### A fiatalkorúak védettsége

A fiatalkorúak veszélyeztetettsége kapcsán gyakran hivatkoznak a szociális intézkedések fontosságára, a szociális háló kiépítésére, az intézményesített támogatásra, ellátásra. Az Alkotmány 70/E.§ /1/ bek. szerint az állampolgároknak joguk van a szociális biztonsághoz. Az önhibájukon kívül bekövetkezett munkanélküliség esetén a fiatalok megélhetésükhöz szükséges ellátásra jogosultak. Ez a probléma kezelésének az egyik, az objektív pólusa. A másik póluson a szubjektív tényezők, a családi élet rendezetlensége jelenik meg.

Szükséges és elengedhetetlen az egyén tudati tényezőinek, a pozitív társadalmi normák irányába ható törekvéseknek az erősítése. Fontos, hogy a fiatal állampolgár a társadalmi viszonyokban az adott helyzet alanyának és ne tárgyának érezze magát. Ne erősödjön benne az a szorongató érzés, hogy minden nélküle történik, mindent rajta kívülálló tényezők mozgatnak.

Ha jól működnek a társadalom intézményrendszerei és a személy betagolódik az őt körülvevő társadalomba, akkor védettséget kap. Ehhez szükséges az örök emberi értékek, az erkölcsi alap elsajátítása és elfogadása. Képessé kell tenni a fiatalkorút, hogy a mindenki által elfogadott társadalmi norma szerint éljen. Ez nem néhány személy, szülő, pedagógus kötelessége, hanem össztársadalmi feladat.

A prevenció érdekében szükséges minden intézkedést megtenni, mivel „a devianciának egy bizonyos – meg nem határozott – szintnél nagyobb gyakorisága a társadalom egészének működését súlyosan veszélyezteti” *(13)*

### Jegyzet

*(1)* A gyermek- és fiatalkorúak bűnmegelőzését, valamint a társadalmi integrációjuk elősegítését szolgáló feladatokról szóló kormány előterjesztés. Budapest, 1997. október (Munkaanyag).
*(2)* Gönczöl Katalin (1994): *Anómia és bűnözés növekedése Magyarországon, Társadalmi Beilleszkedési Zavarok.* Készítette a TBZ-t ellenőrző munkacsoport.
*(3)* Pataki Ferenc (1994): A deviáns jelenségek értelmezésének és kezelésének kulcskérdései. In: *Devianciák Magyarországon*. Közélet Kiadó, 80. old.
*(4)* Lásd: Andorka Rudolf (1994): *Deviáns viselkedések Magyarországon, Devianciák Magyarországon*. Közélet Kiadó, 57.
*(5)* U.o. 59.
*(6)* Merényi Kálmán: A gyermekbűnözés jelenkori helyzete. Emlékkönyv Dr. Tokaji Géza c. egyetemi tanár születésének 70. évfordulójára. *Acta Universitatis Szegediensis*, Tomus XLVIII. Fasc. 1–20., 165.
*(7)* Lásd: *Előterjesztés a Kormány részére a gyermek- és fiatalkorúak bűnmegelőzését, valamint társadalmi integrációjuk elősegítését szolgáló feladatokról*. 1997. augusztus (tanulmány).
*(8)* Nagy Ferenc (1980): A büntetéssel fenyegetett cselekményt elkövető gyermekek helyzete és a velük szemben alkalmazható eszközök Magyarországon. *Acta Universitatis Szegediensis*, Tomus XXVII. Fasc. 110., Szeged. 235.
*(9) Előterjesztés a Kormány részére...*
*(10)* F. Marullo, F. Bruno (1996): *A kábítószer-fogyasztás közege, a különböző társadalmi-kulturális, jogi és normatív rendszerek*. UNICRI-MKM Prevenciós Iroda, II. kötet, Kabala Kiadó, Budapest. 27.
*(11)* U.o.
*(12)* U.o.
*(13)* Andorka Rudolf (1994): *Deviáns viselkedések Magyarországon*. Közélet Kiadó, 32.

***Kisida Erzsébet***

# A tévéerőszak kulturális politikája és szociológiája

Az elmúlt évtizedekben a tévéerőszak értelmezésének kétféle – egymással ellentétes – irányzata alakult ki a médiakutatásban. Az egyik a filmeknek a nézőkre gyakorolt hatásából indult ki, a másik a filmbefogadás felől közelített a televízió műsoraihoz. A hatásra és befolyásolásra koncentráló elemzések az erőszak képi „produkciójára” fektették a hangsúlyt, annak a vizsgálatára, hogy a képernyőn milyen gyakran lehet agresszív cselekedeteket látni és ezt kvantitatív vizsgá-

latokkal, főleg tartalomelemzéssel igyekeztek mérni. Számukra ugyanis az erőszak jelentése egyértelműen negatív volt, függetlenül céljától, funkciójától, körülményeitől és legitimitásától. A hatás vizsgálatával szemben a recepcióvizsgálatok nem tartották maguktól értetődőnek a médiareprezentációk fenti jelentését, így az erőszakot sem vették automatikusan negatív értelműnek.

Az előbbi kérdésfelvetés után csak az lehetett a kérdés, hogy mennyi erőszak fordult elő az egyes műsorokban és így milyen nagyságrendű negatív befolyásolásnak voltak kitéve a nézők. A tévéerőszaknak ez a behaviorista szemlélete és az ebből levonható ideológiai következtetések roppant népszerűvé váltak az elmúlt évtizedekben a médiakutatásban, ahol ma is a „domináns paradigmának" tekinthetők. Eszerint a tévéerőszak negatív hatása három különböző módon is érvényesül. Pszichológiailag félelmet kelt a nézőkben, morálisan érzéstelenné teszi őket a szenvedés látványával szemben, végül a gyakorlati életben a látott erőszak mintául szolgálhat, utánzásra ösztönözhet különösen a gyermekek között.

A recepcióvizsgálatok ezzel szemben annak a mechanizmusát kutatták – legyen szó erőszakról vagy másról –, hogy vajon az aktív közönség hogyan adott értelmet a tévéműsoroknak és -filmeknek. Nem individuumokban gondolkoztak, hanem diszkurzív közösségekben, és eltérően a hatásvizsgálatoktól a recepció megértéséhez nem mennyiségi technikákat használtak, hanem kvalitatív módszereket. A látvány szubjektív értelmezésének a vizsgálata lett a cél, de az interpretációban a vizsgált szövegek történelmi és társadalmi beágyazottsága is szerepet kapott. Eszerint egy adott korban egy adott helyzetben bizonyos feltételek mellett bizonyos emberek erőszakosnak látnak és ítélnek a képernyőn valamit, míg mások ugyanazt ugyanakkor ugyanott nem tartják agresszívnek, sőt esetleg kifejezetten élvezik.

Mint látjuk, a tévéerőszak értelmezése sokféle véleményt lehetővé tenne, de a közvéleményben a plurális szemlélet mégsem nyert polgárjogot. A megújuló morális pánikok nyomán és az ezeket kiszolgáló „tudományosan bizonyított" hatásvizsgálatok alapján ugyanis kialakult a tévéerőszak természetesnek és „tagadhatatlannak" tekintett reduktív, negatív jelentése. Míg egyesek, akik a képi erőszaknak személyesen egyik vagy másik formáját élvezhetőnek vagy elfogadhatónak, de legalábbis igazolhatónak tartják, mások – főleg a gyermekek és az iskolázatlanabb társadalmi csoportok tagjai számára – hatósági cenzúrát követelnek. Mi lehet ennek az oka? Miért tehetett szert a tévéerőszak egyik magyarázata olyan kizárólagosságra a többi lehetséges magyarázattal szemben, és mi marad ki ebből az értelmezésből? A dolgozatban erre a kérdésre keressük a választ.

Az erőszak ábrázolásával kapcsolatos ellenérzés gyökerei a régmúltba nyúlnak vissza, és a valóságos erőszak és a szimbolikus (eljátszott) erőszak azonosításából fakadnak. *Platón* Köztársasága óta állandóan azzal gyanúsítják az erőszak ábrázolását, hogy az tudatilag és erkölcsileg elmossa a különbséget a valóság és annak reprezentációi között, és így az emberek nem tudják megkülönböztetni a kettőt egymástól. De ideológiailag is állandó támadás éri az erőszak ábrázolását. Amint azt egy kutató ironikusan megjegyezte, hol azért támadják jobbról, mert aláássa a társadalom tradicionális értékeit azzal, hogy állítólag agressziót és utánzást okoz, hol pedig azért balról, hogy a fennálló rend stabilizációját szolgálja, mert állítólag a nézőkben depressziót és passzivitást vált ki. Közös valamennyi kritikában, hogy mindennél nagyobb mágikus hatalmat tulajdonítanak az írott szövegnek vagy az ábrázolt képnek a valóság felett, és hogy azt feltételezik, hogy a médiák ennek a hatalomnak a segítségével képesek arra, hogy az embereket saját meggyőződésük és akaratuk ellenére befolyásolják. Van végül egy napjainkban megjelent értelmiségi fásultság és kiábrándultság is a médiákkal és főleg a televízióval szemben, amelynek az az alapja, hogy a csatornák és programok számának növekedése nem hozott színvonalas műsorokat. Ellenkezőleg, a főleg idegen eredetű popu-

láris kultúra elöntötte a médiákat és kiszorította a nemzeti kultúrát csakúgy, mint az egyetemes magas kultúrát. Ennek következtében az elmúlt években az értelmiségi és tágabban a középosztályi családokban egyfajta tévéellenesség alakult ki, amelyben a tévéerőszak lett a szimbóluma minden rossznak. Egyre gyakrabban tiltják – szerencsére eredménytelenül – a gyerekeknek a tévézést.

Azt hiszem, az elmondottakból egyértelműen kiderült, hogy a médiaerőszak sokrétegű társadalmi és kulturális jelenség, és az is, hogy komplex tárgyalásának mennyi mindenre kellene kitérnie. Írásomban a tévéerőszak negatív hatásának a korábbiakban említett démonikus eltúlzásával akarok vitatkozni, és csökkenteni szeretném azt az értetlenséget és arroganciát, amely a televíziót és a populáris kultúrát övezi az erőszak ábrázolásának módja miatt.

*Ellis* abból a vizuális különbségből indult ki, ami a filmek és a televízióhírek között van. A játékfilmekben gyakoriak a részletgazdag közelképek, amelyeknek a keretei gondosan átgondoltak és így jelentésük is világos. A televízió híreiben viszont nem találkozhatunk ilyenfajta kidolgozott látvánnyal. A különbséget azzal magyarázza, hogy a hírek rosszul megvilágított, nehezen értelmezhető, bizonytalan tartalmú képei pontosan azt tükrözik, amik: első, homályos jeladásai egy áttekinthetetlen világnak. Mindez csak képi kifejezése annak, hogy a hírek feladata nem a jelentések kidolgozása, hanem az azonnali tudósítás a világ rendjét felborító dolgokról. A tévé a káosz és a rend világa között közvetít ezekben a sokszor szokatlan és bizonytalan képi formákat használó, sokkoló tudósításokban. A különböző tévéműfajok a világ dolgai kollektív feldolgozásainak, értelemadási törekvéseinek tekinthetők, amelyek rendet akarnak teremteni a rendetlenségben, stabilitást a bizonytalanságban. Mindezt a tévé úgy teszi, hogy nyitott és fragmentált, ellensége mindenféle zártságnak és totalizációnak. Alapelve, hogy senki nem birtokolja a teljes igazságot, mindig van – vagy lehet – egy másik műsor, ami újrajátssza a korábban már eljátszott történeteket és más következtetésre jut, mint a többiek. Először kommentárok formájában, majd a stúdióbeszélgetéseken, a dokumentumfilmeken, a folytatásos szappanoperákon, végül a játékfilmeken keresztül beszélik át és játsszák újra az embereket izgató problémákat. Minden műfajnak és minden programnak van valami hozzátennivalója más-más szempontból a szóban forgó problémákhoz. A riportokból a történteket és a helyszínt ismerjük meg, a szakértőktől információkat kapunk, a vitaműsorok a kérdések társadalmi beágyazottságára vetnek fényt, az ügyben közvetlenül érintett személyekkel való stúdióbeszélgetésekből pedig a konfliktus emberi, pszichológiai oldala tárul fel. A szappanoperák és filmek pedig fiktív helyre és időbe teszik át a vizsgált problémákat és könnyen érthető történeteiken keresztül hozzákapcsolják őket mindennapi életünk profán mítoszaihoz.

*Bizonytalanságok és kockázatok közepette élünk. A televízió és a populáris kultúra ebben a helyzetben a társadalom legfontosabb modern integrátorává vált. Minden leegyszerűsítése ellenére – vagy talán éppen azért – az élet teljességét és átláthatóságát hozza vissza szimbolikusan egy fragmentált, individualizált és pluralizált világba, amely már nem tud egységes és mindenki által elfogadható jelentést adni az élet legáltalánosabb és legalapvetőbb kérdéseire. Ezért nem meglepő, hogy a média történeteit egyre többen a mai világ mindenki által ismert mítoszainak nevezik.*

Kétségtelen, hogy a populáris kultúra történetei esnek legtávolabb nemcsak időben és térben, de problematikában is a

valóság hétköznapi észlelésétől, viszont ez biztosítja azt is, hogy szimbolikus és stilizált újrajátszásuk során olyan kérdések is tematizálódhassanak és kidolgozódhassanak, amelyekre más formában nincs lehetőség.

Ez a távolság magyarázza azt a kettőséget, amit a tévéerőszak megítélése során is állandóan szem előtt kell tartanunk: bár genealógiai kapcsolatuk a valóságos erőszakkal kétségtelen, hiszen azok újrajátszásai, ugyanakkor ez a kapcsolat nem közvetlen és nem szó szerint értendő. A televíziós műfajoknak ez az értelmezése felhívja a figyelmet a populáris kultúra és a tévé néhány eddig figyelmen kívül hagyott sajátosságaira. Miközben ugyanis nincs közvetlen és mindenható hatalmuk, bizonyos módon és bizonyos formában valóban nagyon fontos, sőt pótolhatatlan kulturális szerepet töltenek be a társadalom életében.

**Populáris kultúra és modernitás**

Történelmi kezdeteit tekintve populáris kultúrán eredetileg az emberek tömegeinek, a népnek a kultúráját értették, amelyet a nemesi, tehetősebb, műveltebb osztályok kultúrájával szemben, annak ellentéteként határoztak meg mint közönséges, egyszerű, sőt hitvány és alacsonyrendű kultúrát. Abban a mértékben, ahogyan később a tizenkilencedik században a „nép" szó értelme demokratizálódott, a populáris kultúra jelentése is átalakult, de megőrizte korábbi ambivalens jelentését. Akik a nép fogalmát pozitív értelműnek tartották, azok a populáris kultúrához is pozitívan viszonyultak, népszerű kultúrának tekintették, akik viszont a polgárság vagy az elit nézőpontjából a népet bizalmatlanul szemlélték, azok a nép kultúrájával szemben is ellenségesen viselkedtek. Számukra a populáris kultúra a „könnyű" és „szórakoztató" értelmet kapta a hivatalos kultúra „komolyságával" és „értékközvetítésével" szemben. A megkülönböztetés ugyan az ízlés és a művészi érték alapján történt, de állandóan ott lapult ezek mögött a morális alacsonyabbrendűség vádja is.

Mai jelentését tekintve a populáris kultúrát legáltalánosabb értelemben olyan bizonytalan értelmű és határú történelmi gyűjtőfogalomként kezelhetjük, amelyek a modern mindennapi életvilág tapasztalatainak, normáinak, szemléletének a stilizált ábrázolását jelentik. Úgy, ahogyan azok a ponyva- és képregényekben, majd a filmekben és a rádióban, a slágerzenében és az utolsó fél évszázadban a televízióban megjelentek. A populáris kultúra e szerint az értelmezés szerint egyike a társadalomban feltalálható olyan intézményesült kulturális formáknak, mint amilyen az avantgárd kultúra, a kommercializált kultúra vagy a kanonizált hivatalos kultúra. Széleskörű elterjedtsége ellenére – vagy talán éppen azért – a populáris kultúrával szembeni ambivalencia, sőt ellenségesség változatlanul megtalálható ma is, bár az elméleti vita határai ma máshol húzódnak. A kérdés napjainkban az, hogy mit értsünk populáris kultúra alatt? Azt, amit „az emberek kapnak", azaz azt a látásmódot, amit kívülről erőszakol rájuk a kommercializált média és a manipulatív politikai hatalom? Vagy azt, amit „az emberek akarnak", azaz saját tapasztalataiknak és vágyaiknak a közérthető ábrázolását? Más szavakkal, hogy ez a kiszolgáltatott helyzetben lévő emberek elidegenedett, „gyarmatosított" kultúrája-e, vagy éppen ellenkezőleg, autonóm, sőt potenciálisan felszabadító hatású kultúra, amely lehetőséget ad a hivatalos és domináns kultúrával szembeni „ellenállásra"? Az elmúlt évtizedekben a kulturális szociológiában egyfajta eltolódás volt észlelhető a populáris kultúra értelmezésében, amennyiben a hangsúly a hatáselméletekben is kifejeződő „gyarmatosításról" a befogadáselméletekben is megfogalmazott „ellenállásra" tevődött át. Újabban mintha csökkent volna a média teoretikusai között az eufória annak a megítélésében, hogy a populáris kultúra valóban képes-e a hivatalos kultúrával szembeni olyan hatásos rezisztenciára és olyan alternatív világkép kialakítására, amint azt korábban gondolták. Ez azonban nem jelenti azt, hogy bárki is vissza akarna térni a hatásvizsgálatokban korábban

kifejeződött „gyarmatosítás” koncepciójához, inkább a populáris kultúra kiegyensúlyozottabb szemléletét tükrözi.

Mielőtt szűkebben vett témánk, a tévéerőszak vizsgálatához visszatérnénk, még egy másik elméleti kérdést kell érintenünk: Mi magyarázza a populáris kultúra és a televízió különleges szerepét a modernitás körülményei között? Abból kell kiindulnunk, hogy a modern társadalmakban a hiedelmek, szokások, értékek nem állandóak és nem eleve adottak, hanem mi magunk teremtjük meg őket vagy vonjuk kétségbe az érvényességüket saját magunk számára. Sem az ősök, sem a tradíció nem garantálják többé érvényességüket. Manapság úgy építjük újjá az életünket szabályozó normákat, hiedelmeket, hogy tudjuk, hogy semmi sem biztos és állandó többé, azaz bizonytalanságok és kockázatok közepette élünk. A televízió és a populáris kultúra ebben a helyzetben a társadalom legfontosabb modern integrátorává vált. Minden leegyszerűsítése ellenére – vagy talán éppen azért – az élet teljességét és átláthatóságát hozza viszsza szimbolikusan egy fragmentált, individualizált és pluralizált világban, amely már nem tud egységes és mindenki által elfogadható jelentést adni az élet legáltalánosabb és legalapvetőbb kérdéseire. Ezért nem meglepő, hogy a média történeteit egyre többen a mai világ mindenki által ismert mítoszainak nevezik.

Akár nyomtatott formában jelenik meg, akár zenei vagy képi alakban, a populáris kultúra nem is nagyon nevezhető a szűkebb értelemben vett kultúrának, inkább az emberek mindennapi életének a része, méghozzá egy megformált, intézményesített része, amely a vágyainkból, szokásainkból, hiedelmeinkből és a félelmeinkből építkezik. Kétségtelen ugyanis, hogy nem a populáris kultúra formai értékei a döntőek ebben a hatásban, hanem az a közvetlen életanyag és személyes élmény, amelyet megjelenítenek. A képi és írott történetek vagy zenei formák – vagy ahogy azt már a nyelvi megkülönböztetés is jelzi, a formulák – esztétikailag sablonosak, formailag nem öntörvényűek, de éppen ezért nyitottak a felhasználó számára.

A felsorolt jellegzetességeknek messzeható következményei vannak szűkebb témánk, az erőszak populáris ábrázolása szempontjából, mert azt jelentik, hogy a modernitásban nemcsak a magasztos dolgok, hanem a mindennapi élet bármilyen eseménye is az ábrázolás tárgyává válhat mindenféle esztétikai (és normatív-hivatalos) szűrő nélkül. Az ábrázolás harmóniáját előíró platóni esztétikát már a tizennyolcadik században megkérdőjelezte a modern életvilág észlelésén alapuló új művészi látásmód, amely a rútat, a groteszket, a triviálist, az izgalmast tartotta esztétikailag relevánsnak. Más kérdés, hogy a klasszikus kánon kétségbevonása miatt az avantgárd kultúra állandóan morális támadások tárgya azóta is, mivel úgymond a „társadalom szennyét és piszkát” mutogatja, amint azt a művészeti botrányok vádaskodásainak a története is tanúsítja. Bármi volt is azonban ezeknek a műveknek a nyilvános társadalmi minősítése a hivatalos kultúra részéről, azok a magaskultúrán belül a dominanciáért folyó esztétikai küzdelem produktumai voltak, és – legalábbis részleges – művészi indokolhatóságukhoz nem férhetett kétség.

Más volt a helyzet a populáris kultúra megítélésével, amelyet semmi nem védett a morális támadásoktól. Pedig a múlt század óta ugyanazt a káoszt, horrort, félelmet, groteszket, érzelmi sokkot, agresszivitást lehetett találni a populáris kultúrában, mint az avantgárd kultúrában. Ezek is a modern szenzibilitásról árulkodtak, és ezek is azon a szubjektív tapasztalaton alapultak, amelyet a modernitás fizikai és érzelmi sokkja hozott létre. Legfőbb jellegzetességük a szenzációs tálalás, a látványosság volt, amelyeknek az volt a feladata, hogy a pillanat minél teljesebb átélését tegye lehetővé. Az ábrázolásban fontos szerepe volt a látásnak, a képiségnek, amely meglátta a valóság hétköznapi, undorító részleteit, „titkait”, szemben a platóni harmonikus ábrázolással, amely az idealizált formát követelte volna meg, és elirányította volna a tekintetét a valóságról mint ordenáréról, mint ábrázolásra nem méltótól. A modern szenzibilitás a perc, a

pillanat teljes átélését és kisajátítását teremtette meg.

A populáris kultúra modern fogyasztóját az ujjaival a szemét eltakaró egyén képével jellemezhetjük, aki azért az ujjai között kikukucskál. Nem akar felelősséget vállalni a világ minden borzalmából, de kíváncsisága miatt nem tud ellenállni sem, sőt állandó igénye van a stimulálásra. Ez ambivalens magatartáshoz vezet: lát is meg nem is, tud is róla meg nem is, el is fogadja meg nem is a látottakat. A média populáris szenzációi intézményesítették a modern embernek az állandó izgalom utáni új igényét és egyben szórakoztató kompenzációként, kikapcsolódásként is szolgáltak a modern élet sokkja ellen. Szemben tehát a korábban említett negatív felfogással, létezik egy másfajta – történeti, szociológiai és kulturális megfontolásokon alapuló – nézőpont, amely nem elítélően viszonyul a populáris kultúrához és annak hordozójához, a médiákhoz, hanem alapvető jelentőségűnek tartja őket a társadalom életében. Észreveszi, hogy recepciójukban a szorongás mellett ott van a kíváncsiság, hogy nemcsak félelmet keltenek, hanem élvezetet is okoznak, egyszóval lehetővé teszik a modern világ intenzív átélését mindenki számára. Természetesen a gazdasági és a politikai manipuláció veszélye sohasem zárható ki. Mindig fennáll annak a lehetősége, hogy a populáris kultúrát kommerciális vagy propaganda célokra használják, de ezek genealógiai szempontból másodlagosak. Csak olyasmi használható fel ugyanis akár kereskedelmi akár hivatalos célokra, amit a közönség hajlandó elfogadni. Ezért állandó versenyfutásnak lehetünk a tanúi, ahol a média, a gazdaság és a politika szakértői kétségbeesetten próbálják kitalálni a közönség populáris igényét, hogy saját céljaiknak felhasználhassák azokat.

Ha viszont a populáris kultúra nem azonos a kommerciális kultúrával, akkor vajon nem kellene-e gyökeresen másfajta magatartást kialakítani az életünket átszövő médiavilággal szemben? Vajon az iskolának nem kellene-e a mostani langyos kezdeményezéseknél sokkal jobban és tudatosabban kiterjeszteni a kompetenciáját az irodalomról a sajtóra, a rádióra, a filmes és televíziós kultúrára is, és vajon a hivatalos kultúra mellett nem kellene-e többet tanítania a populáris kultúráról?

### Tévéerőszak és hatásvizsgálatok

Talán sehol nem érhető tetten jobban a populáris kultúra értéktelenségével, morális alacsonyrendűségével kapcsolatos értékítélet, mint az úgynevezett tévéerőszakot körülvevő morális pánikok esetén. Ez annál figyelemreméltóbb, mert a televízió és tágabb értelemben a médiák közvetlen erőszakot okozó negatív hatása a közvéleménnyel ellentétben egyáltalán nem bizonyított. Bár lassan egy évszázada folynak ilyen kutatások szerte a világon, ezek eredményeit azonban egy évszázad óta folyamatosan vitatják is. Ezek a viták egyébként is csak a modern formái annak a régi filozófiai vitának, amely Platón ‚Az állam'-a és *Arisztotelész* ‚Poétiká'-ja között fennáll. Utóbbiban Arisztotelész a reprezentációkat közismerten nem a valóság részeinek tekinti, hanem olyan képmásoknak, amelyek félelmet, haragot és örömet okoznak, azaz katarzishoz vezetnek. Eszerint az erőszak fantáziájának a kulturális alkotásokban való felszabadító kiélése az attól való megszabaduláshoz vezet. *Benjamin* korábban tárgyalt írásából az is kiderült, hogyan működik ez a védelmi funkció a populáris kultúrában és hogyan kapcsolódik a szenzácionalizmuson keresztül a modernitás legbelső lényegéhez.

A tévéerőszakot övező morális pánikok miatt azonban minden, a társadalmat megrázó erőszakos cselekedet után rögtön megindul a médiák, elsősorban a televízió hibáztatása. Itt nem kívánok erre részletesen kitérni, csak arra a józan gyakorlati belátásra hivatkozok, hogy a közvéleményben annyira népszerű utánzási és felbujtási elméletekkel szemben rengeteg elméleti és gyakorlati ellenvetés hozható fel. Hogyha például mondjuk 3 millióan megnéztek egy filmet, és valaki később utánzott egy ott látott gyilkossági módot, abból nem az következik, hogy az a film gyilkosságra

bujtat, hanem az, hogy ha 2 millió 999 999 ember nem így reagált rá, akkor azzal az eggyel volt valami baj, nem a filmmel. Annál inkább, mert régóta ismert, hogy pszichológiailag zavart emberek mindig az adott korban kéznél lévő kulturális mintákkal próbálták indokolni motivációikat, így a Bibliát vagy az ‚Oroszlánkirály'-t egyaránt említették valóságos erőszakos cselekedetek motivációjául. Ez azonban természetesen nem bizonyítja, hogy közvetlen okozati kapcsolat volna a képmás és a valóság között. Nemcsak közvetlen utánzásról nem beszélhetünk mint szabályról a média esetén, de még azokban az esetekben sem olyan könnyű attitűd- vagy véleményváltozást előidézni, ahol a készítők szándéka bevallottan erre irányul. Elegendő arra utalni, hogy a reklámfilmek vagy a politikai kampányok hatásfoka milyen alacsony, nem is beszélve az egészségügyi felvilágosító filmekről, amelyek közismerten nagyon kevés befolyást tudnak kifejteni. Ahogyan hipnotizálni nem lehet senkit sem az akarata ellenére, ugyanúgy a média sem tud rávenni bennünket arra, amit mi nem akarunk tenni. A szabály nem az, hogy a médiák használnának bennünket, hanem a közönség befogadását vizsgáló felmérések szerint éppen ellenkezőleg, mi magunk használjuk azokat a saját céljainkra, amelyek nagyon gyakran lényegesen eltérnek a gyártók által szándékolt hatástól.

*Régóta ismert, hogy pszichológiailag zavart emberek mindig az adott korban kéznél lévő kulturális mintákkal próbálták indokolni motivációikat, így a Bibliát vagy az Oroszlánkirályt egyaránt említették valóságos erőszakos cselekedetek motivációjául. Ez azonban természetesen nem bizonyítja, hogy közvetlen okozati kapcsolat volna a képmás és a valóság között. Nemcsak közvetlen utánzásról nem beszélhetünk mint szabályról a média esetén, de még azokban az esetben sem olyan könnyű attitűd- vagy véleményváltozást előidézni, ahol a készítők szándéka bevallottan erre irányul. Elegendő arra utalni, hogy a reklámfilmek vagy a politikai kampányok hatásfoka milyen alacsony, nem is beszélve az egészségügyi felvilágosító filmekről, amelyek közismerten nagyon kevés befolyást tudnak kifejteni. Ahogyan hipnotizálni nem lehet senkit sem az akarata ellenére, ugyanúgy a média sem tud rávenni bennünket arra, amit mi nem akarunk tenni.*

Természetesen nem lehet tagadni, hogy bizonyos filmek bizonyos körülmények között bizonyos emberekre valóban közvetlen hatással vannak. De az ilyen utánzáshoz nem kellenek médiák sem, legtöbbször az emberek a saját környezetükben lévőket utánozzák. Ráadásul egyre többen hangsúlyozzák, hogy a hatás fogalmát ki kell tágítani, mert az erőszakot kiváltó hatás nem az egyetlen és nem is a legfontosabb tulajdonsága a médiának. Más szavakkal a hatás nemcsak és nem elsősorban a rossz példa utánzását jelenti, hanem sokkal szélesebb skálájú interakciót a néző és a médiák között. Például félelmek és vágyak keltését, gondolatok és információk közvetítését, erkölcsi tanulságok és művészi élmények átadását. A hatás ugyanis nem valami adott dolog, ami eleve be van építve a médiába, ellenkezőleg, a hatás felépítésében a recepción keresztül a közönség maga is aktívan részt vesz, amennyiben jelentést és értelmet ad az olvasottaknak, a hallottaknak, a látottaknak és azokat átalakítja a saját céljaira.

Egy vizsgálatban kétféle filmet mutattak a nézőknek. Az egyik erőszakos képekkel teli, de lassú tempójú film volt, a másik film mentes volt minden erőszaktól, de rendkívül gyorsan változtak a képek.

Nem az erőszakos, hanem a gyors montázsokból épülő film keltett nagyobb feszültséget a nézőkben, azaz nem a film tartalma, hanem formai elemei domináltak azokat az agresszív érzéseket, amelyeket erőszaknak szoktak nevezni. Az akciófilmek, amelyeknek egyik formula-jegyük a gyors vágásokra épülő szerkesztés, akkor is erőszakosnak minősülnének, ha nem lenne másik elemük az eltúlzott látványosság, amit szintén erőszaknak szoktak kódolni. Pedig csak műfaji szabályokról van szó. Az erőszak nem valami dolog, hanem az ábrázolás által konstruált jelentés, ezért szerepük és jelentésük alapján helyesebb lenne erőszakokról és nem erőszakról beszélni. (*Hall*, 1978)

**Tévéerőszak és horrorfilm**

Az ábrázolt téma hasonlósága miatt a tévéerőszakot eddig homogén kategóriának tekintettük, holott valójában bizonytalan értelmű gyűjtőfogalom, amely magába foglalja a hírekben, a dokumentumfilmekben és a szórakoztató célú játékfilmekben látható erőszakot. Utóbbiak maguk is sokfajta zsánert tartalmaznak, a krimik, a horrorfilmek, a tudományos-fantasztikus filmek, a háborús filmek, az akciófilmek, a westernek egyaránt erőszakosnak minősülnek, sőt a hatásvizsgálatokban még a rajzfilmeket is annak vették. Ráadásul a tévéhírekben látott erőszakos cselekmények és a szórakoztató filmekben látott agresszív cselekedetek ábrázolási módja sok hasonló vonást mutat, azaz nemcsak tematikailag, hanem képileg és szemantikailag is rokonságban vannak egymással. Mindez abból a korábban már említett sajátosságukból adódik, hogy ugyanannak a nyilvános kollektív probléma-megoldási folyamatnak a részei, amely az erőszak társadalmi és kulturális értelmezését látja el.

A következőkben a leginkább offenzívnek tekintett zsáner, a horrorfilmek példáján keresztül tekintjük át az erőszak egyik sajátos ábrázolási formáját és annak a történeti változását. Egy korábbi tanulmányban a krimi példáját használtam fel a tévéerőszak illusztrációjára, de ezt többen kifogásolták. Azzal érveltek, hogy a formailag és tartalmilag sokkal kifinomultabb, intellektuális jellegű krimi hatását egy lapon sem lehet említeni a kizárólag az elemi rettegésre ható horrortörténetekkel.

A horrorfilmek szerepét valóban nem lehet lebecsülni a tévéerőszak szempontjából, még akkor sem, ha arányuk a televízióban alacsonyabb, mint a krimiké. Kétségtelen ugyanis, hogy létezik egy karakterisztikus sajátosságuk, mégpedig az, hogy a valóság szubjektív észlelésének és értékelésének más műfajoknál kevéssé látható irracionalitását, abszurditását rendkívül agresszív módon bontják ki. További jelentőségüket az erőszak képi megformálásában az adja, hogy megoldásaik más zsánerű filmekre is hatással vannak. Így a kritikusok például felhívták a figyelmet arra, hogy olyan, horrornak egyáltalán nem tekinthető játékfilm, mint például a ‚Pretty Woman' (rendezte: *Garry Marshall*, 1990) mennyi elemét használja a horrorfilmekben kidolgozott képi nyelvnek. De ugyanez mondható el *Oliver Stone* ‚JFK' (1991) című filmjéről, ahol *Kennedy* elnök szétfröccsenő agyának az újra és újra megismételt látványa semmiben nem különbözik a posztmodern horrorfilmekben látható jelenetektől. A horrorfilmeknek a műfajok közötti intertextuális áthatása azonban egyáltalán nem javította sem a népszerűséget, sem a reputációjukat. Még azok is, akik a populáris kultúra más formáihoz egyébként nyitottan közelednek, a horrorfilmeknél leblokkolnak, azokban a gusztustalanság és értéktelenség legalját látják. Pontosan úgy, mint ahogy az egyik filmkritikus is írta: „a mai horrorfilm élvezete a feszültségen, a félelmen, a szorongáson, a szadizmuson és a mazochizmuson alapul – olyan diszpozíción, amely egyszerre ízléstelen és morbid. A film élvezete abban áll, hogy félelmedben beszarsz, és még szereted is, ami történt veled…." (*Tudor*, 1997)

Érthetőek ezek az ellenvetések, de a horror lényegét egyáltalán nem érintik. A félelem ugyanis csak egy tudatos és jól kalkulált eszköz a rendezők kezében, hogy involválják a közönséget és megtörjék a

nézők hitetlenkedését és ellenkezését, amivel ki szeretnék vonni magukat a látvány hatása alól. Erről később lesz szó. Már most tisztázni kell azonban egy gyakran említett félreértést, miszerint a horror valamiféle alacsonyabbrendű, kései, degenerált formája lenne a populáris kultúrának. Éppen ellenkezőleg, időben még a kriminél is korábbi és kulturális jelentősége sem marad el mögötte. Messzire vezetne a horror műfaj történetének tárgyalása, ezért itt csak arra utalok, hogy az a modern életérzés egyik első szülötte, és a Felvilágosodás pánracionalizmusára adott romantikus válasz egyik eleme, amely az ismeretlent, a rejtélyest tematizálja. Azt, ami kimaradt a tudományra és haladásra épülő modernitás önképéből. Az élet megmagyarázhatatlan, titokzatos, fenyegető jelenségeivel foglalkozó modern rémtörténetek a tizennyolcadik század végén tűntek fel először a ponyvaregények lapjain, majd az újságokban és képregényekben is megjelentek, végül a huszadik században felkerültek a vászonra is. Az elmúlt évtizedekben a horrorfilmek konvenciói gyors, drámai módon átalakultak, és ma már lényegesen eltérnek a korábbi formuláktól. Az erőszak ábrázolásában bekövetkezett változások természetesen csak még tovább növelték a horrorfilmekkel kapcsolatos értetlenséget. Mire a korábbi konvenciókkal kezdett úgy-ahogy megismerkedni a közönség, az úgynevezett posztmodern horrorfilmek ismét összekuszálták a határokat. Ez a változás a zsánertörténet fontosságára hívja fel a figyelmet. A populáris kultúra elemzésénél rendkívül nagy szükség van a műfaj történeti változásának az elemzésére, mert az új formulák a kollektív közérzet kifejezésére és stilizációjára alkalmas új kódokat rejtik magukban.

Az alábbiakban *Schubart* tipológiáját követem, aki szerint az első korszak az úgynevezett „paranoid horror" világa, amely az 1930-as évektől körülbelül 1960-ig tartott. (*Schubart*, 1995) Különféle misztikus, természetfeletti szörnyek lepték el ezekben a filmekben a vásznakat, így Drakula (*Tod Browning* filmjében, 1931), Frankenstein (*James Whale*, 1931) és az ötvenes éveknek az űrből érkezett támadói, hogy csak néhányat említsek. A horrorfilmek analízisében elterjedt pszichoanalitikus magyarázat szerint ezekben a korai horrorfilmekben a modernitás keltette bizonytalan vágyak és a félelmek egy külső, halálos szörnyetegre projektálódtak, amely az elfojtott, tudatalatti Másikat szimbolizálta, így a vámpír az elfojtott szexualitást.

Az újabb típus, az úgynevezett „schizoid horror" megjelenését *Hitchcock* ‚Psycho'-ja (1960) és a ‚Peeping Tom' (*Michael Powell*, 1960) jelzi. Ezekben a filmekben a horror rejtélyes alakjai nem természetfeletti szimbolikus szörnyetegek, hanem hús-vér alakok, a család, az iskola, a gyermekkor, a fenyegető társadalom deviáns, degenerált emberei, elmebetegek. A pszichoanalitikus elemzés szerint ezek a szociális szörnyek a tudatalatti társadalmiasult, ember formájú Másikjai, akik agresszíven támadnak az Én-re. Azt a fenyegetést testesítik meg, amely a mindennapok elidegenült világából mindenfelől leskelődik az emberekre. A legképtelenebb módon és a legváratlanabb helyen. Az egyik sokat támadott kultikus filmet, ‚A texasi láncfűrészes gyilkos'-t (*Tobe Hooper*, 1974), amelyben egy elmebeteg család fűrészgéppel aprítja fel az elhagyott tanyájuk környékére vetődő idegeneket, a neves kritikus, *Robin Wood* igazi művészetnek, mélységesen felkavaró egyéni alkotásnak értékelte, mintegy relativizálva a különbséget a populáris kultúra horrorja és az avantgárd művészfilmek között.

Végül a harmadik, hozzánk időben legközelebb álló korszak valamikor a nyolcvanas évek elején kezdődött, és azóta is tart. ‚The Evil Dead' (*Sam Raimi*, 1983), a ‚Re-Animator' (*Stuart Gordon*, 1985) és a ‚Braindead' (*Peter Jackson*, 1992) című filmek a leginkább reprezentatívnak tekintett alkotásai ennek a korszaknak, amelyeket Schubart „pszichotikus horrornak" nevez. Ezeket a filmeket „fröccsenő" (splatter) vagy „nyiszálós" (slasher) filmeknek is hívják az erőszakos jelenetek szó szerint „vérbő" ábrázolása miatt. A halált nem az jelzi, hogy egy vércsepp kicsurran a halott

száján, mint a korábbi filmekben. Itt hallhatjuk a kés sercegését, ahogy a bőrön áthatol, és láthatjuk, ahogy a vér szökőkútként spriccel az artériákból. Sőt a műfaji rituálok szerint be sem állhat a halál addig, amíg szószerint fel nem robban valami máj-, vese- vagy agyféleség a szereplő testében és ki nem loccsan a padlóra vagy szét nem kenődik a szoba falán. Ráadásul nem a szörnyeteg tekintetén keresztül látjuk kívülről az áldozatot, mint ahogy korábban akár a ‚Psycho' híres fürdőszobajelenetében is, hanem a kézben tartott kamera perspektívája segítségével az áldozat szemével. Mindez mégsem jelent elviselhetetlen borzalmat, mert az új ábrázolásmód jellemzője a posztmodern játékosság és irónia, amely a terrort nevetéssel társítja, a vágyakat pedig nem elfojtott rémálmoknak, hanem paródiának mutatja be. Nem feladatom ennek az új életérzésnek a tárgyalása, csupán az erőszak ábrázolásának az új jegyeire térek ki. A posztmodern horrorban eltűnt a korábbi félelem attól, hogy nem tudjuk többé megkülönböztetni a valóságot és a fantáziát, a szörnyeket és az embereket. Eltűnt az elfojtott vágyak szimbolikus formában való visszatérése is. Bár megmaradt a Szörny és megmaradt az erőszak, a közönség nem sikoltozik többé félelmében, a félelem helyét a nevetés foglalta el. Egy élő halott félelmetes, de ha közben a hóna alatt hordja a fejét, mint a ‚Re-Animátor'-ban, akkor az már komikus. Az élvezet sem a feszültség fokozódásából adódik, hanem a gusztustalanság és a rossz ízlés tobzódásában. Két feszültséget keltő horror-klisé alkalmazása félelmet okoz, száz klisé használata esetén egyik lerombolja a másik hatását, és ezáltal valamennyi nevetségessé válik.

A posztmodern horror egyik változatának tekinthető az úgynevezett tinédzser horrorfilm, amely a ‚Halloween'-nel (*John Carpenter*, 1978) kezdődött, majd a ‚Friday, the 13th'-el (*Sean Cunningham*, 1980) és 1984-ben a *Wes Craven* elindította ‚Elm utcai…'-sorozattal folytatódott. Mint valami tündérmesének, ezeknek a filmeknek is megvan a maguk könnyen felismerhető szerkezete. A tinédzsereket a szülők/társadalom magára hagyja, váratlanul szembekerülnek egy mániákus gyilkossal/társadalommal, és csak a legügyesebbek és leginkább elszántak élik túl a találkozást. Anélkül, hogy a részletekbe belemennék, utalok arra, hogy ezeknek a filmeknek a közönsége a 14–18 éves korosztály. Sok elemző szerint ennek a korosztálynak a nemi szocializációjában ma óriási szerepük van a horrorfilmeknek a felnőtt férfiszerepek elsajátításában. Jól illusztrálja ezt az egyik mostani horrorfilmben, a ‚Mimic'-ben (*Guilermo Del Toro*, 1997) elhangzott életbölcsesség, amelyet a film professzora így fogalmaz meg a kamaszoknak: „Az élet természeténél fogva mocskos, kegyetlen és rövid." A horrorfilmek nézése ma modern társadalmi rituálénak tekinthető. A család biztonságos védelméből úgy engedi ki a kamasz fiúkat, hogy ellátja őket a családon kívüli társadalmi világ ismeretlenségének és kegyetlenségének a tudásával. A filmek szocializációs funkciója egyértelmű, segít elhagyni a gyermekkor biztonságát, bátorítja a kamaszokat, hogy harcoljanak a felnőtt társadalomba való beilleszkedésért, és kezelni tudják a szexuális vágyaikat. Mindezek eredményeképpen kialakult egy nem is annyira szűk, főleg fiatalokból álló közönség, amely tudatában van a posztmodern horror új formai sajátosságainak.

A példa azt is mutatja, hogyan jön létre egy olyan, filmerőszakon szocializálódott közönség, amely kompetens módon képes olvasni ezeket a filmeket és elfordul azoktól a műsoroktól, legyenek azok hírek vagy játékfilmek, amelyek az erőszak ábrázolásának nem ezen a képi nyelvén beszélnek hozzájuk. Itt térünk vissza arra a bevezetésben már említett kérdésre, hogy nem az „erkölcsi érzéstelenítés", a deszenzitizálás az oka annak, hogy az erőszakfilmek nézői elveszítik az erkölcsi felháborodás érzését, hanem az egyszerűen a zsánerek formuláival és szabályaival való megismerkedésből következik. Ismerőik között nemcsak félelmet nem keltenek ezek a filmek, de a közönség egyenesen ragaszkodik a már megismert sémákhoz, amelyen keresztül a félelmét kontrollálni ké-

pes. A horror és a félelem persze sohasem tűnik el teljesen, a rejtély, az ismeretlen új és új tabukba, rettegésekbe költözik. Ugyanakkor tény, hogy a társadalom nagyobb része értetlenül szemléli a posztmodern horror számukra egyáltalán nem mulatságos erőszakképeit.

**Erőszak és társadalom**

A filmbefogadás oktatásának döntő szerepe lehetne abban, hogy megértsük a tévéerőszak konstruált természetét. „Az nem vér volt, hanem piros festék" – mondta állítólag *Godard*, amikor szemére vetették, mennyi vér folyt az egyik filmjében. Ezzel arra utalt, hogy az erőszakot a rendezők valamilyen céllal viszik a vászonra. Azt kell az elemzés során megértenünk, hogy az erőszak ábrázolása a hatalomról, az értékekről, a biztonságról szóló diszkurzus része. Azon keresztül, ahogy az az emberi konfliktusokban és társadalmi problémákban megjelenik, kapunk választ arra a kérdésre, hogy mi a hatalom helye és szerepe az életben és hogyan használják azt a különböző szereplők a különböző helyzetekben. Az eljátszott erőszak szimbolikus konstrukciója és rituális kondenzációja a társadalmi és kulturális konfliktusoknak. Egyszóval absztrakt elvek és morális eszmények ütköznek össze a vásznon, nem valóságos személyek. Ez a magyarázata annak a tragikusan félreértett ténynek, hogy miért gyakoribb az erőszak a képernyőn, mint a valóságban, és miért más a szimbolikus erőszak értelme, mint a mindennapié. Itt kell tisztázni egy másik félreértést is. A tévéerőszak mennyiségének a növekedése a képernyőn nem áll feltétlenül arányban a társadalmi erőszak növekedésével, sőt az erőszak csökkenése esetén is bekövetkezhet. Sokkal inkább a társadalom megnövekedett érzékenységét mutatja, semmit a valós erőszak előfordulását.

*A posztmodern horrorban eltűnt a korábbi félelem attól, hogy nem tudjuk többé megkülönböztetni a valóságot és a fantáziát, a szörnyeket és az embereket. Eltűnt az elfojtott vágyak szimbolikus formában való visszatérése is. Bár megmaradt a Szörny és megmaradt az erőszak, a közönség nem sikoltozik többé félelmében, a félelem helyét a nevetés foglalta el.*

Miért alkalmas az erőszak populáris ábrázolása arra a komplex feladatra, amit betölt? Miért tartjuk olyan izgalmasnak az erőszak sok formáját, hogy remegünk, tenyerünk és hajunk nedves lesz, hogy rémálmaink vannak utána? Bár sokféle magyarázat van rá, abban legtöbben megegyeznek, hogy mind a szorongás, mind az öröm a társadalmi rend felborításából következik, az elfojtott szabályok és tabuk alóli felszabadulás eredménye. A tévéerőszak felnagyítja a modern életben elrejtett szabályok, konvenciók és jelentések megszegésének tabuját, beleértve az erőszak alkalmazásának a tabuját is, amelynek a gyökerei a civilizáció miatt láthatatlanok és ezért nincs lehetőség arra sem, hogy „lereagálhassuk" őket. A tévéerőszak a láthatóvá tevés, a gondolati feldolgozás és az érzelmi lereagálás feladatát egyszerre látja el. A film nézése során magunk is részeseivé válunk az erőszakkal kapcsolatos tabuk megsértésének, majd fokozatosan eljutunk a helyzet és a következmények megértéséig és feldolgozásáig. A populáris kultúra történetei tehát éppen azt teszik mindenki számára lehetővé, hogy büntetés és bűntudat nélkül sértsék meg a hatalommal és az értékekkel kapcsolatos társadalmi szankciókat. Ezekben az esetekben az erőszakos történetek mindig negatív érzéseket, viszolygást, elutasítást, távolságtartást ébresztenek bennünk. Az erőszak azonban nemcsak negatív jelentésű lehet, hanem pozitív is. Erőszak nélkül hogyan tudnák kiverekedni a hősök az igazukat, hogyan tudnák a szorító kényszereket, megmerevedett szabályokat, igazságtalan korlátokat vagy a csak egyszerűen buta tiltásokat félretolni az útból? Az erőszak nemcsak a pusztítás eszköze, de a megújulás záloga is, mert annak

az ígéretét is hordozhatja, hogy nem kell elfogadni mindent csak azért, mert van, hogy nem kell alkalmazkodni a rosszhoz csak azért, mert erős, hogy elképzelhető a felszabadulás a kötöttségek alól, hogy lehetséges emberségesebb és igazságosabb élet. Az erőszak ábrázolásának ez a másik, pozitív formája az erőszakot felszabadító erőnek mutatja, amely az agresszióval való azonosulást, a visszafojtott indulatok mámoros kiélését teszi lehetővé és örömet okoz. Mint tudjuk, a legtöbb filmben az erőszak ábrázolásának ez a kétféle módja, a „távolító-elidegenítő-korlátozó-negatív" és a „közelítő-azonosuló-felszabadító-pozitív" formája állandóan változik a zsáner szabályai, a történet fordulatai és a szereplők jelleme szerint.

Természetesen az erőszak ábrázolásának esztétikai szempontjai nem önállósulhatnak a szociális és morális szempontoktól, sőt azokkal szoros belső kapcsolatban állnak. Így a gyengék, az elesettek, a kisebbségek elleni erőszak vagy az erőszakban élvezetet lelő szadizmus és kártékony hiedelmek elleni küzdelem mindig éles választóvonalat képez a forgatókönyvekben a jók és a rosszak között. Oliver Stone ‚Született gyilkosok' (1994) című alkotása azért lett az évtized legtöbbet vitatott filmje, mert ezt a kódot sértette meg. A parodizáló kezdet után Stone túlságosan komolyan és naturalisztikusan ábrázolta az erőszakot, és nem sikerült a *Tarantino* forgatókönyvében meglévő iróniát és játékosságot a filmvásznon érvényesítenie.

## Merre tovább?

Egy rövid írás keretén belül lehetetlen a tévéerőszakkal kapcsolatos minden kérdésre kitérni, inkább csak egy görcsöt kívántam oldani, egy előítéletet oszlatni. Ne vessük meg a tévéerőszakot és tágabban a populáris kultúrát, de ne is féljünk tőle. Mivel a médiaerőszak szimbolikusan bár, de mégiscsak felborítja a valóság megszokott rendjét, ezért a hivatalos kultúra és a társadalmi rend őrzői automatikusan ellenségüknek tartják. A korábbiakban láttuk, hogy bár a tekintélyek és a hierarchia sokkoló megkérdőjelezése kétségtelen, de ez nem jelenti, hogy az erőszak ábrázolása önmagában valami betegség lenne, amiből ki kellene gyógyítani a társadalmat. Ellenkezőleg, a populáris kultúra történetei nélkülözhetetlen kiegészítő olvasatai – gyakran felszabadító ellenolvasatai – a hivatalos kultúra által képviselt erőszak-értelmezéseknek. Olyanok, amelyek elengedhetetlenül szükségesek a társadalom mentális egészségéhez.

Három területen lenne szükség előrelépésre. Először a kultúrpolitikának távol kellene magát tartania a televíziót és a populáris kultúrát övező állandóan megújuló morális pánikoktól. Úgy, ahogyan azt a kultúra más területein, elsősorban az avantgarde kultúra alkotásainak a megítélésénél is elvárják tőle. Másodszor növelni kellene a televízióval kapcsolatos elméleti és empirikus kutatások számát, támogatni kellene az eddig mellőzött kulturális és interdiszciplináris vizsgálatokat. Végül az oktatásban a médiaismeret óraszámát emelni kellene, és ezen belül kiemelt helyet kellene szentelni a televízió és a sokat vitatott tévéerőszak tanításának.

Felmérések szerint azokban az angol nyelvterületű országokban, ahol a tévéerőszak kulturális vizsgálatának van hagyománya, mint például Angliában és Ausztráliában, ott a recepcióvizsgálatok is nagyobb súllyal esnek latba a közvélemény formálásában. Ezek lehetővé teszik, hogy ne csak a hivatalos kultúra elítélő olvasatait lehessen hallani, hanem másfajta vélemények is nyilvánosságot kaphassanak a tévéerőszak szerepéről és értelméről. Azokban az országokban viszont, mint például az USA-ban és Új-Zélandban, ahol a behaviorista hatásvizsgálatok dominálnak, ott a társadalmi rend konzervatív őreinek a tévéerőszakot és a populáris kultúrát egysíkúan értelmező, démonizáló morális kampányai uralják a közéletet. Sok múlik rajtunk, a televízió és a filmek ismerőin, hogy Magyarország melyik utat választja.

## Irodalom

Benjamin, Walter (1969): On Some Motifs in Baudelaire. In: Arendt, Hannah (szerk.): *Illuminations*. Schocken Books, New York.

Biró, Yvette (1999): *Profán mitológia*. Osiris, Budapest.
Boltanski, Luc (1999): *Distant Suffering*. Cambridge University Press, Cambridge.
Buckingham, David. (1993): *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*. The Falmer Press, London.
Cawelti, John (1976): *Adventure, Mystery, and Romance.* The University of Chicago, Chicago.
Charney, Leo (1995): In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity. In: *Cinema and the Invention of Modern Life*. Edited by Charney, Leo – Schwartz, Vanessa. University of California Press, Berkeley.
Corner, John (1995): *Television Form and Public Address*. Edward Arnold, London.
Corner, John (1999): *Critical Ideas in Television Studies*. Clarendon Press, Oxford.
Császi, Lajos. (1999): Tévé-erőszak és populáris kultura, a krimi mint morális tanmese. *Replika*, 35. 21–41.
Császi, Lajos (2000): Médiaerőszak: Egy vizsgálat és ami mögötte van. *Belügyi Szemle*, 7–8.
Ellis, John (1999): Television as working-through. In: Grisprud, Jostein (szerk.): *Television and Common Knowledge*. Routledge, London.
Fiske, John (1987): *Television Culture.* Routledge, London.
Fiske, John (1989a): *Reading the Popular*. Routledge, London.
Fiske, John (1989b): *Understanding Popular Culture*. Unwin Hyman, Boston.
Fiske, John (1990): Popular Narrative and Commercial Television. *Camera Obscura* 23. 133–147.
Fiske, John – John Hartley (1987): *Reading Television.* Methuen, London.
Gallagher, Mark (1999): I Married Rambo: Spectacle and Melodrama in the Hollywood Action Film. In: Sharrett, Christopher (szerk.): *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Wayne State University Press, Detroit.
Gerbner, George (2000): *A média rejtett üzenete*. Osiris Kiadó, MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport, Budapest.
Gerbner, George – Larry, Gross (1976): Living with Television: the violence profile. *Journal of Communication*, 26. 173–199.
Hall, Stuart (1978): Violence and the Media. In: *Violence*. Edited by Tutt, N. HMSO, London. 221–237.
Harbord, Victoria (1996): Natural Born Killers: Violence, Film and Anxiety. In: Sumner, Colin (szerk.): *Violence, Culture and Censure*. Taylor & Francis, London.
Hartley, John (1984): Encouraging Signs: Television and the Power of Dirt, Speech and Scandalous Categories. In: Rowland, Willard – Watkins, Bruce (szerk.): *Interpreting Television*. SAGE, London.
Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style.* Routledge, London.
Király, J. (1998): *Mágikus mozi*. Korona, Budapest.
Livingstone, Sonia (1991)*: The work of Elihu Katz: Conceptualizing media effects in context.* Edited by Corner, John – Schlesinger, Philip – Silverstone, Roger.
Lowery, Shearon A. – Melvin L. DeFleur (1995): *Milestones in Mass Communication Research*. Longman, New York.
McLeod, Jack M. – Gerald M., Kosicki – Zhongdang Pan (1991): On Understanding and Misunderstanding Media Effects. In: Curran, James – Gurevich, Michel (szerk.): *Mass Media and Society*. Edward Arnold, London.
McQuail, Denis (1979): The Influence and Effects of Mass Media. In: Curran, James (szerk.): *Mass Communication and Society*. SAGE, London.
O'Sullivan, Tim – Hartley, John – Montgomery, Martin – Fiske, John (1994): *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. Routledge, London.
Schubart, Rikke (1995): From Desire to Deconstruction: Horror Films and Audience Reactions. In: Kidd-Hewitt, David – Osborne, Richard (szerk.): *Crime and the Media*. Pluto Press, London.
Singer, Ben (1995): Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. In: Charney, Leo – Vanessa Schwartz (szerk.): *Cinema and the Invention of Modern Life*. University of California Press, Berkeley.
Starker, Steven (1989): *Evil Influences: Crusades against the Mass Media.* London: Transaction Books.
Tudor, Andrew (1997): Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre. *Cultural Studies*, 11. 443–463.
Twitchell, James B. (1989): *Preposterous Violence*. Oxford University Press, Oxford.
Walker, Alexander (1996): Suffer the Little Children. In: French, Karl (szerk.): *Screen Violence*. Bloomsbury Publishing, London.
Weaver, Kay (1996): The Television and Violence Debate in New Zealand: Some Problems of Context. *Continuum*, 10. 64–75.
Wicke, Peter (2000): *A szórakoztató zene Mozarttól Madonnáig*. Atheneum 2000 Kiadó, Budapest.
Williams, Raymond (1983): *Keywords*. Oxford University Press, New York.
Zillmann, Dolf – Waewer, James III. (1996): Gender/Socialization Theory of Reactions to Horror. In: Weawer, James III. – Tamborini, Ron (szerk.): *Horror Films*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, New Jersey.

***Császi Lajos***