

Zámbóné Kocic Larisa

Szegedi Tudományegyetem

A *Xena-camp* jelenség — a feminizmus, a *fandom* és a digitális bölcelet találkozása¹

Húsz éve már (1995), hogy a *Xena: A barcos hercegnő* amerikai-új-zélandi fantasy sorozat megkérdőjelezte a TV által ábrázolt hagyományos női karakterek egyeduralmát és a feminizmus új, *camp* ikonjává avanszált. Az akkoriban kibontakozó *fandom* kutatás paradigma váltását is előre vetítő sorozat úttörő szerepet játszik az Internet mediálta rajongók és alkotók közötti sajátos kommunikáció kialakulásában (*participatory culture*). Rajongótáborának online aktivitása, valamint ezen aktivitás értékelése pedig végső soron előre vetíti a digitális bölcelet két évtizedes történetének legfőbb reményeit és félelmeit. Tanulmányomban a feminizmus, a *fandom studies*, és a digitális bölcelet hármass kereszteződéséből kiindulva elemzem a sorozatot, Pamela Robertson *camp* fogalmát tételezve a három diszciplína közös metszéspontjaként. Ily módon a sorozatot és a köré szerveződő *fandom* jelenséget olyan esettanulmányként kívánom bemutatni, melyben ötvöződnek az irodalom- és kultúratudomány utóbbi két évtizedének legfőbb kérdései és vitatott problémái.

A *Xena* mint feminista *camp*

Susan Faludi a *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (1991) című könyvében ritka éleslátással mutat rá arra a reakcionista (*backlash*) politikai, törvényhozási, valamint popkulturális megmozdulás-sorozatra Amerikában, amely a feminista aktivizmust követte mind ahányszor az céljainak eléréséhez, megvalósításához látszott jutni (Faludi 2006). Az 1980-as évek szórakoztató iparában, kiváltképpen pedig a TV műsorokban ez egy olyan tendenciában nyilvánult meg, amely az 1970-es évek feminista aktivizmusának vívmányait okolta a megnövekedett terhek (munka+háztartás) alatt roskadozó, korábbi helyzetüket — kiváltképpen a férfiakat — visszasíró, és a feminizmustól elforduló nők helyzetéért. Már ha egyáltalán szerephez jutottak a TV műsorokban, tudniillik a nők. Ugyanis, a

¹ Ez a tanulmány a TÁMOP-4.2.1.D-15/1/KONV-2015-0002 pályázat keretében valósult meg.

televízió alapvetőleg három leegyszerűsített női modellt tárt a nézők elé: (1) az anya, (2) a házasság küszöbén álló (olykor a “szőke” nő szerepében is tetszelegő) lány, valamint (3) a csábító, leginkább a férfiakra vesztet hozó *femme fatale* figuráját. Erős, önálló női személyiségek legfeljebb vígjáték sorozatban bukkantak fel (mint például a *Kate & Allie*,² vagy a nyolcvanas évek végétől sugárzott *Murphy Brown*). Az akció, mint műfaj és a női nem számára „idegen” közeg kizárólag a férfiak számára volt fenntartva.³

Ilyen háttérrel érthető, hogy a *Xena: A harcos hercegnő*, az MCA/Universal stúdió sorozata, amelyet 1995 szeptemberében több mint száz adón kezdtek sugározni az Egyesült Államokban, hamar széles körű népszerűsége tette szert, és üdítő felfrissülést vitt a televízió által kínált női ábrázolásokba — olyannyira, hogy nem teljes egy évad után már a huszadik század feminista ikonjává kiáltották. Ezzel szemben Magyarországon a nézők figyelmét,⁴ már ha nézték egyáltalán, teljesen elkerülte a sorozat főbb jellemzője, tudniillik a patriarchális diskurzus diktálta nő és nőiség sztereotípiáiból való kitörés.

Jelen tanulmányom első részében ezen kitörések elméleti és gyakorlati megnyilatkozásaira mutatok rá, rávilágítva a sorozat külföldi népszerűségére és a magyarországi recepció mulasztására. A kitekintés előtt azonban szükségszerű röviden vázolni magának a sorozatnak a tartalmi keretét.

Xena egy korábbi MCA/Universal stúdió sorozatnak a leszármazottja, a *Herkules* [*Hercules: The Legendary Journeys*] fantasy sorozaté, amely elég szabadon értelmezve és átdolgozva (értsd: cenzúrázva) taglalta a görög hérosz tetteit, antikolt foglalatban kínálva fel a nézőknek a tipikus „jó fiú a rossz fiúk ellen” sztorit. E sorozatban Xena gonosz és gátlástalan hadvezérként mutatkozik be,⁵ aki szexuális vonzerejével próbál viszályt

² A sorozatot a CBS adó sugározta 1984-től 1989-ig, amely két elvált nőről szólt, akik összeköltöznek, hogy együtt nevelhessék gyermekeiket – a fent említett „anya” modell itt is jelen van, de nem a hagyományos családi közegben. A sorozat utolsó két évadában Allie-nek Bob Barsky udvarolt, majd el is vette – e fordulat azonban a sorozat eddig töretlen nézettségét olyannyira hátravetette, hogy az alkotók kénytelenek voltak az újdonsült férjet hamar gyakori és távoli kiküldetésekre küldeni, ezzel igyekezve helyreállítani a Kate és Allie között megszokott és a nézők által is kedvelt dinamikát.

³ Ez alól kivételnek számít a szintén a CBS által készült és sugárzott *Cagney & Lacey* sorozat (1981-1988), amely két rendőr/nyomozó nő esetét jegyzi.

⁴ Magyarországon a sorozatot a TV2 1998-ban kezdte vetíteni, nagyobb megszakításokkal, szünetekkel az évadok között.

⁵ E bemutatkozást némileg aláássa a tény, hogy a szóban forgó epizód az eredetiben a „Warrior Princess” [Harcos Hercegnő] címet kapta, amely kifejezés a későbbiekben a *Xena* sorozatcím részét is alkotja majd. Joanne Morreale a Xenáról mint feminista *camp*-ről írott tanulmányában megjegyzi, hogy a „hercegnő” kifejezés a sorozat címében (a királynő kicsinyítő képzőjeként, amely aligha illik rá a felnőtt, érett nőként ábrázolt Xenara)

kelteni Herkules és hűséges bajtársa Iolaus között, mindezt Herkules megölésének céljával. A *femme fatale* cselszövése persze kudarcot vall, ámde tekintettel a karakter népszerűségére, az alkotókban felmerült egy önálló sorozat lehetősége, melyben a gonosz ellenfélből jó útra tért, de gonosz múltjától kísértett hőst faragnak. Így jön létre Xena, a hős, aki mellé hamarosan odaszegődik Gabrielle, a költői (bárd) ambíciókat dédelgető poteidaiai parasztlány, hogy az unalmasnak ígérkező házaselet helyett Xena kalandjainak önjelölt krónikása legyen.

Joanne Morreale a sorozat harmadik évadát követő tanulmányában Xenát a hagyományos női sztereotípiákat felforgató „feminista camp” megtestesítőjeként ünnepli:⁶ Antonia Fraser *Amazonkirálynők* című könyvében (1988) felsorolt szindrómák⁷ Xenában való elfordulásával mutatja be a sorozat, Fraser által is felemlített, *borzongató*, ambivalens hatását. Morreale megfogalmazásban ez a borzongás (*frisson*)⁸ — akár rettegés, akár csodálat váltja ki — annak tudható be, hogy Xena (a Fraser által felsorolt amazonkirálynőkhöz hasonlóan) radikálisan eltér a történelem során megfogalmazódó és a társadalom által elvárt “nőiesség” elképzeléseitől.

Ezen eltérést, vagy inkább az elvárás-rendszerből való kitörést az alábbiakban mindössze Fraser “függelék” szindrómájának részletezésével szemléltetném.

Amíg a *Herkules* epizódok nem adtak és nem is adhattak választ az akkor még mellékszereplő Xena gonosz múltjára, az önálló sorozat egyes

ellensúlyozni igyekszik a túl maszkulin felhangokat hordozó „harcos” kifejezést, és ezzel megkönnyíteni a nézői befogadást (Morreale 1998, 80). Az egyébként legendás magyar szinkronnak és fordításnak sikerült ennél hajmeresztőbb megoldással előrukkolnia: a szóban forgó Herkules epizódot a „Királykisasszony karddal” címmel illette, amely szerencsére nem hagyományozódott tovább a *Xena* sorozat címében.

⁶ Annak ellenére, vagy éppen azért, mert a sorozat formailag a patriarchális diskurzus előírásait követi, Xena és a sorozatban felbukkanó nők testét mindenkor kiszolgáltatja a férfitekintetnek (*male gaze*).

⁷ Fraser az amazonkirálynők narratíváiban a következő visszatérő, meghatározó motívumokat/tüneteket sorolja fel: a szüz- és a telhetetlenség-szindróma (vagyis az ambivalens módon ábrázolt, sokszor egymással szembe helyezett „természetfölötti tisztaság és a természetfeletti bujaság”); a szégyen-szindróma („amely a férfikörnyezet vitézségét az amazonkirálynőével összevetve elmarasztalja), és az ezt kiegyenlítő függelék-szindróma (amely az amazonkirálynőt ugyanakkor „a hozzá legközelebb eső erős férfihoz” viszonyítva határozza meg (Fraser 1998, 24)).

⁸ A Fraser könyvében szereplő kifejezés, a *frisson* jelentése borzongás, izgalom, amelyet sajnos a magyar fordítás a „hidegleléssel” ad vissza. Holott Fraser érvelése szempontjából pont a borzongásban fellelhető kettősség a fontos, tudniillik hogy félelem és csodálat egyaránt, vagy akár egyszerre is kiváltója lehet (Fraser 1998, 16-17). Ez a kettősség egyszersem előre vetíti *Xena* későbbiekben tárgyalt *camp* jellegét is, amellyel kapcsolatban Susan Sontag hasonló kettős viszonyt — „visszatetszéssel átszínezett, mély vonzalmat” — fogalmaz meg (Sontag 1972, 277-278).

epizódjai bepillantást nyújtanak Xena korábbi életébe, mintegy 'kikerekítve' a karaktert és szélesebb, összetettebb skálára helyezve cselekvése motivációit. Ezen visszapillantásokból áll össze az elsődleges múltkép, amely szerint Xena először szülőfaluja, Amphipolis védelmében emel kardot, eltökéltsége révén vezéregyéniséggé lesz, majd célt tévesztve védelmezőből kalóz, később elárult Caesar-szeretőből bosszúálló hadvezér („nemzetek pusztítója”), Arész választotta lesz, akit a hadisten maga vesz védelmező szárnyai alá, korántsem plátóinak mondható érdekből.

Fraser szerint a „függelék-szindróma” az a minduntalan megerősítésre szoruló, és ezért vissza-visszatérő motívum, amely a történelmi harcos királynők személyét elválaszthatatlanul a hozzájuk „legközelebb eső erős férfhoz” köti, legyen az apa, férj vagy fivér. Harcos mivoltuk alapvetően az említett férfi hiányából (például megbosszulásából) ered, és nem önálló dicsvágy szüleménye. Erről tesz bizonyosságot például Maxine Hong Kingston is, amikor könyvének hőse, Fa Mulan, azért válik a tökéletes gyermeki engedelmesség mintaképévé, mert koros apja *belyett* lép a harc és lázadás útjára, hogy bosszút álljon fivérére (Kingston 2010). E tekintetben Xena sem különb, hiszen, mint azt már említettem, harcos pályafutása faluja védelmében, mondhatni, a szülőfaluja iránti gyermeki lojalitásból fakad. A „Családi kötelékek” [Ties That Bind] című epizódban azonban pont a fent említett „függelék-szindróma” sztereotípiájából lép ki. Arész megszemélyesíti Xena rég nem látott apját, majd látszólag hagyja magát egy csapat felbőszült falubeli által meglincselni, hogy ezáltal Xenát bosszúra sarkallja. Gabrielle hatására azonban Xena átlát Arész manipulációján, elutasítja a bosszút, és nem fog kardot apja érdekében. Sőt, a sorozat előrehaladtával, a Xenát harcművészetre oktató Arész szerepét M'Lilla, a gall harcos rablány váltja fel („A sors” [Destiny] című epizódban). Hasonlóképpen Herkules mint Xena színeváltozását előidéző és jóra ösztönző férfi szerepe is elhalványodik, mivel a sorozatban e folyamat magvát egy másik nő, Lao Ma veti el, az ösztönzés és a jó úton való megtartás szerepét pedig Gabrielle veszi át. Az Arésztől, mint apafigurától, mentortól és szeretőtől való elszakadás, függetlenedés pedig állandóan visszatérő és ismételten megerősítésre találó témája a sorozatnak.

A hagyományos társadalom nemi viszonyrendszerei és az általuk meghatározott szerepek felülírásának azonban ennél is érdekesebb szemléltetését nyújtják azok az epizódok, ahol Xena álcaként hagyományos női szerepeket ölt magára: feleségnek, háztartásbelinek vagy épp szépségverseny-jelöltnek tettei magát. Mary Ann Doane 'kettős mimézis' fogalmára hivatkozva, Morreale szerint Xena ezen epizódokban parodikus utánpótlással fedi fel mind a férfiasság, mind a nőiesség konstruált természetét

és válik a Pamela Robertson által megfogalmazott feminista *camp* példájává (82-83).⁹

Nem szándékom a jelen tanulmányban részletesen tárgyalni a *camp* szemléletmód meghatározását és szakirodalmát, hiszen jól átláthatóan és alaposan tárgyalja azt a magyar olvasó számára Süvecz Emese „[Jegyzetek a Queer láthatóságáról](#)” című cikkjében (2002).¹⁰ Jómagam a *camp* nek mindössze a Robertson *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mea West to Madonna* című könyvében (1996) olvasható tárgyalását szeretném kiragadni.

Robertson Susan Sontag „A *camp* ról [Notes on Camp]” (1964) című írására hivatkozva kezdi¹¹ érvelését és abból az alábbi jellemzőket tartja a *camp* szemléletmód meghatározóinak: a csödöt mondó komolyságot, a túlzás és a mesterkéeltség szeretetét, a stílus tartalom fölé helyezését és a kétértelműségekre való nyitottságot, az abban való lubickolást (Robertson 1996, 3).¹² És bár nyilvánvaló, hogy Sontag csak az affinitásra mutat rá a *camp* és a meleg férfi szubkultúra között, Robertson mégis az ő hatásának tudja be, hogy a későbbiekben a *camp* szinte kizárólag e szubkultúra szemléletmódjával azonosítják. Süvecz szavaival élve:

A további olvasatok szempontjából Sontag szövege valóban úttörő jelentőséggel bír, mert olyan, a *camp* diszkurzusát lényegében kijelölő dimenziók irányába nyit, mint a giccs, a pop art, vagy a homoszexualitás. Ezek közül a homoszexualitás témája bizonyult a legsokkolóbbnak, olyannyira, hogy a következő évtizedben a *camp* peggel foglalkozó írások többségének központi tematikáját a homoszexualitás határozza meg. (Süvecz 2002)

⁹Morreale egyébként nem az első, aki a Xenában rejlő feminista értelmezési lehetőségeket a *camp* peggel hozza kapcsolatba — Suzanne Sheldon a „Xena: Feminist Icon” című cikkében már felveti ezen értelmezés lehetőségeit (1997, ¶ 36-37). A szóban forgó cikk egyébként a *Whoosh.org* oldalon jelent meg, amely — nem nevetni! — a rajongók által megalakult International Association of Xenaoid Studies [Xena Tudományok Nemzetközi Egyesülete] rendszeres, a sorozattal foglalkozó online folyóirata volt 1996-tól 2006-ig bezárólag (102 számot ért meg!). Erről majd a fandom kapcsán bővebben is írok.

¹⁰Jó áttekintést olvashatunk a témáról angolul a Média Elmélet Chicagói Iskolájának (The Chicago School of Media Theory) honlapján a *camp* szócikk alatt (ld. King-Slutzky 2010).

¹¹Ez az állítás persze nem teljesen igaz, mivel a történelmi áttekintés elején Robertson — lévén, hogy a *camp* peggel történelmileg beágyazott (más korban más-más jelentéssel bíró) szemléletmódnak tekintni — megemlíti Christopher Isherwood különbségtételét a silány (low) és az elitista (high) *camp* között, mely megkülönböztetés, dichotómia, Süvecz szerint, Sontagnál már elmosódik. Erre a tanulmányom második szakaszában még visszatérek.

¹²Sontag szövege amúgy sem a meghatározás céljával született, hiszen mindvégig szemléletmódként beszél a *camp* ról, ami önmagában is „majdnem megfogalmazhatatlan” kategória, a *camp* peggel alkalmazva pedig különösen „sajátos, tünékeny szemléletmód” (Sontag 1972, 278-279). A szöveg magyarul *A pusztulás képei* kötetben jelent meg (Budapest: Európa, 1972) Göncz Árpád fordításában.

Robertson maga sem tér el radikálisan e hagyománytól — amennyiben a *camp* tudatosan a meleg férfiak és a nők kultúrájának közös halmazára korlátozza (nem tér ki a heteroszexuális férfiak, illetve a fehéren túl más rasszok *camp*hez való lehetséges viszonyára) —, ugyanakkor azon van, hogy ezen egyoldalú megközelítést felülírja a meleg férfiak és a nők kultúrája közötti „kölcsonosság” hangsúlyozásával. Vagyis azon elméleti megfogalmazások ellenében érvel, amelyek a *camp*et kizárólag a meleg férfiak kultúrmegnyilatkozásának tekintik, amelyben a nők lehetnek ugyan „*camp*”, de nem tudatosan teszik magukat *camp*pé, sőt, nincs hozzáférésük a *camp* szemléletmódhoz. A nők, e logika szerint, tárgyai és alávetettjei a *camp*nek, ám semmiképpen sem *camp* szubjektumok” (Robertson 1996, 5 ff). Nem titkolt szándéka, tehát, hogy a *camp* szemléletmódját feminista keretek között fogalmazza újjá, hiszen a *camp* nő ábrázolásai (amelyek a *camp* jellegénél fogva csak túlzók, ripacskodók és komolytalanok lehetnek) aláássák a társadalmi nemi szerepek állítólag természetes mivoltát és megrengetik a hiteles női identitás esszencialista felfogásait (6). Robertson a könyvében emellett érvel, hogy a heteroszexuális nők fontos szerepet játszanak a *camp* kialakításában és annak befogadásában (fogyasztásában), mindazonáltal, ódzkodik a feminista *camp* heteró (*straight*) jellemzésétől. Meglátása szerint a feminista *camp* Alexander Doty *queer* meghatározásához hasonló diskurzív térben mozgó fogalom: „A ‘queer olvasat’, a ‘queer diskurzus’ és a ‘queer pozíció’ kifejezések... arra tesznek kísérletet, hogy magyarázatot szolgáltatassanak a kultúrán belül létező és ‘queerként’ vagyis anti-, kontra-, nem-heteróként megfogalmazódó, széles skálán mozgó pozíciókra” (Doty 1993, 3; idézi Robertson 1996, 9). Vagyis, Robertson szerint a *camp* Doty-féle

queer diskurzus, amely lehetővé teszi nem csak meleg férfiaknak, hanem heteroszexuális és lesbikus nőknek, és vélhetően heteroszexuális férfiaknak is, hogy kifejezzék a hetero kultúra által rájuk rótt normatív gender és szexuális szerepekkel szembeni feszélyezettségüket és az ezektől való elidegenedésüket. (Robertson 1996, 10)

A fentiek fényében, nem csoda, hogy Morreale a *Xena* sorozat feminista *camp* jellegét a „Következik... Miss Amphipolis!” [Here She Comes... Miss Amphipolic] című epizóddal szemlélteti, amely mintha csak Robertson érvelésének alátámasztására készült volna.¹³ A cselekmény helyszíne és kerete egy szépségverseny, amelybe Xena titkon beépül, hogy leleplezze a versenyt szabotálni és így háborút szítani akaró egyént. A nyitó

¹³ Robertson 1996-ban megjelenő könyve, természetesen, nem tesz említést Xenáról — ahhoz túlságosan is egykorúak. A szóban forgó epizód egyébként a 1996-ban vetített 2. évad 11. epizódja.

jelenet már önmagába véve is egy összetett paródia: alulöltözött nők rohannak a tengerparton, lassított felvételen (ld. [klipp #1](#)). E jelenet ezzel egyszerre rájátszik a vetélytárs-sorozat (*Baywatch*) jellemző jeleneteire,¹⁴ a szépségversenyt „alulöltözött, túlfejlett libák” nézegetésének bélyegzi,¹⁵ és lesz önnön reprezentációjának ironikus reflexiója (hiszen a fenti jellemzés, talán a libától eltekintve, Xenára is igaz). Arról nem is beszélve, hogy mennyire *camp* Xena természetes-fegyver választása és használata e jelenetben! Az epizódban a „nőiesség” korántsem természetes, sőt nagyon is mesterségesen konstruált voltát leginkább kihangsúlyozó jelenet azonban az, amikor az álcát öltött Xena a ‘természetes kellemet’ meghazudtoló és az egész fellépés csináltságát leleplező ügyetlenséggel mozog és próbál a színpadon, miközben a férfi műsorvezető (Salmeoneus) az alábbi aláfestő éneket dalolja:



¹⁴Nézettség terén a *Xena* ekkorra már háttérbe szorította az 1989 óta futó, korábbi nézettségi rekordokat sorra döntő *Baywatch* sorozatot, amelyet sokan, gúnyosan csak „Babewatch” [Maca nézés] címen emlegettek (a *Baywatch* nézettségéről ld. [Carter 2015](#)). Elég, ha felidézzük a magyar adón is sugárzott *Jóbarátok* sorozat azon jelenetét (1996, 2. évad, 17. epizód), amelyben [Chandler és Joey a Baywatchot nézik](#).

¹⁵ A nyitó jelenetet követően az alábbi párbeszéd hangzik el Xena, Salmeoneus (a szépségverseny műsorvezetője) és Gabrielle között:

Xena: „Szépségverseny! Tényleg azért hívatnál ide sietve, hogy alulöltözött, túlfejlett libák versenyét nézegessem?”

Salmeoneus: Felvonulás; felvonulásnak hívják.”

Gabrielle: „Verseny, felvonulás – átlátszó trükk, hogy a férfiak megalázzák a nőket!”

Salmeoneus Gabrielle-nek: „Tévedsz, mint mindig! Mióta kellene ahhoz mentség?”

Mint hajadat borzoló lágy szellő,
 Mint lángoló tűz, mely melegítő,
 Mint tavasszal rügyező virágkelyhek,
 A nő olyan természetes.¹⁶

A jelenet zsenialitása abban rejlik — különösen, ha összevetjük azt a szinte azonos témát feldolgozó *Beépített szépség* (*Miss Congeniality*) című film (2000) hasonló jelenetével —, hogy itt nem csak Xena csetlik-botlik, hanem a többi versenyző is. Míg Gracie Hart FBI ügynök (Sandra Bullock) egyedül ügyetlenkedik a próbán, és válik ezáltal a normát képviselő „nőies” nők között deviánssá, kivétellé (ld. a film [„DancingQueen”](#) jelentét), addig Xena egy a sok közül — a *Xena* epizódban ugyanazon nehézséggel szembesül kivétel nélkül minden nő, amikor a társadalom által meghatározott normának megfelelő módon kíván viselkedni. Tanult, gyakorolt, nem-természetes folyamatról van szó, amelyet az ellenpontoszó dalszöveg a ‘női természetességről’ csak még jobban kiemel.

Azért írtam, hogy az epizód mintha csak Robertson érvelésének alátámasztására készült volna, mert sehol másutt nem feszegeti a sorozat jobban a gender (mint performansz) és, ehhez kapcsolódóan, a szépség (mint társadalmilag meghatározott ideál) kategóriáinak korlátait a *camp* heteró nők és meleg férfiak által egyaránt és kölcsönösen egymásra utaló alkalmazásával. És itt nem csak a szép, de agyatlan ‘libát’ játszó Xenára, vagy a versenyt végül megnyerő, találóan Miss Artifizs (Miss Artiphys) (ld Kreálmány Kisasszony) névre hallgató nő-imitátorra (*drag queen*-re) gondolkodom (ld. [klipp#3](#)) — aki az epizód egyik jelenetében éppen Xenát utánzó harcos hercegnőnek öltözik¹⁷ —, hanem Gabrielle-re is, aki Xena támogatójaként maga is álruhában, a férfi ‘szponzorok’ macsó modorát utánözva játssza a ‘nagyasszony’ szerepét. Xena és Gabrielle záró, szentenciális párbeszéde az epizód végén pedig maga a megtestesült „csődöt mondott komolyság”:

Gabrielle: Miss Ismert Világ egy férfi? Vicces!

Xena: Miért? Ami szép, az szép.

¹⁶ A magyar szinkron nem fáradozott a dal fordításával vagy akár csak feliratozásával. A fenti fordítás, noha korántsem tökéletes, de tartalmilag megfelel az eredetinek: “Like soft, gentle winds that will blow through your hair / Like fire that warms you when no one else can / Like flowers that bloom from the Earth in the spring / A woman’s a natural thing...”

¹⁷ Miss Artifizs szerepét Karen Dior/Geoff Gann játszotta. A szóban forgó jelenet roppant játékosságát sajnos a magyar szinkron nem tudja jól visszaadni, mert teljesen elvész benne a *drag queen* referencia. Amikor ugyanis Xenát már leleplezendőn az egyik szponzor elkiáltja magát, hogy “tartóztassák le, ő a harcos királynő”, Miss Artifizs az ikonikussá vált Xena bőr ruhában bevonul a színpadra, és ezt mondja, “drágám, nem királynő vagyok, hanem királynő” (“Darling, I’m no princess, I’m a queen”).

Mínta a „szépség” ideája transzcendens és egyetemes lenne és nem a genderhez hasonló módon kor/kultúra/társadalom által meghatározott kategória! Amúgy meg, az epizód végi szentenciákat sem szabad komolyan venni, minthogy maga a sorozat sem gondolja komolyan őket — ezt bizonyítják az epizódvégi stáblistán (*credit roll*) olvasható kibocsátói nyilatkozatok (*disclaimers*). Konkrétan, a tárgyalt epizód *disclaimere* ez: „Egy szalag sem sérül e mozgókép gyártása során. Ugyanakkor, többen komoly kinetóvizist tapasztaltak.”¹⁸ Bár a gyártói nyilatkozatok jelenléte e sorozatnál már önmagában is *camp* a maga mesterkéltsége (felesleges, ám mégis ott van) voltán, a szóban forgó nyilatkozat olyan zseniálisan ironikus és tudatos, hogy kénytelen vagyok egy pillanatra megszakítani az érvelésem menetét, hogy egy kis kitérőben elemezem.

Egy ügy melletti politikai elköteleződést jelölő, különböző színű szalagok viselete a tizenkilencedik század közepétől elterjedt gyakorlat (ld. például a Női Keresztény Mértékletességi Egyesület fehér szalagját). A *campet* célzó kritika leginkább a szemléletmód apolitikusságát hánytorgatta fel,¹⁹ így e felelősség hárítás, mely szerint a szalagoknak/politikai ügyeknek nem esett bántódása, ironikus önreflexió és kikacsintás a kritikára. A *disclaimer* második mondata, ugyanakkor, arról árulkodik, hogy az alkotók nagyon is tisztában vannak a *camp* tapasztalást átformáló erejével és hogy ezek a tapasztalatok távolról sem egyértelműek. Persze, mindezt játékos kétértelműséggel hozzák a tudunkra. Egyrészt szójátékot alkotnak a „*motionpicture*” (mozgó kép) és a „*motionsickness*” (kinetózis, avagy mozgás kiváltotta betegség) kifejezésekkel. Másrészt, eljátszanak a kinetózis szó jelentésével is. A ‘mozgás betegséget’ ugyanis a látási ingerek és az egyensúlyérzékelés közötti ellentétek



¹⁸ „No ribbons were harmed during the production of this motion picture. However, several experienced severe motionsickness.”

¹⁹Robertson ezt is Sontagnak tudja be, amiért apolitikusnak jellemezte a *campet* (Robertson 1996, 3). Igaz, egy lábjegyzet erejéig Robertson felmentést is ad Sontagnak a *campet* apolitikizáló vád alól, lévén, hogy Sontag a későbbiekben elismerte, hogy a *camp* akaratlanul is jelentős szerepet játszott az 1960-as évek feminista tudatosságának fellendülésében, amennyiben sikerült a nőiség egyes sztereotípiáit aláásnia (155n4). Itt jegyezném meg azt is, hogy Sontag „A campről” c. írásának magyar fordítása e tekintetben nagyon félrevezető. A fordításban ugyanis ez áll: „Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a *camp* szemléletmódja elkötelezetlen, politikaellenes – sőt, még azt sem, hogy apolitikus” (1972, 279). Ezzel szemben, a szöveg eredeti változatában ez olvasható: „It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized — or at least apolitical [Mondanom sem kell, hogy a *camp* szemléletmódja elkötelezetlen, depolitikizáló — vagy legalább is apolitikus].”

okozzák, amelynek leggyakoribb tünetei a rosszullét és a hányinger. Persze, gondolhatunk, hogy a kinetózis kapcsán mindössze a már említett szépségverseny próbára utalnak az alkotók, de az értelmezési keretek között megbúvik azon lehetőségnek is a felvállalása, hogy az epizód egyes jelenetei a látási ingerek és a heteronormativitás mint egyensúlyérzékelés közötti ellentétek tapasztalása számos nézőben a kinetózis tüneteit válthatja ki ([klipp#3](#)). Pechükre, mert a *disclaimer* lényege, hogy a tünetekért a nézőt okolja. Végezetül, akárhogy is értelmezzük az epizód végi nyilatkozatot, önmagában már a létük is szubvertálja az epizódot záró szentenciák komolyságát, amelyek ilyenén megint csak csődöt mondanak. Végtelenül nagy kár, hogy a sorozat magyarországi vetítése során a TV2 több reklámidő reményében levágta a sorozat stáblistáit és velük együtt a *disclaimereket* is, megfosztva ezzel a magyar nézőket a sorozat *camp* értelmezhetőségének egy fontos mutatójától.

Visszatérve azonban a sorozat egészének feminista *camp* jellegére, azt kell mondanom, hogy az távolról sem merül ki a Morreale által vázolt robertsoni értelmezésben, tudniillik a társadalmi nem csináltságának hangsúlyozásában. Sontag írásához visszanyúlva, a *camp* szemléletmód általa megfogalmazott sok-sok asszociációs jellemzője²⁰ közül szeretnék kettőt kiemelni, amelyekkel a sorozat feminista eszközként él, és amelyek tárgyalása (különösen a másodiké) már a tanulmányom második, záró szakaszába, a fandom és a digitális bölcelet témájába torkollik.

Az első ilyen jellegzetesség a *démesuré*, avagy a végtelen nagy és elbizakodott túlkapás, ami a célkitűzéseket illeti. Sontag ezt így fogalmazza meg:

A *camp*-műveknek nemcsak stílusukban, de törekvésükben is gyakran van valami *démesuré*. Gaudí borzongató-gyönyörű barcelonai épületeit nemcsak a stílusuk teszi *camp*-pé, hanem hogy lerí róluk [...], hogy egyetlen ember akarta elvégezni mindazt, ami egyébként egy nemzedék, egy egész kultúra feladata. (#25; 1972, 288)

Mivel műfaját tekintve a *Xena* fantasy sorozat, a történelemhez való viszonyulása anakronisztikus: történelmi síkja több emberöltött ölel fel, távolról sem kronológiai sorrendben. Így például, az egyik epizódban Xena egyszerre találkozik Galénossal és Hippokratésszel, hogy megtanítsa őket az orvostudomány és betegellátás alapjaira (előrevetítve ezzel a hippokratészi esküt); egy másik epizódban elárulja Dávidnak Góliát gyenge pontját, egy

²⁰Sontag kapcsán, mint már említettem, aligha beszélhetünk a *camp* konkrét meghatározásáról, így az általa megfogalmazott jellemzők is inkább csak asszociációk, ahogy maga is írja: „Könnyebb lefirkantani, ami az embernek eszébe jut róla [ti. a *camp*ről], mint esszébe foglalni (hisz az egyenes vonalú érvelést, lánckövetkeztetést kíván)” (1972, 279).

harmadikban Brútuszt buzdítja fel Cézár ambíciójának megfékezésére, de van olyan epizód is, amelyben segít felajzani Odüsszeusz úját (elvitatva ez által személyazonosságát), vagy éppen döntő szerepet játszik Trójai falainál. Még sokáig sorolhatnám főhősnőnk ókortörténelmi gócpontokban játszott kardinális szerepeit. Xena nem az időutazó felesége, hanem ő maga az időutazó, annak ellenére, hogy a sorozat nem tesz különbséget eltérő korok/idők és annak szereplői között, hanem egy összezsugorított idősíkon tárja elénk a „banalítás szféráját” (ld. Sontag 1972, 290).

Más szavakkal, Xena egy személyben viszi véghez a feminizmus második hullámának történelmi („herstory”) revízióját, sőt meg is fogalmazza e revízió lényegét egy epizódban, amely egyszerre Indiana Jones és önnön sorozatának parodisztikus egyvelege. Az epizód ugyanis 1940-be repíti a nézőt, egy Macedón ásatásra, ahol Janice Covington (Gabrielle kései utódja és hasonmása) a harcos hercegnő tetteit rögzítő Xena tekercs után kutat, amely „a század legfontosabb régészeti lelete, ami forradalmasíthatja az ókorról kialakult képünket, mert történelemmé változtatja a mítoszt, és mítosszá a történelmet” („A Xena tekercs” [The XenaScrolls], 3#10).



Ízlésről, élvezetről, és a *Xena camp* paródiájáról

A másik sontagi *camp* jellegzetesség, vagy inkább asszociáció-csokor, amelyre még kitérnék, az ízlés és az élvezet témáját érintő kérdés. Sontag már az írása elején úgy határozza meg az ízlés és a szemléletmód közötti kapcsolatot,

hogy az utóbbit „minden meghatározott ízlés alapj[ának] és életrekeltőj[ének]” tekinti (1972, 278). Viszont Isherwooddal ellentétben, aki különbséget tesz a balett és a barokk művészet emocionális bázisát adó elit (high) *camp* és a pop kultúrában manifesztálódó alacsony (low) *camp* között, Sontag szerint a „*camp* élményvilág azon a nagy fölfedezésen alapszik, hogy a kifinomultság nem a nagykultúra kizárólagos tulajdona”, mert, mint írja, „a rossz ízléshez is jó ízlés kell” (298). Süvecz szerint, ezzel Sontag eltörli az Isherwoodnál még meglévő dichotómiát (2002). Valójában azonban, Sontag egyáltalán nem törli el az elit és az alacsony *camp*, avagy a jó és a rossz ízlés közötti dichotómiát. A különbségtétel mindvégig megmarad. És értékítélet is van, mert mint írja, az ember nem minden esetben állíthatja azt, hogy valami „azért jó, mert *rémes*. Csak bizonyos feltételekkel” (299), amelyeket lényegében ő vázol fel, és ezzel egyszersmind a jó ízlés letéteményesévé deklarálja önnön magát, történetesen a rossz ízlésben is. És ez a lényeg. Sontag végső soron felszabadítja a jó ízlést arra, hogy élvezetét lelje a rossz ízlésben is. A hangsúly pedig az élvezeten van, mert Sontag szerint a „*camp*-ízlés mindenekfelett az élvezet, a méltánylás egy módja — nem ítéletalkotás” (ibid).

Figyelemreméltó, hogy a Médiaelmélet Chicagói Iskolája a *camp* szócikk tárgyalásában pont az előbb említett dichotómia jelenléte biztosítja a *camp* diskurzus politikai vetületét (amelyet, értelemszerűen, egészen Isherwoodig vezet vissza), és bár nem ennek hiányával magyarázza a sontagi diskurzus sokszor kritizált apolitikusságát, az érvelés ezt, utalásszerűen, mégis magában foglalja (King-Slutzky 2010). Ez többek között azért is érdekes, mert az apolitikusságot kritizáló, felülíró szerzők között — Butler és Halberstam mellett — Robertson is megemlíti a szócikk, holott, meglátásom szerint, Sontag és Robertson érvelése szinte azonos mederben fut az élvezet kérdésében. Mindössze annyi a különbség, hogy míg Sontagnál jó és rossz ízlésről van szó, addig Robertsonnál feminista nézőpontilag elfogadható és elfogadhatatlan (pl. nőket alárendelő, tárgyasító, a heteronormatív sztereotípiák szerint reprezentáló) alkotásokról. Ezt az alábbiakban egy kicsit bővebben is kifejténém.

Figyelembe véve a tanulmányom elején felsorolt — a populáris kultúrában felelhető és az elmúlt harminc évben túlnyomórészt változatlanul ábrázolt — női modelleket, Sontag alábbi leírása szólhatna akár az ilyen kulturális termékeket (televízió, mozi, játék) élvező és (mégis) magukat feministáknak való nők tapasztalatáról és/vagy büntudatról²¹ is:

²¹ Lásd épp Robertson könyvének címét: ***Bűnös élvezetek: Feminista camp Mae Westtől Madonnáig (Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna)*** — **kiemelés** a szerző által.

Az az ember, aki ragaszkodik a magasrendű és komoly [*feministaként elfogadható, a nőket és problémáikat korrektül és komolyan ábrázolt*] élvezetekhez, más élvezettől fosztja meg magát; szakadatlanul korlátozza, hogy mit élvezhet; szinte azt mondhatnók, nem fizetődik ki, hogy mindig pórázon tartsa a jó ízlést. A *camp*-ízlés merész és szellemes hedonizmus formájában rakódik a jó ízlésre. Megvidámítja a jó ízlést, mely korábban szakadatlan kielégületlenség kockázatával küzdött. S ez a vidámság jót tesz az emésztésnek. (Sontag 1972, 298)

Roberston a feminizmus elméleti keretében politikai eszközként visszasajátított *camp* diskurzusa a fentiekhez hasonló szerepet szán a *camp*nek. Mert bár Robertson, mint a többi, kilencvenes évek (és napjaink) feminista (film)elméletet gyakorló kutató — Kérchy Anna szavaival élve — „megpróbál túllépni az aktív-néző-férfi versus passzív-látvány-nő dichotómián,” elutasítva „a tekintet homogenizáló, egyetemesítő definícióját, hogy a nézés, a nézőség sokfélesége mellett tegyen hitet” (Kérchy 2003), érvelésében a *camp* feladata felfedni az élvezet porózusságát, passzivitásának és aktivitásának, jóváhagyásának és kritikájának helyileg átfedő sajátosságait (Robertson 1996, 16). Robertson számára az élvezet nem csak ellenálló (*resistant*) lehet. Úgy akarja bemutatni a *camp* szemléletmódot, mint „szubjektum és objektum közötti játékot, amelyben a női néző [*spectator*] nevet és eljátszik saját képével — más szavakkal, elhatárolódva/eltávolodva önnön képétől, kineveti, és nevetség tárgyává teszi e képet — miközben nem veszíti szem elől, hogy e kép valós hatalmat gyakorol felette” (17).

A fenti idézetekből nyilvánvaló, hogy amikor Robertson a *camp*ről ír, már nem pusztán egy szemléletmód alkotta művet tárgyal, hanem egy adott mű — függetlenül, hogy eredeti szándék szerint a *camp* szemléletmód szülötte vagy sem — *camp* olvasatának lehetőségeit, vagyis a *camp*et mint nézői befogadás-játékot. E játék leggyakoribb alaköltése pedig a paródia, sőt az önirónia, amely Sontag szerint csak akkor tekinthető *camp*nek, ha nem tanúskodik „önmaga témájának és anyagának megvetéséről”, sőt, ha „még akkor is büzlik az önszeretettől, ha parodizálja önmagát” (1972, 286–287). A fenti robertsoni idézettel összevetve, én ezt úgy értelmezem, hogy a néző (kiváltképpen, ha nő) nevetség tárgyává teheti, kiparodizálhatja rajongásának tárgyát (jelen esetünkben a *Xena* sorozatot és/vagy saját rajongását a sorozat iránt, illetve az általuk ábrázolt nőképet), de ez nem gátolja meg a sorozat és/vagy a rajongás élvezetét.

A *Xenát* egyébként az teszi különösen érdekessé e tekintetben — figyelembe véve, hogy a sorozat és a köré csoportosuló elsődlegesen rajongó tábor (*fandom*) az 1990-es évek második felében jött létre —, hogy e parodikus játékban nem mindig különül el az alkotói (produkciós) és befogadói (nézői) ‘játszóter’. Ugyanis nem csak arról van szó, hogy a sorozat

egy-egy epizódjai paródiát űztek önmagukból, sőt olykor a rajongókból is,²² vagy hogy a rajongók tollából gyakran születtek a sorozatot és/vagy a rajongást, sőt ezen belül a *fan fiction* írás konvencióit kiparodizáló, ám mégis rajongó alkotások.²³ Hanem arról, hogy ezek a parodisztikus megnyilvánulások olykor összeforrtak. Például úgy, hogy a fandomban nagy népszerűségnek örvendő *fan fiction* író, Melissa „Missy” Goodot, a sorozat alkotói két epizód forgatókönyvének megírására is felkérték („Hazatérés” [Coming Home], 6#1; „Örökség” [Legacy], 6#5), vagy hogy Kym Taborn a *Whoosh.org* Xena rajongói honlap, valamint a IAXS (International Association of Xenoid Studies) alapítójának karaktere is megjelenik (Barb Binder néven) az egyik epizódban („Lélektani hadviselés” [SoulPossessions]; 6#20), konkrét hivatkozással a *Whoosh*-ra.

Mindezek ellenére, a *Xena* sorozat és rajongói aktivitása, amely a fandom kutatás akadémia térhódításával együtt indult hódító útjára, fura módon kimaradt az 1990-es években megjelenő, fandomot tárgyaló alap művekből — mint Robertson esetében is, talán azért, mert túlságosan is kortárs, közvetlenül egyidejű azokkal —, holott az első olyan fandom jelenség övezi, amely rajongói térhódítását az interneten valósítja meg, és ezzel a beköszönő digitális fordulat, valamint ennek következtében a konvergens kultúra egyik úttörője.

Mivel a korábban már említett aktív/passzív dichotómia, amelyet Robertson szerint a *camp* élvezet ‘kijátszása,’ egyaránt fontos szerepet játszik a fandom kutatás (*fandom studies*) és a digitális bölcsélet vitáiban, ezért a tanulmányom hátralévő részében röviden vázolom e folyamatok alakulását, és a hozzájuk kapcsolódó vitatott kérdéseket, valamint a *Xena* fandom ezekben játszott szerepét, ez utóbbival némileg törlesztve a fandom kutatás fent említett adósságát a *Xena* jelenség felé.

²² Ilyen epizód a rajongók által legnépszerűbbnek választott „Egy nap az életben (A Day in Life) (2#15), amelyben első ízben tűnik fel a Xena rajongó (‘antik’) prototípusa, Mínya. Mínya minden tekercset olvasott, amelyet Gabrielle írt Xena kalandjairól — ez valójában rámutat arra, hogy Gabrielle a sorozat valódi rajongó prototípusa, aki ráadásul a fandom azon részét képviseli, amely *fan fiction* (rajongók által írt történetek) ír.

²³ A Xena parodisztikus *fan fiction* koronázatlan királynője kétségtelenül Joanna Sandmark. Xena *fan fiction*-jei a *XenaDinosaurBards* honlapon jelentek meg, amelyek közül külön kiemelném az „[If Ingmar Bergman Directed a XenaEpisode](#) [„Ha Ingmar Bergman rendezne egy Xena epizódot]” c. írását. Sandmark ugyan nem került be a *Xena* forgatókönyv írók sorába, de a későbbiekben a DC [WonderWomenSecretFiles and Origins](#) sorozatának egyik írója, majd non-fiction és regény író lett (Sandmark 2013).

Rajongók/alkotók/digitális bölcsészek

A fandom kutatás szempontjából 1992-ben két úttörő mű is napvilágot látott: Henry Jenkins *Textual Poachers* (1992) című könyve és a Lisa A. Lewis szerkesztette *Adoring Audience* (1992) című gyűjteményes kötet.²⁴ A könyv és a gyűjteményes kötet tanulmányai a rajongói közösségek megnyilvánulásait ekkor még csak rajongói találkozókra (*conventions*) és a rajongók által írt és szerkesztett, szamizdat kiadásban megjelenő *fanzine*kre (az angol *fan* [rajongó] és magazin szóból) korlátozták (ld. Gray, Sandvoss, & Harrington 2007, 7). Az évezredfordulón e közösségek kivétel nélkül az Internetre költöztek, és noha a találkozók továbbra is nagy szerepet játszanak a fandomok életében, a rajongói internetes vita csoportok (*fan discussion groups*), honlapok, levelezőlisták és adatbázisok²⁵ éppen olyan fontos, ha nem fontosabb szerepet töltenek be. Így például a világ legnagyobb és legnépszerűbb automatizált fan fiction adatbázisa és fóruma a FanFiction.net (FFN) 1998-ban jött létre, több mint 2.2 millió regisztrált felhasználója van és több mint harminc nyelven olvashatók rajta a rajongók által írt történetek (“FanFiction.net” 2015).²⁶ Azonban, e fandom-gócpont adatbázisnak számos Xenafandom előzménye van. Az alábbiakban csak három példáról tesztek említést:

A már említett Whoosh.org, amely „1996 óta szolgálja vígan az emberiséget.”²⁷ A *Whoosh* nem kimondottan fan fiction adatbázis. A honlap a Xena Tudományok Nemzetközi Egyesületének ad otthont (IAXS — International Association of XenoidStudies), amely KymTaborn meghatározásában



²⁴ E kötet jelentősége a fandom kutatás kialakulása szempontjából páratlan, mert egy csokorba gyűjti a populáris kultúrával foglalkozó, a közönség kutatást (*audience studies*) is meghatározó kutatókat.

²⁵ Gray és társai azt is állítják, hogy e fandom részvételt az Interneten csak a pornó haladja meg (2007, 7).

²⁶ Egy másik, egyre nagyobb népszerűsége szert tevő adatbázis az [Archive of Our Own \(AO3\)](http://ArchiveofOurOwn(AO3)), amely az Organization for Transformative Works (OTW) nonprofit szervezet projekt oldala. A szervezetet rajongók hozták létre 2007-ben, mindenekelőtt azzal a céllal, hogy az utóbbi másfél évtizedben megsokasodó szerzői jogi vitákkal szemben megvédjék a fan fictiont, mint transzformatív mű létjogosultságát. Az AO3 növekvő népszerűsége többek között annak tudható be, hogy míg a FFN számos esetben korlátozza az adatbázisban tárolt fan fictionök letölthetőségét, az AO3 eleve több e-könyv formátumban teszi ezt lehetővé. Magyar nyelvi viszonylatban a fan fiction adatbázis szerepet a 2004-ben létrehozott Merengő tölti be.

²⁷ Ez a nyitó oldal mottója („Cheerfully serving humankind since 1996”).

egy kvázi irodalmi, kvázi akadémikus, kvázi fandom, és teljes egészében SZÓRAKOZTATÓ kifogás, hogy az 1995-2001 között gyártott akció/fantasy sorozat, a *Xena, Harcos Hercegnő* mindenféle aspektusáról, VAGY bármely más TV sorozatról, amelynek erős, akció/kaland női főszereplője van, írjunk és egyedi megszállottságunkat megosszuk másokkal... (Taborn 2002, 1.1)

Lényegében, egy tisztességes referenciákkal ellátott, havonta megjelenő online folyóiratról van szó, amely 1996-2006 között 102 számot adott ki. Peer-review folyamatát számos egyetemi kiadvány is megirigyelhetné (ld. Taborn 2002, 1.2). A rajongók által írt elemzések, tanulmányok és interjúk mellett a honlap helyet ad a *Xena* sorozat összes epizódleírásának, amely a cselekmény leírás és a filmográfia mellett az adott epizód nézettségi adatait is tartalmazza. Noha az oldal az utolsó IAXS szám óta gyakorlatilag statikus, Kym Taborn legutóbbi, 2009-es híradása szerint a honlapot továbbra is naponta kb. 3000-en látogatták.

A másik, egykor igen nagy forgalommal bíró honlap a [Lunacy's Fan Fiction Reviews](#). A honlap alapítója és fenntartója, Lunacy, a valós életben egy floridai könyvtáros. 1995-ben kezdett fan fictionot szemléket írni, amelyeket eleinte az egyik *Xena* NetForumon tett közé. A fan fiction szemle oldalát 1997-ben hozta létre, és bár az oldal nem adatbázis, még most is fontos eligazító gócpontja a több ezer *Xena* (és időközben hozzárendelt *Star Track Voyager*) fan fictionnek. A lényegében annotált fan fiction bibliográfiát és elérhetőséget (linket) szolgáltató honlap a rajongói írásokat műfajok szerint kategorizálja (alternatív, általános, über-*Xena*²⁸ és eredeti, illetve ezek alkategóriái szerint).²⁹ Mint minden rendes könyvtáros adatbázis, Lunacy honlapja a további kutatáshoz — a fan fiction íráshoz szükséges háttér-információk, ismeretek megszerzéséhez — szükséges forráslistákat (*directories*) is biztosít, valamint szakértelmük alapján kategorizált *BetaReader* (olvasószerkesztő) listát/elérhetőséget.

Végül, de nem utolsó sorban, példaként álljon itt a *Xena* fandom legnagyobb online *hub*-ja, az [AusXip.com](#). Az 1996 óta töretlenül frissülő honlap mostanra már *AusXip Network* néven hatalmas hálózattá nőtte ki magát, számos, specializált al-oldallal. A *Xena* ez utóbbiak közül már csak egy. A honlap az előbbi példával ellentétben, a rajongói kreativitás adatbázisaként is szolgált és szolgál még most is. Noha a fan fiction mellett más média alkotások is otthont találtak az oldalon (műalkotások, zenés

²⁸ Az über műfaj lényegében az AU (alternatív univerzum), vagyis a sorozat keretein kívül eső, de alapfelállításait felismerhetően tálaló fan fiction kategória.

²⁹Lunacy a *Xena* fan fiction internetes történelméről, valamint annak számos trendjéről, műfaji mutációiról tanulmányt is írt a *Whoosh.org* 25. számában (ld. Lunacy 1998).

videók³⁰), a [Bard'sCorner](#) névre hallgató fan fiction adatbázis volt terjedelmében és jelentőségében a legnagyobb.



A fent említett online fandom oldalak a Web 1.0 és a 2.0 átmeneti korszakában jöttek létre. Vagyis, lényegében statikus, információt szolgáltató oldalak, passzív felhasználói felülettel — a visszajelzés, a hozzászólás még korlátozott (néhány fórum funkcióra), illetve a felhasználók által készült tartalom (fan fiction, zenés videó, rajz/festmény) még nem automatizált folyamatok által kerül fel a honlapra (mint a Web 2.0 esetében),³¹ hanem a honlapok alkotói, webmesterei tették közzé. Az eszköz hozzáférés és hozzáértés így egyaránt meghatározó tényező volt a fandomhierarchia kialakulásában. A honlap kódoláshoz értő, és saját honlappal rendelkező rajongók (akár szerzők, akár webmesterek) mindig nagyobb láthatósággal és, ezáltal, a közösség befogadói-játékát meghatározó szereppel bírtak. De hogy kapcsolódik ez a fandom tudomány és a digitális bölcsélet kérdésköréhez?

John Fiske-től(1992) kezdve Matt Hillsig (2001), a fandom és a rajongó meghatározásának egyik alapvető kiindulási pontja a tömegkultúra passzív fogyasztói képének felülírása. Mert bár a rajongói kultúra a populáris kultúra részeként kétségtelenül fogyasztói társadalomba ágyazott jelenség, és ily mód passzív és manipulálható befogadói közegként van posztulálva, a fandom kutatás és főleg annak első nemzedéke, előszeretettel összpontosít azokra a fogyasztói gyakorlatokra, amelyek — Stuart Hall kifejezésével élve — nem csupán domináns módon dekódolják az alkotók (*producers*) üzenetét, hanem kialakuló (*negotiated*), sőt, ellenzéki (*oppositional*) módon teszik azt (Hall

³⁰ A YouTube csatorna elterjedésével a Xena zenés videók lassan átköltöztek, illetve a korai alkotások rossz minősége miatt (alacsony felbontás) már végleg elévültek. Így az *AusXip* adatbázis ezen része már nem is él.

³¹ A Web 2.0 tipikus példái a közösségi oldalak, mint a *Facebook*, az *Instagram*, a *Twitter*, a *YouTube*, a *Wikipedia*, vagy történetesen a *FanFiction.net*, ahol a tartalmat a felhasználók hozzák létre és osztják meg egymással (gyakran igen csekély vagy nem létező informatikai ismeretekkel).

2011, 132-134).³² A megkülönböztetés, amely ezáltal létrejön — jelen esetben a kutatásra érdemes vagy érdemtelen rajongó között — ismét csak az aktív/passzív dichotómiát hozza előtérbe. Hasonló módon, a digitális bölcséletet megosztó kérdés — tudniillik, hogy ki számít digitális bölcsésznek: vajon csak a kódolni tudó, algoritmusokat és archívumokat létrehozó,³³ avagy a digitális technológia ‘passzív’ felhasználója is — szintén e dichotómiára épül (Grusin 2014). Persze ez egyben magában foglalja azt a lényeges kérdést is, hogy mi valójában a digitális bölcsélet tárgya.

Kathleen Fitzpatrick így összegzi a dilemmát:

Bizonyos, hogy van átfedés e területek és a között, amit digitális bölcsületnek nevezünk — kutatók és kutatók között, akik, egyfelől, hagyományos bölcsületi tárgyakat kutatnak digitális technológiák alkalmazásával, és akik, másfelől, kortárs bölcsületi módszereket alkalmaznak digitális tárgyak kutatásában —, de nyilvánvalók a különbségek is. E különbségek pedig jelentős feszültséget okoznak, kiváltképpen azok között, akik szerint a digitális bölcsület mindig valaminek az *alkotásáról* szól (legyen az archívum, eszközök, vagy új digitális módszerek) és azok között, akik szerint a digitális bölcsületnek magába kell foglalnia az *értelmezést* is. (Fitzpatrick 2012, 13-14)

Grusin (2014) szerint ezek a feszültségek és ellentétek egyre élesebben rajzolódnak ki a digitális bölcsület vitáiban. Ezzel szemben, a Web 2.0 online fandom közösségei (köztük a *Xena* rajongók új generációja is)

³² Jenkins klasszikussá vált megfogalmazásában: „... a rajongók ellenállása a kulturális hierarchiával szemben meghaladja a szövegválasztásuk nem oda illő, alkalmatlan voltát, és gyakran feltárja a logikát, amellyel a kulturális tapasztalást értelmezik. A rajongók értelmezői gyakorlata nem csak tárgyának megválasztásában, avagy intenzitásban tér el az oktatási rendszer által tanítottól és a burzsoá kultúra által preferálttól, hanem az alkalmazott olvasó készségekben is, abban, ahogy a rajongók egy-egy szöveghez viszonyulnak. A domináns ízlés szemszögéből nézve a rajongók félelmetesen uralhatatlan, fegyelmezetlen és megátalkodott, zsvány olvasók. [...] A rajongókat nem hatja meg az intézményes tekintély és hozzáértés, saját jogot formálnak az értelmezésre, az értékítéletre és a kulturális kánon konstruálásra. A rajongókat nem tántorítja vissza az irodalmi és szellemi tulajdon fogalma, szabadon fosztogatják a tömegkultúrát, igényt támasztanak anyagának saját felhasználására, hogy saját kulturális alkotásaik és társadalmi interakcióik alapjává dolgozzák fel azt” (Jenkins 1992, 18). A fandom kutatás ezen aspektusáról jó, gender nézőpontra is kitérő áttekintést ad Kacsuk (2012).

³³ A *Xena* fandom és a digitális fordulat szerencsés egybeesésének köszönhető például az is, hogy a rajongók nem csak a fandom közönség online térhódításában vettek részt, hanem tágabb térben (bölcsületben) alkalmazható digitális eszközök kialakításában is. Gondolok itt konkrétan az Ausztrál Nemzeti Archivum (National Archives of Australia) által kifejlesztett nyílt forráskódú Xena (XML Electronic Normalisation of Archives) névre hallgató programcsomagra (ld. Cunningham 2008, 538-539). Hogy az elnevezés nem véletlen lásd O’Donnell (2010) cikkét.

egyre kevésbé érzékelik a fenti dichotómia okozta megkülönböztetéseket. Sőt, pont a Web 2.0 és a Web 3.0 terjedésének köszönhetően, amelyek egyre szélesebb körben biztosítanak kreatív alkotói teret a felhasználóknak, e dichotómia, úgy tűnik, kezd elmosódni. Nyugaton, konkrétan az Egyesült Államokban, e trend alakulása szépen nyomon követhető a Pew Internet & American Life projekt jelentéseiben. Jenkins és társai a résztvevő kultúra (*participatory culture*)³⁴ kihívásait tárgyaló tanulmánykötetükben szintén a Pew jelentés adataiból indulnak ki, amikor azt állítják, hogy 2005-ben az amerikai kamaszok (13 és 17 év közötti fiatalok) fele, és az internet használók 57 % mondható médiaalkotónak,³⁵ sőt, egyharmaduk a családi és baráti körön kívül is megosztja alkotásait (Jenkins et al. 2009, 3). A két évente ismétlődő felmérés, ha nem is drasztikus, de fokozatos növekedést mutat-e téren, azzal, hogy 2009-ben már nem csak a kamaszok, hanem a harminc éven felüliek is nagyobb mértékben vesznek részt a médiaalkotás és megosztás folyamatában (Lenhart et al. 2010, 22-25).

A gender kutatás szempontjából, érdekes még megemlíteni, hogy a 2007-es Pew jelentés adatai szerint a média/tartalomalkotók (*media/content creators*) nagyobb százalékban lányok — 55% lány, 45% fiú (Lenhart et al. 2007, 4-5). Ez valószínűleg összefüggésben van a 'résztvevő kultúra' Jenkins által megfogalmazott jellemzőjével, mely szerint olyan kultúráról van szó, amelynek „relatív alacsony a művészi kifejezés és a civil szerepvállalás küszöbe, amelyben a saját alkotás készítése és megosztása erős támogatást élvez, és rendelkezik egy bizonyos informális mentorálással, amely által a leginkább tapasztaltak átadják tudásukat a kezdőknek” (Jenkins et al. 2009, xi). Jelzem, itt az „alacsony küszöb” nem feltétlenül a művészi kifejezés és/vagy a civil szerepvállalás minőségére vonatkozik. Inkább arról van szó, hogy — ahogy azt Jenkins már korábban írta — a rajongókat nem hatja meg és nem is korlátozza „az intézményes tekintély és hozzáértés” (Jenkins 1992, 18), amely, valljuk meg őszintén, leginkább a patriarchális diskurzus által dominált kultúra igényeihez szabja a kultúrába való tevékeny, részvételi belépés feltételeit.

Zárszóként visszatérve a digitális bölcelet elmélet-praxis (az alkotás szempontjából passzív-aktív) megosztottságához: Fitzpatrick abban bízunk, hogy a média tudományhoz hasonlóan a digitális bölcelet előbb-utóbb

³⁴ Jenkins 'résztvevő kultúra' fogalma egyértelműen a fandom jelenség kutatásából nőtt ki magát (ld. 1992-es könyvének teljes címét az irodalomjegyzékben), és a mai napig jelentős mértékben kapcsolódik e jelenséghez.

³⁵ Jenkins és társai meghatározásában „média/tartalom alkotó az, aki blogot vagy honlapot hozott létre, eredeti műalkotást, fényképet, történetet, vagy videót posztolt online, vagy meglévő online tartalmat remixelt saját, új alkotásába” (Jenkins et al. 2009, 3). E meghatározás persze nem vethető teljesen össze a digitális bölcelet vitáiban sokkal szigorúbban megfogalmazódó aktív-alkotó és passzív-felhasználó dichotómiával.

produktívan áthidalja az alkotás (készítés) és az értelmezés aspektusait, hiszen, mint írja, „a legjobb tudomány mindig kreatív, a legjobb alkotás (*production*) pedig mindig kritikailag tudatos” (Fitzpatrick 2012, 14). Robertson a *camp* kapcsán pedig abban bízik, hogy az élvezet nem csak passzív tényezőként reifikálódik, hanem pont a kritikai tudatosság adja játékoságának és élvezetének egyik fontos aspektusát (Robertson 1996, 16-17). Jómagam annak lehetőségét szerettem volna felvillantani e tanulmányban, hogy a fandom jelenségek, és azok kutatása, lehetőséget, sőt igényt támasztanak mindkét elképzelésre.

Disclaimer: *Jelen tanulmány írása nem lohasztotta le a szerző izgatott érdeklődését az idén bebarangozott Xena sorozat újraforgatása iránt. Csak remélni meri, hogy az előző változathoz hasonlóan, olyan rémes lesz, hogy az már jó lesz.*

Felhasznált irodalom

- Carter, Bill. 1995. „[Stand Aside, CNN. America’s No. 1 TV Export Is - No Scoffing, Please - ‘Baywatch.’](#)” *The New York Times*. Letöltés: 2015. 10. 05.
- Cunningham, Adrian. 2008. „Digital Curation/Digital Archiving: A View from the National Archives of Australia.” *The American Archivist* 71 (2): 530–43.
- Doty, Alexander. 1993. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Faludi, Susan. 2006. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. The 15th A. New York: Three Rivers Press.
- „[FanFiction.net.](#)” 2015. *Wikipedia.org*. Letöltés: 2015. október 29.
- Fiske, John. 1992. „The Cultural Economy of Fandom.” In Lisa A. Lewis (ed.) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. Taylor & Francis e-Library editon 2001. London - New York: Routledge, 30–49.
- Fitzpatrick, Kathleen. 2012. „The Humanities, Done Digitally.” In Matthew K. Gold (ed.) *Debates in the Digital Humanities*. Minneapolis - London: University of Minnesota Press, 12–15.

- Fraser, Antonia. 1998. *Amazonkirálynők: Boadicea Szekere*. Ford. Kiss Zsuzsa N.. Budapest: Európa.
- Gray, Jonathan, Cornel Sandvoss, & C. Lee Harrington. 2007. „Why Study Fans?” In Jonathan Gray, Cornel Sandvoss, & C. Lee Harrington (eds) *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: New York University Press, 1–16.
- Grusin, Richard. 2014. „The Dark Side of Digital Humanities: Dispatches from Two Recent MLA Conventions.” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 25 (1): 79–92.
- Hall, Stuart. 2011. „Kódolás — Dekódolás.” In Angelusz Róbert, Tardos Róbert, & Terestyéni Tamás (szerk.) *Média – Nyilvánosság – Közvélemény: Szöveggyűjtemény*. Gondolat Kiadó – PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 123–34.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. Taylor & Francis e-Library edition 2005. London - New York: Routledge.
- Jenkins, Henry, Ravi Purushotma, Margaret Weigel, Katie Clinton, & Alice J. Robinson. 2009. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Cambridge, Massachusetts – London: MIT Press.
- Kacsuk, Zoltán. 2012. „Szubkultúra-Kutatás és Rajongókutatás: Kapcsolatok és Lehetséges Szinergiák.” In Guld Ádám and Havasréti József (szerk.) *Zenei Szubkultúrák Médiareprezentációja*. Pécs – Budapest: Gondolat Kiadó – PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 11–23.
- Kérchy, Anna. 2003. [„Ez a Fekete Zongora... A Női Tekintet Lehetőségei és a Vágy Képei Jane Campion Zongoralecke Című Filmjében.”](#) *Filmtett*. Letöltés: 2015. 11. 03.
- King-Slutzky, Johanna. 2010. [„Camp.”](#) *The Chicago School of Media Theory*. Letöltés: 2015. 10. 25.
- Kingston, Maxine Hong. 2010. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood*

Among Ghosts. Reissue. New York: Vintage.

- Lenhart, Amanda, Mary Madden, Alexandra Rankin Macgill, & Aaron Smith. 2007. [*Teens and Social Media*](#). Washington, D.C. Letöltés 2015. 11. 04.
- Lenhart, Amanda, Kristen Purcell, Aaron Smith, & Kathryn Zickuhr. 2010. [*Social Media & Mobile Internet Use Among Teens and Young Adults*](#). Washington, D.C. Letöltés: 2015. 11. 04.
- Lewis, Lisa A., ed. 1992. *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. Taylor & F. London - New York: Routledge.
- Lunacy. 1998. [„The History of Xena Fan Fiction on the Internet.”](#) *Whoosh.org*. Letöltés: 2015. november 4.
- Morreale, Joanne. 1998. „Xena: Warrior Princess as Feminist Camp.” *Journal of Popular Culture* 32 (2): 79–86. doi:10.1111/j.0022-3840.1998.00079.x.
- O'Donnell, Kye. 2010. „Taming Digital Records with the Warrior Princess: Developing a Xena Preservation Interface for TRIM.” *Archives and Manuscripts* 38 (2): 37–60.
- Robertson, Pamela. 1996. *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*. Durham, NC: Duke University Press.
- Sandsmark, Joanna. 2013. „About Joanna Sandsmark.” *Joannasandsmark.com*. <http://www.joannasandsmark.com/about.html>.
- Sheldon, Suzanne. 1997. [„Xena: Feminist Icon.”](#) *Whoosh.org*. Letöltés: 2015: október 20.
- Sontag, Susan. 1972. „A Camp-Ről (1964).” Ford. Göncz Árpád. In *A Pusztulás Képei*. Budapest: Európa, 277–99.
- Süvecz, Emese. 2002. [„Jegyzetek a Queer Láthatóságáról.”](#) *Balkon* 7-8. Letöltés: 2015. október 5.
- Taborn, Kym Masera. 2002. [„IAXS FAQ: GENERAL, Version 8.0.”](#) *Whoosh.org*. Letöltés: 2015. október 20.