

Császi Lajos

Tévérőszak és morális pánik

“A rítusok azt a tilalmat játsszák mimetikusan újra, amelyet megelőzni kívánnak. A racionális gondolkodás számára egy ilyen kapcsolat felfoghatatlan. Minden nehézség eltűnik azonban, ha feltételezzük, hogy a rítusokkal azt kívánják megsemmisíteni, amit az aprólékos utánnézéssel éppen maguk hoznak létre.” René Girard

Tartalomjegyzék

Bevezetés	4
Morális pánik vagy médiapolgárság?	8
Morális pánik vagy morális pánikok?.....	13
Morális pánikok és történetiség	17
Új morális pánikok.....	19
Médiapolgárság és virtuális nyilvánosság	28
Médiapolgárság és populáris kultúra	33
A „drogháborúk”, mint régi típusú morális pánikok.....	37
A drogprobléma története az USA-ban.....	39
A droghasználat ellen-kulturális jelentése	42
A „drogháború” kezdete	46
A krek-kokain elleni háború, mint morális pánik	48
A „drogháború” retrospektív elemzése.....	52
A tévéerőszak, mint társadalmi probléma.....	58
A félelem szerepe.....	59
A tévéerőszak ideológiai vitája.....	64
Racionális félelmek és irracionális pánikok?.....	68
A tévéerőszak vita, mint új típusú morális pánik	72

Egy vizsgálat és ami mögötte van.....	74
A tévéerőszak dekriminalizációja	80
A tévéerőszak, mint társadalmi konstrukció.....	84

A krimi mint morális tanmese 92

Populáris kultúra és krimi	100
A krimi műfaji jellegzetességei	104
A krimi és a szociológiai típusok.....	108
A tévékrimi mint morális tanmese.....	115
Norbert Elias és az erőszak reprezentációnak történelmi változása	119
Az erőszak szimbolikus szubsztitúciója.....	121

A tévéerőszak kulturális politikája és szociológiája 128

Televízió és populáris kultúra.....	133
Populáris média és késő-modernitás.....	140
Tévéerőszak és hatásvizsgálatok.....	145
Tévéerőszak és horrorfilm	147
Erőszak és társadalom.....	154
Merre tovább?	157
A tanulmányok közlésének eredeti helyei:	173

Bevezetés

A könyvben arra a kérdésre kerestem választ, hogy mi a szerepe a populáris média erőszakos történeteinek és képeinek a társadalomban? Arról a bizonytalan kontúrú jelenségről van szó, amit általában csak a „tévéeőszaknak” szoktak emlegetni. Valóban érzéketlenné tesznek a szenvedéssel szemben, tényleg utánzásra csábítanak, és csakugyan kizárólag a gyártók profitéhsége, és a nézettségi mutatók iránti hajsza tartja őket életben, amint azt állandóan halljuk? Kezdetben én is hajlottam ennek az általános nézetnek az elfogadására. Mennél jobban megértettem azonban az erőszak társadalmi szerepét, és mennél alaposabban beleástam magam a kérdés ellentmondásos szakirodalmába, annál inkább kezdtem kételkedni ennek a logikának az igazságában, és a tévéeőszakot is más szemmel láttam. Nem amorálisnak, hanem éppenséggel a morális határok állandó őreinek, nem érzéketlenné tevésnek, hanem éppen az érzékenység fokozásának, nem utánzásra csábítónak, hanem elriasztónak.

Beszélgetéseim és olvasmányaim során az is kiderült, hogy a „tévéeőszak” problémája olyan mélyen és szétválaszthatlanul bele van ágyazva abba, amit a kultúráról és a társadalomról gondolunk, hogy lehetetlen elválasztani azoktól. Olyan megközelítésre volt tehát szükség, amely a tévéeőszak vizsgálatánál nem áll meg az egyes diszciplínák határainál, hanem a jelenséget a maga komplexitásában veszi szemügyre. A média kulturális szociológiája azért alkalmas erre a feladatra, mert segítségével lehetőség nyílik a legkülönbözőbb (társadalomelméleti, történeti, szociológiai, antropológiai, médiakritikai stb.) nézőpontok együttes, interdiszciplináris alkalmazására. A könyv szemléletváltást javasol, és tudatosan szakít azzal az egyoldalú, pszichológizáló

pozitívista felfogással, amely a tévéerőszak vizsgálatában a közvetlen reakcióra és az egyéni befogadásra teszi a hangsúlyt. Ehelyett az erőszak reprezentációját komplex kulturális jelenségként kezeli és a civilizációs folyamatban játszott kulcsfontosságú történeti és társadalmi szerepe alapján értelmezi.

Az erőszak a társadalmi élet legősibb tabuja, amely széteséssel és pusztulással fenyegeti a közösséget, ezért szabályozása a társadalom morális rendjének az alapja. A civilizáció folyamata az erőszak egyre kifinomultabb tiltásának a folyamata is. Hogyan magyarázható akkor, hogy miközben a társadalmi életben az erőszak lassú visszaszorulásának vagyunk a tanúi, a populáris médiában az erőszakos képek, jelenetek száma minden tiltás ellenére mégis egyre jobban nő? A két jelenség szoros benső kapcsolatban van egymással, és mindkettő a civilizációs folyamat terméke, de ennek megértéséhez vissza kell lépünk időben.

Az áldozat (vagy bűnbak) szerepe az volt a korai civilizációkban, hogy magára vette a közösség bűneit, és így megtettesítette mindazt, amit egy adott közösség idegennek és kivetendőnek tartott magából. Az áldozat elpusztítása tehát a morális rend megújítását és a közösségi kötelek, megerősítését jelentette. A civilizáció folyamata során viszont egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy az áldozat csupán eszköz az erkölcsi és társadalmi határok kijelölésére, azaz szimbólum. Ebben a kontextusban érthető, hogy az emberáldozatok helyét miért vették át egyre inkább az állatáldozatok, illetve hogy a civilizáció folyamán miért váltak a különböző rituális sport- és egyéb versenyek az erőszak eljátszásának – és ezen keresztül szimbolikus helyettesítésének – a domináns formáivá. A populáris média erőszakos történetei tehát nem önmagukban vizsgálандók, hanem egy nagyobb történelmi folyamat részeként. Az utolsó láncszemet képezik abban

a civilizációs folyamatban, amely akkor elkezdődött el, amikor a fizikai erőszakot rituálisan játékos versenyekkel helyettesítették. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a tévé erőszakos képei – és általában véve a populáris média erőszakos történetei – egyenes ági örökösei az erőszak szimbolikus „kiváltásának”. A média rituálisan eltúlzott erőszakos történetei, mint morális mesék ugyanis szándékosan életre keltik és láthatóvá teszik a társadalomban potenciónalisán mindig ott lappangó agressziót, azzal az egyáltalán nem titkolt céllal, hogy hatásukra az emberek megrettenjenek saját pusztító hajlamaiktól. (Más kérdés, hogy mint minden „orvosság”, az erőszak rituális felidézése is „méreggé” válhat, ha nem megfelelő módon bánnak vele.)

Fontos annak a felismerése, hogy az erőszak fogalma és az áldozat szimbolikus figurája nélkülözhetetlen minden közösség számára identitásának a meghatározásához, és ez alól nem képez kivételt egyetlen mai társadalom sem. A bűnbakkereső morális pánikok mégis azt mutatják, hogy a morális határok vélt vagy valós megsértése esetén – amint azt könyvünkben az amerikai drogpánik példája is illusztrálja – mindig fennáll annak a veszélye, hogy ne képzeletbeli, hanem valóságos személyeket vagy csoportokat szemeljenek ki áldozatnak. A helyzet paradoxája az, hogy nemcsak a morális határok megsértése vált ki morális pánikokat, de az erőszak képzeletbeli helyettesítését ellátó populáris média is újra meg újra a morális pánikok bűnbakkereső áldozatává válik. Mégpedig úgy, hogy félreértve és megfordítva a valóságos összefüggéseket az élet és a média között, az erőszak reprezentációját vádolják azzal, hogy fizikai erőszakot vált ki. Ezzel megkerülik azt a kérdést, hogy a médiába vajon honnan került az erőszak és annak tartalma, módja, formája vajon mi olyat árul el a társadalomról, amelyet némelyek jobb szeretnének nem beismerni?

A médiatudatosságon alapuló „médiapolgárság” fogalmának a középpontba helyezésével a könyv azt szorgalmazza, hogy a tévéerőszakot ne a morális pánikok bűnbakkereső logikáján keresztül értelmezzük, hanem ellenkezőleg, olyan rítusokat lássunk bennük, amelyek elengedhetetlen szubsztitúciós – helyettesítő, megváltó, nevelő, terápiás – szerepet játszanak a társadalomban előforduló erőszak korrekciójában és tágabb értelemben a közösségek morális határainak és rendjének a szimbolikus újratermelésében.

Morális pánik vagy médiapolgárság?

A morális pánik fogalma a deviancia szociológiájának és a média szociológiájának az összekapcsolása nyomán jött létre közel harminc évvel ezelőtt.(Cohen 1972 / 80) (McRobbie and Thornton 1995) (Kitzinger 2000) Az ifjúsági mozgalmak, a drogkérdés, és az a mód, ahogyan a média ezeket az eseményeket kezelte, a társadalom reagálásának sajátos logikájába engedett bepillantást. Amikor morális pánikról beszélnek, a fogalmat ma is legtöbbször ebben az eredeti értelemben használják, amely némileg leegyszerűsítve az események moralizáló túlreagálását jelentette.

Lényeges körülmény azonban, hogy a fogalom használata és értelme az eredetihez képest később lényegesen átalakult, és a médiatudatosság eredményeképpen reflexivé vált. Ezért helyénvalónak tűnik a morális pánikok eredeti fogalmát, amely alatt naiv túlreagálást értettek, elválasztani a morális pánikok mai jelentésétől, amely a morális pánikokhoz való korlátozó és öntudatos viszonyt jelent. Előbbieket a dolgozatban „rég típusú morális pánikoknak” nevezem, utóbbiakat „új típusú morális pánikoknak”. A kétfajta jelentés és a változások természetének megértéséhez azonban vissza kell pillantanunk a fogalom születésének a körülményeire.

A kifejezést Jock Young használta először, aki megfigyelte, hogy a drogszedés növekedéséről szóló statisztikákra a közvélemény pánikkal reagált, ami azt eredményezte, hogy a rendőrök a drogokkal kapcsolatos ügyekben indokolatlanul nagyszámú gyanúsítottat tartóztattak le. (Thompson 1998) A kategóriát Stanley Cohen dolgozta ki

szisztematikusan 1972-ben megjelent könyvében. (Cohen 1972 / 80) A fogalom elterjedését nagyban megkönnyítette, hogy a figyelmet felkeltő kifejezés a könyv címében is szerepelt: *Folk Devils and Moral Panics*. (Mumusok és erkölcsi pánikok) A kifejezés negatív értelmű volt, és arra a gyanútlan naivitásra utalt, amellyel az emberek többsége viszonyult néhány deviáns jelenség reprezentációjára a médiában. A könyv egy tömeghisztériának a szociológiai leírásán alapult, amelynek kezdetei az angliai tengerparti üdülőhelyen, Clactonban történt eseményekre mentek vissza. 1964 tavaszán Anglia különböző városaiból néhány száz unatkozó fiatal húsvéti vakációzásra utazott le a keleti parti üdülőhelyre. Szórakozást és kalandot keresve ögyelegtek a városka utcáin, kocsmáról kocsmára, szórakozóhelyről szórakozóhelyre mentek, hangoskodtak, robogóikkal fel-alá száguldoztak. Később betörték egy tánchelyiség ablakát, és néhány környékbeli nyaralóépületet megrongáltak. A kár nem volt jelentős, 500 angol fontra becsülték. Ami érdekessé tette az ügyet, az a rendőrség és a sajtó túlreagálása volt. Több mint száz fiatalot tartoztattak le a nap során, és másnap valamennyi lap első oldalán szerepelt az esemény. Nemcsak a helyi és az országos angol lapok, de az amerikai, ausztrál, és európai újságok is különleges szenzációként tálták a botrányt. Mindez csak a kezdet volt. A clactoni és az ahhoz hasonló, az ifjúság rendbontásával és általában az „ifjúsági szubkultúrával” kapcsolatos hírek eltorzítva, felnagyítva egészen 1967-ig vezető helyet foglaltak el a médiákban, mígnem az egész ügy szépen lassan lekerült a címloldalokról. (Goode 1994) (Thompson 1998)

Cohent az érdekelte, hogy hogyan, kik és miért találtak ki a clactoni események valóságát megcsúfoló horror-történetét, és miért volt képes ez a mesterségesen konstruált morális pánik olyan óriási befolyásra szert tenni az évek során. A választ kutatva sorra

vette a dráma szereplőit, majd a morális pánik, mint valamiféle modern tömeghisztéria sajátosságait próbálta elemezni az ügy kapcsán. Már első látásra is feltűnt a sajtó óriási szerepe az ügyben, amennyiben eltúlozták a résztvevők valódi számát, az okozott kárt, a helyi lakosságra és az egész társadalomra gyakorolt hatást. A fiatalokkal foglalkozó cikkek számának hirtelen megnövekedése már önmagában is ijesztő hatású volt. Ezen túl, a megalapozatlan híreszteléseket és pletykákat mint bizonyítékokat tálalták az olvasók elé, és azt az érzést keltették, hogy komoly veszély fenyegeti az ország rendjét. Mint Cohen később kiderítette, téves volt a sajtónak szinte valamennyi állítása, így az, hogy a fiatalok különböző galeriknek lettek volna a tagjai, és az is, hogy Londonból érkeztek volna motorbiciklikken szándékosan botrányt okozni. A valóságban laza ismerősi körökből kerültek ki a rendbontók, nagyrészüket a környező falvakból és városokból érkezett busszal vagy vonattal Clactonba bulizni. Az sem felelt meg a tudósításoknak, hogy szinte mindenkit letartóztattak a rendőrök. Kevesebb mint tizedét vették őrizetbe csak a fiataloknak, nagyrészüket ugyanis semmi törvénybe ütközőt nem csinált. Mindezek azonban eltorzítva jelentek meg a médiában, amelyek célja szinte csak az volt, hogy a közösséget érzékennyé tegye a fiatalok túlkapasai, mint fenyegető új társadalmi probléma iránt. A média tevékenységének az eredményeképpen így született meg és vált népszerűvé a hatvanas években az értelmetlenül lázadó vandál fiatalok, a huligánok kategóriája.

A média mellett a másik főszereplő a közvélemény volt, amelynek a részvétele nélkül nincs morális pánik, akármit is írnak a lapok, és mond a rádió. Bár a fiatalok lakossági megítélése sokkal józanabb és mértéktartóbb volt, mint a szenzációéhes médiáké, a második világháborút és az azt követő nélkülözést átélte angol kisemberek – és

társaik szerte a világon – maguk is ellenérzéssel figyelték az új generációt. Úgy érezték, túlságosan is babusgatják ezeket a fiatalokat, és sok mindent elnéznek nekik, amit nem kellene, és ezért erősebb kontrollt, szigorúbb büntetéseket szorgalmaztak. Vagyis a közvélemény nem az eseményekre, hanem egy szimbolikus társadalmi problémára reagált, ami nem történhetett volna meg, ha a sajtó nem felnagyítva és nem eltorzítva prezentálja az eseményeket. A média ezért nem a valóságos eseményekkel foglalkozott, hanem az angol – és a modern – társadalmakban a hatvanas évek társadalmi átalakulását kíséző rossz érzésekkel viaskodó lakosság számára keresett és talált bűnbakot az „ifjúsági problémában”.

A rendőrség és a bíróság szerepe különösen fontos volt a morális drámában, mert ők hajtották gyakorlatilag végre a társadalom ítéletét. Mai szemmel olvasva megdöbbentő az a reakció, ahogyan reagáltak. A helyi rendőrségek összehangolták egymással és a nemzeti központokkal az akciókat, hogy minél hatékonyabbak legyenek a fiatalok rendbontásaival szemben. A gyanú legkisebb jelére rögtön intézkedtek, például robogókat koboztak el, vagy előállították azokat a fiatalokat, akik az ellenkultúra divatja szerint öltöztek, és gyakran levágatták a nekik nem tetsző hosszú hajakat. A rendőrök sokszor maguk provokáltak incidenseket kifejezetten azzal a céllal, hogy „letörjék a fiatalok szarvát”, a bíróságokon pedig szigorú ítéletek születtek a legkisebb ügyekben is. A totális kontroll szellemében a rendőröknek meg volt az a joguk, hogy behívathassák katonának, és így távolíthassák el a közösségből azokat a fiatalokat, akiket nem néztek jó szemmel.

Ezeket a túlkapasokat annál könnyebben megtehették, mert olyan hangadó csoportok ideológiai támogatását élvezhették, akik nemcsak igazolták a rendőrségi

akciókat, de sokszor még kevesellték is. Ezeket a deviancia irodalmában Becker után „erkölcs-csöszöknek” (moral entrepreneur) szokás nevezni. (Becker 1963) Arról, hogy kiket értsünk ez alatt a név alatt, sokat elárul az, hogy a fenti ügyben egyik csoportjuk kényszermunkára szeretne volna kötelezni a clactoni rendbontókat, másik csoportjuk a korbácsolás és nyilvános megszégyenítés tradícióját kívánta volna büntetésül újra bevezetni.

A politikusok, mint a dráma legnagyobb hatalommal és tekintéllyel bíró szereplői maguk is lelkesen támogatták a túlkapásokat, mert úgy gondolták, hogy az „új bajok, új gyógymódokat igényelnek”. Magatartásukat főleg az motiválta, hogy eleget tegyenek a közvélemény és a sajtó elvárásainak. Még akkor is így viselkedtek, ha néhányan közülük túlzottnak tartottak némely intézkedést. A politikusok azonban hallgattak az ilyen esetekben, mert úgy vélték, hogy nem az esetleges hatósági túlkapások elleni fellépés a fontos, hanem annak a kifejezése, hogy kiknek az oldalán vannak, és kik ellen.

A társadalom szimbolikus felosztása barátokra és ellenségekre ugyanis a morális pánikok egyik legfontosabb feltétele. Valamennyi morális pánik jellemzője, hogy egy mindenki által könnyen felismerhető ellenséget, mumust jelöl meg, aki minden baj forrása, és akivel ijesztgetni lehet az egész társadalmat. Cohen könyvének már idézett címe is –Mumusok és morális pánikok – tömören jelzi a probléma lényegét, és a két összetevő közötti kapcsolatot. Eszerint a morális pánik nem más, mint a mumus megjelenésére adott, mesterségesen gerjesztett kollektív felháborodás. A mumusok ebben a moralizáló narratívában olyan ördögi tulajdonságú deviánsok, akik rossz dolgokat csinálnak, emiatt veszélyesek a társadalomra, ezért meg kell őket állítani és büntetni.

Morális pánik vagy morális pánikok?

A könyv megjelenése óta eltelt évtizedekben a morális pánik kategóriája óriási karriert futott be, nemcsak a szociológiai szakirodalomban, de a mindennapi életben és a médiákban is bevett kifejezéssé vált. Morális pániknak minősült Angliában, a hetvenes években az utcai rablástól való hisztérikus félelem, az AIDS- et körülvevő rettegés, az amerikai drog pánik a nyolcvanas években, a televíziós erőszak elítélése, az eltűnt gyermekek ügye, vagy a leányanyák társadalmi elfogadottsága ellen protestáló kollektív felháborodás. (Thompson 1998) De kiterjesztették a fogalmat olyan időben távol eső jelenségekre is, mint amilyenek például a tizenötödik és a tizenhetedik század közötti boszorkányüldözések. (Goode and Ben-Yehuda 1994) Úgy tűnik, hogy a bőség zavara állt elő, mert szinte minden új, váratlan, a társadalmat felkavaró jelenség automatikusan igényt tarthat erre az elnevezésre. Legalábbis a sajtóban és a szociológiában gombamód megszorodó, morális pánikoknak nevezett változatos témájú híradások ezt látszanak bizonyítani. Szükség volt, hogy a korábbiaknál világosabbá tegyék a morális pánik fogalmát: Hogyan tudhatjuk meg egyáltalán, hogy egy társadalom a morális pánik állapotában van? Miben különbözik a morális pánik másfajta botrányoktól? Ezekre a kérdésekre a morális pánikok átfogó elemzésére vállalkozó könyvében Goode próbált meg választ adni. Szerinte a morális pánik fogalmának a kritériumai a következők:

1. Érintettség. A közvéleményt, a médiát, a törvényhozókat foglalkoztatja valami. Több oldalról, több módon ugyanarról lehet hallani.
2. Ellenségesség. Elítélik azokat a tevékenységeket, amelyekről a történetek szólnak, és azokat a csoportokat, akik kapcsolatba hozhatók ezzel.

3. Konszenzus. Különböző méretű, de széles egyetértés a közvéleményben.
4. Aránytalanság. A képzelt fenyegetés miatt a valódi veszélyhez képest túlreagálás történik, amint azt a clactoni események is mutatták.
5. Illékonyosság. A morális pánikok váratlanul kezdődnek, kiszámíthatatlan ideig tartanak és váratlanul tűnnek el vagy térnek később újra vissza.

Miről tanúskodnak ezek a kritériumok? Arról, hogy a társadalmak időről időre a kollektív félelem és fenyegetettség olyan jól megragadható állapotába kerülnek, amelyekre eddig nem fordítottak elegendő figyelmet a szociológusok. Az is kiderül a felsorolásból, hogy a félelemnek általában van valami társadalmi alapja, továbbá sajátos dinamikája is. Morális pánik olyankor jelentkezik, amikor egy társadalom érdekei vagy értékei vélt vagy valódi veszélybe kerülnek, és ebben az értelemben a katasztrófákra adott társadalmi reakciókkal hozhatók rokonságba. A morális pánik tehát olyan reakció, amellyel a társadalom valamilyen valódi vagy képzelt veszélyre reagál, olyan időszakokban, amikor az erkölcsi határokat meg kell erősíteni, vagy meg kell változtatni. Jól kimutatható ez a törekvés Goode szerint a boszorkányüldözésekben, amelyben az egyház világi hatalmának a csökkenése, és a mindennapi élet szekularizációja játszott fontos szerepet. Azokban az országokban került ugyanis erre sor, és azokban az időszakokban, ahol a gyors társadalmi változások gyenge egyházat találtak: A boszorkányüldözés – írja – kísérlet volt az erkölcsi határok megerősítésére és az egyház világi fontosságának a bizonyítására. Az erkölcsi normák hasonló megerősítésének az igénye sok szekuláris természetű mai pánikoknál is megfigyelhető.

Goode könyvének talán legbefolyásosabb része az a fejezet, amely aszerint osztotta fel a morális pánikokat három típusra, hogy azok milyen társadalmi csoportok

közreműködésével jöttek létre. Az alulról kezdeményezett, vagy populáris modell szerint a pánik csak azokat a félelmeket erősíti fel és fejezi ki, amelyek már egyébként is jelen voltak a társadalomban. Ebből következik, hogy a politika és a média soha nem kezdeményezhet semmit, amely a mindennapi emberek körében nem talál visszhangot, sőt gyakran azok reagálnak az alulról kiinduló nyugtalanságra. Ez a modell a morális pánikokat az alulról kezdeményezett társadalmi mozgalmak egyik formájának látja, amelyek a tömegek kollektív magatartásának a logikája szerint mozognak, amelyben fontos szerepet játszanak a híresztelések, és legendák. A lakosság között cirkuláló közkeletű hiedelmek gyakran „sérelemtörténetek” formájában fogalmazódnak meg. (Bromley, Anson and Ventimiglia 1979) Az ismeretlen eredetű, de makacsul továbbélő populáris morális hiedelmek gyakran a fennálló társadalmi rendet destabilizáló elemeket tartalmaznak. Sokszor az uralkodó osztály tagjairól szóló trivializáló pletykák formájában, amelyek szerint azok ugyanolyan emberek, mint mindenki más, és ezért nem érdemelnek tiszteletet vagy kivételezést. Máskor pedig olyan történeteken keresztül, amelyek egyenesen a nép ellenségeinek mutatják az elit tagjait vagy azok szervezeteit. Ilyen morális pánikhoz vezető ellenséges hiedelem volt például az az afro-amerikai lakosság között széles körben elterjedt történet, hogy a CIA a fekete közösségekben maga terjeszt drogokat, hogy azokat züllésnek indítsa.

Az alulról kezdeményezett morális felháborodás elmélete éppen ellentétes a morális pánikok másik magyarázó elméletével az elit által kezdeményezett vagy konspirációs modellel, amely szerint a morális pánikok az uralkodó osztályok felülről lefelé irányuló, szándékos manipulatív tevékenységének az eredményei. Céljuk az, hogy elvonják a figyelmet a valódi problémáktól, amelyek megoldása sértené az uralkodó

osztály érdekeit. A morális pánikok magyarázatának ez a marxizáló interpretációja főleg az újbaloldali brit „cultural studies” irányzatára jellemző. (Thompson 1998) Klasszikus példája ennek a modellnek Stuart Hallnak az utcai rablásokról írt könyve. (Hall 1978a) A könyv szerint nem a rablások arányának a növekedése váltotta ki Angliában a hetvenes években a médiát és az egész társadalmat foglalkoztató morális pánikot, hanem az angol kapitalizmus válsága, ami a társadalmi normákat is kikezdte. Az uralkodó osztály – érvel Hall – a rendőrséget és a fegyelmet a rablások által kiváltott morális pánikra való hivatkozással erősítette meg, és ezzel nemcsak a társadalmi kontrollt fokozta, hanem a válság igazi természetéről is elvonta a figyelmet.

Végül az érdek-csoportok által kezdeményezett modell szerint nem alulról, vagy felülről, hanem „középről”, a különböző foglalkozási csoportok által képviselt középrétegekből indulnak ki a morális pánikok. A rendőrség, a média, oktatási szervezetek, bíróságok, egészségügyi lobbik, vallásos csoportok egyaránt lehetnek kezdeményezői és haszonélvezői a pánikoknak. A morális pánik kutatásában meglévő teoretikus etnocentrizmus miatt ez a liberális, amerikai szemléletű megközelítés vitában áll azzal az angol, marxizáló modellel, amelyet a morális pánikokat felülről –vagy alulról – irányítottak képzelte el. Az érdek-csoportokkal érvelő amerikai modell szerint a populáris hiedelmek önmagában nem elegendőek a morális pánikok kiváltásához, bár elengedhetetlenül szükséges tényezői, vagyis ez az elmélet szervesen épít a társadalmi mozgalmakat vizsgáló alulról kezdeményezett modellekre. A morális pánikoknak ez az ún. középről induló magyarázata úgy látja, hogy a lakosság által terjesztett atrocitás-történetekben kifejezett rossz közérzetnek, gyanakvásnak legtöbbször különböző professzionális érdek-csoportok adnak formát, ők artikulálják az új társadalmi igényeket,

és ők képviselik azokat a különböző fórumokon. Jó példa erre a „gyermekkel való visszaélés” morális pánikja, amely a nyolcvanas évek Angliájában kapott rövid időre lábra. (Jenkins 1992) A társadalmi munkások által támogatott populista kampány nagyobb és specializáltabb gyermekvédelmi hálózatot követelt, olyat, amely jobban el tudná végezni a konzervatív kormányok alatt háttérbe szorított gyermekvédelmi feladatokat. A gyermekekkel kapcsolatos visszaélések megdöbbentő mendemondáinak nyilvánosságra hozatala Jenkins szerint azt a célt szolgálta, hogy ezeken keresztül a társadalmi munkások, akik a foglalkozási hierarchiában a legalacsonyabb presztízsűek között voltak, felhívják a figyelmet a gyermekellátás problémáira, és arra, hogy ők erre az elhanyagolt feladatra kiválóan alkalmasak lennének.

A morális pánikok általános jellegzetessége a „szubsztitúció politikája”, amint azt a gyermekekkel való szexuális visszaélés ellen irányuló kampányok is bizonyítják. (Jenkins 1992) Mivel a homoszexualitás de-kriminalizációja miatt ma már nem lehet közvetlenül kampányokat indítani a melegek ellen, ezért azok, akik immorálisnak szeretnék láttatni a homoszexuálisok nemi életét, kerülőutakon próbálkoznak. A „gyermekelleni gyilkosságok”, a „pedofil körök”, a „gyermekpornográfia” elleni morális kampányok célja a szubsztitúció, figyelmeztet Jenkins, hogy alig leplezett történeteiken keresztül a homoszexualitással kapcsolatos előítéleteket napirenden tartásuk.

Morális pánikok és történetiség

Goode kitűnő könyvének talán a történetiség hiánya a legnagyobb gyengesége. (Hunt 1997) Joggal vethető fel ugyanis, hogy különböző korokban nemcsak az erkölcsi

problémák mások, de az általuk keltett kollektív izgalom jelentése és struktúrája sem egyforma. A boszorkányüldözést nehéz egy lapon tárgyalni a drogosok injekciót cseréjét kísérő kisebbfajta pánikkal. Jól kifejeződik a történetiség hiányának a problémája abban az igyekezetben, ahogyan Goode az „erkölcsi keresztes hadjáratot” igyekszik a „morális pániktól” elkülöníteni. Hangsúlyozza, hogy ezek részben átfedik egymást, ugyanakkor mégis lényegesnek tartja az elkülönítést. Az „erkölcsi keresztes hadjárat” – írja, – erkölcsi haszonélvezők által gerjesztett elitista, tudatos, moralizáló akció, amelyben az érzelmek másodlagosak, és amely nem mozgatja meg a közvéleményt. Ezzel szemben, hangsúlyozza, a morális pánik szenvedélyes érzelmeket kavart, és az egész társadalmat befolyása alá keríti. Kérdés azonban, hogy miért van Goode-nak szüksége arra, hogy megkettőzze a korábban az elit által kezdeményezett modellnek nevezett jelenséget az „erkölcsi keresztes hadjárat”, amely semmiben nem különbözik az előbbitől. A fenti kérdésre akkor kaphatunk választ, ha Goode megkülönböztetését megtartjuk, de nem logikai, hanem történeti jelentést adunk az általa leírt különbségnek.

Az „erkölcsi keresztes hadjárat”, amint azt a szó eredeti jelentése is mutatja, a tradicionális társadalmak erkölcsi felháborodását jelöli, míg a hozzá sokban hasonló morális pánik, amely a modern társadalmak jellemzője, az emocionális zavarodottságot hangsúlyozza. Az „erkölcsi keresztes hadjárat”, mint tradicionális morális pánik legfontosabb sajátossága a modernnel szemben, hogy az előbbieken az értékrend stabil, mindenki által ismert és elfogadott. Gondoljunk arra, hogy boszorkányokban nemcsak a tudatlan emberek, de olyan kimagasló tudósok és filozófusok is hittek, mint Newton, Boyle, Bacon, Hobbes, vagy John Locke. A normasértések lehetséges formái és megszegői, a „mumusok” is adóttak és könnyen azonosíthatók. A boszorkányüldözések

például a *Malleus Maleficarum* című az 1480-as években készített munkán alapultak, amely széles körben elfogadott és rendkívül pontos leírással szolgált a boszorkányok meghatározására. (A „Boszorkánypöröly” megkülönböztetett szuper-szexuális férfiboszorkányokat (incubusok) és szuper-szexuális nőboszorkányokat, (succubusok), sőt még a kettő arányát is megadta, hangsúlyozva hogy azok főleg nőneműek. (Goode and Ben-Yehuda 1994)) A tradicionális társadalomban tehát nem kellett előzetesen külön felkavarni a szenvedélyeket ahhoz, hogy a morális érzékenységet felkeltsék. Nem kellett állandóan új eseményeket vagy bűnbakokat sem keresni. Elegendő volt az utalás a mindenki által ismert és eleve adott mumusokra, például a boszorkányokra, ahhoz, hogy a közösség minden tagja, kozmológiai ismeretével és érzelmeivel együtt minden mai morális pániknál jobban, teljesen involválva legyen a gonosz elleni akcióban.

A morális pánikokban viszont csak a tömegek látens erkölcsi aggodalma adott, a mumus nem. A bűnbakot ki kell találni, vagy meg kell találni, és olyan magyarázatot kell hozzá fűzni, amely oksági összefüggésbe hozza azt az aggodalom forrásával. A morális pánikoknak ezért általában van több-kevesebb valóságos alapja, mégpedig valamilyen kisebb nagyobb deviancia és az ezt elkövető deviáns. A történet másik, nagyobb felét, ahol az események és a morális jelentés összekapcsolódik, és amelynek során a deviánsból mumus lesz, viszont a média konstruálja meg, amint azt a clactoni eseményeknél láttuk.

Új morális pánikok

Az elmúlt évtizedben jelentős átalakulás történt a morális pánikok szerkezetében, aminek eredményeképpen a mai morális pánikok sokban eltérnek a korábbiaktól. A legfontosabb változás a morális pánikok intézményesülése, és annak a felismerése volt, hogy a morális pánikok korát éljük. (McRobbie and Thornton 1995) (Thompson 1998)

Ahogy a „morális pánik” kifejezés mind szélesebb körben elterjedt, úgy vesztett fenyegető jelentéséből is. Sőt bizonyos reflexív, ironikus értelemben lett szokás beszélni róla. (Hunt 1997) Eszerint ma már tudni illik mindenkinek, hogy a média állandóan eltúlozza a dolgokat, és azt is, hogy előbb utóbb hol itt, hol ott lehet majd számítani valami új pánikra. De az is köztudottá vált, hogy ezeket nem illik sem túlságosan komolyan sem túlságosan szószerint venni, inkább az általuk metakommunikált szimbolikus üzenetet kell megfejteni, és arra kell reagálni. A fentiek szellemében a rendőröket az utolsó évtizedekben már például arra készítették fel a kiképzésük során, hogy ne reagáljanak túl gyorsan a különböző kisebb incidensekre, ne pánikoljanak, és ne alkalmazzanak a rendbontásokhoz képest aránytalan, túlzott erőszakot sem. A médiában pedig fanyarul néha úgy hívják fel a figyelmet valamire, hogy „nem ártana egy kissé több morális pánik ebben az ügyben sem”. Másképpen fogalmazva, ha eddig a morális pánik a mumusokról szólt, akkor napjainkban maga a morális pánik lett a mumus. Abban az értelemben, hogy a pániktól nem megijedni kell, hanem fel kell ismerni, továbbá megfelelő körültekintéssel és tudatossággal kezelni kell tudni. Ahogy a morális pánik eredeti fogalmát Stanley Cohen nevéhez lehet kötni, úgy a morális pánik posztmodern jelentésének a kidolgozását pedig Angela McRobbie-hoz. A következőkben az ő gondolatmenetét fogjuk követni az „új” morális pánik kifejtése során. (McRobbie 1994; McRobbie and Thornton 1995)

McRobbie szerint a régi típusú morális pánik lényegét valamilyen deviancia felnagyítása jelentette, amely mögött a társadalom morális kontrolljának az igénye húzódott meg. Erre akkor került sor, amikor nem volt lehetőség a morális rend hagyományos befolyásolására, így a morális pánik éppen azt az emocionális stratégiát jelentette, amely ilyen rendhagyó körülmények között is lehetővé tette a kontrollt. Hatására a társadalom tagjai elfordultak a valóságos problémáktól és azok komplex elemzésétől, és helyette obskúrus magyarázatokat és bűnbakokat kerestek, mint például az amerikai drogháború esetén. A régi típusú morális pánik végeredménye így vagy valamilyen tehetetlenségbe való süppedés lett, vagy éppen ellenkezőleg, kétségbeesett reakció, amely a „valamit tenni kell, bármi is legyen az” alapon viszonyult az eseményekhez. Ezzel szemben, – írja McRobbie, – a kilencvenes években a nagyfokú médiatudatosság kialakulása lehetővé tette, hogy morális pánikok „természetes lefolyását” befolyásolni, átalakítani vagy éppenséggel meggátolni legyenek képesek azok, akik ismerői a folyamatnak. A morális pánik régi elmélete, amely valamiféle meggátolhatatlan társadalmi járványnak írta le a morális pánikokat, ezért egyszerűen nem alkalmas ennek az új helyzet magyarázatára, ezért McRobbie szerint az elmélet kiigazítására van szükség. Véleménye szerint a morális pánik korábbi jelentésének a megváltozása a nyilvánosságnak az utóbbi évtizedben tapasztalható szerkezeti átalakulásából, és benne a pánikok intézményesüléséből következik. A viták, botrányok és pánikok annyira megszorodtak a médiában, hogy szinte azonossá váltak a nyilvánossággal. A viták, botrányok, és pánikok ugyanis már nem a végső eldöntői különböző, másképpen el nem dönthető ügyes-bajos kérdéseknek, nem kifejezői

másképpen megfogalmazhatatlan félelmeknek vagy éppen felháborodásoknak, hanem a nyilvános diszkurzus megszokott alapformáivá váltak.

Manapság például vitaként fogalmazódik meg majd minden közügy, még akkor is, ha eldönthető lenne vita nélkül is, és akkor is, ha a viták során sem alakítható ki semmilyen közmegegyezés a szóban forgó ügyről. (McRobbie and Thornton 1995)

Hasonlóképpen a morális pánikok sem valamilyen valóságos deviáns esemény utólagos felnagyítását jelentik a médiában, mint korábban, hanem a média megszokott, természetes működési módját, amely minden nap igyekszik megtölteni a vitákhoz szükséges morális pánikgépezetét a napi szenzációval. Mi több, a politika, a gazdaság és a művészi világ már eleve úgynevezett „média-horgokat” használ, hogy a média figyelmét felhívja magára, és így nyilvánosságot kapjon. Jellemző eset volt erre az Acid House nevű együttes lemezének botrányt kereső beharangozása a nyolcvanas évek végén Londonban. Az album megjelenését megelőző provokatív bejelentések „drogok sugallta zenéről” beszéltek, aminek egyetlen célja az volt, hogy a média felfigyeljen rájuk, és így reklámhoz juthassanak. A dolog iróniája az volt, hogy az egyre bombasztikusabb kifejezések ellenére hiába kínálgatták magukat hónapokig a zenészek mert mind a rendőrség, mind a politikusok, mind pedig a média, elengedte az egészet a füle mellett.

1988 szeptemberének a végén aztán megtört a jég, végre valahára bekerültek a médiába az Acid House-ról szóló várva várt botrányos híradások, és megtörtént a drogok reklámozása miatt az együttes tagjainak olyan régóta áhított rövid idejű letartóztatása, – egyszóval beindult az együttes és a lemez sikere. (McRobbie and Thornton 1995) A példa azt mutatja, hogy a morális pánik nem valami ismeretlen, új dolog váratlan megjelenése

többé a társadalom és a lap hasábjain, hanem a nyilvánosság előzetes várakozásaira építő, intézményesített válasz.

A morális pánik posztmodern elméletének a kidolgozásában egyébként McRobbie tudatosan támaszkodott Simon Watney gondolatira. Watney hívta fel először ugyanis a figyelmet a nyolcvanas évek tapasztalatai alapján arra, hogy sem a homoszexualitás, sem az AIDS interpretációja a médiában nem írható le maradéktalanul a morális pánik régi fogalmával. A morális pánik régi elmélete ugyanis a valóság és a reprezentáció ellentétéként értelmezte a feszültségeket, ahol a média felnagyította és eltorzította a valóságos eseményeket. Ezzel szemben Watney és McRobbie a túlzásokat, a felnagyításokat, a pótselekvéseket és elhallgatásokat a média természetes működési módjának látta. Amint azt McRobbie írta, a túlzások, a pótselekvések és elhallgatások „állandóan jelen vannak a társadalomban és ebben a kontextusban a morális pánik csak helyi fellángolásnak tekinthető.” 209. (McRobbie 1994) Más szóval a pánikok egy állandóan mozgó frontvonal első vonalát képezik, amelyek helyileg és átmenetileg intenzívebbé tesznek bizonyos ügyeket, majd később ejtik azokat, és újabb témát keresve tovább mozognak. (Watney 1989)

Morális pánikokat ugyanis egyre gyakrabban használnak fel saját céljaikra a különböző társadalmi csoportosulások is. Nagyfokú médiatudatosságról tettek szert a Green Peace környezetvédői is akkor, amikor szánalmas gumicsónakjaikkal provokáltak azt a hatalmas hadihajók által őrzött területet, ahol kísérleti atomrobbantást készült a francia kormány végrehajtani. A demonstrálók az atomrobbantással kapcsolatos lakossági félelemre apelláltak, amely a kormány minden ellenkező érve és nyugtatása ellenére is nyugtalansággal töltötte el a világ közvéleményét. A Green Peace aktivistái azt kívánták

tettükkel illusztrálni, hogy a beláthatatlan veszélyt jelentő atomrobbantások ráadásul a haditengerészetnek a nyers fizikai erővel való durva visszaélésével is társulnak. A morális pánikok sajátosságait és médiareprezentációt ismerő aktivisták azzal sokkolták a közvéleményt, hogy filmezték, és eljuttatták a legnagyobb televíziós csatornákhöz azt a pillanatot, amikor törekeny csónakjukat a szupermodern cirkálók üldözőbe vették.

McRobbie egyik legérdekesebb megfigyelése az a bensőséges kapcsolat, amely a morális pánik „régii” elméletét összekötötte Foucault társadalomelméletével. Foucault szerint a társadalmi kontroll modern formája nem a deviancia tagadása, vagy akár csak marginalizációja, mint az régen volt, hanem ellenkezőleg, a Másikról való beszélés jogának és a deviánsok láthatóságának a fokozása. Szemben a tradicionális társadalommal, ahol az uralkodó elit reprezentációja dominálta a nyilvánosságot, a modern társadalmakban a deviánsokkal való foglalkozás izgalma áll a nyilvánosság középpontjában. A normalitás konstrukciójában a gyakoriság látványa a Másik fölötti kontroll érzését és a győzelem csiklandós örömét jelenti. Bár Foucault nem beszél külön a média szerepéről, de nyilvánvaló, hogy a populáris médiának a katasztrófákról, botrányokról, pletykákról és bűnügyekről szóló történeteinek keresztül a devianciának éppen ez a fajta társadalmi kontrollja valósul meg. Az elmondottak adják a magyarázatát annak a gyakran felemlegetett paradoxonnak, hogy társadalmilag marginális személyek és csoportok miért lehetnek szimbolikusan annyira centrálisak a médiában, amint azt a morális pánikok is mutatják. McRobbie szerint azonban Foucault magyarázata inkább a régi morális pánikokra érvényes.

Az új morális pánikok egyik legfontosabb jellemzője szerinte ugyanis a szakértők és a különböző társadalmi lobbik megjelenése és tevékenységük drámai növekedése a

nyilvánosság befolyásolásáért folytatott harcban. Szemben a korábbi állapottal, amikor a morális pánikok elindításához elegendő volt „valószínűnek tűnő” mumusok nevét bedobni a médiába ahhoz, hogy ezzel a társadalom nyugtalanságára „megnyugtató” választ találjanak, mára a helyzet radikálisan megváltozott. A szakértők és a különböző lobbik a morális pánikok logikájának az ismeretében most már képesek hatékonyan beavatkozni és korlátozni, vagy akár meg is fordítani a morális pánikok lefolyását. Ennek következtében az új morális pánikokban a mumusok és hősök szerepei nem egyszer és mindenkorra adóttak, és a történetek sem lezártak, hanem nyitottak, amelyek során a gonoszokból jók válhatnak, a jókból pedig gonoszok lehetnek. Tézisét McRobbie annak a clevelandi orvosnőnek az esetével illusztrálta, aki a nyolcvanas években azzal keltett morális pánikot, hogy megvádolta az amerikai szülők egy jelentős részét, hogy szexuálisan zaklatják gyermekeiket. A doktornő így a „Jó” szerepét játszotta és a gyermekek védőjeként jelent meg a „Mumusként” beállított szülőkkel szemben. Bár vádaskodása nyomán beindult a médiák által is támogatott morális pánik, és drákói bírói ítéletek is születtek, a mumus szülők azonban rövidesen sikeresen tudtak szembeszállni a morális pánik elindítójával és vádjaival. Az elkövetkező évtizedben szakértői elemzések százai készültek, amelyek eredményeképpen a pánikról lassan kiderült, hogy az csupán egy medikalizált érvelésű erkölcs-csősz vaklármája volt. A bíróságok egyre másra semmisítették meg korábbi ítéleteiket, a különböző „toksókban” pedig egyre gyakrabban lehetett látni a pánik hatása alatt egykoron vádaskodó gyermekeket és megtört szüleiket, amint könnyek között kibékülnek egymással. Vagyis az új morális pánikban a doktornő többé már nem a „Jó” szerepét játszotta, hanem lassan „Mumussá” változott, a gonosz

szakértő mumusává, aki a történet új verziója szerint fondorlatos módon egymásnak ugrasztotta a becsapott gyermekeket meggyanúsított szüleikkel.

McRobbie szerint ezért a társadalmi kontrollnak az új szociológiája, amelyeket korábban Foucault nyomán a hatalom tekintetének és diszkurzusainak mindenhová behatoló, mindent tematizáló formájaként írtak le, mára radikális átalakuláson ment keresztül. A hangsúly az identitás politikára, azaz a saját kulturális formáció minél gazdagabb és meggyőzőbb kifejezésére került, nem mások – a Másik, a deviáns – kontrolljára. A krízis és a Másiktól való szorongás szitása helyett arról szólnak, hogy kik is vagyunk, és milyen kulturális sajátosságok különböztetnek meg bennünket másoktól. Míg a régi morális pánikokban a mindent homogenizálni akaró egységes morális álláspont igénye fejeződött ki, az újakban a korábban háttérben maradt kulturális különbözőségek fogalmazódnak meg a médiában: a Másikban is lehetséges magunkat látjuk.

Az elmondottakból következik, hogy a társadalmi kontroll és a média többé nem tekinthető valami külső, elkülönített és megkülönböztethető intézménynek a tőle függetlennek elképzelt társadalomhoz képest, nem is a Másoktól való elkülönülés helye, hanem ellenkezőleg, a média maga is a mindennapi élet szerves, és integrált része, amely az újfajta morális pánikokon és más populáris formákon keresztül egyre nagyobb szerepet játszik a társadalom kulturális identitásának a kialakításában. Ahogy McRobbie írta: „Nem egy nem létező társadalmi térben létezőnk akkor, amikor tévét nézünk, vagy újságot olvasunk, és a valóságba sem térünk azzal vissza, ha kikapcsoljuk a tévét. „ (McRobbie 1994:217) A morális pánikok ezért nem egyszerűen a modern világ krízisének a valóságtól elkülöníthető tükrét adják, hanem olyan erkölcsi szótárként és

kulturális szabályozási formaként szolgálnak, amelyek a mindennapi élet problémáinak a kezelési módjait és a multikulturális identitások felvállalhatóságát sugalmazzák és tanítják. (Hunt 1997) A pánikok intézményesülését a médiában ezért úgy is értelmezhetjük, mint a kulturális példatárnak a korábbiakhoz képest látványos populáris kibővülését és naponkénti frissítését.

Mi magyarázza a morális pánikok szerkezeti átalakulását? A társadalom fokozódó differentációja és racionalizációja miatt a közügyek egyre jobban személytelenné váltak, intézményesültek, a morál privatizálódott. Ezzel párhuzamosan a magas kultúrát preferáló, a hagyományos kollektív identitások őrzését végző nemzeti médiák a globalizáció miatt háttérbe szorultak. Ebben az új helyzetben még fontosabb lett, mint korábban, hogy létezzen egy olyan intézmény, és egy olyan kulturális formáció, amely ebben a helyzetben is képes összekötő kapocsként szolgálni a közösség tagjai számára. Ezt a feladatot látja el a populáris kultúra intézményesítésén keresztül a média akkor, amikor magas érzelmi hőfokon, semmiféle határt nem tisztelve mindent útjába eső eseményt morálisan (is) tematizál a mindennapok emberének a szempontjai szerint. Ez azt jelenti, hogy a magaskultúra távolító és objektíváló társadalmi differentációjával ellentétben a populáris kultúra közelítő és perszifikáló de-differentációt hajt végre. Szabályokat bont le és épít fel, típusokat teremt és leplez le megszakítások nélkül. A régi morális pánikokat, a közmorálnak ezeket az állandósult kríziseit a modern társadalom átláthatatlansága és a korábbi kontroll hiánya nyomán keletkezett szorongás hozta létre és tartotta működésben. A populáris kultúra térnyerése a médiában viszont azt tükrözi, hogy az emberek saját mindennapi tapasztalatainak és vágyainak a kifejezése vált a kollektív identitás alapjává, mint az újtól és a mástól való szorongás kezelésének a

korábbiaknál hatékonyabb formája. Mindez a régi morális pánikok átalakulásához vezetett, amennyiben egyre nagyobb mértékben lehetővé válik, hogy ne csak a társadalmi rend őrei, az erkölcsösözök, hanem a szakértők és az ügyben érintettek is hallattathassák a hangjukat. Az új morális pánikok ezért ma is pótolhatatlan, sőt a korábbiakhoz képest gazdagabb regiszterű kollektív kommunikációs szükségletet elégítenek ki még akkor is, – sőt éppen akkor – ha a társadalom különböző, üzleti, politikai és társadalmi érdek-csoportjai tudatosan törekednek azokat a saját céljaikra felhasználni. Kérdés azonban, hogy szerencsés dolog-e egyáltalán a morális pánik kifejezés, akár abban a formában is, hogy megkülönböztetésül elébiggyesztjük az „új” szócskát. Annál inkább, mert a régi morális pánikokkal ellentétben, az újak gyakran éppen nem az érzelmek felkorbácsolását, hanem a bagatellizálást, a normalizálást tekintik a feladatuknak, amint azt éppen McRobbie jegyezte meg egy eset kapcsán. „Így a rave kultúrában az Ecstasy használatáról szóló informatív és szenzációktól mentes riport a BBC2 műsorában szembeállítható az ugyanarról a témáról sokkal tradicionálisabban szóló szenzációhajhász és félelemkeltő Cook Jelentéssel az ITV műsorában.” (McRobbie 1994:214)

A következőkben ezért amellet fogok érvelni, hogy szerencsésebb lenne egy olyan másfajta, minden korábbi jelentéstől mentes kifejezés használata az új morális pánik helyett, mint amilyen a „médiapolgárság.”

Médiapolgárság és virtuális nyilvánosság

A „médiapolgárság” kifejezés Hartleytől származik, és arra az új virtuális nyilvánosságra vonatkozik, amelyet a média teremt. (Hartley 1996; Hartley 1999) Míg korábban ugyanis a média csak egy kis szeletét képezte a nyilvánosságnak, és a nyilvánosság sem volt kizárólag a médiához kötve, napjaink új fejleménye a kettő szoros összefonódása, amint azt a televízió domináns szerepe a nyilvánosságban is mutatja. Hartley ezért meglepetéssel és némi rosszallással veszi tudomásul, hogy még az általa olyan radikálisnak és progresszívnek tekintett diszkurzusok is, mint amilyen a feminizmus és a brit „cultural studies” elméletileg lenézik és tömegtermékeknek tekintik a médiát. Teszik ezt annak ellenére, hogy saját céljaikra közben nagyon is tudatosan használják a média által rendelkezésükre bocsátott nyilvánosságot. Felfogásukkal éles ellentétben Hartley szerint a tömegkommunikációs eszközök kulcsfontosságúak a nyilvánosság működtetésében, segítségükkel az emberek virtuális közösségek tagjaivá, és a globális világ polgáraivá válnak. Bár ez a virtuális nyilvánosság szimbolikus, mégis sokkal reálisabb és demokratikusabb sokkal jobban hozzáférhető ma a közönség számára, – érvel Hartley – mint mondjuk a saját korában a római fórum volt. Fejtegetéseit így zárja: „ Végeredményben az amit a tévében látunk, nem „reprezentálja” jobban az általános közösséget, mint a klasszikus nyilvánosság. Ám az általános hozzáférhetőség és napi gyakoriság valamint a tévézés nem-kötelező sajátossága miatt a televízió nyilvánossága kibővített regiszterű és rugalmas „társadalomtechnológiaként” szolgál a nézők számára, akiknek nincs semmilyen más testükön kívüli mechanizmusuk arra, hogy társadalmat alkossanak. ” (Hartley 1996:72) A médiapolgár ebben az értelemben egy olyan egyre jobban táguló virtuális közösség polgárát jelenti, amely átvágja a nemzetek, fajok, kultúrák, nemek, osztályok, és életkorok szerinti korlátokat.

A médiapolgárságot Hartley nemcsak történeti, de evolúciós fogalomnak is tartja. Elképzelése szerint a felvilágosodás vívmánya az egyéni szabadság volt, annak a deklarációja, hogy minden ember szabadnak születik. Ez az alapja szerinte annak, hogy egyáltalán polgárságról beszélhessünk. (civil citizenship) A polgári szabadság fogalmát a francia forradalom nyomán a politikai választójog bővítette tovább, amely egy újabb fajta polgárságot, az állampolgárságot teremtett meg. (political citizenship) Úgy látja, hogy később az iparosodás folyamán a polgárság jelentése olyan elemekkel bővült, mint a jóléthez, az oktatáshoz és az egészséghez való egyenlő hozzáférhetőség elve, amelyet a polgárság szociális fogalmának nevez. (social citizenship) Végül mára a polgárság fogalma a kollektív identitásokat is magába foglalja, amelyet kultúrpolgárságnak nevez. (cultural citizenship). A különböző típusú polgárságok természetesen nem helyettesítik egymást, inkább kiegészítik egymást.

Hartley szerint a korábbiaktól eltérő polgártípust alkot az úgynevezett médiapolgárság, amely a médián keresztüli részvételt jelent, de átfedi az előzőekben tárgyalt típusokat. A francia forradalom óta ugyanis a polgári jogok, a választójog, vagy a jóléthez való jog egyaránt a médiában való részvételen keresztül volt közvetítve, a család majd az iskola mellett az emberek egyre inkább az újságokból, a rádióból, a televízióból szereztek ismereteket jogaikról. Természetesen a médiapolgárság elsősorban mégiscsak a kulturális polgárságot tantija, amikor adott közösségek, etnikumok kollektív identitásának, ahogy Hartley nevezi, a „nemzeti szemiózisnak” a termelésében és közvetítésében vesz részt. Nemcsak azt közvetíti számukra, hogy mint közösség hogyan öltözzenek, éljenek, gondolkozzanak, vitatkozzanak, énekeljenek, szavazzanak, panaszkodjanak, hanem a változásokról is tudósít. Mindezt a hatást a média a közönség

legváltozatosabb pozicionálásával éri el, példája szerint a reklám a fogyasztót, a hírek az állampolgárt, a nevelés a diákot, a szórakoztatás az elcsábított szerelmezt szólítja meg.

A médiapolgárság fontosságát azonban mégsem egyedül a kulturális identitás közvetített konstrukciója jelenti. Hartley szerint a médiapolgárságba egyre inkább beletartozik egy újfajta, „Csináld Magad médiapolgárság”, amely az egyének és a különböző alternatív csoportok különbözőségének a választását is lehetővé teszi a kollektív azonosságokon belül. Ezt a fogalmat ismét történetinek tételezi Hartley. Úgy látja, hogy időben a médiapolgárság először a kulturális, kollektív identitást jelentette, amely lényegében a nemzeti rádiózással majd televíziózással volt azonos. Az adók és a csatornák számának a növekedése és globalizálódása viszont később lehetővé tette, hogy a nézők saját különbségeiket is megfogalmazhassák, és a különböző műsorok közötti választással saját műsoraik szerkesztői legyenek. A Csináld Magad médiapolgárság segítségével így a közönség a legkülönbözőbb ifjúsági szubkultúrákkal, rajongói klubokkal, fogyasztói mozgalmakkal, ízlés-közösségekkel, hobby csoportokkal azonosulhatott, vagy éppen saját individuális érdeklődését követhette. Más szóval a médiapolgárság egyszerre adott lehetőséget ugyanazon közösség tagjainak, hogy hol a kollektív azonosságra hol az azon belüli különbségekre tegyék a hangsúlyt. A médiapolgárság így a „nemzeti szemiozisz” felől a „szemiótikus ön-determináció” irányába halad, és egyre nő a Csináld Magad médiapolgárság súlya. Az azonosságon belüli különbözőségi választása azt jelenti, hogy a közönség felismeri a kulturális identitás kollektív kódjait, de játszik velük, saját céljára használja fel. Hartley szerint mindez a kulturális demokrácia jele, azaz „demokratizáció politizáció nélkül”.

A Csináld Magad típusú médiapolgárságról elmondottak sok hasonlóságot mutat az új morális pánikok elméletéhez. A legfontosabb hasonlóság a médiatudatosság, amely mindkettőben centrális szerepet játszik, bár az új morális pánikokban az identitás politika azonosságát, míg a Csináld Magad médiapolgárság esetén az azonosságon belüli különbséget jelenti. McRobbie a régi morális pánik kategóriájának a nagy gyengeségét abban látta, hogy az csak az ügyeket kirobbantók oldaláról tematizálta a médiareprezentációkat, és nem sokat törődött a befogadókkal. Mint láttuk, a régi elmélet azt feltételezte, hogy a közönség automatikusan és passzívan elfogadta a pánikokat kirobbantó erkölcsösözök nézeteit. Amikor McRobbie a szakértők és a különböző lobbik szerepét beépítette az elméletbe, és arról beszélt, hogy a pánikok lefolyását ezeken keresztül módosítani lehet, akkor egyrészt kétségtelenül kitágította és gazdagította a morális pánikok régi jelentését, másrészt azonban ő sem vonta be a közönséget a média reprezentációinak az aktív (újra)értelmezési feladatába. Szemben a korábbi állapottal, amikor csak elutasítani vagy elfogadni lehetett az erkölcsösözök nézeteit, McRobbie elmélete lehetőséget kínált a szakértők véleményével való azonosulásra is, és így kétségtelenül növelte a közönség lehetséges választásainak a körét. Mindezzel azonban csak a média reprezentációkban megfogalmazott nézőpontok „kínálati oldalát” növelte, és semmit sem mondott arról, hogy mi határozza meg a közönség választását azokban az esetekben amikor sem az egyik sem a másik felkínált nézőpontot nem fogadják el, hanem például ingadoznak a kettő között, vagy éppen valami egyéb, a médiában fel sem kínált álláspont mellett döntenek.

Az elmondottak alapján érthető, hogy a médiapolgárság fogalmának a bevezetése azért lenne szerencsés nemcsak a morális pánikok, de más típusú médiaesemények

értelmezésénél is, mert a közönség, és nem a szakértők médiatudatosságát helyezi a vizsgálódás középpontjába. A médiapolgár tudatában van annak, hogy a médiák kreálta nyilvánosság világában él, azok kínálják fel a lehetséges kollektív identitásokat számára. Ugyanakkor annak is, hogy egyéni választásaival vagy szubkultúrájára jellemző döntéseivel különböző mértékben és formában megkülönböztetheti magát nagyobb közössége véleményétől. Mivel azonban a médiapolgár léte és ereje definíciószerűen a médiában való jártasság függvénye, ezért mind az azonosuláshoz, mind a különbözőséghez elengedhetetlenül szüksége van ahhoz, hogy nagyfokú médiaismerettel rendelkezzen. Hogyan és mire használhatja a médiát? Mikor és miben higgyen és miben kételkedjen? Mikor sírjon, nevessen, ítélkezzen, és mikor várjon ezekkel?

Médiapolgárság és populáris kultúra

A válasz sokkal bonyolultabb ezekre a kérdésekre, mint az első látásra gondolni lehetne, aminek fő oka a média látványos átalakulása az elmúlt évtizedben. A média korábban jól elkülöníthető műfajainak a határai ma a felismerhetetlenségig összemosódtak, a dokumentum-drámákban például a valóságos események és a fikció szétválaszthatatlanul összeforrt egymással. Hasonlóképpen ehhez, míg korábban a politikai információkat objektív híradások formájában juttatták el a közönséghez, mára ezek egyre inkább szórakoztató formát öltenek, amiket kérdéses, hogy információknak nevezhetünk-e még. Ugyanez mondható el azokról a morális elvekről is, amit korábban az iskola és a magaskultúra alkotásai közvetítettek, ma viszont szórakoztató műsorok formájában találkozunk vele a médiapolgárral. (Hartley a szavak összevonása alapján a hírek

és a szórakozás összekapcsolódását infotainment-nek, a nevelés és szórakozás összekapcsolódását pedig edutainment-nek nevezi.) A szórakoztatás előretörése valójában a populáris kultúra szerepének a felértékelődését mutatja a nyilvánosságban.

Talán sehol nem látszik olyan jól, mint a tévé példáján, hogy a populáris kultúra mára a média nyelvivé vált, a média a populáris kultúra legfontosabb hordozója lett. A médiapolgároknak ezért a jövőben szert kell tennie a populáris kultúra behatóbb ismeretére ahhoz, hogy annak a formai és tartalmi sajátosságait kiismerhesse és saját céljaira felhasználhassa. Ez annál nehezebb feladat, mert nem egyszerűen egy új, korábban ismeretlen területet kell a médiaismeret körébe bevonni, hanem korábbról nagyon is jólismert, bár esztétikailag lenézett, morálisan pedig megvetett kulturális formációra kell új szemmel néznie. Ez az értelmezés különbözik azoktól a véleményektől, amelyek a populáris kultúrában „merő” szórakoztatást, „puszta” reklámozást vagy éppen „mélység” és „komolyság” nélküli tevékenységet látnak. Azoktól, amelyek nem vesznek tudomást arról, hogy a populáris kultúra egyszerűen mindannyiunk mindennapi kultúrája.

Történelmileg a mai értelemben vett populáris kultúra gyökerei a tizennyolcadik századba nyúlnak vissza, amikor a nyomdatechnikai fejlődés lehetővé tette az olcsó újságokat, a társadalmi átalakulások pedig új nyilvánosságot és fizetőképes közönséget hoztak létre. Ezeknek a kiadványoknak és a vásári mutatványoknak a látásmódja és nyelve drámaian különbözött az arisztokrácia és a művelt elit látásmódjától, amennyiben nem magasztos eszményekről, hanem hétköznapi dolgokról szóltak, az erőszakról, a groteszkről, a triviálisról, az izgalmasról. A populáris kultúra nemcsak a polgárság, de az alsóbb osztályok kultúráját is magába foglalta, a közismert példa szerint a tizenkilencedik

században népszerűvé váló ponyvaregényeket nemcsak az úrnők, de a szolgálólányok is kiolvasták. A populáris kultúrát ezért úgy definiálhatjuk, mint a poszt-tradicionális világ tabuinak, szorongásainak, vágyainak, értékeinek a mindennapi ember látásmódja szerint megfogalmazott közérthető és stilizált meséit, amelyek behálózzák az emberek életét, és kulturális integrálják őket a közösség be.

Korábban gyakori volt a populáris kultúrának a kultúra más típusaival, így a népi kultúrával, a magaskultúrával vagy a kereskedelmi kultúrával való összevetése, már csak didaktikai okokból is. Újabban az ilyenfajta összevetés annál feleslegesebbnek tűnik, mert a korábban feltételezett választóvonalak ma már egyre elmosódottabbak, és az is kétségesse kezd válni, hogy egyáltalán léteztek-e valamikor? A magaskultúra például a tizenkilencedik század eleje óta mindig szoros benső kapcsolatban állt a populáris kultúrával, felhasználta annak a témáit és sémáit, továbbá az sem állja meg a helyét, hogy a magaskultúra bármikor is mentes lett volna a piactól. Hogy a populáris kultúra antropológiai szemlélete sokak számára mégis újnak hat, annak az az oka, hogy egészen a hatvanas évekig a mind a jobboldali, mind a baloldali kulturális kritika számára elfogadhatatlanok voltak az ott megfogalmazott erkölcsi, ízlésbeli és világnézeti szempontok, és a szókimondó nyelv is. Kivételként egyedül az amerikai pragmatizmus média- és kultúráképe említhető, amely egyáltalán nem idegenkedett a populáris kultúrától, és a huszadik század elejétől kezdve, – először Charles Cooley munkáiban, később John Dewey és Robert Parkon keresztül egészen a kortárs Richard Rortyig – a liberális demokrácia szerves alkotórészének tekintette a médiát. Európában viszont egyrészt az államilag támogatott nemzeti magaskultúra Amerikánál összehasonlíthatatlanul kiépítettebb és befolyásosabb intézményrendszerének az

ellenállása, másrészt az attól való félelem miatt, hogy a totalitáriánus rendszerek a saját diktatórikus és propagandisztikus céljaikra használhatják a populáris médiát, egészen a második világháború utániig megakadályozta az átértékelést. Elsősorban Angliában, ahol a rádió és a televízió általános elterjedése, valamint a populáris zene fokozatos térnyerése néhány érzékeny baloldali gondolkodót arra ösztönzött, hogy felülvizsgálja a populáris kultúrát elutasító kultúrelméleteket, amint azt Richard Hoggart, Raymond Williams és Stuart Hall munkáiban láthatjuk. Más kérdés, hogy hatásuk meglehetősen korlátozott volt, és a populáris kultúra átértékelését sem a baloldali elitkultúra megmaradt hívei, sem a középosztályi morál képviselői nem képesek azóta sem elfogadni. Ezért egyáltalán nem véletlen, hogy a morális pánikokban a populáris média újra és újra a vádlottak padjára került. Különösen nagy karriert futott be az elmúlt évtizedekben a tévéerőszak problémája, amelyért a kulturális elit képviselői a populáris kultúrát teszik felelősség. Ebben az összefüggésben a tévéerőszak mumusának állandó napirenden tartása és a megújuló morális pánikok kirobbantása úgy is értelmezhető, hogy ezeken keresztül a politikai és a kulturális elit saját privilégiumait igyekszik fenntartani a kultúra, az ízlés és a morál nyilvános definíciójában a kultúra demokratizálódása korában. (Fowles 1999) Az elmondottak azt is világosabbá teszik, hogy miért kulcsfontosságú a populáris kultúra történetének, műfaji és szociológiai sajátosságainak az ismerete. Csak ez a tudatosság teszi ugyanis lehetővé a kollektív vagy egyéni identitását kereső médiapolgár számára, hogy a populáris médiát ne ellenségének, hanem saját természetes közegének tekintse.

A „drogháborúk”, mint régi típusú morális pánikok

A puritán amerikai társadalomban az élvezeti szerek üldözését már jóval a szesztilalom előtt morális okokkal indokolták, azzal, hogy azok bűnözéshez vezetnek, és rombolják a családi értékeket.) A különböző drogok elleni kampányoknak ezért mindig önmagukon túlmutató szimbolikus jelentőségük volt. A droghasználat az erkölcsi rosszat jelentette, a drogosok bűnözőknek minősültek, a drog elleni kemény fellépés a család és a társadalom védelmét szolgáló morális keresztes hadjáratnak minősült. Ebben az értelemben a drogok elleni morális pánikok nem a drogtermelők, kereskedők és használók ellen folytak, hanem mindig részei voltak egy nagyobb összefüggésnek, amely a társadalom értékrendje feletti kontrollért folyt és folyik ma is. (Johns 1992)

A társadalmat átjáró félelem és morális aggodás közvetlen kifejeződése a drogokkal szemben hegemón szerepre jutott morális-büntető paradigma, amelyet az egyetlen lehetséges és hatékony reakciónak tartanak a drogok társadalmi kezelésére. Mi több, ez a kriminalizáló látásmód központi nyomozó szerveivel és helyi drogellenes csoportjaival mára intézményesült is, és éves költségvetésük sokszorosán meghaladja a drogokkal kapcsolatos közegészségügyi kiadásokat. A közegészségügyi-humanisztikus paradigma ugyanis egy alternatív módját jelenthetné a drogok társadalmi kezelésének, a költségvetések tükrében azonban meg sem közelíti a morális-büntető kezelésmód befolyásosságát.

A morális-büntető politika annak ellenére diadalmaskodott, hogy az elmúlt évtizedek nemzetközi tapasztalatai szerint a drogfogyasztás ellen büntető-jogi eszközökkel folytatott kampányok egyáltalán nem hatékonyak. Minden évben egyre több

drogot foglaltak le, semmisítették meg, és egyre több ember ellen indítottak büntetőeljárást, de ez sem a droghoztermelésre, sem a drogfogyasztásra nem volt semmiféle hatással. Nem csökkent a drogok fizikai hozzáférhetősége, sőt fogyasztói árak az évek során még alacsonyabb is lett. Akik a büntetést forszírozzák, azok azonban ma is azt gondolják, hogy még keményebb eszközökkel és még több pénzzel a jövőben majd sikerülni fog az, ami eddig mindig kudarcot vallott. Ezért nevezik a büntető paradigmát a „tagadás politikájának”, mert nem képes szembenézni saját kudarcával. (Bertram et al. 1996)

A drogokkal kapcsolatos lehetséges állami szabályozások spektruma meglehetősen széles, a drogok legalizálásától kezdve a használatukért járó halálbüntetésig terjedhet.) A közegészségügyi-humanista szabályozás valahol a középén helyezkedik el ezen a palettán, és jelenleg úgy tűnik, hogy csupán ez, azaz a droghoztermelés társadalmi és pszichológiai megértéséből adódó szemlélet érhet el szerény sikereket. (Bertram et al 1996) Tágabb értelemben természetesen ez is magába foglal bizonyos jogi-büntető intézkedéseket, de csak akkor, ha azok nem károsak az érintetteknek, és ha valamilyen módon a közegészségügyi célokat támogatják. A közegészségügyi-humanista paradigma szerint a jogi-büntető szemlélet önmagában nemcsak hatástalan, de legtöbbször egyenesen rontja a helyzetet, mert kizárásra és morális megbélyegzésre törekszik, és ezért titkolózásra kényszerít. Természetesen a droghoztermelést sem a morális-büntető, sem a közegészségügyi-humanista megközelítéssel nem tudják megoldani, egyetlen „megoldás” a drogok kriminalizációjának a megszüntetése lenne, ami viszont sehol nem létezik, mert valamilyen diszkrimináció mindenütt van. A droghoztermelés sajátosságából adódik viszont, hogy rájátszva a lakosság aggodalmára, viszonylag

könnyen és viszonylag gyakran morális pánikokat lehet indítani ellene, és így politikai tőkét kovácsolni belőle. Ez történt Reagan és Bush elnöksége alatt az USA-ban, akik a közvélemény megnyugtatására a morális-büntető paradigma ad absurdum fokozásával korábban nem látott méretű jogi és retorikai „háborút” kezdtek a drogok ellen. A „háborúnak” nevezett morális pánik nem változtatta meg a drogproblémát, de kétségtelen hatással volt a közgondolkodásra: a politikai retorikát az emberek politikai valóságként fogadták el (Edelman 1988) A „drogháború” olyan kondenzációs szimbólumként működött, amely szótárt adott az embereknek és segített metafórikusan megértetni, hogyan látja a politika a drogkérdést. A „háború” a fenyegető veszedelem és az ellenség képét idézte fel az egész társadalom számára. Az elnöki tanácsadók és a médiák által alkalmazott narratív stratégiák definíciókkal, okokkal és magyarázatokkal szolgáltak a drogokkal kapcsolatos egyéni és társadalmi kérdések nyilvános értelmezésére, és figyelemreméltó érzelmi energiák mobilizálásával azt a kollektív hitet igyekeztek kialakítani, hogy a politikusok sikeresen tudják kontrollálni és irányítani a negatív társadalmi folyamatokat. Az alábbiakban a drogprobléma kezelését a morális pánikok nézőpontjából tekintjük át az USA-ban, különös tekintettel az 1984 és 1991 közötti időszakra, amely „drogháború” név alatt vonult be a köztudatba.

A drogprobléma története az USA-ban

A drogprobléma először századunk tízes éveiben került egy rövid időre a nyilvánosság érdeklődésének a középpontjába az USA-ban. Akkor az ügy azzal zárult, hogy törvényesen szabályozták az ópium és más kábítószeresek használatát. Míg korábban

ezekhez a szerekhez bárki hozzáférhetett, az un. Harrison törvény után 1914-től kezdődően csak orvosi javaslatra lehetett őket kapni. A kábítószeres megszigorítása kevés embert érintett, és bár az amerikai kormány kincstárának az indoklásával került a törvény elfogadásra, amely a drogok árának növekedését és a kincstár növekvő bevételét várta a törvénytől, az valójában rendészeti-közegészségügyi természetű volt. A döntést semmiféle lakossági nyugtalanság vagy morális pánik nem előzte meg.) A drogprobléma társadalmi konstrukciójának szempontjából érdekes, hogy a Harrison törvényben az izgatató hatású kokain is „narkotikumként” lett besorolva, mivel a közvélemény csak úgy, mint a törvény betartását ellenőrző rendőrség úgy gondolta, hogy a kábítószeres az opiátokhoz hasonlóan nyugtató hatásúak. (Scheibe 1994)

A harmincas években a marihuána megjelenése és elterjedése tette ismét közüggé a drogkérdést, ami azonban még a korábbi krízisnél is hamarabb megoldódott. 1937-ben egyszerűen rátették a tiltott drogok listájára a többi kábítószer mellé a marihuánát is. (Bertram et al. 1996) Rekonstruálva az eseményeket, Becker később úgy találta, hogy az egész marihuána-ügy valójában a társadalom önjelölt erkölcsi haszonélvezőjének, a Narkotikumokkal foglalkozó Szövetségi Irodának a produktuma volt. (Becker 1963) Szerinte sem a drog elterjedése nem volt olyan széleskörű, hogy ezt az intervenciót indokolta volna, sem a közvéleményt nem érdekelte annyira a marihuána, hogy társadalmi ügynek lehetett volna tekinteni a használatát. 1930 körül az emberek közömbösek voltak a marihuánával szemben, és mindössze 16 állam tiltotta törvényesen a használatát a 48 közül, de abban a 16-ban sem fordítottak túl nagy figyelmet a törvény betartására. Azt is tudjuk, hogy kik használták ezt a szert egyáltalán: A városi feketék egy kis csoportja, a délnyugaton élő spanyol-amerikaiak töredéke, a fehér munkásosztály egy

elenyésző része, és néhány jazz muzsikus. Szemben a Harrison törvénnyel, a marihuána tiltásának a törvénybe iktatását megelőzte egy kisebbfajta morális pánik. Az Iroda ugyanis elhatározta, hogy mivel a marihuána kontrollja kizárólag az ő hatáskörébe tartozik, ezért ügyet csinál belőle és „megoldja”. Munkatársaik adatokat és szenzációs történeteket kezdtek szisztematikusan eljuttatni a különböző napilapokhoz és magazinokhoz, amiben mindenféle borzalmas hatást tulajdonítottak a vadkendernek. Sőt ezen túlmenően az újságban megjelenő cikkek egy jelentős részét maguk az Iroda alkalmazottai írták, beleértve vezetőjüket, Harry Anslingert is. Gyilkosságra felbujtónak, szex-őrületre csábítónak, elmebetegséget okozónak állították be a marihuánát, és még játékfilm is készült, a „Csikk örültjei” címmel a fű borzalmas hatásáról. Az 1937-ben a jogi-bürokratikus érdekcsoport által kezdeményezett nem túl széleskörű morális pánik eredményeképpen mind a 48 állam betiltotta marihuánát. (Becker 1963)

A kokainnal és a marihuánával kapcsolatos epizódokat inkább csak pedánságból szokták megemlíteni a droggkérdéssel foglalkozók, az említett ügyek legfeljebb kisebb közéleti nyugtalanságnak nevezhetők ahhoz a mély társadalmi krízishez képest, ami a drogok elterjedése miatt a hatvanas, a hetvenes, de különösen a nyolcvanas években mélyen megrázta az USA-t. Az ötvenes években a marihuána, a hatvanas években az LSD, a hetvenes években a heroin, a nyolcvanas években pedig a krekk-kokain elterjedése keltett általános félelmet. Szemben a drogok korábbi, tömeges nyugtalanságot nem keltő problémájával, most valóban adva voltak egy társadalmi eredetű és méretű morális pánik feltételei. Erre nem is kellett sokáig várni. Mielőtt azonban a drogok elterjedésére adott társadalmi, média és kormányzati pánik-reakciókat vizsgálánk,

vessünk egy pillantást azokra az alternatív csoportokra és szubkultúrákra, amelyek a drogfogyasztást sajátos kultusz tárgyává tették.

A droghasználat ellen-kulturális jelentése

Becker klasszikus tanulmánya eredetileg 1953-ban jelent meg arról, hogy milyen stádiumokon keresztül válik valaki a marihuána élvezőjévé. Leírása szerint a használonak először a szer természetével kell tisztába jönni, azaz a technikai használatot kell megtanulni. Ezután annak az elsajátítása következik, hogy a hatást hogyan azonosítsa a kábítószerrel, és hogyan különítse el más, nem a droghoz tartozó élettani hatásoktól. Végül az azonosított hatást kell megtanulni élvezni, azaz kellemes és értelmes jelentést kell tudni asszociálni a szervezetben zajló vegyi változásokhoz.

Becker vizsgálata már a marihuána-törvény beiktatása utáni helyzetről tudósított, de még a szer társadalmi méretű elterjedtsége előtt, hiszen a használók még mindig azok közül kerültek ki, akikről korábban már szoltunk. Valamikor az ötvenes évek végétől kezdődően lépett csak ki a marihuána az avantgárd művészi csoportok, és marginális társadalmi kisebbségek köréből. Szorosan kapcsolódva az ifjúsági ellen-kultúrához a marihuána példátlan módon terjedt el az egész társadalomban de különösen a fiatalok között, és vált az akkoriban terjedőfélben lévő új életstílus lényeges elemévé. A hatvanas évek elején megkérdezett fiatalok 40 százaléka már próbálkozott valamilyen módon marihuánával, ami a használat elterjedtségét tekintve csak az alkoholhoz hasonlítható, azzal az egyáltalán el nem hanyagolható különbséggel, hogy nélkülözte az alkoholizálás társadalmi és törvényes legitimitását.

A drog fontos társadalmi és kulturális szerepet játszott a fiatalok ellen-kultúrájában, afféle szimbolikus választóvonalat képezett. (Willis 1976) Használata különítette el a fiatalok különböző csoportjait a társadalom konformista, „normális” részétől. Ugyanakkor a drog csak eszköz volt arra, hogy segítségével a fiatalok kilépjenek a mindennapok megszokott világából, újfajta tapasztalatokat szerezzenek, és korábban ismeretlen élmények segítségével „kitágítsák a tudatukat”. A lényeg a „tudattágításon” volt, nem a szereken, és elvileg elképzelhető volt, hogy valaki drog nélkül is képes legyen erre, mint ahogyan a szerek fogyasztásáról sem gondolták, hogy az automatikusan garantálná az újfajta élmények szerzését. Ezt a tapasztalatot a fiatalok élesen szembeállították a „normális” társadalom alkoholizálási szokásával, amelyről lenézően vélekedtek, mint ami nem tágítja, hanem csökkenti a tudatosságot. Hasonlóan vélekedtek a dohányzásról is, amely szerintük csak a feszültség oldására szolgált, nem új élmények szerzésére.

A „tudattágítás” azt jelentette, hogy szemben a konvencionális világgal, amely csak egyetlen tudatformát, a racionalitáson, okozatiságon, és az érdekek által vezérelt cselekvésen alapulót ismerte el, a drokkultúra ideológiája szerint a szerek segítségével lehetőség volt másfajta tudatformákat is megtapasztalni. A kábítószeres ugyanis a valóság normális észlelésétől teljesen eltérő észlelést tettek lehetővé, és így egy újfajta valóságképet közvetítettek, amely hallucinációkkal, ismeretlen összefüggések váratlan felfedezésével volt feldúsítva. Az ellen-kultúrán belül a leggyakoribb foglalatosság éppen ezeknek a rendkívüli, misztikus élményeknek az elmesélése és értelmezése volt, amelyhez nagyon gyakran a különböző keleti filozófiák fogalmait használták fel. Eszerint a kábítószeres használója feloldódik egy nagy, misztikus egészben, és annak a részévé

válík. A cél ennek az állapotnak az elérése, az én és az autonómia elvesztésének elérése lett. Szemben a társadalom többségével, amely a szabadságot a felelősség-vállalásban látta, a drogkultúra szerint a szabadság a felelősségtől való – társadalmilag elítélt – felszabadulásban kellene, hogy megvalósuljon.

Willis azt is leírja a drogok kulturális jelentéséről szóló vizsgálatában, hogy a hatvanas évek ellen-kultúrájában három csoportra osztották a drogokat: a marihuánára, az LSD-re, és a heroinra. (Willis 1976) A marihuána, a fű volt a legelterjedtebb, és szinte szinonimája volt a drognak magának. Az LSD-t vagy közkeletű nevén az acidot erősebbnek tartották, de veszélyesebbnek is, mint a füvet, ezért bizonyos félelem övezte a szert még a drogkultúrán belül is. A „tudattágítás” ugyanis sokféle veszélyt tartogatott. Az egyik például az volt, hogy a szer a patológikus észlelés és a mentális betegség irányába vezeti el használóit. Elég arra emlékeztetni, hogy az LSD-t eredetileg laboratóriumi körülmények között a skizofréniások tapasztalatainak az utánzására használták. Azt tartották ezért kívánatosnak a szubkultúra gurujai, a „fejek”, hogy mindenki ismerje, hogy mit szed, és tudja, hogy hogyan használhatja a saját céljaira a drogot, anélkül, hogy a drog rabjává válna, azaz ne engedje, hogy a „drog használja őt”. Végül a heroin képezte a harmadik csoportot, amely veszélyességben olyan messze volt az acidtól, mint az a marihuánától. Egyszóval különösen veszélyesnek tartották, de nem vették körül azzal a rettegéssel, és pánikkal, mint a „külső” társadalom. Egyrészt mindenki saját személyes ügyének tartották, ha ezt választotta, másrészt különösen erős élvezeti szert, és nem különösen erős mérget láttak benne.

A hatvanas évek ellen-kultúráját vizsgáló szociológusok szerint nem a drog kémiai és fiziológiai tulajdonságai határozták meg az élvezeti szerek használatát, hanem

az a drog-kultúra, amely sajátos társadalmi és kulturális értelmet adott a kémiai hatóanyagok által indukált belső változásnak, és ezen keresztül az életforma forradalmát hirdette. Bár az ellen-kultúra számára minden drog alapvetően pozitív jelentésű volt, mint amelyik hozzásegíti a használóját a kívánt effektus eléréséhez, de pontosan ismerték az addikció veszélyét is. Tudták, hogyha nem vigyáznak, akkor egyre erősebb szerek következnek, és függés lehet a dolog vége, ez viszont ellent mondott a drog-kultúra egész értelmének. Ezt a tudatosságot az addikció kialakulásának arányai is alátámasztják. Minden 100 emberből, aki megpróbálkozott valamilyen droggal, csak 10 vált alkalmi drogfogyasztóvá, és mindössze 1 drogfüggővé.

A hetvenes évektől kezdve, az ellen-kultúra visszaszorulása, a konzervatív értékrend megerősödése a droggkultúrát is érintette. Nem is annyira az új drogokról volt ekkor még szó, a krek csak a nyolcvanas évek fordulóján terjed el nagyobb méretekben, hanem a drogokat szedő társadalmi csoportok összetétele és különösen a drogszedés kulturális jelentése változott meg. A változásra jellemző az az eset, amikor egy felmérés során a hetvenes években a szociológusok Becker korábbi vizsgálatai nyomán arról faggatták a „kábszereseket”, hogy a droghasználat során milyen hatásokat különböztetnek meg? A megkérdezettek nevetve elutasították a választ azzal, hogy a jó drog úgy fejbe vágja a használóját, hogy az azt sem tudja, hogy fiú-e vagy lány. Ha tehát Becker el tudott különíteni különböző élettani eseményeket, akkor az semmi mást nem jelent, – mondták – mint azt, hogy nem kapott elég erős drogot. Kissé félreértve az egész helyzetet, ironikusan azt tanácsolták, hogy ideje lenne Becker-nek egy új, jobb díler után nézni. (Pearson and Twohig 1976) A tanulmány készítői ebből az esetből azt a következtetést vonták le, hogy Beckernek korábban sem lehetett igaza. Valójában inkább

arról van szó, hogy a drogszedés szubkultúrájában a hetvenes évek végére drámai változások történtek. A drog többé nem kapcsolódott az értékek és életmód megváltoztatásához, inkább a valóságtól való menekülésnek az alkoholtól gyorsabb és erősebb eszközévé vált. Ebben a helyzetben jelent meg a nyolcvanas évek fordulóján a krek –kokain, ami ismét tovább rontotta a helyzetet. A kábítószerhez való menekülésnek olyan, a korábnál kémiaiilag sokkal tisztább formáját képviselte, amelynek semmiféle alternatív értékrendhez nem volt már köze. Mint látni fogjuk, a morális pánikok nem követték a drogok kulturális jelentéseinek a változásait, ahogyan az enyhébb és erősebb drogok szedése között sem tettek különbséget.

A „drogháború” kezdete

Magát a „háború” kifejezést először a bombasztikus kifejezéseket kedvelő Nixon elnök használta 1971 júniusában, amikor „egy mindent felölelő globális háborút hirdetett a nemzetközi kábítószer-kereskedelem ellen.” Ezekben az években a kormány látványosan és drasztikusan véget akart vetni az akkor már szélteben-hosszában elterjedt, és elsősorban marihuánát jelent droghasználatnak. A „drogháború” kifejezés természetesen a politikusok által felülről kezdeményezett morális pánikra utal, háborút csak a politikai vezetés indíthat. Széleskörű intézkedések sora történt, aminek eredményeképpen 1969-74 között a szövetségi költségvetésnek a kábítószer-ellenes tevékenységgel kapcsolatos forrásait tízszeresére emelték. 1972-ben a Kongresszus olyan törvényt hagyott jóvá, amely centralizálta a drogellenes küzdelmet, és megszavazta az elnök által kért csillagászati költségvetést. 1974-ben pedig létrehozták a Kábítószer

Visszaéléssel foglalkozó Nemzeti Intézetet, a NIDA-t, amely a drogellenes kutatásokat pénzelte, statisztikai adatbázist alakított ki, és a drogellenes felvilágosításban is fontos szerepet játszott. (Hasonló morális pánikok kezdeményezése egyébként nem ismeretlen az amerikai közönség előtt, 1966-ban Johnson elnök a szegénység, majd 1974-ben Ford elnök az infláció ellen hirdetett meg „háborút”.) A remélt gyors „háborús” sikerek és a „drogmentes társadalom” elnöki víziója azonban hiu ábrándnak bizonyultak, és Nixon politikai botrányát követő kényszerű lemondása után vele együtt eltűnt a „drogháború” kifejezés is. Nixon felülről kezdeményezett drogellenes morális pánikjának semmiféle hatása nem volt a drogfogyasztásra. Paradox módon miközben a hetvenes években a kábítószer-fogyasztás a legmagasabb értéket érte el az USA történetében, a közvéleményt és a médiát alig érdekelte a drogkérdés. (Goode and Ben-Yehuda 1994)

Bár a drogellenes küzdelem tovább folytatódott Ford és Carter elnökök alatt is, a morális pánikra jellemző „háborús” politikai felhangok eltűntek és a közegészségügyi-humanista paradigma kapott prioritást. Utóbbi időszak egyik legfontosabb, csatazajoktól mentes eredménye az volt, hogy fokozatosan kialakultak azok a zömében közegészségügyi formulák, amelyekkel a drogkérdéssel kapcsolatos ügyeket úgy-ahogy szabályozni és ellenőrizni lehetett. A változást Reagan második elnöksége majd Bush elnökségének korai időszaka hozta, amikor a drogkérdés ismét politizálódott, és a kormányzat egyik legfontosabb céljává a drogok elleni politikailag kifizetődő morális kampány vált. Az amerikai társadalom drogproblémáját természetesen az utolsó „drogháború” sem oldhatta meg, viszont az elnökök népszerűségi mutatóit sokáig látványosan javították a szigorításokat, büntetéseket és megtorlásokat emlegető harcias kijelentések. Nem kétséges, hogy a public relation sikerek része volt az a nagyfokú

tudatosság és retorikai felkészültség, ahogyan az említett elnökök az ügyet kezelték. Reagan elnök beszédének hallgatói létszámáról nem készült felmérés, de Bush elnökéről tudjuk, hogy a fő műsoridőben sugárzott „hadüzenetet” kiugróan nagy számban, 97 millióan hallgatták meg. (Elwood 1994) A következőkben azt a szerepet mutatjuk be, amit a média és a politikai retorika a morális pánik kialakításában és manipulációjában játszott.

A krekk-kokain elleni háború, mint morális pánik

A politikailag motivált „drogháború”, mint felülről kezdeményezett morális pánik előzménye az volt, hogy a hetvenes évek végére az amerikai drogpiacon széles körben elterjedt a krekk-kokain, amely a korábbi kábítószerknél lényegesen olcsóbb volt, így széles rétegek, többek között az elemi iskolába járó gyerekek számára is lehetővé tette a hozzáférést. Ráadásul a krekk még a többi droghoz képest is különösen pusztító hatású volt, a közvélemény gyorsan megtanulta, hogy a krekk mindössze néhány hónapi használat után valósággal szétroncsolta áldozatainak idegrendszerét, és addig ismeretlen szervi problémákat, például váratlan szívhalálok tömegét okozta.

A drogszedéshez lassan már hozzászokó, azt lassan eltérni megtanuló amerikai társadalom értetlenül állt a jelenség előtt, de ekkor még sem az új járvány méreteiről, sem súlyosságáról nem volt tudomása. A veszély már megjelent, de még éveknek kellett eltelnie ahhoz, hogy az újfajta kihívás tudatosuljon a társadalom számára, és ahhoz is, hogy az ügyből morális pánik legyen. Az első években, egészen 1984-ig a közegészségügyi hatóságok irányították a drogellenes küzdelmet. Igyekeztek tudatosítani

az új veszélyt, és kisebb léptékű adminisztratív intézkedéseket is tettek. Ezek azonban a drogpolitika korábban kialakult szakmai keretein belül maradtak, olyannyira, hogy Reagan elnöknek az 1984-es évben történő újraválasztási kampányában a drogkérdés még egyáltalán nem játszott fontos szerepet. (Gonzenbach 1996) A háború 1984 júniusa és 1986 májusa közötti úgynevezett előzetes időszakában a közvélemény még nem tartotta jelentős problémának a drogkérdést, és a média is eléggé langyosan reagált a drogokkal kapcsolatos hírekre. Politikai oldalon annyi történt, hogy Nancy Reagan, az elnök felesége meghirdette „Just say No” kampányát. De ez még nem a „hadüzenet” volt, hanem a kábítószer-ellenes felvilágosító akcióknak a politikai protokollal történő hagyományos támogatása, amihez hasonlóan a korábbi elnökfeleségek is ceremoniálisan részt vettek. A fenyegető jelek azonban sokasodtak, és a sajtó is egyre többet hallatta a hangját a drogkérdésről. Jellemző erre a „háborút” megelőző időszakra, hogy 1985 őszén Jesse Jackson, fekete polgárjogi aktivista találkozott a New York Times akkori főszerkesztőjével, hogy megkérje, szenteljen nagyobb figyelmet a napilap a fekete közösségeket különösen sújtó krek-kjárványnak. (Gonzenbach 1996) Látványos változás azonban ezután sem történt. A fordulatot 1986 júniusában egy híres kosárlabdajátékos, Len Bias váratlan droghalála okozta. A sajtó hetekig foglalkozott a közönséget izgató halálüggyel, és mindkét nagy politikai párt drogellenes törvények meghozatalát tervezte. (Jensen, Gerber and Babcock 1991) A politikai versenyfutásban először a Demokrata párti vezetők hozakodtak nyilvánosan elő egy ilyen tervvel, és ekkor, erre a felfokozott lakossági és politikai érdeklődésre reagálva hirdette meg Reagan nagy taktikai érzékkel a „drogháború”-t 1986 augusztusi beszédében. (Merriam 1989) Óriási anyagi támogatást és hatékony szigorító intézkedéseket ígért a drogellenes küzdelem számára.

A közvélemény érdeklődése a média és a kormánypolitika hatására megnőtt a kábítószerrel kapcsolatos információk iránt, a kollektív fenyegetettség érzésére reagálva a felülről kezdeményezett morális pánik a társadalom nagy részét elérte. Mindössze egy hónapon belül Reagan elnök drogháborúját már a megkérdezettek többsége, 67 százalék támogatta. (Elwood 1994) Csakhogy a felfokozott izgalom átmeneti volt, és bár a droggal kapcsolatos halálozási és sürgősségi betegellátási esetek száma nem csökkent, és az elnöki háborús retorika sem lankadt, a közvélemény érdeklődése mégis lanygulni kezdett. A korábbinál ugyan magasabb szinten, de mégis egyfajta stagnálás alakult ki – átmeneti fellángolásokkal – a drogkérdés társadalmi fontosságának a megítélésében. A drogháborúnak ez a széles körű involváltságot jelentő, de a számarányokat tekintve stagnáló időszaka 1987 decemberében kezdődött, és 1990 januárjáig tartott, vagyis áthúzódott Bush elnökségének első időszakára is. Végül 1990 januárjától kezdődött az úgynevezett zuhanás időszaka. Bár a drogfogyasztás nem csökkent, megszűnt a krekket körülvevő korábbi félelem és vele együtt a közvélemény érdeklődése is. Míg 1988 végén a felmérések szerint a megkérdezettek 66 százaléka tartotta a drogkérdést Amerika legfontosabb problémájának, 1990 végén már mindössze 10 százalék. A közvéleményre érzékenyen és gyorsan reagáló Bush 1991 júniusában politikai takarodót fúvatott a „drogháború”-nak: látványosan bejelentette, hogy a „háború megnyerése jó úton halad,” majd egyszerűen kihagyta politikai szótárából a „drogháború” kifejezést. A sajtóban is egyik napról a másikra leesett az ilyen jellegű írások száma. Mindenki számára világos lett, hogy a drogkérdést nem lehet sem büntető-jogi eszközökkel sem harcias retorikával megoldani. Ha mégis szóba került, akkor ezentúl nem morális kérdésként, hanem társadalmi problémaként prezentálták,

mint amely elsősorban a városi, fekete nyomornegyedek lakóit sújtja, és mint ilyen csak korlátozott érdeklődésre tarthat számon a nagyobb társadalom részéről. A konzervatív politika pedig egyenesen a faji probléma alesztévé tette a drogkérdést.

A helyzet ismerői persze tudták, hogy a kormány állítása csak félig volt igaz, amennyiben az csak a krekk-fogyasztást jellemezte, nem a drogfogyasztást általában. Kétségtelen ugyanis, hogy a krekk a feketék és a marginális társadalmi csoportok között gyakoribb volt. A drogfogyasztás egészét tekintve azonban a krekk csak egy töredékét képezte a marihuána fogyasztásnak. Erről a tényről viszont kevés szó esett a pánikok alatt, jóllehet a marihuánát lényegesen többen használták és használják ma is, mint az óriási nyilvánosságot kapott LSD-t, heroint vagy krekk-kokaint. A National Institute of Drug Abuse hivatalos becslése szerint a drogfogyasztók kb. 80 százaléka városi, középosztályi és fehér. (Elwood 1994) A városi középosztályi fehérek többsége azonban mindvégig a kevésbé ellenőrizhető és függőséget kevésbé eredményező marihuána fogyasztók közé tartozott, azok közé, akikről nem készült sem orvosi sem rendőri jelentés, és így mindvégig láthatatlanok maradtak és ma is azok a morális pánikokat kiváltó statisztikák számára. (Jensen, Gerber and Babcock 1991; Scheibe 1994)

1991-re a drogokat kísérő morális pánik megszűnt. A kormányt, a sajtót és a közvéleményt ekkor már nem a drogkérdés, hanem más problémák foglalkoztatták: a gazdaság helyzete, a bűnözési statisztika romlása és legfőképpen a készülődő Öböl-háború. (Shaw and McCombs 1989)

A „drogháború” retrospektív elemzése

A „drogháború” történetet azért ismerjük ilyen pontosan, mert más és más okok miatt mind a mai napig folyik a történetek feldolgozása, a tanulságok levonása. A politikai elemzőket azért érdekli a „drogháború”, hogy rajta keresztül kimutassák a konzervatív politika képmutatását. (Elwood 1994) Nancy Reagan “Just say No” kampányát olyan – egyéként sikeres – kísérletnek tartják, amely a társadalmi kérdésekkel törődő asszonynak kívánta bemutatni az elnök nem túlságosan népszerű feleségét, aki a társasági életen és az öltözködésen kívül egyébvel nem nagyon törődött. A kritikusok ironikusan jegyzik meg, hogy amikor egy gyermekéért aggódó anya felhívta Nancy Reagan stábját, hogy segítséget kérjen tőlük a fia ügyében, azok azzal a megjegyzéssel rázták le a telefonálót, hogy ez egy kampány és nem egy program irodája. Reagan kijelentéseit pedig azért kritizálják, mert miközben az elnök minden alkalmat megragadott, hogy eltökéltségét mutassa, – így pl. ő és a Fehér Ház valamennyi dolgozója önkéntes vizeletmintát adott, hogy bizonyítsák, nem szednek semmiféle drogot – közben nem történtek olyan intézkedések a kormányzat részéről, amelyek a „drogháború” gyakorlati eredményeit lettek volna hivatva elősegíteni. Hiányzott a pénzügyi fedezet és a széleskörű drogszűrés technológiai feltételeinek a megteremtésére is. Ami történt, az is inkább jelképes akció volt, mint például a szövetségi kormány dolgozói kötelező drogszűrésének az elrendelése. Ezt az intézkedést viszont az illetékes bíróság később egyszerűen törvénytelennek találta, és ezért soha nem került bevezetésre. Végül Bush elnöknek azt hányják a szemére, hogy beiktatása után röviddel már látszott, hogy az általa hangoztatott „új háborús stratégia” gyakorlatilag ugyanúgy nem lesz

semmiféle befolyással a kábítószeres helyzet alakulására, mint a régi. (Reinarman and Levine 1995) Bush azonban a népszerűségi mutatók hajszolása miatt akkor még „háborúpárti” maradt, és csak akkor ejtette a harci szólásokat, – akkor viszont cinikusan egyik percről a másikra – amikor az már azzal fenyegetett, hogy az emberek nem egy erőskezű elnököt, hanem egy ígérető szélhámost látnak benne.

A kulturális kritika művelőit azok a forgatókönyvek érdeklik, amelyeket a „drogháború” során a politikai vezetés alkalmazott. A két elnök retorikája sokban különbözött egymástól. Reagan „drogháború”-ja nemzeti, sőt globális léptékű nemzetközi kereszties hadjárat volt. Beszéde arról szólt, hogy a drogok fenyegetik az amerikai értékeket, intézményeket, a fiatalok életét, sőt a nemzet és a nyugati demokráciák biztonságát is. A „kereszties hadjárat” kifejezés négyszer fordult elő a beszédben, mint egy vallásos jelentőségű megoldás a szekuláris krízisre, azaz Reagan a tradicionális morális pánikok szótárát használta. (Elwood 1994) Hősei befolyásos, fontos emberek voltak, mint amilyenek a vizeletmintát adó Fehér Háziak, vagy az elnök felesége. De hősies szereposztást kaptak olyan sporthírességek, mint a kosárlabdás Sampson, vagy az akkori malaysiai miniszterelnök, Matahir Mahamed is, aki Reagent támogatásáról biztosította és a drogosokat „még a gyilkosoknál is borzalmasabbnak” nevezte. (Később kiderült, hogy Sampsonnak egy ellene folyó és népszerűségét csökkentő apasági kereslet miatti népszerűség-csökkenés okán tanácsolta a menedzsere, hogy vegyen részt a kampányban. A malaysiai miniszterelnöknek pedig azért volt szüksége az amerikaiak támogatására, mert otthoni szélsőséges és brutális drogpolitikája miatt súlyos nemzetközi kritika érte.) Fontos hősi szerepet kaptak a gazdaság vezetői is a reageni drogpolitikában és retorikában. Jesse Phillips a Phillips Művek vezetője egy

millió dollárt ajánlott fel Reagen elnöknek, hogy Üzletemberek a Drogártalom Ellen névvel szövetséget hozzanak létre Reagen személyes vezetésével. A Fortune 500 által számon tartott nagyvállalatok egyharmada vállalta, hogy alkalmazottai drogfogyasztását valamilyen módon ellenőrizni fogja. A gazdaság egy másfajta, metaforikus értelemben is jelen volt a drogellenes retorikában. A fogyasztói társadalom mindenki számára érthető sémáját használva, Reagen történeteiben elválasztották egymástól a droggeresletet és a kínálatot. Az ellenség ördögi szerepét a külföldi termelőkre és kereskedőkre osztották ki, a kolumbiai parasztokra, a nigériai csempészekre, a mexikói tranzit csempészekre, azaz a kínálati oldalra, akik morálisan szennyezett áruikkal mintegy megrontják az ártatlan amerikai fogyasztókat.

Lényegesen eltért a fentiektől a Bush által kezdeményezett morális pánik „háborús” forgatókönyve. Hősei nem hírességek, hanem kisemberek voltak. „Mindenkire számít” – hirdette, és a harc „utcasaroktól utcasarokig, gyermektől gyermekig folyik”. Egyik hőse az a fekete nagymama lett, aki nemcsak saját unokáit nevelte, – a gyerekek szülei drogosok voltak –, hanem még a szintén drogos szomszéd gyerekeit is. Míg a Reagen időszak reprezentatív áldozata Len Bias, az elhunyt kosárlabdaszár volt, addig Bush-ék egy 6 éves kisfiút, Dooney Waterset szemeltek ki kampányukban az áldozat szimbolikus megjelenítésére, aki egy krek-kházban nőtt fel, szülői gondoskodás nélkül. Bush az ellenfeleket sem külföldön kereste, hanem elsősorban az amerikai drogelosztó hálózatot és kereskedőket hibáztatta, némi főváros-ellenes éllel, hangsúlyozva, hogy a drogfogyasztás 80 százaléka New York City környékére koncentrálódik. (Elwood 1994)

1993-tól Clinton elnök drasztikusan csökkentette a központi drogüldöző szervek létszámát, és megszüntette a háborús retorikát, viszont tovább folytatta a korábbi

stratégiát: elsősorban a termelők és szállítók akadályozását, másodsorban a fogyasztók korlátozását. Vagyis a háborús retorika eltűnését nem követte a háborús stratégia átváltozása közegészségügyi stratégiává. Elemzők szerint azért, mert a drogok politikai kezelését alapvetően meghatározza a büntető paradigmában megtestesülő morális-populista megközelítés. Az USA-ban ezért egyetlen politikus sem engedheti meg magának biztos bukás nélkül, hogy szembeforduljon ezzel a paradigmával, és a közegészségügyi nézőpontot preferálja. Még amikor jelentősebb kiadásokat szánnak is közegészségügyi típusú célokra, azokat mindig büntető-jogi érveléssel kénytelenek igazolniuk. (Bertram et al. 1996)

Végül a média kutatóit azért érdekelte a „drogháború”, mert ezen keresztül is tanulmányozni akarták a média úgynevezett témakijelölő szerepét (Shaw and McCombs 1989) Eszerint a médiának állítólag döntő szerepe lenne annak a kiválasztásában, hogy mivel és hogyan foglalkozzon a nyilvánosság, és így a morális pánikok kezdeményezésében is kulcsszerepe lenne. A „drogháború” kapcsán elvégzett elemzések szerint az első időszakban valóban a média jelölte ki a morális pánikot elindító témát, Len Bias halálhírét, amire az elnök 1986-os hadüzenete csak válasz volt. (Gonzenbach 1996) A későbbiekben viszont, amikor a média és a politika már felcsigázta és ébren tartotta a közvélemény érdeklődését, akkor már a morális pánik lett a hajtóereje a témához való ragaszkodásnak. A média és a politika erre a megnövekedett igényre reagált egészen 1990-ig, amikor a közvélemény érdeklődésének drámai csökkenését gyorsan követte a média és a politika kivonulása is a drog-csatatérrel. Vagyis a drogháborúval kapcsolatos morális pánikban a politikai elit által felülről sugalmazott motívumok, a média érdeklődése ugyanúgy megtalálhatók voltak, mint az alulról

kezdeményezett bizonytalanság és szorongás. A média kutatók tanulsága szerint tehát nem önmagában egyik vagy másik tényező határozza meg a morális pánikok kialakulását, hanem a média, a politika és a közvélemény egymáshoz illeszkedő „táncrendjének” az alakulása.

A dolog pikantériája az, hogy a témakijelölő faktorok csak nagyon lazán kapcsolódtak a droghelyzet valóságos alakulásához. Bár a „drogháború” meghirdetésében szerepe volt a krekkek megjelenésének, az összes kábítószer, így a legelterjedtebb marihuánát is felölelő úgynevezett alkalmi drogfogyasztás már a „drogháború” 1986-os meghirdetése előtt, attól függetlenül esni kezdett. Ebben szerepet játszott a konzervatív értékrend fokozatos propagálása és az ellen-kultúra fokozatos visszaszorulása az életmód meghatározásában csakúgy, mint az egészségügyi felvilágosítás hatása. A kemény drogok elterjedésére pedig semmiféle hatással nem volt a politikai kampány, fogyasztásuk éppenséggel tovább növekedett a „drogháború” egész időszaka alatt, – és utána is.

Befejezésül utalni kell arra, hogy a morális pánikok alatti szenvedélyes izgalom és széleskörű társadalmi involválódás hasonló ahhoz a hatáshoz, amit a karizmatikus vezetők váltanak ki követőik között. Az érzések és vélemények azonban változékonyak, és a kérdés így itt is az, mint a karizma rutinizációjánál, hogy mi lesz a sorsa azoknak az ügyeknek, amelyek a morális pánikok kiváltották? (Goode and Ben-Yehuda 1994)

Eredményeznek-e vagy sem tartós vagy akár átmeneti társadalmi vagy értékrendi változásokat, és ha igen, akkor milyeneket? Általánosságban szólva a szabály az, hogy nem mindig és nem szükségszerűen van valamilyen jól látható következménye a morális pánikoknak. Bár a kimenetel változatos, ha egyáltalán történik valami, az legtöbbször

törvények hozatala, felügyelő intézmények alapítása vagy a társadalmi kontroll más formáinak a kiépítése. Érdekes módon a clactoni eseményeket egyik sem követte, bár egy időben az illetékesek foglalkoztak ifjúsági törvények meghozásával. A drogokkal kapcsolatos pánikokat viszont kivétel nélkül szigorító törvények és más intézkedések követték. A régi típusú morális pánikokat ezért úgy jellemezhetjük, hogy azok nem annak a társadalmi problémának a megoldásához járulnak hozzá, ami kiváltotta őket, hanem különböző módon a lakosság megnyugtatót szolgáló hatósági kontrollt erősítik meg.

A tévéerőszak, mint társadalmi probléma

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

A tévéerőszak, mint társadalmi probléma gyökerei az ötvenes évek elejére nyúlnak vissza. De nyilvános vitája abban a formában, ahogy azt mi most ismerjük, csak a hatvanas évek elejétől kezdve vált általánossá. Erre a különleges, társadalmi méretű morális izgalomra reagáltak az angolszász országokban a különböző társadalomtudományi ágak: a kriminológia, a médiakutatás, az alkalmazott társadalompszichológia és mások. A tévéerőszakból mint közéleti problémából így vált tudományos probléma, amely nemcsak a legitimáció pecsétjét ütötte rá erre az

ellentmondásos társadalmi jelenségre, hanem beemelte a korszak legfontosabb hatalmi diskurzusaiba, a tudományos diskurzusba, és így azt az ígéretet keltette, hogy racionális magyarázatot és hatékony megoldásokat lehet rá találni. Mára valóságos iparág alakult ki a jelenség tanulmányozására (Williams 1974). Ha ma egy amerikai könyvtárban beütjük a komputerbe a “tévээрőszak” tárgyszót, imponálóan terjedelmes – vagy nézőponttól függően kétségbeejtően nagy – irodalomjegyzéket kapunk. A könyvek és folyóiratcikkek áradata már a hatvanas években elkezdődött, és megállás nélkül tart azóta is. Állítólag csak a nyolcvanas évek elejéig kétezer-ötszáz angol nyelvű publikáció született ebben a témakörben, ez a szám azóta valószínűleg többszörösére növekedett (Sparks 1992). A hatalmas irodalom miatt egyre nehezebbé válik az eligazodás, és egyre inkább külön útikalauzokra van szükség. Az alábbiakban először részletezés nélkül röviden áttekintjük a témakörrel foglalkozó irodalom legfontosabb megállapításait, majd a tévээрőszakot körülvevő morális pánik sajátosságait vesszük szemügyre.

A félelem szerepe

Kezdetben az volt a kutatók kérdése az erőszakkal kapcsolatban, hogy milyen közvetlen hatást vált ki a nézőkből, és kevésbé érdekelte őket az, hogy mi is a tévээрőszak társadalmi kontextusa és kulturális jelentése. A morális pánikok hatására a kutatók hallgatólagosan azt feltételezték, hogy a tévээрőszak, mint a normarendszer megsértésének a bemutatása nemcsak a társadalom bizalmát rendíti meg saját értékeiben, hanem utánpánikra is ösztönöz, és így közvetlen szerepet játszik a bűnözés növekedésében. Az első teorizálási kísérlet, az ún. „injekcióstű-modell” szerint a bűnözés látványától,

mint akár egyetlen kábító injekció hatásától, az emberek elveszítik józan érzékelő-képességüket. E szerint a nézet szerint a filmben látott normaszegés hatása alatt a nézők fölszabadulnak az erkölcsi gátlások alól, és maguk is hajlamosak lesznek bűnöket elkövetni (Sparks 1992). A morális pánikok logikája szerint kézenfekvőnek látszó feltételezést, a tévéerőszak látványa és a normák megszegése közötti összefüggést azonban soha nem sikerült bizonyítani. Az empirikus adatok ellentmondásosak, és a kutatások számához és volumenéhez képest kevésbé meggyőzőek voltak, és azok is maradtak. A hetvenes évek szakirodalmát áttekintve Stuart Hall nem lelt semmiféle „erkölcsi fellazulásra” utaló adatra, és nagyszámú kutatás egyetlen kézzelfogható eredményének a félelem növekedését találta a krimi nézők körében (Hall 1978b). Hangsúlyozta azonban, hogy a félelem okának és természetének értelmezésében komoly eltérések vannak, s ezért óvatosságot ajánlott a fogalom használatában.

Az óvatosság már magának a félelem növekedésének mint negatív jelenségnek a magyarázatára is érvényes. Sokan úgy tartják, hogy a félelem pszichológiailag a normális emberi védekezés működésbe lépését jelenti, amelynek a belső távolságtartás és a félelem tárgyától való elhatárolódás a célja. Ha tehát a tévéerőszak félelmet vált ki, akkor éppen az történt, mondják, aminek történnie kellett, beindult egy védekezési reakció. Hasonló következtetésre juthatunk szociológiai szempontból is, amennyiben egy normarendszer elfogadottságát többek között a megszegését szankcionáló félelem garantálja. Érthető, hogy a társadalomtudományokat kezdettől fogva némileg feszélyezte, hogy egy ilyen bizonytalan értelmű és tautologikus kategória, mint a félelem az egyetlen közvetlenül kimutatható hatása a tévéerőszaknak, hiszen ez mégiscsak szegényes eredmény volt ahhoz az ambiciózus tervhez képest, amellyel a morális pánikok hatására a

vizsgálatoknak nekikezdtek. Sokan amellet érveltek –mint később látni fogjuk, joggal –, hogy az erőszak vizsgálata nem szűkíthető pusztán a félelem tanulmányozására, ennél ugyanis sokkal átfogóbb és bonyolultabb jelenségről, a késő-modern társadalom normarendszerének a problematizálásáról van szó. De ha figyelmünket leszűkítjük is a félelem növekedésére, sőt még attól is eltekintünk, hogy a televízió kívül mi minden kelthet félelmet az iskolában, a családban, a munkahelyen, a mindennapi életben, még ebben az esetben sem magától értetődő az a feltételezés, hogy aki fél, annak az agresszió lenne az egyetlen eszköze arra, hogy levezesse a félelmét. Ezt állította ugyanis az injekcióstű-modell, majd az ezt finomító kultivációs iskola utánzási elmélete, amely szerint nem egyetlen tévéprogram hatása, hanem azok fokozatos időbeli kumulációja vezet el a bűnözés növekedéséhez (Gerbner and Gross 1976). A félelemre adott lehetséges reakciók közül természetesen a morális pánikra okot adó agressziót sem lehet kizárni, de ez csak az egyik, nem pedig az egyetlen, s korántsem a legáltalánosabb reakció. Ezt bizonyítják azok a felmérések, amelyek a kilencvenes évek elején sem találtak szignifikáns kapcsolatot a tévézés és az agresszivitás között, sőt az újabb vizsgálatok még a félelem korábban bizonyosnak tekintett növekedését sem igazolták egyértelműen minden tévéző esetében (Sparks 1992).

Tanulságosak voltak a krimikkel kapcsolatos felmérések. A befogadói vizsgálatokból az derült ki, hogy vannak, akikben nemcsak hogy nem alakult ki félelem, hanem a krimi egyenesen a védelem érzetét keltette azzal, hogy átmeneti nehézségek után a „Jó” mindig győzelmet aratott a „Rossz” felett. Mások számára a félelem és a félelemtől való megszabadulás egymásnak ellentmondó, ám a krimiben következetesen megjelenő ambivalenciája a játékosság, a felszabadulás és az esztétikai élvezet érzését

jelentette. Egy további nézői csoportban viszont éppen ellenkező hatást ért el a krimi keltette bizonytalanság, és pánikot keltett. Ez utóbbiak voltak azok, akik szigorúbb cenzúrát követeltek a tévében, és a „csendes többség” nevében szigorúbb törvénykezést a társadalomban. A viták nyomán végzett vizsgálatok eredményeképpen árnyaltabb lett a tévéerőszak értékelése, a kultivációs iskola korábbi általános elfogadottsága csökkent, és a szakmai közvélemény egyre kevésbé látott közvetlen kapcsolatot a tévéerőszak és a bűnözés növekedése között. Ez a közvetlen kapcsolat egyébként kezdettől fogva problematikus feltételezés volt. Hall joggal gúnyolódott azokon, akik látnivalón a reklámok alapján próbálták megérteni az erőszakot is. Ahogy naiv dolog volt a reklámszakembereknek az a feltételezése, hogy a nézők a reklámfilm után azonnal elrohannak, hogy megvegyék a reklámozott mosóport, ugyanilyen naiv volt az a feltevés is, hogy a tévéerőszak látványától a nézők rögtön bűnözni kezdenek (Hall 1978b)

A bűnözés növekedésének a bizonyíthatatlansága és a félelem sokféle lehetséges interpretációja megfosztotta a tévéerőszakot korábbi démonikus hatalmától. Jelentős változások következtek be a tévéerőszak kritikai kutatásában, ami a nyolcvanas évektől kezdve a tematikai elmozdulásban is megfigyelhető. Bár természetesen továbbra is nagyszámban készültek vizsgálatok arról, hogy milyen „hatása” és „befolyása” van a tévénézésnek az agresszióra, új szempontok is megjelentek, amelyek közül a legfontosabb az volt, hogy milyen szerepet játszik a félelem kialakulásában a nézők személyes társadalmi tapasztalata. Ezzel a tévéerőszak mágikus hatását nemcsak a bűnözésre való ösztönzésben, de még a félelem keletkezésében is kétségbe vonták, és inkább azt tartották valószínűbbnek, hogy aki saját környezetében naponta találkozott erőszakkal, az jobban félt, mint az, aki csak a tévében látott erőszakot (Sparks 1992). Más

szóval, hogy a tévé világának az értékelését nem lehetett elválasztani a tévén kívüli világban szerzett tapasztalatoktól, és mind a tévé, mind a személyes tapasztalat szerepet játszhatott a félelem kialakulásában, de más-más módon. Paradox módon azok, akik a környezetükben több erőszakot tapasztaltak, azok az átlagnál is többet néztek tévét azért, hogy csillapítsák aggodalmukat. Ezekre a nézőkre a tévéerőszak a korábbi feltételezésektől eltérően nyugtató hatással volt. Az is kiderült azonban, hogy a tévéerőszaknak a kultivációs iskola által leírt közvetlen hatását sem lehet leírni a félelem kialakulására, bár csak azokra érvényes, akik naponta legkevesebb négy vagy több órát bámulják a képernyőt. Ezeknél nem a mindennapi tapasztalat indukálta a félelmet, hanem a mértéktelen tévénezés. Fontosnak bizonyult a felmérések során, hogy a félelemre vonatkozó híradásokon kívül más kérdéseket is föltegyenek. Így derült ki, hogy a korlátlanul tévét nézők hajlamosabbak voltak annak az állításnak az elfogadására, hogy a világ egy veszélyes hely, viszont az átlagosnál jobban értékelték a rendőrség munkáját is. Vagyis a félelemkeltésben, illetve a félelem megszüntetésén keresztül a tévé a domináns társadalmi értékeket, a fennálló normarendszert is újratermelte (Sparks 1992).

A tévéerőszak kétfajta értelmezése közötti vita ma is tart. Gerbner és a kultivációs iskola szerint a tévénezés önmagában is növeli a fenyegetettség érzését az emberekben, és ezt a folyamatot kell tanulmányozni; Hall és mások viszont azt hangsúlyozzák, hogy a saját mindennapi tapasztalat alapján indokolható „racionális” félelmet el kell különíteni a médiának tulajdonított „irracionális” félelemtől. Hall ugyanis a tévéerőszakot körülvevő társadalmi méretű, ám indokolatlan szorongásban felismerte a morális pánikok Cohen által leírt sajátosságait. „Nem az a kérdés – írta Hall –, hogy mennyi erőszakot okoz a média, hanem az, hogy miért vagyunk annyira elfogultak az erőszakkal szemben? Miért

gondoljuk, hogy a média az erőszak fő oka” (Hall 1978b)? A morális pánik a társadalom rendjébe vetett általános bizalom elvesztéséből következik – érvelt –, és ezért nem a félelmet kell vizsgálni, hanem azt, kik és miért látják ezért felelősnek a tévéerőszakot? A tévéerőszak ezért elsősorban nem a néző és nem a tévé problémája, azaz nem egy olyan társadalmi probléma, amellyel a közéletnek és a tudománynak is foglalkoznia kell, hanem pont fordítva: a szülők, a pedagógusok, a politikusok, a társadalomkutatók és más közéleti személyiségek által konstruált ideológiai probléma a modern társadalom válságáról, amelyet a tévére projektálnak. Ezt a belátást látszik alátámasztani az az angol felmérés is, amely szerint egy reprezentatív mintában megkérdezett nézőknek csak mintegy húsz százaléka említette a tévéerőszakot, mint olyan társadalmi problémát, amely egyáltalán foglalkoztatta (Ericson 1991). Mindez egyértelművé tette, hogy a tévéerőszakot övező morális pánik nem a mindennapi tapasztalat eredménye, hanem ideológiai jellegű.

A tévéerőszak ideológiai vitája

A tévéerőszak korábban említett különböző értelmezései világosan mutatják a kérdés ideológiai beágyazottságát, azt, hogy itt nemcsak a félelem problémájának a tudományos szakemberek által való megvitatásáról van szó, hanem a modern élet megítélésének legalapvetőbb kérdéseiről folyik a vita. Amerikában a hatvanas évek elejéig óvatos optimizmus kísérte a tévé elterjedését. Általánosan elfogadták Klapper véleményét, hogy a tévé nézésnek nincs semmiféle káros hatása a magatartásra (Klapper 1995). Edgar J. Hoover, az FBI akkori igazgatója vonta kétségbe először ezt az állítást, és

rövidesen már szenátusi bizottság foglalkozott a témával, majd pedig különféle más, hivatalos és nem hivatalos vizsgálatok következtek. Angliában Mary Whitehouse, a tévéerőszak problémájának leginkább elhíresült konzervatív interpretátora – és bizonyos értelemben feltalálója is – 1964-ben publikált Tisztítsuk ki a tévét (Clean Up the TV) című pamfletjében fogalmazta meg a populista kritika leggyakrabban hangoztatott érveit, amelyek máig a morális pánikok öngazolásául szolgálnak. (Sparks 1992). Az írás azokra az akkoriban divatos empirikus szociálpszichológiai vizsgálatokra hivatkozott, amelyek érdeklődésének középpontjában a „hatás” állt, emellett azonban hangsúlyozta a tévéerőszak és a társadalom anómikus állapota közötti kapcsolatot is. Whitehouse szerint a tévé index és ágens. Index, amennyiben a tévéerőszak a szekuláris, modern társadalomban egyre elterjedtebbé váló erőszakot tárja a nézők elé, ugyanakkor ágens is, amely maga is hozzájárul a „nyugati keresztény értékrend” destabilizálásához, sőt pusztításához. Azzal, hogy „az elgondolhatót láthatónak a láthatót csinálhatónak, a csinálhatót pedig elfogadhatónak mutatja be” – érvel Whitehouse – a tévéerőszak valójában erkölcstelenségre tanít. Vagyis támadásának fő célpontja nem annyira a hatás volt, amelyet következménynek tekintett, hanem a hatást kiváltó és szándékosan produkáló média, amelyet feladatát rosszul ellátó pedagógiai eszköznek tekintett. A „csendes többséget” képviselő szerző fő célpontja a BBC-t irányító liberális értelmiség volt, amely szerinte „fordított cenzúrát” gyakorol, és nevetségesé teszi, kirekeszti, félremagyarázza a keresztény és tradicionális értékeket, és így maga is felelős a közmorál hanyatlásáért. Whitehouse szerint a tévé elitista irányítói, miközben kizárólag a nézőszámot tartják szem előtt, nemcsak a társadalom szemetét, piszkát mutatják be, hanem – azáltal, hogy „betegesen” csak erre koncentrálnak ezért – meg is változtatják az

arányokat, és így aktívan hozzájárulnak ahhoz, hogy a tévéérőszak valósággá váljon. Whitehouse a tévéérőszak alapvető okát a „liberális engedékenységekben” látja, amely a privát szférát önkéntesen és cinikusan kiszolgáltatja a modern világ nemkívánatos nyilvánossága behatolásának. Aligha véletlen ezért, hogy a Whitehouse által kifejtett populista konzervatív kritika a jobboldali ideológiai „rendcsinálás” politikai eszközévé válhatott a nyolcvanas évek Angliájában és Amerikájában Margaret Thatcher és Ronald Reagan alatt.

Whitehouse nézeteinek hathatós kritikája sokáig késlekedett. Az a jelenség ugyanis, amelyet a tévéérőszakkal a jobboldali populizmus leírt, a kritikai társadalomelméletben ebben az időben a „tömegtársadalom” és a „tömegkultúra” fogalmába volt ágyazva, és a kapitalista társadalom elkerülhetetlen jelenségeként volt prezentálva. A baloldali kritika a tömegkommunikációs eszközöket csupán a társadalmi integráció új, modern formáinak tekintette, amelyek segítségével az uralkodó rétegek ellátták az alsóbb osztályok ideológiai kontrollját. A frankfurti iskolának a hatvanas években szinte egyeduralmat élvező társadalomkritikája szerint a tömegszórakoztatásnak az a veszélye, hogy a rendszerintegrációért cserébe a szórakoztatóipar közvetlen és érdemtelen jutalomhoz juttatja a tömegfogyasztót. Ebben az értelmezésben a tévéérőszak miatt legtöbbet kárhoztatott krimi például Theodor Adorno maga is negatív jelenségnek írta le. Bár szerinte a krimi a törvényszegést normális állapotnak mutatja, és így látszólag kritikai feladatot lát el, de mivel a végén a rend és az uralkodó értékrend győz, ezért a krimi nem leleplez, hanem csak levezeti az emberekben meglévő egészséges gyanakvást és feszültséget, és kritika helyett vigasztal vagy szórakoztat (Adorno 2001). A frankfurti iskola álláspontja azért is alkalmatlan volt a konzervatív álláspont és így a morális

pánikok kritikájára, mert az utóbbi előfeltevéseit maga is osztotta, csupán nem az idillikus múlt, hanem egy utópikus jövő felől gyakorolt kritikát. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy míg a tradicionális kritika a hagyományos értékrend, lényegében a vallás nevében kritizálta a tévéerőszak populáris kultúráját, addig a frankfurti iskola ugyanezt az elit magas kultúra szekuláris változatának nevében utasította el. A két kritikai vonulatnak azonban közös vonása volt az, hogy a mindennapi életet és kultúráját erkölctelennek, de legalábbis anarchikusnak látták, amivel szemben szerintük az elitkultúra illetve a vallás a társadalmi rend egy magasabb fokát jelentette. Stuart Hall és iskolája, a brit „cultural studies” érdeme az, hogy a populáris kultúrában nem az alacsonyabb osztályok egoista versengését, kaotikusságát vagy éppenséggel morális züllöttségét látta, hanem a dolgozó osztályok mindennapi tapasztalatát és szubkultúráját.

Hall szerint az erőszak konzervatív kritikája nem valami eleve meglévő magasabb rendű álláspont megnyilatkozása, hanem maga is a tévéerőszak társadalmi hatásának modern terméke, a mai társadalom valós és képzelt veszélyeire adott moralizáló reakció, azaz ideológiai fikció (Hall 1978b). Vagyis míg Whitehouse a „hatáseméletet” használta föl a konzervatív kritika alátámasztására, addig Hall a morális pánik elméletének a segítségével fordult szembe a hatásemélettel. A konzervatív szemlélet – érvelt Hall – nem a társadalomról szóló komplex jelentésű metaforának látta a tévéerőszakot, amely része egy, a társadalmi rendről és az anómiáról szóló nagyobb diszkurzusnak, hanem valóságként prezentálta, reifikálta azt, amikor különböző valóságnak vélt társadalmi és morális ágensekkel és okokkal azonosította. Az erőszakra szóló diszkurzust, amely a társadalmi problémák dramatizációjának a része, és mint ilyen értékeket javasolt, veszélyeket idézett föl, a konzervatívok kiragadták eredeti kontextusából, és egy

moralizáló kontextusba helyezték át. Ezzel a „másodlagos moralizáló narratívával” interpretálta újjá a jobboldali populizmus a tévében látott erőszak „elsődleges narratívját” – érvelt Hall –, azaz a másodlagos narratíva értelmezésével saját, konzervatív mítoszt ragasztott a tévében látott erőszak eredeti történetéhez. A morális pánik logikája szerint ugyanis, amikor az emberek úgy nézik a tévé által sugárzott erőszakos eseményeket, hogy az valami hiba, hiányosság, defektus vagy degeneráció következménye, ezzel elindítanak egy olyan magyarázatot, amelynek a végeredménye eleve adott. Ha ugyanis baj van, akkor annak – legalábbis a morális pánikok szerint – valamilyen közvetlen oka kell hogy legyen, ha pedig ilyen kézzelfogható ok létezik, akkor azt nemcsak meg lehet, hanem meg is kell szüntetni. Mivel a tévéerőszaknak már az alapja is valamilyen konfliktus dramatizálása, ezért kiválóan alkalmas arra, hogy beindítsa a fenti zárt értelmezési láncot. Whitehouse konzervatív kritikája így válhatott a modern élet leegyszerűsítő moralizáló képévé, amely eltorzítja a társadalmi változások és az őket kísérő konfliktusok ellentmondásos történetét. Arról nem is beszélve, hogy a szórakoztatás tiszta, erőszakmentes múltjának ez a konzervatív víziója maga is ideológiai fikció. A szórakoztatás társadalomtörténete ugyanis azt mutatja, hogy az erőszak mint szórakoztatás évszázadokkal megelőzte a televízió megjelenését, és ezért enyhén szólva vitatható a tévé felelőssége az erőszak feltalálásában (Elias 1989)

Racionális félelmek és irracionális pánikok?

Hall és munkatársai eredetileg a hetvenes években a médiát rendkívül foglalkoztató utcai rablások vizsgálata során kerültek kapcsolatba a médiaerőszak

reprezentációjának a problémájával. Úgy látták, hogy a riportok eltúlozták és eltorzították a valós veszélyt, azaz aktívan hozzájárultak ahhoz, hogy az utcai rablásoktól való félelemből morális pánik keletkezzen. Azzal, hogy Hall és követői morális pániknak tekintették a erőszak médiareprezentációja körüli vitát, megnyitották az utat a kilencvenes évektől mindinkább általánossá váló befogadói vizsgálatok előtt, amely a nézőknek a korábbiaknál sokkal nagyobb szerepet ad a látottak értelmezésében.

Ugyanakkor Hallt komoly kritika érheti azért, hogy ő vajon következetes maradt-e saját programjához, amikor a tévéerőszak mint metafora értelmezésében maga is reifikálta az erőszakot? Neomarxista beállítottságának megfelelően ugyanis – áttételesen ugyan, de mégis – az osztályviszonyok fenntartásának és az uralkodó osztály hegemoniájának az eszközét látta benne, és nem sok teret hagyott a kritikai értelmiség vagy a közönség értelmezésének. Egyszerűen felülről irányított morális pániknak tartotta.

További nehézséget jelentett az, hogy Hall nem tudta kielégítően megmagyarázni azt a régóta ismert tényt, hogy az emberek nem azoktól a bűnesetektől félnek a legjobban, amelyek a leginkább fenyegetik őket, hanem azoktól, amelyeket a legfenyegetőbbnek képzelnek. Ezt a morális pánik régi elmélete alapján úgy próbálta értelmezni, hogy vannak „racionális” félelmek, és ezek eltúlzásai az „irracionális pánikok”. Mivel azonban rendkívül problematikus annak a meghatározása, hogy mikor kinek mi számít valós, vagy racionális félelemnek és mi nem, ezért vitatható a racionális – irracionális megkülönböztetés is. A befogadói vizsgálódások ma naív realizmust látnak abban a feltételezésben, hogy az egyes emberek tapasztalatának közvetlenül kellene tükröznie a makrotársadalmi trendeket ahhoz, hogy az racionálisnak minősüljenek. Általában az egyik vagy a másik erőszakos cselekedet bizonyos helyzetekben, bizonyos csoportok

között gyakrabban fordul elő, mint az országos átlagban, nem is beszélve a bűnügyi statisztikák közismert megbízhatatlanságáról, ami az összevetést magát is értelmetlenné teszi. Ezen túlmenően azonban a kulturális vizsgálatok azt is vitatják, hogy az elitkultúrának tekintett hagyományos társadalomtudományi és statisztikai megfigyelések ismeretelméletileg hitelesebbek és magasabb rendűek lennének a mindennapi tudat képeinél vagy a populáris kultúra vízióinál. Ahol pletykák, újságcikkek, tévéfilmek tematizálják az erőszakot, ott természetes, hogy az emberek félelmei, vágyai, fantáziái is jelentős szerepet játszanak az erőszakra kialakított képben, amelyek rendre kimaradnak a tudományos magyarázatokból. Hall ezért ebben a kérdésben osztozik az általa máskor élesen kritizált elitkultúra előítéletében, amikor az embereknek az erőszak megítélésében az országos statisztikától való eltérését csak mint valami tévedést vagy torzítást hajlandó értelmezni. A kulturális vizsgálatok szerint ugyanis a különböző elvárások eltérő, egymással lazán érintkező valóságtartományokat reprezentálnak, ahol az erőszaknak mind a mindennapi gondolkodásban megjelenő képe, mind a média által reprezentált populáris víziója még valamiféle prioritással is rendelkezik a bűnözés absztraktabb, hivatalos és tudományos leírásaival szemben, aminek az olvasók is tudatában vannak. Egy felmérés szerint a Chicagóban megjelenő napilapokban a bűntények 26 százaléka gyilkosság volt, ami sokszorosán felülreprezentálta azok tényleges arányát a bűneseteken belül. Amikor azonban a valódi arányok felől érdeklődtek, az újságolvasók becslései sokkal közelebb álltak a gyilkosságok tényleges arányához, azaz az emberek automatikusan különbséget tettek az események valódi és médiában közölt gyakorisága között (Graber 1984).

Hall kétségtelen érdeme, hogy a tévéerőszak körüli vitát a „szubsztitúció politikája” alapján működő morális pániknak tekintette, amely „a társadalom iránti általános bizalom elvesztéséből táplálkozik”. Ugyanakkor nem tudott szabadulni a morális pánik régi elméletétől, amely a valóságos erőszak indokolatlan és torzító túlzását látta az erőszak média reprezentációiban, feltételezve azt is, hogy ezeket csak az uralkodó társadalmi rend szolgálatában álló erkölccsősök tudják irányítani. A következőkben azt vizsgáljuk meg, hogyan értelmezhető a tévéerőszak problémája az új típusú morális pánikok elmélete alapján. Eszerint a tévéerőszak olyan társadalmi és kulturális konstrukciónak tekinthető, amelynek formáját és kimenetelét mind a szakértők, mind a politikusok mind a közönség egyaránt képes befolyásolni.

A tévéerőszak vita, mint új típusú morális pánik

A kilencvenes évek elején Angliában a londoni székhelyű Policy Study Institute-ot felkérték arra, hogy folytasson vizsgálatot a tévéerőszak társadalmi hatásáról. A megbízók a média különböző felügyelő és érdekvédelmi szervei voltak, – köztük az angol filmforgalmazás öncenzúráját ellátó BBFC – és azért esett a választásuk az intézetre, mert tudtak arról, hogy ott a fiatalok bűnözők kutatásával foglalkoznak. A felkérés nem volt egyedi, számtalan más vizsgálat is indult ezzel párhuzamosan ebben az időszakban, ami mögött a lakosságnak az erőszakkal szembeni megnövekedett érzékenysége állt. Angliát ekkor két dolog tartotta lázban. Két tízéves gyerek ekkoriban ölte meg brutálisan a 2 éves James Bulgert, másrészt erre az időszakra esett a videomagnók általános elterjedése, és ezzel együtt az a félelem, hogy ezentúl sokan – de főleg a gyermekek – korlátozás nélkül hozzáférhetnek a „legpiszkosabb videofilmekhez”. Az egész ország tudni akarta, hogy milyen kapcsolatban van a társadalmi erőszak a tévében és videókon látható erőszakkal? Választ akartak kapni arra a kérdésre, hogy mennyiben tehető felelőssé a tévé és a videó azokért a negatív eseményekért, amik az országban akkoriban történtek?

A már említett Bulger-ügy tárgyalásánál a bíró például hangosan medítált azon, hogy vajon nem játszott-e szerepet a két kiskorú bűnelkövető motivációjában valamelyik erőszakos tartalmú, videón látott film? Bár a bíró nem említett semmilyen címet, a sajtó rövidesen tudni vélte, hogy a Gyermekjáték III. (Childplay III.) lehetett az a film, amely

hatással volt a két gyilkos gyermekre. Hogy mennyire komolyan vették a találgatásokat, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy kiterjedt nyomozást is folytattak ebben az ügyben, de a rendőrség semmiféle bizonyítékot nem talált sem arra, hogy a gyermekek látták volna ezt a filmet, sem arra, hogy valamilyen más film befolyásáról lett volna szó. Jellemző módon a rendőrség a negatív eredményt mégis úgy prezentálta, mintha találtak volna valamit. A filmet ugyan nem látták, – szolt a nyilatkozat – de a gyermekek egy „erőszakos videó kultúrában” nőttek fel, azaz a rendőrség is hitelt adott annak a közkeletű vádaskodásnak, hogy a média erőszakot teremt. (Barker and Petley 1997)

Barker, aki a *Gyermekjáték III.* című filmet tartalmi szempontból elemezte, a legcsekélyebb kapcsolatot sem találta a film meséje és a kis Bulger meggyilkolásának módja között. (Barker 1997a) Mi több, a film egyáltalán nem volt az a gyilkos tette ösztönző borzalmas történet, aminek a sajtó beállítani igyekezett. Sokkal inkább olyan morális mesének tekinthető, ahol egy félreértett, de alapvetően nemes lelkű kamasz fokozatosan egyre bátrabbá és öntudatosabbá válik és képes lesz legyőzni a környezetében pusztító, gonosz erőt. Az ehhez hasonló félremagyarázások egyáltalán nem számítanak véletlennek. Barker arra is felhívta a figyelmet, hogy az ötvenes években egy Alan Poole nevű fiatalember bűnesetével kapcsolatban merültek fel hasonló vádak, aki először lelőtt egy rendőrt, majd magát is megölte. A képregények elleni akkori morális pánik jegyében egyesek 50 mások 300 képregényről véltek tudni, amit a fiatalember lakásán talált volna állítólag a rendőrség. Ezekről a sajtó is bőségesen tájékoztatta az olvasókat. Hónapokkal később viszont parlamenti beszédében a belügyminiszter azt mondta, hogy minden korábban nyilvánosságra hozott

„evidenciával” szemben a fiatalember lakásán mindössze egyetlen „vadnyugati” típusú képregényt találtak és az sem volt különösebben erőszakos.

De ha a múltba még tovább visszautazva hasonló izgalom kísérte a múlt század hatvanas éveiben Angliában a London Vad Fiai (Wild Boys of London) című ponyvaregény megjelenését is. Az egész ügy mögött a cím félreértése állott. A regény ugyanis nem valamiféle egymással és a rendőrséggel háborúzó bandákról szólt, hanem az akkoriban nagy sikerű témát, az árva és a szegény gyermekek életét mesélte el kalandos formában. Ez azonban nem derülhetett ki, mert a rendőrséget is teljesen hatalmába kerítette a társadalmat felizgató morális pánik és rögtön feldúlták a nyomdát és a helyszínen összetörték a regény nyomólapjait. Az erőszak reprezentációjával szembeni bizalmatlanság nagyon mélyen gyökerezik a társadalom kollektív tudatalattijában, és hosszú történelmi előzményekkel bír. Az erőszak ábrázolása és az erőszak közötti okozati kapcsolat gondolatát egészen Platón Állam című munkájáig vissza lehet vezetni. A félelem azóta is azon a hipotézisen alapul, hogy a valóság hű ábrázolás hatására az emberek elvesztik azt a képességüket, hogy megkülönböztessék egymástól a valóságot és annak reprezentációit. (Twitchell 1989) De paradox módon, éppen múltba nyúló gyökerei miatt ez a hiedelem olyan evidenciának számít a köztudatban, ami nemhogy bizonyítékra nem szorul, hanem maga szolgál bizonyítékkal más társadalmi jelenségek megértésére.

Egy vizsgálat és ami mögötte van

Ami mégis elkülönítette a Policy Studies Institute korábban említett felmérését a vele párhuzamosan folyó többi vizsgálatól, az a mód volt, ahogyan a média és a politika a kutatási eredményekre reagált. De nézzük először az önmagában semmi különöset nem tartalmazó vizsgálatot. (Hagell and Newburn 1994) Az intézet munkatársai kedvenc tévéműsorairól kérdeztek meg 78 olyan 10 és 16 év közötti fiatalkorú bűnözőt, akik az elmúlt egy év alatt visszaesőként többször is valamilyen büntényt (betörést, lopást stb.) követtek el. Ezután ugyanezeket a kérdéseket tették fel kontrollként 500 azonos korú, de rendőrségi nyilvántartásban nem szereplő fiatalnak. Azt kívánták megvizsgálni, hogy van-e különbség a két csoport műsorpreferenciái között, és mivel a közvélemény hatására feltételezték, hogy a válasz igen, ezért azt is meg akarták nézni, hogy melyek azok. Végül ki akarták terjeszteni a felmérésüket arra, hogy a tévénézés milyen szerepet játszik a fiatalok életében. Ez volt a kutatási hipotézis, amit a kutatás eredményei nem igazoltak. Meglepetésükre semmiféle különbséget nem tapasztaltak a két csoport preferenciái között, a megkérdezettek mindnyájan a Terminátor 2 című filmet tartották a kedvencüknek, és más műsorok megítélésében is szinte teljes azonosságot találtak a bűnöző és a nem-bűnöző csoport között. A feltételezések ellenére a bűnöző fiatalok nem töltöttek több időt a televízió előtt, mint a kontroll csoport tagjai és nem részesítették előnyben az erőszakos filmeket sem a kevésbé erőszakosokkal szemben. Bár ez az eredmény ellentmondott az általánosan elterjedt nézeteknek, önmagában még nem érdemelt volna különösebb figyelmet. A fiatalok kedvenc tévéműsorait firtató hasonló felmérések korábban is készültek Angliában, amelyek akkor azt állapították meg, hogy a bűnözők jobban preferálják az „izgalmas” filmeket, mint a kontroll csoport (Halloran, Brown and Chaney 1970) Hasonlóképpen az USA-ban is készültek korábban ilyen

jellegű felmérések, ott meg arról számoltak be az ottani kutatók, hogy igenis szignifikáns különbség található a bűnöző és nem-bűnöző csoportok műsorpreferenciái között.

(Blumer 1933; Blumer and Hauser 1933) Mások pedig arról beszélnek, hogy „szakmai okok” miatt a bűnözőket érthetően jobban érdeklik a rendőrségről, bíróságról, börtönről szóló tudósítások, mint a népesség többi részét. De éppen ezért, ellentmondásossága miatt nem érdemelt volna önmagában figyelmet a PSI által végzett angliai vizsgálat, hiszen ellene lehetett volna vetni, hogy mások másutt más összefüggéseket találtak. Ezzel relativizálták volna az eredményeket és beillesztették volna a kutatást abba az áttekinthetetlenül nagyszámú és egymásnak teljesen ellentmondó felméréstömegbe, ami a tévéérőszakkal kapcsolatban az elmúlt évtizedekben a világ minden táján, de főleg az USA-ban és Angliában készült.

Ami miatt a vizsgálat mégis jelentőségre tett szert, az éppen az a mód volt, ahogyan a média és a politikusok reagáltak rá. A PSI kutatói annak rendje és módja szerint a nyilvánosság előtt kívánták ismertetni a felmérésüket, elvégre a kutatást megrendelő hatóságok megbízásán keresztül közéleti kérdésekre kerestek választ. Annál inkább elvárhatták, hogy a nyilvánosság előtt szerepeljenek, mert amikor a megbízást kapták, akkor a megrendelők sajtótájékoztatót tartottak, és fogadkoztak, hogy a médiát tájékoztatni fogják a felmérés eredményeiről. Kutatásuknak az adott különleges aktualitást, hogy éppen a kutatási eredmények nyilvánosságra hozatalát követő napokban készült összeülni – 1994 áprilisában – a törvényhozás, hogy további tiltó intézkedéseket hozzon a közvéleményt akkor hisztérikusan foglalkoztató videózással kapcsolatban. Joggal tételezhatték fel a PSI kutatói, hogy a parlamenti döntés előtt a nyilvánosság megkülönböztetett figyelmére tarthatnak számot. Amikor azonban kiderült, hogy

vizsgálatuk még a bűnözők esetén sem támogatja azt a széles körben elterjedt nézetet, hogy a tévéerőszak lenne a közvetlen oka a társadalmi erőszaknak, a megbízók lassan eltávolodtak tőlük és a médiák is ambivalenssé váltak eredményeikkel szemben. Ez nem annyira abban volt tetten érhető, hogy ne hívták volna meg őket a különböző műsorokra, hanem abban, ahogyan kezelték őket a műsorokban. Mivel a PSI kutatói vizsgálatuk eredményeinek a „tálalására” felbéreltek egy hivatásos piár céget, bőséges médiaismertetést kaptak és egyik tévéműsortól a másikig rohangáltak a vizsgálatuk nyilvánosságra hozatalát követő és a videózással kapcsolatos törvénykezést közvetlenül megelőző néhány napban. Itt érdemes elidőznünk egy pillanatra, mert ahogyan a kutatásukat a nyilvánosság elé állították az a társadalomtudósok újfajta viselkedését mutatja. Ez nem egy olyan kutatás volt, amit valamilyen szakmai lapban publikáltak volna, és amiről a nyilvánosság vagy tudomást szerez vagy nem. A nyilvánosság itt eleve be volt kalkulálva. Ez természetesen következett a téma és a megbízás jellegéből, de abból is, hogy az intézet a tudományos élet piacjellegű átszervezése után semmiféle állami támogatásban nem részesült, és a kutatók kizárólag kutatási pénzekből tartották fel magukat. A kutatási pénzekkel való elszámolás és az újabb támogatások megszerzése szempontjából viszont közismerten létfontosságú a nyilvános szereplés. Ehhez kapcsolódott az a fajta médiatudatosság is, amire szert tettek. Mint elmondták, nem mentek el olyan műsorokra, amelyeket később megváltak és így bizonytalan lett volna, hogy mi, és hogyan kerül be a végleges adásba. Továbbá mivel a beszélgetések majdnem mindig személyes fordulatot vettek tudatosan törekedtek arra is, hogy a vizsgálatukat személyes ügyként is tudják prezentálni a képernyőn. Végül a közéleti szereplés szabályainak megfelelően álláspontjuk rövid és világos kifejtését igyekeztek adni,

sokszor egyetlen mondatba sűrítve össze a mondanivalójukat és azt rögtön a beszélgetés elején exponálták, és mellőzték a hosszadalmas, bonyolultabb tudományos érveket. (Hagell and Newburn 1997) Mindezekre később még visszatérünk, most csak azért utalunk erre, hogy jelezzük mennyire megváltoztak a modern társadalomtudományi vizsgálatok feltételei. A kutatási pénzekért versengő, a piár céget alkalmazó, a médiát használó vizsgálatok azonban nemcsak a körülmények feletti nagyobb kontrollt jelentették, hanem nagyobb kiszolgáltatottságot is.

Erre rövidesen tudatára kellett ébredniük a PSI kutatóinak, amikor felismerték, hogy minden felkészültségük ellenére nem ők „játszanak a médiával”, hanem a média velük. Kifejeződött ez abban, ahogyan kutatóinkat a média kezelte. Médiatudatosságuk miatt nem a jelenlétüket korlátozta, hanem más módon tette sebezhetővé őket: a beskatulyázással. Könnyen felismerhető volt ez azoknál a hagyományosan kiegyensúlyozottságra törő műsoroknál, ahol nyíltan azért üdvözölték őket, mert vizsgálatuk állítólag „kiegészítette” és „ellensúlyozta” az éppen akkor megjelent és rövid idő alatt roppant népszerűvé vált *News on Reportot*. Az említett tanulmány, amelyet egy óriási nyilvánosságot kapott pszichológus, Elizabeth Newson professzor készített, a PSI eredményeivel ellentétben igenis erős oksági kapcsolatot vélt találni a tévéerőszak és a valóságos erőszak között. Logikus volt, hogy a műsorok készítői szemében az ő szerepük a Newsonnal való szembenállásuk legyen. Amikor viszont ezt a leegyszerűsítő szerepet visszautasították, akkor azzal vádolták őket, hogy nem akartak állást foglalni abban a fontos közéleti kérdésben, hogy vajon kivált-e vagy sem a média erőszakot a nézőkben?

Rövidesen megtanulták, hogy közéleti műsorokban nem lehet semlegesnek lenni, sem a középben álló bíró kényelmes pozícióját elfoglalni. Ezt a szerepet a média ugyanis

magának tartja fenn, a vitatkozókat pedig gladiátorokként szerepelteti. A következtetés is magától adódott: A legokosabb, ha nem vitatkoznak a beskatulyázással, hanem kizárólag csak a saját maguk igazságának a megjelenítésére törekednek, függetlenül attól a kétes szereptől amelyet a műsorvezető küld nekik. Ez nem ment nagyon könnyen, előbb meg kellett érteniük a velük szembeni ellenérzések természetét. Úgy tűnik, hogy a PSI álláspontja éppen ártatlansága miatt volt különösen fenyegető az ellenkező véleményekre. Semmi olyat nem állítottak ugyanis a kutatók, hogy ne lenne kapcsolat a tévéerőszak és a társadalmi erőszak között, de az ellenkezőjét sem. Csak annyit, hogy az általuk vizsgált mindkét csoport ugyanazokat a filmeket nézi, ugyanannyi időt tölt a képernyő előtt, amiből önmagában még nem következik semmiféle oksági összefüggés. Az sem, hogy a filmek erőszakot okoznak, az sem, hogy nem okoznak, és éppen ezt a tényt hangsúlyozták, mint a vizsgálat legfontosabb eredményét.

Az emberek valóságos tévézési szokásait kell megismerni és megérteni, – mondták – nem pedig spekulatív módon eleve eldöntött kérdésekre keresni a „tudományos” választ. De éppen ezért sértette meg önkéntelenül ez a józan felmérés azokat a sztereotípiákat, amelyek közvetlen oksági összefüggést feltételeztek a filmek és a társadalmi erőszak között. A PSI szerint egyáltalán nem olyan magától értetődő, hogy közvetlen kapcsolat lenne a tévézés és az erőszak között, vagyis nem arról van szó, hogy valaki megnéz egy erőszakos filmet majd utánszámból, befolyásoltságból vagy egyéb ok miatt maga is elkövet valami erőszakos dolgot. De nem ez volt az egyetlen tanulság. A Policy Study Institute másik fontos megfigyelésének is el kellett volna gondolkodtatni a vita résztvevőit, de valahogy erre sem volt vevő a média. Azt találták ugyanis, hogy a fiatalok bűnözők családjá egy részének még televízió készüléke sem volt, nem is

beszélve a videóról, amiről éppen az országos vita folyt, és aminek romboló hatásáról kellett volna a vizsgálatnak adatokat szolgáltatnia. A fiatalokat irányító „bűnös média” helyett a PSI kutatói empirikus vizsgálatukban a nehéz társadalmi helyzetben élő és lassan bűnözővé váló fiatalok sorsának szomorú kilátástalanságát találták.

A tanulságok azonban ezzel még nem értek véget. Az a munkáspárti képviselő, aki korábban az Intézet felméréseinek legfőbb támogatója volt, a közhangulat hatására – és jövőbeni újraválasztásának a reményében – elhallgatott, és gyakorlatilag megvonta politikai támogatását a kutatóktól. Hasonlóan visszakozott az akkori belügyminiszter is, aki bár eredetileg semmiféle cenzúrát nem akart bevezetni a videózásra, de a közvélemény és a média nyomására kénytelen volt olyan törvényjavaslattal előállni, amely megszigorította a videoboltok kölcsönzési gyakorlatát. Valóságos „tömeghisztéria” alakult ki, – írták a PSI kutatói, és erre a kifejezésre később még visszatérünk – ahol még azok sem tudtak józanul és természetesen viselkedni, akikben meglett volna erre a szándék. Ilyen körülmények között szavazta meg 1994 tavaszán az angol parlament a videózás további szigorítását. Eddig tehát az események a régi típusú morális pánikok logikáját követték, amint azt a Gyermekjáték 3 című film betiltása, a gyermekek büntethetőségi határának 14-ről 10 évre való leszállítása is mutatta.

A tévéerőszak dekriminalizációja

Ebben a helyzetben határozta el az Intézet, hogy nem hagyja annyiban a dolgot, hanem figyelemmel kíséri a tévéerőszak további társadalmi vitáját, továbbá a média és a politikusok viselkedését is, azaz befolyásolni próbálja a televízió-erőszak elleni régi

típusú kampány lefolyását. 1994 novemberében konferenciát szerveztek, amelyen több mint ötvenen vettek részt: kutatók és különböző média intézmények hivatalos képviselői. A konferencia anyagát önálló kötetben jelentették meg, amely azóta is hivatkozási anyagnak szolgál sokak számára. (Barker and Petley 1997) A konferencia jelentőségét az adta, hogy benne a tévéerőszakot nem mint tudományos kérdést, hanem sokkal általánosabban, mint a nyilvánosságot élénken foglalkoztató közéleti problémát tematizálták. A tévéerőszaknak, mint társadalmi jelenségnek olyan aspektusait igyekeztek megragadni, amelyek korábban a vitatkozók nem tulajdonítottak jelentőséget. Így például megfigyelték, hogy a közvélemény eleve adottnak tekinti a média erőszakot okozó hatását, amely hiedelmet egy körkörös érvelésmód segítségével a tudományos kutatások azután „bizonyítanak”. Gyakoriak ugyanis azok a hivatkozások, amelyek hol az agressziót bizonyító „több ezer kutatási eredményről” beszélnek, hol olyan kitételeket tartalmaznak, amely szerint „a kutatások több mint hetven százaléka az agressziót okozó hatást támogatja”. Ezzel szemben nem mulasztották el felhívni az olvasók figyelmét, hogy az évtizedek óta folyó, dollármilliókat felemésztő, ám egymásnak és önmaguknak is jócskán ellentmondó kutatások eddig semmiféle tudományos bizonyítást nem tudtak produkálni, amint azt a kutatásokat követő kritikai felülvizsgálatok sorra kimutatták később róluk. (Lowery and DeFleur 1995) A konferencia résztvevői szerint a kritikák lényegében három fő ponton vonták kétségbe a média olyan széles körben elterjedt közvetlen erőszakot okozó hatását. Először azért, mert a vizsgálatok nem reális élethelyzetben, hanem laboratóriumi körülmények között történtek, így eleve korlátozott volt az érvényességük. Másodszor azért, mert a bemutatott összefüggések a nagy számok törvényén alapuló statisztikai korreláción alapultak, miközben a közvélemény számára

ezeket közvetlen oksági kapcsolatokként igyekeztek feltüntetni. Végezetül ezek a vizsgálatok nem vettek tudomást arról, hogy a televízió kivül más környezeti és társadalmi faktorok is szerepet játszhatnak az erőszakos viselkedés kialakulásában, márpedig senkinek nem kell bizonygatni a család, az ismerősök, az iskola és más tényezők nyilvánvaló hatását. (Willard 1997)

Az is kiderült, hogy nemcsak a médiaerőszak, de annak tudományos kutatása maga is problematikus társadalmi konstrukciónak tekinthető. A húszas-harmincas évek amerikai behaviorista – magatartástudományi – empirikus megközelítése szolgáltatta a kutatások elméleti alapját a legutóbbi időkig, amely azon a feltevésen alapult, hogy van egy stimulus, ez volt a médiaerőszak, és van a stimulusra egy magatartásbeli válasz, az utánczás. A feltevés szerint a kutatók mindkettőt képesek voltak tudományosan mérni. Ebből a megközelítésből adódtak azok a nehézségek, amiről korábban már volt szó, hiszen ez a módszer nem tette lehetővé, hogy azt is figyelembe vegyék, hogy ugyanazon stimulusnak az emberek egészen különböző értelmet adnak. (Buckingham 1993)

A tévéerőszakot körülvevő pánik megértéséhez fontos a történetiség hangsúlyozása. A médiákat a közvélemény nyomására a kommunikációt ellenőrizni kívánó politika már a múlt század közepe óta állandóan támadta, vagyis nem igaz az az állítás, hogy csak a tévével kezdődött volna el a médiaerőszak vitája. Az viszont igaz, hogy a korábbiakhoz egyáltalán nem hasonlítható, elképesztő nagyságrendű kormánypénzek áramlottak és áramlanak ma is az egyetemekre és kutatóintézetekbe, amelyek maguk is szerepet játszanak a probléma fenntartásában, hiszen minden hónapra esik valamilyen új szenzáció publikálása a tévéerőszak káros hatásáról. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a valósághoz jobban igazodó, és ezért leginkább időtálló

kommunikációelméletek – Lazarsfeld két-lépcsős elmélete és Klapper minimális-effektus tézise – amelyek az indirekt hatást hangsúlyozták a média-ipar kutatóműhelyeiben születtek meg. (Klapper 1995) Ezzel szemben a médiaerőszakot körülvevő kollektív hisztériát igazoló, a média közvetlen társadalmi befolyását támogató elméletek azokban a kormánypénzekből dolgozó egyetemi kutatóintézetekben láttak napvilágot, amelyek feladata a cenzúrát követelő politikusok kiszolgálása volt. Így mindig fel lehetett melegíteni az indirekt hatás elmélete ellen azt a populista vádaskodást, hogy azok a profitorientált médiaipar lelkiismeretlen kiszolgálói, míg a közvetlen hatást hirdető elméletek úgymond a közjó szolgálatában állnak. Más kérdés, hogy ma már ez az ellentét a múlté, mivel az egymással vitatkozó elméletek teoretikusan ugyanazon a behaviorista paradigma alapján álltak. A két tábornak nem volt nehéz hallgatólagosan kompromisszumot kötni egymással valamikor a nyolcvanas évek közepén-végén, úgy, hogy mindkettő fenntarhatta korábbi pozícióit. Eszerint az egyre gyakrabban emlegetett megfogalmazás szerint „bizonyos műsorok bizonyos körülmények között bizonyos emberekre hatással vannak”. Ezt a megfogalmazást természetesen el lehet fogadni, bár ezt az anekdotikus megállapítást mindenféle tudományos vizsgálódás nélkül akár előre is meg lehetett volna mondani. Elvégre a tudomány feladata éppen annak a feltárása lenne, hogy kikre, milyen körülmények között, milyen hatással volt a média és miért? Erre a kérdésre azonban azóta sincs válasz. A *Newson Jelentéssel* foglalkozó könyv viszont azokat támogatta, akik arra hívta fel a figyelmet, hogy a fenti megfogalmazás még mindig nem teljes, legfeljebb behaviorista szempontból, mert továbbra is kizárólag a gyakorlati hatásra koncentrál, és nem fordít figyelmet azokra az érzelmi, tudati, morális és egyéb hatásokra, amelyeket a televízió kivált bennünk. (Willard 1997)

A tévéerőszak, mint társadalmi konstrukció

Ha a médiaerőszakot, mint morális pánikot nem önmagában, hanem társadalmi és közéleti összefüggésében vizsgáljuk, beleértve a médiaerőszak megítélésével kapcsolatos vitákat is, akkor egy nagyobb, szélesebb perspektíva is feltárul előttünk. Ebben az összefüggésben a médiaerőszak közéleti vitája, mint új típusú morális pánik olyan új modern rítusként írható le, amely ugyanazokat a stádiumokat pánikszerű gyorsasággal futja állandóan végig. „A forgatókönyv magába foglalja a felháborodás és undor kifejezését, új kutatásokra való felszólítást, majd a médiagyártók és forgalmazók képviselőinek a nyilvánosság előtti felelősségre vonását és szavakkal való ostromozását, végezetül figyelmeztetésüket, hogy feladatukat a mainál jobban lássák el. A nem bizonyító erejű kutatások azonban újra mérgeledéshez és frusztrációhoz vezetnek, majd javaslat születik valamilyen új törvényre vagy szabályozásra, de végül részben a kutatások ellentmondásossága, részben a szólásszabadság jogának felemlegetése után ismét marad minden a régiben.” (Willard 1997:109)

A régi típusú morális pánik jellemzője az volt, hogy a tévéerőszak értelmezésében egyoldalúan a „média-effektus” koncepciójára támaszkodott. Arra a rosszul feltett kérdésre adott egyoldalú válasza, hogy milyen hatással van a televízió a nézőkre? Az új típusú morális pánikokra jellemző médiatudatosság viszont éppen annak a felismerését és felismertetését célozza, hogy a médiáknak sokféle információs, szórakoztató, nevelő és egyéb hatása is van, és az erőszak nem az egyetlen és nem is a legfontosabb ezek között a hatások között. Állandóan arra hívja fel a figyelmet, hogy bővítsék ki a vizsgálódások

körét és igyekezzenek előítélet-mentesen minél többféle módon és minél valóságosabb hatásokat kutatni, beleértve nemcsak egyetlen negatív hatást, hanem sok más egyéb effektust is. Szemben a régi típusú morális pánikkal, amely a tévéerőszakot „valóságként” értelmezte, a *Newson Jelentésről* írt könyv a tévéerőszakról, mint társadalmi konstrukcióról beszél. Ezzel nem lezárni, hanem ellenkezőleg kitágítani akarja a vitát.

Olyan kérdéseket kíván bevonni, amelyek eddig kívül maradtak, és így eltakarták a vita társadalmi konstrukciójának a felismerését. Tanulmányozni lehetne például, – vetették fel a PSI által szervezett konferencián–, hogy a nyilvánosság különböző szegmentumai hogyan alakítják ki a „médiaerőszakról” szóló elképzelésünket? Hogyan építenek ki a gyermekek egy történetet maguknak a filmek nézése során, és a történet hogyan befolyásolja őket annak az anyagnak a nézésében, amelytől a kritikusok annyira féltik őket? Hogyan élik meg a gyermekek azt, hogy a felnőtt társadalom éretlennek tartja őket akkor is, amikor ennek az ellenkezője az igaz? Össze lehetne végül gyűjteni a korábbi médiaellenes kampányok történetét is, hogy világosan lássák ezeknek a morális pánik jellege? (Barker 1997a)

A médiatudatosság segít azt is felismerni, hogy az erőszakkal kapcsolatos régi típusú morális pánikok nem a gyerekekről szólnak, hanem a felnőtteknek a gyermekkorról alkotott normatív elképzeléseit fejezik ki. Akik a tévéerőszakról beszélnek, azok ugyanis egy nagyon jó szerepet találnak maguknak, az aggódó szülő pozícióját. (Buckingham 1993; Buckingham 1997) Az aggódó szülő szerep lehetőséget biztosít a használójának arra is, hogy ezen a szerepen keresztül saját magát felnőttnek és egészségesnek definiálja a tökéletlen gyermekekhez képest. Az érintett felnőttek a maguk

számára persze nem érzik fenyegetőnek a tévéerőszakot, legtöbbször a saját gyermekeik számára sem, hanem általában mások gyermekei miatt aggódnak, legtöbbször az alsóbb, „veszélyes osztályok” gyermekei iránt. Vagyis az „aggódó szülő” privát szerepe lényegében „az aggódó állampolgár” nyilvános szerepén alapul. Újra és újra visszatér a szorongás a nyilvános fórumokon: Mi lesz, ha a „veszélyes osztályok” családi és társadalmi ellenőrzés alatt nem álló gyermekei nézik meg ezeket a filmeket és fogják utánozni a látottakat? (Graham 1997) Vagyis láthatóvá válik, hogy a középosztályi felnőtt társadalom saját rossz társadalmi közérzetét és fenyegetettségét csomagolja a tévéerőszakban kifejeződő morális pánikba. Érdekes módon a másság megkonstruálása életkori eltérések szerint is kimutatható. A 10 éves gyermekek szerint a filmekben látott erőszakot ugyan a gyermekek utánozzák, de azt is hozzáteszik, hogy nem az ő korosztályuk, hanem csak a náluk fiatalabbak. A náluk fiatalabbak viszont megint tovább mutogatnak a még fiatalabbak felé. (Buckingham 1997) Vagyis a gyerekek semmi más nem tettek, mint felismertek egy fontos hatalmi összefüggést, a tévéerőszakkal szembeni régi típusú morális pánik logikáját, amelyet ők maguk is utánozni kezdtek a náluknál kisebbekkel és védtelenebbekkel szembeni elhatárolódás és fölény kifejezésére.

A Policy Studies Institute felmérése és társadalmi fogadtatása mindazokat a társadalmi feszültségeket, szereplőket, érdekeket, beállítódásokat és értékeket láthatóvá tette, amelyek a tévéerőszakkal kapcsolatos vitákat olyan mélyen befolyásolják. A visszatérő kérdés az, hogy miért tudott a tévéerőszak dogmája olyan makacsul túlélni minden cáfolatot? Miért képes újra és újra kollektív hisztériát, morális pánikot kelteni? Csak a populáris szorongások társadalomlélektanával magyarázható, hogy miért ágyazódhatott a közvéleménybe olyan mélyen az a meggyőződés, hogy a média

erőszakos természetű, sőt a valóságos erőszak előidézője. Ez a meggyőződés olyan mély és olyan magától értetődő, hogy leginkább a boszorkányokban való középkori hittel hasonlítható össze. Ahogyan azokat képtelenség volt tapasztalati úton és racionálisan megcáfolni, ugyanilyen képtelenségségnek tűnik ma a tévéerőszak boszorkányos varázserejét kétségbe vonni. Jellemző, hogy a videózás törvényes szigorítása után a médiaerőszakot már „bebizonyított” tudományos tényként kezelte a média. Ezért nemcsak a PSI vizsgálatát érte támadás, hanem minden olyan munkát, amely nem az előítéleteket kívánta igazolni. A PSI kutatói szerint hasonló közéleti hányattatás várt például az 1995-ben megjelent *Children and Violence* (Gulbenkian Foundation, 1995) beszámolóra is. A kiegyensúlyozott hangvétellű, mérlegelő, jó szándékú, a társadalmi faktorokat is számba vevő könyv a sajtó részéről durva támadásban részesült, mint amelyik „túlságosan is puha az erőszakkal szemben”. A könyv állításai sohasem váltak széleskörűen ismertté. (Petley 1997)

A tévéerőszakot körülvevő morális pánikokat folyamatosan monitorozó kutatók szerint megjósolható volt a *Newson Jelentés* utóélete is. Várható volt, hogy a lakosság közül kevesen fognak később emlékezni a kutatás részleteire, de az is, hogy az abban megfogalmazott elítélő vélemény a médiáról könnyűszerrel reaktiválható lesz, ha a közvélemény ismét fenyegetve érzi magát. A boszorkányüldözés rövidesen be is következett az X Akták című kultikus tévésorozat vetítése utáni újabb morális pánik során. A fiatalok körében népszerű sorozatot erőszakossággal vádolták, és a *Newson Jelentésre* hivatkozva mindenféle módon cenzúrázták, mert állítólag „arra bátorítja a fiatalokat, hogy természetfeletti erőkkel játszanak” (Barker 1997a)

Végül a kutatók arra is felhívták a figyelmet, hogy a média maga is sajátos paradox helyzetet mutatott a tévéerőszak nyilvános prezentálásában. Furcsa módon éppen azok a populáris fórumok támadták a leginkább a médiaerőszakot, amelyek maguk a legnagyobb terjesztői voltak a bűnügyi és más szenzációs és erőszakos történeteknek. Ezzel szemben az erőszakos cikkekkel aligha vádolható olyan értelmiségi lapok, mint pl. a Guardian, és a Times Literary Supplement, nem álltak be a médiaerőszakot szidalmazó kórusba, hanem a helyzethez illő árnyaltabb pozíció kialakítására törekedtek. Mindez a populáris média különösen fontos témakijelölő szerepét mutatja, és azt a módot, ahogyan a közvéleményt és a társadalom normarendszerét különböző kampányokon, pánikokon, botrányokon keresztül befolyásolni képes.

A Policy Study Institute által végzett kutatás története esettanulmánynak fogható fel, amelynek témája a médiaerőszak, mint morális pánik nyilvános fogadtatása és karakterisztikusan eltérő értelmezése volt a kilencvenes évek közepének Angliájában. A tanulságok azonban messze túlterjednek a szigetországon, és valamennyi modern társadalomra jellemzőek. Feltárja azokat a társadalmi, politikai és kulturális kontextusokat, amelybe a médiaerőszak problémája bele van ágyazva. Eszerint a tévéerőszakot nem úgy kell elképzelnünk, mint a TV készülék előtt ülő és azt bámuló gyerek izolált kapcsolatát, mégcsak nem is úgy, mint a műsorokat produkáló gyártók és a gyermeket nevelni akaró család párharcát, hanem egy sokkal általánosabb viszonynak. Olyannak, amely magába foglalja a kommunikációs eszközök fejlődéséről és társadalmi használatáról szóló vitát csakúgy, mint társadalom biztonságáról és a nevelés válságáról (a gyermekekről, a szülőkről, az iskoláról, a nemzedéki problémákról) szóló közéleti diskurzust is. Végül azt a kérdést is, hogy vajon mi a média szerepe az informálásban, a

nevelésben, a tájékoztatásban, a szórakozásban, azaz a média és a kulturális demokrácia viszonyát is. Míg a régi típusú morális pánikokban a vitáknak ezek az aspektusai tematizálatlanul maradtak, az új típusú morális pánikokra jellemző médiatudatosság ezeket is egyre inkább bevonja a közéleti diszkurzusokba.

Befejezésül szólni kell röviden az amerikai Jenkins professzor kongresszusi kálváriájáról, amely sok párhuzamot mutat a PSI angol vizsgálatának a történetével . Henry Jenkins a bostoni MIT összehasonlító média programjának a professzora aki több könyvet és cikket is publikált az ifjúsági kultúráról és a médiáról. Ezek között az egyik a videojátékokkal foglalkozott és azt vizsgálta, hogy a női nemi szerepek változása hogyan tükröződött a videojátékokban. (A könyv beszédes címe így szól: A Barbie babától a halálos közdelemig: nemi szerepek és komputer játékok. (Cassell and Jenkins 1998) Amikor a kilencvenes évek végén az USA-ban ismét fellángoltak a videojátékok körüli politikai harcok, akkor Jenkinst is megidéztek Washingtonba a videojátékokról tartott szenátusi meghallgatásra. Amint az várható volt, mind a demokrata, mind a republikánus szenátorok egyaránt a populáris kultúra és a videojátékok ellenségei voltak, anélkül, hogy ismerték volna azokat. A meghallgatás során Tony Bennett a Reagan kormány egykori oktatási minisztere 20 másodperces elrettentő részletet mutatott be az egyik játékból, majd Grossman, a szélsőséges nézeteiről elhíresült katonai pszichiáter vádolta a videojátékokat azzal, hogy azok semmi mást nem csinálnak, mint gyilkolásra nevelnek. (Grossman egyébként még a megérkezést követő kölcsönös bemutatkozás során sem volt hajlandó kezét fogni Jenkinsszel.) A teremben, ahol a meghallgatás történt, a legerőszakosabb videojátékokból vett legborzasztóbb képek voltak felnagyítva kirakva. Jenkins szerint nagyon nehéz dolog volt a „boszorkányüldözésre emlékeztető” légkörben

bármit is mondaná. Már előzőleg feltűnt neki, hogy mennyire nem vette például észre senki a játékokban a paródiát, hogy mindenki véres komolyan veszi a populáris kultúra játékeit, amik pedig már a nevükben is játéknak nevezik magukat. De ezen túl másfajta hiányosságok feltűntek neki, amiket szóvá is tett a szakértői hozzászólásában. A Bennett által kiemelt 20 másodperces történet ugyanis egy nagyobb történetből volt kiragadva, amely egy kamasz-költőről szólt, aki a saját belső gonosz késztetései és a kreativitás között vergődött. Ennek a melodramatikus történetnek a Bennett által bemutatott részlet csak egy epizódját ragadta ki, azt, amikor a kamasz a felnőtt világ elleni haragját éli ki, természetesen csak a fantáziájában. A játék, – tette hozzá Jenkins – egyébként egy olyan könyvön alapult, amelyet sok általános iskolában már évek óta ajánlott olvasmányként tanítottak. Konklúziója szerint ez a játék sem kivétel a többi közül, ez is éppen azt bizonyítja, hogy nem a játékok használják a gyermekeket, amint azt a démonizáló morális pánikok sugallják, hanem a gyermekek a játékokat. Jenkins szerint a videojátékok elleni morális pánik mögött a felnőtteknek a kamaszoktól, az új technológiától és az ifjúsági szubkultúra láthatóbbá válásától való félelme húzódik meg. Mondanivalója ezért így szólt: „Hallgassatok a gyermekeitekre, ne féljetez tőlük.” Mint írja, a szenátorok egy kézlegyintéssel elbocsátották.

Két ok miatt említettük Jenkins kongresszusi meghallgatását az új típusú morális pánikok és a médiapolgárság példájaként. Először azért, mert nemcsak szakértőként viselkedett, hanem állampolgárként is, aki egy fontos szerepet vállalt magára, amikor a kimenetelét tekintve eleve reménytelen vitára elment. Szerencsére a magánemberi józansága is vele maradt, ennek köszönhetjük ironikus beszámolóját a kongresszusi meghallgatásról. De abban is az új típusú morális pánikok forgatókönyve szerint járt el,

hogy történetét mások okulására feltette a világhálóra, „Professzor Jenkins Washingtonba megy” címmel. (<http://web.mit.edu/21fms/www/faculty/henry3/profjenkins.html>) Írása érdekes dokumentuma a médiaerőszakot körülvevő morális pánikok politikai konstrukciójának, de annak is, hogy adott esetben akár a kongresszus különbizottságával szemben is lehetőség van a különvélemény megfogalmazására.

A krimi mint morális tanmese

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

A krimi elemzésének elsősorban az a célja, hogy jobban megértsük a tévéerőszak ábrázolásának és az ábrázolás társadalmi jelentésének az ellentmondásait. A tévéerőszakra szóló kritikák azt bizonyítják, hogy a számtalan zsáner magában foglaló témakörből a közbeszéd lényegében csak a szórakoztató filmeket, és ezen a kategórián

belül is leggyakrabban a krimiket emlegeti bűnbakként, a többi formát nem. Ahhoz, hogy megértsük, vajon milyen implicit szabályokon alapul ez a megkülönböztetés, először azt vizsgáljuk meg, mennyiben tér el a tévékrimi az erőszak más képi formáitól.

A hírekben gyakran szereplő erőszakos jelenetek, így a tűz- és vízkárok, a földrengés és a járványok közös sajátossága, hogy egy nagyobb közösség életét fenyegetik, és bár a pusztításnak mindig van oka, nincs mindig közvetlen felelőse. Úgy fogalmazhatnánk, hogy ezekben az erőszakos eseményekben a társadalom külső természeti határait ért sérülés tematizálódik. Ugyanezt mondhatjuk el a katasztrófák fikatív változatáról, a katasztrófafilmekről is. A tévéerőszak egy másik gyakori esetében viszont a különböző társadalmi csoportok és mozgalmak tagjai ütköznek össze a rendőrséggel vagy egymással, mint például az abortuszt ellenzők és támogatók, vagy az utakat eltorlaszoló sztrájkolók és a rendőrök stb. Ezek a tüntetések és erőszakos események pedig a társadalom rendjének belső politikai határait kérdőjelezzik meg, és az jellemző rájuk, hogy megosztják a közvéleményt, mert ilyenkor az erőszak okának két, össze nem békíthető magyarázata áll szemben egymással (Gusfield 1989). Amikor azonban a közéletben a tévéerőszakra hallunk, nem ezekre gondolunk, hanem valami másra, vagyis a tévéerőszak már eleve sajátos értelmű fogalom, amely magába foglal bizonyos erőszakokat és kizár másokat. Mi lehet az oka annak, hogy az említett erőszakos cselekmények nem számítanak erőszaknak, holott ezek is kimerítik azokat a feltételeket, amelyek a tévéerőszakot jellemzik? Valószínűleg az, hogy a természeti és emberi katasztrófák esetén a beszámolók a közösség szolidaritását kívánják fokozni, és nem az erőszakra, hanem a közösség szolidaritására helyezik a hangsúlyt. Az erőszak szó

használata tehát ellentétes lenne a közlés szándékával.¹ A sztrájkok és tüntetések esetén pedig az erőszak szó puszta használata is sérthetné az egyik vagy a másik csoportot, márpedig liberális demokráciákban a média tudatosan kerüli a belpolitikai események minősítését. Így a fogalom használatának az áttekintésében eljutottunk odáig, hogy észrevegyük: az, amit a tévéerőszak kifejezésen a közbeszédben értenek, az lényegében a rendőrségi és bírósági hírekre és riportokra, főleg azonban a szórakoztató bűnügyi filmekre, azaz a krimi különböző fajtáira – detektívtörténet, rendőrfilm, gengszterfilm, kémfilm stb. – szűkül. Melyek azok a közös, szociológiai szempontból releváns jellegzetességei a bűnözéssel kapcsolatos műfajoknak, amelyek megkülönböztetik őket az erőszak másfajta reprezentációjától? Mind a rendőrségi hírekben mind a krimikben egyes személyek az áldozatok, nem pedig a közösség egésze vagy nagyobb társadalmi csoportok; a normasértés motívumai tudatosak és szándékosak; végül pedig a történetek mindig tartalmazzák a közösség elítélő véleményét és sokszor a büntetést is.

A krimi példáján keresztül a tévéerőszak rendkívül komplex kérdésének egyetlen aspektusát fogjuk alaposabban vizsgálni, mégpedig azt, hogy mennyiben tekinthető az erőszak nyilvános tematizálása a morális rendről szóló vitának. Könnyű ugyanis belátni, hogy a modern szekuláris társadalomban is állandóan jelen vannak erkölcsi természetű kérdések. A tradicionális társadalmaktól eltérően azonban az erkölcsi rend modern formái vagy nem önállóan jelennek meg, hanem valamilyen más társadalmi jelenségbe ágyazva, vagy ha mégis önállóak, akkor manapság nem morális kérdésekként kódoljuk őket. A társadalmi rend a mindennapi életben „láthatatlan”, hiszen éppen akkor működik jól, ha természetesnek, normálisnak, magától értetődőnek találjuk azt, ahogyan a dolgok

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

működnek körülöttünk. Ebből következik, hogy csak azokban az esetben szembesülünk a normarendszer problémáival, ha azok valamilyen módon sérülnek, amint ez a különféle devianciák esetén történik. A tévéerőszakot, ezt az ízig-vérig modern jelenséget a „Jóról”, a „Rosszról”, az „Igazságról”, egyáltalán a társadalmi rendről szóló nyilvános társadalmi drámaként fogjuk értelmezni. Arra keresünk választ, vajon miért alkalmas olyan különösen jól napjainkban a morális kérdések elemzésére a bűnözés és az ezt dramatizáló krimi? Megfelelő-e erre az a válasz, hogy azért, mert egyszerre láthatjuk benne a társadalom normarendszerének látványos megszegését és az ezért járó büntetést? Vajon miféle különbségek adódnak abból, hogy a normaszegéssel hol és milyen formában találkozunk? Végezetül szeretnénk választ kapni arra is, hogy a műfaji sajátosságok és szabályok milyen módon közvetítik és érvényesítik a krimi hatását?

A szűkebb értelemben vett tévéerőszakon mint a normaszegés modern példázatán belül a legfontosabb különbség a szórakoztató célú fikatív bűnügyi történet, a krimi és az információs célú, valóságos esetet ismertető ún. rendőrségi tudósítás között van. Az erőszak elfogadhatóságának szempontjából nézve e két műfaj jellegzetességeit azt gondolhatnánk, hogy – minden izgalmas részlete ellenére – a szórakoztató célú krimi nem jelent akkora fenyegetést, nem idéz elő olyan megoldatlan feszültséget a nézőkben, mint amelyet a valóságos bűnesetekről szóló információk keltenek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy teljesen más a néző viszonya a krimihez, amelyről tudja, hogy fikció, mint ahhoz a rendőrségi tudósításhoz, amely a környéken elkövetett erőszakról szól. Ezt a feltételezést a közelségnek arra a jól ismert szociológiai szerepére alapozhatjuk, amely szerint még a krimik közül is komolyabban veszik az emberek azokat, amelyek cselekményei saját országukban történtek, mint azokat, amelyek a világ

távolabbi tájain játszódnak (Sparks 1992). Paradox módon a pejoratív csengésű tévéérőszak kifejezésen a mindennapi szóhasználatban mégis inkább a fiktív krimit értik, és nem a megtörtént bűnesetekről szóló beszámolókat. Mi az oka annak, hogy a krimi, amely elsősorban nem a közvetlen fenyegetettség érzését kelti, hanem inkább a sokkal bizonytalanabb szorongás és félelem érzését mozgósítja, mégis ugyanolyan erős, netán még nagyobb szimbolikus reakciót képes kiváltani, mint a bűnözés maga?

Mielőtt válaszolnánk a kérdésekre, vegyük szemügyre a két műfaj közötti hasonlóságokat. A rendőrségi tudósításokat korántsem választja el éles határ a krimiktől, a fikció és valóság között relatív az átmenet. Mindenekelőtt azért, mert a tévé mindegyiket saját, „médianyelvén” keresztül tolmácsolja: így a fikciót –annak érdekében, hogy hihetővé tegye – valóságos elemekkel dúsítja föl, a valóságot pedig megformálva, szerkesztett képi montázsokon keresztül tárja a nézők elé, fölhasználva azokat a sablonokat, amelyeket gyakran a krimikből tanultunk (Bird and Dardenne 1988). Abban is hasonlít egymásra a tévéérőszak két formája, hogy a mindennapok kultúrájának leegyszerűsítő vélekedését közvetítik, amely morális értelmezési keretül szolgál a látottak földolgozására. A krimiknél, ahol a jó végül elnyeri jutalmát, a bűnös pedig meglakol, mindenki számára könnyen érzékelhető ez a morális felhang. De nincs másképpen ez a híreknél és dokumentumfilmeknél sem, amelyek ugyanolyan erkölcsi ítéleteken keresztül fogalmazzák meg valóságélményeiket, mint a képzeletbeli történetek. A rendőrségi tudósítások a deviánst, a szabálytól eltérőt mindig a normális, a szabályos felől ábrázolják, azaz eleve normatív úton konstruálják meg.

Ez annak ellenére igaz, hogy a rendőrségi tudósítások nagy része nem a morális elégtételt szolgáltató büntetésről, hanem a szabályokat megsértő bűnről szól. Katz azt

találta , hogy a sajtóban a bűnügyi híreknek mindössze 12 százaléka foglalkozott a bírósági tárgyalással vagy a büntetéssel, míg 88 százalék csak a bűncselekmény elkövetéséről szólt. (Katz 1987) Hasonló következtetésre jutott Dahlgren is, aki ehhez még azt is hozzátette, hogy a rendőrségi hírek legfőbb jellegzetessége a nyelvi gazdaságosság. Ez alatt azt értette, hogy a hírek sablonosan, szűkszavúan csak az bűnügyekről, az áldozatokról és a feltételezett vagy ismert elkövetőkről szólnak, és teszik ezt a lehető legkevesebb szóval, minden morális felháborodás nélkül. Ahogy Dahlgren fogalmaz: „Ritkán követik a bűntény által okozott eredeti szimbolikus szennyezést a megtisztulás és a megváltás rítusai”. (Dahlgren 1988:194) Ha az informálás és az feszültség a domináns elem ezekben a híradásokban, akkor van-e egyáltalán értelme morálisnak nevezni a bűnügyi történeteket? Minden eredeti kételyük ellenére Dahlgren és Katz is igennel válaszolnak erre a kérdésre, és morális történeteknek tartják a rendőrségi híreket. Nyilvánvaló ugyanis, hogy bármilyen tárgyilagosan, szűkszavúan és szenzációs módon beszélnek is a hírekben a bűnesetokról, azokat egy közösség kölcsönösen osztott és ismert közös morális háttértudásának az előterében mesélik. Anélkül, hogy azt külön mondani kellene, az olvasók mindnyájan pontosan ismerik a szabálysértések morális értékét és jelentését.

Katz szerint a rendőrségi történetek ezért a „morál gyakorlása rítusainak”, tekinthetők, amelyben kollektíven a társadalom mindazon tagja részt vesz, aki a médiában ezeket olvassa, hallgatja, vagy nézi. Az emberek érdeklődése a rendőrségi történetek iránt így nemcsak, hogy betegesnek nem nevezhető, de éppen ellenkezőleg, a mentális egészség jele. „Azáltal, hogy felkapnak egy újságot, hogy egy másik brutális gyilkosságról olvassanak, az olvasók megpróbálják fenntartani azt a meggyőződésüket,

hogy saját morális érzékenységük nem kérgesedett el, nem vált durvult, nem vált semleges érdektelenséggé.” (Katz 1987:67) Ezt a következtetést Katz 200 bűnügyről szóló 550 történet empirikus elemzésére alapozta. Az általa vizsgált újságok rendőrségi történeteit négy csoportra osztotta. Az elsőbe azokat sorolta, amelyekben az emberek a saját maguk egyéni morális dilemmáikkal szembesülhetnek. A másodikba a kollektív identitással és integritással kapcsolatos morális kérdések kerültek, amelyek a közösség egészét fenyegetik, mint például a szervezett bűnözés, vagy a korrupció megítélése. A harmadikba a különböző társadalmi csoportok és etnikumok között meglévő feszültségekkel kapcsolatos bűnügyi történeteket tette, ezeket „moralizált politikai konfliktusnak” is nevezte. Végül a negyedikbe a pozícióval, hatalommal, pénzzel való „fehér-galléros” visszaélések kerültek. Sok rendőrségi hír több csoport jellegzetességeit is tartalmazta, ezeket különösen gazdag híreként értelmezte, mert sokféle morális diszkurzusba beilleszthetőek. Bármelyik típusról volt szó, azt találta, hogy a hatásuk ugyanazon a mechanizmuson alapult. „A bűnügyi történetek olvasása során az emberek felismerik és használják a történeteken belüli morális meséket, hogy segítségükkel eligazodjanak azokban a mindennapi létüket érintő kérdésekben, amelyekkel szembe kell nézniük.” (Katz 1987:70)

Egy lépéssel tovább lépett Dahlgren a rendőrségi történetek morális interpretációjának a megértése felé. Hermeneutikai elemzése szerint ezeket a történeteket nem szószerint, hanem metafórikusan olvassák. Az általa „transzkontextuálisnak” is nevezett olvasást két lépcsőben megvalósuló „fordításnak” nevezi. (Dahlgren 1988) Az első lépésben a történet tematizálása, megértése történik, amelynek során az olvasó az emberi viselkedés, a morál, a hatékonyság és a körülmények végtelen gazdagságával

ismerkedik meg. Majd a második lépésben a történetet a közönség kiemeli az eredeti kontextusból és saját szükségleteinek megfelelően átalakítja. A recepció során a nyilvános történetből így egymással rivalizáló, individuális mikro-kozmoszok jönnek létre, amelyek szoros kapcsolatban állnak az olvasók világával. A rendőrségi történeteknek ezért Dahlgren szerint nem sok köze van sem a bűnügyhöz, sem a logikához, annál több a mítosz és a morálhoz. „A metaforikus olvasáson keresztül a mindennapi bűnesetek hírei más szóval olyan eszközöket kínálnak az olvasóknak, amelyeket képzeletben használhatnak, hogy tapasztalataiknak és a saját mikrokozmoszuk jelenségeinek értelmet adjanak.” (Dahlgren 1988:205) A valóságos eseményeken alapuló bűnügyi történeteket és a fiktív krimiket tehát az köti össze, hogy mindkét műfaj morális értelmezési keretet használ.

Miben különböznek akkor egymástól mégis annyira a bűnügyi tudósítások és a krimik, ha témájuk, a morális konfliktus közös? Ericson szerint a különbség abból adódik, hogy a krimiben nem annyira a „mi történt?”, hanem inkább a „hogyan történt?” a fontos (Ericson 1991). E különbség következményei messze hatóak, a lényege pedig az, hogy a rendőrségi tudósítás a hatalom normatív szemléletét, a krimi pedig a populáris kultúra fiktív szemléletét képviseli. Abban a kérdésben, hogy „mi történt?”, az adott törvények és szabályok keretén belül értelmezzük a szabálysértést, és az egyetlen dolog, amelyre kíváncsiak lehetünk, hogy ki szegte meg ezeket, mikor és miért? Azaz itt erős a valóság és az uralkodó erkölcs érvényesítése iránti igény. A rendőrségi tudósításokat nézve a társadalom kollektív normarendjének talaján állunk, és egyetlen percre sem engedünk annak a csábításnak, hogy belülről is megismerjük a bűnöző és az áldozat világát. Ehelyett kívülállóként, a társadalom „erkölcsös többségének” tagjaként, sőt

sokszor egyenesen a rendőr és a bíró szemével szemléljük az eseményeket. Ezzel szemben a populáris kultúra narratív eszközeit használó krimiknél közelebbről is megismerkedünk az áldozattal is és a bűnözővel is, nem csak a nyomozóval. Belülről, mintegy szemtanúként követjük végig a bűnözés egész folyamatát; azaz a „hogyan történt?” nemcsak tágítja a bűnözéssel kapcsolatos információk körét, hanem nyelv- és perspektívaváltással is jár. A krimi esetében a tudósításokra jellemző erkölcsi tematikát a normatívától sokban eltérő sajátos kulturális interpretáció közvetíti a nézőknek. Okkal feltételezhetjük, hogy a tévéerőszak negatív közéleti megítélésében a krimi éppen az erőszak ábrázolásának sajátosságai – a nézőpontok megsokszorozódása és relativizálódása – miatt vált ki olyan nagy indulatokat, vagyis nem elégszik meg a jogi és morális szempontok hangoztatásával, hanem az erőszak belső logikájának és történetének ábrázolásával a közvetlen erőszakon túlmutató személyes, szociológiai és kulturális összefüggéseket is behozza a képbe. Ez a magyarázata annak, hogy a következőkben a tévéerőszak mint társadalmi jelenség vizsgálatánál ugyanolyan fontosságot tulajdonítunk az ábrázolás által kialakított reflexív szempontoknak (műfajoknak, narratíváknak, szociológiai típusoknak), amelyek megjelenítik számunkra a történetek „hogyanját”, mint a történet magját képező morális konfliktusoknak maguknak.

Populáris kultúra és krimi

A tévé-krimi olyan szimbolikus történet, amely a kollektív identitás kialakításában is segítségére van nézőknek. Erre azért van szükség, mert a modern világban az identitás

állandóan destabilizálódik, ilyenformán rekonstrukciója véget nem érő folyamat. A modern ember ugyanis a fragmentumok világában él, amely csak szerepeket tud kínálni, ezek azonban nem hordoznak koherens társadalmi identitást. A mindennapi kultúra ugyanakkor mégis szolgáltat az embereknek egy másfajta identitást, olyat, amelyben saját sorsuk irányítójának láthatják magukat. Ezekben nem szerepeknek engedelmeskedő karakterek, hanem életteli cselekvő figurák, ún. társadalmi típusok. A modern élet fragmentumainak – és a velük járó rutinnak és mindennapoknak – a világából való kitörés és a határok szimbolikus meghaladása ezeknek a mindnyájunk által jól ismert társadalmi típusoknak a kalandjain keresztül valósul meg (Sumser 1996). A populáris kultúra egy másik világba, egy stilizált világba vezet át, amelyben nemcsak a szereplők, hanem a helyszínek és az idődimenziók is különböznek a mindennapi világtól. Nincs például múlt és jövő, csak jelen, nincs mögöttes jelentés, csak az, ami látható. A mindennapi életben persze a jelen dominál, nincs kaland, nincs dráma, és nincs megoldás a bűnözés problémáira sem. De a krimi éppen azért fontos, mert a populáris figurák stilizációja révén a másságot, a kalandot, a változást képes megjeleníteni és rajtuk keresztül meghaladni. Van tehát két világ: az egyikben van értelem és logika, a másikban minden esetleges és művi. Csakhogy a krimi világa az, amelyik emberi és értelmes, és a mindennapi világunk az, ami kaotikus és művi. A populáris kultúra szociális típusaiban (krimi esetén a nyomozó, a bűnöző, a balek, az áldozat, a segítő stb. figuráiban) az élet és az emberek le vannak egyszerűsítve a legalapvetőbb funkciókra, és meg vannak fosztva minden eltéréstől és lényegtelen sajátosságtól. Ez egy fekete-fehér világ még a színes tévében is, ahol a gonosz tetteket mindig gonosz emberek követik el, a jókat pedig jók, azaz ennek a világnak a szabályai élesen szemben állnak a mindennapi szerepek

fragmentált világával, ahol jók is tehetnek rosszat, és a rosszak is jót. Sarkosan úgy fogalmazhatnánk, hogy a szerepek társadalmi kategóriák, amelyek egy fragmentált világ analitikus termékei, a típusok viszont kulturális kategóriák, amelyek egy mítosz alkotóelemei és teremtői. A kétféle világ olyan szembesítése, hogy az egyiket, a tapasztalatit fölérendelik a másiknak, a fiktívnek, ezért teljességgel félrevezető. Ezt csak a szociális szerepek kritikájánál szabad megtenni – érvel Sumser –, ahol a fragmentált és elidegenedett világ sztereotípiáit szembesítik egy másik, de ideálisan elgondolt szociális világgal. A szociális és kulturális világok ilyen szembesítése azonban nem minden esetben engedhető meg. A fikció azért fikció, mert nem is akar valóságnak látszani. Nem sztereotipikus, mert a tévédráma nem kíván dokumentum lenni, hanem archetipikus mítoszt mozgósít. Nem fotográfia, hanem diagram, alaprajz az életről (Sumser 1996). Ezért „szupernormálisnak“ vagy „idealizált normáknak” is nevezhetjük azokat a szabályokat, amelyeket a populáris kultúrában találhatunk. (Altheide and Snow 1979) A populáris kultúra ugyanakkor nem szűkíthető csupán az archetipikus vágyak ábrázolására. Eco nyomán éppen a fentiek alapján különbözteti meg Király az ún. *masscult* filmeket, amelyek az archetipikus vágyak kiélését valósítják meg, az ún. *midcult* filmektől, amelyek a tapasztalat és a vágyak párbeszédét valósítják meg. A *midcult* film szervező elve nem a „vagy-vagy”, mint a *mass culture*, hanem „is-is”, vagyis a *midculture* a *mass culture* kategóriáit mindennapi tapasztalattal tölti fel, és így a két világ keveredik egymással. (Király 1998)

Gitlin a hollywoodi szórakoztatóiparra célozva „L. A. liberalizmusról” beszél, mint a populáris mítosz huszadik század végi ideológiájáról, amely a városi kisember tapasztalatára és életszemléletére hivatkozva építi föl a mondanivalóját, tudatos

marketing-megfontolásoktól sem mentesen. (Gitlin 1985) Eszerint a populáris kultúrában a városi ember, az utca embere, a mindenkiben élő mindennapi ember az az imaginárius középpont, amely megtestesítője és referenciája a társadalom rendjének. Az ő érdekének, ízlésének, látásmódjának a megformálása a cél a tévében, és az általa megtestesített mindennapi kultúrán keresztül szól a média a közösség egészéhez. Ebből a legkisebb közös nevezőnek is tekinthető szerepből az következik, hogy a média legfőbb követelménye a popularitás, az egyszerűség és az érthetőség.²

Szűkebb vizsgálati témánk, a társadalmi rend populáris reprezentációjának a megértése szempontjából nagy jelentősége van annak, hogy a társadalom mindennapi világnézetét alapvetően a közösség határainak az értelmezése szabja meg. (Erikson 1966) A hegemon mítosz annak az interakciónak a függvénye, amely a domináns centrum és az azt fenyegető deviáns, külső erők között van. A hétköznapi ember e között a két erő között helyezkedik el, egyaránt kitéve mindkettő hatásának. A bűnözés sújtja, a pusztítás azonban egyszersmind a változás ígérését is hordozza. A centrum védelmet és rendet jelent, egyszersmind azonban rigiditást és konzervativizmust is. A mindennapok embere ingadozik a kettő között, esetről esetre döntve arról, mikor melyik erő felé közeledjen egy kicsit, de mindig vissza is riadva, ha akár az egyik, akár a másik teljes hatalmat akar fölötte gyakorolni.³ Az emberek nem szeretnek káoszban élni, de nem kívánják a rendőrállamot sem. A krimi és a populáris kultúra más médiaműfajai leegyszerűsítéseikben ennek az állandóan változó helyzetnek és tapasztalatnak a mindenki számára érthető formában előadott meséi. Úgy szórakoztatnak, hogy közben

² Ez érthetővé teszi azt is, miért olyan népszerűtlen a média sok értelmiségi számára, akik a tévét és a populáris kultúra más formáit is elutasítják.

³ Fiske erre a kettősségre építette föl a populáris kultúra elméletét, mint a mindennapok kultúrájának kreatív ambivalenciáját képező kritikai erőt (Fiske 1989a, 1989b).

orientálnak is, olyan értelmezési eszközök, amelyek a kisember aktuális vágyait, lehetőségeit mutatják be bonyolult helyzetekben.

A krimi műfaji jellegzetességei

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

A tévéerőszak legtöbb vizsgálatával éppen az a legnagyobb probléma, hogy mellőzik a populáris kultúra sajátos műfaji, narratív és tipológiai szempontjait és csak a nyílt, fizikai erőszakot veszik figyelembe, mint amilyen a gyilkosság, a testi sértés vagy a fájdalom. Az erőszak meghatározása azonban ennél sokkal bonyolultabb: nem egyszerűen csak valamilyen eseményt jelent, hanem a célok és eszközök viszonyát is magába foglalja egy emocionálisan telített erőterben, ahol a düh, az esztelenség és a gyűlölet igencsak alaposan befolyásolják a cselekményt. Amikor tehát az elemzés során minden egyes esetben gyilkosságról beszéltek, és nem vették figyelembe, hogy az erőszak például egy rajzfilmben történt-e vagy egy játékfilmben, netán egy dokumentumfilmben, akkor teljesen félremagyarázták az erőszak lényegét (Sparks 1992). Továbbá nemcsak a műfaj, hanem a stílus szerepe is lényeges, hiszen ha az elbeszélés tónusa heroikus, egészen másképp viszonyulunk a hős által elkövetett erőszakhoz, mintha például egy bíró száraz, mértéktartó beszámolója ismerteti ugyanazt az eseményt. Vagyis az erőszak soha nem önmagában, elszigetelten jelenik meg, hanem arról van szó, hogy bizonyos reprezentációs tartományokban hogyan jelenítik meg, mire használják, és mivel igazolják az erőszakot.

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

Milyen tehát a kapcsolat a krimiben az erőszak és az elbeszélés sajátos módja között? Hogyan éri el hatását a fikció, amelynek nincs közvetlen igazságkritériuma, hiszen egy krimiről nem lehet annak alapján ítélni, hogy igaz vagy nem. Esztétikailag a mese csábítása és szórakoztató funkciója gondoskodik erről, amely fölöslegessé teszi a valósággal való összehasonlítást, és értelmetlenné annak állandó ellenőrzését, hogy igaz-e vagy sem, amit látunk. A krimi narratívájának szociológiai jellegzetessége az, hogy az erőszokról szóló történet jogot teremt. Részben úgy, hogy a cselekmény során valamilyen új helyzetet vagy állapotot hoz létre, részben úgy, hogy igazolja azt. Az elmesélés egyes lépései és az igazolás kategóriái között szoros belső kapcsolat van, és a narratíva feladata éppen az, hogy a történet stádiumain keresztül eljuttassa a nézőt az üzenet megértéséig és elfogadásáig. A krimi, mint zsáner alapvető műfaji szabálya az, hogy az a morális dilemma, amelyet az erőszak fölállít, csak legitim erőszak alkalmazásával oldható fel. A néző így egyszerre része egy szociológiai, egy morális, valamint egy esztétikai diszkurzusnak, amikor egyszerre fogyasztja, értelmezi és élvezi a filmet. A populáris kultúra narratívájának az a célja, hogy az olvasókban félelmet és szánalmat ébresszen, azonosulási vágyat keltsen, és ezeken keresztül indirekt módon győzze meg őket.⁴

A kriminek az a logikája, hogy a történet hatására elveszítjük korábbi világunk magától értetődését, bizonytalanná válunk, de az elitkultúrával szemben, amely korábbi énünk és világunk megváltoztatására akar bennünket kényszeríteni, a populáris kultúra éppen ellenkezőleg, a megszokotthoz, az ismerőshöz való visszatérés esetére ígéri a biztonságot. Vissza ahhoz, amit egyszer már megszerettünk és elfogadtunk. Mivel

⁴ Az elitkultúra narratívája nem az azonosság, hanem a különbözőség irányába halad (Király 1998).

azonban a történet kezdő konfliktusa már eleve a korábbi helyzet megváltozásán alapul, a visszatérés ehhez a krimiben csak a hős által állandóan alkalmazott erőszak segítségével lehetséges, vagyis az ismétlés, a zártság és az erőszak szoros kompozíciós kapcsolatban állnak egymással (Sparks 1992)

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

Látszólagos ellentétük dacára bensőséges kapcsolat fűzi egymáshoz a krimit és a populáris kultúra egy másik műfaját, a melodramát, amely szintén a rend megbomlásáról beszél, de dramaturgiai alapelve a rend harmonikus úton való helyreállítása. „A terrorfilm és a szentimentális, idilli vagy gyengéd filmformák egymásra utalnak, s együttélésük nagy vita, amely a kaland kategóriájának szintjén nyeri el értelmét. Szelídíti-e a hős szelídsége az életet? A szelídség vagy az agresszivitás győzi le a destruktivitást? Saját eszközét kell-e alkalmazni a gonosszal szemben?” (Király 1998:48). A moralizáló melodramával szemben a krimi a moralizálás és a cinizmus változó keverékű elegyét

adja, ezért sokkal szélesebb a regisztere. A krimi a társadalmi rend bizonyosságába vetett hit elvesztéséről tanúskodik, és annak belátásáról, hogy a rend nem harmónián, hanem az erőszak elkerülhetetlen alkalmazásán alapul mind a „Rossz”, mind a „Jó” oldalon. „A nyomozó erénye nem a bűn ellentéte, erényei az erény szolgálatába állított bűnök” – vonja le a következtetést. (Király 1998:50)

A krimi és a szociológiai típusok

A populáris kultúra egyik fontos jellemzője, hogy a rendkívül szigorú műfaji szabályok előzetesen rögzítik a történetet és a lehetséges szereplők ábrázolását. Ez azon a műfaji sajátosságon alapul, hogy az egyes történetek nem alkotnak belsőleg önálló egészet, nem öntörvényű műalkotások, hanem egymás felé nyitottak, és kölcsönösen feltételezik egymást. Szemben a magas kultúrával, amely a műfajon belüli stílusvariációkból nő ki, a populáris kultúra a műfaj általános szabályainak, mondhatni, sablonjainak az ismétlésén és kombinációján alapul. Nem az alkotás egyénisége, hanem a műfaj általánossága dominálja őket. (Király 1998) Hogyan nyilvánul ez meg? Úgy, hogy nem az egyes krimiepizódok vagy filmek hordozzák a jelentést, hanem a sorozat egésze vagy éppen más sorozatokhoz való viszonya. („Két Tarzan-film jobb együtt, mint egy Tarzan-film önmagában’.) Amikor ilyen filmeket nézünk, más hősökhöz, más történetekhez hasonlítgatjuk magunkban azt, amit látunk, s ezt annál könnyebben is megtehetjük, mert a film maga is az áthallásokra, utalásokra építve fejt ki a hatását. Nem az ábrázolás a cél, hanem annak az általános élményanyagának a fölidézése, amelyen a film és a hozzá hasonló más filmek alapulnak, és az arra a mítoszra való utalás, amely a

történeten kívül van, mintegy annak a horizontján dereng csak föl. Király szupertextnek nevezi ezt az általános archetípust kifejező jelentésfolyamot, máskor pedig arról beszél, hogy a kollektív felettes szöveg pótolja az egyedi szöveg öncélúságát. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a populáris kultúra kompozíciós elve a dominóelv, ahol bár a különböző kockáknak illeszkedniük kell egymáshoz, az illeszkedés kombinációi mégis végtelenek, és az egyes kockák bizonyos mértékig fölcserélhetők egymással. Ezen az általános, a populáris kultúra valamennyi formájára igaz megállapításon belül az egyes műfaji altípusok eltérnek egymástól. Az alábbiakban azokat a tematikusan rögzített műfaji tradíciókat tekintjük át, – Cawelti formuláknak nevezi őket – amelyeket a kriminek kötelezően használnia kell.

A mai értelemben vett krimi, mint populáris műfaj a múlt század közepén született, addig ugyanis a törvény elleni vétség nem társadalmi problémának minősült, hanem Isten elleni vétségnek számított. (A konzervatív populizmusban mai is a bűnnek ez a vallásos felfogása él tovább.) Ezen kívül más lényeges változások is történtek a krimivel a múlt században. (Cawelti 1976) Korábban a bűnöző nemesember volt, aki iránt szimpátiát érzett az olvasó, emiatt a történet óhatatlanul a tragédia formáját kellett hogy öltse. A közép-, majd később az alsóbb osztályok tagjait nem is ábrázolták ilyen „magas stílusú” művekben, azaz a populáris kultúra mint forma és az alsóbb osztályok ábrázolása szervesen feltételezte egymást. Az új műfajt részben az olvasótábor szorongása hozta létre, mivel a városokban megszűnt az új viktoriánus középosztály fizikai elválasztása a „veszélyes osztályoktól”, részben pedig a tudomány és a racionalizmus növekvő térhódítása, ami miatt a korábbiaknál hatékonyabbá vált a bűnüldözés (Sparks 1992). A krimi másik fontos kelléke a bűnöző romantizálása, amit

valószínűleg a népi hiedelemvilágból vett át. A formula szerint a bűnöző föllázadt a hazug és igazságtalan modern világ ellen, mivel azonban illegális és immorális eszközöket használ, ezért el kell buknia. „A közönség egyszerre csodálta és elítélte a bűnözőt, ugyanakkor meg akarta érteni, és ki akarta küszöbölni a bűnözés okát.” (Cawelti 1976:58). Születésének nyomait máig magán viseli a krimi. A helyszín továbbra is a város, amely a modernizáció, a bűn helye és közege, és amely a mai történetekben is fenyegeti a társadalmi rendet. A nagyvárosi tapasztalat egyszerre mozgósít ellentétes élményeket, izgalmat és félelmet, közösséget és pusztulást. A hősök az utca emberei, akik a város labirintusait járják, bárókat, ópiumbarlangokat, nyilvánosházakat, a város sötét zugait, másrészt a szupergazdagok yachtjait, úszómedencéit, luxuspalotáit látogatják, a ragyogás világát. Vagyis a helyszín maga is a populáris kultúra dichotómikus ellentéteit tematizálja, a nagyságot és a nyomorúságot, az ismertet és az ismeretlent, a biztonságot és a veszélyt, az enteriőröket és a nyilvános színeket, a privát dolgokat és a közös ügyeket. (A legtöbb amerikai krimi mindössze négy-öt nagyvárosban játszódik, az angol krimik még ennél is kevesebb helyszínen.) Nemcsak a város, hanem a vidék mint helyszín is ambivalens értelmű, és a városhoz való viszonya szerint határozódik meg. Egyszerre jelent nyugalmat és nosztalgikus idillt, valamint vadságot és a primitívséget is. A vidék az a hely, ahol becsületes farmerek és egyéb szövetségeseik vannak, de vannak korrumpált seriffek és hatalmaskodó gazdagok is. A városon kívül a hős izzad vagy fázik, az autója is általában itt robban le, és vidéken nem lehet megjavíttatni sem. A hős nincs otthon ebben a világban, és ez a világ sem ismeri őt.

A populáris kultúra egy másik fontos műfaji konvenciója szerint mindig az ábrázolni kívánt típust megjelenítő hős áll a középpontban, és nem a történet. A történetet

már rég elfelejtettük, és el is felejthettük, de a hős velünk maradt. A hős figurájának a memóriánkba való bevésését szolgálja az is, hogy a krimikben a hős neve a film vagy a sorozat címe, vagyis a hős identitása és narratív imágója azonos (például Kojak, Colombo, Magnum stb.) (Sparks 1992). A hősök azáltal érik el népszerűségüket, hogy megvédnek a város veszélyeitől és a velük járó káosztól, valamint az erkölcsi határok eltűnésétől, de azon az áron, hogy a komplexitást és a heterogenitást föláldozzák

A krimiben a hősök nyomozók, detektívek vagy rendőrök. Ha a hős detektív, akkor kettős identitása van: az áldozattal is azonosul, s mégis kívülálló, aki hivatalos vizsgálatot folytat az ügyben. Általában a privát életet vizsgálja, a rejtett és be nem ismert dolgokat, például az irigységet, az ambíciókat és a korrupciót, a társadalmi rendnek a fészén mögötti, láthatatlan mikroszövetét. A hős mint rendőr megjelenése a tévében történetileg pontosan illusztrálta a társadalmi nagyszervezetek kialakulását; a „vállalkozó” jellegű, független detektívvel szemben ugyanis a rendőr beosztott alkalmazott, szervezetem. A rendőrök a közönség szorongását nem éles logikájuk révén csillapítják, mint csavaros eszű detektív elődeik, hanem azzal, hogy egy egész szervezet áll mögöttük, továbbá technikai „játékszereikkel” és azzal az újítással, hogy a hatvanas évektől kezdve nem a nyomozás, hanem az üldözés képei töltik ki a film jelentős részét. A krimivel foglalkozó elemzések szerint a detektívnek és a rendőrnek más-más a viszonya a közönséghez. A detektív átlagember volt, ugyanakkor mégis rendkívüli figura. Fenntartotta erkölcsi integritását korrupció és a káosz közepette, s marginalitása ellenére is. A rendőrhős – minden szervezeti háttére és technikai felszereltsége mellett – szenvedőbb, személytelenebb figura, mint a detektív. A rendőr a jognak és saját bürokratikus szervezetének a képviselője (és sokszor áldozata), míg a

detektív mindig a morált személyesítette meg, s nem a jogot. Szociológiailag a hatvanas években megjelenő rendőrtörténetek egy fiatalabb, városi, tehetősebb körülmények között élő új közönségnek szóltak. Ettől az időtől kezdve a rendőr Amerikában nemcsak a régi városi középosztály hősét, a detektívet szorította ki a tévéből, hanem a régi vidéki középosztály hősét, a cowboyt is. Az elmúlt két évtizedben a rendőrök iránti bizalmatlanság fokozatosan nőtt, ahogy korábbi közönségük is kiábrándultabb, cinikusabb és szorongóbb lett. Megjelent a korrupt, az alvilággal is cimboráló rendőr figurája, és a rendőrséget egyre gyakrabban mutatták tehetetlen szervezetnek. A nyolcvanas évek új hőse, a rendőr és a detektív figurájának a kombinációja. Ő az ügyeket saját kezébe vevő, csalódott egykori rendőr, aki ma már civil nyomozóként dolgozik, és bár ismeri a szabályokat, nem kötik a kezét a szervezet értelmetlen előírásai és bürokratikus ostobaságai. Bár sikeresen nyomoz, ő maga soha nem választja a hivatali karriert, tüntetően hátat fordít a sikernek, „hiszen belülről tudja, mi a siker ára”.

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

A műfaj előírásai miatt a gonosztevők ugyanolyan rendkívüli figurák, mint a hősök, azért, hogy a hősök méltó negatív ellenfelei lehessenek. Motívumaik is

különlegesek. A klasszikus angol detektívtörténetekben, ahol a Sherlock Holmes-féle úriember-nyomozók üldözték hűséges segédekkel a bűnt, a krimi azokat a családdal kapcsolatos fantáziákat mozgósította, amelyek a viktoriánus kor morális képmutatását leplezték le: a polgári családok rejtett titkait és bűneit. (Feleségek férjeket mérgezték, unokaöcsők gazdag nagynéniket gyilkoltak.) Századunk húszas éveiben új zsáner született a krimi műfajában: az amerikai gengsztertörténet. A gengszter illegális és immorális eszközökkel akar pénzt és hatalmat szerezni, és a történet formulája szerint akkor bukik el, amikor már éppen elérné a célját. Üldözője nem az úriember-detektív, hanem a „keménykötésű” profi nyomozó. Szembetűnő az ellentét a bűnözés múlt századi családi miliójével: a gengsztertörténetekben a bűnöző a családon kívül tevékenykedik, gazdasági, politikai és más társadalmi szervezetekbe épül be. A modern társadalomban a bűnözők, a politikusok, az üzletemberek és maffiafőnökök a felismerhetetlenségig összefonódnak egymással. Ahogy egy krimibeli nyomozó dühösen kifakadt: “Manapság majdnem lehetetlen megkülönböztetni a partnereket: az üzletember politikus, a politikus gengszter, és a gengszter üzletember” (Cawelti 1976:71). A bűn új, huszadik századi mitológiájában a feszültség az egyén ambíciói, igényei és a társadalmi intézmények személytelensége, zártsága és mozdulatlansága között keletkezik. A gengszterek az alsóbb osztályok tagjai, akik kétségbeesetten igyekeznek megvalósítani álmaikat egy olyan korban, amely még mindig a korlátlan lehetőségeket hirdeti, de amelyben valójában lelassult a társadalmi mobilitás. A gengszterek fő jellegzetessége, hogy nem racionálisan, hanem kényszeresen, neurotikusan viselkednek ebben a bonyolult helyzetben. A formula szempontjából különös jelentősége van annak, hogy miközben a nézők a nyomozókkal együtt a gonosztevők nyomában járnak az élet és a város zord

tájain, közben betekintést nyernek a bűnözők világába, és élvezik annak minden különlegességét, ugyanakkor a társaságukban lévő hős erkölcsi integritása támaszt biztosít számukra ebben a nem-mindennapi helyzetben. A jelenlét és szemtanúság azonban egyfajta cinkosságot is teremt a néző és a bűnöző között, mintegy beszennyezi a nézőt, és ezért a gonosztevő ceremonialis pusztulására van szükség a film végén ahhoz, hogy a nézők maguk is újra tiszták lehessenek. Ezen a rítuson alapul a krimik szimbolikus purifikációs hatása.

A hagyományos krimiben a nyomozó mellett az áldozat a középponti figura, aki mintegy megszemélyesíti a legrosszabbat, ami a kisembert fenyegethet. Az áldozatok, akár csak a hősök és a gazemberek, társadalmi típusokat szimbolizálnak (Klapp 1954). Vagy kisstílusú csavargók, vagy a gonosztevő ellenségei, esetleg a hős segítői. Fiatal nők, etnikai kisebbségek tagjai, megjavult szélhámósok és más szimpatikus, nem-heroikus karakterek. A nők különösen sebezhetőek, gyakran fiatalok és egyedülállóak, és munkájuk sokszor összefügg a szexualitással: prostituáltak, masszőzök, pincérnők, bárénekesnők stb. Kapcsolatuk a hőssel morálisan rehabilitálja ugyan őket, ám fizikailag veszélybe sodorja. Így sokszor tragikus végű románc alakul ki köztük és a hős között, mert a narratív ökonómia miatt a film – vagy filmsorozat esetén az epizód –végére meg kell halniuk. A hősnek a következő epizódban ismét függetlennek kell lennie. A műfaj íratlan szabályai szerint a hős nem térhet vissza a populáris kultúra alternatív világából a mindennapok fragmentált világába a győzelem után sem, hanem tovább kell állnia. A másságot, a teljesség igényét, a megváltást nem árulhatja el, a kaland reményét meg kell őriznie a jövő számára is (Király 1998)

A tévékrimi mint morális tanmese

Miért alkalmas a televízió bizonyos morális mese közlésére, és hogyan befolyásolja nézőit? Kiindulási pontként a kriminológia magyarázatát választjuk, amelyben – szemben a társadalomtudomány más területeivel – mindig is különleges tekintélyt élvezett a társadalom normarendszerének durkheimi felfogása. Durkheim szerint a kollektív hiedelmeken belül különösen fontos helye van a morális határok megvonásának, amelyek kijelölik az elfogadhatóság kritériumait, és a cselekvők számára megszabják: eddig, és ne tovább! A valóság és az eszmények viszonya ugyanis állandóan feszültséggel terhes, a határokat állandóan tisztázni kell, a devianciák a határsértések fölmutatásának a feladatát látják el. (Durkheim 2001/1893) Sokáig a nyilvános büntetés (akasztás, lefejezés, megkövezés stb.) játszotta el a normateremtés és a közösség határai kijelölésének a feladatát. Durkheim szerint nemcsak a devianciák, hanem a nyilvános ünnepek – mint a szekuláris normák szakrális eredetének felidézései – is kohézióteremtő erővel bírnak, az ünnepek hatékonysága a poszt-tradicionális társadalmakban azonban nagyon kicsiny. Erikson gondolatát folytatva Sumser vetette föl, hogy a mai társadalmakban nem annyira az ünnepeknek, mint inkább azoknak az eseményeknek van komoly szabályozó erejük, amelyek a hivatalos, domináns normák és az azoktól eltérő, deviáns szabálysértések közötti ütközéseket tematizálják és teszik nyilvánossá (Erikson 1966) (Sumser 1996). A társadalom erkölcsi szabályozása szempontjából viszont nehézséget okoz, – teszi hozzá Sumser – hogy a szekuláris világ legtöbb eseménye és cselekedete nem sorolható sem a hivatalos, sem a deviáns csoportba,

így a belőlük következő morális tanulságok sem maguktól értetődőek. De vajon hogyan dramatizálhatók és hogyan tehetők láthatóvá mindenki számára a mindennapi életben a felismerhetetlenségig összekeveredett domináns és deviáns elemek? Ráadásul anélkül, hogy a közösség tagjait ehhez fizikailag össze kellene gyűjteni, és ki kellene tenni a kívánatos, ill. a deviáns normák közötti valóságos ütközésnek és az ezt követő rituális büntetésnek, amint azt korábban a különféle büntető ceremóniák – például nyilvános akasztás – tették.

Sumser szerint a krimik a modern társadalmaknak éppen ezt a nehézséget oldják meg, méghozzá sikeresen. Egyszerre láthatjuk benne a társadalom normarendszerének a megszegését, és rövid időn belül a büntetésen keresztül a rend helyreállításának a folyamatát is. A filmek segítségével így minden korábbi médiaformánál jobban elérhető, hogy a konfliktus ne legyen reális. Elegendő a látott információ, mert a látvány lehetővé teszi a primer esemény átélését, a belső purifikációs rítus beindulását. A modern tömegszórakoztatás bűnügyi történetei nyilvános erkölcsi drámáknak tekinthetők, példázatoknak, melyek a társadalom minden tagja számára lehetővé teszik általános érvényű normák megismerését és nagy érzelmi hőfokon történő elsajátítását a bemutatott konkrét, deviáns eseteken keresztül. Nemcsak a régi típusú közvetlen nyilvánosság hiánya miatt van erre szükség, hanem azért is, mert a késő-modern társadalmakban – a tradicionálisakkal szemben – nincs többé koherens, mindent magában foglaló zárt értékrend. Ma az értékek nem eszmékhez, hanem „szituációkhoz” kötöttek. (Douglas 1971). A befolyásolást így az határozza meg, hogy milyen típusú és jelentésű példák szerepelnek vagy nem szerepelnek az egyes hírek és történetek normakészletében, továbbá az, hogy a hirdetett értékek milyen módon alkalmazhatók a valóságra. Bármiről

szóljon is a morális történet, a konkrét példákból csak rövid időre lehet általános szabályt csinálni, mert mindig feszültség van a valóságos helyzet és az ideális értékek között, ezért a társadalmi rend iránti igény újratermeli a krimik iránti szükségletet is. Az elmondottak miatt a krimik tartalmáról nem lehet általában beszélni, hanem esetről esetre kell megvizsgálni, mennyire releváns szociológiailag egy adott történet. (A kifejtés során kerültük az esztétikai minősítést is, megengedve, hogy különböző művészi értékű munkák szerepeljenek együtt a “krimi” címszó alatt. A krimi mint morális mese elvi lehetőségeit igyekeztünk körbejárni.)

Durkheim szerint a társadalom rendje tagjainak azon közös hiedelmein alapul, amelyek megmagyarázzák, hogyan működik a világ, és azt is, hogyan kellene működnie. Meghatározása szerint a büntetés egyszerre definíció és identifikáció, a közösség őre és a tagsági elkötelezettség megújítója. Minden heurisztikus erőssége ellenére sokan és sokféleképpen kritizálták Durkheim állítását. A legfontosabb szociológiai ellenvetések két csoportra oszthatók. Az egyik szerint Durkheim elmosza a különbséget a tradicionális és a poszt-tradicionális társadalmak között, noha ezek a társadalmak a társadalomszerveződés különböző bonyolultsági szintjét képviselik, és ezért nem azonosíthatók egymással. A rendkívül heterogén modern társadalomban a bűnesetek – és a morál – jelentősége kisebb és fragmentáltabb a társadalmi rend fenntartása szempontjából, mint a tradicionális társadalmakban, ahol ez a legfontosabb formája a közösség társadalmi integrációjának. A másik ellenvetés azt az egyenlőségjelet vonja kétségbe amelyet az archaikus mítoszok és az olyan jelenkori erkölcsi történetek közzétesznek, mint amilyen a krimi is. A társadalom homogén értékrendjét kifejező tradicionális mítoszokkal szemben, amelyekhez a bűn és a büntetés történetei

ellentmondásmentesen illeszkednek, a modern narratívákban a mitikus metatörténetekre való hivatkozások legfeljebb implicite lelhetők föl. Ráadásul gyakran egymásnak ellentmondó érdekek szellemében definiálják az értékeket, azaz a narratívák maguk is fragmentált világot mutatnak. Durkheimmel szemben ezért gondolhatta Michael Foucault azt, hogy a büntetés társadalmi szerepe a modern világban a technológiai korrekció és nem a szimbolikus bosszú, továbbá hogy a behódoló magatartás és az engedelmisség kikényszerítése a büntetés célja, és nem az ideológiai önkritikát képviselő vallomásoké (Foucault 1990). A nyolcvanas években élvezett népszerűsége után ma mégis úgy tűnik, hogy Foucault álláspontja túlságosan is technológiai jellegű (Garland 1990). A börtön és a felügyelet Foucault által leírt rafinált technikai innovációi mellett, – ezekkel párhuzamosan – tovább folyik a tradicionális morális minták, a kollektív érzelmek és a szimbólumok modern megújítása is. Garland arra is fölhívta a figyelmet, hogy a hős és a gonosztevő mellett fontos szerep jut a nézőnek, amit azzal egészíthetünk ki, hogy éppen a tévékrimi népszerűsége mutatja, mennyire fontos szerepet játszik a modern világban is a látványosság és az erkölcsi mese iránti igény a társadalom normarendszerének újjátermelésében. A morális érzékenység és a lojalitás fenntartása a társadalom normái iránt, valamint a kollektív érzelmek kiélésének igénye, sőt a bosszúállás látványa iránti vágy is integratív feladatot töltenek be a késő-modern társadalmakban. A nyilvános büntetés eltűnése óta ugyanis a média jeleníti meg naponta a devianciát a közösség egészének okulására (Ericson 1991). Az erőszak különböző formái így a deviáns határhelyzetek szimbolikus kompozícióinak tekinthetők.

Norbert Elias és az erőszak reprezentációjának történelmi változása

Vajon miért vált ki az erőszak különféle formáinak a látványa olyan egységes elutasítást a társadalom tagjaiban, miért lehet a közvéleményt olyan könnyűszerrel mozgósítani az erőszak ellen? Norbert Elias szerint a fizikai erőszak megfékezése és kontrollja, továbbá az erőszak társadalmi elutasítása és a tőle való viszolygás a civilizáció folyamatának egyik legfontosabb eredménye. (Elias 1998) A sport történetét vizsgálva meggyőzően mutatta ki, hogy az ókorban például a birkózás és a boksztolás számos olyan erőszakos mozzanatot engedett meg – csonttörést, fojtogatást –, amely ma már elképzelhetetlen ezekben a sportágakban. Elias szerint az erőszak olyan újszerű tabuként jelent meg, amely a társadalmilag elfogadható erőszak mértékét és formáját történelmileg változó szabályok létrehozásával és kollektív betartásával érte el. Fejtegetéseit tömören foglalják össze az alábbi mondatok: „A törvénszegést – akár a mi társadalmunkban, akár más fejlődési fokon álló társadalomban fordul elő – automatikusan ezen mércék alapján ítéljük meg. Amennyiben magunkévá tesszük őket, ezek a mércék védelmet nyújtanak, és sokféleképpen erősítik a törvénszegéssel szembeni ellenállásunkat. Az erőszakos cselekedetekkel szemben tanúsított magas fokú érzékenység, a maga hús-vér valóságában megtörtént és a megengedett szintet túllépő erőszak láttán tanúsított heves ellenérzés, a saját vétkeink miatt érzett büntudat, a »rossz lelkiismeret« mind-mind ezen védekezés megnyilvánulásai” (Elias 1998:44). Az elmondottak alapján tehát akár úgy is értelmezhetnénk a tévéerőszak által kiváltott elutasítást, mint a civilizációs normák egészséges működésének a jelét.

Elias azonban ennél bonyolultabbnak látta a helyzetet, és felhívta a figyelmet arra, hogy az erőszak gyakorlásának, ill. ábrázolásának erkölcsi elfogadhatósági szintje nemcsak koronként más, hanem még ugyanabban az időszakban is eltérhet egymástól. „Jó példa erre nézve – írja Elias – a görög művészet szépsége és a görög versenyjátékok viszonylagos brutalitása” (Elias 1998:49) Vagyis míg az ábrázolás a harmóniát hangsúlyozta, addig a sport a brutalitást értékelte. Azt a sajátos jelenséget, hogy a társadalom ugyanazon tevékenység gyakorlásának és ábrázolásának a megítélésében egymástól akár élesen eltérő kritériumokat is használhat, Elias az ún. heteronóm értékítéletek koncepciójával magyarázza. Ironikusan beszél azokról, akik azonosnak vagy homogénnek képzelték el az ugyanazon tevékenységre vonatkozó értékítéleteket, függetlenül azoktól a társadalmi terektől, ahol megjelentek. Mindezek alapján az erőszakkal kapcsolatos ellenérzést csak akkor tarthatnánk a civilizációs folyamat megnyilvánulásának, ha korunkban az erőszak elfogadhatóságának és az erőszak ábrázolása elfogadhatóságának a kritériumai azonosak lennének, de legalábbis harmonizálnának egymással. De vajon valóban ez-e a helyzet?

Ha az erőszak társadalmi elfogadhatóságának mai, egyre szigorodó formáira gondolunk – például az iskolai verés tiltására, a házastársak közötti konszenzus nélküli közöslés erőszaknak nyilvánítására stb. – , akkor kétségtelen, hogy általánosságban szólva kevesebb, jobban ellenőrzött és finomabban szankcionált az erőszak a mai társadalmakban, mint évszázadokkal korábban. (Eliasszal együtt ehhez természetesen mi is hozzátesszük, hogy az erőszak visszaszorulása csak kevésbé érvényes az államok közötti viszonyokra, és inkább az egyes államokon belül az emberek társas érintkezését szabályozó normákban ragadható meg (Elias 1998)) Ha ezek után tekintetünket az

erőszak mai ábrázolására vetjük, legyen az televíziós, filmes vagy bármilyen más ábrázolás, akkor viszont egyértelműen az erőszakos cselekmények és jelenetek számának növekedését tapasztalhatjuk. Az erőszak elburjánzását a modern korban az ábrázolással szembeni nagyobb engedékenység jeleként értékelhetjük. Vagyis korunkban is fennáll az erőszak és az erőszak ábrázolásának a megítélése közötti kritériumok különbsége, de a korábban említett görög példával ellentétben manapság a korlátozás elsősorban az erőszak mindennapi gyakorlása ellen irányul, míg az erőszak ábrázolásának megítélésében a társadalom sokkal engedékenyebb, mint korábban volt. E tolerancia keretében a társadalomban előforduló és általánosan megtűrt erőszakhoz képest az ábrázolás során fölnagyíthatják, eltúlozhatják, a fölismerhetetlenségig eltorzíthatják az erőszak tényleges helyét és szerepét az életünkben. A civilizáció kulturális logikájának a félreértése tehát az, ami olyan heves reakciókat vált ki a tévéerőszak ellenzőinek a táborából.

Az erőszak szimbolikus szubsztitúciója

Az elmondottak során amellet az álláspont mellett igyekeztünk érvelni, hogy a tévé-krimik szerepe a modern társadalmakban nem kevesebb, mint hogy a legheterogénabb csoportokhoz tartozó nézők ezeken a történeteken keresztül szelektíven, fragmentáltan, nyitottan és individuálisan – és ezért a korábbiaknál hatékonyabb módon – teremtik újjá modern közösségeiket. A krimi nem tanítja és nem növeli jobban a bűnözést, mint bármilyen más történet, sőt ellenkezőleg segít megjeleníteni és kiélni a normák megsértésének a fantáziáját, még hozzá izgalmat keltő, kalandos módon, amely így lehetővé teszi azt a személyes involváltságot, ami szükséges a normák

megismeréséhez, megértéséhez és elfogadásához. A mesék hatását elemezve Bettelheim arról írt, hogy a mesék olyan új területeket nyitnak meg a gyermeki képzelőerő előtt, amelyek áttételesen, szimbolikus formában, és indirekt módon segítenek eligazodni a világban. (Bettelheim 1988) Szerinte a történetek formája és szerkezete mintául szolgálhat a gyermeki gondolkodás számára, mert „a mese nem úgy ‘igaz’, ahogyan a morális kauzalitás, hanem ahogy a képzelet ‘igaz’”. Bettelheim élesen támadta azokat, akik valamiféle állítólagos felvilágosult nézőpont nevében a borzalmakat, és félelmet keltő lényeket ki akartak szelektálni a mesékből. Igaz ugyan, – érvelt – hogy az erőszak korlátozása miatt a késő-modern társadalmakban az erőszak lényegesen kisebb foka engedélyezett, viszont az életben a súlyos nehézségeket továbbra sem lehet elkerülni, és az erőszakos indulatok, a primitív fantáziák, és az erőszakkal kapcsolatos félelmek és szorongások kisgyermekkorunktól kezdve ma is velünk vannak. A mese a képzelet síkján szembesíti a gyermekeket ezekkel az alapvető külső és belső nehézségekkel, és arra is megtanítja őket, hogyan kell küzdeni ellenük. „Amikor egy mesék által is ösztönzött, gazdag fantáziájú gyermeket olyan agresszív fantáziaanyaggal szembesítenek, amilyen a mesékben is található (a kísérletben ez egy agresszív tartalmú film volt), magatartásának agresszivitása jelentősen csökkeni fog. Ha viszont nem kap ösztönzést agresszív fantáziatevékenységre, magatartásának agresszivitása sem csökken.”

(Bettelheim 1988:169)

Szükségnek tartjuk végezetül az erőszakos történetek magyarázatában azt az álláspontot is, amely szerint a krimi az uralkodó osztály domináns értékeit dramatizálná. Véleményünk szerint ez inkább a rendőrségi tudósításokra érvényes, és a legtöbb hírlapi riport is lényegében ide sorolható, amennyiben a közvéleményt hallgatólagosan az

uralkodó értékrenddel azonosítják. A tévé-krimiben megjelenő krízishelyzetek viszont a fentieknél sokkal szélesebb és bonyolultabb jelentésűek, és igazságot szolgáltatnak akkor is, ha a rendőrség vagy a törvény erre nem képes, sőt a hősök sokszor egyenesen a korrump igazságszolgáltatás – vagy újságírás – ellenében győzedelmeskedtek. A krimik ezért nemcsak a domináns társadalmi csoportok ideológiáját képviselik, hanem ettől elválaszthatatlanul az ennek gyakran ellentmondó mindennapi tapasztalatokat is, és így az egész társadalom erkölcsi rendjét és értékeit szimbolizálják. Bennük a közösség egészének a modern stabilizációjához és újraformálásához elengedhetetlenül szükséges értékkonfliktusok vannak mindenki számára érthetően és hozzáférhetően eljátszva.

A társadalom egészére érvényes normák szerepe és működése jól tanulmányozható összehasonlító kultúra-közötti példákkal. A kakasviadalokról írva Geertz arról beszélt, hogy minden kultúrának vannak favorizált erőszakformái, amelyeken, mint metaforán keresztül társadalmi különbségektől függetlenül „olyan témákat vet fel, mint halál, férfiasság, szenvedély, büszkeség, vereség, nyereség, szerencse...A bali kakasviadal funkciója nem az, – írta – hogy enyhítse vagy szítsa a társadalmi szenvedélyeket (bár ‘játék a tűzzel’ módján egy kicsit mégiscsak ezt teszi) hanem, hogy a toll, vér tömeg és pénz médiumán keresztül eljátssza és bemutassa azokat.” (Geertz 1994:159) Másutt arról beszélt, hogy a kakasviadal értelmező funkciót tölt be, a bali emberek értelmezését a tapasztalataikról, egy olyan történetet, amelyet önmaguknak önmagukról mondanak el. Témánk szempontjából különösen fontos, hogy az erőszak társadalmi értelmezése és az erőszak ábrázolásának az értelmezése közötti különbség a kakasviadaloknál is megtalálható. Geertz szerint bonyolult szimbolikáról van szó : „Az öldöklés a kakasringben nem azt ábrázolja, hogy a dolgok szó szerint hogyan

történnék az emberek között, hanem hogy az emberek maguk milyenek látszanak bizonyos elképzelések szerint....Nem annyira azt mondja el a számunkra, ami történik, mint inkább: mi történne, ha az élet művészet volna, mint ahogy nem az, és az érzelmek stílusai olyan szabadon alakíthatnák, mint ahogyan az a Macbethben és a Copperfield Dávidban megjelenik.” (Geertz 1994:167)

Geertz a kommunikáció rituális modelljét írja itt le, ahol az erőszak a rejtettel, az ismeretlennel, a Másikkal való kommunikáció szimbolikus formája. A Másik azonban nem más, mint a társadalom saját erőszaka. Eszerint a nézet szerint az erőszak szimbolikus eljátszásai vagy reprezentációi azt a célt szolgálják, hogy megvédjék az egész közösséget saját erőszakától. A kakasviadalok mint kulturális produktumok és a bűnügyi történetek, mint purifikációs rítusok közötti nyilvánvaló párhuzam így vezet vissza bennünket írásunk középponti gondolatához, miszerint az erőszak reprezentációja sokkal többet tesz a modern társadalom szimbolikus rendjének az elsajátításáért és állandó megújításáért, mint azt kritikusai be mernék vallani maguknak. Az áldozat (vagy bűnbak) társadalmi szerepe az, hogy magára vette a közösség bűneit, és így megtestesítette mindazt, amit egy adott közösség idegennek és kivetendőnek tartott magától. Az áldozat elpusztítása így a morális rend megújítását és a közösségi kötelek megerősítését jelenti. A civilizáció folyamata viszont annak a fokozatos felismerése volt, hogy az áldozat csupán eszköz az erkölcsi és társadalmi határok kijelölésére, azaz szimbólum. (Girard 1977) Az emberáldozatok helyét ezért mindinkább az állatok feláldozása vette át, majd a különböző sport- és egyéb versenyek váltak az erőszak szimbolikus eljátszásának a domináns formái. A populáris média erőszakos történetei az

utolsó láncszemet képezik abban a civilizációs folyamatban, amely során a fizikai erőszakot képzeletbeli erőszakkal helyettesítették, mondhatni kiváltották.

Cazeneuve a médiát, de különösen a televíziót modern mágikus készüléknek tartotta, amely képes azoknak a tiltásoknak és a szorongásoknak az életben tartására, amelyek részei az emberi természetnek, de a civilizáció során el lettek fojtva, mint láthatatlan tabuk. A televíziót olyan új, nyilvános térnek látta, amely a tabuk szimbolikus megfordítását végzi. „A tabu inverziója eszköz a prométheuszi társadalmak számára, hogy azon keresztül fogadják el az emberi lét szorongását, hogy a félelmetest látványossággá alakítják át. (Cazeneuve 1974:218)

Alkalmazható-e a rítus fogalma olyan modern médiaeseményre, mint amilyen a tévéerőszak? Victor Turner szerint, aki jelentős változást látott a tradicionális rítusok szerkezetének a megváltozásában a modern társadalmakban, a válasz igen. Az archaikus rítusok úgynevezett „liminális” vagy átmeneti fázisa, amelyet nagyon gyakran a rítusok legfontosabb fázisának szoktak tekinteni, mert a szimbolikus átalakulás ebben a fázisban történik, ugyanis a modern társadalmakban az úgynevezett „liminoid” fázissá alakul át. Liminoidnak nevezte mindazokat a kulturális tevékenységeket, amelyek rituális jellegűek a modern társadalmakban is, így a sporteseményeket, a fesztiválokat és a médiát is. (Turner 1982) Míg azonban a tradicionális „liminális” szakaszok objektívek voltak, társas események alkották őket és előírt forgatókönyvvel rendelkeztek, addig a modern „liminoid” szakaszok személyesek, pszichológiaiak és függetlenek voltak minden tradicionálisan rögzített rituális struktúrától. Ennek a változásnak köszönhetően az olyan modern rítusok, mint a tévéerőszak nézése lehetővé teszi az emberek számára, hogy

keresztülmenjenek a rítusok fázisain, és fizikai részvétel nélkül is részt vegyenek bennük.

(Dayan and Katz 1992) (Turner 1985)

Az erőszak reprezentációjának a legfontosabb kérdéséhez érkeztünk el. Arra kell választ adnunk, hogy az erőszak reprezentációja miért olyan különösen alkalmas arra, hogy civilizációs szerepet játsszon. Miért olyan fontos a szorongás és a öröm ebben a folyamatban? A válasz az, hogy mind a szorongás, mind az öröm ugyanazon dologból jön: a társadalmi rend felborításából. Az erőszak a legfontosabb példája az inverziós rítusoknak, mert lehetővé teszi a részvételt egy liminoid, átmeneti, felforgató tevékenységben, amely segít az embereknek abban, hogy felszabadítsák magukat a mindennapi élet védő/elnyomó szabályai alól. (Fiske 1987; Fiske 1989a; Fiske 1989b) (Jervis 1999) (Tudor 1997) Az erőszak reprezentációja „feljogosítja” az embereket arra, hogy áthágyják a modern élet rejtett konvencióit, szabályait, tabuit, beleértve az erőszakos cselekedeteket is. Ennek az „engedélynek” az a jelentősége, hogy megengedi, hogy az emberek büntetés és büntudat nélkül kiéljék agresszív fantáziáikat és áthágyják a társadalmi előírásokat. Ezeknek a tabuknak a láthatóvá tétele a szabályok megsértésén keresztül a filmekben megengedi a nézőknek, hogy részt vegyenek erőszakos rítusokban .

A helyettesítés természetesen nem jelenti azt, hogy ezzel a valóságos erőszakot megszüntették volna a társadalomban. A legkülönbözőbb pszichológiai iskolák képviselői, – Freud, Jung, vagy Bettelheim, – egyaránt egyetértenek abban, hogy jóllehet az agresszív magatartást szigorúan kontroll alatt tartják a modern társadalmak, az agresszív indulatok, primitív fantáziák és félelmek a gyermekkortól a halálig aktívak maradnak bennünk ma is. Ez a magyarázata annak, hogy miért van ilyen fontos szerepe az erőszak reprezentációinak a modern társadalmakban is. Megengedik az embereknek,

hogy kapcsolatba maradjanak félelmeikkel, a vágyaikkal, az agressziójukkal, miközben meg is védik őket tőlük. Az erőszak-rítusok lényegét az áldozattal azonosítva, Girard így ír: „Az áldozat behelyettesítése, mint a rítus alapja, az emberiség ideális nevelésének tűnik, az *e-ductio* szó etimológiai értelmében, ami kivezetést jelent. A rítus fokozatosan elvezeti az embereket a szakrálisról, megengedi, hogy elmeneküljenek saját erőszakuk elől, eltávolítja őket az erőszaktól, és megajándékozza őket mindazokkal az intézményekkel és hiedelmekkel, amelyen saját emberségük nyugszik.” (Girard 1977:306)

A bűnbakkereső morális pánikok ugyanakkor azt mutatják, hogy a morális határok vélt vagy valós megsértése esetén – amint azt könyvünkben az amerikai drogpánik példája is illusztrálja – ma is fennáll annak a veszélye, hogy ne képzeletbeli, hanem valóságos személyeket vagy csoportokat szemeljenek ki áldozatnak. A helyzet paradoxája az, hogy nemcsak a morális határok vélt vagy valós megsértése vált ki morális pánikokat, de az erőszak képzeletbeli helyettesítését ellátó populáris média is újra meg újra a morális pánikok bűnbakkereső áldozatává válik. Mégpedig úgy, hogy félreértve és megfordítva a valóságos összefüggéseket a fizikai erőszak és az erőszak reprezentációja között, az erőszak képeit vádolják tévesen azzal, hogy azok fizikai erőszakot váltanak ki.

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 vizsgálatokkal, főleg tartalomelemzéssel igyekeztek mérni. (Gerbner 1997; Gerbner 2000; Gerbner and Gross 1976; Gerbner et al. 1990) Számukra ugyanis az erőszak jelentése egyértelműen negatív volt, függetlenül céljától, funkciójától, körülményeitől és legitimitásától. Ezek 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 „hatás-elmélete” és az ebből levonható ideológiai következtetések roppant népszerűvé váltak az elmúlt évtizedekben a médiakutatásban. Eszerint a „kultivációs elmélet” szerint 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 kultiváció-elmélet állításait a gyermekek és a tévéerőszak közötti negatív viszonyról azonban az elmúlt években empirikus vizsgálatok alapján többen is cáfolták.

(Hodge and Tripp 1986) (Buckingham 1993) Barker többször is elemezte azt az érdeklődést és élvezetet, amellyel az emberek reagálnak a képregényekre és az erőszakos filmekre, és ezt szembeállította azzal a destruktív ideológiai magyarázattal, ahogyan a kultivációs iskola magyarázata azokat. (Barker 1984a; Barker 1984b; Barker 1997b) Újabban Gauntlett irt egy tömör kiáltványt ezzel a provokatív címmel: „Tíz ellenvetés a hatásmodellrel szemben”. (Gauntlett 1998) Egy empirikus felmérésben videó-felvételre alkalmas készülékeket adott gyerekeknek abból a célból, hogy készítsenek maguknak filmeket. A gyermekek minden korosztályában magas fokú médiaismeretet talált, ami ellentmond a „kultivációs elméletnek”, amely a gyermekeket védtelen áldozatoknak látta. (Gauntlett 1996) Ezek a kutatók nem a deviáns társadalmi viselkedés utánzásában látták a média hatását, hanem a média és a közönség közötti interakcióban. (Corner 1995; Livingstone 1991) Eszerint az erőszak nemcsak szorongást, de vágyakat is keltett. Elősegítette különböző eszmék és információk átadását, valamint morális tanmeseként is szolgált és esztétikai élvezetet is okozott. (McLeod, Kosicki and Pan 1991)

A hatás vizsgálatával szemben a recepcióvizsgálatok ezért nem tartották maguktól értetődőnek a médiareprezentációk fenti jelentését, így az erőszakot sem vették automatikusan negatív értelműnek. Éppen 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 interpretatív 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. (Starker 1989) (Twitchell

1989) 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.

Időben is kimutatható a befolyás- és a recepcióvizsgálatok egymást kölcsönösen megkérdőjelező természete. Amíg korábban a hatásvizsgálatok domináltak, addig a recepcióvizsgálatok meglehetősen alárendelt szerepet játszottak, mert a kutatók impliciten azt feltételezték, hogy a médiaerőszakra mindenki egyformán reagál. Amikor viszont a nyolcvanas évektől kezdve megkezdődtek a befogadásvizsgálatok, azok szakítottak a jelentés előre fixált fogalmával, és a jelentésadáson belüli különbségeket helyezték az elemzés középpontjába. A tévéerőszak így elvesztette azt a bűnbak státuszt, amit korábban a hatásvizsgálatokban tulajdonítottak neki, hiszen a recepcióvizsgálatok szerint csak a közönségen múlt, hogy mit tekintett erőszaknak és mit nem. Amikor az egyik horrorfilmben (*Braindead*, Rendezte: Peter Jackson, 1992) például a főhős a fűnyíró géppel állt neki a házat benépesített zombik feldarabolásához, a befolyásvizsgálatok szerint ez sok száz „gyilkosságként” lett volna regisztrálva, feltételezve, hogy ez a nézőket kibírhatatlan borzalommal töltötte el. Ezzel szemben a nézőtéren ülő kritikus arról számolt be, hogy a közönség hatalmas nevetésben tört ki, amikor a főhős megelégedve a zombik kártevését a fűnyírót ezzel a felkiáltással indította be: „A bulinak vége”. (Schubart 1995) (Hogy a nevetés az „erőszakkal szemben kialakult érzéketlenségből” származik-e, amint azt a tévéerőszak morális kritikusai állítják, vagy valami másból, arra később térünk vissza.)

A recepcióvizsgálatok nemcsak az erőszak értelmezéséről, de „társadalmi termeléséről” is másképpen gondolkodtak. A tévéerőszakot nem önálló, a vizsgálatoktól

függetlenül is létező objektív entitásnak tekintették, hanem olyan kulturális konstrukciónak, bűnbaknak, amelyet a médiákat körülvevő felfokozott szorongás és érdeklődés hozott létre és amelyet paradox módon az újságírók, a médiakutatók, a politikusok és különböző szakemberek médiaellenes kampányai tartottak életben. (Hall 1978a) Cunninghamnak igaza volt, amikor azt írta: „Ha az elmúlt évtizedekben végzett több, mint tízezer vizsgálat, olyan kevés „hatást” tudott csak kimutatni, akkor a média hatása vagy a méréshatár alatt vagy a fölött kell hogy legyen.” (Cunningham 1992:98) Ezért szakítást javasolt a tévéerőszak-ipar képviselőinek azzal a magatartásával, amely a kultivációs elmélet alapján további „részleges bizonyítékok” után akar kutatni. Helyesebb lenne, tanácsolta, ha az erőszakos reprezentációk társadalmi jelentését igyekeznénk jobban megérteni.

Mint látjuk, a tévéerőszak értelmezése sokféle véleményt lehetővé tette, 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. Még azok is, 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 – hatásági 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?

Az erőszak ábrázolásával kapcsolatos ellenérzés gyökerei a régmúltba nyúlnak vissza, és a valóságos erőszak és a szimbolikus (eljátszott) erőszak azonosításából

fakadnak. Platón Állama óta állandóan azzal gyanúsítják az erőszak ábrázolását, hogy az tudatilag és erkölcsileg elmosza 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 utánpótlást okoz, hol pedig azért balról, hogy a fennálló rend stabilizációját szolgálja, mert állítólag a nézőkben depressziót és passzivitást vált ki. (Buckingham 1993) 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 populáris kultúra előtölte 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. Ebből következően áttekinthetetlenül nagy a témával foglalkozó irodalom is. Ez magába foglalja egyebek mellett az erőszakos filmek műfaji

jellegetességeinek vizsgálatát, az egyes társadalmaknak a képi erőszakban kifejezett értékrendjének és konfliktusainak az elemzését, és a pszichológiai hatásvizsgálatokat is. A felsorolt problémáknak még a vázlatos áttekintésére sincs lehetőség, a továbbiakban csak egyetlen kérdést, az erőszak ábrázolásának a módját, pontosabban annak a populáris módját teszem behatóbb vizsgálódás tárgyává. A médiaerőszakot elítélő kampányok ugyanis nem önmagában az erőszak ábrázolása ellen tiltakoznak, hiszen a Bibliában, Shakespeare műveiben vagy a napi hírekben is bőségesen található erőszak. Az ellenvetés inkább az ábrázolás populáris formáját, a „sokkolónak”, „szenzációhajhásznak”, „félelemkeltőnek” „trágárnak” vagy egyszerűen „durvának” nevezett módját illeti. Vagyis az igazi probléma nem az erőszak, hanem az, ahogyan a populáris kultúra ábrázolja az erőszakot. Emögött az a vád húzódik meg, hogy a populáris kultúrában az erőszaknak sem olyan szakrális legitimációja nincs, mint például a Bibliában, sem olyan esztétikai igazolás sem hozható fel a mentségére, mint az avantgarde kultúra alkotásai esetén, sem a média információs kötelessége nem szerepelhet indoklásként, mint a híreknél.

Televízió és populáris kultúra

Történelmi kezdeteit tekintve populáris kultúrán eredetileg az emberek tömegeinek, a népnek a kultúráját értették, amelyet a nemesi, tehetősebb, műveltebb osztályok kultúrájával szemben, annak ellentétéként határozták meg, mint közönséges, egyszerű, sőt hitvány és alacsonyrendű kultúrát. (Williams 1983) 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 alacsonyabb rendűség vádja is. (O'Sullivan et al. 1994)

Mai jelentését tekintve a populáris kultúrát legáltalánosabb értelemben olyan bizonytalan értelmű és határu 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 félévszázadban a televízióban megjelentek. A populáris kultúra eszerint az értelmezés szerint egyike a társadalomban felfedezhető olyan intézményesült kulturális formáknak, mint amilyen az avantgarde kultúra, a kommercializált kultúra, vagy a kanonizált hivatalos kultúra. (Fiske 1989a) 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”? (O'Sullivan et al. 1994) 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. (Corner 1999)

Mielőtt szűkebben vett témánk, a tévéérőszak vizsgálatához visszatérnénk még egy másik elméleti kérdést kell érintenünk: Mi magyarázza a populáris kultúra és a televízió különleges szerepét a késő-modernitás körülmények között? Abból kell kiindulnunk, hogy a mai 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 ujja az életünket szabályozó normákat, hiedelmeket, hogy tudjuk, hogy semmi sem biztos és állandó többé, azaz a bizonytalanságok és a 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 világban, amely már nem tud egységes és mindenki által elfogadható jelentést adni az élet legáltalánosabb és legalapvetőbb kérdéseire. Gondoljunk arra, hogy mennyire beszűkültek a lehetőségek a személyes tapasztalatok szerzésére a mindennapi életben, miközben a média jóvoltából elképesztő mennyiségű és tartalmú közvetett ismerethez és élményhez juthatunk minden térbeli és időbeli korlátozás nélkül. Ráadásul ezek mindazokra a kérdésekre válaszolnak, amelyekre másutt legfeljebb csak részleges vagy csupán egy szűk kisebbség számára érthető választ kapunk. Az sem mellékes, hogy élvezetes módon az élet végső összefüggéseit tematizálják fogyasztásra kész stilizált történetek formájában. Ezért nem meglepő, hogy a média történeteit egyre többen a mai világ mindenki által ismert mítoszainak nevezik. (Fiske 1989b) (Biró 1999)

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. (Twitchell 1989) 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. (Király 1998) (Wicke 2000) Az általuk tematizált problémák azonban könnyen hozzáférhetők mindenki számára minden előzetes műveltség és sok szabadidő nélkül, azaz nincsen az elit anyagi és kulturális monopóliumához kötve a használatuk, és éppen ebben rejlik az

életközelségük. Értelmezésük számára sincs külön protokoll, mindenki úgy értelmezi, ahogy akarja, és arra használja fel őket, amire kedve tartja. (Fiske 1987)

A felsorolt jellegzetességeknek messze ható 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 válhatott 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. (Boltanski 1999) Más kérdés, hogy a klasszikus kánon kétségbevonása miatt az avantgarde 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. Bármilyen 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 avantgarde kultúrában. (Singer 1995) 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. (Charney 1995)

Mindez egyáltalán nem volt konfliktusmentes, a populáris kultúra különböző formáiban a valóság új ábrázolásával való szembesülés félelmet és sokkot okozott a modern emberben is, amit csak a dolgok valódi természete iránti kíváncsiság élvezete ellensúlyozott. Kicsit előreszaladva időben a populáris kultúra poszt-tradicionális 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 sokkjá ellen. Walter Benjamin párhuzamot talált a médiában szenzációsan tált történetek és Freudnak a harctéri sokkot leíró feljegyzései között. Úgy látta, hogy ahogyan a harctéri sokk is azokat sújtotta jobban, akik nem voltak felkészülve rá, ugyanúgy a modern világ emberei közül is azok voltak kitéve a nagyobb idegi megterhelésnek, akik elzárkóztak az újnak a média – és különösen a film – által közvetített sokkjától, a populáris szenzációktól. „Mennél inkább készen áll a tudatunk arra, hogy felismerje ezeket a sokkokat, annál kisebb a valószínűsége, hogy traumatikus hatásuk legyen.” (Benjamin 1969:161) Eszerint az erőszakos történetek is

okozhatnak természetesen traumatikus szorongást azáltal, hogy felidéznek az ismeretlent, a váratlant, a tabuk által elfojtott normasértéseket, így például a kegyetlenséget. A különbség csupán annyi, hogy akik tagadják ezeknek az erőszakos és civilizálatlan erőknek és ösztönöknek a létezését a mai társadalomban, azok sokkal jobban szoronganak, mint azok, akik a média populáris történeteinek keresztül már találkoztak ezekkel, és így nem lepődnek meg elpusztíthatatlan jelenlétükön.

Szemben tehát a populáris kultúra negatív felfogásával, létezik egy másfajta – történeti, szociológiai és kulturális megfontolásokon alapuló – nézőpont, amely nemcsak nem ítéli el a médiát, hanem alapvető jelentőségűnek tartja a szerepét a társadalom életében. Észreveszi, hogy ezeknek a történeteknek a recepciójában a szorongás mellett ott van a kíváncsiság, hogy nemcsak félelmet keltenek, hanem élvezetet is okoznak, egyszerűen 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 olyasmire 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. A dolog természetéből következően azonban mindig le vannak maradva egy lépéssel, amit az is mutat, hogy elképesztően nagy hibaszázalékkal dolgoznak. Jellemző a próba-szerencse típusú próbálkozásokra, hogy átlagosan mindössze egyetlen film hozza vissza az előállítás

költségeit tíz, eleve kereskedelmi céllal készült szórakoztató film közül, a hasznot hajtó filmek aránya pedig még ennél is rosszabb. (Fiske 1990)

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 nem kellene-e többet tanítani a populáris médiáról?

Populáris média és késő-modernitás

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. Vitatom azt a leegyszerűsítő szemléletet, amely a televíziót csak a reklám, az ideológiai manipuláció és az olcsó szórakoztatás eszközeként látja. Tudatosítani kívánom, hogy a tévével olyan radikálisan új média alakult ki, amelynek hatalma éppen a „piszkosságában” áll, abban, hogy áthágja, újjáépíti és ezeken keresztül kontrollálja a legkülönbözőbb határokat, legyenek azok, társadalmi, szemiotikai, morális, lélektani vagy egyéb határok. (Hartley 1984) Mindez pedig része egy nyilvános és kollektív probléma-feldolgozási folyamatnak, amelyben a különböző tévézsánerek kontinuumot alkotva illeszkednek egymáshoz. (Ellis 1999)

Ellis, akinek a televíziós műfajokról szóló elméletet fogom az alábbiakban röviden ismertetni, 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 rendtelenségben, 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 dokumentumfilmekben, a folytatásos szappanoperákon végül a játékfilmekben keresztül beszélnek 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 történeteket és a helyszínt ismerjük meg, a szakértőktől információkat kapunk, a vitaműsorok a kérdések társadalmi beágyazottságára vet 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. Kétségtelen, hogy a populáris kultúra történetei esnek legtávolabb nemcsak időben és térben, de problematikában is a valóság hétköznapi észlelésétől, de 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.

A késő-modern társadalmak normarendszerének alapvető jellemzője a fragmentáltság és a nyitottság. A tévéerőszak azért játszhat fontos szerepet a társadalmi integrációban mert nemcsak tartalmilag, de formailag is minden másnál jobban képes megjeleníteni az értékrend totalitásának és zártságának a hiányát, ami a mindennapok emberének alapvető tapasztalata. Tovább erősíti ezt a hatást a tévének az a szociológiai sajátossága, hogy a késő-modern társadalom alapvető hiányára , a homogén közönség hiányára épül. A kilencvenes években világszerte megjelenő multiplexek még világosabbá tették a különböző médiaformák eltérő szociológiai szerepét. Akár

ugyanazon film esetén is a TV bemutató jelentése és társadalmi szerepe abban különbözik a moziban látott filmtől, hogy előbbi esetben a csoportélmény köré szerveződik a film fogyasztása, míg a TV-nél ez hangsúlyozottan egyéni. (Dessewffy 1998) A tévéérőszakot ugyanis tévedés lenne otthoni mozifilmnek tekinteni, inkább a néző otthonában pergő, rendszerint meghatározott napszakok ritmusába illeszkedő, zömében az esti hírek után következő történet megnevezés illik rá. Nézés közben és mellett az emberek esznek, beszélgetnek, gyereket nevelnek, telefonálnak. A háttértelevíziózás közbeni "kivülállást" tovább erősítette az utóbbi évtizedben elterjedt csatornaváltás, a „szörfölés”. A TV-film választása és nézése nem egyszer és mindenkorra adott esemény, még annyira sem, mint a mozié, amit szintén ott lehet hagyni kivételes esetben. A TV-nél a váltás a különböző csatornák és műsorok között mára nem kivétel, hanem maga lett a legáltalánosabb használati szabály. Állandó alkudozás folyik a filmet sugárzó adók és a nézők között, ahol a műsorvezetők igyekeznek a figyelmet fenntartani, és utasításokat adnak a nézőnek, hogy ne váltson, hanem maradjon a műsornál, éppen úgy, ahogy a korábban a szónokok próbálták irányítani a hallgatóságukat. Ezzel szemben a nézők maguk igyekeznek eldönteni, hogy távol a műsorkészítők (és tágabb értelemben a hatalom) figyelő tekintetétől, otthonuk védelmében mit csináljanak, azaz állandó kontrollt gyakorolnak a készülék ki és bekapcsolásával, a figyelem megvonásával, a csatornák közötti „szörföléssel”. A „szimultán nézés” újfajta diszkurzív koherenciát teremt a fragmentált képi világok között, a néző individuális szinten rakja össze a nyilvános műsorok elemeit saját maga számára. (Lembo 1997) A TV nyilvánossága és a fogyasztás privát jellege ellentétes irányú, de ki is egészíti egymást. A modern elektronikus kommunikációs eszközök sajátossága, hogy

segítségével a társadalmi integráció a tradicionális társadalommal ellentétben nem a kollektív aktusban való passzív, helyhez és időhöz kötött részvétel eredménye, hanem az egyén aktív részvételén, individuális döntésein keresztül valósul meg, és időtől (pl. videó) vagy helytől (pl. mobil TV) nagymértékben független. A nyolcvanas években a TV által létrehozott „társadalmi méretű rendszerintegrációt” sokan még a tradicionális minta alapján értelmezték a médiával foglalkozó szociológiai elméletekben, és feloldhatatlan ellentmondást láttak a produkció nyilvános és a fogyasztás egyéni jellege között. (Calhoun 1988) Voltak azonban akik már ekkor felvetették, hogy a fogyasztást nem passzív befogadásnak kellene elgondolnunk, hanem társadalmilag meghatározott, sajátos „használatmódnak”, sőt „másodlagos produkciónak”. (Certeau 1984) A kilencvenes években pedig tanúi lehettünk a nyilvánosság és a privát szféra korábbi határai átrendeződésének, amelynek talán legtöbbet és legjobban elemzett példája a Walkman-jelenség. (Gay et al. 1997) A Walkman azt a térfoglalást szimbolizálja, amelynek során korábban nyilvánosnak tekintett helyeket (utcákat, közintézményeket, közlekedési eszközöket) egyszemélyes fejhallgató használója privát szférának minősít át. Vagyis míg korábban a tömegkommunikációs eszközök behatoltak az életvilág belső területeire, most egy ellenkező irányú mozgás során a privát szféra foglal el korábban nyilvánosnak tekintett pozíciókat. A technológiai változásnak ebbe a társadalmi változást is előidéző sorába illeszkedik a TV- sávvaltóval felszerelt néző is. Nyilvános és privát határainak éles és egyenes vonalú szétválasztása helyett cikk-cakkos határokat és kevert identitásokat találunk a társadalmi élet minden területén.

Tévéeországok és hatásvizsgálatok

Talán sehol nem érhető tetten jobban a populáris kultúra értéktelenségével, morális alacsonyrendűségével kapcsolatos értékítélet, mint a tévéeországok körülvevő morális pánikok esetén. Ez annál figyelemreméltóbb, mert a televízió és tágabb értelemben a médiák közvetlen országokat 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. (Lowery and DeFleur 1995) Ezek a viták egyébként is csak a modern formái annak a régi filozófiai vitának, amely Platón Köztársasága és Arisztotelész Poétikája között fennáll. (Cawelti 1997) Utóbbiban Arisztotelész a reprezentációkat közismerten nem a valóság részeinek tekinti, hanem olyan képmásoknak, amelyek félelmet, haragot, és örömet okoznak, azaz katarzishoz vezetnek. Eszerint az országok 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 tévéeországokat övező morális pánikok miatt azonban minden, a társadalmat megrázó országos 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 megnézték 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 999999 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 egy adott korban kéznél lévő kulturális mintákkal próbálták indokolni motivációikat, így a Bibliát, vagy az Oroszlánkirályt egyaránt említették valóságos erőszakos cselekedetek motivációjául. (Walker 1996) Ez azonban természetesen nem bizonyítja, hogy közvetlen okozati kapcsolat lenne a képmás és a valóság között. Nemcsak közvetlen utánzásról nem beszélhetünk, mint szabályról a médiák 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 médiák sem tudnak 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 eltérhetnek és el is térnek a gyártók által szándékolt hatástól. (Livingstone 1991)

Természetesen nem lehet tagadni, hogy bizonyos filmek, bizonyos körülmények között bizonyos emberekre valóban közvetlen hatással vannak. De az ilyen utánzáshoz nem kellene 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. (McQuail 1979) 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. (McLeod, Kosicki and Pan 1991) 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 például 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 dominálták azokat az agresszív érzéseket, amelyeket erőszaknak szoktak nevezni. (Corner 1995) Az akció-filmek, amelyeknek egyik formula-jegyük a gyors vágásokra épülő szerkesztés, akkor is erőszakosnak minősülnének tehát, ha nem lenne másik elemük az eltúlzott látványosság, amit szintén erőszaknak szoktak kódolni. Pedig csak műfaji szabályokról van szó. (Gallagher 1999) Az erőszak nem valami dolog, hanem az ábrázolás által konstruált jelentés, amiről szerepük és jelentésük alapján kell beszélni róluk, nem általánosságban. (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 horror történetekkel. A horror tematizálása azért is rendkívül aktuális, mert ma úgy látszik, hogy azt a fontos kulturális értelmező szerepet, amit a kora-modernitásban a krimi játszott el, a késő- modernitásban a horror műfaja tölti be. A krimiben valóban mindig egy rejtély állt a vizsgálódást középpontjában, amit a film végére a logika segítségével kibogoztak, és ezzel sikeresen helyreállították a rendet. A horrorban viszont a rejtélyt a rettegés, a bizonyosságot a

relativizmus, a megoldást a lezáratlanság váltotta fel. A horrorfilmek szerepét tehát valóban nem lehet lebecsülni a tévéerőszak szempontjából, még akkor sem, ha arányuk a televízióban alacsonyabb, mint a krimiké. Kétségtelen ugyanis, hogy a valóság szubjektív észlelésének és értékelésének más műfajoknál kevésbé 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 horroroknak egyáltalán nem tekinthető játékfilmek, mint például a *Pretty Woman* (Rendezte: Garry Marshall, 1990) mennyi elemét használja a horrorfilmekben kidolgozott képi nyelvnek. (Schubart 1995) 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 sadizmuson és a mazochizmuson alapul – olyan diszpozíción, amely egyszerre ízléstelen és morbid. A film élvezete abban áll, hogy félelmedben beszarsz, és még szereted is, amit történt veled...” (Tudor 1997:444)

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 szülője, és a Felvilágosodás pánracionális válasza 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 a műfaj történeti változásának az elemzésére, mert az új formulák a kollektív közérzet kifejezésére és stilizációjára alkalmas új kódokat rejtik magukban. (Cawelti 1976), (Hebdige 1979)

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) Különböző misztikus, természetfeletti szörnyek lepték el ezekben

a filmekben a vászhatnak, így Drakula, (Rendezte: Tod Browning, 1931) Frankenstein (Rendezte: James Whale, 1931) és az ötvenes éveknek az úrból 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 (Rendezte: 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 Texas Chain Saw Massacre-t (Rendezte: 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 avantgarde művészfilmek között.

Végül a harmadik, hozzánk időben legközelebb álló korszak valamikor a nyolcvanas évek elején kezdődött, és azóta is tart. The Evil Dead (Rendezte: Sam Raimi, 1983), a Re-Animator (Rendezte: Stuart Gordon, 1985) és a Braindead (Rendezte: 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 szószerint „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 rítusok szerint be sem állhat a halál addig, amíg szószerint fel nem robban valami máj, vese, vagy agyféléség 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 fürdőszoba jelenetében 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-Animátorban, 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 horror film, amely a Halloweennal (Rendezte: John Carpenter, 1978) kezdődött, majd a Friday, the 13th –el (Rendezte: Sean Cunningham, 1980), és a Nightmare on Elm Street (Rendezte: Wes Craven, 1984) 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. Minden további részletezés nélkül 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 férfi szerepek elsajátításában. Jól illusztrálja ezt az egyik mostani horrorfilmben, a Mimic-ben (Rendezte: Guillermo Del Toro, 1997) elhangzott életbölcseesség, amelyet a film professzora így fogalmaz meg a kamaszoknak: „Az élet természeténél fogva mocskos, kegyetlen és rövid.” A horrorfilmek nézése ma modern társadalmi rítusnak tekinthető. A család biztonságos védelméből úgy engedi ki a kamasz fiukat, 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. (Zillmann and Waewer 1996)

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 a legújabb képi nyelvén beszélnek hozzájuk. Itt térünk vissza arra a bevezetésben már említett kérdésre, hogy nem az „erkölcsi érzéstelenítés”, a de-szenzitizálás 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 képes. 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 Godard, amikor szemére vetették, mennyi vér folyt az egyik filmjében. (Russell 1993:175) 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, a normák és az értékek helye és szerepe az életben, és hogyan viszonyulnak azokhoz 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. (Fiske 1987) 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 érzékenységet mutatja, semmit a valós erőszak előfordulását.

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 legtöbbször megegyeznek, hogy mind a szorongás mind az öröm a társadalmi rend felborításából következik, az elfojtott szabályok és tabuk alóli felszabadulás eredménye. (Tudor 1997) A tévéerőszak felhívja 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 átéljük őket. A tévéerőszak a láthatóvá tevés, a gondolati feldolgozás és az érzelmi átélés 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 büntudat 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 műfaj szabályai, a történet fordulatai és a szereplők jelleme szerint. (Corner 1995)

Természetesen az erőszak ábrázolásának esztétikai szempontjai nem önállóulhatnak 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 elmúlt évtized valószínűleg legtöbbet vitatott filmje, mert szándékosan szakított ezzel a formulával. (Harbord 1996)

A helyzet paradoxonja, hogy rendező éppen azért tette ezt, – satirikusan felnagyítva a

média és az erőszak kapcsolatát – hogy az erőszak társadalmi gyökereire irányítsa a figyelmünket. A közelmúltban óriási morális pánikot kiváltó film kapcsán Oliver Stone így nyilatkozott: „Rossz szolgálatot tesznek azok a társadalomnak, akik cenzúrázzák az erőszak fogalmát. A *Született Gyilkosok* témája az, hogy az erőszak mindenütt ott van körülöttünk: a természetben ugyanúgy, mint bennünk magunkban, és ezt mindnyájunknak be kell ismerni ahhoz, hogy meg tudjunk birkózni vele. Azt hiszem, hogy ez a film az erőszak *fogalmával* foglalkozik. Felkavarja az embereket, irritálja a gondolataikat, és arra készteti őket, hogy magukról és az erőszakhoz való viszonyukról gondolkozzanak. Amikor a polgári életben egy fejlett technológiai társadalom előnyeit élvezzük, akkor könnyű dolog az 'erkölcsi fölény útját' választani, és abba az illúzióba ringatni magunkat, hogy (mivel bennünk úgymond nincs agresszió– Cs.L.) nekünk nem kell ezzel foglalkozni. Ez tévedés.” (Pizzello 2001)

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 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 körülvevő állandóan megújuló morális pánikoktól. Minden plurális társadalomban számos látens csoportérzékenység létezik egymás mellett párhuzamosan, amelyek egymással óhatatlanul ütköznek. Látni kell, hogy a különböző kampányokban az egyes társadalmi csoportok érzékenysége fejeződik ki, melyek megfogalmazására a média vitatott programjai csak apropóként szolgálnak. Mivel minden csoport saját álláspontját univerzálisnak akarja megjeleníteni, ezért a kultúrpolitikának érdemes nagyfokú türelmet és óvatosságot tanúsítania az ilyen vitákban. Másodszor növelni kellene a televízióval kapcsolatos elméleti és empirikus kutatások számát, támogatni kellene az eddig mellőzött interdiszciplináris és kulturális vizsgálatokat. Tudjuk például, hogy esténként hányan nézik az egyes műsorokat, és a nézők szocio-demográfiai jellemzőit is ismerjük. Nagyon keveset tudunk viszont a tévéműsorok befogadásának a sajátosságairól, azaz arról, hogy az emberek hogyan adnak jelentést a látottaknak. Végül az oktatásban a médiaismeret óraszámát emelni kellene, és ezen belül kiemelt helyet kellene szentelni a televízió és a sokat vitatott tévéerőszak értelmezésének. Erőfeszítéseket kellene tenni, hogy a diákok jobban megértsék a médiaerőszak társadalmi és kulturális jelentését, valamint az erről folyó “össznépi” vitát, és választ kapjanak számtalan félreértett kérdésre: Mi az eredete és természete a tévéerőszakkal kapcsolatos morális pánikoknak? Mennyire tehetők

felelőssé az erőszak reprezentáció a mindennapi életben előforduló erőszakért? Hogyan erősítik fel és hogyan közvetítik a szenvedésről szóló képek és történetek a modern társadalmak morális kódjainak a konfliktusait? Miért olyan fenyegetőek az erőszak-tabu szimbolikus megfordításai? Hogyan teszi lehetővé a média-polgárság fogalma, hogy a médiaerőszakot konstruktív módon értelmezzük?

Felmérések szerint azokban az angol nyelvterületű országokban, ahol a tévéerőszak kulturális vizsgálatának van hagyománya, mint például Angliában és Ausztráliában, ott a recepcióvizsgálatok nagyobb súllyal esnek latba a közvélemény formálásában. (Hartley 1984; Hill 1996; Gauntlett 1999) Ezek a vizsgálatok lehetővé teszik, hogy ne csak a hivatalos kultúra kriminalizáló magyarázatait lehessen hallani a tévéerőszak szerepéről és értelméről, azaz hogy az erőszakos képeket és történeteket ne önmagukban értelmezzék, hanem azon a kontextuson keresztül, amelyeken belül megjelennek. Vagyis nem az erőszak képe maga, hanem a jelentése az, amire a figyelmet irányítani kell. Ahogyan a régi kínai közmondás tartja: Ha az ujj a Holdra mutat, a bolond az ujjat nézi. Az erőszak reprezentációi ugyanis a leghatásosabb és legnépszerűbb közvetítői a társadalmi normák és értékek kulturális problematizálásának. Aligha lenne az erkölcsösözök részéről annyi támadás az erőszakos filmek ellen, ha ezek nem lennének annyira kedveltek a lakosság körében. A rendkívüli népszerűség pedig nem abból következik, amint azt a média konzervatív kultúrkritikusai el akarnak újra és újra hitetni, hogy az „emberek szeretnek kukkolni”. Sokkal inkább arról van szó, hogy az erőszak megdöbbentő és félelmet keltő képei a társadalom értékkonfliktusainak a tudatosítását végzik el mindenki számára érthető módon, azaz a média rítusai a hagyományos rítusok társadalom-integráló feladatát látják el a mai körülmények között. (Császi 2002)

Mivel pedig a társadalom valamennyi tagja gyermekkora óta kapcsolatban van az erőszak képi reprezentációival, ezért a társadalmi és morális kríziseket szimbolizáló tévéerőszak aligha tekinthető a televízió váratlan, külső betörésének egy máskülönben idillikus világba. Inkább a mindennapi élet megszokott részét alkotják ezek a képek, amelyeket a társadalom minden tagja megtanul valamilyen módon kezelni és értelmezni. Van aki behunyja a szemét, miközben a fülét persze nyitva tartja, vagy éppen fordítva, a fülét dugja be, miközben a szemét le nem veszi a képernyőről. Mások sávot váltanak, vagy kikapcsolják a készüléket, esetleg bekapcsolva hagyják a tévét, de kimennek rövid időre a helyiségből. Van aki nevetgélessel, beszélgetéssel, kommentálással, fütyüléssel, énekléssel teremt távolságot önmaga és a képernyő között. Olyan is van, aki az erőszak bizonyos formáinak a látványa esetén az élet valódi nehézségeire gondolva tereli el saját figyelmét, hogy a műsort csak műsornak, azaz a valóságot átmenetileg felfüggesztő, szórakoztató programnak lássa. A legtöbben persze egyszerűen átadják magukat a film meséjének. Bármilyen is legyen a közvetlen reakció, a lényeg az, hogy az erőszak reprezentációi nem az értelmezés végpontját, hanem csupán kiindulópontját jelentik.

Egy összehasonlító elemzés szerint a komoly kulturális kritikai tradícióval rendelkező Angliával és Ausztráliával szemben az USA-ban és Új-Zélandban a behaviorista hatásvizsgálatok dominálnak a médiakutatásban. Ennek következtében az utoljára említett országokban a társadalmi rend konzervatív őreinek a tévéerőszakot és a populáris kultúrát egysíkúan értelmező, démonizáló morális kampányai és cenzúrázó törekvései uralják a közéletet. (Weaver 1996) Sok múlik rajtunk, a televízió és a filmek ismerőin, hogy Magyarország melyik utat választja a fentiek közül. Hogy vajon az elkövetkező években a morális pánikok és a nyomukban lihegő – egyébként komikus és

hatástalan – adminisztratív korlátozások határozzák-e meg a magyar társadalomnak a médiához való viszonyát, vagy ellenkezőleg, a médiaismeret oktatása, a média sajátosságainak a megértése és a médiapolgárságra való nevelés kerül-e a kultúrpolitika középpontjába?

Bibliográfia

- Adorno, Theodor. W. 2001. *Culture Industry*. London: Routledge.
- Altheide, David L. and Robert P. Snow. 1979. *Media Logic*. Beverly Hills: Sage.
- Barker, Martin. 1984a. *A Haunt of Fears*. London: Pluto.
- Barker, Martin (Ed.). 1984b. *The Video Nasties*. London: Pluto Press.
- Barker, Martin. 1997a. "The Newson Report: a Case Study in 'Common Sense'." Pp. 12-31 in *Ill Effects*, edited by Martin Barker and Julian Petley. London: Routledge.
- Barker, Martin. 1997b. "Taking the Extreme Case: Understanding a Fascist Fan of Judge Dredd." Pp. 14-30 in *Trash Aesthetics*, edited by Cartmell, Deborah et al. London: Pluto.
- Barker, Martin, and Julian Petley (Eds.). 1997. *Ill Effects*. London: Routledge.
- Becker, Howard. 1963. *Outsiders*. New York: Free Press.
- Benjamin, Walter. 1969. "On Some Motifs in Baudelaire." Pp. 155-200 in *Illuminations*, edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Bertram, Eva, Morris Blachman, Kenneth Sharpe, and Peter Andreas. 1996. *Drug War Politics*. Berkeley: University of California Press.
- Bettelheim, Bruno. 1988. *A mese büvölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest: Gondolat.
- Bird, Elizabeth, and Robert Dardenne. 1988. "Myth, Chronicle and Story: Exploring the Narrative Qualities of News." Pp. 67-86 in *Media, Myths, and Narratives*, edited by James Carey. London: SAGE.
- Biró, Yvette. 1999. *Profán mitológia*. Budapest: Osiris.

- Blumer, Herbert. 1933. *The Movies and Conduct*. New York: Macmillan.
- Blumer, Herbert, and Philip Hauser. 1933. *Movies, Delinquency, and Crime*. New York: Macmillan.
- Boltanski, Luc. 1999. *Distant Suffering*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bromley, David, Shupe Anson, and J.C. Ventimiglia. 1979. "Atrocity Tales: The Unification Church and the Social Construction of Evil." *Journal of Communication* 29:42-53.
- Buckingham, David. 1993. *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*. London: The Falmer Press.
- Buckingham, David. 1997. "Electronic Child Abuse? Rethinking the Media's Effects on Children." Pp. 32-47 in *Ill effects*, edited by Martin Barker and Julian Petley. London: Routledge.
- Calhoun, Craig. 1988. "Populist Politics, Communications Media and Large Scale Societal Integration." *Sociological Theory* 6:219-241.
- Cassell, Justine, and Henry Jenkins (Eds.). 1998. *From Barbie to Mortal Combat: Gender and Computer Games*. Cambridge: MIT Press.
- Cawelti, John. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: The University of Chicago.
- Cawelti, John. 1997. "The Question of Popular Genres Revisited." Pp. 67-84 in *In the Eye of the Beholder*, edited by Gary et al. Edgerton. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press.

- Cazeneuve, Jean. 1974. "Television as a Functional Alternative to Traditional Sources of Need Satisfaction." Pp. 213-223 in *The Uses of Mass Communications*, edited by Jay G. Blumler and Elihu Katz. London: SAGE.
- Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Charney, Leo. 1995. "In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity." Pp. 279-296 in *Cinema and the Invention of Modern Life*, edited by Leo Charney and Vanessa Schwartz. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, Stanley. 1972 / 80. *Folk Devils and Moral Panics*. Oxford: Martin Robertson.
- Corner, John. 1995. *Television Form and Public Address*. London: Edward Arnold.
- Corner, John. 1999. *Critical Ideas in Television Studies*. Oxford: Clarendon Press.
- Cunningham, Stuart. 1992. "TV Violence: The Challenge of Public Policy for Cultural Studies." *Cultural Studies* 6:97-114.
- Császi, Lajos. 2002. *A média rítusai*. Budapest: Osiris.
- Dahlgren, Peter. 1988. "Crime News: The Fascination of the Mundane." *European Journal of Communication* 3:189-206.
- Dayan, Daniel and Elihu Katz. 1992. *Media Events*. Cambridge: Harvard University Press.
- Douglas, Jack. 1971. *The American Social Order*. New York: Free Press.
- Durkheim, Emile. 2001 (1893). *A társadalmi munkamegosztásról*. Budapest: Osiris.
- Edelman, Murray. 1988. *Constructing the Political Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press.
- Elias, Norbert. 1989. *A civilizáció folyamata*. Budapest: Gondolat.

- Elias, Norbert. 1998. "A sport eredete mint szociológiai probléma." *Replika* 29:41-54.
- Ellis, John. 1999. "Television as Working-through." Pp. 55-70 in *Television and Common Knowledge*, edited by Jostein Grisdud. London: Routledge.
- Elwood, William. 1994. *Rhetoric in the War on Drugs*. Westport, Connecticut: Praeger.
- Ericson, Richard. 1991. "Mass media, crime, law, and justice." *The British Journal of Criminology* 31:219-249.
- Erikson, Kai. 1966. *Wayward Puritans: A study in the sociology of deviance*. New York: Wiley.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London: Routledge.
- Fiske, John. 1989a. *Reading the Popular*. London: Routledge.
- Fiske, John. 1989b. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Fiske, John. 1990. "Popular Narrative and Commercial Television." *Camera Obscura* 23:133-147.
- Foucault, M. 1990. *Felügyelet és büntetés*. Budapest: Gondolat.
- Fowles, Jib. 1999. *The Case for Television Violence*. Clear Lake: University of Houston.
- Gallagher, Mark. 1999. "I Married Rambo: Spectacle and Melodrama in the Hollywood Action Film." Pp. 199-226 in *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, edited by Christopher Sharrett. Detroit: Wayne State University Press.
- Garland, David. 1990. "Frameworks of Inquiry in the Sociology of Punishment." *British Journal of Sociology* 14:1-15.
- Gauntlett, David. 1996. *Video Critical*. Luton: University of Luton Press.

- Gauntlett, David. 1998. "Ten Things Wrong with the 'Effects' Model." in *Approaches to Audiences: A Reader*, edited by Roger Dickinson, Ramaswami Harindranath, and Olga Linné. London: Arnold.
- Gauntlett, David, and Anette Hill. 1999. *TV Living*. London: British Film Institute.
- Gay, Paul du, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay, and Keith Negus. 1997. *Doing Cultural Studies The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- Geertz, Clifford. 1994. "Mély játék: Jegyzetek a bali kakasviadalról." Pp. 126-169 in *Az értelmezés hatalma*, edited by P Niedermüller. Budapest: Századvég.
- Gerbner, George. 1997. "Mozgalom a kulturális környezet védelméért." Pp. 15-24 in *Médiakritika*, edited by Tamás Terestyéni. Budapest: Osiris.
- Gerbner, George. 2000. *A média rejtett üzenete*. Budapest: Osiris Kiadó
MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport.
- Gerbner, George., and Larry. Gross. 1976. "Living with Television: the Violence Profile." *Journal of Communication* 26:173-199.
- Gerbner, Georg, Larry Gross, Michael Morgan, and Nancy Signorelli. 1990. "Living with the Television: The Dynamics of the Cultivation Process." in *Media Effects*, edited by J Bryant and D Zillmann. Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Girard, René. 1977. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Gitlin, Todd. 1985. *Inside Prime Time*. New York: Pantheon.
- Gonzenbach, William. 1996. *The Media, The President and Public Opinion. A Longitudinal Analysis of the Drug Issues: 1984-1991*. Mahwah, New Jersey: Lawrence.
- Goode, Erich, and Nachman Ben-Yehuda. 1994. *Moral Panics*. London: Blackwell.

- Graber, Doris. 1984. *Processing the News: How People Tame the Information Tide*. New York: Longman.
- Graham, Murdock. 1997. "Reservoirs of Dogma: an Archeology of Popular Anxieties." Pp. 67-86 in *Ill Effects*, edited by Martin Barker and Julian Petley. London: Routledge.
- Gusfield, Joseph. 1989. "Constructing the Ownership of Social Problems." *Social Problems* 36:431-441.
- Hagell, Ann, and Tim Newburn. 1994. *Young Offenders and the Media*. London: Policy Studies Institute.
- Hagell, Ann, and Tim Newburn. 1997. "Going Public with Young Offenders and the Media." Pp. 147-151 in *Ill Effects*, edited by Martin Barker and Julian Petley. London: Routledge.
- Hall, Stuart. 1978a. "Violence and the Media." Pp. 221-237 in *Violence*, edited by N Tutt. London: HMSO.
- Hall, Stuart et al. 1978b. *Policing the Crisis*. London: Macmillan.
- Halloran, James D, Robert Brown, and David Chaney . 1970. *Television and Delinquence*. Leicester: Leicester University Press.
- Harbord, Victoria. 1996. "Natural Born Killers: Violence, Film and Anxiety." Pp. 137-158 in *Violence, Culture and Censure*, edited by Colin Sumner. London: Taylor & Francis.
- Hartley, John. 1984. "Encouraging Signs: Television and the Power of Dirt, Speech and Scandalous Categories." Pp. 119-141 in *Interpreting Television*, edited by Willard Rowland and Bruce Watkins. London: SAGE.

- Hartley, John. 1996. *Popular Reality*. London: Arnold.
- Hartley, John. 1999. *Uses of Television*. London: Routledge.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hill, Annette. 1997. *Shocking Entertainment: Viewers Response to Violent Movies*.
Luton: John Libbey Media
- Hodge, Robert, and David Tripp. 1986. *Children and Television: A Semiotic Approach*.
Stanford: Stanford University Press.
- Hunt, Arnold. 1997. "Moral Panic' and Moral Language in the Media." *British Journal of Sociology* 48:629-648.
- Jenkins, Philip. 1992. *Intimate Enemies: Moral Panics in Contemporary Britain*. New York: Aldine de Gruyter.
- Jensen, Eric, Jurg Gerber, and Ginna Babcock. 1991. "The New War on Drugs: Grass Roots Movement or Political Construction?" *Journal of Drug Issues* 21:651- 667.
- Jervis, John. 1999. *Transgressing the Modern*. London: Blackwell.
- Johns, Christina. 1992. *Power, Ideology, and the War on Drugs*. New York: Praeger.
- Katz, Jack. 1987. "What Makes Crime 'News'?" *Media, Culture and Society* 9:47-75.
- Király, J. 1998. *Mágikus mozi*. Budapest: Korona.
- Kitzinger, Dávid. 2000. "A morális pánik elmélete." *Replika* 40:23-48.
- Klapp, Orrin. 1954. "Heroes, Villains and Fools, as Agensts of Social Control." *American Sociological Review* 19:56-62.
- Klapper, Joseph. 1995. "The Effects of Mass Communication." Pp. 135-143 in *Approaches to Media: A Reader*, edited by Oliver Boyd-Barrett and Chris Newbold. London: Arnold.

- Lembo, Ron. 1997. "Situating Television in Everyday Life." Pp. 203-233 in *From Sociology to Cultural Studies*, edited by Elizabeth Long. Oxford: Blackwell.
- Livingstone, Sonia. 1991. "The Work of Elihu Katz: Conceptualizing Media Effects in Context." Pp. 18-47 in *International Media Research*, edited by John Corner, Philip Schlesinger, and Roger Silverstone. London: Routledge.
- Lowery, Shearon A., and Melvin L. DeFleur. 1995. *Milestones in Mass Communication Research*. New York: Longman.
- McLeod, Jack M, Gerald M. Kosicki, and Zhongdang Pan. 1991. "On Understanding and Misunderstanding Media Effects." Pp. 235-266 in *Mass Media and Society*, edited by James Curran and Michel Gurevich. London: Edward Arnold.
- McQuail, Denis. 1979. "The Influence and Effects of Mass Media." Pp. 70-94 in *Mass Communication and Society*, edited by James Curran. London: SAGE.
- McRobbie, Angela. 1994. *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- McRobbie, Angela, and Sarah Thornton. 1995. "Rethinking 'Moral Panic' for Multi-mediated Social Worlds." *British Journal of Sociology* 46:559-574.
- Merriam, John. 1989. "National Media Coverage of Drug Issues, 1983-1987." Pp. 21-29 in *Communication Campaigns about Drugs*, edited by P Shoemaker. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- O'Sullivan, Tim, John Hartley, Martin Montgomery, and John Fiske. 1994. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London: Routledge.
- Pearson, Geoffrey, and John Twohig. 1976. "Ethnography Through the Looking-Glass: The Case of Howard Becker." Pp. 119-126 in *Resistance through Ritual*, edited by Stuart Hall and Tony Jefferson. London: Routledge.

- Petley, Julian. 1997. "Going Public with Children and Violence." Pp. 152-155 in *Ill Effects*, edited by Martin Barker and Julian Petley. London: Routledge.
- Pizzello, Steven. 2001. "Natural Born Killers Blasts Big Screen with Both Barrels." Pp. 137-157 in *Oliver Stone: Interviews*, edited by Charles Silet. Jackson: University Press of Mississippi.
- Russel, C. (1993). "Decadence, Violence and the Decay of History: Notes on the Spectacular Representation of Death in Narrative Film, 1965 to 1990." Pp. 173-201 in C. Sharrett (ed.), *Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington, D.C.: Maissonneuve Press.
- Reinarman, Craig, and Harry Levine. 1995. "The Crack Attack: America's Latest Drug Scare, 1996-1992." Pp. 147-190 in *Images of Issues*, edited by Joel Best. New York: Aldine de Gruyter.
- Scheibe, Karl. 1994. "Cocaine Careers: Historical and Individual Constructions." Pp. 195-212 in *Constructing the Social*, edited by Theodore Sarbin and John Kitsuse. London: SAGE.
- Schubart, Rikke. 1995. "From Desire to Deconstruction: Horror Films and Audience Reactions." Pp. 219-242 in *Crime and the Media*, edited by David Kidd-Hewitt and Richard Osborne. London: Pluto Press.
- Shaw, David, and Maxwell McCombs. 1989. "Dealing with Illicit Drugs: The Power and Limits of Mass Media Agenda Setting." Pp. 113-120 in *Communication Campaings about Drugs*, edited by P Shoemaker. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

- Singer, Ben. 1995. "Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism." Pp. 72-102 in *Cinema and the Invention of Modern Life*, edited by Leo Charney and Vanessa Schwartz. Berkeley: University of California Press.
- Sparks, Richard. 1992. *Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place of Crime in Public Life*. Buckingham - Philadelphia: Open University Press.
- Starker, Steven. 1989. *Evil Influences: Crusades against the Mass Media*. London: Transaction Books.
- Sumser, John. 1996. *Morality and Social Order in Television Crime Drama*. London: McFarland.
- Thompson, Kenneth. 1998. *Moral Panics*. London: Routledge.
- Tudor, Andrew. 1997. "Why Horror? The Peculiar Pleasures of a Popular Genre." *Cultural Studies* 11:443-463.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor. 1985. "Liminality, Kabbalah, and the Media." *Religion* 15:205-217.
- Twitchell, James B. 1989. *Preposterous Violence*. Oxford: Oxford University Press.
- Walker, Alexander. 1996. "Suffer the Little Children." Pp. 91-104 in *Screen Violence*, edited by Karl French. London: Bloomsbury Publishing.
- Watney, Simon. 1989. *Policing Desire*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 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*. Budapest: Atheneum 2000 Kiadó.

- Willard, Rowland. 1997. "Television Violence Redux: the Continuing Mythology of Effects." in *Ill Effects*, edited by Martin Barker and Julian Petley. London: Routledge.
- Williams, Raymond. 1974. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana.
- Williams, Raymond. 1983. *Keywords*. New York: Oxford University Press.
- Willis, Paul E. 1976. "The Cultural Meaning of Drug Use." Pp. 106-118 in *Resistance through Rituals*, edited by Stuart Hall and Tony Jefferson. London: Routledge.
- Zillmann, Dolf, and James III. Weaver. 1996. "Gender/Socialization Theory of Reactions to Horror." Pp. 81-102 in *Horror Films*, edited by James III. Weaver and Ron Tamborini. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.

A tanulmányok közlésének eredeti helyei:

A kötet az alábbi írások koncepcionálisan átdolgozott és terjedelmileg kibővített változata:

1. „Tévéeországok és populáris kultúra: a krimi mint morális tanmese.”
Replika 1999/április: 21-42
2. „Az amerikai „drogháború” nyilvános konstrukciója: 1984-1991.”
Szenvedélybetegségek 1999/4 pp. 260-264
3. „Morális pánikok és drogháborúk.”
Társadalomkutatás 2000/1-2 :133-157
4. „Rethinking Moral Panics, Culture Wars and the Media” pp. 81-88 in
Communication Culture in Transition ed. Nóra Schleicher , Akadémia
Kiadó, Budapest 2000
5. „Médiaországok: egy vizsgálat és ami mögötte van. “
Belügyi Szemle 2000/ 7-8 : 46-56
6. „ A tévéeországok kulturális politikája es szociológiája.”
Iskolakultúra, 2002/1:94-106

Köszönetnyilvánítás

A kötet tanulmányainak a támogatásáért a Közoktatási Modernizációs Alapítványnak, és a Soros Alapítványnak tartozom köszönettel.