

# MÉDIA, KÖZÖSSÉG, TÖRTÉNET

Szerkesztette:

Fejős Sándor

Forró Lajos

Pusztai Virág



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó  
Szeged, 2021

# TARTALOM

Előszó.....	7
-------------	---

## I. Történet és sajtó

Döbör András: Hírszerkesztés és tematizálás a 18-19. századi Magyarországon – harc a nemzeti identitásért és a polgári átalakulásért .....	13
Pető Bálint: Öngyilkosok Szentesen az 1870-es években, a helyi sajtó tükrében ...	27
Ozsváth Judit: Az 1930-as évek erdélyi magyar pedagógusainak Erdélyi Iskola című nevelésügyi és népedvelő folyóirata .....	35
Bene Zoltán: Helytörténeti fókusz a Szeged kulturális és várostörténeti folyóiratban .....	45

## II. Televízió és film

Forró Lajos: Krónika a Magyar Televízióban. A dokumentumfilm, amely megbuktatta a tévéelnököt. ....	53
Bari Attila: A filmvágás múltja, jelene és jövője .....	61
Fejős Sándor: Identitáskérdés, ideológiai törekvések ábrázolása a kortárs szerb filmekben .....	69
Tóth Zoltán János: A mozi halála? Streaming-háború és a posztmillenáris filmgyártás. ....	79

## III. Média és narrativitás

Papp Melinda: A hatékony történetmondás sajátosságai .....	89
Máté Zsuzsanna: Raffaello Athéni iskola c. freskójának bölcséleti jelentésrétege és a filozófiáról szóló kollektív emlékezet. ....	105
Varga Emőke: Multimediális történetközvetítés .....	117
Pusztai Virág: A narrációs technikák és a befogadói attitűdök eltérései a mozgóképes média fikciós és dokumentatív műfajai között .....	127

#### **IV. Fotó, újmédia, médiahatás**

Vörös Csaba Levente: A kortárs magyar fotográfia reprezentációs lehetőségei. . . .	141
Erdei Tamás – Juhász Valéria: Szempontok az álhírek kritikai vizsgálatához . . . . .	153
Váróczy Viktória – Tiszai Luca: Használ vagy árt az Esőember-sztereotípiá? . . . . .	167
Baracsi Katalin: Internetbiztonság Sangoval. . . . .	175
<b>Szerzőinkről</b> . . . . .	183
<b>Abstracts</b> . . . . .	189

Pusztai Virág

## A NARRÁCIÓS TECHNIKÁK ÉS A BEFOGADÓI ATTITÚDÖK ELTÉRÉSEI A MOZGÓKÉPES MÉDIA FIKCIÓS ÉS DOKUMENTATÍV MŰFAJAI KÖZÖTT

*A tanulmány egy ellentmondásra szeretné felhívni a figyelmet, amely a vizuális média fikciós és dokumentatív műfajainak történetmesélési technikái, illetve az ezekhez való befogadói viszonyulások között feszül.*

*Azt tapasztalhatjuk, hogy a valóságos események médiában való láttatása gyakran túlegyszerűsített, mozaikszerű, töredékes. A tévéhíradók egyre több, de egyre kevésbé kifejtett hírt tartalmaznak, a bennük szereplő információk szlogenszerűek – a közkeletű magyarázat szerint azért, mert a nézők nem hajlandók befogadni a hosszabban kifejtett, kontextusba ágyazott történeteket.*

*Közben azonban azt látjuk, hogy a fikciós filmsorozatok világa egyre összetettebbé válik. A közelmúlt népszerű sorozatai kifejezetten a kontextusra építenek, bonyolult előtörténeteket ékelnek a történetfolyamba, egy-egy apró mozzanat részekkel később válik lényegessé. A nézők mégis készek elmerülni ezekben a koncentrált figyelmet igénylő történetekben. Sőt, a megtekintésen túl is hajlandók időt és energiát fektetni abba, hogy „műveltséget” szerezzenek a témában, tanulmányozzák például a Marvel-enciklopédiát, a Trónok harca világának térképét vagy a Stranger Things szereplőinek életútját. A tanulmány ezt az ellentmondást igyekszik feltárni, elsősorban a televíziós hírműsorok és a sorozatok történetmondási technikáinak és azok befogadhatóságának összevetésével.*

**Kulcsszavak:** televízió, híradó, dezinformáció, sorozat, narrációs technikák, nézői attitűd

### I. A valós történetek elmesélése

A filmhíradó volt az első olyan médium, amely arra rendezkedett be, hogy a valóságban zajló eseményeket, történéseket multimediális módon, mozgóképekkel alátámasztva mesélje el. Később azonban a televízió vette át ezt a feladatot, amely a mai napig a legfőbb szállítója a nem-fikciós, dokumentatív, hír műfajban létrehozott mozgóképes tartalmaknak. Noha egyre gyakrabban találkozunk különféle hírportálokon vagy a közösségi médiában is ilyen műfajú videókkal, mozgóképes híreket, híradót napjainkban mégis elsősorban a televízióban néznek az emberek. A tanulmány első részének fókusza tehát a következőkben elsősorban a televízió, azon belül is a híradó narrációs technikáira esik.

Hogyan mesél a tévé a valóságról? Ennek a módnak számos kritikusa akadt az elmúlt évtizedekben. Manuel Castells 1996-ban így jellemezte a televízió által elhozott változásokat: *„a kommunikáció televíziós modalitása olyan alapvetően új médiumnak bizonyult, amelyet csábító természete, a valóság érzéki szimulációja, valamint a legkisebb pszichológiai erőfeszítéssel befogadható üzenetek közvetítése jellemez.”*<sup>21</sup> A televíziós szakma valóban fontos célkitűzésként kezeli a közérthetőséget, ám ez a törekvés számos, nagyon nehezen eldönthető kérdést von maga után. Meddig egyszerűsítheti egy szerkesztő a történelem összefüggésrendszerét? Kikhez alkalmazkodik? Az átlaghoz vagy a legalacsonyabb intellektuális kompetenciákkal rendelkező nézőkhöz? Minden esetben probléma, ha a befogadónak erőfeszítéseket kell tennie? Vagy bizonyos erőfeszítések azért elvárhatók tőle?

A televíziócsatornák számának növekedésével a leegyszerűsítő narratíva egyre nagyobb teret nyert, hiszen a műsorkészítőknek mindenáron meg kellett előzniük azt, hogy a néző elfáradjon, beleunjon a látottakba, és máshová kapcsoljon. A tévéhíradó szerkezete a gyors témaváltásokra rendezkedett be, amelyekkel fenntartható a néző figyelmé. Ez azonban gátolja a témák mélyebb összefüggéseinek feltárását.

Neil Postman már 1985-ös, *Amusing Ourselves to Death* című könyvében rámutat arra, hogy a tévéhíradó megjelenésével mennyire töredékessé vált az információátadás. *„Egyszerűen nem lehet komolyságot tulajdonítani annak az eseménynek, amelynek jelentősége nem egészen egy perc alatt kimeríthető. Valójában nyílt titok, hogy a tévéhíradónak nem is áll szándékában jelentősnek feltüntetni a történelemet, hiszen ez elgondolkodtatná a nézőket, és elvonná a figyelmüket a következő történésekről, amely már izgatottan várakozik a kulisszák mögött.”*<sup>22</sup> – írja az amerikai médiateoretikus. A televíziós hírműsort az antikommunikáció modelljeként írja le, amely olyan diskurzust képvisel, mely semmibe veszi a logikát, az értelmet, a kauzalitás és a következtetés szabályait. A folyamatosan váltakozó témák jól szórakoztatnak bennünket, de nem leszünk tőlük jól informáltak. A vissza-visszatérő témák kapcsán azt hisszük, már mindent tudunk róluk, pedig valójában alig van információnk. Nem ismerjük a hír, konfliktus, probléma hátterét, esetleges történelmi gyökereit, közegét – ennek ellenére mindenki véleményt formál róluk.

Közel negyven év elteltével a helyzet nem sokat változott. Bár rengeteget hallunk – például – a menekültválságról, az emberek nagy része nem kíváncsi a hátterére, a történelmi, gazdasági és kulturális okaira, a téma tágabb kontextusára. Ezekről a televízióban ritkán hallunk. Mégis mindenki véleményt formál arról, hogy mit kellene tenni. Ahogy sarkos állításokat fogalmazott meg az emberek többsége a Covid-19 járvány kezelése kapcsán, már akkor is, amikor még alig lehetett tudni róla valamit.

A továbbiakban nézzünk végig néhány konkrét tünetet, amely a gyors témaváltások jelenségéből fakad! Természetesen ezen tünetek megléte nem minden televíziócsatorna

hírműsorára jellemző, kivételek mindig vannak. A tendenciák azonban meglehetősen világosan kirajzolódnak.

### **Dezinformációk**

A dezinformációk romboló hatása már Postman idején is jelentős problémának tűnt. A dezinformáció az ő szóhasználatában nem hazugság vagy valótlan állítás, hanem félrevezető, nem helyénvaló, irreleváns, töredékes, felszínes információ, amely a tudás illúzióját kelti, de valójában eltávolítja az embert a tudástól. *„Amikor azt állítom, hogy a televíziós hírműsor szórakoztat, de nem informál, sokkal komolyabban mondom annál, mint hogy meg vagyunk fosztva az autentikus információtól. Azt mondom, hogy elvesztjük annak tudását, hogy mit jelent jól informáltnak lenni. A tudatlanságon mindig lehet segíteni, de mit tehetünk, ha tudásnak gondoljuk a tudatlanságot?”*<sup>3</sup> Postman ezzel korunk egyik legsúlyosabb problémájára mutatott rá már igen korán. A tudás és a tájékozottság illúziója oda vezet, hogy a posztmodern ember hajlamos megkérdőjelezni mindenféle tekintélyt, tapasztalatot, iskolázottságot, befektetett munkát, tudományos kutatást, mindent „jobban tud” az orvosoknál, a tudósoknál, a pedagógusoknál, a hivatalos szervek munkatársainál stb. Közben pedig sóhajtozik, ha az ő szakértelmét kérdőjelezi meg mások.

A mai ember számára nem az információk megszerzése, inkább azok szűrése jelenti a kihívást. Mivel egyre több hírt fogyasztunk el egységnyi idő alatt, az információkat nincs idő értelmezni. Ahogy Jean Baudrillard fogalmaz: *„olyan világban élünk, melyben mind több az információ és mind kevesebb a jelentés.”*<sup>4</sup>

### **Széteső idővonalak**

A tévéhíradók narratív technikáinak másik jellemzője a szétmálló idővonal. Newtoni értelemben az idő a világmindenség alapvető szerkezetének része, egy kiterjedés, melyben események egymás utáni sorrendben történnek. Nem belemélyedve azokba az évszázadokra visszatekintő vitákba, amely az idő objektív vagy szubjektív, abszolút vagy relatív volta körül forognak, annyit mindenképp megállapíthatunk, hogy a temporális gondolkodás a valóság értelmezésének egyik meghatározó feltétele – függetlenül attól, hogy az időt valahonnan valahová tartó, lineáris, vagy körkörös, ismétlődő folyamatnak tekintjük.<sup>5</sup>

A posztmodern társadalmat gyakran nevezik felgyorsult, idő nélküli vagy nontop-társadalomnak is, hiszen a technológiai vívmányoknak köszönhetően a munkaidők, napirendek flexibilissé váltak, a szolgáltatások és az emberek bármikor elérhetőek. Míg a tradicionális társadalmakban a rendszeridők és az egyéni idők kerek egészet alkottak, ez a ritmusbeli egység a posztmodern időbeliség esetében megbomlik, deszinkronizálódik.<sup>6</sup> Az individuum ezáltal kizökken az időből, és érdektelenné válik számára az időbe mint folyamatba vagy ritmusba való beleilleszkedés. Egy ilyen

közegben a jelen felértékelődik, míg a múlt és a jövő jelentősége csökken. A fogyasztói társadalom tömegmédiája is erre erősít rá, amikor az azonnali élmények és élvezetek igénybevételére buzdít, míg a következményekről hallgat. Napjaink hírműsorait elemezve is az az érzésünk támad, mintha az események magukban állnának, és nem lenne kapcsolatuk sem a múlttal, sem a jövővel. A híradós anyagok terjedelme és a gyors témaváltások nem teszik lehetővé, hogy a szerkesztő beágyazza az információt az események sodrába. Ahogy Postman jósolta: *„A jelentés nélküli, kontextusukból kiragadott információk fékezhetetlen áradata a társadalmat összetartó narratíva szétfoslását idézi elő, és az emberek a szimultán médiahatások örök jelenidejében fognak élni.”*<sup>7</sup>

### A hiányzó kontextus

A következő, a széteső idővonallal szorosan összefüggő tünet a kontextus hiánya. Az események történeti, földrajzi, gazdasági vagy kulturális közegét nem ismerhetjük meg igazán a tévéhíradóból. Ahogy Almási Miklós rámutat: korábban tudatában voltunk annak, hogy a kapott információn kívül még sok minden hozzátartozik a ténycsokorhoz, de azok vagy nem érdekeseek, vagy épp nem férünk hozzájuk. A tévékorszak azonban elhozta az *„az van, amit látsz”* életérzést. *„Tény az és annyi, mint ami a képernyőn éppen látható”*: a néző ugyanis leszokott az előtörténetekről és a kontextusról, *„nemcsak beéri azzal, ami éppen látható, de zavarja is, ha visszaülne a korábbi eseményekre. Éppen elég az, amit ma lát... Számára ez a teljesség.”*<sup>8</sup>

### Az ok-okozati kapcsolatok elhalványulása

A negyedik szembeötlő tünet az okok és okozatok összefüggésének érdektelenné válása. A tévéhíradó bejátszásai ritkán térnek ki arra, hogy az egyes események mögött milyen okok húzódnak meg, nem mutatnak rá arra, hogy egy-egy jelenség miből ered, pedig óriási lenne a jelentősége annak, hogy a dolgokat a néző képes legyen folyamat részeként, a valóságba beágyazottan látni.

Walter Lippmann már 1922-ben, *Public opinion* című munkájában hangot adott annak az elképzelésének, hogy a tömegkommunikáció világa elérhetetlen, átláthatatlan és elgondolhatatlan, hiszen már nem a való világból szerzünk közvetlen és biztos ismereteket, hanem arra hagyatkozunk, amit a média élénk tár.<sup>9</sup> Azóta pedig még inkább hozzászoktunk ehhez az állapothoz. Úgy érezzük, annyi minden történik a világban, annyi új információval bombáznak bennünket percről percre, hogy lehetetlen mindent megérteni, számon tartani, feldolgozni, és elhelyezni egy magunk alkotta rendszerben.

### A koherencia hiánya

A fenti tünetek együttállása automatikusan vezet a koherencia feltételeinek elhalványulásához. A koherencia az az összetartó erő, amelynek köszönhetően egy kommunikátumból szöveg (esetünkben multimedialis módon átadott történet) lesz. A nyelvhasználat-központú megközelítések szerint a koherencia attól az ismerethalmaztól függ, amelyre támaszkodva az egyes mondatok sorával nyelviileg kifejezett értelmet összefüggőnek tudjuk érezni.<sup>10</sup> De mi történik, ha megspóroljuk ezen ismerethalmaz átadását? Már nem összefüggő narratívákat, hagyományos értelemben vett történeteket, szövegeket kapunk a média dokumentatív műfajaitól, hanem töredékeket. A teljes történetből csak azokat a mozaikdarabkákat, amelyek önmagukban a legszínesebbek, tetszetősebbek. A mozaik kevésbé látványos darabkái kimaradnak, noha csak azokkal együtt állhatna össze a teljes kép. További, aggasztó következmény, hogy ahol nincsenek koherens történetek, csak nagy mennyiségű információtöredék, ott az ellentmondások sem lesznek feltűnőek. A befogadást nem követheti feldolgozás, értelmezés. Mindez hosszú távon a demokrácia működőképességét áthatja alá, hiszen önálló vélemény alkotni, megalapozott és felelősségteljes állampolgári döntéseket hozni csak komplex módon feldolgozható információk birtokában lehet.

Adódik a kérdés: miért nem zavarja a nézőt a koherencia hiánya? Vagy megfordítva: miért zavarja a koherencia? Mi az oka, hogy a témák alaposabb kifejtése, a kontextusok ábrázolása azt a veszélyt hordozza magában, hogy a nézők többsége elkapcsol a műsorról? A kérdés megválaszolása azért különösen nehéz, mert úgy tűnik, ez a befogadói attitűd csak a dokumentatív médiát sújtja, csak a valóságban zajló eseményekkel kapcsolatban áll fenn, míg a fiktív történeteknél egészen más a helyzet.

## II. A fiktív történetek elmesélése

A valóságban zajló események elmesélése során tapasztalható dezinformációkat, a széteső idővonalat, a hiányzó kontextust, az ok-okozati összefüggések és a koherencia hiányát hajlamosak lehetnénk a *civilizációs értalmakként* emlegetett tünetek számlájára írni. Azt a tényt, hogy ezek nem zavarják a nézőt – vagy legalábbis nem zavarják annyira, hogy tömegesen elutasítsák az ilyen hiányosságokkal küzdő médiatartalmat – magyarázhatnánk a képi túlingereltség és az információtöbblet következtében beálló érdektelenséggel, a koncentrációs képesség gyengülésével, a hosszú távú gondolkodás hanyatlásával vagy az időfogalom átalakulásával. E korjelenségeket számos kutatás vizsgálja, és a média előszeretettel hivatkozik arra, hogy ha hosszabban, tágabb kontextusban fejtenék ki a tartalmakat, akkor az emberek nem néznék meg azokat. Mindez elfogadható magyarázat lenne, ha nem állna itt egy zavaró tény: a „valós” történetek primitivizálódásával párhuzamosan a fikciós mozgóképes történetek egyre



szövevényesebbekké válnak. Egyre nő a népszerűsége a sorozatoknak, amelyekhez a néző egészen másképp viszonyul: nagyon is igényli az alaposan kifejtett háttérrel és kontextussal. Hogy közelebb kerüljünk ehhez a jelenséghez, vizsgáljuk meg, hogyan változtak a tévésorozatok az elmúlt évtizedek folyamán!

### A klasszikus televíziós elbeszélések típusai

A szakirodalom általában négy alapvető narratív formáját különbözteti meg a televíziós elbeszéléseknek. Az egyik az eredetileg filmszínházi bemutatásra szánt, majd később a televízióban is levetített film. A második kategóriába a tévéfilmet, a harmadikba az epizodikus sorozatot (*series*), a negyedikbe pedig a folytatásos sorozatot (*serial*) sorolják.

A mozifilmek készítőit soha nem nyomasztotta a gyors témaváltások kényszere, hiszen akik jegyet vásárolnak, és beülnek egy filmre, azok nagy valószínűséggel készek elmélyedni a film világában és szándékukban áll végignézni azt. A tévé néző sokkal szeszélyesebb, hiszen azonos időben számos csatorna műsora a rendelkezésére áll, és egyikről a másikra kapcsolhat. A mozifilmek számára a televízió sokáig csak másodlagos platform volt, és nagy szakadék tátongott a mozi és a televíziós filmek/sorozatok minősége között, úgy vizuális értelemben, mint a történet kifinomultságát illetően.

Az 1960-as évekig szinte csak olyan filmeket láthatott a néző a tévében, amelyeket eredetileg mozi vetítésre szántak. Ezek tévébeli nézettsége azonban megteremtette az igényt az olcsóbb filmek iránt, és így megszületett a tévéfilm műfaja. Jeremy G. Butler rámutat, hogy a '70-es évek végére már több ilyen sugározta, mint mozifilmet. Szerinte a tévéfilm számos narratív tulajdonságban osztozik mozibeli riválisával, de elismeri a televízió mint médium megszakított formáját, s ehhez igazítja az elbeszélő stratégiáit.<sup>11</sup>

A tévésorozatok a rádióból öröklött minták alapján indultak, majd szétváltak két jól elkülöníthető típusra. Roger Hagerdon szerint a *series*-ek állandó szereplőkészlettel rendelkeznek, de a történet epizódonként lezáródik, a bennük felmerülő problémák megoldódnak. A *serial* részei azonban szorosan összefüggnek, a történetek átívelnek a következő részbe.<sup>12</sup>

A tévéfilmek, de főképp a tévésorozatok sokáig lenézett műfajnak számítottak, míg a mozifilm alkotói és szereplői sokkal nagyobb társadalmi presztízst mondhattak magukénak. A lenézés oka a túlegyszerűsített történetekben és a kifinomultnak általában nem nevezhető képi világban rejlett. A televízió nem tarthatott számot arra az elmélyült, koncentrált befogadásra, mint a mozifilm, hiszen voltak, akik menet közben kapcsolódtak be a műsorba, esetleg valamilyen munkafolyamat vagy vacsora fogyasztás közben nézték azt. Így a történetben elrejtett, apróbb mozzanatok elsikkadtak, mielőtt értelmet nyerhetek volna, az összetett, több szálon futó történeteket a néző nem tudta követni. A *series*-ekből viszont akár ki is hagyhatott egy-egy részt, akkor is fel tudta venni a fonalat. A *serial*-okba, főképp a szappanoperákba pedig számos olyan elemet építettek be, amelyek segítettek az elkalandozó nézőt. Ezt szolgálták a szereplők

hangosan kimondott gondolatai, a visszautalások, a kiszámítható, szimpla karakterek, ahol a jó mindig kedves és szimpatikus, a gonosz pedig folyamatosan gonoszul néz és beszél. A kis képernyő nem adta vissza az operatőri bravúrokat, így felesleges volt túl sok energiát fektetni a vizuális élmény létrehozásába. A technológiák és a televíziókészülékek fejlődése azonban változtatott a befogadási módokon.

### **Változó technika – változó befogadási forma**

Sokan kongatják a halálharangot a televízió felett, mondván, hogy a nyomtatott sajtó után ezt is a múzeumba száműzi majd az újmédia. Mások viszont egy megújult, újjászületett televízióról beszélnek. A zavart a fogalmak tisztázatlansága okozza. Már a múlt évezredben is három különböző dolgot értettünk a „televízió” kifejezés alatt: magát a készüléket, a csatornát, illetve az ahhoz tartozó orgánumot, intézményt, ahol szakemberek készítették a műsorokat. Mára valamennyi értelmezés relativizálódott: már nemcsak a szekrénysonon álló dobozban látunk tévéadásokat, hanem laptopunk, tabletünk, okostelefonunk képernyőjén, egy közösségi oldal linkjére kattintva vagy egy appot megnyitva. A médiatársaságok párhuzamosan több csatornát is működtetnek, mind a szó hagyományos értelmében, mind pedig beleértve a különféle újmédiás platformokat, weboldalakat, közösségi oldalakat, videómegosztó csatornákat, streaming-szolgáltatásokat, alkalmazásokat, műsортárakat. A tartalmakat pedig adják-veszik, sok esetben a csatornától teljesen független csoportok készítik őket. Ahogy Jenei Ágnes fogalmaz: „a televízió metamorfózisa, multiplikációja és proliferációja tapasztalható.”<sup>13</sup>

A képernyők méretének növekedésével, a képfelbontás javulásával párhuzamosan a tartalmak iránti igények is megváltoztak. Egyfelől értelmet nyertek a szép és részletgazdag képek: a magas szintű vizuális élményt egyre többen szerették volna otthon is átélni. Másfelől: a megállítható adás feltalálásával az ezredforduló környékétől már a televízió is nagyobb fokú nézői odafigyelésre számíthatott. Miután ez lehetővé vált, az emberek egyre kevésbé akartak várni egy-egy műsorra, így rohamosan terjedni kezdtek a tetszőleges időben való fogyasztást lehetővé tévő technológiák. Megjelentek a VoD (Video on Demand) szolgáltatások, melyek révén egy központi adatbankból lehet igény szerint letölteni a tartalmakat. Elterjedt az interneten vagy helyi hálózaton keresztül, IP szabvány révén nyújtott digitális televíziós műsorszolgáltatás, az IPTV.<sup>14</sup> Az *online streaming* pedig végképp megváltoztatta a mozgóképfogyasztási szokásokat. A kínálatban szereplő elemeket akkor nézzük meg, amikor kedvünk tartja, akkor tartunk szünetet, amikor szeretnénk, és ha valamire nem tudunk figyelni, vissza is tekerhetünk. Az ezen platformokra készülő tartalmak tehát egészen más típusú befogadói hozzáállással számolhatnak, mint a „hagyományos” televízióba készülők.

### Komplex, narratív vagy minőségi televízió

A televízió jövőjének megítélése tehát attól függ, hogyan értelmezzük a fogalmat. A lineáris műsorfolyamba mind kevesebben kapcsolódnak be, a Z-generáció tagjai már alig kíváncsiak a hagyományos csatornák kínálatára. Ilyen értelemben a televíziózás valóban halálra van ítélve. Az otthonokban azonban azzal együtt is gyarapodik a televíziókészülékek száma, hogy már okostelefonon, tableten is lehet mozgóképes tartalmakat nézni. Ha a televíziózásra úgy tekintünk, mint arra az aktusra, melynek során otthonunkban, jó minőségben, kényelmesen, elmélyülten tekintünk meg egy mozgóképes médiatartalmat, akkor a televíziózás népszerűbb, mint valaha.

Épp e fogalomzavar elkerülése miatt a szakirodalom igyekszik valamiféle megkülönböztető jelzőt használni az újfajta televíziózás megnevezéséhez. Találkozhatunk a minőségi televízió, a komplex televízió vagy narratív televízió elnevezéssel is. Imre Anikó úgy fogalmaz: „akkor vált végre legitimmé a televízióról, mint minőségi médiumról beszélni, amikor a televízió megszűnt tévéként létezni, saját identitását elveszítette, és különféle formákká és platformokká szóródott szét.”<sup>15</sup> Az identitásvesztés annyiban kétségkívül érzékelhető, hogy sem a nézők, sem a teoretikusok nem tudják egyértelműen behatárolni, mit jelent ma a tévé. Ez azonban cseppet sem szegi kedvét a műsorgyártóknak, akiket nem a fogalmi keretek érdekelnek. Imre Anikó azt is megjegyzi, hogy a tévé a „leftymált rút kiskacsa” pozíciójában volt egészen addig, „amíg a nagy testvér, a mozi vonásait nem kezdte magára öltetni.”

Kiss Gábor Zoltán a külföldi szerzők leginkább témába vágó, az átalakulást körbejáró tanulmányait közreadó, *Narratív televízió* című tanulmánykötet előszavában összegzi az új terminusok lényegét: „azért tartható a narratív televízió kifejezés a jelen-ség együttessel kapcsolatban, mert a kortárs tévésorozatok legjellemzőbb jegyeinek számbavételekor azt látjuk, hogy a kifejezésforma változásai döntően az elbeszélést érintik.”<sup>16</sup>

### Magukkal ragadó sorozatok

Az ezredforduló után mind több és több filmsorozat készült olyan elbeszélőtechnikával, olyan technikai minőségben, olyan vizuális igényességgel és olyan alkotógárdával, amely korábban csak a mozifilmes produkciókat jellemezte. Hatalmas minőségbeli ugrás történt a '80-as vagy a '90-es évek televíziós sorozataihoz képest.

Az új típus őseinek tekinthető sorozatok – *Az elnök emberei* (*The West Wing*) és a *Maffiózók* (*The Sopranos*) – 1999-ben indultak. A 2001. szept. 11-i eseményeket követő „begubózás” jó közeget teremtett a további fejlődésnek, és olyan, komplex történeteket a mozifilmek vizuális világával megjelenítő alkotások láttak napvilágot, mint a 2002-es *Drót* (*The Wire*) vagy a 2004-es *Deadwood*. És innen a már nem volt megállás. Az olyan opuszok, mint a 2008-ban induló *Totál szívás* (*Breaking Bad*), a 2010-től vetített *Walking Dead* vagy a 2011-ben debütáló *Trónok harca* (*Game of Thrones*) elképesztő népszerűsége tettek szert. A *Stranger Things* első évadát 2016-ban már nem részenként

kezdtek vetíteni, hanem egyszerre elérhetővé tették mind a nyolc részt, hiszen ekkorra már teljesen nyilvánvalóvá vált, hogy a nézők nem akarnak egy-egy hetet várni az új részekre. A komplex-narratív sorozatok nézője minden elődénél mélyebbre akar merülni a film világában, és nem egy periodikus kikapcsolódási formaként tekint rá. Felütötte a fejét a *sorozatdarálás* vagy más szóval *bindzselés* (a *binge* angol szó magyar jelentése: tivornya) jelensége is, amely nem más, mint egy olyan függőség, melynek során a néző egy filmsorozat epizódjait egymás után, szinte szünet nélkül tekinti meg.<sup>17</sup> (Az angol *binge-watching* kifejezést a Collins English Dictionary 2015-ben az év szavának választotta.)

Ez a fajta elmélyültség pedig egyenesen kötelezővé teszi, hogy a történetnek legyen egy jól kidolgozott idővonala, amelynek különböző pontjain elhelyezhetőek a jelenetek. Fontos a szereplők múltja, az apró előzmények egy-egy későbbi részben nagy jelentőségre tehetnek szert. A történet kontextusát gondos aprólékossággal tervezik meg, minden részletre kiterjedően, hogy az illúzió sehol ne szenvedjen csorbát. Általában nem lehet panasz az ok-okozati összefüggések meglétére és a koherenciára sem, ez alól csak azok az esetek képezik a kivételt, amikor a nem várt népszerűség miatt újabb és újabb évadokat terveznek be, amelyek erőltetett csavarokra készítetik az alkotókat, vagy ha „elfogy” a regény az adaptálandó mű mögül, de a közönség nyomására előreszaladnak a forgatással, mint a *Trónok harca* utolsó évadjai esetében.

A történetekben való elmélyedés nem korlátozódik a sorozatnézés időtartamára. A történetek transzmediális módon hatnak. Számos felületen, netes portálokon, közösségi oldalakon, nyomtatott magazinokban olvashatunk elemzéseket, kritikákat vagy különféle információkat a szereplőkről, a forgatásról. Vloggereket hallgathatunk meg róluk, werkfilmeket nézhetünk a videómegosztó oldalakon vagy a televíziócsatornákon.

A televízió- vagy filmsorozatok iránti rajongás már korábban is számos területen tetten érhető volt – gondoljunk csak az 1966-ban induló *Star Trek* sorozatra vagy a *Csillagok háborújára*, amelynek első filmjét 1977-ben mutatták be. Az előbbiben bemutatott klingon nyelvet<sup>18</sup> a legfanatikusabb rajongók készek megtanulni. Az utóbbiban pedig a sötétség erőivel küzdő Jedi-lovagok vallás ihletőivé váltak: a 2001-es nagy-britanniai népszámlálásban 390 ezren vallották magukat Jedi-hívőnek. Ám e régi gyökerekkel bíró sorozatok kultusza is az ezredforduló környékén és után lángolt igazán fel (a *Star Wars* előzmény-trilógiája is ez idő tájt készült), s e tüzet természetesen a fogyasztói társadalom megfelelő iparágai is szították, hiszen a rajongók a legkülönbözőbb relikviákat, játékfigurákat, térképeket, enciklopédiákat, albumokat, ruhadarabokat stb. szerezhetik be, melyek valamiféle kulturális identitás tárgyi kellékeivé válnak. Az új sorozatok pedig eleve a mitológiaépítés és az identitásképzés, vagy legalábbis a koncentrált nézői figyelem igényével lépnek fel.

### Az ellentmondás

A nézők tehát időt és fáradságot nem kímélve, szívesen mélyednek el a narratív televízió új típusú sorozataiban, amelyek napjainkban a társalgási témák és az általános műveltség részét képezik. Utánanéznak a bennük zajló eseményeknek, ismereteket szereznek a sorozat által megfestett közeggel kapcsolatosan. Ehhez képest úgy tűnik, mintha a nézők egy jelentős része a valóság történéseire közel sem szánna ennyi energiát. A világban zajló események történeti és kulturális hátterére kevesen kíváncsiak. Míg évadokon át feszült figyelemmel követik egy-egy fiktív állam vagy birodalom sorsát, addig a valós országok kül- és belügyei nagyrészt hidegen hagyják őket. Kivételek természetesen vannak, de a média kínálata és a történetek eltérő megformáltsága általánosságban ezt a kettősséget tükrözi vissza.

A lehetséges okok feltérképezése egy újabb tanulmány tárgya lehet, jelen esetben csupán néhány kérdés feltevésére vállalkozunk. Élményorientált társadalmunkban a valóság már nem elég izgalmas és szórakoztató a néző számára? Vagy ez az ellentmondás inkább az egyetemes emberi értékek, a bátorság és hősiesség, az értelmes és tartalmas élet utáni sóvárgást jeleníti meg? A valóság túl kiábrándító, a világ eseményei zavarosak és követhetetlenek? A néző az üresség, a kisszerűség közegéből menekül a valódi, megrendítő érzelmek birodalmába? A fikció valóságosabb és átélhetőbb a néző számára, mint saját, hús-vér valósága? Vagy már a híradókban látott történések sem a valóságról szólnak, csupán a média generálja őket? A sorozatok netán az elveszített mitológiák helyébe adnak új támpontrendszereket?

E kérdésekkel nem csupán a médiatudománynak kell foglalkoznia, a jelenség különböző aspektusait érdemes multidiszciplináris megközelítésben vizsgálni. Hiszen mindez nem csupán a mozgóképes média jövőjére nézve lehet meghatározó, de komoly változásokat indukálhat a kultúra területén, és következményekkel járhat a közösségi életre, a társadalmi részvételre és aktivitásra nézve is.

### Jegyzetek:

<sup>1</sup> CASTELLS, Manuel: *A hálózati társadalom kialakulása*. Budapest, Gondolat – Infonia, 2005. 439.

<sup>2</sup> POSTMAN, Neil: „Váltunk témát...” Részlet a szerző *Halálba szórakozzuk magunkat* című könyvéből. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Képkorszak – szöveggyűjtemény*, Budapest, Korona Kiadó, 1998. 314.

<sup>3</sup> Uo. 315.

<sup>4</sup> BAUDRILLARD, Jean: *A jelentés összeomlása a médiában*. In: Angelusz Róbert – Tardos Róbert – Terestyéni Tamás (szerk.): *Média, nyilvánosság, közvélemény*. Budapest, Gondolat, 2007. 143.

<sup>5</sup> GEISLER, Katja: *Vom Tempo der Welt. Am Ende der Uhrzeit*. Freiburg, Herder Verlag, 1999.

<sup>6</sup> BOCSI Veronika: *A posztmodern idő nyomában? A hallgatói életmód sajátosságai egy kvalitatív kutatás tükrében.* In: Rákó Erzsébet (szerk.): *Társadalomtudományi tanulmányok IV: Integráció, Inklúzió, Multikulturalitás.* Debreceni Egyetemi Nyomda, 2011. 101–106.

<sup>7</sup> POSTMAN, Neil: *Technopoly: the surrender of culture to technology.* New York, Vintage Books, 1992. Magyar fordítás: Komenczi Bertalan: *Információ és társadalom.* Eszterházy Károly Főiskola, 2011.

<sup>8</sup> ALMÁSI Miklós: *A képzabáló szomorúsága.* In: Almási Miklós: *Korszellem vadászat.* Helikon, 2002. 135.

<sup>9</sup> LIPPMANN, Walter: *Public Opinion.* New York, Harcourt, Brace and Co., 1922.

<sup>10</sup> DOBI Edit: *Gondolatok a koherenciáról.* In: Dobi Edit – Andor József (szerk.): *Tanulmányok a szövegkoherenciáról.* Debreceni Egyetem Magyar Nyelvtudományi Tanszék, 2016. 14.

<sup>11</sup> BUTLER, Jeremy G.: *A televíziós történetek narratív szerkezete.* In: Kisantal Tamás – Kiss Gábor Zoltán: *Narratív televízió.* Kijárat Kiadó, 2014.

<sup>12</sup> HAGERDON Roger: *Doubtless to be continued. A brief history of serial narrative.* In: Allen, R. C. (ed.): *To be Continued, Soap Operas Around the World.* London & New York, Routledge, 1995.

<sup>13</sup> JENEI Ágnes: *Digitális interaktív televízió: az (anti)utópisztikus valóság.* Médiakutató, 2007 tavasz. [https://mediakutato.hu/cikk/2007\\_01\\_tavasz/05\\_digitalis\\_interaktiv\\_tvizizio](https://mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavasz/05_digitalis_interaktiv_tvizizio) (letöltés: 2021.02.13.)

<sup>14</sup> PALOTÁS Gábor: *Multimédia szolgáltatások IP hálózatokon: Triple Play.* Híradástechnika, LXI. évf. 2006/1. 6–11.

<sup>15</sup> IMRE Anikó: *Minőség és televízió.* Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*, 2018. tavasz. <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/> (letöltés: 2021.02.15.)

<sup>16</sup> KISS Gábor Zoltán: *Előszó.* In: Kisantal Tamás – Kiss Gábor Zoltán: *Narratív televízió.* Kijárat Kiadó, 2014. 10.

<sup>17</sup> STEINER, Emil – XU, Kun: *Binge-Watching Motivates Change.* *Convergence*, 2020, Vol. 26. DOI:10.1177/1354856517750365

<sup>18</sup> A klingon egy mesterséges, a Star Trek-univerzumban használt nyelv. Elsőként az 1979-es Star Trek: *Csillagösvény* című filmben mutatták be. 1992-ben létrejött a Klingon Language Institute.