

CSÁSZI LAJOS

## A MÉDIAERŐSZAK MINT A TÁRSADALMI ERŐSZAK SZIMBOLIKUS HELYETTESÍTŐJE

*„A kakasviadal kifejezési eszköz, kép, szöveg, modell és metafora. Funkciója nem az, 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 őket.»*

(Geertz 1994, 182)

Vegyünk találmra egy jellemző kijelentést a médiaerőszakról: „...a televíziók műsorkínálatában előforduló erőszak, szexualitás, valamint a trágár, durva beszéd a nézőkért folytatott kiélezett harc következménye, a tévék ezzel próbálják minél izgalmasabbá, meghökkentőbbé tenni a programjukat.” (H. Z. 2002) Az idézet bármelyik újságból származhatna, érvelése mindnyájunk számára ismerős, hiszen ez a tévéerőszakról szóló domináns társadalmi beszédmód. De vajon csakugyan kizárólag a gyártók profitéhsége és a nézettségi mutatók iránti hajsza tartja életben a televízióban látható erőszakot, amint azt a média kritikusai rendszeresen megfogalmazzák? Vajon valóban érzéketlenné teszi nézőit a médiaerőszak a szenvedés látványával szemben, amint azt gyakran halljuk? Vajon tényleg utánzásra csábít a képi erőszak? E kérdések kétségbe vonják a köztudatban elterjedt állítások evidens voltát, és arra sarkallhatnak, hogy a médiaerőszakot összetett társadalmi és kulturális jelenségnek lássuk, amelynek jelentésrétegeit csak alapos elemzés tárhatja fel.

A szociológusok mindig is éltek a gyanúperrel a médiában megjelenített erőszak állítólagos társadalmi szerepét illetően. A nemzetközi szakirodalomban a Martin Barker és Julian Petley által szerkesztett, több kiadást megért és a média-kutatás terén gyakran hivatkozott kötet foglalkozott a tévéerőszak-viták társa-

dalmi beágyazottságával (Barker–Petley 1997).<sup>1</sup> Ebben olvashatunk arról a vizsgálatról, amelyet a Policy Studies Institute munkatársai készítettek Nagy-Britanniában a kilencvenes évek elején. Kedvenc tévéműsoraikról kérdeztek meg 78, tíz és 16 év közötti fiatalok bűnözőit, akik az elmúlt egy év alatt visszaesőként többször is valamilyen büntényt (betörést, lopást stb.) követtek el. Ezután ugyanezeket a kérdéseket kontrollként tették fel ötszáz azonos korú, de rendőrségi nyilvántartásban nem szereplő fiatalnak. Arra kerestek választ, hogy van-e különbség a két csoport műsorpreferenciái között (amint azt a közvélemény hatására feltételezték). Végül kiterjesztették a felmérésüket arra, hogy a tévénézés milyen szerepet játszik a fiatalok életében. A kutatási hipotézist nem igazolták az eredmények. Nagy meglepetésre a kutatók nem tapasztaltak különbséget 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 kontrollcsoport tagjai, és nem részesítették előnyben az erőszakos filmeket a kevésbé erőszakosokkal szemben. A kötet külön hangsúlyozza, hogy erre az eredményre sehogyan sem akart ráharapni a média. Ahogyan arra sem volt vevő sem a hivatalos, sem a bulvármédia, hogy számos fiatalok bűnöző családjában még televíziókészüléket sem találtak, nem is beszélve a videóról, amellyel kapcsolatban az országos vita folyt, és amelynek romboló hatásáról bizonyítékokat vártak a vizsgálatától. A fiatalokat irányító, „bűnös” média helyett azonban a Policy Studies Institute kutatói empirikus vizsgálatukban a nehéz társadalmi helyzetben élő és bűnözés felé sodródó fiatalok sorsának szomorú kilátástalanságáról találtak adatokat.

Egy nemrég megjelent könyvében a Los Angelesben dolgozó szociológus, Karen Sternheimer makroszociológiai szinten kérdőjelezte meg a média és az erőszak közötti kapcsolat létét (Sternheimer 2003). Amerikai morálstatisztikákat vizsgálva azt találta, hogy miközben az elmúlt két évtizedben látványosan megsaporodtak a tévében bemutatott erőszakos filmek és jelenetek, az Egyesült Államok teljes populációját nézve három és félszeresével csökkent a fiatalkorúak bűnözési aránya; ugyanakkor felére csökkent az elmúlt ötven évben Amerikában a fiatalkorú lányoktól született gyermekek száma, s látványos volt a csökkenés az alkoholfogyasztás terén is a fiatalkorúak között. Sternheimer arra kívánt utalni ezekkel az adatokkal, hogy az adott társadalmi viszonyok között a médiaerőszaknak nehezen lehet negatív társadalmi szintű következményeket tulajdonítani, hi-

---

<sup>1</sup> A Barker és Petley szerkesztette kötetrel kapcsolatban lásd még Stachó László és Molnár Bálint fejezetét is kötetünkben – a szerk.

...en ha volna ilyen, akkor valamelyik statisztikai mutatóval bizonyára ki is lehetne mutatni. Mindössze annyit talált, hogy a fiatalok morálstatisztikái javultak a televíziós erőszak növekedésével járó elmúlt évtizedekben. Legalább ilyen figyelemreméltó az a megfigyelés is, hogy a közhiedelemmel ellentétben nem a média, hanem a társadalom játszik döntő szerepet a mindennapi erőszakos cselekedetekben. Emlékeztet, hogy 1999-ben, az Egyesült Államok addigi legvéresebb iskolai mészárlása során a Colorado állambeli Columbine középiskolában két iskolás tucatnyi társát gyilkolta le. Az esettel évekig foglalkozott a média, filmek készültek róla, és sokan feszegették azt a kérdést, hogy az eset utánzásra is szolgáltatott-e példát. Sternheimer felkutatta, hogy ez az incidens nem az egyetlen ilyen eset volt abban az évben az Egyesült Államokban; összesen 35 gyereket ölt meg osztálytársaik. Sternheimer azonban nem állt meg itt, hanem összevetette ezt egy másik adattal, amely szerint 1999-ben ezer gyermeket ölt meg saját szülei, azaz harmincszor többet, mint az iskolai lövöldözések során – a családon belüli agresszió tehát sokkal nagyobb fenyegetésnek tűnik a gyerekekre, mint a médiában látott erőszak. Lehetséges persze azt állítani, hogy a szülők és a társak maguk is a médiából veszik az erőszakos mintákat, de egy monokauzális feltevessel eleve kizárnánk, hogy a mindennapi erőszak más forrásait is tekintetbe vehessük – a családban, az intézményekben, a politikai hatalomban és máshol –, s csak a média bűnbak szerepét fokoznánk. Sternheimer nem kevesebbet állít, mint hogy az erőszak nem a médiában kezdődik, és nem is ott végződik.

Engedtessek meg itt egy személyes vallomás, hiszen a kutató maga sem áll kívül, sem felül semmilyen vitán, és legtöbbször a véleménye is változik az idő során. Mivel szenvedélyesen ellenzek mindenféle erőszakot, mi több, az erőszak társadalmi visszaszorítását a civilizáció egyik legfontosabb vívmányának tekintem, ezért sokáig én is hajlottam arra, hogy egyenlőségjelet tegyek a társadalmi erőszak és a mediatisált erőszak között. Annál is inkább, mert magam sem élvezem az erőszakos jeleneteket, és ugyanúgy cselekszem, mint a legtöbb ember, ha ilyesmit lát a képernyőn – vagy másik csatornára kapcsolok, vagy behunyom a szemem. Ebből az ellenszenvből szükségszerűen következett, hogy a képi erőszak tiltását ugyanolyan fontosnak gondoltam, mint a valós társadalomban előforduló erőszak tiltását. Azonban mennél alaposabban beleástam magam a kérdés ellentmondásos szakirodalmába, annál inkább kételkedni kezdtem a médiaerőszak kritikusainak igazságában. Nem erkölcstelennek kezdtem látni a nyilvánosságban megjelenő erőszakot, hanem éppenséggel a morális határok állandó őrének; nem a társadalmi erőszakkal szembeni érzéketlenség okának, hanem az azzal szembeni érzékenység fokozójának; nem utánzásra csábítónak, hanem éppen az agressziótól elriasztónak. Gondolataimat a *Tévéerőszak és morális pánik* című könyvemben fejtettem ki részletesen (Császi 2003). E fejezet keretén belül arra törekszem, hogy összefoglaljam korábbi írásaim legfontosabb megállapítá-

sait, s az azóta eltelt idő tapasztalatait összegezve néhány újabb szemponttal kiegészítem azokat.

A médiaerőszak kutatásának sok évtizedes története ellenére a kutatók máig nem rendelkeznek ellentmondásmentes bizonyítékokkal azzal kapcsolatban, van-e valamilyen *közvetlen szerepe* a társadalomban. Az derült ki biztosan, hogy valamiféle *indirekt* kapcsolat létezik, azaz bizonyos médiareprezentációk bizonyos emberekre bizonyos körülmények között bizonyos hatást gyakorolnak; ám az is bizonyos, hogy ugyanezek a reprezentációk más emberekre semmiféle tartós benyomást nem tesznek. Ezért javasolta ironikusan egy kutató, hogy ha annyi sok év kutatás és annyi millió dollár elköltése után sem állunk közelebb a médiaerőszak káros hatásának bizonyításához, akkor vagy a probléma nem létezik, vagy a mérési eszközök elégtelenek (Rowland 1997). Én ma úgy látom, hogy a médiaerőszak jelensége mögött elsősorban társadalmi és kulturális kérdés rejlik. A jelenség inkább egy olyan ösztársadalmi vitát rejt magában, amely az adott társadalom állapotáról, feszültségeiről, vélt és valós félelmeiről és reményeiről szól, s amelybe az empirikus társadalomtudomány is alaposan belekeveredett.

Mindezzel összhangban úgy gondolom, hogy új szemléletre van szükség a médiaerőszak kutatásában: szélesíteni kell az erőszakról szóló vitát, ahogyan a fentebb ismertetett kutatók tették, tehát nemcsak a médiát, hanem másfajta társadalmi tapasztalatokat is figyelembe véve. Nem kereshetjük mindenfajta erőszak okát a médiában, s több figyelmet kellene szentelni a médiaerőszak-kutatások politikai-társadalmi beágyazottságának vizsgálatára. Minden héten vagy hónapban megjelenik valamilyen újabb – általában sablonos, a korábbi sztereotípiákat fenntartás nélkül elfogadó, azokat ismételtető – híradás a médiaerőszakról. Ezek azonban nem feltétlenül minden kritikán felül álló, tudományos megállapítások, hanem maguk is társadalmi termékek. Mára valóságos nagyipar lett a médiaerőszak kutatása, olyan témakör, amelyre könnyű ösztöndíjakat kapni, pénzügyi támogatást szerezni és könyvkiadót találni. Pedig egyáltalán nem mindegy, hogy a kutatások milyen előfeltevések és motivációk jegyében születtek, mit akarnak igazolni, hiszen a kutatók azt keresik, amit meg szeretnének találni. A tévéerőszakról szóló „újabb eredményeket” is ezért tanácsos óvatossággal és fenntartással fogadni. Természetesen nem gondolom azt, hogy szükségtelen volna a média beható vizsgálata. Ellenkezőleg; szükség van az erőszakos média helyzetének, szerepének kutatására a mai társadalomban, csakhogy a kutatás nem korlátozható kizárólag a médiaerőszak utánzásának jelenségére. Legyen az új szemlélet része a médiaerőszak által kiváltott egyéni és kollektív félelmek társadalmi és kulturális okainak, valamint az ezek nyomában járó morális pánikoknak a vizsgálata. A szimbolikus dramatizálás és az erőszak kapcsolatának bemutatásával, valamint a morális pánik és a médiapolgárság fogalmának részletes kifejtésével az a célom, hogy a megszokottnál nagyobb és komplexebb összefüggésrendszerben mutassam be a médiaerőszak jelenségét.

## A MÉDIAERŐSZAK TÁRSADALMI ÉS KULTURÁLIS BEÁGYAZOTTSÁGA

A média történetei anyagot szolgáltatnak ahhoz, hogy rajtuk keresztül jelentéssel töltsük fel a személyes horizontunkon belül és az azon kívül eső eseményeket és folyamatokat. Ezért van szükség az egyéni tapasztalatok és élmények vizsgálata mellett azoknak az autonóm logikával rendelkező személyközi összefüggéseknek a vizsgálatára, amelyek összessége a szimbólumok kollektív rendszere: a kultúra. A *Tévéerőszak és morális pánik* című könyvemben azt vizsgáltam, hogy mi az erőszak médiareprezentációinak kulturális szerepe, s hogy ezt a szerepet hogyan értelmezik az emberek a morális pánikok során.

Természetesen nem arról van szó, hogy polgárpukkasztó módon egyszerűen megfordítjuk a morális pánikok által használt negatív előjelet, és kijelentjük, hogy márpedig a médiaerőszak önmagában jó. A médiaerőszak nem önmagában és önmagáért „jó”, hanem azért, mert az erőszakos médiatörténetekben tárgyalt konfliktusok nélkülözhetetlenek a társadalom „egészséges” életéhez, ugyanis dramatizált formában jelenítik meg társadalmi élet és a kulturális rend konfliktusait. Sokat elárul egy korról, hogy miféle erőszakos történetekről szól, kik az elkövetők és kik az áldozatok. A médiakutatót az is érdekelheti, hogy inkább a hírekben lehet találkozni erőszakkal, vagy éppen a játékfilmekben; de az is, hogy milyen kapcsolat van a kétféle erőszak között (például kiegészítő, kompenzáló vagy kritikus). Stuart Hall például meggyőzően mutatta ki a hetvenes években Anglia-szerte dúló erőszakvitáról, hogy az egy konzervatív politikai ideológián alapult. A megszorított bünyűgyi tudósítások célja az volt, hogy félelmet keltsenek az emberekben, és támogassák a rendőrség létszámának és hatáskörének a növelését (Hall 1978).

Meg kell értenünk, hogy az erőszak reprezentációit mi teszi alkalmassá arra, hogy pánikot váltsanak ki, tágabb értelemben pedig azt, hogy mi magyarázza az emberiség egész történelmen átívelő páni félelmét az erőszak ábrázolásától. Az, hogy legtöbbünket sokkolja az erőszak látványa, vagy hogy félelmet érzünk az erőszak láttán, magától értődőnek tűnik, amint az is, hogy negatív érzésekként éljük át e reakciókat, amelyek lélektanilag a normális emberi védekezés működésbe lépését jelzik, s egyaránt céljuk lehet a belső távolságtartás és a feszültség tárgyától való külső elhatárolódás. Ha tehát a tévéerőszak sokkot és félelmet vált ki, akkor éppen az történt – mondhatjuk –, aminek az erőszakos műsorszám készítői szerint történnie kellett. Beindult egy védekezési, elhárító reakció. Szociológiai szempontból pedig arra a következtetésre juthatunk, hogy egy normarendszer elfogadottságát többek között a megszegését kísérő reakciók garantálják. Minél elfogadottabb és központibb egy norma a társadalom számára, annál

hevesebb reakciót kelt a megsértése. Hasonló megfontolásokat említhetünk esztétikai szempontból is: a mesélőnek ugyanis bevallott célja a feszültség felkeltése, meglepő fordulatok alkalmazása, az izgalom fokozása, és ez gyakran tudatosan épít a félelemre.

Ehhez szolgáltatott tanulságos adalékokat a félelem egyéni kezeléséről folytatott beszélgetéseim az egyetemi hallgatók körében. Az elmúlt években a pécsi és a budapesti bölcsészkaron kurzusokat tartottam a tévéerőszakról, és mindig megkérdeztem a diákokat, hogyan viselkednek az erőszakos jelenetek alatt. A korábban már említett csatornaváltás és szembehunyás mellett sokféle más technika is szóba került, amelyek azt igazolták, hogy a feszültség különbözőképpen semlegesíthető a személyiségtől függően. Mindig voltak néhányan – elsősorban férfiak –, akik az intellektualizálás útját járták, azaz úgy távolították el magukat az erőszakos jelenetektől, hogy a képbeállítást, a kameraszöveget, a világitást kezdték el hirtelen tanulmányozni. Mások bátorító dalokat dúdolgattak magukban, hogy megerősítsék ellenállásukat a látvánnyal szemben, egy rajztanárno pedig egy takaros kis házikót rajzolt magának egy keze ügyébe eső papírra, amikor egy erőszakos filmet vetítettem. Gyakori volt a humoros kommentár és a nevetés a film nézése közben, de a távolság növelését szolgálta az erőszakot elítélő felkiáltás vagy megjegyzés is. Voltak olyanok, akik saját bevallásuk szerint soha nem néztek erőszakos jeleneteket, és amennyire lehetett, igyekeztek az ilyen filmeket elkerülni. Ha ez nem sikerült, akkor egyszerűen behunyták a szemüket. Még gyakoribb volt azonban az a viselkedés, amikor kezükkel eltakarták szemüket, de közben az ujjaik között kukucskáltak. Olyan is akadt, aki behunyta a szemét, partnerétől mégis azt kérte, hogy mesélje el neki a látványt, vagyis a fülén keresztül be tudta fogadni azt, amit a szemével nem mert meglátni. Végül a megkérdezettek között mindenütt találkoztam horrorkedvelőkkel, akik élvezték, hogy képesek kontroll alatt tartani a látványt kísérő érzéseiket, érzelmeiket, és az ezzel való kérdés erősítette a félkkel szembeni fölényérzetüket.

Az erőszak látványát kísérő sokk és a félelem tehát kétségtelenül létezik, sőt jelentős szerepe lehet a médiaerőszak jelentésének megértésében. A következőkben azonban amellet kívánok érvelni, hogy a médiaerőszak vizsgálata nem szűkíthető pusztán e reakciók tanulmányozására; szükség van társadalmi kontextusuk és kulturális jelentésük vizsgálatára is. A *Tévéerőszak és morális pánik* című könyvemben Elias, Turner, Girard és más elméletírók alapján abban a kulturális antropológiai paradoxonban véltem megtalálni a médiaerőszak jelentőségét, hogy az erőszak szimbolikus reprezentációi megvédik a közösség tagjait saját fizikai erőszakuktól. Azzal kívántam hozzájárulni a kulturális összefüggések sokrétűbb megértéséhez, hogy nem az egyén szintjén mutattam be az erőszak változó jelentéseit, hanem a filozófiai antropológia felől vettem szemügyre ezeket. Ki akartam ragadni az olvasót az erőszak képmásainak és a nyomuk-

an járó feszültségnek a közvetlen pszichológiai értelmezéséből, és a hangsúlyt emberiség egész történelmén áthúzódó, csak a kollektív szinten felismerhető kulturális összefüggésekre helyeztem. Az erőszak-ábrázolás *okási* (kauzális) magyarázata helyett, amely az erőszak ábrázolásának hatásaira összpontosít, az erőszak-ábrázolás *célszerűségi* (teleologikus) magyarázatát választottam, amely szerint az erőszak-ábrázoló szándékosan akar negatív élményeket kelteni a befogadókban. Félreértés ne essék, természetesen nem gondolom, hogy ez volna az erőszak egyetlen lehetséges magyarázata vagy vizsgálati szintje. A képmások többértelműségéből és a megértés szociológiai és lélektani sajátosságából következően ugyanis lehetőség nyílik az erőszak reprezentációinak sokféle, s a szövegbe kódolt eredeti jelentéstől lényegesen eltérő értelmezésére. Megítélésem szerint azonban a tévéerőszak vizsgálatánál mégiscsak a kollektív kulturális dimenzió megértése a legfontosabb, hiszen az erőszakos történeteket az információtól és a szórakoztatástól elválaszthatatlan, erkölcsi szerepükért megélik el újra és újra. Ezért koncentráltam elsősorban ennek az összefüggésnek a tisztázására. Arról nem is beszélve, hogy a morális pánik keltőit is adott esetben szembesíteni lehet az erőszak reprezentációinak a szövegbe kódolt eredeti – vagyis szándékolt – jelentésével.

A választóvonal az erőszak képmásainak legfontosabb értelmezései között tehát ott húzódik, hogy az interpretáció során a médiát a valóságos erőszak tükrének és okának tartják-e – amint azt a morális pánikok esetén tapasztalhatjuk –, vagy ellenkezőleg: olyan szimbolikus konstrukcióknak tekintik-e az erőszak médiareprezentációit, amelyek magukon viselik annak a társadalomnak és kultúrának a jellegzetességeit, amelyben születtek, és amelyet utánoznak, ám mindig valami másra is utalnak, mint amiről szólnak. Az erőszak ábrázolása ugyanis a hatalomról, az értékekről, a biztonságról szóló diskurzus része. A hatalom, a normák és az értékek helye és szerepe az életben többek között azon keresztül fogalmazódik meg, ahogyan az erőszak az emberi konfliktusokban, a társadalmi problémákban megjelenik, és ahogyan eltérő helyzetekben viszonyulunk hozzá. Absztrakt elvek és morális eszmények ütköznek össze a vásznon és a képernyőn – még akkor is, ha valóságos személyekről van szó (Fiske 1987). Ez magyarázza azt is, hogy miért gyakoribb az erőszak a képernyőn, mint a valóságban, és miért más a szimbolikus, mediatizált erőszak értelme, mint a valóságos erőszaké. A következőkben arra a kérdésre keresek választ, hogy mi lehet a média – és azon belül is elsősorban a populáris média – erőszakos történeteinek és képeinek szerepe a társadalom erkölcsi rendjének biztosítása során.

## AZ ERŐSZAK-ÁBRÁZOLÁS MINT CIVILIZÁCIÓS TERMÉK

Az erőszak a társadalmi élet tabuja: széteséssel és pusztulással fenyegeti a közösséget, ezért szabályozása a társadalom morális rendjének alapját képezi. A civilizáció az erőszak egyre kifinomultabb tiltásának folyamatként értelmezhető. Hogyan magyarázható akkor – tehetjük fel a kérdést –, hogy miközben a társadalmi életben az erőszak lassú visszaszorulásának vagyunk tanúi, a kultúrában, és azon belül is különösképpen a populáris médiában az erőszakos képek, jelenetek száma – minden tiltás ellenére – egyre inkább nő?

A két jelenség összefügg egymással, és mindkettő a civilizációs folyamat terméke, de ennek megértéséhez lépünk vissza az időben. A korai civilizációkban a szakrális áldozat (vagy a közösség által megnevezett „bűnbak”) vette magára a bűnöket, megtestesítve mindazt, amit a többség idegennek és elítélendőnek tartott. Az áldozat elpusztítása így a morális rend megújítását és a közösségi kötelek megerősítését szolgálta. A civilizáció folyamata során egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy az áldozat csupán az erkölcsi és társadalmi határok kijelölésének eszköze, azaz szimbólum, szimbolikus helyettesítő. Az emberáldozatok helyét ezért fokozatosan az állatáldozatok vették át. Hasonlóképpen, a civilizáció folyamán a különböző rituális sport- és egyéb versenyek váltak az erőszak eljátszásának – és ezen keresztül szimbolikus helyettesítésének – domináns formáivá (vö. Hadas 2003).

A sport történetét vizsgálva Elias (1998) meggyőzően mutatta ki, hogy az ókorban például a birkózás és a boksizálás számos olyan erőszakos mozzanatot engedett meg – csonttörést, fojtogatást –, amely ma már elképzelhetetlen ezekben a sportágakban. Elias szerint az erőszak újszerű tabuvá vált: a társadalmilag elfogadható erőszak mértékét és formáját történelmileg változó szabályok létrehozásával és kollektív betartatásával érték el. Fejtegetéseit tömören foglalják össze ezek a mondatok: „A törvényszegést – akár a mi társadalmunkban, akár más fejlődési fokon álló társadalomban fordul elő – automatikusan [...] normatív mércék alapján ítéljük meg. Amennyiben magunkévá tesszük őket, ezek a mércék védelmet nyújtanak, és sokféleképpen erősítik a törvényszegéssel 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 médiaerőszak által kiváltott elutasítást, mint a civilizációs normák egészséges működésének jelét.



Elias azonban ennél bonyolultabbnak látta a helyzetet, és felhívta a figyelmet arra, hogy az erőszak gyakorlásának, valamint 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 a sport ábrázolásában a harmóniát hangsúlyozták, magában a sporttevékenységben a brutalitást értékelték.

Ha az erőszak társadalmi elfogadhatóságának mai, egyre szigorodó formáira gondolunk – például az iskolai verés tiltására, a házastársak közötti konszenzus nélküli közönséges erőszakká nyilvánítására stb. –, akkor kétségtelennek tűnik, hogy az erőszak általánosságban szólva kevesebb, jobban ellenőrzött és finomabban szankcionált a mai társadalmakban, mint évszázadokkal korábban.<sup>2</sup> Ha pedig az erőszak mai ábrázolásait tekintjük – legyen szó filmes, televíziós vagy bármilyen más ábrázolásról –, akkor kétségtelenül az erőszakos cselekmények és jelenetek számának növekedését tapasztalhatjuk. A diszharmónia és az erőszak elburjánzását a kulturális alkotásokban – nem csupán a populáris médiában, hanem a magaskultúrában is – az ábrázolással szembeni nagyobb engedékenység jeleként értékelhetjük. Korunkban is fennáll tehát az erőszak és az erőszak ábrázolásának megítélése közötti kritériumok különbsége. Ám a korábban említett görög példával ellentétben manapság a korlátozás elsősorban az erőszak mindennapi gyakorlása ellen irányul, s az erőszak ábrázolásának megítélésében sokkal engedékenyebbnek tűnik a társadalom, mint korábban (e jelenségről lásd részletesebben Mátay Mónika fejezetét kötetünkben).

Mi lehet ennek a toleranciának a magyarázata? A korábban említett célszerűségi (teleologikus) értelmezés szerint a társadalomban előforduló és általánosan megtűrt erőszakhoz képest az ábrázolás során felnagyíthatják, eltúlozhatják, a felismerhetetlenségig eltorzíthatják az erőszak tényleges helyét és szerepét az életünkben. Az erőszak ábrázolásának e toleranciája lehetővé teszi, hogy az erőszak, visszaszorítása mellett a valós életben, szimbolikus formában mégis állandóan jelen legyen az életünkben, s újra és újra szembesítsen mindenkit a társadalom legalapvetőbb értékeivel – gondolkoztasson el, háborítson fel, provokáljon elutasítást, és mindeközben észrevétlenül integráljon a társadalom kollektív rendjébe.

Az erőszak fogalma és az áldozat szimbolikus figurája minden közösség számára nélkülözhetetlen identitásának meghatározásához, s ez alól egyetlen mai társadalom sem képez kivételt. A populáris média erőszakos történetei az utolsó láncszemet képezik abban a civilizációs folyamatban, amely a fizikai erősza-

<sup>2</sup> Eliasszal (1998) együtt ehhez természetesen mi is hozzátesszük, hogy az erőszak visszaszorulása csak kevésbé érvényes az államok közötti viszonyokra, és inkább az államokon belüli, az emberek társas érintkezését szabályozó normákban ragadható meg.

kot helyettesítő rituális játékos versenyekkel kezdődött. A civilizációs normákat sértő tevékenységek médiabeli ábrázolása és dramatizálása során pedig az egyes eseteket gyakran az egész társadalmat izgalomban tartó felháborodások, morális pánikok kísérik. A médiában megjelenített erőszak és az azt körülvevő morális pánik – mintegy tanmeseként – szándékosan kelti életre és teszi láthatóvá a társadalomban potenciálisan mindig lappangó agressziót azzal az egyáltalán nem titkolt céllal, hogy hatására az emberek megrettenjenek saját pusztító hajlamaiktól. Ahogyan René Girard értelmezte az erőszakot: ezek a történetek azt a tilalmat játsszák mimetikusan újra, amelyet megelőzni kívánnak (Girard 1977).

### MORÁLIS PÁNIKOK A TRADICIONÁLIS ÉS A MODERN TÁRSADALMAKBAN

A morális pánik fogalma a deviancia szociológiájának és a média szociológiájának összekapcsolása nyomán jött létre évtizedekkel ezelőtt (Cohen 1972/1980, vö. még Császi 2000, Császi 2003, Goode–Ben-Yehuda 1994, Kitzinger 2000, McRobbie–Thornton 1995). A médiaerőszak körüli felháborodásokon túl számtalan más társadalmi jelenséggel kapcsolatos hisztéria jelölésére is szolgál, s ennek az az oka, hogy a morális pánik fogalma – óriási karriert befutva az elmúlt évtizedekben – nemcsak a szociológiai szakirodalomban vált bevett kifejezéssé, hanem a mindennapi életben és magukban a médiumokban is. Morális pániknak minősült például a hetvenes évek Angliájában az utcai rablástól való hisztérikus félelem, az AIDS-et körülvevő rettegés; a nyolcvanas években az amerikai drogpánik, az eltűnt gyermekek ügye, vagy a leányanyák társadalmi elfogadottsága ellen protestáló kollektív felháborodás (Thompson 1998). De a kutatók olyan, időben távol eső jelenségekre is kiterjesztették a fogalmat, mint például a XV–XVII. századi boszorkányüldözések (Goode–Ben-Yehuda 1994). Úgy tűnik, hogy a bőség zavara állt elő, hiszen szinte minden új, váratlan, társadalmat felkavaró jelenség automatikusan igényt tarthatott erre az elnevezésre – legalábbis a sajtóban és a szociológiában gombamód megszorodó, morális pánikoknak nevezett, változatos témájú híradások, úgy tűnt, ezt bizonyították. Szükség volt a morális pánik fogalmának tisztázására, pontosítására.

Hogyan tudhatjuk meg egyáltalán, hogy egy társadalom a morális pánik állapotában van? Miben különbözik a morális pánik másfajta botrányoktól? E kérdésekre Goode és Ben-Yehuda próbált választ adni a jelenség átfogó elemzésére vállalkozó könyvében (Goode–Ben-Yehuda 1994). Ők a következő kritériumok mentén határozták meg a morális pánik fogalmát:

ikat  
yes  
rá-  
no-  
vá  
án  
j-  
a

1. *Érintettség.* Az adott probléma aktívan foglalkoztatja a közvéleményt, a médiát, a törvényhozókat. Több oldalról, több módon hallhatunk ugyanarról.

2. *Ellenségesség.* A közvélemény elítéli azokat a tevékenységeket, amelyekről a történetek szólnak, és azokat a csoportokat, akik kapcsolatba hozhatók az adott problémával.

3. *Konszenzus.* Különböző mértékű, de széles egyetértés a közvéleményben.

4. *Aránytalanság.* Gyakran túlereagálják a valódi veszélyt azok, akik érintve érzik magukat.

5. *Illékonyság.* A morális pánikok váratlanul kezdődnek, kiszámíthatatlan ideig tartanak, és váratlanul tűnnek el vagy térnek később vissza.

Miről tanúskodnak ezek a kritériumok? Arról, hogy a társadalmak időről időre a kollektív félelem és fenyegetettség olyan, jól megragadható állapotába kerülnek, amelyre eddig nem fordítottak elegendő figyelmet a szociológusok. A felsorolásból az is kiderül, hogy a félelemnek általában van 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 során tehát a társadalom valamilyen valódi vagy képzelt veszélyre reagál, méghozzá olyan időszakokban, amikor szükség van az erkölcsi határok megerősítésére vagy megváltoztatására. Jól kimutatható ez a törekvés Goode és Ben-Yehuda szerint a középkori boszorkányüldözések esetén, amiben az egyház világi hatalmának csökkenése és a mindennapi élet szekularizációja játszott fontos szerepet. Azokban az országokban és azokban az időszakokban került ugyanis erre sor, ahol és amikor a gyors társadalmi változások gyenge egyházat találtak. A boszorkányüldözések így az erkölcsi határok megerősítésére és az egyház világi fontosságának bizonyítására tett kísérletként értelmezhetők. Az erkölcsi normák hasonló megerősítésének igénye azonban sok mai, nem vallásos természetű pániknál is megfigyelhető.

A boszorkányüldözéshez hasonló „erkölcsi kereszties hadjáratok”, amint azt a kifejezés szó szerinti jelentése is sugallja, a tradicionális társadalmak erkölcsi felháborodásaira utalnak, míg az elsősorban modern társadalmakat jellemző morális pánik fogalma az emocionális zavarodottságot hangsúlyozza. Az „erkölcsi kereszties hadjárat” (mint tradicionális morális pánik) legfontosabb sajátossága a modernnel szemben, hogy társadalmának értékrendje stabil, mindenki által ismert és elfogadott. Gondoljunk arra, hogy nemcsak a tudatlan emberek, de olyan kimagasló tudósok és filozófusok is hittek a boszorkányokban, mint Newton, Boyle, Bacon, Hobbes vagy Locke. A normasértések lehetséges formái és megszegői, a „mumusok” is adóttak voltak, és könnyen azonosíthatók. A középkori boszorkányüldözések például a *Malleus Maleficarum* (Boszorkánypöröly) című, 1480-as években készített munkán alapultak, amely széles körben el-

fogadott és rendkívül pontos leírásokkal szolgált a boszorkányok meghatározása céljából (Goode–Ben-Yehuda 1994).

A tradicionális társadalmakban tehát szükségtelen volt külön felkavarni a szenvedélyeket ahhoz, hogy felkeltsék a morális érzékenységet. Nem kellett állandóan új eseményeket vagy bűnbakokat sem keresni, elegendő volt utalni a mindenki által ismert és eleve adott mumusokra, például a boszorkányokra, s a közösség minden tagja kozmológiai ismereteivel és érzelmeivel együtt érintettnek érezhette magát a gonosz elleni akcióban. A modernitásra jellemző morális pánikokban viszont már csak a tömegek latens erkölcsi aggodalma adott, a mumus nem. A bűnbakot keresik – vagy kitalálják –, és olyan magyarázatot fűznek hozzá, amely oksági összefüggésbe hozza az aggodalom forrásával. A modern morális pánikoknak ezért szinte mindig van több-kevesebb valóságos alapja: valamilyen kisebb vagy nagyobb deviancia és az azt elkövető deviáns. A történet másik, nagyobb felét – amelyben összekapcsolódnak az események a morális jelentéssel, és mumus lesz a deviánsból – viszont a média konstruálja meg.

#### RÉGI ÉS ÚJ MORÁLIS PÁNIKOK A (POSZT)MODERN TÁRSADALMAKBAN

Az elmúlt évtizedekben jelentős átalakulás történt a morális pánikok szerkezetében, így az újonnan keletkező morális pánikok számos tekintetben eltérnek a korábbiaktól. A legfontosabb változás a morális pánikok intézményesülése, valamint annak a felismerése, hogy a morális pánikok korát éljük (McRobbie–Thornton 1995, Thompson 1998). Ahogyan a „morális pánik” fogalma mind szélesebb körben elterjedt, úgy vesztett fenyegető jelentéséből is. Sőt bizonyos reflexív, ironikus értelemben lett szokás beszélni róla (Hunt 1997): ma már tudni illik mindenkinek, hogy a média állandóan eltúlozza a dolgokat, és azt is, hogy előbb-utóbb hol itt, hol ott számítani lehet valamilyen új pánikra. De az is köztudottá vált, hogy ezeket nem illik sem túlságosan komolyan, sem túlságosan szó szerint venni, inkább a mögöttes okokat veszik számba. A médiában pedig fanyarul néha úgy hívják fel a figyelmet egy-egy problémára, hogy „ebben az ügyben sem ártana egy kicsit több morális pánik”. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a morális pánik eddig a mumusokról szólt, napjainkban viszont maga a morális pánik is mumus lett, melytől nem szabad megijedni, hanem fölismerni, továbbá megfelelő körültekintéssel és tudatossággal kezelni kell.

Míg a morális pánik eredeti fogalmát Stanley Cohen munkáihoz köthetjük (Cohen 1972/1980), a fogalom posztmodern jelentésének kidolgozása Angela

McRobbie érdeme. A következőkben az ő gondolatmenetét követjük az „új” morális pánik fogalmának kifejtése során (McRobbie 1994, McRobbie–Thornton 1995). McRobbie szerint a modern társadalmak néhány évtizeddel ezelőtti, „rég” típusú morális pánikjainak lényegét valamilyen deviancia felnagyítása jelentette, amely mögött a társadalom morális kontrolljának igénye húzódott meg. Erre akkor került sor, amikor nem volt lehetőség az erkölcsi rend hagyományos befolyásolására, így a morális pánik éppen azt az érzelmi stratégiát biztosította, amely rendhagyó körülmények között is lehetővé tette a kontrollt. Hatására a társadalom tagjai elfordultak a valóságos problémáktól és azok sokrétű elemzésétől, s helyette obskúrus magyarázatokat és bűnbakokat kerestek, mint például az amerikai drogháború esetén (részletesen lásd: Császi 2000). A régi típusú morális pánik így vagy valamilyen tehetetlenségbe való süppedéshez vezetett, vagy éppen ellenkezőleg: kétségbeesett reakcióhoz, amely a „valamit tenni kell, bármi legyen az” alapon viszonyult az eseményekhez. Ezzel szemben – véli McRobbie – a kilencvenes évekre kialakult nagyfokú médiatudatosság lehetővé tette, hogy a morális pánikok „természetes lefolyását” a folyamat ismerői befolyásolják, átalakítsák vagy éppenséggel meggátolják. A morális pánik régi elmélete, amely valamilyen meggátolhatatlan társadalmi járványként írta le a jelenséget, alkalmatlannak tűnt az új helyzet magyarázatára. A viták, botrányok és pánikok ugyanis annyira megszorodtak a médiában, hogy szinte teljesen kitöltik napjaink nyilvánosságát. Nem végső eldöntői különböző ügyes-bajos kérdéseknek, nem kifejezői egyes félelmeknek vagy éppen felháborodásoknak; a nyilvános diskurzus megszokott alapformáivá váltak.

Így például manapság vitaként fogalmazódik meg számtalan közügy, még akkor is, ha vita nélkül is eldönthetők volnának, vagy épp nem is alakítható ki semmiféle közmegegyezés a szóban forgó ügyről a viták során (McRobbie–Thornton 1995). A mai morális pánikok nem valamilyen valóságos deviáns esemény utólagos felnagyítását jelentik a médiában, hanem a média működésének megszokott, természetes kerékvágásába illeszkednek, amely mindennap szenzációkkal igyekszik megtölteni a morális pánik gépezetét. Korunk morális pánikja tehát többé nem valami ismeretlen, új dolog váratlan megjelenését jelenti a társadalomban és a médiában, hanem nem más, mint a nyilvánosság előzetes várakozásaira építő, intézményesített válasz. A morális pánik posztmodern elméletének kidolgozásában McRobbie tudatosan támaszkodott Simon Watney (1989) gondolataira, aki elsőként hívta fel a figyelmet arra a nyolcvanas évek tapasztalatai alapján, hogy sem a homoszexualitás, sem az AIDS médiainterpretációja nem írható le maradéktalanul a morális pánik régi fogalmával. A morális pánik régi elmélete ugyanis a valóság és a médiareprezentáció ellentétéként értelmezte a feszültségeket, ahol a média felnagyította és eltorzította a valós eseményeket. Ezzel szemben Watney és McRobbie a túlzásokat, a felnagyításokat, a pótcselekvéseket és elhall-

gatásokat a média természetes működési módjának tekintette.<sup>3</sup> A pánikok tulajdonképpen egy állandóan mozgó frontvonal első vonalát képezik, amely helyileg és átmenetileg intenzívebbé tesz bizonyos ügyeket, később ejti azokat, és újabb témát keresve tovább mozog (Watney 1989).

A morális pánikok keltését egyre gyakrabban használják fel saját céljaikra a különböző társadalmi csoportosulások is. Nagyfokú médiatudatosságról tettek bizonyosságot például a Greenpeace környezetvédői, amikor szánalmat keltő gumicsónakjaikkal provokálták 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 francia kormány erőfeszítései ellenére is nyugtalansággal töltötte el a világ közvéleményét. A Greenpeace aktivistái azt is illusztrálni kívánták tettükkel, hogy a haditengerészet beláthatatlan veszélyt jelentő atomrobbantásai a nyers fizikai erővel való durva visszaéléssel is társulnak. A morális pánikok sajátosságait és médiamegjelenéseit ismerő aktivisták azzal sokkolták a közvéleményt, hogy filmzték, és eljuttatták a legnagyobb televíziós csatornákhöz azt a pillanatot, amikor sérülékeny kis csónakjukat üldözőbe vették a szupermodern cirkálók. Bár e példát sokan talán meglepőnek találják, csupán azt jelzi, hogy a pánikkeltés a médiában mára megszokott technikává vált, amelyet nemcsak a „rosszfiúk” hanem a „jófiúk” is tudatosan felhasználhatnak saját céljaikra. Vagy hogy egy még általánosabb példát említek: a politikában is minden párt repertoárjában megtalálható az ellenfél lejáratására irányuló morálispanik-keltés.

McRobbie egyik legérdekesebb megfigyelése az a bensőséges kapcsolat volt, amely a morális pánik régi elméletét Foucault társadalomelméletével kötötte össze. Foucault *Felügyelet és büntetés* (Foucault 1975/1990) című munkája szerint a társadalmi kontroll modern formája nem a deviancia tagadása, vagy akár csak marginalizációja, mint régen, hanem ellenkezőleg: a Másikról való beszélés jogának és a deviánsok láthatóságának a fokozása. Szemben a tradicionális társadalommal, ahol az uralkodó elit reprezentációja uralta a nyilvánosságot, a modern társadalmakban a deviánsokkal való foglalkozás izgalma áll a nyilvánosság középpontjában. A normalitás megkonstruálása során a gyakoriság látványa a Másik fölötti kontroll érzését és a győzelem csiklandós örömét jelenti.<sup>4</sup> Bár Foucault nem beszél külön a média szerepéről, nyilvánvaló, hogy a populáris médiának a katasztrófákról, botrányokról, pletykákról és bűnügyekről szóló történeteinek keresztül a devianciának éppen ez a társadalmi kontrollja működik. Az elmon-

<sup>3</sup> McRobbie egyébként úgy látta, hogy a túlzások, a pótcselekvések és az elhallgatások „állandóan jelen vannak a társadalomban, és ebben a kontextusban a morális pánik csak helyi fellángolásnak tekinthető” (McRobbie 1994, 209).

<sup>4</sup> A valóságshow-kkal kapcsolatban lásd Stachó és Molnár (2003) tanulmányát – a szerk.

dottak adják magyarázatát annak a gyakran fölemlgetett paradoxonnak, hogy társadalmilag marginális személyek és csoportok miért lehetnek szimbolikusan annyira központiak a médiában, amint azt a morális pánikok is mutatják.

McRobbie azonban úgy gondolja, Foucault magyarázata inkább korunk régi típusú morális pánikjaira érvényes. McRobbie szerint az új morális pánikok egyik legfontosabb jellemzője a szakértők és a különböző társadalmi lobbik megjelenése és tevékenységük láthatóvá válása a nyilvánosság befolyásolásáért folytatott harc során. Szemben a korábbi állapottal, amikor a morális pánikok elindításához elegendő volt valószínűnek tűnő mumusokat bedobni a médiába ahhoz, hogy ezzel a társadalom nyugtalanságára „megnyugtató” választalat találjanak, mára radikálisan megváltozott a helyzet. A szakértők és a különböző lobbik a morális pánikok logikájának ismeretében most már képesek hatékonyan beavatkozni és korlátozni, vagy akár megfordítani a morális pánikok lefolyását. Ennek következtében az új morális pánikokban a mumusok és a hősök szerepei nem egyszer és mindenkorra adóttak, és a történetek is nyitottak, amelyek során a gonoszokból jók, a jókból pedig gonoszok válhatnak. McRobbie szerint a társadalmi kontroll – amelyet korábban Foucault nyomán a hatalom tekintetének és diskurzusainak mindenható behatoló, mindent tematizáló formájaként írtak le – mára radikális átalakuláson ment keresztül. A hangsúly az identitáspolitikára, azaz a saját kulturális identitás mind gazdagabb és meggyőzőbb kifejezésére került, nem pedig mások – a Másik, a deviáns – kontrolljára. Az új morális pánikok arról szólnak, hogy kik is vagyunk, és milyen kulturális sajátosságok különböztetnek meg bennünket másoktól. Míg a régi morális pánikokban egy mindent homogenizálni akaró, egységes morális álláspont igénye fejeződött ki, az új pánikok során 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 semmiképp nem tekinthető valami külső, elkülönített, megkülönböztethető intézménynek a tőle függetlennek elképzelt társadalomhoz képest, nem is a Másiktól való elkülönülés helye, hanem ellenkezőleg: a média maga is a társadalmi diskurzus szerves része, amely az újfajta morális pánikokon és más populáris formákon keresztül egyre nagyobb szerepet játszik a társadalom kulturális identitásának kialakításában. Ahogy McRobbie írta: „Nem egy nem-létező társadalmi térben léteünk akkor, amikor tévét nézünk, vagy újságot olvasunk, és a valóságba sem térünk vissza azzal, ha kikapcsoljuk a tévét.” (McRobbie 1994, 217.) A morális pánikok ma olyan erkölcsi szótárként és kulturális szabályozási formaként szolgálnak, amelyek a mindennapi élet problémáinak kezelési módjait és a multikulturális identitások vállalhatóságát sugalmazzák és tanítják (Hunt 1997). A régi morális pánikokat, a közmorálnak ezeket az állandósult kríziseit a mo-

dern 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 kifejezése vált a kollektív identitás alapjává, mint az újtól, a mástól való szorongás kezelésének a korábbiaknál hatékonyabb formája. Mindez a régi morális pánikok átalakulásához vezetett, amennyiben egyre nagyobb mértékben válik lehetővé, hogy ne csak a társadalmi rend őrei, az erkölcsőrszökök, hanem a szakértők és az ügyben érintettek is hallathassák a hangjukat. Az új morális pánikok ezért pótolhatatlan, sőt a régiekhez képest gazdagabb regiszterű kollektív kommunikációs szükségletet elégítenek ki, még akkor is (sőt éppen akkor), ha a társadalom különböző – üzleti, politikai és társadalmi – érdekcsoportjai tudatosan törekednek azokat saját céljaikra felhasználni.

### MÉDIAPOLGÁRSÁG ÉS VIRTUÁLIS NYILVÁNOSSÁG

Sajátos módon kapcsolódik a morális pánik fogalmához a médiapolgárság elképzelése. A morális pánikok természetének ismerete és a pánikokkal szemben tanúsítandó, médiatudatos magatartás ugyanis kulcsfontosságú a médiaerőszakot körülvevő pánikok kezeléséhez. A „médiapolgárság” kifejezés John Hartleytől származik, és arra az új virtuális nyilvánosságra vonatkozik, amelyet a média teremt meg (Hartley 1996, Hartley 1999). Míg korábban ugyanis a média csak egy kis szeletét képezte a nyilvánosságnak, és a nyilvánosság sem kötődött kizárólag a médiához, napjaink új fejleménye a kettő szoros összefonódása, amint azt a televíziónak a nyilvánosságban betöltött domináns szerepe is mutatja. 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 demokratikusabban 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 a 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 gyorsabban táguló virtuális közösség polgárát jelen-



ti, amely átvágja a nemzetek, fajok, kultúrák, nemek, osztályok és életkorok szerinti korlátokat.

A médiapolgárságot Hartley (1999) nemcsak történeti, hanem evolúciós fogalomnak is tekinti. Elképzelése szerint a felvilágosodás vívmánya volt az egyéni szabadság: 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 teremtett meg: az *állampolgárságot* (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, amely a *polgárság szociális fogalmának* része (social citizenship). Végül mára a polgárság fogalma a kollektív identitásokat is magába foglalja, amelyet *kulturális polgárságnak* nevez (cultural citizenship). A különböző típusú polgárságok természetesen nem helyettesítik, hanem kiegészíthetik egymást.

Hartley szerint a korábbiaktól eltérő polgártípust alkot az úgynevezett *médiapolgárság*, amely a médián keresztüli részvételre utal a társadalmi diskurzusban, 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 közvetítődött: a család, majd az iskola mellett az emberek egyre inkább az újságokból, a rádióból, a televízióból szereztek ismereteket jogaikról. Így a médiapolgárság fogalma valójában a kulturális polgárságot jeleníti meg, hiszen lényege az adott közösségek, etnikumok kollektív identitásának – ahogyan Hartley nevezi, a „nemzeti szemiózisnak” – termelése és közvetítése. Nemcsak azt közvetíti az emberek számára, hogy egy-egy közösség tagjaiként hogyan öltözzenek, éljenek, gondolkozzanak, vitatkozzanak, énekeljenek, szavazzanak, panaszkodjanak, hanem a változásokról is tudósít. E hatást a média a közönség legváltozatosabb pozicionálásával éri el: a reklám a fogyasztót, a hírek az állampolgárt, a nevelés a diákot, a szórakoztatás az elcsábított szerelmezt szólítja meg.

A médiapolgárság lényegét azonban mégsem egyedül a kulturális identitás közvetített konstrukciója jelenti. Hartley szerint a médiapolgárságba egyre inkább beletartozik egy újfajta, úgynevezett „*csináld magad*”-*médiapolgárság* (self-help citizenship), amely az egyének és a különböző alternatív csoportok különbözőségének megválasztását, az eltérés felmutatását is lehetővé teszi a kollektív azonosságokon belül. Ezt a fogalmat ismét történetinek tételezi Hartley. Úgy látja, hogy időben a médiapolgárság először a kollektív kulturális identitást jelentette, amely lényegében a nemzeti rádiózással majd televíziózással volt azonos. Az adók és a csatornák számának növekedése – valamint a digitális televíziózás és az internet elterjedése – viszont később lehetővé tette, hogy a nézők saját különbözőségeiket is megfogalmazhassák, és a különböző műsorok közötti válasz-

tással saját műsoraik szerkesztői legyenek. A „csináld magad”-médiapolgárság segítségével így a közönség tagjai a legkülönbözőbb ifjúsági szubkultúrákkal, rajongói klubokkal, fogyasztói mozgalmakkal, izlésközösségekkel, hobbicsoportokkal azonosulhattak – vagy éppen saját érdeklődésüket követhették. A médiapolgárság tehát egyszerre adott lehetőséget ugyanazon közösség tagjainak, hogy hol a kollektív azonosságra, hol pedig az azon belüli egyéni különbségekre helyezték a hangsúlyt. Az azonosságon belüli különözés választása azt jelenti, hogy a közönség felismeri a kulturális identitás kollektív kódjait, ám játszik velük, saját céljaira használja fel. Hartley szerint a demokrácia nemcsak politikai, hanem kulturális fogalom is, amely nemcsak a kormányok szabad választhatóságát, hanem az esztétikai ízlés demokráciáját is jelenti.

A „csináld magad” típusú médiapolgárságról elmondottak sok hasonlóságot mutatnak az új morális pánikok elméletével. A legfontosabb hasonlóság a médiatudatosság, amely mindkettőben központi szerepet játszik, bár az újabb morális pánikokban az identitáspolitika az azonosságot, míg a „csináld magad”-médiapolgárság esetén az azonosságon belüli különbséget hangsúlyozza. Emlékezzünk, hogy McRobbie a régi morális pánik kategóriájának gyengeségét abban látta, hogy aszerint csak az ügyeket kiobbantók tematizálják a médiatartalmaikat, és viszonylag passzív szerep jut a befogadónak. Mint láttuk, a korábbi elmélet azt feltételezte, hogy a közönség automatikusan és passzívan fogadja el a pánikokat kiobbantó erkölcsösözök nézeteit. Ám hiába építette be McRobbie a morális pánik fogalmába a szakértők és a különböző lobbik szerepeit, és érvelt amellett, hogy a pánikok lefolyását lehetséges módosítani rajtuk keresztül: így kitágította ugyan a morális pánikok korábbi jelentését, azonban valójában ő sem vonta be a közönséget a média reprezentációinak aktív (újra)értelmezési feladatába. Szemben a korábbi elemzésekkel, amelyek szerint csak elutasítani vagy elfogadni lehetett az erkölcsösözök nézeteit, McRobbie elméletében helyet kapott a szakértők véleményével való azonosulás lehetősége is – ám 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 valamilyen egyéb, a médiában fel sem kínált álláspont mellett döntenek.

Az elmondottak alapján érthető, hogy a médiapolgárság fogalmának bevezetése azért hasznos nemcsak a morális pánikok, de más típusú médiaesemények értelmezésénél is, mert a vizsgálódás középpontjába a közönség médiatudatosságát helyezi – és nem csupán a szakértőkét. A médiapolgár a szakértőktől függetlenül is tudatában van annak, hogy a médiumok által fölépített nyilvánosság világában él, azok kínálják fel számára a lehetséges kollektív identitásokat. Egyéni választásaival vagy szubkultúrájára jellemző döntéseivel különböző mértékben és formában képes megkülönböztetni saját véleményét nagyobb közösségé-

nek kollektív állásfoglalásaitól. Mivel azonban a médiapolgár léte és ereje definiációszerűen a médiában való jártasság függvénye, ezért mind az azonosuláshoz, mind a különbözőséghez elengedhetetlenül szüksége van arra, hogy nagyfokú médiaismerettel rendelkezzen. Tudnia kell, hogyan és mire használhatja a médiát: mikor miben higgyen és miben kételkedjen, mikor sírjon, nevéssen, ítélkezzen, és mikor tartózkodjék ezektől.

### SZÜLETETT GYILKOSOK

A morális pánikok és a médiapolgárság fogalmának ismeretében könnyen érthető, hogy a média kettős szerepet játszik az erőszakkal kapcsolatban. Megjeleníti az erőszakról szóló diskurzust, vagyis közvetíti azokat az eseteket (gyilkosságok, erőszakos cselekmények, egyéb konfliktusok), amelyek kapcsán a televíziók, illetve a sajtó felelőssége egyértelműen megragadható az erőszak propagálásával kapcsolatban. De éppen ezeken keresztül – amennyiben ezekre médiapolgárként valóban képes reflektálni a befogadó – aktívan hozzájárulhat az erőszakot elutasító érzések és gondolatok megszületéséhez, az erőszakmentes együttélés vágyának megerősítéséhez is. Az alábbiakban ezt a kettősséget korábbi fejtegetéseim nyomán, *Született gyilkosok: egy társadalomkritika képi világa* című tanulmányom néhány megállapításán keresztül kívánom illusztrálni (Császi 2005).

Oliver Stone filmje, a *Született gyilkosok* Quentin Tarantino forgatókönyvéből készült 1994-ben. A látványos amerikai bemutató után különös sors várt a filmre Angliában: a szigetországbeli vetítéseket hosszú ideig megakadályozták a filmek engedélyezéséért felelős hivatalos angol szervek. Elterjedt ugyanis a filmről, hogy különösen erőszakos és cinikus, amely az Egyesült Államokban többeket is a benne ábrázolt kegyetlenségek utánzására ösztönzött. Az angol sajtóban még abban az évben nem kevesebb mint 255 cikk foglalkozott a filmmel, és az újságírók pontosan tudni vélték, hogy hatása alatt tizenegy gyilkosságot követtek el Amerikában. Az alkotás vetítését megelőzően ezért az angol hivatalos szervek utánajártak a vádaskodásoknak, és esetenként ellenőrizték a híresztelések valóságát. A filmet végül fél év késéssel mutatták be, azután, hogy valamennyi vádaskodás hamisnak bizonyult (Harbord 1996). Ennek ellenére a filmet máig gyanakvás lengi körül: jellemző, hogy Angliában csak videotékákból kölcsönözhető, és nyilvános bemutatását azóta is kerülik. Aligha véletlen, hogy Magyarországon az ORTT egyik leglátványosabb büntetőakciója is éppen a *Született gyilkosok* bemutatásához kapcsolódik. Emlékezetes, hogy a TV3 csatorna 1999. október 11-én főműsoridőben mutatta be a filmet, amire válaszként az ORTT október

22-én, reggel hat órától másnap reggel hat óráig felfüggesztette a csatorna adását. A hivatalos reakció nemcsak szokatlanul gyors, de példátlanul szigorú is volt, ami megdöbbenést váltott ki a baloldali és a liberális médiában. Az interneten ma is könnyűszerrel visszakereshető a Tilos Rádióban, a *Magyar Narancsban*, a *Népszabadságban* és más nyilvános fórumokon megjelent, korabeli tiltakozások teljes szövege.<sup>5</sup> A magyarázatok keresése során szinte minden kommentár elidőzött azon, hogy miért éppen a *Született gyilkosok* váltotta ki ezt a szokatlan indulatot. Elvégre 1999 októberében annyi más erőszakos filmet is vetítettek a televízióadók a főműsoridőben, például a hírhedt *Desperadót* a TV2-n, amelyre sem a nyilvánosság, sem a rádió- és televíziótestület nem reagált. Az okokat az említett médiaforumokon főleg politikai, adástechnikai és más magyarázatokban keresték, nem magában az alkotásban.

Anélkül, hogy kétségbe vonnám a fenti magyarázatok, véleményem szerint mégiscsak tartalmazott valami különös, eddig kellőképpen nem elemzett gyúanyagot a film, amely fellobbantotta az alkotást körülvevő morális pánikokat. Az angliai forgalmazás előtt a *Született gyilkosok*at erőszakos filmként reklámozták. Aligha véletlen, hogy a film reklámja tudatosan játszott rá a sztori kifejezetten agresszív mozzanataira: ezzel a filmet azoknak a kigyúrt nehézfiúknak próbálták eladni, akiket a brit reklámozók belső használatra szánt szövegeikben csak shit-kickeröknek neveznek (Austin 2002; a kifejezés arra utal, hogy ezek a balhéra éhes figurák még a „szart is kirugdossák” egymásból). A forgalmazók legnagyobb meglepetésére azonban a történetet szó szerint értelmező nehézfiúk mellett mintegy fele-fele arányban jelent meg egy teljesen másfajta, fiatal, jó humorú középosztályi közönség is, akik eltérően értelmezték a filmet. Ők voltak az úgynevezett „új erőszak” filmjein nevelkedett gimnazisták és egyetemisták, akik a nyolcvanas években tinédzserhorrorfilmeket, hongkongi akciófilmeket, a Music Television adását nézték óriási mennyiségben, de kedvelték a Tarantino-filmek mellett Verhoeven *Elemi ösztönét*, Besson *Nikitáját*, és jól ismerték ezeknek az alkotásoknak az ironikus-játékos konvencióit (Cohen 1997).

Oliver Stone filmje két fiatalról szól, akik fellázadnak a társadalom valamennyi intézménye ellen, és kéjes örömmel ölik meg azokat, akik a szabadságuk útjában állnak. Tarantino magyarul is hozzáférhető, eredeti forgatókönyve szerint a film végén a két lázadó hős, Mickey és Mallory a börtönből való kitörési kísérlet során meghal (Tarantino 2000). Ez a befejezés populáris filmek jól ismert formuláit használja, amely egyaránt megtalálható a *Sundance Kids*, a *Bonny és Clyde* vagy a *Thelma és Luise* befejezésében is. Stone először úgy akarta megváltoztatni a befejezést, hogy a börtönből szabadulni vágyó fiatalok egyike, Mickey meghal,

<sup>5</sup> „ORTT + Született Gyilkosok + TV3” keresőkérdés nyomán a Google-ban.

Mallorynak viszont sikerül megszöknie az egyik fellázadt rabbal, és új rablopárost alkotva kezdik el szabad életüket. Ez a befejezés azért figyelemre méltó, mert egy alternatív társadalomfilozófiát kínál a nézőnek: a permanens lázadás vízióját.

Megkockáztatható az az állítás, hogy ha Tarantino forgatókönyvének eredeti befejezése marad meg, akkor később nem lesz botrány a film körül. De valószínűleg a második megoldás sem vezetett volna ahhoz az általános felháborodáshoz, amely a filmet később kísérte. A második megoldás, amely a korábbi művészfilmekre jellemző, absztrakt utópiával és társadalomkritikával zárta volna a filmet, minden bizonnyal ugyanolyan elfogadásra talált volna a kritikusok között, mint Tarantino populáris formulája a közönség soraiban. A film befejezésének harmadik, végleges változata viszont szokatlan és megdöbbentő: Mickey és Mallory minden túlerő ellenére sikeresen megszökik a börtönből, sőt megölik a szenzációhajász médiát képviselő figurát, Wayne Gale-t is. Az utolsó képekben a hatvanas évek ellenkultúrájának hangulatát felidéző Volkswagen kisbuszban életvidám hippiként látjuk viszont Mickeyt és Malloryt évek múltán két kisgyerekekkel. Stone megoldása tehát úgy értelmezhető, hogy miközben tudatosan felhasználta a Tarantino forgatókönyvében található tömegfilmes, ironikus megoldásokat – bár azokat gyakran parafrázálta az elitkultúra parodisztikus elemeivel – a film végére keserűen szatirikus befejezést talált, amely alapvetően eltér a Tarantino-féle befejezés szellemiségétől. Ez a lezárás már botrányos, mert szakít a filmekkel szembeni legfontosabb morális elvárásokkal, legyen szó akár művész-, akár tömegfilmről, miszerint a bűnösöknek valamilyen formában bünhődniük kell az elkövetett tetteikért. (Ennek az elvárásnak egyébként Stone korábbi és későbbi művészfilmjei eleget is tettek.) A *Született gyilkosok* ezzel egy fennálló társadalmi normákat relativizáló, hibrid társadalomszemléletet jelenített meg, amely a populáris filmekből addig hiányzott. Egy interjúban Stone így válaszolt arra a kérdésre, hogy filmjét miért övezi olyan nagy felháborodás: „A szereplők büntudat nélkül gyilkolnak. És megússzák a balhét. A börtön, a média, a rendőrség ugyanolyan rossznak vannak ábrázolva, mint a gyilkosok, vagy még rosszabbnak, abban az értelemben, hogy ők nem javulnak meg, míg a gyilkosok igen.” (Harbord 1996, 146.)

Erőszakos film-e a *Született gyilkosok*? Igen – de hogyan is értelmezhető a film erőszakossága? Álljon itt egy újabb interjúrészlet, amelyet Stone adott a film botrányos londoni bemutatója után: „Akik cenzúrázzák az erőszak koncepcióját, rossz szolgálatot tesznek a társadalomnak. A *Született gyilkosok* témája az, hogy az erőszak mindenütt ott van körülöttünk, ott van a természetben, ott van mindnyájunkban, ezért ezt mindnyájan ismerjük be, és birkózzunk meg vele. Ez a film az erőszak fogalmával foglalkozik, felkavarja az embereket, összekeveri a gondolataikat, és arra kényszeríti őket, hogy elgondolkozzanak önmagukról és az erőszakkal kapcsolatos reakcióikról. A »moralizálás fennkölt útját« választva

– amely könnyű, amikor valaki egy civilizált világban él és egy fejlett ipari társadalom előnyeit élvezzi – az ember abba az illúzióba eshet, hogy neki nem kell foglalkoznia ilyen kérdésekkel, és ez helytelen.” (Pizzello 2001, 156–157.)

Plasztikus összefoglalását adja e gondolatsor annak, hogy miért lehet fontos a társadalmi erőszakkal való dramatizált szembesítés a médiában, még akkor is, ha sokszor nehéz megbirkózni vele.

## IRODALOM

- Austin, Thomas (2002): *Hollywood, Hype and Audiences: Selling and Watching Popular Film in the 1990s*. Manchester, Manchester University Press.
- Caputi, Jane (1999): Small ceremonies: Ritual in *Forest Gump*, *Natural Born Killers*, *Seven*, and *Follow Me Home*. In Sharrett, Christophe (szerk.): *Mythologies of Violence in Postmodern Media*. Detroit, Wayne State University Press. 147–174.
- Barker, Martin–Petley, Julian (szerk.) (1997): *Ill Effects*. London, Routledge.
- Cazeneuve, Jean (1974): Television as a functional alternative to traditional sources of need satisfaction. In Blumler, Jay G.–Katz, Elihu (szerk.): *The Uses of Mass Communications*. London, Sage. 213–223.
- Cohen, Alain (1997): *Natural Born Killers: Rhythms of the filmic image and styles of violence*. In Nöth, Winfried (szerk.): *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*. Berlin–New York, Mouton de Gruyter. 239–254.
- Cohen, Stanley (1972/1980): *Folk Devils and Moral Panics*. Oxford, Martin Robertson.
- Császi Lajos (2000): Morális pánikok és drogháborúk. *Társadalomkutatás*, 18 (1–2), 133–157.
- Császi Lajos (2002): *A média ritusai*. Budapest, Osiris.
- Császi Lajos (2003): *Tévéerőszak és morális pánik*. Budapest, Új Mandátum.
- Császi Lajos (2005): Született gyilkosok: egy társadalomkritika képi világa. In Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor (szerk.): *Vizuális üzenetek tervezése és alkalmazása*. Budapest, Magyar Iparművészeti Egyetem. 113–122.
- Elias, Norbert (1998): A sport eredete mint szociológiai probléma. *Replika*, 29, 41–54.
- Fiske, John (1987): *Television Culture*. London, Routledge.
- Foucault, Michel (1975/1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Budapest, Gondolat.
- Geertz, Clifford (1994): *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*. Budapest, Századvég.
- Girard, René (1972/1977): *Violence and the Sacred*. Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.
- Goode, Ben-Yehuda Erich–Nachman (1994): *Moral Panics*. London, Blackwell.
- Hadas Miklós (2003): *A modern férfi születése*. Budapest, Helikon.
- Hall, Stuart et al. (1978): *Policing the Crisis*. London, Macmillan.
- Harbord, Victoria (1996): *Natural Born Killers: Violence, film and anxiety*. In Sumner, Colin (szerk.): *Violence, Culture and Censure*. London, Taylor & Francis. 137–158.
- Hartley, John (1996): *Popular Reality*. London, Arnold.
- Hartley, John (1999): *Uses of Television*. London, Routledge.

- Hunt, Arnold (1997): „Moral panic” and moral language in the media. *British Journal of Sociology*, 48 (4), 629–648.
- H. Z. (2002): Erőszakosnak tartják a tévéműsorokat. *Népszabadság*, március 4.
- Kitzinger Dávid (2000): A morális pánik elmélete. *Replika*, 40, 23–48.
- McRobbie, Angela (1994): *Postmodernism and Popular Culture*. London, Routledge.
- McRobbie, Angela–Thornton, Sarah (1995): Rethinking „moral panic” for multi-mediated social worlds. *British Journal of Sociology*, 46 (4), 559–574.
- Pizzello, Steven (2001): Natural Born Killers blasts big screen with both barrels. In Silet, Charles (szerk.): *Oliver Stone: Interviews*. Jackson, MS, University Press of Mississippi, 137–157.
- Rowland, Willard, Jr. (1997): Television violence redux: The continuing mythology of effects. In Barker, Martin–Petley, Julian (szerk.): *Ill Effects: The Media Violence Debate*. London, Routledge, 102–124.
- Sparks, Richard (1992): *Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place of Crime in Public Life*. Buckingham–Philadelphia, Open University Press.
- Stachó László–Molnár Bálint (2003): Médiaerőszak: tények és mítoszok. Négy évtized a pszichológia és a médiakutatás tükrében. *Médiakutató*, 4 (4), 23–52.
- Sternheimer, Karen (2003): *It's Not the Media*. Boulder, CO, Westview Press.
- Thompson, Kenneth (1998): *Moral Panics*. London, Routledge.
- Tarantino, Quentin (2000): *Született gyilkosok*. Budapest, Ulpius-Ház.
- Watney, Simon (1989): *Policing Desire*. Minneapolis, University of Minnesota Press.