nővére elbeszéléséből tudunk meg róla ezt-azt, itt azonban ő maga meséli el lecsúszásának tragikus hátterű történetét, és Sir Charles Baskerville rejtélyes halálának körülményeit is. Merthogy tanúja volt az esetnek, csak beszámolója eddig váratott magára⁹⁷. A különböző irányú kiegészítés a zsánerfilmek körében is elterjedt eljárás, s gyakran a sikerfaktor függvénye: a kedvező fogadtatásra talált és a készítőik számára magas hasznot hozó filmeknek viszonylag gyakran készül el a folytatása. A filmelméletben az előzményfilmekre a *prequel*, a folytatásokra a *sequel* kifejezés használatos, az *interquel* pedig azokat az eseteket jelöli, amikor két történet (film vagy epizód) közötti téridő kitöltése, illetve összekapcsolása valósul meg. Egy történet fikciós univerzumának tágítása történhet úgy is, hogy egy korábbi film mellék- vagy epizód szereplője önálló filmet vagy filmsorozatot kap; ezt nevezük *spin-off*-nak (ang. oldalhajtás, mellékhajtás). *A múmia visszatér*-ben szereplő Skorpiókirályról, kihasználva a Múmia-széria népszerűségét, 2002-ben már önálló filmet forgattak, ahol ugyanaz a színész (Dwayne Johnson) alakította a figurát. Wolverinnek (Rozsomák/Logan), a mutáns szuperhős-csapat egyik tagjának a sorstörténetét az X-Men filmek világáról részben leváló, önálló filmekben is figyelemmel kísérhetjük (*The Wolverine*, *Logan*).

A **mutáció** a legradikálisabb átírási-újraírási forma, mely kétségbe vonja a pretextus hitelességét. Az eredeti történettel polemizáló fikciós világot hoz létre, ami gyakran vezet a szereplők identitásának vagy történetben betöltött funkciójának a módosulásához. Neil Gaiman *Smaragdözlő tanulmány* című novellájában radikális szubverziót visz véghez, amikor a történetet arra a felismerésre futtatja ki, hogy akit Sherlock Holmesként ismert és szeretett meg a világ, az valójában Moriarty professzor volt, segédje pedig annak jobb keze, Sebastian Moran. A mutáció kategóriáján belül felettebb gyakran találkozunk

⁹⁷ Daniel STASHOWER, *Selden története*, ford. SZIKLAI István = *Kísértetek a Baker Streeten*, szerk. Martin H. Greenberg – Jon LELLENBERG – Daniel STASHOWER, Budapest, Partvonal Könyvkiadó, 2006, 185-197.

a hagyományos mesei szüzsék merész, nemegyszer sokkoló átírataival. Ugyancsak Gaiman a szerzője annak a Hófehérke-variációnak, amely Grimm klasszikusát a mostoha szemszögéből meséli újra, és teljesen a feje tetejére állítja az eredeti szereposztás erkölcsi indexeit (*Hó, tükör, almák*)⁹⁸. Ugyanezt a mesét írja újra eltérő, de nem kevésbé bizarr konklúzióval Andrzej Sapkowski (*Vajak I. – Az utolsó kívánság*)⁹⁹.

A populáris irodalom talán legeredetibb és legtipikusabb intertextuális narratív alakzata a **rajongói attitűd** megnyilvánulásaként születő **crossover**. Ezek olyan történetek, amelyekben különböző korokból és műfaji világokból származó népszerű hősök életsorsa kereszteződik egymással, s nem ritka az sem, hogy kitalált karakterek történelmi alakokkal, sőt akár saját szerzőjükkel futnak össze. Meglepő találkozásokra, baráti, bajtársi összefonódásokra és kiélezett párharcokra kerül sor közöttük. Az elbeszélő szépprózán kívül a képregényekben, a mozi- és tévéfilm különféle műfajaiban, illetve a számítógépes játékok közegében is elterjedtnek mondható. Nagyon sok ilyen jellegű történet a **fanfiction**, tehát a rajongói irodalom keretében jön létre, ezért a crossover részletesebb bemutatására majd a rajongói közösségekről szóló fejezetben keríték sort.

Végezetül még ki kell térni az intertextusok egy olyan sajátos csoportjára, amelyet Gérard Genette, francia irodalomteoretikus és esztéta a maga intertextualitás-elméletében **paratextualitás**nak nevezett. Ide tartozik a „cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, saját kezűleg vagy mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, sőt olykor

⁹⁸ Neil GAIMAN, *Hó, tükör, almák*, ford. HORVÁTH Norbert = Uő, *Tükör és füst*, Budapest, Beneficium, 1999, 323-335.

⁹⁹ Andrzej SAPKOWSKI, *Vajak I. – Az utolsó kívánság*, ford. SZATHMÁRY-KELLERMAN Mónika, Budapest, PlayON, 2011.

kommentárt is [...]»¹⁰⁰. A **paratextusoknak** a populáris irodalomban kulcsfontosságú szerepük van az olvasói igények jelzése, az alkotói és a kiadói stratégiák érvényesítése szempontjából egyaránt. Olyan, inkább rövidebb, mint hosszabb terjedelmű szövegekről és képekről van szó, amelyek a könyvnek mint fizikai hordozónak a részét képezik, annak külső felületén, a borítón, a behajtható fülön, a belső előzéklapon vagy a történet tényleges kezdetét megelőző, illetve befejezését követő oldalakon található (mottó, elő- vagy utószó). Keretként ölelik körbe a mű szövegét, s alapvetően orientáló, „kondicionáló” rendeltetésük van. Beazonosítják nekünk a történet megközelítőleges helyét a populáris irodalom térképén, s egyúttal „előkészítik a terepet” az olvasásra. Számos olyan nyelvi és képi információt közvetítenek a potenciális befogadó felé, amely elvárásokat kelt, s ilyenformán aztán kihatással van az olvasási folyamat későbbi alakulására. Lássuk közelebbről a leggyakrabban előforduló paratextusokat.

Már a könyv *formátuma*, a *borító grafikai kivitelezése* is hírértékkel bír, főként akkor, ha egy sorozat darabjáról van szó, amihez egységes dizájn párosul. A mű ezen keresztül már egy szövegcsoport részeként hirdeti önmagát, ami közelebbről nézve valamilyen műfaji hovatartozást is magába foglal. Ezt olykor további műfaji jelölők explicit módon is megerősítik: a borítón például ott áll, hogy „fantasy”, „pszichológiai thriller”, „horror”, „romantikus történet” stb. A tipográfia és a kép stílusa, színvilága pedig (szerencsés esetben) szintén ehhez igazodik. A széria és a műfajiség szorosan kötődik a kiadóhoz, tekintettel arra, hogy egy-egy kiadó az esetek többségében valamilyen zsánerekre specializálja magát.

A *szerző neve*, a *cím (alcím)* és a kiadói információk mellett kötelező elem a *tartalomismertetés*, amely nagy vonalakban vázolja a történetet. E kivonatszerű, akár idézetekkel is tarkított paratextusnak figyelemfelkeltő, „csalogató” szerepe van: alapvető rendeltetése az, hogy

¹⁰⁰ Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1-2., 84.

az olvasót belelapozásra, majd a könyv megvásárlására ösztönözze. Stílusukra jellemző az elhallgatás, a sugalmazás, a nyitva hagyott kérdésekkel történő előrevetítés. Baráth Katalin *A fekete zongora* (Budapest, Agave, 2010) című klasszikus történelmi krimijének borítóján többek között ezt olvassuk: „Vajon sikerül Veronikának és társainak rájönni, ki lehet az agyafúrt gyilkos? Ki ússza meg élve a nyomozást, és mi köze a rejtélyes Ady-versnek az áldozatokhoz? És Veronika szívéhez melyik férfit sodorják közelebb az események: hűséges gyerekkori barátját vagy a nyomozni érkező, sármos és éles eszű huszártisztet?”

A paratextusok önálló csoportját képezik az *idézetek*, amelyek az adott műből vagy más forrásokból származnak. Az utóbbiak között különösen kedveltek azok, amelyek befutott íróknak, illetve irodalmi lapok nevesített vagy anonim kritikusainak, recenzenseinek véleményét foglalják magukba. Ezek szinte kivétel nélkül pozitívak, nem mentesek a szuperlatívuszoktól és a bombasztikus kifejezésektől, s gyakran villantanak fel elismerő irodalmi párhuzamokat. Nick Cutter *Mélység* című horror-regényét nem más, mint a műfaj egyik klasszikusa, Clive Barker értékeli: „Vérfagyasztóan félelmetes”. Dan Simmons *Terrorjáról* Stephen King nyilatkozik elismerően „A történelmi regény és a természetfeletti horror zseniális ötvözeté”. *Az utolsó emberig* című regény szerzőjéről, Benyák Zoltánról egyebek mellett azt olvassuk, hogy „olykor vérfagyasztóbb, mint Stephen King, máskor merészebben mesél, mint Neil Gaiman”. Bizonyos esetekben a műfaj művelőinek szűkebb körén túlról jövő író véleménye válik védjeggyé. Olyané is akár, aki a magas irodalomban kanonizálódott. A Park Kiadó által gondozott Maigret-sorozat borítóján egy Tandori Dezsőtől származó idézet díszleg: „*Én ma egyetlen módon nézem Simenon bűnügyi könyveit: nekem kellene.*” Aki viszont valamennyire is ismeri a kortárs magyar költészet nemrég elhunyt jeles képviselőjének munkásságát, az tudja, hogy azért nem állt olyan távol tőle a műfaj: az 1980-as években Nat Roid álnéven több szokatlan bűnügyi regényt is publikált.

A verbális idézetek mellett említést érdemelnek a *vizuális idézetek* is. A populáris regényeknél ez általában a belőlük készült film- vagy képregény-adaptációk kockáit jelenti (pl. a főszereplőket alakító színészek arca köszön vissza a borítón), gyakran előfordul azonban az is, hogy nincs közvetlen kapcsolat kép és szöveg között, s a készítők szabadon, asszociatív módon kölcsönöznek kísérő elemeket a könyvhöz a vizuális popkultúra vagy akár a művészettörténet archívumaiból. A *Gyilkosság az Orient expresszen* 2017-es magyar kiadásának (Bp, Helikon) borítója gyakorlatilag a Kennett Branagh-féle filmadaptáció plakátja. Conan Doyle Holmes-novelláinak legújabb négykötetes magyar kiadása (Szukits, 2017, 2018) pedig a BBC *Sherlock*-szériája főszereplőinek (Benedict Cumberbatch, Martin Freeman) képét veszi kölcsön. A két világháború közötti magyar ponyvasorozatok borítói között számos olyat találunk, amelyeken sikerfilmek jeleneteinek fotóreprodukciói szerepelnek. Ezek többsége azonban nem az adott regényből készített filmadaptációból származik, hanem csupán témavilágában, hangulatában vagy a zsánerre nézve tipikus alakokban és helyszínekben idézi fel – áttételesen – a szóban forgó történetet.

Általánosnak mondható továbbá a *díjak* feltüntetése a borítón. Ezek olyan műfajspecifikus szakmai értékeléseknek tekinthetők, amelyeket írói szervezetek ítélnek oda minden évben az arra legérdemesebbnek tartott művek alkotóinak. Az Edgar-díj a krimi, a Nebula- és a Hugo-díj a sci-fi és a fantasy, a Bram Stoker-díj a horror, a RoNa Rose díj pedig a romantikus történet műfajában született legjobb regénynek kijáró elismerés. Amennyiben egy ilyen információ figurál a könyvön, az már jelent némi minőségi garanciát. Az írói „céh” és a zsánერიrodalom olvasói által is számon tartott díjak az alternatív kánonok formálásának meghatározó tényezői, hiszen közrejátszanak az aktuális írói rangsor vagy a tartós népszerűség (ki)alakításában.

Összegzésként annyit mondhatunk, hogy a populáris kultúrát a szöveg- és médiumközi kapcsolatok gyors ütemben változó, dinamikus és komplex, sűrű szövésű rendszere jellemzi, mely mindenkor a kreatív

energiák felszabadulásával és nem szűnő újratermelődésével tűnik ki. Ezért egyes elemei (pl. irodalmi művek) mindig a többivel való kölcsönhatásban vizsgálandók.

*

Az alább következő irodalmi esettanulmány a mottók, idézetek és utalások működésének felmutatásán túl a sorozatszerűsége, valamint a magas és populáris irodalom termékeny párbeszédére is példát szolgáltat. A kiinduló kérdésünk ez: Milyen szerepe lehet egy Kosztolányi-versnek egy bűnügyi regényben?

3.1. Exkurzus I: Egy Kosztolányi-vers kriminálfilológiai olvasata

Ha egy prózaíró immár harmadik regényének elején találkozhatni versidézettel, akkor azért érdemes odafigyelni rá. S különösen ajánlott a gyanakvás akkor, ha egy krimiíró műveiről van szó, hisz – a műfaj jellegéből adódóan – egy ilyen szövegben valamely apró részlet nemegyszer csak utólag, a megoldás fényében nyeri el valódi jelentőségét.

A továbbiakban egy ilyen regény, *A borostyán hárfája* (2012)¹⁰¹ műfajközi olvasására teszek kísérletet. Mielőtt azonban kijelölném az értelmezés játékkerét, indokolt az előzmények ismertetése, lévén, hogy egy sorozat darabjáról van szó.

Baráth Katalin *A fekete zongora* (2009, 2010) című regényével debütált, s szerzett magának nevet a hazai tájakon bonyolódó, ugyanakkor az angolszász hagyományok szellemét átörökítő rejtélyközpontú krimikre mindezidáig hiába várakozó magyar olvasók körében. Ebben a huszadik század elején játszódó regényben tűnik fel Dávid Veronika, az önjelölt amatőr nyomozó, aki több tekintetben is kilóg a (képzeltbeli, ugyanakkor történelmi referenciákkal bíró) délvidéki kisváros, Ókanizsa meglehetősen konzervatív közösségéből. Nem úgy él és viselkedik, ahogy ezt a kor közfelfogása egy maga korabeli nőtől

¹⁰¹ BARÁTH Katalin, *A borostyán hárfája*, Budapest, Agave Kiadó, 2012. A regényre a továbbiakban csupán oldalszámokkal hivatkozom.

elvárná. Tanítónői diplomával rendelkezik, miközben egy könyvkereskedésben dolgozik. Egy művelt, olvasott lány, aki ezen felül nemcsak érdeklődik az irodalom, különösen a kortárs költők munkái iránt, hanem maga is írogat – verset, regényt, újságcikkeket. Veron a helyi olvasókör egyik alapító tagja, a modern irodalom avatott értője, Ady Endre rajongója, aki azon kesereg, hogy a zsidó könyvkereskedő boltjában se Hét, se Nyugat nem kapható, munkahelyén pedig pult alatt „úrhölgyek szeme elé nem tárható filléres, képes újságokat”¹⁰² árul. Mindezen túl még biciklizik is, jóllehet a városban csak kevesen merik és tudják használni ezt az új közlekedési eszközt. Ha pedig kedvenc költőjének előadói estjére kell eljutnia, nem áttall egyedül, férfikíséret nélkül utazni a vonaton!

Ezek után szükségszerű, hogy ő az, aki felfigyel a szülővárosa nyugalmát felkavaró erőszakos halálesetek és *A fekete zongora* című vers közötti kapcsolatra. Értelmezni próbálja a szöveget a halálesetek fényében, s lassan-lassan sikerül is megtörnie a modern költészet iránt érzéketlen hivatalos szervek kezdeti tartózkodását és kételkedését. A nyomolvasást szövegolvasássá változtató fordulat új összefüggéseket, addig rejtett motivációkat hoz a felszínre: az Ady-vers egy ideig a bűnügyi jelfejtés vezérfonalává válik, s ennek megfelelően egyes sorai, szavai a legkülönfélébb interpretációknak köszönhetően mindig más és más fényben jelennek meg. (A regény első kiadásában¹⁰³ mottóként Ignotus szállóigévé vált mondása olvasható: „Akasszanak fel, ha értem.”)

Veron kalandjai *A türkiizéké hegedűben* (2011)¹⁰⁴ folytatódnak tovább, mely azonban más hagyományvonalat követ, mint *A fekete zongora*. Míg amaz a kisvárosi detektívregények tradíciójából indult ki (Agatha Christie Marple-történetei, Caroline Graham midsomeri gyilkosságai, M. C. Beaton Agatha Raisin-sorozata), addig a sorozat

¹⁰² BARÁTH Katalin, *A fekete zongora*, Budapest, Agave Kiadó, 2010, 159.

¹⁰³ Alacsony példányszámban megjelent magánkiadásról volt szó: BARÁTH Katalin, *A fekete zongora. Krimi a Monarchia idejéből*, Freund Kiadó, 2009.

¹⁰⁴ BARÁTH Katalin, *A türkiizéké hegedű*, Budapest, Agave Kiadó, 2011.

második darabja inkább a bűnügyi kalandregények és a kémhistóriák világából merít inspirációt. Az 1911-ben játszódó történet helyszíne már nem Ókanizsa, s az intellektuális nyomolvasás helyett fontosabb szerepet kap benne az üldözés, a szerepjáték, a diplomáciai manőverezés, valamint az újdonságért, váratlan fordulatokért és egzotikumért felelős utazás. A cselekménytér Zentától a fény és árnyoldalát egyaránt megmutató Budapesten és a balatoni üdülőkön át egész az adriai partokig, Fiuméig és Abbáziáig terjed.

Ebben a regényben is találkozunk egy költeménnyel, mely afféle mottóként áll a szöveg élén. Egy fiktív költőnő, Pethényi Márna *Óceáni bál* című három versszakos „remekműve” azonban kívül marad a keretezett mű világának határain: nem történik róla említés a szövegben sem a narrátor, sem a szereplők részéről, s az Ady-verssel ellentétben nem válik rejtett üzenet megfejtését célzó „kriminálfilológiai” értelmezés tárgyává sem. Az olvasón áll tehát, hogy jelentőséget tulajdonítson neki, s teljességében vagy részleteiben kapcsolatba hozza a regény valamely szöveghelyével.

Az ismertetett előzmények tekintetében elmondható, hogy a széria általam elemzésre kiválasztott harmadik darabja követi is, meg nem is a megelőző kettő szövegformáló eljárásait, ahogy az regény- vagy filmsorozatoknál – főként a monotonía elkerülése végett – egyébiránt természetes is. A regény címe most is egy hangszert és egy színt kapcsol össze, de ezúttal nem egy (vers)szövegre, hanem egy épület (az ókanizsai mozi) homlokzatán díszelgő, félresikerült festményre utal. Az eredetileg aranyszínű lantnak készült, de az építésvezető és a festékboltos hibájából vörösesbarna hárfává (egyések szerint pedig „füstölni felakasztott kolbászrudak”-ká, 53.) változott kép a bűnügyi rejtély megfejtése szempontjából nem bír különösebb jelentőséggel. Annál érdekesebbnek ígérkezik azonban a mű elején található, de a mű világában nem reflektált részlet Kosztolányi Dezső *Pipacsos, alföldi út, forró délután* című verséből:

*„Azt mondd, Alföld, hogy széret az élet,
és lázad bennem lázadást kavar,
lázadni küldesz most, hogy verekedjem
világ csárdájában, részeg magyar,
hogy vérrel és pipacs-piros haraggal
kacagva nyúljak a napér,
mert szép az élet, a harag, a vadság
és szép a fény, és szép és szép a vér.*

*Azt gondolom mégis: mi lenne, hogyha
a folyosóra mennék csöndesen,
s én, bús fiad, sötét revolveremmel
átlóném fiatal fejem?”*

A továbbiakban ennek a lírai paratextusnak az értelmezési lehetőségeit járom körül egyrészt az eredeti kontextus, az 1912-es *Mágia* című kötet, másrészt az új szövegkörnyezet, tehát a regény cselekményének figyelembevételével. Hamarosan láthatóvá válik azonban, hogy ez a líriko-epikus szembesítés nemcsak kölcsönös szemantikai gazdagodással jár, hanem mindkét szerző további műveit is az interpretáció vonzáskörébe hozza.

Kosztolányi negyedik kötetét végigolvasva azt tapasztaljuk, hogy az 1907 és 1912 között keletkezett versek különböző terjedelműek, és sem a formális lírai tagolás, sem pedig a műfaji hovatartozás tekintetében nem mutatnak egységes képletet. Tagolatlan (*Kedves, A vándor*) vagy szabálytalan tagolást mutató vers (*Koporsó és bölcső közt, Mások*) éppúgy van közöttük, mint szonett (*Az ihlet perve*); a narratív kifejtésű darabok (*Síppal, dobbal, nádi hegedűvel*) a magánbeszédszerű lírai monológgal (*Ó, a rémséges őszj éjszakák*) váltakoznak, miközben megidéződnek a ballada (*Kis Marika*), a fohász (*Fobász csillagtalan éjjel*) és a mese (*Hetedbétország felé, Rózsaszéret*) műfaji struktúrái és jellegadó motívumai

is. Leginkább a közvetlennek ható, az önvallomás vagy a megszólítás igényét tükröző elégikus hangütés köti össze őket. De felfedezhetők más, a formai széttartást és a ciklusba rendezés hiányát ellensúlyozó, s ezáltal az összetartozást erősítő tematikus ekvivalenciák is a szövegek között, ami a kötetkompozíció tudatos kialakításáról árulkodik.

Feltűnő egyrészt a napszak- és évszak-versek gyakorisága. A 44 versből 9-nek már a címében is megjelenik a kétféle időszakasz valamelyikére utaló kifejezés, de ettől jóval magasabb azon költeményeknek a száma, amelyekben a lírai beszédhelyzet kifejtésének alkotóelemeként vagy egy figuratív értelmű szókapcsolat erejéig bukkan fel egy-egy évszakot vagy napszakot megnevező jelzős összetétel; leggyakrabban egyébként az ősz és az este, illetve az éjszaka. A kötet (és persze az egész lírai életmű) másik visszatérő motívumvonulata, mely nem független a nyomatékosan jelzett temporalitás ihletkörétől, a halállal kapcsolatos: a saját halál vizionálása, az önelvesztés siratása, a mások halálának, haldoklásának, temetésének, valamint a virrasztásnak a leírása, a feltámadás groteszk vagy kísérteties megjelenítése köszön vissza több versben is. Némelyek ezek közül a későbbi „nagy versek” megelőlegezéseként olvashatók: a *Miért nem beszéltek én halottaim* című az *Ének a semmiről*, az *Ami itt maradt a Halotti Beszéd*, a *Cifra halottak* pedig a *Halottak* felől nyeri el fejlődéstörténeti jelentőségét.

Az 1912-es keltezésű *Pípacos, alföldi út, forró délután* az alapvetően tömörszerűen szerkesztett, elégikus sóhajjal nyitó, s az aposztrophé alakzatát később is érvényesítő költemények közé tartozik, mely a címben is jelölt napszak hangulati inspirációit és az utazás metaforikáját felhasználva vall az életből halálba váltó pillanat borzongató közelségéről. A lírai alakításmódot jellemző szabályos ismétlődés a rímek, anaforák és alliterációk alkalmazásában, illetve a 10 és 11 szótagos sorok többé-kevésbé szabályos váltakozásában érhető tetten (az utolsó, sokkoló kérdésen kívül csupán egy sor töri meg ezt a verstani mintázatot.)

A vers egy utazási élményt örökít meg, mely azonban minden konkrét tárgyi és természeti részlete ellenére sokkal inkább egy olyan

kiszólásokkal és megszólításokkal átszótt perlekedő hangú lírai monológként olvasódik, mely nem a plasztikus leírásban érdekelt¹⁰⁵, hanem a természeti látvány hazug és félrevezető „üzenetének” leleplezésében. A lírai én a „vad dajka”-ként, mostohaként és „hiszterikus cseléd”-ként megszemélyesített Alfölddel vitázik, pontosabban ennek ürügyén az élet szépségét vonja kétségbe: „[...]ma is hazudsz még színnel és virággal,/ hogy szép az élet, istenem, de szép.” A mezei virágok élénk, meleg színei, az „olvadt aranyba fürdő búzatenger”, a mocsáron átszálló lepke, s az egész mozdulatlan táj álomszerű hangulata együttesen sem képesek legyőzni a beszélő életuntságát („Ó unalom, ó életem unalma,/ rángasd tovább elcsüggedt vonatom”), céltalan közönyösségét („mindegy nékem, völgyek és hegyek,/és minden mindegy a vágy utasának,/és mindegy már, akárhová megyek”) és csalódottságát, nem képesek felébreszteni benne a látvány sugallta életerőt és -kedvet. A lírai én a fokozott vitalitás felhívására az önkéntes halál gondolatával válaszol¹⁰⁶.

Baráth Katalin csupán a vers második felét idézi regénye elején, ami *A borostyán hárfa* befogadói számára kizárólag a költemény feszültségívének a csúcspontját teszi meg közvetlen olvasói élmény tárgyává, kiemelve ezzel a lázadás, a vadság és a halál mozzanatát.

¹⁰⁵ Tanulságos összevetni ebből a szempontból Kosztolányi első kötetének „Magyar versek” ciklusában szereplő *Alfölddel*, mely a tájat egy vonat utasai elé táruló képként látta, annak minden – irodalmi és képzőművészeti hagyományból ismert – rekvizitumával együtt (kút, kazlak, délibáb, gulya, csikóslegény). A tikkasztó melegben aszalódó rónaság itt nem a lírai én közérzetét kivetítő lelki táj, nem is élet-metafora, hanem a magyarság keleti eredetének bizonyágerejű jelképe: „*Ez itt kelet. Hiába küzd nyugat./E vérvirágos föld ma is a régi,/az ősök itt kinyújtják karjukat. (...)/S a föld is Ázsiáról álmodik.*”

¹⁰⁶ A saját halál gondolatával való kacérkodás egy tizenkét évvel később fogant versben (*Vonaton, forró délután*) újra egy forró délutáni vonatút élményével kapcsolódik össze: „*Az utasok feküsznek, mint a hullák. /Az gondolom magamba hallgatag:/Mi lenne, hogyha élne kisöcsém most/ s én ott feküdnék lenn, a föld alatt,/a föld alatt, hol nem virág fogadna,/ de féreg, pondró rágna millió,/ s nem ismerném a kedves drága testét,/ mely édesebb, mint méz, tej és dió...*”

Anélkül, hogy nehezményezném e célirányos, poétikailag teljesen indokolt csonkítást (elvégre egy krimi lírai keretezéséről van szó), nem hagyhatom említés nélkül, hogy mivel gazdagodik a regény, ha hozzáolvassuk még az elmaradt szakaszokat is. Összehasonlító elemzésében ezért az egész vers ismeretéből indulok ki.

Elegendő rögtön a szöveg modalitásváltásaira utalnom. Szó volt már róla, hogy a költemény az unalom, az életuntság nyomatékosításával indul, a közönyösség, céltalanság kinyilvánításával folytatódik, majd egy lehetlenyi derűs elszóláson átbukva („hogy szép az élet, istenem, de szép”) az öngyilkossággal való fenyegetés nyugalmat mímelő, ugyanakkor kihívó és baljóslatú hanghordozásával zárul. Vajon nem ez a sorrendiség, az unalom váratlan tragédiába fordulása jellemzi-e a kisvárosi vagy falusi környezetben játszódó klasszikus krimik dramaturgiáját? A kezdeti unott vagy derűs nyugalom az erőszakos halál következtében egyszer csak szertefoszlik, az egymást jól ismerő helyiek életének unalmas, eseménytelen folyása megszakad, s a mikroközösség csakhamar felbolydult méhkashoz kezd el hasonlítani: magánéleti és családi titkok kerülnek napvilágra, elfojtott indulatok és vágyak törnek a felszínre, álarcok hullanak le, jellemek és kapcsolatok hamis látszata lepleződik le stb. Mondanom sem kell, hogy ez történik *A borostyán hárfja* cselekményének helyszínt adó délvidéki kisvárosban is. De haladjunk sorjában!

A mottó-vers zárlatát és a regény prologusaként is olvasható rövid, cím és szám nélküli, kurzivált fejezetet egyrészt a tárgyilagos epikus módtól elütő, szélsőséges érzelmi-indulati hullámzást leképező szubjektív stilizáció, másrészt a kilátásba helyezett halál gondolata kapcsolja össze egymással. „Mindég tudtam, hogy zsenge korban ragad el a halál.” (17.) Ezzel az erős felütéssel indul a szövegrész, s a hatást csak fokozza, hogy sem a beszélő kiléte, sem a megnyilatkozás körülményei nem válnak nyilvánvalóvá. Annyi következtethető ki, hogy egy halálra készülő vagy már ténylegesen is haldokló utolsó szavait olvassuk: „Ma meghalok. Ma lesz a perc, hogy kihullok e világból [...] Meg fogok halni!”

(uo.) Nem egyértelmű az sem, hogy az illető önkezeléssel vet-e véget az életének, vagy esetleg valaki más segíti át a túlvilágra. A vers szomszédságában minden bizonnyal az előbbi eshetőséget valószínűsítjük majd. Azt, hogy sejtésünk később beigazolódnik-e, tiszteletlenség volna elárulom, lévén hogy egy krimiről van szó.

Az első fejezet nyitó mondata nem kevésbé ütős, mint az előző volt: „Én most megölöm magát!” De a mondat nem szó szerint veendő. Egy felbőszült cseléd szájából hangzik el, és egy huncut kocsmáros segédnek címezték, aki provokatív viselkedésével érdemelte ki az illetén bánásmódot. Eszünkbe juthatnak erről a lírai ének a vers első felében található, Alföldhöz intézett sorai: „[...] vad dajka, ki megvertél, hogyha sírtam,/és mostohám, *biszterikus cseléd* [...]” (Kiemelés: B. K.)

A verset az öngyilkosságon kívül leginkább az utazás, az alföldi vonatút motívuma köti össze. A főszereplő, Dávid Veronika kétszer is vonatra száll a történet folyamán: először Budapestről utazik haza, Ókanizsára, másodszor pedig otthonról tesz egy villámlátogatást Szabadkára. A kontraszt kedvéért azonban nem nyáron utazik az Alföldre, hanem „közelítő tél” idején, decemberben. Ahogy az a kaland- és titok-narratíva tradíciójára valamennyire is ráhagyatkozó regényekre jellemző, az utazás fontos, olykor sorsdöntő találkozásokat és meglepő fordulatokat hoz a hősök életébe.

Alighogy a szabadkai gyors kigurul a Keleti pályaudvarról, Veronika egy könyvet vesz elő a táskájából, s teljesen belemerül az olvasásába. Csak Kecskeméten ocsúdik fel belőle valamelyest, amikor egy kicsit fura öltözéket viselő férfi kopogtat be a kabinjába egy hatalmas, vasalt utazóládával együtt. Gyanakodva kezdi szemlélgetni az idegent, s a kezdeti tartózkodás után meg is szólítja, nem kevesebbet állítva, hogy tudja, kicsoda is ő valójában. A férfi meghökkenve, de azért érdeklődéssel várja a lány magyarázatát. A magát titkon „első női magánvizsgáló”-nak (109.) tekintő lány nem marad adós vele: részletesen kifejti, milyen árulkodó jelek alapján jutott arra a következtetésre, hogy útítársa egy inkognitóban utazó északi iparmágnás, bizonyos Jörg Gunnarson.

A dedukció a férfi harsány kacagásába torkollik: kiderül ugyanis, hogy egy filmszalagokkal házaló ügynökről van szó, aki épp Zentára, Szabadkára és Ókanizsára tart, hogy eladásra kínálja az új divat, a „mozgó” néhány kiváló alkotását az ottani mozik számára. Veron csúfos felsüléséért valamelyest az éppen olvasott könyv is felelős: Conan Doyle *A feltámadt detektív*, ez áll a címlapon. Kiderül, a férfi is ismerője az angol detektív kalandjainak, s ekképpen összegzi az eset tanulságait: „[...] Holmus csak egy van. Mi, közönséges halandók, közönséges agyvelőnkkel csupáncsak Vadszán doktorok lehetünk.” (36.)

Amikor „Sherlock Holmes bukott tanítványa” (36.) elbúcsúzik a férfitől, még nem sejtí, hogy az később milyen fontos szerepet játszik majd abban a gyilkossági históriában, amibe a lány újfent belekeveredik, immár nemcsak önjelölt detektívként, hanem gyanúsítottként is. Ennek okán száll később titokban vonatra, hogy kövessen egy Szabadkára vezető nyomot. A számos új épülettel gazdagodott városban kicsit elbizonytalanodik, nem tudja merre keresse a mozit, míg végül – minden racionális megfontolás nélkül, csak hogy végre határozott lépésre szánja el magát – úgy dönt, hogy egy sétáló idős házaspárt fog követni, gondolván, hogy azok biztos a helyes irányba vezetik majd el: „Az öreg hölgyet egyik oldalról a férje, másik oldalról egy fekete hajú, csúf, negyvenes nő támogatta, divatjamúlt, zöld tollas kalapban, kezében egy üres madárkalitkát himbálva. »Bizonyára a leánya« – gondolta Veron, és kedvét azonnal elrontotta, hogy a kalapos nőről a saját anyja vénlányjósatai jutottak eszébe.” (133.) Diszkrét, de felismerhető allúzió: az ókanizsai magánvizsgáló a haza felé tartó Vajkayékba botlik, s rövid ideig a nyomukba ered. Az általa ugyan nem, de az olvasók által nagyon is ismert Pacsirtában pedig saját, nem éppen örömteli sorsát látja előrevetülni.

Veron számítása bejön, csakhamar a mozi előtt találja magát, ezért kénytelen megválni a „nyomravezetőitől”. De mi maradjunk még egy utolsó gondolat erejéig a megidézett alkotásnál és annak alkotójánál.

Veron vasúti kalandjai önkéntelenül is eszünkbe juttatják Pacsirta vonatútját, melynek során egy nagyon hasonló jelenet zajlik le, mint az olvasó lány és a filmügynök között, csak éppen megcserélődnek a nemi szerepek: ezúttal egy könyvből felnéző férfi vesz szemügyre egy nőt, s a testi jelek alapján ugyanúgy egy téves következtetésre jut. *A Pacsirta* második fejezetében olvassuk: „A fiatalember – csinos, buta fickó –, ki eddig olvasott, ölébe tette könyvét, bámulta a zokogó lányt, és közben többször száján lebegett a szó, hogy segítségét ajánlja fel. El sem tudta képzelni, mi történhetett vele. Azt gondolta, hogy rosszul lett, vagy olyan csapás érte, melyet silány olvasmányaiából ismert.”¹⁰⁷ Az idézett jelenet azonban nemcsak *A borostyán bárfiával* állítható párhuzamba, hanem a mottó-verssel is. Pacsirta ugyanis – Vajkayné szavaival élve – „pokoli melegben”¹⁰⁸ utazik nagybátyja családjához, a kitalált, de felettébb beszédes nevet viselő Tarkópusztára. Ez is tehát egy „alföldi út, forró délután”, ahol nem vetődik ugyan fel az öngyilkosság gondolata, a tomboló meleg azonban itt sem feledteti a szereplővel, hogy „ez a világ: siralomvölgy.”¹⁰⁹

Végezetül pedig egy hipotézis – hogy „Holmus” vagy inkább „Vadszán” kapacitásaihoz mérhető-e, nem tudom, megítélését Baráth Katalinra bízom. Az első regényből tudjuk, hogy Dávid Veronika egy „nemrégiben feltűnt ifjú költő, Kosztolányi Dezső vékonyka kötetét”¹¹⁰, *A szegény kisgyermek panaszait* kapta ajándékba egyik udvarlójától, aminek legalább annyira megörült, mint egy drága ékszernek. Továbbá az is ismeretes, hogy rendszeres olvasója a *Nyugat*nak. Mivel a történet 1912-13 fordulóján játszódik, nem teljesen alaptalan a feltevés, hogy a lapban 1912. július 1-én megjelent verset, a *Pipacsos, alföldi út, forró délutánt* is

¹⁰⁷ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1971, 13-14.

¹⁰⁸ *Uo.*, 11.

¹⁰⁹ *Uo.*, 14.

¹¹⁰ BARÁTH Katalin, *A fekete zongora*, Budapest, Agave Kiadó, 2010, 167.

olvashatta – sőt, elvileg már a *Mágia*-kötet¹¹¹ is megfordulhatott a kezében.

Vajon eszébe jutott-e a szöveg, amikor pontot tett a szövevényes gyilkossági ügy végére?

¹¹¹ Külön érdekessége a kérdésnek az a körülmény, hogy a kötet „olyan szövegeket tartalmaz, amelyeket a költő nem tudott beilleszteni rendkívül egységes hangvételű második verseskötetvébe – noha azok *A szegény kisgyermek panaszaival* egy időben, a sorozatnak afféle melléktermékeként jöttek létre.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 50.

4. Populáris műfajok: önisméltés és megújulás dinamikája

A populáris irodalom és film kapcsán gyakran esik szó a műfaji kritériumok irányadó szerepéről; nem véletlenül, hiszen az irodalmi és filmes műveknek egy olyan csoportjáról van szó, ahol ennek kiemelt jelentősége van mind az alkotás, mind a befogadás szempontjából. Ezt hivatott nyomatékosítani a **zsánerirodalom** és a **zsánerfilm** megnevezés is. A populáris műfajokat éppen ezért *erős műfajok*ként is jellemezhetjük, mégpedig abban az értelemben, hogy itt a műfaj „sokat határoz el a műről, és sok műről határoz el sokat.”¹¹²

De mi is a műfaj? Hogyan és hol létezik? Milyen szempontokból közelíthető meg?

Első pillantásra egy nehezen megfogható, az elvontság különböző szintjén lokalizálható dologról vagy inkább jelenségről van szó. Egy friss műfajelméleti értekezés szerzője egyenesen azt írja, hogy „a műfaj mint olyan szigorú értelemben talán nem létezik, ám hatásában sokszor annál elevenebbnak és átütőbbnek mutatkozik.”¹¹³ Értsük jól: az idézett irodalmár ezzel nem a műfajok létét vonja kétségbe, hanem inkább sajátos létmódjukra utal. Lássuk tehát, miben is áll közelebbről ez az eleven hatás!

Az első fontos megállapítás ezzel kapcsolatban az, hogy a műfaj nem konkrét létező, hanem utólagos **absztrakció eredménye**, művek összehasonlításából kinyert ideáltípus. Más megfogalmazásban: nem empirikus, tapasztalati úton megragadható és igazolható tárgy, hanem olyan kategória, amely „egy elméleti vagy fogalmi osztályegységet határoz

¹¹² KIRÁLY Jenő, *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában*, Budapest, Korona Kiadó, 1998, 82.

¹¹³ BENGI László, *A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában = Műfaj és komparatiztika*, szerk. SZÁVAI Dorottya – Z. VARGA Zoltán, Budapest, Gondolat, 2017, 27.

meg”¹¹⁴. Olvasóként és kutatóként közvetlenül mindig csak konkrét szövegekkel szembesülünk. A műfajelméleti gondolkodást a közös vagy hasonló tulajdonságokkal rendelkező szövegek csoportja alapozza meg. Ezek a tulajdonságok a **téma**, a **szerkezet** és a **nyelvhasználat** (stílus) szintjén ragadhatók meg. E tulajdonságjegyeknek szűkebb vagy tágabb közös metszete teszi lehetővé a különböző szintű műfajelméleti kategóriák megalkotását és hierarchikus rendszerbe való foglalását. Legfontosabbak ezek közül a *műnem*, *műfajcsoport*, *műfaj*, *alműfaj*. Két példa a klasszikus irodalom köréből: epika – verses nagyepika – eposz – vígeposz; líra – vallásos költészet – zsoltár – hálaadó zsoltár. A populáris irodalomban szintén működik ez a felosztás: pl. epika – spekulatív fikció – fantasy – heroikus fantasy.

Minden szöveg tartozik valamilyen műfaj(ok)ba, illetve pozicionálja magát pozitív vagy negatív módon, azaz bizonyos műfaji normák elfogadása vagy ignorálása révén. Pontosabban: minden szöveget valamilyen műfaji osztályba tartozóként *kezelünk*, oda *sorolunk*, előzetes ismereteinkre és olvasási tapasztalatainkra támaszkodva. Kicsit sarkítva úgy is fogalmazhatunk, hogy a műfajiság határai az irodalom határaival esnek egybe. „A műfajok létét tagadni egyenlő azzal az állítással, hogy a mű nincs kapcsolatban más létező művekkel. A műfajok épp azok a hálók, amelyek révén a mű kapcsolatot létesít az irodalom egészével.”¹¹⁵

Az önmagában elvont „műfaj” tehát szövegek sorában testesül meg, ott válik egyáltalán megfoghatóvá, vizsgálhatóvá. Ez azt is jelenti, hogy a műfaj és mű viszonya megfelel a **típus és példány** viszonyának. Egy műfajt mindig konkrét művek reprezentálnak, jelenítenek meg, ez azonban nem jelent okvetlenül maradéktalan megfelelést. Ahhoz, hogy egy szöveget egy adott műfaj képviselőjeként határozzunk meg,

¹¹⁴ Gérard GENETTE, *Lebet-e szeretni egy műfajt?*, ford. MIHANCSIK Zsófia, Magyar Lettre Internationale, 2001-2002/43., 42.

¹¹⁵ Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002, 11.

nem kell, hogy az elvont műfaji ideáltípus minden tulajdonságában osztozzék, annak minden lehetséges elemét és szabályát aktualizálja (ilyen tökéletes szöveg minden valószínűség szerint nem is létezik.) Vannak azonban olyan „kötelező” jegyek, amelyek megléte az adott műfaji osztályba vagy kategóriába való besorolás alapfeltételét képezi. Miközben az sem számít kivételes esetnek, s nem vonja kétségbe a műfaji osztályozás érvényességét, ha egy szöveget egyszerre több kategóriába is besorolnak.

A legújabb műfajelméleti szakirodalomban a műfajok létmódját és egymáshoz való viszonyát a szigorú beosztású táblázat, rekesz- vagy fiókrendszer helyett már a „táj”, a „vidék” térbeli metaforáján keresztül próbálják inkább jellemezni. Hangsúlyozván ezzel a határok rugalmasságát, a fokozatos áttűnések, az átmeneti sávok, az elvegyülés, az áttörés és a belefolyás tapasztalatát. E képzeletbeli „**műfaji vidék**” centrumában a műfajilag legtisztább szövegek helyezkednek el, amelyek a legtöbb műfajtipikus vonást hordozzák, a periféria felé haladva pedig olyanok, amelyek kisebb arányban tartalmaznak egy adott műfajra nézve jellegadó tematikus, szerkezeti vagy stilisztikai jegyeket¹¹⁶. Közöttük pedig átmeneti és kevert szakaszok váltják egymást, akárcsak a természetben, ahol a rét egyeneműségét bokros-cserjés foltok törik meg, mely aztán erdőbe megy át, az erdő tisztásba torkollik, amiből különböző irányokba elágazó ösvények nyílnak.

Amikor tehát műfajok helyzetéről és egymás közti viszonyáról beszélünk, akkor tulajdonképpen szövegek vagy még inkább szövegcsoportok bonyolult hálózatát tételezzük, azaz a műfajiság az **intertextualitás** egyik megnyilvánulásformája. Alapját a konkrét szövegnek szövegek csoportjához fűződő kapcsolata, rendszerbeli hovatartozása képezi. Ezt nevezi Gérard Genette **architextualitásnak**¹¹⁷. Ez a kapcsolat lehet nyilvánvaló, jelzett, de ölthet burkoltabb formát is. Az előbbi eset az, amikor a mű valamely *paratextusa* (címe, alcíme, elő-

¹¹⁶ Pavel ŠIDÁK, *Úvod do studia genologie*, Praha, Akropolis, 2013, 98.

¹¹⁷ Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, 82. 85.

vagy utószava, esetleg a könyvborító ajánlója) vagy önreflexív jellegű kiszólás formájában a narrátora jelzi a műfaji hovatarozást. Ezek azonban csak ajánlatok, kategorizációs javaslatok, amelyek érvényességét a befogadó mérlegeli, majd „jóváhagyja” vagy éppen felülbírálja őket. Mégpedig azon ismeretek és tapasztalatok alapján, amelyeket a műfajokról intézményesen, az irodalomoktatás keretében és egyénileg, saját olvasási gyakorlata folyamán szerzett, elsajátított. A műfajelméleti háttérismereteknek és olvasási tapasztalatoknak ez a bázisa teljesen egyénre szabott, s fontos összetevője és egyben alakító tényezője a **befogadó elvárás horizontjának**. Annak, hogy mit vár el egy műtől, milyen esztétikai vagy poétikai normák összefüggésében értelmez és értékkel.

A műfajok a szerzők számára tematikus keretet és strukturális mintát kínálnak az alkotáshoz. Jóllehet előírásjelleggel bírnak és mintakövetésre sarkallnak, ezért is beszélünk **műfaji normákról** és **műfaji kódról**, önmagukban nem gátjai az egyéni kreativitás kibontakoztatásának. Írói tehetség és szándék függvénye, hogy a műfaji konvenció gúzsba kötő korlát, vagy, ellenkezőleg, inspiráló, kreativitásra ösztönző hagyományelem lesz-e; mint ahogy az is, hogy a születendő szöveg elébe megy-e a hagyomány által szentesített műfaji elvárásoknak, vagy szembe helyezkedik velük.

A műfajok hierarchikusan felépülő rendszert alkotnak, ami az irodalmi hagyomány szerves részét képezi. Ez pedig azt is jelenti, hogy – minden rögzítettség ellenére – ki vannak téve a változásnak és a kontextuális tényezők formáló hatásának. A műfaj statikus és dinamikus képződmény is, egyaránt **rendszer és folyamat**. Olyan időben és térben változó modellekről van szó, amelyek alapvetően megőriznek, tárolnak, ugyanakkor a megújulás, a továbbfejlődés lehetőségét is magukban hordozzák. A róluk alkotott kép és értékítélet az adott korszak, irányzat, nemzeti irodalom, társművészetek és a kultúra kontextusától függően alakul, módosul. A műfajoknak tehát nemcsak elmélete, hanem története is van, melynek alakulásívét és ritmusát

a folytonosság és megszakítottság, a felemelkedés és lesüllyedés, születés, elhallás és újjáéledés, elkülönülés és elvegyülés folyamatai szabályozzák, ütemezik.

*

A fent megfogalmazott meglátások általános érvényűek, tehát egyaránt vonatkoznak a magas és a populáris irodalom műfajaira is. Kimutathatók-e azonban valamilyen különbségek a két műfaji regiszter között?

A kérdés megválaszolását kezdjük Tzvetan Todorov némileg sarkító kijelentésével. Szerinte a szépirodalom kiemelkedő alkotásai csak a saját maga teremtette műfajba tartoznak, ellenben „a tömegirodalom mesteri műve az, amely a leginkább megfelel saját műfajának.”¹¹⁸ Ez a megközelítés a magas irodalom alkotásainak egyediségét és megismételhetetlenségét sugalmazza, miközben a populáris művek uniformizált jellegét emeli ki. A bolgár teoretikus megállapítása mindenképpen árnyalásra szorul.

Egyfelől ugyanis túlzás azt állítani, hogy a szépirodalom alkotásai „műfajtalanok” volnának, azaz kibújnának mindenféle előzetes kategorizáció alól. Kétséggkívül vannak közöttük ilyenek, vagy legalábbis erre törekvőek, de messze nem ezek vannak túlsúlyban. Ráadásul „az irodalom lényegileg konvencionális jelenség, ezért ha a mű értelmezése során egyáltalán nem ismernénk fel semmiféle műfaji – vagy legalább nyelvi – konvenciókat, nem beszélhetnénk értelmezésről.”¹¹⁹

Nem feledkezhetünk meg továbbá arról sem, hogy a műfaji direktívák érvényesülése korszakfüggő is: míg a középkorban vagy a klasszicizmusban jól körülhatárolt, s akár elméleti szinten is kodifikált műfaji rendszer határozta meg az írói produkciót, addig a romantika, majd a rákövetkező modernitás időszakának irodalmában sokkal inkább a művészeti ágak, műnemek és műfajok közt korábban tételezett határok

¹¹⁸ Tzvetan TODOROV, *Typologie detektivního románu*, ford. Libuše Valentová = UÓ, *Poetika prózy*, Praha, Triáda, 2000, 101.

¹¹⁹ BÁRÁNY Tíbor, *Szépirodalom vs. lektúr*, 255.

áthágása, távoli regiszterek keverése vált követendő példává, s ezáltal általános gyakorlattá.

Másfelől nem mondható el minden populáris műről, hogy maradéktalanul belesimulna egy kész, előre gyártott sémába. Számos olyan alkotásra lehetne hivatkozni, amely a műfaji kódok összezavarását viszi színre, vagy amely tudatosan helyezkedik szembe egy-egy konvencióval. Sokáig például elképzelhetetlennek tűnt, hogy egy klasszikus detektívtörténetben az elbeszélő legyen a tettes – mígnem Agatha Christie meg nem írta ama bizonyos regényét (szándékosan hallgatom el a címét).

Todorov ugyan nem állítja, de a fogalomhasználata azt is sugalmazhatja, hogy a szépirodalom – tömegirodalom szembeállítást értékalapú oppozícióként értelmezzük (hozzáteszem, nem osztom ezt az álláspontot). Ha így teszünk, akkor a műfaji besorolhatatlanságot értékesebbnek kell tartanunk a műfaji egyezésnél. Pedig ezt semmi nem indokolja: egy szöveg nem lesz kevésbé értékes attól, hogy megfelel valamely műfaji elvárásrendszernek, mint ahogy a besorolhatatlanság sem garanciája a klasszikus értéket képviselő (szép)irodalmiságnak. Neil Gaiman az alkotó szempontjából veti fel a betagozódás és elhatárolódás dilemmájának kérdést: „Vajon akkor múltjuk felül a zsanert, ha a zsanerbe tartozó, bámulatos műveket alkotunk, vagy ha kilépünk belőle? Van egyáltalán bármiféle érdem abban, ha felülmúljuk a zsanert?”¹²⁰ Az ő példája (de ugyanúgy másoké is) azt bizonyítja, hogy a műfaji mintának való megfelelés és az alóla való kibújás szándéka egyaránt eredményezhet kiváló irodalmi művet.

De miben áll akkor a populáris kultúra zsanereinek sajátossága? Miért játszanak e közegben olyan meghatározó szerepet a művek születésénél a műfaji kategóriák?

¹²⁰ Neil GAIMAN, *A zsanér pornográfiája, avagy a pornográfia zsanere*, ford. BALLAI Mária, GALAMB Zoltán, GÁLLA Nóra, JUHÁSZ Viktor, OROSZ Anna, PÉK Zoltán, TÖRÖK Krisztina = UÓ, *Kilátás az erkélyről*, Budapest, Agave Kiadó, 2016, 63.

A populáris irodalom műfajainak, illetve az ezeket képviselő műveknek egyik jellegzetessége a nagyfokú **szabályozottság és kiszámíthatóság**. Az ilyen művek szerzői jellegadó motívumokkal, tipizált karakterekkel és helyzetekkel, a múltban már többek által „kipróbált“, „bevélt” cselekményszövevényes eljárásokkal dolgoznak. Az egy műfajhoz vagy alműfajhoz tartozó művek témája és felépítése egy bizonyos elvont modellt (sémát, történetképletet) követ, más szóval – miként azt a popkultúra kritikusai gyakran megfogalmazzák – „egy kaptafára készül”. Nem a leértékelés, hanem a tárgyilagos tudomásulvétel hangján szól erről a körülményről John G. Cawelti, és a *formula irodalom* (Formula Literature) kifejezéssel illeti a népszerű irodalmat. Formula alatt olyan univerzális narratívákat ért, amelyek mindegyike egy sajátos világlátást és értékrendet tükröz, ami aztán meghatározza a tipikus karakterek, helyszínek és cselekménysémák jellegét. Az amerikai irodalmár egészen odáig megy, hogy öt alapvető, archetipikus érvényű formulára vezeti vissza a populáris irodalom műfajait (kaland, románc, rejtély, melodráma, idegen lények történetei)¹²¹.

Abban tehát kétségkívül igaza van Todorovnak, hogy a műfaji mintakövetés ezen a területen lényegesen erőteljesebben érvényesül, mint másutt; sokkal inkább szabály, mintsem kivétel. Innen nézve a populáris műfajok az esztétikai biztonságérzetet nyújtó ismétlésnek és ezáltal az újranelismerés örömeinek letéteményesei.

Mindez azért is van így, mert a zsánerirodalom vagy a zsánerfilm alkotásai jól körülhatárolható olvasói-nézői elvárások, **speciális élményigények** újbóli és újbóli kielégítésében érdekelték. Ezek az élmények pedig meghatározott **témavilágokhoz** kötődnek: „A western a pionírok világát ábrázolja, a kalózfilm a vitorlás tengerjárás fénykorát, a románc szerelem és halál konfliktusát, a szerelmi melodráma férfi és nő

¹²¹ John. G. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1976. A koncepció későbbi újragondolását lásd: John G. CAWELTI, *Formulas and Genre Reconsidered Once Again = Uő, Mystery, Violence and Popular Culture*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2004, 130-138.

– kötelesség és szenvedély, vágy és szorongás (...) összeütközését.”¹²²

A jellemzés ugyanúgy érvényes az irodalomra is, és természetesen további példákkal egészíthető ki. A sci-fi egyik alfajaként jegyzett *űropera* a világűrben, idegen galaxisokban bonyolódó nagyszabású kalandos eseményeket (hódítás, csaták, ütközetek) jelenít meg, melyek háttérben emberek, gépek és idegen lények közötti konfliktusok állnak. A *kémregény* a politikai diplomácia és kémelhárítás közegébe enged betekintést. A *fantasy* – egyebek mellett – hol csodás, meseszerű, hol pedig eposzi vagy mitológiai jellegű világokat konstruál meg gyakran nagy részletgazdagsággal, mely a hétköznapiok szféráján túl kiterjed az egész kultúra, a földrajz, a történelem, sőt akár egy kitalált nyelv bemutatására is.

Természetesen minden elbeszélő irodalmi szöveg világepítési igénnyel lép fel, a populáris irodalom alkotásai annyiban sajátosak, hogy ennek a szabályai a megcélzott hatásnak rendelődnek alá. A tematikus egyneműség bizonyos típusú esztétikai élmények kiváltásának kedvez, ami gyakran már a megnevezése szintjén is megjelenik (horror, thriller, szitkom). Ez a tematikus és affektív elvárásoknak való tudatos megfelelés egyfajta **szakosodást** von maga után az írás terén. Ezt is elősegítő jöttek létre a 19. század utolsó negyedében és a 20. század első harmadában (majd azt követően is) olyan, a populáris irodalom történetében kulcsfontosságúnak bizonyuló **folyóiratok** és **magazinok**, amelyek csak bizonyos típusú, azaz bizonyos műfajokhoz tartozó történeteket közöltek (*Black Mask*, *Weird Tales*, *Amazing Stories*, *Ellery Queen's Mystery Magazine*, *Ranch Romances*)¹²³, és ezzel párhuzamosan, ugyanilyen célzattal, zsánerirodalomra specializált könyvkiadók is alakultak. Magyarországon a két világháború között virágzó ponyvairodalom legfontosabb kiadói és könyvsorozatai közé tartoztak például a Palladis 1 pengős és félpengős regényei,

¹²² KIRÁLY Jenő, *Mágikus mozi*, 56.

¹²³ A huszadik század első fele ponyvamagazinjainak gazdag és színes digitális archívuma a Pulp Magazines Project honlapján érhető el: <https://www.pulpmags.org>

az Atheneum detektívregényei, a Nova Kalandos regényei vagy Friss Újság Színes regénytára, a bevett műfaji kategóriáknak pedig a *kalandos*, a *detektíves*, a *szerelmes*, a *vadnyugati*, a *légiós történet* és a *kémtörténet* számított. A fantasztikus irodalom legfontosabb magyar publikálási fóruma a Galaktika folyóirat volt (1972-1995, 2004 –), kriminovellák, folytatásos detektív- és kémregények magyar fordításai pedig mindenekelőtt a Rakéta regényújságban (1974-1994) jelentek meg.

Minden populáris műfaj tehát egy rá jellemző lehetséges világot teremt, amely sajátos módon viszonyul az aktuális, „valósnak” tekintett világunkhoz: vagy követi annak törvényeit, működési szabályait, vagy többé-kevésbé eltér azoktól, esetleg radikálisan áthágja őket. A műfajok az ez irányú közelítés és távolítás mértékétől függően is különböznek egymástól: míg a bűnügyi történetek többsége az előbbi, addig a fantasy vagy a sci-fi az utóbbi tendenciát tükrözi.

Ezzel a jelenséggel szorosan összefügg a **műfaji valószínűség** elve. Ez az események lefolyásának megszokott, elvárt, éppen ezért valószínűnek tekinthető lefolyási rendjét, forgatókönyvét takarja, ami műfajról műfajra változó. A valószínűség műfajilag eltérő feltételrendszereinek létezését különösen olyan művek esetében vagyunk kénytelenek tudatosítani, amelyek világában a mi hétköznapi világunktól eltérő természeti törvények uralkodnak, vagy amelyet képzeletbeli vagy csodás képességekkel rendelkező lények népesítenek be. Egy fantasyben nem akadunk fel azon, hogy az események folyását mágia és varázslat is befolyásolja, mint ahogy azon sem, hogy egy ajtó vagy fal mögött alternatív világok rejtőznek. Ha egy horrortörténet szereplői egy viszonylag távol eső helyen régi házat, ne adj isten kastélyt vásárolnak, szinte biztosak lehetünk abban, hogy előbb-utóbb szembetalálják majd magukat a hely szellemeivel, ártó démonaival – mert a gótikus regényből eredő kísértettörténetekben egyszerűen ez a szokás, ez a „borítékolható” forgatókönyv. Amikor egy kalandregény főhőse szorult helyzetbe kerül, s már-már úgy tűnik, hogy életét veszti, tudjuk (épp a hasonló műfajú regények történetlogikájából kiindulva), hogy jönnie kell a szituációt és

az események végkifejletét kedvező irányba elmozdító felmentő fordulatnak („váratlanul” megérkezik a segítség, a gonosz ellenfél túlzott magabiztosságában végzetes hibát vét, a leleményes hős utolsó csepp erejét összeszedve mégis felül tud kerekedni ellenfelén stb.) De gondolhatunk olyan, egészen hétköznapi cselekvések megjelenésére vagy éppen hiányára is, mint az éneklés: „Dalra fakadni megszokott, ezért valószínű – így érthető és hihető – a musicalben, jóval kevésbé az egy thrillerben vagy háborús filmben.”¹²⁴ Persze mindenkor a szerzőn áll, hogy respektálja-e ezeket az íratlan szabályokat, vagy sem. Aki Françoise Ozon *8 nő* (2002) című filmjére mint krimire ül be a moziba, azt váratlanul érheti, amikor az egyik szereplő dalra fakad. Ez még lehetne egy szokatlan, élénkítő mozzanat, ami nem feszíti szét a hagyományos műfaji kereteket. De amikor nem sokkal utána a második, majd a harmadik női karakter is ezt teszi, a néző már biztos lehet benne, hogy a bűnügyi történet és a musical valamiféle vegyítésének a szemtanúja.

Minden merevségük ellenére a populáris műfajok is változnak, csak éppen lassúbb tempóban, kevésbé látványos módon. Erősebb ugyanis bennük a megőrzés, mint a folyamatos újító átrendeződés tendenciája. Van a populáris műfajoknak egy viszonylag stabil, hosszú évtizedek óta változatlan „kemény magja”, egy-egy műfajon belül, illetve a műfajok közötti dialógustérben viszont **dinamikus, változásokat hozó folyamatok** zajlanak (egymásra hatás, keveredés, beékelődés, osztódás), ami aztán vezethet új műfajok, alműfajok, különböző szintű variánsok vagy hibrid műfajok kialakulásához. Ehhez gyakran elegendő annyi, hogy a szerző elhagyjon egy sokáig nélkülözhetetlennek tartott elemet, vagy éppen egy olyannal gazdagítsa a műfaj repertoárját, amely szokatlan, meglepő a tradíció tükrében.

A populáris művek olvasásélményét sokkal inkább a **normától való minimális**, mintsem radikális **eltérések élvezete** jellemzi.

¹²⁴ Steve NEALE, *Műfajkérdések*, ford. TURCSÁNYI Sándor = *Tarantino előtt. Tömegfilm a nyolcvanas években 1.*, szerk. NAGY Zsolt, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2000, 14.

A műfajkritika legnagyobb kihívása épp abban rejlik – az uniformizált műfaji hagyomány megnyilvánulási formái ellenére kitapogatni az elemzett szöveg egyedi sajátosságait vagy apró rendellenességeit (már, ha vannak ilyenek, persze). Gyakran megesik ugyanis mind az irodalomkritikai, mind a szövegelemzői gyakorlatban, hogy a műfaji optika kizárólagos vagy egyoldalú alkalmazása következtében a populáris irodalom körébe tartozó konkrét alkotás mintegy láthatatlanná és olvashatatlanná válik, mert az elemzői tekintet „egy pillanat alatt keresztülhalad az áttetsző szövegen, mint kés a vajon”¹²⁵.

*

A műfaji kategorizációt a krimi és a horror példáján keresztül szemléltetem.

A **krimik** alapmintázatát három kulcsfontosságú szerepkör alkotja: a nyomozó, a gyilkos és az áldozat. Ennek megfelelően különíthetők el a főbb típusok vagy alműfajok is.

Az E. A. Poe által megteremtett, majd Doyle és Christie által népszerűvé tett „klasszikus” változatot *rejtélyközpontú detektívtörténet*nek nevezik (mystery story). Ezekben a történetekben a kivételes képességű detektív alakja áll a középpontban, a fondorlatos bűntény pedig az olvasó találékonyságát próbára tevő rejtvényként, fejtörőként jelenik meg. A hangsúly a jelekként felfogott nyomok módszeres elemzésén és értelmezésén van. A gyanúsítottak köre zárt, a tettes kiléte az utolsó pillanatig rejtve marad.

Az 1920-as években jön létre Dashiell Hammettnek köszönhetően a detektívtörténet amerikai, „keményebb” változata, az ún. *kemény krimi* (hard-boiled detective fiction). A vidéki kastélyok, impozáns családi kúriák, valamint az angol falvak és kisvárosok világát felváltja az amerikai metropoliszok durvább és sötétebb valósága. Ez a környezet pedig új hőstípust kíván: a dörzsölt városi magádetektívet (a prototípusok Sam Spade és Philip Marlowe), aki saját erkölcsi kódex

¹²⁵ BÉNYEI Tamás, *Kategóriaváltások: a krimi elolvashatatlansága*, 48.

szerint cselekszik, nemegyszer a törvényesség határait súrolva, de egyedül az ügyfél érdekeit tartva szem előtt. A kemény krimikben az intellektuális oknyomozást az egyéni vagy szervezett nyomozómunka hétköznapi rutinja váltja fel. A nyomozás története fordulatos, pergő akciókkal – verekedéssel, tűzharcokkal és üldözésekkel telik meg.

A bűnügyi történetek harmadik meghatározó csoportját azok a művek alkotják, melyekben a nyomozó helyett az elkövető, tehát a gyilkos nézőpontja az irányadó. Ezek a krimik a gyilkosságot jelen idejű elbeszélés formájában tárják elénk: szemtanúi leszünk a tett előkészületeinek, elkövetésének és leplezésének, megismerjük tehát a „megrögzött” vagy „alkalmi” bűnöző viselkedésének lelki mozgatórugóit (pl. James M. Cain, Patricia Highsmith művei).

A negyedik típus a *thriller* kategóriájával írható le leginkább. Alapja a feszült, izgatott várakoz(tat)ás, mely a baljós előjelek folyamatos adagolásával jön létre. Leggyakrabban az életveszélyes fenyegetettségnek kitett áldozatot (nő, család, gyermek, ártatlan gyanúsított) állítja a középpontba, s a történet annak meneküléséről, az ellenfél kijátszásáról és az ártatlanság bizonyításáról szól. Ez az alaphelyzet egyaránt teret nyit a szorongás, a félelem, és a rettegés lélektani oldalának plasztikus ábrázolása és az izgalmas akciójelenetek sorjázása előtt. Alapozó mestere a William Irish álnéven is publikáló Cornell Woolrich volt, akitől – nem véletlenül – a műfaj filmes nagymestere, Alfred Hitchcock is merített (*A bátsó ablak*)¹²⁶.

A **horror** kapcsán Andrew Tudor, angol médiászociológus felosztását ismertetem. Ő három alapvető horror-narratívát különít el, amelyeket tekinthetünk alműfajoknak is. Osztályozása elsősorban a filmekre vonatkozik, de irodalmi művekből, a műfaj 19. századi klasszikusaiból indul ki. A *tudáselbeszélés*ben (Knowledge Narrative), melynek irodalmi ősmintáját Mary Shelley *Frankensteinje* képezi, valamely speciális tudás válik (általában egy gonosz szándékú vagy őrült tudós

¹²⁶ A téma részletes kifejtését lásd a *Bevezetés a krimi olvasásába* (Dunaszerdahely, Liliium Aurum, 2007) című monográfiámban.

kezében) az ismerős, rendezett világot fenyegető veszéllyé. Ennek következményeként születik meg a szörny, aki/amely „dühöngésbe” kezd, de a történet végén a szakértelem és az erőszak kombinációjával a kiválasztottaknak általában sikerül őt megsemmisíteniük. Az *inváziós elbeszélés* (Invasive Narrative), mely Bram Stoker *Draculájában* találja meg az előképét, a legegyszerűbb és legelterjedtebb horror-narratíva. A pusztító ismeretlen ezekben az esetekben magától, hivatlanul hatol be az emberi világba, s a vírusfertőzések fenyegető gyorsaságával árasztja el azt. A gyilkos invázió (vámpirok, gonosz szellemek, prehistorikus szörnyek, űrlények stb.) megállításának feltétele a speciális tudással párosuló erőszak. A *metamorfózis elbeszélés* (Metamorphosis Narrative) középpontjában egy tartósan vagy ideiglenesen monstrummá változott lény (farkasember, zombie, pszichopata gyilkos) vérengzése áll, mely kollektív méreteket is ölthet. Az átváltozás olyan oppozíciók viszonylagossá tételével jár együtt, mint élő – holt, emberi – állati, test – gép, tudatos – tudatalatti, épelméjű – tébolyodott. Irodalmi előképe R. L. Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című regénye¹²⁷.

*

Korántsem állítható persze, hogy a fenti két felosztás kimerítő vagy mindenki számára teljes mértékben elfogadható volna. Léteznek eltérő szempontú klasszifikációk is, és mind a krimire, mind a horrorra vonatkozóan további vagy az előbbtől eltérő alműfajok, illetve speciálisabb műfaji változatok is elkülöníthetők. A krimi kapcsán például mindenképpen szólni kellene még a különleges képességű, extravagáns magánдетektívek helyett a rendőrségi csapatmunkát előtérbe állító *police procedural* alzsáneréről (George Simenon, Ed McBain regényei), az ún. *bonctermi krimiről* (Patricia Cornwell, Kathy Reichs), az izgalmas, akciódús nyomozást és a bírósági drámát ötvöző *jogi thriller*ekről (John Grisham), a manapság oly népszerű *történelmi* vagy *ifjúsági krimi* típusairól, de önálló alműfajként volna körülírható akár a *gasztrokrimi* is. A horrortörténetek

¹²⁷ Bővebben lásd; Andrew TUDOR, *Narratívák*, ford. SIMON Vanda, Metropolisz 2006/1., 68-88.

között különbséget tehetünk – egyebek mellett – abból a szempontból is, hogy a rettegés forrása természetfeletti vagy evilági eredetű-e, esetleg nem a tényszerűség látszatát keltő beszámolóról van-e szó (dokumentarista horror), de kiindulhatunk a monstorum típusaiból (kísértettörténet, vámpírtörténet, farkasember-történet, zombitörténet stb.) vagy a megcélzott hatás jellegéből is (misztikum, drasztikum, szorongás, undor).

E színes műfaji paletták léte alapvetően pragmatikus okokkal magyarázható. A populáris kultúra fogyasztói ugyanis nem valamilyen pontos és általánosan elfogadott definíció vagy kategóriarendszer után áhítoznak. A műfaji címkék számukra elsősorban tájékoztató és előrevetítő funkcióval bírnak, útmutatást jelentenek arra nézve, hogy nagyjából mit is várhatnak el egy szövegtől, ha belekezdnek az olvasásába. Röviden: a műfaj **olvasási kulcs**ként működik.

*

A specializáltság, a tematikus behatároltság és a formalizált szerkezet nem zárja ki sem az új műfajok és alműfajok kialakulását, sem a **műfajok kereszteződését**. A műfajok rugalmas kereteknek tekinthetők, az őket elválasztó határok nem átjárhatatlanok, s csak az írói leleményesség és a színvonalas nyelvi megvalósítás kérdése, hogy a határsértésből milyen minőségű produkció születik majd. „A zsáner annyiban előnyös egy alkotó számára – írja a műfaji keresztezések és kísérletek nagymestere, Neil Gaiman –, hogy van mivel játszania. Vagy inkább játszadoznia.”¹²⁸ Az újdonság vagy a keverés érzékelése és a konkrét mű ennek fényében való értékelése viszont feltételezi egy érvényben lévő műfaji rendszer (a fent említett „kulcskészlet”) előzetes ismeretét.

A többféle műfaji hagyományt megmozgató szövegeket gyakran illetik a fajkeveredésre utaló **hibrid** jelzővel, de ugyanúgy hasonlítják a **patchwork** technikájához is¹²⁹, arra való tekintettel, hogy a szerzők

¹²⁸ Neil GAIMAN, *A zsáner pornográfiája, avagy a pornográfia zsánere*, 60.

¹²⁹ Adam MAZURKIEWICZ, *Patchwork genology* *czyli. O grach współczesnej literatury kryminalnej z fantastyką* *grozy = Literatura i Kultura Popularna XIV*, szerk. Anna

ilyenkor különböző eredetű és kiterjedésű „hozott anyagok” (karakter, helyszín, cselekményszerkezeti fogások) egymásba öltésével alkotnak új poétikai együtttestet. A műfaji kódok keverése egyfelől frissítő, élénkítő hatású lehet egy adott műfajra nézve, másfelől viszont elősegítheti az eltérő érdeklődésű és esztétikai igényű olvasói közösségek közeledését is. Aki főként sci-fit olvas, nem feltétlenül kedveli a krimi is, ellenben, ha a bűnügyi rejtély tudományos-fantasztikus közegbe helyezve jelenik meg (mint pl. Mur Lafferty *Hat ébredés* című regényében), könnyen lehet, hogy „ráfanyalodik” a történetre. És fordítva is igaz: az említett mű segíthet legyőzni a sci-fitől ódzkodó krimiolvasó ellenállását. A műfaji hibrideknek tehát fontos szerep juthat az egyén olvasói horizontjának tágításában.

Jellegzetesen kevert műfajnak tekinthető például a *dark fantasy*, amely a fantasy és a horror elemeinek különböző arányú ötvöztetésével jött létre. Az ilyen regényekben és novellákban általában egy ismeretlen, horrorisztikus jegyekkel bíró természetfeletti világ türemkedik be a hétköznapi vagy képzeletbeli, csodás világ közegébe, mégpedig valamilyen monstrum formájában. Ehhez társul még a sötét, baljóslatú hangulat, a szörnyek humanizáló ábrázolása és a happy end elmaradása (H. P. Lovecraft: *Cthullu hívása*, N. Gaiman: *Amerikai istenek*)¹³⁰. A detektívtörténet és a kísértettörténet „házasításával” jött létre a *misztikus* vagy *okkultista detektívtörténet*, mely egymástól elütő világképek fúzióját valósítja meg. Az előbbi a világ racionális megismerhetőségén alapul, az utóbbi viszont a természetfeletti, irracionális erők és lények létezését demonstrálja. E kategóriába tartozó történetekben a megoldandó bűnügyi rejtély hátterében szellemek, kísértetek, démonok

GEMRA, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 65. A lengyel irodalmár az okkultista krimi, a horrorisztikus krimi, a fantasy krimi és a cyberpunk noire műveire vonatkoztatva használja a patchwork metaforáját.

¹³⁰ Az alműfajról részletesebben lásd a Prae folyóirat dark fantasyről szóló tematikus összeállítását (2011/1., 2-44.), valamint: HEGEDŰS Orsolya, *A mágia szövedéke*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2012, 102-107.

mesterkedése áll. Példaként említhetők William Hope Hodgson Carnacki-történetei vagy Stanislaw A. Wotowskinak az okkultizmus és a mágia elemeivel operáló bűnügyi történetei¹³¹. Stephenie Meyer *Alkonyat*-tetralógiájával megalapozta a *vámpírrománcok*, tehát a horrorirodalomba tartozó vámpírregények és az ifjúsági szerelmes regények ötvözetét (a műfajt szellemesen olykor a „vérromantikus” jelzővel is illetik), ami később számos követőre talált, (pl. Lisa Jane Smith *Vámpírnaplók*-sorozata) divatjelenséggé vált, és persze nem kerülhette el a filmes feldolgozást sem. Amanda Quick 19. században játszódó romantikus kalandregényeiben rendre visszaköszönnek a krimi motívumai (pl. *A tökéletes mérég*), ezért nevezhetjük őket *krimi-románcoknak* is.

Egyes szerzők tudatosan törekednek arra, hogy minél színesebb „műfaji szöveget” hozzanak létre. A fő kérdés ilyenkor mindig az, hogy – egy gasztronómiai párhuzammal élve – új „fogássá” szervesülnek-e a különféle hozzávalók. Három olyan példára hivatkoznék, ahol ez sikerült. A *Harry Pottert* általában a fantasy kategóriájába sorolják, ha azonban árnyaltabb képet akarunk adni a J. K. Rowling világsikerű könyvsorozatának műfaji profiljáról, aligha feledkezhetünk meg a varázsmese, a gótikus horror, a krimi, a fejlődésregény vagy az iskolaregény cselekmény- és karakterformáló hatásáról. A *Felbőltas* egymásba ágyazódó történetei legalább hat műfaj hagyományából táplálkoznak. David Mitchell művében egyaránt felismerhetők az útleírás, az életrajz, a pikareszkregény, az antiutópia és a posztapokaliptikus sci-fi jellegzetes elemei, miközben a szöveg a napló, a levél, az emlékirat és az interjú formaelemeit is alkalmazza.¹³² Jasper Fforde *A Jane Eyre eszében* szellemesen „varja egybe” a krimi, a fantasyt, a sci-fit, a negatív utópiát, a szingliregényt és a vámpírtörténetek bizonyos „foltjait”.

¹³¹ Az okkult detektívirodalomról lásd: Barbara RODEN, *Kísértetekre semmi szükség? = Kísértetek a Baker Streeten*, 265-293.

¹³² H. NAGY Péter, *Alternatívák. A popkultúra kapcsolatrendszerei*, Budapest, PRAE. HU, 2016, 139.

*

A populáris irodalomról szólva általában nem szoktunk versekre gondolni, sokkal inkább egy alapvetően elbeszélő műveket magába foglaló szerteágazó szöveg univerzumra asszociálunk. Nem igazán beszélünk krimi-, sci-fi-, horror- vagy fantasy-versekről, arra viszont számos példa hozható, különösen az újabb irodalomból, hogy egy-egy populáris műfajba tartozó alkotás (regény vagy film) versírásra ihlette a költőt, s ez a művészetközi inspiráció aztán a költői eszköztár használati módjára is kihatott. Példaként említhető Vida Gergely horrorfilmek élményeit poétikailag egyedi módon feldolgozó „zsánerköltészete” (*Horror klasszikusok*, 2010). Most mégsem az ő kötetéből választottam az elemzési példát, hanem egy korábbi időszak, a modern költészet nyugatos klasszikusához, Babits Mihályhoz nyúltam vissza.

4.1. Exkurzus II: Műfaji és művészetközi cserefolyamatok két Babits-versben

Közismert Babits Mihály mozi iránti érdeklődése, sőt rajongása, mint ahogy a populáris irodalomhoz, különösen a detektívtörténethez és a fantasztikum elemeit hordozó rémtörténethez való pozitív viszonyulása is. Mindkettőről nemcsak cikkei¹³³ tanúskodnak, hanem versei¹³⁴,

¹³³ Babits *A gólyakaliját* ért bírálatok kapcsán mond meglehetősen lesújtó véleményt a korabeli zsrnálkritika állapotáról, és arról a finomkodás, érzélgősség és unalmas exkluzivitás jellemezte biedermeieres irodalomeszményről, mely megveti a ponyvaműfajok „olcsó fogásait”. „Ha van ma készülő nagy műfaj” – fejt ki saját álláspontját – „hasonlatos régi korok eposzaihoz: a detektív regény az. A mai nemzetek nagy problémája a fegyelem kérdése, az államhatalom és az anarchia, a rend és a szabadság veszélyeinek problémája - amelyeket ez a háború rettenetes rendjével és a modern anarkizmus tehetetlen korlátlanágával iszonyú képekben illusztrál – a kaland és az egyén lehetőségeinek korlátai egy rettenetesen uniformizált társadalomban, a lázadás és a zsarnokság: – s éppen ez a probléma, ez az ellentét adja meg a detektívregények témáját. Azért jött oly melyről, azért oly érdekes. S ha van műfaj ma, amely igazi, a nép lelkétől lelkezett, a nép fantáziájának kedves hősöket tud teremteni (a Rend vagy a Szabadság hőseit): az is a detektívregény. (Persze nem egyes silány detektívregényeket védelmezek: hanem magát a műfajt, mely a ponyva erős, szabad levegőjén érleli talán már a Formát egy jövendő Homérosz számára).” BABITS Mihály, *Kritika*, Nyugat 1917/4.

¹³⁴ A filmélmény versebe való átfordításának legismertebb darabja a *Mozgófénykép*, melyet legutóbb KÉKESI Zoltán értelmezett újra a médiumelmélet szempontjából: *Mint hír a dróton. Babits: Mozgófénykép – Kassák: Utazás a végtelenbe = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANIC Gábor – EISEMANN György, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 264–275. A bűnügyi tematika iránti fogékonyság példajaként említhető a *Régi szálloda* (1906) című, epikus töltetű vers. Ebben a lírai én egy olyan eltitkolt rablógylkosság áldozatának fal mögött bomló hullájára tesz ismételt utalást, melyről a szoba cserélődő lakói mit sem sejtene. A lért háborzongató helyzet aztán a zárlatban az életélvezet imperatívuszát kifejező költői jelképpé alakul át.

elbeszélő művei¹³⁵ és fordításai¹³⁶ is. Az alábbiakban két olyan verséhez fűznék elemző megjegyzéseket, melyekben a film és a detektívtörténet motívumai összetalálkoznak. Ez a művészet- és műfajközi találkozás nemcsak a téma szintjét érinti, hanem kihatással van a költemények poétikai megformáltságára is – más szóval: szöveg- és stílusalakító tényezővé lép elő.

Az első, időben is korábbi vers, a *Detektívregény* (1912-13). Egy szonetttről van szó, mely az *Illusztrációk mindenféle könyvekhez* címet viselő ciklus második darabjaként szerepel a költő *Recitativ* (1916) című kötetében. A másik, a *Detektívhistoria* pedig az 1920-as *Nyugtalanág völgyében* látott napvilágot.

Hogy a gondolatmenetem követhető legyen, s a befogadó saját „friss” olvasatával tudja konfrontálni állításaimat, mindkét esetben közlöm először a verset.

¹³⁵ *A gólyakalifa* egyaránt adósa a hasonmás-motívumra épülő fantasztikus történetek (E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, R. L. Stevenson) és detektívtörténetek műfajának. Ez utóbbi összefüggésekről lásd: SZÚCS Mariann, *Önmagukat olvasó szövegek. Babits Mihály A gólyakalifa; Robert L. Stevenson Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete = Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a huszadik századi magyar próza köréből*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 410-429. S a *Kártyavár* cselekménye is tartalmaz detektív-szálat. A költő *Szekszárdi kadarka* című naplójegyzetén végigvonul az emlékezés munkája és a filmvetítés közti analógia: BABITS Mihály, *Keresztül-kasul az életemen*, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993, 139-144.

¹³⁶ Elegetű itt utalni arra, hogy a fordítandó művek kiválasztásában mindig nagy gonddal eljáró Babits E. A. Poe 16 novelláját ültette át (olykor korábbi kísérleteket is felhasználva) magyarra, köztük olyan klasszikusokat, mint *A vörös halál álarca*, *A kút és az inga*, *Az Usber-ház vége* vagy *Az áruló szűv*. 1928-ban aztán 4 vers és *A műalkotás filozófiája* című híres öntertelmező tanulmány kíséretében önálló kötetben is megjelentette őket (*Groteszkek és arabeszkek*, Budapest, Atheneum).

Detektívregény

*Egy moziipark, egy pompás moziipark
fenyvek, veranda és az éji fény,
mely elsikamlík a lépcsők kövén;
egy rács, amelyet markol durva mark:*

*a betörőé; hág a durva sark
nyomát a fehér kőre letevén;
egy rándulás - és feltűnik a vén
fej: szántott homlok, vad szem, görcsös ajk...*

*Egy moziipark, egy pompás moziipark.
Benn a villában a kisasszony alszik
és szerkesztéjjel szunnyad annyi rét.*

*Csodás nyugalma éjjel. És a halk,
sík vászonégen végig szinte halszik
a tücsök, hogy bezenge a cserét.*

Érdeemes a verselemzést a két cím körbejárásával kezdeni. Míg a ciklus címe vizuális élményt ígér, a képi ábrázoláshoz hasonló, annak hatáseffektusait megidéző nyelvi teljesítményt, addig az elemzett vers címe egy irodalmi műfajra utal. Viszont már az első soroktól kezdve nyilvánvaló, hogy (egy) filmről, tehát mozgó, és nem álló képről lesz szó. Előrebocsájtható tehát annyi, hogy egy verssé szerkesztett *ekphrasis*ról van szó, mely azonban – a műfaj eredetével és hagyományával ellentétben – nem egy festményt vagy rajzot, hanem egy filmet ír le. Annyiban mégis indokolt lehet a terminus használata, hogy a képleírások – a nyelvi kifejtés és leírás szekvencialitása következtében – mindig valamelyest

„bemozdítják” az álló képeket is (különösen, ha azok valamilyen történetepizódot ábrázolnak), tehát ebben a vonatkozásban önkéntelenül is filmszerűvé avatják őket.

Hiányzik viszont a versből az irodalmi pretextusra tett utalás, ezért – a címmel ellentétben – nem tudunk „könyvet” rendelni az „illusztrációhoz”. Ez utóbbi fejlemény pedig arra figyelmeztet, hogy a ciklus címét – legalábbis e vers esetében – elsősorban ne szó szerint fogjuk fel (képleírás), hanem átvitt értelemben (szemléltetés, példa).

A vers beszédhelyzete jelölt: az első és a harmadik versszak egy szabadtéri mozielőadásra utal, miközben a teljes költemény egy itt vetített izgalmas film megtekintésének élményét örökíti meg – persze csak töredékesen, néhány kiragadott filmkocka erejéig; amennyire ezt a szonett-forma szűkös keretei lehetővé teszik. A hangsúly egyébként sem a cselekmény reprodukcióján van, hanem egy műfajtipikus hangulat megidézésén (bűnügyi szüzsé), ami kiegészül a „mozipark” sejtelmes esti miliójének részleteivel. Ezért nem is fontos tudnunk, hogy valós vagy elképzelt filmről van-e szó¹³⁷. A szöveg érdekességét, mediális összetettségét a külső környezet és a vásznon megjelenő látvány cseréje és a határok folyamatos elbizonytalanítása adja.

Csupán a második versszak beszél kizárólag és egyértelműen a filmről, a többi megőrzi a táj és a vászon kínálta vizuális élmény ambivalenciáját. Mégpedig annak köszönhetően, hogy bizonyos kifejezések egyszerre vonatkoztathatók a film cselekményének és a film befogadásának teredejére.

¹³⁷ Akit ez mégis érdekel, az Rába György monográfiájából megtudhatja, hogy Babits ezúttal az *Egy test, két lélek* című filmet nézte meg, Paul Wegenerrel a főszerepben, mégpedig azért, mert az témájában rokon volt az akkor még csak készülő *Gólyakalijával*. Vö: RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1902-1920*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981, 394. A költemény ezen háttérinformáció nélkül is teljes mértékben érthető és élvezhető, a versbe foglalt filmjelenetek ugyanis a zsánerfilmek kliséit idézik, nem pedig egy konkrét, jól megkülönböztethető alkotást.

Az első versszak első sora a helyszínt jelöli („*egy pompás mozi*park”), a második határeset: a „*fények*” egyaránt lehet még a környezet, vagy már a film világának része (az előbbi lehetőséget erősíti a vessző hiánya), a „*veranda*” a filmbéli házhoz tartozik ugyan, a lépcsőkön „*elsikamló*” „*éji fény*” azonban megint csak vonatkozhat a feszültséggel teli jelenet éjszakai szcenériájára (a holdfény megvilágítja a lopakodó betörőt) éppúgy, mint a kertmozi csillagokkal borított vagy holdfényes égboltjára. A záró verssor pedig átvezet bennünket a második quartina filmes világához.

A filmcselekmény visszaadásában találkozunk a lírai kifejezőmód eredendően mellérendeléses, kihagyásos szerkezete, nyelvi sűrítettsége és motivikus terheltsége a (néma)film montázsszerű, tehát ugyancsak az elhagyásra és az „ugrásszerű” váltásokra épülő felépítésével. A mozgóképi látvány nyelvi leképezésének ezen sajátosságait Rába György stílustörténeti távlatba helyezi, s az expresszionizmust jellemző „kihagyásos, fősoroló mondatfűzéssel” hozza kapcsolatba¹³⁸. A gonosztevőt játszó színész teste „feldarabolódik”: először a kezét, majd a sarkát, végül pedig az elrettentő arcát látjuk, s e testi részletek egymásutánja teremti meg, adja ki a mozgás (kerítés átmászása?) képzetét – mind a film(b)en, mind a szöveg(b)en.

A harmadik versszak nyitó sora – afféle elidegenítő eljárásként – kiközlent bennünket a belefeledkező szemlélődésből, mivel ismételten utal a nézőt (lírai ént) körülvevő miliőre. A következő, immár „filmes” verssor a második quartináétól teljesen eltérő hangulatú képet tár elénk, s ez a békés, „*csodás nyugalom*” hangulat megmarad a második, záró terzinában is. A felvillantott két epizód (lopakodó gonosztevő és alvó kisasszony) kontrasztja okán mondhatjuk azt is, hogy Babits itt a thrillerek kedvelt feszültségfokozó eljárását (suspense) alkalmazta, hisz az idilli lírai nocturne elfedi, de nem feledteti a leelkedő veszélyt („*szántott bomlok, vad szem, görsös ajk*”). Nézőként (és olvasóként) többet tudunk, mint a halálos fenyegetettségről mit sem sejtő szereplő, ráadásul

¹³⁸ Uo.

e feszültség oldása sem következik be, megreked a tetőpont előtt, mivel nem ismerjük meg a történet végkimenetelét.

Az utolsó négy sor tartalmazza a legtöbb „széthangzó“, azaz a vetített és az organikus világra egyaránt utaló elemet. A „szerteszéjjel szunnyad annyi réf“ egyaránt utalhat a házat és a mozit körülvevő területre, a rákövetkező, rímmel is összekapcsolt sor („Csodás nyugalmu éjjel“) utalási tartománya pedig az időbeli azonosság okán válik kétértelművé. A „halk, sík vászonégen“ szókapcsolat kifejezi azt, hogy a filmbéli éjszakai ég képéről van szó, ezt bizonyítja a síkszerűség és a hangok hiánya is, ugyanakkor utalás történik a látványt közvetítő fizikai hordozóra, a vászonra is. Ha viszont belegondolunk, nem sok különbség van a vászonég és a valódi éjszakai égbolt érzékelési tapasztalata közt, ez utóbbi ugyanúgy anyagtalannak, s ezért megfoghatatlannak és síkszerűnek hat, mint az előbbi (nem véletlenül használatos a kifeszített vászon az ég metaforájaként).

A zárlat szintén többértelmű. Értelmezhető úgy, hogy a némafilmet néző lírai én kiegészíti magában a hangtalan látványt, és saját tapasztalatait mozgósítva, emlékezete és képzelete segítségével megalkotja a ciripelő tücsök képzetét („végig szinte hallszik a tücsök“); mintegy kísérőzenét komponál hozzá¹³⁹. Ebben az esetben a tücsök a korábban lát(tat)ott ház réttel és cserjékkel övezett környékét zengi be. Amennyiben azonban maradunk a „pompás mozipark“ természeti díszletei között, kínálkozik egy olyan olvasat is, hogy az elképzelt tücsök a vászon és a nézőtér környékén fakad dalra, pontosabban – szinte már halljuk őt, ahogy ciripel. A hallgatás és a megszólalás közötti lehetlenyi

¹³⁹ A *Mozgófénykép*ben is találkozhatunk hasonló motívummal, ahol is az automobil hangját pótolja a költői képzet: „hallani szinte, amint robog a kanyarulat felé”. KÉKESI Zoltán hivatkozott elemzésében ezzel a szöveghellyel kapcsolatban azt írja, hogy a „hallani szinte” daktilikus lejtésének köszönhetően itt „a vers a látás elképzelt és megbénított érzékszervét a hangzás költői eszközeivel pótolja.” *Mint bír a dróton. Babits: Mozgófénykép – Kassák: Utazás a végtelenbe*, 269. Úgy vélem, hogy a *Detektívregény*ben nincs szó hasonló ritmikus pótlásról.

szünetre a *ballatszike* ige kicsit keresett alakja („*ballsziké*“) is ráerősít, mely rímfelelő pozíciója miatt az „alszik“ jelentést is aktivizálja (nota bene „felébreszti“). És ugyancsak keresett és modorosnak hat a *cserjét* vagy *cserjét* helyett használt „*cserét*“ is, de épp ez nyit utat egy olyan interpretáció felé, mely a szót a szövegen végigvonuló cserefolyamatokra – a kint (mozipark) és bent (film), a materiális és a fenomenális (jelenségszerű), a valós és a vetített világ közötti ingamozgásra vonatkoztatja. S ha tekintetbe vesszük, hogy a tücsök és zenéje a költő és a költészet jelképiségét is hordozza, akkor ez a „cserebere“ a versírás, a *poesis* által létrehozottként tárul elénk.

Detektívhistória

Látod az autót – az autót az éjben?

Hat detektív ül benne... jönnek értem...

*Mikor ott guggoltam a kassza előtt, s jaj, hangtalan
gyémánthegyű fúró fúrt – s a lámpa sárga sáva mint
arany*

*kard, a sötétben, a résben, kotort, kapart, keskenyen,
élesen –*

Látod az autót? most kanyarul, suhanva, kéjesen

az úthajlásnál - ránk vakút két tűzszereme az éjben –

Látod az autót? Itt van amitől féltem:

két fénycsápját löveli fehéren előre – nagyszerű ez!

Fenét félek már! Tudod, barátom, lassankint minden csak

mozi lesz.

*Mikor ott guggoltam a kassza előtt s fúrt a masinám,
akkor is így volt már... modern csudák, peregve, simán,*

*tudod, a páncélszekrény, a rekeszes lámpa, a gép...
és aztán a ház maga, ablakok az éjben, ujj, de szép!*

*hat emelet, lifttel, beton fal, acélplafon –
benn rémlő bőrfotelek, lekasztott telefon:*

*mind, mind mozi csak – látod, itt van már – mit remegsz,
fiam?*

Mondom neked, elmegy mellettünk, elsuban,

fénye fátylába vakulva – most! – úgy-e mondtam? –

Láttad, amint

feszülten ült benn a hat, s a revolverét tapogatta mind:

*Ők félnek! – kacagi hát! – Mit remegsz? Jobb volna talán
a fronton? – Piszt! Most ott kanyarodnak a part falán –*

*Most – Zsupsz! – Ezt jól csináltuk, ugy-e? No fiam,
kacagi!*

Hm, urak, jól esik a fürdő? Minden mozi csak!

*Veszély? Mi az?! Elmegy, elsuban. – Jobb volna talán
a fronton?*

Ölik egymást, millió bolond! Mi gondod, és mi gondom?

Az előző verssel szemben itt nem egy tényleges filmnézés élményének a megörökítéséről van szó, csupán a kiinduló helyzet és az események filmszerűségéről beszélhetünk. A mozi metaforikus értelmű utalásként jelenik meg a szövegben. Hogy mit is jelöl közelebről, azt a későbbiekben igyekszem majd megvilágítani, előtte azonban a költemény beszédhelyzetéről, műfajilag sajátos beszédmódjáról és néhány formai jellegzetességről szólnék.

A szöveget egy hang uralja, de ez a szólam közel sem egyhangú: a másokhoz intézett – kérdést, felhívást, felszólítást és felkiáltást kifejező – mondatok a *párbeszédszerűség* jegyeivel ruházzák fel a szubjektív lírai megnyilatkozást. Egy olyan dialogizált versbeszéddel van dolgunk, ahol csak az egyik fél, a lírai én hangját halljuk, de azon keresztül átszűrve körvonalazódik előttünk a bűnügyi regények és filmek világából ismerős helyzet: egy gengszterfilm üldözései jelenetében cseppenünk in medias res.

A *Detektívhistoria* Babits azon kísérletező jellegű költeményei közé sorolható, melyek különféleképpen ötvözik a líra és az epika hagyományos és újabb kifejezésformáit, miközben nemegyszer témájukban is szokatlanok. Jelen esetben egy olyan szöveggel van dolgunk, mely irodalmi vagy filmes elbeszélésbe kíváncsozó témát bont ki egy némileg szabálytalannak tetsző lírai szövegkonstrukció keretében. Keverednek tehát benne az *epikusság* és a *líraiság* formái, tematikus és poétikai mutatói, ami a recepcióban a *cselekményesség* és *szubjektivitás* kevert hatás-együttesében nyilvánul meg¹⁴⁰.

Arról, hogy minden műfaji szinkretizmus ellenére lírai szöveggel van dolgunk, leginkább a narráció töredezettsége és a történet részleges kifejtettsége árulkodik. Olvasva a művet jól érzékelhető a narrációra való hajlam, ugyanakkor ennek folyamatos megtörése, visszafogása is. Nem

¹⁴⁰ Epika és líra, pontosabban epikai és lírai kifejezéssel ilyen értelmű megkülönböztetését lásd František MIKO, *Od epiky k lyrice*, Bratislava, Tatran, 1973, 91-109. Magyarul: František MIKO, *Az epikától a líráig. Az irodalmi mű stilisztikai vizsgálata*, ford. ZEMAN László, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2001, 89-108. Miko elméletéről bővebben lásd: BENOVSZKY Krisztián, *A stílus jelei*. www.szemiotika.com/feltoltes/2010/12/miko.pdf

bontakozik ki teljes értékű szüzsé, legfeljebb egy hézagokkal teli cselekményváz sejlik fel előttünk. Van egy névtelen perszonális „elbeszélőnk”, aki fiához vagy egy nála fiatalabb férfihez intézi sokszólamú monológiáját (ez utóbbi eshetőség mellett szól a „*Tudod, barátom?*” megszólítás). A két személy kiléte bizonytalan, a helyzet és néhány utalás alapján valószínűsíthető, hogy bűnözőkről (kasszafűrók?) van szó. A helyszín pontosan meg nem határozható, s nem egyértelmű az időpont sem (az autók fényszórója estére vagy éjszakára enged következtetni). A szövegben két idősik különíthető el: a várakozás jelene („*Látod az autót... jönnék értem?*”), mely a végén akcióba megy át („*Most – Zsupsz!?*”), illetve a költemény „hangadója” által felidézett „mackós” tapasztalatok múlt ideje („*Mikor ott guggoltam a kassza előtt?*”). A fokozottan kihagyásos előadásmód miatt a cselekmény bizonyos fordulatai sem teljesen tisztázottak: azon túl, hogy nem ismerjük az előzményeket, nem követhető a két figura mozgása, így az sem egyértelmű, hogyan sikerül végül a detektívekkel teli autót a vízbe hajítaniuk.

A fenti mérleg is mutatja, hogy a *Detektívhistóriában* csak nyomáiban ismerhetünk rá az epikai szövegszerveződés jeleire. A cselekményességre rátelepedik a líraian elbeszélő én szubjektivitása: tettvágytól sarkallt felindultsága, bőbeszédűsége, csapongó emlékezete és ironikus derűvel palástolt zaklatottsága. A kontextus mellett (verseskötet) a líraiság formai indikátoraként könyvelhető el továbbá a versszerű tördelés, még, ha ez nem mutatja is a szabályosság jeleit. Olyan szabad versről van szó, amely részben eleget tesz a kisebb egységekbe való rendezés elvének, bár a páros és az önmagukban álló, páratlan „versszakok” váltakozásában nem fedezhető fel metrikai következetesség. A lírai alakítás egyértelmű jegyének tekinthetők viszont a mondatok, a szavak és a hangok szintjén érvényesülő ismétlés különféle eljárásai: a refrénszerűen visszatérő nyitósort („*Látod az autót?*”), az emlékezést kétszer azonos szavakkal felvezető mondat („*Mikor ott guggoltam a kassza előtt?*”), az alliterációk (*fűró fűrt; fénye fátylába; kotort, kapart, keskenyen; fenét félek*), melyek olykor eufónikus hatású

hangismétlődésekkel (*lámpa sárga sáva*) vagy szóismétléssel (*mind, mind mozi csak*) kombinálódnak, és persze a szövegen végigvonuló páros rímelés, illetve az időmértékes metrumfoszlányok is.

Nem szóltam még arról a szintén visszatérő, tehát ritmusképző tényezővé váló mondatról, amely már a szöveg művészetközi vonatkozásaihoz vezet át bennünket. „*Minden csak mozi lesz*” – hangzik el háromszor (apró változtatásokkal) ez a némileg talányos kijelentés. Vajon mit ért alatta a lírai én? Mi a költemény kontextusában a moziszerűség jelöltje?

Érdeemes közelebbről megvizsgálni, hogy mi a három mondat adott beszédhelyzetben betöltött funkciója. Először a közeledő rendőrautó okozta félelmet próbálja vele elhessegetni a lírai persona („*Fenét félek már! Tudod, barátom, lassankint minden csak mozi lesz*”). Ez azt követően hangzik el, hogy az autó „*két fénycsápját löveli fehéren előre*”, ami azt a benyomást kelti, mintha a két figura kerülne hirtelen – a szó mindkét értelmében – reflektorfénybe. Az éles fénypázmák mintegy filmszereplőkké lényegítik át őket, miközben a „csáp” kifejezés a monstrumszerű organikusság jegyével ruházza fel a száguldó automobilt. „*Nagyszerű ez!*” – kiált fel a lírai én, olyan – tehetjük hozzá –, mint a mozi(ban). Mintha ez a felismerés csökkentené, bagatellizálná a veszélyhelyzet valódi súlyát. Másodszor a „*modern csudák*”-kal összefüggésben említődik a mozi-metaphora: a műszaki újítások leltárszerű felsorolása után hangzik el a „*mind, mind mozi csak*”. Nem teljesen világos, milyen értelemben tekinthető „mozinak” a lift vagy a telefon; talán nem az egyes tárgyakra, hanem az egész technikai miliő övezte helyzet filmszerűségére vonatkozik az idézett kijelentés. Harmadszor pedig a vízben fürdő detektívekhez intézett gúnyos odamondogatás részeként bukkan fel az ominózus mondat: „*Hm, urak, jól esik a fürdő? Minden mozi csak?*” Mintha itt is, akárcsak az első esetben, a szituáció súlytalanításáról, „valódiságának” megvonásáról volna szó.

De miért, milyen alapon – mihez viszonyítva „mozi” csak ez az egész detektívhistória?

A vers befejezése igazít el a választ illetően. Kiderül ugyanis, hogy az eddig elhallgatott viszonyító elem a háború¹⁴¹ volt („*Jobb volna talán / a fronton?*”), hozzá képest a bűnözés semmi, csak „mozi” – mai nyelven fogalmazva: mi a médiaerőszak, sőt a valódi bűncselekmény a háborús öldökléshez képest („*Őlék egymást, millió bolond?*”). A szöveget átszövő mozi-metaphora értelmét tehát egy tükörszerkezet határozza meg: a filmes alvilág úgy viszonyul a valódihoz, mint ez a valódi a háború véres valóságához.

¹⁴¹ A vers először *Háborús detektívhistória* címen jelent meg a Nyugatban (1920. 23-24. szám). Véleményem szerint jót tett neki a címváltoztatás, épp a jelentés ütemezése (késleltetett újraértelmezés) szempontjából.

5. A populáris hős természetrajza

Amikor populáris irodalomról vagy populáris műfajokról esik szó, akkor egyúttal tipikus és konkrét szereplőkre is gondolunk. A népszerű történetek ugyanis mindig népszerű hősökhöz kapcsolódnak. Rájuk, az ő mítoszaira épül a populáris kultúra, ők az újráírások és adaptációk vándorló figurái, a rajongás és a kultusz közvetlen tárgyai. Éppen ezért kell részletesen foglalkozni velük, számba véve mindazt, ami hihetetlen változatosságuk mellett is összeköti őket.

A populáris hősök **történetek és műfajok szinonimái**¹⁴². Azért tettek szert ismertségre, mert emlékezetes tetteket hajtottak végre; aktív, cselekvő szereplőkről van szó, akikkel mindig történik valami, akik rendre olyan helyzetekbe sodródnak, amelyekben újra és újra bizonyítaniuk kell (s bizonyítják is) rátermettségüket. Más szóval azt, hogy méltók a hős címére. Ezért aztán a hős neve nemcsak a jellemére utal, nemcsak azt idézi fel, hanem legalább annyira a róla szóló történetek sokaságát is. Tegyük hozzá: bizonyos típusú történetekét, ami gyakran műfaji hovatartozást is magába foglal. Minden populáris műfajnak ugyanis megvannak a maga tipikus figurái, akikhez cselekedetek meghatározott köre kapcsolódik. Ilyen például a detektív, a szörny, az úrlény, a kém, a mágus, a magányos cowboy vagy az egyedülálló nő. Ezek persze nem konkrét személyeket, csupán általános szerepköröket jelölnek. A populáris hős ezeket betöltő, ezeket képviselő nevesített (Sherlock Holmes, Dracula gróf, E. T., James Bond, Gandalf, Brigitte Jones), vagy éppen névtelenségével tüntető fiktív individuuum (ilyen a Clint Eastwood alakította pisztolyhős az *Egy maréknyi dollárért* és a *Pár dollárral többért* című spagettiwesternekben).

A felsorolt példák rámutatnak a populáris hősök létmódjának következő jellegzetességére: arra nevezetesen, hogy az elvont és

¹⁴² Juraj MALÍČEK, *Hľa, popkultúrny brdina* = Juraj MALÍČEK – Peter ZLATOŠ – Michaela MALÍČKOVÁ, *Zborník o populárnej kultúre. Popkultúrny brdina vo virtuálnej realite*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, 13.

a konkrét pólusa között helyezkednek el. Nem csak abban az értelemben, hogy műfajtipikus posztok betöltői és ebből következő tevékenységformák végrehajtói, hanem abban az értelemben is, hogy bizonyos **emberi tulajdonságok, képességek és ideálok egyedi megtestesítőiként** tekinthetünk rájuk. Az esetek többségében átlátható, pszichológiai szempontból nem túlságosan bonyolult jellemekről van szó, a szerzők egy-két vonás kiemelésével teszik őket egyedivé; részletező belső lélekrajz általában nem társul hozzájuk¹⁴³. Ez azonban a hősi karakteralkotásnak nem fogyatékosága, hanem mondhatni szükségszerű velejárója: így, ebben a némileg redukált formában tudják ugyanis hatékonyan képviselni, szimbolizálni azokat az eszméket, amelyek életre hívták őket: a bátorságot, az önfeláldozást, a kitartást, a találmányosságot, az ügyességet, a segítőkészséget, a gyöngédséget – vagy éppen a gonosztságot, a kegyetlenséget, az önzést, a hataloméhséget stb.

A populáris és a klasszikus művek szereplője **tudatfüggetlen objektum**¹⁴⁴, mégpedig két szempontból is: a szerző fantáziájának a teremtménye, ugyanakkor a mindenkori olvasó tartja életben – azzal, hogy folyamatos érdeklődést mutat iránta, olvassa és nézi a róla szóló történeteket, újra és újra, generációról generációra, évszázadról évszázadra: „Egyes szereplők valamiképp mindenki számára hitelessé váltak, mert a közösség az évszázadok vagy évek során *érzelmeiket investált beléjük*. Számptalan olyan ábrándba investálunk érzelmeiket, amelyeket nyitott szemmel vagy félálomban szövegetünk.”¹⁴⁵ (Kiemelés: B. K.). Így válnak közülük némelyek kulturális szokások, társadalmi beállítódások vagy pszichológiai hajlamok típusaivá, emlékezetes megszemélyesítőivé.

¹⁴³ Hacsak a műfaji előírások ezt nem teszik szükségessé: például a sorozatgyilkosok pszichológiai profiljának részletes megrajzolása kulcsfontosságú a thrillerekben.

¹⁴⁴ Umberto ECO, *On the Ontology of Fictional Characters: A Semiotic Approach*, Sign System Studies, 2010/1-2., 84.

¹⁴⁵ Umberto ECO, *Az irodalom néhány funkciója*, ford. Gecser Ottó = *La Mancha és Bábel között. Irodalomról*, Budapest, Európa, 2004, 20-21.

S ez – a korokon és médiumokon átívelő érzelmi investíció és a típusalkotás igénye – a populáris hősökre fokozottan igaz.

A redukzív, néhány domináns jegy kiemelésre szorítkozó karakterépítésnek szükségszerű velejárója, hogy a populáris alkotások szereplői (nem csak a főhősei) könnyen és gyakran válnak különféle **nemi, faji, etnikai, társadalmi sztereotípiák** és politikai vagy vallási **ideológiák** hordozóivá, olykor kimondott szócsöveivé. Lássunk erre néhány megvilágító példát.

A szőke nő alakja (nemcsak a populáris kultúrában) sokáig a mutató, gyámoltásra és megmentésre szoruló gyenge nő sztereotípiáját testesítette meg, aki nem intellektusának, hanem vonzó külsejének köszönhetően lesz az érdeklődés és a vágy tárgya. Ezt az illusztrációk, könyvborítók, képregények és zsánerfilmek szexista előítéletektől terhelt képét rombolta le nemrég az *Atomszőke* című film (a *The Coldest City* című noire képregény feldolgozása, r. David Leitch, 2017), mely Lorraine Broughton ügynök személyében egy kőkemény női akcióhőst keltett életre a vásznon, aki mind fizikai erejével, harctudásával, mind taktikai érzékével túljár az életére törő férfiak eszén. A hagyományosan férfias műfajtipikus karakterek női szempontú, olykor a feminista ideológiától sem mentes újraértelmezésének természetesen számos előzménye volt, a zsánerirodalom és -film szinte minden ágából vett példák tucatjaival lehetne ezt bizonyítani. Csupán jelzésértékűen: van közöttük rendőrtiszt (Marge Gunderson, a *Fargo* terhes nyomozója), magánnyomozó (Kinsey Millhone, Vic Warshawski), FBI-ügynök (Clarice Starling, Dana Scully), törvényszéki orvosszakértő (Kay Scarpetta), titkosügynök (Salt ügynök), bérgyilkos (Nikita, Fox, a *Kill Bill* bérgyilkososztágának tagjai), kincsvadász (Adèle Blanc-sec, Lara Croft), vámpírvadász (Buffy), vámpírharcos (Selene), harcos fantasy-hős (Vörös Szonja, Xena), sci-fi hős (Ripley hadnagy), vadnyugati pisztolyhős (Ellen, a *Gyorsabb a halálnál* főszereplője) és képregényes szuperhős (Catwoman) is.

Az amerikai popkultúra egyik jellegzetes vonása a multikulturális nyitottság, ami a szereplők kulturális, nemzeti, faji hovatartozásának és

szexuális orientációjának változatosságában is megnyilvánul. Ennek kedvezőtlen hozadéka ugyanakkor, hogy számos negatív nemzetkép tartósítása is a számlájára írható. Ilyen például a lusta néger, a részeseges ír, az olasz maffiózó vagy a kapzsi zsidó¹⁴⁶. A szocializmus időszakában született közép-európai krimik és kémtörténetek tettesei, bűnös tevékenységet folytató szereplői rendre a kommunista rendszer ellenségeinek tekintett személyek köréből kerültek ki – nyugati állampolgárok, arisztokraták, jómódú gazdák (kulákok) vagy más vagyonos, „kizsákmányoló” osztályok képviselői voltak, illetve szoros kapcsolatban álltak velük. Az „arab terrorista” napjaink egyik legelterjedtebb sztereotipikus karaktere, mely vallási, etnikai és faji előítéletek kombinációjaként számos politikai thrillerben, kémtörténetben és akciófilmben tűnik fel. A nyugati keresztény világ kollektív félelmeinek megszemélyesítője, hasonló szerepe van tehát, mint volt a 19. század végének és a 20. század első felének nyugati kultúrájában az ázsiai (leginkább kínai) gonosztevő alakjának.

De térjünk vissza egy alapvetőbb kérdéshez. Mitől válik valaki hőssé? Mik a **hőssé válás előfeltételei és indokai**?

A hős attól hős, hogy valamivel kiemelkedik az átlagos emberek sűrű seregéből. **Különleges, átlagon felüli** fizikai vagy intellektuális képességei vannak. De ez általában nincs így kezdettől fogva, hanem valamilyen nevelődési vagy beavatódási folyamat eredményeként áll elő. A hőssé válás tehát az estek többségében nem születés, hanem inkább – nem feltétlenül könnyen meghozott – döntés kérdése, amit a tapasztalatszerzés és a szunnyadó tehetség kibontakoztatását elősegítő életrészek előz meg, vagy pedig valamilyen végzetes esemény miatt következik be. Nem ritka, hogy baleset (Pókember, Hulk), félresikerült tudományos kísérlet (V), titkos kiképzés (Jason Bourne), vagy születési rendellenesség, például genetikai mutáció (X-Men) folytán tesznek szert e szereplők olyan tulajdonságokra és képességekre, amelyek megteremtik

¹⁴⁶ John G. CAWELTI, *Symbols of Ethnicity and Popular Culture* = Uő, *Mystery, Violence and Popular Culture*, 228.

a hőssé válás alapját. Ennek háttérében éppen ezért sokuknál valamilyen **handycap** vagy gyerekkori **trauma** áll: Amerika kapitány vékony, gyenge fiú, akit éppen ezért nem akarnak besorozni katonának; Harry Potter árva, aki lenézett és megtűrt rokonként él nevelőszüleinél; James Bond szülei hegymászóbalesetben hunytak el; Tarzant, a dzsungelbe kitett gyereket a majmok nevelték fel; Adrian Monk az mellett, hogy kényszerbetegségben szenved (a tisztaság és szimmetria kóros megszállottja), egykori rendőrként nem tudja feldolgozni felesége erőszakos halálát; Bruce Wayne szüleivel egy rablógyilkos végzett. A negatív életrajzi események ellenére a hősök azzal tesznek bizonyosságot kiválasztottságukról, kivívva a közönség rokonszenvét, hogy képesek ezeken felülemelkedni, illetve a testi vagy pszichológiai hátrányt előnyükre fordítani, azaz a jó ügy érdekében végzett munkájukba „fegyverként” beépíteni.

Különbséget kell tenni **hősök** és **szuperhősök** között. Az előbbieket minden különlegességük ellenére is emberi léptékű karakterek, az utóbbiak viszont emberfeletti, gyakran nem evilági tulajdonságokkal bírnak. A repülés példájával szemléltetve: „Ha a hős repül, akkor ezt repülőn vagy sárkányrepülőn teszi, robbanás következtében, oston lógva, szikláról sziklára átlendülve hajtja végre (Indiana Jones, Rambo). Ha a szuperhős repül, akkor ez vagy valamilyen rejtélyes technológiának köszönhető, melyet rajta kívül senki vagy csak emberek szűk köre ismer – mindenestre olyan technológiáról van szó, amely az adott valóságban nem számít standardnak (Batman) – vagy azért repül, mert természetfeletti képessége ezt lehetővé teszi (Superman) (...) Esetleg seprűn repül vagy valamilyen varázsszer hatására (Harry Potter).”¹⁴⁷ A szuperhősök legismertebb csoportját alighanem a Marvel Comics (Spiderman, Iron Man, Captain America, X-Men, Hulk stb.) és a DC Comics (Superman, Batman, Wonder Woman stb.) által kreált fiktív univerzumok kivételes képességű karakterei adják.

¹⁴⁷ Juraj MALÍČEK, *Hľa, popkultúrny hrdina*, 16.

Természetesen a populáris hősök között is vannak hétköznapiabb karakterek, és olyanok is, akik produkciója ugyan feszegeti az emberi teljesítőképesség határait, de még ezzel együtt is földközeli dimenzióban maradnak. A kettő közötti különbséget a kémregény két emblemikus figuráján keresztül igyekszem megvilágítani. Ian Fleming *Casino Royal* (1953) című regényével indította útjára hőséneket, a 007-es brit ügynöknek, James Bondnak a kalandszériáját. A sikeres filmadaptációknak köszönhetően alakja aztán egyre inkább függetlenedett a regények világától, s Bond ikonikus filmes akcióhőssé nőtte ki magát. A regények és filmek által kiadott portré egy olyan szuperkém tár élénk, aki a világ bármely pontján bevethető, mindenhol megállja a helyét. Jó a közelharcban, a gyilkolás legkülönfélébb módjaiban (erre képezték ki) és a csábításban. Kiváló nyelvezéke van, az öltözködés és étkezés terén igazi ínyenc. Bármilyen járművet elvezet (a motorcsónaktól az űrhajóig), bármilyen szorult helyzetből kivágja magát. Jól tűri a fájdalmat, szívós és találékony. S ez mellett még vakmerő, munkaadóihoz hűséges és áldozatkész is. Mindezek a tulajdonságok predesztinálták arra Bondot, hogy a szuperkém prototípusává váljék. John Le Carré az *Ébresztő a halottnak* (1961) című kisregényében léptette színre először George Smiley hírszerzőtiszte, aki aztán elsősorban a Karla-trilógiaként emlegetett regények főszereplőjeként vált ismertté (*Árulás, Hajsza, Csapda*). A debütáló műben a szerző a Bond-mítoszzal ellentétes stratégiát követett: úgy vezette fel hőstét, hogy a hétköznapiságát domborította ki: „Amikor Lady Ann Sercomb a háború vége felé hozzáment Geroge Smiley-hoz, Mayfair-beli elképedt barátainak úgy jellemezte a férfit, hogy »lelegzetelállítóan hétköznapi«¹⁴⁸ – áll a nyitó mondatban. A következő bekezdésben pedig egy olyan jellemzést olvashatunk róla, ami alapján aligha gondolnánk arra, hogy itt egy hő van születőben: „Ez az alacsony, kövér, békés természetű férfi láthatóan nagy összegeket költött kimondottan rossz ruhákra, melyek köpcös

¹⁴⁸ John Le CARRÉ, *Ébresztő a halottnak*, ford. Széky János, Budapest, Láng Kiadó – Kolonel, 1990, 5.

alakján úgy csüngtek, mint összefonnyadt békán a bőr.”¹⁴⁹ A szánalmas és szürke külső mögött (amit egy vastagkeretes szemüveg koronáz meg) azonban egy zárkózott, művelt, nagy önfegyelemmel rendelkező férfi bújik meg, aki kiváló emlékezőkészséggel, taktikai érzékkel és szerepjátszás iránti tehetséggel rendelkezik. S ezek az adottságai adják majd szakmai sikereinek zálogát.

A populáris hősök felismerését különféle **identifikációs jelek** segítik elő. Lehet szó a ruházatról, használati tárgyokról, kísérő állatokról, előszeretettel fogyasztott ételekről vagy italokról, de ugyanúgy visszatérő beszédfordulatokról vagy megrögzött szokásokról is. Ezek a hősök személyiségének szerves részét képezik, ezáltal viselkedésüket kiszámíthatóvá teszik, és rituális jelleget kölcsönöznek neki. Afféle védjegyek, melyek kötelező érvénnyel kell, hogy felbukkanjanak a karakterrel együtt. Tekinthetjük őket a szereplő mindenkori beazonosítását lehetővé tevő *diagnosztikai tulajdonságok* kemény magjának¹⁵⁰. A képregények korábban említett szuperhőseit már jellegzetes viseletükről felismerhetjük. Míg Superman a felsőruháján (S betű), addig Harry Potter a homlokán viseli kiválasztottságának jelét (villám alakú forradás). Személyéhez a szemüveg és varázspálca éppúgy hozzátartozik, mint a Hedvig nevű fehér hóbagoly. A gyűrött barna Fedora kalap és a zöld-piros csíkos elhasznált pulóver a slasher-filmek ikonikus hősének, Freddy Kruegernek az állandó viselete (a borotvaéles fémkarmokkal ellátott bőrkesztyűjével együtt). Jack Sparow kalózkapitányt jellegzetes tengerész kalapja (tricorn), gyöngyökkel díszített fonott szakálla és sajátosan működő iránytűje emeli ki a hasonszőrű figurák csoportjából. És hát „ki is volna James Bond elegáns öltöny nélkül, John McClane véres atlétatrikó nélkül, Indiana Jones (...) kalap, colt és ostor nélkül és Columbo gyűrött balon kabátja,

¹⁴⁹ Uo.

¹⁵⁰ Umberto ECO, *On the Ontology of Fictional Characters: A Semiotic Approach*, 88.

szétesőben levő autója és bűzös szivarja nélkül.”¹⁵¹ S folytassuk a sort néhány további nagy detektív „jelzésértékű” megidézésével.

Pipa, hegedű, nagytuba, kockás mintázatú sildes sapka – ennyi is elég, hogy beazonosítsuk Sherlock Holmes figuráját. A pipa később Maigret felügyelő alakjának is elidegeníthetetlen tartozéka lesz, olyannyira, hogy egy regényben főszereplővé lép elő (*Maigret pipája*). Kojak felügyelőt nem tudjuk elképzelni előszeretettel fogyasztott gömbölyű nyalókája nélkül, ami aztán róla kapta a nevét. A kultikus háttorzongató thrillersorozat, a *Twin Peaks* Cooper ügynökét a diktafon, a kávé¹⁵² és a meggyes pite aurája veszi körül. A whiskey legalább annyira fontos szerepet játszik Philip Marlowe életében, mint James Bondéban a vodka martini (rázva, nem keverve). Nero Wolfe-nak az orchideakert és a konyha a kedvenc miliője, amelyek általában elsőbbséget élveznek a bűnügyi nyomozással szemben. A kötögetés, kertészkedés, madárfigyelés és aktív pletykálás szokáseggyüttese egy irányba mutat, Miss Marple felé.

Ha nem is elengedhetetlen feltétele a hősi státusznak, de viszonylag gyakori velejárója a **kettős identitás** és a rejtőzködő életmód. Ennek mintáját nagyrészt Orczy Emma bárónő *Vörös Pimpernel*ről szóló, 1790-es években játszódó kalandregényei alapozták meg¹⁵³. A virágnév mögött a gazdag angol arisztokrata, Sir Percy Blakeney bújik meg. Az unott, szalonbölcösségeket pufogató, kicsit különc világfira környezete a tökéletes úriember megtestesítőjeként tekint. Ez azonban csak egy szerep, amelyet Sir Percy azért játszik, hogy titokban zavartalanul végezhesse életmentő tevékenységét: nagy leleménnyel, felettebb kockázatos módon, de mindig sikeresen menekít ki a guillotine árnyékából franciákat Angliába. Kiletét csak közvetlen segítőinek szűk

¹⁵¹ Juraj MALÍČEK, *Hla, popkultúrny brdina*, 21.

¹⁵² Nem véletlen, hogy a kultikus filmsorozattal a rajongói kultúra kontextusában foglalkozó kötet borítóján egy kávésbögre látható (*Fan Phenomena: Twin Peaks*, eds. Marysa C. HAYES – Franck BOULÈGUE, Chicago, University of Chicago Press, 2013).

¹⁵³ A magyar származású író angolul írt, 1905-ben jelent meg az első regény *The Scarlet Pimpernel* címen, amelyet aztán további tizenhat kötet követett. Számos filmfeldolgozás készült belőle.

köre a Liga tagjai ismerik. A nyilvánosság felé szerepet játszó, de titokban hősi tetteket végrehajtó figura ötletét később többen is kamatoztatták. Zorro valójában gazdag földbirtokos, Don Diego de la Vega, Batman, azaz Bruce Wayne pedig dúsgazdag üzletember. Superman a civil életben újságíró, s Clark Kentként ismerik, Spiderman Peter Parker néven lapfotósként dolgozik. A kettős vagy akár többes identitás olyan karakterek megformálásában is visszaköszön, akik a törvény túloldalán működnek. Gondolhatunk itt a Fekete Tulipánra, alias Guillaume Saint Preux grófra, aki álarcos rablóként tevékenykedik, a mestertolvajra, Arsène Lupin-re (Maurice Leblance sorozathőisére), akinek megannyi arca van, szerepek sokaságát ölti magára, miközben valódi nevét (Raoul d' Andréy) titok fedi; vagy kései utódjára, Bernie Rhodenbarra, Lawrence Block rokonszenves és talpraesett betörőjére, aki fedőtevékenységként könyvkereskedéssel foglalkozik. Fantomas alakja annyiban haladja meg ezt a hagyományt, hogy neki már nincs saját, valódi arca, s mindig csak közvetetten ismerhető fel, azon a személyen keresztül, akinek maszkírozza magát¹⁵⁴. Minden szembetűnő hasonlóság ellenére Dr. Jekyll/Mr. Hyde azért nem illik be maradéktalanul a sorba, mert esetében a kettős identitás nem egy tudatos szerepjáték függvénye, hanem egy uralhatatlan kóros elváltozás eredménye¹⁵⁵.

Bizonyos értelemben a populáris hősök tartozékának tekinthetjük az őket körülvevő állandó szereplőket is, főként azokat, akik segítik vagy, ellenkezőleg, akadályozzák küldetésük teljesítését. Kiemelendők tehát a **segítőtárs** és az **ellenfél** szerepkörét betöltő figurák. A populáris hősnek mindkettőre szüksége van. Az előbbire azért, hogy legyen kire támaszkodnia, az utóbbira pedig azért, hogy rangjához méltó kihívóra találjon. Mivé is lenne Sherlock Holmes a bűnözők Napóleonjaként emlegetett matematikus, dr. Moriarty nélkül, Batman

¹⁵⁴ Tomáš HORVÁTH, *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*, Bratislava, VEDA, 2011, 367.

¹⁵⁵ Lásd erről H. NAGY Péter tanulmányát: *Dr. Jekyll jóslata: Egy régi-új emberkép nyomában* = Uő, *Alternatívák. A popkultúra kapcsolattrendszerei*, 151-160.

Joker nélkül, Harry Potter Voldemort nélkül vagy James Bond a főgonoszok nélkül, akiket rendre „amorális gyilkológépek, vagy tébolyult hatalommániákusok testesítenek meg”¹⁵⁶? De hogyan is boldogulnának az említett hősök állandó segítők – Dr. Watson, a komornyik Alfred Pennyworth, Hermione Granger és Ron Weasley, illetve Q, a speciális kutyüfelelős segítsége nélkül? Frodo aligha teljesíthette volna emberpróbáló küldetését, ha nincs mellette barátja, Samu és a kísérő csapat többi tagja – Aragorn, Legolas és Gimli. A hős társa és ellenfele a kontrasztra épülő szereplőábrázolás hathatós eszköze is. Mindkettő a hős rendkívüliségének kidomborítását szolgálja. A segítőtárs szellemi vagy fizikai kapacitásait tekintve általában nem ér fel a hőshöz (ha csak egy hajszállal is, de elmarad tőle). Az ellenfél viszont – jöllehet azonos „súlycsoportba” tartozik, hasonló adottságokkal bír – rossz ügyet szolgál, tehát mintegy a hős negatívjának tekinthető.

Az egyértelműen pozitív és negatív főszereplők mellett a populáris kultúra hőseinek galériáját néhány olyan figura is színesíti, akiknél zavarba ejtő módon keverednek a rokonszenves és a visszataszító vonások, ezért pszichológiai és erkölcsi megítélésük is ambivalensnek mondható. A szerzők, ha nem is adnak felmentést borzalmas tetteikre, segítenek megérteni azokat a körülményeket, amelyek hatására a bűn útjára léptek. Elvileg tehát a legyőzendő ellenfél, a gonosztevő kategóriájába tartoznak (gyilkosok, tolvajok, csalók – vagy mindezek egy személyben), néhány megnyilvánulásuknak köszönhetően azonban sikerült kivívniuk a közönség szimpátiáját. Segítik például az igazságszolgáltatás munkáját, vagy igazságosztóként, bűnösök büntetőjeként lépnek fel, vagy egyszerűen intelligenciával párosuló ravaszságuk az oka ennek. Mindkét említendő példa a regényirodalomból való, melyek népszerűsítéséhez ugyanakkor nagyban hozzájárultak a sikerült filmadaptációk is.

¹⁵⁶ BÉNYEI Tamás, *Az ártatlan gyilkológép: James Bond mint hidegháborús hős*, Kalligram, 2003/9., 44.

Hannibal Lecter pszichiáter és sorozatgyilkos egy személyben. Intelligens, művelt, ugyanakkor kegyetlen és számító gyilkos emberevő hajlamokkal. Thomas Harris *A vörös sárkány* című regényében tűnt fel először, majd a folytatás, *A bárányok hallgatnak* és annak filmfeldolgozása tette őt igazán népszerűvé, Anthony Hopkins zseniálisan hátborzongató alakításának is köszönhetően. Ebben a történetben Lecter egy szigorúan őrzött börtön lakójaként tanácsokkal segíti a leendő FBI nyomozónót, dr. Clarice Starlingot egy pszichopata kézre kerítésében. A rendszeres beszélgetések alatt sikerül a bizalmába férkőznie, és segítenie őt személyes szorongásainak feloldásában is. Tehát nemcsak az üldözött sorozatgyilkos pszichológiai profilját készíti el, hanem Starlingét is. A *Hannibal ébredéséből* tudjuk meg, mi vezethetett Lecter személyiségének deformációjához és későbbi kannibalizmusának a kialakulásához: már árva fiúként szemtanúja volt annak, hogy fogva tartói, a megszálló náccikkal kollaboráló litván bűnbanda tagjai megölik, majd – élelmük nem lévén – megesszik a húsát. A háborús bűnösöknek minősülő tetteseket aztán a még csak kamasz Hannibal sorra elteszi láb alól. Harris magyarázata azért nem ennyire téziszerű. Nem zárja ki ugyanis annak a lehetőségét sem, hogy a fiú a családi tragédia nélkül is ugyanúgy szörnyeteggé vált volna. „Növekszik és változik, vagy talán csak az bontakozik ki belőle, aki mindig is volt.”¹⁵⁷

Dexter Morgan¹⁵⁸ a munkájának élő rendőrségi szakértő, egész pontosan vérmintaelemző. Visszafogott, magának való ember, még a hozzá legközelebb állók sem tudják azonban, hogy olyan erőszakos bűnözők likvidálására specializálta magát, akiknek sikerült kijátszaniuk az igazságszolgáltatást. Nem erkölcsi felháborodásból vagy bosszúból vált a gyilkosok gyilkosává, hanem egyfajta „terápiaként”. Gyerekként látnia kellett anyja erőszakos halálát, s néhány év múltán e traumatikus

¹⁵⁷ Thomas HARRIS, *Hannibal ébredése*, ford. BIHARI György, Budapest, Magvető, 2007, 133.

¹⁵⁸ Jeff LINDSAY nyolckötetes regénysorozata magyarul az Agave Kiadónál jelent meg FARKAS Veronika fordításában (2004-2016).

esemény hatására ébredtek benne gyilkos ösztönök. Nevelőapja, aki rendőr volt, ezt felismerte, s megtanította arra, hogy uralkodjon felettük, s bizonyos értelemben „társadalmilag hasznos” irányba terelje őket¹⁵⁹.

A populáris hős további jellegzetes vonása a **sorozatszerű létmód**. Nagyon ritkán válik hőssé valaki pusztán egy történet (regény, elbeszélés, képregény, film) hatására. A popkultúra hősei általában visszatérő szereplők, regény-, film- vagy képregény-sorozatok hősei, ismertségüknek és tartós népszerűségüknek is ez a biztosítéka, hogy újra és újra „előveszik” őket, folytatják, kiegészítik, adaptálják történeteik sorát. Ez a folyamatos cirkulációból eredő tartós jelenlét teszi, hogy hajlamosak vagyunk rájuk úgy gondolni, mint olyan valakikre, akik dacolnak a múlt idővel. Mintha egy **örök jelenben** élnének: bár olykor mutatkoznak rajtuk a múlt idő jelei, mindig hozzák a formájukat, sosem okoznak csalódást. Ugyanazt mondják, ugyanazt és ugyanúgy teszik, mint korábban oly sokszor már, és mi okkal reménykedünk abban, hogy ez később sem lesz másképp. Ez olyannyira így van, hogy nem egy esetben a haláluk sem bizonyul véglegesnek: a visszatérésnek a feltámadás is szerves részét képezi. Közismert példája ennek Sherlock Holmes esete, akibe a rajongó olvasók leheltek új életet. Nekik, írásban közölt követelésüknek köszönhető, hogy az eleinte ellenkező Conan Doyle végül mégis beadta a derekát, és előállt egy mentő ötlettel. A világhírű detektív, miután kiszabadult ama bizonyos svájci vízesés félelmetes habjai közül (*Az utolsó eset*), néhány inkognitóban eltöltött év után – a frászt hozva az őt halottnak hívó barátjára, dr. Watsonra – váratlanul felbukkant Londonban, s ezzel egy újabb sikeres nyomozási széria vette kezdetét (*A lakatlan ház*). De ha a rajongóknak meg kell is békülniük kedvencük halálával, akkor is még ott van a szerző előtt az a lehetőség, hogy hősének eddig nem publikált eseteit, kalandjait tegye közzé – akár gyerek- vagy ifjúkorából. Merthogy a populáris hősök is voltak valaha gyerekek, még ha erre a „felnőtt” szövegekben kevés utalást

¹⁵⁹ Marcel DANESI, *The „Dexter Syndrome“: The Serial Killer in Popular Culture*, New York, Peter Lang, 2016, 87-88.

találunk is. Szerencsére, tehetjük hozzá, hiszen ez kiváló alkalmat biztosít számos visszamenőleges kiegészítés, azaz prequel elkészítéséhez. Ilyen indíttatásból látott napvilágot nem egy Sherlock Holmes¹⁶⁰, James Bond¹⁶¹ vagy Indiana Jones¹⁶² gyermek- és ifjúkorát bemutató regény, film vagy filmsorozat is. De utalhatunk a *Bates Hotel* című filmsorozatra is, mely a *Psycho* tudathasadásos főszereplőjének, Norman Batesnek az ifjúkorát „dolgozza fel”.

Az igazán népszerű hősök fiktív mozgásteret nem szűkül le az eredeti, „hazai” közegükre, sokkal inkább a határok folyamatos tágulásának a jeleit mutatja. Általában annak vagyunk a tanúi, hogy a szereplő kalandokkal teli élettörténete előbb-utóbb túlterjed az eredeti kor, nyelv és médium keretein, s fokozatosan hódítja meg más írók, műfajok és médiumok történetvilágait. A populáris hősök jellemzően **zsáner- és médiumközi utazók**, cselekvő jelenlétük permanens műfaj -, médium-, nyelv- és kultúraközi körforgásként hat. A népszerűség egyik fontos mutatója épp a meghódított, tehát a folytatás, kiegészítés, keresztezés és paródia játékába bevont szövegek, műfajok, médiumok száma és változatossága. Az irodalmi eredettel rendelkező hősök korábban a színpadi művekben és a rádiójátékokban lépték át először saját közegüket, ma már inkább a mozi- és tévéfilm, a filmsorozat, a képregény, az animációs film és a számítógépes szerepjátékok felé

¹⁶⁰ A rengeteg szóba jöhető mű és sorozat közül most csupán *Az ifjú Sherlock Holmes és a félelem piramisa* című filmet (1985, r. Barry Levinson) és Andrew LANE ifjú Sherlock Holmesról szóló regénysorozatát említem, melynek első négy kötete magyarul is olvasható.

¹⁶¹ A magyarul megjelent kötetek: Charlie HIGSON, *Ezüstszony*, ford. KOVÁCS István, Budapest, Glória Kiadó, 2005; Charlie HIGSON, *Vérláz*, ford. KOVÁCS István, Budapest, Glória Kiadó, 2006.

¹⁶² MARTIN, Les, *Az ifjú Indiana Jones kalandjai – A balál mezeje*, ford. SZÁNTÓ Dániel – SZÁNTÓ Péter, Budapest, Fabula, 1995. A több mint húsz epizódot magába foglaló tévésorozatban (*Az ifjú Indiana Jones kalandjai*, 1992-1996) a huszadik század első felének sorsfordító történelmi eseményei szolgáltatják a kulisszákat a hős kalandjaihoz. A sorozat természetesen már a kalandor archeológus populáris mitológiáját megteremtő három mozifilm után (1981, 1984, 1989) készült el.

veszik az irányt. Mindez azt is jelenti, hogy a populáris hősökről kialakuló kollektív képzetek több tényező együttes hatására alakulnak ki, hagyományozódnak tovább és íródnak át (rendezői koncepció, színészi játék, vizuális megjelenítés). Érthető tehát, ha a történetmondás és karakterépítés transzmediális dimenzióival foglalkozó tanulmányokban a populáris kultúra példaanyaga felülreprezentáltnak mondható. Henry Jenkins a *The Matrix* címszó alatt futó narratív világot járja körbe alaposan, mely a filmtrilógián kívül képregényeket és videojátékokat is magába foglal¹⁶³. Marie-Laure Ryan a *Star Wars* univerzumot¹⁶⁴, Paolo Bertetti a *Conan, a barbár* képregény- és filmadaptációit¹⁶⁵, Carlos Alberto Scolari a *Steve Canyon* című comic stripet és a belőle készült tévésorozatot elemzi¹⁶⁶.

A látszólagos időtlenség és nem szűnő migráció szoros összefüggést mutat a populáris kultúra **mitologizáló hajlamával**. „A különböző szerzők közös, műveik feletti művön, a mítoszon dolgoznak. Tarzan nem E. R. Burroughs tulajdona többé, Frankenstein elszakad Mary Shelley művétől, Drakula kilép Bram Stoker regényéből.”¹⁶⁷ És persze folytathatnánk a sort: James Bond nem Ian Fleming tulajdona többé, Sherlock Holmes elszakad Arthur Conan Doyle műveitől, Batman kilép a képregények (DC Comics) világából. Ebben a megközelítésben a mítosz a populáris kultúrában egy „olyan komplex narratív program, amely előírja a lehetséges történések készletét,

¹⁶³ Henry JENKINS, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 93-130.

¹⁶⁴ Marie-Laure RYAN, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, *Poetics Today*, 2013/3., 361-388.

¹⁶⁵ Paolo BERTETTI, *Toward a Typology of Transmedia Characters*, *International Journal of Communication* 2014/8., 2344-2361.

¹⁶⁶ Carlos Alberto SCOLARI, *Transmedia storytelling. Implicit consumers, narrative worlds and branding in contemporary media production*, *International Journal of Communication*, 2009/3., 586-606.

¹⁶⁷ KIRÁLY Jenő, *Mágikus mozi*, 155.

sorrendjét, szereplőit és miliőit; általánosított elbeszélés, amely konkretizált elbeszélések sorában ölt testet.¹⁶⁸

Az effajta mítoszépítés nemcsak új mítoszok létrehozását és folyamatos megerősítését jelenti, hanem a hagyományból ismert ősi történetek megelevenítő újraírását is. Egy-egy ikonikus karakter népszerűsége mögött nem egyszer konkrét mitológiai minták, általános érvényű emberi ősképek (archetípusok) vagy bibliai alakpárhuzamok aktualizálása húzódik meg. Hasonló funkciót tölthetnek be továbbá mesei elemek is. Monte Cristo alias Edmond Dantés személye és sorstörténete (miként azt már az új, felvett neve is jelzi) az ártatlanul szenvedő, poklokra alászálló, majd onnan diadalmasan visszatérő és ítélkező Jézus alakját idézi meg¹⁶⁹. Superman a távoli Kripton bolygóról kerül a Földre, ahol nevelőszülőknél cseperedik fel. Rejtett származása, valódi nevének héber asszociációi, földöntúli eredetű különleges képességei és védelmező szerepe okán hagyományosan Mózással vonják párhuzamba. Természetfeletti ereje és hírnevét megalapozó fantasztikus tettei viszont Herkules kései leszármazottjának mutatják őt¹⁷⁰. Katniss Everdeen, *Az éhesők viadala* főhőse mitológiai, történelmi, irodalmi előképek sorát tudhatja magáénak. Ő a lázadó gladiátor, Spartacus és az igazságtevő és védelmező Robin Hood női megfelelője, miközben legalább annyira női Theseus is, „önkéntes helyettesítő áldozat, aki egy közösségért valaki más helyett vállalja a biztosnak látszó halált, bemegy a Minotaurus barlangjába, itt a rettentő amfiteátrumba.”¹⁷¹ A *Star Wars* világa, George Lucas folklór iránti érdeklődéséből eredően is, tele van a varázsmese-narratíva tipikus alkotóelemeivel, s ugyanezt elmondhatjuk a James Bondról szóló regényekről és filmekről is¹⁷².

¹⁶⁸ *Uo.*

¹⁶⁹ Umberto ECO, *Chvála Monte Christa = Uó, O zrcadlech a jiné eseje*, ford. Vladimír MIKEŠ – Veronika VALENTOVÁ, Praha, Mladá fronta, 2002, 199.

¹⁷⁰ Umberto ECO, *Apocalittici e integrati*, 227., 229.

¹⁷¹ ARATÓ László, *Védőbeszéd a ponyvairodalom mellett*, Könyv és Nevelés, 2016/2., 33.

¹⁷² Umberto ECO, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2001, 169-170.

A mitológia, illetve a mitologikusság nemcsak a többé-kevésbé rejtett analógia útján jelenhet meg a populáris kultúrában, bizonyos esetekben közvetlenebb és konkrétabb formát is ölthet. Példaként említhetők a skandináv mitológia (*Edda*) azonos nevű istenéről mintázott képregényhősnek, Thornak vagy féltestvérének, Lokinak a kalandjai. Rick Riordan öt részből álló ifjúsági fantasy sorozata, a *Pery Jackson és az olimposziak* a görög mitológia isteneit és félisteneit hozza át a mai korba, s ezáltal emberközelbe. S ugyancsak a görög mitológiából merít a *Hercules* című produkció (r. Brett Ratner, 2014) és a Louis Letterier rendezte *Titánok harca* című fantasy film is. És persze utalni lehet arra is, hogy számos dolgozat született már az óészaki mitológia J. R. R. Tolkien világalgatóására gyakorolt hatásáról (*A gyűrűk ura*).

A populáris irodalom szereplőinek sajátos csoportját képezik maguk a szerzők: **a zsáneríró gyakran tűnik fel hősként** olyan jellegű történetekben, amelyeknek korábban alkotója volta. Ez jó lehetőséget teremt élet és irodalom, valóság és a fikció ütköztetésére vagy zavarba ejtő cseréjére, alkotó és teremtmény szembeállítására, illetve bizonyos művek keletkezéstörténeti hátterének „leleplezésére”. Különösen kedvelt téma a populáris irodalom 19. századi klasszikusainak szerepeltetése a regényekben, filmekben és képregényekben, nemcsak önállóan, hanem olykor csoportosan is. Erre hozok néhány példát.

J. Barton Mitchell és Den Kotz *Poe* című képregényében (*Poe*, 2011) és *A holló* (*The Raven*, r. James McTeigue, 2012) című thrillerben egyaránt egy olyan sorozatgyilkos után nyomoz a rendőrség, aki Edgar Allan Poe novelláit másolja, illetve azokból merít inspirációt véres tetteihez. Ezért is kéri fel a rendőrség az író, hogy segítsen megoldani az ügyet. Arthur Conan Doyle több regényben tűnik fel a szellemvadász vagy a nyomozó szerepkörében. Mark Frost 19. század végén játszódó misztikus történelmi thrillerének, *A hetek listájának* (*The List of Seven*, 1993) ¹⁷³ is ő a központi hőse, feltűnik azonban mellette, egyelőre csak

¹⁷³ Magyarul csak a regény első fele jelent meg *Sötét szűveltség* címen JUHÁSZ Viktor fordításában (Budapest, Beneficium, 1999).

mellékszereplőként, Bram Stoker is. Graham Moore 2010-ben megjelent regényében (*The Sherlockian*) azonban már egyenrangú társak: Doyle a *Drakula* munkálatainak még csak az elején tartó Stokerrel karöltve egy sorozatgyilkos után nyomoz. A Sherlock Holmes alkotója irodalmi detektívésdijének megvan az életrajzi háttere: a szerző annak idején valóban részt vett a rendőrség munkájában, s a Scotland Yard felkérésére afféle tanácsadóként közreműködött egy-két ügy felgöngyölítésében¹⁷⁴. A sci-fi egyik atyjaként is számon tartott H. G. Wells (*Az időgép*, *A láthatatlan ember*) játssza a főszerepet Felix J. Palma *Az idő térképe* (2008) című kiváló regényében, mely ravaszul egyensúlyoz a történelmi regény, a detektívtörténet és a sci-fi között. Néhány kulcsfontosságú jelenet erejéig Bram Stoker és Henry James is bekapcsolódik a történetbe, kettejük regényelméleti vitái, illetve *Az időgép*, a *Drakula* és *A csavar fordul egyet* értelmezésével kapcsolatos reflexiók a mű emlékezetes részei közé tartoznak. Dan Simmons a *Drood*-ban (2009) egy olyan, életrajzi és fantasztikus horror-elemeket kombináló történet keretében hozza össze Charles Dickenst és Wilkie Collinst, mely egyebek mellett új fénybe állítja két bűnügyi regényük, az *Edwin Drood rejtélye* és a *Holdgyémánt* cselekményét és keletkezéstörténetét is.

De a szerző nem minden esetben mozog olyan otthonosan az adott műfaji közegben, mint irodalmi hősei. Amikor Agatha Christie Lindsay Jayne Ashford regényében megoldandó rejtéllyel találja magát szemben, gondolatban Hercule Poirot-hoz fohászkodik segítségért: „*Használd a kis szürke agysejtjeidet.* (...) Agatha érezte a helyzet iróniáját. Ült egy vonaton, amiről egyik jövőbeli regényében írni készült, és a képzeletének egy szüleményétől várta, hogy megmondja, mit is tegyen. Miként lehetséges az, hogy egy író képes teremteni egy olyan karaktert, aki értelmesebb, jobb megfigyelő és gyorsabb eszű, mint ő maga?”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Erről lásd: Peter COSTELLO, *Conan Doyle Detective*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2006.

¹⁷⁵ Lindsay Jayne ASHFORD, *Rejtély az Orient-expresszen*, ford. KERÉKI Noémi Valentina, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2017, 48.

A függőben maradt kérdés megválaszolása helyett irányítsuk a figyelmünket az említett detektívre. Az alább következő rövid exkurzusban Hercule Poirot-t a populáris hős szemléltető példajaként idézzük meg, mindazon szempontok figyelembe vételével, amelyekről e fejezetben szó esett.

5.1. Exkurzus III: Hercule Poirot mint populáris hős

„(...) egészen különös megjelenésű emberke volt. Nem sokkal volt magasabb százhatvan centinél, de nagyon méltóságteljesen viselkedett. Tökéletes tojásfeje volt, s egy kissé mindig félrebillentette. Bajusza tömött, nagyon katonás. Öltözékének makulátlansága szinte hihetetlen; egy porszem bizonyára nagyobb fájdalmat okozott volna neki, mint egy revolvergolyó”. Az idézett jellemzés Agatha Christie első regényéből, *A titokzatos styles-i eset*ből (1920)¹⁷⁶ való, és tartalmazza a szereplő későbbi beazonosításához szükséges legfontosabb **külső identifikációs jeleket**: alacsony termet, tojásfej, méretes bajusz, makulátlan öltözet. Ez egészül még ki a macskaszzerű pillantással, a sűrke agysejtekre való állandó hivatkozással, illetve a francia szófordulatok gyakori alkalmazásával. A mű megjelenése idején még aligha volt sejthető, hogy e különös figura oly mértékű népszerűsége tesz majd szert, s az sem, hogy a regény egy **hosszú sorozat** kezdetét jelenti. Az író nő összesen 34 regényben és 55 novellában örökítette meg a belga magánetektív nyomozási eseteit. Sorozathősei közül ő az, akiről a legtöbb történetet írta. Alakja ezáltal történetek, mindenekelőtt **nyomozástörténetek szinonimájaként** él a köztudatban, de ugyanúgy a művek fiktív világában is: a fokozatosan nemzetközi hírnévre szert tevő Poirot név a szereplők többsége számára a sikeresen megoldott esetekkel válik egyenértékűvé.

Ha kicsit iskolás módon egy tömör jellemzést kellene készítenünk róla, akkor a következőképpen járhatnánk el. Hercule Poirot világhírű,

¹⁷⁶ Agatha CHRISTIE, *A titokzatos styles-i eset*, ford. DEZSÉNYI Katalin = UÓ, *A titokzatos styles-i eset – Függöny*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1990, 25.

belga származású magán-detektív (korábban rendőrtisztként dolgozott), aki az 1920-as évektől kezdve Angliában él. Agglegény. Alacsony, köpcös termetű, különös ismertető jegye a tojás alakú fej, a nagy, gondosan ápolt bajusz, zöld szem. Intelligens, jó megfigyelő, kiváló érzékkel az apró tárgyi és nyelvi részletek iránt. Hajlamos a titkolózásra. Rendszerető, piperkőc, hiú, takarékos, édesszájú.

Mindezen egyedi vonásokon túl, a narráció általánosabb szintjén Poirot egy **műfajtipikus szerepkör**, a Nagy Detektív megtestesítője, aki a kis „szürke agysejtek”, tehát a logikai következtetés segítségével oldja meg a rejtélyt, és leplezi le a tettést. Ennek megfelelően olyan állandó cselekvéskapcsolatok kapcsolódnak hozzá, mint a nyomolvasás, jelkövetkeztetés, kihallgatás, megoldás, leleplezés, bizonyítás, magyarázat. **Nem** természetfeletti képességekkel rendelkező **szuperhős**, hanem egy olyan személy, aki kivételes intellektuális teljesítményével vívja ki a munkatársai, a laikusok és a rajongók elismerését. Rejtvényfejtő minőségében az emberi racionalitás, leleményesség és ravaszság megszemélyesítője. Igazat adhatunk annak a véleménynek, mely szerint módszere a kifinomult szövegelemzéshez áll közel, mivel nem is annyira a gyanúsítottak gondolatvilágára, hanem az általuk kimondott mondatokra, szavakra, azok árulkodó, elszólásértékű jelentésbeli és stilisztikai nüanszaira alapoz¹⁷⁷.

Hercule Poirot nem átlagos kinézetű és személyiségű figura, mindenféle tekintetben kirí a környezetéből. Neve, akcentusa és francia mondatai miatt általában franciának nézik, hiába korrigálja újra és újra a nemzeti hovatartozására vonatkozó téves kijelentéseket. Ízlése sem az öltözködés, sem a gasztronómia terén nem követi az aktuális vagy hagyományos brit irányvonalat. Idegensége lépten-nyomon kiütöközik, ami miatt gyakran válik nyílt vagy burkolt gúnyolódás céltáblájává. Agatha Christie ezzel a brit társadalom egyes tagjainak idegenekkel szemben táplált előítéleteit figurázta ki. Poirot a franciákról

¹⁷⁷ Benoît PEETERS, *Agatha Christie: Aki beírja a szövegbe az olvasást = Szó – művészet – társadalom*, szerk. Lőrincz Judit, Budapest, Múzsák Kiadó, 1993, 94.

az angolokban élő negatív kép, **etnikai sztereotípiá** karikatúrisztikus kifejezője. A nagybajuszú, piperkőc „francia” azonban nyomozói tehetségének, a rendre sikeresen megoldott bűnügyeknek köszönhetően mindenkor elégtételt vesz azokon, akik korábban lenézték vagy megmosolyogták őt.

Poirot-nak nincs állandó vagy visszatérő ellenfele, van azonban **segítője** Arthur Hastings személyében, aki barátja, eseteinek krónikása és a maga szerény módján nyomozótársa is (a szerény jelző itt nyomatékosan esik latba). Kilenc regényben és számos novellában tűnik fel az oldalán, beleértve az első és az utolsó Poirot-regényt (*Függöny*, 1975), tehát mintegy keretbe foglalja a detektív nyomozói karriertörténetét. Hastings nyomozói képességei meg sem közelítik rajongva tisztelt barátjátét. Általában megalégszik a legnyilvánvalóbb, éppen ezért téves magyarázatokkal, könnyen hagyja magát félrevezetni a tettes manipulálta nyomok, illetve a gyengébb nem vonzó képviselői által. Önálló nyomozói kísérletei (*Mr. Davenheim eltűnése*, *Kettős bűn*) rendre kudarcba fulladnak, vagy felemás eredményt hoznak. Alakja tehát jól megfelel a kontrasztra épülő jellemábrázolás feltételeinek: korlátoltsága hátterében annál inkább kidomborodik a Nagy Detektív zsenialitása. Poirot és Hastings személyisége, módszere és kapcsolatuk jellege jól felismerhető módon – miként arra az író maga is több alkalommal utalt – A. C. Doyle világhírű szereplőpárosát, Sherlock Holmest és John Watsont idézi. A hasonlóságot néhány életrajzi párhuzam is erősíti. Bizonyos ideig ők is közös lakást bérelnek állandó házvezetőnővel; Hastings, miként Watson, később megnősül, míg Poirot, Holmeshez hasonlóan, agglegény marad – ugyanazon okból: életének egyedüli szerelméről, Vera Rosakoff grófnőről kiderül, hogy tolvaj (Holmest is csak egyetlen nő, az operaénekesből zsarolóvá avanzsált Irene Adler volt képes búvkörébe vonni). Hastings, akárcsak Watson, egy háborús sérülés miatt kénytelen leszerelni (kapitányi rangját még ez után is viseli).

Hercule Poirot karakterét azonban nemcsak irodalmi, hanem **mitológiai előképek** is formálták, még hogyha ez első pillantásra nem

tűnik is nyilvánvalónak. Jóllehet a görög eredetű keresztnev utal erre, de nem lehet nem észrevennünk a névadásban rejlő ironiát: Poirot megjelenésében és tetteiben nincs semmi herkulesi vonás. Vagy mégis? Amikor a detektívünk a *Hercules munkái*ban (1947) behatóan megismerkedik névadója tetteivel, finoman szólva nincs különösebben elragadtatva sem tőle, sem a többi mitológiai hőstől. „Mi más volt, mint egy alacsony intelligenciájú és bűnöző hajlamú izomkolosszus!”¹⁷⁸. A többi antik hős is a bűnözőket juttatja eszébe: „Ezek az istenek és istennők... úgy tűnik, több különböző *álnevük* volt, csakúgy, mint a modern bűnözőknek. Az igazat megvallva határozottan bűnöző típusúnak látszanak. Ivás, kicsapongás, buja dorbézolás, vérfertőzés, nemi erőszak, fosztogatás, emberölés, körmönfontság... állandóan lekötne nek egy vizsgálóbíró. Sehol rendes, példás családi élet. Semmi rend, semmi módszer. Még a bűncselekményeikben sincs rend, vagy módszeresség!”¹⁷⁹. Mikor nem sokkal ezután a tükörbe pillant, jóleső érzéssel nyugtázza magában, hogy különb görög előképétől, nemcsak fizikailag („teljesen más, mint az a dagadó izmú, buzogánnyal hadonászó visszatetsző meztelen alak”), hanem jellemét és szellemi kvalitásait tekintve is: úgy gondol magára, mint egy modern „találékony, elmés, mulatságos és önhitt” Herkulesre¹⁸⁰. A lesújtó vélemény ellenére azonban nem határolódik el teljes mértékben a hőosztól. Felismeri ugyanis kettejük között a párhuzamot, ami hasonló sorsbéli rendeltetésükben nyilvánul meg: „(...) mindketten eszközök, hogy a világot a kellemetlen emberektől és bizonyos gonosztól megszabadítsák... Mindkettőről elmondható, hogy jótevője a társadalomnak, amelyben élt”¹⁸¹. Az idézett novellafüzérben éppen ezért Poirot tizenkét olyan bűneset felderítését

¹⁷⁸ Agatha CHRISTIE, *Herkules munkái*, ford. CSÁK István, Budapest, Hungarprint, 1990, 13.

¹⁷⁹ *Uo.*

¹⁸⁰ *Uo.*, 14.

¹⁸¹ *Uo.*

vállalja el, amelyekben Herkules tizenkét próbatételére emlékeztető motívumokat vél felfedezni.

Sem Poirot (*Függöny*, 1975), sem Agatha Christie halála (1976) nem jelentette azt, hogy az olvasóknak le kellett volna mondaniuk kedvenc hősük további kalandjairól. Ha nem is vált tengernyi **folytatás és előzménytörténet** kiindulópontjává, mint a nagy előd, Sherlock Holmes, születtek még az ezt követő időszakban Poirot-történetek más írók tollából is. Ezekben hol főszereplőként, hol mellék- vagy epizódszereplőként látjuk őt viszont. A legújabbak közül Sophie Hannah Christie-örökösök felkérésére írott két Poirot-regényére (*A monogramos gyilkosságok*, *A zárt koporsó*), illetve Baráth Katalin *A belga* című novellájára kell utalni. Ez utóbbi érdekességét az adja, hogy a huszadik század első évtizedének Budapestjén játszódik. Poirot azért érkezik a magyar fővárosba, hogy egy ékszerrablási ügy megoldásán keresztül szemléltesse a Logikus Út-nak nevezett módszere hatékonyságát. A korábbi munkák közül említést érdemelnek Barsi Ödön (*Egy lélek visszatér*, 1947)¹⁸² és Carlo Fruttero – Franco Lucentini (*La verità sul caso D.*, 1989)¹⁸³ crossover regényei. Mindkettőben a krimiirodalom nagy detektívjei gyűlnek össze egy megoldandó gyilkosság ürügyén, s természetesen nem hiányzik közülük Hercule Poirot sem. Julian Symons krimiirodalmi nyomozásainak egyikében úgymond Arthur Hastings feljegyzései és naplója (valójában Christie művei) alapján rekonstruálja Poirot magánéletének és karrierjének legfontosabb csomópontjait, rámutatva néhány apró ellentmondásra és pontatlanságra is az író műveiben (*Great Detectives: seven original investigations*, 1981).

Hercule Poirot nemcsak sorozathős, hanem **médiумközi utazó** is, s valódi, széleskörű nemzetközi népszerűségét ez határozta meg döntő mértékben. Már az író életében, nem egyszer az ő közreműködésével

¹⁸² A regény részletes elemzését lásd: BENYOVSZKY Krisztián, *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*, Pozsony, Kalligram, 2016, 326-352.

¹⁸³ A regényről bővebben: BENYOVSZKY Krisztián, *Kriptománia*, Pozsony, Kalligram, 2007, 41-48.

készültek a Poirot-történetekből (is) rádiós és színházi feldolgozások is, majd ezt mozi- és tévéfilmek követték. Ezek mindegyikét nincs mód és hely felsorolni, ezért csak azokat a színészeket említem, akiknek a játéka, azaz szereplőértelmezése minden valószínűség szerint a leginkább befolyásolta a kollektív Poirot-kép alakulását. Albert Finney csupán a *Gyilkosság az Orient expresszen* című filmben (r. Sidney Lumet, 1974) alakította Poirot-t, de játéka – mely alapvetően követte az 1934-es Christie-regényből kirajzolódó portrét – mégis emlékezetes maradt. Kicsit merev, bábszerű mozgásával együtt is jól kidomborította a detektív idegenszerűségét, kíváncsiságát, ravaszságát, piperkőc mivoltát és teátrális gesztusok iránti vonzalmát. Peter Ustinov három mozifilmben (*Nyaraló gyilkosok*, *Halál a Níluson*, *Randevű a balállal*) és három tévéfilmben (*Tizenhárman vacsorára*, *Gyilkosság három felvonásban*, *Gloriett a hullának*) bújít Poirot bőrébe. Az ő karakterértelmezése némileg szabadabb, függetlenebb az irodalmi mintától. Ustinov felszabadult, természetesnek ható játékának köszönhetően egy testesebb és kevésbé visszafogott, harsányabb detektív elevenedik meg a vásznon, illetve a képernyőn. Egyes megnyilvánulásai a komikus és ironikus hatást erősítik fel – anélkül azonban, hogy ez paródiának minősülne. (A legemlékezetesebb e tekintetben a *Nyaraló gyilkosok* azon jelenete, ahol a monogramos úszódresszben feszítő Poirot úszást imitál a derékgig érő vízben.) Sokak számára David Suchet jelenti az „igazi”, a Christie-művek karakterének és szellemiségének leginkább megfeleltethető Poirot-t. A nézők döntő többsége minden bizonnyal az ő arcával és színészi játékával azonosítja a figurát. Nemcsak azok, akik nem olvasták az alapul szolgáló regényeket és elbeszéléseket, és csupán a BBC tévéfilmsorozata¹⁸⁴ alapján alkotnak maguknak képet róla, hanem valószínűleg szép számmal azok is, akik ismerik a műveket vagy a korábbi Poirot-adaptációkat. Nem véletlenül: a színészt az irodalmi előképnek való tudatos megfelelés szándéka vezette, s ez hűen tükröződik is az aprólékosan kidolgozott filmes

¹⁸⁴ Az 1989 és 2013 között készült epizódok az összes Poirot-történet adaptációját magukban foglalják.

karakter külsején, öltözködésén, mozgásán, beszédmódján és jellegzetes gesztusain egyaránt. Olyan, mintha a regény lapjairól lépett volna le. Ami sokkal kevésbé mondható el Kenneth Branagh *Gyilkosság az Orient expresszen* (2017) című filmjének detektívjáról; persze ez önmagában még nem minősíti (sem pozitív, sem negatív értelemben) a produkciót. Branagh extravagáns alakítása egy fiatalosabb, életerősebb, jó humorú és nemcsak intellektuális, hanem fizikai akcióra is kapható Poirot-val ajándékozza meg a közönséget. De a hős médiumközi útja itt még messze nem ér véget¹⁸⁵.

Jóllehet sokan kérték rá, Agatha Christie elzárkózott attól, hogy két legnépszerűbb nyomozóját, Poirot-t és Miss Marple-t egy történeten belül összehozza: „Hercule Poirot, ez a tökéletes egoista aligha örülne annak, ha szakmai dolgokban kioktatná egy vénkisasszony, és profi nyomozóként nem érezné otthon magát Miss Marple világában. Mindketten *sztárok*, de két különböző világban élnek és mozognak.”¹⁸⁶ Másképp látták viszont ezt annak a 39 epizódból álló japán anime tévésorozatnak a készítői (r. Naohito Takahashi), ahol a két szereplő találkozására és együttműködésére végül mégis sor kerül (*Agatha Christie no Meitantei Poirot to Marple*, 2004). A crossover rajzfilmsorozat egyes részei Christie-regények és -novellák viszonylag hűséges feldolgozásán alapulnak. Három epizódból aztán manga-adaptáció is készült.

A képregény műfajánál maradvá említést érdemelnek Francois Riviére – Solidor szerzőpáros magyarul is hozzáférhető munkái, amelyek közül az első három Poirot-regény (*Gyilkosság az Orient expresszen*, *Gyilkosság Mezopotámiában*, *Halál a Niluson*, *Tíz kicsi néger*). A médiumközi hatás egyik megnyilvánulása, hogy a *Gyilkosság az Orient expresszen* bizonyos szereplők külseje és egyes jelenetek beállítása terén Sidney Lumet filmadaptációját másolja.

¹⁸⁵ A BBC műhelyében készülöben van *Az ABC gyilkosságok* új filmadaptációja, melyben John Malkovich alakítja majd Poirot-t.

¹⁸⁶ CHRISTIE, AGATHA, *Életem*, ford. KÁLLAI Tibor, Budapest, Partvonal, 2009, 496.

Hercule Poirot a számítógépes szerepjátékok világába is befurakodott. Példaként az AWE Productions fejlesztésében napvilágot látott kalandjáték-sorozat két darabjára utalnék (*Murder on the Orient Express*, *Evil Under the Sun*), melyekben egy kitalált, az eredeti regényekben nem szereplő amatőr női detektív irányításával tud a játékos bekapcsolódni a nyomozásba. Az első játék érdekessége, hogy Poirot-nak David Suchet kölcsönözte a hangját.

Agatha Christie is csatlakozott azon szerzők csoportjához, akik vagy még életükben, de gyakrabban haláluk után a maguk kreálta történetek világához hasonló művekben szereplőként élnek tovább. **Christie** azonban nem várta meg, míg mások csinálnak belőle **populáris hőst**, s maga járt elől példával. Mrs. Ariadne Oliver, az ünnevelt krimiíró nő személyében megalkotta ironikus alteregóját, aki zseniális és különc finn detektívének, Sven Hjersonnak köszönheti népszerűségét (ugyanilyen erővel lehetne akár belga is...). Mrs. Oliver hét Poirot-regényben szerepel, aktívan közreműködve a gyilkossági ügyek megoldásában. Rajta keresztül „Christie számos szerzői frusztrációját írta ki magából”¹⁸⁷, főleg ami a túlzó rajongói megnyilvánulásokat, a Poirot-val szemben érzett ellenszenvet és a népszerűséggel járó hivatalos akciók kényelmetlen, kínos köteleseit illeti. Agatha Christie és Poirot közvetlen konfrontációjáról már mások gondoskodtak. A *Murder by the Book* című tévéfilmben (r. Lawrence Gordon Clark, 1986) maga a belga detektív (Ian Holm) toppan be a krimi királynőjéhez (Peggy Ashcroft), hogy a kiadás előtt álló *Függöny* apropóján számon kérje rajta személye eltávolítását célzó „gyilkos szándékát”.

Az író nő szereplői karrierjének valódi fellendüléséhez azonban egy bűnügyi regénybe illő életrajzi esemény szolgáltatott okot.

Agatha Christie 1926-ban elveszítette az édesanyját, s ugyanezen évben – főként férje hűtlensége miatt – válságba került a házassága is. A személyes és magánéleti krízist úgy próbálta meg kezelni, hogy néhány

¹⁸⁷ Matthew BUNSON, *Agatha Christie világa*, ford. CSERNA György és TASI Júlia, Budapest, Magyar Könyvklub, 2004, 334.

napra (december 3. és 13. között) eltűnt a nyilvánosság elől. Váratlan és rejtélyes eltűnése aggodalommal töltötte el a családtagokat és barátokat, és izgalomban tartotta az egész brit közvéleményt. A keresésbe olyan jeles krimírók is bekapcsolódtak, mint Dorothy L. Sayers, Edgar Wallace és Arthur Conan Doyle. Az esetről rendszeresen tudósító sajtóban a legkülönfélébb megoldások és spekulatív teóriák láttak napvilágot. Egyaránt felmerült az öngyilkosság, a gyilkosság, a pillanatnyi elmezavar és a szándékos félrevezetés lehetősége is. Tíz nap után, lakossági bejelentés nyomán, egy szállodában találtak rá az álneven rejtőzködő írónőre. Agatha Christie, amnéziára hivatkozva (ez volt a hivatalos orvosi vizsgálat eredménye) sohasem adott magyarázatot a tettére. Ez pedig sokakat sarkallt arra, hogy maguk fejték meg az „igazságot”. A rejtélyes eltűnést feldolgozták romantikus lélektani regény (Kathleen Tynan: *Agatha*, 1978)¹⁸⁸, életrajzi igényű oknyomozói riportregény (Jared Cade: *Agatha Christie és a hiányzó tizenegy nap*, 1998) és az írói képzeleten alapuló izgalmas krimi formájában is (Andrew Wilson: *Talent for Murder*, 2017). Ez utóbbi szerző legújabb könyvében, melyet már a „Christie-sorozat” második köteteként reklámoznak, ismételten próbára teszi Agatha Christie nyomozói képességeit (*Different Kind of Evile*, 2018). A korábban már idézett *Rejtély az Orient expresszen* szintén életrajzi gyökerű alkotás, Lindsay Jayne Ashford Agatha jövődöbeli második férjével való megismerkedésének történetét dolgozza fel románcos kalandregény keretében.

¹⁸⁸ TYNAN regénye alapján készült Michael Apted azonos című filmje (*Agatha*, 1979), melyben az öngyilkosságra készülő írónőt Vanessa Redgrave, megmentőjét, a vele szerelemi viszonyba bonyolódó újságíró pedig Dustin Hoffmann alakította.

6. Rajongói közösségek és a fanfiction

Az angol *fan* (rajongó) szó a latin *fanaticus* kifejezésből ered, amely valamely szentély (*fanum*) istenségét szolgáló, azt imádó személyt jelölt. Az eredetileg tehát vallási elragadtatottságot, isteni megszállottságot kifejező szó fokozatosan általánosabb jelentést, s ezzel egy időben pejoratív stílusárnyalatot kapott: bármifajta eszmének, tannak való feltétel nélküli elkötelezettséget fejezett ki, olyan beállítódást és magatartásmódot, amely szoros összefüggésben áll az elvakultsággal, a megszállottsággal és a kritikátlan rajongással. A 19. századtól kezdve kezdték el használni bizonyos tömegsportok szurkolóira és a népszerű művészek, főként színésznők hódolóira vonatkoztatva is. Még általánosabb értelemre a popkultúra huszadik századi transzmediális kiterjedésének, s a nyomában megerősödő sztárkultusznak köszönhetően tett szert (pop- és rocksztárok, filmsztárok és sztárirók rajongó táborai).

E rövid jelentéstörténeti visszatekintés arra a felismerésre vezet, hogy a rajongásban van valami túlzás, valami mértéktelenség, ugyanakkor valami egyoldalúság is, s mindez felfokozott érzelmi állapottal jár együtt. „A rajongó az – írja Kacsuk Zoltán –, aki valamilyen fiktív társadalmi mércéhez képest túlzott mértékű időt, energiát, érzelmet, érdeklődést fordít valamilyen témára vagy tevékenységre”¹⁸⁹. Továbbá: a rajongás kollektív jelenség, feltételez egy azonos, vagy legalábbis nagyon hasonló ízlést és művészi értékrendet magáénak mondó közösséget. A rajongóknak ezt a közösséget nevezik **fandom**nak. Korábban ez irodalmi érdekeltségű volt, a huszadik század utolsó harmadától kezdve azonban már mediális fandomokról kell beszélni, mivel a kör a mozi és tévéfilmek, sorozatok, vetélkedők, képregények és számítógépes játékok rajongóival bővült.

¹⁸⁹ KACSUK Zoltán, *Superman, Kirk Kapitány és Songoku. Rajongói értelmezői közösségek = Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerk. LÓRÁND Zsófia – SCHEIBNER Tamás – VADERNA Gábor – VÁRI György, Budapest, L'Harmattan, 2006, 223.

Az első fandomok Jane Austen és Arthur Conan Doyle műveinek vonzáskörzetében alakultak ki. Egyes kutatók viszont egészen Samuel Richardson nagy sikerű szentimentális regénye, a *Pamela* (1740) hatására születő művekig vezetik vissza a jelenséget (ezek skálája a névtelen plágiumoktól az igényesebb, már autorizált variációkig terjed)¹⁹⁰. Az említett írók művei olyan csodálatot vívtak ki az olvasók körében, hogy ez kiegészítések, továbbgondolások és alternatív befejezések hosszú sorát magába foglaló élénk írói produkciót vont maga után. Ezek részeként olyan történetek is születtek, amelyekben a rajongók saját magukat írták bele a népszerű regények világába, hogy találkozhassanak kedvenc hőseikkel.

A jelenleg a legtöbb rajongót bevonzó és a fanfiction-irodalom szempontjából is legproduktívabb fandomok a *Star Wars*, a *Harry Potter*, a *Gyűrűk Ura* és a *Trónok harca* körül formálódtak ki. Ezek mindegyike jellemzően médiumközi fikciós univerzumokként működik és hat, különböző irányú átkötések és kapcsolódások sokaságát öleli fel az irodalom, film, animáció, képregény és számítógépes játékok hálózatában¹⁹¹.

A mai rajongói közösségek és az ezek nyomán formálódó szubkulturák nem tekinthetők sem társadalmilag, sem műveltségi szempontból homogénnek, s a tagok aktivitása is különböző fokozatokat mutat. Általában három markánsabb réteg különíthető el: 1. Hangadó, alapító tagok, az ún. „dinoszauruszok”, akik a rajongói kör legaktívabb magját képezik: a találkozók szervezése, lapkiadás, weboldal működtetése egyaránt a tevékenységi körükbe tartozik. 2. A nyilvános szereplést

¹⁹⁰ Jan KOLÁŘ, *Kapitán Certeau a pornůk: Jenkins v síti metafor. Fanfikce mezi subverzivní imaginací a empirickou konformitou = Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy*, eds. Petr A. BÍLEK – Josef ŠEBEK, Praha, Univerzita Karlova, 2017, 361.

¹⁹¹ Suman GUPTA *Harry Potter* rajongói szövegekről írott könyvének egyik fejezete magyarul is olvasható: *Harry Potter – újraolvasva. A Harry Potter rajongó szövegek*. Online forrás: http://www.eszmelet.hu/suman_gupta-harry-potter-ujraolvasva-a-harry-potter-rajon/ (Letöltés dátuma: 2019. 2. 7.)

kevésbé vagy egyáltalán nem vállaló, de a fandom értékrendjében osztozó passzívabb élvezők. 3. Az újonnan érkezettek és a felszínes utánczó csoportja¹⁹².

A fandom a populáris kultúra befogadóinak sajátos alkotóközössége, melynek két legfontosabb megnyilvánulási formája a fanzine és a fanfiction.

A **fanzine** angol mozaikszó, mely a *fanatic* és a *magazine* szavak elemeinek összekapcsolásával jött létre. A rajongók által „háziilag”, kezdetleges sokszorosítási technikával készített és terjesztett nonprofit kiadványt jelöl, mely rendszertelenül és kis példányszámban jelenik meg. Két fő küldetése van: egyrészt a rajongás tárgya (irodalmi mű, tévéfilmsorozat, képregény, zenekar stb.) ihlette irodalmi (és részben vizuális) alkotások számára biztosít publikálási fórumot, másrészt a rajongók egymás közötti kommunikációját, információ-, vélemény- és tapasztalatcseréjét teszi lehetővé a nyomtatott sajtó kínálta mediális keretek között (apróhirdetés, olvasói levél). Manapság ezek szerepét egyre inkább átveszik az internetes folyóiratok (e-zinek) és a rajongói oldalak.

A modern fandomok és fanzine-ok a huszadik század első harmadában jelentek meg, és elsősorban a sci-fi irodalomhoz kapcsolódtak. Az első sci-fi fanzin, a *The Comet* 1930-ban jelent meg. S ugyancsak a harmincas évekre tehető a sci-fi rajongók első tömeges találkozóinak, az ún. *con*oknak a megszervezése is (ang. *conventions* szóból, mely többek között gyűlést, szakmai találkozót is jelent). Az első mediális fandom a *Star Trek* című tévéfilmsorozathoz (1966-69) kötődően jött létre, a rajongók műveit pedig az 1967-ben induló *Spockanalía* fanzine jelentette meg.

A **fanfiction** (vagy csak rövidített alakban: fanfic) a rajongói közösség tagjai által írott, olvasott és kommentált irodalmi alkotásokat jelöli, amelyek valamely kanonikusnak tekintett populáris műnek

¹⁹² Antonín K. K. KUDLÁČ, *Anatomie pocitu užasu*, 98. 102.

az átalakításával, különböző szempontú átírásával vagy továbbírásával jönnek létre. Ma már leginkább az interneten, álneven publikált szövegekről van szó, ami a szerzőjük számára nem jár anyagi haszonnal¹⁹³.

Már e rövid és általános definíció is tartalmazza a populáris kultúrát olyannyira jellemző jelenség három kulcsfontosságú összetevőjét. 1. Az intertextualitás különféle alakzataival élő szövegtípusról van szó, mely korábbi szövegek, elsősorban elbeszélő művek egészének vagy részleteinek a transzformációján alapul. Mivel az ilyen alkotások esetében szoros a kapcsolat pre- és poszttextus között, értő olvasásuknak és adekvát értékelésüknek feltétele a kanonikus minta beható ismerete. 2. Olyan, az esetek többségében nem autorizált művekről beszélünk, amelyeket amatőr vagy laikus szerzők írnak nem az irodalmi karrier előmozdítása érdekében, nem is a könyvpiac aktuális trendjeinek való megfelelés szándékával, hanem a művek, főként azok szereplői iránti rajongásból. 3. Ezek a szövegek egy viszonylag jól behatárolható közösség tagjai közti kommunikáció keretében jönnek létre, amelyet – az internet adta lehetőségeknek köszönhetően – a könnyű közzététel és a gyors visszajelzés jellemez.

Egyelőre nyitott kérdés, hogy a fanfictiont tekinthetjük-e irodalmi műfajnak vagy sem. Annyi bizonyos, hogy olyan írásmódról van szó, amely a populáris zsánერიrodalom műveinek olvasásából nő ki, tehát magán viseli azok műfaji jegyeit. A fanfictionre szakosodott oldalak keresést elősegítő szövegosztályozási kategóriái között éppen ezért ott találjuk az olyan címkéket, mint *fantasy*, *sci-fi*, *horror*, *romantikus történet*, vagy *rejtély*, *kaland*, *drama* és más hasonlókat. Meghatározóbb klasszifikációs szempont azonban a felhasznált-megidézett *karakterek* kiléte és a közöttük létesített *viszonyok* jellege. A fanfic zsargonban ezt **shipping**nek nevezik (ang. *relationship* = viszony, kapcsolat). Az ismert szereplők párosítása, sorstörténetük összekapcsolása, továbbszövése

¹⁹³ Veronika ABBASOVÁ, *Fanfjkece. Ženská literatura nového věku*, Praha, Univerzita Karlova, 2018, 32.

vagy alternatív kiteljesítése történhet egy mű, illetve sorozat világán belül, vagy pedig különféle művek határait átívelve (crossover). Az ily módon létrejött történetek zöme szembe megy a kánonnal, sokkal kevesebb az olyan, amely a személyiségjegyek és az érzelmi tényezők szempontjából maradéktalanul összhangban volna vele. A fanfictionök szerzői olyan szereplőket hoznak össze, tesznek meg barátokká vagy szeretőkké, akik az eredeti műben ellenségek voltak, valamilyen okból ki nem állhatták egymást, vagy éppen közömbösek voltak egymás iránt. Gyakran változtatják meg továbbá a hősök narratív funkcióját, nemét, korát, szexuális orientációját, sőt akár még emberi mivoltát is állat, gép vagy más átmeneti létforma irányába (és viszont). Ezekből a kombinációs lehetőségekből vezethető le aztán a fanfiction néhány tipikus szövegosztályozási szempontja:

Gen – műfajilag nem specifikus fanfiction, amelyet szerzője nem tud vagy nem akar besorolni valamely kategóriába, legtöbbször rövidebb reflexió valamely általános (ang. *general*) témában.

Het – két szereplő közötti heteroszexuális kapcsolatra utal.

Slash – két szereplő közötti homoszexuális kapcsolatra utal, ezen belül a leszbikus szerelmi történetek terminológiai megkülönböztetésére a *femslash* kifejezés használatos¹⁹⁴.

Genderswap – a szereplő nemének megváltoztatásán alapuló történet (pl. mi lett volna, ha Sherlock Holmes nőnek születik).

Mpreg – férfi terhességről szóló történet.

AH (all-human) – az eredeti történet állatait, szörnyeit vagy kiborgjait emberré változtató fanfiction.

¹⁹⁴ A slash kifejezés eredete a *Star Trek* fanfictionök egy csoportjára vezethető vissza: a két férfi szereplőnek, Kirk kapitánynak és Spocknak a szerelmi kapcsolatát esetelő történeteket a K/S betűjellel különböztették meg azoktól, amelyek (csupán) a barátságukról szóltak (K&S). A történel megnevezése angolul „slash”. A témáról Veronika Abbas már idézett monográfiáján kívül magyarul lásd: Henry JENKINS, „*Isten hozta a biszexualitás fedélzetén, Kirk kapitány!*” *A slash irodalom és a rajongó közösség*, ford. KESERŰ Júlia, Café Babel, 2007/ 54. (Mánia), 51– 62.

IC (In-character) – a kánonnal összhangban levő szereplőformálás.

OC (Out-of-character) – a kánonnal ellenkező szereplőformálás.

Mary Sue – az idealizált, valószínűtlenül sokoldalú, tökéletes hős megnevezése, akit a fanfiction szerzője részben önmagáról mintáz meg, hogy ezáltal kedvencei közelébe „férkőzhessen”¹⁹⁵.

További klasszifikációs szempontként merül fel az erőszak és a szexualitás különféle formáinak nyílt ábrázolása is, ami aztán befolyásolja a szöveg olvasói korosztály szerint történő besorolását (ez szintén fel van tüntetve a fanfiction írásmű adatai között).

Jellegzetes eljárás továbbá a fanfictionök világán belül a névvegyítés, azaz a szereplőpárok neveiből létrehozott mozaikszók használata: pl. johnlock (John Watson + Sherlock Holmes) drarry (Draco Malfoy + Harry Potter), snamione (Severus Snape + Hermione Granger). Ezek egyaránt utalnak a szóban forgó személyekre, és bizonyos mértékben a viszony jellegére is.

A rajongói közösségek legfontosabb önreprezentációs internetes fórumait a **rajongói oldalak** képezik, melyek többfunkciós multimediális térként működnek.

Mindenekelőtt szükséges kiemelni **közösségteremtő, csoportkohéziós** szerepüket: egy szerző, mű, sorozat apropóján összehozzák, kapcsolati hálóba vonják az azonos érdeklődésű embereket. Ennek következtében aztán egy ilyen oldal **kommunikációs** és **információs felületként** is működik. Egyfelől a regisztrált tagok kapcsolattartását, vélemény- és tapasztalatcseréjét, másfelől pedig a rajongás tárgyát képező szerzőkkel és művekkel kapcsolatos

¹⁹⁵ Mary Sue-nak hívták Paula Smith *Trekkie's Tale* (1973) című paródiájának kamasz hősnőjét, aki a flotta legfiatalabb, különleges képességekkel rendelkező hadnagya volt. A jelenségről a szerzői önépítés és az olvasói válaszreakciók szempontjából Lidia GAŚOWSKA értekezik: *Marysueizm, czyli o popularnych tropach kreacji postaci w literaturze fanowskiej* = eds. Sławomir BURYLA – Lidia GAŚOWSKA – Danuta OSSOWSKA, *Tropy literatury i kultury popularnej*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2014, 85-111.

információk célirányos összegyűjtését, átkötését és megosztását teszi lehetővé (életművek rendszerező bemutatása, bibliográfiák, szerzői életrajzok és interjúk, filmadaptációk adatai). Ennek része az is, hogy más hasonló, az oldal profiljához közvetlenül vagy közvetetten kapcsolódó tartalmakhoz – szövegekhez, képekhez, audio és audiovizuális anyagokhoz irányítja a felhasználókat (linkek). A képtárban leginkább szerzői fotók, filmfotók, könyvborítók és a rajongók által készített rajzok (fanart), a videótárban pedig filmek, filmrészletek, trailerek, házi videók kaphatnak helyet.

Ez utóbbi tételfajta már utal egy következő fontos funkcióra: a rajongói oldal **publikálási fórum** is. Lehetőséget ad arra, hogy a tagok közlésegyék saját alkotásaikat, és akár meg is vitassák azokat egymás között – legyen szó a kánon ihlette irodalmi szövegekről (fanfiction), zsánerkritikákról, fordításkritikákról, ismertetőkről vagy pusztán saját toplistájukról (kedvencek, rangsorok). Nem elhanyagolható tehát a rajongói oldal **kritikai diskurzust élénkítő** hatása sem.

A rajongói közösség tagjai kölcsönösen inspirálják egymást különböző ötletek (*prompt*) és kihívások (*challenges*) megfogalmazásával is, amelyeket általában kommentárok formájában tesznek közzé. Míg az előbbi csupán rövid felvetés, mely bizonyos hősök találkozásának ötletét, egy elképzelt szituációt vagy izgalmasnak gondolt történetcsírat tartalmaz, addig az utóbbi kifejtettebb, mivel részletesebb instrukciókat és megkötéseket fogalmaz meg a leendő szerzők számára¹⁹⁶. Mindkettő hiányérzetből fakadó kívánságokat közvetít, hiszen szerzőjük olyan történetek megírására próbálja ösztökélni rajongó íróársait, amelyeket maga nem tud vagy nem akar megírni, viszont szívesen olvasna róla. A legelszántabbak sportrendezvényekre emlékeztető írói versenyeken (*ficathon*) mérhetik össze történetalkotó képességeiket, ahol is behatárolt idő alatt, egyénileg vagy csoportosan kell történeteket írni az előre megadott szempontok, tematikus és narratív megkötések betartásával¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Veronika ABBASOVÁ, *Fanfikce*, 93.

¹⁹⁷ Jan KOLÁŘ, *Kapitán Certeau a poručík Jenkins v síti metafor*, 362.

Az írói és olvasói együttműködés érdekes formájának számít az, hogy egyes rajongói oldalak köré tömörülő írói csoportok tagjaik számára lehetővé teszik ún. *béta olvasó* igénybe vételét. Ez alatt olyan szakosodott, „tesztelő” olvasót kell érteni, aki mindenféle anyagi ellenszolgáltatás nélkül hajlandó véleményezni mások fanfiction alkotását: értékkel, tanácsokat ad, korrekciós javaslatokat fogalmaz meg.

A rajongói oldalakon gyakran találkozunk továbbá a **tudáspróba** különböző formáival is (játékos feladatok, kvízek, tesztek), melyek segítségével a látogató az adott fikciós világban való jártasságát mérheti le. Ez az önértékelés lehetőségét teremti meg, miközben a megoldás egyfajta beavatási aktusként is értelmezhető.

A felsorolt funkciók és működési mechanizmusok jól mutatják az új technológia írást és befogadói közösséget egyaránt, s kölcsönösen formáló hatását. A nagyon új viszont olykor, mint ebben az esetben is, valami nagyon réGINEK a visszatérését jelenti, csak éppen átalakult formában, az új mediális feltételeknek megfelelően: „Az internet hipertextuális jellege lehetővé teszi a használók számára az azonnali átjárást oldalról oldalra, fanfictionból fanfictionba, fandomból fandomba. A szerzők nem saját nevüket használják, hanem álnevet, de azok is gyakran elfelejtődnek, és az interneten közzétett tartalom mindenki közös tulajdonává válik. Az interneten zajló kommunikáció így tulajdonképpen a szóbeli hagyományhoz való visszatérést jelent.”¹⁹⁸ Az anonimitás, a kollektivitás és az interaktivitás tekintetében vonható tehát párhuzam a szóbeliség és a digitális kultúra kommunikációs formái között. Hozzá kell ugyanakkor tenni, hogy az internet térhódítása következtében a rajongói közösségek működésmódja, a tagok közötti kapcsolatok természete is átalakult: ma már sokkal inkább virtuális, mintsem személyes kapcsolatokon nyugvó közösségekről van szó, a csoportkohéziót sem annyira a rendszeres találkozárok, hanem elsősorban a társadalmi média alakítja.

¹⁹⁸ Veronika ABBASOVÁ, *Fanfiktice*, 40.

*

A rajongói irodalom megítélése elég szélsőséges kilengéseket mutat, s az érintett kanonikus szerzők álláspontja is megoszlik ezzel kapcsolatban. A legtöbb kifogás e szövegek eredetiségével, származékos (derivatív) jellegével, illetve nyelvi színvonalával kapcsolatban fogalmazódik meg.

Gyakran szemére vetik a rajongóknak, hogy csupán elősködnék a népszerű írók művein, és semmi eredetit nem hoznak létre; sőt: plagizálnak. Ráadásul sok esetben lefokozzák, lealacsonyítják vagy egyenesen megbecstelenítik a népszerű történetek hőseit.

Az újítás és az eredetiség követelményével fellépő kritikák meglehetősen konzervatív, több tekintetben is meghaladott álláspontot tükröznek, nem veszik ugyanis tekintetbe a posztmodern irodalom játékos, kreatív hagyománykezeléséből eredő intertextuális írásmód több évtizedes térnyerését. Ez a szöveg- és művészetközi beágyazottságot, illetve a különböző esztétikai célzatú transzformációt a művek természetes létmódjának tekinti, miközben rezignál az eredetiségre. A posztmodern író abból a belátásból indul ki, hogy előtte mindent megírták már, számára ezért nem marad más, mint a régi szövegek újraírása. Innen nézve tehát a fanfiction a posztmodern szellemiségével összhangban lévő írói gyakorlatot jelent, hiszen az irodalmi hagyomány szövegei feletti szabad rendelkezés felfogásából indul ki.

Mindazonáltal a szerzői jogi problémák elkerülése érdekében a nagyobb fanfiction oldalak többségén szerepel egy nyilatkozat (disclaimer), amelyben a publikálni kívánó fanfic szerzője kijelenti, hogy semmilyen anyagi haszna nem származik mások szellemi tulajdonának (szereplő, történet) a felhasználásából. Erre azért is lehet szükség, mert nem minden népszerű író nézi jó szemmel, ha saját teremtményeinek történetét mások szövik tovább, vagy jellemüket idegen minták alapján szabják át. Egyesek bírósági perrel is fenyegetőznek az ilyen jellegű „lopások” miatt. Elutasító álláspontot képvisel például George R. R. Martin, aki az eredeti mű szerzőjének beleegyezésétől tenné függővé

a fanfictionök közzétételét¹⁹⁹. Ellenpéldaként említhető ugyanakkor a történelmi krimik népszerű szlovák írója, Juraj Červenák, aki maga hirdetett meg olyan irodalmi versenyt, melyben visszatérő hőséről, Roganról szóló novellák megírására buzdította a rajongókat. A legjobbnak ítélt műveket aztán saját kötetében közölte²⁰⁰.

Másik sokat hangoztatott vád a fanfiction szövegek nyelvi egyenetlensége, stilisztikai és szerkezeti kiforratlansága. Aligha tagadható, hogy az internet erre szakosodott oldalain olvasható művek nagy hányadára igazak az említett „vádpontok”. Tudatosítani kell ugyanakkor, miként azt a téma kutatói is hangsúlyozzák²⁰¹, hogy „nyers”, szerkesztetlen szövegekről van szó, melyek nem esnek át azokon a – helyesírást, nyelvhelyességet, stílust és kompozíciót egyaránt érintő – korrekciós folyamatokon, ami a kéziratból könyvvé történő átalakítás többlépcsős folyamatát jellemzi. A fanfic szerzők egy része nem feltétlenül hosszas érlelés és farigcsálás után, hanem „azon melegében”, a megírást követően teszi közzé alkotását, s az esetleges korrekciókra csak utána, az olvasói visszajelzések hatására kerül sor.

Nem minden fanfiction szorul azonban gyökeres átalakításra vagy stilisztikai finomításra, vannak köztük színvonalasabb, akár már publikációra érett darabok is. S a fanfiction oldalakra sem kell feltétlenül gettóként tekinteni, ahonnan nem nyílik út, kitörési lehetőség a mainstream és a könyves szakma irányába. Köztudott például, hogy Ray Bradbury, Neil Gaiman, John Scalzi, Naomi Novik vagy Cassandra Clare is fanfictionök írásával kezdte pályáját, s *A szürke ötven árnyalata* (E. L. James) alapját képező történet is eredendően fanfictionként, Twilight-folytatásként íródott. Hozzá kell tenni ugyanakkor, hogy a rajongói irodalom művelőinek többségét nem a sikerszerzővé válás célja vezérli. Éppen ezért az eredetiséggel és irodalmi értékkel kapcsolatos dilemmák feszegetése helyett érdemesebb azt a kérdést feltenni, hogy mik

¹⁹⁹ Véleményét idézi: Veronika ABBASOVÁ, *Fanfikce*, 13.

²⁰⁰ Az eset ismertetését lásd: Antonín K. K. KUDLÁČ, *Anatomie pocitu úžasu*, 129.

²⁰¹ Veronika ABBASOVÁ, *Fanfikce*, 14.

a **rajongásirodalom** művelésének legfontosabb **motivációi**? Mi viszi rá a rajongókat arra, hogy olvasókból szerzőkké váljanak, hogy kedvenc történeteiknek ne csak élvezői, hanem továbbgondolói, s ezáltal társalkotói is legyenek?

Általánosságban megállapítható, hogy a fanfiction a kreatív írás egy sajátos formája, s mint ilyen az alternatívák, a kiegészítések és az átalakítások irodalmaként jellemezhető, melynek szerzői új nézőpontoknak és eltérő interpretációknak igyekeznek érvényt szerezni. E törekvések háttérben leggyakrabban az elégedetlenség, a hiányérzet, a türelmetlenség, a kivetítés vagy az élvezet meghosszabbításának vágya húzódik meg. Az olvasó nincs megelégedve a kanonikus szöveg valamely megoldásával, nem ért egyet a szerző által közvetített szereplőrajzzal, valamely konkrét epizód, esemény beállításával (egyoldalúnak, igazságtalannak tartja), s ezért saját értékelését érvényesítve írja újra azt – finoman árnyalva, kiigazítva, vagy éppen radikálisabban („vadabbul”) módosítva rajta. Ugyancsak gyakori az, hogy a fanfic szerzője a kanonikus szöveg kitöltetlen helyeit igyekszik pótolni, a cselekmény és szereplői sorsábrázolás olyan mozzanatait, amelyek nincsenek kifejtve (el vannak hallgatva), illetve amelyekre a műben csak röpke utalás történik. A cél ilyenkor lehet például a főhős származását övező homály elosztatása, jövőendő sorsának előrevetítése, egy epizód szereplő élettörténetének a részletes bemutatása stb. A rajongókat a szerző „késlekedése” is indíthatja írásra: a beharangozott folytatás csak nem akar elkészülni, ezért az egyre kínzóbb várakozás idejét saját alkotások létrehozásával és megvitatásával töltik ki. És persze az élvezeti faktor szerepe sem elhanyagolható ebben az összefüggésben: azért is születik annyi fanfiction, mert egyes rajongók nem tudnak megbékélni egy széria lezárulásával vagy a főszereplő halálával, s újabb és újabb „kalandokkal” és „esetekkel” igyekeznek meghosszabbítani életüket, tágítva ezáltal a kedvenceik lakta fikciós univerzum határait is. S ha másként nem megy, saját magukat írják bele a képzeletszülte világok valamelyikébe.

A továbbiakban a fanfiction alapját képező intertextuális írásmód talán legsajátosabb formájáról, a crossoverről esik szó.

*

Elméleti szempontból a **crossover** a narratív világalkotás egy sajátos módja, mely korábbi fikciós lehetséges világok karaktereinek kiválogatásán és újracsoportosításán alapul. A regényeken és novellákon kívül a képregényekben, a mozi- és tévéfilm különféle műfajaiban, illetve a számítógépes játékok közegében is elterjedt, jellemzően határsértő fikcióképző eljárás.

Az irodalmi crossover kategóriájába általában olyan műveket sorolnak, melyekben vagy különböző regények szereplői, vagy történelmi személyek és regényszereplők találkoznak, s lépnek valamilyen szintű kapcsolatba egymással. S nem kivételes az sem, ha a karakterek alkotójukkal, tehát magával a szerzővel futnak össze. E művek alapja tehát a **szereplői életutak**, illetve a valós és képzelt világok váratlan, **szokatlan kereszteződése**. Erre utal az angol megnevezés is²⁰².

A crossoverekben mindig valamilyen jellegű keveredés, **hibridizáció** – azaz szövegek és szövegcsoportok közti átívelés és egybefonódás következik be. A szerző azzal, hogy kiszakítja a szereplőket ismert, megszokott környezetükből, és áthelyezi őket egy új, többé vagy kevésbé szokatlan miliőbe, fellazítja az addig zárt és önálló történetvilágok határait, és ezzel azok részleges fúzióját idézi elő. Addig nem létezett szövegek közti átjárókat nyit, beékelődéseket és kereszteződéseket hoz létre, hálózatokat létesít. A crossover tehát, innen nézve, az **újírással párosuló intertextualitás sajátos eseteként** fogható fel, mely ismert karakterek hangulatteremtő és felidéző erejére

²⁰² Az angol *crossover* kifejezés általános értelemben keresztez(öd)ést, valami kereszteződőt jelent, s egyaránt használatos a természettudományi és a művészetelméleti diskurzusokban. A biológiában például a kromoszómák géncserét vagy génkettőzést eredményező átkereszteződését, az autógyártásban különféle karosszériaelemek kombinációját jelöli. A zenében többféle, egymástól nemegyszer meglehetősen elütő műfaj, stílus vagy előadásmód ötvözésére utal.

épít (a név egyaránt működik idézetként és allúzióként), s ezen keresztül mozgósítja a népszerű forrásművek emlékezetét, s vetíti azokat egymásra. Mindezt úgy, hogy közben nem mindig van tekintettel a játékba hozott szövegek megjelenésének az időrendjére, vagy a történelmi alakok és fiktív szereplők eltérő létmódjára.

A crossover nem műfajként, inkább **a szereplőkkel való manipuláción alapuló szövegalkotó eljárás**ként határozható meg, melynek viszont némely esetben lehetnek – bár ez nem szükségszerű – a szöveg műfajosságát kisebb vagy nagyobb mértékben érintő-alakító következményei is. Alkalmazása alműfajok összekapcsolását (a rejtélyközpontú detektívtörténetek amatőr nyomozóinak és a kemény krimik magánkopóinak szövetkezése), műfajszínű effektusok érvényesülését (a krimi „horrorizálása”, a horror romantizálása) vagy műfajok ötvözését (krimi-, sci-fi-, horror- és fantasy-hősök találkozása) segítheti elő. Egyaránt alkalmas tehát műfajtipikus karakterek élet- és cselekvésterének tágítására, ami általában élenkítő fordulatokat hoz magával (híres detektívek közös nyomozása, horrorirodalom szörnyeinek csatája, mesehősök új, közös kalandjai), mint ahogy egymástól elütő, eltérő hatáscélzattal készülő zsánerek világának összevonására is. Ezek a találkozások egy kicsit mindig feltételezik a fantasztikumot, különösen, ha számításba vesszük nem egyszer anakronisztikus, valószínűtlen jellegüket, valamint valóság és fikció határainak zavarba ejtő mozgását (írók találkoznak saját hőseikkel).

A szerzőiség szempontjából két típusát különíthetjük el. A szerzői vagy **auto-crossoverek** esetében ugyanazon szerző különböző történeteiből származó hősök interakciójára kerül sor. Kezdeményezőnek tekinthető e tekintetben Balzac monumentális – számos regényt, kisregényt és elbeszélést felölelő *Emberi Színjátéka*, melynek egyes, önmagukban is megálló darabjai között a vándorló hősöknek köszönhetően jön létre szövegekzi párbeszéd. Ugyanazokat a szereplőket különböző helyzetekben, életük, karrierjük különböző stádiumában látjuk viszont hol hosszabb, hol rövidebb időre.

Ez a tendencia figyelhető meg később Jules Verne vagy Stephen King életművében is, akik egyéb mellett épp a visszatérő hősök szerepeltetésével vagy említésével szövik szorosabbra egymást követő regényeik világát.

Az auto-crossover sajátos változata az, ha nem az elsődleges szerző, hanem egy későbbi kollégája teremti meg a hősök találkozásának a lehetőségét. *A populáris hős természetrajza* című fejezetben már említett japán anime sorozat hozható itt fel példaként (*Agatha Christie no Meitantei Poirot to Marple*, 2004), melyben sor kerül Hercule Poirot és Miss Marple találkozására és bűnügyi nyomozásokban való együttműködésére.

A másik típus a gyakoribb, amikor is **különböző szerzők szereplőinek sorstörténete** keresztezi egymást. Elvileg annál izgalmasabb, szórakoztatóbb és bizarrabb cselekményre van kilátás, minél nagyobb a szereplők vagy alkotóik közötti időbeli, műfaji és kulturális távolság. Guido Sgardoli *A.S.S.A.S.S.I.N.A.T.I.O.N.* című ifjúsági kalandregényében²⁰³ például Sherlock Holmes eltitkolt fia ered barátjával együtt – a mindenki által halottnak hitt – apja nyomába. A fordulatokban gazdag utazás folyamán számos segítőtjük és ellenfelük is akad: az árvaházból való szökésben Willy Chuzzlewit segédkezik nekik, később Cathy Earnshaw és Heathcliff egyengeti az útjukat London felé, ahol viszont Fagin fogságába esnek. Párizsban A. C. Dupin, az Orient expresszen Hercule Poirot, a Svájcba tartó vonaton pedig egy német fiatalember, bizonyos Hans Castorp társaságát élvezhetik. Ahogy a nevekből látszik, az olasz szerző olyan fiktív világot teremtett, ahol Charles Dickens, Emily Brontë, Edgar Allan Poe, Agatha Christie és Thomas Mann regényhősei adnak egymásnak találkát.

A népszerű hősök találkozása a crossoverekben alapvetően kétféle módon valósul meg: vagy csupán az életpályák érintkezéséről, „véletlen” találkozásról beszélhetünk (a szereplők csak összefutnak, s utána

²⁰³ Guido SGARDOLI, *A.S.S.A.S.S.I.N.A.T.I.O.N. L'incomparabile avventura del figlio segreto di Sherlock Holmes*, Milano, BUR Rizzoli, 2013.

mindenki megy tovább a maga útján)²⁰⁴, vagy tartósabb időre is összefonódik a sorsuk, és közösen vesznek részt kalandokban, legyen szó rejtvényfejtésről, kincskeresésről, mentési akcióról vagy a világbékét veszélyeztető bűnszövetkezetek legyőzéséről. Ez utóbbi forma a **team up crossover**, mivel az együttműködés ezekben az estekben valamilyen szövetség, csapat vagy csoport formális keretei között realizálódik. Ha ez kedvező fogadtatásra talál a közönség körében, az alkalmi szövetkezés gyakran sorozattá nővi ki magát, illetve adaptációk formájában más médiumban születik újjá. Alan Moore és Kevin O’Neill *The League of Extraordinary Gentleman* címmel indított képregény-sorozatot 1999-ben, melynek első két darabja népszerű 19. századi regények hőseit gyűjtötte csapatba (Nemo kapitány, Dr. Jekyll-Mr. Hyde, Dorian Gray, a Láthatatlan Ember, Allan Quatermain, Mina Harker), a későbbiekben azonban már a történetekben feltűnnek – ténylegesen vagy csupán az említés szintjén – William Shakespeare (Prospero), Jonathan Swift (Gulliver), Jonh Cleveland (Fanny Hill), Virginia Woolf (Orlando), Ian Fleming (Dr. No) és más szerzők figurái is. A sorozat első részéből Stephen Norrington forgatott azonos című filmet 2003-ban, melyet magyarul *A szövetség* címen forgalmaztak. Ebben Holmes hírhedt ellenfele, James Moriarty háborús hatalmi mesterkedéseivel szemben veszi fel a harcot a Doryan Grayjel és Tom Sawyerrel kiegészült „válogatot”.

Sajátos altípusnak számít az, amikor népszerű szériahősöket egymás ellen fordítanak, s kettejük párharcát helyezik a cselekmény középpontjába. Különösen kedvelt fogás ez a félelmetes monstroomokat felvonultató műfajokban, pl. a sci-fi és a horrorfilmekben: *Frankenstein*

²⁰⁴ A cseh képregény-szerző, Petr KOPL. előszeretettel alkalmazza ezt a technikát Victoria Regina nevű sorozatának darabjaiban, különösen a záró szekvenciákban, meglepő fordulatként és a folytatást beharangozó elvárást keltő átvezetésként. Lásd erről az *Újabb keresztföltések a Holmes-szűttesen* című tanulmányomat (Korunk, 2014/3., 44-52.) A tévésorozatokban pedig az ilyen típusú találkozások sajátos megvalósulási formája valamely más sorozatból ismert karakter „vendégjátéka” egy-egy epizódban.

meets the Wolf Man (1943), *King Kong vs. Godzilla* (1962), *Freddy vs. Jason* (2003), *Alien vs. Predator* (2004). Ezt a típust **versus crossovernek** nevezhetjük.

A népszerű hősök szembe állítása nemcsak a kalandos, véres leszámolások vagy bosszúhadjáratok forgatókönyvének kedvez, hanem a **paródia és az irónia érvényesülésének** is. Ezt támasztják alá a krimiordalom köréből vett példák is. A bűnügyi tárgyú crossoverek szerzői ugyanis szívesen folyamodtak a *team up* eljárásához ilyen célzattal. Különböző ürüggyel összehozták (alkalmilag vagy formálisan) a legnépszerűbb detektíveket, hogy aztán „egymásnak eresszék” őket, és rejtvényfejtő képességeiken túl kooperációra való készségüket is próbára tegyék. S mivel többségükben öntörvényű, különc és nem egyszer meglehetősen hiú figurákról van szó, a végeredmény általában nem a harmonikus együttműködés, hanem a drámai és komikus jelenetekkel egyaránt tarkított presztízsalapú versengés formáját öltötte. Így volt ez már Caroline Wells korai történeteiben, ezt látjuk az első magyar crossover krimiben, Barsi Ödön *Egy lélek visszatér* (1947) című regényében, Daniela Kapitáňová *Vražda v Slopanej* (*Gyilkosság Slopnában*, 2006) vagy Carlo Fruttero és Franco Lucentini 1989-ben megjelent *La verità sul caso D.* (Igazság a D. ügyben) című regényében. Hasonló esetekkel a filmekben is találkozhatunk. A Robert Moore rendezte *Megbívás egy gyilkos vacsorára* (*Murder by Death*, 1976) című bűnügyi filmkomédiában a világ öt neves nyomozója kap meghívást egy vidéki kastélyba. Ha a nevük nem is minden esetben árulja el a profi és amatőr detektívek kilétét, az öltözet, a viselkedés és az elejtett utalások annál inkább egyértelműsítik a prototípusokat: Hercule Poirot, Miss Marple, Charlie Chan, Sam Spade és Nick Charles a vendégek. A számukra kezdetben ismeretlenek tűnő tulajdonos esti programként a vacsora mellé gyilkosságot is ígér. A bűntény meg is történik, beindul a rejtvényfejtési masinéria, a nyomozás lázában égő szereplőkről pedig olyan dolgok is kiderülnek, amik nem minden tekintetben vannak összhangban a híres előképekkel (Sam Spade például egy drámai

pillanatban elsírja magát). A végén, a Christie-regények dramaturgiáját követve mindenki előadja saját teóriáját (mondanom sem kell, hogy ezek egyáltalán nem érintkeznek), amelyek mindegyike tévesnek bizonyul; a nagy detektívek leforrázva távoznak. A színészválasztás további fikciós és valós háttérű „kereszteződésekkel” is gazdagítja a film cselekményét: a Sam Spade-et kifigurázó Sam Diamondot Peter Falk alakítja, akinek személye akkorra már összeforrott Columbo hadnagy alakjával, a titokzatos házigazda szerepében pedig a bűnügyi tényregény alapművének számító *Hidegvérrel* szerzőjét, Truman Capote-ot (!) láthatjuk.

Befejezésként szólni kell még a crossoverek rajongói közösségekre gyakorolt hatásáról. A sikerkönyvek (illetve filmek vagy képregények) hőseiből verbuvált csapat közös kalandjainak, illetve a tagok versengésének a követése különböző, egymással nem feltétlenül érintkező **rajongói közösségeket boronálhat össze**. Ha Sherlock Holmes Frankenstein monstrumával (*Sherlock Holmes vs. Frankenstein*, r. Gaurtier Cazenave, 2016) vagy Dracula gróffal találja szembe magát (Loren D. Estleman, *Sherlock Holmes vs. Dracula*, 1976), az a klasszikus krimik és a horrorok közönségét egyaránt bevonzza a moziba vagy a könyvesboltba. Hasonló a helyzet a *The Batman vs. Dracula* című animációs film (r. Michael Goguen, 2005) esetében is. A felsorolt példák egyúttal rávilágítanak arra is, hogy ezt az eredendően a fanfiction művelői által „kifejlesztett” szövegalkotó stratégiát miként vette át és használja fel a mainstreamre épülő szórakoztatóipar a profitnövelés céljaira – merthogy a műfajtipikus rajongói körök fúziója értelemszerűen növeli a bevételt is.

*

A rajongáskutatás (fan studies) progresszív interdiszciplináris iránynak számít a populáris kultúrával foglalkozó szakemberek körében. A jelenség fent jellemzett természetéből adódik, hogy érdemi elemzése szöveg- és médiaelméleti, antropológiai és szociológiai szempontok együttes bevonását teszi szükségessé. Úttörőek e tekintetben Henry

Jenkins médiateoretikus munkái²⁰⁵, mind a felvetett témák, mind az alkalmazott módszerek, mind pedig a kutatói attitűd szempontjából. Gyakran hivatkozott, az újabb jelenségekre is reflektáló publikációk a tárgykörben továbbá Matthew Hills monográfiája²⁰⁶ és a Karen Hellekson és Kristina Busse szerkesztésében megjelent tanulmánykötet²⁰⁷.

Jenkins az újfajta médiahasználati szokások és szerepek átfogó jellemzésének szándékával bevezeti a **részvételi kultúra** (participatory culture)²⁰⁸ fogalmát. Ennek alapja a kreatív felhasználói részvétel, a társas kapcsolatok új formáin nyugvó közösségi értelemadás gyakorlata, valamint a főként szórakoztató jellegű médiatartalmak szolgáltatói és használói közötti szorosabb egymásrataltság, ami magába foglalja a szerepcserle lehetőségét is (a fogyasztók, kihasználva az új médiák technológiai lehetőségeit, saját műveik közzétételével és megosztásával szolgáltatókká léphetnek elő). A rajongás, a rajongói közösségek e fejezetben tárgyalt aktivitásai is ennek a részvételi kultúrának egy sajátos, önálló hagyománnyal rendelkező formájaként határozhatók meg²⁰⁹.

De nemcsak a teória és a kutatás szentel egyre nagyobb figyelmet a rajongói attitűd különböző megnyilvánulásformáinak, hanem maga a populáris kultúra is, mégpedig olyan alkotásokon keresztül, amelyek

²⁰⁵ Henry JENKINS, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992; Henry JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York – London, New York University Press, 2006. Jenkins rajongáskutatásainak korai szakaszát KACSUK Zoltán ismerteti: *Szöveggyakorlatok között. A televíziósorozatok-rajongók világa*, Café Babel, 2007/54. (Mánia), 53-62.

²⁰⁶ Matthew HILLS, *Fan Cultures*, London, Routledge, 2002.

²⁰⁷ *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, eds. Karen HELLEKSON – Kristina BUSSE, Jefferson, McFarland & Company, 2006.

²⁰⁸ Magyarul a részvételi kultúra fogalmáról lásd GLÓZER Rita tanulmányát (*Részvétel és kollaboráció az új médiában*, Replika, 2016/5., 131-150.)

²⁰⁹ Egy részvételi kultúra körébe tartozó közösség médiafelületének elemzési példájaként lásd: Andok MÓNKA – HEVÉR Kinga, *Kulturális konvergencia: a Merengő nevű fanfiction oldal elemzése*, Me.dok. 2017/1., 31-47.

tematizálják a rajongókat és a velük kapcsolatos előítéleteket és sztereotípiákat is. Mégpedig úgy, hogy hol a komikus (*A Jane Austen könyvklub*, r. Robin Swicord, *Fanboys – Rajongók háborúja*, r. Kyle Newman), hol a komolyabb, alkotáslélektani oldalát emelik ki a jelenségnek (Rainbow Rowell: *Fangirl*), hol pedig patológikus elfajzásait állítják a középpontba (Stephen King: *Tortúra, Aki kapja, marja*).

7. Populáris, irodalom, óra

Az irodalomtanítás jelenkori feltételei között kiemelt jelentőséggel bír a különféle médiumok és a populáris kultúra térhódítása. Hozzá kell tenni, hogy szorosan összefüggő jelenségekről van szó, hiszen az előbbi egyre változatosabb és hatékonyabb technikai előfeltételeket teremt az utóbbi tárolásához, közvetítéséhez és kreatív újrafogalmazásához. Teljes joggal beszélnek ma már médiakultúráként értett populáris vagy tömegkultúráról, aminek az irodalom csupán egy szeletét képezi. Ezzel összefüggésben pedig aligha tekinthetünk el attól, hogy az irodalmi tananyag potenciális befogadóinak életében, napi kommunikációs gyakorlataikban is egyre nagyobb szerepet kapnak a különféle technikai médiumok, alkalmazások és általában véve az internet nyújtotta textuális, vizuális, audiovizuális tartalmak és kommunikációs formák. Mindezek kihatással vannak észlelésükre, szövegértési és szövegalkotási készségük alakulására, és nagyban befolyásolják tanulási gyakorlatukat is. Mint ahogy az is valószínűsíthető, hogy irodalmi érdeklődésüket és ízlésüket nagyobb mértékben formálják a populáris kultúra alkotásai, mint a nemzeti irodalmak klasszikusai²¹⁰. A kérdés mindezek után az, hogy az irodalomoktatás módszertana mit kezd ezzel a ténnyel. Elzárkózik a jelenség érdemi szakmai reflexiójától, s egyáltalán nem számol a populáris irodalom tanításával, vagy pedig megpróbál konstruktív javaslatokat kidolgozni a helyzet „kezelésére”. Ez pedig nemcsak az alap- és középiskolák tantervét és tankönyveit érintő probléma, hanem az egyetemi oktatás, mindenekelőtt a tanárképző szakok programkínálatát is. Bármilyen szerepet is azonban a tankönyvben vagy az ajánlott szakirodalomban, mindhárom szint esetében döntő szerepe van annak, hogy milyen irodalomszemlélet és értékrend jegyében is tanítja – közvetíti, értelmezi az irodalmat az adott tanár. Magyarán: milyen

²¹⁰ Egy, a mai kamaszok olvasási szokásairól készült esettanulmány eredményei jól tükrözik ezeket a változásokat: GOMBOS Péter – HÉVÉRNÉ KANYÓ Andrea – KISS Gábor, *A netgeneráció olvasási attitűdje*, Új Pedagógiai Szemle, 2015/1-2., 52-66.

a populáris kultúrához fűződő személyes viszonya. Nagyrészt ugyanis ennek a függvénye, hogy az órán teret ad-e a populáris irodalomnak vagy sem, s ha igen, milyen megközelítésmód szerint.

A nyugati oktatási rendszerekben a tantervi előírásoknak és a különféle oktatási segédleteknek már természetes részét képezik a populáris kultúra alkotásai, különösen ott, ahol – a magyar, a szlovák vagy a szlovákiai magyar példával ellentétben – nem elitközpontú irodalomtörténetet tanítanak, hanem a szövegértésre és a kreatív szövegalkotásra fektetik a hangsúlyt. „Általában az figyelhető meg – írja a kérdésről összefoglalóan Győri Gordon János –, hogy azokban az országokban, ahol a kultúra és kultúráközvetítés hagyományosabb felfogásai dominálnak, kevésbé szívesen engednek utat az irodalomtanárok a közeli transzfer esélyét hordozó, nem magas irodalmi szövegeknek, mint azokban az országokban, ahol az oktatásban a hagyományos irodalmi kánonból különféle pedagógiai és társadalmi okokból már egyébként is engedtek.”²¹¹ Némileg biztató, hogy az utóbbi nagyjából 10-15 évben már magyar nyelven is több olyan tanulmány jelent meg, amely meggyőzően érvelt a populáris kultúra alkotásainak alap- és középiskolai tanítási gyakorlatba való integrálása mellett. Az alábbiakban ezek ismertetésén keresztül igyekszem rámutatni néhány kulcsfontosságú jelenségre és megközelítési szempontokra.

*

Arató László, aki talán a legtöbbet tette – vezető tanárként, tankönyvszerzőként és szakcikk szerzőjeként egyaránt – a szemléletmód megváltoztatása érdekében, az irodalomoktatás célkitűzéseinek konfliktusos természetében látja a probléma gyökerét: „Hagyományosan egyfelől a **műveltségközvetítést**, kánonközvetítést, másfelől az **olvasóvá nevelést** tekintjük az irodalomtanítás feladatának.... [ez] azonban a gyakorlatban mindinkább ellentétbe kerül

²¹¹ GORDON Győri János, *Közös kérdések – különböző válaszok = Irodalomtanítás a világ kilenc oktatási rendszerében*, szerk. GORDON Győri János, Budapest, Pont Kiadó, 2003, 10.

egymással, hiszen sok kanonizált mű tanítása akár el is veheti a kedvet az olvasástól, különösen, ha ezek feldolgozásának időzítése, kontextusa és módja elsősorban az **irodalomtörténeti kronológiát és nem a diák befogadó érdeklődését**, érettségét, motivációját veszi figyelembe.”²¹²

A tananyag tehát sok esetben nincs összhangban a diákok életkori sajátosságaiból eredő tematikus és műfaji preferenciákkal, illetve olvasási szokásokkal. S az egyes korszakok és műnemek arányát tekintve sem mondható kiegyensúlyozottnak: „Az irodalomtanítást nálunk a régebbi irodalom, a klasszikusok és a líra túlsúlya, a tantervi kötöttség, a kronológia uralma és az – általában emléket sem hagyó irodalomtörténeti beágyazottságuk miatt – elszigetelt művek jellemzi, s a célja az irodalmi nevelés, ezen belül a műveltségközvetítés. Az olvasást viszont inkább a kortárs, illetve 20. századi művek, a regényközpontúság, a populáris irodalom, a szabad műválasztás, a személyes szükséglet, a divat hatása és a láncolvasás (sorozatolvasás vagy egy szerzőtől sok mű olvasása) jellemzi, s az olvasás öröme mint cél. *Az irodalmi nevelés és az olvasási öröm konfliktusával a magyartanításnak számot kell vetnie.*”²¹³ (a kiemelés a szerzőtől származik). Ezért is hangsúlyozza, másokkal összhangban, a **3P** elvének (**personal, present, popular**) érvényesítését, ami a személyes érdekeltsgű, a kortárs és a népszerű irodalom felé történő orientálódást jelenti²¹⁴.

Az elvárás és a személyes szükséglet széttartó jellegével kapcsolatban hasonló tapasztalatokról számol be a szerbiai magyar irodalomoktatás viszonylatában Tóth Ágota. Néhány, a gimnáziumi tantervben szereplő, 15–16 éveseknek szánt irodalmi szemelvényre utalva (Janus Pannonius: *Mikor a táborban megbetegedett*, Berzsenyi Dániel: *A közzelítő tél*, Kölcsei Ferenc: *Vanitatum Vanitas*, Vörösmarty Mihály:

²¹² ARATÓ László, *Olvasóná nevelés és irodalomtanítás = Ké az olvasás? Tanulmányok az olvasóná nevelésről*, szerk. Gombos Péter, Budapest, Magyar Olvasástársaság, 2014, 94.

²¹³ ARATÓ László, *Védőbeszéd a ponyvairodalom mellett*, 30.

²¹⁴ ARATÓ László, *Egy tudós bályogkovács esete a magyartanítás elfeledett válságával*, Iskolakultúra, 2002/9., 105.

Az emberek, Petőfi Sándor: *Temetésre szól az ének...*) megjegyzi: „Nem hiszem, hogy ezek a versek ezt a korosztályt valaha is meg tudták szólítani, hiszen a bennük megjelenő élmények (öregedés, az élet elmúlása, minden emberi élethez kapcsolódó tartalom értelmetlensége, az emberi élet hiábavalósága, a sok csalódás, elveszített harc miatti halálvágy...) – hála Istennek – ismeretlenek még a számukra. **Ezeknek a szövegeknek sem a témája, sem a nyelve nem tudja megszólítani a gimnazistákat. A klasszikus szépirodalmi alkotások legtöbb esetben felnőtteknek mondanak igazán valamit**, azoknak, akik érzelmileg és értelmileg elég kifinomultak e művészi fogalmazásmód befogadására.”²¹⁵

Bizonyos művek nemcsak nyelvileg (pl. *Szigeti veszedelem*, *Jókai regényei*, *Bánk bán*), hanem a történelmi reáliák és a közvetített világszemlélet tekintetében is olyannyira eltávolodtak már a mai diákok tapasztalati világától és olvasási kultúrájától, hogy végképp megszűntek az értőn élvező olvasás forrásaivá válni. Ilyen például Móra Ferenc klasszikusa, a *Kincskereső kisködmön*: „Egy mai gyereknek a Kincskereső kisködmönnek majd’ minden tízedik szavát – merthogy ezek nincsenek benn a gyermek szókincsében – ki kellene keresnie az értelmező szótárból, ha érteni szeretné a szöveget. Régebben, amikor a gyerekek többet olvastak, ez a mű gazdagította a szókincsüket, ma, amikor a fiatalok kevesebbet ülnek a könyv mellett, Móra Ferenc gyönyörű alkotása elveszi a kedvet az olvasástól. Már csak azért is, mert a világa idegen a mai kortól. Az a szegénység, ami e műben megjelenik, már nem azonos azzal, ami napjainkban tapasztalható. A gyermek egyszerűen nem tudja beazonosítani a miliót. A mai ajánlott olvasmányoknak a huszadik, harmincadik olvasott könyvnek kellene lennie a fiatalok kezében. Ne ezekkel a könyvekkel akarjuk megszerettetni az olvasást!”²¹⁶ – mondta

²¹⁵ TÓTH Ágota, *A populáris regiszter tanítása/taníthatósága az irodalomórán*, Tanulmányok, 2016/2., 119.

²¹⁶ *Mit olvassanak a mai gyerekek? Beszélgetés Gombos Péter gyermekirodalom-kutatóval*, Família Magazin, 2004/ augusztus-szeptember, 4.

egy interjúban Gombos Péter. Hozzátehetjük, hogy nagyon hasonló a helyzet *A kőszívű ember fiai* vagy a *Légy jó mindhalálig* mai párbeszédkészségét illetően, az olyan világirodalmi klasszikusokról, mint az *Illiász* vagy az *Isteni Színjáték* már nem is beszélve.

Az említett művek már jelzik, hogy a populáris irodalom tanításának kérdése szorosan összefügg az ún. **kötelező**/közös/ajánlott **olvasmányok** szerepének újragondolásával, melyről a közelmúltban élénk szakmai viták zajlottak Magyarországon²¹⁷. Számos gyakorló tanár számolt be ez irányú frusztráló tapasztalatairól, és sürgette a listák felülvizsgálatát, azaz bizonyos művek kiiktatását, cseréjét vagy átütemezését. Egyesek radikális újrendezésre tettek javaslatot: „Jókait és a Bánk bánt levennem a kötelezők listájáról, illetve Az ember tragédiájának is csökken a népszerűsége, izgalma, olvashatósága. Ugyanígy sajnos a Csongor és Tünde is mára teljesen élvezhetetlenné vált a középiskolások zöme számára. Az egész listának sokkal inkább húzódnia kéne a jelenkor felé. A mai iskolákban mondjuk Örkény, Ottlik ameddig biztosan eljutnak, ez azért nagyon szörnyű, mert az azt jelenti, hogy 50-60 évvel ezelőtti műveket ismernek legújabbakként” – mondta a kötelezők kérdéséről folytatott beszélgetésben Fenyő D. György²¹⁸.

A múlt irodalmi örökségének dominanciája, a szövegek nyelvi idegensége, a témakörök életkorból adódó érdektelensége, a közvetített negatív életérzések és élmények túlsúlya együttesen vezettek oda, hogy egyre többen a populáris olvasmányok felé történő nyitásban látják a helyzet – ha nem is a megoldásának, de legalább – enyhítésének hathatós eszközét. Ez a gyakorlatban egyfelől azt jelenti, hogy a közös olvasmányok listájának összeállításakor a tanár tekintetbe veszi a diákok érdeklődését, s az általuk javasolt művekkel bővíti ki azt, másfelől pedig, hogy a tanítási

²¹⁷ Ezeket gyűjti egybe a SZÁVAI Ilona szerkesztésében megjelent kötet: *Az olvasás védelmében*, Budapest, Pont Kiadó, 2010.

²¹⁸ „Jókait és a Bánk bánt levennem a kötelezők listájáról” – interjú FENYŐ D. Györggyel, online forrás (Letöltés dátuma: 2019. 2. 24.) https://eduline.hu/kozoktatasi/jokait_es_a_bank_bant_levennem_a_kotelesok_listajarol

óra keretében – ismeretközvetítési vagy képességfejlesztő cézzal – az előírt klasszikusok mellett teret ad a populáris irodalomnak is.

Mielőtt részletesebben kitérnék az ebben rejlő pedagógiai lehetőségekre és azok megvalósítási módszereire, tudatosítani kell az ilyen irányú lépések gesztusértékének fontosságát. A diákok által közkedvelt művek, vagy tágabban tekintve saját kultúrájuk beemelése és intézményes keretek között történő reflektálása a kölcsönös nyitottság és a **kölcsönös elfogadás** légkörét teremti meg²¹⁹. Egyfajta hidat képez ez a tanár és a fiatalabb generációk világa között, ami aztán segíthet az olvasásról és az irodalomról kialakult tévképzetek lebontásában is: „[...] az, amit olvastok otthon, a magatok öröme, az is része lesz az iskolai tananyagának, az, amit olvasni szeretek, és az, amit el kell olvasni, nem egészen más, egymástól független világ, hanem szerves összefüggésben áll egymással. A *Harry Potter* jó könyv, tehát helye van a magyarórán is. Másfelől pedig: az, amit tanulunk, nem egy elidegenült, felnőtt tudás, hanem szerves része, folytatása a te saját világodnak.”²²⁰ A **bizalom elnyeréséről** is szó van itt, hiszen ez olyan üzenetet is közvetít a tizenéves tanulók felé, hogy „az irodalom éppen azt jelenti, hogy az élet, a világ dolgairól gondolkodunk, beszélünk. Azt kell csak felismernünk, hogy a 15–19 éves korosztály élete és világa nem egyenlő a 30–40–50 évesek életével, világával.”²²¹

Szerencsés esetben tehát, a fenti elvek érvényesítésének köszönhetően, a popkultúrának nem kell feltétlenül a generációk közötti konfliktus terepévé válnia, hanem akár nemzedékek találkozási pontjává is előléphet²²². Persze csak abban az esetben, ha a tanár hajlandó megtenni az első lépést, s megteremti annak a lehetőségét, hogy a diákok

²¹⁹ ARATÓ László (*Olvasóvá nevelés és irodalomtanítás*, 99.) és TÓTH Ágota (*A populáris regiszter tanítása/taníthatósága az irodalomórán*, 122.) egyaránt hangsúlyozza ezt.

²²⁰ FENYŐ D. György, *Közös olvasmányok listája = Ké az olvasás?*, 81.

²²¹ TÓTH Ágota, *A populáris regiszter tanítása/taníthatósága az irodalomórán*, 122.

²²² Witold JAKUBOWSKI, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków, Impuls, 2011, 223.

a saját kultúrájuk „nyelvén” keresztül artikulálhassák mondanivalójukat. Megkönnyítve ezzel azt, hogy „**bele tudjanak helyezkedni más korok, emberek, értékek, problémák világába**, hogy megtanulják elemzõn látni önmagukat és azt a világot, ami körülveszi õket”²²³.

Ha a szövegértést, tehát az értõ és érzékeny szövegolvasás fejlesztését tekintjük az irodalomtanítás elsõdleges céljának, akkor ezt érdemes olyan mûveken keresztül megvalósítani, amelyek élményt jelentenek a diákok számára. Két okból is. Egyrészt azért, mert ez fontos **motivációs tényezõt** jelenthet az olvasás és tágabban az irodalom iránti érdeklõdés felkeltése szempontjából. Másrészt pedig azért, mivel a populáris szövegek konvenciótisztelõ szerkezeti sajátosságaikból kifolyólag kiválóan alkalmasak különféle **olvasási stratégiák begyakorlására** és bizonyos irodalomelméleti fogalmak szemléltetõ megértetésére, elsajátítására.

Különösen produktív lehet bizonyos szövegelméleti és poétikai ismeretek közvetítésére felhasználni a populáris mûfajokat. A **krimi** például, jellegadó mûfaji jegyeibõl adódóan, kiválóan alkalmas olyan elbeszélõ stratégiák megismertetésére, mûködési mechanizmusaik feltárására, mint a sejtetés, az elõrevetítés, a visszautalás, a feszültségfokozás, a konfliktusteremtés és feloldás, vagy éppen a nézõpontváltás. A bûnelkövetõk vallomásai és a nyomozók analitikus magyarázatai pedig a szereplõk cselekedeteinek lélektani motivációira világítanak rá. A **sci-fi** témafelvetései szintén jól beilleszthetõk az irodalomoktatási folyamatba. „Számos klasszikus (Asimov, Lem, Clarke) és kortárs (Gibson, Bacigalupi, Banks, Vinge) sci-fi kapcsán felvethetõk ugyanazok az esztétikai, poétikai, retorikai és morális kérdések, amelyek megvitatását és elsajátítását az iskola fontosnak tartja.”²²⁴ Az idézett tanulmány szerzõje, Keserû József ezt egy késõbbi tanulmányában konkrét példán keresztül demonstrálta: Ursula K. Le Guin *A sötétség*

²²³ FENYÕ D. György, *Az irodalomtanítás állapotáról*, Beszélõ, 2000/7-8., 63.

²²⁴ KESERÛ József, *Hogyan olvassunk rémtörténeteket? = Az irodalomoktatás új kihívásai*, szerk. Erdélyi Margit, Budapest, Gondolat, 2014, 103.

balkeze című regényét a kultúrák közötti kölcsönhatás (érintkezés, konfliktus, elmozdulás, keveredés) a kulturális idegenség kezelése, a másság megértő elfogadása és az identitás-felfogás kérdései felől tette elemzés tárgyává²²⁵. S nem feledkezhetünk meg a tudományos fantasztikus irodalom interdiszciplináris beágyazottságából eredő előnyökről sem. Ahogy azt H. Nagy Péter számos írásában meggyőzően demonstrálta, a műfaj nem csak az irodalom, hanem a természettudományi tárgyak, főként a fizika, a biológia és a kémia ismereteinek elsajátításában is segítségünkre lehet²²⁶. A **fantasy**, különösen annak heroikus válfaja pedig közelebb hozhatja a tanulók olvasói horizontjához a mítoszok világát, jellegzetes alakjait, eseményeit, azok viláértelmező funkcióját, és fényt vethet a mesékkel való műfaji hasonlóságokra és különbségekre is.

Trópuselméleti és verstani ismeretek olyan jellegű szövegeken és képeken keresztül is taníthatók, amelyek a diákok kultúrájának integráns részét képezik. Ilyenek például a **könnyűzene** legkülönbébb stílust képviselő **dalszövegei**. Ezekben ugyanúgy találkozunk metafora- vagy metonímia-típusú szóképekkel, jelentésárnyaló vagy -sokszorozó retorikai alakzatok használatával, sőt, olykor klasszikus irodalmi idézetekkel és utalásokkal is. A pop-szövegek nagyobb hányada persze – a témák, motívumok, formák állandó ismétlődése és az áttetsző, jól bejártott nyelvhasználat okán – nem állítja nagy kihívás elé még a tizenéves generáció tagjait sem, található azonban közöttük olyanokat is, amelyek valamilyen szempontból „kilógnak a sorból”: rendhagyó poétikát működtetnek, kifigurázzák a hagyományos sláger-sémákat, merészebben és kreatívan élnek az asszociáció és a nyelvjáték eszközeivel. Példaként kínálkoznak a Kispál és a Borz Lovasi András által

²²⁵ KESERŰ József, „*A fény a sötétség balkeze*“. *Transzkulturális kérdések Ursula K. Le Guin A sötétség balkeze című regényében = Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*, szerk. NÉMETH Zoltán – Magdalena ROGUSKA, Nyitra, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2018, 71-85.

²²⁶ H. NAGY Péter, *Mire jó a popkultúra, avagy hogyan oktatható a tudományos gondolkodás bölcsészeknek = Az irodalomoktatás új kihívásai*, 13-54.

írott szövegei, melyekben egy elemző tanulmány szerzőpárosa szerint „olyan líramodell körvonalazódik, amely miközben a jelenkori hazai költészet közegeiben is helyet kaphat poétikai eszközeinek egyedisége és kifinomultsága okán, ugyanakkor szervesen kapcsolódik (pop)zenei eredetéhez”²²⁷. A zenekar összetéveszthetetlen szövegvilágának egyik jellegzetes fogása a soráthajlás (enjabement) merész és gyakori használata. Éppen ezért az irodalomórán e versmondattani jelenség természetének megvilágításához segítségül hívhatjuk, szemléltető példaként (Szabó Lőrinc mellé vagy helyett) Lovasi András valamely dalszövegét, miközben a számot meghallgatva felvillanthatunk valamit a zenei ritmus és a szövegolvasás ritmusának értelemtagoló különbségeiből. De az ún. halott metaforák és kreatív metaforák tanítása kapcsán is elővehetjük e műveket. Ötletet és inspirációt ehhez az előbb idézett tanulmányon kívül Halmai Tamás²²⁸ és Arató László²²⁹ elemzéseiből meríthetünk.

Bizonyos dalszövegek nyelvészeti témák tanítását is színesíthetik. A Bëlga zenekar *Készüljél fel a hangulatra* című számán keresztül például (hallgatva és olvasva is) a szlovákiai magyar nyelvhasználat bizonyos sajátosságaira, mindenekelőtt a szlovák kölcsönszavak használatára és a nyelvjárási elemek erőteljesebb érvényesülésére mutathatunk rá.

A popzene bármely ágához nyúlunk is (a raptól a metálig), azt is fontos tekintetbe vennünk, hogy itt nem pusztán szövegekről van szó, hanem egy-egy szubkultúrához való tartozás jeleiről, ami sajátos

²²⁷ PAP Balázs – S. LACZKÓ András, „*Ma nem oldlak meg, problémám?*”, Prae, 2006/3., 10.

²²⁸ HALMAI Tamás a *Mire megtanultam* című népszerű Lovasi-dal rövid elemzését adja, ez mellett a Tankcsapda (*A legjobb mérég*) és Cseh Tamás-Bereményi Géza (*Désiré megnémul*) egy-egy dalszövegét is vizsgálat tárgyává teszi (*Amiben voltam szereplő*, Prae, 2006/3., 38-43.)

²²⁹ ARATÓ László a zenekar *Halszín* című szerzeményét interpretálja, mégpedig a „mondattani eldöntetlenség (szintaktikai ambivalencia) és a szavak többjelentésű voltának (poliszémia) kiaknázása” szempontjából: *A populáris regiszter az irodalomtanításban = Irodalomtanítás a harmadik évezredben*, szerk. Sipos Lajos – Fűzfa Balázs, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006, 901.

világlátást és értékrendet magába foglaló azonosulási mintát kínál a fiatalok számára. Amikor tehát a popszövegeket vesszük közelebről szemügyre, akkor „megismerhetjük belőle azt a világot, amiben az adott generáció él, annak értékeit, szenvedélyeit, szorongásait és vágyait”²³⁰.

A populáris művek tanórai bevonását az **összehasonlító szempont érvényesítése is** kísérheti, ami irányulhat a kanonizált, tantervben előírt művek vagy a társművészetek, illetve populáris médiumok felé is. A hasonlóságok és különbségek mérlegelésén alapuló összehasonlító műveletek a megismerés, a tanulás és az értelmezés új, alternatív formáinak válhatnak a kiindulópontjává. Elősegíthetik a műfaji és mediális sajátosságok tudatosítását, a nyelvi és képi kifejezőmód határainak megtapasztalását, az adaptáció nyereségeinek és veszteségeinek a mérlegelését, illetve a variáció és az újrahasznosítás eljárásainak közelebbi megismerését. Minden annak a függvénye, hogy a tanár milyen messzire „merészkedik el” a bejáratott útvonalaktól, s milyen sikeresen tud párbeszédbe léptetni egymástól látszólag távol eső produkciókat. Lássunk néhány példát a szokatlan társítások pedagógiai kiaknázására.

Elsőként Arató László immár „klasszikusnak” mondható felvetését említem, mely a *Hamlet* tanítását Columbo figurája felől gondolja kivitelezhetőnek. Abból indul ki, hogy mindkét mű „olyan krimi, amelynek elején a közönség előre értesül a gyilkos kilétéről és a gyilkosság körülményeiről: az amerikai sorozat nézője látja a gyilkosságot, a *Hamlet* befogadói pedig a szellemtől értesülnek a történetekről”²³¹. A történet tétje mindkét esetben az, hogy a nyomozó „hogyan tudja kiugratni a nyulat a bokorból, hogyan tudja a tettet önmaga elárulására készíteni. Párhuzam van Hamlet – félig – színlelt örülete és Columbo híres esőkabátja között. Pontosabban a hamleti örület és Columbónak az esőkabáttal metonimikus kapcsolatban levő látszólagos szórakozottsága, habókossága között. Mindkettő

²³⁰ Witold JAKUBOWSKI, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, 191-192.

²³¹ ARATÓ László, *A populáris regiszter az irodalomtanításban*, 898.

figyelemelterelő technika, a szellemi párbaj kelléke.²³² Ebben az esetben tehát az **alakpárhuzam** és a **műfaj mint olvasási kulcs** nyitja meg egymásnak az abszolút kanonikus és az abszolút populáris művet.

Az előbbi elven alapul Hegedűs Norbert javaslata is, aki Herculest és Supermant hasonlítja össze, mivel szerinte nagyban növelheti a tanítás hatékonyságát, „ha a mitológiai hősöket a kortárs popkulturális hősökkel állítjuk párhuzamba.”²³³ Egy ilyen társítás sikeres pedagógiai tapasztalatáról számolt be Zalka Csenge Virág, aki *Az éhezők viadala* népszerűségét kihasználva hozta közelebb a hatodik osztályos diákokhoz a Thészeusz-mítoszt: „Mindenféle magyarázat vagy a könyvsorozat említése nélkül vágtam bele a történetbe, Thészeusz születésétől; eljutottam egészen addig, hogy a főhős önként jelentkezik, hogy Krétára utazzon a többi áldozattal, amikor is az egész osztály egyszerre emelte a magasba a három ujját – Az éhezők viadalából ismert tisztelgés jeleként. Ösztönösen tudta mindenki, hogy ugyanazt a történetet hallják.”²³⁴ Hasonló megközelítést alkalmazott Soltész Márton is, aki Toldi Miklós és Rambo alakját vetítette egymásra, hősi karakterük és sorsképletük olyan közös elemeire mutatva rá, mint „az elviselhetetlen piszkálódás, a társadalmi kirekesztettség, a származás miatti megbélyegzettség feszültségéből eredő düh és gyilkosság”, illetve a „tétlenséggel, lélekölő lödörgéssel” párosuló erő és indulat.²³⁵

Az utóbbi elv pedig (a műfaj mint olvasási kulcs) olyan típusfeladatoknál is érvényesíthető, ahol nem csak az olvasási javaslat szintjén közelítjük a klasszikus szöveget a popkultúra horizontjához (pl. tekintsük az *Oidipusz királyt*, a *Hamletet*, a *Bűn és bűnböndést* vagy az *Édes Annát* kriminek, a középkori lovagregényeket fantasynek), hanem olyan

²³² ARATÓ László, *A populáris regiszter az irodalomtanításban*, 899.

²³³ HEGEDŰS Norbert, *A populáris irodalom tanításának lehetőségei a közoktatásban = Az irodalomoktatás új kibívásai*, 74.

²³⁴ ZALKA Csenge Virág, *Mesemondók márpedig vannak. A nemzetközi mesemondás világa*, Budapest, Pont Kiadó, 2017, 124.

²³⁵ SOLTÉSZ Márton, *A Rambo-komplexus. David Morell trilógiája az irodalomoktatás szolgálatában*, Opusz, 2018/5., 67.

műveket ismertetünk meg és elemzünk a diákokkal, melyek már elvégezték ezt a „feladatot”, tehát valamely népszerű műfaj szabályrendszere alapján írták újra vagy állították szokatlan megvilágításba a jól ismert kanonikus történetet. Ehhez kínál kiváló ötleteket H. Nagy Péter és Manxhuka Afrodita tanulmánya.

H. Nagy David Gemmell Trója-ciklusa és Dan Simmons Ílion-duológiája kapcsán járja körül a régi klasszikusok populáris műfaji kódok szerinti újraolvasásának kérdését. Azt a véleményt fogalmazza meg, hogy az *Iliász*nak a fantasy vagy a sci-fi kontextusában való olvasása nemcsak felkeltheti az antik mű iránti érdeklődést, hanem rámutathat annak eredendően is plurális, variációkon alapuló létmódjára²³⁶.

Simmons regénye Manxhuka Afrodita tanulmányában is előkerül. A szerző szerint a homéroszi eposzok vagy a Shakespeare-tragédiák világképe és nyelvezete távol áll a mai kamaszoktól. Idegenségük csökkentését, értő és élményszerű befogadásuk megkönnyítését oly módon is elősegíthetjük, ha „a tanulók életkori sajátosságaihoz és érdeklődési köréhez jobban illeszkedő populáris regényekkel együtt is tárgyaljuk ezeket a műveket irodalomórán.”²³⁷ Ennek szellemében ajánlja az *Iliász* mellé Dan Simmons *Ílion*, a *Lear király* feldolgozását elősegítendő pedig Christopher Moore *Bolond* című regényét. Az előbbi „fantasy, sci-fi és horror egyszerre, nagyszabású űropera és ókori irodalmi parafrázis”²³⁸, az utóbbi pedig a Shakespeare-darab cselekményét a király udvari bolondjának nézőpontjából meséli újra. Alapvetően nem módosítja a történetet, csupán egy mellékszereplőt léptet elő főszereplővé és narrátorrá: „Tarsolyt, a szókimondó, feketeruhás tréfamestert mint az események fő mozgatóját és a cselszövések értelmi

²³⁶ H. NAGY Péter, *Homérosz-filológia, populáris irodalom* = Uő, *Médiумközi relációk*, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2018, 163-169.

²³⁷ MANXHUKA Afrodita, *Aktualizált klasszikusok, avagy a legújabb populáris regényekben rejlő pedagógiai lehetőségek*, Iskolakultúra, 2006/6., 71.

²³⁸ *Uo.*, 70.

szerzőjét láthatjuk.”²³⁹ Mindkét populáris mű remek alkalmat kínál a tematikus hasonlóságok és különbségek feltárására, hiszen „az azonos események és szereplők is kontextustól függően más-más oldalukról mutatkoznak, eltérő értelmezéseket implikálnak.”²⁴⁰ Ezenkívül alkalmas műfajelméleti és stilisztikai jelenségek reflektálására is. Az *Ílion* a sci-fi kontextusában aktualizálja az ún. eposzi kellékeket, a *Bolond* szerkezete a drámai szövegtagolás konvenciót követi (szereplők felsorolása, színek és felvonások egymásutánjaként kibomló cselekmény), miközben a regény keretében „travesztiaszerűen fordítja át Shakespeare tragédiáját fekete komédiába”²⁴¹.

Az időben távoli, s éppen ezért nyelvileg és világértelmezést tekintve is idegenszerű **klasszikusok** világa közelebb hozható a diákokhoz olyan formán is, ha **populáris adaptációikból** indulunk ki, azokból közelítünk az „eredeti” felé. A filmfeldolgozások mellett produktívan aknázhatók ki ilyen célzattal a képregények is. Lássunk erre két példát.

Elképzelhető egy olyan irodalomóra, amelynek keretében a *Hamlet*tel annak manga-adaptációjából ismerkedünk meg, s csak ezután kerítünk sort a tragédia szövegére. A nyelvi összetevő tekintetében nem lesz olyan meredek a váltás a két egymástól elütő műfaj között, mivel az Emma Vieceli által készített képregény magyarul Nádasy Ádám fordításának felhasználásával jelent meg²⁴². A japán képregényműfaj és az Erzsébet kori színház összekapcsolása első hallásra bizarr ötletnek tűnik, ha azonban le tudjuk győzni vagy legalábbis ideiglenesen fel tudjuk függeszteni előítéleteinket, nemcsak korábbi Hamlet-olvasatunk gazdagodhat, árnyalódhat, hanem új utak nyílhatnak meg előttünk a mű középiskolai feldolgozását illetően is. Három ilyen összefüggésre hívnám fel a figyelmet. 1. A képregény vizuális és verbális eszközkészlete eleve

²³⁹ *Uo.*, 71.

²⁴⁰ *Uo.*, 72.

²⁴¹ *Uo.*, 73.

²⁴² *Hamlet – Manga Shakespeare*, il. Emma VIECELI, Budapest, Agave, 2010.

közelebb áll a diákok befogadói világához, mint a tragédia (drámai vagy színházi) műfaja, vagy legalábbis valószínűsíthető, hogy ismerősebbnek hat. Ebből eredően aztán talán kisebb ellenállásba ütközik olvasói-értelmezői viszonyt létesíteni vele. 2. A dán királyfi történetét a képregény térben és időben is áthelyezi: ez a Hamlet 2107-ben játszódik, amikor a Föld már a klímaváltozás következtében elpusztult, s a megmaradt cybervilág a háború fenyegetettségében él. Jóllehet a futurisztikus díszletek nincsenek túlrájzolva (csupán néhány szereplő öltözete és egy-két technológiai kütyü emlékezteti az olvasót a cselekménytér tudományos fantasztikumára), a sci-fis környezet ugyancsak a megértést előmozdító, az ismeretlent az ismerősön keresztül megvilágító tényezőként tartható számon. 3. A manga-stílusból következik, hogy még a felnőtt szereplők is nagyon fiatalosra vannak véve, a főszereplő, barátai és szerelme pedig kimondottan gyerekes figurák. A kamaszos külső és a magvas, súlyos mondandó ezáltal sajátos feszültségbe kerül egymással, ami viszont nem kell, hogy zavaróan hasson, sőt: épp ez teheti érdekessé, vonzóvá a művet a tanulók számára. Felveti ugyanis annak a lehetőségét, hogy ez egy olyan „felnőtt” darab, ami „fiatalokról” is szól, számukra is van mondandója.

Hasonló módon tudjuk felhasználni a *Rómeó és Júlia* mangás adaptációját is²⁴³.

Dante *Isteni Színjátéka* iránti esetleges idegenkedés oldható olyan formán is, ha a mű legnépszerűbb, első részét, az *Infermót* (Pokol) Marcel Ruijters *Inferno – Pokoli színjátéka* című képregényén keresztül vezetjük be²⁴⁴. Több érv is szól az mellett, hogy miért érdemes ezt megtennünk. Mind a nyelvi, mind a képi kivitelezés, illetve a tematikai változtatások maximálisan alkalmassá teszik a művet arra, hogy – még ha csak szemelvények szintjén is – ilyen közvetítő-ráhangoló szerepet töltsön be. Még akkor is, ha az eredeti műtől eltérő megközelítésmódot és hatás-

²⁴³ *Rómeó és Júlia – Manga Shakespeare*, il. Sonia LEONG, Budapest, Agave, 2010.

²⁴⁴ Marcel RUIJTERS, *Inferno – Pokoli Színjátéka*, ford. BALOGH Tamás, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2008.

effektusokat alkalmaz. A tanár feladata ilyenkor „helyre tenni a dolgokat”, s rámutatni az adaptációs változtatások hozadékára és veszteségeire is.

Mindenekelőtt azt kell kiemelni, hogy Ruijters feminizálja az *Isteni Színjátékot*, a főhős egy fiatal apáca, Danta, aki egy „középkori golfra” emlékeztető labdajáték közben esik bele egy megáradt folyóba, ami aztán a pokolba sodorja őt. Itt pedig már egy csuhás csontvázfigura veszi gondjaiba, akiről hamarosan kiderül, hogy Virgiliának hívják, s amíg élt, maga is írt verseket. A holland alkotó a tercínákat prózára cserélte fel, stílusa leíró, tárgyilagos, a történet követhetőségét biztosító alapinformációk rögzítésére szorítkozik. Az elvont szókincs teljesen háttérbe szorul, s erőteljesebben érvényesül benne a kifejezés konkrétsága és cselekményessége. Csak ritkán folyamodik idézetekhez (a fordító, Balogh Tamás a Babits-féle változatot használja ilyenkor), előfordulnak viszont benne az eredetit nem jellemző élőnyelvi és humoros fordulatok. A szóbuborékok funkcióját betöltő, koridéző latin feliratok gyakran válnak a nyelvi komikum forrásává (nyelvjáték, stílustörés, kétértelmű áthallás). Amikor például Danta megbotlik és elnyúlik a földön, a fölötte lebegő felirat „Error“-t jelez. A középkori metszetekre emlékeztető fekete-fehér, karikatúrisztikus rajzok nagyon sajátos és kreatív módon teremtik újra a pokoli út szcenériáját. A legsötétebb borzalmak ábrázolása sem a szorongató félelem vagy az ámulatot és rettegést egyesítő fenséges kategóriája szerint történik, hanem sokkal inkább a groteszk jegyében, ami utat enged a komikum derűsebb és sötétebb (morbidabb) megnyilvánulási formáinak is.

Az újírások és adaptációk olvasása, értelmezése elvezethet bennünket az **alkotói módszerek** alkalmazásához is. A diákok nemcsak befogadói, hanem – az inspiratív példákat követve – alkotói viszonyt is kialakíthatnak a klasszikus és a populáris szövegekkel. Jelentheti ez egyfelől konkrét művek újrakomponálását (folytatását, kiegészítését, műfaj-, stílus-, cím- vagy nézőpontváltó átírását, parafrázisát, redukcióját,

vizuális transzformációját, dramatizálását)²⁴⁵, másfelől utánzó jellegű produkciókat. Mindkettő a játékos, élményszerű ismeretszerzés és készségfejlesztés útját jelenti, ami egyebek emellett a szövegek érinthetlenségének és távolságtartó, passzív percepciójának tévképzését is segíthet megingatni. A populáris művek ezáltal az önkifejezést, a kritikai gondolkodást és az örömteli együttalkotást ösztönző eszközökké válhatnak a tanár kezében²⁴⁶.

Az alkotói módszerek közül érdemes kiemelni a **kreatív írást**, amely az irodalomóra és a fogalmazásóra keretei között egyaránt alkalmazható²⁴⁷. Elsődlegesen nem azzal a célzattal, hogy leendő írókat, költőket akarnánk képezni (Tóth Krisztina szavaival élve: „a műfogásokon és alapismereteken túli plusz nem a képzéstől függ [...] tehetséget nem lehet oktatni”²⁴⁸), hanem abból a megfontolásból, hogy önkifejező szövegalkotást és a stílusérzékét fejlesszük. Fontos ugyanakkor, hogy a felvetett témák legyenek minél változatosabbak és főként érdekesek, inspiratívak a diákok számára, mint ahogy az is, hogy az elkészült munkákat bemutassák/felolvassák és közösen, a tanár irányítása alatt megvitassák az órán. Lássuk, hogy milyen lehetőségek rejlenek ilyen szempontból a populáris szövegekben.

Ahogy arról korábban már szó esett, minden populáris műfaj egyfajta specializált írásmódot feltételez, témavilágukból eredően az ábrázolás bizonyos területei és szempontjai kiemelt szerepet kapnak bennük. Ezért sok stilisztikai „fogást” és narratológiai stratégiát lehet

²⁴⁵ Ondřej HNÍK, *Didaktika literatury: výzvy oboru*, Praha, Karolinum, 2017, 62.

²⁴⁶ Paulina WIERZBA, *Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej*, Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja, 2015/2., 35.

²⁴⁷ Mindkét területen alkalmazható típusfeladatok rövid gyűjteményét adja RAÁTZ Judit, *A kreatív írás gyakorlati*, Anyanyelv Pedagógia, 2008/3-4. Online forrás: <http://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=128> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 24.)

²⁴⁸ VASS Norbert, *Az írás jegyében. Interjú Laczkófi Jánossal, Horváth Viktorral, Gerevich Andrással, Tóth Krisztínával, Kötter Tamással, Pion Istvánnal, Schein Gáborral*, Helikon, 2015/4., 86.

eltanulni ezekből a művekből, ami nagyban hozzájárulhat a fogalmazáskészség fejlesztéséhez. Jiří Studený ennek kapcsán kiemeli Raymond Chandler kemény krimijeinek tömör, kifejező karakterrajzait, Ed McBain apró részletek iránti érzékről árulkodó plasztikus leírásait vagy a horror- és thriller-szövegekben a zaklatott lelkiállapot, a szorongás, a félelem, az üldözöttség érzéseinek megkapó ábrázolását²⁴⁹. Kérhetjük arra a diákokat, hogy mindenki hozzon egy-egy szemléltető példát az általa olvasott, kedvenc műveinek valamelyikéből, vagy pedig egy belehelyezkedéses feladat részeként maga írjon hasonlót.

A kortárs költészet műfajai közül a *slam poetry* különösen alkalmas arra, hogy lírai kreativitásra ösztönözze a diákokat. Egy ilyen projekt sikeres megvalósításáról számolt be Sulyok Blanka, aki egy faipari szakközépiskola diákjait bírta rá a versfaragásra. Olyan testhez álló feladatokkal, amelyeknek köszönhetően, a megadott műfaji és stilisztikai minták követésén és transzformációján keresztül saját helyzetükről a saját nyelvükön írhattak, beszélhettek a fiatalok. Az elkészült szövegeket pedig egy nyitott facebook csoportban közzétette (Kozmaköltészet – Friss Forgácsok). Szerinte a költészetnek ez az új, egyre népszerűbbé váló formája hatékonyan alkalmazható az irodalomtanításban olyan céllal, hogy „a költészet iránt érzékenyítse a tizenéveseket”²⁵⁰. Kiemelte a slammelés markáns nyelvi összetevőjét képező *szleng* közvetítő szerepének fontosságát: „A szleng elképesztően sokrétű, friss, vagány, izgalmas és képszerű, tökéletes közvetítő közeg a lakótelepi srácok nagy része és a költészet között.”²⁵¹ S mivel a slam poetryt kortárs költők művelik, ez lehetőséget teremt arra is, hogy a diákok az élő irodalommal közvetlen, személyes kapcsolatba kerüljenek – akár még úgy is, hogy

²⁴⁹ Jiří STUDENÝ, *Impulzy populární literatury v tvůrčím psaní = Pop & brak. Populární literatura v kontextu proměn literární kultury*, eds. Antonín KUDLÁČ, K. K. – Jiří STUDENÝ, Pardubice, Vydavatelství Univerzity Pardubice, 2014, 83-84.

²⁵⁰ SULYOK Blanka, *Kreativní írás v střední škole*, Helikon, 2015/1., 94.

²⁵¹ *Uo.*, 92.

rendhagyó irodalomóra keretében a műfaj valamely ismert képviselőjét látják vendégül.

A kreatív írásgyakorlatok részeként a képregényt itt is „be tudjuk vetni”, ami a nyelvi a vizuális önkifejezésre egyformán ösztönzőleg hat. Szó lehet például valamilyen klasszikus mű képregényes feldolgozásának elkészítéséről, létező adaptált képregény korrigálásáról vagy továbbírásáról. Báthory Kinga a *Nyugat és a zombik* című képregény kapcsán sorol fel néhány megfontolandó tanítási ötletet. „A fejezetes szerkesztés alkalmassá teszi a képregényt a továbbírásra, a diákok kitalálhatnak folytatásokat, alternatív befejezéseket, megjósolhatják a következő eseményeket [...] írhatnak levelet egy-egy szereplő nevében valakinek, aki nem volt jelen a zombitámadás során, segélykérő üzeneteket fogalmazhatnak meg, átkódolhatják morzejelekké, táviratozhatnak (ezzel máris a tantárgyi koncentráció sokat emlegetett kérdésénél vagyunk: történelem, informatika kapcsolódik így be az irodalomtanításba) [...]”²⁵²

*

A fent ismertetett álláspontok, példák és módosítási javaslatok tükrében elengedhetetlennek tűnik a tantervek és a tankönyvek tartalmi és módszertani revíziója. Ebbe a bonyolult, több szintű és hosszú lejáratú innovációs folyamat alakításába a gyakorló tanárok döntő többsége nem tud közvetlenül „beleszólni”, számukra az éppen érvényben levő tantervi előírásokban és a minisztérium által jóváhagyott tankönyvekben foglaltak az irányadók. Ami viszont nem jelenti azt, hogy az őket megillető szabadsággal élve ne tehetnének azért, hogy az irodalomórákat vagy tehetséggondozást célzó szakköri foglalkozásokat a fiatalok olvasáskultúrája iránt nyitottabb szemlélet jegyében szervezzék, vezessék, ahol helye van a populáris zsánერიrodalomnak is. Nem feledve közben,

²⁵² BÁTHORY Kinga, *Zombik az irodalomórán – a populáris kultúra létjoga a tanításban*, Literatura, 2016/1-2., 109-110.

hogy „a populáris kultúra ignorálása egyet jelent a fiatalság ignorálásával”.²⁵³

²⁵³ Zbyszko MELOSIK, *Mass media, tożsamość i rekonstrukcja kultury współczesnej = Media – Edukacja – Kultura*, eds. Wojciech SKRZYDLEWSKI – Stanisław DYLAŁAK, Poznań–Rzeszów, Polskie Towarzystwo Technologii i Mediów Edukacyjnych, 2012, 48.

Befejezés

Egy tankönyv elsődleges célja sohasem lehet az, hogy tárgyról kimerítő összefoglalást adjon. Az alapvető, lényeges kérdéseket érintő ismeretek közvetítésén túl utalnia kell a vizsgálódás – területi okokból ki nem fejtett – további irányaira, és jó, ha továbbgondolásra érdemes felvetéseket is megfogalmaz. Ennek az elvnek eleget téve befejezőként (a teljesség igénye nélkül) szeretnék utalni néhány olyan könyvsorozatra, folyóírra és weboldalra, melynek profiljában a popkultúra elméleti és kritikai vizsgálata központi helyet foglal el. Ezek áttanulmányozása, illetve rendszeresebb követése segítheti a témában való további elmélyülést, új elméleti és recepciós horizontokat nyithat meg az olvasó előtt, s akár még írásra, kritikai véleménynyilvánításra is sarkallhatja őt.

A magyar nyelvű folyóiratok közül a *Prae* és az *Opus* folyóirat az, amely kezdettől fogva rendszeresen közöl a populáris kultúra legkülönbözőbb szegmenseivel kapcsolatos tanulmányblokkokat. Hozzá kell tenni, hogy alkalmasszerűen ilyen jellegű összeállítások egyre több irodalmi folyóiratban is napvilágot látnak, illetve láttak (pl. *Alföld*, *Filológiai Közlöny*, *Korunk*, *Szörös Kő*, *Új Forrás*). A közép-európai szintérről kiemelendők továbbá a lengyel *Literatura i kultura popularna*, *Kultura Popularna* és az *Esensja*, illetve a szlovák *A&P (Art Communication & Popculture)*, melyek kimondottan popkultúra-kutatások eredményeit közlik teoretikus értekezések, esettanulmányok, szak- és műfajkritikák, valamint bibliográfiák formájában. A nemzetközileg legismertebb ilyen profilú folyóirat minden valószínűség szerint a *The Journal of Popular Culture*.

A zsánerfilmek világában való tájékozódást segíthetik a *Metropolisz* és az online megjelenésű *Apertúra* folyóirat írásai, tematikus összeállításai. Figyelmet érdemel továbbá az utóbbi által gondozott könyvsorozat is (*Apertúra* könyvek). Ezenkívül a *Mozinet-könyvek* és a *Filmanatómia-sorozat* tételei adnak betekintést a populáris filmzsánerek problematikájába (eddig a horrorfilm, az akciófilm és a vígjáték került terítékre). És nem feledkezhetünk meg Király Jenő egyedülálló, enciklopédikus igényű

összefoglalásáról, *A film szimbolikájáról*, mely nyolc kötetben jelent meg²⁵⁴.

A populáris irodalmi műfajok feltérképezésére, népszerűsítő bemutatására vállalkozik – intermedialis kitekintéssel – a *Parazita könyvek* sorozat. Eddig a sci-fivel, a krimivel, a fantasyvel és a vámpírtörténetekkel foglalkozó kismonográfiák és többszerzős tanulmánykötetek láttak napvilágot.

Egyedülállónak mondható a magyar könyvpiacra az Atheneum Kiadó azon sorozata, melynek keretében a populáris kultúra, kiemelten a sci-fi, a fantasy és a horror alkotásokat társadalomtudományi (szociológiai, politológiai, ökonómiai), pedagógiai és természettudományi (biológiai, geológiai, asztrofizikai) kérdésfelvetések felől vizsgáló tanulmánykötetek jelennek meg. A sort Tóth Csaba *A sci-fi politológiája* című könyve nyitotta meg, majd ezt hasonló megközelítésmódot képviselő kiadványok követték²⁵⁵.

Számos hasznos információt – esemény-beszámolót, interjút, ajánlót és mindenekelőtt színvonalas műfajkritikákat talál a felhasználó a *MA Populáris Kultúra Kutatócsoport*, a *Próza Nostra*, a *SFmag* weboldalán, a *Kulter* popKULT-rovatában, illetve a cseh *Centrum pro studium populární kultury* internetes oldalán.

²⁵⁴ KIRÁLY Jenő, *A film szimbolikája 1-8*. Kaposvár – Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010, 2011. Az egyes köteteket a szerző a Magyar Elektronikus Könyvtár honlapján ingyenesen letölthetővé tette.

²⁵⁵ TÓTH Csaba, *A sci-fi politológiája*, Budapest, Atheneum, 2016; TÓTH Csaba (szerk.), *Fantasztikus világok*, Budapest, Atheneum, 2017; NAGY Ádám et al., *Nevelj jedít – a képzelet pedagógiája*, Budapest, Atheneum, 2018; FILIPPOV Gábor – NAGY Gábor – TÓTH Csaba (szerk.), *Párhuzamos univerzumok*, Budapest, Atheneum, 2019.

Irodalom

- ABBASOVÁ, Veronika, *Fanfíkce. Ženská literatura nového věku*, Praha, Univerzita Karlova, 2018.
- ADAMIK Tamás, *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustinusig*, Budapest, Seneca Kiadó, 1987.
- Theodor W. ADORNO, *Könnyűzene*, ford. Tandori Dezső = UÓ, *Zene, filozófia, társadalom*, Budapest, Gondolat, 1970, 407-437.
- ADORNO, Theodor W., *Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója*, ford. ZOLTAI Dénes = UÓ, *A művészet és a művészetek*, Budapest, Helikon, 1998, 280-306.
- ADORNO, Theodor W., *Schéma masové kultury*, ford. M. HAUSER – M. VÁŇA, Praha, OIKOYMENH, 2009.
- ANDOK Mónika – HEVÉR Kinga, *Kulturális konvergencia: a Merengő nevű fanfiction oldal elemzése*, Me.dok. 2017/1., 31-47.
- ARATÓ László, *Egy tudós hályogkovács esete a magyartanítás elfeledett válságával*, Iskolakultúra, 2002/9., 103-111.
- ARATÓ László, *A populáris regiszter az irodalomtanításban = Irodalomtanítás a harmadik évezredben*, szerk. Sipos Lajos – Fűzfa Balázs, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006, 897-904.
- ARATÓ László, *Olvasóvá nevelés és irodalomtanítás = Ké az olvasás? Tanulmányok az olvasóvá nevelésről*, szerk. GOMBOS Péter, Budapest, Magyar Olvasástársaság, 2014, 93-106.
- ARATÓ László, *Védőbeszéd a ponyvairodalom mellett*, Könyv és Nevelés, 2016/2., 23-34.
- ASHFORD, Lindsay Jayne, *Rejtély az Orient-expresszen*, ford. KEREKI Noémi Valentina, Szeged, Könyvmolyképző Kiadó, 2017.
- BABITS Mihály, *Kritika*, Nyugat 1917/4.
- BABITS Mihály, *Keresztül-kasul az életemen*, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1993.
- BARÁTH Katalin, *A fekete zongora. Krimi a Monarchia idejéből*, Freund Kiadó, 2009.

- BARÁTH Katalin, *A fekete zongora*, Budapest, Agave Kiadó, 2010.
- BARÁTH Katalin, *A türksizkék begedű*, Budapest, Agave Kiadó, 2011.
- BARÁTH Katalin, *A borostyán hárfá*, Budapest, Agave Kiadó, 2012.
- BÁRÁNY Tibor, *Szépirodalom vs. lektúr*, Holmi, 2001/2., 249-270.
- BÁTHORY Kinga, *Zombik az irodalomórán – a populáris kultúra létjoga a tanításban*, Literatura, 2016/1-2., 105-112.
- BENGI László, *A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában = Műfaj és komparatiztika*, szerk. SZÁVAI Dorottya – Z. VARGA Zoltán, Budapest, Gondolat, 2017, 24-32.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Kriptómánia*, Pozsony, Kalligram, 2007.
- BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007.
- BENYOVSZKY Krisztián, *A stílus jelei* – online forrás: (Letöltés dátuma: 2019. 2. 22.) www.szemiotika.com/feltoltes/2010/12/miko.pdf
- BENYOVSZKY Krisztián, *Újabb kereszttöltések a Holmes-szöttezen*, Korunk, 2014/3., 44-52.
- BENYOVSZKY Krisztián, *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*, Pozsony, Kalligram, 2016.
- BERTETTI, Paolo, *Toward a Typology of Transmedia Characters*, International Journal of Communication 2014/8., 2344–2361.
- BÉNYEI Tamás, *Az ártatlan gyilkológép: James Bond mint hidegbáborús bős*, Kalligram, 2003/9., 39-48.
- BÉNYEI Tamás, *Kategóriaváltások: a krimi elolvashatatlansága*, Alföld, 2009/5., 45-59.
- BUNSON, Matthew, *Agatha Christie világa*, ford. CSERNA György és TASI Júlia, Budapest, Magyar Könyvklub, 2004.
- CARROLL, Noël, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- CAWELTI, John. G., *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1976.

- CAWELTI, John. G., *Formulas and Genre Reconsidered Once Again* = UŐ, *Mystery, Violence and Popular Culture*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2004, 130-138.
- CAWELTI, John G., *Symbols of Ethnicity and Popular Culture* = UŐ, *Mystery, Violence and Popular Culture*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2004, 219-234.
- CHRISTIE, Agatha, *Harmadik lány*, ford. DOMINA Márta, Budapest, Hunga-Print, 1989.
- CHRISTIE, Agatha, *A titokzatos styles-i eset*, ford. DEZSÉNYI Katalin = UŐ, *A titokzatos styles-i eset – Független*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1990, 25.
- CHRISTIE Agatha, *Herkules munkái*, ford. CSÁK István, Budapest, Hungaprint, 1990.
- CHRISTIE, Agatha, *Életem*, ford. KÁLLAI Tibor, Budapest, Partvonal, 2009.
- COSTELLO, Peter, *Conan Doyle Detective*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2006.
- ČAPEK, Karel, *Maryas. Jak se co dělá*, Praha, Československý spisovatel, 1984.
- DANESI, Marcel, *The „Dexter Syndrome“. The Serial Killer in Popular Culture*, New York, Peter Lang, 2016.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha, Karolinum, 2003.
- EAGLETON, Terry, *A kultúra két fogalma*, ford. KARÁDI Éva, Magyar Lettre Internationale, 2001-2002/43., 9-12.
- ECO, Umberto, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2001.
- ECO, Umberto, *Chvála Monte Christa* = UŐ, *O zrcadlech a jiné eseje*, ford. Vladimír MIKEŠ – Veronika VALENTOVÁ, Praha, Mladá fronta, 2002, 189-205.
- ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, 7. kiadás, Milano, Bompiani, 2003.

- ECO, Umberto, *Az irodalom nébány funkciója*, ford. GECSER Ottó = *La Mancha és Babel között. Irodalomról*, Budapest, Európa, 2004, 7-30.
- ECO, Umberto, *On the Ontology of Fictional Characters: A Semiotic Approach*, *Sign System Studies*, 2010/1-2., 82-97.
- ECO, Umberto, *Kultúrák háborúja*, ford. PUSKÁR Krisztián, online forrás: <http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 22.)
- FARKAS András szerk., *Rejtő lexikon*, Budapest, Quattrocento, 2012.
- FENYŐ D. György, *Az irodalomtanítás állapotáról*, *Beszélő*, 2000/7-8., 61-65.
- FENYŐ D. György, *Közös olvasmányok listája = Ké az olvasás?, Tanulmányok az olvasóvá nevelésről*, szerk. GOMBOS Péter, Budapest, Magyar Olvasástársaság, 2014, 79-93.
- FILIPPOV Gábor – NAGY Gábor – TÓTH Csaba szerk., *Párhuzamos univerzumok*, Budapest, Atheneum, 2019.
- FISHEROVÁ, Sylva, *Starodávný a moderní plevel. Pokus o vymezení = Starodávné bejl. Obrisy populární literatury ve starověku a středověku*, eds. Sylva FISHEROVÁ – Jiří STARÝ, Praha, Univerzita Karlova, 2016, 7-67.
- FISKE, John, *Understanding Popular Culture*, London – New York, Routledge, 1989, 178.
- FISKE, John, *Madonna*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, szerk. BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja, Budapest, Typotext, é.n., 367-387.
- FROST, Mark, *Sötét szövetség 1*, ford. JUHÁSZ Viktor, Budapest, Beneficium, 1999.
- GAIMAN, Neil, *Hó, tükör, almák*, ford. HORVÁTH Norbert = UÓ, *Tükör és füst*, Budapest, Beneficium, 1999, 323-335.
- GAIMAN, Neil, *A zsaner pornográfiája, avagy a pornográfia zsanere*, ford. BALLAI Mária, GALAMB Zoltán, GÁLLA Nóra, JUHÁSZ Viktor, OROSZ Anna, PÉK Zoltán, TÖRÖK Krisztina = UÓ, *Kilátás az erkélyről*, Budapest, Agave Kiadó, 2016, 65-85.

- GANS, Herbert J., *Népszerű kultúra és magaskultúra*, ford. ZSOLT Angéla = *A kultúra szociológiája*, szerk. Wessely Anna, Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003, 114-150.
- GAŚOWSKA, Lidia, *Marysnizm, czyli o popularnych tropach kreacji postaci w literaturze fanowskiej* = eds. Sławomir BURYŁA – Lidia GAŚOWSKA – Danuta OSSOWSKA, *Tropy literatury i kultury popularnej*, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2014, 85-111.
- GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 1996/1-2., 82-90.
- GENETTE, Gérard, *Lehet-e szeretni egy műfajt?*, ford. MIHANCSEK Zsófia, Magyar Lettre Internationale, 2001-2002/41-44.
- GLÓZER Rita, *Részvétel és kollaboráció az új médiában*, Replika, 2016/5., 131-150.
- GOMBOS Péter – HÉVÉRNÉ KANYÓ Andrea – KISS Gábor, *A netgeneráció olvasási attitűdje*, Új Pedagógiai Szemle, 2015/1-2., 52-66.
- GORDON Győri János, *Közös kérdések – különböző válaszok = Irodalomtanítás a világ kilenc oktatási rendszerében*, szerk. GORDON Győri János, Budapest, Pont Kiadó, 2003, 5-18.
- GRÓB László szerk., *A magyar ponyva képes bibliográfiája 1.*, Máriabesnyő, Attraktor, 2012.
- GRÓB László szerk., *A magyar ponyva képes bibliográfiája 2.*, Máriabesnyő, Attraktor, 2013.
- GRÓB László szerk., *A magyar ponyva képes bibliográfiája 5.*, Máriabesnyő, Attraktor, 2013.
- GRÓB László, *A magyar detektívregény fénykora*, Máriabesnyő, Attraktor, 2015.
- GUPTA, Suman, *Harry Potter – újraolvasva. A Harry Potter rajongó szövegek*, online forrás: http://www.eszmelet.hu/suman_gupta-harry-potter-ujraolvasva-a-harry-potter-rajon/ (Letöltés dátuma: 2019. 2. 7.)
- HADNAGY Róbert – MOLNÁR Gabriella, *Agatha Christie krimikalauz*, Budapest, Európa, 2004.

- HALMAI Tamás, *Amiben voltam szereplő*, Prae, 2006/3., 38-43.
- Hamlet – Manga Shakespeare*, il. Emma VIECELI, Budapest, Agave, 2010.
- HARRIS, Thomas, *Hannibal ébredése*, ford. BIHARI György, Budapest, Magvető, 2007.
- HAYES, Marysa C.–BOULÈGUE, Franck eds., *Fan Phenomena: Twin Peaks*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- HEGEDŰS Norbert, *A populáris irodalom tanításának lehetőségei a közoktatásban = Az irodalomoktatás új kihívásai*, szerk. ERDÉLYI Margit, Budapest, Gondolat, 2014, 55-78.
- HEGEDŰS Orsolya, *A mágia szövedéke*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2012.
- HELLEKSON, Karen – BUSSE, Kristina eds., *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, , Jefferson, McFarland & Company, 2006.
- HIGSON, Charlie, *Ezüstuszony*, ford. KOVÁCS István, Budapest, Glória Kiadó, 2005.
- HIGSON, Charlie, *Vérláz*, ford. KOVÁCS István, Budapest, Glória Kiadó, 2006.
- HILLS, Matthew, *Fan Cultures*, London, Routledge, 2002.
- HINDS, Harold E., Jr. – MOTZ, Marilyn F.–NELSON, Angela M. S. eds., *Popular Culture Theory and Methodology. A Basic Introduction*, , Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2006.
- HORVÁTH, Tomáš, *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*, Bratislava, VEDA, 2011.
- H. NAGY Péter, *Mire jó a popkultúra, avagy hogyan oktatható a tudományos gondolkodás bölcsészeknek = Az irodalomoktatás új kihívásai*, szerk. Erdélyi Margit, Budapest, Gondolat, 2014, 13-54.
- H. NAGY Péter, *Médiумközj relációk*, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2018.
- H. NAGY Péter, *Alternatívák. A popkultúra kapcsolatrendszerei*, Budapest, PRAE. HU, 2016.
- H. NAGY Péter, *A popkultúra-kutatás praxeológiája*, Fórum Társadalomtudományi Szemle, 2018/3., 91-101.

- HNÍK, Ondřej, *Didaktika literatury: výzvy oboru*, Praha, Karolinum, 2017.
- HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W., *A felvilágosodás dialektikája*, ford. BAYER József, GLAVINA Zsuzsa, GERÉBY György, VÖRÖS T. Károly, Budapest, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, 1990.
- JAKUBOWSKI, Witold, *Edukacja w świetle kultury popularnej*, Kraków, Impuls, 2011.
- JANÁČEK, Pavel, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nabrzení, 1938-1951*, Brno, Host, 2004.
- JANÁČEK, Pavel – JAREŠ, Michal, *Svět rodokapsů*, Praha, Karolinum, 2003.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- JENKINS, Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.
- JENKINS, Henry, „Isten hozta a biszexualitás fedélzetén, Kirk kapitány!” *A slash irodalom és a rajongó közösség*, ford. KESERÚ Júlia, Café Babel, 2007/ 54. (Mánia), 51– 62.
- „Jókait és a Bank bánt levennem a kötelezők listájáról” – interjú FENYŐ D. Györggyel, online forrás (Letöltés dátuma: 2019. 2. 24.)
https://eduline.hu/kozoktatas/Jokait_es_a_Bank_bant_levennem_a_kotelezok_LZSLXJ
- KACSUK Zoltán, *Superman, Kirk Kapitány és Songoku. Rajongói értelmezői közösségek = Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, szerk. LÓRÁND Zsófia – SCHEIBNER Tamás – VADERNA Gábor – VÁRI György, Budapest, L’Harmattan, 2006, 221-228.
- KACSUK Zoltán, *Szövegfordozók között. A televíziósorozat-rajongók világa*, Café Babel, 2007/54. (Mánia), 53-62.
- KAPLAN, Abraham, *The Aesthetics of the Popular Arts*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1966/3., 351-364.

- KÁLAI Sándor, *Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.
- KESERŰ József, *Hogyan olvassunk rémtörténeteket? = Az irodalomoktatás új kihívásai*, szerk. Erdélyi Margit, Budapest, Gondolat, 2014, 102-122.
- KESERŰ József, „*A fény a sötétség balkeze*“. *Transzkulturális kérdések Ursula K. Le Guin *A sötétség balkeze* című regényében = Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*, szerk. NÉMETH Zoltán – Magdalena ROGUSKA, Nyitra, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2018, 71-85.
- KIRÁLY Jenő, *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetipusok a filmkultúrában*, Budapest, Korona Kiadó, 1998.
- KIRÁLY Jenő, *A film szimbolikája 1-8*. Kaposvár – Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010, 2011.
- KÉKESI Zoltán, *Mint hír a dróton. Babits: Mozgófénykép – Kassák: Utazás a végtelenbe = Induló modernség – kezdődő avantgárd*, szerk. BEDNANICS Gábor – EISEMANN György, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 264-275.
- KOLÁR, Jan, *Kapitán Certeau a poručík Jenkins v síti metafor. Fanfikce mezi subverzivní imaginací a empirickou konformitou = Česká populární kultura. Transfery, transponování a další tranzitní procesy*, eds. Petr A. BÍLEK – Josef ŠEBEK, Praha, Univerzita Karlova, 2017, 350-378.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Pacsirta*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1971, 13-14.
- KUBEALAKOVÁ, Martina, *Literatúra z okraja: knižky ľudového čítania mladšej proveniencie v kontexte slovenskej národnej kultúry; dobrodružno-ľúbostné prózy*, Ostrava, Ostravská univerzita, 2011.
- KUDLÁČ, Antonín K. K., *Anatomie pocitu úžasu*, Brno, Host, 2016.
- KUDLÁČ, Antonín K. K., *Barvy černobílého světa. Studie o vybraných žánrech současné české populární literatury*, Pardubice, Univerzita Pardubice, 2017.
- KULKA, Tomáš, *Umění a kýř*, Praha, Torst, 2000.
- LÁNYI András, *Az írástudók áru(vá)lása*, Budapest, Magvető, 1988.

- LE CARRÉ, John, *Ébresztő a halottak*, ford. SZÉKY János, Budapest, Láng Kiadó – Kolonel, 1990.
- LÖWENTHAL, Leo, *Irodalom és társadalom*, ford. KÁRPÁTI Zoltán, Budapest, Gondolat, 1973.
- MACDONALD, Dwight, *Against the American Grain*, New York, Random House, 1962.
- MALÍČEK, Juraj, *Vademecum popkultúry*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008.
- MALÍČEK, Juraj, *Hľa, popkultúrny brdina* = MALÍČEK, Juraj – ZLATOŠ, Peter–MALÍČKOVÁ, Michaela, *Zborník o populárnej kultúre. Popkultúrny brdina vo virtuálnej realite*, Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, 13-27.
- MALÍČEK, Juraj, *Popkultúra pre gramotných* – online forrás: <https://medziknihami.dennikn.sk/clanky/popkultura-pre-gramotnych-1/> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 22.)
- MAZURKIEWICZ, Adam, *Patchwork genologiczny. O grach współczesnej literatury kryminalnej z fantastyką grozy* = *Literatura i Kultura Popularna XIV*, szerk. Anna GEMRA, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 65-81.
- MÁRKUS György, *Egy kultúra antinómiái*, online forrás: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre26/01.htm> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 22)
- MARTIN, Les, *Az ifjú Indiana Jones kalandjai – A halál mezeje*, ford. SZÁNTÓ Dániel – SZÁNTÓ Péter, Budapest, Fabula, 1995.
- MANXHUKA Afrodita, *Aktualizált klasszikusok, avagy a legújabb populáris regényekben rejlő pedagógiai lehetőségek*, Iskolakultúra, 2006/6., 67-75.
- MELOSIK, Zbyszko, *Mass media, tożsamość i rekonstrukcje kultury współczesnej* = *Media – Edukacja – Kultura*, eds. Wojciech SKRZYDLEWSKI – Stanisław DYLAŁ, Poznań–Rzeszów, Polskie Towarzystwo Technologii i Mediów Edukacyjnych, 2012, 31-48.
- MIKO, František, *Od epiky k lyrice*, Bratislava, Tatran, 1973.

- MIKO, František, *Az epikától a líráig. Az irodalmi mű stilisztikai vizsgálata*, ford. ZEMAN László, Dunaszerdahely, Nap Kiadó, 2001.
- Mit olvassanak a mai gyerekek? Beszélgetés Gombos Péter gyermekirodalom-kutatóval*, Família Magazin, 2004/augusztus-szeptember, 4.
- MOLNÁR Gábor Tamás, *Az írás mint médium = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZIRÁK Péter, Budapest, Balassi, 2003, 308-324.
- NAGY Ádám et al., *Nevelj jedit – a képzelet pedagógiája*, Budapest, Atheneum, 2018.
- NEALE, Steve, *Műfajkérdések*, ford. TURCSÁNYI Sándor = *Tarantino előtt. Tömegfilm a nyolcvanas években 1.*, szerk. NAGY Zsolt, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2000, 12-45.
- NOVITZ, David, *Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art*, British Journal of Aesthetics, 1989/3., 213-229.
- NOVITZ, David, *Způsoby tvorby umění*, ford. Josef ŠEBEK = *Estetika na přelomu milénia*, ed. Pavel
- ZAHRÁDKA, Brno, Barrister & Principal, 2010, 229-247.
- OLAY Csaba, *A tömegtársadalom kultúrája a Frankfurter Iskola és Arendt gondolkodásában = A művészettől a tömegkultúráig*, szerk. Olay Csaba – Weiss János, Budapest, L' Harmattan, 2014, 163-179.
- PAP Balázs – S. LACZKÓ András, „Ma nem oldlak meg, probléma?”, Prae, 2006/3., 7-23.
- PEETERS, Benoît, *Agatha Christie: Aki beleírja a szövegbe az olvasást = Szó – művészet – társadalom*, szerk. Lőrincz Judit, Budapest, Múzsák Kiadó, 1993, 91-102.
- PETRONIO, Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti Editrice, 2000.
- PLENCNER, Alexander, *Masová kultúra a pop-kultúra ako systémy kultúry = Kultúra a rôznorodost' kultúrneho*, eds. Viera GAŽOVÁ – Zuzana SLUŠNÁ, Bratislava, Katedra kulturológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2005.

- POE, Edgar Allan, *Groteszke és arabeszke*, ford. Babits Mihály, Budapest, Atheneum, 1928. PÓVEDÁK István, *Népi kultúra vagy populáris kultúra? Birkózás a fogalmakkal*, Tiszatáj, 2004/8., 84-88.
- RAÁTZ Judit, *A kreatív írás gyakorlatai*, Anyanyelv Pedagógia, 2008/3-4. Online forrás: <http://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=128> (Letöltés dátuma: 2019. 2. 24.)
- RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1902-1920*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. RICCI, Laura, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013.
- RODEN, Barbara, *Kísértetekre semmi szükség? = Kísértetek a Baker Streeten*, ford. SZIKLAI István, szerk. GREENBERG, Martin H. – LELLENBERG, Jon – STASHOWER, Daniel, Budapest, Partvonal Könyvkiadó, 2006, 265-293.
- Rómeó és Júlia – Manga Shakespeare*, il. Sonia LEONG, Budapest, Agave, 2010.
- RUIJTERS, Marcel, *Inferno – Pokoli Színjáték*, ford. BALOGH Tamás, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2008.
- RYAN, Marie-Laure, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, Poetics Today, 2013/3., 361-388.
- SAPKOWSKI, Andrzej, *Vaják I. – Az utolsó kívánság*, ford. SZATHMÁRY-KELLERMAN Mónika, Budapest, PlayON, 2011.
- SCOLARI, Carlos Alberto, *Transmedia storytelling. Implicit consumers, narrative worlds and branding in contemporary media production*, International Journal of Communication, 2009/3., 586–606.
- SGARDOLI, Guido, *A.S.S.A.S.S.I.N.A.T.I.O.N. L'incomparabile avventura del figlio segreto di Sherlock Holmes*, Milano, BUR Rizzoli, 2013.
- SHUSTERMAN, Richard, *Moving Truth: Affect and Authenticity in Country Musicals*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1999/2., 221-233.
- SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatista esztétika*, ford. KOLLÁR József, Pozsony, Kalligram, 2003.

- SHUSTERMAN, Richard, *A gondolkodó test*, ford. ANTONI Rita, BODÓNÉ HOFECKER Zsuzsanna, CSUKA Botond, KONKOLY Ágnes, KRÉMER Sándor, PAVLOVSKI Róbert, Szeged, JATEPress, 2015.
- SIROVÁTKA, Oldřich, *Literatura na okraji*, Praha, Československý spisovatel, 1990.
- SOLTÉSZ Márton, *A Rambo-komplexus. David Morell trilógiája az irodalomoktatás szolgálatában*, Opusz, 2018/5., 65-71.
- STANESCO, Michel – ZINK, Michel, *A középkori regény története az európai irodalomban*, ford. SASHEGYI Gábor, Budapest, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, 2000.
- STASHOWER, Daniel, *Selden története*, ford. SZIKLAI István = *Kísértetek a Baker Streeten*, szerk. Martin H. Greenberg – Jon LELLENBERG – Daniel STASHOWER, Budapest, Partvonal Könyvkiadó, 2006, 185-197.
- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 5. kiadás, New York, Pearson Longman, 2009.
- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 8. kiadás, London – New York, Routledge, 2018.
- STRINATI, Dominic, *An Introduction of Theories of Popular Culture*, 2. bővített kiadás, London – New York, Routledge, 2004.
- STUDENÝ, Jiří, *Impulzy populární literatury v tvůrčím psaní = Pop & brake. Populární literatura v kontextu proměn literární kultury*, eds. Antonín KUDLÁČ, K. K. – Jiří STUDENÝ, Pardubice, Vydavatelství Univerzity Pardubice, 2014, 81-86.
- SULYOK Blanka, *Kreatív írás középiskolás fokon*, Helikon, 2015/1., 87-103.
- ŠIDÁK, Pavel, *Úvod do studia genologie*, Praha, Akropolis, 2013.
- SZÁVAI Ilona szerk., *Az olvasás védelmében*, Budapest, Pont Kiadó, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010.
- SZÜCS Mariann, *Önmagukat olvasó szövegek. Babits Mihály A golyakalifa; Robert L. Stevenson Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete = Szó – elbeszélés – metafora. Műelemzések a huszadik századi magyar próza köréből*, szerk.

- HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Budapest, Kijárat Kiadó, 2003, 410-429.
- THULLER, Gabrielle, *Művészet és giacs*, ford. FÜRST Anna, Budapest, Helikon, 2008.
- THÚRÓCZY Gergely, *A megtalált tragédia. Rejtő Jenő emlékére*, Petőfi Irodalmi Múzeum – Atheneum Kiadó, 2016.
- TODOROV, Tzvetan, *Typologie detektívniho románu*, ford. Libuše VALENTOVÁ = UÓ, *Poetika prózy*, Praha, Triáda, 2000, 99-112.
- TODOROV, Tzvetan, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Budapest, Napvilág Kiadó, 2002.
- TÓTH Ágota, *A populáris regiszter tanítása/tanítthatósága az irodalomórán*, *Tanulmányok*, 2016/2., 117-127.
- TÓTH Csaba, *A sci-fi politológiája*, Budapest, Atheneum, 2016.
- TÓTH Csaba, szerk., *Fantasztikus világek*, Budapest, Atheneum, 2017.
- TUDOR, Andrew, *Narratívák*, ford. SIMON Vanda, *Metropolisz* 2006/1., 68-88.
- VASS Norbert, *Az írás jegyében. Interjú Laczkófi Jánossal, Horváth Viktorral, Gerevich Andrásval, Tóth Krisztinával, Kötter Tamással, Pion Istvánnal, Schein Gáborral*, Helikon, 2015/4., 72-86.
- WIERZBA, Paulina, *Edukacja w czasach popkultury. Pedagogika kultury popularnej we współczesnej praktyce edukacyjnej*, *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 2015/2., 23-36.
- WILLIAMS, Raymond, *Kultúra*, ford. PÁSZTOR Péter = *A kultúra szociológiája*, szerk. WESSELY Anna, Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003, 28-33.
- ZAHRÁDKA, Pavel, *Vysoké versus populární umění = Estetika na přelomu milénia*, ed. Pavel ZAHRÁDKA, Brno, Barrister & Principal, 2010, 205-229.
- ZALKA Csenge Virág, *Mesemondók márpedig vannak. A nemzetközi mesemondás világa*, Budapest, Pont Kiadó, 2017.

ZBYTOVSKÝ, Štěpán, *K německému triviálnímu románu v Čechách kolem roku 1800*, Slovo a smysl – Word & Sens, 2013/20., 132-142.

Benyovszky Krisztián
MEGKÖZELÍTÉSI SZEMPONTOK
A POPULÁRIS IRODALOM ÉS KULTÚRA
TANULMÁNYOZÁSÁHOZ

Europica varietas kiadványszám: 127

Kiadó: Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai
Konstantin Filozófus Egyetem

Műszaki szerkesztő: Mgr. Szabó Tibor, PhD.

Borítóterv: Mgr. Kantár Balázs, PhD.

Nyelvi lektor: PaedDr. Presinszky Károly, PhD.

Formátum: A5

Oldalak száma: 186

Példányszám: 100

Kiadás: első

Kiadás éve: 2019

Nyomdai munkálatok: DMC, s.r.o., Šurany – Nitriansky Hrádok

ISBN 978-80-558-1399-8

EAN 9788055813998

ISBN 978-80-558-1399-8

EAN 9788055813998