

Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok

Kultúra a digitális forradalom idején / 1. kötet

Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok

SZERKESZTETTE

Bárány Tibor, Hamp Gábor,
Hermann Veronika



Ez a mű a Creative Commons 4.0 Magyarország
Nevezd meg! – Így add tovább! licenc
feltételeinek megfelelően felhasználható.



© Bárány Tibor, Barna Emília, Czékmány Anna, Fazekas Gergely, Havasréti József, Keszeg Anna,
Maróthy Szilvia, Mélyi József, Rákai Orsolya, Sidó Anna, Tófalvy Tamás, Vincze Hanna Orsolya,
Typotex, Budapest, 2020
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

ISBN 978 963 493 119 5

Kedves Olvasó!
Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról, akcióinkról a www.typotex.hu
és a facebook.com/typotexkiado oldalakon értesülhet.

Typotex Kiadó
Alapította Votisky Zsuzsa, 1989
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
Felelős kiadó: Németh Kinga
Főszerkesztő: Horváth Balázs
A kötetet gondozta: Leiszter Attila
Borítóterv: Weiszer Márk
A borító Valló Berta *Sorminta* című művének felhasználásával készült.
Készült a Séd Kft.-ben, Szekszárdon
Felelős vezető: Dránovits Anna

Tartalom

Előszó (Bárány Tibor, Hamp Gábor, Hermann Veronika)	7
--	---

I. Filterbuborékok

Vincze Hanna Orsolya: <i>Hírközösségek és véleménybuborékok</i>	13
Maróthy Szilvia: <i>A nyílt és a zárt tudományról</i>	25

II. Kánonok

Rákai Orsolya: <i>Érdeklődés, figyelem, relevancia. Hogyan írja át a kánon fogalmát a hálózatelemélet?</i>	39
Mélyi József: <i>Közösségi média, közösségi műkritika</i>	59
Havasréti József: <i>Szalonkultúra és irodalomkritika a közösségi médiában</i>	68
Bárány Tibor: <i>Olvasók az online nyilvánosságban. Irodalmi színterek és értelmezői gyakorlatok a digitális forradalom idején</i>	79

III. Kulturális iparágak

Fazekas Gergely: <i>Hogyan ért véget a klasszikus zene története, és mi köze ehhez a zenetörténészeknek?</i>	137
Tófalvy Tamás – Barna Emília: <i>Nem csak egy playlist. A humán és algoritmikus ajánlórendszerek szerepe a digitális zeneipar társadalmi egyenlőtlenségeinek újratermelésében</i>	150
Keszeg Anna: <i>Az HBO Kelet-Európában</i>	169
Czékmány Anna – Sidó Anna: <i>Virtuális kiállítás 2.0. A digitalizált múzeumi tárgyak bemutatásának lehetőségei</i>	183
A kötet szerzői	193

Előszó

A „véleménybuborék” – vagy „filterbuborék” – az elmúlt évek legdivatosabb kifejezései közé tartozik. (Akárcsak a vele gyakran párban emlegetett „visszhangkamra”.) A fogalmat az ún. digitális forradalom hatására átalakult kommunikációs gyakorlatok jellemzésére szokás használni: a saját diskurzusterükbe bezárkózó felhasználók – a technológia biztosította szűrési lehetőségeket kihasználva – kizárólag vagy túlnyomórészt olyan tartalmakkal találkoznak a közösségi média felületein, amelyek a saját (kulturális, ízlésbeli, világnézeti) preferenciáikat tükrözik.

Aligha vitatja bárki, hogy a digitális fordulat nagyléptékű változásokat hozott a kultúra világában. A kulturális iparágak működése, a társadalmi és politikai nyilvánosság szerkezete, az egyéni és csoportidentitások ízlésbeli szerveződése egyaránt átalakulni látszik. A kulturális termelés mellett a fogyasztás területei és mediális kiterjesztései is változásban vannak: szerző és olvasó, termelő és fogyasztó, fikció és valóság között egyre vékonyabb a határ; a szerepek mellett pedig az attitűdök is átalakulnak, akár az irodalomra, akár a zenére, akár a sorozatfogyasztásra gondolunk.

De valóban mélyreható változással van dolgunk? Tényleg *radikálisan* átalakultak a kulturális termelés és fogyasztás mindennapjai? A visszhangkamrák kialakulása minden ízében új jelenség? Nem lehetséges-e, hogy a digitális korszak előtt létező szalonok, közösségek és csoportidentitások szintén véleménybuborékokat hívtak életre, csak nem így neveztük őket? Végső soron nem arról van-e szó, hogy a csoportidentitásokat működtető taxonómikus elvek logikáját a digitális algoritmusok szabályozó mechanizmusai pusztán lemásolják vagy adaptálják?

Kötetünk tanulmányai kísérletet tesznek arra, hogy felmérjék, milyen *tényleges* hatást gyakorolt a technológiai környezet átalakulása a kulturális iparágak működésére – különös tekintettel a művészeti kanonizáció vagy általában véve a kulturális tudás megőrzésének és közvetítésének folyamataira. Az első fejezetben Vincze Hanna Orsolya *Hírközösségek és véleménybuborékok* című írásában áttekinti, milyen érvek szólnak a hálózati társadalom és a „digitális fordulat” *technopesszimista értelmezése* mellett. E forгатókönyv szerint mára már „az aktívan szelektáló és értelmező közönség helyett a hálózati technológia szelektál”, azaz algoritmusok követik és szabályozzák, milyen információkkal találkoznak a felhasználók az interneten barangolva; a „számítógépes propaganda” pedig pszichológiai sajátosságait kihasználva bezárja őket saját félelmeik buborékába. Mindennek súlyos politikai következményei vannak: „az online

visszhangkamrák és filterbuborékok felerősítik a kirekesztő populistá retorikákat és a gyűlöletbeszédet, mindez pedig fragmentálja és polarizálja társadalmainkat”. A szerző – miután részletesen rekonstruálta a „filterbuborék” és a „visszhangkamra” fogalmi előzményeit – megmutatja, hogy az újabb médiakutatási eredmények olykor *ellentmondanak* ennek a technopesszimista forgatókönyvnek: „az egyes ügyek köré szerveződő hírközösségek, bár véleménybuborékokként is működhetnek, a közös cselekvés új lehetőségeit is megvalósítják”, így a borúlátó várakozásokra rációval adott esetben „a hírek az új, hálózati társadalomban a hálózati szolidaritás építőköveivé” válhatnak.

Maróthy Szilvia *A nyílt és a zárt tudományról* című tanulmánya a *nyílt tudomány* koncepciójával, valamint a tudás szabad hozzáférését és újrafelhasználhatóságát biztosító elvek gyakorlati megvalósulásával foglalkozik. A szerző diagnózisa szerint a nyílt hozzáférést publikálás (a tudományos tanulmányoktól az elektronikus szövegkiadásokig és forrásközlésekig) magyarországi jogi környezete ellentmondásos, továbbá „a humán területeken folyó digitalizálási, adatbázis-építési munkálatok roppant széttagoltságot mutatnak”. Mindazonáltal a nyílt diskurzus érdemben hozzájárulhat a tudományos eredmények hozzáférhetővé tételéhez, valamint az *open access* publikálás gyakorlatának meghonosításához – hiszen „a technikai feltételek jobbára már adottak”.

Kötetünk második fejezetének írásai a művészeti kánonok és a kanonizáció jelenségeivel foglalkoznak, valamint a digitális nyilvánosság terében megjelenő professzionális és laikus műértelmezési és kritikai gyakorlatok különbségeit vizsgálják. Rákai Orsolya *Érdeklődés, figyelem, relevancia* című, programszöveggé is olvasható tanulmánya javaslatot tesz a hálózati elmélet és az irodalmi kánonok klasszikus elméleteinek összekapcsolására. A szerző érvelése szerint a kánonokat nem művek folytonosan változó halmazaként érdemes vizsgálni, hanem a kánonok állandó strukturális sajátosságaira kell koncentrálnunk – amelyek feltárásához nagy segítségünkre lehetnek a hálózati elmélet eredményei (különös tekintettel a kanonizált művekhez tartozó kommentárok hálózatos szerveződésére). A szerző választ keres arra a kérdésre, hogyan hat a hálózatosodás és a digitális szövegfolyam (a „világháló-szerkezetű tudásrend”) a kánon strukturális és politikai kiterjedéseire.

Mélyi József *Közösségi média, közösségi műkritika* című írása a művészettörténeti és művészetelméleti diskurzus és a laikus műélvező-műkritikai gyakorlat viszonyát, illetve ez utóbbi közösségimédiabeli megjelenéseit vizsgálja. A szöveg elsősorban a kritikus tekintély és kritikus szerep változásait mutatja be, nem megelégedve a művészeti kánon és a művészetfogalom társadalmi kontextusáról sem. Havasréti József ugyancsak a laikus és professzionális vélemények közötti különbségeket elemzi. *Szalonkultúra és irodalomkritika a közösségi médiában* című tanulmányában megmutatja, hogyan mosódnak el a határok a szakmai és a laikus megszólalásmód között az irodalmi szövegekről és eseményekről folytatott nyilvános vitákban a közösségi oldalakon. Az írás

egyszerre szól a kritikus/értelmiségi szerepfelfogások változásairól és a nyilvános, illetve félnyilvános társadalmi terek történeti és kortárs alakulásáról. Bárány Tibor *Olvasók az online nyilvánosságban* című tanulmányában – miután a szerző röviden áttekintette a 2007–2008-as ún. „kis kritikavita” tanulságait, valamint megvizsgálta, milyen kép él a magyar professzionális kulturális nyilvánosságban a laikus olvasóközösségek tagjairól – kimerítően elemzi egy nemrégiben megjelent regény teljes laikus és professzionális kritikai recepcióját. Az esettanulmány arra a kérdésre keresi a választ, hogy miben különbözik egymástól az elmúlt évtized során kialakult, alulról szerveződő, magyar nyelvű online irodalomkritikai diskurzus a professzionális művészetkritika diskurzusától.

Kötetünk harmadik fejezetében érzékelhető leginkább a címben szereplő *kulturális iparágak* hívószó tágassága. Az utolsó fejezet (eset)tanulmányai megmutatják, hogy nem csupán az irodalom és a képzőművészet területén merülnek fel lényegi kérdések, amikor számba vesszük a technológiai változások, az új elérhetőségek és az új fogyasztási mintázatok hatásait, hanem más kulturális területeken is. Fazekas Gergely *Hogyan ért véget a klasszikus zene története, és mi köze ehhez a zenetörténészeknek?* című tanulmánya azt a problémát járja körül, hogy a kánonképzés hagyományos fogalmi konstrukciója – a nyugati művészi zene történetének lezárultával – nem pusztán gúzsba köti az alkotókat, hanem egyszersmind lehetetlenné teszi, hogy érvényes leírását adjuk, mi történik manapság a koncerttermekben és a klasszikuszenei piacon, milyen megszokások és kényszerek formálják a befogadók esztétikai választásait és preferenciáit. Fazekas végső soron a zenetörténet – mint nagy narratívát építő historiográfiai gyakorlat – nekrológiát írja meg.

Tófalvy Tamás és Barna Emília *Nem csak egy playlist* című tanulmánya azt mutatja be – mintegy a Fazekas gondolatmenetének fókuszában álló jelenség másik aspektusaként –, hogy bár a digitális (hálózati és mobil-) technológiai forradalom képviselőinek és piaci nyerteseinek önreprezentációjában az egyenlőség és a kiegyenlítettség játssza a főszerepet, valójában a streamingszolgáltatások által alkalmazott algoritmusok újratermelik a földrajzi és gender-egyenlőtlenségeket, azaz a kánonok kizáró mechanizmusai az új digitális technológiai környezetben is tovább működnek.

Keszeg Anna *Az HBO Kelet-Európában* című elemzése a sorozattartalom globalizációs térnyerésének kelet-európai megvalósulását és folyamatát mutatja be, s ennek keretében részletesen elemzi az „HBO-kánon” regionális alakváltozatait – feltéve azt a kérdést, „hogyan alakítható lokálissá az amerikai típusú sorozatlogika”. A szerző elemzése szerint az – önreprezentációjában elitkulturális metaforikával jellemzett – HBO-modell implementálásának legkomolyabb kihívása megtalálni azokat a *helyi*, európai és kelet-európai szerzői filmes hagyományokat, amelyek kompatibilisek az ajánlott mozgóképes formátummal és formanyelvvel. A közelmúltból egyaránt találhatunk példákat sikeres és sikertelen kísérletekre is.

Czékmány Anna és Sidó Anna múzeumpedagógusként, illetve gyűjteményi kurátorként közösen tervezett meg egy interaktív online kiállítást a Petőfi Irodalmi Múzeumban. *Virtuális kiállítás 2.0* című írásukban e munka tanulságairól számolnak be. A szerzők részletesen átgondolják, milyen dilemmákra kell választ adniuk, és milyen kihívásokra kell felelniük a digitalizált gyűjteményeket közreadó múzeumi szakembereknek; írásuk a múzeum kulturális szerepét újragondoló diskurzusban egyfajta programadó kiállásnak is tekinthető.

Kötetünk tanulmányai – egyetlen kivétellel – előadásként elhangzottak a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetemen 2019. február 14-én és 15-én megrendezett „Kulturális iparágak, kánonok és filterbuborékok” című konferencián. A rendezvény a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék, valamint az ELTE Média és Kommunikáció Tanszék közös szervezésében valósult meg a „Kultúra a digitális forradalom idején” című sorozat első darabjaként. Terveink szerint az évente megrendezett konferenciák anyagából rendszeresen kötetet fogunk összeállítani – e gyűjtemény megjelenésével tehát a könyvsorozatot is útjára indítjuk.

Bárány Tibor, Hamp Gábor, Hermann Veronika

I. Filterbuborékok

Vincze Hanna Orsolya

Hírközösségek és véleménybuborékok

Az online hírek előállításához és terjedéséhez a huszadik század végén számos optimista várakozás kapcsolódott: az intézményes kapuőrök megkerülése, a közügyekhez való közvetlen hozzászólás lehetősége, a részvétel új, aktívabb formái és a civil újságírás lehetősége egy változatosabb, szabadabb, befogadóbb új nyilvánosságot ígért (lásd például Dahlgren 2005; Kahn és Kellner 2005).

Az elmúlt évtizedben a szkeptikus hangok erősödtek fel: az online tájékozódási formák értelmezését a visszhangkamra és filterbuborék fogalmai határozták meg. Az új technológiai determinizmus szerint az aktívan szelektáló és értelmező közönség helyett a hálózati technológia szelektál. Algoritmusok követik és szabályozzák, milyen információkkal találkozunk, a számítógépes propaganda pedig pszichológiai sajátosságainkat kihasználva zár be saját félelmeink buborékába, az online visszhangkamrák és filterbuborékok felerősítik a kirekesztő populista retorikákat és a gyűlöletbeszédet, mindez pedig fragmentálja és polarizálja társadalmainkat. A hálózati társadalom működésének ez a leírása nem új keletű. Már McLuhan világfaluja sem a közös nézetek kommunikatív létrehozásának utópikus tere volt, hanem állandó konfliktusban álló neotörzsek fragmentált, polarizált és autokráciára hajló világa, amelyben az elektronikus kommunikáció térnyerésével és a hagyományos társadalmi kötelékek fellazulásával felerősödő identitáskeresés erőszakot is termel (McLuhan 1997).

Ugyanakkor a közelmúltban egyre több kutatás kérdőjelezte meg ezt a foratókönyvet, és hívta fel a figyelmet például arra, hogy az egyes ügyek köré szerveződő hírközösségek, bár véleménybuborékokként is működhetnek, a közös cselekvés új lehetőségeit is megvalósítják. Ugyanígy több vizsgálat is az online hírfogyasztás sokszínűségét, az online hírközösségek aktív voltát és a bennük rejlő hálózati szolidaritás formáit mutatta ki. A továbbiakban előbb áttekintjük a hálózati társadalom technopesszimizma leírásában központi szerepet játszó visszhangkamrák és filterbuborékok meghatározásait és fogalmi előzményeiket, majd arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen tényezők ellensúlyozhatják a visszhangkamrák és véleménybuborékok kialakulásának a hálózati technológiákban kétségkívül benne rejlő lehetőségét.

Visszhangkamra, véleménybuborék, filterbuborék

A „visszhangkamra” és „filterbuborék” kifejezések elterjedésében a legmeghatározóbb szerepet két, a szűkebb szakmai körökön túl is nagy ismertségre szert tett szerző, Cass Sunstein és Eli Pariser játszotta. Cass Sunstein, a chicagói egyetem jogászprofesszora *Republic.com* című könyvében 2001-ben, jóval a közösségimédia-használat általánossá válása előtt azt állította, hogy a személyre szabott hírolvasók és a politikailag elkötelezett weboldalak fragmentálják és ezáltal felszámolják a demokratikus nyilvánosságot, az eszmék szabad áramlásának és ütközésének a „gondolatok piaca” („*marketplace of ideas*”) kifejezéssel jelölt eszményét, azaz aláássák a könyv címűül választott köztársaság, a „respublika” eszményét (Bennett és Iyengar 2008; Papacharissi 2014). A technológiának a közbeszédre gyakorolt hatásait 2007-es, *Republic 2.0* című könyvében gondolta tovább, amelyben ugyanezt az érvelést kiterjesztette az időközben meghatározóvá váló politikai blogok világára. Azt állította, hogy a végtelen információtengerben az emberek a saját véleményüket visszhangozó „információs gubókba” bábozódnak be – ezeket nevezi visszhangkamrának (Sunstein 2007: 44).

A filterbuborékok fogalmát Eli Pariser internetes aktivista tette általánosan ismertté. *The Filter Bubble: What the Internet is Hiding from You* című 2011-es bestsellerében (Pariser 2011), illetve az *Óvakodjunk az online filterbuborékoktól* című TED-előadásában azt állítja, hogy az online életünket szabályozó algoritmusok elrejtik előlünk a saját érdeklődésünkkel, véleményünkkel vagy világnézetünkkel nem egyező tartalmakat, és így bezárnak bennünket saját nézeteink buborékába. Az előadás bevezető példája szerint: ha Egyiptomra keresünk, keresési történetünk és a rólunk rendelkezésre álló rengeteg információ alapján a Google keresőalgoritmus el fogja dönteni, hogy inkább turisztikai ajánlatokat vagy inkább a 2011-es arab tavasz eseményeiről szóló beszámolókat helyezze a találati lista elejére.

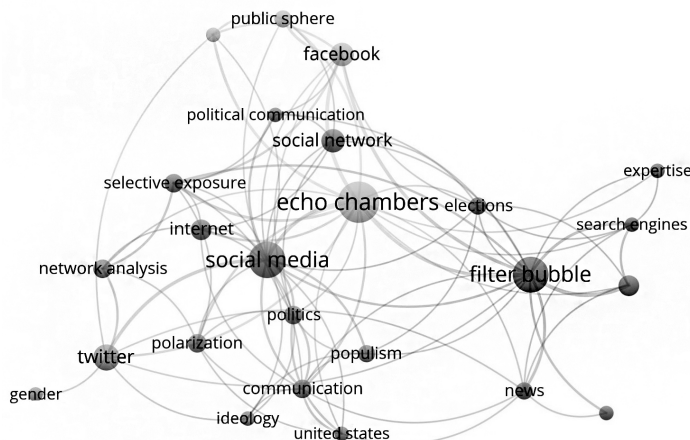
A visszhangkamra és filterbuborék fogalma ugyanarra a kommunikációs helyzetre is vonatkozhat, csak a helyzet más elemeire fókuszál. A visszhangkamra olyan kommunikációs közeget jelöl, amelynek hozzánk hasonló nézeteket valló résztvevői vannak, és amely így megerősít bennünket saját véleményünkben. A felerősítő vagy megerősítő funkció miatt a visszhangkamra több mint véleménybuborék. A véleménybuborékok vagy episztémológiai buborékok ellentmondásmentes információs közegek, amelyeket azonban a bevett nézeteknek ellentmondó bizonyítékok felszámolhatnak (Boyd 2019). A visszhangkamrákban azonban a megerősítő hatás akkor is érvényesül, ha eltérő nézetekkel találkozunk. Van olyan kutató, aki ezt a jelenséget a lövészárkok-hadviselés metaforával írta le – a visszhangkamrában beássuk magunkat a saját pozícióinkba, és onnan támadjuk mások nézeteit (Karlsen et al. 2017). A lövészárkok-metafora jól megragadja a polarizáció jelenségét, illetve a verbális agresszió elharapózását, amihez

ez a jelenség vezet. A filterbuborék fogalma szintén homogén információs környezetet jelent, amelyben el vagyunk zárva az eltérő nézetektől. Míg a visszhangkamrák esetén előfordulhat, hogy a résztvevők maguk zárnak ki bizonyos szereplőket vagy hangokat, a filterbuborékok létrejöttékor ezt az elzárást az infokommunikációs technológia hajtja végre – a felhasználónak ez a koncepció nem igazán tulajdonít cselekvőképességet.

A 2016-os amerikai elnökválasztás után a visszhangkamrák kérdése erőteljesen összekapcsolódott az álhírek kérdésével: a saját nézeteinket felerősítő, az alternatív vagy kétkedő hangokat kizáró visszhangkamrákban semmi nem szab gátat a véleményünket vagy meglevő attitűdjeinket alátámasztó álhírek terjedésének. Ráadásul a közösségi oldalak, különösen a Facebook algoritmusai lehetővé teszik az ezeket szándékosan terjesztetni kívánó szereplőknek, legyenek azok szórakozó useerek, nemzetbiztonsági ügynökségek vagy egyenesen tömeggyilkosok, hogy könnyen, gyorsan megtalálják az ilyen tartalmakra fogékony felhasználót (Garton Ash et al. 2019).

Az algoritmusok által válogatott hírek, illetve az álhírek fogalmának összekapcsolásához és popularizálásához nagymértékben hozzájárult maga Donald Trump is, amikor azt állította, hogy a Google keresési algoritmusai politikailag elfogult módon torzítja a vele kapcsolatos hírek összetételét, és csak a „fake news media”, elsősorban a „fake CNN” híreit mutatja (Satariano et al. 2018). Ezen a ponton az algoritmikus szűrők és buborékok fogalmai elkezdenek olyan tágakká és homályosakká válni, mint maga a „fake news” fogalma, ami analitikus szempontból használhatatlanná teszi őket.

A fogalmak jelentését világosabban látjuk, ha megnézzük, milyen más terminusokkal kapcsolódnak össze a szakirodalomban. Az 1. ábrán a visszhangkamra és filterbuborék kulcsszavak fogalmi hálóját a Scopus adatbázisában jegyzett cikkekben.



1. ábra A visszhangkamra és filterbuborék kulcsszavak fogalmi hálóját a Scopus adatbázisában

A „visszhangkamra” és „filterbuborék” kulcsszavak a „közösségi média”, „Facebook”, „kommunikáció”, „politika”, „szelektív észlelés”, „Twitter”, „algoritmusok”, „hírek”, „internet”, „nyilvánosság”, „Oroszország”, „keresőmotorok”, „választások”, „polarizáció”, „Egyesült Államok”, „populizmus”, „politikai kommunikáció”, „ideológia” és „ajánló rendszerek” kulcsszavakkal kapcsolódnak össze. Így kirajzolódik, hogy milyen nagy területeken tűnnek ezek fontosnak: a nyilvánosság szerkezete, a hírek kérdése, a politikai kommunikáció, az itt tapasztalható polarizáció és populizmus, illetve a keresőmotorok, algoritmusok, ajánló rendszerek technikai kérdései tagolják ezt a tudományos mezőt. Az is jól látható, hogy a fogalmi mező középpontjában a közösségi média fogalma áll.

A legerősebb tézist ezeknek a fogalmaknak az összefüggéséről talán a legvilágosabban Cacciatore, Sheufele és Iyengar fogalmazta meg: „a tömegkommunikáció korából átlépünk a visszhangkamrák, személyre szabott információk és mikrotargeting új médiakörnyezetébe” (Cacciatore et al. 2016: 8). A szerzők itt egyrészt kommunikációs korszakváltást tételeznek, amely a tömegkommunikáció végét jelenti, másrészt azt állítják, hogy az új korszakban új médiahatások érvényesülnek. Az új médiahatás-modellek szükségességéről korábban is olvashattunk. Shanto Iyengar és Lawrence W. Bennett például, akik a hírek és közvélemény kutatásában évtizedek óta meghatározó szerzők, már 2008-ban azt állították, hogy az új médiakörnyezet számára új médiahatás-modellekre van szükség, bár ők akkor a minimális hatások korát várták, legalábbis a hírmédia esetében (Bennett és Iyengar 2008). Cacciatore, Sheufele és Iyengar cikke az újfajta médiahatásokat a korábbi ismert erős és gyenge hatások közé helyezi (magyarul ezekről lásd Bajomi-Lázár 2006), és preferenciaalapú modellnek nevezi. Az új médiahatások két típusát különítik el, a preferenciaalapú megerősítést, illetve a személyre szabott meggyőzést. A preferenciaalapú megerősítés lényege, hogy az egyre fragmentáltabb információs környezet alkalmazkodik a közönség korábbi meggyőződéseihez, és ebben a környezetben a média hatásai ezek megerősítésében állnak. Ezzel viszont a szerzők elfogadják vagy adottnak veszik, hogy a közönség már nem aktívan válogat, mint a korábbi szelektívészlelés-elméletek állították, hanem ezt az algoritmusok teszik helyette. A személyre szabott meggyőzés magyarázatában pedig a személyre szabott gyógyszerek hasonlatával élnek: ha egy kezelést a páciens genetikai adottságaihoz vagy egyéb sajátosságaihoz igazítanak, akkor az sokkal hatásosabb lesz.

Fogalmi előzmények

Fontos látnunk, hogy a preferenciaalapú médiahatások meglehetősen technopesszimista modelljének, amelyben mintha a korai propagandamodellek injekcióstű-metaforájához térnénk vissza, tekintélyes fogalmi előzményei vannak.

A hatvanas évek óta például számos kutatás bizonyította, hogy a saját véleményünkkel nem egyező információkat elkerüljük vagy könnyebben figyelmen kívül hagyjuk, és ez különösen igaz a politikai véleményalkotásra: olyan üzeneteket fogadunk be, amelyek egyeznek meglevő nézeteinkkel, elsősorban azért, mert kerüljük a kognitív disszonanciát. Ezt nevezzük megerősítési torzításnak vagy szelektív észlelésnek. A szelektív észlelés jelensége a médiakutatásban korábban a gyenge hatások melletti érvként szolgált: ha nem találkozunk a médiában olyan információkkal, amelyek ellentmondanak a nézeteinknek, mert elkerüljük azokat, vagy ha találkozunk is ilyenekkel, figyelmen kívül hagyjuk őket, akkor a média nyilván nem is tudja megváltoztatni ezeket a nézeteket (Stroud 2014). A visszhangkamratézis egyik központi állítása, hogy az online közeg a perszonalizációs lehetőségek miatt megerősíti ezeket a hajlamokat. Ha McLuhannak igaza volt, hogy a médiumok mindig valamilyen emberi képességet erősítenek fel, akkor az online közeg és különösen a közösségi média ezt a kognitív sajátosságunkat teljesíti ki.

A médiakörnyezet és a közönség fragmentációja szintén olyan jelenség, amelyet korábban már sokszor leírtak. A tömegkommunikáció úgynevezett *broadcast* működési modelljét már a nyolcvanas évektől egyre inkább a *narrowcasting* jellemezte. Míg korábban a tömegkommunikációs tartalmaknak minél tágabb közönséghez kellett szólniuk, a kábeles és műholdas televíziós csatornák elszaporodásával a közönség egyre fragmentáltabbá vált – ezt nevezték a tömegkommunikáció demasszifikációjának is (Metzger 2014). Ezzel párhuzamosan Amerikában a hírek egyre pártosabbá váltak („*partisan news*”), és megjelentek a politikailag elkötelezett televíziós csatornák. A Fox News népszerűségét is a televíziós csatornák kilencvenes évekbeli elszaporodásának és a közönség fragmentálódásának tulajdoníthatjuk (Metzger 2014). A jelenségre egyébként az erős közszolgálati hagyományokkal rendelkező Európában is találunk példákat, Romániában például jelenleg öt 24 órás hírcsatorna működik, többnyire politikai elköteleződés mentén. A visszhangkamrák fogalmát a tömegkommunikációban ezeknek a politikailag elkötelezett vagy pártos tartalmaknak a leírására használták, különösen a jobboldali amerikai média esetében (Jamieson és Cappella 2008) – innen emelte át Sunstein az online közeg leírására (Karlsen et al. 2017).

A korai, 1.0-ás vagy közösségi média előtti internet konceptualizációi között is sok olyat találunk, amely a mai visszhangkamra-leírásokat vetíti előre. Nicholas Negroponte 1995-ös, magyarul *Digitális létezés* címen megjelent könyvében (Negroponte 1995) a

„*daily me*” fogalmával írja le a hírek személyre szabásának lehetőségét, ami talán több is lesz, mint statisztikai eszközökkel végzett nagyon részletes célcsoportbontás: a poszt-információs társadalomban a gépek ugyanolyan árnyalt vagy még árnyaltabb tudással rendelkeznek majd rólunk, mint embertársaink (Negroponte 1995: 165). Tulajdonképpen ezt a gondolatmenetet viszi tovább egy mai technopróféta, Yuval Harari, amikor azt állítja, hogy a gépek alaposabb tudással rendelkeznek rólunk, mint mi magunk, ami egyenesen a szabad akarat és a szabadság lehetőségét ássa alá (Harari 2018).

A kilencvenes években elterjedő blogok, különösen a politikai blogok hatásával kapcsolatos, erőteljesen technopesszimista álláspontot fejeztek ki az olyasfajta kifejezések, mint a „kibergettők” („*cyberghettos*”), a „kiberbalkanizálódás” („*cybarbalkanization*”) vagy a „*splinternet*” (hozzávetőleg: „széttagolt internet”). A kibergettők fogalma a politikai blogoknak és olvasóiknak azon viselkedésére utal, hogy igyekeznek elkerülni a sajátjaiktól eltérő nézeteket, és ez a jelenség szemben áll a blogok demokratikus potenciáljába vetett hittel (Johnson et al. 2009). A kiberbalkanizáció az internet széttagolódását jelenti politikai, vallási vagy nemzeti kötődések mentén, a splinternet pedig az internet politikai, jogi vagy kereskedelmi érdekek alapján történő rétegződését (Ananthaswamy 2011).

Felerősítették-e ezeket a tendenciákat az új online technológiák, különösen a közösségi média személyre szabott természete? Sokak szerint igen: a mai perszonalizációs algoritmusok a szelektív percepcióra való hajlamunkat kihasználva, kiszolgálva és felerősítve „hiperperszonalizált médiatartalmakat” juttatnak hozzánk, ami aláássa a társadalmi együttélést és demokráciát – állítják (Metzger 2014). Ebben jelentős mértékben hagyatkoznak a hálózati homofília, a hasonló csoportokhoz tartozók közötti kapcsolati preferencia (Angelusz és Tardos 2009: 43) jelenségére is, ami önmagában a vélemények tömbösödéséhez és polarizációjához vezet. Ez utóbbi idézett cikknek egyik fontos megjegyzése, hogy a hálózati homofília nemcsak a polarizáció oka, hanem következménye is, „amennyiben az álláspontok tartós eltérése kétségtelenül eróziót gyakorol a kapcsolatokra” (Angelusz és Tardos 2009: 43).

A visszhangkamrahatás korlátai

A visszhangkamrahatást, amelynek a lehetősége kétségtelenül folyamatosan jelen van az online környezetben, mindazonáltal számos tényező befolyásolja vagy korlátozza. Az elmúlt egy-két évben sorban jelentek meg olyan vizsgálati eredmények, amelyek jelentős mértékben árnyalták a fragmentált, polarizált, homogenizált, a szélsőséges nézetek elharapózásához vezető és a verbális agressziót gerjesztő online információs környezetről alkotott képet. Az ellenvetések részben módszertaniak: a Facebookra vagy a Twitterre

összpontosító vizsgálatok, a számítógépes propaganda vagy az álhírek terjedéséről szóló kutatások gyakran platformfüggőek, egyetlen információs közegre összpontosítanak, miközben a mai médiakörnyezet alapvetően hibrid környezet: a felhasználók többféle felületet használnak, és többféle közösségi oldalon tartanak fenn profilokat (Dubois és Blank 2018).

A visszhangkamrahatást korlátozó tényezők egyik része az elérhető tartalmakhoz, másik része pedig a felhasználók viselkedéséhez kapcsolódik.

Egy kutatócsoport például ötvenezer olyan amerikai felhasználó böngészési adatait vizsgálta, akik rendszeresen olvasnak online híreket. Az ilyen felhasználókra általában az jellemző, hogy politikailag elkötelezettek. A vizsgálat azt találta, hogy a felhasználók hírfogyasztása jelentős mértékben abból állt, hogy meglátogatták kedvenc híroldalukat, és ezek politikailag elkötelezett *mainstream* amerikai híroldalak voltak. Nagyon ritkán fordult elő, hogy valaki a másik oldal hírforrásait látogassa, és ez a viselkedés tulajdonképpen az offline hírfogyasztás sajátosságait követi, azaz nem a Facebook vagy a Google logikájának felel meg. A közösségi oldalak és keresőmotorok használata viszont növelte annak a valószínűségét, hogy a felhasználók olyan anyagokkal találkozzanak, amelyek a sajátjuktól eltérő politikai nézeteket képviseltek (Flaxman et al. 2016). Az internet továbbra is a sokféle tartalom világa, és ez a sokféleség érvényesülhet is – ami nem zárja ki a vélemények polarizációját.

A szelektív észlelés vagy a szelektív információkeresés online megnyilvánulásait vizsgáló tanulmányok is árnyalt képet mutatnak. A felhasználók a saját nézeteiket megerősítő tartalmakat preferálják és keresik, de ez nem zárja ki azt, hogy ellentétes nézetekkel találkozzanak. Az online közeg növeli az előbbi lehetőségét, de nem csökkenti az eltérő világnézeteket hordozó hírekkel való találkozások mennyiségét, és az emberek nem kerülnek aktívan ezeket (Garrett 2009). Az amerikai vizsgálatokban rendszeresen szignifikánsnak bizonyul azonban a felhasználók politikai affiliációja: a demokrata vagy liberális szavazókra sokkal jellemzőbb, hogy kiegyensúlyozott vagy legalábbis politikai irányultság szempontjából változatosabb hírekkel találkoznak, mint a republikánusokra, különösen a jobboldali-autoritárius csoportra (Garrett 2009: 693).

A közösségi oldalakon az információ terjedésében jelentős szerepet játszik az egyén kapcsolathálójának összetétele is. Ezeken a felületeken az életünk különböző szakaszában különböző csoport-hovatartozásaink alapján létrejövő kapcsolatokat tartunk fenn, és ezek a kapcsolatok legalább olyan fontos szűrők lehetnek, mint az algoritmusok maguk (Bakshy et al. 2015; Seargeant és Tagg 2019). A Facebook-felhasználókkal készült mélyinterjúk visszatérő témái például, hogy a felhasználók tudatában vannak, hogy bejegyzéseik ütközhetnek mások nézeteivel, és mindenki saját stratégiát fejleszt ki e helyzetek kezelésére. Ezért aztán az online közeget a technológia mellett az is alakítja, hogy mit gondolnak a felhasználók, mire alkalmas az adott felület a leginkább,

és ennek alapján milyen használati normákat alakítanak ki maguk számára – ezeket az elképzeléseket médiaideológiáknak szokás nevezni (Sergeant és Tagg 2019).

A felhasználók médiaideológiái mellett az online visszhangkamrák kialakulását a felhasználók médiarepertoárja is korlátozhatja: azoknak a hírforrásoknak az összessége, amelyeket az egyén rendszeresen használ; ez általában több platformot foglal magába. Amennyiben a médiarepertoár változatos, a felhasználót az algoritmusok nem zárják filterbuborékokba (Dubois és Blank 2018). A hírmédia tartalmainak minősége továbbra is kulcsfontosságú. Az online világ résztvevői, ha nem is záródnak szűrők által meghatározott buborékokba, kiegyensúlyozott és változatos tájékoztatói források híján bezáródhatnak a hírmédia visszhangkamráiba. A sajtószabadság kérdése, valamint a minőségi és sokféle média fenntartása az online tájékozódás és online viták minősége szempontjából is központi jelentőségű. Az egyén médiarepertoárjának kialakításában pedig az oktatásnak jut(na) fontos szerep: a médiaműveltség-programok központi elemét képezi a több forrásból való tájékozódás képességének elsajátítása (Dubois és Blank 2018).

A véleménybuborékoktól a hírközösségekig

A hálózati kommunikációnak a visszhangkamra fogalmához kapcsolódó kritikái általában abból indulnak ki, hogy a közönség fragmentációja automatikusan rontja a közbeszéd minőségét, csökkenti a felhasználók tudását a közügyekről, és végső soron árt a demokráciának. Ez a kritika az egységes deliberatív nyilvánosság normatív ideálján alapul, amely – ideális változatában – olyan politikai eszmecserék sorozatát jelentené, amelyek egyenlő és egymást kölcsönösen tiszteletben tartó felek között folynak, és amelyek során a résztvevők „észszerű, gondosan felépített és morálisan megalapozott érveket” ütköztetnek egymással, miközben mindenki azonos esélyekkel és azonos feltételek mellett kapcsolódhat be a beszélgetésbe (Mutz 2006: 16). Ez az ideál azonban nyilvánvalóan soha nem valósult meg, sem a tömegkommunikáció korában, sem az online viták korában (Császi 2008). Ennél komolyabb hiányossága azonban a koncepciónak, hogy normatív eszményként figyelmen kívül hagyja az ellen nyilvánosságok, és különösen a marginalizált csoportok úgynevezett alávetett nyilvánosságainak szerepét a közösségalkotásban, érdekérvényesítésben, a „szóhoz jutásban” és a társadalmi mozgalmak szerveződésében (Costanza-Chock 2018: 205). A polgári nyilvánosság fogalmának ezt a hiányosságát maga Jürgen Habermas is elismerte, amikor harminc évvel az eredeti mű megjelenése után, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozásának* angol fordítása kapcsán az ellen nyilvánosságok elméleti és történelmi fontosságáról írt (Habermas 1996).

A közösségi oldalakról, a hálózati és mobil technológiákról, valamint az itt terjedő tartalmakról azonban nem csak aszerint érdemes gondolkodni, hogy mennyire felelnek meg a deliberatív demokrácia eszményének, vagy ássák alá azt. A visszhangkamra nemcsak felerősít, hanem meg is erősít. A digitális technológiák domesztikációjáról és használatáról szóló irodalomban számos példát találunk arra, hogyan használják ezeket az emberek és közösségek a családi, kulturális és politikai kötelekeik megerősítésére és fenntartására. A globális médiarendszerről írott összefoglalójában Nick Couldry úgy fogalmaz, hogy a mobiltechnológiák és közösségi oldalak affordanciái a mindennapi, meghitt szolidaritás és dialógus új formáit teszik lehetővé (Couldry et al. 2018: 180). Innen nézve a visszhangkamra felerősítő vagy megerősítő hatása komoly politikai erőforrás lehet. A mai társadalmi-politikai mozgalmak jellemzően digitális térben szerveződő „akcióhálózatok” (Bennett és Segerberg 2012: 742) az arab tavasztól az *indignados* vagy az *occupy* mozgalmakig, amelyeknek szerveződésében nagy szerepet kap a központi témák egyéni „visszhangja” és a személyes tapasztalatokhoz való kapcsolódás (Bennett és Segerberg 2012).

Ennek a megerősítő hatásnak vagyunk tanúi az adott témák vagy hírek köré szerveződő „tematikus nyilvánosságok” vagy „hírközösségek” esetében is. A hírközösségek kifejezést itt az „*issue public*” megfelelőjeként használom. Ez utóbbi kifejezés a szelektív észlelés kutatásából származik, és azt a jelenséget hivatott megragadni, hogy a zajos médiakörnyezetben, az információs túlterheltség állapotában az emberek kialakítanak affinitásokat bizonyos témák iránt, amelyeknek személyes relevanciája is van számukra, és így ennek a témának a publikumához tartoznak – azaz nem kedvelt hírforrásokra, hanem számukra fontos hírekre összpontosítják figyelmüket (Iyengar et al. 2008). Az online közegben a konkrét témák könnyen és gyorsan kereshetők, a web 2.0 részvételi lehetőségei és a közösségi média pedig azok fogyasztóit, terjesztőit, értelmezőit, kommentelőit és továbbgondolóit is összekapcsolja egymással. A tudományos és technológiai kérdések társadalmi percepciójának alakulásában a hírközösségek különösen fontosak: e kérdések köré – a betegségek terjedésétől az autópálya-építésekig – online közösségek szerveződnek, amelyek hangja gyakran eljut a hagyományos tömegkommunikációs platformokig is. Ezek a hírközösségek ráadásul nem feltétlenül helyhez kötöttek, akár globálisak is lehetnek; a nemzeti határokon átvélő politikai közösségek egyre inkább adott ügyek köré szerveződnek (Marres 2007).

Az így kialakuló hírközösségek természetesen egyhangú visszhangkamraként vagy véleménybuborékokként is működhetnek. Különösen igaz ez a különféle aktivista mozgalmakra, amelynek online változatait, az úgynevezett „hashtag-aktivizmust” számos kritika éri. Ezeket a kételyeket sűríti magába a „*slactivism*” kifejezés, amelyet a „*slacker*” (hozzávetőleg: 'lógós, lazsáló') és az „*activism*” szavak összevonásából jött létre, és amely tulajdonképpen a közösségi oldalakon szocializálódott fiatal generációk szatirikus és

memetikus formákban megnyilvánuló közéleti érzékenységet bírálja (McClennen 2018: 87). Nem mellékesen: méltatlanul; hiszen ezek a humoros, memetikus aktivizmusformák a hagyományos hírforrásoknál szélesebb közönséget képesek megszólítani, nyilvános hangot biztosíthatnak kisebbségi vélemények számára, és segíthetnek szembeszegetni a politikai szereplők propagandisztikus kampánykommunikációjával (Nagy 2016). Ugyanakkor az online hírközösségek, a konkrét közéleti vagy társadalmi kérdések körüli online viták vizsgálatai azt mutatják, hogy ezek a témaközösségek vitatkozó közösségek, amelyekben a vélemények távolról sem homogének (Sandover et al. 2018).

„A hálózati szolidaritás lehetősége: kommunikáció a hosszú huszadik század végén” című tanulmányában Gina Neff egy másik korszakváltástézist fogalmaz meg. Ugyanúgy, ahogyan a 19. századot sem a naptári századforduló, hanem az első világháború vége zárta le, a hosszú huszadik századnak – legalábbis médiatörténeti szempontból – 2016-ban van vége. Az amerikai elnökválasztási kampány, illetve a Brexit-népszavazás azt mutatja, hogy a nyugati társadalmak fragmentálódása, a társadalmi kötelek fellazulása a vélemények polarizálódásához, az egymás iránti bizalom felszámolásához, törzses, tradicionalista és nacionalista izolacionizmushoz vezetett. Innentől fogva pedig új médiaelméletekre lesz szükség. Különösen azt a médiaelméletet kell feladni, amely feltételezi, hogy a nyitott, egyenlő részvételi feltételeket teremtő, kiegyensúlyozott és változatos információkat hordozó tömegkommunikáció, valamint ennek nyilvánossága tájékozottabbá és jobb polgárokká tesz bennünket – és végső soron jobbá teszi a világot is (Neff 2018). Ma a több nem feltétlenül jobb, ahogyan ezt a közösségi oldalakat nem hamis, de rengeteg elbizonytalanító hírrel elárasztó propaganda sikere tanúsítja. Ezért nem az a jó kérdés, hogy hogyan törünk ki az online visszhangkamrákból, hogyan kerüljük ki a szűrőket, hogy leiratkozunk-e a közösségi oldalakról, vagy úgy manipuláljuk-e az algoritmusokat, hogy másfajta véleményekkel is szembesítsenek. Hanem inkább az a kérdés, hogyan lehet ezeket az affordanciákat arra használni, hogy a hírek az új, hálózati társadalomban a hálózati szolidaritás építőköveivé válhassanak.

Irodalom

- Ananthaswamy, Anil (2011) Age of the Splinternet. *New Scientist*, 211 (2821): 42–45.
- Angelusz Róbert és Tardos Róbert (2009) A kapcsolathálózati szemlélet a társadalom- és politikatudományban. *Politikatudományi Szemle*, XVIII (2): 29–57.
- Bajomi-Lázár Péter (2006) Manipulál-e a média? *Médiakutató*, 7 (2): 77–95.
- Bakshy, Eytan és Messing, Solomon és Adamic, Lada A. (2015) Exposure to ideologically diverse news and opinion on Facebook. *Science*, 348 (6239): 1130–1132.
- Bennett, W. Lance és Iyengar, Shanto (2008) A new era of minimal effects? The changing foundations of political communication. *Journal of Communication*, 58 (4): 707–731.

- Bennett, W. Lance és Segerberg, Alexandra (2012) The logic of connective action. *Information, Communication & Society*, 15 (5): 739–768.
- Boyd, Kenneth (2019) Epistemically pernicious groups and the groupstrapping problem. *Social Epistemology*, 33 (1): 61–73.
- Cacciatore, Michael A. és Scheufele, Dietram A. és Iyengar, Shanto (2016) The end of framing as we know it... and the future of media effects. *Mass Communication and Society*, 19 (1): 7–23.
- Császai Lajos (2008) Médiakutatás a kulturális fordulat után. *Médiakutató*, 9 (3): 93–108. Elérhető: https://mediakutato.hu/cikk/2008_03_osz/07_mediakutatas_forradalom/?q=m%C3%A9diakutat%C3%A1s+a#m%C3%A9diakutat%C3%A1s+a
- Costanza-Chock, Sasha (2018) Media, communication, and intersectional analysis. Ten comments for the international panel on social progress. *Global Media and Communication*, 14 (2): 201–209.
- Couldry, Nick et al. (2018) Media, communication and the struggle for social progress. *Global Media and Communication*, 14 (2): 173–191.
- Dahlgren, Peter (2005) The Internet, public spheres, and political communication. Dispersion and deliberation. *Political Communication*, 22 (2): 147–162.
- Dubois, Elizabeth és Blank, Grant (2018) The echo chamber is overstated. The moderating effect of political interest and diverse media. *Information, Communication & Society*, 21 (5): 729–745.
- Flaxman, Seth és Goel, Sharad és Rao, Justin M. (2016) Filter bubbles, echo chambers, and online news consumption. *Public Opinion Quarterly*, 80: 298–320.
- Garrett, Kelly R. (2009) Politically motivated reinforcement seeking. Reframing the selective exposure debate. *Journal of Communication*, 59 (4): 676–699.
- Garton Ash, Timothy és Gorwa, Robert és Metaxa, Danae (2019) *GLASNOST! Nine ways Facebook can make itself a better forum for free speech and democracy*. Research Report, Oxford. Elérhető: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/our-research/glasnost-nine-ways-facebook-can-make-itself-better-forum-free-speech-and-democracy>
- Habermas, Jürgen (1996) Further reflections on the public sphere. In Craig Calhoun (szerk.): *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MA – London, 421–461.
- Harari, Yuval Noah (2018) The myth of freedom. *The Guardian*, 2018. szeptember 14. Elérhető: <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/14/yuval-noah-harari-the-new-threat-to-liberal-democracy>
- Iyengar, Shanto és Hahn, Kyu S. és Krosnick, Jon A. és Walker, John (2008) Selective exposure to campaign communication. The role of anticipated agreement and issue public membership. *Journal of Politics*, 70 (1): 186–200.
- Jamieson, Kathleen és Cappella, Joseph (2008) *Echo chamber. Rush Limbaugh and the conservative media establishment*. Oxford: Oxford University Press
- Johnson, Thomas J. és Bichard, Shannon L. és Zhang, Weiwu (2009) Communication communities or ‘CyberGhettos’? A path analysis model examining factors that explain selective exposure to blogs. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 15 (August): 60–82.

- Kahn, Richard és Kellner, Douglas (2005) Oppositional politics and the Internet. A critical/reconstructive approach. *Cultural Politics*, 1 (1): 75–100.
- Karlsen, Rune és Steen-Johnsen, Kari és Wollebæk, Dag és Enjolras, Bernard (2017) Echo chamber and trench warfare dynamics in online debates. *European Journal of Communication*, 32 (3): 257–273.
- Marres, Noortje (2007) The issues deserve more credit. *Social Studies of Science*, 37 (5): 759–780.
- McClennen, Sophia A. (2018) What's wrong with slactivism? Confronting the neoliberal assault on millennials. In Julie A. Webber (szerk.): *The joke is on us. Political comedy in (late) neoliberal times*. Rowman & Littlefield, 87–104.
- McLuhan, Marshall (1997) *Essential McLuhan*. Szerk. McLuhan, E. és Zingrone, F. London: Routledge
- Metzger, Miriam J. (2014) Broadcasting versus narrowcasting. In K. Kenski és K. H. Jamieson (szerk.): *The Oxford handbook of political communication*. Oxford: Oxford University Press. Hálózati kiadás. Elérhető: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199793471.001.0001/oxfordhb-9780199793471-e-62>.
- Mutz, Diana C. (2006) *Hearing the other side deliberative versus participatory democracy*. Cambridge: Cambridge University Press
- Nagy Zsófia (2016) Repertoires of contention and New Media. The case of a Hungarian anti-billboard campaign. *Intersections*, 2 (4): 109–133.
- Neff, Gina (2018) The potential of networked solidarity. Communication at the end of the long twentieth century. In P. J. Boczkowski és Z. Papacharissi (szerk.): *Trump and the media*. Cambridge, MA – London: The MIT Press, 127–132.
- Negroponte, Nicholas (1995) *Being digital*. New York: Alfred A. Knopf. (Magyarul: *Digitális létezés*. Fordította Csaba Ferenc. Budapest: Typotex, 2002)
- Papacharissi, Zizi (2014) *Affective publics*. Oxford University Press
- Pariser, Eli (2011) *The filter bubble. What the internet is hiding from you*. New York: Penguin
- Sandover, Rebecca és Kinsley, Samuel és Hinchliffe, Stephen (2018) A very public cull – The anatomy of an online issue public. *Geoforum*, 97: 106–118.
- Satariano, Adam és Wakabayashi, Daisuke és Kang, Cecilia (2018) Trump accuses Google of burying conservative news in search results. *The New York Times*, 2018. augusztus 28. Elérhető: <https://www.nytimes.com/2018/08/28/business/media/google-trump-news-results.html>
- Seargeant, Philip és Tagg, Caroline (2019) Social media and the future of open debate. A user-oriented approach to Facebook's filter bubble conundrum. *Discourse, Context & Media*, 27: 41–48.
- Stroud, Natalie Jomini (2014) Selective exposure theories. In K. Kenski és K. H. Jamieson (szerk.): *The Oxford handbook of political communication*. Oxford: Oxford University Press. Hálózati kiadás. Elérhető: <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199793471.001.0001/oxfordhb-9780199793471-e-009>
- Sunstein, Cass R. (2007) *Republic.com 2.0*. Princeton and Oxford: Princeton University Press

Maróthy Szilvia

A nyílt és a zárt tudományról

A tudományos tevékenység feltételrendszere és etikai normái szerint a tudományos eredményt akkor tudjuk elismerni, ha 1) hozzáférünk, 2) azon forrásokhoz is hozzáférünk, melyeken az eredmény alapszik, 3) az előbbi kettő birtokában ellenőrizni, illetve reprodukálni tudjuk. Tanulmányomban azt vizsgálom, ezek a feltételek mennyiben teljesülnek a webes közegben, amely az utóbbi évtizedben a tudományos publikálásnak is a legjelentősebb felülete lett. A webes technológiák elméletileg sokkal több lehetőséget kínálnak az említett feltételek teljesítésére, valamint a tudásmegosztásra, a kollaborációra. Mást mutat-e a gyakorlat? Ezt fogom alapvetően bölcsészettudományi példákon keresztül vizsgálni.

A nyílt tudomány (*open science*) megnevezés azon elvek összességét takarja, melyek a tudás szabad hozzáférését és újrafelhasználását támogatják. Ilyen a tudományos publikálásban is sokat emlegetett nyílt hozzáférés (*open access*), mely az elmúlt évtizedben jelentős intézményesüléssel ment keresztül. Inkább mozgalom jellegű, másfelől piaci modellt képvisel a nyílt forráskód (*open source*), mely elsősorban a szoftverek, másodszorban a digitális tartalom számítógépes kódjainak, fájljainak megosztását, közösségi fejlesztését és felhasználhatóvá tételét takarja (lásd még a nyílt adat vagy *open data* fogalmát). A magyar nyelvű információs portál megfogalmazása:

Az Open Science olyan tudományos gyakorlat, ahol lehetőség nyílik az együttműködésre, a kutatási adatok, laboratóriumi jegyzőkönyvek és egyéb, a kutatás folyamatában keletkezett információk szabad felhasználására, engedélyezve az újrahaznosítást, a reprodukálást, a terjesztést. Egy olyan mozgalom, melyben a kutatások együttműködésen alapulnak, átláthatóak és elérhetőek. (*openscience.hu.*)

A nyílt hozzáférésű publikálást mára a legtöbb könyvtár, kutatóintézet és műhely támogatja, a kutatók publikációikat legalábbis részben valamilyen OA-konstrukcióban (például Gold, Green, Hybrid) teszik közzé. Az ingyenes hozzáférés azonban illúzió, hiszen az árát valakinek meg kell fizetnie: a korábbinál nem kevésbé aránytalan helyzetek kialakulásához vezethet, ha ezt maguknak a szerzőknek kell megtenniük. De előidéz sajátos helyzeteket is, különösen a humán tudományok kisebb-nagyobb műhelyeinek

folyóiratai esetében. Ezek többsége ugyan semmilyen (elvi, gazdasági) kapcsolatban nincs tényleges OA-konstrukciókkal, mégis ezt a kategóriát alkalmazzák magukra, vagy így hivatkozik rájuk a kiadó intézményük, esetleg ezt a megjelölést használják maguk a szerzők (például az impresszumban, az intézményi honlapon, a Magyar Tudományos Művek Tárában). A kisebb műhelyek maguk bonyolítják a kiadói és szerkesztői tevékenységeket, esetleg intézményi könyvtár segítségét kérik a webes publikáláshoz. Egyetemi és kutatóintézeti könyvtárak például sorra integrálják Open Journal Systems (OJS) platformra a folyóiratokat.¹

Az azonban fel sem merül, hogy ebben a környezetben a szerzőkre terheljék a költségeket, hovatovább ezeknek a folyóiratoknak költségvetésük sincs feltétlenül. A folyóiratszámok munkaköri feladatként, önkéntes munkaként készülnek el, esetleg pályázati finanszírozás teszi azokat lehetővé. Igaz, e tekintetben is egyre szűkül a lehetőségek köre, az NKA Folyóirat-kiadás Kollégiumának akadozó, majd 2016-tól megszűnő tevékenysége sokat rontott a helyzeten. Az olvasó számára valószínűleg nem új információk ezek, ám fontos látni, hogy a nagy kiadók és tartalomszolgáltatók, illetve az OA-publikálás intézményesült formái között sajátos zárványokat képeznek ezek a kis folyóiratok. Különösen akkor válik mindez érdekessé, amikor a képbe a kutatásértékelés és a tudománymetria is belép, melyek működtetése szintén javarészt piaci szereplők kezében van.

2018 végén az a – részben politikai színezetű – hír rázta meg a tudományos közéletet, hogy az Elektronikus Információs szolgáltatás (EISZ) nem hosszabbítja meg a Science-Direct Freedom Collection, a Scopus és a SciVal adatbázisok hozzáférésére vonatkozó, Elsevierrel kötött szerződését. Ezt az OA-politikát támogató szereplők lelkesen, az erről nem tudók, illetve a szkeptikusok a magyar tudományosság gyásznapjaként fogadták, s nem meglepő, hogy utóbbiak médiajelenléte volt intenzívebb.² Az EISZ részletes tájékoztatást közölt az eseményekről:

A jövőben kizárólag az Open Access publikálást 100%-ban támogató, Read & Publish szerződést kívánunk kötni a kiadóval. (...) a magyar kutatói közösség azonban a hozzáférés mellett további előnyökben is részesülne, és mentesülne az OA publikálási költségek alól. (EISZ 2018.)

Lényegében reflektálatlanul maradt később az a hír, hogy az említett adatbázisokhoz való hozzáférést újra lehetővé tették, a kiadóóriással pedig további megállapodásokat irányoztak elő, melyek mind az OA-modell szélesebb körű alkalmazását presszionálják

¹ Például ELTE: <http://ojs.elte.hu/>, SZTE: <http://www.ek.szte.hu/ojs/>, MTA KIK: <http://openaccess.mtak.hu/index.php/fejlesztok/ojs>.

² Példaként a Qubit felületén lezajlott vitát említeném: <https://qubit.hu/kereses?q=elsevier>.

(EISZ 2019a). Ezenfelül olyan megállapodások is születtek, melyek az OA-publikálás költségei alól mentesítették a szerzőket (EISZ 2019b és 2019c).

A kutatási eredmények közzététele azonban nem merül ki tanulmányok közzétételében: azok szerves részét képezik a kutatási adatok is. Bár egyre több bölcsészettudományi projekt vállalkozik (akarva, akaratlanul) valamilyen webes kutatói adatbázis, repozitórium vagy szövegszolgáltatás elkészítésére, ma is igaz, hogy ezen a területen, illetve a tágabban értelmezett humán tudományokban ez a gyakorlat nem jellemző. A kutatási adatok szabványos megosztását támogatandó az Európai Bizottság nyílt tudománnyal foglalkozó munkacsoportja 2016-ban közzétette a FAIR alapelveket. Az erről készült jelentést és a csoport további dokumentumait szabadon hozzáférhetővé tették (High Level Expert Group on the European Open Science Cloud 2019). Ezen túl számos más kezdeményezés foglalkozik a nyílt tudomány népszerűsítésével és gyakorlatba ültetésével, jelen tanulmányban csak egyet emeltem ki közülük.

A FAIR betűszó a *Findable*, *Accessible*, *Interoperable* és *Reusable* szavakból áll össze. Az elvek azt szabályozzák, miként lehet egy (tudományos) dokumentum vagy adat pontosan azonosítható, metaadatokban gazdag, szabványos protokollokon keresztül visszakereshető, hozzáférhető, a tudományos adatok és metaadatok pedig a rendelkezésre álló szótárak/tezauruszok segítségével leírtak, valamint újrafelhasználhatók. Az ajánláscsomag lényegében a már működő nyílt hozzáférés és nyílt adat szabványokat, kezdeményezéseket hozza össze, nemcsak javaslatokat fogalmazva meg, de elvárásrendszer is kialakítva ezek köré (Wilkinson et al. 2016). Az alapelveket például már egyes ERC (European Research Council támogatta) projektek is implementálják.³

De hogy viszonyulnak mindehhez a kutatók és a kutatóhelyek? Egyrészt szélesebb körű és olcsóbb hozzáférést igényelnek, másrészt azonban féltik saját kutatási adataikat, s gyakran üzleti titokként kezelik az állami vagy EU-s finanszírozásban megszületett eredményeket. Egyrészt széleskörűen alkalmazzák a webes kutatási adatbázisok és tartalomszolgáltatások kínálta digitális szövegeket, másrészt azonban a szerzők töretlenül a papíralapú kiadásokra hivatkoznak – annak ellenére, hogy számos megoldás született már a digitális objektumok azonosítására. Egyrészt még mindig erős (a bölcsészettudományok területén) a digitalizálással kapcsolatos szkepticizmus, bizalmatlanság, másrészt azonban a kutatók sokszor kritika nélkül vetik bele magukat a rendelkezésükre álló webes szolgáltatásokba. A tartalom hatalom, és e hatalomért sokfrontos küzdelem zajlik a tudományos szcénán belül is. Ugyanakkor komoly problémát jelent, hogy az egyes adatbázisokban, tartalomszolgáltatásokban kutatva elfelejtjük alkalmazni azt a forráskritikai gyakorlatot, amely az analóg médium esetében már kialakult (Maróthy 2017). A kutatók és kutatóhelyek e kettős természete a tudományos publikálás médi-

³ Pl. LiLa: Linking Latin – Knowledge Base of Linguistic Resources (2019), <https://lila-erc.eu/>.

umváltásának, e sokrétű átalakulási folyamatnak a sajátos tünete. A háttérben pedig a tudományos tevékenységet kiszolgáló apparátus (például finanszírozás, közgyűjtemények szolgáltatásai) és az oktatás rendkívül lassú vagy inkább meg-megszakadó, szigetszerű fejlesztése áll.

Itt megjegyzendő, hogy a webes adatbázisok, tartalomszolgáltatások fenntartói sok esetben elmulasztják jelezni, mi van és mi nincs benne a szolgáltatásban. Gyakori probléma, hogy hiányzik vagy igen szükséges a szolgáltatáshoz tartozó dokumentáció, ez kivált akkor okoz problémát, ha digitalizált anyag közreadásáról van szó, hiszen minden konverzió/médiumváltás adatvesztéssel jár.

Az alábbiakban két példával szeretném megvilágítani, miért is jelent gondot, ha a tudományos eredményekhez csak nyomokban, nem pedig a maguk teljességében férünk hozzá. Egyik példám a weben egyre nagyobb számban elérhető tudományos szövegkiadások esete. A kezdeti HTML-alapú publikálást az ezredforduló után a TEI XML alapú szövegkódolás váltotta fel. A TEI XML a Text Encoding Initiative által gondozott, XML (Extensible Markup Language) szintaxisú követő kódkészlet, melyet szövegek kódolására alkalmaznak (TEI: Text Encoding Initiative 2019).

Bár két jelentős vállalkozás is célul tűzte ki a tudományos elektronikus szövegkiadások lajstromba vételét (Franzini et al. 2018–; Sahle 2008–), ez korántsem egyszerű feladat. Ha a papíralapú szövegkiadások számával vetjük össze, egyik katalógus sem utal számottevő elektronikus kiadványra. Bár a kiadások feldolgozottsága nem teljes, a tudományos elektronikus szövegkiadások számát nagyságrendileg jól mutatja a két katalógus. Az összevetést a papírkivadványokkal az is nehezíti, hogy számos esetben nem egy adott művet tesz közzé a kiadvány, hanem egy akár több száz vagy ezer műből álló korpuszt. Franzini és Sahle gyűjtése tehát nem teljes ugyan, de reprezentatívnak tekinthető. Az alábbiakban Franzini katalógusának adatai alapján tekintem át a forráskódok hozzáférhetővé és felhasználhatóvá tételének gyakorlatát. Egy kutatási projekt keretében ezen adatbázist a magyar nyelvű és vonatkozású anyaggal bővítettem, ezért a katalógus a magyar anyagot illetően reprezentatívnak tekinthető (Maróthy 2018b).

Az alábbi statisztikában annak jártam utána, milyen mértékben szabad hozzáférésűek az egyes kiadványok. Teljesen szabad hozzáférésű az a kiadvány, mely a forráskódokat (például a TEI XML szövegkódolást) is közreadja, letölthetővé teszi. Részben szabad hozzáférésű az, ami valamely licenccel (például Creative Commons, GNU Public Licence) korlátozza a hozzáférést, letöltést. Ezekkel szemben állnak azok a kiadványok, melyek egyáltalán nem tesznek közzé ilyen állományokat, tehát digitális filológiai eszközökkel dolgoznak ugyan, de ebből semmit nem adnak vissza a kutatóközösségnek, a kódolási eljárások ellenőrizhetetlenek és nem hasznosíthatók.

A jelenleg 304 tételes katalógus kiadványainak 87,5%-a valamilyen mértékben sza-

bad hozzáférésű, ám csak a teljes anyag 12,5 %-a nyílt forráskódú.⁴ TEI XML alapú kiadványt 169-et számlál (ez a teljes állomány mintegy 55,6%-a), ezek közül 63, tehát közel 37% teszi közzé magukat az XML-fájlokat is, itt tehát az arány már biztatóbb. 75 kiadványnak a teljes tartalmára, 3-nak egy részére vonatkozik valamilyen szabad Creative Commons licenc, ez együttesen 46%-a a teljes anyagnak. A forráskódokhoz való szabad hozzáférést támogatják az API-k (Application Programming Interface) is, ilyen felülete 15 kiadványnak van.

A magyar anyagban – mely jelenleg 47 feldolgozott tételt számlál – a kiadványok a szövegeket kivétel nélkül szabadon hozzáférhetővé teszik, ez nagy pozitívum.⁵ GNU General Public License alatt 5 kiadványt találunk, Creative Commons licenc alatt egy sincs. A GNU GPL alattiak kivétel nélkül a *Hálózati kritikai kiadássorozat* (1998–2001) tagjai, melyek egyébként is HTML-ben kódolt szövegek, olyan statikus tartalmak, melyek forrásfájljaihoz egyszerű letöltéssel is hozzáférhetünk. 22 TEI XML kódolású szövegkiadás van, ezek egyike sem tesz közzé semmilyen forráskódot jelenleg, ebben tehát messze elmaradunk a nemzetközi tendenciáktól.

Miért lenne jó, ha az XML-ek hozzáférhetőek lennének? Egyrészt segítségül, mintául szolgálhatnának más kiadások elkészítéséhez (jelenleg nem tudjuk, hogyan oldanak meg mások ugyanolyan textológiai jelenségeket, például hogyan kódolják egy levél egyes elemeit). Fény derülhetne például arra, hogy bizonyos esetekben a TEI-szabvány nem alkalmas erre vagy hiányos (például az egymást átfedő szövegszegmensek miatt új elemet kellett behozni a kódolás során), így közösen járulhatnánk egy elem felvételéért, módosításáért a kódkészletet fenntartó konzorciumhoz. De számos más módon is segíteni tudná a kollaborációt, ha a forrásfájlok minden nehézség nélkül hozzáférhetőek lennének. Másrészt ellenőrizhetővé válna a textológiai és filológiai munka: az XML egyik legfontosabb előnye a kutatási eredmények explicitté tétele a szövegek kódolása során. Ha azonban nem látok rá ezekre az explicitté tett tudományos tényekre, honnan tudjam, mit állít róla, aki rögzítette? Amennyiben az XML fájlokban rögzített adatok csak egy közvetítő grafikus felületen keresztül jutnak el a felhasználóhoz, az jelentősen korlátozza az adatok értelmezhetőségét és felhasználását. Ez a harmadik érvem: a TEI azon alapelve, mely különválasztja a tudományos adatok, a struktúra rögzítését és azok megjelenítését, csak akkor tud érvényesülni, ha a tudományos közösség ezekhez a forrásfájlokhoz hozzá is fér. Az XML kódolás lényege, hogy a tudományos adatokat

⁴ Ha a teljes, 304 tételes anyagra vetítjük, a megoszlás a következő: 12,5% (38) csak fizetés ellenében elérhető, ~3% (9) regisztrációhoz kötött, de a szöveg ingyenesen hozzáférhető, ~50,6% (154) a szöveg szabadon hozzáférhető, ~21,4% (65) a szöveg és a forrásfájlok is részben hozzáférhetőek, 12,5% (38) a szöveg és a forrásfájlok is egészében hozzáférhetőek. Az adatfelvétel szempontjainak részletes ismertetése: Franzini 2015.

⁵ Noha a legtöbb magyar kiadvány Franzini gyűjtésében is szerepel, a gyűjtőkör különbségei miatt nem mind (például a már nem elérhetőek hiányoznak), ezért itt saját adatokat használtam (Maróthy 2019). A magyar katalógust utoljára 2019. január 7-én frissítettem.

számítógépes eszközökkel tudjuk kezelni, feldolgozni, elemezni (és megőrizni) – de hogyan tegyük mindezt, ha nem férünk hozzá, mert csak egy olvasókönyvet kapunk?

A másik példám voltaképpen egy sikertörténet – vagy legalábbis annak kezdete. A számítógépes bölcsészeti kutatások jellemzően nagyobb mennyiségű, ugyanakkor jó minőségű (megbízható és jól strukturált) adatokat igényelnek. Ilyet előállítani időigényes, már rendelkezésre álló adatállományokat megszerezni pedig igen nehézkes. Egy workshop erejéig azonban kísérletet tettünk arra, hogy a különféle webes tartalmak gazdájától adatokat kérjünk, melyeket aztán feldolgozhatunk és elemezhetünk. A téma a *Nyugat* és korszakának folyóiratai, szerénytelen célunk a folyóiratok és szerzők közötti kapcsolati háló megrajzolása volt (Nyugathon – beszámoló 2019).

A megvalósításhoz a *Nyugat* és számos más folyóirat szám szintű adataira lett volna szükség, legalább a szerzőnév–folyóiratszám adatelemekre vonatkozóan. Olyan nyilvános adatbázis azonban, amely ezt tartalmazná, jelenleg nem létezik. Így egyfelől a Petőfi Irodalmi Múzeum katalógusát és névterét, valamint az Irodalomtudományi Intézet bibliográfiáját használtuk, másfelől pedig az Arcanum Adatbázis Kft. tudástárát.⁶ Előbbi kettő minőség és strukturáltság szempontjából jónak mondható, mennyiség (pontosabban feldolgozottság) tekintetében azonban kevésnek bizonyult. Utóbbi ugyan nem annyira pontos és strukturált, mint a másik kettő, ám nagyságrendekkel több adatot tartalmaz, így a későbbiekben elsősorban ezzel az adatsorral dolgoztunk. Célszerűbbnek látszott ugyanis egy teljes adatállományt tisztítani, mint egy hiányosat pótolni. Az adattisztítás ebben az esetben azt jelentette, hogy a más funkcióban használt, jobbra következően rögzített, de nem strukturált adatokból strukturáltat és feldolgozhatóvá készítsünk. Ez egy folyóiratnál hozzávetőleg 2 napot vett igénybe, az adatok pótlása ennél jóval több idő lett volna: a *Napkelet* esetében például 175 folyóiratszám 991 szerzőjének 4155 cikkéről van szó (Minkó et al. 2019a és 2019b). E projekt esetében a következő tanulságokat vontuk le: 1) a mai napig számos terület feldolgozottsága alacsony szinten van, így nem képezheti elemzés tárgyát, 2) ha van is megbízható adatállomány, nagyon nehéz hozzájutni, 3) érdemes a már meglévő digitalizált forrásokból kiindulni, azokat javítani még akkor is, ha minőségüket, strukturáltságukat tekintve nem oly bizalomgerjesztők.

A tudományos munka alapfeltétele, hogy a kutatás során feldolgozott adatok visszakereshetők legyenek, az eredmények pedig reprodukálhatók. A digitális bölcsészet esetében például nemrég újra felvetődött a kérdés, vajon az egyes, gyakran kvantitatív elemzéseket tartalmazó publikációk eredményei megismételhetők-e (Da 2019; Underwood 2019). A sokágú vitából itt csupán egy fontos szempontot emelnék ki: a tudományos eredmények ellenőrzéséhez és megismételhetőségéhez nélkülözhetetlen

⁶ PIM Gyűjtemények és Névter: <https://opac.pim.hu/> és <https://opac-nevter.pim.hu/>; A magyar irodalomtörténet bibliográfiája: <http://www.iti.mta.hu/mib/>; Arcanum Digitális Tudománytár: <https://adtplus.arcanum.hu/>.

nek a felhasznált források, fájlok, kódok, parancsok stb. Nem közzétenni például egy adatsort, melyre az elemzés épül, ugyanolyan mulasztás, mint egy felhasznált primer vagy szekunder szakirodalmi tételt nem hivatkozni. Ha a kutatás során felhasznált adatforrás nem állt korábban rendelkezésre, csak akkor láthatjuk, mire alapozza a kutató az állításait, ha ezeket megosztja a tudós közösséggel. Ha nem teszi, tudományos munkája alapjaiban kérdőjeleződik meg. S ez természetesen nem csak a „digitális bölcsészekre” igaz állítás.

A kutatási adatok és adatsorok közzététele mellett tehát számos érv sorolható fel, ugyanakkor a jogszabályi/intézményi szabályozási környezet is átalakulóban van. A Magyar Tudományos Akadémia 2012-ben adott ki határozatot a tudományos művek OA közzétételére (a kutatóintézeteire és a Lendület-projektekre vonatkozóan). Mégis feltűnően kevés kutatási adattárral találkozhatunk, aminek az az egyik oka, hogy az archiválási feladatok jelentős részét az MTA Könyvtár által üzemeltetett repozitóriumok látják el.⁷ Két kivétel azonban van, egyik a 2013-ban indult SZTAKI Publikációtár, másik a Társadalomtudományi Kutatóközpont adatbankja,⁸ mely 2014 óta gyűjti a publikációkat és a kutatási adatokat (Micsik és Gárdos 2014; Meiszterics és Gárdos 2017). Az infrastruktúra és/vagy az egyeztetés hiányát jól szimbolizálja a Zenetudományi Intézetnek az Arcanum Adatbázis Kft. platformjába költözött archívuma, mely nem kapcsolódik az intézményi infrastruktúrákhoz. A fent említett három intézmény a repozitóriumok kezelését tekintve különálló ugyan, de számos ponton kapcsolódik egymáshoz. Mindhárom repozitórium intézményi fenntartású, ugyanazt a szoftvert használja (*Eprints*), s mint az idézett Gárdos–Micsik-cikk is mutatja, a kialakításkor együtt is működtek. Ezzel szemben az archívum fejlesztését bemutató Bolya Mátyás (2019) ezt írja:

A szolgáltatáshoz optimalizált fájlméretek és fájlformátumok kellenek, valamint megfelelő – vagyis fenntartható, fejleszthető, korlátlan elérésű – szoftverkörnyezet. Ehhez kapcsolódik a megfelelő publikációs platform – és üzemeltetési konstrukció – kialakítása. A tapasztalatok szerint egy ilyen platform üzemeltetése meghaladja egy kutatóintézet lehetőségeit, ezért vezető piaci szereplőket kell bevonni a munkába.

A kutatóintézeteknek a szabályozás szerint kötelezettsége a tudományos műveket OA közzétételi rendszerben kezelni, megőrizni és hozzáférhetővé tenni. Az ehhez szükséges infrastruktúrát azonban az intézmény nem határozza meg pontosan, ahogyan azt sem,

⁷ REAL – az MTA Könyvtárának Repozitóriuma: <http://real.mtak.hu/>; REAL-J – az MTA Könyvtárának Repozitóriuma: <http://real-j.mtak.hu/>.

⁸ SZTAKI Publikációtár (2013–): <http://eprints.sztaki.hu/>; MTA TK Kutatási Dokumentációs Központ (2014–): <https://www.kdk.tk.mta.hu/>.

mi tartozik a tudományos művek közé. (Ez az intézmény eddig a Magyar Tudományos Akadémia volt – a helyzetet tovább bonyolítja, hogy már nem az, vagy csak részben az.) A 2012-es határozat tárgyi hatálya:

jelen határozat az (1) bekezdésben meghatározott kutatók által munkaköri kötelezettségként a tudományos tevékenységükkel összefüggésben alkotott, a Magyar Tudományos Művek Tára (MTMT) alapján tudományos műnek minősülő közlemények kezelésére, megőrzésére és hozzáférhetővé tételére terjed ki. (Irányelvek 2012: 1.)

A 2016-os határozat tárgyi hatálya ehhez képest így módosult:

jelen határozat az (1) bekezdésben meghatározott kutatók által közpénzekből finanszírozott és munkaköri kötelezettségként, a tudományos tevékenységükkel összefüggésben alkotott, a szerzői jogról szóló mindenkor hatályos szabályok szerint tudományos műnek minősülő alkotások (a továbbiakban: mű) kezelésére, megőrzésére és hozzáférhetővé tételére terjed ki. (Irányelvek 2016: 231.)

A módosítás egyrészt beemeli a tudományos művek közé a közpénzekből finanszírozott munkákat (vagy az állami finanszírozás tényét nyomatékosítja), másrészt megváltoztatja a tudományos mű meghatározását. Míg a korábbi változatban az MTMT, a későbbiben a szerzői jog az irányadó, mely a tárgyi hatály jelentős kiterjesztését mutatja. Vagy mégsem? A szerzői jog konkrétan nem a „tudományos mű”-ről, hanem a tudományos alkotásokról rendelkezik, bár a „mű” és „alkotás” fogalmakat lényegében szinonimaként használja. Kérdés, az MTA-határozat „tudományos mű” fogalma csak a publikációkra értendő (a nyilvánosan, valamilyen analóg vagy digitális platformon közzétett művekre), vagy egyenértékű a szerzői jogi törvény tágabb, „tudományos alkotás” fogalmával. Utóbbi esetben az MTA-határozatnak nemcsak a publikációkra kell vonatkoznia, hanem például ezekre is: „c) a számítógépi programalkotás és a hozzá tartozó dokumentáció (a továbbiakban: szoftver) akár forráskódban, akár tárgykódban vagy bármilyen más formában rögzített minden fajtája, ideértve a felhasználói programot és az operációs rendszert is”, illetve „p)⁹ a gyűjteményes műnek minősülő adatbázis” (1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról, I. fejezet). De mi az az adatbázis?

60/A. § (1) E törvény alkalmazásában adatbázis: önálló művek, adatok vagy egyéb tartalmi elemek valamely rendszer vagy módszer szerint elrendezett gyűjteménye, amelynek

⁹ Ez a kiegészítés 2002. január 1-jével lépett hatályba. Az adatbázisra vonatkozó részletes rendelkezéseket a VII. fejezet tartalmazza.

tartalmi elemeihez – számítástechnikai eszközökkel vagy bármely más módon – egyedileg hozzá lehet férni. (1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról, VII. fejezet.)

Ennek megfelelően mindegy, hogy Excel-táblába gyűjtött prozopográfiai adatsorról (személyi adattárról) vagy egyéni fejlesztésű tartalomkezelő rendszerben weben publikált multimédiás kutatási gyűjteményről van szó, az a szerzői jog hatálya alá tartozik. Ha tehát kutatóintézeti dolgozóként vagy Lendület-pályázat kutatójaként egy majdani szaktanulmányom számára szoftveres támogatással rendszerezett adatokat gyűjtök, vagy webes tudományos szövegkiadást készítek, köteles vagyok/voltam (hogy melyik, az a jelenlegi jogi környezetben mindenki számára talány) az adatsort forrásfájlokkal együtt az MTA-határozatnak megfelelően OA-modellben közzétenni. Mert közpénzből készült, a köz számára. Nem árt hangsúlyozni, hogy a tudományos műveket nem az MTA-nak kell átadnom, hanem szabadon hozzáférhetővé kell tennem a közösség számára. A határozat a tekintetben rugalmas, hogy ezt a kutató miképpen valósítsa meg. Ehhez készült egy segédlet is az MTA Könyvtárában, mely valamelyest behatárolja a tudományos művek körét. E szerint csak teljes tudományos művekről van szó, illetve változatlanul az MTMT az irányadó (Bilicsi 2017).

Ennyit a jogi környezetről. A fenti példákból is látszik azonban, hogy a gyakorlat valami mást mutat: a sorra készülő, kutatási projektekhez kapcsolódó digitális alkotásokat részint rejtegetik, részint csak bizonyos vetületekhez kínálnak hozzáférést. A humán területeken folyó digitalizálási, adatbázis-építési munkálatok egyébként is roppant széttagoltságot mutatnak, nehéz kideríteni, mi készült el (akár többször is), és mi az, aminek a feldolgozása még várat magára. A szigetszerűen működő tudományos adatbázisok, szövegszolgáltatások fenntarthatóságával, megőrzésével pedig csak a legkritikább esetben foglalkoznak az erre illetékes szakemberek. A megőrzést, megőrződést is segítheti a szabad hozzáférés biztosítása, ezt a webarchiválási projektek jól bizonyítják (Drótos 2017; Kokas és Drótos 2018). Az első hazai hálózati tudományos szövegkiadást például már csak az Internet Archive-ból tudtam visszaállítani – a hálózati Balassi-kiadások egyébként is kalandos történetet tudhatnak maguk mögött (Tóth 2004; Maróthy 2018a). Ezeket a problémákat valóban jobban tudja kezelni egy megfelelő intézményi repozitórium, mely nemcsak PDF-ben feltöltött szakcikkeket, hanem kutatási adatokat, multimédiás anyagokat tartalmazó különféle formátumokat is képes kezelni és strukturált, könnyen hozzáférhető, megtalálható, felhasználható módon közzétenni a weben. Hangsúlyozandó, hogy a legkevésbé sem a centralizálás (egy mindent magába foglaló hipotetikus adatbázis) a megoldás a problémákra, hanem az említett nemzetközi szabványok alkalmazása a helyi igényeknek megfelelően, valamint az egyes érdekközösségek (intézmények, csoportok) összefogása és együttműködése.

De miért nem teszi közzé a többség a kutatási adatokat és a forrásfájlokat? Amellett,

hogy döntéseinket számos esetben a tudatlanság, illetve az információhiány befolyásolja, azért sem, mert mindenki fél. Hogy valaki elveszi az adatot és tönkreteszi, hogy elhalássza az ötletet, vagy jobbat talál ki helyette, vagy jobban csinálja meg, stb. Mert megfoszt a dicsőségtől, s még inkább a hatalomtól: hogy ez a tartalom csak az enyém, következésképpen az előnyeit is csak én élvezhetem.

Sok esetben természetesen nem ilyen egyszerű a helyzet: például egy öt éves alaputalás után valamelyest érthető, ha az elemzés elsőbbségét valaki magának vagy a kutatócsoportjának tartja meg. Az esetek és az elvárások sokfélék. Az aggodalmak nagy részét azonban eloszlatja, ha az OA-modellen alapuló kutatási repozitórium közzétételi lehetőségeiről, illetve a rendelkezésre álló licencekről (például az említett GNU-ról és CC-ről) tájékozódunk. Bizonyos alkotásokat késleltetve is közzétehetünk, indokolt esetben beiktathatunk személyes adatigénylést, s ami a legfontosabb: a felhasználási feltételeket korlátozhatjuk – például tilthatjuk a módosítást vagy a kereskedelmi célú felhasználást. Érdemes azonban minden korlátozás érvényesítése előtt átgondolni, hogy valóban indokolt-e, illetve előnyös-e egyáltalán akár az egyén, akár a (tudományos) közösség számára. Minél több a tiltás, annál nagyobb az esélye, hogy az eredmények nem hasznosulnak, azokat nem használják, nem hivatkoznak rájuk, vagy nem is hallanak róla. Elvész a kollaboráció megannyi lehetősége, s amíg az eredmény nem ellenőrizhető, nincs visszajelzés a kutatás sikeressége, minősége tekintetében. Ez összességében nagyban gátolja a tudomány fejlődését.

Ha nem is az a cél, hogy mindenki mindenkivel mindent megosszon bármennemű felhasználásra, vitán felül áll, hogy a kutatási eredményekhez (kivált, ha közpénzből finanszírozták azokat) széles körű hozzáférést kell biztosítani. Szerencsére ehhez a technikai feltételek jobbára már adottak, így nincs más teendő, mint átgondolni és megbeszélni, mit és hogyan osszunk meg (például adattárolási és -csereszabványok, licencek), kivel osszuk meg ezeket (szélesebb körben vagy csak a kutatói közösséggel), s milyen előnyökkel és hátrányokkal jár ez a nyitottság.

Irodalom

- Bilicsi Erika (2017) Az MTA open access határozatában előírtak teljesítése, http://openaccess.mtak.hu/dokumentumok/mta_oa_hat/mta_oa_bilicsi.pdf
- Bolya Mátyás (2019) Interaktív térképen a magyar népzene – úton a digitális bölcsészet felé. MTA.hu, 2019. május 20., https://mta.hu/tudomany_hirei/interaktiv-terkepen-a-magyar-nepzene-uton-a-digitalis-bolcseszeti-fele-109688
- Da, Nan Z. (2019) The computational case against computational literary studies. *Critical Inquiry*, 45 (3): 601–639.

- Drótos László (2017) Az internet archiválása mint könyvtári feladat. *Tudományos és Műszaki Tájékoztatás*, 64 (7–8): 361–371.
- EISZ (2018) Kérdések és válaszok az Elsevier tárgyalásokról, <http://eisz.mtak.hu/index.php/hu/open-access/281-kerdesek-es-valaszok-az-elsevier-targyalasokrol.html>
- EISZ (2019a) Szándéknyilatkozat aláírásával indultak újra a tárgyalások az EISZ és az Elsevier között, <http://eisz.mtak.hu/index.php/hu/open-access/337-szandeknyilatkozat-alairasaval-indultak-ujra-a-targyalasok-az-eisz-es-az-elsevier-kozott.html>
- EISZ (2019b) Open access megállapodás az Akadémiai Kiadóval, <http://eisz.mtak.hu/index.php/hu/open-access/295-open-access-megallapodas-az-akademiai-kiadoval.html>
- EISZ (2019c) Read & Publish megállapodás a Royal Society of Chemistryvel, <http://eisz.mtak.hu/index.php/hu/open-access/313-read-publish-megallapodas-a-royal-society-of-chemistry-vel.html>
- Franzini, Greta (2015) How to contribute a digital edition to the Catalogue. *GitHub*, 2019. június 3., https://github.com/gfranzini/digEds_cat
- Franzini, Greta et al. (2018–) Catalogue of digital editions, <https://dig-ed-cat.acdh.oeaw.ac.at/>
- High Level Expert Group on the European Open Science Cloud (2019) Open Science – Research and Innovation – European Commission, <https://ec.europa.eu/research/open-science/index.cfm?pg=open-science-cloud-hleg>
- Irányelvek (2012) A Magyar Tudományos Akadémia elnökének 27/2012. (IX. 24.) számú határozata: Tudományos művek nyílt hozzáférésű közzétételének irányelvei. Elérhető: https://mta.hu/data/dokumentumok/hatteranyagok/akademiai_szabalyozasok/27_2012_elnoki_hat_Open_Access5.pdf
- Irányelvek (2016) A Magyar Tudományos Akadémia elnökének 24/2016. (VII. 15.) számú határozata: A tudományos művek nyílt hozzáférésű közzétételéről. Elérhető: http://open-access.mtak.hu/dokumentumok/mta_hatarozat_oa_2016.pdf
- Kokas Károly és Drótos László (2018) Webarchiválás és a történeti kutatások. *Digitális Bölcsészettudomány*, 1: 35–54.
- Maróthy Szilvia (2017) Elektronikus forráskritika. *Könyv, könyvtár, könyvtáros*, 26 (6): 15–20.
- Maróthy Szilvia (2018a) A tudományos elektronikus szövegkiadások feldolgozása. In Kiszl Péter és Csik Tibor (szerk.): *Valóságos könyvtár – könyvtári valóság III.* Budapest: ELTE BTK Könyvtár- és Információtudományi Intézet, 351–356.
- Maróthy Szilvia (2018b) Tudományos szövegkiadások a hálózaton. Áttekintés. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 122 (5): 617–633.
- Maróthy Szilvia (2019) Tudományos elektronikus szövegkiadások bibliográfiája. *GitHub*, https://github.com/marothyszilvi/digEds_hun
- Meiszerics Enikő és Gárdos Judit (2017) (Át)láthatóbb kutatások – az MTA TK Kutatási Dokumentációs Központ tapasztalatai. *Tudományos és Műszaki Tájékoztatás*, 64 (7–8): 389–396.
- Micsik András és Gárdos Judit (2014) Tudományos repozitóriumok az MTA-ban: a KDK és a SZTAKI tanulságai. In Kunkli Roland, Papp Ildikó, Rutkovszky Edéné (szerk.):

- Informatika a felsőoktatásban.* Debreceni Egyetem Informatikai Kar, 773–781., <http://openarchive.tk.mta.hu/340/>
- Minkó Mihály et al. (2019a) A Nyugat és korszakának teljes hálózata helyett (Kapcsolati hálók felrajzolásának nehézségei). Előadás a *Hálózatok és komparatiztika: a világirodalom hálózatai* című konferencián. Kolozsvár, 2019. október 4.
- Minkó Mihály et al. (2019b) Nyugat. *GitHub*, <https://github.com/marothyszilvi/nyugat>
- MTA Open Access rendelkezés (é. n.): <http://real.mtak.hu/eprints/mandate.html>
- Nyugathon – beszámoló (2019) *Digitális Bölcsészet weboldala*, 2019. március 22. Elérhető: <http://ojs.elte.hu/index.php/digitalisbolcsesz/announcement/view/15>
- openscience.hu *Mi az Open Science?*, <https://openscience.hu/mi-az-open-science/>
- Sahle, Patrick (2008–) A catalog of digital scholarly editions, v 3.0, <http://www.digitale-edition.de/>
- TEI: Text Encoding Initiative (2019) <https://tei-c.org/>
- Tóth Tünde (2004) Online kritikai szövegkiadás Magyarországon az ezredfordulón. *Helikon*, 3: 417–440.
- Underwood, Ted (2019) Dear humanists: fear not the digital revolution. *The Chronicle of Higher Education*, 2019. március 27. Elérhető: <https://www.chronicle.com/article/Dear-Humanists-Fear-Not-the/245987>
- Wilkinson, Mark D. et al. (2016) The FAIR guiding principles for scientific data management and stewardship. *Scientific Data*, 3: 160018

II. Kánonok

Rákai Orsolya

Érdeklődés, figyelem, relevancia

Hogyan írja át a kánon fogalmát a hálózatalmélet?

A kánonfogalomnak a kánonkutatás megélénkülésétől kezdve van egy strukturális eleme is: a „kánonba bekerülni” azt jelenti, hogy az adott szerző, mű, probléma vagy jelenség nehezebben évül el, téma marad, kapcsolódási pont; illetve biztos pozíciót nyer az archiváló-publikáló rendszerekben, ami által gazdasági viszonyítási ponttá is válván tovább erősödik kanonikus pozíciója. Ennél azonban hagyományosan jóval többet foglalkozunk a kánon értékelméleti, úgymond „tartalmi” aspektusaival, aminek természetesen szintén megvan a létjogosultsága.

Az újabb hálózatalméleti kutatások (mindenekelőtt Barabási Albert-László kutatócsoportjának vizsgálatai) fényében viszont a kánont, pontosabban a kanonikus pozíciókat akár hálózati csomópontoknak is tekinthetjük, a kérdés pedig az lesz, hogy mi eredményezheti a hálózati csomóponttá válást a különböző esetekben, és mi tekinthető „élnek” ebben az értelmezésben. Jelen tanulmányban amellet érvelek, hogy a csomópontosodás előfeltétele nem elsősorban a fontosság, az értékesség és a tartalmi relevancia, hanem sokkal inkább a fókusz, a figyelem megszületése. Ha valami fókuszba kerül, hatványozódik az esélye, hogy figyelem övezze, értelmezések, idézetek és utalások kiindulópontjává, vagyis (hálózati) csomóponttá váljon. Ez nem nagy újdonság: hasonló jelenség régóta ismert a médiaelméletben, egyrészt a hírérték és az agenda, másrészt a keresőoptimalizálás jelenségének vizsgálatában.

Ami azonban talán még érdekesebb, az az, hogy mitől függhet és befolyásolható-e a kiinduló figyelem: az, hogy a pásztázó tekintet megragad-e valamin egy „él”, egy kapcsolódás létrehozásának erejéig. Az ugyanis, hogy mitől és hogyan kerülhet fókuszba valami, távolról sem egyértelmű: minimum Pierre Bourdieu kutatásai óta tudjuk, hogy mennyi minden alkotja, befolyásolja valójában az úgynevezett „tisztá esztétikai tekintetet”. Ám fókuszba kerülés nélkül az adott célpontnak nincs esélye hálózati csomóponttá válni.

I. Kánon és hálózat: történeti kapcsolatok

1. Hálózat és irodalom

Mi alkot hálózatot az irodalomban? A kérdés költői: nyilván szinte bármi érdeklődésünk irányától függően. Irodalomtörténeti elrendezés és hálózat, történeti megismerés és hálózat, archiválás-előhívás és hálózat, szinkrón irodalmi kapcsolatrendszerek és hálózat: a hálózat a diskurzus szerkezetével alapvető kapcsolatban látszik lenni, ezért is kelthették fel a hálózatelmélet újabb eredményei az irodalommal foglalkozók figyelmét is. A *Helikon* folyóirat nemrégiben önálló számot (2017/2) is szentelt a hálózatelméleti kutatások irodalomtudományos alkalmazási lehetőségeinek. Nemcsak az irodalom mediális terének mélyreható átalakulása, a digitális rendszerekbe való átlépése lehet ennek az oka, bár kétségtávol növelheti a hálózatok iránti érdeklődést a digitális bölcsészetnek, a digitális szövegközlésnek és általában az irodalmi publikációs rendszer digitalizálódásának a térnyerése. Valószínű, hogy legalább ilyen fontos tényező az is, hogy a hálózatelméleti kutatások új elméleti kontextust adhatnak a diskurzus-elemzés mára némiképp kifulladásra jutott törekvéseinek,¹ egyszersmind kivédhetővé tehetik a diskurzuselemzés kétségtelen társadalomkritikai eredetét, ami a hazai tudományos közeg megítélése szerint változatlanul inkább előnynek, mint hátránynak számít. A diskurzuselemzés irodalomtörténeti alkalmazására a német szakirodalmi hagyomány mellett (az elmélet talán a német nyelvterületen futotta be a legnagyobb karriert még az 1960-as, '70-es években) a magyar kísérletek egy jelentős részében is jellemző volt, hogy az új keretelmélet használata végül csupán a filológiai hatás és a pozitívizmusból örökölt portré/tabló-modell idejétmúlttá vált szótárának lecseréléséhez vezetett el, az elvi tanulságok érvényesítése elmaradt. A diskurzuselemzés emellett az interdiszciplinaritás fellendülőben lévő belátásához is jobban illett: a diskurzus mint vegyes lehetőségtételek kirajzolva, több társadalmi cselekvésfajta metszeteként funkcionáló jelenség nem volt leírható a tudományterületek hagyományos, témák és megközelítésmódok szigorú elhatárolásán alapuló rendjében, amit az irodalomtörténet-írás – mely tárgyát egyre inkább ilyen diverz jelenségeként kívánta megragadni – jórészt pozitívan fogadott. Jellemző volt azonban, hogy maga a diskurzus fogalma nem igazán került az érdeklődés homlokterébe, pontosabban nem váltott ki vitákat, tisztázási kísérleteket, nem eredményezett definíciós hipotéziseket. Nem vált kérdéssé, *hogyan* diskurzus is

¹ Itt elsősorban a Foucault diskurzusfogalmából kiinduló német történeti diskurzuselemzés irányzatára gondolhatunk, mely az 1970-es, '80-as években vált különösen népszerűvé és nagy hatásúvá. A diskurzus-elemzésnek emellett számos más iránya is létrejött: a nyelvészeti, ezen belül is a társasnyelvészeti irányú diskurzuselemzés esetében már most is vannak kapcsolódások big data-alapú, hálózatelméleti tanulságokat is hasznosító kutatásokkal.

tehát (mondjuk) az irodalom, és mit is jelent ez a korábban egyszerűen kontextuális viszonyokként meghatározott társadalmi befolyásoló tényezőkre, kapcsolatokra nézve; vagyis az, hogy mit is látunk tulajdonképpen irodalomként és irodalomtörténetként a diskurzus fogalma segítségével.

Mintha kicsit hasonló lenne a helyzet a hálózatelemélet irodalomtudományos megjelenésénél is. Ahogy az említett folyóiratszámról írott recenzió szerzője, Markó Anita is megjegyzi: bár a gyűjtemény címe tartalmazza a „hálózatelemélet” kifejezést, a tanulmányokban sokkal inkább hálózatelemzésre láthatunk példákat (Markó 2018). Ennek során nem annyira az elméletre koncentrálnak esettanulmány-tanulmánykezelés-modellépítés a jellemző, inkább az, hogy a tanulmányok „[v]esznek egy rendszert (legyen az a rendszer egy Shakespeare-dráma cselekménye vagy egy irodalmi kör kapcsolatrendszere), és ezt elemekből és kapcsolatokból álló hálózatként értelmezik, majd elemzik. Elsősorban a szemléletet és a hálózatelemzési módszereket (amelyek alapvetően a társadalomtudományi hálózatok elemzésének eszközei – *social network analysis*) alkalmazzák.” Bár a kötet több tanulmánya is megkísérli ettől eltérő módon alkalmazni a hálózateleméletet (leginkább Moretti cselekmény-, illetve karakterhálózatelemzéseit sorolhatók ide), az irodalmi szövegek nagyfokú formalizálását, de legalábbis adattömegként való kezelhetőségét előfeltételező szövegelemzési módszerek irodalomvizsgálati módszerként való használatának nincs túl erős pozitív visszhangja.

Ennek okai persze sokfélék lehetnek, de a legfontosabb talán a kérdésfeltevés iránya. A *Hamlet* cselekménystruktúrájának szerkezetét vizuálisan, hálózatok formájában ábrázoló tanulmánya végén Moretti maga is arra a következtetésre jut, hogy a drámai megnyilatkozások formalizálása végső soron nem hozott új eredményt: mindössze láthatóvá tette azt, amit az olvasó „úgyis tud” (Moretti 2017: 228). Moretti – legalábbis ebben az írásban – nem teszi fel a kérdést, hogy vajon miért van ez így, ám tanulmányának olvasója számára nagyon szembeütő, hogy az elemzett művek hálózatainak megrajzolásakor nemcsak a viszonyok fontos/nem fontos különbségtétele mentén játszanak nagyon jelentős szerepet a reflektálatlan prekonceptiók, de jóval tágabb szinten is: a kínai regényben, írja egy (egyébként európai által írt) kínai irodalomról szóló tanulmányt idézve, „*nagyobb* szimmetriának kellene lennie, mint az európaiakban. De nem így van.” S nem reflektál arra, hogy egyrészt pár bekezdéssel feljebb maga idézte ellenpéldaként Dickens egy művét, másrészt arra sem, hogy a narratív szimmetria nem feltétlenül kizárólagosan a szereplők tranzakcióinak valamiféle számszerű szimmetriájából következhet. Itt is felvethető lenne, hogy ha irodalmi elemzésre használjuk, a hálózateleméletet érdemes lenne (például) hermeneutikai belátásokkal kiegészíteni, ahogy Németh Zoltán megjegyzi (Németh 2017: 312). A hálózatelemzés ugyanis talán abban a leghasznosabb, hogy felszínre tud hozni és igen látványosan illusztrálni olyan előfeltevéssztruktúrákat, amelyek a hermeneutikai folyamatban alapvető szerepet ját-

szanak, ám amelyek szinte mindig az értelmezés vakfoltját alkotják (immár egy rendszerelméleti fogalmat kölcsönvéve).

Németh bemutatja Burgert A. Senekal könyvét, amely a rendszerelméletek és a hálózatelmélet összeegyeztetése segítségével igyekszik felvázolni az afrikaans irodalom kánonszerkezetét, s a szerző szerint jóval több adatot tud kezelni, és jóval kiterjedtebb hálózatot felvázolni, mint a korábbi rendszerelméletek (itt mindenekelőtt Even-Zohar modelljét említi, Németh 2017: 306). Ám Németh összességében hiányolja az irodalom „minőségi kérdéseinek”, az életművekről szóló kritikák elméleti megalapozottságának, a kiadók minőségének beiktathatóságát a rendszerbe, s megjegyzi, hogy „ha pusztán mennyiségi szempontok mentén generálnának a hálózatok és a hálózatban elfoglalt helyek, akkor az például a »jó kapcsolatokkal rendelkező, termékeny, sőt túltermelő tisztas középser» (saját meghatározás) irodalmának rendkívüli módon kedvez. Végül pedig, ha már mennyiségi szempontokat mozgósító kánonértelmezésről van szó, akkor az olyan esetekben, mint az ún. egykötetes szerző, a fiatalon elhunyt író vagy a saját korukban marginális alkotók, egyenesen kontraproduktívnek tűnhet ez a vizsgálati módszer.” (Németh 2017: 312.)

Könnyű lenne itt azt az ellenvetést tenni, hogy amennyiben valóban hipotézisnek tekintem Senekal javaslatát, akkor bizony azt is fel kell tennem, hogy mindez lehetséges, sőt, azt a kérdést is fel kell tudnom tenni, hogy ha így van, az milyen információkkal gazdagítja az irodalmi kánon fogalmát – és akár addig a konklúzióig is el kell tudnom jutni, legalábbis hipotetikusan, hogy előfordulhat az irodalom rendszerének olyan értelmezése, amelyben az érdem, az (egyébként specifikálatlanul maradó elvek alapján meghatározódó) irodalmi érték nem biztosíték önmagában sem az elismerésre, de még a megismerésre sem, és nem véd a kánonból való kihullástól, illetve az elfeledéstől. Hiszen épp ez volt a modern irodalomtörténet-írás legitimációs elbeszélésének legfőbb eleme is: mivel előfordulnak olyan esetek, amikor a szerző „megelőzi korát”, vagy egyszerűen csak társadalmi körülményei miatt nem kerülhetett kapcsolatba értő közönséggel, az irodalomtörténész az, aki orvosolhatja ezeket a gyakran előforduló anomáliákat, utólag „igazságot szolgáltatva” a szerzőnek, és megfelelő helyre állíthatja az életművét. (Vö. Rákai 2008: 314–334.)

Továbbá rámutathatunk, hogy a modern, elkülönült társadalmi szférává váló irodalom, illetve művészet önleírásában az irodalmi-esztétikai értékesség változó tartalmú, ám állandó funkciójú kritériumrendszere volt az a központi legitimációs elem, amely össze tudta kötni az irodalom által biztosított halhatatlanság, az „ércnél maradandóbbá” tétel ókori toposzát a klasszikusok mértékadó kánonjának fogalmán keresztül a modern művek „kánonjának” alapjául szolgáló profi kritikával, amely egyszersmind a „profik” és a „laikus nagyközönség” elkülönítése révén meg tudta teremteni a modern irodalom intézményrendszerét (Rákai 2004). Azt az intézményrendszert, amely – ideá-

lis esetben – saját szabályai szerint kommunikál a társadalom többi részrendszerével, s Bourdieu kifejezésével élve autonóm és heteronóm működési módok kialakításával segíti az irodalom önfenntartását, autonóm értékrendjének megmaradását (minden „művészetidegen”, külső leírási, meghatározási kísérlet ellenében).

Azt viszont mindenképp fontos megjegyezni, hogy a „mennyiségi szempont” Senekal idézett könyvében mindenekelőtt a hálózat szempontjából jelent mennyiséget, ami nem összeegyeztethetetlen a jelentőség kérdésével, amint arra kicsit később majd visszatérek. A kérdés inkább az, hogyan lehet értelmezni magának a kánonnak a fogalmát – a bemutatott könyvben ugyanis leginkább a szociális hálózatok alkotják az elemzés magját, ami kétségtávol igen lényeges szempont, de nem mond sokat arról, hogy a centrális szociális pozíción túl mi lehetne a kánonfogalom tartalma ebben az elméleti keretben.

2. A kánon: intertextualitás, kommentárháló, csomópontok hálózata?

Ahhoz, hogy erre a kérdésre megpróbáljunk válaszolni, egy kis kitérőt kell tenni az irodalmi mű modern fogalma felé.

A modern irodalom kiindulópontja a művek hermeneutikai kimeríthetetlenségének axiómája: az irodalmi-esztétikai értékeség egyik legfőbb érve, hogy a mű mindig, minden olvasónak, minden olvasási aktusban tud újat mondani, tudja új arcát mutatni, a jelentésadás játéka lezárhatatlan.² Ennek az alapállásnak a kialakításában nagy szerepe volt a romantikus zseniesztétikának, amelynek megfogalmazásában a műalkotás olyan híd a fenséges, a transzcendencia és az immanens, emberi között, amit csak a (zseniális) szerző tud létrehozni az ihlet elragadtató, nem evilági pillanatában. (A romantika sokszor hangsúlyozza is az öntudatlan vagy megváltozott tudatállapotban való, „médiumi” alkotásmód jelentőségét.) A műalkotás híradás egy másik világból, sohasem teljes szimbólumként idézi fel bennünk azt, ám ez a híd az idő tagadásaként egyszersmind a közvetlen és személyes kapcsolat, megtapasztalás illúziójával ajándékozza meg a befogadót, ahogyan arra de Man híres tanulmánya is utal (de Man 1996). A műalkotás végtelensége, összetettsége, kimeríthetlensége az egyik legfontosabb legitimációs alapja a művekről való újfajta kritikai beszéd megjelenésének, aminek Schleiermacher „divinatorikus interpretáció”-fogalma az egyik legfőbb eleme.

² A jelentésadás lezárhatatlan játékának fogalma, mely más formában (a műalkotás kimeríthetlenségének axiómájaként) legalábbis a romantika korának irodalomszemléletétől kezdve a kritika egyik központi eleme, a 20. század utolsó harmadától az irodalomtudomány egyik legtöbbet használt, értelmezett és vitatott témájává vált. Eredetileg Jacques Derrida használta ezt a metaforát a dekonstrukció szemiotológiai eljárásáról szóló 1966-os előadásában (az esszéváltozat magyar fordításban 1994-ben jelent meg, lásd Derrida 1994 [1966]).

A műalkotás kimeríthetlensége így értelmezések végtelen sorát, olvasatok létrehozásának lezárhatatlan bőségét teszi nemcsak lehetővé, de egyenesen szükségessé is. Ebből azonban az is következik, hogy a „kánonba” – bármiféle kánonba – a művek soha nem kerülnek be a maguk (elérhetetlen) teljességében, csak mintegy szinekdochikus utalások formájában. Valamilyen értelmezés alapján, valamilyen szempontrendszer segítségével, valamilyen értékpreferenciák, előfeltevések alapján születnek azok a komplexitásredukciók, amelyekre egy adott kánonban művekként tekintünk.

Paradox helyzet ez tehát: egyrészt a kánonba kerüléshez az kell, hogy az adott mű minél komplexebb, minél kimeríthetlenebb legyen (ehhez érdekes szempontokat nyújt például Stephen Greenblatt, aki a műalkotást „kondenzált” társadalmi energiaként, illetve Niklas Luhmann, aki kompakt kommunikációként értelmezi, Greenblatt 1996 és Luhmann 1996), másrészt viszont az is, hogy megfelelő módon lehessen redukálni a további kezeléshez. Ezek a redukciók azonban mindig lebegtetettek: mindig tisztában kell lennünk azzal, hogy nem a teljességet mutatják. Ha ezt megtagadjuk tőle, elvesz a mű kanonikus pozíciója, „figyelemre méltó” volta is. Jürgen Fohrmann egyenesen úgy fogalmazott, hogy az irodalomról szóló beszéd rendszerét helyesebb nem művek, hanem a róluk születő kommentárok hálózatának tekinteni; az irodalomtudományban, írja, a kommentárok alkotják azokat a kommunikációs egységeket, amelyekhez kapcsolódni lehet, s amelyek ilyen módon fenn tudják tartani magát a rendszert (Fohrmann 2008).

A kánonnak szeretünk tartalmi leírásokat adni: a kánonkutatás általában kritika-történeti, értékelméleti vagy eszmetörténeti kutatásokat jelent, s a kánonok mozgásai legtöbbször vélemények és igazságok harcaként íródnak le. Ám zavarba ejtően sokszor tapasztalhatjuk, hogy például kánonok kisajátítása történik, illetve kanonikus pozíciók átöröklődnek egymással ellentétes esztétikai/politikai/poétikai nézeteket valló diskurzusok között. Legismertebb és legtöbbet elemzett példája ennek talán a nemzeti klasszicizmus Arany-kánonjának vagy a modernitás Ady-kánonjának 20. századi sorsa: a legkülönbözőbb esztétikai és politikai háttérrel bíró értelmezői rendszerek tudták magukénak az adott életmű megfelelően szelektált részét. Vagyis úgy tűnik, hogy a kánonokat, bármilyen sok kísérlet is történik erre, nemigen lehet mű- vagy szerzői „listákká” konvertálni, pontosabban a listák nem lesznek lezárhatóak, és nem feltétlenül adják át a lényegét. Sokkal gyümölcsözőbb lehet strukturális, pozicionális kategóriaként vizsgálni őket – de vajon mik lehetnek azok az értékes elemek, amelyek miatt érdemes ennyit küzdeni a kanonikus pozícióért? Hiszen például a „kettészakadt magyar irodalom” szomorú, hosszú, máig lezáratlannak tűnő történetének hatalmas szeletét teszik ki azok az elkeseredett viták, támadások és ellentámadások, amelyek tárgya a „kánonba való beemelés”, illetve az abból való kizárás. E viták tartalmi szempontjairól, ideológiai, illetve esztétikai alapjaik különbségeiről és politikai hátterükről számtalan elemzés született, de mi adja vajon a viták nem szűnő motivációját pusztán strukturális szempontból tekintve?

Visszatérve a komplexitás kérdéséhez: a fentebb már idézett luhmanni rendszerelméletben a kommunikáció mindenkori „célja”, hogy folytatható legyen – ha nem lehet hozzá kapcsolódni, megszűnik kommunikáció lenni. Kell a megértettség és a reakció, az idézett elmélet szerint ugyanis ez a kommunikáció minimális feltétele. Mivel pedig a konstruktivista rendszerelmélet a társadalmat az emberi kommunikációk összességéként határozza meg, a kommunikációs lánc megszakadása egyszersmind a társadalomból való kiszakadást, kívülrekedést jelenti. A társadalmi modernizálódás ama leírása, mely a folyamat egyik legfőbb mozgatórugóját az emancipációs törekvésekben, ezeket pedig a nyilvánosságtérben való érvényes megjelenésben látja, a nyilvános megszólalás és megszólíttatás lehetőségét az önérvényesítés, az önidentifikáció aktusává avatja. Nem véletlen, hogy az egyenlőtlenség problémájával foglalkozva (és szintén a rendszerelmélet talaján állva) Rudolf Stichweh (2016) épp az odafordulás, a megszólítás gesztusát tartja döntőnek: a kizárás kommunikációs szempontból a figyelmen kívül hagyást, a nem megszólítást jelenti. A jelöletlenségben maradás a rendszeren kívüliséggel egyenértékű, hiszen a rendszer a mindenkori különbségtételünk „jelölt fele” által kirajzolt határokon belüli rész, ez az, ami distinkciónk szempontjából aktuálisan relevánsnak minősül, míg a jelöletlen rész a differenciálatlan környezet, amitől való különbségében (komplexitása redukált szintje által) a rendszer meghatározza magát. Az odafordulásért, a figyelem felkeltéséért, majd a „csomópontosodásért” folytatott küzdelem tehát nemcsak érthető, de alapvető fontosságú: a reagálni kész tekintet nélkül megszólalásunk semmilyen hálózatnak nem lehet része, kívül marad a rendszeren, irreleváns, pillanatnyi cseppként olvad vissza a differenciálatlanság tengerébe.

II. Csomópont, relevancia, érdek/esség

1. *Interessze és relevancia*

Az olvasástörténeti kutatásokban második olvasási forradalomnak nevezett változások anyagi-társadalmi feltételeit a könyvnyomtatás és könyvterjesztés átalakult gazdasági modellje és társadalmi helyzete alkotta. A 18. század korábbiakhoz képest hatalmasra duzzadó könyv- és folyóirattermése a modernizálódó, mobilizálódó társadalom egyre szélesebb, egyre változatosabb rétegeihez, csoportjaihoz jutott el, s az olvasni tudás egyre kevésbé jelentett ízlésbeli, képzettségbeli vagy társadalmi státuszbeli szempontból közös metszetet. Az extenzív olvasás megjelenése azonban a lehetséges olvasnivalók megnövekedett számából és egyre áttekinthetlenebbé válásából is következett. A század közepétől már Közép-Európában is megjelennek azok az eszmefuttatások és viták, melyek a helyzet rendezését sürgetik, annak veszélyeit számba véve, s végső soron

ezek eredményezik majd a korábban pusztá vásári ismertetőként, kvázi fülszöveggként működő könyvhirdetések műfajának radikális megújulását. Az új recenzíóműfaj célja paradox módon kettős: felkelteni az olvasás, a téma és a konkrét könyv iránti érdeklődést (koncentrikusan szűkülő körökben), ugyanakkor redukálni a (témában) választható olvasnivalók komplexitását azáltal, hogy az aktuális művet értékelő felhanggal elhelyezik a potenciálisan választható, elolvasható művek tengerében. A recenziók és ismertetések olvasása így egyre inkább előzetes útjelzőként tud funkcionálni: érdemes-e megvennem az adott könyvet, érdemes-e egyáltalán véges szabadidőmből rászánnom a részletesebb megismerésére? Ez az izgalmas, a gazdaság és az esztétika közötti veszélyes „senkiföldjén” létrejövő kritikai műfaj a következő évszázadok során egyre változatosabb formákat öltve egyre fontosabb, előzetesen szelektáló szerepet kezd betölteni az olvasói döntések orientálásában (bővebben: Rákai 2008, főként 158–183 és 314–340). Az olvasói döntések pedig egyre komolyabb gazdasági és politikai súllyal bírnak a 19. századtól kezdve.

A radikálisan megnövekedett szövegmennyiség rendezéséhez, kezeléséhez és befogadásának lehetővé tételéhez olvasói döntések sorozatára van szükség. Minden ilyen döntés azt szabja meg, hogy aktuálisan mi fog relevánsnak számítani (s természetesen egy következő megfigyelési, döntési aktusban újabb, ettől eltérő szempont lehet mérvadó). Az „interessze”, az érdek/esség gazdasági áthallásoktól sem mentes fogalma fontos vitakérdés a 18. században, s mint ilyen válik – például – a modern szépirodalmiság önlegitimációjában jelentős tényezővé. Különösen így van ez a magyar irodalom esetében, ahol ez a modern, autopoietikus társadalmi rendszerként való elkülönülés – annak hangsúlyozása révén, hogy felértékelődik a nemzeti nyelv minél teljesebb kiművelésének a civilizálódásban, a fejlődésben játszott szerepe – egyszersmind egy új, már nem a feudális jogrend alapján meghatározódó nemzet közösségi önlegitimációs tényezőjévé válásával esik egybe.

A nemzet „ébredését”, civilizálódását és fejlődését sürgető röpiratok és cikkek a 18–19. század fordulóján hangsúlyos kérdésként kezelik az érzékenység és az „interessze” egymással szoros kapcsolatban állónak tartott problémáit. A szív érzékenysége nélkül a lélek sem fejlődhet: az érdeklődés, vagyis az „interessze” az élményből várt saját rész, nyereség ellentéte, az „indifferentismus” a kor diskurzusában az egyik legfőbb veszély, a nemzet pusztulásának egyik legfőbb oka – a „hidegség”, az érzéketlenség a tökéletesedés, a haladás legfőbb akadálya. Mindent meg kell tehát tenni a (kor szóhasználatával élve) „érdekekkel bíró”, vagyis érdekes, vonzó, vágyat és lelkesedést keltő célok népszerűsítéséért, illetve azok interesszáns formában való közléséért, ellenkező esetben a kihűlt lelkekből álló társadalom szétesik és elpusztul, ahogy az a *Tudományos Gyűjtemény* egyik 1817-ben megjelent cikke kifejezetten hőtani, fizikai jellegű allegóriával levezeti (Fejér 1817a). „A’ hideg vérűség (Indifferentia) ellenkezik az Interessével” (Eberhard

1817: 36), az interessze viszont szoros kapcsolatban áll az újdonsággal, az ismerős/idegen vágykeltő, egyszerismind (legalább megismerésbeli) nyereséggel kecsegtető dinamikájával is. Ehhez igen hasonlóan fogja majd mintegy másfél évszázaddal később a stacionáló (hideg) és a kumulatív (forró) társadalmak különbségét is modellezni Claude Lévi-Strauss híres és sokat kritizált strukturális leírása is (Lévi-Strauss 1964), akinél ugyan nincs szó sem a „hideg társadalmak” széteséséről, sem halálukról, ám a minta két, a történetiszemlélet különbségeiben is megragadható pólusa, a stagnáló és a (folyamatosan) kumulálódó-felhalmozódó, jól azonosítható. További érdekes párhuzam, hogy – Kölcsey híres, paradigmatisztikus tanulmányának címét felidézve (Kölcsey 1826) – a nemzeti hagyományok fogalma szintén ehhez hasonló módon gondolja el a történelmi tudatosság identitásképző és „időfelhalmozó” jellege révén jelentős szimbolikus nyereséggel járó szerepét: e hagyományok összegyűjtése és életre keltése, illetve mindennek hiányában megteremtése elengedhetetlen a társadalom „hőfokának” a fejlődés szempontjából ideálissá tételéhez.

Az említett *Tudományos Gyűjtemény*-beli cikk szintén az élénk és szabályozott társadalmi kommunikációt látja a fejlődés zálogának, melyben a tanítás éppolyan fontos terület, mint a „szerzés”, a kereskedés vagy a magasabb, műveltebb társadalmi rétegekkel és a fejlettebb társadalmakkal való kapcsolatok. „A’ gazdagságnak, jutalomnak, bérnek, nyereségnek szaporodni szükség: másképp’ ki tenné ki életét, vagyonát, szerencsáját a’ veszedelemre? (...) Minél számosabbak valamelly Nemzet’ tagjai, annál hajlékonyabb ennek caractere, diszesebb erkölcsé, csinosabb társolkodása, szelídebb magaviselete: számoknak szaporodásához képest többekkel kéntelenek elférni, többek’ szolgálattyaival élni, többektől függni és tartani; többeket látni, tapasztalni ’s a’ t.” (Fejér 1817b: 6.)

Könnyen belátható, hogy a 19. század hajnalán gazdasági és ezzel összefüggően politikai szempontból vágyott „sűrű szövésű” társadalom, melyben a Kármán József által kárhoztatott (Kármán 1981 [1794]) „magános, félre való élet, az elzárkózás a világtól” szinte lehetetlen, legfeljebb nehezen megvalósítható kivétel, a 21. század elejére általános, megkerülhetetlen adottság lett. E sűrű hálózatban azonban az érdekesség szerepe immár életbevágó lett, a tömegmédia nyilvánosságterében realizálódó kommunikációháló a modern társadalom alapja: a relevancia biztosítása nélkül esélytelen kitörni a „belépő szintről”, a kommunikációs végpontszerepből, s még kevésbé esélyes olyan csomóponttá válni, amely az általunk nyújtott információt (pontosabban – ahogy fentebb szó volt róla – ennek színekdoché-jellegű reduktumát) tartóssá és megkerülhetetlenné teszi, értéket, presztízt és hatalmat biztosítva ezzel neki. A legújabb hálózateleméleti kutatások ugyanis épp arra mutattak rá, hogy a digitális kommunikáció korában „a világháló kontinensekre és közösségekre töredezett, ami korlátozza és meghatározza viselkedésünket az online világegyetemben. Paradox módon [az internetkeresők] azt is megmondták nekünk, hogy vannak ismeretlen területek, a webnek robotok által

soha meg nem látogatott vagy nem látott egész kontinensei. Ami a legfontosabb, hogy megértettük, hogy a világháló szerkezete a rajta végzett szörföléstől a demokráciáig mindenre hatással van.” (Barabási 2018 [2003]: 178.)

2. Középpontok és csomópontok: a preferenciaelv jelentősége és a kánon új arca

Ha a társadalmi kommunikáció, valamint a vele összekötött tudásrend mára világháló-szerkezetű lett, akkor érdemes kicsit jobban megvizsgálni ezt a szerkezetet.

A kutatások alapján az internetről mindenekelőtt az mondható el, hogy skálafüggetlen hálózat, nem pedig véletlenszerű, ahogyan sokáig feltételezték. A hálózatelméleti kutatások fellendülése óta egyre több, korábban véletlenszerű eloszlásúnak gondolt jelenségről bizonyosodik be, hogy skálafüggetlen mintát követ. A véletlenszerűen szerveződő hálózatok matematikailag leírhatóak egy átlag mentén, mely normaként működik, így úgymond „demokratikusnak” tekinthetőek (klasszikus példa az emberi testmagasság, ahol megadható egy átlagérték, amely körül viszonylag kis tartományban szóródnak az adatok). Nagyon gyakori a társadalmi jelenségek önleírásában is, hogy bizonyos jelenségeket – hipotetikusán véletlenszerűen – hálózatosodóként jellemeznek: a legkézenfekvőbb talán a kapitalizmus szabadpiac-modellje, amely (a legitimációs önleírás szerint) önszabályozó módon beállít egy ideális eloszlást, amennyiben az állam nem avatkozik bele a működésébe. De hasonló a társadalmi egyenlőtlenségek szocializáció általi felszámolódásának, nivellálódásának önleírása is, illetve mondjuk a politikában és a gazdasági felső vezetésben a női kvóta kérdése, ahol az önleírás szintén „az igazi értékek idővel úgyis maguktól kiválasztódnak” Hamupipőke-narratíváját követi. Holott a neoliberalizmus kritikái számtalan esetben kimutatták, hogy a szabad piac hihetetlenül végletes globális egyenlőtlenségekhez vezet, amelyek nemhogy csökkennének, de exponenciálisan növekednek; a szociológia, azon belül is a szegénységkutatás rengeteg példán mutatta be, hogy az iskola és a szocializáció (tudatos, célzott, szakszerű beavatkozások sora és folyamatos kiigazítások nélkül) épphogy a társadalmi egyenlőtlenségek bebetonozásának irányába hat; a nőket érintő üvegplafon-probléma pedig nemhogy nem tűnik el idővel, de külön intézkedések nélkül kifejezetten eszkalálódik (ennek egyik sajnálatos példája nálunk a női képviselők és miniszterek sokat idézett esete az 1980-as évektől napjainkig). Ezekben az esetekben ugyanis nem a demokrácia önleírásának messze jobban megfelelő, átlagolódást és kiegyenlítődést hozó véletlenszerű hálózati modell érvényesül, hanem a bizonyos értelemben végletesen hierarchizált skálafüggetlen modell. (Az persze külön vizsgálatok tárgya lehetne, miért annyira stabilak ezek az önleírások téves voltak sokszori bebizonyosodása után is.)

Matematikailag kifejezve ez utóbbiak ugyanis olyan hálózatok, amelyekben a foksza-mok eloszlása (vagyis az, hogy mennyi „él”, mennyi potenciális út kapcsolódik egy-egy ponthoz) hatványfüggvényt követ. További fontos tulajdonságuk, hogy nagyon stabilak tudnak lenni, mivel jellemző rájuk az úgynevezett kisvilág-effektus. Ez azt jelenti, hogy a kis foksza-mú, azaz kevés úttal rendelkező pontok sűrű részhalókat alkotnak, ám mivel nincs köztük kiemelt csomópont (nagyjából „egyforma rangúak”), a véletlen hibáknak roppant ellenállóak: rendkívül sok kis foksza-mú pontot eltávolíthatunk, ám a rendszer továbbra is összefüggő marad. Ezeknek a részhalóknak azonban minden esetben van néhány olyan nagy foksza-mú pontja, amelyek immár egymással is összeköttetésben állnak, így ezek eltávolításával a hozzájuk kötött részhalók is eltűnnek a rendszerből, elérhetetlenné válnak, ám maga a teljes rendszer még mindig működőképes és össze-függő. Probléma akkor történik, amikor a legnagyobb foksza-mú pontokat éri támadás, azokat tehát, amelyek a csomópontokat kötik össze. Az internet világában ilyen csomó-pont például a Google, az amerikai légiközlekedésben ilyen szerepet tölt be New York, a magyar közúti és vasúti közlekedésben pedig Budapest. Ha ezek a középpontok esnek ki, akkor a hálózat darabjaira hull. A hálózat szempontjából tehát a mennyiség nagyon is jelenthet minőséget, de legalábbis a jelentőség alapfeltétele a hálózatban elfoglalt pozíció: a középponti, de legalábbis csomóponti helyzet megszerzésére való törekvés.

Rövid kitekintésként megjegyezhetjük, hogy a kánonok szempontjából ez azért is nagyon érdekes, mert segít összeegyeztetni az irodalomtörténet ama két nagy hatású metaforáját, amelyet a modern irodalom egyidejűleg használ önmaga leírására: az írók köztársaságának és az irodalom panteonjának metaforáit. Iménti fogalmainkkal úgy mondhatnánk, hogy az írók köztársasága metafora véletlenszerű hálózatként beszél az irodalom rendszeréről, amelybe szabadon beléphet bárki, s amely önszabályozó módon emeli fel az értéket, és zárja ki az elismerésre méltatlant. Emellett pedig magától, min-den külső vagy belső beavatkozás nélkül kirajzolja az érvényes normát, az elfogadható jelenségek körét. E norma lehet bizonyos fokig liberális, utólagosan leíró jellegű – mint a *Nyugat* „modern magyar irodalom” fogalma a 20. század első mintegy másfél évti-zedében, vagy mint Schöpfung Aladár értelmezése *A magyar irodalom története a XX. században* című monográfiájában –, de lehet előíró, „normatív norma”-jellegű is (Rákai 2019). Utóbbinak legjobb példája talán Horváth János „irodalmi közízlés” fogalma, amelyet az általa alkotott nemzeti klasszicizmus modell talaján képzel el:

Az újítás, mi rendszerint genialis egyéni kezdemény, nagy ellenkezésre talál s az ízlés nyugalmi korszakai után szakadást, meghasonlást idéz elő. Ilyenkor látunk aztán egy-mással farkasszemet néző s egymást megtagadó „konzervatív” és „modern” csoportokat, melyek ellenkezése annál élesebb, mert az ízlés változatai sohasem szigetelhetők teljesen el társadalmi, erkölcsi vagy politikai áramlatoktól, sőt, többnyire ilyeneknek kísérői, ha

nem előhírnökei. (...) az új pedig, bárminő legyen, kollektív tulajdonná csak az esetben válhat, ha e széles alapra hulladoz alá, s ha – előbbi hasonlatomhoz visszatérve – a földre hullott hóként visszaolvad, a húmuszba szivárog s ősi gyökereket és telelő magvakat ottan tavaszodni segít.

E folyóirat szívvel-lélekkel óhajtja s akarja egy új magyar közízlés kizsendítését: a történelmi folytonosság elvét sérthetetlennek proklamálja, s bármit hozzon a jövő, irodalmi ízlésben s annak minden feltételében magyar gyökerűség s magyar közösség elvét hirdeti. (Horváth 1923: 83.)

Mindezzel párhuzamosan azonban a modern irodalom „skálafüggetlen hálózatként” is leírja magát: a nemzeti panteon metafora kiemelt, modellértékű, adott esetben kultusszal övezett-övezendő szerzőkről-művekről beszél, s a kultusz nyelve és gyakorlata kezdettől nem hagy kétséget afelől, hogy a hálózatnak vannak kiemelt jelentőségű zseniális középpontjai, fontos csomópontként működő, helyi jelentőségű kismesterei és pontszerű aprómunkásai, akik teljesítménye kizárólag annak fényében mérhető, hogy hogyan viszonyulnak egy náluk nagyobb jelentőségű csomóponthoz, milyen kapcsolatban állnak azzal, és milyen távolságban helyezkednek el a középpontoktól.

Mivel ezek önleírások, paradox módon az irodalom modern társadalmi rendszerére mindkét működési mód egyidejűleg is igaz lehet. A skálafüggetlen-hierarchikusként való leírási mód – a kultuszon kívül – általában olyan esetekben uralkodó, amikor olyan belső rangsor intézményes megállapítására van szükség, amely kiemelt csomóponti helyzetet biztosíthat, illetve középponti helyzetet készíthet elő bizonyos szereplőknek: ilyen például a nagy presztízsű díjak odaítélésének folyamata, amely általában nem nyilvános, a döntéshez vezető lépések, érvek, ellenérvek és lobbitevékenységek a közönség számára „kívülről” láthatatlanok, csak az eredmény publikus, az viszont innentől megtámadhatatlanul részévé válik az adott szerző, mű vagy jelenség megítélésének. A véletlenszerű-normatív leírás a kritika világa, legalábbis elvben: itt nemhogy megismerhetőek az érvek, de kifejezetten szükséges is részletesen érvelni az értékítéletek mellett, alátámasztani egy-egy értékelő vagy elutasító véleményt – viszont bármikor be lehet lépni a vitába, ellenérveket vagy cáfolatokat lehet felhozni a közöltekkel kapcsolatban. Így bár vannak súlyosabb és súlytalanabb vélemények, az értékelés folyamata *per definitionem* soha nem zárul le, nem hoz végleges, úgymond intézményesen szentesített, „kötelező érvényű” eredményt.

Természetesen a valóságban egyik önleírás sem tud kizárólagosan érvényesülni, de érdekes, hogy inkább a skálafüggetlen-hierarchikus modell keveredhet a másik működésmódba, míg a fordított eset jóval ritkábban fordul elő. Ha például egy szerző, mondjuk, irodalmi Nobel-díjat kap, ez egyértelműen meg fogja határozni a továbbiakban a róla szóló kritikai közbeszédet mind a későbbi, mind a díjat megelőzően írt műveire

vonatkozóan, és kiemelkedő valószínűséggel erősítődik meg újra és újra a középponti pozíciója. Jóval kevésbé gyakori (bár nyilván előfordulhat), hogy kizárólagosan az úgymond demokratikus, nyílt irodalmi kritika értékítélete alapján ítélődik oda például egy jelentős díj, minden egyéb előfeltevéstől, érdektől, csoportdinamikától és esetleges lobbitevékenységtől függetlenül.

A hálózatelemleti modellben a kánon tehát lényegében a középponti helyzetű művek és szerzők összességét jelölheti. A kánon korábbi fogalmai közül különösen jól összeegyeztethető ezzel a modellel az, amely a kánon szerepét a művek napirenden tartásának és folyamatosan hozzáférhetővé tételének elősegítésében látja. Ennek jelentősége óriási, hiszen minél hatalmasabb egy információtömeg (mint amilyen az irodalmi hagyományok hipotetikus teljessége vagy az internet weboldalai), annál kevésbé bízhatunk a normatív Gauss-görbe demokratikusságában, vagyis annál jobban rá leszünk szorulva keresőkifejezéseinkre, illetve preferenciaelveinkre. Ezek azonban kétélűek: mindig csak viszonylag kis területet járhatunk be a segítségükkel.

Egy 2000-ben megjelent tanulmány (Broder et al. 2000) kimutatta, hogy a már akkor is több milliárd létező weblap ellenére két oldal között a tipikus klikkelésszám 19, azaz 19 lépésen belül elérhetjük, amit keresünk – persze a kérdés az, hogy mennyire vagyunk tudatában annak, mit és hogyan keresünk. Mindenesetre két oldal közt, amennyiben van útvonal, az tipikusan rövid, ám – ahogy Barabási figyelmeztet – nem minden oldal kapcsolható össze minden másikkal. „Tetszőleges oldalról kezdve az összes dokumentumnak csak 24%-a érhető el. A többi láthatatlan számunkra, barangolással elérhetetlen.” (Barabási 2018 [2003]: 181–182.) Az is kiderült, hogy az irányított hálózatok (amilyen az internet) úgynevezett kontinensekre esnek szét, egészen pontosan négy különböző jellegű kontinensre, amelyeken kívül azonban további, egyik kontinensről sem elérhető szigetek sokasága létezik. Az irányítottság azt jelenti, hogy egy adott URL mentén csak egy irányban utazhatunk, nincs „közvetlen kapcsolat egy irányított hálózat két pontja között, csak más pontokon keresztül köthetőek össze” (Barabási 2018 [2003]: 182). A kommunikáció-, illetve rendszerelméletben ezt az interaktivitás meglétére vagy hiányára fordíthatnánk le: gyakran idézett példa a nyomtatott és elektronikus tömegmédiák kvázi-interaktivitása. Ilyenkor az információ az intézményes kötöttségek miatt gyakorlatilag csak egy irányban tud közvetlenül terjedni, s bár jogom lehet beírni, betelefonálni a műsorba, véleményem nem a műsor részeként, nem azt átformálva fog megjelenni (s ettől még én magam sem jelenek meg szerkesztőként vagy műsorvezetőként a rendszerben), nem fogja közvetlenül befolyásolni sem a közvetítettek tartalmát, sem a formáját. Számos ponton kell végighaladnom ahhoz, hogy a kritikám ugyanolyan státuszú ellenvéleményként tudjon megjelenni, mint az annak kiváltójaként szereplő műsorelem. Az irodalom esetében pedig a professzionalizálódás és autonomizálódás egyik legfontosabb jele volt, amikor már nem volt megengedett, hogy bárki bármilyen

szempont alapján egyéni kritikát fogalmazzon meg egy művel vagy egy jelenséggel kapcsolatban: ez irreleváns és laikus megnyilvánulásként figyelmen kívül hagyhatóvá és elutasítandóvá vált, vagyis az intézmények lényegében irányított linkeké váltak a rendszer hálózatában. Ahhoz, hogy véleményem vitaalap legyen, nem reagálhatok közvetlenül az irodalmon kívülről, csak annak játékszabályait elfogadva. Épp ezért lehet a diktatórikus beavatkozás az irodalom (vagy a tudomány, a gazdaság stb.) rendszerébe olyan könnyen felismerhető és olyan gyorsan romboló hatású: a rendszer intézményeinek alapvető struktúráját alkotó, a professzionalitás letéteményeseként működő irányítottságot rombolja ugyanis szét.

Kérdés persze, hogy ezt az analógiát mennyiben vihetjük át akár csak hipotetikusán is az irodalom rendszerére. Ám fontos megjegyezni, hogy az irodalmi kommunikációnak és az irodalom intézményes működésének internetes platformra helyeződése önmagában is valószínűsíti, hogy az analógia nem lehet jogosulatlan. Emellett a hálózatelméleti kutatások maguk is hoztak olyan eredményeket, amelyek ezt látszanak alátámasztani: a tudományos idézettségi hálózat például ugyanilyen irányított skálafüggetlen hálózatként működik, s ugyanúgy négy kontinensre (plusz szigetekre) esik szét, ahogy Barabási (2018 [2003]: 185) is bemutatta.

3. *Mi indítja be a preferenciaelvet?*

A hálózatelmélet talán legizgalmasabb tétele a preferenciaelvre vonatkozik. A preferenciális kapcsolódások tétele azt mondja ki, hogy a kapcsolatok nem véletlenszerűen oszlanak el: nagyobb a valószínűsége egy olyan csomóponthoz való kapcsolódásnak, amely már sok kapcsolattal rendelkezik. Így a növekedés a preferenciális kapcsolódások révén nagyon gyors és erőteljes középpont-hierarchizálódást fog eredményezni (ez az ún. „a gazdag egyre gazdagabb lesz”-modell), hiszen a többi pontnak annál nagyobb érdeke ezen a ponton keresztül kapcsolódni, minél nagyobb e középpont presztízse és „sávszélessége”. A kérdés az, hogy vajon mi indítja be a preferenciális kapcsolatokat. Hiszen a hálózatelmélet onnantól tud érvényes leírást alkotni, hogy ez a kapcsolódás beindult, a kiindulópontról pedig csak annyit tud mondani, hogy „az »alkalmas« gazdag lesz”, és „a reflektorfényt megosztja néhány ponttal, amelyek kapcsolatainak száma az övéhez hasonló”. (Barabási 2018 [2003]: 118.) Visszafelé is ez szolgál igazolásul: az *alkalmasság* definíciója az, hogy éppen ez bizonyult alkalmasnak arra, hogy középponttá váljon; alkalmas az, amihez több felől lehet kapcsolódni. Ezt azonban már, úgy tűnik, matematikai módszerekkel nem lehet tovább visszafejteni.

Innen két irányban folytathatnánk a gondolkodást. Az egyik az *alkalmasság* fogalma mentén indulhatna el, s azt vizsgálhatná, hogy a több irányból való kapcsolódás

mitől, mi mindentől függhet, s milyen kapcsolatban áll a relevancia és a partikularitás kérdéseivel. A kánon szempontjából ebben az esetben azt kellene megnézni, mi, miért és hogyan minősül partikulárisnak, s ezzel jelentéktelennek, figyelemre nem méltónak, időpazarlásnak. Vagyis hogyan születik egy előzetes elutasítás vagy érvénytelenítés, amely nagyon nehezé teszi, hogy ehhez a ponthoz a továbbiakban kapcsolódni legyen érdemes, és hogyan határozzák meg ezt a folyamatot a ráfordított időt és figyelmet szimbolikus tőkeként kezelő modern nyilvánosságtér sajátosságai – például a kritikai értéktételek nyelvén, metaforikájában vagy szerkezetében. Például amikor a 19. század második felének magyar kritikájában (és különösen ennek a századvégi oktatásban megjelenő változatában) paradigmaticussá válik az irodalom közösségi-nemzeti szolgáló szerepe, akkor a paradigma egyik fő eredőjének tekinthető Petőfi-vers (*A XIX. század költői*) gondolatmenete gyakran látens értelmezői háttérrel biztosít a kritikai értéktételek kontextusba helyezéséhez: *ha* csak saját fájdalomd-örömed dalolnád, *akkor* inkább hallgass; az irodalom „nagy munka”, *ha* kisebb a fókuszod, *akkor* műved nem is lehet olyan értékes irodalmilag, stb. Vagy amikor (szintén ezzel a paradigmával összefüggésben) a magánélet, az egyéni látásmód és az aprólékos benyomások leírása kevésbé méltónak ítéltetik a kritikai figyelemre, akkor a női irodalomról szóló vitában azért kaphatnak a női írók munkái eleve alacsonyabb rangú helyet, mert ezek mind tematikailag, mind módszertanukban ide, a csekélyebb jelentőségű körbe soroltatnak. (Ha pedig nem, mert esetleg közösségi, netán történelmi, társadalomkritikai vagy politikai témát pendítenek meg, az – a 22-es csapdájának módjára – nemi határáthágás, s ezért ítélandó el; ahogy e két fő érvt Gyulai Pál megerősíti a téma talán legnagyobb hatású korabeli alapszövegében, Gyulai 1908 [1858].)

A másik irány a komplexitásredukció követelményéből indulhatna ki, s arra kérdezhetne rá, mi teremti meg a megelőlegezett bizalmat egy bizonyos jelenség iránt. Ez a *trust*-típusú bizalom esetének tűnik, hiszen mindig ismeretlenre irányul, tudatos stratégiai döntést előfeltételez, és lényegében „kapuőrszerepet” lát el (például az irodalom esetében). Amennyiben megvan a bizalom, partneri viszony jön létre a megelőlegezett figyelem talaján – ez nem áll távol a hitel jelenségétől, amelynek esetében szintén valami hasonló történik. A hitel lényegében megelőlegezett partneri pozíció: közös térbe kerülünk, ám az idősíkok különböznek – a hitelező már ott van, a lekötelezett csak a jövőben fog tudni a most megkapott időért-figyelemért, relevanciáért törleszteni, ami a partneri viszony ellenére egy rejtett hierarchikus elemmel ruhazza fel ezt az aktust. Nem véletlen, hogy már Széchenyi is hangsúlyozta a „hit” és a „hitel” közös szótövé: amiben hiszünk, annak értéket tulajdonítunk, vagyis relevánsnak, értékesnek tekintjük. Így lényegében szimbolikus tőke jön létre (Bourdieu-t idézve), amelynek immár részét képezi a folytathatóság, a gyümölcsözőség, az „alkalmasság” – a kapcsolódás előfeltétele. Hitünk, figyelmünk, megelőlegezett bizalmunk tehát az egyik esetben értéktelen

és terméketlen tévútként, a másik esetben gyümölcsöző, érdekes tőkeként jelölte meg a kérdéses pontot. De vajon ez a hit, ez a bizalom tökéletesen szubjektív (ahogy a kifejezések sugallnák), vagy vannak a hálózat sajátosságaival összefüggő strukturális törvényszerűségei? S ha igen, hogyan tudnánk ezeket feltárni?

4. Nobilis, ignobilis, ignorabilis – amikor nem jó helyen játszol Bach-partitát

A strukturális bizalom jelenségéhez érdekes adalékot szolgáltatott a *Washington Post* kolumnistájának, Gene Weingartennek nagy port felvert 2007-es kísérlete (Weingarten 2007). 2007 januárjában a világ egyik leghíresebb hegedűművésze (Joshua Bell) 45 percet játszott a washingtoni metróaluljáróban. Ha ugyanő, ugyanezen a hangszeren ugyanezeket a műveket egy tekintélyes koncertteremben adja elő, akkor egy jegy száz dollárba is belekerült volna; a művész koncertjein rendszerint telt ház van. A hangverseny az aluljáróban összesen 32 dollárt ért, senki nem hallgatta végig (legfeljebb pár másodpercre álltak meg a járókelők), nem tapsoltak, és mindössze egyetlen nő volt a több mint ezer arra járó közt, aki felismerte Bellt és köszönt neki a produkció végén.

Természetesen rengeteg komment felvetette, hogy egy metróaluljáróban az emberek sietnek, nem figyelnek semmire, ráadásul nyilván nem is feltétlenül a komolyzenei koncertek iránt érdeklődők voltak többségben, míg a hangversenyteremben más a helyzet. Ebben nyilván sok igazság van, ám a kísérlet lényege épp az lett volna, hogy vajon, ahogy az esztétikai értékek magától értetődőségének alapján álló kritika mondja (összhangban a véletlenhálózat-típusú önleírással), *pusztán a teljesítmény*, a vitán felüli érdem és érték *önmagában* megszólítja-e, meggyőzi-e potenciális közönségét. Hiszen ha csupán a komolyzene iránti érdeklődés megléte vagy hiánya lett volna a probléma, statisztikai alapon azért össze kellett volna, hogy jöjjön Washington belvárosában a több mint ezer főből egy 50-60 fős érdeklődő hallgatóság – ám nem ez történt.

Az, hogy a színtér, a mű bemutatásának közege mennyire fontos a műként való értés szempontjából, már minimum Marcel Duchamp installációja óta ismert. Ám a *Forrás* esetében arról volt szó, hogy a múzeumi, kiállítótermi közeg bármilyen, tetszés szerinti tárgyat képes egy időre fókuszba helyezni és értelmezendő alkotássá nyilvánítani. Bell esetében viszont fordított volt a helyzet: itt egy vitán felül nagy erőfeszítést, gyakorlatot és tehetséget igénylő produkció próbált volna maga köré olyan értelmező figyelmet biztosító teret teremteni, amelyet a piszoár vagy a palackszáritó esetében a múzeumi tér megelőlegezett – ám az derült ki, hogy ez nem működik. A tér, a hely, a pozíció teremthet alkotást vagy teljesítményt, a teljesítmény viszont (legalábbis e

kísérlet tanulsága szerint) nem vagy nem feltétlenül tud értelmező figyelmet biztosító teret, hálózati középpontosodás felé vivő pozíciót biztosítani.

Valamelyest hasonló esetet írt le Kosztolányi az Ady-kultusz ellen fellépő pamfletjében. Amíg egy bizonyos kéziratos verset Adynak tulajdonítottak, írja, a profi olvasók is úgy vélekedtek, „hogyan ez a költemény irodalmunk gyöngye, a költészet remeke, sőt, egyesek azt hirdették, hogy vele új korszak kezdődik értékelésében és irodalmunk történetében” (Kosztolányi 2004 [1929]). Amikor viszont kiderült, hogy valójában Juhász Gyula írta a verset még Nagyváradon tréfából, a megelőlegezett érték felülvizsgálata nem történt meg: a korábbi hozzászólók egyszerűen napirendre tértek az ügy felett, mintha mi sem történt volna, a vers eltűnt az érdektelenségben. Kosztolányi ebben az autonóm modern irodalom és kritika súlyos támadását látta. Ha ennyire megbízhatatlan a kritikai ítélet, ha ilyen személy- és pozíciófüggő, elfogult és könnyen elvakítható, akkor mi védi meg az elkülönült „magas” irodalmat a laikus, dilettáns osztatlanságba való visszahullástól?

A *nobilis* szótári jelentése 'jeles, ismeretes, felismerhető'; olyan hely, amelyre tehát figyelemnek kell irányulnia. Ám ha ignoráljuk, valóban egyszersmind *ignobilissé*, nem jelentőssé, nem felismerendővé válik? Ez az a nyugtalanító kérdés, mely a dolgozatom elején idézett *Helikon*-beli tanulmányban is felvetődik, s amire nehéz másként felelni, mint úgy, hogy még ha nem is teljesen így van, a figyelemre méltóság roppant nagy százalékban függ a diskurzív pozíciótól és a kritikus tekintet „stratégiai bizalmától” vagy annak hiányától. Az irodalomtörténet bőséges példával illusztrálhatja ezt a nem ismeretlen jelenséget – többek közt a 19. századi női szerzők esetével, akik gyakran mindent elkövettek, hogy férfi álnevük mögé bújva ne derüljön ki női mivoltuk, mivel ebben az esetben munkájuk vagy elutasításra talált volna, vagy automatikusan az érdektelenségbe hullott volna, vagy nem vették volna komolyan annyira, hogy egyáltalán kritikát szenteljenek neki.

Az odaajándékozható figyelem mindig hatalom forrása (potenciális tőkét – kapcsolódási pontokra való alkalmasságot – teremtve), ezért konformista. Ez a megállapítás az újdonság felértékelésén alapuló modern esztétikai gondolatot felidézve paradoxnak tűnhet, ám a hitel jelenségével kapcsolatban fentebb már említett aszimmetriára utalva talán érthetőbbé válik. A valamire fordítható idő, a figyelem szimbolikus és tényleges gazdasági szempontból is – akár forintosítható – értéként jelenik meg, s megfigyelhető, ahogyan vagyontárgyhoz illően kvázi-gazdasági stratégiák épülnek köré. „Megtérül-e” a figyelmem vajon, nem „pazarlom-e” méltatlanra? Az utóbbi különösen problematikus, hiszen kritikusként nemcsak az fenyeget, hogy akinek hitelt adtam, esetleg nem fogja majd beváltani a hozzá fűzött reményeket, de saját csomóponti-középponti pozíciomat is kockáztatom. Az ugyanis jórészt az eddigi értékítéleteim és a segítségükkel eddig létrejött hálózatomnak köszönhetően működik, s ha tévesen minősítek perspektivikus-

nak egy periférikus jelenséget, a saját hitelem kerülhet veszélybe. Ugyanakkor ha jól és korán ismerek fel valami jelentős értéket, az egyszersmind az én nevemet is hosszú távra kanonizálhatja, mint „XY felfedezőjét”. A középpont-pozíció mint társadalmi tényező a szimbolikus tőkefajták egyik legfontosabbika, ezért egyfelől komoly harcok tétje, másfelől nem könnyű rá szert tenni.

Mindez együtt nagymértékben valószínűsíti, hogy egy új „pontnak” már az előzetes megjelölése is a preferenciaelv érvényesülésének irányában hasson, s hosszabb távon megerősítse a fennálló hálózati csomópont-pozíciókat, ami a kánonok stabilitásának egyik legfőbb oka. Mivel az új „pont” bekerülése a hálózatba nagyon törekeny egyensúlyi helyzetben történik, sok függ a már meglévő kánon látens értékrendjétől, vagyis attól, hogy mi az, amit – „véletlenszerű-demokratikus” önleírásként – mint normát hagynak jelöletlenül, és mi az, ami ettől eltér. Ami eltér, az jelöltté válik – s ami jelöltté válik, annak választása mindig egy további lépést igényel, a jelöletlen „normától” eltérő választás indoklását. Ez a további lépés egyrészt lelassítja, megakasztja a hálózat mozgását, azaz a további kapcsolatok kialakulását, másrészt elbizonytalanítja az irányokat – ami viszont alapvető hatást gyakorol a részhálózatok szerkezetére. A további lépés mindig egyfajta látens vagy explicit pozitív diszkriminációnak minősül, olyan módon téve hangsúlyossá a választott „pont” másságát, ami nem az esztétikai értelemben vett újszerűség, hanem az identitásomra potenciálisan veszélyt hordozó idegenség mássága. Ezek a döntések tehát a külön megalapozás kényszere miatt nagyon könnyen minősülnek irreleváns alapúnak: az alapok (például esélyegyenlőség, esélyteremtés, egyenlőség stb.) mint a pozíciók adott, nem reflektált rendjét megbontani törekvő érvek szükségképpen mindig politikai jellegűek lesznek, *tehát* irrelevánsnak számítanak. A kör bezárul. Hogy ismét egy női irodalommal kapcsolatos példát hozzunk, nem véletlen, hogy amikor elismert, meglehetősen fontos csomóponti pozícióra szert tett, ezért a kánonban felbukkanó női szerzőket kérdezzek azzal kapcsolatban, hogy mi a véleményük női mivoltuk és írói-költői-tudományos-stb. tevékenységük viszonyáról, ezek a szerzők az esetek többségében villámgyorsan rövidre zárják a kérdést, s teljesen irrelevánsként elutasítják. Ez ugyanis legjobb esetben is nagyon gyorsan a hálózat „KI”-kontinensére számúzhatná őket; vagyis arra a kontinensre, ahová a központi kontinensről ugyan vezetnek utak, sőt „annak összes pontja csak a magból érhető el, de ha egyszer odaértünk, nincs link, amely visszavinné a magba” (Barabási 2018 [2003]: 182).

Dolgozatomban amellettt igyekeztem érvelni, hogy a kánonfogalmat ne a kánon változó tartalmi, hanem inkább feltételezett állandó strukturális sajátosságai segítségével próbáljuk megragadni, ehhez pedig hívjuk segítségül a hálózatelmélet eredményeit. A kiinduló figyelem – a bizalom, illetve a hitel – jelentőségét hangsúlyozva próbáltam a hálózatelmélet preferenciális kapcsolódás-fogalmának lehetséges analógiáit megtalálni

a kritikai, mindenekelőtt az irodalomkritikai véleményformálás kontextusában. Amellett érveltem, hogy ezek a szempontok önmagukban is segíthetnek olyan általános diskurzív sajátosságok magyarázatában, amelyek a társadalmi rendszerek legkülönbözőbb pontjain bukkannak fel meglepő szerkezeti hasonlóságokat mutatva. A továbbiakban szükség lenne a szűrés, a „filter” alapjainak számító szelekció és redukció (rendszerelméleti) foglmainak újragondolására a mikroelbeszélések és a látens narratívák szerepének vizsgálata segítségével. E fogalmi összefüggések átgondolása azért is fontosnak tűnik, mert a digitális-hálózati kommunikáció korában az elérési utak egyre nagyobb mértékben függenek attól, milyen keresőfogalmak segítségével és milyen csomópontokhoz kapcsolódva tud a kérdéses téma helyet találni az internetes nyilvánosságtérben. A helyzetet pedig tovább árnyalja, hogy ezek a pozíciók, ezek az elérési utak nem vagy csak időszakosan stabilak, s azt is jó lenne tudni, hogy vajon változásaik egyáltalán előre láthatóak-e valamilyen módon. Bourdieu-re visszautalva, valószínűnek tűnik, hogy az olyan nagy, viszonylag homogén és stabil identitás-, illetve értékpreferencia-rendszerek segítségével, amilyen az ő habitusfogalma volt a 20. század utolsó harmadában, a társadalom működtetését jelentő distinkciók, különbségtételek a mai médiatér sajátosságai miatt már nemigen írhatók le megfelelően.

Irodalom

- Barabási Albert-László (2018 [2003]) *Behálózva – A hálózatok új tudománya*. Fordította Vicsek Mária. Budapest: Libri
- Broder, A. és Kumar, R. és Maghoul, F. és Raghavan, P. és Rajalopagan, S. és Stata, R. és Tomkins, A. és Weiner, J. (2000) Graph structure in the web. *Computer Networks*, 33: 1–6, 309–320. Idézi Barabási Albert-László (2006) A hálózatok tudománya: a társadalomtól a webig. *Magyar Tudomány*, 11: 1298–1308. Elérhető: <http://www.matud.iif.hu/06nov/03.html>
- de Man, P. (1996) A temporalitás retorikája. Fordította Beck András. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei*. Pécs: Jelenkor, 5–60.
- Derrida, J. (1994 [1966]) A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. Fordította Gyimesi Timea. *Helikon*, 1994/1–2: 21–35.
- Eberhard, G. A. (1817) *Aesthetika, vagy is, a' Szép Tudományoknak Theoriája*. Fordította Pucz Antal. Pest
- Fejér György (1817a) A' Nemzeti Culturáról közönségesen, 's a' Magyar Nemzet' Culturájáról különösen. *Tudományos Gyűjtemény*, 1817/1: 13–42.
- Fejér György (1817b) A' Nemzeti Culturáról közönségesen, 's a' Magyar Nemzet' Culturájáról különösen. *Tudományos Gyűjtemény*, 1817/2: 3–27.
- Fohrmann, J. (2008) A kommentár mint a tudomány diszkurzív egysége. Fordította Labádi Gergely. *Helikon*, 2008/1: 16–26.

- Greenblatt, S. (1996) A társadalmi energia áramlása. Fordította Bocsor Péter. In Kiss Attila Attila és Kovács Sándor s.k. és Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 355–373.
- Gyulai Pál (1908 [1858]) Írónőink. In *Kritikai dolgozatok 1854–1861*, Budapest: MTA, 272–308.
- Horváth János (1923) Új közlés felé. *Napkelet*, 1923/1: 81–84.
- Kármán József (1981 [1794]) *A nemzet csinosodása*. Budapest: Magvető
- Kosztolányi Dezső (2004 [1929]) Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről. In Réz Pál (szerk.): Kosztolányi Dezső: *Tükörfolyosó. Magyar írókról*. Budapest: Osiris, 373–387.
- Kölcsey Ferenc (1826) Nemzeti hagyományok. In *Kölcsey Ferenc összes művei*, 1. kötet. Digitális kiadás, <https://mek.oszk.hu/06300/06367/html/01.htm>
- Lévi-Strauss, C. (1964) *Mythologiques I.: Le cru et le cuit*. Paris: Plon
- Luhmann, N. (1996) A műalkotás és a művészet önreprodukciója. Fordította Gergő Veronika. In Kiss Attila Attila és Kovács Sándor s.k. és Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 113–161.
- Markó Anita (2018) Hálózatelmélet és irodalomtudomány. *Helikon*, 2017, 2. sz. *Irodalomismeret*, 2018/1: 86–89. Elérhető: http://www.irodalomismeret.hu/files/2018_1/marko_anita.pdf
- Moretti, F. (2017) Hálózatelmélet, cselekményelemzés. Fordította Kaszai Máté. *Helikon*, 2017/2: 216–257.
- Németh Zoltán (2017) Hálózatelmélet és kánon (az afrikaans irodalomban). *Helikon*, 2017/2: 302–312.
- Rákai Orsolya (2004) A többi néma csend. A laikus olvasás némaságáról. *Iskolakultúra*, 14 (8): 81–89.
- Rákai Orsolya (2008) *Az irodalomtudós tekintete: Az önállósuló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat problémái 1780 és 1830 között*. Budapest: Universitas
- Rákai Orsolya (2019) A spanyolvasz. Affirmativitás és reflexivitás mint az újdonságigény két nyelve a modernség diskurzusában. In Kicsák Lóránt és Széplaky Gerda (szerk.): *A feltalálás vágya és ígérete. Tanulmányok az invencióról*. Budapest: L'Harmattan, 103–121.
- Stichweh, R. (2016) *Inklusion und Exklusion: Studien zur Gesellschaftstheorie*. Transcript Verlag
- Weingarten, G. (2007) Pearls before breakfast. *The Washington Post*, április 8. Elérhető: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/magazine/pearls-before-breakfast-can-one-of-the-nations-great-musicians-cut-through-the-fog-of-a-dc-rush-hour-lets-find-out/2014/09/23/8a6d46da-4331-11e4-b47c-f5889e061e5f_story.html

Mélyi József

Közösségi média, közösségi műkritika

Válságban van a műkritika – az elmúlt húsz évben gyakran kezdődtek így a képzőművészeti kritikáról szóló elméleti elemzések. A diagnózisok szerint a válságjelenségek összefüggésben állnak többek között az értő-olvasó közönség eltűnésével, a folyóirat-kultúra átalakulásával, a digitális médiumok előretörésével vagy a műkereskedelem megváltozott szerepével. A műkritika a bírálókat szerint ma már valójában nem része az értelmiségi vitáknak, nem tud lépést tartani az elmélettel, képtelen nagyobb történeti összefüggésekben gondolkodni, nincs tiszta és szigorú érvrendszere, és nincsenek meghatározott alapelvei, amelyekre építhetne. A válság emlegetése korántsem csupán húszéves jelenség: ha visszatekintünk a műkritika néhány száz éves történetére, úgy tűnik, mintha a diszciplína már a kezdetektől fogva, azaz a 18. század közepétől permanens válsághelyzetben lenne. Az okokat a legtöbben egykor még elsősorban a kritika különböző ágai közötti egyenlőtlenségekben látták; ezek szerint a műkritika mint az irodalomkritika gyermeke (vagy kisöccse) szavakkal kénytelen megragadni a vizuális jelenségeket, elemzésének tárgyát pedig úgyis mindenki látja; ráadásul legtöbbször olyanok üzik, akik maguk sohasem készítettek műalkotásokat.¹ Mindehhez az elmúlt két évszázadban a képzőművészet folyamatosan jelen lévő legitimációs problémája is hozzájárult, nem is beszélve a művészet sokszor meghirdetett haláláról. A válság elemzői ezzel egyidejűleg sosem felejtették el hangsúlyozni, hogy a folyamatos bírálókat közepette a műkritika még mindig létezik.

Az elméletírók és kritikusok közül az elmúlt évtizedekben többen is megpróbálták felvázolni a válságból kivezető utakat; 2003-ban James Elkins a *What Happened to Art Criticism* című írásában pontokba foglalta a lehetséges megoldásokat. Véleménye szerint a műkritika számos módon lenne képes kitörni megrekedtségéből, többek között úgy, ha visszatérne egy korábbi, formalista, apolitikus vonalhoz; ha szabályokat és előzetes koncepciókat alkotna; ha az elméletre fektetne nagyobb súlyt; ha határozottabb hangot ütne meg. A másfél évtizeddel ezelőtti javaslatok ma már távolinak és (élet) idegennek tűnnek. Egyrészt az eltelt időben a műkritika médiakörnyezete gyökeresen átalakult: a nyomtatott sajtó visszaszorult, a közösségi médiumok reakcióideje a ko-

¹ Az ide vonatkozó évszázados példákhoz lásd Dresdner 1915.

rábbiakhoz képest szinte felfoghatatlanul lerövidült, s az információk továbbításának legfontosabb eszköze, az okostelefon hétköznapi protézissé alakult át. Az ezredforduló világára vonatkozó javaslatok pedig egy olyan közegben, ahol már a legfiatalabb korosztály tagjai közül szinte mindenki influenszer vagy legalábbis lájkolt akar lenni, nehezen ültethetők át a gyakorlatba. Úgy tűnik, hogy a válság az Elkins-féle állapotfelméréshez és jövőképhez képest azért is érzékelhető eltérően, mert az elmúlt évtizedben az intézményrendszer radikálisabban átalakult, mint azt korábban bárki képzelhette volna, s ezzel párhuzamosan mára a kritikus-szerepmodellek is megváltoztak.

A kritikus szerepének átalakulása természetesen szintén hosszabb folyamat eredménye – ma a művészettel valamilyen formában érintkező közönségnek a kritikus szó hallatán, ha nem is Baudelaire vagy Greenberg neve jut eszébe,² de a fejében mindképpen több évtizedes szerepmodellekhez kötődő elképzelések kavarognak. A kritikus ezek szerint elkötelezett, nagy áttekintésű, a művészettörténeti korokat és stílusokat bűvészként kezelő szakember, akinek feladata az esztétikai kiművelés, a művészettörténeti tudás gyarapítása (hiszen az elképzelések középpontjában általában még mindig művészettörténeteszek állnak), illetve a dokumentálás. A műkritikussal szemben továbbra is elvárásként fogalmazódik meg, hogy minden egyes fókuszába emelt művön keresztül tisztázza magát a művészet fogalmát. Mindezek szerint továbbra is elengedhetetlen feltételnek tűnik, hogy a műkritikus valamilyen külső szempontból legyen képes szemlélni a művészetet, azaz hogy legalábbis az esztétika vagy az irodalom talaján vesse meg a lábát. A felsorolásból is látszik, hogy a régi szerepmodellek úgy ragadtak meg a mai korban, ahogyan a klasszikus polgári kultúra egykori igényeinek megfelelő régi bronzszobrok élnek tovább köztereinken a vegyes valóság korában – a műkritika vonatkozásában a felvilágosodás idejéből származó, majd a modernizmus kétszáz éve alatt egyre inkább intézményesülő elképzelések továbbra is jelen vannak a felvilágosodástól és a moderntól már eltávolodott korban.

Ha a műkritika jelenéről beszélünk, akkor a válság megragadása szempontjából fontos kérdés, hogy milyen időtávlatban vizsgáljuk a folyamatokat; a válságjelenségek vajon inkább az elmúlt másfél évtized vagy éppen a műkritika kezdeteitől számított két és fél évszázad összefüggésében relevánsak. Lehetséges azonban, hogy kiindulópontot keresve – a kultúrának a műkritikánál sokkal általánosabb szintjén is – mindenekelőtt a múlt század hetvenes-nyolcvanas éveire lehetne visszatérni.³ Úgy tűnik, akkor indult el annak a nyugat-európai és észak-amerikai kulturális szemléletnek és intézményrendszeri szövetnek a felbomlása, amely a második világháború után – és elsősorban annak tapasztalataiból – keletkezett. 1945 után az új, korábbi ismeretlen alapelvekre épülő

² Ha hazai párhuzamot keresnénk, akkor Kállai Ernőre vagy Körner Évára utalhatnánk, de nevük valójában a szűk szakmai körökön kívül – bármilyen mai értelmiségi közegben – teljesen ismeretlen.

³ A jelenséget többen a neoliberalizmus fogalmával és megjelenésével kötik össze.

képzőművészeti intézményrendszer Európában mindenekelőtt az állami szerepvállalás növekedésével függött össze: a kísérletező művészet támogatása mellett kialakult a díjak, a gyűjtés és az oktatás új struktúrája. Ezzel párhuzamosan – miközben az avantgárd tulajdonképpen gyorsan intézményesült⁴ – a kritika korábbi szerepe is átalakult: az ötvenes-hatvanas évek folyamán Észak-Amerikában és Nyugat-Európában a műkritika valójában közszolgálatává vált.⁵ A közszolgálati kritika alapvetése megegyezett az avantgárd kritikai elképzeléseivel; éle a 20. század folyamán mindig is elsősorban a 19. századi akadémikus rendszer ellen irányult – ezzel függött össze az intézménykritika megjelenése is a hatvanas évektől kezdve. Egy tágabb összefüggésrendszerben a modernista műkritika a művészet és az élet közötti határvonal felszámolásának eszköze volt; a műkritika ezek szerint elsősorban műértelmezés, a közvetítés és ezáltal a recepció fontos eszköze, egyben a polgárság művelésének szerves része volt. A múlt században ez a szemlélet egyre szilárdabban intézményesült, az „érdek nélküli” kritikus elképzelése vagy inkább vágyképe pedig szinte kizárólagossá vált. A hatvanas-hetvenes években úgy tűnt, hogy a kritika immár véglegesen beágyazódott a napilapok kulturális rovataiba, és a jövőben is egyre nagyobb szerephez juthat majd a tömegmédiákban, mindenekelőtt a televízióban.

Az „avantgárd halálával” a nyolcvanas évek elejétől kezdve jól érzékelhetővé vált a korábbi alapelvek felfeslése, a lassú bomlási folyamat. Mára pedig láthatóan eltűnőben van a modernista elveken alapuló állami szerepvállalás a kritikus művészet intézményes támogatásában vagy a művészet hozzáférhetőségének növelésében is. Átalakult a múzeumi közeg, globális szupermúzeumok jönnek létre, a kisebb intézmények pedig már nem képesek lépést tartani a magángyűjtőkkel. A piac egyre inkább általános értékmeghatározóvá válik, s így a modernizmus korának elképzeléseivel szemben már nem a múzeumokba kerülő vagy a nonprofit galériák *white cube* tereiben bemutatott alkotások állnak a kritikai figyelem középpontjában. A kétezres évektől több intézményi területen egyre erőteljesebb hatalomkoncentráció figyelhető meg – megnőtt a vásárok és biennálék szerepe, új típusú szereplők tűntek fel, egyes galériák és aukciós házak globális befolyásra tettek szert. Ennek hatására változnak a művészeti élet helyszínei – miközben az *artworld* még mindig elsősorban New Yorkra figyel, időközben szinte észrevétlenül Sanghaj vált az egyik legfontosabb művészeti központtá. Egyes kortárs művészek alkotásai csillagászati összegekért kelnek el, és ezzel párhuzamosan átalakulnak a művész-szerepek is (lásd Ullrich 2016):⁶ modernista kritikai eszközökkel nehéz fogást találni

⁴ Magyarországon és más kelet-európai országokban az avantgárd nem intézményesült. Lásd Birkás Ákos 1983-as előadását az avantgárd haláláról: <https://www.artpool.hu/Al/al01/Birkas2.html>.

⁵ Hasonlóan közszolgálatinak tekinthetjük a második világháborútól a rendszerváltásig terjedő időszakban a kelet-európai kritikát is – koroktól és országoktól függően több vagy kevesebb ideológiai megfontolással a háttérben.

⁶ Wolfgang Ullrich művészetüket *Siegerkunst*nak, a győztesek művészetének nevezte.

Jeff Koons vagy Damien Hirst alkotásain. Általánosságban is megállapítható, hogy a korábbi szempontok szerint egyre kevésbé kategorizálható művészek tűnnek fel⁷ egyre megfoghatatlanabb művekkel. Globálisan megfigyelhető jelenség, hogy bármely kép vagy egy tetszőleges felületen megjelenő bármely műalkotás bármikor tömegjelenséggé válhat – s ez a folyamat összehasonlíthatatlanul gyorsabb és formátlanabb, mint akár Andy Warhol idején volt.

A kritika fokozatosan mindenütt vesztett közszolgálati funkcióiból. Egyre inkább elhalványult a tömegek felvilágosítására irányuló missziós szándék, miközben ennek egykori mediális környezete is gyökeresen átalakult. A napilapokban egyre kisebb felületet kap a kultúra; a televízió általános szinkronizáló és kulturális orientáló szerepe a kilencvenes évektől kezdve eltűnt;⁸ s még azokban az országokban is (például Németországban), ahol úgy tűnt, mindez tartósan beépült a kultúra intézményrendszerébe, a művészeti műsorok jellege a kritikai vita felől a dokumentáció irányába tolódott el. A műkritikus médiakörnyezete is átalakult: a kiállítások, biennálék és gyűjtemények közvetlen megfigyelése helyett elsőként közvetett információkat kap a művek megismeréséhez és értelmezéséhez: kiállításokat beharangozó klipeket, az aukciókról szóló internetes beszámolókat és az eseményeket hirdető Facebook- vagy Instagram-oldalakat. A kiállított alkotások reprodukciói azonnal fotók tárgyai lesznek, és rögtön megjelennek a közösségi médiumok felületein. A képzőművészet ebben a tekintetben (is) különbözik a film, a színház vagy az irodalom területétől, ahol az azonnali továbbítás és az instant fogyasztás lehetősége még mindig korlátosabb.

Ebben a folyamatban a korábbiakhoz képest leértékelődik a kritikus közvetítő-értelmező szerepe: a közönség – mielőtt bármilyen részletesebb szöveges információhoz jutna – már egy kiállítás előtt, a Facebook- vagy Instagram-képek segítségével eldöntheti, hogy érdekesnek tartja-e a műveket. A nagyobb múzeumok és kiállítóhelyek már az eseményeik előtt beharangozó anyagokat helyeznek el Youtube-csatornájukon vagy Facebook-oldalukon. Az *artworld* vezető intézményei maguk készítik el az interjúkat az általuk bemutatott művészekkel, és a mozifilmek stílusában megalkotott *trailereket* rendelnek a tárlatokhoz professzionális filmcégektől. Ebben a rendszerben a korábbi *feuilleton*-műkritika alig hallatszik; a közösségi médiumokban mindenki megformálja saját véleményét, s a rendszerben a műkritikus csupán egy a sok közül. Mindebből következik, hogy a két vagy több évtizeddel ezelőtt felvázolt kritikus szerepek érvényüket veszítik, megszűnnek a korábbi kritikus monopóliumok, lassan eltűnnek a „nagy kritikusok”.

⁷ Lásd például Banksy művészetének megjelenését a híradásokban.

⁸ Ha Magyarországra tekintve vizsgáljuk meg a műkritika és a médiumok korábbi viszonyrendszerét, akkor visszapillantva ez a struktúra, amelyben a *Láttuk-hallottuk* és a *Stúdió 80* műsoraitól a *Gondolat*-jelig és a *Kultúrház*ig hasonló jelenségek ismerhetők fel, sokkal inkább egynek tűnik. Mára a napilapokkal együtt a televízió vagy a rádió kritikai orientációs szerepe is eltűnt.

Steffen Mau (2017 [1980]) a figyelem előállításának két jelenkori módját különbözteti meg: az egyik a szélesebb nyilvánosság felé irányuló, vagy másképp népszerű módusz, a másik a szakértői. A jelen kritikusi előtt is alapvetően két szerepmódus áll: az egyik a tudományos-szakértő szerepe, amely túlnyomó többségben még mindig a nyomtatott sajtóval fonódik össze. A másik a népszerűsítő, amelynek szövegei – ezek leginkább az internetes felületekre jellemzőek – ugyanazokon a platformokon és gyakran ugyanolyan súllyal jelennek meg, mint a galériák és múzeumok saját információi, illetve különösebb kiemelés nélkül egyenrangú részeivé válhatnak a Twitter, a Facebook vagy az Instagram kommentvitáinak. Korunk műkritikájának egyik legfontosabb jelensége a szerepek kettéválása, s ezzel egyidejűleg azok átfedése, a különböző célú szövegek keveredése az internetes felületeken, ahol minden korábban elgondolt határvonal bizonytalanná válik. Lehetséges például, hogy ugyanaz a hang egyidejűleg három csatornán, és ugyanaz a szerző háromféle szerepben jelenik meg: ugyanazt a kritikusi gondolatot egymással párhuzamosan egy művészeti szaklapba írt cikkben és a tárgyalt művészt kiállító galéria hivatalos weboldalán, egy ajánlóban közlik, s a közösségi oldalon ugyanakkor egy vitafolyam hozzászólásaként tűnik fel.⁹

A műkritika szempontjából az elmúlt évtized egyik legfontosabb problémája az volt, hogy a szerepek és a médiumok átalakulása nyomán a megcélzott és az elért közönség szinte követhetetlen sebességgel alakult át: a korábban feltételezett elit befogadó helyett ma már az egyre nagyobb felületeken megjelenő népszerűsítő írások egy folyamatosan növekvő, szélesebb (és fiatalabb) közönséget céloznak meg; mindezzel pedig új befogadási struktúrák is együtt járnak. Míg korábban a műkritika a képzett szakértők értékelő írását jelentette a művelt kevesek számára, addig mára a korábbi szintek nivellálódása figyelhető meg: a kritikus maga is a tömegközönség része lesz, aki (alig több mint) egyenrangúként szól hozzá a művészet kérdéseihöz.

Egy olyan világban, amelyben a tömegek a Facebook, a Twitter vagy az Instagram felületein kommunikálnak, a közönség hangja is erősebbnek tűnik; mintha a műkritika egyre inkább egy hangos vendégkönyv jellegzetességei felé tolna el.¹⁰ A vendégkönyvekkel ellentétben a közösségi médiumokban feltűnő kritikák ma már gyakran

⁹ Magyarországon is érzékelhető a tendencia, de a keveredés tompítottan jelentkezik. A magyar helyzetre ugyanis jelenleg a nemzetközi összehasonlításban kirívóan nagyszámú nyomtatott művészeti lap jellemző; a galériák és nagyobb intézmények nem fordítanak akkora energiát a saját tartalom előállítására; a közösségi médiumokban a képzőművészetről folytatott viták rendszertelenné nevezhetők, és mind ez idáig nem alakultak ki markáns csomópontjai.

¹⁰ Ega a kiállítási vendégkönyv ma már leginkább csak akkor tűnik fel, ha hatása áterjed a közösségi médiumokra. 2018-ban, a *Bacon, Freud és a Londoni Iskola festészete* című kiállítás megnyitása után két hónappal a Magyar Nemzeti Galéria egy külön Facebook-posztban foglalkozott a tárlat vendégkönyvében és a közösségi médiában feltűnt negatív kommentárokkal, számos további reakciót gerjesztve. Lásd: <https://444.hu/2018/12/23/csak-addig-haborogsz-a-nemzeti-galerianak-irt-kommenteken-amig-ki-nem-derul-miket-irtak-az-emberek-a-vendegkonyvbe>.

közvetlen hatást gyakorolnak az intézmények működésére. A Lyoni Kortárs Művészeti Múzeum 2018-ban egyik időszak kiállításáról egy videóanimáció eltávolítására kényszerült; állatvédők a Twitteren kampányt indítottak, mivel a képeken (animációs trükk révén) élő csirkék jelentek meg lángok között.¹¹ Hasonló eset történt 2017-ben – szintén elsősorban állatvédők nyomására – a New York-i Guggenheim Múzeumban.¹² Az egyik legnagyobb médiavisszhangot kapott művészeti kritika, amely a virtuális világból indult a valós múzeumi tér felé, az Instagramon megjelent *Renoir_Sucks_At_Painting* (RSAP) című, Renoir művészettörténeti értékét szatirikus formában megkérdőjelező oldal volt. 2015-ben a szerzők kiléptek a közösségi oldal teréből, és valós tüntetést rendeztek, amelyről azután nagyszámú beszámoló, vélemény-, sőt szakcikk született – rövid időre hatalmas reklámot teremtve az Instagram-oldalnak. Végeredményben azonban úgy tűnik, hogy a pillanatnyi médiafigyelem elültével a radikális módon felvetett kérdés tekintetében a szakértői vélemények megőrzik érvényességüket.

Az Instagram mint a legnagyobb tömegeket elérni képes médium ma már a művészeti kommunikációban, a kritikák előállításában, továbbításában és gerjesztésében is fontos szerepet játszik; ez az a felület jelenleg, amelyen keresztül a legszélesebb (fiatal) közönség megszólítható. Az Instagramon jelenleg burjánzanak a művészeti trendek felmutatásának szándékával folyamatosan bővített oldalak, amelyeken a gyakran bevallottan laikus művészetbarátok¹³ által kommentálásra és megosztásra kínált tartalmak formájában egyenrangúként egymás mellé kerülnek a klasszikus mesterművek, a sajtófotók vagy a videóklipekből kivágott képek. Miközben a közösségi oldal a korábbi hierarchikus műértelmezői-művészetközvetítői kommunikációs rendszerek helyett látványlag az egyenrangú párbeszéd lehetőségét kínálja, a kortárs képzőművészet területén mégis elsősorban a szakértők új médiumra szabott megjelenése vonzza mágnesként a közönséget. Korunk egyik legbefolyásosabb művészeti szakembere, Hans-Ulrich Obrist néhány évvel ezelőtt kuratori munkájának egy részét áthelyezte az Instagramra, és rövid idő alatt több mint kétszázezer követőre tett szert. Csaknem négyszázezer követője van az Instagramon (az összes közösségi oldalon meglévő követőinek számát összeadva pedig több mint egymillió) Jerry Saltznak, aki 2018-ban műkritikusi tevékenységéért Pulitzer-díjat kapott. Saltz a kilencvenes évek óta jelen van befolyásos kritikusként a nyomtatott sajtóban, a kétezres évek eleje óta pedig az internetes felületeken is. 2010-ben, első Facebook-posztjával azonnal vihart kavart. „Marlene Dumas mostani kiállítása a David Zwirner Galériában valóban úgy néz ki, mintha a művész újraalkotná

¹¹ Egy algériai művész, Adel Abdessemed *Spring* című, 2013-ban készült alkotásáról van szó. (A mű elleni kampány annak ellenére sem állt le, hogy a művész bemutatta egy korábbi művét [*I am Innocent*], amelyen hasonló trükk jóvoltából ő maga áll rezzenéstelen arccal a lángok között.)

¹² Az *Art and China After 1989: Theatre of the World* című kiállítás három művét távolították el.

¹³ A *The White Pube* című Instagram-oldal alkotói például így jellemzik önmagukat: „unprofessional, irresponsible part-time critics”.

a régi műveit, és belesüllyedne a fotórealizmusba.” Miután percekben belül kritikus kommentek százai lepték el az oldalát, Saltz úgy döntött, hogy az azonnali és tömeges visszhang miatt mindenképpen a közösségi médiumok felületeire kell áthelyeznie tevékenysége súlypontját. Ahogy megfogalmazta: inkább arra törekszik, hogy destabilizálja a műkritikai piramist – ahelyett, hogy a csúcsára hágna.¹⁴

Az elmúlt évtizedek más kiemelkedő amerikai és német kritikusai ennyire radikális módon nem követték Saltz példáját. Írásaik a nyomtatott sajtó mellett természetesen egyre inkább az interneten jelennek meg, de általában továbbra is cikkek formájában. (Bár többen megpróbálkoztak új internetes formátumok felhasználásával – mint például a *New Yorker* kritikusa, Peter Schjeldahl a kritikák Youtube-változatának elkészítésével –, az eredmények továbbra is inkább a klasszikus írárok hangvételéhez állnak közel.) A közösségi médiumokban megjelenő kritikai szövegek – ahogy ezt Saltz példája is mutatja – új megközelítési módot feltételeznek, s néhány évvel ezelőtt úgy tűnt, hogy az új szemléletmód akár egy új közösségi kritika lehetőségét is magában hordozza. Sokan ennek bizonyítékeként értelmezték, hogy 2014-ben a német műkritikusi díjat a szerzői párbeszédből kritikát építő páros, Barbara Buchmaier és Christine Woditschka kapta.¹⁵ Úgy tűnt, hogy ideális körülmények között, egy szűkített és szerkesztett platformon valóban működhet a több irányból érkező érvekből összeálló közösségi kritika. Kiderült azonban, hogy a kisebb, kontrollált terekből kilépve a képzőművészeti kritika sérülékeny: a viták gyakran a legkülönbözőbb platformokon is ugyanazokkal a szereplőkkel zajlanak, és a figyelemért folytatott harcban a populizmus és az algoritmusok hatalma erősebb; hosszabb távon mindebből következően fennáll a filterbuborékok kialakulásának veszélye. A kommentfolyamokból, dialógusokból, több szerző beszélgetéséből kialakuló kritika tehát mégsem nyert nagyobb teret, mint ahogy a képzőművészeti influenszer fogalma sem terjedt el szélesebb körben.¹⁶ Az ok valószínűleg mindkét esetben a kortárs képzőművészet különös – azaz a kultúra más területeitől eltérő – intézményrendszeri sajátosságaiban kereshető: a jelenség a képzőművészeti alkotások értékmeghatározásának hálózatos rendszeréből, illetve a műalkotások speciális – a filmtől, színháztól stb. alapjaiban különböző – tulajdoni szerkezetéből vezethető le.

Talán ezzel a speciális helyzettel függ össze, hogy a képzőművészetben – bár ezen a területen is rendkívüli mértékben megszaporodtak a különböző listák és erősorrendek – a pontozási rendszerek kevésbé terjedtek el, mint a kultúra más ágaiban; ezzel szemben kiemelt hangsúlyt kapnak az eladási árakról szóló beszámolók. A listák hatalma azért

¹⁴ Lásd a Jerry Saltz-cal készített 2017-es interjút: <https://www.sleek-mag.com/article/jerry-saltz-influencer/>.

¹⁵ ADKV – Art Cologne díj.

¹⁶ Magyarországon még a nyugati példáknál is kevesebb közvélemény-befolyásoló kritikus található a közösségi médiumok területén, a legelterjedtebb ironikus kritikai platform az elmúlt években a *Whistler mamája* blog volt (<https://whistlermamaja.tumblr.com/>).

itt is óriási: a művészeti élet legbefolyásosabb szereplőinek Power-rangsorai vagy az interneten év végén szinte elkerülhetetlenül megjelenő Top10-es kiállítási listák jelzik, hogy a számszerűsítés egyre inkább terjed (Vormbusch és Mau 2018). A rangsorok pedig összefonódnak a közösségi médiumokban számokkal igazolható popularitással: az *Artreview* 100-as listáján 2019-ben már az egyik legfontosabb tényező a művészeti élet szereplőinek Instagram-népszerűsége volt. Az, hogy a filmmel ellentétben a képzőművészetben még nincsenek a laikusok véleményátlagára támaszkodó és az algoritmusok által uralt mérőszámok az alkotókra vagy az alkotásokra vonatkozóan, azt mutatja, hogy a kultúra más ágaihoz képest a komplexebb és megfoghatatlanabb, illetve kisebb forgalmat generáló és kevésbé popularizálható kortárs képzőművészet még mindig erősen tekintély- és szövegfüggő.

A műkritikára korunkban több korszak jellegzetességeinek keveredése jellemző; minden újabb jelenség mögött a kapuőrszerep elvesztésének félelme áll. A műkritika félelmében elsősorban a függetlenség megőrzésének fontosságára hivatkozik: mindez többek között az elmúlt évek német műkritikusi díjainak indoklásaiból is kiolvasható. Egy-egy adott kritikus azért részesült díjban, mert folyamatosan túllépett a művészeti üzem (*Kunstbetrieb*) belső perspektíváján; mert munkájában különös figyelmet kaptak a művészeti üzem azon részei, amelyek kívül esnek a csillogó díszletekre irányuló reflektorfényen; mert az újságírói függetlenséget erősítette; mert képes volt a legnagyobb távolságot megtartani a kereskedelem nyelvhasználatától. A kiemelt indoklásokból is kitűnik, hogy a legfontosabb legitimáló érv az *artworld*del, vagyis a piaccal szemben megtartott távolság, a legnagyobb erény a közszolgálati szerep továbbvitele. A műkritikával kapcsolatosan felmerülő legnagyobb kérdések valóban a kritika és a műkereskedelem közötti határvonal elmosódásából adódnak. Úgy tűnik ugyanis, hogy a klasszikus nyomtatott művészeti folyóiratok hanyatlásával párhuzamosan olyan, tisztán üzleti célú kiadványok jelennek meg (elsősorban aukciós házak vagy galériák kiadásában) és foglalnak el nagyobb piaci szegmenst, amelyek nemcsak a szerzőket szívják el a korábbi periodikáktól, de az olvasókat is. Ilyen kiadvány például a világ egyik legbefolyásosabb és legtükrözősebb globális magángaléria-hálózata által kibocsátott *Gagosian Quarterly*, amely ma már a legnagyobb példányszámú művészeti magazinok között van: világszerte 50 000 példányban terjesztik. Bár ebben az esetben a szándék nyilvánvaló, ezáltal a kritikus függetlenség – amelynek igazolása csak hosszú távon képzelhető el – lehetősége általánosságban erőteljesen megkérdőjeleződik.

A modernista elképzelésekhez kétségbeesetten ragaszkodó szemlélet helyett talán épp a keveredés tudatosítása vezethet el egy új felfogáshoz. Erre mutat példát az elmúlt évek egyik leginkább feltörekvő művészeti publikációs felülete, a *Hyperallergic* (<https://hyperallergic.com/>). Ezen a platformon, amelyet a szerkesztők leírása szerint a közönség egyszerre tekinthet játékosnak és komolynak, egymás mellett jelennek meg a különböző

műfajok: a tradicionális *review*, a hírek, a személyes esszék, a podcastok, az interjúk, a pletykák, a költemények, a történeti elemzések vagy a képregények. 2017-ben egy amerikai művészeti újságírók között végzett kutatás¹⁷ szerint a *Hyperallergic* az egyetlen digitális felület, amely ezen a területen kiemelkedő jelentőségűnek számít. A lista élén mint mérvadó fórumok mindenesetre továbbra is a klasszikus kiadványok állnak: a *New Yorker*, a *Los Angeles Times*, az *Artforum* és az *Art in America*. Végeredményben persze ez is egy számszerűsítő lista, amelyet elsősorban az interneten terjesztenek – a médiumok eltolódása, a tendenciák ma már mindenütt jól felismerhetők. Jelenleg a hibrid megoldások korát éljük, de az is lehet, hogy a válság hosszú távon is a műkritika lételeme.

Irodalom

- Dresdner, A. (1915) *Die entstehung der kunstkritik*. München: Bruckmann
- Elkins, J. (2003) *What happened to art criticism*. Chicago: Prickly Paradigm Press
- Mau, S. (2017 [1980]) *Das metrische wir. Über die quantifizierung des sozialen*. Berlin: Suhrkamp
- Ullrich, W. (2016) *Siegerkunst*. Berlin: Wagenbach
- Vormbusch, Uwe és Mau, Steffen (2018) Likes and performance. A conversation between Uwe Vormbusch and Steffen Mau on the quantification of the social. *Texte zur Kunst*, 110: 34–74.

¹⁷ A jelenség elemzését lásd: *Hyperallergic, at Age 9, Rivals the Arts Journalism of Legacy Media*, <https://niemanreports.org/articles/hyperallergic/>.

Havasréti József

Szalonkultúra és irodalomkritika a közösségi médiában¹

Bevezetés

A közösségi média, elsősorban is a Facebook térhódítása sok tekintetben újradefiniálta a nyilvánosság, ezen belül az irodalmi nyilvánosság mibenlétét, fogalmát és határait. Írásom a nyilvános és a privát kommunikációs szféra összevegyülését, a mind intenzívebb láthatóvá válást, a képlékenységet, illetve a kritikai beszéd laicizálódását vizsgálja. Az egyik legfőbb tanulság talán az lehetne, hogy a közösségi média által létrehozott újszerű nyilvánosság tulajdonképpen szabályozhatatlan: különösen a posztok alatt kibontakozó viták és kommentháborúk hozzászólásai szembesítik a felhasználókat előre nem látható következményekkel. A tematikus csoportokban ugyan létezik moderálás, és többen javasoltak már különféle Facebook-etiketteket, de a moderálás is előidézheti ugyanazokat a problémákat, mint amiket orvosolnia kellene, az etikettek pedig normatív óhajok listái csupán.

Az irodalmi folyamatokhoz és eseményekhez kapcsolódó vitákat illetően szembetűnő tendencia a Facebook-nyilvánosság regresszív jellege, mely nem független az elvben magánjellegűre és nyilvánosra felosztható kommunikációs formák összezavarodásától sem. A közösségi média diskurzusait meghatározó regresszív jelenségek egyszerre kötődnek a 2010-es politikai fordulat következményeihez, a nyilvánosság mentális állapotának romlásához, a centralizáló-voluntarista média-, illetve kultúrpolitikai törekvésekhez, az ezekre történő visszahatásokhoz, valamint a közösségi média sajátos demokratizmusához, mely a laikus vélemények intenzívebb láthatóvá válásához vezetett. Utóbbit már a blogszféra kialakulása is elindította. A véleményalkotást fetisizáló internetes „szalonkultúra” térhódítása, valamint az egyfelől demokratizálódásnak, másfelől laicizálódásnak értelmezhető folyamatok együttesen olyasféle közeget hoztak létre, mely mindinkább emlékeztet a Kádár-korszak underground nyilvánosságának sajátosságaira.

¹ Írásom véglegesítését segítették Glózer Rita, Keresztesi József és Szolláth Dávid kritikai észrevételei és javaslatai. Segítségüket itt is köszönöm. Az írás korábbi változata megjelent: Havasréti 2019.

Azok a fejlemények, melyekhez *Az olvasó lázadása* konferencia előadásai 2007-ben hozzá kívántak szólni, mostanra – különösen a Facebook által biztosított széles körű nyilvánosságnak és az egyszerű hozzáférhetőségnek köszönhetően – drámai méreteket öltöttek. 2007-ben két fő követelés fogalmazódott meg a professzionális kritikával kapcsolatban. Egyrészt, hogy a kritikának legyenek olyan alternatív fórumai, ahol megjelenhetnek a nem szakmabeli olvasók véleményei is. Elvégre éppen az ő körökben keletkezik a legtöbb olvasat, és ezekről az olvasatokról a „szakma” tulajdonképpen nem tud semmit, vagy nem óhajt tudomást venni róluk. Az új alternatívák demokratizmust ígértek, elsősorban azzal, hogy e kritikáknak nem kell átmenniük semmiféle szerkesztői („cenzurális”) mechanizmuson. A másik irány pedig az volt, hogy a hivatásos kritika (de akár az irodalomtörténet-írás is) legyen kevésbé tudományos, kevésbé hermetikus és kevésbé belterjes; udvarias semmitmondás vagy elméleti tudálékoskodás helyett tartalmazzon világos állásfoglalásokat-értéktételeket, és orientálja az olvasókat.

A Web2 és a közösségi média előtti korszakban az irodalmi intézményrendszer tagolódásának választóvonalai meglehetősen egyértelműek voltak; ha mégis megkérdőjelezték azokat, az nem volt több panasznál, méltatlankodásnál vagy teoretikus okoskodásnál. A laikus és a professzionális, a privát és a nyilvános, a rajongói és a kritikai attitűd között szilárdnak mondható határok húzódtak. A médiumok hierarchiája is egyértelműbb volt: a vélemény, amit kinyomtattak, rangosabbnak számított, mint az, ami egy (otthoni, kocsmai vagy munkahelyi) beszélgetés során hangzott el. A nyomtatott szöveg magasabb rangjáról természetesen ma is sokan így gondolkodnak. Az is kétségtelen, hogy azok a jelenségek, melyek a *hipertext* felbukkanásakor, a kilencvenes évek elején még csak a szakmát foglalkoztatták (képlékenység, variálhatóság, újráírhatóság, linkelhetőség és rizomatikus-horizontális szerveződés a korábbi vertikális karakterű hierarchiák helyett), mostanra a kommunikációs praxisokat ténylegesen és mélyrehatóan meghatározzák.

A privát és nyilvános összezavarodása

A Facebook sokféle funkciót betölthet. Marketing, reklám, közönségkapcsolat, fórumozás, valamely kultusz virtuális tere, önreprezentáció, hírek közvetítése, publikációs felület, közösségépítés és így tovább. Mindegyik funkció más és más szeletét, illetve minőségét jelenti a nyilvánosságnak, ugyanakkor ezek a funkciók gyakran zavarják is egymást. A problémák egyik legfőbb okozója, hogy a magánszféra és a nyilvánosság, illetve a kávéházi jellegű csevegés és az érveket mozgósító kritikai beszéd a Facebook-vitákban összekeverednek egymással. A felhasználók a pillanatnyi érdekeiknek és folya-

matosan változó diszkurzív stratégiáiknak megfelelően vonulnak vissza hol a nyilvános, hol pedig a személyes közlés álcája mögé, vagy lépnek elő ezen álca védelméből.

Ugyanakkor a Facebook sajátos természete lehetővé teszi a szerzői jelenlét valamiféle szimultán állapotát is. Ilyenkor egyszerre érezzük magunkat a saját személyes-belső terünkben, az általunk uralt-képviselt beszédrend viszonylagos védelmében, illetve kint, a társadalmi agora nyilvánosságában, ahol a vitákba bárki beleszólhat. Az ebből fakadó problémákkal nehéz megbirkózni; olykor láthatjuk, hogy az egyébként jól érvelő vitázók is zavarba jönnek a laikus hozzászólások hatására, legyenek azok akár jóindulatúan, akár rosszindulatúan elfogultak. Az első esetben gyakran rajongói vagy kultikus szólamokról van szó, melyek hangoztatói nem hajlandók szembesülni a professzionális kritika esetleges kifogásaival, sőt magukra veszik és személyes sértésnek tekintik azokat. A második esetben pedig a gyűlölködéstől az összeesküvéselméletekig terjedően (lásd „kritikusmaffia”, „szándékosan agyonhallgatják”, „szekértáborok” stb.) igen széles a motivációk skálája. Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a közösségi média sajátos természete mintegy buzdít a felelőtlenségre: a gyors közölhetőség, az azonnali láthatóság kedvez az indulatos, nem kellően megfontolt megnyilvánulásoknak. Az instant véleményekre instant reakciók érkeznek, és a felek többnyire a másiktól várják, hogy egy kicsit kevésbé legyenek „instantak”.

A vélemények és a pozíciók láthatóvá válása

A láthatóvá válás kérdése összetett, számos hátránya és előnye említhető. Az elsőhöz sorolható a politikai-ideológiai nézeteink vagy épp a magánszféránk iránti nemkívánatos érdeklődés, a gazdasági vagy politikai célú adathalászat, vagy az internetes zaklatók és „trolleok” felbukkanása. Előnye, hogy a láthatóvá válás jócskán kibővíti az önreprezentáció lehetőségeit, valamint, és ez ugyanilyen fontos, bizonyos határok között mérhetővé teszi ezen önreprezentáció sikerességét is. A nem különösebben interaktív szerzői weboldalakat kiszorították a közösségi oldalak, melyeknek használata egyszerűbb, hatékonyabb, és amelyeken a legkülönbélebb diskurzusok bontakozhatnak ki az oldal témájával kapcsolatban. Az érdeklődés mértéke-intenzitása a Facebook sajátos természetének és lehetőségeinek köszönhetően sokkal szembetűnőbben jelentkezik, mint egy hagyományos weboldal esetében.

A Facebookon keresztül már ránézésre is könnyen megragadható kvantitatív adatok pőre nyilvánvalósága (magyarán a követők, a megosztások, illetve a kedvelések száma) sokféle irányban hat. Egyrészt az egzakttság benyomását kelti (most mellékes, hogy a kedvelések és a megosztások generálhatók is hirdetésekkel, nyereményekkel, versengésre való felszólítással és hasonlókkal). A vélemények, szándékok, érzelmek és az

esetleges indulatok kilépnek a látenciából, és a közvetlen, továbbá adatszerű láthatóság formáját öltik. Ez a közvetlen láthatóság pótcselekvésekre is alkalmat szolgáltat. Ilyen a riválisokra adott kedvelések számolgotása, illetve ismerőseink felelősségre vonása azért, mert esetleg számunkra ellenszenves tartalmú posztokat lájkoltak.

A láthatóvá válás iránya kettős. Egyik a szerzőtől a közösség felé tartó kommunikációs folyamat, amikor a szerzők a sikereikről, az elfogyott példányszámokról, az újranyomásokról, a külföldi kiadásokról, ösztöndíjaikról vagy elismeréseikről tudósítanak. A másik irány a közösségtől a szerző felé tart kedvelések, megosztások és hozzászólások formájában. A hozzászólások lehetnek részletesen elemzők és argumentáltak, de sokkal többször sematikusak vagy konvencionálisak, vagy éppen gesztusjellegűek: „gratulálok”, „szépek vagytok”, „hol lehet megvenni”, „lopom” és hasonlók, attól függően, hogy miről van szó. Ugyancsak gyakori, hogy a Facebookon közzétett vagy ott megfogalmazott elmarasztaló kritikai véleményekkel szemben szolidaritásközösség szerveződik, mely elutasítja vagy ellehetetleníti a szóban forgó művel, illetve a kritikával kapcsolatos érdemi vitát. Az efféle megnyilvánulások a rajongói kritika formái; még nem jelentenek feltétlenül kultuszt, nem képeznek szakrális aurát tárgyak köré, viszont nem nagyon tolerálják a negatív véleményeket.

A láthatóság, a közvetlenül megfigyelhető számszerűség, illetve a laicizálódás együttes tünete a listák előtérbe kerülése, a Top 10, Top 50, Top 100 könyvek, lemezek vagy filmek összeállítása. Ezek a listák és a rajtuk elért helyezések ugyanakkor nem feltétlenül tükröznek ténylegesen létező kritikai állásfoglalásokat, többnyire inkább hírek és adatok színes csokrai, melyek legfőbb célja, hogy megosztásokat és vitákat generáljanak. Ez meghatározó újságírói trend, melynek emblemikus példája a *BuzzFeed* hírportál, illetve a rangsoroló listákat és azok virális terjedését a webes tartalomelőállítás fő eszközévé előléptető Jonah Peretti „médiaguru” munkássága.² Ugyanakkor a listák készítése mindinkább szerepet kap a szerzői sajtóban is. A laicizálódás és a számosság összefonódásának következménye, hogy az ilyesféle listakészítés egyre népszerűbb a közösségi médiában.³

A listakészítés egyszerre mozgósítja a lexikális tudást, az ízlést, az ítélőképességet és az önreprezentáció mechanizmusait; egyszerre tüntet a véleményalkotás határozottságával és az érvek hiányával. (Természetesen nagy számban léteznek érvekkel alátámasztott listák is.) Példaként említhető a magyar *Recorder* popzenei magazin, melyben gyakran találhatunk listákat (az ötven legjobb, legbefolyásosabb, legsikeresebb ez vagy

² Néhány klasszikus *BuzzFeed*-példa: „13 Simple Steps to Get You Through a Rough Day”; „12 Reasons to Consider a Robot for Your Next Life Partner”; „The 30 Most Important Cats of 2012”, „The 21 Absolute Worst Things in the World” (forrás: Measure 2013).

³ Ezek az úgynevezett *user generated content* (UGC) vagy *user created content* (UCC) tartalmak, melyekbe nemcsak a szövegek, fotók, mémek vagy kollázsok, hanem a megosztások, kedvelések és rangsorolások is beletartoznak (Nyíró et al. 2012; újabban Glózer et al. 2019).

az); a brit *MOJO* popzenei magazin állandó Top 10-es listája, mely a szerkesztőség által előre megadott szerzők albumaira beküldött olvasói szavazatok alapján áll össze; a *Taste of Cinema* Facebook-oldalnak „A 10 legrosszabb Woody Allen filmről” vagy a „Minden idők 10 legfilozofikusabb sci-fi filmjéről” készített listái (ezek csak példák, minden héten közzétesznek párat). Mindennek kiegészítője a pontozás (csillagozás), mely ugyancsak az értékelés, illetve a véleményalkotás reduktív és formális, a számosságot és a mérhetőséget fetisizáló formája mind a laikus, mind a professzionális színtereken (lásd *Moly. hu* versus *ÉS-kvartett*). Az időnként fellángoló filmes, zenei vagy irodalmi „kihívások” is tulajdonképpen e kategóriába sorolhatóak, különösen abban az esetben, mikor arra szólítják fel a posztolókat, hogy nem is kell értelmezni a kirakott műveket, képeket vagy lemezborítókat. Az internetes „kihívások” eredményeként létrejövő tartalmak ugyanakkor – vírusjellegüknek köszönhetően – még tovább növelik a fent említett láthatóságot és számosságot.

A láthatóvá válás sajátos része a posztok (és a bennük foglalt állítások és vélemények) szerialitása. Ami a posztoló (és kisebb részben a megosztó) felől nézve szinguláris cselekedet, az a hírfolyamot „pörgető” egyén felől megtapasztalva immár szeriális jelenség. Magyarán arról van szó, amikor ismerősök tucatjai, netán százai vagy ezrei osztják meg rövid időn belül ugyanazt a hírt vagy tartalmat. E jelenség sokféle hatást kiválthat már a pusztán ismétlődés tényének köszönhetően is. Lehet megerősítő hatása („lám milyen sokan egyetértenek velem”), de lehet roppantul irritáló is.

Képlékenység: törlés, kitiltás, a vélemények revíziója

Problémát és egyúttal előnyt is jelent a Facebook-közlemények képlékenysége mind a reprezentáció, mind a tartalomgyártás, mind a viták szempontjából.⁴ A képlékenység egyrészt a kellemetlenné vált ismerősök, posztok és hozzászólások törlésében jelentkezhetsz. Ez felfogható erkölcsi kérdésnek, szerkesztésinek, valamint cenzurálisnak, így hatalmi kérdésnek is. A nyilvános közlés és a magánszféra keveredése szempontjából a bejegyzések törlése azért problematikus, mert olyan eszmecserék és megállapítások semmisülhetnek meg privát érdekekre vagy különféle közlési normákra hivatkozva, melyek más módon később már nem rekonstruálhatóak, hiszen nem élvezik a nyomtatott közlés viszonylagos maradandóságát.⁵

⁴ E képlékenység a digitális kultúra szükségszerű velejárója: a felhasználók a hálón talált szövegek és képek kisajátításával, elorzásával vagy montírozásával hoznak létre saját (UGC, UCC) tartalmakat. E műveletek fogalmi leírása igen változatos: *remix-culture* (Lev Manovich), *szöveggyártás* (Henry Jenkins), *produsage* (Axel Bruns). Lásd Glózer 2016; Bruns 2008; Goldsmith 2011.

⁵ Képernyőfotókon ugyan szokás dokumentálni az elfajult vitákat, ami észszerű cselekedet, ugyanakkor rejlik benne valamiféle paranoid mozzanat.

Sajátos esetet képeznek a demonstratív törlések: ilyenkor valaki nyilvánosan (többnyire önálló posztban) bejelenti, hogy törölte valamelyik ismerősét annak vállalhatatlan személye, nézetei vagy megnyilvánulásai miatt. E magatartás meglehetősen vitatott; ugyanakkor érthetőnek is mondható, személy szerint nem találok annyira problémásnak, mint sokan. Noha a nemkívánatos ismerősök törlésének, majd ennek nyilvánosságra hozatalának e módjában valóban megfigyelhető valamiféle hatalomfitogtató felhang, de emellett is felhozható annyi érv, mint a cenzurális vagy preventív csoportba rendezés („láthatja” vagy „nem láthatja”), valamint a „hájdolás” mellett. Egyrészt mondhatjuk, hogy ez a magatartás is hozzájárul a véleménybuborékok erősödéséhez, másrészt kinek van kedve megszállottakkal vitatkozgatni. Ez annál is inkább így van, mert gyakran a velünk világnézeti-ideológiai rokonságban állóknak ugyanolyan idegesítőek lehetnek a megnyilvánulásai, mint a velünk szembenállóknak.

A diskurzusok laicizálódása

A Facebook-nyilvánosság demokratikus karakterének köszönhetően a vitákba a laikusok is beleszólnak, sőt a diskurzusok formálódását illetően új normákat vezetnek be. Ennek intézményes, gazdasági és médiatechnológiai okai egyaránt vannak. Mint-hogy a nyomtatott lapok száma csökken, illetve az online fórumok (a közösségi média, a hírportálok és blogok) szerepe-jelentősége pedig egyébként is növekszik, utóbbiak érvkészlete és érvelésmódja szinte szükségszerűen átszivárog a professzionális/szeriőz kritikába.⁶ Ennek akár formális okai is lehetnek: mivel a kritikusok többsége az általa bírált művet többnyire megkísérli elhelyezni az addigi fogadtatás kontextusában, ennek során mind magától értetődőbben hivatkozzák, és ezzel, ha akarják, ha nem, legitimálják és népszerűsítik a különféle digitális platformokat. A professzionális kritikusok is mind gyakrabban hivatkoznak például a *Moly.hu*-ra – vagy kiindulópontként (hogy milyen is a „nép hangja”), vagy mert komolyan veszik, elismerik az ott olvasható laikus vagy csak (ez nagyon lényeges!) laikus köntösben jelentkező megállapításokat. Online közlés esetében e tendencia erősödik, hiszen az online forrásokat a szerzők vagy a szerkesztők szinte mindig belinkelik a szövegbe, így ezek a források jelentős előnnyel indulnak a láthatóságért és a figyelemért folytatott versenyben. Ráadásul a hírportálok és irodalmi oldalak jobban szeretik a rövidebb, mint a terjedelmesebb írásokat, így azok egyre jobban kezdenek hasonlítani egy hírlapi cikkre, mintsem értekező prózára,

⁶ A szeriőz sajtó (benne a kulturális újságírás) és a közösségi oldalakon formálódó kritikai diskurzusok közötti átjárhatóság kérdéséhez lásd Bárány Tibor írását (2019). A cikkében feldolgozott példa (Háy János *Kik vagytok ti? Kötelező magyar irodalom* című könyvének recepciója a kulturális újságírásban és a közösségi médiában) mellel a jelen tanulmányomban érintett szinte összes probléma tüneteit magán hordozza.

továbbá sok helyen előírás, illetve kérés, hogy a kulturális portálokra írott cikkekben (kritikákban) ne legyenek jegyzetek – linkek persze igen.

Idetartozik, hogy a közönség és a médiaszereplők gondolkodása részben az új média sajátos lehetőségeinek, részben pedig az utóbbi évek politikai változásainak köszönhetően valamiféle regresszióन esett át, és ez a közösségi média tükrében még jobban érzékelhetővé válik. Visszaszivárogtak az irodalmi nyilvánosságba a kádárizmus beidegződései: parabolák, virágnyelv, üldözési mánia, a szolidaritáskritika újbóli felbukkanása, vagy ellenkezőleg: a hatalomnak nem tetsző irodalmi törekvések (vagy az ezek mögé vizionált politikai tartalmak) elleni hadjárat. Ha a Kádár-korszak (vagy általában véve a kommunista berendezkedés) sokféleképpen tagolódó nyilvánosságait vesszük figyelembe, akkor láthatjuk, hogy a legális és az illegális (szamizdat) sajtó mellett és mögött meghúzódott az értelmiségi szalonok szóbeliségen alapuló szubkulturális nyilvánossága, melyet György Péter egyik könyvében némi gúnnyal a „teljesítmény-nélküliség” szubkultúrájának nevezett (György 1997). Mostanra e szubkultúra egyrészt újjászületett, másrészt – különösen mediális szempontból – átalakult. A korábbi korszak underground szalonkultúrájában folytatott viták érvei, gondolatfutamai, véleményei és sziporkái nem tudtak megőrződni az akkori orális közegben; pletykák torzították az előbbieket, anekdoták őrizték meg az utóbbiakat. A közösségi média platformjain viszont mindezek fennmaradnak – hacsak le nem törlik őket. Ezzel visszakanyarodtunk a képlekenység jelenségköréhez.

A laikus tendencia jelének tekintem például az olyan fogalmak és szerkezetek használatát, mint az „érthetetlenység”, a „belerúg”, az „olvasók megvetése”, a „letehetetlen”, a „nem áll be a sorba”, a „nem kaptam választ a kérdéseimre”, illetve a *spoiler*ezés kerülése mint újságírói norma. Utóbbit illetően tendencia a folytatásos tévésorozatok termelési és értelmezési logikájával kapcsolatos fogalmak, elvárások és szempontok átvitele az irodalomra és az irodalomkritikára.⁷ Ez részben a kultikus sorozatok intenzív hatásához kapcsolódik, részben pedig ahhoz a valós körülményhez, hogy a kortárs televíziós sorozatok és a kortárs regényírás narratív eszközei (mégpedig nem csak a thrillerek esetében) mindinkább hasonlítani kezdenek egymásra.⁸

Ennek megfelelően sokan, főként a rajongói vagy a zsánerkritikában érdekelt kritikusok az irodalmi művet (jelen esetben az elbeszélő prózát) gyakran nem tekintik másnak, mint karakterépítésnek, de még inkább tiszta dramaturgiának, azaz egyrészt a történetet előremozdító, másrészt a befogadást manipuláló funkciók működtetésének. Mindez nem okvetlenül jelenti a laikus megközelítés dominanciáját (bár feltételezésem szerint a televíziós sorozatokról vagy az irodalmi művekről folytatott beszéd sztereotip elemei

⁷ Szolláth Dávid bírálata Krusovszky Dénes regényéről már tudatosan mozgósítja e szempontokat (Szolláth 2019a; valamint Szolláth 2019b).

⁸ E folyamatok hátteréhez lásd a következő kötet tanulmányait: Kiss 2014 szerk.

mindinkább kezdenek hasonlítani egymásra akár a szakmai kritika, akár az informális csevegés közegében), mégis motorjává válik a lehetséges irodalomkritikai szempontok leegyszerűsödésének, egydimenzióssá válásának.

A laikus tendencia erősödésének része az is, hogy a kritikai vélemények mind a hangnemet, mind az értékelést illetően erősen polarizálódnak: az elismerés igen könnyen szuperlatívuszokba vagy értelmetlen lelkendezésbe csap át, az elmarasztalás pedig ócsárlás vagy trágárság formájában jelentkezik. Egyszerre kötődik a láthatóság, a hibrid nyilvánosság és a laikus értékelés összekavarodásához az a jelenség, amikor a lelkes olvasó Facebook-kapcsolatot óhajt létesíteni egy szerzővel (annak privát oldalán), és amikor nem jelölik vissza, vagy megpróbálják megértetni vele, hogy ez miért nem lehetséges, akkor megsértődik, és agresszív lesz.⁹ Ezt felfoghatjuk pusztá zaklatásnak, de ugyanilyen joggal lehet a rajongói kritika félresiklásának is tekinteni.

Minthogy a kritikai beszéd olyan közegben formálódik – mind a személyes, mind a szerzői oldalakon –, ahol szakértők és laikusok is egyaránt jelen vannak, érzékelhető, hogy a diskurzus a laikus elvárások felé tolódik, akár öntudatlanul is. 2007-ben, az „olvasó lázadása” vita idején úgy látszott, hogy a blogszféra kialakulásával az irodalomkritika kettéhasad egy *népi-laikus* és egy *professzionális* beszédrendre, és az előbbi nemcsak hogy erőteljesen láthatóvá válik a blogokon keresztül, hanem meglehetően agresszív hangon és gesztusokkal helyet is követel magának az irodalmi mozgástérben (Dunajcsik 2008). E kettősség a közösségi médiában még jobban felerősödik, a különféle posztok és hírek alatt létrejövő viták és véleménycserék láthatóvá teszik, hogy laikus előítéletek, beidegződések és reagálási módok miféle ellentmondásos közege az, melybe valamely kritikai megállapítás átkerül, és ott újrakontextualizálódik. Ennek egyik jellemző iránya az, amikor az elemző kritikai megállapítások morális gesztusokként, lélektani botlásként, netán valamiféle elégtétel vételeként tűnnek fel a közösségi médiás recepciós közegben, mint például Radnóti Sándor *Élet és Irodalom*-beli tárcasorozatának Facebook-fogadtatása esetében.¹⁰

A címzett jelenvalósága visszahat a közlemény karakterére, mint azt a folkloristák és ókortudósok által vizsgált archaikus énekmondók példáján láthatjuk. Márpedig ez a jelenvalóság valóban érzékelhető: lájkok, emotikonok és persze a hozzászólások formájában. Gyakori, hogy a kritikai észrevételeket pusztán kritikai-analitikus („nem támogató”) mivoltuknak, valamint diszkurzív rendezettségüknek köszönhetően is bántónak és nem odavalónak tartják. Ilyenkor jön az, hogy „*aki nem tudja, az tanítja*”, a „*gondolta a fene*”, meg az „*akkor írdál jobbat*”. Ezek többnyire nem a szerzők reakciói (ők általá-

⁹ Szó szerint: „*azt hittem visszajelöl, ha már megtisztetem vele, hogy elkezdtem olvasni ezt a brutális munkáját, de kicsit csalódtam magában, hogy csak bekövethetem*” (olvasói üzenet Potozky László Fb-oldalán).

¹⁰ Radnóti Sándor *ÉS*-tárcái esetében a kommentelők különösen a Kertész Imrére, Mészöly Miklósrá és Bálint Endrére vonatkozó megjegyzéseit kifogásolták.

ban nem sértegetik az olvasóikat), hanem olyan, a szerzővel szolidáris kommentelőké és rajongóké, akik rendíthetetlenül hisznek a naiv, értelmezésmentes befogadás és az „érintetlen szem” mítoszában, illetve osztoznak a kritika szekunder, úgymond „élősködő” voltának elképzelésében.

A kritika laikus tendenciáinak erősödéséhez köthető a *szolidaritáskritika* újbóli felbukkanása és térhódítása is. Akit a politikai hatalom kipécéz magának, arra (akár a kádárizmusban) nem illik rosszat mondani. A szolidaritáskritika terjedése több okból is problematikus. Egyrészt, mert önmagában is torzíja a kritika működését, ha a velünk egy közösségbe tartozókról vagy valamilyen üldözésnek kitett szerzőről pozitív kritikát írunk, pusztán azért, mert támogatni szeretnénk őt. Másrészt az efféle gyakorlat szükségszerűen előidézi, hogy a negatív kritikát politikai támadásnak fogják értelmezni.¹¹ Lehetne mondani, hogy ez pusztán aggodalmaskodás, de nagyon is látható, hogy a kritika működése milyen erősen torzul a Kádár-kori beidegződések irányába (ezért is neveztem regresszióknak).

Összegzés

Az idézett tendenciák erősödnek: egyrészt mindinkább áthatják a szerzőz kritika gyakorlatait is, másrészt az irodalmi-kritikai nyilvánosságba a közösségi médián keresztül bekapcsolódó laikus olvasók szemében egész egyszerűen ez a kritika és nem más. Az is egyértelmű ugyanakkor, hogy az itt vázolt folyamatokba történő belebonyolódás nemcsak a laikusok „kiváltsága”, kiveszik belőle részüket a profik is. Összegzésként néhány lokális jegyeket, illetve globális tendenciákat hangsúlyozó szempontra szeretnék utalni.

A mediális determináció, a kultúra átrendeződése és a politikai változások egy régi-új értelmiségi szalonkultúra kialakulását eredményezik annak minden előnyével és hátrányával együtt. Ugyanakkor a közösségi média által biztosított lehetőségek átformálják, olykor erodálják e nyilvánosságok exkluzivitását, zártságát és nemritkán elitizmusát is. Jól láthatóan újratermelődnék a szocializmus korabeli (átmeneti, párhuzamos, underground) nyilvánosságok beidegződései, így a szolidáris kritikai gesztusok felértékelődése a tárgyilagos érveléssel szemben, illetve a kritikai diskurzusok feloldódása a közösségi média által biztosított másodlagos szóbeliség közegeiben. Az e közegekben bonyolódó kritikai viták sajátos kettős létmóddal rendelkeznek: noha fennmaradnak (ha éppen nem törlik le vagy nem módosítják őket), mégiscsak efemer jellegűek, elve-

¹¹ A Kádár-korszak egyik legnagyobb kritikai botrányát Szilágyi Ákos Weöres Sándor összegyűjtött műveiről írott bírálatát idézte elő (Szilágyi 1984 [1975]; valamint Szilágyi 1984 [1980]). Hasonló botrány övezte Radnóti Sándor Juhász Ferencről írott bírálatát is (Radnóti 1988 [1984]). Az újraközlés az eredeti cikk által kiváltott kritikákra adott választ is tartalmazza.

gyűlnek a Facebook-hírfolyam parttalan áradásában, erősen áthatják őket a pillanatnyi indulatok és érzelmek. E nyilvánosság nem a rögzített-nyomtatott szöveg hagyományos presztízisére épül, inkább beszélgetésszerű.

A közösségi média sajátosságai és hatásai, valamint más, ettől részben független globális tendenciák azt eredményezik, hogy az e felületen megjelenő kritikai elemzések, vélemények és állásfoglalások mind formálisabbá válnak, ha tetszik, leegyszerűsödnek. E tendenciák része az intenzív láthatóvá válás, a számosság dominanciája, a listák és rangsorok készítése, a pontozás és hasonló jelenségek térhódítása, valamint az UGC tartalmak erősödő dominanciája a kritikai diskurzusokban. Ezek a fejlemények szükségszerűen arra kényszerítik mind a médiakutatókat, mind a kritika elméletével foglalkozókat, mind a felhasználókat, hogy a kritikai nyilvánosság határait, kereteit és hierarchikus beidegződéseit újragondolják, e kereteket rugalmasabban értelmezzék, fogják fel.

Irodalom

- Bárány Tibor (2019) Az élesztőaffér. Vázlat kritika és hatalom viszonyáról. *Korunk*, 2019/9: 26–37. Elérhető: <https://litera.hu/irodalom/konyvajanlo/barany-tibor-az-elesztőaffér-vázlat-kritika-es-hatalom-viszonyarol.html>
- Bruns, Axel (2008) *Blogs, Wikipedia, second life, and beyond. From production to produsage*. New York: Lang
- Dunajcsik Mátyás (2008) Az olvasó lázadása. In Bárány Tibor és Rónai András (szerk.): *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*. Budapest: Kalligram–JAK, 123–134.
- Glózer Rita (2016): Részvétel és kollaboráció az új médiában. *Replika*, 2016/5: 131–150.
- Glózer Rita és Torbó Annamária és Geisz Barbara (2019) „Young adult”. Rajongói tartalmak és amatőr irodalom a közösségi médiában. *Literatura*, XLV: 52–73.
- Goldsmith, Kenneth (2011) *Uncreative writing. Managing language in the digital age*. New York: Columbia UP
- György Péter (1997) *Az ó-új világ*. Budapest: Magvető
- Havasréti József (2019) Szalonkultúra, irodalomkritika és a vélemények fétiskaraktere a közösségi médiában. *Literatura*, XLV: 74–86.
- Kiss Gábor Zoltán (2014) (szerk.) *Narratívák 12. Narratív televízió*. Budapest: Kijarat
- Mesure, Susie (2013) Jonah Peretti: And at number one on BuzzFeed’s list is... *Independent*, 2013. október 20. Elérhető: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/jonah-peretti-and-at-number-one-on-buzzfeeds-list-is-8891785.html>
- Nyíró Nóra és Csordás Tamás és Horváth Dóra (2012) Mindenki másképp vesz részt. *Médiakutató*, 13: 97–114.
- Radnóti Sándor (1988 [1984]) Halál-líra. Juhász Ferencről. In *Mi az, hogy beszélgetés?* Budapest: Magvető, 196–211.

- Szilágyi Ákos (1984 [1975]) A weöresi magatartás. In *Nem vagyok kritikus!* Budapest: Magvető, 114–123.
- Szilágyi Ákos (1984 [1980]) Nem vagyok kritikus! In *Nem vagyok kritikus!* Budapest: Magvető, 356–381.
- Szolláth Dávid (2019a): „A kritikai realizmus jelentősége ma”. Krusovszky Dénes és Mán-Várhegyi Réka regényeiről. *Jelenkor*, 2019/1: 116–123.
- Szolláth Dávid (2019b): Legyen a regényed jobb, mint a Netflix! *Élet és Irodalom*, 2019. március 19. Elérhető: <https://www.es.hu/cikk/2019-03-29/szollath-david/legyen-a-regenyed-jobb-mint-a-netflix-.html>

Bárány Tibor

Olvasók az online nyilvánosságban

*Irodalmi színterek és értelmezői gyakorlatok
a digitális forradalom idején¹*

1. „Lázadó olvasók” és a „kis kritikavita”

„Túléli-e a kortárs irodalmi élet arcvesztés nélkül az online nyilvánosság robbanását?”, tette fel a kérdést Dunajcsik Mátyás nagy hatású esszéjének alcímében 2007 augusztusában a *Magyar Narancs* hasábjain (Dunajcsik 2007). Az írás megjelenése után lezajlott vita, amelyet a kultúrtörténeti emlékezet „kis kritikavita” néven tart számon,² az első fontosabb kísérlet volt arra, hogy a magyar irodalmi nyilvánosság szereplői felmérjék, milyen módon formálhatja át az irodalomról (vagy tágabban: a művészetről) szóló nyilvános diskurzusok karakterét – s ezzel összefüggésben maguknak az irodalmi színtereknek a felépítését – a technológiai környezet megváltozása, illetve a webkettes szolgáltatók rohamos elterjedése.³

¹ Tanulmányom első fejezetének korábbi változata önállóan is megjelent a *Symbolon* 2018-as konferenciakülönszámában (Bárány 2018b). A harmadik fejezetben összefoglalt kutatás eredményeit több konferencián és egyetemi műhelyszemináriumon is bemutattam: KULTOK VI.: Metakritika (Debrecen, MODEM, 2017. október 13.); „Irodalom2.0 – Irodalom a digitális nyilvánosság korszakában” (Magyartanárok Egyesülete – BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2018. április 14.); VII. Média tudományi konferencia (Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2018. május 11.); tanszéki szeminárium (BME Szociológia és Kommunikáció Tanszék, Budapest, 2019. november 26.). Szeretném megköszönni a résztvevőknek a viták során elhangzott megjegyzéseket és hozzászólásokat; a tanulságokat igyekeztem beépíteni a szövegbe. Továbbá köszönöm Deczki Saroltának, Hamp Gábornak, Havasréti Józsefnek, Hermann Veronikának, Lapis Józsefnek, Márton Miklósnak, Rákai Orsolyának és Zelei Dávidnak, hogy megjegyzéseket fűztek tanulmányom korábbi változatához. Az írás az OTKA-NKFIH K-116191 („Jelentés, kommunikáció; szó szerinti, figuratív: Kortárs nyelvfilozófiai kutatások”) számú pályázatának támogatásával, valamint a Felsőoktatási Intézményi Kiválósági Program „Önvezető autók, automatizáció, normativitás: Logikai és etikai kutatások” című kutatási programjának keretén belül készült.

² Vannak, akik kétségbe vonják, hogy valóban szigorú dramaturgiájú és tartalmas vitáról lett volna szó. Krusovszky Dénes például így fogalmaz a „kis kritikavita” tizedik évfordulójára írt blogbejegyzésében: „Lényegében az sem biztos, hogy az egész vita valóban létezett (vita volt-e, vagy csak valami körbebeszélése)” (Krusovszky 2018); Milián Orsolya pedig *Az olvasó lázadása?* című kötetről (Bárány és Rónai 2008) szóló recenziójában többször is a „vitácska” kifejezést használja a történetek megjelölésére (Milián 2009: 72).

³ Sipos Balázs úgy gondolja, hogy implicit módon már a „klasszikus”, első kritikavita is a digitális forradalom kérdései körül forgott – jöllehet a résztvevők ezt „(akkor még) nem tudták artikulálni” (Sipos 2018: 8).

Mivel járhat „az online nyilvánosság robbanása” az irodalom területén? Az egyik népszerű szcenárió szerint – nevezzük *forradalmi technodeterminista forgatókönyvnek* – a tartalom-előállítás és -megosztás „demokratizálódása” automatikusan magával hozza a művészeti világ „demokratizálódását”. Hiszen ha bárki szabadon forgalmazhat kulturális tartalmakat (indíthat blogot és videósatornát, létrehozhat saját online közösségi teret a hasonló érdeklődésű kultúrafogyasztók számára, stb., ráadásul mindezt lényegében ingyen), akkor elvileg bárki megkerülheti a kulturális intézményrendszer hagyományos szelekciós mechanizmusait – és ez hosszú távon átalakíthatja a megszilárdult hierarchikus hatalmi viszonyokat. De már rövid távon is decentralizációhoz vezet: az egyes kulturális termékek sorsát többé nem az határozza meg, hogy milyen döntés születik róluk (az esztétikai vagy művészi értékükről, az értelmezésükről, a kanonikus státuszukról stb.) az intézményes világ különböző hatalmi központjaiban. A technológiai környezet megváltozásának köszönhetően immár azok is szóhoz juthatnak, akiknek korábban erre nem nagyon volt lehetőségük. A változás azonban jóval nagyobb léptékű: a szerzői jogok koncepciójának átalakulásával és a hagyományosan elkülönült kommunikációs terek „egybenítésével” fokozatosan érvényüket veszítik azok a fogalmi megkülönböztetések – művész és passzív befogadó, professzionális értelmező és laikus művészetfogyasztó, magaskultúra és tömegkultúra stb. –, amelyek hagyományosan fenntartották a művészeti világ hierarchiáját.

A „kis kritikavita” résztvevői ebből a forradalmi technodeterminista forgatókönyvből indultak ki, ezt tekintették vitaalapnak. Ám a szélesebb összefüggések átgondolása helyett érthető módon inkább a feltételezett praktikus következményekre, a professzionális irodalomkritika és vele együtt a művészeti *establishment* pozícióinak várható megrendülésére koncentráltak.⁴

A vita alaphangját az akkoriban frissen indult online portál, a *Könyvesblog*⁵ főszerkesztőjének, Valuska Lászlónak 2007 júliusában megjelent interjúja adta meg (Nagy és Valuska 2007), illetve Dunajcsik Máttyás – részben az interjúra válaszoló – esszéje. A későbbi résztvevők úgy tekintették, hogy mindkét megszólaló a forradalmi techno-

A kilencvenes évek közepén lezajlott sajtópolémiaának – akár tudatában voltak ennek a vitázó felek, akár nem – Sipos szerint „a hagyományértelmezés, -termelés és -archiválás szövegközpontú, textuális korszakának a berekesztődése” mint „világszintű paradigmaváltás” adta a kontextusát. A diskurzus így végső soron (egyebek közt) arról szólt, „melyik csoport mennyiben hajlandó számot vetni azzal, hogy az új évezredben az archívum materiája nem textuális lesz, hanem digitális”. A felvetés elgondolkodtató, mindazonáltal erősen kétkem, hogy az eredeti szövegek alapján igazolható lenne. Továbbá a „teszik, de nem tudják” nem a legserencsésebb módszertani elv, amikor egykori álláspontok rekonstrukciójára vállalkozunk.

⁴ Már amikor nem a kritika hagyományos dilemmáit tárgyalták. Ha az ember végiglapozza a „kis kritikavita” anyagát összegyűjtő 2008-as kötetet, valamint elolvassa a róla szóló recenziókat, meglepve tapasztalja, milyen kevés szöveg foglalkozik a vita voltaképpeni tárgyával, a digitális forradalom hatásával a művészetkritikai nyilvánosságra.

⁵ Vagy *KönyvesBlog*, az írásmód ingadozik. A portál felületére 2007 májusában kerültek fel az első bejegyzések.

determinista forgatókönyv alapján érvelt, s mindketten hasonló diagnózist nyújtottak a kortárs professzionális irodalomkritika működéséről. Álláspontjuk csupán abban különbözött, hogy míg Valuska üdvözölte a technológiai változásokat, és mindazt, amit a technológiai környezet átalakulása feltehetőleg magával hoz, sőt a főszerkesztőnek vállalt ambíciója volt, hogy a *Könyvesblog* a „fellázadt” olvasók nyilvános fóruma legyen, addig Dunajcsikot elsősorban az foglalkoztatta, hogy a professzionális irodalmi intézményrendszer („az irodalmi élet”) hogyan alkalmazkodhat a szóban forgó változásokhoz, és mit kell tenniük az irodalomkritikusoknak, hogy megtalálják a hangot az öntudatra ébredt olvasókkal.

A két szerző lényegében ugyanazt a diagnózist fogalmazta meg: a kortárs magyar irodalomkritika számos okból alkalmatlan arra, hogy megszólítsa az irodalom iránt érdeklődő, „laikus” olvasóközönség tagjait. Az aktuális kötetek értő bemutatása és az olvasók (ízlésalapú) orientációja helyett a kritikusok „*elméletterhel*” értelmezésekkel állnak elő, olyan szakmai beszédmódot használnak, amely nem hozzáférhető a nem professzionális értelmezők számára, és következetesen kerülnek az éppen tárgyalt kötet által felvetett *társadalmi-politikai kérdések* megvitatását. Ezekből a szövegekből általában hiányzik az *explicit értékítélet*, ami világos indikátora a kortárs magyar kritika világára jellemző *belterjességnek*. A professzionális értelmező kommentárok közlése (a rövidkritikáktól a tanulmányértékű recenziókig) pusztán a szakmai kapcsolati tőke megőrzésének és gyarapításának célját, nem pedig az olvasó érdekeit szolgálja.⁶ Az

⁶ Ezt a diagnózist természetesen a vita számos résztvevője vitatta; többek között jelen sorok szerzője is. (Lásd László 2008; Lapis 2008; Vári 2008; Bárány 2008.) A szakmai beszédmód túlsúlyára és az esztétikai értékítéletek hiányára vonatkozó kifogás a tíz évvel korábbi „nagy” kritikavita egyik központi kérdésfelvetését visszhangozta (tudományos kritika vs. „esszéisztikus” vagy zsurnálkritika, szakmai nyelvhasználat vs. „köznyelvi” beszédmód) – és a résztvevők ugyanúgy pusztán a benyomásaikra hagyatkoztak, amikor ítéletet alkottak a kortárs magyar irodalomkritika *általános állapotáról*, mint tíz évvel ezelőtt. Egyik megszólaló sem vizsgálta meg empirikus eszközökkel, hogy ténylegesen mennyire volt elterjedt gyakorlat a szaktudományos apparátus használata a rövid kritikákban és a kritikai esszéikben a kilencvenes és a kétezres években, vagy valójában milyen gyakran jelentek meg negatív kritikák a magyar nyelvű kulturális sajtóban az idő tájt. (Persze mindez nem is volt elvárható tőlük, hiszen a diskurzus nem a tudomány közege belül zajlott, hanem különböző hetilapok és kulturális folyóiratok hasábjain.) A résztvevők előszeretettel írtak esettanulmányokat: megvizsgálták egy-egy konkrét mű *válogatott* kritikai recepcióját, amit valamilyen szempontból reprezentatívnak vagy szimptomatikusnak éreztek, és ennek alapján állították fel a diagnózist, illetve igyekeztek cáfolni vitapartnerük álláspontját. Jegyezzük meg: ha ezek a kérdések mindmáig mit sem veszítettek az aktualitásukból, mert a „köznyelvi” és a „tudományos” irodalomkritika még ma is a két legerősebb pozíció a kortárs metakritikai diskurzusban (ahogyan például Balogh Gergő [2018] gondolja), akkor igazán időszerű volna elvégezni a szóban forgó empirikus munkát.

Jómagam inkább Sári B. László (2008a) álláspontjával értek egyet: a „tudományos” és az „esszéisztikus” kritika szembeállításánál – mind teoretikus, mind praktikus szempontból – jóval fontosabb az „esztétikai irányultságú” és a „politikai elkötelezettségű” kritika megkülönböztetése, és e kétféle megközelítésmód változó arányú jelenlétének kérdése a kortárs professzionális és laikus kritikai színtéren. Ezért a fenti (Valuska–Dunajcsik-féle) diagnózisnak szerintem sokkal relevánsabb eleme a társadalmi-politikai értelmezések hiányára vonatkozó megállapítás, mint az összes többi – és nagy kár, hogy a vita későbbi szakaszában

öntudatos kultúrafogyasztók azonban többé nem kérnek ebből a fajta kritikából: kihasználva a technológiai környezet megváltozásában rejlő lehetőségeket létrehozzák a saját kritikai nyilvánosságukat; az új fórumok pedig idővel kiszorítják a kulturális térből a hagyományos (offline) kritikai orgánumokat. Mindez természetesen részleges újrakanonizációval jár majd együtt. Végre azok a szövegek is bekerülhetnek a megvitatásra és értelmezésre érdemes művek közé, amelyek döntően fontos szerepet játszanak a laikus olvasók hétköznapi olvasásgyakorlatában – ám a professzionális irodalomértők számára hagyományosan „láthatatlanok”; például (és elsősorban) az alacsony kulturális presztízzsel bíró zsáner- vagy műfaji irodalom alkotásai.

Hogyan élhetné át „arcvesztés nélkül” a kortárs irodalomkritika az online nyilvánosság robbanását? Dunajcsik – és a vita más résztvevői – szerint úgy, ha a kulturális piacon megjelent új fogyasztók *igényeihez alkalmazkodva* valódi *közvetítő szerepet* vállalna az irodalmi színtér egyes ágensei (olvasók, kiadók, szerzők) között. Koordinációs és minőségbiztosítási feladatokat látna el, miközben természetesen megőrizné a hagyományos funkcióját: a friss alkotások *értelmezésével* és részben irodalomtörténeti szempontú *értékelésével* biztosítaná a kulturális folytonosságot régi és új művek között. Kilépne a „tisza esztétikum” szférájából (amely amúgy is pusztán ideológiai konstrukció), és artikulálná a „szóhoz jutott” olvasók társadalmi tapasztalatát. Mindehhez az irodalomkritika napi gyakorlatának meg kell újulnia, meg kell szabadulnia mindattól, ami akadályozza a „fellázadt” olvasók által rá ruházott feladatok elvégzésében. Mert máskülönben maguk a „laikus” olvasók lépnek majd a tettek mezejére.

Ritkán tapasztalunk teljes konszenzust a professzionális magyar kulturális nyilvánosságban, ám abban alighanem mindenki egyetért, hogy a „kis kritikavita” szereplői által prognosztizált forradalom *elmaradt*. Krusovszky Dénes (2018) szemléletes megfogalmazásában:

Mostani szemmel visszanezve úgy látszik (...): nem történt robbanás, nem vették át a lázadó olvasók az irányítást (kiderült, hogy nem is lázadnak annyira), az a bizonyos arc sem veszett el, igaz, nem is nyerte vissza egykori tekintélyét a kritikus (ha ugyan valóban volt ilyenje neki, és nem csak egy-egy „főítész” miatt hitte mindenki, hogy a kritikus szava általában is számít). Amit kulturális forradalomnak hihettünk tíz éve, kiderült, hogy csak egy igen kis technikai lépése volt a digitális szféra bővülésének. Az olvasó nem tart szá-

erről a kérdéskörrel nem sok szó esett. Azt gyanítom, hogy a kortárs magyar irodalomkritika gyakorlata alaposan megváltozott az elmúlt időszakban: a művek társadalmi kontextusának elemzése, sőt a szövegek „világképének” rekonstrukciója és értékelő elemzése manapság sokkal fontosabb szerepet játszik a professzionális kritikai praxisban, mint korábban. Mint ahogyan arról is meg vagyok győződve, hogy már a kétezres évek közepére jelentősen visszaszorult a szakmai beszédmód a hetilap- és folyóirat-kritikákban. Hogy ezek a benyomások helyesek-e, átfogó empirikus vizsgálatok révén lehetne eldönteni – ilyenek pedig (még) nem készültek.

mot „kritikuspápai” babérokra, s az online közösségi tereket sem akarja arra használni, hogy rágyújtsa a házat az elitista szakmára, helyette beéri azzal, hogy egy olvasóköri vagy családi mikroközösség helyett az online fórumok makrónak tűnő közösségében osztja meg sommás véleményét.

A kortárs magyar kritika intézményrendszerét sem közvetve, sem közvetlenül nem alakította át a digitális forradalom. A professzionális irodalomkritika gyakorlatát továbbra is a korábbi keretek között művelik. A párflekkes rövidkritikákat és ajánlókat kulturális újságírók és más „szakmabeliek” írják, és ezek az írások a (nyomtatott és online) napi- és hetilapok hasábjain jelennek meg; a terjedelmesebb kritikai esszék otthona továbbra is a (nyomtatott és online) kulturális folyóiratok és a (nyomtatott és online) hetilapok kritikarovata; a tanulmányértékű szakkritikák pedig az akadémiai-tudományos szakfolyóiratokban látnak napvilágot. A *Könyvesblog* maga is betagozódott ebbe a rendszerbe: komoly világirodalmi kitekintésű, a zsánerirodalom fejleményeire is figyelő, igényes online kulturális magazinná vált – jellemzően minimális olvasói aktivitással az egyes bejegyzésekhez tartozó kommentfelületeken.⁷

A digitális forradalom szemlátomást nem forgatta fel a művészvilág intézményes hierarchiáját.⁸ Ez azonban önmagában nem sok öröme ad okot a professzionális irodalmi színtér szereplői számára. Az elmúlt évtizedben a professzionális irodalomkritika intézményrendszerének örökletes problémái nemhogy nem oldódtak meg, hanem inkább súlyosbodtak. A magyar napilapokból és hetilapokból mára fokozatosan eltűntek a rövidkritikák, majd kisvártatva maguk az országos napi- és hetilapok is megfogyatkoztak (részben a jelenlegi kormányzat és kormánypárt médiapolitikájának köszönhetően);

⁷ A „kis kritikavita” számos résztvevője hangsúlyozta: attól még, hogy a *Könyvesblog* „blognak” nevezte magát, nem vált valóban független, alternatív tartalomszolgáltató felületté. Mindazonáltal érdekes kérdés, hogy az Index kulturális rovataként vagy mellékleteként létrejött kritikai orgánumnak miért volt szüksége arra, hogy – egyfajta önlegitimációs gesztusként – a hagyományos kritikákkal szemben határozza meg magát. (Lásd Sári B. 2008: 108–109; Lapis 2008: 162; Tófalvy 2008: 177; Kálmán C. 2008: 118.) A legvalószínűbb válasz szerint merőben gazdasági okokból: az irodalmi folyóiratok piaca már akkor is telített volt (ha egyáltalán beszélhetünk piacról), ráadásul a magas kulturális presztízshez nem társult valódi fogyasztásra ösztönző vonzerő (lásd kevés előfizető, kicsi olvasótáborok). Nem volt elég kiemelni az új terméket a többi közül, magát a szolgáltatás jellegét is újra kellett fogalmazni.

⁸ Lásd Szénási Zoltán (2014: 93) összefoglaló értékelését a „kis kritikavitról”: „habár a blogoszféra és a kommentek korlátlan lehetőséget adnak akár az író valódi identitását is elrejtő véleménynyilvánítás számára, s mindez nyilvánvalóan hatással van az irodalomról folyó kommunikációra is, az így születő kritikák között is megmarad a hierarchia. A webkettő ugyanis tagadhatatlanul demokratikus közeget biztosít a szabad véleményalkotásnak, a kommunikációban résztvevők közössége számára azonban egyes kritikák között megmarad a különbség a hozzászólások színvonalát és jelentőségét tekintve. Tehát a demokratizálódás ellenére végső soron nem lesz minden hozzászólásnak, kommentnek, blogbejegyzésnek azonos értéke, azaz nem lesz bárkiből a webkettőn sem mértékadó kritikus pusztán egy-két kemény megjegyzés megfogalmazása után.” Balogh Gergő (2018: 79) hasonló diagnózist állít fel: tévedtek, akik „az internetnek az irodalomkritikai mezőt törvényszerűen újrastrukturáló erőit tulajdonítottak”, tévedésüket pedig az okozta, hogy félreértették „az internetes és a folyóirat-kritika közti különbséget”, illetve „az internet fenomenját magát”.

mindez természetesen nem független a nyomtatott sajtó válságától. A hagyományos kulturális folyóiratok továbbra is csupán rendkívül szűk olvasótáborra számíthatnak; finanszírozásuk állami és önkormányzati forrásból történik, ennek megfelelően a lapok sorsa ki van szolgáltatva a politikai döntéshozók jó szándékának, illetve az állami adminisztráció megfelelő működésének. A magyar folyóirat-kultúrában még mindig részleges funkciókeveredés figyelhető meg: számos kulturális lap, amelynek írásai a széles olvasóközönséget céloznák, rendszeresen közöl szaktanulmányokat; hetilapszerűen működő orgánumok kénytelenek pótolni a napilapkritikák hiányát; és így tovább. Mindez természetesen nem a technológiai környezet megváltozásának következménye. A digitális forradalom egy rossz struktúrában működő irodalomkritikai nyilvánosságot ért el⁹ – és nagyjából érintetlenül hagyta ezt a szerkezetet.

Úgy tűnik tehát, azoknak volt igazuk, akik szerint a forradalmi technodeterminista forgatókönyv hívei rosszul mérték fel a technológiai változások lehetséges hatásait, és tévesen azonosították a szereplők motivációját. A „szóhoz jutó” tartalomfogyasztók és -előállítók egyáltalán nem a hagyományos irodalomkritikai struktúrán belül képzelik el a saját szerepüket, soha nem is gondoltak ilyesmit – következésképpen „lázadni” sem kívánnak a kritikusi *establishment* hatalma ellen. (Ennek felismeréséhez elég lett volna néhány futó pillantást vetni a nemzetközi példákra.) Sári B. László úgy gondolja, kizárólag a magyar kulturális intézményrendszer örökölt problémáinak, illetve a *Könyvesblog* ügyes marketingstratégiájának köszönhető (röviden: betörni a kulturális folyóiratok piacára a kritika műfajának megújítására vonatkozó ígérettel, és kisajátítani a riválisok által korábban felhalmozott szimbolikus tőke egy részét), hogy egyáltalán az *irodalomkritika kontextusában* merülhettek fel a digitális forradalom kulturális termelésre és fogyasztásra gyakorolt hatásának kérdései. Majd hozzáteszi:

Hosszú távon az is előfordulhat, hogy – ahogyan a *Könyvesblog* esetében – az irodalmi élet új szereplői nem az irodalomtudományos intézményrendszerrel, a kritikai céhek belőlük verbuválódó tagjaival keresik majd a kapcsolatot, hanem a könyvkiadókcal vagy az interneten megjelenő olvasói-értelmezői közösségekkel, s nem a hivatalos irodalmi kánon szerzőit részesítik előnyben, hanem rátalálnak saját irodalmi piacukra. Vagyis szó sincs „az olvasó lázadásáról”, inkább a hagyományosan értékközpontúnak gondolt

⁹ Csupán említésszerűen: a magas kulturális presztízsű folyóiratok zöme tisztán állami vagy önkormányzati finanszírozásból él, így nem nyílik érdemi mozgástér a szerkesztők számára a megfelelő fejlesztésekhez és a marketingtevékenységhez; a nagy elérésű professzionális sajtótermékek kulturális rovatai nem tudósítanak a kritikai szintér történéseiről, azaz hiányzik a kritika és a professzionális újságírás folytonossága, így a lapszámok híre nem jut el a potenciális olvasókhoz (erről lásd részletesebben Bárány 2019); és még hosszan sorolhatnánk. Sári B. László (2008a: 109) mindezeket a strukturális problémákat arra vezeti vissza, hogy aránytalanság áll fenn „a kiterjedt intézményrendszer és a kortárs magyar irodalom társadalmi jelentősége között”.

irodalmi élet és a vele összefüggésben működő irodalmi piac „húzd meg–ereszd meg” játékának lehetünk szemtanúi. (Sári B. 2008a: 109.)

Tófalvy Tamás (2008: 171) szerint az állt a félreértés hátterében, hogy a forradalmi technodeterminista forгатatókönyv hívei figyelmen hagytak egy fontos ténnyt: az online tartalomelőállítás és -megosztás gyakorlata „nem a hagyományos média szabályai szerint működik”. Következésképpen a kritika tradicionális fogalma (annak bármelyik változata) *lényegesen különbözik* az online közösségi média kritikafogalmától.

Melyek tehát a „rég” és „új” kritika közötti főbb különbségek? A legalapvetőbbek talán a funkcionalitás, a közvetítő média, és a szerveződés és érderendszer eltéréseiből fakadó anomáliák: bár lehetnek kisebb átfedések, az online közösségi média kritikafogalmának egyszerűen más a célja, másra használatos, másképpen terjed és változik (...) . Az online közösségi média kritikafogalmának gyökere – bármilyen blaszfémiának hangozzék is ez a magaskultúra hagyománya felől – a termékminősítés. (...) Ez a kritikai gyakorlat természetéből adódóan, szükségképpen alulról szerveződő, hiszen egy termékről csak egy független fogyasztó adhat olyan elfogulatlan véleményt, amelyet mások is megfontolhatnak (...) . Ennek az alulról szerveződő független folyamatnak az internet médiuma biztosítja azt az erőt, ami miatt végül az egyedi bejegyzéseknek súlya lesz (a gyorsaság, kommentelhetőség, a válasz hasznosságának értékelése által és így tovább). (Tófalvy 2008: 171–172.)

A „kis kritikavita” Tófalvy szerint már a kezdetektől fogva téves vágányon futott: a résztvevők egy olyan (intézményesen jól beágyazott) irodalomkritikai orgánus működése alapján próbáltak meg következtetéseket levonni a megváltozott technológiai környezet kulturális diskurzusokra gyakorolt hatásával kapcsolatban, amely *maga is a hagyományos kritikai beszédmód fenntartásában* volt érdekelt. Nem vették észre, hogy a digitális forradalom lényegénél fogva nem vezethet el sem „az olvasó lázadásához”, azaz a kritikai *establishment* hatalmának megdöntéséhez, sem a professzionális kritikai gyakorlat (külső vagy belső) reformjához. Hiszen a „szóhoz jutó” olvasók – legalábbis a nemzetközi példák alapján – *nem erre kívánják használni* azokat a kommunikációs eszközöket, amelyeket a technológiai változások hatására a kezükbe kaptak. Valami másra törekszenek, nem a professzionális irodalomkritikai diskurzus továbbvitelére. Tófalvy szerint: termékminősítésre és fogyasztói tapasztalataik közösségi megosztására. A forradalmi technodeterminista szcenárió képviselői félreértették a digitális forradalom természetét és lehetséges hatásait: olyanokra hivatkoztak mintaként, „akik tulajdonképpen nem is akartak forradalmárok lenni” (Tófalvy 2008: 178.).¹⁰

¹⁰ Ehhez az állásponthoz lásd még Braun Barna (2013) öt évvel későbbi írását.

Ám az összkép alkalmasint jóval bonyolultabb. Sári B. László (2008b: 150) egy másik írásában hangsúlyosan megjegyzi: bár a szóban forgó folyamat az angolszász világban valóban nem a kritikai *establishment* hatalmának megdöntéséről szólt, nem ez volt a célja, az irodalmi blogok azonban „a maguk módján” mégiscsak hozzájárultak „a hierarchikus irodalomszemlélet fellazításához, a monolitikus, meritokratikus intézményrendszer felbontásához”, és „a sok kis meritokrácia építése révén” végső soron „az irodalmi szcéna demokratizálódásához”. És hozzátehetjük: aki valamilyen olvasóközösség tagjaként megformált, szerkesztett tartalmat állít elő egy-egy frissen megjelent könyvvel kapcsolatban egy közösségimédia-felületen, az – akár tudatosítja magában és a bejegyzés szövegében, akár nem – *értelmezési műveleteket* hajt végre, valamint (valamiféle) *indoklással* támasztja alá az esztétikai értékítéletét. Nehéz elképzelni, hogy az olvasóbloggerek tevékenysége *pusztán termékminősítésből* álljon – szemben azon fogyasztókéval, akik bármiféle szöveges kommentár nélkül, csupán pontokkal vagy csillagokkal értékelik a kötetet egy nyilvános oldalon. A kétféle kritikafogalom (a „hagyományos” és az online közösségi média kritikafogalma) gyaníthatóan nem áll annyira távol egymástól, mint ahogyan Tófalvy feltételezi; legalábbis nem kizárt, hogy létezzen köztük átjárás.¹¹

Úgy gondolom, hogy a digitális forradalom *valódi* ígérete az alulról szerveződő online irodalomkritikai diskurzus létrejötte volt – ám ennek a magyar irodalmi színtereken 2007-ben még legfeljebb csak az előjeleit lehetett tapasztalni. Az elmúlt tíz évben azonban egyértelműen megváltozott a helyzet: immár *valóban* kialakult az alulról szerveződő, magyar nyelvű online irodalomkritikai diskurzus intézményrendszere. Gondoljunk csak a (részben hálózatos struktúrába rendeződő) olvasóblogokra, a „booktuberek” videóblogposztjaira, a könyves podcastokra, a *moly.hu* nevű könyves közösségi oldalra, valamint a zárt és nyitott irodalmi Facebook-csoportokra és egyéb felületekre a közösségi médiában.¹² Hogy mekkora online irodalomkritikai diskurzus(ok)ról van szó, és ezek hogyan strukturálódnak, sajnos nem tudjuk: részletes empirikus vizsgálatok hiányában csak találgathatunk a „laikus” olvasóközösségek méretével és belső szerveződésével kapcsolatban.

¹¹ Lapis József (2019: 8) is ezen az állásponton van; „kis kritikai thesaurusában” egyebek mellett ezt olvashatjuk az „olvasói blogok” címszó alatt: „Kritikai felületként szolgál [a blogkritika] több okból is, hiszen legalább olyan mértékben tartalmaz értékelést, mint a hivatásos kritikák (...). Az, hogy az érvelés alapját az esztétikai szabályok, az irodalomtudományosság keretei jelentik-e, vagy egyéb szempontok alakítják az argumentációt, az ebből a szempontból nem releváns: így vagy úgy, de az érvelés és megírás minősége számít.”

¹² A booktuberekről magyarul lásd Gács (2019), a könyves podcast műfaji fejlődéséről lásd László (2019), az online storytelling közösségekről a Wattpadon és az Instagramon lásd Glózer et al. (2019). Érdekes jelenség, hogy bár a legtöbb könyvterjesztő cég internetes kereskedelmi oldalán – az Amazon mintáját követve – a fogyasztóknak lehetőségük nyílik rövid értékeléseket vagy ismertetőket írni a kiválasztott kötetekről, ezt a funkciót a magyar olvasók mind ez idáig nem nagyon használták ki. Lehet, hogy mire ez a tanulmány napvilágot lát, a helyzet megváltozik.

Hasonló eredményekkel sajnos én sem szolgálhatok. A továbbiakban én is egy esettanulmányt fogok bemutatni, akárcsak a korábbi kritikavíták résztvevői – azzal a fontos különbséggel, hogy szándékaim szerint *módszeresen* járok el, és a kiválasztott kötet *teljes* recepcióját elemzem. Először röviden összefoglalom, milyen kép él a professzionális irodalomkritikai nyilvánosságban az „olvasóblogok népéről”, majd megvizsgálom, mit kezdtek Jessie Burton *A babaház úrnője* (2015 [2014]) című regényével a mű „hivatásos” és „laikus” értelmezői.

2. „Laikus olvasók” a magyar kulturális nyilvánosságban

A „kis kritikavítát” követő évtizedben a „laikus” irodalomkritika kérdése lekerült a kulturális diskurzusok napirendjéről. Sem kulturális publicisztikák, sem szaktanulmányok nem firtatták, hogyan működik az időközben kiépült, alulról szerveződő, online irodalomkritikai nyilvánosság. Míg az ún. „internetes irodalomról” született néhány írás (a témák széles spektrumon szóródtak Spiegelmann Laura karrierjétől a Telep-csoport felemelkedésén át a „Nyáry Krisztián-jelenségig”),¹³ nem is beszélve az irodalmi marketing lehetőségeiről és alakváltozatairól az online közegben,¹⁴ addig az olvasóblogokkal vagy a *moly.hu* oldalán zajló vitákkal, illetve a kortárs irodalmi művek laikus recepciójával jószerivel senki sem foglalkozott.¹⁵ Mintha a professzionális irodalmi színtér és az irodalomtudományos szakmai közösségek tagjai egyöntetűen elfogadták volna az előző fejezetben ismertetett diagnózist: az olvasóbloggerek – és a többi laikus megszólaló: a booktuberek, a könyves közösségi oldalak kommentelői stb. – nem a hagyományos irodalomkritikai diskurzus továbbvitelére törekszenek, nem szeretnének belépni a professzionális irodalomértelmezés és -értékelés intézményes rendszerébe, hogy átalakítsák annak működését, *következésképpen* a laikus irodalomkritika nem méltó a szakmai figyelemre. Nagy Balázs (2008: 77) a következőképpen foglalja össze ezt az álláspontot:

Nem kérdés (...), hogy az internet kedvez a kritikának mind a folyamatos reflexivitás, mind az új kritikai megszólalások tekintetében, melyeket említve nem elsősorban a blogbejegyzésekre gondolok. Bár éppen ez az a színtér, ahonnan kiindulva néhányan szeretnék volna önvizsgálatra késztetni az irodalmi közeg szereplőit [a „kis kritikavita” idején, B. T.] – ami a hazai folyóirat-kultúra állapotát és az irodalmi-kritikai közéletet tekintve

¹³ Ezekről jó áttekintést nyújt Kisantal Tamás (2012) tanulmánya.

¹⁴ Lásd például Oláh (2016).

¹⁵ Fontos kivétel a közelmúltból Gács Anna (2018) tanulmánya, amelyben a szerző egy önéletrajzi blog anyagából szerkesztett regény (és az annak alapján készült monodráma) professzionális és laikus recepcióját vizsgálja.

jogos –, de ez olyan tévképzetekhez vezetett, hogy az irodalmi blogokban megjelenő vélemény és a kritika között (legyen akár online, akár nyomtatott) párhuzam vonható. Holott mindenki egyetért abban, hogy két különböző műfajról van szó, melyek egymást sem helyettesíteni, sem kiváltani nem fogják, már csak a kritika szakmaisága miatt sem. Egy blogban leírt rövid, spontán vélemény vagy egy könyvekről szóló olvasói online beszélgetés – mégha a kritika gyökerei innen is indultak – nem hasonlítható össze egy professzionális kritikával, aminek megírása egész más tevékenységsort előlegez.¹⁶

A kérdés az elmúlt évtizedben éppen ezért az ellenkező irányból merült fel: milyen következményekkel járhat a „laikus” irodalomszemlélet betörése (vagy *beszüremkedése*) a „professzionális” irodalomkritika területére. Bár a professzionális és a laikus diskurzusok párhuzamosan zajlanak, más és más személyek vesznek bennük részt, mindkettőnek az „internet médiuma” (azon belül is elsősorban a közösségi média) biztosít kommunikációs felületet – ezért szükségképpen érintkeznek egymással. (Példának okáért a professzionális kritikus megosztja az általa előállított tartalmakat a különböző közösségimédia-felületeken, diskurzust kezdeményez a követőivel ilyen-olyan irodalmi kérdésekről; a kiadók továbbosztják az általuk gondozott kötetekről szóló professzionális és laikus kritikákat, adott esetben további aktivitásra buzdítva ezzel az olvasókat; és így tovább.¹⁷) Ennek pedig sokak szerint az lesz az eredménye, hogy a professzionális kritikusok attitűdje akarva-akaratlanul idomul a termékminősítésre törekvő laikus olvasókéhoz és a „civil” véleményvezérekéhez. Bazsányi Sándor például így foglalja össze a laikus irodalomszemlélet fokozatos térnyerésével kapcsolatos félelmeket:

Az viszont teljességgel újszerűnek tűnik, hogy mintha olyan szempontok szivárogtak volna be a különböző kulturális cselekedetekben, például irodalomkritikákban megnyilvánuló irodalomértésbe, amelyeknek érületi gyökere valahol a lektúrfogyasztó polgár állandósított *termékminősítő hevületében*, az elégedettség versus elégedetlenség villámgyors könyvelési logikájában keresendő. Mintha már nem a különböző szépírói poétikák iránti kíváncsiságból, a *nyelvi és szemléleti egyediségek* megértésének vágyából (vagy a vágyat lehűtő csalódásból) születnének bizonyos kritikák, hanem valamiféle fogyasztóvédelmi rendelkezés hatására, amely tehát tiszteletben tartja, sőt óvja *az olvasó mint fogyasztó kényelmét*, mentális, ideologikus vagy egyenesen politikai megszokásait (adott esetben még akár olvasottságának egyoldalúságait és hiányait is). (Bazsányi 2014: 60, *kiemelések* tőlem.)

¹⁶ A fenti idézetben blogbejegyzésekről szólva a szerző elsősorban nem az irodalmi intézményrendszeren kívüli, „laikus” szerzők által írt blogposztokról beszél, hanem a *Könyvesblogon* megjelent, „professzionális” szakemberek által jegyzett írásokról – hiszen ezek apropóján robbant ki a „kis kritikavita”.

¹⁷ A professzionális és laikus diskurzusok összekapcsolódásáról, azon belül is a Facebookon zajló „művészet-kritikai” vitákról lásd Havasréti (2019).

Bazsányi szerint míg a „hagyományos” kritikus a művek nyelvi és szemléleti egyediségének megragadására törekszik, aminek során „az önmagát önmagával igazoló esztétikai érték makulátlanágának munkahipotézisét arisztokratikus magától értetődőséggel érvényesíti” (Bazsányi 2014: 59), addig a lektűr-fogyasztás modelljével dolgozó kritikus pusztán termékminősítést végez: annak alapján ítéli meg a művet, hogy sikerült-e kielégítenie az előzetes elvárásait, és ezáltal olvasói élvezetet („elégedettséget”) keltenie benne.¹⁸ A szerző nem azt állítja, hogy a „hagyományos” kritikus és a „termékminősítő” kritikus értékítélete szükségképpen ellentmond egymásnak, hiszen számos autonóm műalkotás *mellesleg* könnyen olvasható (Bazsányi 2014: 60). Csupán arra hívja fel a figyelmet, hogy az utóbbi hozzáállás nem a művek azon jellemzőire érzékeny, amelyek *valóban* értékessé teszik őket – és a „termékminősítő” attitűd elterjedése éppen ezért jelent veszélyt az irodalomkritika (megbízható) működésére. Bár Bazsányi nem teszi explicitté, a „lektűr-fogyasztó polgár” igényeit kiszolgáló „termékminősítő” kritikára vonatkozó megállapításait értelemszerűen a „laikus” online irodalomkritikai diskurzus résztvevőire is ki lehet terjeszteni. (Állításainak illusztrációjaként a szerző egy „internetes blogkritikaszerűsége”-re hivatkozik, amely „tíz számozott mondatban lajstromozza” a tárgyalt könyv, Bartók Imre *A patkány éve* című regényének „vélelmezett értékeit” [Bazsányi 2014: 59].)

Bazsányi gondolatmenete a magasirodalom vagy szépirodalom és a lektűr vagy zsánérirodalom megkülönböztetésére támaszkodik. A „termékminősítő” kritikusok – legyenek akár profik, akár „laikusok” – a magasirodalmi műveket is *lektűrként* fogyasztják és értelmezik. Halász László (2018) az *Élet és Irodalom* hasábjain megjelent esszéjében még ennél is erősebb álláspontot fogalmaz meg: a szerző az összes napisajtóban megjelent szöveget, köztük a hagyományos rövidkritikákat és ismertetőket is kitessékelné a műkritika területéről:

Amióta a napi nyomtatott sajtó létrejött, megszokottak irodalmi művekről, kiállításokról, filmekről néhány soros ismertetések. Ezek akkor sem kritikák, hanem bujtatott hirdetések, ha netán indokolt éppen az ő kiválasztásuk, illetve korrekt az ismertetés. De nem tekinthető műkritikának az akár nyomtatott, akár elektronikus újságban közölt tetszés-ítélet, miként nem azok a világhálón megjelenő pár szavas, mégoly éles kommentek, blogok sem. A kritika megközelítés- és kifejezőmódjában egyaránt kidolgozott, eredetiségre

¹⁸ A gyors és könnyed véleményalkotás (várható) elterjedésére a professzionális irodalomkritikában már a „kis kritikavita” résztvevői is felhívták a figyelmet: lásd Kálmán C. (2008: 118), Lapis (2008: 163). Benedek Anna (2013: 72) hasonló állásponton van: szerinte a „hivatásos véleményformálók” által írt kritikák és a „laikus” olvasóblogposztok közti különbséget abban lehet megragadni, hogy „[m]íg a blogok leírásai legtöbbször olvasónaplószerű recenziókat, reflexiókat közölnek, a kritika-rovatok több szempont alapján bírálják a műveket”; ugyanakkor, teszi hozzá, „az internetes közeg a kétféle véleményt ugyanazokon a csatornákon járattja meg”.

törekvő mű, ami okadatoltan értelmezi a kérdéses alkotást és megértéséért-megítéléséért végzett, saját elfoglaltságát lehetőleg kontrolláló tevékenységét.

Mindezt az olvasóbloggerek és társaik nyilvánvalóan nem teszik: a legkevesbé sem igyekeznek „kontrollálni az elfoglaltságaikat”, hiszen a *személyes ízlésítéletük* kifejezésére törekszenek. És semmilyen módon nem „okadatolják” a saját értelmező tevékenységüket, hiszen – a tömegkulturális termékek fogyasztásmódjára vonatkozó hagyományos elképzelés szerint – a termékminősítés folyamata nem szorul rá ilyesfajta reflexív műveletek elvégzésére.¹⁹

A legmesszebb talán Keresztury Tibor (2012: 234) jut, aki egyenes összefüggést lát a digitális tartalomfogyasztás elterjedése és a között, hogy a fiatalabb olvasók immár nem mutatnak érzékenységet az irodalmi művek nyelvi megformáltsága iránt:

A számítógép, a net előtt szocializálódott nemzedékek több hullámának nincsenek már ugyanis – esetenként egyáltalán – nem a monitoron olvasott, offline olvasmányélményei, tapasztalatai, így számukra a világháló diszkurzív formái lesznek a mintaadók, ekképpen magasirodalmi benyomások nélkül hajlamosak lesznek egy minimálisan igényes megformáltságú szöveget is szépirodalmi igényűnek tekinteni.

Bár az összefüggés első pillantásra talán nem világos – miért lenne magától értetődő, hogy „a net előtt szocializálódott nemzedékek” tagjai soha nem találkoznak szépirodalommal „a monitoron”, és ha így lenne is, miért gondoljuk, hogy „a világháló diszkurzív formái” tökéletesen idegenek az irodalmi beszédmódtól (bármi legyen is az) –, a gondolatmenet lényege jól érthető. Az online kommunikációs közegben magabiztosan közlekedő fiatal olvasók nem tudnak mit kezdeni a valódi (magas)irodalommal, mert az autonóm műalkotásokat is csak a számukra egyedül ismert nyelvi-retorikai sztenderdek szerint lennének képesek megítélni. (Ez a veszély persze nem fenyeget, ha jól értem Keresztury szavait, hiszen „a fiatalok” amúgy sem találkoznak a világhálón autonóm irodalmi alkotásokkal.)

Mindennek alapján immár összefoglalhatjuk, milyen kép él a magyar professzionális kulturális nyilvánosságban az internetes laikus olvasóközösségek tagjairól.

1. A laikus olvasóközösségek tagjainak kulturális tájékozódását *konzervatív fogyasztói attitűd* jellemzi. (Röviden megfogalmazva: olvasóként az ismertet keresik.)

¹⁹ Lásd például Radnóti Sándor (2000: 88) kijelentését a magaskultúra alkotásainak *differentia specificájával* kapcsolatban: „az értelmezés kényszere alól a magas kultúrában nem lehet kibújni”. Manapság az angolszász művészetfilozófusok többsége vitatja, hogy a tömegkultúra alkotásai – az autonóm műalkotásokkal szemben – valóban *passzivitásra* kárhoznának a befogadjukat; ezzel kapcsolatban lásd Carroll (1998: 30–70) és Bárány (2018a).

Következésképpen elsősorban zsánerkódokat alkalmazó műveket választanak, olvasmányélményük leírásához pedig műfaji fogalmakat hívnak segítségül.

2. A laikus olvasóközösségek tagjai *lemondanak az interpretációról*: mivel a zsánerkódokat alkalmazó művek értelmezése automatikus, így az olvasmányélmény jellemzése során nincs szükség rá, hogy a szerzők az interpretációs lépéseiket explicitté tegyék.
3. A laikus olvasóközösségek tagjai a művek értékelését – megindokolt esztétikai értékítélet kifejezése helyett – *puszta termékminősítésként* viszik színre a szövegekben. Az értékelés elsősorban azon alapul, hogy a tárgyalt mű mennyire hasonlít a műfaj „klasszikusaihoz”. A művészi érték forrását pedig a laikus szerzők jellemzően a mű által kiváltott esztétikai élvezetben, az olvasmányélmény „intenzitásában” ragadják meg.

A továbbiakban ezek lesznek a vizsgálatom hipotézisei. Arra vagyok kíváncsi, hogy Jessie Burton *A babaház úrnője* című regényének professzionális és laikus „nyilvános olvasói” (a továbbiakban: kritikusai) vajon mennyiben felelnek meg az imént rajzolt képnek.

3. Esettanulmány: *A babaház úrnője* professzionális és laikus recepciója

3.1 *A regény és recepciója*

Jessie Burton regénye, *A babaház úrnője* 2015 tavaszán jelent meg a Libri Kiadó és a József Attila Kör gondozásában a frissen indult ArtPop-sorozat első köteteként.²⁰

A sorozat a szerkesztői koncepció szerint olyan kortárs világirodalmi regényekből állt össze, amelyek egyformán megszólíthatják a „szépirodalmat” kereső olvasókat és a „szórakoztató irodalom” vagy a „műfaji könyvek” kedvelőit. (Lásd a sorozat megneve-

²⁰ A könyvsorozatnak – amely a kilencedik kötet megjelenése után, 2017-ben lezárult – Nádor Zsófia mellett én voltam a szerkesztője. Mindez reményeim szerint az alább olvasható elemzés eredményeit nem befolyásolja. Vizsgálatomban nem elsősorban arra voltam kíváncsi, hogy a professzionális és laikus kritikusok mennyire tartották jónak vagy rossznak a könyvet (és ezzel együtt egykori sorozatszerkesztői munkámat), hanem arra, hogy *mit kezdtek a szöveggel, és milyen módon indokolták meg esztétikai értékítéletüket*. Választásom azért esett *A babaház úrnőjére*, mert olyan művet kerestem, amelynek az elmúlt években egyszerre született (érdemi) professzionális és laikus recepciója. Ilyenből nem sok akad, ez a regény pedig megfelelt a feltételnek. Az ArtPop-sorozat első kötetére – talán a szerkesztői koncepció miatt, talán más okból – mind a „hivatásos” kritikusok, mind az olvasóbloggerek felfigyeltek.

zését, valamint a szerkesztők által használt hívószavakat: „szélessávú irodalom”, „fúziós irodalom” [Csutak et al. 2015].) Jessie Burton regénye úgynevezett „kettős kódolású” mű: feltevésem szerint egyszerre olvasható zsánerkódokat felhasználó autonóm irodalmi műalkotásként és szépirodalmi igényességgel megformált szórakoztató szöveggént.²¹ Alighanem a könyv kritikai sikere is részben ennek köszönhető: a megjelenést követő bő másfél évben hat professzionális és tizennyolc laikus kritika született a regényről. A következő írásokról van szó (zárójelben a kritika megjelenésének dátuma, szögletes zárójelben a törzsszöveg terjedelme):

Professzionális kritikák:

- K1: Ureczky Eszter: Bábupolgárok bankettje (*Műút*, 2015. április 19.) [16113]
 K2: Rostás Eni: A babaház megfojtja lakóit (*Könyvesblog*, 2015. május 3.) [8939]
 K3: Bazsányi Sándor: Házasság, homoszexualitás, cukorsüveg (*Élet és Irodalom*, 2015. május 15.) [5989]
 K4: Ratkai Mária: „Mindazt, amit látsz, játéknak veszed...” (*Kulter*, 2015. október 17.) [12366]
 K5: Margócsy István: Ex libris (*Élet és Irodalom*, 2015. december 18.) [1640]²²
 K6: Balogh Tamás: Babapróba (*Jelenkor Online*, 2016. július 29.) [12517]

Laikus kritikák:

- B1: *Moonrise Library* (2015. március 30.) [5385]
 B2: *Kelly és Lupi olvas* (2015. április 4.) [5046]
 B3: *Tekla könyvei* (2015. április 6.) [2922]
 B4: *Könyvszeretet* (2015. április 8.) [7273]
 B5: *Miamona Könyveldéje* (2015. április 8.) [3970]
 B6: *Always Love a Wild Book* (2015. április 10.) [4270]
 B7: *Könyvgalaxis* (2015. április 12.) [3363]
 B8: *Dóri Online Olvasónaplója* (2015. április 24.) [3402]
 B9: *Olvasóterem* (2015. május 4.) [4918]
 B10: *Szilvماغ olvas* (2015. május 7.) [5395]
 B11: *Booklány szereti* (2015. május 11.) [4132]
 B12: *bookworm katacita* (2015. május 13.) [4436]
 B13: *Womanity* (2015. június 2.) [3723]

²¹ A „kettős kódolású” vagy egyszerre többféle közönségnek szóló művekről lásd például Cohen (1999: 141–132), Márkus (2016 [2013]: 137).

²² Az *Élet és Irodalom* Ex libris rovatában megjelenő írások hagyományosan négy könyvről szólnak; Margócsy István szövegének csak a Jessie Burton regényével foglalkozó részét vontam be a vizsgálatba (a terjedelmi megjelölés is erre a részletre vonatkozik).

B14: *Könyvesem* (2015. november 12.) [3017]

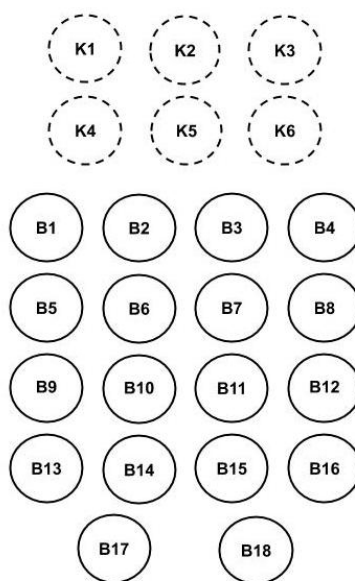
B15: *Könyvvizsgálók* (2015. november 9.) [4632]²³

B16: *Watchaholics* (2016. május 28.) [4793]

B17: *Vaslédi* (2016. szeptember 1.) [1946]²⁴

B18: *Annie könyves blogja* (2016. október 7.) [2027]

A továbbiakban a következő ábrát fogom használni a regény recepciójának áttekintésére (1. ábra):



1. ábra A babaház úrnője professzionális és laikus recepciója

A professzionális és a laikus kritikák megkülönböztetésénél két szempontot vettem figyelembe: a szöveg megjelenésének helyét és a szerzők intézményes hátterét. *Laikus kritikának* tekintettem minden olyan írást, amely (a) valamilyen blogfelületen jelent meg, függetlenül attól, hogy a blognak egy vagy több rendszeres szerzője van (ez a felület az esetek kétharmadában a Google tulajdonában álló *blogspot.com* volt); illetve amely

²³ A blogbejegyzés eredeti változatából hiányzott a megjelenés pontos dátuma. Mint később kiderült, a *Könyvvizsgálók* posztja (B15) három nappal korábban vált nyilvánossá, mint a *Könyvesemé* (B14), ám utólag már nem változtattam meg a szövegek sorrendjét az elemzésben.

²⁴ A blogbejegyzés két könyvről szól; a szövegnek csak a Jessie Burton-regényről szóló részével foglalkoztam (a terjedelmi megjelölés is erre a részletre vonatkozik).

(b) olyan szerző munkája, aki irodalomértelmezői tevékenységét nem professzionális keretek között végzi.²⁵

Jessie Burton regényének cselekményét Ureczky Eszter a következőképpen foglalja össze:

a majd' ötszáz oldalas történet valóban lebilincselő módon idézi meg a 17. századi Amszterdam aranykorának világát, mégpedig egy gazdag kereskedőcsaládba frissen beházasodott szegény, vidéki lány, Nella sorsán keresztül, akit rejtélyes férje saját házukat mintázó babaházzal ajándékoz meg, arra buzdítva a lányt, hogy miniatűr bútorokkal rendezze azt be. A történet ezután egyre különösebb fordulatokat vesz, miközben az apró berendezési tárgyak titokzatos készítője sajátos üzenetek kíséretében sokszor kéretlen darabokat küld, s a profetikus apróságok, valamint a ház baljóslatú lakói egyre közelebb viszik az ifjú feleséget új családja titkainak megértéséhez. (K1: 82.)

A *babaház úrnője* mint „kettős kódolású” mű feltevésem szerint két komolyabb értelmezési feladatot ró az olvasóra és a regény elemző bemutatására vállalkozó kritikusra. Egyrészt az interpretátornak valamilyen módon magyarázatot kell adnia arra az ellentmondásra, hogy a regény történeti értelemben *egyszerre* maradéktalanul hiteles és tökéletesen hiteltelen. A megjelenített tárgyi valóság és szociokulturális környezet egybevág mindazzal, amit a 17. század végi Amszterdamról manapság tudni vélünk (miként ezt Margócsy Dániel kultúra- és tudománytörténész utószava is megerősíti [Margócsy 2015]). Másfelől viszont Nella fejlődéstörténetének ábrázolása és vele együtt a főhős figurája teljesen *anakronisztikus*. A fiatal lány a cselekmény előrehaladtával fokozatosan

²⁵ A második feltétel ebben a formájában pontatlan, de jelen céljainknak megfelel. A vizsgált olvasóblogok szerzői között nincs olyan személy, aki a blogírás mellett hivatásos kritikusként dolgozna, vagy rendszeresen jelennének meg könyvkritikái olyan sajtótermékekben, amelyek a professzionális újságírás területéhez tartoznak. (A körülményes fogalmazás nem véletlen: a professzionális és a nem professzionális sajtó határa elmosódott. Számtalan internetes tartalomszolgáltató felület igyekszik a professzionizmus látszatát keltetni. Például az *olvasoterem.com* oldalnak [lásd B9] van impresszuma és főszerkesztője, a *Watchaholics* blog [lásd B16] szintén megnevezi a főszerkesztőjét, mindkét felület különböző rovatokba rendezi az oldalon található anyagokat. Mindazonáltal egyik esetben sem beszélhetünk hagyományos értelemben vett szerkesztőségi munkáról az ezzel együtt járó világosan elkülönült feladatkörökkel – a hirdetésszervezéstől az olvasószerveztetésig, és így tovább.) Érdekes módon az irodalomkritika területén sokkal határozottabban elválik egymástól a „professzionális” és a „laikus” színtér, mint például a színikritika területén. Az irodalom professzionális intézményrendszeréhez tartozó szereplők szinte kizárólag „hagyományos” sajtótermékekben publikálnak (illetve magas presztízsű online kulturális portálokon), a *mainstream* lapok jellemzően „szakmabelieket” kérnek fel könyvkritikák megírására; és így tovább. (A professzionális és laikus színikritikák és színterek különbségéhez lásd Nagy Zsófia [2019] elemzését.)

Fontos még egyszer hangsúlyozni: a laikus kritikák szerzőinek *életkorát, nemét, iskolai végzettségét és szociokulturális hátterét* nem vizsgáltam. E szempontok szerint alkalmasint részben máshol kellene meghúznunk a professzionális és a laikus kritikai gyakorlatok határát, mint az általam alkalmazott intézménypolitikai szempontok alapján.

megérti: új családtagjainak „baljóslatú titkai” abból fakadnak, hogy a szereplők egytől egyig valamilyen elnyomott társadalmi csoporthoz tartoznak (lásd tradicionális női szerepek, homoszexualitás, gyarmatosító rasszizmus, kizsákmányolás) – azaz a regényben színre vitt gondolati út végpontja a rendszerszintű elnyomás felismerése. Nagyon nehéz elképzelni, hogy ez a gondolat ebben a formájában bárki fejében megszülethetett a 17. század végi holland mindennapok valóságában; főleg nem a tizennyolc éves Petronella Oortman fejében. A másik interpretációs problémát pedig az okozza, hogy a regény kvázi realista ábrázolásmódja látványos ellentmondásban áll a szöveg cselekményét (részben) szervező misztikummal. Mindvégig nem derül rá fény, egészen pontosan ki is volt a rejtélyes miniatűrkészítő, és hogyan tudta a házba csempészett babafigurák révén előre jelezni a cselekmény későbbi mozzanatait – tehát a racionális feloldás elmarad.

A *katalizátorértelmezés*, amelyet a kötet utószava is felvillant,²⁶ egységes megoldást kínál a két interpretációs problémára. A miniatűrkészítő misztikus tevékenységének szövegbeli funkciója hozzásegíteni a főhőst a rendszerszintű elnyomás felismeréséhez. Ennyiben tehát a megértés a regény történeti világán *kívülről* érkezik – „a babaház úrnője” misztikus beavatkozásának köszönhetően.

A továbbiakban négy szempont alapján fogom megvizsgálni a regény magyar nyelvű recepcióját. Először áttekintem, hogy a szerzők milyen *műfaji kellékeket* alkalmaznak a szövegekben (hogyan gondolják el a saját feladatukat és szerepüket kritikusként vagy olvasóbloggerként), milyen *formai-poétikai szempontok* alapján elemzik a regényt, hogyan *értelmezik* a művet (megjelenik-e a gondolatmenetben a fenti két interpretációs probléma, továbbá eljutnak-e az írások a katalizátorértelmezésig), valamint mire alapozzák az esztétikai *értéktételeiket*.

3.2 Műfaji kellékek

A nagyközönséget megszólító kritika – különösen a rövidkritika – a hagyományos elképzelés szerint szolgáltató műfaj. A szövegek elsődleges célja az olvasó orientálása, egy-egy könyvpiaci újdonság elemző-értékelő bemutatása. A kritikustól nemcsak azt várjuk el, hogy értelmezési javaslattal álljon elő és értékelje a művet, hanem azt is, hogy közvetítse a legfontosabb információkat a kötetről. Ezért megvizsgáltam, hogy a kritikák és olvasóblog-bejegyzések elvégzik-e ezt a feladatot: megemlítik-e az *ArtPop-sorozatot*, azaz elhelyezik-e a művet a maga sajátos könyvpiaci kontextusában; beszámolnak-e

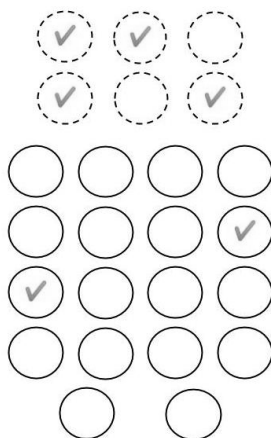
²⁶ Lásd Margócsy (2015: 503): „Lehet, hogy a babaház szerepe pontosan az, hogy segítsen megérteni, milyen keveset értett meg Petronella a korabeli társadalomból, hogy milyen nehéz volt a hallgatás hálójából kihámozni az elfojtott igazságokat, milyen nehéz volt egy hipokrita, gyanakvó és magánnal telt közösségben élni?”

a regény *keletkezéstörténetéről* (szóba hozzák-e a Waterstones könyvesbolthálózat díját és a világsikert); legalább vázlatosan ismertetik-e a mű *cselekményét*, és ha igen, igekeznek-e kerülni a *spoilerezést*; valamint szót ejtenek-e a kötet *borítójáról és tipográfiájáról*.²⁷

A fenti első hipotézis szerint (lásd a 2. fejezetet) a laikus kritikusok elsősorban műfaji fogalmak segítségével helyezik el a tárgyalt művet az irodalom – vagy a saját olvasmányélményeik – térképén. Ezt ellenőrizendő összegyűjtöttem a szövegekben előforduló *műfaji kategóriákat*, és megvizsgáltam, hogyan vázolja fel a kritikák a regény *kulturális kontextusát* (milyen további művekhez hasonlítják *A babaház úrnőjét*). Végül áttekintettem, mennyire jellemző a szövegekre a *személyesség*, azaz az első személyű beszédmód használata.

Sorozat

A professzionális kritikák többsége fontosnak tartotta kiemelni, hogy a regény egy új sorozat nyitókötete; sőt, voltak olyan szövegek, amelyek egyenesen a szerkesztői koncepció ismertetéséből bontották ki a mű értelmezését (K1, K4, K6). A laikus kritikák nem sok szót vesztegettek az ArtPop-sorozatra – ami alighanem arra utal, hogy a laikus kritikusok nem érzik (kiemelt) feladatuknak bemutatni a tárgyalt kötet *könyvpiaci kontextusát*.



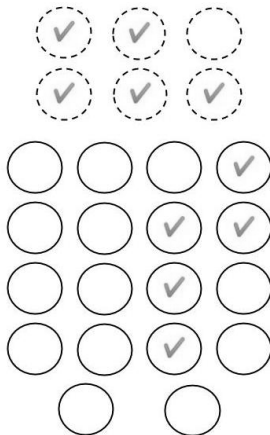
2. ábra Az ArtPop-sorozat említése a szövegekben

²⁷ K1, K4 és K6 a szó szoros értelmében véve nem rövidkritika, hiszen mindhárom szöveg viszonylag terjedelmes, ám mindegyik a regény recepciójának első hullámához tartozik. (Igaz, K6 bő egy évvel a regény megjelenése után látott napvilágot; akárcsak az utolsó három olvasóblog-bejegyzés.) A későbbiekben ennek a különbségnek – rövidkritika, illetve a professzionális kritikai recepció kezdeti szakaszához tartozó hosszabb szöveg – nem lesz jelentősége.

Háttér (keletkezéstörténet, recepció)

A *babaház úrnője* a szerző első regénye. Jessie Burton korábban nem foglalkozott irodalommal, ezért a mű keletkezéstörténete nem különösebben színes vagy fordulatos. A professzionális kritikák – szolgáltató jellegüknek megfelelően – szinte kivétel nélkül felsorolják azt a néhány tény, amelyet érdemes megemlíteni a könyvvvel kapcsolatban (rangos kereskedelmi díj, világsiker), sőt, K1 még a mű vegyes nemzetközi fogadtatására is kitér. Persze a szerzőknek mérlegelniük kell, mennyire fontos a háttér ismertetése, hiszen kritikusként további feladataik is vannak. K3 alighanem azért nem ejt szót a sorozatról és a regény keletkezéstörténetéről, mert a recenzens nem akarta ilyesmire pazarolni a rendelkezésre álló négyflekkes terjedelmet, elvéve ezzel a mű értelmezése elől.

A laikus kritikák szűk harmada szintén megemlíti a regény keletkezéstörténetét – ám pusztán érdekességként, szinte kizárólag a sikerre koncentrálva („Nem csodálom, hogy ezt a könyvet 31 nyelvre lefordítják”, B4; „Jessie Burton elsőkönyves író, tavaly jelent meg ez a könyv és máris nagy siker lett – nem is csoda”, B8; „[a Waterstones »év könyve« díját azért némi fenntartással fogadom...]”, B15).²⁸



3. ábra A regény keletkezéstörténetének említése a szövegekben

²⁸ Az idézeteket itt és a továbbiakban betűhív módon közlöm. Mivel az olvasóblogoknak feltehetőleg nem volt szerkesztője, ezért ezek a szövegek jóval „amatőrebbnek” tűnnek, mint a professzionális kritikák – már a bennük előforduló elütések és helyesírási hibák okán is. Mivel engem elsősorban a kétféle kritikai gyakorlat működése érdekel, továbbá általában nem értelemzavaró tévesztésekről van szó, a hibákat nem javítottam, és nem is jelzem az előfordulásukat. (Ugyanez áll a professzionális és a laikus kritikákban megjelenő esetleges tárgyi tévedésekre.)

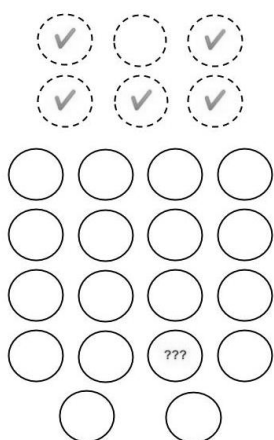
Cselekményismertetés, spoiler

Mind a professzionális, mind a laikus kritikák ismertetik a regény cselekményét (legalább vázlatosan). A spoilerezés tekintetében viszont látványos különbséget figyelhetünk meg. Míg a professzionális kritikák – a *Könyvesblog* írása (K2) kivételével – a cselekmény majd' összes jelentősebb fordulatát elárulják az olvasóknak, és explicit módon elemzik a regényszereplők „titkait”, addig a laikus kritikák tudatosan tartózkodnak ettől.²⁹

Egyedül a *Könyvvizsgálók* blogon megjelent bejegyzésben olvashatunk néhány ködös utalást a regény cselekményére:

Nem csupán Nella báb itt, báb minden szereplő – társadalmi konvenciók, elképzelt „normalitások”, vallási előírások, önként vállalt szerepek bábjai vagyunk. Igen, mi, olvasók is – hiába élünk háromszáz évvel később, egy, a felszínen jóval felvilágosultabb korban. Másképp és másért, de éppúgy megkötjük saját magunk, ahogy a tizenhetedik századi Amszterdam polgárai. És éppúgy süllyedünk csatornák mélyére, sokszor önmagunk által a nyakunkba akasztott súlyok alatt. (K15.)

A spoiler tudatos kerülésében a laikus kritikusok szerepfelfogásának fontos eleme tükröződik: a kritikus olyan személyekhez beszél, akik még nem ismerik a művet, ezért tiszteletben kell tartania a befogadó leendő *olvasástapasztalatának egyediségét*. A cselekmény fordulataival kapcsolatos információk a laikus kritikusok meggyőződése szerint *tönkreteszhetik* az olvasás élményét. Ezzel szemben a professzionális kritikusok – akik elvileg *szintén* a könyvet még nem ismerő olvasókat szólítják meg (legalábbis a recepció első hullámára vonatkozó szokásos szakmai protokoll értelmében) – elsősorban a mű *értelmezéséhez* kívánnak segítséget nyújtani. Ezért nem kiemelt szempont számukra a befogadók jövőbeli olvasmányélményének „védelme”. Vagy egyszerűen úgy gondolják: az esztétikai tapasztalatnak nem integráns része a cselekmény fordulataira adott érzelmi reakció (meglepődés, izgalom, feszültség).



4. ábra Spoiler jelensége a szövegekben

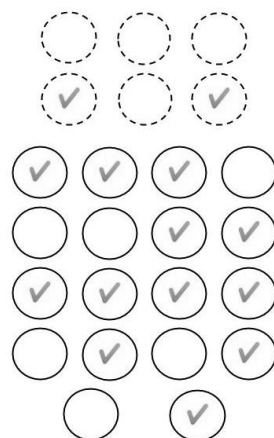
²⁹ B6 az egyetlen laikus kritika, amelyben megjelenik a (szándékolatlan) spoilerezés elkerülésére bevezetett nyelvi konvenció: a szerző a „**Spoiler!**” és a „**Spoiler vége**” elemek közé zárja az egyik mondatot, amely a megítélése szerint túl sokat árulna el a regény cselekményéről.

Borító, tipográfia

Bár a professzionális kritikák egyharmada szóba hozza a kötet mint könyvtárgy fizikai és esztétikai tulajdonságait („[a] könyv már külső megjelenésében is igen megnyerő”, K4; „szép borítóval”, K6), ez a szempont elsősorban a laikus kritikákban válik fontossá. Mint látni fogjuk, a blogbejegyzések szerzői nem ritkán azzal indítják a gondolatmenetüket, hogy leírják az első találkozásukat a könyvvel, ebben pedig fontos szerepet játszik a kötet külalakja: „[b]evallom, engem elsőre a borítója és a címe fogott meg” (B7), „a borító már önmagában teljesen megbabonázott” (B12), „borítója az első percekben elvarázsolt” (B18). (Csupán egyvalaki jegyzi meg, hogy bár „káprázatos” a borító, de „ez nem tartozik ide” [B16].) Az egyik blogbejegyzés részletesen bemutatja a könyvtárgy „köllemét”:

Nem tudok szó nélkül elmenni a kötet csodás külleme mellett sem, ami szerintem mindenki számára szemet gyönyörködtető. Nagy öröömre keményítáblás, bevarrt könyvjelzővel – imádom – és bársonyos hatású külső fedőborítóval, ezen kívül a szöveg jó tagolását, nincsenek elírások és a betűmérettel sem volt semmi problémám, ráadásul a könyv lapjai is frankón egyben vannak, mely miatt nem törik és szakad az egész... egyszóval remek. (B10.)

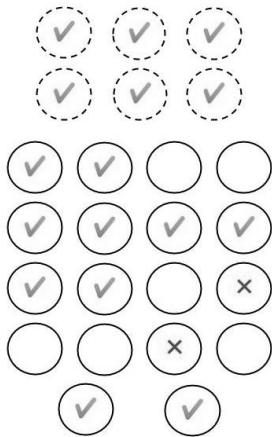
A blogbejegyzésekben olvasható, olykor kimondottan érzéki leírások (például „simogatnivalóan selymes borító”, B9) jól jelzik, hogy a laikus befogadók számára a művel való találkozás élménye *elválaszthatatlan* a könyvtárgy perceptuális tapasztalatától – ezért szemlátomást úgy gondolják, hogy kritikusként a kötet fizikai tulajdonságainak értékelése is a feladataik közé tartozik.³⁰



5. ábra A könyvtárgy tulajdonságainak elemzése a szövegekben

³⁰ A könyv mint figyelemre méltó – adott esetben *gyűjthető* – műtárgy koncepciója nem pusztán az olvasóblogokban sejlik fel. Gács Anna (2019: 18, 20) a Booktuberek kapcsán egyenesen „a könyv mint tárgy kultuszáról” beszél.

Műfajfogalmak



Várakozásainknak megfelelően a laikus kritikák kétharmada segítségül hív valamilyen műfajfogalmat a regény értelmezéséhez; igaz, két szerző megjegyzi, hogy *A babaház úrnője* „behatárolhatatlan” könyv, amelyet „nem lehet felcímkézni, beskatulyázni” (B12), a mű „műfajilag elég nehezen besorolható” (B15). (Ezeket a szövegeket ×-szel jelöltem a 6. ábrán.) A professzionális kritikáknál ez az arány száz százalék, azaz az összes szerző – ilyen vagy olyan – műfaji fogalmakkal dolgozik.

6. ábra Műfajfogalmak mint elemzési kategóriák megjelenése a szövegekben

Érdemes azonban szemügyre venni, miféle műfaji fogalmakra alapozzák a szerzők az elemzésüket.

Leggyakrabban a „történelmi regény” vagy a „történelmi témájú regény” fordul elő (K1 [„feminista történelmi” regény, „kosztümös történelmi regény”], K2, K4, K4 – és B1, B2, B6, B7, B8, B11, B17), illetve rendre visszatér a „mágikus realizmus” fogalma (K1, K2 – és B7, B9, B10, B18). Érdekes módon a szerzők, tartozzanak bármelyik csoporthoz, egyik kategóriát sem a szigorú (irodalomtudományos) értelemben használják. Jobban belegondolva *A babaház úrnője* legfeljebb annyiban történelmi regény, hogy a mű cselekménye a múltban játszódik,³¹ és csupán abban az értelemben mágikus realista, hogy egyszerre jellemző rá a misztikus cselekményelemek alkalmazása és a realista miliórajz. A „történelmi regény” és a „mágikus realizmus” kifejezéseket a szerzők nem *tartalmas műfajfogalomként*, hanem pusztán *rövidítésként*, különböző tematikus elemek megjelöléseként használják.

Ami a valódi műfajfogalmakat illeti: mindkét csoportban akad egy-egy szerző, aki „thriller”-nek nevezi a regényt (K1, B9). További tartalmas zsánerkategóriák azonban csupán a professzionális kritikákban fordulnak elő: „nevelődési regény” (K3, K6), „beavatástörténet” vagy „beavatási regény” (K1, K6), „titokregény” (K6).³² A laikus kritikák előszeretettel alkalmazzák a „romantikus regény” és a „női regény” megnevezéseket

³¹ Joggal jegyzi meg B12: „Történelmi regénynek sem mondanám, mert bár belepillanthatunk a 17. századi Amszterdam életébe, szokásaiba, ennél többel nem kell megbirkózunk.” (Erre a kérdésre visszatérek a következő két fejezetben.)

³² Természetesen a laikus kritikák szerzői nagyon is sokat beszélnek a regényszereplők „titkairól” (a részleteket gondosan elhallgatva), ám a „titokregény” megjelölést egyszer sem használják.

(B5, B7, B8) – természetesen nem szigorú értelemben vett stíluskategóriaként vagy műfajfogalomként, csupán hozzávetőleges tematikus megjelölésként.

Nem szeretnék előreszaladni, de talán már most megállapíthatjuk: a Burton-regény kritikai recepciójának vizsgálata nem támasztotta alá az első hipotézis második felében szereplő megállapítást. A zsánerkategóriák jelentősége jóval kisebb, mint feltételeztük: a mű laikus kritikusai – szemben a professzionális szerzők némelyikével – *nem* tartalmaz műfajfogalmak segítségével közelítik meg az elemzésre kiválasztott művet. (Ezzel szemben K6 éppen azért marasztalja el a regényt, mert az „nem is egy mintát követ, hanem egész sor sémát próbál egyszerre működtetni”, és „az eldöntetlenség meglehetősen fárasztó tud lenni”).

Irodalmi (kulturális) kapcsolatok

A professzionális kritikusok majd' mindegyike, a laikus kritikusok szűk harmada megpróbálja elhelyezni *valamilyen* irodalmi vagy művészeti kontextusban Jessie Burton regényét. Ez azonban az esetek többségében ötletszerűen kiválasztott művek *ad hoc* emlegetésében merül ki. (Az ilyen hivatkozásokat telített koronggal jelöltem a 7. ábrán.) Van, akinek Tim Burton életműve jut az eszébe a regényről (K2), másoknak Ibsen *Nórája* (lásd az eredeti címet: *Babaház*; K1, K3, B12), Pierre Lemaitre *Tébolya* (K6), *A Manderley-ház asszonya* (K1, B2, az utóbbi esetében eldönthetetlen, hogy a Du Maurier-regényről vagy a Hitchcock-filmről van szó), Joanne Harris könyvei (B15), Ken Follett történelmi regényei (B17) – vagy akár Péterfy Gergely *Kitömött barbárja* (K1, K2), esetleg a *Hiúság vására* kezdősorai (K4). Ezek természetesen nem légből kapott hivatkozások, de az analógia legtöbbször csupán valamilyen felszíni hasonlóságon alapul (általában tematikus elemek részleges egyezésén).³³

Mindösszesen két kritikus akad, aki komolyabb kísérletet tesz rá, hogy feltérképezze *A babaház úrnőjének* irodalmi-művészeti kapcsolatrendszerét. Íme, egy-egy idézet:

Ha korábbi olvasmányhoz kéne hasonlítani, azt mondanám keverjétek össze Tracy Chevalier nőies, finom, könnyeden-súlyos történeteit Joanne Harris ha akarom boszorkányság, ha akarom csak babona hétköznapi misztikájával. Sőt, még a nagy Hawthorne klasszikus, *A skarlát betű* is eszembe jutott. (B5.)

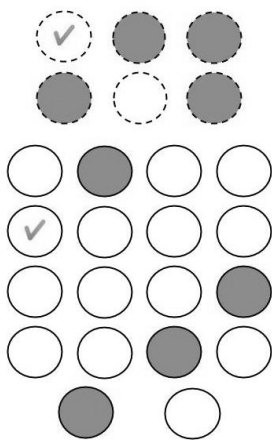
Talán épp ez a kulturális feszültség teszi a kort és a helyszínt olyan lenyűgözővé a mai olvasók számára, s e tekintetben természetesen nem új *A babaház úrnőjének* receptje:

³³ A Könyvesblog írása, K2 például a következőképpen bővíti a kulturális referenciák körét *pusztán illusztratív céllal*: „Jessie Burton prózája burjánzó, mint egy Maria van Oosterwijck csendélet, amiről szemérmesen lehagyták a virágok közül kivillanó koponya csontfehérjét. (Ha ráfestették volna, akkor most a Quay-fivérket és a Krzysztof Penderecki-féle borzongást lehetne emlegetni a regénnyel kapcsolatban.)”

elég csak a *Lány gyöngy fülbevalóval* (Tracy Chevalier, 1999) irodalmi sikerére és filmes utóéletére gondolni; de olyan kevésbé ismert kötetek is megemlíthetők, mint Sylvie Matton *Én, Rembrandt lotyója* (1998) vagy Donna Tartt *The Goldfinch (A tengelic, 2013)*³⁴ című művei. (K1: 83.)

K1 a szöveg későbbi részében számos további műre is utal, így gazdagítva a regény kulturális kapcsolathálózatának rekonstrukcióját (Angela Carter regényétől E. T. A. Hoffmann *A homokemberén át* Heinrich von Kleist vagy Benkő Krisztián [!] művészetelméleti írásaiig).

Összességében azt mondhatjuk: sem a professzionális, sem a laikus kritikusok nem érzik feladatuknak a regény tágabb művészetelméleti kontextusának ismertetését. Más és más okból: a professzionális kritikusok alkalmasint úgy gondolják, hogy a mű kritikai recepciójának első hullámaához tartozó szövegek elsődleges funkciója az olvasó



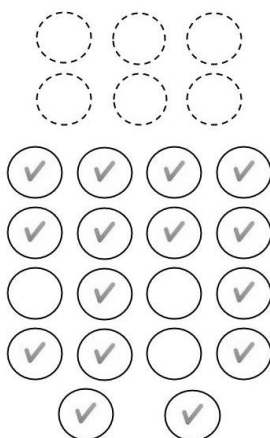
orientálása, és ehhez nincs szükség nagyléptékű történeti konstrukciók kidolgozására (K1 e tekintetben kivétel!) – a laikus kritikusok esetében pedig fel sem merül, hogy ilyesminek helye lenne az első személyű perspektívából megfogalmazott szövegben. Ehelyett a kritikusok irodalmi és filmes analógiákat hívnak segítségül, hogy megvilágítsák *A babaház úrnőjének* egy-egy fontos vagy jellemző szerkezeti megoldását – valamint hogy folytonosságot teremtsenek a szövegben megformált figura („kritikus” és „olvasóblogger”) korábbi és jelenlegi kulturális tapasztalatai között.

7. ábra A regény elhelyezése a kulturális kontextusban

Személyes megfogalmazás

Ami a szövegek beszédsszituációját illeti, a különbség látványos: míg a professzionális kritikusok a lehető legkritikább esetben utalnak a saját figurájukra az elemzés során (nem beszélnek arról, milyen körülmények között találkoztak a kötetel, miféle várakozásokkal közelítettek a regényhez, stb.), sőt általában még az első személyű igealakok használatát is kerülnek, addig a laikus kritikusok rendre narratív keretbe foglalják a mű megismerésének tapasztalatát (a könyvtárgy megpillantásától a mű „utóhatásaiig”) – és ebből bontják ki az értelmezést.

³⁴ Időközben magyarul is megjelent Az *Aranyipinty* címmel (fordította Kada Júlia, Budapest: Park, 2016).



8. ábra A személyesség megjelenése a szövegekben

Természetesen a vizsgált szövegekben elvétele a professzionális kritikusok is megszólalnak első személyben, ám szinte kizárólag akkor, amikor valamiféle negatív esztétikai értékítéletet fejeznek ki. (Lásd „jómagam például jobban örültem volna, ha...”, K3; „nem is a klasszikus mintával rendelkező formával (...) van bajom, hanem...”, K3; „[h]osszan sorolhatnám a Burton által elkövetett hibákat”, K6.) Ilyenkor az első személyű igealak használatának sajátos retorikai funkciója van: a kritikus jelzi, hogy az értékítéletet ő alkotja meg, s nem pusztán valamiféle konszenzuális szakmai álláspontot visszhangoz – így az esetleges interpretációs tévedéseket is rajta lehet számonkérni.³⁵ A professzionális kritikák túlnyomó többségében azonban a személyesség még csak efféle *szakmai felelősségkijelölő* szerepet sem kap a szövegben: a szerzők következetesen harmadik személyben beszélnek. Legfeljebb akkor váltanak *többes szám* első személyre, amikor a műben foglalt implicit olvasói szereputasításoknak megfelelő befogadói reakciókat jellemzik. (Lásd „[a] rendhagyó házastársi kapcsolat egyik szép pillanataként, már-már emblémájaként fogadhatjuk a jelenetet”, K3; „fura látszatházasság szituációja bontakozik ki előttünk”, K5.) Ám a szerzők ilyen esetekben is inkább „az olvasó” vagy „az olvasók” kifejezéssel utalnak az esztétikai tapasztalat alanyára.

³⁵ K6 némiképp kivétel, mert az idézet így folytatódik: „mivel azonban [a hibák] számbavétele még a könyv olvasásánál is kevesebb örömet okoz nekem, inkább csak jelzésszerűen utalok néhányra, hogy aztán kicsit dicsérjem is *A babaház úrnőjét*” (a dicséret aztán elmarad). Az olvasmányélmény felemlegetése azonban nem játszik érdemi szerepet a kritika gondolatmenetében: a szerző pusztán azt az ítéletét készíti elő vele, hogy a könyv jóval kedvezőbb szakmai értékelésben részesült volna, ha a kiadó egyszerű „lektúrként” dobta volna piacra, nem pedig „fúziós műként”.

A laikus kritikák – kevés kivétellel – *személyes találkozásként* viszik színre a könyv elolvasásának folyamatát. Elmesélik, mikor és hogyan találkoztak először Jessie Burton regényével:

A babaház úrnőjével a Goodreads-en találkoztam, ugyanis az egyik kedvenc Booktuberem éppen ezt a regényt olvasta. Ekkor láttam, hogy egy történelmi könyv, ami egy nem túl gyakran megjelenő helyszínen játszódik... és még a téma is kissé misztikus. Megvett magának egyből. Úgyhogy képzelhetitek, mekkora volt az öröm, mikor megtudtam, hogy magyarul is megjelenik ez a különleges regény. (B6.)

Bevallom, engem elsőre a borítója és a címe fogott meg, mégsem voltam biztos benne, hogy el szeretném olvasni. Aztán olvastam, hogy Amszterdamban, és innentől tudtam, hogy el kell olvassam. (B7.)

Teljesen véletlen, hogy ez a könyv a kezeim közé került, de micsoda véletlen volt! Már a címe megbabonázott, aztán a borítója és a fülszöveg is, olvasva pedig teljesen elvarázsolt. (B14.)

A blogbejegyzések szerzői – gyakran keresetlen egyszerűséggel – világossá teszik, hogy milyen előzetes ízlépreferenciákkal és (olykor negatív) várakozásokkal közelítettek a szöveghez:

[M]iközben rajongok Ken Follettért, a szokásos női kosztümös könyveket általában borzalmasan rühellem. Egyszer próbálkoztam például egy Benzonival, azóta megrándul az arcom az undortól, ha meglátom a nevét egy borítón. (...) Bizonyos szempontból van benne [Burton regényében, B. T.] egy kicsi Ken Follett, meg egy nagy adag kvázi realizmus, amit utálni szoktam a történelmi regényeknél, a kilátástalanság miatt és ez itt is megjelenik, de nem végtelenen. (B17.)

A műfajt kerültem az utóbbi időben és most is azért választottam, mert erős misztikumot sejtetett a fülszöveg, de kellemes meglepetésként ért, hogy mégsem egy misztikus-romantikus sztorit kaptam. (B4.)

Valamiért ódzkodom régebbi korokban játszódó történeteket olvasni, de most Jessie Burtonnak hála nagyon ráéreztem az ízére! :) (B5.)

Az első 50-100 oldal alatt eléggé megrémültem, ugyanis úgy tűnt, A babaház úrnője csak egy átlagos romantikus regény lesz. Nincs nekem bajom a romantikával, de kevés

igazán romantikus könyvet olvasok, mert azok általában (tisztelet a kivételnek) eléggé kiszámíthatóak és sablonosok. (B7.)

A vizsgált laikus kritikák jellemző narratív eleme a *fordulat*: az olvasóblogger határozott várakozásokkal veszi a kezébe a kötetet, aztán valami mást kap – vagy épp ellenkezőleg, hiába reménykedik valamiféle *plot twist*-ben olvasás közben, a regény cselekménye rendíthetetlenül halad tovább az előre jelzett végkifejlet irányába.

A misztikum valóban megjelenik egy-egy villanásnyi ideig a történetben, de sokkal több a *valódi* titok, amit az író nő szép lassan csepegtet nekünk – és Nellának. (...) Tehát a könyv nem kifejezetten misztikus, ahogy az első intuícióm jelezte, és hálstennek nem is romantikus, hiába egy friss házaspár első napjaival indul a regény. (B12.)

[A] történet a kötet első két harmadában olyan szépen, mondhatni kínzó lassúsággal hömpölygött, hogy azt öröm volt olvasni. (...) A könyv atmoszférája annyira erős és annyira átható, hogy ha akartam volna sem tudtam volna szabadulni tőle. Ez a kissé nyomasztó és borzongató, semmi jót nem ígérő hangulat már a legelső oldalaktól kezdve fogva tartott és nem eresztett. Biztosan ismeritek azt az érzést, amikor olvasás közben a zsigereitekben érzitek, hogy itt valami készül, valami rossz közeleg... Nos, valahogy én is így éreztem ezzel a történettel kapcsolatban, de az a fránya kíváncsiság és a szereplőkkel kapcsolatos rengeteg kérdés kíméletlenül a könyv mellett marasztalt. (B10.)

Sejtettem, hogy hogyan fog véget érni, hisz a prológu elárulta, de végig reméltem, hogy nem így lesz. (B1.)

Számomra olvasás közben is annyira misztikus, annyira megfoghatatlan volt a történet (és már bőven az 1/3-ánál jártam), amikor nem bírtam ki, és lapozgatni kezdtem: ekkor olvastam el az utószót – javasolom mindenkinek: NE TEGYÉTEK!), s ezzel le is lőttem a „poént”, habár így nyert értelmet számomra mégis a bevezető, és hogy gyakorlatilag a könyv elején alig történt valami érdekes. (B3.)

A személyes olvasmányélmény dokumentálásának fontos eleme, hogy a laikus kritikusok számba vegyék, milyen *érzelmi viszonyulás* fűzi őket az egyes szereplőkhöz (és ez hogyan változott meg a befogadás folyamatában): „Petronellát kedveltem nagyon” (B2), „[m]ind az 5 szereplő szimpatikus volt (...), a szívemhez nőttek” (B14), „[p]ersze a nők mellett van nekünk egy Johannesünk is, akit a kezdeti megközelíthetlensége ellenére nagyon megszerettem és jó embernek tar[t]om” (B16), „[a]z utolsó oldalakon már vérzett a szívem értük és őszintén reménykedtem abban, hogy valószínűtlen módon

mégis eljön az a csoda” (B18). Vagy éppen milyen érzelmi reakciót váltott ki belőlük a regény cselekménye: „Ó, te jószág, de imádtam azt a rejtélyt!” (B6.)

A laikus kritikákban a regény és az olvasó kapcsolata nem feltétlenül zárul le a könyv elolvasásával, a szerzők olykor fontosnak tartják az olvasmányélmény hosszabb távú hatásait is színre vinni:

A babaház úrnője után még inkább szeretnék eljutni Amszterdamba, amelynek sajátos hangulata végig belengi a regényt. Muszáj látnom az Öregtemplomot, megnéznem a Rijksmuseumban Nella babaházát, amely tényleg létezik, és sétálnom Amszterdam vizeit csodálva. Most már persze Amszterdam is egy egészen más várossá változott, mint a 17. században volt, de lefogadom, még most is sok titkot rejtegetnek lakosai... (B7.)

Közben épp Amszterdamot lesem a Google street view-n, és arra gondolok, hogy itt 300 évvel ezelőtt is jó lehetett élni. Mellesleg a GSV nézegetése azért aktuális, mert jövő hétvégén megyünk Amszterdamba minivakációra, bevallom, arra számítottam, hogy *A babaház úrnője* kicsit ráhangol majd az utazásra, de kivételesen jobban lekötöttek a szereplők meg a babaház, mint a 17. századi város. (...) Petronella Oortman babaháza egy létező tárgy, megtekinthető az amszterdami Rijksmuseumban. Én nem ígérem, hogy múzeumozással töltöm az időmet, amíg ott leszünk, mindenesetre sokáig el lehet nézegetni a házikó kis apró részleteit, gyönyörűséges. (B12.)

Mondtam már, hogy szeretnék egy babaházat? Biztos mondtam már, de úristen, annyira szeretnék egyet. (B16.)

A blogbejegyzések szerzői – szemben a professzionális kritikusokkal – nem szakmai megszólalóként pozicionálják magukat. (Mint az idézetekből is látható, jóval gyakrabban használnak emphatikus nyelvi eszközöket, nyomatékosító kifejezéseket, kiemelést, és gyakrabban élnek a sejtetés eszközével.) Két olvasóblogger is kendőzetlenül elismeri, hogy a regény nyilvános értelmezése kisebb-nagyobb nehézséget jelentett számára:

Bevallom, nagyon sokat töprengtem, hogy mit is és hogyan írjak erről a regényről. Nehéz megfogni egy olyan történetet, ami ennyire magával ragad és lenyűgöz; én legalábbis mindig úgy voltam vele, hogy azokról a dolgokról a legnehezebb jól írni, amelyek sokat jelentenek számomra, mert annyira szeretném átadni azt az élményt, amit adott könyvtől, zenétől, eseménytől kaptam, s annyira szeretném megtalálni a legmegfelelőbb szavakat, hogy előbb-utóbb saját gondolataim kötnek gúzsba. (B13.)

Tudom, hogy ez egy elég zagyva kritika lett, de a könyv nagyon nagy hatással volt rám így nehéz összeszedni, hogy mit is mondhatnék róla, hogy átadjam ezt a keserűdes érzést, amit keltett bennem. (B1.)

Később látni fogjuk, a laikus kritikusok felfogása szerint az interpretációs nehézségek nem a mű esztétikai-művészi gyengeségét jelzik, hanem épp ellenkezőleg: az esztétikai élmény komplexitására utalnak – legalábbis Jessie Burton regényének esetében.

A laikus kritikák hangsúlyozottan nem szakmai beszédmódjával jól összefér az ön-irónia. Míg a vizsgált professzionális kritikákban (szinte) nyomát sem találjuk ilyesmi-nek, B12-ben a következő retorikai futamot olvashatjuk:

Különben csak nekem jutott eszembe Ibsen Nórája? (...) [A]nnyi még megmaradt gimiből, hogy a *Nóra* analitikus dráma, azaz szép lassan adagolja a háttérinfókat a szerző, vagyis inkább a szereplők – nyilván dráma esetében nem is lehet másképp, – *A babaház úrnőjében* is gyakorlatilag ugyanez a helyzet. Nyugodtan mondjátok, hogy „Thank you, Captain Obvious”, mert közben lehet, hogy erre már mindenki rájött, csak én tálalom úgy, mintha Óriási Felfedezést tettem volna. :)

3.3 Formai-poétikai szempontok

A nagyközönséget megszólító professzionális rövidkritikáktól elvárjuk, hogy bemutassák a regényt, azaz az esztétikai értékelés megalapozásaként mondjanak valamit a mű szerkezetéről, cselekményéről, nyelvhasználatáról és az alkalmazott poétikai-elbeszéléstechnikai eszközökről. Ezért megvizsgáltam, milyen formai és poétikai szempontok szerint elemzik *A babaház úrnőjét* a könyv professzionális és laikus kritikusai: hogyan jellemzik a regény *karaktereit*, mire koncentrálnak a *cselekmény* ismertetése során, beszélnek-e a mű *atmoszférájáról*, és foglalkoznak-e a szövegbeli *motívumokkal* és *metaforákkal*.

Karakterek

Érdekes módon a karakterek megformálásának kérdése explicit formában csupán a professzionális kritikák *felében* merül fel (K1, K3, K4), ám impliciten – a cselekmény-bonyolítás vagy az elbeszélésszerkezet összefüggésében – majd’ minden szerző szót ejt a figurák ábrázolásáról. (Alighanem ennek az a magyarázata, hogy a profi kritikusok túl „iskolásnak” éreznék, ha a szereplők kidolgozottságát vagy pszichológiai értelemben vett valószerűségét állítanák az elemzés középpontjába.)

A laikus kritikák többsége viszont hangsúlyosan felveti a karakterábrázolás kérdését – különös tekintettel a főszereplő alakjára –, és kimondottan pozitívan értékeli a megvalósítást. A szereplők „hitelesek” és „egyediek” (B5), „emberközeliek” (B18), „különlegesek” (B4), a kapcsolatok ábrázolása „szép és mély” (B16), a jellemfejlődés „harmonikusan megkomponált” (B5). A regény fokalizációs eljárásaira utalva B17 így fogalmaz: „bár [a szerző] a főszereplő Petronella szemén keresztül mutat be mindenkit, így nyilván nem objektív a dolog, de mégis ad elég információt ahhoz, hogy rendesen árnyalja a személyiségüket és a döntéseiket”. B6 szintén kiemeli, hogy a regény elbeszélője a főhős perspektívájából ábrázolja a figurákat, ezért „nem látunk bele a szereplők fejébe”:

A karakterek szintén rejtélyesek voltak; mindenkinek megvolt a maga titka. (...) Azt elismerem, hogy igazán egyik karaktert sem kedveltem meg, főleg mivel nem ismerhettem meg őket igazán. Mondhatni olyan hűvösek, kissé távolságtartók voltak, és az életük árán is védték a titkaikat. Még előlem is, igen. Éppen ezért nem tudtam azonosulni velük. Általában erre azt mondanám, hogy negatívum, de itt szerintem külön jót tett a könyvnek, hogy ilyenek voltak a szereplők.³⁶

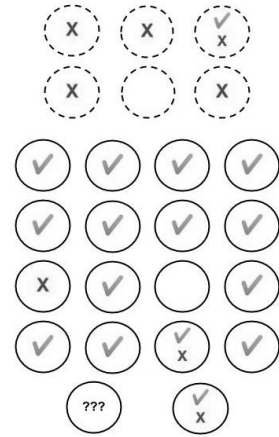
Három olvasóblogger fogalmaz meg érdemi kritikát a regény karakterábrázolásával kapcsolatban. A legkomolyabb kifogásuk: a főhős figurájának és jellemfejlődésének rajza *hiteltelen*. Nella „fájdalmasan hirtelen, egyik napról a másikra lesz naiv fruskából öntudatos, felvilágosult, már-már huszadik századi feminista eszméket valló fiatal nővé”, s ez „bosszantóan hiteltelen s hihetetlen” (B15). B17-nek szintén feltűnik a főhős figurájának anakronizmusa, de nem tudja eldönteni, hogy végső soron mit is gondoljon a kérdésről: „Petronella személye maga nem túlságosan korhű, bár nyilván a 17. században is voltak erős személyiségű, a korlátokat kevésbé tisztelő nők”. A háromból két szerzőnek a többi „mellékalak” ábrázolásával nincs problémája (B15), vagy kimondottan jónak tartja („a regény tele van árnyalt karakterekkel”, B18); velük szemben viszont B9 az összes női szereplővel elégedetlen – és nem csupán velük: „[v]an még a regényben egy érdekes házaspár, akiknek a figuráját jobban ki lehetett volna dolgozni, így csupán félbehagyott, felskiccelt eszközként szerepelnek.” (Ezt K1 is felveti.)

A regény professzionális kritikusai összességében jóval szigorúbb ítéletet alkotnak a mű karakterábrázolásáról, mint a laikus szerzők. Hárman közülük is szóvá teszik a főhős és a szereplők gondolkodásának anakronizmusát (K1, K2, K4); K3 a miniatűrkészítő alakjának „kimódoltságát” kifogásolja (miközben elismeréssel – és az írás terjedelméhez képest hosszan – elemzi a házastársak viszonyának finom ábrázolását);

³⁶ A regény fokalizációs eljárásaival több olvasóblogger is foglalkozik; lásd például B10-et: „[a]hogy a könyv elején Nella belép a Brandt-házba, vele együtt én is egy kívülről szemén keresztül kezdtem el vizsgálni a családot”.

K6 pedig általában véve tisztázatlannak tartja a regény elbeszélői perspektíváját, ennek következtében „sikerületlennek” ítéli a karakterek szövegbeli rajzát és mozgását.³⁷ (Az anakronizmus kérdésére az értelmezésről szóló fejezetben visszatérek.)

Összességében megállapíthatjuk: a regény laikus kritikusai sokkal inkább hajlamosak *elfogadni* a mű poétikai játékszabályait, és e keretek között (valamilyen értelemben) hitelesnek ítélni a karakterek ábrázolását és jellemfejlődésük rajzát, mint a professzionális kritikusok, akik inkább elnagyoltnak vagy klisészerűnek tartják a figurákat (K4 szavaival: „[a] szereplők néha tényleg szinte báboknak tűnnek ebben a kavalkádban”) – ha egyáltalán felvetik ezt a szempontot.



9. ábra A karakterformálás szempontjának megjelenése a szövegekben

Cselekmény

A cselekmény elemzésének tekintetében nem találtam érdemi különbséget a regény professzionális és laikus kritikái között. A szerzők általában ugyanazokat a szempontokat vetik fel: milyen a regény *tempója*, hogyan *adagolja az információkat* az elbeszélő, jól bánik-e a *suspense* technikával és a feszültségkeltés eszközeivel, hogyan épül fel a szövegbeli *titokstruktúra*.

A kritikusok zöme úgy gondolja, hogy *A babaház úrnője* izgalmas, „lehetetlen”, olvasmányos könyv, „igazi page-turner” (K1), és ez elsősorban a szerző jó ritmusérzékének, a titokszerkezetnek és az információk ügyes adagolásának köszönhető (kivéve: K2, K6; illetve azok a szerzők, akik egyáltalán nem beszélnek a cselekménybonyolításról: B8, B12). Néhányan megjegyzik, hogy a regény tempója nem állandó: a mű „[k]omótosan, részletező igényességgel indul” (K3), csak „lassan bontakozik ki a dráma” (B1), hogy aztán a regény utolsó harmadára felpörögjenek az események (B10). (Hasonlóan nyilatkozik még B3 és B7 is; B5 és B15 általában véve lassúnak találja a regény tempóját, ám szerintük ez semmit nem von le a mű esztétikai értékéből.) B1 finom megfigyelése szerint *A babaház úrnője* esetében a feszültségkeltés nem művi vagy külsődleges: vannak a műben „nagyon meglepő fordulatok, de ezek inkább a karakterek kibontakozásából

³⁷ Például: „egyszerűen képtelenség rájönni, hogy ki mikor mennyit tud a többiek titkairól (lásd például az *Új ábécé* című fejezetet). (...) Nem mindig dönthető el, hogy egy-egy szereplőnek a szavai valóban azt jelentik-e, amit Nella (és vele együtt az olvasó) kiért belőlük, vagy igazából virágnyelven megfogalmazott üzenetek, amelyeket másnak szán a küldő és/vagy másként ért a fogadó fél, »mint gondolnunk kéne«.”

fakadnak”. Két olvasóblogger megjegyzi: örültek volna a *happy end*nek, de tudomásul veszik, hogy ezúttal elmaradt – mert „ez nem az a könyv volt” (B1 és B10).

Egyedül K2 állítja, hogy a könyv nem kifejezetten olvasmányos vagy cselekményes: „nem a történet, hanem a szereplők által megfogalmazott problémák miatt válik megkehlhetetlenné, 21. századivá”. A kritikus diagnóza szerint „Burton nem bánik rosszul a suspense-szel, mégsem a folyamatos hidegrázást érezzük oldalról-oldalra, hanem a katarzis egyre távolodó ígétét”. Ennek némiképp ellentmondva a szöveg más pontjain megjegyzi: a mű párbeszédei „erősek és lényegretörők”, és a regényt „a miniatűrökbe csomagolt mágikus realizmus” „lethetetlené varázsolja”. K6 szerint, mint már utaltam rá, a mű legkomolyabb problémája az át nem gondolt *műfaji hibriditás*, ami a cselekménybonyolításon is érezteti hatását. Ráadásul (vagy ennek ellenére?) „a mechanikus-ság” hamar „zavaróvá” válhat az olvasó számára – a szerző ugyanis „mindig hatalmas meglepetésként adja elő a valójában meglehetősen konvencionális fordulatokat”.

A *babaház úrnője* professzionális és laikus kritikáiban rendre visszatér egy fontos kifogás: a regény szűzsége lezáratlanul marad, hiszen a miniatűrkészítővel kapcsolatos rejtélyek nem (mind) oldódnak meg.

[A] központi szál kissé lapos, kidolgozatlan természetfeletti magyarázattal zárul, pontosabban marad nyitva. (K1.)

[A regény] cselekménye szerencsésen egyensúlyoz a kalandosság és a titokzatosság között, nagy kár, hogy a címadó babaház rejtélyét (...) homályban hagyja, így nemcsak szegény hősnőjét, hanem az olvasót is további találgatásra készíti. (K5.)

Titokregényről van szó, azonban a könyvből hiányzik ennek a műfajnak a legfőbb ismérve, ti. a megoldásnak meg kellene világítania a cselekmény egész addigi menetét. (K6.)

Az egyedüli, ami végig zavart kicsit a könyvben, hogy a miniatűr készítő szállja nem lett teljesen kibontva, mármint idővel kicsit többet tudunk meg róla, de a vele kapcsolatos miérteket és hogyanokat nem válaszolja meg az író. (B1.)

Ki az a miniatűrkészítő? Egy látnok? Egy varázsló? Lehet, hogy ő lesz a nagy hős, egy új szerelem vagy egy szerető, aki kiment Petronellát abból a fertőből, ami abban a házban lehet? (...) **Nem tetszett:** a misztikus szállal kapcsolatban megválaszolatlanok maradtak a kérdéseim.³⁸ (B4.)

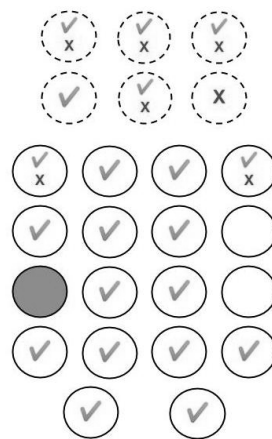
³⁸ Az utolsó mondat a bejegyzés végén álló rövid „összefoglalóban” olvasható, a szerző nem bontja ki a szövegben a gondolatot.

B9 is észleli a problémát, ám a katalizátorértelmezést segítségül hívva képes magyarázatot adni a jelenségre (a 10. ábrán telített koronggal jelöltem):

[A miniatűrkészítő] történetének a szála a levegőben lóg, sohasem tudjuk meg, hogy ki volt, mit akart, miért és hogyan csinálta azt, amit. Valóban mágikus képességekkel rendelkezik vagy csak Nella hiszi azt? *Mindegy is*, mert tulajdonképpen ő az, aki rávezeti Nellát a gondolkodásra, az önálló gondolkodásra, ráveszi, hogy szétnézzen és lássa, milyen elképesztően képmutató társadalomban él, ahol mindenki a konvenciók bábja – akárcsak manapság. (B9, *kiemelés* tőlem.)

K3 szintén úgy gondolja, hogy a katalizátorértelmezés segítségével értelmet és funkciót tulajdoníthatunk a misztikus cselekményszál lezáratlanságának – ám ez nem változtat azon a véleményén, hogy a regény szerkezete sokkal stabilabb lenne „a babaházkellékek teljességgel kitalált készítője [és] annak misztikus aurája nélkül”.

K4 viszont explicite kijelenti: a misztikus cselekményelemek alkalmazása és a miniatűrkészítő rejtélyének megoldatlansága a regény legnagyobb *erénye*. Állítása szerint „a szerző éppúgy játékot űz az olvasóval, mint a regénybeli miniatűrkészítő a város bábokként irányított polgáraival”, és „az egész regényt átható misztikum az, ami magával ragadja az olvasót”. (A misztikum szerepére és a katalizátorértelmezésre részletesen visszatérek a következő fejezetben.)

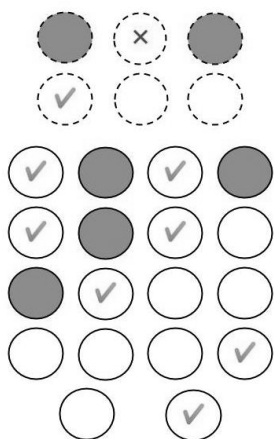


10. ábra A cselekménybonyolítás szempontjának megjelenése a szövegekben

Atmoszféra

A regény kritikusaiknak szűk kétharmada valamilyen formában szót ejt a szöveg *hangulatáról*. (Mint látni fogjuk, sok kritika éppen a könyv „erős és átható atmoszférájára”, „fojtogató légkörére” vagy „varázslatos hangulatára” hivatkozva indokolja meg a pozitív esztétikai értékítéletét.) Többen kiemelik, hogy a mű sajátos atmoszférája a részletgazdag leírásoknak köszönhető, különös tekintettel a használati tárgyak, a szobabelsők és a címadó babaház rajzára (K2, K4 – és B7, B18). B7 egyenesen így fogalmaz (*kiemelés az eredetiben*): „Nem csak babaház, de tényleg művi gonddal szőtt, részletgazdag *falikárpitot* tart kezében az olvasó.” Mások az elhallgatásos-sejtetési beszédmód, valamint a misztikum szerepét hangsúlyozzák (B1, B3, B5, B10, B16). A 11. ábrán telített

koronggal jelöltem azokat a szövegeket, amelyek fontosnak tartják ugyan megemlíteni a regény „részletező leírásait” és „színes-szagos” képeit, de mindezt nem kötik össze *explicit módon* a „hangulat-” vagy „atmoszférateremtés” kérdésével.



Egyetlen kritikus fogalmaz meg kifogást a regény színes leírásaival szemben. K2 szerint a látványos díszletek (részlegesen) kitakarják a szereplők lelki folyamatait és magukat a társadalmi problémákat – amelyek megjelenítése voltaképpen a regény célja lenne.

Pedig ha listába szednénk, hol bicsaklik meg a regény, előkelő helyen szerepelne rajta a túlzott *timburtönösség*. A babaház utolsó négyzetcentiméterig megkomponált világa, a tökéletesen a helyükre illesztett konyhai eszközök, bútorok, szagok és hangulatok hajlamosak elterelni a figyelmet a felszín alatt munkálkodó, kitörni készülő erőkről.

11. ábra A hangulati megformálás szempontjának megjelenése a szövegekben

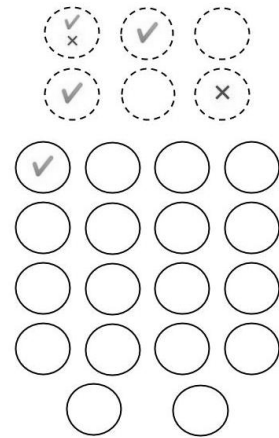
Metaforikusság, motivikus összefüggések

Ami a motívumok elemzését illeti, a regény professzionális és laikus kritikái látványosan különböznek egymástól. A laikus szerzők szinte egyáltalán nem foglalkoznak *A babaház úrnője* motívumhálózatával, valamint a szövegben sűrűn felbukkanó metaforikus képekkel. Még a központi motívum, a babaház lehetséges figuratív jelentéseit sem igyekeznek „megfejtetni”, pedig a kifejezés a mű magyar címébe is bekerült. (B15 ugyan megkockáztatja, hogy a főhős babaháza „a Brandt-ház allegóriája” lenne, továbbá B8, B12 és B13 szintén utal erre, de egyikük sem jut messzebbre; a többiek pedig fel sem vetik a kérdést.) Egyetlen laikus kritikus azért kiemeli a metaforák szerepét – méghozzá részletes kommentár kíséretében:

Burton-nek nagyon jó érzéke van a metaforákhoz és a jelképekhez. Sok mai írónál érzem azt, hogy csupán azért használnak metaforákat, hogy „szépirodalmibbá” tegyék a szöveget, de a gyönyörködtetésen kívül nincs semmi funkciójuk. Itt azonban más a helyzet. A metaforák és a jelképek olyan finom többletjelentést adnak egy-egy jelenetnek, amit öröm volt olvasni. (B1.)

A professzionális kritikusok ezzel szemben nagy hangsúlyt fektetnek a szövegbeli motívumok és metaforikus képek elemzésére – és jobbára megoszlik a véleményük a mű figuratív alakzatainak „közhelyességével” kapcsolatban. (K6 ítélete egyöntetűen negatív:

a motivikus „túlzsúfoltság és kuszaság csak még zavaróbb lesz attól, hogy más motívumok viszont a közhelyszerűségükkel tüntetnek, és még külön el is magyarázza őket az elbeszélő”.)



12. ábra
Motívumelemzés
a szövegekben

3.4 Interpretáció

A hagyományos elképzelés szerint a professzionális rövidkritikáknak nem csupán az a feladatuk, hogy átadják az olvasóknak a kötettel kapcsolatos legfontosabb információkat, azaz felvázolják a könyv megjelenésének szűkebb-tágabb kontextusát, és elemző módon bemutatassák a művet. Hanem az is, hogy valamiféle értelmezési javaslatot álljanak elő. A fenti második hipotézis (lásd a 2. fejezetet) ezzel szemben leszögezi, hogy a laikus kritikusok lemondanak az interpretációról; az olvasóbloggerek elsősorban az esztétikai élményük dokumentálására törekszenek, ez pedig nem kívánja meg tőlük, hogy értelmezési lépéseiket és dilemmáikat explicitté tegyék.

A hipotézis ellenőrzésekképpen megvizsgáltam, hogy *A babaház úrnőjének* professzionális és laikus kritikusai hogyan értelmezik *a regény világát*, azaz szerintük a mű milyennek ábrázolja a 17. századi Amszterdam társadalmi valóságát, kitérnek-e a kritikákban a *rendszerszintű elnyomás* kérdésére, észlelik-e a realista elbeszélésmód és az elbeszélői-szereplői perspektívák *anakronizmusának* ellentmondását, valamint milyen funkciót tulajdonítanak a *misztikumnak* a regényben, eljutnak-e a korábban említett *katalizátorértelmezésig*.

A regényvilág értelmezése

A regény legtöbb értelmezője a 17. század végi Amszterdam társadalmi viszonyainak kritikai rajzát állítja az elemzés középpontjába. Vagy legalábbis hangsúlyosan említi a következő elemek valamelyikét (jellemzően többet is közülük): a nemzetközi kereskedelemből meggazdagodott városi polgárság pénz- és vagyonközpontú világszemlélete,³⁹

³⁹ A következő kritikákból *hiányzik*: K5 – és B1, B3, B5, B13, B14, B16, B17, B18.

a puritán vallásosság mindent átható jelenléte (az „erkölcstelenség” és a „bűnös élvezetek” bigott gyűlöletétől a protestáns munkaerkölcsig),⁴⁰ a különböző társadalmi csoportok elnyomása (különösképpen a nőké, továbbá a szexuális kisebbségeké, a vagyontalanoké, a más rasszhoz tartozóké; lásd a fekete szolgáló figuráját mint „a gyarmatosítás sötét árnyékát”, K1),⁴¹ valamint a teljes társadalmi létezészt átható titkolózás, képmutatás, egymás állandó megfigyelése, a másik viselkedésének rosszindulatú, gyanakvó monitorozása.⁴² Mindössze két írás akad, amely egyáltalán nem foglalkozik ezekkel a kérdésekkel: B17 és B18. Közülük az előbbi, a Vaslédi blogon megjelent bejegyzés csupán erős megszorításokkal tekinthető kritikának: a szerző egyedül a karakterformálás és a dramaturgia szempontjából elemzi a regényt (szembeállítva *A babaház úrnőjét* egy másik művel).⁴³ Három professzionális kritikában (K1, K2, K4) és hat laikus kritikában (B4, B6, B7, B8, B11, B15) mind a négy említett elem megjelenik.

Természetesen a professzionális és a laikus kritikák eltérő értelmezői nyelvet használnak: más regiszterben szólnak meg, másféle megfogalmazásokkal élnek – és általában az elemzések komplexitása is eltér egymástól. (A kérdésre hamarosan visszatérek.) Ezek a különbségek azonban – amennyiben a kifejtett állítások (a megfogalmazás módjától persze nehezen elválasztható) *tartalmára* koncentrálunk – időnként nem is olyan jelentősek, mint amilyenek első pillantásra tűnnek. Például míg K5 és K1 így mutatja be a regényvilág társadalmi hátterét:

[A regény] történelmi témát választ, s a XVII. századi Hollandia viszonyai között mutatja, hogyan is éltek s véteztek a modern polgárság első generációi. A fő téma (...) a szigorú, erkölcsös polgári rend álcája mögött zajló titkos kapcsolatrendszer: az azonos neműek és a különböző rasszokhoz tartozó személyek közötti szerelmi (nemi) viszony lehetséges és kockázatos volta (...). (K5.)

Burton (...) temérdek mennyiségű korabeli forrást (...) olvasott el a 17. századi Amszterdam mindennapi életéről, melyet elsősorban a kálvinista vallásosság elfojtásai és a holland világkereskedelem kínálta egzotikumok élvezete közötti tudathasadásos állapot határozott meg. (...) Ebben a puritán világban minden a hazugságon, a másik megfigyelésén, a titkolózáson, az önmegtagadáson alapszik, és a maga módján mindenki nagy árat fizet a gyámaiért. (K1.)

⁴⁰ A következő kritikákból hiányzik: B1, B2, B3, B9, B10, B12, B16, B17, B18.

⁴¹ A következő kritikákból hiányzik: B17, B18.

⁴² A következő kritikákból hiányzik: K3, K6 – és B3, B10, B16, B17, B18.

⁴³ A blogbejegyzés felütése: „A múltkor azon gondolkodtunk Isoldével, tudunk-e olyan könyvet, amiben a női főhős dráma nélkül személyiségfejlődik és teljeseedik ki.”

– addig B6, B7 és B11 így fogalmaz:

Imádtam olvasni arról, hogy miként zajlott akkoriban az élet, milyen nagy mértékben itatta át a társadalmat a kereskedelem és a vallás. Ez egyébként egy igen érdekes morális kérdés is jelentett a könyvben – az anyagiak vagy az Isten-félés számított fontosabbnak ebben a korban. (B6.)

Jessie Burton remekül mutatja be a 17. század különböző oldalait. A virágzó kereskedelem mellett ott a kapzsiság, a vallásosság mellett ott a bigottság, a szabadnak tűnő Amszterdam mellett ott van, hogy valójában szinte mindenki álarcot visel, és nem fedheti fel a valódi énjét. Nem volt egyszerű akkoriban másnak lenni, kilógni a tömegből. Mindenkinek megvolt a maga helye, és ha ahhoz nem tartotta magát, számíthatott a társadalom megvetésére és akár súlyosabb büntetésekre is. (B7.)

A XVII. századi Hollandiában, Amszterdamban járunk, a kálvinista morál és munka-erkölcs fellegvárában, ahol a gazdag kereskedők soha nem látott vagyonokra tesznek szert és elképzelhetetlen világrészekkel üzletelnek, ahol a mindennapi élet talán nagyobb küzdelem mégis, mint Európa bármely másik pontján akkoriban. Talán ez az egyetlen ország, amit a lakói mindennapos, állhatatos küzdelme tart csupán a tengerszint felett, s Damoklész kardjaként lebeg a fejek felett: „egyszer átszakadnak a gátak”. Ez a napi harc az elemekkel adta a társadalom szerveződés sajátosságait, a szoros egymásra figyelmet, a közösségbe beolvadás és beolvasztás vágyát, a szikárságot, a puritanizmust vagy legalábbis a puritán élet *láttatását*. (...) Ez a világ az is, ahol rengeteg jogtalan ember keveredik egymással: a kereskedelem révén bevándorlók, a feketék, a más vallásúak, és a nők. (...) Erről a szikár világról szól a regény, pontosabban a benne feszülő ellentétpárokról: a társadalom hivatalos és valódi arca közötti különbségről, hihetetlen gazdagság és a fennen hirdetett döbbenetes vagyonok közötti különbségekről, a nők és a férfiak lehetőségei közötti ellentétekről, a nők jogfosztottsága és a sorsuk alakítása iránti vágy ellentéteiről, a mi és a ti, minden elképzelhető módon kihangsúlyozott eltéréseiről egy ízig-vérig hipokrita társadalom szemszögéből mutatva meg mindezt. (B11.)

Egyetlen értelmezés lóg ki a sorból: B12 szerint „[a] férfiak ebben a regényben árnyékba szorulnak, mindig valami mással foglalkoznak, mint ami a dolguk lenne”, és „többet keverik a barna trutyit, mint a nők”. A megfogalmazás alighanem arra utal, hogy a szerző nem igazán érzékelte a regény genderszemponitú társadalomkritikai potenciálját. (Talán ezért is fűzi hozzá a következő mondatot: „Annak ellenére, hogy a nők uralják a terepet, nem éreztem azt, hogy én most egy feminista tanmesét olvasok.”)

A szövegek jelentős része a főhős, Nella figuráját, és az ő fejlődéstörténetét helyezi

az értelmezés középpontjába, azaz a regény fő konfliktusát az egyén és az elnyomó társadalmi közeg szembenállásaként ragadja meg. (Lásd B1 összefoglalóját: „Felhőjáró Nellából, az álmodozó kislányból egy rettentő lelkierőjű nő lesz, aki megpróbál segíteni az itt élőknek, megpróbálja egyben tartani a babaház darabjait, amikor azok széthullni látszanak, igyekszik megvédelmezni a családját, amikor a külvilág betör a réseken.” Lásd még K1, B2, B4, B5, B7, B8, B10, B12, B13, B15.) Ez az értelmezési eljárás sokkal inkább a blogkritikákra jellemző – és alighanem az az olvasói attitűd tükröződik benne, amely az irodalmi művekben elsősorban a központi hőssel való érzelmi azonosulás lehetőségét keresi.⁴⁴

Érdekes módon azok a laikus kritikák, amelyek kimondottan a főhős alakjára és Nella „felnőtté válásának drámájára” koncentrálnak, kevés teret szentelnek a nők társadalmi szintű elnyomásának: csupán tömören, egy-egy félmondatban említik (B5, B7, B8, B10, B15) vagy legfeljebb impliciten utalnak rá (B1, B2). Sőt, olyan blogbejegyzés is akad, amely kizárólag *személyes* történetként interpretálja a főszereplő sorsát – mely sors a szerző számára mindösszesen azt példázza, hogy „milyen fiatal lányból hirtelen felnőtt nővé válni” (B4). Mint a következő fejezetben látni fogjuk, mindennek nem *feltétlenül* az az oka, hogy a regény laikus értelmezőinek fele nem tartja fontosnak a mű genderszemponitú társadalomkritikai elemeit, vagy nem érzékeli ezeket. Hanem inkább arról van szó, hogy a laikus kritikusok sokkal könnyebben beszélnek spoilerezés nélkül *A babaház úrnője* alaphelyzetéről (Nella kapcsolata a Brandt-házban élő személyekkel), mint a konfliktusok „társadalmi háttéréről” – ez utóbbi esetén ugyanis el kellene árulniuk a cselekmény döntő fordulatait.

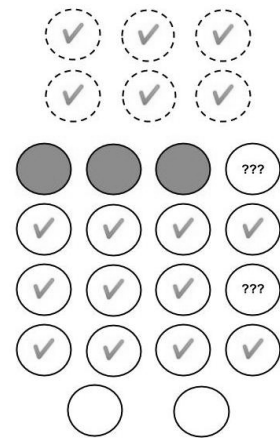
A rendszerszintű elnyomás szempontja

Mint láttuk, a társadalmi elnyomás szempontja két blogbejegyzés kivételével az összes kritikában megjelenik. Kérdés, hogy a regény értelmezői továbblépnek-e: felismerik-e, hogy a mű világában az elnyomás *rendszerszinten* valósul meg.

A kérdésre – első pillantásra – nehéz egyértelmű választ adni. A kritikák szerzői nem társadalomtudományos fogalmakat használnak, amikor a regény világról írnak (ez nem csupán a laikus értelmezőkre áll, hanem a profikra is); ráadásul az olvasóbloggerek gyakran tudatosan *alulfogalmazzák* az állításaikat, hogy minél kevesebbet áruljanak el a mű cselekményéről.

⁴⁴ B5 szerzője mintha úgy gondolná: az olvasó nem csupán a patriarchális elnyomás jelenségeire csodálkozhat rá a regényben, hanem a főhős útját végigjárva az *ellenállás* lehetőségeit is felismerheti. Miután futólag elemezte a Brandt-házon belüli hatalmi viszonyokat, a szerző megjegyzi: „[a]hogy az már csak sokszor lenni szokott az elnyomott nőkkel, kiderül, hogy nagy bábmesterek ők, fűgében mozgatják a háttérben a szálakat (és cukorsüvegeket), mint a jó öreg Geppetto”. (B2 is utal erre: „Abban a korszakban egy nő vagy megtanulta mindezeket és akkor tényleg a ház úrnője lehetett – sőt, még a férjét is befolyásolhatta bizonyos döntésekben, vagy elbukott és szenvedett és tűrt az élete végéig.”)

Mindezek miatt a következőképpen jártam el. Ha a vizsgált szöveg legalább futólag elemzi a szereplők közti hatalmi viszonyokat, továbbá megemlíti legalább két hátrányosan megkülönböztetett társadalmi csoportot, vagy expliciten utal a kirekesztés törvényi háttérére, akkor úgy ítélem, hogy a kritikában nyíltan megjelenik a rendszerszintű elnyomás szempontja. (A 13. ábrán pipával jelöltem.) Ha a szöveg *valamilyen módon* szóba hozza a korabeli nők társadalmi helyzetét, legalább Nella alakján keresztül, és világossá teszi, hogy a regénybeli hatalmi viszonyokat nem tekinti „természetesnek” vagy „megváltoztathatatlanak”,⁴⁵ továbbá szóba hozza, hogy a szereplők ki vannak szolgáltatva az „irracionális” törvények működésének (aminek következtében a gyors társadalmi lecsúszás veszélye fenyegeti őket), akkor elemzésem szerint a kritikában *impliciten* jelen van a rendszerszintű elnyomás szempontja. (A 13. ábrán telített koronggal jelöltem.) Két esetben nem volt világos, hogyan is kellene kategorizálnunk a szóban forgó írást: B4 és B12 szemlátomást nem érzékeli a regény genderközpontú társadalomkritikai potenciálját, ám az elnyomás más fajtáit mindkét szöveg szóba hozza érintőlegesen. Legalábbis bizonyos félmondatokat akár így is lehet érteni.⁴⁶



13. ábra A rendszerszintű elnyomás kérdésének megjelenése a szövegekben

Fontos megjegyezni: bár számos kritika tárgyalja a rendszerszintű elnyomás témájának megjelenését a regényben, nagy különbség van az értelmezések komplexitása között. A skála a részletes elemzéstől a tömör, félmondatos deklarációkig terjed.⁴⁷

⁴⁵ Az ilyen megfogalmazásokra gondolok: a szereplők élete „teljesen más irányt vett volna, ha a napjainkban élnek”, mert „nem kellett volna megküzdeniük az emberi kicsinyességgel és szűklátókörűséggel” (B1); az előítéletek „a mai kor emberében is ugyanígy megvannak, csak azzal a különbséggel, hogy (...) abban az időszakban, bármikor, bárkinek a halálát eredményezhették” (B2); „a történet az 1680-as évek Amszterdamjába kalauzolja el az olvasót, amikor a törvényeknek nem sok köze volt a józan észhez, vagy amikor például kiváltságos női jognak számított a városban a többi európai társához képest, hogy a nők egyedül is sétálhatnak az utcákon” (B3).

⁴⁶ Lásd: „Szemtanúi leszünk egy olyan város életének, ahol mindenki sunnyog valami miatt, miközben azt keresi, hogyan tudna ártani a szomszédnak. Ahol mindenki a jót mutatja és a gazdagságával hivalkodik, de valójában súlyos gondjai vannak a háttérben. Egy olyan várost látunk, ahol nemcsak rosszindulatúak egymással az emberek, de az ostobaság (babonákból vagy hitből fakadóan) és a tudatlanság a tetőfokára hág.” (B4); „Nella férje kereskedő, így egy kicsit bepillanthatunk ebbe a világba is. Meg a képmutatók világába. Végig úgy éreztem, hogy kifelé egy kicsit mindenki mást mutat, mint ami belül van.” (B12.)

⁴⁷ Zelei Dávid joggal hívta fel rá a figyelmemet, hogy ha a megfogalmazás komplexitása nem ér el egy minimális szintet, kockázatos azt állítani, hogy a szövegben ténylegesen megjelenik a rendszerszintű elnyomás

A blogkritikusok például előszeretettel kiemelik: a regénybeli Amszterdamban „bűnnek számított másnak lenni” – ám gyakran nem árulják el, hogy pontosan miben is áll ez a másság; esetleg lakonikusan felsorolják a társadalmi kirekesztés típusait, illetve röviden utalnak a regény „tabutémáira” (B5, B6, B7, B8, B10, B14, B15). Mivel ezek a szerzők nyilvánvalóan tisztában vannak *A babaház úrnőjének* társadalomkritikai tétjével, hiszen máskülönben nem emelnék ki a kirekesztés és az elnyomás témáját, feltehetőleg tudatosan döntöttek a tömörség és a homályos fogalmazásmód mellett. Minden bizonnyal el akarták kerülni a spoilerézést; biztosítani szerették volna, hogy a regény leendő olvasói is „áll-leesős” pillanatokat éljenek át.⁴⁸

Anakronizmus

Az elbeszélői perspektíva anakronizmusának problémáját K1 a következőképpen fogalmazza meg:

nemigen képzelhető el egy tanulatlan 17. századi holland kamaszlányról, hogy a regényben tanúsított vérmes feminista nézeteknek adjon hangot. A regény világképe valóban leplezetlenül 21. századi, és néhol túllontúl ismerősek a történelmi-kulturális távolságot jelképezni hivatott mozzanatok. (...) Az olvasónak tehát alapvetően azt kell eldöntenie, kész-e Shelley nyomán romantikusan felfüggeszteni hitetlenkedését, és átadni magát a történet varázsának, élvezni annak sodrását. (K1: 83.)

Mint láttuk, a kritikusok diagnózisa szerint az anakronizmus kétféle negatív következménnyel jár: az „egyesben” közvetített társadalompolitikai üzenetek (túlzottan) *didaktikussá* teszik a művet, a kortárs elbeszélői nézőpont hatására pedig a figurák ábrázolása „erőltetetté”, pszichológiai vagy történelmi értelemben *hiteltelenné* válik – különös tekintettel a főhős jellemfejlődésére. (Érdekes, hogy ezt a jelenséget nem minden szerző írja a „világkép” számlájára. B18 „hihetetlennek” érzi, hogy „Nella elképesztő mértékű jellemváltozáson esett át röpké négy hónap alatt”, ám a – megítélése szerint nem különösebben súlyos – problémát egyszerűen elbeszéléstechnikai ügyetlenségnek tekinti: „[t]alán ez a változás jobban vette volna ki magát, ha hosszabb időt ölelt volna fel a történet.”)

szempontja. Mégis úgy gondolom, hogy a fent vizsgált esetekben (két kivétellel) el lehet dönteni, hogy jelen van-e ez a szempont – igaz, ennek érdekében relatíve erős hipotéziseket kell megfogalmaznunk a szerzők feltételezhető közlési szándékaival és az általuk elvégzett interpretációs lépések *szövegbeli nyomaival* kapcsolatban.

⁴⁸ A professzionális kritikák között is akad olyan szöveg (K6), amely csupán az általánosságok szintjén említi a regény cselekményének „társadalmi háttérét”. Ennek azonban nincs köze a spoilerezés elkerüléséhez: a szerző elsősorban a regény dramaturgiai és poétikai problémáira koncentrál (akárcsak B17).

Összességében azt mondhatjuk, hogy *A babaház úrnőjének* professzionális és laikus értelmezői jobbra eltérő módon viszonyultak az anakronizmus kérdéséhez. Míg a professzionális kritikusok kétharmada így vagy úgy szóvá tette a kvázi realista ábrázolásmód és a hangsúlyosan „mai” elbeszélői perspektíva diszharmóniáját, addig a tizenhétből tizenöt laikus kritikus egyáltalán nem észlelte a jelenséget. Pontosabban szólva: nem érezte úgy, hogy értelmezői feladatot kellene megoldania – automatikusan „felfüggesztette a hitetlenkedését”.

Azok, akik feladatuknak érezték felhívni az olvasó figyelmét a regény „világképének” anakronizmusára, nem egyformán értelmezték a jelenséget. K1 szerint súlyos poétikai problémával van dolgunk, amelyet a regénynek nem sikerült megoldania, és ez egyértelműen csökkent a mű esztétikai értékét:

A gond ezekkel a direkt módon feminista futamokkal az, hogy az ifjú vidéki feleség, a szolgáló és a ház ura köztiszteletben álló nővérenek szájából – akik mind különböző társadalmi rétegek képviselői – anakronisztikusan hatnak ezek a kiáltványszerű, szájbarágós üzenetek, s ezáltal a politikum itt egyértelműen az artisztikum rovására megy. (...) felmerülhet a kérdés, vajon a szerző mennyire értette meg az ábrázolni kívánt kort, és mennyiben válik a 17. századi Amszterdam a közvetítendő társadalompolitikai üzenet pusztá játékszerévé, bábujaává? (K1: 84, 85.)

Ám a szerző hozzáteszi, hogy a regény esztétikai fogyatékoságait részlegesen kompenzálják a mű erényei (az olvasmányosság és a korabeli Amszterdam tárgyi világának hiteles ábrázolása); no meg az, hogy a könyv fontos társadalmi-politikai kérdéseket vet fel – olvasók széles tömegei számára hozzáférhető formában:

Tény viszont, hogy *A babaház úrnőjét* képtelenség letenni, tényleg igazi *page-turner*, (...) és emiatt sokkal több olvasóhoz juthat el, sokkal élénkebb párbeszédet inspirálhat a Másság formái kapcsán, mint kevésbé populáris kortársai. (K1: 85.)

Mások szerint viszont *A babaház úrnője* minden látszat ellenére nem kimondottan történelmi regény – és nem is kíván az lenni. A szerzőnek *valójában* az a célja, hogy „a korunkból a 17. századba átültetett társadalomrajz” segítségével „korunk legnagyobb társadalmi problémáira irányítsa a figyelmet” (K4). Egyedül K4 fejezi ki ezt az ítéletet teljesen explicit formában,⁴⁹ de a következő megfogalmazások a regény hasonló értelmezéséről árulkodnak:

⁴⁹ B8 is arról beszél, hogy a könyv „több aktuális kérdést jár körbe, és ezt megfűszerezi a történelmi háttérrel”, de az elbeszélői perspektíva anakronizmusát nem érzékeli problémának (továbbá megdicséri a könyvet a „kis »történelem-lecke« miatt”).

Populáris irodalomnak túl nagy vállalkozás, szépirodalomnak picit könnyű. Izgalmas, letehetetlen, titkokkal, szerelmekkel, szenvedésekkel és szenvedélyekkel telezsúfolt írás. Mágikus realizmus, gender- és feminista irodalom és még oly sok minden elbűvölő keveréke. (...) A 17. század végi Amszterdamban játszódó regény díszleteiben néha olyan, mint egy Vermeer-festmény. (...) [Nella felismeri, hogy] milyen elképesztően képmutató társadalomban él, ahol mindenki a konvenciók bábja – akárcsak manapság. (...) Fontos dolgokat boncolgat, olyasmiket, amikről még ma sem beszélünk eleget. Látszólagos könnyedsége az amszterdami tél könnyű jege alatt megbúvó mélységekbe vezet. (B9.)

Nem csupán Nella báb itt, báb minden szereplő – társadalmi konvenciók, elképzelt „normalitások”, vallási előírások, önként vállalt szerepek bábjai vagyunk. Igen, mi, olvasók is – hiába élünk háromszáz évvel később, egy, a felszínen jóval felvilágosultabb korban. Másképp és másért, de éppúgy megkötjük saját magunk, ahogy a tizenhetedik századi Amszterdam polgárai. (B15.)

A babaház karaktereinek liberalizmusa, feminizmusa, gender-kérdéshez, szexualitáshoz, faji előítéletekhez való hozzáállása túlságosan is mainak hat, hogy egy 17. századi történetben működni tudjon. Ám ha lefejtjük róla a korabeli mázat, tökéletesen rímel a 21. század problémáira. Jessie Burton talán úgy érezte, mondandója sokkal több olvasóhoz juthat el, ha történelmi regénybe csomagolja. Igaza lett, könyvének jogait eddig harminc országban vásárolták meg. (K2.)

Természetesen ezek a szerzők is elismerik, hogy az elbeszélői perspektíva anakronizmusa poétikai problémát generál, amelyet a regénynek nem sikerült maradéktalanul megoldania:

A regény női főszereplői, Nella, Marin és Cornelia, akik mind más-más társadalmi rétegből származnak, olyan kijelentéseket tesznek a nők kiszolgáltatott helyzetéről, amik felérnek egy-egy feminista manifesztummal. (...) Nincs ezekkel semmi baj, nagyon fontos dolgok, kell beszélni róluk, könyvbéli megjelenítésük azonban egyértelműen utal a kezdő íróra. Lehetett volna finomabban, lágyabban, mert így kilógnak a szövegből. (B9.)

[A] korszakválasztáshoz képest talán túlzottan is erős feminizmus hatja át a szöveget. (...) *A babaház úrnőjének szerzője* valóban kissé már erőltetett módon igyekszik társadalmunk minden problémáját átültetni a történelmi regény cselekményébe (...). (K4.)

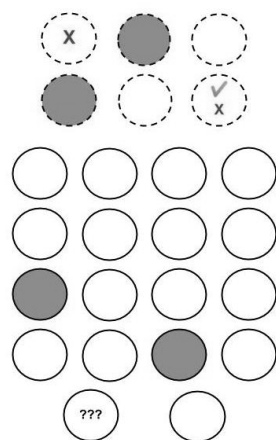
Ám ennek a problémának a szerzők *a regény teljes projektjének* megítélése szempontjából nem tulajdonítanak különösebben nagy jelentőséget. (Érdekes módon a négy

kritika közül egyedül K4 hívja segítségül a katalizátorértelmezést az anakronizmus problémájának megoldásához – holott ez az interpretációs lehetőség valamilyen formában mind a négy szövegben megjelenik. Erre a következő fejezetben visszatérek.) Azokat a kritikákat, amelyek észlelik a problémát, mi több, el is magyarázzák az olvasónak, mégis összességében *elfogadóan* viszonyulnak a regényhez, a 14. ábrán telített koronggal jelöltem.

Különös módon a regényről szóló egyetlen, szinte maradéktalanul *negatív* kritika, K6 nem is elsősorban az anakronizmust kifogásolja, hanem a mű didaktikusságát és a társadalomkritika tartalmát:

Nem is a szemlélet (és a nyelvhasználat szerintem esetleges, végig nem gondolt) anakronisztikusságával van a baj, hanem azzal, hogy Burton közhelyesen veti fel a ma kurrens problémákat, és úgy próbál menekülni a giccstől, hogy olyan korba helyezi a történetét, ahol gondolatai nem tűntek volna közhelyesnek, sőt, kifejezetten modernnek vagy haladónak hatottak, hathattak volna. Elvileg elképzelhető, hogy azért helyezte egzotikus régmúlt díszletek közé a történetet, hogy több emberhez juttathassa el modern üzenetét, illetve hogy az még plakátszerűbbnek hasson, szinte ordítson. Érzésem szerint azonban inkább csak gondolatainak plakátszerű primitívségét, kiforratlanságát próbálta leplezni, amikor korábbi társadalmi alakzatban élt, „egyszerűbb”, bizonyos értelemben kevesebbet tudó, kevésbé „szabad” emberek szájába adta, történetébe keverte azokat.

K6 tehát részben úgy gondolja, mint a regény laikus kritikáinak többsége: önmagában véve poétikailag *koherens* vállalkozás hangsúlyosan mai perspektívából részletgazdag realizmussal ábrázolni régmúlt korok világát – csupán a megvalósítás minőségével elégedetlen.



14. ábra Az anakronizmus kérdésének megjelenése a szövegekben

Misztikum, a miniatűrkészítő szerepe és funkciója

Jessie Burton regényének legkülönösebb és leginkább zavarba ejtő vonása, hogy a részletező-aprólédós (realista vagy kvázi realista) környezetábrázoló szövegrészek közé misztikus cselekményelemek ékelődnek. Olvasóként el kell döntenünk, mit kezdünk ezzel a poétikai kétarcúsággal: *elfogadjuk*, hogy a regény így épül fel, azaz aláírjuk a mű által felkínált olvasati szerződést – vagy *esztétikai hibának* tekintjük, amely kisebb-nagyobb mértékben csökkenti a szöveg értékét és az olvasmányélmény intenzitását.

Utóbbi esetben a miniatűrkészítő cselekményszálának izgalmas nyitottsága bosszantó lezáratlanságként tűnik fel.

A *babaház úrnőjének* professzionális és laikus kritikai recepciójában mindkét olvasói döntésre találunk példát:

Jómagam például jobban örültem volna, ha Burton következetesen megmarad a fiatal feleség önmagában is roppant érdekes elsődleges valóságánál, és nem érzi úgy, hogy mindenképpen muszáj rátelepítenie az 1686–87 fordulóján a nyirkos, sőt jéghideg amszterdami belső és külső terekben játszódó regényre egy másodlagos, ködösen tágas valóságot – a fiatal feleség eseménydús mindennapjait a mestersége eszközeivel követő miniatűr-készítő alakjával. Abból a tényből, hogy a szerző a regényötletet a ma is megcsodálható mesterdarabból vette, még nem következik szükségszerűen az a döntés, hogy ekkora szerepet tulajdonítson neki a regényszerkezetben. Mintha nem állna meg a babaház valós történelmi mintával rendelkező, ám fiatalabbra rajzolt tulajdonosa a babaházkellékek teljességgel kitalált készítője annak misztikus aurája nélkül. (K3.)

Azt kell mondjam, hogy bár a regénynek a konkrét babaház tényleg az izgalomtól dobogó szíve, érdekes volt, rejtélyes, már-már hátborzongató, két dolognak mégis nagyon örültem; annak, hogy megmaradt a *hiszem, nem hiszem* mezsgyéjén, tökéletesen egyensúlyozva, egyik oldalra sem elbillenve, és annak, hogy ha kivennék a regényből ezeket a részeket, bár egészen biztosan szegényebb lenne, de még mindig remekül megállná a helyét. (B5, *kiemelés az eredetiben.*)

Az olvasatok – e két végpont között – széles skálán szóródnak. Mint a 3.3 fejezetpontban láttuk, a regény professzionális kritikusainak kétharmada említésre méltóan komoly (K1, K3, K5) vagy nagyon súlyos (K6) problémának tartja a misztikus cselekményszál lezáratlanságát, valamint vele együtt a realista és a fantasztikus műfaji kódok egyidejű jelenlétét. A laikus kritikusok közül viszont mindösszesen ketten említik negatív kontextusban a jelenséget (B1, B4), és egyikük sem tekinti igazán súlyos esztétikai hibának a racionális feloldás hiányát – azaz olyasfajta szerzői „melléfogásnak”, amely döntő mértékben meghatározná az olvasmányélmény minőségét. (B1 úgy fogalmaz, hogy ez volt „az egyedüli, ami végig zavart kicsit a könyvben”; B4 pedig csupán a blogbejegyzés összefoglalójában hozza szóba a kérdést.)

Rendkívül érdekes, hogy míg a regénybeli misztikum funkcióját negatívan megítélő kritikák közül négyben is megjelenik a *katalizátorértelmezés* (K1, K3, K6, B4), egyedül K3 veszi észre, hogy ennek segítségével magyarázatot adhatunk a miniatűrkészítő cselekményszálának lezáratlanságára. Mindez azonban legfeljebb csak árnyalja a kritikus álláspontját:

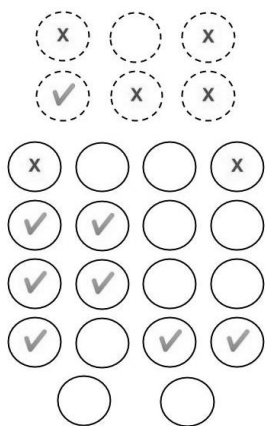
Az utószóíró Margócsy Dániel (az ábrázolt korszak jeles kutatója) fel is teszi a Burton-mű legfontosabb és egyben legkényesebb kérdését: „És mégis mi a szerepe a házassági ajándékként kapott babaháznak? Mi szükség van arra, hogy Petronella titokzatos, misztikus módon a jövőt és a titokban tartott múltat egyaránt megvilágító babafigurákat kapjon?” Majd így válaszol – szerepéből következő megértéssel (és ezt nem lehet nem megérteni): „Akárcsak a színészek a *Hamlet* egérfogó-jelenetében, a babák az eltitkolt valóságot játsszák el az egyre rémültebb szereplők számára.” (502.) Feltehetően nem ódzkodna a megtisztelő színházhasználatról *A babaház úrnőjének* szerzője, aki maga is színészként dolgozott a regény megírása idején. És nem is a klasszikus mintával rendelkező formával (színház a színházban – babaház a lakóházban) van bajom, hanem a forma formátumával. Azzal, hogy míg Burton tényleg remek ritmusérzéssel építette fel a Brandt-házba kerülő Petronella eszmélés-, sőt felnövekvés-történetét (egyfajta pasztell nevelődési regényt), addig a miniatűrkészítő alakja és szerepe, minden varázslatos távlatossága ellenére, statikusan kimódoltnak hat.

A babaház úrnőjének többi kritikusával ezzel szemben elfogadóan viszonyul a misztikum szövegbeli megjelenéséhez. Pontosabban szólva:

- két szerző egyáltalán nem említi a regény „varázslatosságát” (B8, B17);
- egy kritikus csupán „titkokról” beszél, miközben (tömören és sejteteses formában) előadja a katalizátorértelmezést, a befejezés kapcsán pedig megállapítja: „kicsit más végkifejletre számítottam, egy kis mágiára, varázslatra, de minden inkább valóságos, élethű és szomorú” (B14);
- hat olvasóblogger röviden utal a „misztikumra”, vagy használja a „mágikus realizmus” kifejezést, de nem érzékel semmiféle problémát, és nem bontja ki a kérdést (B2, B3, B7, B11, B12, B18);
- nyolc értelmező expliciten azt állítja, hogy a misztikum jelenléte nagymértékben hozzájárul a regény esztétikai értékéhez (K4, B5, B6, B9, B10, B13, B15, B16).

Az utóbbi kritikákat, amelyek explicit módon elfogadják a misztikum megjelenését a regény világában, pipával jelöltem a 15. ábrán. Mint a 3.3 fejezet részben láttuk, e szerzők közül kizárólag B9 érzékeli a miniatűrkészítő cselekményszálának lezáratlanságát, ám – a katalizátorértelmezésre hivatkozva – ő is leküzdi a felmerült interpretációs nehézséget, és határozottan kijelenti: „A miniatűrkészítő személye teljesen természetesen simul bele a történetbe, elképzelt valóság ölelkezik valódi képzelettel.”

A mű poétikai játékszabályait explicite elfogadó kritikusok jellemzően mind ugyanarra hivatkoznak, amikor meg kell indokolniuk az esztétikai értékítéletüket: a mű „rejtélyessége”, a realizmussal és a fantasztkummal kapcsolatos „eldöntetlensége” nagymértékben fokozza az interpretációs aktivitást – és ezáltal komoly esztétikai élvezetet okoz az olvasójának. B13 szerint a főhős alakja (az őt körüllegő „boszorkányság és misztika finom párája” miatt) „a könyv elolvasása után is sokáig fogva tartja a képzeletet” (B3 is jelzi, hogy „megérne egy misét az újraolvasás”); B16 számára „annyira imádnivalóan



titokzatos volt az egész”, hogy „alig várta” a miniatűrkészítő „újabb küldeményét”; B6 olvasás közben egyre azon merengett, hogy „most akkor milyen ereje van ennek a miniatűrépítőnek”, és „olyan elméletei is támadtak a végére, amik elég vadnak tekinthetők”. (A szerző nem állja meg, és – miután a megfelelő módon jelezte a spoilerezést [„**Spoiler!**” és „**Spoiler vége**”] – az olvasó elé tárja az értelmezését: szerinte a miniatűrkészítő „a főszereplő jövőbeli énjé”. K4 óvatosan csupán annyit mond, hogy a nő „akár Nella elfojtott személyiségének kivételése is lehetne”.)

15. ábra A misztikum kérdésének megjelenése a szövegekben

A katalizátorértelmezés

Mit mondhatunk a katalizátorértelmezésről? Valamilyen formában majdnem minden második kritikus támaszkodik erre az interpretációs lehetőségre; összesen tizenegy szöveg hivatkozik így vagy úgy a babaház és a miniatűrkészítő regénybeli katalizátorszerepére (K1, K2, K3, K4, K6 – és: B4, B9, B10, B13, B14, B15).⁵⁰ Természetesen némelyik csupán vázlatosan.⁵¹ Érdekes módon a katalizátorértelmezés más és más funkciót tölt be az egyes kritikák gondolatmenetében.

Vannak olyan szövegek, amelyek kimondottan *interpretációs problémák* megoldásához hívják segítségül a katalizátorértelmezést. B9 szerint a miniatűrkészítő katalizá-

⁵⁰ K1, K3 és K4 határozottan az utószó szerzőjének tulajdonítja az értelmezést; ezeken kívül csupán K6 és B4 szövegében kerül szóba az utószó, de egészen más összefüggésben. A megfelelő hivatkozások hiányában nem lehet eldönteni, hogy valójában hány (profí vagy laikus) kritikus kölcsönözte az ötletet Margócsy Dániel utószavától.

⁵¹ Például: „az ember nem tudja eldönteni, hogy a miniatűrkészítő figurái jelzik, vagy épp okozzák a házban történt tragédiákat” (B10), „[a babaház] groteszk torz tükröt tart [Nella] asszonyéletének visszasságai elé” (B13), „mintha ezek a tárgyak előre megjósolnák a jövőt. ... Vagy épp csak megmutatják mindazt, amit Nella nem hajlandó látni. ...” (B14, három pontok az eredetiben), „[a miniatűrkészítő] a háttérben megbújó jószágos-avagy-sem boszorkaként mozgatja a szálakat és indítja el hősnőnk a felnőtté válás, egyáltalán, az önálló gondolkodás útján” (B15).

torfunkciójára hivatkozva értelmet adhatunk a misztikum regénybeli megjelenésének. K3 többé-kevésbé elfogadja ezt az állítást, a koncepció megvalósítását azonban esztétikailag sikerületlennek tartja (lásd a misztikus cselekményszál „kimódoltságát”). K4 egyebek közt a katalizátorértelmezésre utalva szeretné megmutatni, hogy az anakronizmus problémája nem sodorja veszélybe a regény valódi poétikai projektjét. K1 az ellenkező állásponton van: szerinte a történeti hitelesség hiánya akkor is komoly gond, ha a babaház szövegbeli funkciójára hivatkozva „ki tudjuk magyarázni” az elbeszélői perspektíva anakronizmusát.

Más kritikákban a katalizátorértelmezés szinte észrevétlenül belesimul a szöveg gondolatmenetébe (B10, B13, B14). Természetesen ezek a szerzők is interpretációs műveleteket hajtanak végre, amikor a babaház és a miniatűrkészítő katalizátorszerepére hivatkoznak – ám nem érzik szükségét, hogy mindezt értelmezési problémák megoldásaként vigyék színre a szövegekben.

Ami a legkülönösebb: bizonyos szövegekben megjelenik ugyan a katalizátorértelmezés, ám szemlátomást nem játszik semmilyen szerepet a tárgyalt interpretációs problémák megoldásában. B9 és B15 annak ellenére hiteltelennek tartja Nella fejlődéstörténetét, hogy szóba hozza a babaház katalizátorfunkcióját (és ennek jegyében elfogadóan viszonyul a misztikum jelenlétéhez). B4 hiába vet számot a miniatűrkészítő dramaturgiai szerepével, továbbra is elégedetlen marad a misztikus cselekményszál lezáratlanságával. K2 nem a katalizátorértelmezésre hivatkozva támasztja alá (részlegesen) pozitív esztétikai értékítéletét, mint ahogyan K6 sem a babaház szövegbeli funkciójában látja a regény poétikai és esztétikai problémáinak eredőjét.⁵² Mindez arra utal, hogy a katalizátorértelmezés talán mégsem olyan kézenfekvő vagy fontos megoldás a regény poétikai ellentmondásainak megszüntetésére, mint ahogyan előzetesen feltételeztük.

Ám a finom részletektől eltekintve a tendencia egyértelmű: míg a regény laikus kritikusi túlnyomórészt *elfogadóan* viszonyulnak a mű poétikai projektjéhez, aminek jegyében fenntartások nélkül tudomásul veszik a misztikum betörését a regény világába, vagy éppen üdvözlik a jelenséget, továbbá az anakronizmus problémáját nem is nagyon észlelik – addig a professzionális kritikusok számára a mű „furcsasága” *értelmezésre szoruló* sajátosság, a mű értékelése pedig azon áll vagy bukik, hogy képesek-e megfelelő esztétikai indoklást rendelni a szöveg egyes megoldásaihoz. A laikus kritikusok egyfajta *top-down* stratégiát alkalmaznak, azaz adottnak tekintik az olvasói tapasztalatukat, és azért elemzik a szöveg poétikai felépítését, hogy megértsék, hogyan váltotta ki belőlük

⁵² Ami nem meglepő, hiszen a szerző a miniatűrkészítő katalizátorszerepének szövegbeli megvalósulását is problematikusnak tartja: „a miniatűrkészítő nemcsak az általa készített bábokkal, illetve a megjósolt eseményekkel segíti mindig tovább és tovább az érés, az önállóság útján Nellát, hanem azzal is, hogy »koncentrálja« a pillantásával. Nella egy idő után a nő keresésére indul (...), vagyis nem éri be a titokzatos jelek olvasásával, hanem a titokgazdával akar találkozni, ráadásul egy idő után már nem is annyira a magára vonatkozó tudás érdekli, hanem a csodálatos titoktudás titka.”

a mű éppen azt az érzelmi vagy kognitív hatást, amelyet kiváltott. A professzionális kritikusok eljárását inkább *bottom-up* stratégia jellemzi: azért vizsgálják a regény irodalmi projektjét, hogy levezessék, pontosan mi is lenne a helyes olvasói viszonyulásmód a szöveghez. Mindez persze nem azt jelenti, hogy a laikus kritikusok – szemben a profikkal – teljes egészében lemondanának az értelmezésről. Csupán másféle funkciót tulajdonítanak neki: számukra az interpretáció célja az olvasói reakció *igazolása* – nem pedig a helyes olvasói reakció *megalapozása*.

3.5 Értékelés

A professzionális rövidkritikáktól szokás szerint elvárjuk, hogy ne csupán bemutassák és értelmezzék a kiválasztott műveket, hanem egyszersmind *értékeljék* is. A *babaház úrnőjéről* szóló írások mindegyike teljesíti ezt az elvárást: kivétel nélkül az összes kritika kifejez valamilyen esztétikai értékítéletet.

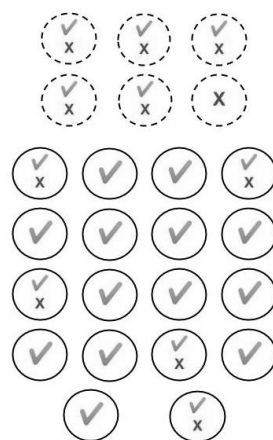
Nem mindegy azonban, hogy a szöveg szerzője mire hivatkozik az ítélet megfogalmazása során. Ezért megvizsgáltam, hogy a regény professzionális és laikus kritikusai milyen értékelési szempontokat választanak: mely szövegek dicsérik vagy kárhoztatják a regényt a poétikai felépítés (*a karakterek kidolgozottsága, a cselekményszerkezet, az információadagolás, az atmoszférateremtés*), az ismeretközvetítés (*a történeti hitelesség, a miliőteremtés*), a társadalmi-politikai kérdések felvetése és a nyelvi megformáltság alapján. (Mivel mindezekről a kérdésekről sok szó esett az elemzés korábbi részeiben, csupán rövid kommentárokat fűzök az eredményekhez.)

Karakterek kidolgozottsága, cselekményszerkezet, információadagolás, atmoszférateremtés

Mint láttuk, *A babaház úrnőjének* kritikusai – akár professzionális, akár laikus szerzőkről van szó – komoly figyelmet szentelnek a regény formai-poétikai felépítésének. Más szóval: esztétikai értékítéletüket minden esetben legalább részben a mű elbeszélés-technikai jellemzőinek (karakterábrázolás, cselekményszerkezet, információadagolás, hangulatteremtés) elemzésével igazolják.

Attitűdjükben egyetlen lényeges különbséget találtam: míg a laikus kritikák esetében döntő módon a szerző olvasmányélményének minősége határozza meg az esztétikai értékítéletet, és a poétikai elemzésnek elsősorban az a funkciója a szövegben, hogy megvilágítsa az eredeti befogadói tapasztalatot, addig a professzionális kritikák közvetlenül a mű poétikai elemzéséből vezetik le az esztétikai értékítéletüket, és legfeljebb a regény által előírt implicit olvasói szereputasítások kontextusában utalnak a befogadói reakciókra. Mivel *A babaház úrnőjének* laikus olvasói túlnyomórészt élvezettel olvasták

a regényt, így sokkal kevésbé problémacentrikus megközelítést választottak az elemzés során, és összességében jobbnak tartották a regényt, mint a professzionális olvasók.



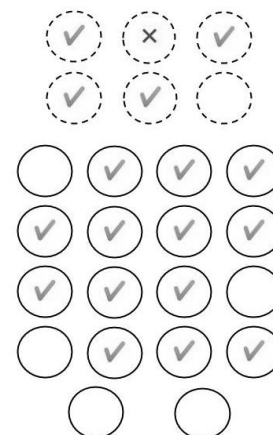
16. ábra

*A poétikai felépítés
mint értékelési szempont
megjelenése a szövegekben*

Történeti hitelesség, miliőteremtés

A *babaház úrnőjének* professzionális és laikus kritikusai – néhány szerző kivételével – fontosnak tartják kiemelni: a mű számos (megbízható) ismeretet közvetít a választott történelmi korszakról, és jól rajzolja meg a 17. század végi Hollandia társadalmi miliójét. K1 szavaival: „a kor Amszterdamjának ábrázolása összességében a regény legeredetibb vonása és legfőbb erénye”. (Más szerzők jóval tömörebben fogalmaznak; például B5 és K5.) Kizárólag K2 elégedetlen a miliőábrázolással, mondván a részletgazdag leírások elvonják az olvasó figyelmét „a felszín alatt munkálkodó, kitörni készülő erőkről”.

Mint láttuk, több kritikus számára problémát jelent a figurák gondolkodásának történeti értelemben vett hiteltelensége. Ám ők is úgy gondolják, hogy ez a jelenség nincs negatív hatással a korszak tárgyi és szociokulturális valóságának ábrázolására. Már csak azért sem, mert „a holland kultúra és az amszterdami közeg ábrázolása nem minden esetben hordoz magában politikai vagy társadalmi üzenetet” (K4).



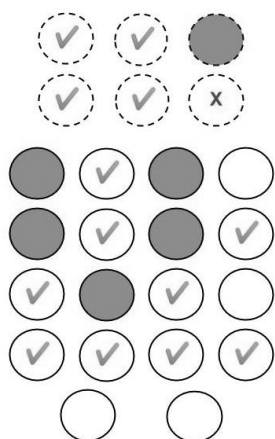
17. ábra

*A történeti hitelesség
mint értékelési szempont
megjelenése a szövegekben*

Társadalmi-politikai szempontok

Mivel a kritikusok többsége érzékeli, hogy a regény *kritikai* módon ábrázolja a korabeli társadalmi viszonyokat, nem meglepő, hogy számos szerző a „politikai kérdések” felvetéséért dicséri a regényt – még akkor is, ha az irodalmi megvalósítást esetleg gyengébbnek tartja (lásd K1, B9, B15). Kizárólag K6 bírálja a művet a közvetített társadalompolitikai üzenetek tartalma – a gondolatok „plakátszerű primitívsége” és „kiforratlansága” – miatt.

A 18. ábrán pipával jelöltem azokat a szövegeket, amelyek explicit módon megdicsérik a regényt a „húsba vágóan aktuális témák” (B13) felvetéséért, vagy tágabb történeti kontextusba helyezik a műben ábrázolt társadalmi jelenségeket, mint például B14:



Végig olvasva a történetet, az annó rendszer jutott eszembe. Amikor az emberek bezárkóztak otthonaikba, félve, otthon sutyorogtak és bármikor bárkit bajba lehetett keverni egy feljelentéssel, ami akár alaptalan volt, akár nem.

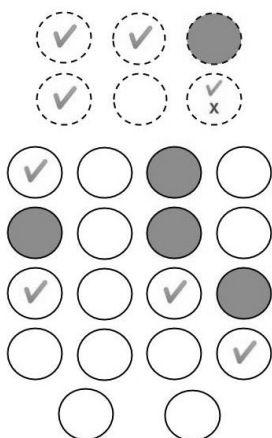
Más kritikák csupán implicit módon emelik ki a társadalmi-politikai szempontok jelentőségét. A 18. ábrán telített korong jelöli azokat az írásokat, amelyek vagy nem hangsúlyozzák a felvetődött kérdések *aktualitását* (B1, B3, K3), vagy nem nyomatékosítják a dicséretet (B5, B7, B10).

18. ábra A társadalmi-politikai kérdések felvetése mint értékelési szempont megjelenése a szövegekben

Nyelvi megalkotottság

A *babaház úrnőjének* laikus kritikusai jóval kisebb figyelmet fordítanak a szöveg nyelvi megalkotottságára, mint a professzionális kritikusok. Azok a szerzők, akik felvetik a kérdést, általában elégedettségüknek adnak hangot: dicsérik a mű párbeszédeit (K2), Burton „burjánzó prózáját” (K2, valamint B1, B11, B16) és a „gördülékeny”, „nagyszerű fordítást” (K1, K4, B9, B11). Kivéve K6-ot, aki szerint a regény nyelvezete „bántóan közhelyes és affektált” – ugyanakkor a szerző (némiképp ellentmondásos módon) a fordítást „igényesnek” tartja.

Jessie Burton regényének magyar címe – az eredetivel (*The miniaturist*) szemben – izgalmasan többértelmű. A 19. ábrán telített koronggal jelöltem azokat a kritikákat, amelyekben a szerző eltöpreng ezen a többértelműségen, ám más szempontból nem veti fel a regény nyelvi megformáltságának kérdését.



19. ábra A nyelvi megalkotottság mint értékelési szempont megjelenése a szövegekben

3.6 Óvatos tanulságok

Elérkezett az idő, hogy levonjak néhány tanulságot. A Burton-regény professzionális és laikus recepciójának vizsgálata a következő eredményt hozta:

Az elemzés nem erősítette meg azt az előzetes feltételezésünket, hogy a laikus olvasók kulturális tájékozódását egyértelműen valamiféle *konzervatív fogyasztói attitűd* jellemezné (lásd az első hipotézist). Az olvasóbloggerek sokkal elfogadóbban viszonyultak a regény „szabálytalanságaihoz” és „furcsaságaihoz”, mint a professzionális kritikusok. Nem ütköztek meg azon, hogy a mű nem felel meg teljes mértékben az előzetes elvárásaiknak – mi több, a blogbejegyzések sokszor éppen az olvasás közben lezajlott „fordulat” színre vitelének retorikai kiaknázására törekedtek. A professzionális kritikusok sokkal szigorúbban számon kérték a regényen a bevett műfaji kódok vagy „sémák” alkalmazását, mint a laikus szerzők; igaz, K1 és K6 kivételével ők sem elsősorban zsánerkategóriákra támaszkodva építették fel az elemzésüket.⁵³

Szintén nem bizonyult helyesnek az a hipotézis, hogy a laikus olvasók teljes egészében lemondanak az értelmezésről, valamint az sem, hogy a művek értékelését pusztán

⁵³ Érdekes módon az olvasóbloggerek közül szinte kizárólag azok a szerzők vetették fel, hogy Burton regénye a „szépirodalom” és a „szórakoztató irodalom” határsávjához tartozik, akik nem voltak maradéktalanul elégedettek A babaház úrnőjével. B4 szerint a regény „szépirodalmi remekmű” (bár a szerző számára zavaró a misztikus cselekményszál lezáratlansága); B15 úgy gondolja, hogy a mű „sikerrel egyensúlyozik a szépirodalom és a szórakoztató irodalom határán”; B9 viszont azt állítja, hogy „populáris irodalomnak túl nagy vállalkozás, szépirodalomnak picit könnyű”. Alighanem mindhárom ítéletnek ugyanaz áll a háttérében: a regény műfaji értelemben vett „szabálytalansága”.

termékminősítésként viszik színre a szövegekben. Mint kiderült: a laikus kritikusok valóban a regény által kiváltott esztétikai élvezetben, az olvasmányélmény intenzitásában ragadják meg a művészi érték forrását – és amennyiben a mű „megszolgálta a bizalmukat”, *elfogadóan viszonyulnak* a szöveg „furcsaságaihoz”. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ne hajtanának végre interpretációs műveleteket, és adott esetben ne tennék ezeket explicitté a kritika szövegében. Hiszen az olvasóbloggerek nagy többsége felismerte a regény társadalomkritikai érdekelttségét, és valamilyen módon értelmezte a misztikus cselekményszál szövegbeli funkcióját. A lényegi különbség nem abban áll, hogy a laikus kritikusok tudatosan elkerülik az értelmezést (mert „reflektálatlanul” olvasnak, továbbá nem áll rendelkezésükre megfelelő fogalmi apparátus), a professzionális kritikusok viszont az interpretációban látják tevékenységük lényegét. Az eltérést inkább az interpretáció sajátos funkciójában kereshetjük – abban, hogy a professzionális és a laikus szintén az értelmezés más és más szerepet tölt be a művek megértésének és nyilvános értékelésének gyakorlatában. Míg a laikus kritikusok az értelmezés segítségével *igazolják* az olvasói élményükre alapozott értékítéletüket, más szóval *magyarázatot adnak* a befogadói reakcióikra, addig a professzionális kritikusok az interpretációból *vezetik le* az értékítéletüket, ezáltal implicite kijelölve a „megfelelő” befogadói válaszok körét.

Természetesen nem azt állítom, hogy mindez jelentéktelen különbség lenne. Ráadásul a vizsgálat tanúsága szerint a laikus kritikusok *valóban* jóval kisebb figyelmet szentelnek a szöveg nyelvi megformáltságának, mint a professzionális értelmezők – és ezt alighanem tévedés lenne pusztán az elfogadó attitűd számlájára írni. Tartalmasabb magyarázatra van szükségünk, ehhez pedig további kutatást kell végeznünk, részben más módszertant választva. Egyetlen fontos részlet azonban világossá vált: az „élményközpontú olvasás” és az „értelmezésközpontú kritika” szembeállításánál mindenképpen finomabb fogalmi eszközökre van szükségünk, ha szeretnénk megérteni, mi történik a laikus (online) irodalomkritikai nyilvánosság hétköznapijaiban.

Irodalom

Balogh Gergő (2018) A magyar irodalomkritikai mező 1989 utáni történetéhez. *Alföld*, 5: 77–81.

Bazsányi Sándor (2014) A mai irodalomkritika helyzetéről. „Váratlan és meglepő elemek” az újabb magyar irodalomkritikában. *Alföld*, 3: 57–62.

Bárány Tibor (2008) Kinek? Hová? Miért? Szép közhelyek és izgalmas tévhitek a mai magyar irodalomkritikáról. In Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 149–155.

Bárány Tibor (2018a) Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 62 (1): 130–162.

- Bárány Tibor (2018b) Olvasók a digitális nyilvánosságban – és a „kis kritikavita”. *Symbolon*, 34: 5–14.
- Bárány Tibor (2019) Az élesztőaffér. Vázlat kritika és hatalom viszonyáról. *Korunk*, 2019/9: 26–37. Elérhető: <https://litera.hu/irodalom/konyvajanko/barany-tibor-az-elesztőaffér-vázlat-kritika-es-hatalom-viszonyarol.html>
- Bárány Tibor és Rónai András (2008) (szerk.) *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*. Budapest: Kalligram–JAK
- Benedek Anna (2013) Onlányok, onfiúk. *Alföld*, 2013/10: 69–73.
- Braun Barna (2013) Az irodalom halálához. Kritikai ítélet és Facebook-lájk. *Alföld*, 2013/10: 76–80.
- Carroll, Noël (1998) *A philosophy of mass art*. Oxford: Clarendon Press
- Cohen, Ted (1999) High and low art, and high and low audiences. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (2): 137–143.
- Dunajcsik Mátyás (2007) Az olvasó lázadása, avagy túléli-e a kortárs irodalmi élet arcvesztés nélkül az online nyilvánosság robbanását? *Magyar Narancs*, 2007/33: 40–43. Bővített változat: in Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 123–134.
- Gács Anna (2018) Egy asszony online és offline életei. Affektus és közösség Péterfy-Novák Éva *Egyasszony* című művében és recepciójában. *Literatura*, XLIV: 422–437.
- Gács Anna (2019) Miért nem kritikus a booktuber, és miért olyan mégis? *Korunk*, 2019/9: 17–25.
- Glózer Rita és Torbó Annamária és Geisz Barbara (2019) „Young adult”. Rajongói tartalmak és amatőr irodalom a közösségi médiában. *Literatura*, XLV: 52–73.
- Halász László (2018) Megjegyzések a kritikáról. *Élet és Irodalom*, 2018/38: 13.
- Havasréti József (2019) Szalonkultúra, irodalomkritika és a vélemények fétiskaraktere a közösségi médiában. *Literatura*, XLV: 74–86. Az írás átdolgozott, bővített változatát lásd jelen kötetben: 68–78.
- Kálmán C. György (2008) Pozíció-áthelyez(ke)d(ő)d(é)s(é)k. In Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 111–119.
- Keresztury Tibor (2012) Hát itt már mindent szabad?! A folyóirat-kultúra és az irodalmi újságírás az internet korában. In Thomka Beáta (szerk.): *Befejezetlen könyv*. Budapest: Kijarat, 231–236.
- Kisantal Tamás (2012) Tárcák, blogok, webnaplók. In Thomka Beáta (szerk.): *Befejezetlen könyv*. Budapest: Kijarat, 237–250.
- Krusovszky Dénes (2018) Attól féltünk, az irodalom elveszíti az arcát, de az olvasók uniformizálódtak. *Magyar Narancs Online*, 2018. február 1., https://magyarnarancs.hu/pislogo_szobrok/attol-feltunk-az-irodalom-elvesziti-az-arc-at-de-az-olvasok-uniformizalodtak-109094
- Lapis József (2008) A kritika anatómiája. In Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 157–168.
- Lapis József (2019) Kis kritikai thesaurus. *Korunk*, 2019/9: 3–9.
- László Emese (2008) Variációk műbírálatra. Műfajok és közegek a kortárs magyar irodalomkritikában. In Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 41–51.

- László Szabolcs (2019) Fülbemászó történetek – egy digitális műfaj genealógiája. *Korunk*, 2019/9: 74–80.
- Márkus György (2016 [2013]) A kultúra útjai. Az előkelő kultúrától a magaskultúráig, a népszerű kultúrától a tömegkultúráig. Fordította Erdélyi Ágnes. *BUKSZ*, 3–4: 124–138.
- Milián Orsolya (2009) Ir. Krit. et al. *Műút*, 13: 70–72.
- Nagy Balázs (2008) *blogikátlan* kritika. Online folyóiratok és portálok a magyar irodalmi életben. *Műút*, 5: 75–78.
- Nagy Gabriella és Valuska László (2007) Próbálgatjuk a játékrendszert. Interjú Valuska Lászlóval, a Könyvesblog alapítójával. *Litera*, 2007. július 4., <https://litera.hu/magazin/tudositas/probalgatjuk-a-jatekrendszert.html>
- Nagy Zsófia (2019) *Nóra és a nézők. Professzionális és laikus színikritikák az online térben.* Kézirat. Tudományos Diákköri Konferencia, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar
- Oláh Szabolcs (2016) Poiészis és benchmarking. *Alföld*, 12: 70–78.
- Radnóti Sándor (2000) *A piknik. Írások a kritikáról.* Budapest: Magvető
- Sári B. László (2008a) A kritikai elköteleződésről. In Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 101–110.
- Sári B. László (2008b) Code IS Poetry. Irodalmi blogok – honnan hová? *Árgus*, 19: 146–151.
- Sipos Balázs (2018) „Mégis mit számít, ki beszél?” *Dűlő*, 28: 4–70., <http://www.muut.hu/archivum/28557>
- Szénási Zoltán (2014) Műalkotás és esztétikum a világhálón. *Literatura*, XL: 89–94.
- Tófalvy Tamás (2008) A kritikus közösség. Az online közösségi média és a hazai (irodalom) kritikai nyilvánosság viszonyáról. In Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 169–178.
- Vári György (2008) Kritikavízió. In Bárány T. és Rónai A. (2008) (szerk.): 135–148.

Források

- Jessie Burton (2015 [2014]) *A babaház úrnője.* Fordította Farkas Krisztina. Az utószót írta Margócsy Dániel. Budapest: Libri–JAK
- Csutak Gabi és Bárány Tibor és Nádor Zsófia (2015) Szélessávú irodalom (beszélgetés Bárány Tiborral és Nádor Zsófiával). *Litera*, 2015. március 23., <http://www.litera.hu/hirek/szelessavu-irodalom>
- Margócsy Dániel (2015) Utószó. In Jessie Burton (2015 [2014]): 496–503.

Professzionális kritikák

- K1: Ureczky Eszter: Babupolgárok bankettje, *Műút*, 2015, 50, 82–85., valamint *Műút Portál*, 2015. április 19., <https://www.muut.hu/archivum/12292>
- K2: Rostás Eni: A babaház megfojtja lakóit, *Könyvesblog*, 2015. május 3.
- K3: Bazsányi Sándor: Házasság, homoszexualitás, cukorsüveg, *Élet és Irodalom*, 2015/20., 18.
- K4: Ratkai Mária: „Mindazt, amit látsz, játéknak veszed...”, *Kulter*, 2015. október 17.
- K5: Margócsy István: Ex libris, *Élet és Irodalom*, 2015/51–52.
- K6: Balogh Tamás: Babapróba, *Jelenkor Online*, 2016. július 29.

Laikus kritikák

- B1: Moonrise Library, 2015. március 30., <http://moonriselibrary.blogspot.com/2015/03/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B2: Kelly és Lupi olvas, 2015. április 4., <http://www.kellylupiolvas.com/2015/04/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B3: Tekla könyvei, 2015. április 6., <http://www.teklakonyvei.hu/2015/04/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B4: Könyvszeretet, 2015. április 8., <http://loki-olvasmanyok.blogspot.com/2015/04/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B5: Miamona Könyveldéje, 2015. április 8., <http://miamonakönyveldeje.blogspot.com/2015/04/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B6: Always Love a Wild Book, 2015. április 10., <http://lovingawildbook.blogspot.com/2015/04/blogturne-40-jessie-burton-babahaz.html>
- B7: Könyvgalaxis, 2015. április 12., <http://konyvgalaxis.blogspot.com/2015/04/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B8: Dóri Online Olvasónaplója, 2015. április 24., <http://ittvalahol.blogspot.com/2015/04/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B9: Olvasóterem, 2015. május 4., <http://olvasoterem.com/blog/2015/05/04/jessie-burton-a-babahaz-urnoje/>
- B10: Szilvماغ olvas, 2015. május 7., <https://szilvikonyvespolca.blogspot.com/2019/01/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B11: Booklány szereti, 2015. május 11., <https://vikiolvas.blogspot.com/2015/05/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B12: bookworm katicita, 2015. május 13., <http://bookwormkaticita.blogspot.com/2015/05/ki-babahaz-urnoje-valojaban.html>
- B13: Womanity, 2015. június 2. Már nem elérhető (2020. január 22.). Eredeti link: <http://womanitymagazin.hu/szabadido/mindazt-amit-latsz-jateknak-veszed/>
- B14: Könyvesem, 2015. november 12., <http://azajtom.blogspot.com/2015/11/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B15: Könyvvizsgálók, 2015. november 9., <http://konyvvizsgalok.blogspot.com/2015/11/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>
- B16: Watchaholics, 2016. május 28., <https://watchaholics.hu/2016/05/28/jessie-burton-a-babahaz-urnoje/>
- B17: Vaslédi, 2016. szeptember 1., <https://vasledi.wordpress.com/2016/09/01/nelkul/>
- B18: Annie könyves blogja, 2016. október 7., <http://anniekonyvesblogja.blogspot.com/2016/10/jessie-burton-babahaz-urnoje.html>

III. Kulturális iparágak

Fazekas Gergely

Hogyan ért véget a klasszikus zene története, és mi köze ehhez a zenetörténészeknek?

1918 tavaszán Alexander von Zemlinsky (1871–1942), a korszak egyik meghatározó osztrák zeneszerzője és karmestere levelet írt egykori növendékének, Arnold Schönbergnek (1874–1951), aki akkor már közeli barátja és sógora volt. Zemlinsky a *Pelléas und Mélisande*, Schönberg nagyszabású szimfonikus költeményének prágai bemutatójára készült, és levelében engedélyt akart kérni a mű néhány túlburjánzó részletének kihúzására. (Frisch 1993: 175.) Schönberg – természetesen – tiltakozott, s miként terjedelmes és harcias válaszában kifejti, éppen az egyik hosszabb, kihúzásra ítélt szakaszt tartotta a legjobbnak („az egészből csak ez érdekelt ma is még”). Zemlinskynek arra a megjegyzésére, hogy a húzás a közönség számára könnyebben befogadhatóvá tenné a darabot, így válaszolt:

Tekintettel kell-e lenni a hallgatóra? Nos, a hallgatóra éppoly kevéssé vagyok tekintettel, amily kevéssé ő énrám. Tudom, hogy létezik, és zavar, hacsak akusztikai okokból nem nélkülözhetetlen (üres teremben a zene „nem szól”). Mindenesetre az a hallgató, akinek művem, vagy egy része nélkülözhetőnek látszik, használja ki előnyös helyzetét és tekintsen *engem egészemben* nélkülözhetőnek. (Schönberg 1974: 67.)

Schönbergnek megvolt a személyes oka arra, hogy elforduljon a közönségtől: 1918-ra már számos olyan bemutatón volt túl, amely komoly botrányt kavart, újabb műveit egy szűk szakmai-baráti körön túl teljes értetlenség és érdektelenség fogadta.

Zeneszerző és közönség viszonyát illetően a helyzet a következő negyven év során sem sokat változott, legalábbis a Schönberg által kitaposott úton járó zeneszerzők számára. 1958-ban a *High Fidelity* című folyóiratban az amerikai zeneszerző, Milton Babbitt (1916–2011) a kortárs komponisták helyzetéről publikált tanulmányt, amelynek saját elmondása szerint eredetileg „A zeneszerző mint specialista” [„The composer as specialist”] címet adta volna, az írás azonban végül „Who cares if you listen?” címmel jelent meg. Kit érdekelt, hogy hallgatod-e a zenémet? Egy 1991-es előadásában Babbitt azt írja, hogy a szerkesztő az engedélye és megkérdése nélkül adta a cikknek a pro-

vokatív címet (Babbitt 2012: 449), amely sokkal szélesebb körben tette ismertté, mint bármely zeneműve. A Schönbergtől örökölt, közönséghez fűződő viszony mindenesetre a címtől függetlenül fontos részét képezi az írásnak:

A példa nélküli távolság, amely egyfelől a kortárs komolyzene és hallgatósága, másfelől a hagyományos zene és hallgatósága között fennáll, nem véletlenszerű és – minden bizonnyal – nem átmeneti jellegű. Sokkal inkább a zenei gondolkodásban lezajlott fél-évszázados forradalom eredménye, annak a forradalomnak, amely nem hasonlítható máshoz (és sok szempontból hasonló is ahhoz), mint ami a 19. század közepén az elméleti fizikában játszódott le. Ennek közvetlen és legmélyebb hatása abban mutatkozott meg, hogy a tájékozott zenész szükségszerűnek érezte, hogy újragondolja és felülvizsgálja művészetének legalapvetőbb kérdéseit. (Babbitt 1958: 38.)

Babbitt szerint tehát a kortárs zene szükségképpen és örökre eltávolodott a közönségtől, hiszen ahogy nem elvárható egy átlagembertől, hogy megértse a Heisenberg-féle határozatlansági relációt, ugyanígy nem kívánhatjuk az egyszerű hallgatótól, hogy megértse Schönberg, Webern vagy éppen Babbitt zenéjét, ráadásul ez az eltávolodás véglegesnek tekinthető, a folyamat irreverzibilis.

Babbittnak végül nem lett igaza. Csakhogy közben megszűnt a zenetörténet.

2018 őszén a Művészetek Palotájában járt Arvo Pärt (1935) észt zeneszerző. A Budapesti Fesztiválzenekar meghívására érkezett, a Müpa és a BFZ közös fesztiválja, az abban az évben a Baltikum országainak és Lengyelországnak szentelt „Európai Hidak” diszvendége volt. Az egyik internetes klasszikus zenei oldal szerzőjét olyan állapotba hozta a zeneszerző fizikai jelenléte, hogy beszámolója egy popzenei rajongói oldalon sem keltett volna feltűnést: „Az a helyzet, hogy szent rajongással viseltetem Arvo Pärt és művészete iránt, így kisebb szívvrohamot okozott, amikor a szeptember 21-i műpás koncerten (...) azt vettem észre, hogy mögöttem fél méternyire maga a Mester halad megfontolt léptekkel...” (Csabai 2018.)

A Művészetek Palotája közönsége az est végén kirobbanó ovációval fogadta a színpadra lépő zeneszerzőt, s a koncerten Fischer Iván egyebek mellett elvezényelte Pärt *Te Deum* című művét is, amit 1993-ban a rangos ECM kiadó jelentetett meg lemezen. Az albumból a megjelenés évében 170 000 példány fogyott Európában és 80 000 példány a tengerentúlon (Kautny 2002: 208). Ez a szám azonban eltörpül minden idők legnépszerűbb kortárs zenei lemeze, a lengyel Henryk Górecki (1933–2010) 3. *szimfóniájának* 1992-es felvétele mellett, amely pár hónapnyi stagnálás után, 1993 januárjában váratlanul elképesztő példányszámban kezdett fogyni: Angliában napi 10 000 példányt vettek belőle (egy héten belül lett ezüst-, majd aranylemez), és a folyamat meg sem állt az 1 000 000 eladott példányig. (Howard 1998: 144.) Nem úgy tűnik, hogy a közönség-

nek bármi problémája volna a kortárs zenével. A kérdés csak az, hogy milyen kortárs zenével. És hogy azt miként találják.

Górecki és Pärt zenéjére a kritikusok, illetve a lemezcégek marketingesei többféle elnevezést is kitaláltak: „szakrális minimalizmus”, „szent minimalizmus”, „spirituális minimalizmus”. (Dies 2013: 316–318.) Egyik jobb, mint a másik. Tény, hogy mindkét zeneszerzőre jellemző, hogy a zene legalapvetőbb elemeire redukálja az eszköztárat, hogy vonzódik a lassú tempókhoz, hogy minimálisra csökkenti a zenei történetek intenzitását, és hogy szakítva a háború előtti és utáni avantgárd disszonáns nyelvvel, visszatér a tonalitáshoz. Vagyis – nagyon leegyszerűsítve – ez a fajta zene szép, nem igényel különösebb intellektuális erőfeszítést a befogadása, és ha képesek vagyunk ráhangolódni, a hangzások ügyesen működtetett monotonitása révén valóban spirituális élményben lehet részünk.

A ráhangolódás persze nem mindig sikerül mindenkinek. 2004-ben például így írt a *Muzsika* kritikusa: „Tudom: a mélyen hívó Pärt mester zenéje misztikus, műveiben istent keresi – hirdeti világszerte a kóklerségek üzleti sikerében érdekelt propaganda. Istentről jelen összefüggésben annyit: nagy az ő állatkertje. Mindig akad pár ezer balek, aki áhítattal inhalál lila ködöket, s ez megéri annak, aki a ködöt kibocsátja.” (Csengery 2004: 43.) Pärt és Górecki nyilvánvalóan nem kóklerrek, ahogy a „szakrális minimalizmus” címkéje alá sorolt többi szerző, a brit John Tavener (1944–2013), a grúz Giya Kanchelli (1935–2019) vagy a Pärt nyomában felbukkanó észtek, Pēteris Vasks (1946) és Erkki-Sven Tüür (1959) sem azok. Utóbbiak ráadásul rég túlléptek a szűken vett „spirituális minimalizmuson”.

Pärt és Górecki nemzedéke még a Babbitt által képviselt zenei világrendben indult, vagyis fiatalukorukban éppen olyan nehezen befogadható – és intellektuálisan felvillanyozó – zenét komponáltak, mint a háború utáni avantgárd nagy öregjei. Aztán egyszer csak rájöttek, valamikor a hetvenes évek elején, hogy a zenének közönség nélkül – vagy inkább: hallgatói megértés nélkül – nincs értelme, hogy a hangzás hagyományos értelemben vett szépsége nem az ördögtől való, és egy puhán énekelt a-moll akkord szebb, mint egy rézfúvósokon és ütőhangszereken megszólaló, tizenkét hangot magában foglaló, brutális hangfűrt; és rájöttek arra is, hogy az eredetiség és az újdonság hajszolása végső soron nem vezet sehová. Hogy a nyugati művészi zene története nem egyirányú utca.

Pärt és Górecki korántsem álltak egyedül a szép hangzáshoz való visszatérés igényével. A hetvenes években szerte a világban elkezdett lanyhulni az avantgárd hevület. És bármit mondott is a Schönberg-kör a tonális zene haláláról – „Ma a tonális haladoklásának állapotával fogunk foglalkozni!”, kezdte egyik 1932-es előadását a Schönberg-tanítvány Anton Webern (Webern 1983 [1932]: 65) –, a tonális zene mindvégig jelen volt, a vassfüggöny keleti oldalán a szocialista realista zenében, a nyugati oldalon

a filmzenékben és mindkét oldalon a popslágerekben. Jellemző, hogy George Rochberg (1918–2005) amerikai zeneszerző *Harmadik vonósnygyese* nem atonális hangzásával okozott botrányt 1972-es bemutatóján (miként Schönberg, Stravinsky vagy éppen Bartók zenéje a 20. század elején), hanem azzal, hogy a II. tétel a kései Beethoven-kvartettek stílusát használta, mégpedig mindenfajta ironia nélkül. (Taruskin 2004: 431–432.) A vonósnygyes premierjének közönsége nyilván Babbitt-féle szakértőkből állt, vagyis a felháborodás csak egy szűk körre korlátozódott, és a szélesebb közönség, miként az várható volt, szerette a darabot (legalábbis a lassú tételt, amit aztán Rochberg zenekari műként is közreadott).

A kompozíció körül kialakult vita kezdetben akörül forgott, hogy vajon kiírja-e magát egy zeneszerző a nyugati művészi zene történetéből, ha egy korábbi korszak zenei stílusát nem idézetként, hanem őszintén, teljes átéléssel használja. „George Rochberg: progresszív vagy hamisító mester?” teszi fel a kérdést a *Harmadik vonósnygyes* kapcsán egy 1983-as cikkének címében a zeneszerzőként és zeneelmélet-íróként is aktív Steven D. Block, s az írásban további két kérdést tárgyal: „1. Érvényes lehet-e a múlt zenéjének újraalkotása? 2. Ha a stílus újraalkotása olyan mértékben sikeres, hogy a zenét más zeneszerzőével is összetéveszthetnénk, ez esetben vajon Rochberg alkotása milyen mértékben tekinthető művészetnek?” (Block 1983: 407.)

Rochberg eleinte történelemelméleti érvekkel próbálta leszerelni kritikusainak támadásait, aztán jó pár évvel később egy interjúból kiderült, hogy valójában nem esztétikai megfontolások, hanem saját személyes tragédiája állt a tonalitáshoz való visszatérés mögött. Amikor húszéves fiát rákkal diagnosztizálták, úgy érezte, hogy az avantgárd zenei nyelv nem ad lehetőséget az érzelmei kifejezésére, sem a gyász, sem a vigasz megfogalmazását nem teszi lehetővé.

A probléma nem új keletű. Maurice Ravel a 20. század első felében azt írta Frank Martin svájci zeneszerzőnek, hogy „a legnagyobb veszély, amelynek egy művész ki van téve, az őszinteség: ha őszinték lennénk, nem írnánk mást, csak wagneri zenét”. (Martin 1938: 24.) És valami hasonló lehetett a mozgatórugó Arvo Pärt stílusváltása mögött is, aki így nyilatkozott erről egy beszélgetésben: „Rájöttem, hogy a zenetörténethez való kötelmi viszony foglya vagyok, és a saját stílus kissé hiányzott a munkámból.” (Pärt 2019 [2000]: 127.)

Hogy mi is ennek a „kötelmi viszonynak” a természete, arra a legvilágosabban a Schönberg-kör vezető ideológusának, és a háború utáni avantgárd számára sok szempontból viszonyítási pontnak számító filozófusa, Theodor W. Adorno zenetörténeti modellje világít rá. Adorno nem írta meg összefoglaló jelleggel a nyugati művészi zene történetét, írásaiból azonban világosan kiolvasható, hogy azt Hegel nyomán képzelte el. Olyan, szükségszerű törvények által irányított folyamatként, amely természetesen Schönberg tizenkéthangú technikájához vezet, és – miként *Az új zene filozófiája* című

művében kifejti – ez a kompozíciós eljárás állítja aztán le „az európai zene, az egykorú német filozófiával a legszorosabban összekapcsolódott zene Haydn óta tartó egész célirányos történelmi mozgását” (Adorno 2017 [1949]: 110). Adorno értelmezésében a schönbergi tizenkéthangú technika szabályai a „[zenei] anyagban rejlő történelmi kényszer alakzatai” (Adorno 2017 [1949]: 71), és e kompozíciós technika sajátos vonásai „maradéktalanul hordozzák magukban a történelmi szükségszerűséget” (Adorno 2017 [1949]: 40).

E zenetörténeti modell eredete egészen a 19. század közepéig vezethető vissza. A „jövő zenéjének” nevezett, Liszt és Wagner nevével fémjelzett irányzat talán legbefolyásosabb támogatójának számító Karl Franz Brendel (1811–1868) nagy hatású, az 1852-es megjelenését követő ötven évben kilenc új kiadást megért munkája, *A zene története Itáliában, Németországban és Franciaországban a legkorábbi keresztény időktől napjainkig* (Brendel 1852) határozta meg az azt követő évszázad zenetörténeti gondolkodásának szemléletét. E zenetörténeti modell egyik fontos sajátossága, hogy a történelmi folyamatokat nem cselekvő egyének alakítják, hanem a világszellemhez vagy a zenei anyagban rejlő törvényszerűségekhez hasonló magasabb rendű erők. Az ebben a hagyományban megírt zenetörténeti munkák írásmódjára az jellemző, miként Richard Taruskin amerikai zenetörténész fogalmaz, hogy „az alany szerepében mindenhol gondolatok vagy lélektelen tárgyak állnak, az emberi tevékenység sehol nem jelenik meg aktív formában. A szövegek úgy tesznek, mintha senki nem csinálna semmit” (Taruskin 2012: 10). És amit Taruskin e szövegek nyelvhasználatából kiolvas, azt Pärt és számos más szerző a „zenetörténethez való kötelmi viszony foglyaként” a saját bőrén érezte.

A legnagyobb hatású, magyar szerzőtől származó zenetörténeti összefoglalás ugyan ebbe a hagyományba illeszkedik. Szabolcsi Bence (1899–1973) *A zene története* című munkája 1940-ben jelent meg, és az 1999-es hatodik kiadás máig hozzáférhető kereskedelmi (nem antikvár) forgalomban. Szabolcsi németes orientációjú zenetörténész volt, aki Budapesten jogot, irodalmat és filozófiát tanult, zenetudományi és történelmi tanulmányait azonban Lipcsében végezte. Zenetörténete minden ízében a hegeli–brendeli vonalat követi. Egyetlen nagy narratíva keretein belül meséli el a nyugati művészi zene történetét (és tekintettel a túláradoan gazdag irodalmi nyelvezetre, az „elmesél” kifejezés nem túlzás), miközben a közel négyszáz oldalas szövegben konzekvensen végigvisz egy metaforát: a történelmet az évszakok ciklusaként írja le, a zenei régmúlt kora tavaszi időszakától a télbe forduló jelenkorig.

„Európában még tavasz van, vagy már nyár?” – írja a zenetörténet reneszánsz korszakáról. – „Nem tudni pontosan; csak valami nagy, áradó virágzást érezni, azt a májusi kábulatot, mikor az ember legszívesebben versenyt futna és versenyt virulna a kitaruló, végtelen világgal.” (Szabolcsi 1999 [1940]: 85.) A kései barokk, vagyis a 18. század eleje képviseli Szabolcsi narratívájában a nyarat: „Minden táj és társadalmi körzet roskadozva

hozza a maga százados termését: fejedelmi udvar, egyház, színpad és iskola, város és falu. S az összehordozott kincsek most virulni, illatozni és szikrázni kezdenek a zenitjén álló európai nap tűzében. Mert dél van, nyár dereka és égő napsütés.” (175.) Mozart és Haydn kora, a késő 18. század a „hűvös nyárutó” (226), a romantika „az európai zene nagy szeptembere” (252). Szabolcsi elbeszélése szerint a 19. század második felében aztán „szinte télbe hajlott az ősz”, Wagner és Liszt azonban „nem hittek ebben az őszben, legalábbis nem akarták elismerni és elfogadni” (302). Végül „a huszadik századdal, sokan így érzik, télbe fordult Európa zenéje, és szomjasan várják, hol tűnik fel az a téli szivárvány, mely a behavazott tetők felett is ragyogni tud” (332).

A Szabolcsi által használt évszakmetaforánál sokkal gyakrabban fordul elő a történelem vagy – általánosabban – az idő kapcsán a folyómetafora, amely alighanem egészen Hérakleitosz nevezetes folyóhasonlatáig vezethető vissza. Egy 1992-es rádióinterjúban az amerikai experimentális zeneszerző, John Cage (1912–1992), aki a háború utáni időszak legradikálisabban gondolkodó zenészei közé tartozott, ugyancsak ezt a metaforát használta a zenetörténet ezredforduló előtti állapotának megragadására:

A mai kort, azt gondolom, nem egyetlen fősodor határozza meg, hanem rengeteg patak, vagy ha ragaszkodunk az idő folyamához, akkor elértünk a deltához, talán túl is jutottunk rajta, az óceánba, amely visszatér az égbe. (Bernstein és Hatch 2001: 1.)

Cage folyómetaforájában még ott rejlik a célelvű történelemfogalom, amennyiben a folyó – ha deltává, azaz különálló patakokká szélesedve is – az óceánba ömlik, bár az égbe visszatérő óceán némiképp misztikus képe nem könnyen értelmezhető. Ugyanakkor a folyómetafora, ha a folyót nem engedjük eljutni a tengerig, valóban érzékletes képet adhat arról, ahogyan a hagyományos zenetörténeti modell a nyugati művészi zene alakulását leírta, mi több, arról is számot ad, hogy ez a zenei kultúra a 21. század elején hol tart.

A folyómetaforát a hagyományos zenetörténeti modellre vetítve magunk előtt láthatjuk a nagy zeneszerzőket, amint vidáman hajóznak a történelmi beteljesülést jelentő tenger felé. A 19. századtól örökölt narratívának megfelelően a folyásirányt az alkotó eredetiség határozza meg, a hajókat pedig az újdonság iránti vágy hajtja. A forrás a gregorián volna, ahonnan a többszólamúság kialakulásán és kibontakozásán át az opera születéséig és a barokkig hajózunk, ott aztán hirtelen kiszélesedik a folyó, és felgyorsul a tempó. Jön Bach, majd a Bach-fiúk, Haydn, Mozart, Beethoven, érkeznek a romantikusok, jet-skivel előzgetik egymást, közben a klasszikus tonalitás harmóniavilága erjedni kezd a mélyben, a 20. század elején végleg felbomlik, balról behajózik Bartók a népzenevel, jobbról Stravinsky a zenei múlt neoklasszikus újrahasznosításával, középen pedig ott úsznak Schönbergék, vitorlájukat dodekafon szigor dagasztja, végül

hatalmas motorcsónakokban megjelennek a második világháború utáni avantgárdok, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Milton Babbitt és társaik. Így jutunk el a 20. század végére, és... hová is? Nagyon úgy tűnik, hogy nemcsak a tenger nem létezik, de a folyó is eltűnt.

A folyómeder azonban megmaradt.

A nagyközönséget soha nem érdekelte a történelmi szükségszerűség, ők csak zenét szeretnének hallgatni. De ha egy ponton túl már a zeneszerzők és a szakma számára sem érdekes, hogy a szó filozófiai értelmében is új zenék jöjjenek létre, akkor tényleg véget ért a nyugati művészi zene története. Nem abban az értelemben, hogy a zeneszerzők nem írnak többé műveket. Hanem abban az értelemben, hogy a nyugati zenekultúra nagy narratívája a jelenre vonatkoztatva érvényét veszti – márpedig legalább kétszáz éve e narratíva jelentette e kultúra motorját.

Nem a zeneszerzők tűntek tehát el és nem a folyómeder, hanem a folyó.

Abból a bizonyos nagy elbeszélésből ugyanis rengeteg alkotó kimaradt: akik lassabb tempóban haladtak, akik egy tetszetős partszakaszon kikötöttek, akik a folyó közepén lehorgonyoztak, vagy akik megpróbálták az árral szemben úszni. Manapság mindenki azt csinál, amit akar. Aki szeretne, írhat 19. századi stílusban romantikus zenét, akit jobban érdekel a kísérletezés, kísérletezik. Nyugodtan lehet kerekeket szerelni a hajókra, és fel-alá furikázni az üres folyómederben.

A folyó természetesen nem csupán esztétikai okok miatt tűnt el. E fejlemény szorosán összekapcsolódik a kései kapitalizmus zenefogyasztási szokásainak alakulásával. *Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989* című 2017-es könyvében Tim Rutherford-Johnson angol zenetörténész amellel érvel, hogy a hidegháború korszakának sajátos zenéje az avantgárd volt, amennyiben ma már tudható, hogy a második világháború utáni újjenei kísérletezés legfőbb terepének számító darmstadti nyári kurzusokat részben a CIA támogatta (így próbálták erősíteni a keleti blokk konzervatív zenei esztétikájának ellenpólusát). Ahogy aztán az 1990-es években a vasfüggöny lebomlásával mindkét oldalon okafogottá vált a kortárs zene ideológiai jellegű támogatása (a keleti oldalon ráadásul a pénz is elfogyott), az új zene pedig kiszolgáltatottá vált a kapitalista piac törvényeinek. Nem véletlen, hogy Pärt és Górecki művei éppen az 1990-es évek elején tettek szert a kortárs művészi zene közegében elképzelhetetlen mértékű népszerűsége. Górecki 1976-ban komponálta 3. *szimfóniáját*, Pärt pedig a nyolcvanas évek közepén írta a *Te Deumot*. Vagyis „spirituális minimalizmusuk” hosszú éveken át nem igazán érdekelt senkit – egy szűk körtől eltekintve. Hogy aztán egyszerre sokak számára fontossá lettek, az nem elsősorban a művek esztétikai értékének köszönhető, sokkal inkább a lemezipar működésének és a művek tállalásának.

Górecki 3. *szimfóniáját* 1992-ben egy jelentős amerikai kiadó, a Nonesuch adta ki (létezett két korábbi felvétel is, de egyik sem zavart sok vizet), s a megjelenés éppen

egybeesett a brit Classic FM indulásával. Az üzleti alapon működő rádióadónak az volt az újdonsága, hogy teljes művek helyett csak tételeket játszottak be (a szakma bosszúságára, s a hallgatók nagy örömére). A korábban rockzenei műsorokból ismert műsorvezető, Paul Gambaccini rendszeresen bejátszott részleteket Górecki művéből a *Classical Countdown* című műsorban, aminek köszönhetően a hallgatók is egyre többet szerették volna hallani a darabot. A sikert látva a Nonesuch anyacége, a Warner Brothers úgy döntött, hogy revideálja a lemez marketingstratégiáját. Elküldték a CD-t a közbeszédet meghatározó fontos embereknek – ahogy ma mondanánk: influenszereknek –, mások mellett Mick Jaggernek, Tori Amosnak és az akkori brit miniszterelnök feleségének, Norma Majornek. A lemezt ideális karácsonyi ajándékként pozicionálták (Enya, Mike Oldfield, Madonna és az R.E.M. mellett), az eladások pedig meglódultak, és hosszú hónapokon át nem is nagyon akartak megállni. (Howard 1998: 143.)

Pärt művei más utat jártak be. Az eredetileg jazzkiadónak indult ECM legendás igazgatója, Manfred Eicher 1980-ban Stuttgart és Zürich között autózva hallotta először Pärt zenéjét a rádióban (elmondása szerint annyira elbűvölte a zene, hogy félre kellett állnia). 1984-ben aztán részben Pärt miatt indította útjára az ECM New Series elnevezésű kortárs zenei lemezsorozatot, s az első, *Tabula rasa* című album kizárólag Pärt műveit tartalmazta. Szemben a szokásos klasszikus zenei lemezekkel, az album anyagát a popzenéből ismert conceptalbumok mintájára építette fel, vagyis úgy, hogy a lemez ne elsősorban az élő koncertélmény pótlakaként funkcionáljon, hanem maga is műalkotásként működjön. Ráadásul nemcsak klasszikus előadókat kért fel a művek előadására, hanem az 1975-ös *Köln Concert* óta a kiadó legnépszerűbb művészeinek számító jazz-zongoristát, Keith Jarrettet is, aki Gidon Kremerrel játszotta fel a lemeze Pärt *Fratres* című művének hegedű–zongora verzióját. A lemez a maga idején is szép sikert aratott, az 1990-es években, a CD színrelépésével azonban az ECM kortárs zenei eladásai is megugrottak. (Rutherford-Johnson 2017: 45.)

Vagyis Górecki és Pärt sikerében egyaránt óriási szerepet játszott az 1990-es évek gazdasági környezete, a Classic FM indulása, a CD-formátum népszerűsége és a hidegháború utáni légüres térben népszerűvé váló újfajta spiritualizmus. Mindez természetesen semmit nem mond Góreckiről és Pärtről, akik jóval népszerűségük előtt, őszinte esztétikai és vallási hittől vezérelve indultak el a zenetörténet folyómedrében visszafelé.

Hogy milyen mértékben vált az ezredfordulós gazdasági környezet tipikus termékévé a „spirituális minimalizmus”, s hogy a hagyományos zenetörténeti modell mekkora változáson ment keresztül addigra, azt Górecki 3. *szimfóniájának* korabeli újsághirdetése demonstrálja a legvilágosabban. A Warner kiadó 1993-ban kétoldalas hirdetést jelentetett meg a darabról a brit zenei szaklapban, a *Gramophone*-ban. A kortárs zene közegében két teljes oldalnyi hirdetés már önmagában is megdöbbentő, ennél is izgalmasabb volt azonban maga a hirdetés. A bal oldalon a mű negatív kritikáiból hoztak

szemelvényeket (szellemiségükben hasonlóak voltak az említett Pärt-kritikához), a jobb oldalon pedig mindenféle kommentár nélkül a lemezeladási eredményeket sorolták fel országokra lebontva. (Howard 1998: 146.)

A zenészsakma és a nagyközönség tehát nemcsak eltávolodott egymástól a Babbitt írását követő fél évszázad során, hanem egymás antagonisztikus ellentéteivé is váltak: a negatív szakmai kritika üzembiztosan jelzi a kereskedelmi sikert, és megfordítva, a széles körű siker kizárja, hogy egy zenemű a „hagyományos” értelemben művészi értéket képviseljen. Hagyományról persze csak időjelben beszélhetünk, hiszen „rég” és „új” történelmi szerepe felcserélődött. Nora Pärt (a zeneszerző felesége) ezt a következőképpen fogalmazta meg egy 2000-ben megjelent beszélgetésben: „A leghihetlenebb az, hogy ma azok számítanak konzervatív kritikusnak, akik a legelkeseredettebben fogják pártját a modern zenének, miközben képtelenek elfogadni a múlttal való bármiféle kompromisszumot.” (Pärt 2019 [2000]: 163–164.)

A Górecki-szimfónia említett hirdetésének ellentétje lehetne a rangos angol könyvkiadó, az Ashgate egy-egy jelentős zeneművet bemutató monográfiasorozata, a „Landmarks in Music after 1950” egyik kötete, amely történetesen a sorozat egyetlen magyar vonatkozású darabja. Maga a sorozatcím is mintha a régi zenetörténeti modell követését sugallná, amennyiben a zeneszerzésre valamiféle útként tekint, amelyen mérföldkövek jelzik a jelentős alkotásokat. A szóban forgó kötet Kurtág György *Bornemisz Péter mondásai* című darabjáról szól, szerzője Rachel Beckles Willson (Beckles Willson 2004). Az 1968-ban Darmstadtban bemutatott, szopránra és zongorára írott, közel negyvenperces, az emberi előadói és befogadói képesség korlátait feszegető művet a magyarországi és a nemzetközi szakirodalom egyaránt a világháború utáni legjelentősebb darabok között tartja számon, nem csoda tehát, hogy része lett a sorozatnak. Csakhogy Beckles Willson a kötet függelékében közli a bemutató és a könyv megjelenése között eltelt időszak valamennyi előadását, s ebből kiderül, hogy összesen huszonnégyszer játszották a darabot, vagyis harminchat év alatt ennyi énekes, illetve zongorista tanulta meg a művet. Összehasonlításképpen: jelenleg Kínában mintegy harmincöt millió gyerek tanul klasszikus zongorát (Hoffmann 2011). Vagyis a *Bornemisz Péter mondásai* úgy válhatott a világháború utáni évtizedek legjelentősebb zeneműveinek egyikévé, szakmai tanulmányok és egyetemi kurzusok témájává, hogy alig valaki hallotta, illetve játszotta élőben. Ez a tény persze nem Kurtág művét minősíti, hiszen zenei komplexitását és gondolati mélységét tekintve a *Bornemisz Péter mondásai* méltó párja a klasszikus zenei kánon legmagasabban jegyzett műveinek. Azoknak a műveknek, amelyeknek 20. század végi előadástörténete ugyancsak arról tanúskodik, hogy a zenetörténet hagyományos fogalmának vége.

Ha madártávlatból tekintünk a nyugati művészi zene előadástörténetére, a feltáru-
ló kép azt mutatja, hogy valamennyi korszaknak megvolt a saját előadói stílusa, s minden

zenét, régít is, újat is ebben az idiómában adtak elő. Mozart a saját szimfóniáira jellemző zenekari apparátusra hangszerelte át Händel *Messiását*, amikor a régi zene iránt rajongó Gottfried van Swieten által alapított zenei társaság, a Gesellschaft der Associierten előadta a művet 1789-ben, számos kórustétel virtuózabb anyagát pedig szólistákra bízta a korabeli bécsi misék stílusának megfelelően (Cottle 1991: 19). Bach *Máté-passiójának* első modern előadásán, amelyet a húszéves Felix Mendelssohn vezényelt 1829-ben, a korabeli feljegyzések szerint nagyjából 150 fős kórus énekelt, éppen akkora, mint a korabeli oratóriumok előadásain (Applegate 2005: 38). Hogy Bach szólamonként egy – legfeljebb két – énekessel adta elő a passióit és a kantátáit, az nem számított, Mendelssohn generációja nem is tudott erről, mi több, a Bach korabeli előadói gyakorlat nem is érdekelte őket. Ferruccio Busoni, a múlt századforduló egyik legjelentősebb zongoravirtuóza és zeneszerzője pedig csak lényeges változtatásokkal tartotta előadhatónak a *Goldberg-variációkat*. Amikor a kottát 1915-ben közreadta, a következőket írta az előszóban: „Hogy ezt a figyelemre méltó művet megmentjük a hangversenyerem számára, (...) muszáj – még inkább, mint Bach többi zongoraműve esetében – rövidítések és átalakítások révén hozzáidomítani mind a hallgató felfogóképességéhez, mind az előadó lehetőségeihez.” (Busoni 1915: 3.) Hangversenyeremi előadás esetén Busoni bizonyos tételek teljes elhagyását javasolja, és az utolsó három tételt radikálisan átalakítja, hogy a korszak zenei ízlésének megfelelő csúcspontot létrehozza: a zárótételt (amely Bach eredetije szerint a nyitótétel szó szerinti ismétlése) egy oktávval mélyebbre helyezi, s szinte újrakomponálja. Így ír erről az előszóban: „A közreadó kíváncsnak tartotta, hogy a témát eredeti dallami körvonalai szerint alakítsa át, leegyszerűsítse és megszabadítsa a díszítmények sűrű szövevényétől, hogy így a lezárás valamiféle himnikus hatást keltsen.” (Busoni 1915: 4.)

A 20. század folyamán aztán egyre kevésbé tűnt elfogadhatónak, hogy az előadó Busoninhoz hasonló beavatkozásokat végezzen a művön, mivel ezt tiltotta a *Werktreue*, a „műhöz való hűség” eszméje, és a mind erősebbé váló historikus szemlélet, amelynek célja az volt, hogy a Mozart–Mendelssohn–Busoni-féle előadói hagyomány porától megtisztítva a régi zenéket eredeti mivoltukban támassza fel (bármit jelentsen is ez). Az angolszász világban „történetileg tájékozott előadás”-nak („historically informed performance”) nevezett gyakorlat – vagy egyszerűbben: historikus előadás – képviselői kezdetben őszintén hittek abban, hogy a zenei előadóművészetben létezhet korhűség és történeti hitelesség. Hogyha csembalón játszunk Bachot zongora helyett, bélhúrokat teszünk a vonóhangszerekre, átültetjük a gyakorlatba mindazt, ami a zenei előadásról szóló korabeli elméletírásokból megtudható, képesek leszünk valamiféle időutazóként visszafejteni a történelem fonálát.

Nyilvánvaló persze, hogy a historikus előadói gyakorlat alapvető célkitűzései megvalósíthatatlanok, és a régizenei mozgalom legnagyobb alakjai, Nikolaus Harnoncourt,

Gustav Leonhardt vagy John Eliot Gardiner ezzel természetesen tisztában is voltak. Hiszen ahogy Hans-Georg Gadamer 1960-ban megjelent főművében, az *Igazság és módszerben* megfogalmazta:

Mint minden restauráció, az eredeti feltételek helyreállítása is reménytelen erőlködés létünk történetisége miatt. A helyreállított, az elidegenedésből visszahozott élet nem az eredeti élet. Még a múzeumból a templomba visszaállított kép vagy a régi állapotában helyreállított építmény sem az, ami valaha volt – turisztikai látványossággá válik. (Gadamer 2003 [1960]: 198.)

Művének egy korábbi fejezetében pedig Gadamer konkrétan a zenei „historizmus” vitázik:

Az interpretáció bizonyos értelemben utánalkotás, de ez az utánalkotás nem egy előzetes teremtmény követ nyomon, hanem a megalkotott mű alakját, melyet úgy kell előadni, ahogy értelmet találunk benne. Ezért a historizáló előadás – például régi hangszerek megszólaltatása – nem annyira hű, mint gondolják. Inkább mindig az a veszély fenyegeti, hogy mint az utánzás utánzása – Platón szavaival – „háromszorosan tér el az igazságtól”. (Gadamer 2003 [1960]: 151–152.)

Némiképp leegyszerűsítve: a korhűség fogalma értelmezhetetlen, amennyiben az a hangrögzítés korának hűségét jelenti egy olyan kor iránt, melynek zenei lényegét az elhangzottak egyszerűsége és megismételhetetlensége adta.

Richard Taruskin világított rá az elsők között arra, hogy a historikus előadói gyakorlat valójában nem a múlttól szól, hanem a késő 20. század sajátos, egyetlen korábbi korszakra sem jellemző előadói stílusáról van szó, hogy a historikus interpretációk nem azért sikeresek, mert történelmi vagy stilisztikai szempontból „korrektek”, hanem mert megfelelnek a mai zenehallgatási ízlésnek, amely a jólfészült, világos, eleven előadásokat részesíti előnyben. (Taruskin vonatkozó esszéi *Text and Act* címen kötetbe rendezve is megjelentek: Taruskin 1995.)

Taruskinnak abban minden bizonnyal igaza van, hogy egy historikus szellemiségű Bach-előadás sokkal többet árul el a 20. század végéről, mint a 18. század elejéről, ahogy Busoni Bach-interpretációja is elsősorban a saját koráról szól. Van azonban a historikusok és valamennyi korábbi előadói praxis között egy jelentős különbség, és paradox módon éppen ennek köszönhető, hogy a zenetörténet hagyományos fogalma mára nemcsak a zeneszerzésben, hanem a zenei előadóművészetben is értelmét veszítette.

Nagyjából a 20. század elejéig Bach zenéjének előadása együtt alakult a mindenkori zeneszerzés stílusával. Mozart, Mendelssohn vagy Busoni számára Bach kortárs zene

volt, saját zenei nyelvükre fordították le a zeneszerző műveit. Nem az érdekelte őket, hogy Bach miként szólhatott a múltban, hanem az, hogy miként lehet szóra bírni a mindenkori jelenben. Nem a zenetörténet múltja, hanem a zenetörténet jövője volt számukra fontos. A historikus előadói gyakorlat számára azonban a kortárs zene érdektelen. Mi több, a régi zenék újraértelmezésével és elfeledett zeneszerzők, illetve művek kanonizálásával a koncertélet perifériájára szorult kortárs zenétől még több levegőt szív el, vagyis az előadóművészet és a zeneszerzés nemcsak elválik egymástól, de bizonyos mértékig egymás ellenfeleivé is válnak.

A zenetörténet tehát egyrészt valamiféle „kötelmi viszony foglyává” tette a zeneszerzőket, másrészt leválasztotta az előadóművészeket a kortárs zenéről. Végül – mint aki jól végezte dolgát – megszűnt. S hogy mindezt ki a felelős? Természetesen azok, akik a zenetörténetet kitalálták. A zenetörténészek. Én kérek elnézést.

Irodalom

- Adorno, Th. W. (2017) *Az új zene filozófiája*. Fordította Csobó Péter. Budapest: Rózsavölgyi
- Applegate C. (2005) *Bach in Berlin. Nation and culture in Mendelssohn's revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- Babbitt, M. (1958) Who cares if you listen? *High Fidelity*, 8/2: 38–41.
- Beckles Willson, R. (2004) *György Kurtág: The sayings of Péter Bornemissza. A 'Concerto' for soprano and piano*. Aldershot: Ashgate
- Bernstein, D. W. és Hatch, C. (2001) *Writings through John Cage's music, poetry and art*. Chicago: Chicago University Press
- Block, S. (1983) George Rochberg: progressive or master forger? *Perspectives of New Music*, 21: 407–409.
- Brendel, K. F. (1852) *Geschichte der musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen zeiten bis auf die gegenwart*. Leipzig: Hinze
- Busoni, F. (1915) közr. *Johann Sebastian Bach: Aria mit 30 veränderungen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel
- Cottle, A. (1991) Mozart's arrangement of „Messiah”. *The Choral Journal*, 31/9: 19–24.
- Csabai M. (2018) Arvo Pärt megkönnyezte a Fesztiválzenekar játékát. *Fidelio*, 2018. szeptember 24., <https://fidelio.hu/klasszikus/arvo-part-megkonnyezte-a-fesztivalzenekar-jatekat-139465.html>
- Csengery K. (2004) Hangverseny. *Muzsika*, 47 (6): 41–44.
- Dies, D. (2013), Defining 'spiritual minimalism'. In K. Potter és Kyle Gann (szerk.): *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Farnham, Surrey: Ashgate, 315–335.
- Frisch, W. (1993) *The early works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press

- Gadamer, H-G. (2003) *Igazság és módszer*. Fordította Bonyhai Gábor. Budapest: Osiris
- Hoffmann, E. (2011) The key to success. *Financial Times*, 2011. május 11. Elérhető: <https://www.ft.com/content/320e8466-827a-11e0-8c49-00144feabdc0>
- Howard, L. B. (1998) Motherhood, “billboard”, and the Holocaust. Perceptions and receptions of Górecki’s Symphony No. 3. *The Musical Quarterly*, 82: 131–159.
- Martin, F. (1938) Maurice Ravel. *Schweizerische Musikzeitung*, 78 (6): 23–25.
- Pärt, A. (2019) *Válogatott beszélgetések és írások*. Fordította Fülöp Péter. Budapest: Rózsavölgyi
- Peles, S. (2012) (szerk.) *The collected essays of Milton Babbitt*. Princeton, NY: Princeton University Press
- Rutherford-Johnson, T. (2017) *Music after the Fall. Modern composition and culture since 1989*. Berkeley: University of California Press
- Schönberg, A. (1974) *Arnold Schönberg levelei*. Fordította Tallián Tibor. Budapest: Zene-műkiadó
- Szabolcsi B. (1999) *A zene története*. Budapest: Kossuth
- Taruskin, R. (1995) *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press
- Taruskin, R. (2004) *Music in the late twentieth century. The Oxford history of western music. Vol. 5*. Oxford: Oxford University Press
- Taruskin, R. (2012) Minek a története? Fordította Fazekas Gergely. *Muzsika*, 55 (5): 9–11.
- Webern, A. (1983) *Előadások – Levelek – Írások*. Fordította Várnai Péter és Maurer Dóra. Budapest: Zeneműkiadó

Tófalvy Tamás¹ – Barna Emília

Nem csak egy playlist

A humán és algoritmikus ajánlórendszerek szerepe a digitális zeneipar társadalmi egyenlőtlenségeinek újratermelésében

Bevezetés: a zeneipari egyenlőtlenségek és az internet

A társadalomban meglévő rendszerszintű egyenlőtlenségek meghatározóak a kulturális iparágakban is. Az egyenlőtlenségek az erőforrások, jövedelmek és lehetőségek kiegyensúlyozatlan megoszlásában nyilvánulnak meg, többek között a földrajzi hely, a nemek vagy a nemzetiség és származás alapján, és ezek az eloszlások a zeneipar értékláncának minden elemét érintik. Éppúgy megjelennek az előállítás terében, a művészek és alkotók életpályáiban, mint a forgalmazói hálózatokban és a fogyasztók oldalán is. Mivel a társadalmi viszonyokat részben az iparági körülmények között létrejövő kulturális termékek formálják, a kulturális iparágak, azon belül a zeneipar egyszerre színtere és szimbolikus újratermelője is a(z egyenlőtlen) társadalmi viszonyoknak. Ahogy Raymond Williams fogalmazott:

A kulturális alkotás és tevékenység nem felépítmény annak szokásos értelmében: nemcsak a mélység és teljesség miatt, amellyel valamely kulturális hegemoniát megélünk, hanem azért is, mert a kulturális hagyományokat és gyakorlatokat nem csupán a kialakult társadalmi és gazdasági struktúra felépítményszintű kifejeződéseinek (reflexióinak, közvetítőinek, leképzéseinek) tekintjük. Ellenkezőleg: a struktúraalakítás tényleges folyamataiként látjuk őket. (Williams 1977: 111; saját fordítás.)

A kulturális iparágak digitalizációjával újra és újra felmerült az az elképzelés, hogy az internet térnyerésével a zeneipar is kiegyenlítettebbé és demokratikusabbá válik – az egész társadalommal együtt (Lessig 2006) –, és az egyenlőtlenségek idővel elhalványulnak (lásd Hesmondhalgh 2019). A rendelkezésre álló adatok és elemzések azonban világosan mutatják, hogy ez a vágyott állapot nem következett be. A demokratizálódás és kiegyenlítődség helyett inkább az erőviszonyok átrendeződése és az egyenlőtlenség

¹ A szerzőt a fejezet megírásában a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatta.

újratermelődése történt meg, és történik napjainkban is. A digitalizálódó társadalom minden szegmensében (Eubanks 2018), így a digitális zeneiparban is még mindig meghatározó a már létező egyenlőtlenségek újratermelődése: többek között a női előadók alulreprezentáltak (Wang és Horvát 2019), a globális centrumból származó előadónak pedig több erőforrásuk és lehetőségük van műveik megismertetésére és terjesztésére (Verboord és Noord 2016).

Az újratermelődés egyik legfontosabb terepe a rendelkezésre álló zenei kínálat válogatása és szerkesztése. A zenei tartalom eltérő nézőpontok szerinti és a legkülönbözőbb módszerekkel zajló válogatása a zeneipar kezdetei óta meghatározó. A digitalizáció előtti kereskedelemben kapuőri döntések határozták meg a rögzített zenei termékeket (lemezek, kazetták) forgalmazó boltok kínálatát, az élő fellépések alakulását a médiában, a rádiós válogatásokat, a sugárzásokat és a televíziós szerepléseket. A közvetítés ezen alapvető mechanizmusai nem változtak meg a digitális zeneiparban. A jelenleg meghatározó streameltzene-fogyasztásban is kapuőri döntések határozzák meg a kínálat válogatását, csak éppen a kapuőrök összetétele és a döntéshozatal szereplői változtak meg (Barzilai-Nahon 2008; Wallace 2018). A nagy (*major*) kiadók és tartalomszolgáltatók helyét és szerepét a digitális platformok vették át a hierarchiában (Hesmondhalgh 2019), amelyek a legkülönbözőbb forrásokból származó tartalmak aggregálásával, közvetítésével, a felhasználók cselekvéseiből, interakcióiból épített adatvagyonra támaszkodva váltak új kapuőrökké a kulturális iparágakban, így a zeneiparban is. A tartalomválogatás és -közvetítés fő eszközeivé pedig az emberi kurátorok mellett az algoritmikus ajánlórendszerek léptek elő.

Ebben a tanulmányban felhívjuk a figyelmet néhány fontosabb tendenciára, de a megalapozott következtetések levonását megnehezíti, hogy a terület kutatása számos kihívással küzd. Ezeknek az egyik forrása a streamingplatformok működésének és logikájának átláthatatlansága (Baade 2018: 21; Gillespie 2018). Másrészt pedig annak az összetett szemléletmódnak a kidolgozatlansága, amely összekapcsolná a digitális zeneipar politikai gazdaságtanát a kulturális termelés, munka és fogyasztás szociológiájával, továbbá annak vizsgálatával, hogy a zenei kultúra hogyan tekinthető a társadalmi struktúra kifejeződésének, és hogyan járul hozzá annak újratermeléséhez. Apró lépéseket téve egy ilyen szemléletmód irányába, egyfelől azt szeretnénk bemutatni, hogy a fogyasztók zenéhez való hozzáférését, az új zenék felfedezését meghatározó algoritmikus és humán ajánlórendszerek hogyan termelik újra a társadalmi egyenlőtlenségeket a digitális zeneiparban. Másfelől pedig az újratermelés folyamatossága mellett érvelünk, azt állítva, hogy a zenefogyasztás és tájékozódás egyenlőtlenségek eloszlásának – többek között filterbuboréknak is nevezett – mintázatai nem kizárólag a digitális tér újdonságai, hanem mélyebben, a zeneipar, illetve a kulturális iparágak már meglévő strukturális egyenlőtlenségeiben gyökereznek.

Perszonalizáció és algoritmikus ajánlórendszerek a digitális zeneiparban

A zeneipar fogyasztói hálózatát (Leyshon 2012 [2001]) tekintve a zenei kínálat, illetve az egyes termékek fogyasztók felé kommunikálása a fizikai – az angolszász kifejezéssel élve: téglá és habarcs – üzletekben jellemzően a vásárlói tekintet fókuszának az irányításán keresztül valósult meg. Polcmegállítókkal, központi kihelyezésekkel, posztterekkel és az üzletben kihelyezett ajánlókkal lehetett (és lehet) változó sikerrel elérni azt, hogy az éppen látható több száz vagy akár több ezer tételből valamelyiket kitüntesse figyelmével a vásárló.

A digitális vizuális interfészen, azaz a különböző méretű és formájú monitorokon keresztül elérhető online zenei ökoszisztémában azonban nincs mód a kínálat ilyenfajta láttatására és a figyelem ilyen módon történő terelésére. A látható opciók összessége alapvetően korlátozott: egy nagyobb képernyőn még ha el is lehet rendezni, be lehet mutatni húsz-harminc tételt, ugyanez egy okostelefon kijelzőjén már mindössze négy-öt albumot vagy számot jelent, ami elenyésző töredék egy fizikai üzletben látható választékhoz képest. Ilyen feltételek között alapvetően fontos, hogy mely tételek kerülnek be ebbe a korlátozott válogatásba, és hogy ha a zenehallgató interakcióba lép a felülettel (kattint, kiválaszt, lapoz, átugrik, vásárol), milyen következő opciókat, ösvényeket ajánl neki a rendszer. Sajátos paradoxon jön létre ezáltal: az Anderson (2007) által „végtelen polc”-nak nevezett online választék hatalmas katalógusához egy olyan interfészen keresztül tudunk hozzáférni, amely jóval kisebb kiinduló választékot kínál; és a további választási lehetőségeket is már a kezdeti fogyasztói döntésekhez, illetve a vélt fogyasztói preferenciákhoz igazodva ajánlja fel a rendszer, előválogatva a kínálat teljességéből. Ugyanakkor a streamingszolgáltatók (Amazon Music, Apple Music, Google Play Music, Spotify) konvergenciájának köszönhetően a platformok egyre kevésbé az egyes zenei tételek eladására törekednek, ehelyett a zene mint szolgáltatás nyújtásával összekötik a (jellemzően csomagban, előfizetéssel történő) zenevásárlást a zenehallgatással. A fogyasztó egy ilyen konvergens platformon tehát egyszerre lehet vásárló és zenehallgató, és ez sajátos módon hozza egy térbe a vásárlás és zenehallgatás digitális korszakot megelőző rutinjait. Ha úgy tekintjük, hogy a felhasználó éppen „vásárol”, akkor a fizikai térben megszokottnál kevesebb opcióval találkozik, ha viszont „hallgatóként” értelmezzük, akkor például a lineáris, egy időben csak egy opciót felajánló rádióval szemben már jóval több választási lehetőséggel rendelkezik, köztük a műsorfolyam alakításának lehetőségével.

A hatalmas katalógusban való tájékozódáshoz nélkülözhetetlen valamilyen típusú szerkesztői közreműködés (Jansson és Hracs 2018), és ezt a problémát szolgáltatói oldalon eltérő módszerekkel közelítik meg. Bár sokszor alkalmaznak a zenei streamingplat-

formok emberi és gépi válogatókat egyaránt, a Spotify például egyes playlistek összeállításában, a Pandora pedig a zenei jellegzetességek kódolásában és elemzésében (Bonini és Gandini 2019; Fry 2019; Morris 2012), egy bizonyos méret felett már nem lehet a folyamatot fenntartható módon pusztán emberi erőforrásokkal menedzselni, ezért ezt a feladatot alapvetően a nem humán, algoritmikus ajánlórendszerek végzik el (Ricci et al. 2015). Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az algoritmikus ajánlórendszerek tisztán gépiek lennének, hiszen azokat is emberek programozzák és üzemeltetik, ahogy Goldschmitt és Seaver fogalmaznak:

A zenei felfedezés ezen eszközeit nem érdemes az emberek és algoritmusok közötti népszerű szembeállítás felől vizsgálni. Sokkal inkább úgy, mint szociotechnikai rendszereket, amelyek bizonyos, emberi és gépi zenei kapacitások koncepcióira épülnek, és egyben megerősítik azokat. (Goldschmitt és Seaver 2019: 65.)

Ezt a stratégiát a digitális világban, melyben robotizált, algoritmikus válogató- és ajánlórendszerek állítják össze a felhasználók számára a tartalomfolyamot, összefoglalóan perszonalizációnak nevezik (Prey 2018). A perszonalizáció koncepciójának lényege az, hogy a felhasználók lehetőleg olyan tartalmakkal találkozzanak, amelyek a feltételezett ízlésüknek, elvárásaiknak a legjobban megfelelnek. A magyarul „személyre szabásnak” is nevezett stratégia elnevezése azonban abból a szempontból megtévesztő, hogy a szolgáltatók célja nem az egyes egyéni igények minél pontosabb kiszolgálása, hanem az, hogy a rendelkezésre álló adatok – mint például a böngészési előzmények, a korábbi felhasználói viselkedés vagy éppen a közösségi hálókön hagyott digitális lábnyomok – alapján a lehető legakadálymentesebb és folyamatos zenefogyasztást segítse elő (Prey 2018; Rónai 2020).

A perszonalizáció végrehajtásában az algoritmusok által vezérelt ajánlórendszereké a főszerep. De mi is pontosan az algoritmikus ajánlórendszer, és milyen fontosabb fajtái meghatározóak a digitális zenében?

Az algoritmizált ajánlórendszerek főbb fajtái

Az algoritmizált ajánlórendszerek olyan programok, amelyek változó bemenő információk alapján, automatizált módon döntéseket hoznak a kódban meghatározott optimális megoldás függvényében, változó bonyolultsági szinteken (Li és Karahanna 2015). A robotizált, algoritmikus válogató- és ajánlórendszerek három legelterjedtebb fajtája a tételalapú (*item-based*), tartalomalapú (*content-based*) és a kollaboratív (*collaborative*) szűrés, avagy *filtering*, illetve ezek kombinációi. A tételalapú ajánlórendszerek az

egyes tételek metaadatai (az adatokról szóló adatok), például a hozzájuk tartozó címkék alapján döntenek el, hogy mondjuk egy zenehallgatónak érdekes lehet-e egy alternatív country műfajcímkével ellátott szám meghallgatása után egy másik, hasonló műfaji besorolással ellátott tétel lejátszása. Ugyanez az algoritmus vásárlás esetén is egy olyan opciót ajánlhat a fogyasztó figyelmébe, amely egy kategorizációs rendszer szerint összeköttetésben van vele. A tartalomalapú szűrés már egy fokkal továbbmegy ezen a szinten, és nem pusztán a tétel metaadataira figyel, hanem magára az adatra, azaz a tartalomra. Amennyiben például egy szoftver a zeneszám akusztikus jellegzetességeinek adatait is felveszi, és az ajánlórendszer inputjai között ez az adathalmaz is szerepel, akkor lehetőség nyílik hangzás, tempó, harmóniastruktúra és más zenei jegyek szerint ajánlani újabb, hasonlóknak vélt zenéket a hallgatóknak. Ilyen módszert használ például az egyik legrégebbi, algoritmikus szűrésre épülő online zeneszolgáltató, a Pandora (Fry, 2019; Morris 2012; Prey 2018) és a többek között a Spotify hibrid algoritmusának a részét képező The Echo Nest szoftvere is (Prey 2018). Az egyik legelterjedtebb szűrőalgoritmus-típus azonban nem a zeneszámok, hanem a zenehallgatók platformon követhető múltja, illetve a viselkedésükben található párhuzamok elemzése alapján hozza meg a döntéseit. A kollaboratív filtering megoldások a hallgatók vagy vásárlók viselkedését monitorozzák, és a hasonló érdeklődésűnek gondolt felhasználók interakcióit összevetve következtetik ki az optimálisnak kalkulált ajánlásokat (Prey 2018).

Mindezek a specializált algoritmusok a legtöbb esetben nem önállóan, hanem kombináltan alkotják egy ajánlórendszer döntéshozó mechanizmusát – ezeket nevezik hibrid ajánlórendszereknek –, amelynek még számos kiegészítő funkciója vagy tulajdonsága lehet. Ilyen például a felhasználói profilalkotás, melyben a *user* platformon rögzített múltja és kapcsolatai alapján alakítanak ki egy egyedi digitális fogyasztói személyiséget. Továbbá a felhasználóktól érkező visszajelzéseket is be lehet vonni az algoritmusok döntési folyamataiba. Számba lehet venni az implicit visszajelzéseket, amelyek nem igényelnek külön cselekvést a zenehallgatótól, de következtetni lehet belőlük a hallgató preferenciáira. Ilyen például annak számon tartása, hogy mikor ugrik át egy számot vagy pörget bele egy másikba a felhasználó, vagy hogy milyen számokat válogat össze egy playlistre (amelyből az ízlés változatosságára is lehet következtetni). Egyes ajánlórendszerek explicit *feedback*-rendszereket is figyelembe vehetnek, amelyekben a felhasználóknak lehetőségük van például értékelések vagy vélemények alapján, *like*- vagy *dislike*-visszajelzéseken keresztül kifejezni tetszésüket vagy nemtetszésüket.

Az algoritmikus újratermelés terei: egysíkúsítás, elfogultság, átlátszatlanság

Hogyan kapcsolódnak össze az algoritmizált ajánlórendszerek működési elvei a zeneipari egyenlőtlenségek újratermelődésével? A különböző perszonalizációs rendszerek a streaming-ökoszisztémában alapvető szerepet töltenek be a zenehallgatásban és -vásárlásban, a zenehallgatási szokások formálásában és az új zenék felfedezésében is (Aguiar és Waldfoegel 2018). Az olyan korai példákat követve, mint a Last.fm vagy a Pandora, a legnagyobb zenehallgatásra használt felületeken, a Spotify-on és a Deezeren algoritmusok határozzák meg a kínálathoz való hozzáférést, akárcsak a legnagyobb kiterjedésű online zenei adatbázisban, a YouTube-on, valamint a nagy tech vállalatok zeneértékesítő és -lejátszó platformjain, mint az Amazon Music, az Apple Music és a Google Play Music. Az egyenlőtlenségek újratermelése az algoritmikus ágensek által jellemzően három módon valósulhat meg: a választási lehetőségek egysíkúsítása (homogenizálása), az algoritmikus elfogultság, valamint az algoritmikus átlátszatlanság által, melyek lényegi összefüggésben állnak az algoritmusokat használó és működtető technológiai óriások, úgynevezett „platformok” gazdasági természetével.

A lehetőségek homogenizálása: a filterbuboréktól a súrlódásmentes zenéig

Az utóbbi évek egyik legnagyobb karriert befutott divatszava, avagy *buzzword*je a digitális médiáról folyó köz-, szakmai és tudományos beszédben a filterbuborék (avagy másik gyakori nevén a visszhangkamra, melyet elsősorban Eli Pariser nagy hatású könyve [Pariser 2011] emelt a köztudatba). A filterbuborék-elmélet radikális változata szerint a jelenség lényege az, hogy a médiafogyasztók döntéseit monitorozó és ezek alapján a vélt preferenciákat feltérképező algoritmusok olyan opciókat ajánlanak a fogyasztóknak, amelyek a legjobban illeszkednek múltbéli döntéseikhez. Ezáltal olyan visszacsatolási hurok jön létre, amelyből nem tudnak kiszakadni, nem ismernek meg az övékétől eltérő véleményeket, őket esetleg érdeklő, de a korábbi viselkedésük fősodrához nem hasonló tartalmakat. A filterbuborékokkal kapcsolatos szakirodalom metaanalízise alapján azonban Zuiderveen Borgesius és munkatársai (Zuiderveen Borgesius et al. 2016) arra jutottak, hogy olyan empirikus bizonyíték jelenleg nem áll rendelkezésre, amely alátámasztaná a filterbuborékok totális uralmát a tartalomfogyasztásunk felett. Az viszont kétségtelenül megfigyelhető, hogy az algoritmikus ajánlórendszerekre hagyatkozó tájékozódás könnyen homogenizálódik és polarizálódik, azaz a visszacsatolás miatt egysíkúvá és egyoldalúvá, elszigeteltté válik (Fry 2019).

A legtöbb zenei streamingplatform számára előnyös azonban, ha a zenehallgatók nem avatkoznak be komolyan az algoritmus által javasolt lejátszási listák összetételébe, hiszen minél inkább automatikusan, felhasználói megszakítás nélkül zajlik a zenefogyasztás, annál több zenét tud hallgatni a fogyasztó. Ez az elv, melyet Rónai András (Rónai 2020) a súrlódásmentes zene (*frictionless music*) ideájának nevez, határozza meg a streamingplatformok üzleti modelljeinek utópiáját. A súrlódásmentes zene koncepciója az olyan felhasználói viselkedéseket huzalozza elő, amelyek a lehető legnagyobb mértékben kiküszöbölik a folyamatos, homogén zenehallgatás útjába álló töréseket, súrlódásokat és akadályokat. A Spotify felületén ilyen célt szolgáló eszközök például a felhasználói élmény dizájnban kiemelt „*shuffle play*”, azaz a véletlenszerű lejátszást ösztönző gomb, és ilyenek a különböző hangulatok, kontextusok vagy cselekvések aláfestéseként keretezett playlistek előtérbe helyezése is. A súrlódásmentes zene ideája felől személve ugyanis az albumok egységei, de még akár a műfaji kategóriák is akadályai lehetnek a megszakítás nélküli, a felhasználó számára algoritmikusan felajánlott zenei folyam elfogadásának. A folyamat része, hogy a nagy technológiai vállalatok az olyan szolgáltatások révén, mint az Amazon az Alexa elnevezésű szoftverével (mely már számtalan háztartási eszközben megtalálható, egyebek mellett ez Echo nevű készülékben) és a Google Assistant szoftverét futtató Google Home, belépnek a háztartások tereibe, és „hangzóvá teszik” (*sonify*) azokat (Baade 2018: 11). Miközben természetesen a számlázás is „súrlódásmentes” (Bylin et al. 2011; idézi Baade 2018: 17). Mindezek a jelenkori zeneipari utópiák kísértetiesen hasonlítanak Bill Gates húsz évvel korábbi elképzelésére a „jövő házáról”, amelyben „tapéta mögé rejtett hangszórók biztosítanák a zenét, amely az embert szobáról szobára követné” (George 2000; idézi Kassabian 2012 [2002]: 14). Gates nem mellesleg a „súrlódásmentes kapitalizmus” megteremtését tűzte ki célként a digitális szolgáltatások révén, amelyek látványosan erőfeszítés nélkülivé teszik a fogyasztást (Gates 1995; idézi Sidó és Szabó 2018: 6).

A súrlódásmentes zene utópiáját további kontextusba helyezheti a hangvezérlés-alapú digitális interfészek egyre nagyobb térnyerése. Bár a vonatkozó piaci adatok nem teljesen transzparenssek, a legtöbb becslés szerint 2018-ban „több tízmilliót” adtak már el globálisan a hangvezérléssel működtethető, úgynevezett otthoni asszisztensekből, mely eladások legnagyobb részét az Amazon hasítja ki, illetve mellette a Google Home (Tung 2018). A hangvezérlés-alapú ökoszisztémában az ajánlórendszereken keresztül megvalósuló personalizációnak pedig várhatóan még jelentősebb szerepe lesz a zenehallgatás alakításában. Az audiointerfészen ugyanis nem lehet több opciót mutatni a felhasználónak – ilyen értelemben ez egyfajta visszatérés lehet a *broadcast* zenefogyasztás mintázatához, immár a platformok által uralt ökoszisztémában.

Algoritmikus elfogultság

Az algoritmusokról mint láthatatlan robotokról, kódokról és szoftverekről hajlamosak lehetünk azt gondolni, hogy racionális, matematizált konstrukciókként nélkülözik az emberekre jellemző tulajdonságokat, mint például az elfogultság. Azonban ez legalább két okból nincs így. Az egyik ok az a már korábban említett körülmény, hogy tisztán, teljesen emberi beavatkozás nélkül működő algoritmus nem létezik. A platformok legnagyobb része, így a zenei platformok is emberi és gépi együttműködésben működtetik a munka legnagyobb részét elvégző algoritmusokat, ezért nevezi Bonini és Gandini (2019) „algotoriális hatalom”-nak (az algoritmus és a kurátor szavakból összeollózva) az új, platformkapuőrök fő tartalomszűrő kompetenciáját. A másik ok az, hogy az algoritmusok kódját is emberek alkotják meg, és azok a célok, amelyeket szolgálnak, szintén humán ágensektől származnak (Bozdog 2013).

Az algoritmikus elfogultság (*bias*) vagy éppen egyenlőtlenség (*unfairness*) (Speicher et al. 2018), túl az emberi kontextuson és eredeten, a programok működésében is megnyilvánulhat. Az egyik ilyen elfogultsági mintázat az, amely részben az előző alfejezetben említett súrlódásmentes zene ágendáját is kiszolgálja. A humán és az algoritmikus elfogultságok itt is találkoznak, ahogy az emberek hajlamosak egy szűkebb körből válogatni, az ezt a szempontot kiemelő algoritmus, ráerősítve a választások tendenciájára, folyamatosan megerősíti ebben a felhasználót.

Az egyik leggyakoribb algoritmikus elfogultsági mintázat az úgynevezett népszerűségi (*popularity*) *bias*. Ebben a szűrőhurokban, a kollaboratív filtering azon természetéből fakadóan, hogy az algoritmus az emberek interakcióira figyel, azok a tételek kerülnek jobb pozícióba, amelyek eleve népszerűek. Ennek következményeképpen egyfajta Máté-effektus lép érvénybe az ajánlórendszerekben, háttérbe szorítva a népszerűtlenebb előadókat, valamint még inkább előtérbe emelve a már ismertebbeket és hallgatottabbakat (Bauer 2019). Mindezek mellett az algoritmus az adatok válogatásában is (*selection bias*) vagy a döntési helyzetek bemutatásában (*presentation bias*) is elfogultságot mutathat (Bozdog 2013), és a döntéseket a platform mögött álló piaci erőviszonyok, például a lemezkiadók érdekei is befolyásolhatják.

Ha a Spotify-jal mint a legnagyobb, elsősorban zenei tartalmakat nyújtó streaming-platformmal kapcsolatban elérhető adatokat és elemzéseket áttekintjük, akkor látható – annak dacára, hogy magába a kódba nem lehet betekinteni –, hogy a szolgáltatáson keresztül a fenti elfogultságok megannyi formája megjelenik. Így például a platform újratermeli a zeneipar számos területén (Berkers és Schaap 2018) megfigyelhető gender-egyenlőtlenséget: a legtöbbet streamelt előadók között jóval nagyobb arányban szerepelnek férfiak, mint nők – 2017 végén például a top10 legtöbbet streamelt szám előadóinak listáján egy nő sem kapott helyet (Pelly 2018).

A Spotify által 2018-ban kiadott, a platform egy évtizedes adatai alapján összeállított áttekintésből is az derült ki, hogy amellet, hogy a férfi előadók dominálták az összes toplistát, az angolszász országok zeneiparai mellett más területek nem tudtak komoly részesedést szerezni (Snapes 2018).

Algoritmikus átlátszatlanóság

Az egyenlőtlenség újratermelésében, ha nem is közvetlenül, de közvetetten fontos szerepet játszik az algoritmikus ajánlórendszerek azon tulajdonsága, hogy a működésük háttérében álló kódok, de jellemzően még az azok mögött álló elvek, *policyk* és célok is láthatatlanok a felhasználók számára (Ságvári 2017; Bodo et al. 2017). A fekete-doboz-jelenségnek is nevezett algoritmikus átlátszatlanóság következményeképpen a platformok működéséhez való szabályozói, szakmai és tudományos hozzáférés is nagyon korlátozott, mert az algoritmusok működésére leginkább csak következtetni lehet a betáplált információk és outputok alapján, de a magukra az algoritmusokra alkalmazható potenciális vizsgálati módszerek a legtöbb esetben nem használhatóak (Bodo et al. 2017). Mindez legalább kétféle módon járul hozzá az egyenlőtlenségek újratermelődéséhez, illetve az újratermelődés fennmaradásához. Egyfelől azáltal, hogy elfedi a piaci versenyt, mert a fogyasztók nem kaphatnak világos képet arról, hogy a szolgáltatások, melyeket használnak, pontosan milyen elvek mentén működnek. Másfelől pedig úgy, hogy a hozzáférés megtagadásával rendkívüli módon nehezzé válik az algoritmusok auditja, ellenőrzése (Eriksson et al. 2019).

Ezzel az algoritmikus zártsággal és átlátszatlanossággal éles ellentétben áll a felhasználók adatainak rendkívül széles körből való merítése és felhasználása (Goldschmitt és Seaver 2019), amely az egész platformgazdaságra, így a streamingszolgáltatók tevékenységére, illetve a Spotify-ra is jellemző (Vonderau 2019). A Spotify 2016-ban és 2018-ban is futtatott óriásplakát, illetve citylight-kampányai jó példát nyújthatnak erre az aszimmetriára. A kampány kreatív anyagában olyan üzeneteket lehetett olvasni anonimizált, de valós felhasználók adatai alapján megalkotva, mint például a „Kedves Felhasználó, aki Valentin napon négy óráig hallgattad a »Forever Alone« playlistet: jól vagy?”. A kiemelt adatok nélkül is tudható, hogy a Spotify és a többi platform a személyes adataink elképesztően széles merítésével rendelkezik és gazdálkodik. A kampány azonban nemcsak ennek a mélységére mutatott rá, hanem arra is, hogy a rendszernek integráns része az az inkonzisztencia is, amely a fogyasztók adatokhoz, *privacy*hoz fűződő viszonyát jellemzi. Éppúgy, ahogy a hétköznapi életben sem szokták a felhasználók alaposan ellenőrizni az adatkezelési elveket, és így tömegek egyeznek bele az adataik sokszor követhetetlenül bonyolult felhasználásába, ugyanakkor komolyan tartanak az

információk illetéktelen felhasználásától. A Spotify-kampányt sokan szórakoztatónak találták – de ezzel párhuzamosan számos kritika (Burgess 2018; Major 2016) kiemelte, hogy a hirdetések éppen a felhasználók egyoldalú kiszolgáltatottságára mutattak rá.

Humán kurálás és a társadalmi egyenlőtlenségek újratermelése

Az algoritmikus ajánlórendszerek és lejátszási listák mellett a digitális zenei platformok – változó arányban – emberi szerkesztőket, kurátorokat is alkalmaznak. A digitális zene(ipar)i diskurzusban a humán kurálás sok esetben az algoritmikus, gépi válogatással szembeállítva jelenik meg, továbbá az e szembeállítás mentén történő pozicionálás fontos szerepet játszott az elmúlt évtizedben létrejövő (nem interaktív) webrádió-, valamint interaktív, *on-demand* streamingszolgáltatók versenyében a digitális zene piacán. A playlistek egyik úttörőjének a Songza nevű platform tekinthető, amely 2011 és 2014 között létezett független vállalként. 2014-ben a Google felvásárolta a céget a dolgozók jelentős részét is átvéve, és velük együtt a „szakértő kurálás, a kontextusra [a zenefogyasztó hangulata, az általa zenehallgatás közben végzett elsődleges tevékenység] érzékeny lejátszási listák, valamint az antisznob hozzáállás éthoszát” (Dredge 2015; idézi Baade 2018: 11), amely ilyen módon a jelenleg 63 országban elérhető Google Play Music részévé is vált.

A kurált lejátszási listák a felülről jövő (*top-down*) zenei felfedezést (Baade 2018: 17) hivatottak segíteni a kurátorok zenei tudása, szakértelme révén. A Songzához hasonló, emberi kurálás alapú webrádiók és *on-demand* streamingszolgáltatók ennek megfelelően márkázott zenei élményeket kínálnak, amelyek a zenei hozzáférés, felfedezés és használat különböző stílusait célozzák a zenei irányítás különféle éthoszainak megfogalmazását segítségül hívva (Morris és Powers 2015: 4). A Songzáétól eltérő igényű közönséget célzott meg a 2014-ben induló Beats Music, amelyet alapítását követően néhány hónappal felvásárolt az Apple, majd 2015-ben elindította a helyében az Apple Music nevű szolgáltatást. A Beats Music a Songzához hasonlóan hangsúlyosan felértékelte az emberi kurálást az algoritmusalapúhoz képest, a minőség jelzőjeként használva azt (Morris és Powers 2015: 8). A fejhallgatókat és hangszórókat is gyártó Beats marketingkommunikációjában az audiofil felhasználókat célozta meg a kiemelt minőségű audio-fájlok és az emberi kurálás hangsúlyozásával (Morris és Powers 2015: 7). Morris és Powers leírása szerint a Beats által elképzelt zenefogyasztó egyszerre választékos és nosztalgikus – abban az értelemben, hogy a digitális felületeken is a kis, helyi, szakosodott lemezboltok világát keresi, amelyben a zenei műfajok, színterek szakértői hozzáértéssel és jó ízléssel ajánlják a legjobb, legizgalmasabb felvételeket. Ez az elképzelt zenefogyasztó tehát nem kíváncsi mindenre, csak a legjobb minőségre (Morris

és Powers 2015: 10), illetőleg a kuriózumra. A kurált lejátszási listák tehát bizonyos szolgáltatások esetén (mint a Beats) a *connoisseur*-típusú fogyasztás, máshol (például a Songzánál) az úgynevezett „*lean back*” („hátradőlve” élvezhető; Baade 2018) típusú fogyasztás élményét kínálják, amely során a szakértő szerkesztők leveszik a válogatás terhét a közönség válláról.

Az ezekben a marketingstratégiákban is megjelenő algoritmikus *versus* emberi (szakértői) kurálás szembeállítása azonban elfedi a kettő közötti, fent már említett komplex viszonyrendszert. Egyrészt azt, hogy az algoritmusokat mint technológiákat is (amelyek a szolgáltatók tulajdonát képezik) a zenefogyasztási gyakorlatokról, zeneesztétikáról, műfajokról és stílusokról, ízlésekről szóló emberi, szakértői tudások, valamint iparági szereplők gazdasági érdekei szerint állítják elő. Másrészt pedig, ahogyan Bonini és Gandini (2019: 5–7) részletesen ismerteti, a kurátorok munkájuk során szintén adatok elemzésére és algoritmusokra hagyatkoznak (illetve fordítva, az algoritmusalapú playlisteket is emberi kurátorok felügyelik és esetenként módosítják [Bonini és Gandini 2019: 6]). A kurátorok szakértelme és adatokkal, szoftverrel, algoritmusokkal megtámogatott munkája a zeneipar hagyományos kapuőrfunkciót betöltő szakértőinek – rádiós és televíziós zenei szerkesztők, zenekritikusok, lemezkiadók alkalmazottai – gyakorlataival fonódik össze. Különös tekintettel a tehetségek felkutatásáért és gondozásáért felelős A&R (Artist & Repertoire) személyekre vagy az előadó és a(z elképzelt) közönség között közvetítő szerepet betöltő producerekre. Ennek megfelelően a zeneiparban történetileg kialakult erőviszonyok képezik az „algotoriális hatalom” forrását. A legnagyobb hatalommal rendelkező szereplők ebben a rendszerben egyfelől az óriási, multinacionális lemezkiadó-, illetve szórakoztatóipari vállalatok, valamint az elektronikus tömegmédia (rádió, televízió), másrészt a platformkapitalizmus szereplői, a nagy digitális technológiai vállalatok, amelyek felhalmozott adatvagyonukkal és az annak alapján fejlesztett technológiai eszközökkel szereznek befolyást.

Zenei kurátorok mint új kapuőrök

A zenei streaming kurátori, azaz a *playlist*eket középpontba helyező fordulatát a 2014-es évre teszi a szakirodalom (Eriksson et al. 2019: 61), amely nemcsak a Songza említett felvásárlásának az éve, de a Spotify is ekkor vásárolta fel a Tuningo és az Echo Nest platformokat, amelyek a playlistek összeállítását szolgáló adatelemzésben és algoritmusfejlesztésben segítették a streamingszolgáltatót. A zenei kurátor – a kulturális szférában hagyományosan a múzeumok és galériák világával, tehát elsősorban magas kulturális képzetekkel társuló – fogalma is ekkorra vált elterjedt, a szakajtóban és a szakmai rendezvényeken (konferenciákon, kerekasztal-beszélgetéseken) aktívan vita-

tott kifejezéssé a zeneipari diskurzusban. A fogalom a zenei fesztiválok programjának koncepciójáért felelős szakemberek, a zenei bloggerek vagy éppen a DJ-k mellett elsősorban a streamingplatformok playlistjeinek összeállításáért felelős szakembereket és alkalmazottakat jelöli, de a professzionális mellett amatőr kurátorokról is beszélhetünk. Bár a terminus használatos az algoritmusalapú playlistek összeállítására is, alapvetően emberi tevékenységre utal. Szelekción alapuló szerkesztési gyakorlatra, amely mögött (szub)kulturális ismereteket, ízlést, valamint a műfajok és életstílusok közötti összefüggésekre vonatkozó (bennfentes) tudást feltételezünk. A kurálást mint gyakorlatot tehát bourdieu-i terminusokban (Bourdieu 1984 [1979]) a (szub)kulturális tőke, a distinkció, azaz a megkülönböztetés képessége teszi lehetővé. A kisszámú „jó” kiválasztása a „rossz” vagy „érdektelen” „tucatzénék” tömegéből, az izgalmas, új- és korszerű, „trendi” hangzás megkülönböztetése a középszerűtől vagy elavulttól, a „művészi” leválasztása a „középszerűtől” (Barna 2018). A kultúraszociológia alapvetései közé tartozik, hogy az ilyen esztétikai választások társadalmiak is: egyrésztől a társadalmi státusz által behatárolt ízlésen alapulnak, másrésztől a választások maguk is zenei cselekvések, amelyeken keresztül ízlések és identitások konstruálódnak (Frith 1996; Hennion 2007). A kurátori pozíció tehát a zeneipari mezőben egyértelműen hatalmi pozíció.

A tudományos szakirodalomban elfogadott elképzelés, hogy „a kurálás elterjedése az interneten elérhető információ egyre növekvő mennyiségének tulajdonítható” (Lindsay 2016: 119). A streamingszolgáltatások marketingkommunikációjában, ahogy arra Morris és Powers (2015: 4) rámutatnak, a „*stream*” (folyam) képét a zenei mindennütti jelenlét (Kassabian 2012 [2002]), a kiapadhatatlan választék metaforájaként használják. Ugyanakkor – ironikus módon – a kurátori fordulat nyomán ugyanezen platformok a lejátszási listákat a kiapadhatatlan választék problémájára kínált megoldásként hirdetik: az online tartalom átláthatatlan dzsungelében a szakértők nyújtanak segítő kezet és eligazítást.

A zenei kurálás professzionalizációja és társadalmi egyenlőtlenségek a zenei kultúra termelésében

A „kurátor” szó nem pusztán funkciót jelöl, hanem egy önálló szakmát a digitális zeneiparon belül. A kurátorok mint szakmai csoport munkájával és szociológiai jellemzőivel többek között Bonini és Gandini (2019) foglalkoznak. A streamingszolgáltatóknál alkalmazotti státuszban lévő kurátorok számát a szerzőpáros összességében néhány százra becsüli. Ez a zenei szakértők „globális elitje”, amely nagyrészt egyetemi végzettséggel rendelkező, gendertekintetben viszonylag diverz, és munkakultúrájukat, jellemző gyakorlatukat tekintve nagyrészt koherens csoportot képez (Bonini és Gandini 2019:

4). Legtöbbjük korábban is a zeneiparban dolgozott: vannak köztük, akik zenei újságíróként keresték a kenyerüket, mások rádiós DJ-ként vagy szerkesztőként, vagy éppen zenei menedzserként (Shah 2017; idézi Bonini és Gandini 2019: 4). Ebből azonban az is következik, hogy a „kurátorkodás” társadalmi státusz, osztálypozíció szempontjából nem különbözik lényegesen a zeneipar e hagyományosabb foglalkozáscsoportjától. (Bár a szerzőpáros viszonylag optimista a genderszempont tekintetében, a meglévő statisztikai adatok óvatosságra adnak okot, mivel konzekvensen világos férfidominanciát mutatnak [lásd például: Smith et al. 2018].)

A zenei kurátorok társadalma értelmezésünkben nemcsak a nagy streamingszolgáltatóknál alkalmazott szerkesztőket foglalja magába, hanem a különféle alternatív platformok, zenei blogok (*Pitchfork*, *The Hype Machine*) szerkesztőit is. Korábbi vizsgálódásaink (például Barna 2017) arra engednek következtetni, hogy szociológiai jellemzőkben az olyan alternatív – azóta már megszűnt – platformok, mint a helyi *niche*-ek reprezentációjára épülő 22tracks, kurátorai is jellemzően, azaz arányaiban kevés kivételtől eltekintve nyugati nagyvárosi, illetve kozmopolita életstílusú, jó anyagi helyzetű, közép- vagy felső-középosztálybeli, magas kulturális tőkével rendelkező, fiatal férfiak voltak. Ezek a válogatók online kurátori feladataik mellett – Bonini és Gandini, illetve Shah megfigyeléseéhez hasonló módon – rádiós szerkesztők, zenei újságírók, DJ-k, illetve promóterek, szervezők is a helyi élőzenei szektorban. Társadalmi összetételt tekintve tehát a nagyvállalatoktól – ideiglenesen legalábbis – független, a lokális kulturális sokszínűséget adott esetben jobban reprezentáló alternatív platformok is újratermelik a meglévő zeneipari egyenlőtlenségeket.

A fentiek arra mutatnak rá, hogy a zenei kultúra termelése, illetve a zeneiparban végzett munka hogyan reprodukál társadalmi egyenlőtlenségeket. Hasonló hatás érvényesül a földrajzi viszonyok, pontosabban a globális egyenlőtlenségek tekintetében is. A digitalizáció következtében, ahogyan azt Azenha már a kétezres évek közepén megállapította, a zeneipar bizonyos szegmensei decentralizálódtak, míg más szegmensek koncentrációja fokozódik (Azenha 2006: par. 11). Ezek a különbségek földrajzilag is strukturáltak a globális egyenlőtlenségekre visszavezethető módon. Ahol a hozzáférés kisebb, akár technikai okokból, akár a megfelelő szakértelem vagy készségek hiánya miatt, ott a hagyományos csatornáknak erősebb a szerepe (Azenha 2006: par. 47). Azaz paradox módon a globális centrumban az alteritás digitális útjai is – mint amit például a 22tracks képviselt – jobban ki vannak kövezve. A zene globalizált gazdaságát tekintve elmondható egyrészt, hogy az olyan központok, mint London, Los Angeles vagy New York, továbbra is meghatározóak, sőt, ugyanezek a városok sok esetben a techcégeknek is központjai (ahogy Leyshon megállapítja már a kétezres évek fordulóján „inkubátorokként” működő mp3-platformok kapcsán; Leyshon 2012 [2001]: 67). Másrészt a digitális és online technológia által lehetővé tett nem elhanyagolható mértékű földrajzi

decentralizáció – a részben alulról építkező transzlokális és transznacionális alkotói és üzleti kapcsolatok, hálózatok – mellett is megmarad e városoknak vagy városrészeknek a mágnesként működő szimbolikus tőkéje, „cool-faktora” (Taylor 2016: 178). Bár a kurátorok társadalma csak mérsékelten átlátható, a meglévő ismereteink szerint a kurátorok jelentős része is e városok lakója.

Ízlés, társadalmi egyenlőtlenségek és streaming

Ahogy arra Webster felhívja a figyelmet, a streamingfelületek az osztálymegkülönböztetés új formáinak is teret adnak. Egyrészt a fogyasztók „magukkal hozzák” a platformra a meglévő, a zenefogyasztás régebbi formáiból táplálkozó osztály-, gender-, etnicitás- vagy éppen generációs alapú gyakorlataikat (Webster 2019: 3). Másrészt a playlistek összeállítása az ízlés, a zenei szakértelem – amely lehet általános vagy egy-egy zenei szubkultúrára, *niche*-re korlátozott – új mezejét alkotja, melyen keresztül nemcsak a hivatásos kurátorok, de az amatőr playlist-összeállítók is reputációt tudnak építeni. A professzionális kurátorok mint zeneipari szereplők számára ennek nemcsak társadalmi, hanem közvetlenül gazdasági tétje is van; sőt a streamingplatformok a sikeres amatőr kurátorok számára is gazdasági lehetőségeket teremthetnek például azáltal, hogy alkalmazni tudják a népszerű amatőr kurátorokat.

A különböző streamingszolgáltatások marketingkommunikációjában az elképzelt fogyasztókat illetően váltakoznak a populista (a vezetésre szoruló tömegközönség) és az elitista hangvételű (a minőséget és különlegességet kereső *connoisseur*) diskurzusok, miközben úgy tűnik, a 2010-es évtizedben az előbbi volt megerősödőben (Barna 2018). Az elképzelt közönség vizsgálata azért érdekes, mert a különböző koncepciók más társadalmi-minem-konstrukciókat tükröznek. A *connoisseur*-típusú, a lemezgyűjtéssel részben átfedő zenehallgatói gyakorlatok például jellemzően maszkulin identitásokkal fonódnak össze (Straw 1997), míg a tömegkultúrát fogyasztó közönség hagyományosan femininként konstruálódik (Huyssen 1986), és a végtelen streamingdzsungelben vezetésre szoruló fogyasztókat is jellemzően nőként ábrázolják ezek a leírások. Illusztratív példát szolgáltat erre Jimmy Iovine producernek az Apple Music nevében tett, szexizmusáért utólag kritizált megjegyzése 2015-ből. Iovine úgy fogalmazott, hogy a playlistek a nők segítésére szolgálnak, akiknek „időnként nagyon nehéz (...) zenét találniuk” (CBS This Morning 2015). A Songza hangulat- és tevékenységalapú playlistjeit vizsgálva Baade arra következtet, hogy a szolgáltató a „felfelé mobil, technológiában jártas fiatal” – és hozzátehetjük, nyugati – „munkavállalókat” (Morris és Powers 2015: 111, idézi Baade 2018: 15) célozza, akiknek az életstílusába olyan elemek illeszkednek, mint a jóga, a koktélpártik, a kódolás, az alkotótevékenység vagy az alkalmi szexuális

kapcsolat. Csupa olyan kontextus és tevékenység, amelyhez a platform playlisteket kínált, valamint olyan közönséget szólít meg, amelynek tagjai szeretnék efféle életet élni. A Google Musicnál később elterjedt, a kurátorok rekrutációs folyamata során alkalmazott úgynevezett Susan Boyle-teszt ugyanakkor egy egészen más célközönségre utal. Susan Boyle, a *Britain's Got Talent* tehetségkutató tévéműsorán keresztül rövid idő alatt óriási népszerűsége szert tevő középkorú, „háziasszony”-megjelenésű skót énekesnő a „kimerült, középkorú, középszerű, valami felemelőre és gyönyörűre vágyakozó nő” közönségképét idézi (Baade 2018: 18).

Ami az alkotók, a zenésztársadalom egyenlőtlenségeit illeti, az algoritmusalapú playlistek elfogultságát elviekben éppen a humán kurálás gyakorlataival lehetne korrigálni. Hogy ez kevésbé történik meg, arra tanulságos adat a Spotify legnépszerűbb playlistjein szereplő női előadók rendkívül alacsony aránya – a kutatás idején a Rap Caviar playlisten például egyedül Cardi B szerepelt női előadóként (Kaplan 2018). Annak ellenére van ez így, hogy a nemi egyenlőtlenség – szemben a társadalmi struktúra más dimenzióival, mint az osztály- vagy a kapitalista világrendszer hierarchikus struktúrájából fakadó földrajzi egyenlőtlenségek – kérdése az utóbbi években jelentősen előtérbe került. A popzenei sajtóban is, mint például a Miley Cyrus és Sinéad O'Connor 2013-as levelezésével, majd Beyoncé 2015-ös feminista önpozicionálásával kapcsolatos média-diskurzusban, és különösen a Harvey Weinstein-ügy és a MeToo-mozgalom nyomán az iparági diskurzus részévé vált, leginkább a reprezentáció és a részvételi arányok szintjén megfogalmazva. A streamingszolgáltatók által reprodukált genderegyenlőtlenségekre válaszul például a Spotify a Smirnoff vállalattal összefogva létrehozott egy „egyenlősítő” (*Smirnoff Equalizer*) alkalmazást (Strauss 2018). Az a tény azonban, hogy a kurált playlisteket vizsgálva azt látjuk, hogy reprezentáció szintjén sem történik észlelhető változás, erősen rámutat az ilyen típusú kezdeményezések korlátaira, és arra hívja fel a figyelmet, hogy az egyenlőtlenségek a mélyebb társadalmi és gazdasági struktúrában gyökereznek, amely mind a zeneipart, mind a digitális platformgazdaságot áthatja.

Új kapuőrök: platformgazdaság és konvergencia

Mindezeknek az egyenlőtlenséget fenntartó és újratermelő digitális mechanizmusoknak különösen annak fényében van nagy jelentősége, hogy az átrendeződő kulturális iparági erőviszonyokban a piacot uraló „tradicionálisnak” nevezett szereplők helyét a platformgazdaság óriásai veszik át (Srnicsek 2016). Az internet elterjedésétől várt kiegyenlítettebb és demokratikusabb piac kialakulása helyett az őrsváltás során csupán annyi történt, hogy a régi kapuőrök helyét az újak vették át (Wallace 2018; Barzilai-Nahon 2008; Hesmondhalgh 2019), és az algoritmizált ajánlórendszerek mind fontosabb segítséget

nyújtanak a kapuóri szerepük betöltéséhez. A platformgazdaság működésének tágabb kerete is a globális egyenlőtlenségek fenntartásának kedvez, azzal a sajátos retorikai térrel kiegészülve, melyben a platformgazdaság óriásai jellemzően a kiegyenlítő és kozmopolita szerepüket kommunikálják (Elkins 2019).

2019 harmadik negyedében a világ tíz legnagyobb értékű vállalatából hét technológiai platform volt, melyből öt amerikai (Wikipedia 2019), még szűkebben négy kaliforniai, és ezek számos szolgáltatással gyakorlatilag monopolhelyzetben voltak. (Mint például a Facebook a *social networking*, a Google a keresés és a levelezés, az Amazon az e-kereskedelem területén stb.) Az algoritmikus ajánlórendszerek részei annak a növekedésközpontú stratégiának, melynek megfelelően a technológiai platformok arra töreksenek, hogy a felhasználót a saját felületükön tartsák, és a hétköznapi élet minél több területére kiterjedő szolgáltatás-portfólióval maradásra bírják. És a felhasználók életét minél inkább átszövi a digitális médiahasználat megannyi formája, az algoritmusoknak annál nagyobb szerepük lesz a kultúra- és zenefogyasztás alakításában (Seyfert és Roberge 2016).

Irodalom

- Aguiar, L. és Waldfogel, J. (2018) *Platforms, promotion, and product discovery. Evidence from Spotify playlists*. EUR – Scientific and Technical Research Reports, European Commission
- Anderson, C. (2007) *A hosszú farkok*. Fordította Darnyik Judit. Budapest: HVG
- Azenha, G. (2006) The Internet and the decentralisation of the popular music industry. Critical reflections on technology, concentration and diversification. *Radical Musicology*, 1., <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Azenha>
- Baade, C. (2018) Lean back. Songza, ubiquitous listening and Internet music radio for the masses. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 16 (1): 9–27.
- Barna, E. (2017) „The Perfect Guide in a Crowded Musical Landscape”. Online music platforms and curatorship. *First Monday*, 22 (4). Elérhető: <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/6914/6086>
- Barna E. (2018) Konzervatív fordulat a zeneiparban és a digitális zeneipar új vállalkozói. *Fordulat*, 23: 165–183.
- Barzilai-Nahon, K. (2008) Toward a theory of network gatekeeping. A framework for exploring information control. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 59 (9): 1493–1512.
- Bauer, C. (2019) Allowing for equal opportunities for artists in music recommendation. *Proceedings of the 1st Workshop on Designing Human-Centric MIR Systems (WsHCMIR 2019), Satellite Event to 20th Annual Conference of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR 2019)*, 25–27.

- Berkers, P. és Schaap, J. (2018) *Gender inequality in metal music production*. Emerald
- Bodo, B. és Helberger, N. és Irion, K. és Zuiderveen Borgesius, F. J. és Moller, J. és van der Velde, B. és Bol, N. és Van Es, B. és Vreese, D. (2017) Tackling the algorithmic control crisis. The technical, legal, and ethical challenges of research into algorithmic agents. *The Yale Journal of Law & Technology*, 19 (1): 133–180.
- Bonini, T. és Gandini, A. (2019) „First week is editorial, second week is algorithmical”. Platformization and music curation. *Social Media + Society*, 2009: 1–11.
- Bourdieu, P. (1984 [1979]) *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press
- Bozdag, E. (2013) Bias in algorithmic filtering and personalization. *Ethics and Information Technology*, 15 (3): 209–227.
- Burgess, M. (2018) Spotify and Tinder need to stop being creepy with customer data. *Wired UK*, február 16.
- Bylin, K. és Hau, L. és Peoples, G. (2011) Building digital businesses around music & rights. *Billboard*, 12. 03., http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=AONE&sw=w&u=ocul_mcmaster&v=2.1&id=GALE%7CA273901323&it=r&asid=11c2be75429318cc9d2bf68db06c6e27
- CBS *This Morning* (2015): Jimmy Iovine, Mary J. Blige talk Apple Music’s new ad, <http://www.cbsnews.com/videos/jimmy-iovine-mary-j-blige-talk-apple-musicsnew-ad>
- Dredge, S. (2015) Want a job making music playlists for Google? Pass the Susan Boyle Test first. *The Guardian*, 10. 16. Elérhető: <https://www.theguardian.com/technology/2015/oct/16/google-play-music-streaming-playlist-creators-susan-boyle-test>
- Elkins, E. (2019) Algorithmic cosmopolitanism. On the global claims of digital entertainment platforms. *Critical Studies in Media Communication*, 36 (4): 376–389.
- Eriksson, M. és Fleischer, R. és Johansson, A. és Snickars, P. és Vonderau, P. (2019) *Spotify teardown. Inside the black box of streaming music*. MIT Press
- Eubanks, V. (2018) *Automating inequality. How high-tech tools profile, police, and punish the poor*. St. Martin’s Press
- Frith, S. (1996): Music and identity. In S. Hall és P. du Gay (szerk.): *Questions of cultural identity*. SAGE, 108–127.
- Fry, A. (2019) An echoic chamber. Algorithmic curation and personalised listening. In E. Mazierska és L. Gillon és T. Rigg (szerk.): *Popular music in the post-digital age politics, economy, culture and technology*. Bloomsbury, 269–290.
- Gates, B. (1995) *The road ahead*. Viking Press
- George, D. (2000) The house of the future is here today. *CNN.com*, 01. 03., <https://edition.cnn.com/2000/TECH/ptech/01/03/future.homes/>
- Gillespie, T. (2018) *Custodians of the Internet. Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. Yale University Press
- Goldschmitt, K. E. és Seaver, N. (2019) Shaping the stream. Techniques and troubles of algorithmic recommendation. In N. Cook és M. M. Ingalls és D. Trippett (szerk.): *The Cambridge companion to music in digital culture*. Cambridge University Press, 63–81.
- Hennion, A. (2007) Those things that hold us together. Taste and sociology. *Cultural Sociology*, 1 (1): 97–114.

- Hesmondhalgh, D. (2019) Have digital communication technologies democratized the media industries? In J. Curran és D. Hesmondhalgh (szerk.): *Media and society*. London – New York: Bloomsbury Academic, 101–120.
- Huyssen, A. (1986) Mass culture as woman. Modernism's Other. In *After the Great Divide. Modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana University Press, 44–62.
- Jansson, J. és Hracs, B. J. (2018) Conceptualizing curation in the age of abundance. The case of recorded music. *Environment and Planning A*, 50 (8): 1602–1625.
- Kaplan, I. (2018) Spotify featured playlists use far more male artists than female, new data shows. *The Independent*, 06. 06. Elérhető: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/spotify-featured-playlists-singers-artists-men-women-gender-balance-a8386766.html>
- Kassabian, A. (2012 [2002]) A mindenütt jelen lévő (oda)hallgatás. Fordította Krémer Tamás. *Replika*, 78: 13–35.
- Lessig, L. (2006) *Code. Version 2.0*. Basic Books
- Leyshon, A. (2012 [2001]) Idő-tér (és digitális) sűrűsödés: szoftverformátumok, zenei hálózatok és a zeneipar újjászerveződése. Fordította Sántha Ágnes. *Replika*, 78: 45–76.
- Li, S. S. és Karahanna, E. (2015) Recommendation systems in a B2C e-Commerce context. A review and future directions. *Journal of the Association for Information Systems*, 16 (2): 72–107.
- Lindsay, C. (2016) An exploration into how the rise of curation within streaming services has impacted how music fans in the UK discover new music. *Journal of Promotional Communications*, 4 (1): 115–141.
- Major, K. (2016) Is it me or is Spotify's latest campaign creepy, voyeuristic and a little bit mean? *The Independent*, 12. 06.
- Morris, J. W. (2012) Making music behave. Metadata and the digital music commodity. *New Media & Society*, 14 (5): 850–866.
- Morris, J. W. és D. Powers (2015) Control, curation and musical experience in streaming music services. *Creative Industries Journal*, 8 (2): 106–122.
- Pariser, E. (2011) *The filter bubble. What the internet is hiding from you*. The Penguin Press
- Pelly, L. (2018) Discover weakly. Sexism on Spotify. *The Baffler*, 06. 04.
- Prey, R. (2018) Nothing personal. Algorithmic individuation on music streaming platforms. *Media, Culture and Society*, 40 (7): 1086–1100.
- Ricci, F. és Rokach, L. és Shapira, B. (2015) (szerk.) *Recommender systems handbook. The American Journal of Medicine*. Springer
- Rónai, A. (2020) Frictionless platforms, frictionless Music. The utopia of streaming in music industry press narratives. In Tofalvy T. és Barna E. (szerk.): *Popular music, technology and the changing media ecosystem. From cassettes to stream*. Palgrave Macmillan, 97–113.
- Ságvári B. (2017) Diszkrimináció, átláthatóság és ellenőrizhetőség. Bevezetés az algoritmus-etikába. *Replika*, 27 (103): 61–79.
- Seyfert, R. és Roberge, J. (2016) (szerk.) *Algorithmic cultures. Essays on meaning, performance and new technologies*. Routledge
- Shah, N. (2017) The music industry's new gatekeepers. *The Wall Street Journal*, 11. 15. Elérhető: <https://www.wsj.com/articles/the-music-industrys-new-gatekeepers-1510761-601>

- Sidó Z. és Szabó N. (2018) Bevezető a Fordulat 23. számához. *Fordulat*, 23: 2–8.
- Smith, L. és Choueiti, M. és Pieper, K. (2018) *Inclusion in the recording studio? Gender and race/ethnicity of artists, songwriters & producers across 600 popular songs from 2012–2017*. Annenberg Inclusion Initiative, <http://assets.uscannenberg.org/docs/inclusion-in-the-recording-studio.pdf>
- Snapes, L. (2018) Spotify at 10. Men dominate streaming service's most-played artists. *The Guardian*, október 10.
- Speicher, T. és Heidari, H. és Grgic-Hlaca, N. és Gummadi, K. P. és Singla, A. és Weller, A. és Zafar, M. B. (2018) A unified approach to quantifying algorithmic unfairness. Measuring individual & group unfairness via inequality indices. *Proceedings of the ACM SIGKDD International Conference on Knowledge Discovery and Data Mining*, 2239–2248.
- Srnicek, N. (2016) *Platform capitalism*. Polity Press
- Straw, W. (1997) Sizing up record collections. Gender and connoisseurship in rock music culture. In S. Whiteley (szerk.): *Sexing the groove. Popular music and gender*. Routledge, 3–16.
- Strauss, M. (2018) Spotify launches tool that shows how many female artists you listen to. *Pitchfork*, 03. 07., <https://pitchfork.com/news/spotify-launches-tool-that-shows-how-many-female-artists-you-listen-to/>
- Taylor, T. D. (2016) *Music and capitalism. A history of the present*. The University of Chicago Press
- Tung, L. (2018) Amazon: we sold tens of millions of echo devices in 2018, and Alexa now has 70,000 skills. *ZDNet*, 12. 20.
- Verboord, M. és Noord, S. van (2016) The online place of popular music. Exploring the impact of geography and social media on pop artists' mainstream media attention. *Popular Communication*, 14 (2): 59–72.
- Vonderau, P. (2019) The Spotify effect. Digital distribution and financial growth. *Television and New Media*, 20 (1): 3–19.
- Wallace, J. (2018) Modelling contemporary gatekeeping. The rise of individuals, algorithms and platforms in digital news dissemination. *Digital Journalism*, 6 (3): 274–293.
- Wang, Y. és Horvát, E. Á. (2019) Gender differences in the global music industry. Evidence from MusicBrainz and the Echo Nest. *Proceedings of the 13th International Conference on Web and Social Media, ICWSM 2019*, 517–526.
- Webster, J. (2019) Music on-demand. A commentary on the changing relationship between music taste, consumption and class in the streaming age. *Big Data & Society*, július–december: 1–5.
- Wikipedia (2019) List of public corporations by market capitalization, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_public_corporations_by_market_capitalization#2019
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and literature*. Marxist Introductions Series. Oxford University Press
- Zuiderveen Borgesius, F. J. és Trilling, D. és Möller, J. és Bodó, B. és De Vreese, C. H. és Helberger, N. (2016) Should we worry about filter bubbles? *Internet Policy Review*, 5 (1): 1–16.

Keszeg Anna

Az HBO Kelet-Európában¹

A televíziós kutatásokban az HBO-ról² szóló tanulmányok mind egyetértenek abban, hogy a csatorna új paradigmát teremt e területen: új tartalomszolgáltatási logika, új fogyasztói szokások és új tartalomtípusok, vagyis új médialogika jelenik meg, mely tulajdonképpen lefekteti a minőségi televíziózás alapjait. Az HBO-ról írni körülbelül olyan fajsúlyú, mintha Shakespeare-ről, Flaubert-ről vagy Cervantesről kellene értekezni. Ez az elitkultúra klasszikus kánonára tett utalás két okból is fontos lesz a következőkben. Egyrészt az HBO amerikai alapítástörténete tele van olyan párhuzamokkal, *ars poetica*kkal és tudatosan felépített megfelelésekkel, melyek az HBO-modellt a művészet, de főként az irodalomtörténet klasszikus hagyományaihoz hasonlítják. Másrészt e tanulmányban szeretnénk nagyon komolyan venni ezt a megfelelést, és rákérdeznünk arra: a kelet-európai HBO-tartalmak vonatkozásában jó-e nekünk bármire is ez az elitkulturális metafora, segít-e értelmezni az eddigi történeteket, illetve lehet-e ennek alapján jóslatokat megfogalmazni a jövőre nézve. Összefoglalómban arra törekszem, hogy (1) áttekintsem az HBO amerikai ikonikus történetét; (2) összegzést adjak az európai és azon belül a kelet-európai terjeszkedés menetéről; (3) végül pedig az HBO őstörténetének irodalmi párhuzamait átvéve eljátszom a gondolattal, mi minden következik abból, ha az irodalmi és művészeti mező perspektívájában elemezzük a kábeltelevíziózás e mamutjának történetét.

Az HBO alapításának időszaka a televíziózás globális történetét tekintve azzal az időszakkal esik egybe, amikor az amerikai kábeltelevíziózásban létező kínálat és műfaji sokszínűség immár lehetővé teszi a prémium és *niche* szolgáltatások iránti igény felismerését.³ A televízió technikai és tartalmi fejlődéstörténete a kilencvenes években kap-

¹ This publication is part of "DETECT. Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives", a project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 770151.

² Az HBO egy amerikai prémium kábel és műholdas televíziós csatorna, illetve márkanév, a Home Box Office Inc. része, mely az AT&T Inc. telekommunikációs cég tulajdonában levő WarnerMedia szórakoztatóipari és médiakonglomerátum leányvállalata. 1972. november 8-án indította első közvetítését. A cég leányvállalatai az Amerikai Egyesült Államokon kívül az HBO Latin Amerika (1991), az HBO Asia (1992, e név alatt 1995 óta) és az HBO Europe (1991) néven biztosítanak kábeltelevíziós és video on demand szolgáltatásokat.

³ Az HBO specifikusságának van még egy, az amerikai audiovizuális tartalomszolgáltatás sajátosságaira alapozott különlegessége: prémium jellege miatt a Federal Communication Commission által előírt tartalom-

csolódik össze a komplex vagy minőségi televíziózás azon modelljében, mely lehetővé teszi a nézői igényekre szabott, innovatív és kritikai igényű tartalomtípusok létrejöttét, s mely a televíziós sorozatok robbanásszerű elterjedéséhez vezet.⁴ Ezen időszak televíziós tartalomgyártására annyira rányomja bélyegét a televíziózás korábbi hagyományaival szembeni tiltakozás, hogy egyenesen a poszttelevíziózás időszakaként beszélnek róla (Leverette et al. 2008).⁵ Jason Mittell, akihez a komplex televíziózás fogalmát kapcsoljuk, ezt a kétezres évek elejére beérett változást így összegezte: „az amerikai televíziós tájkép megváltozott, a komplex és innovatív történetgyártás mind kreatív, mind gazdasági szempontból tovább él, míg a biztonságra játszó, megszokott megközelítésű sorozatok kereskedelmileg veszteségesek” (Mittell 2015: Bevezetés). Mittell a *komplex* jelzőt két másik megjelöléssel, a „filmszerű”, illetve „irodalmi” televíziózással szemben választja. Meglátása szerint azok az összehasonlítások, melyek e nagy presztízsű formátumokkal való hasonlóságra alapozva próbálják eloszlatni a televízióval kapcsolatos kultúrkritikai érveket, éppen arról feledkeznek meg, hogy a televíziózás saját médiumtörténetéből hozta felszínre a narratív komplexitáson alapuló formanyelvet (uo.). Médiumtörténeti szempontból mindenképpen egyetértek Mittell meglátásával, annál is inkább, mert a populáris/elit formátumok közötti különbségtételre nem ismerek meggyőző tudományos leírást, viszont intézményszociológiai szempontból mégis tanulságosnak érzem ezen összevetéseket. Hiszen tény, hogy a komplex televíziózás első nagy iskolája, a nyolcvanas évek közepétől önálló sorozatgyártásba kezdő HBO fontosnak tartotta egy olyan imaginárius felépítését, mely a televízióval való azonosulás helyett egy magasművészeti párhuzamra alapozta márkaidentitását (Cadieux et al. 2017: 24; DeFino 2017: 117; Campion 2018; Leverette et al. 2008: 83). Annak ellenére, hogy ma egy nagyon tudatos és a márka megjelenítés transzmediális felületein professzionálisan egybecsengő identitást láthatunk,⁶ az HBO fokozatosan építette fel televíziós elefántcsonttorony imagináriusát. Lássuk tehát ennek a fokozatosságnak az állomásait!

korlátozási szabályok a tartalmaira nem mindenben érvényesek. Az HBO-tartalmak sokszor hangsúlyozott realista-naturalista ábrázolásmódja a csatorna gazdasági modelljének egyenes következménye.

⁴ Az audiovizuális tartalomszolgáltatás története négy nagy korszakra bontható: az első korszakra a nagyjátékfilm és a mozi forgalmazási logikája nyomja rá bélyegét (a 19. század legvégétől a 20. század közepéig), a második korszak a közszolgálati televíziózás időszaka, amikor a tévé a nézők felét elcsábítja a mozitermekből (1950-től 1980-ig), a harmadik a televíziós készülékre szakosodott szolgáltatások pluralizmusának időszaka (1980-tól 2010-ig). A negyedik korszak a multiszektorális audiovizuális tartalomgyártás időszaka, az SVOD gazdaságtan kialakulása (2010-től napjainkig). Az HBO a harmadik korszak legfontosabb játékos. E történethez lásd Le Diberder (2019: 6–17).

⁵ 1996 és 2009 között az HBO szlogenje az a nagyhatású mondat, melyet a csatorna legmarkánsabb identitáskifejezőjének tekintenek: *It's not TV. It's HBO*. A mondat a presztízs fogyasztást úgy idézi meg, hogy kiírja önmagát a televíziós forma keretéből. Az ezt követő időszakban a cégnek nem sikerült hasonló nagy hatású szlogent találnia. Jelenlegi szlogenje 2017 óta: *It's What Connects Us*. Magyarországon jelenleg nagyobb szerepet kap a *video on demand*-szolgáltatás reklámja, az HBO Go szlogenje: *Sorozatok, filmek – Bárhol, bármikor*.

⁶ Az egybecsengés nemcsak a márka kommunikációs felületein érzékelhető: e kutatás egyéb vonatkozásaihoz interjúkat készítettünk a célcsoport európai produkciós vezetőivel, s az ő esetükben is világosan látszik, hogy

Az HBO emberi színjátéka. Történet és márkaidentitás

A hetvenes években induló csatorna eredeti ambíciója az volt, hogy exkluzív előfizetésért cserébe máshol nem elérhető filmes tartalmat és sportközvetítést biztosítson nézőinek. Mivel az első műsorszórás idején nagyon viharos idő volt, a márkaalapító Chuck Dolan embereket rendelt ki a közvetítést biztosító antennák védelmére. HBO-típusú elbeszélői bravúrral a csatorna történetei egyenesen így kezdődnek: az HBO kezdetben nem volt más, mint néhány viharázta antenna, amit kétségbeesett emberek próbáltak a helyükön tartani (Cadieux et al. 2017: 15). A sorozatgyártás jelentőségének felismerése a klasszikus, szeriális logikán alapuló televíziós tartalomszolgáltatás modelljével szembeni engedmény volt, ami a nyolcvanas évek közepén kezdett meghonosodni a márka döntéshozóinak szótárában. Az áttörés a kilencvenes években következik be, amikor a stand-upos előélettel is rendelkező Chris Albrecht lesz az önálló tartalomgyártásért felelős részleg vezetője, s büdjségük a korábbi 50 millió dollárhoz képest 300 millióra emelkedik (Campion 2018: 20). Az új vezetői szemlélet és a jelentősen megnövekedett anyagi fedezet kettős hatására olyan sorozatok jönnek létre az HBO védnöksége alatt, melyek már rendelkeznek az HBO márka jellemzőivel: erős szerzői szemlélettel létrejött univerzumok (a szerzőségeit ez esetben a showrunner biztosítja), erőteljes realizmus-hatásra játszó világábrázolás, antihősöket, morálisan komplex karaktereket mozgóató történetek,⁷ olyan formátumok, melyek reflexíven állnak hozzá saját műfaji mintáikhoz (zsánerkritika),⁸ a film és a televízió hibridizációját hirdető tartalmak, illetve a dráma műfaji hívószavát minden műfajhoz hozzárendelő formátumok.⁹ Ez a modell mára annyira alapjává vált az újgenerációs sorozatoknak, hogy fel sem tűnik: a sorozatba szervezett narrációnak specifikus, nem pedig általános-globális modelljével állunk szemben.¹⁰

az HBO-típusú történetmesélés és drámaformátum folyamatos hivatkozási alap. Hivatkozott interjúk: 2019. június Hanne Palmquist – HBO Nordic; 2019. szeptember – Závorszky Anna – HBO Magyarország; 2019. szeptember – Steve Matthews – HBO Europe. Az interjúkat feldolgozó tanulmányt lásd Hansen et al. (2020).

⁷ Az HBO Nordic egyik első önálló sorozata, a svéd *Gösta* (2019–) című komédia alapötletét éppen az adta, hogy mutassuk meg, mennyire nézhetetlenül idegesítő egy olyan szereplő története, aki morálisan jó. Ilyen értelemben az HBO ősfarmatuma adott reflexió a sorozat. A sorozatokat itt és a továbbiakban az eredeti címükön hivatkozom.

⁸ Az HBO ugyanakkor erőteljesen műfaji szemléletet is alkalmaz, melynek alappillérei a dokumentumfilm, a televízióra írt film, a szitkom, a minisorozat és a drámai sorozat. Al Auster (2005) elemzése az HBO történetén viszi végig az e műfajokhoz való transzgresszív stratégikus viszonyt, melynek kicsúcsosodását a drámai sorozatok középpontba kerülése jelentette azzal, hogy nézettségi rekordokat döntöttek.

⁹ Igaz ugyan, hogy az HBO a populáris kultúra minden műfajvariánsára gyárt tartalmat, viszont e tartalmak közös jellemzője, hogy a drámai történetmesélést minden műfajtipusban előnyben részesítik.

¹⁰ Ugyancsak az HBO-formátum jellemzője az ötven perc körüli rész a drámai sorozatok esetében: az ötven perces tartalom a rövidebb *sitcom*-struktúra és a mozifilm közötti átmenetet jelenti. Hogy mennyire elterjedt ez az időszegmentáció, arra az a legjobb példa, hogy a spanyol *La Casa de Papel* (2017–) című sorozat esetében, melyet a spanyol sorozathagyomány szerint másfél órás részekre gyártottak, a Netflix mint forgalmazó az ötven perc körüli egységekre való újraszegmentálás mellett döntött.

Az első olyan sorozat, melyet az HBO-márka százszázalékos letéteményesének tekintenek, Tom Fonata 1997 és 2003 között sugárzott *Oz* című eposza, mely egy börtön mindennapjait mutatja be. Ebben a sorozatban együtt van már a fenti tényezők mindegyike, illetve az HBO-s tartalompolitika elemei: a fizikai és verbális erőszak, az immoralitás, a szexualitás, a politikai utalások, az intellektuális komplexitás és az ismeretlen társadalmi univerzumok szisztematikus feltárásának igénye (Cadieux et al. 2017: 29). Az *Oz* követik azok a sorozatok, melyek a kilencvenes éveket meghatározták, és olyan nézettségi mutatókat hoztak, melyek az HBO-t az amerikai sorozatgyártás fellelegvárává tették: a *The Sopranos* (1999–2007), melynek nézettségi rekordja egészen a *Game of Thrones*-ig megdöntetlen maradt, a *Deadwood* (2004–2006) és *The Wire* (2002–2008). E három sorozat showrunnereit mind Davidnek hívták (sorrendben David Chase, David Milch, illetve David Simon), így ezt az aranykort a Davidek korának nevezik. A sorozat fölött teljes kreatív kontrollal rendelkező showrunnerek professzionalizációja részben az HBO-hoz kapcsolódik: e mintát tekintjük a szerzői szemléletű televízió modelljének, mely a jól kitalált alapötleten, s annak az írószoba intézményével, valamint a kollektív írás gyakorlataival megtámogatott verzióján alapszik. A szerzőség elve összekapcsolódik az autentikusság és a realizmus-naturalizmus vágyával, mely a produkciós szemlélet alapja.¹¹ És innen már benne is vagyunk az irodalmi hivatkozások sűrűjében. Michael Fuchs, az HBO vezetője úgy tekintett magukra, mint az amerikai televíziózás Charles Dickenseire (DeFino 2017: 117). Ugyanakkor a mecénatúramodell és a szerzői szemlélet miatt megszületett a reneszánszsal való párhuzam is: a kilencvenes években az HBO egy Medici-villa, ahol az író kezébe adták a hatalmat (Cadieux et al. 2017: 24; Campion 2018: 20–50). Tom Fontana, az *Oz* szerzője pedig úgy látta, hogy Shakespeare és Molière modellje a mérvadó, hiszen ezek a szerzők teljesen természetesen írtak mindenki számára hozzáférhető tartalmat úgy, hogy a népek, az arisztokráciának és a királynak ugyanazt a művet kellett forgalmazni, viszont bizonyos szövegrétegek nem mindenkinek voltak érthetők (interjú Tom Fontanával, Cadieux et al. 2017: 47). E hivatkozott példák nem egyedülállóak az HBO nyolcvanas-kilencvenes évekbeli aranykorának időszakában: ebben a periódusban a csatorna nagyon sok irodalmi ambícióval rendelkező vagy az írás felől érkező szakemberrel dolgozott (David Chase, David Milch, David Simon mind ilyenek), illetve a színészek közül is olyanokat kedveltek, akik a színházi kultúra felől érkeztek. E színészek előnye a hollywoodi filmes szcénából

¹¹ David Chase többször utalt arra, hogy a *The Sopranos*t csakis New Jersey-ben tudta elképzelni, hiszen a történet ottani emlékei ihlették: az HBO volt az egyetlen olyan potenciális megrendelője, aki rögtön felismerte, hogy New Jersey-be kell utazni ahhoz, hogy a show létrejöhessen. Ugyanígy a *The Wire* forgatásán a Baltimore-ba való kitelepülés annyira elvárás volt, hogy a sorozat egyik színésze, Clarke Peters lakást vett a településen, s oda azóta is visszajár (az anekdoták forrása Cadieux et al. 2017). Ez az immerzív lokalitás a kortárs sorozatformátumoknak is erős jellemzője.

érkezőkkel szemben a nagyobb szakmai alázat, a kisebb törekvés az énmárkázásra, illetve a csapatban való dolgozni tudás képessége, mely a showrunner-produkciós logika alapja.

A kilencvenes években elkezdődött történet folytatásaként az HBO-modell az amerikai sorozatgyártás többi játékosánál is meghonosodott (az AMC gyártotta a kétezres évek két nagy, HBO-típusú sikersorozatát, a *Mad Ment* – 2007–2015, Matthew Weiner – és a *Breaking Bad* – 2008–2013, Vince Gilligan –, mindkét showrunner David Chase tanítványa volt, és az HBO-nál nőttek fel). E modell alapjául az az elképzelés szolgált, hogy az új televízió története a jó történeten, nem pedig a technikai bravúrokon (a speciális effekteken vagy a kameramozgáson) alapszik. Ez az öndefiníció pedig az irodalmi mező nagy autonómia-időszakait, a reneszánszt és a 19. századot választotta inspirációs forrásul.¹² A sorozatkritika örömmel ült fel a metaforavonatra: 1992-ben Bill Carter Michael J. Fuchs vezetői tevékenysége kapcsán részletesen kifejtette az HBO és Charles Dickens közötti párhuzamot,¹³ 1995-ben Charles McGrath a főműsoridős bűnügyi televíziós sorozatok regényszerűségét elemezte a *New York Times*ban,¹⁴ a *The Sopranos* esetében Caryn James pedig egyenesen prousti magasságokról érkezett.¹⁵ Amikor tehát az HBO elkezdte európai terjeszkedését, Amerikában már meggyőzte az audiovizuális tartalomszolgáltatás kritikussait hasonlíthatatlan nagyságáról.

Az HBO Europe kora tavasza. Kelet-Európa térképre kerül?

Az HBO európai története Budapesten kezdődik. A terjeszkedés alapján jól látható, hogy a csatorna előbb olyan területeken veti meg a lábát, ahol a közszolgálati televízió mellett alig van konkurens. Azokban az országokban, ahol van kereskedelmi televíziózás, vagy a közszolgálati televíziózás erősebben kiveszi részét a sorozatgyártásból, tartalomgyártóként nem terjeszkednek. 1991-ben Magyarországon, majd a Cseh Köztársaságban sugároznak, s a második ország lefedésével létrejön a mai HBO Europe elődje, az HBO Central Europe. 1991 és 2009 között a kelet-közép-európai államok

¹² Elvétve találkozhatunk másféle metaforákkal is. Daniel Knauf, a *Carnivale* (2003–2005) című sorozat alkotója így nyilatkozott: „Az HBO-nak dolgozni olyan volt, mint a NASA-nak a holdra szállás idején. Újrateremtettük a televíziót. Az arrogancia nyilván jelen volt, ugyanakkor valami sajátos mélység is. És ez még mindig így van. Az HBO-konceptió egyszerű: hozzatok hozzánk az őrült ötleteiteket, amelyek máshol senki sem érdekelnék.” (Cadieux et al. 2017: 103.)

¹³ Bill Carter: HBO as a Modern-day Dickens. *The New York Times*, 1992. 11. 01., <https://www.nytimes.com/1992/11/01/business/hbo-as-a-modern-day-dickens.html>.

¹⁴ Charles McGrath: The Triumph of the Prime-Time Novel. *The New York Times*, 1995. 10. 22., <https://www.nytimes.com/1995/10/22/magazine/the-prime-time-novel-the-triumph-of-the-prime-time-novel.html>.

¹⁵ Caryn James: TV Weekend. „Sopranos”: Blood, Bullets and Proust. *The New York Times*, 2001. 03. 02., <https://www.nytimes.com/2001/03/02/movies/tv-weekend-sopranos-blood-bullets-and-proust.html>.

sorra-rendre részévé válnak az HBO-világnak,¹⁶ s a skandináv terjeszkedéssel 2012-ben az HBO Central Europe hivatalosan is HBO Europe-ra változtatja a nevét. A terjeszkedés első körben műsorszórást jelent: a kelet-európai leányvállalatok nyitása egyébként is éppen akkor következik be, amikor az HBO sikerstratégiái kezdenek megrendülni, s más műsorszolgáltatók sok esetben sikeresebbé válnak az HBO-típusú tartalmak gyártásában. Az európai piacon az önálló tartalomgyártáshoz lassan ad zöld utat a cég, az 1991-es becsatornázást követően másfél évtizedet kell várni arra, hogy valós önálló tartalomfejlesztés történjen.

Az első önálló produkció a magyar HBO *Született lúzer* (2007–2009) című sorozata, melyet az egyik író, Krigler Gábor az önálló sorozatgyártással való első próbálkozás kínos példaként könyvelt el.¹⁷ Ugyanebben az első időszakban jön létre a stand-up helyi hagyományait megmutató román *Stand-Up Café* (2008–2010), illetve a cseh *Na Stojaka* (2004, 2011). A következő, második hullámban 2011 és 2017 között az HBO két izraeli utazóformátum helyi adaptációit gyártja le: az egyik a romantikus dráma, a *Mataya nitnashek*, a másik pedig a *Be Tipul* pszichológiai dráma.¹⁸ Ezt a hullámot követik a kelet-európai bűnügyi sorozatok: 2014-ben a lengyel *Wataha* (önálló fejlesztés) és a román *Umbre* (az ausztrál *Small Time Gangster* remake-je, a második évadtól önálló fejlesztés) első évada, 2015-ben a magyar *Aranyélet* (a finn *Helppo elämä* adaptációja az első évadban), a cseh *Mamon* és a lengyel *Pakt* (mindkettő a *Mammon* című norvég sorozat remake-je), 2016-ban a román *Valea Mută* (a norvég *Oyevitne* remake-je), a cseh *Pustina* (önálló fejlesztés), 2018-ban a román–német koprodukcióban készült *Hackerville* (önálló fejlesztés), a lengyel *Ślepnąc od świata* (regényadaptáció, önálló fejlesztés), 2019-ben pedig a horvát *Uspjeh* (önálló fejlesztés). Erre az időszakra jellemző, hogy a berendelt sorozatok általában utazóformátumok, nem önálló fejlesztésűek, viszont megjegyzendő, hogy az első évad vagy akár az első évad első része után már szabad kezdet kapnak a helyi tartalomfejlesztők.

¹⁶ Az HBO szolgáltatásai 1996-ban a Lengyel Köztársaságban, 1997-ben a Szlovák Köztársaságban, 1998-ban Romániában, 1999-ben a Moldovai Köztársaságban, 2002-ben a Bolgár Köztársaságban, 2004-ben a Horvát és a Szlovén Köztársaságban, 2006-ban a Szerb Köztársaságban, Bosznia-Hercegovinában és Montenegróban, 2009-ben pedig a Macedón Köztársaságban válnak elérhetővé. 2012-ben a Svéd, a Norvég és a Dán Királyság, illetve a Finn Köztársaság kerülnek fel az HBO-térképre. 2016-ban létrejön az HBO España, 2019-ben pedig az HBO Portugal, e két országban azonban csak a VOD szolgáltatás elérhető. Hollandiában 2012 és 2016 között az HBO a Ziggo kábelszolgáltatóval társulva volt elérhető, azonban 2016-ban a Ziggo megvette az HBO-tartalmak holland forgalmazásának jogait. A többi európai országban helyi kábel- vagy streamingszolgáltatók vásárolták meg az HBO-tartalmak forgalmazásának jogait.

¹⁷ Lásd Inkei Bence és Jánosy Villő Krigler Gáborral készült beszélgetését a *Sorozatlovó* podcastjának 2019. 08. 08-i adásában: *Olyan sorozatokat akarok csinálni, amelyek megosztják az embereket*.

¹⁸ A *Mataya nitnashek* adaptációi időrendi sorrendben: *Társas játék* (2011–2013), *Râmăi cu mine* (2013, román), *Až po uši* (2014, cseh). A *Be tipul* adaptációi időrendi sorrendben: *Bez tajemnic* (2011–2013, lengyel), *Terápia* (2012–2017, magyar), *Terapie* (2013, cseh), *În derivă* (2010–2012, román).

2019-re az HBO Europe stratégiája, hogy önálló tartalomfejlesztésű anyagokat gyárt az egyes helyi központokban, s a műfaji diverzitás sem lesz ennyire hullámszerűen működő. 2019-ben a skandináv HBO hozza az első saját fejlesztéseket: a *Gösta* komédiát (svéd), illetve a *Fremvandrene* (norvég) krimikomédiát. Továbbá folyamatban vannak a következő önálló fejlesztések: *Bez vědomí* (cseh történelmi kémsorozat), *Bani negri* (román krimikomédia), *Erørbreren* (dán történelmi krimi) és *30 monedas* (spanyol misztikus horror).

A 2014–2015 körül kibontakozni látszó kelet-európai krimigyártással az HBO olyan stratégiát követett, mely háromféle erős értelmezői keretet is létrehívott. Imre Anikó interpretációjában az HBO saját nyelvére fordította le a régiót, és egyfajta EU-tópiát, minőségi televíziós régiókonstrukciót hozott létre (Imre 2018). Értelmezésében ez a megközelítés a kelet-európai országokon belül tovább mélyítette a szerzői filmre érzékeny, a helyi televíziós hagyományokat ironikusan vagy megvetéssel kezelő „elit” és a mainstream tévé néző közötti különbséget, hiszen ezekben az országokban a valóságshow-k és tehetségkutató műsorok uralják a televíziós szcénát. Ugyanakkor Imre szerint az sem problémátlan, hogy az HBO-sorozatok és a helyi televíziós kultúra között általában nincsen folytonosság. Varga Balázs az utazóformátumok sajátosságaira hívta fel a figyelmet, és értelmezői keretként a transznacionalizmus fogalmi keretét használta (Varga 2017).¹⁹ Az ő megközelítése és Imre Anikóé között világosan látszik a folytonosság: mindkettőben nagy szerepet játszik a kritikai transznacionalizmus értelmezői nyelve. Imre egy másik tanulmányában azt az ellentmondást emeli ki, amely a televíziós globalizáció, illetve az újnacionalista illiberális piacok létrejötte között rajzolódik ki Kelet-Európa országaiban, amelyekben az HBO egyfajta szabadságdiszkurzusként brandeli önmagát (Imre 2019).²⁰ További fontos észrevétel, hogy a skandináv krimi globális hatása megteremtette a bűnügyi történet egy olyan, regionálisan kötött nyelvét, melyet különböző régiók összefüggésében érdemes újratemetni, adaptálni. Kim Toft Hansen egy tanulmányában amellet érvel, hogy a Nordic Noir az a műfaji vonatkozási pont, mely az Euro Noirt, illetve specifikusabban az HBO által megteremtett Eastern Noir-t is létrehívta (Hansen 2019). Mindezen megközelítések arra a kérdésre keresnek

¹⁹ A transznacionális film fő fogalmi kérdései transzponálhatók a televíziós sorozatok problémájára is: a forgalmazási és gyártási technikák, a technológiák és a megváltozó fogyasztói szokások, a transznacionalizmus témájának megjelenítései és annak esztétikája, a kisebbség és többség viszonya, a gyártás és forgalmazás kultúrpolitikai kérdései, a kulturális csere és hatás problémája egyaránt vizsgálhatók sorozatok esetében is. A kérdéskörhöz lásd a *Metropolis* című folyóirat 2017/4-es számának tanulmányait.

²⁰ Imre a dokumentumfilm-gyártás esetében azonosítja először ezt a tendenciát Kelet-Európában, mely a későbbiekben a szolgáltató egyéb típusú tartalmaira is kiterjedt: „Amióta az HBO 2009-ben belépett a dokumentumfilm-gyártás piacára, fokozatosan annak legfontosabb, ha nem éppen egyedüli támogatójává vált, átvette az állam korábbi szerepét, és a szabadság lehetőségét biztosítja az uralmon levő, tekintélyelvű párt ideológiai nyomásával szemben.” (Imre 2019: 60, saját fordítás.)

választ, hogy mire lehet alapozni a sorozatgyártó gyakorlat kialakulását egy olyan régióban, amelyben a kortárs sorozatfogyasztás értelmében vett minőségi televíziózásnak nincsenek lokális hagyományai.²¹

A korai HBO és az európai önálló tartalomgyártás párhuzamosságai

Az HBO amerikai és kelet-közép-európai története strukturálisan nagyon különbözik egymástól, mégis van néhány figyelemre méltó párhuzam.

Az egyik természetesen az, hogy a televíziós társadalmi nagyelbeszélésnek az HBO-produkciók megjelenése előtt nem voltak hagyományai a régióban, s a bűnügyi történetek ennek megteremtésére tett kísérletként értelmezhetők. Az HBO amerikai showrunnerei rendre úgy nyilatkoztak, hogy az a realista társadalomábrázolás, mely az HBO védjegyévé vált, sorozatformátumot igényel, ugyanis a filmek másfél-kétórás időtartama nem teszi lehetővé a realista regényfolyamokból ismert polifonikus elbeszélésmód alkalmazását. A megfelelő anyagi támogatással együtt járó sorozatgyártási lehetőség a legnagyobb esély, amit egy filmrendező kaphat.²² Az amerikai showrunnerek az anyagi függetlenséget ugyanúgy egyfajta szabadsággyakorlatként élték meg, mint a kelet-európaiak – azzal a különbséggel, hogy ebben a régióban a szabadság nemcsak a karakter- és cselekményfejlesztésre fordított időt és alkotói függetlenséget, hanem a technikai lehetőségeket és a televíziózásban szinte teljesen ismeretlen, igényesen kidolgozott akciójelenetekkel való kísérletezést is jelentette. Krigler Gábor, az *Aranyélet* kreatív producere többször is utalt rá, hogy az akciójelenetek kidolgozásánál ügyeltek arra, hogy típusok ne ismétlődjenek az egyes évadokban.²³ Az HBO-féle sorozatgyártás tehát mind Amerikában, mind Kelet-Közép-Európában egyfajta szabadsággyakorlatként értelmeződik.

²¹ Az HBO tudatosan építkezik ebbe az irányba: Steve Matthews, az HBO Europe drámái tartalomfejlesztésért felelős producere egy horvátországi New Europe Market eseményen készült interjúból arról beszélt, hogy a legnagyobb kihívást a kelet-európai régióban éppen az jelenti, hogy nincs olyan típusú *high end* televíziózás, amit az HBO képvisel. Így valójában minden elkészült tartalom nagyon frissnek, nagyon eredetinek tűnik. *Steve Matthews Interview*, 2018. július 10., https://www.youtube.com/watch?time_continue=95&v=aaY1hIVh9X8.

²² Ennek izgalmas ellenpontja, hogy Noah Baumbach amerikai független filmes rendező 2011 és 2012 között megbízást kapott az HBO-tól Jonathan Franzen *Javítások* című regényének adaptációjára. A sorozatgyártását nagy médiafigyelem övezte, szereposztása szintén parádés lett volna (Ewan McGregor, Dianne Wiest, Maggie Gyllenhaal). 2012-ben a pilotot követően az HBO leállította a gyártást. Baumbach éppen arra hivatkozott, hogy számára nagyon nehéz sorozatstruktúrában gondolkodni, mert mindent túlzottan el kell nyújtani.

²³ Lásd például Inkei Bence és Jánossy Villő Krigler Gáborral készült beszélgetését a *Sorozatlovó* podcastjának 2019. 08. 08-i adásában: *Olyan sorozatokat akarok csinálni, amelyek megosztják az embereket*.

A másik párhuzamosság a színház intézményrendszerével való szoros kapcsolat. A magyar sorozatgyártás szereplői és kritikusai gyakran hivatkoznak arra, hogy a sorozatgyártáshoz szükséges szaktudást a színházi szférából átcsábított szakemberekkel kellett pótolni: Tasnádi István,²⁴ a *Terápia*, majd az *Aranyélet* forgatókönyvírójának karrierje nagyon jól példázza ezt az átjárást,²⁵ de az HBO-s sorozatok színészi gárdáját is a színházi infrastruktúra termelte ki. A *Be Tipul* mind a négy kelet-közép-európai adaptációjának esetében a színházi szférában elismert színészek alakították a főszereplő pszichológust: Mácsai Pál Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, az Örkény István Színház alapító igazgatója; a román verzió főszereplője, Marcel Iureș kétszer kapta meg a román színészszakma legrangosabb díját, az UNITER-t a legjobb férfi főszerepért, 2003-ban pedig életműdíjat kapott az alternatív színházi mozgalom elindításáért; a lengyel Jerzy Radziwiłowicz a varsói nemzeti színház színésze, a lengyel színészi szakma díjait (Leon Schiller, Witkacy, Aleksander Zelwerowicz) egyaránt megkapta, Molière-fordításai is jelentősek; a cseh Karel Roden harmadik generációs színész, filmes és színházi karrierje párhuzamosan alakult, megkapta a legjobb filmes férfi főszereplőnek járó Czech Lion Award és a legjobb férfi színházi főszereplőnek járó Alfréd Radok díjat is. Az *Aranyélet* stáblistáján is jól látszik, mennyire a színházi világ adja a vezető színészeket: Ónodi Eszter, Fullajtár Andrea és Kovács Lehel a Katona József Színház színészei, Anger Zsolt 2006 óta szabadfoglalkozású színész, aki vidéki és fővárosi színházakban egyaránt játszott, Thuróczy Szabolcs a Pintér Béla és Társulata tagja, Olasz Renátó 2018 óta szabadúszó, de a Radnóti Színház és a Szegedi Nemzeti Színház tagjaként kezdte karrierjét. Igaz ugyan, hogy a színház és sorozatgyártás közötti folytonosságnak az okai a két régióban jócskán különböznek, a színészi munkához való viszonyulás, illetve a kritikai társadalomábrázolás igénye hasonló. E strukturális hasonlóság másik következménye, hogy a színházból a sorozatgyártásba átszivárgó szakembereknek meg kell küzdeniük az új területet övező előítéletekkel, meg kell vívniuk a sorozatok presztízsfórmátummá alakulásának harcát. Ez a fajta insider–outsiderség szintén közös tapasztalat mindkét földrajzi régióban.

Ugyanakkor fontos különbségként emelendő ki, hogy a kelet-közép-európai piacokra jellemző szerzői film hagyományai utat kerestek, de nem mindig találtak az HBO-s produkciókhoz. A *Született lúzer* kiválóan dokumentálja ezt a folyamatot: a sorozat írói Krigler Gábor, Hegedűs Bálint (a *Kincsem* forgatókönyvírója) és Lovas Balázs (a *Lajkó – Cigány az úrben* forgatókönyvírója), rendezői között pedig ott van

²⁴ Tasnádi István a Bárka Színház alapító tagja, a Krétakör Színház rezidens drámaírója, 2009-ben színházi rendezőként is debütált.

²⁵ Az írásmódok különbségeiről és hasonlóságáról lásd Inkei Bence és Jánossy Villó Tasnádi Istvánnal készült beszélgetését a *24.hu Sorozatlövő* podcastjának 2019. 08. 29-i adásában: *Évtizedekkel ezelőtt még szitokszónak számított az, hogy sorozat.*

Pálfi György (*Hukkle, Taxidermia, Szabadesés*) vagy a *Susotázst* rendező Tóth Barnabás. A vidéki környezetben játszódó sorozatot nézve e rendezők és forgatókönyvírók stílusa és látásmódja világosan felismerhető, ugyanakkor egyértelmű, hogy a sorozat nem működik: a konfliktusok nem képesek drámai ívet adni, a narrátor hangja zavaróan érdektelenné és egydimenzióssá teszi a történeteket. A *Terápia* esetében, a formátum színpadiassága miatt is, a szerzői filmes hagyomány működőképes keretet biztosít. A román HBO-produkciók esetében a román újhullám rendezőinek filmes nyelve nem áll annyira távol az HBO-s dráma nyelvétől, így az *Umbre az Aranyélet*nél jobban integrálja a helyi filmes hagyományokat. Bogdan Mirică rendező 2012-es filmje, a *Dogs*, még ha generációváltó is a román újhullámhoz képest, a naturalista-realista tradíció folytatója. Igor Cobileanski rendező pedig az újhullám olyan rendezőivel dolgozott együtt, mint Corneliu Porumboiu. Az első cseh gyártású minisorozatot, a *Hořící keřt* pedig az a lengyel származású, de a prágai filmes oktatásban szocializálódó Agnieszka Holland rendezte, aki a *The Wire* rendezői között is ott volt, és viszonylag rendhagyó, amerikai–kelet-európai karriert futott be.

E diszkontinuus párhuzamok szépen példázzák azokat az útkeresés-történeteket, amellyel egy professzionalizálódó szakma első korszaka jellemezhető. Ezt az időszakot az európai audiovizuális termékek piacán az európaiság megmutatásának új formáival való kísérletezés jellemezte, azaz az európudingról²⁶ a megbízhatóbb, lokálisabb és autentikusabb tartalmakra való áttérés. Az HBO Europe természetesen sohasem gyártott európudingot, helyi sorozatainak formanyelve azonban sokat örökölt a nagy amerikai testvértől.

Európuding helyett HBO-s Euronoir? Az *Aranyélet* sorozatzárója

Az *Aranyélet* harmadik évadának vége nagyon jó esetpéldája lehet annak, hogyan alakítható lokálissá az amerikai típusú sorozatlogika. Az HBO-sorozatok lezárása a produkciók felismerhető védjegye: a *Game of Thrones*-ig a showrunnerek különösen érzékenyek voltak arra, hogy olyan évad- és sorozatzárókat írjanak, amelyek (1) megjósolhatatlanok, váratlanok; (2) szembemennek a feltételezett, majd a közösségi média korában igencsak világos nézői elvárásokkal. A mintaadó ezen a területen is David Chase, aki a *Sopranost*

²⁶ Az „európuding” kifejezés azokra a kilencvenes és kétezres években létrejött kulturális termékekre vonatkozik, melyek keverték egymással az egyes nemzetek banális identitásjelölőit, és egy felületes európai multikulturalizmust teremtettek meg, melynek nem sok köze volt az egyes nemzetek Európa-tapasztalatához. E filmek sokféle produkciós logika elvárásai között teremtenek átjárást, de nincs önálló vizuális szemléletük, illetve célcsoportként is az „átlagos európai nézőket” jelölik meg. A műfaj mintapéldája a francia Cédric Klapisch *L'Auberge Espagnole* című filmje, majd trilógiája (2002–2013), melynek a rendező eredetileg az *Europudding* címet akarta adni (Wieten et al. 2000: 106).

egy nagyon melankolikusnak kikiáltott évaddal és egy még annál is melankolikusabb utolsó résszel zárta.²⁷ A befejező képek, amikor Tony Sopranót családja körében látjuk hagymakarikát enni egy tipikus amerikai *diner*-ben, miközben élete végveszélyben van, sorozattörténelmet írtak: minden úgy történik, „mint az életben”, nincs nagy tanulság, nincs nagy lezárás a végén, hétköznapiak vannak és a dicső múlt elvesztésének nosztalgikus tudata. Az állam legjobb hagymakarikáit fogyasztó maffiafőnök a *Journey Don't stop believin'* című dalát hallgatja, és fiával arról beszél, hogy a jóra kell koncentrálni. Az apai jótanács itt azonban a gyerekek emlékeként jelenik meg, az apa csak megerősíti, miközben nem emlékszik rá, hogy ő mondta volna. A képkocka éppen a „*don't stop*”-nál feketedik el, mintha a néző végtelen sorozatélmény utáni vágyakozására is választ adna. Ugyanez a típusú zárlat jellemezte a fentebb már hivatkozott *Mad Men* és *Breaking Bad*-et: mintha Chase korábban már említett, az AMC-hez szerződött tanítvány-vetélytársai a sorozatgyártásról alkotott *ars poeticát* is továbbvitték volna. A sorozatzárlatoknak óriási szimbolikus jelentőségük lesz, s szellemiségükben egyezniük kell a főhősök jellemével. A *Mad Men* zárlata a Coca-Cola 1971-es *Hilltop* című reklámjára tett utalással hasonlóan valamiféle hétköznapi-ság-filozófia köré építi a szintén melankolikus lezárást: Don Draper, akinek egyre mélyülő életközepi válságaival annyira megtanultunk együtt élni, hónapokig tartó szakmai krízis után visszatalál az inspirációhoz, és folytatja álmait, érzéseinket kereskedelmi értékre váltó őskapitalista tevékenységét. A dalválasztásnak itt is szimbolikus jelentősége van: a The New Seekers dala a reklámhoz íródott, s hiába készült belőle márkafüggetlen verzió, a szám a „*Coca-Cola – It's the Real Thing*” zárlattal maradt sikeres. A *Breaking Bad* esetében a lezárás konkrétabb: a főhős sorsának alakulása felől nincsenek kétségeink. Viszont az az elégedett mosoly, amellyel a főhős végignézi laboratóriumán, visszautal a történet elejére: betegsége mennyire volt oka vagy pedig ürügye az illegális tevékenységnek. A sorozat a Badfinger *Baby Blue* dalával zárul: a kritikusok többször idézték minden idők legjobb zárlataként. Mindenik esetben nosztalgikus dalokkal zárul a széria, s a lezárás ugyan narratív szempontból nyitottnak tűnik, de valódi célja a jellemrajz lekerekítése.

Az *Aranyélet* zárlatát ezeknek a mitikus sorozatzárlatoknak a kontextusában érdemes elhelyeznünk. Dramaturgiailag a lakótelepre visszavinni Miklósiékat ugyanolyan erős zárlat, mint a fentebb látottak, csak éppen fordítottnak. Itt egy narratív szempontból konkluzív lezárásunk van, amely a végkifejletben ránk bízva a szereplők karakterfejlődésével kapcsolatos kérdéseink megfogalmazását. Kriglernek és csapatának itt nem egy melankolikus hőstől kellett elbúcsúznia, hanem egy amorális család négy tagjától.

²⁷ A sorozat fináléját a 2019-es húszéves évfordulóra is kommentálta a kritika, és éppen a sokak által nem szeretett zárlatban látta a széria zsenialitását. Bakare, Lanre: Hate the Sopranos Finale? You're Not a Real Fan of the Series. *The Guardian*, 2019. 01. 15., <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/jan/15/sopranos-finale-tony-soprano-killed-onion-rings>.

A karácsonyi jelenet tökéletes családi seregszemlére ad lehetőséget. Az utolsó jelenet a lakónegyed nagytotáljával kezdődik, ami a magyar közszolgálati televíziózás siker-sorozatára tett utalás: a *Szomszédok* (1987–1999) lakótelepén látjuk a Miklósi családot karácsonyozni. Attila a lebénult fiát viszi haza tolókcocsiban a negyeden át, kolbászt ad a csöves szomszédnak, Janka a vacsorát készíti, pontyot ránt ki, s közben megérkezik Mira a párjával, az ügyész Zebegényivel, illetve kislányukkal, Janka gyerekével, aki anyját nagyiként emlegeti. Az utolsó dialógus annak a sorozatban sokszor felidézett karácsonynak a története, amikor vaddisznók támadtak a családra. A szereplők jellem-fejlődése szempontjából az emlék sorsdöntő jelentőségű: a gyerekek úgy emlékeznek, hogy a keresztapjuk üldözte el a vaddisznókat, miközben valójában az apjuk tette. Márk ebben a jelenetben mondja meg Mirának, hogy a Hollós Endrét istenítő emléküik téves. Az utolsó képsor a magyar szent családot mutatja meg: Attila meggyújtja az égőket a fán, Mira és Márk testvériesen ülnek a kanapén, a vő külön ül a fotelben, Janka pedig a földön játszó kisgyerek mellett állva csodálja a fát. A főcím átdolgozott dala, Sonya *Family* című száma hangzik fel, és elfeketedik a kép. Az utolsó képkocka itt is lezár egy történeßsört úgy, hogy megnyit számos olyan kérdést, melyet megválaszolatlanak érezhetünk. A korábbi évadokban Janka egyértelműen kifejezte, hogy sosem költözne vissza a lakótelepre, itt sorsával elégedettnek tűnik. Őt érzelmileg, Márkot testileg bénítja le a betegség. Attila élete kereknek tűnik: fordított Walter White-karakter, akinek ez az élet áll igazán jól, nem a bűnözői. Ugyanez az állítás a román HBO-sorozat főhősére, Relura is igaz: mindketten menekülnének a bűnözői sors elől, de nincs más választásuk, nem betegség, hanem életük alakulása, a család eltartásának parancsa teszi őket bűnhálózatok központi alakjává. Mira, aki legtovább tiltakozott a családi örökség ellen, lesz leginkább kiszolgáltatva ennek az örökségnek: nagyon fiatalon kerül családanyai szerepbe, s gyermekét hazugságra alapozva kell felnevelnie. Miközben Márk tisztázza Mira számára egyik gyerekkori emléküket, előttünk egy másik, sokkal terhesebb és sokkal súlyosabb emlékmásítás bontakozik ki: Janka gyermekét Mira és Zebegényi Géza szülőkként nevelik fel.

A főcím és a zárlat dala a harcoló, széteső, de mindezek ellenére a legfontosabb tájékozási pontot jelentő családokról szól: azokról a családokról, amelyek a legsúlyosabb terheket, hazugságokat és elvárásokat róják az egyénre, amelyben élni nem lehet, csak együtt élni a családtagokkal. A lakótelep a rendszerváltás legerősebb vizuális szimbóluma, s azzal, hogy mindössze a sorozat végén kap hangsúlyos szerepet, az elrontott rendszerváltásé is. Az *Aranyélet* azt mondja: ki kell törölni az emlékezetünkéből az elmúlt harminc évet. A *Szomszédok*nál kell folytatni. Így meg lehet szabadulni a bűnözéstől. Így sem lehet megszabadulni azonban azoktól a pszichés terhektől, azoktól a kollektív hazugságoktól, melyeket a családok önként vettek a nyakukba. Az *Aranyélet* megtanít szembenézni saját életvitelünk tisztas anyagi fedezetének kérdésével. Nem tanít meg

azonban mentális egészségünk megteremtésére és megóvására. A *Szomszédokra* vonatkozó utalás ugyanolyan fricska, mint a *Maffiózók* utolsó évadának lezárása a „*don't stop*”-nál: arra emlékeztet, hogy az *Aranyélet* előtt ez volt az utolsó nagy hatású magyar sorozat, s nem szabad ezt a médiatörténeti utat bejáratlanul hagyni. Emlékeztetnünk kell magunkat, hogy nézőként ezen a tévés világon nevelkedtünk: nézői utunk a Vágási, a Mágenheim és a Takács családtól vezetett Miklósiékhoz.

A sorozatzáró tehát átvesz egy HBO-formátumot: a sorozat egésze szempontjából szimbolikus zárlatot, mely a sorozatnézéshez való viszonyunkra és a főhősök karakter-drámáira egyszerre reflektál. Lehet szeretni vagy gyűlölni, de az biztos, hogy mindazon hatásösszetevőket felmutatja, mint a korábban felsorolt erős sorozatzárlatok.

Az irodalmi mező mint metafora

A kortárs kelet-európai HBO-recepció esetében az irodalmi párhuzamokra való hivatkozás elmaradt. A sorozatok eleve egy globális médiatérbe érkeztek, amikor nem annak örültünk, hogy van televíziós Mikszáthunk (Janka részegen elmondott képviselői beszédének például megvolt a maga Kopereczky-effektusa).²⁸ Pedig annak is örülhetnünk volna: nagyon megdöbbentő, mennyire azonos témái vannak az *Aranyélet*nek és Mikszáth Kálmán vagy Móricz Zsigmond szövegeinek (Miklósi Mira és Zebegényi Géza különös házassága például semmivel nem kevésbé különös, mint Buttler Jánosé és Döry Máriaé). Mi inkább annak örültünk, hogy nekünk is van végre a *Game of Thrones* árnyékában nézhető tartalmunk. Pedig a kérdés jogos: ha az amerikai televíziózásban létrejött realista-naturalista sorozatelv teremtette meg a kortárs sorozatgyártás első nagy iskoláját, a kelet-európai sorozatok realizmusa meddig tart még, milyen irányzatok várhatók utána? Ha az irodalmi párhuzamot komolyan vesszük, az irodalmi mező önállósodása éppen a realizmus-naturalizmus idejére tehető (Bourdieu 1996), s azt követően a nemzeti nagyelbeszélések fragmentációja következett be. Nem vagyok spenglerianus idealista gondolkodó, de a metaforák kiterjesztése magától értetődően sodort ebbe az irányba.

Egyelőre örülök annak, hogy a Kopereczky-effektus ezúttal feldolgozott téma volt, nem pedig az első HBO-s kelet-európai sorozatok általános jellemzője.

²⁸ Utalás Mikszáth Kálmán *A Nosztyfiú esete Tóth Marival* című regényére, amelyben Kopereczky Izsák Izrael Bontó vármegye főispánjává való kinevezésekor ugyanazt a közkezen forgó ünnepi beszédet tanulja be, majd mondja el, mint az őt üdvözlő és előtte beszélő helyi politikus. Az elköteleződések finom hálójában pozícióhoz jutó Kopereczky beszédét zsenialitása, kiváló emlékezőtehetsége és színészi képességei jeleként értelmezik.

Irodalom

- Auster, Al (2005) HBO's approach to generic transformation. In Gary R. Edgerton és Brian G. Rose (szerk.): *Thinking outside the box. A contemporary television genre reader*. The University Press of Kentucky, 226–247.
- Bourdieu, Pierre (1996) *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Stanford University Press
- Cadieux, Axel és Chapus, Jean-Vic és Rostac, Matthieu (2017) *La Saga HBO*. Capricci
- Campion, Benjamin (2018) *Le concept HBO. Élever la série au rang d'art*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais
- DeFinio, Dean J. (2014) *The HBO effect*. Bloomsbury Academic
- Edgerton, Gary R. és Jones, Jeffrey P. (2007) *The essential HBO reader*. The University Press of Kentucky
- Imre, Anikó (2018) HBO's EUtopia. *Media Industries Journal*, 5 (2): 49–68.
- Imre, Anikó (2019) Streaming freedom in illiberal Eastern Europe. *Critical Studies on Television: The International Journal of Television Studies*, 14 (2): 170–186.
- Le Diberder, Alain (2019) *La nouvelle économie de l'audiovisuel*. Paris: La Découverte
- Leverette, Marc és Ott, Brian L. és Buckley, Clara Louise (2008) (szerk.) *It's not TV. Watching HBO in the post-television era*. New York – London: Routledge
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press
- Hansen, Kim Toft (2019) From Nordic Noir to Euro Noir. Nordic Noir influencing European serial SVoD drama. In Linda Badley és Andrew Nestingen és Jaakko Seppälä (szerk.): *Nordic noir, adaptation, appropriation*. Palgrave Macmillan, 275–294.
- Hansen, Kim Toft és Keszeg Anna és Kálai Sándor (2020) From remade drama to original crime – HBO Europe's original television productions. *European Review*, doi: 10.1017/S1062798720001131
- Varga Balázs (2017) Honosítások. Transznacionalizmus és társadalmi képzelet az HBO kortárs kelet-európai bűnügyi sorozataiban. *Metropolis*, 4: 62–69. Elérhető: <http://metropolis.org.hu/honositasok>
- Wieten, Jan és Murdock, Graham és Dalhgren, Peter (2000) *Television accross Europe. A comparative introduction*. London: Sage

Czékmány Anna – Sidó Anna

Virtuális kiállítás 2.0

A digitalizált múzeumi tárgyak bemutatásának lehetőségei

Tanulmányunk egy gyakorlati kérdést jár körül: hogyan lehet a Petőfi Irodalmi Múzeum digitalizált gyűjteményét nem csupán hozzáférhetővé tenni a közönség számára, hanem azt is elérni, hogy a látogatók interaktív kapcsolatba lépjenek az archívum elemeivel. Hogyan segíthetjük az archivált tartalmak interpretációját az egyes gyűjteményegységek kapcsolódási lehetőségeinek felmutatásával a források szelekcióján, kommentelésén és kombinációján keresztül?

A kérdést két „múzeumcsinálói” pozícióból közelítjük meg: múzeumpedagógiai és kurátori szempontból. E gesztussal egyszerűsre rá szeretnénk mutatni a gyűjtemények online közzétételének a múzeumokon belüli különféle megközelítésmódjaira, melyek a múzeumpedagógus és a kurátor munkáját is jellemzik. Célunk, hogy a szövegben explicit és reflektálttá váljanak a különböző perspektívákból fakadó véleménykülönbségek, amelyek a múzeum szakmai műhelyében a múzeumi praxis során fogalmazódnak meg, megmutatva azokat a közös gondolkodásból fakadó kompromisszumokat, amelyek integrálhatják az eltérő megközelítésmódokat.

A múzeumi gyűjteményekkel kapcsolatban az elmúlt évtized egyik legtöbbet emlegetett kulcsfogalma a digitalizálás. Mára tárgyi gyűjtemények milliói kerültek digitális repozitóriumokba és váltak elérhetővé online katalógusokban. A múzeumi gyűjtemények és különböző archívumok digitalizációs lehetőségeiről és az így keletkezett anyagok felhasználási módjának kérdéseiről élénk szakmai diskurzusok zajlanak. (Lásd a különböző tanulmányköteteket, konferenciákat és workshopokat: Ioannides et al. 2008; Ruttkay és German 2017 szerk.; a 2016-tól máig minden évben megrendezett *Múzeumdigit* konferencia; Zip-Scene Conference on Analogue and Digital Immersive Environments 2019.)

A múzeumi tárgyak digitalizációja elősegítette, hogy a különböző gyűjtemények hozzáférhetővé és kereshetővé váljanak online nyilvántartási rendszerekben. A gyűjtemények online elérése nagyban kiterjesztette a múzeumi tárgyak tudományos kutatásának és feldolgozásának lehetőségét, ami a múzeum egyik klasszikus alapfunkciójával (Waidacher 2011: 10), a gyűjtemény feldolgozásával is szorosan egybevág, sőt esetenként ráerősít arra.

Az online adatbázis egy nyitott raktárhoz hasonló: a gyűjtemények zárt világa, amelybe korábban kizárólag a szakma kutatói léphettek be, bárki számára hozzáférhetővé válik. Ezzel a demokratikus gesztussal a múzeumot transzparens és megközelíthető helyévé változtatja (Schleicher és Wilhelm 2018). Másfelől megjelennek a szkeptikus hangok is: az archívum rekordjai bár mindenki számára elérhetőek, azaz demokratiszálódtak, az online gyűjteményekhez való hozzáférés lehetősége önmagában még nem valódi részvételen alapuló múzeumi gyakorlat (Gadó 2018). Az online elérhetőség az archívumok statikus rendszerének köszönhetően a laikus felhasználó számára továbbra is csak passzív befogadói szerepet kínál: a gyűjtemények megmaradnak az akadémiai, tudományos világ forrásvidékeinek még akkor is, ha a digitális térben elvileg mindenki számára hozzáférhetőek. Míg a professzionális felhasználó magabiztosan eligazodik a muzeológus és a kurátor által kijelölt fogalmi keretrendszerben, addig ez a széles nyilvánosság számára továbbra is átjárhatatlan marad.

A Petőfi Irodalmi Múzeum digitális állományának felhasználhatóságáról gondolkodva arra jutottunk, hogy zsinórmértékül a kortárs muzeológia friss fogalmi hálóját, módszertani és elméleti meghatározásait használjuk, melyeket a *Nyitott Múzeum* című kötet szócikkeiben rögzítettek a szerkesztők (Frazon 2018 szerk.). A tervezésnél arra törekedtünk, hogy a digitalizált tárgyállományt e módszertani elvek alapján komponálva tegyük láthatóvá, „demokratikusan” elérhetővé, és adjunk lehetőséget valódi interaktív helyzetekre egy szélesebb közönség/közösség számára.

Ez számos gyakorlati kérdést vetett fel múzeumcsinálói oldalról. Miként tudja egy múzeum a gyűjteményét online térben szélesebb társadalmi nyilvánosság elé tárni? Hogyan kapcsolódhat a múzeum tágabb közönsége a digitalizált tárgyállományhoz? Hogyan tudja a múzeum a saját online terében bevonni a látogatót a tárgy interpretálását célzó közös gondolkodásba, és abba folyamatba, amely a gyűjteményi elemeket különféle szubjektív, egyéni vagy csoportos értelmezési mezőkben helyezi el?

A virtuális kiállítás adekvát formája lehet a digitalizált tárgyak bemutatásának (Natale et al. 2012). Ebben az esetben – a fizikai térben megvalósuló kiállításokhoz hasonlóan – a kurátor koncepcióján, szűrőjén keresztül ismerhetjük meg a tárgyak összefüggéseit és történeteit egy alapvetően kötött és statikus forgatókönyv szerint. De a virtuális kiállítás lehetőséget ad átlépni a fizikai térben megvalósult kiállítások korlátain: a statikus dinamikussá válhat, a passzív befogadás helyébe interaktívvá teheti a múzeumi jelenlétet, azonnali, közvetlen visszajelzésekre sarkall.

Jól példázza a fizikai térben megrendezett kiállítások analógiájára létrejött statikus tárlatot a 2017-ben megvalósult *Sunflowers projekt*, mely Van Gogh ikonikus *Napraforgó*-festménysorozata köré épült.¹ A projekt arra tett kísérletet, hogy Van Gogh több

¹ Lásd: <https://visualise.com/case-study/van-gogh-interactive-exhibition>.

változatban megfestett napraforgó témájú képeit virtuális tárlat keretében egyetlen térben állítsa ki, elkerülve a kiállításrendezés költséges és jelentős ökológiai lábnyommal járó feladatát. Van Gogh e sorozatának darabjai jelenleg a világ különböző pontján öt múzeum gyűjteményeiben találhatók (National Gallery, London; Van Gogh Museum, Amsterdam; Philadelphia Museum of Art, USA; Neue Pinakothek, München; Seiji Togo Memorial Sompo Japan; Nipponkoa Museum of Art, Tokyo). Az online kiállítás középpontjába ez az öt kiemelten népszerű gyűjteményi tárgy került, amelyeknek nagy felbontású digitális példányait egy VR szemüveggel 3D-s térben láthatjuk, és navigálhatunk közöttük. A festményekhez az öt múzeumból érkező kurátor videóüzenetekben fűzött történeteket és kommentárokat.² A kurátorok a videón a kép előtt állva, a műtárgy múzeumi környezetét felfedve helyezik kontextusba a képeket – mind a festő, mind pedig az adott múzeum gyűjteménytörténete szempontjából. Fontos megjegyezni, hogy a festmények egyszerre még soha nem szerepeltek közös kiállításon, és először virtuális térben találkoznak egymással. E virtuális kiállítás rövid ismertetéséből is világossá válik, hogy a múzeum kiállítási rendszere az online térben ugyanazt az eszközrendszert használja a tárgyak hitelesítésére és bemutatására, mint amit a megszokott fizikai térben: a koncepció a kurátor megalapozott szakmai hitelességén, valamint a múzeumi kiállítótér auráján alapul.

A *Sunflowers projekt* kiállítása a fizikai térben megrendezett tárlatok logikáját és struktúráját követte, és ahhoz hasonlóan statikus rendszer maradt: a látogató nem nyúlhatott a rendszerbe, nem volt módja hozzászólni, interaktívan megnyilvánulni a fiktív térben, noha ez a felület rendkívüli módon alkalmas lett volna az interakcióra, a kommentárra és a részvételre. Azonban ez a projekt feltehetően nem is ezzel a szándékkal született, hanem inkább azért, hogy megmutassa: jelentős utaztatás nélkül is ki lehet állítani eddig együtt soha nem látott „high light” műveket úgy, hogy az eredmény valódi kiállítási élményt keltsen a látogatóban.

Az online kiállítási forma önmagában lehetővé teszi, hogy a látogató maga is interpretátora legyen az adott múzeumi tárgynak, kommenteket, történeteket, különféle asszociációkat csatoljon hozzá. E struktúrával így túl lehet lépni a bevett statikus szerkezeten, és új minőségű részvételt lehet felajánlani.

Ezt tűztük ki célul, amikor gyűjteményi kurátorként és múzeumpedagógusként közös gondolkodásba kezdtünk. E két szakterület képviselőinek a múzeum jövőbeli lehetőségeinek tervezésekor, a hagyományos múzeumi koncepció kiterjesztésekor támaszkodniuk kell egymás tudás- és módszertani készletére.

A Petőfi Irodalmi Múzeum digitalizált tárgyainak online bemutatását megtervezve a fent említett elvek és minták alapján jártunk el. Közös célként egy olyan virtuális kiál-

² Lásd: https://www.youtube.com/results?search_query=%23SunflowersLive.

lítási felület létrehozását fogalmaztuk meg, amelyben a látogatónak van interpretációs mozgástere a tárgyak között, megoszthatja a többiekkel a saját értelmezési javaslatait, részt vehet a tárgyak meghatározásában, kiválasztásában és értékelésében. Ebben az elgondolásban így maguk a források nem csupán a szakmabeli kompetenciákkal felszerelkezett felhasználók számára „beszédeselek”, hanem minden más érdeklődési területről érkező látogató számára is. A felhasználói tapasztalat azt mutatja, hogy az online katalógusokban nehéz navigálni, és elsősorban inkább a professzionális kutatók tudják a megfelelő módon – a keresési tárgyszavakat és metódusokat alkalmazva – használni a rendszert, felismerni annak szaktudományos logikáját.

A múzeumi vagy gyűjteményi kurátor egyik elsődleges célja a gyűjteményi tárgyak és a hozzájuk kapcsolódó történetek, hálózatok, tudásrendszerek reflexív bemutatása. Ez nem egyszemélyes feladat, általában jelentős tudásmegosztáson alapuló csapatmunka. Fontos, hogy az információ valóban eljusson a különböző befogadói közegekbe, méghozzá úgy, hogy a látogató saját tudását és tapasztalati készletét össze tudja kötni a látott, hallott és olvasott kiállítási anyaggal. A kurátori és látogatói interpretációk során keletkezett személyes és professzionális történetek, szoros és tág asszociációk rendre részeivé válnak a kiállított anyagnak és hozzátartoznak a tárgyak tudásrendszeréhez. Éppen ezért az interaktív online kiállítások rendezésekor az egyik kulcsfogalom – és egyben közös nevező a múzeumon belül és kívül – a *tudáskörforgás* (Schleicher és Wilhelm 2018).

Mi és miért fontos a múzeum virtuálisan fellelhető sokféleségéből egy múzeum-pedagógus számára – akinek nemcsak múzeumi, hanem pedagógiai céljai is vannak azzal, hogy hozzáférhetővé teszi a digitális tartalmakat? Ugyanarra törekszik, mint a kurátor – csak más hangsúlyokkal. A legfontosabb, hogy a múzeum a tudásképzés és -teremtés helyeként legyen felismerhető, ami lehetőséget biztosít az egyéni vagy csoportos viszonyulás megtapasztalására, az interiorizálható tudás megalkotására, s ezek prezentálására is. S ezzel egyúttal reflektálttá és transzparenssé lesz a múzeum tér- és tárgybeli, illetve értelmezői és hatalmi konstruáltsága. Vagyis jóval nagyobb hangsúlyt fordít arra, hogy a befogadó társalkotóvá váljon, ez gondolkodásának kiindulópontja és célja is. Specifikusan az online tartalmakra fókuszálva: múzeumpedagógiai cél, hogy az optimális információszűrő és -kombináló online felület interaktív legyen. Így a diákok – lehetőleg kooperatív munka keretében, a múzeumi gyűjteményre támaszkodva – inspirációt és motivációt érezhetnek arra, hogy saját tudást építsenek (digitális rendszerezésről, internetről, irodalomról, tárgyakról, múzeumról, magukról és másokról). Ebben a közegben elsődlegesen a digitális kompetenciák fejlesztésére helyeződik a hangsúly: például a különféle információk gyors és célorientált elkülönítésére, információk összekapcsolására, értelmezési rendszer megalkotására, illetve narratívák online kommunikálására. Nem függetlenül az előző céltól egy jól felépített digitális

felület – különösen, ha együttműködésen alapul – pompás közösségkovácsolóként tud működni, összhangban a kortárs, igencsak heterogén megközelítésmódokat egyetlen fogalomba olvasztó elvárással, a társadalmasítással.

Egyetértettünk tehát abban, hogy a látogatóknak lehetőséget kell kínálni, hogy kutatói szakértelem híján is viszonyba léphessenek a digitális gyűjtemény darabjaival, és megalkothassák a saját interpretációjukat, vagyis aktív befogadóvá válhassanak. Alapvető kérdésként merült fel azonban, hogy az „ideális” online kiállító felületen milyen „munkamegosztás” alakuljon ki muzeológus és látogató között, hogy utóbbi a tárlatokat vajon egyedül készítse-e el vagy a múzeumi kurátor segítségével. E második verzió szerint a kurátor felkínál egy megadott koncepció alapján összeállított, történetekkel és értelmezési lehetőségekkel megtűzdelt tárgyválogatást, fenntartva ugyanakkor azt is, hogy a látogató a virtuális térben éljen a részvétel lehetőségével, és módja legyen az esetleges átrendezésre, különféle interpretációs lépésekre vagy kommentek megfogalmazására.

Szem előtt kellett tartanunk a tapasztalataink tanulságait: nem tanácsos magára hagyni a látogatót, igenis szükség van a kuratori előválogatásra, hogy a felhasználó a virtuális térben elmélyedjen a gyűjteményekben. Izgalmas kérdés továbbá, amelyre az alábbi esettanulmány leírásakor is kitérünk, hogy a múzeum mely gyűjteményi, illetve archívumi részeit kínáljuk fel a látogatónak arra, hogy tudása, tapasztalata alapján válogathasson belőle. Szöveges vagy tárgyi gyűjteményeket? Mennyire átékelhetők a virtuális térben a digitalizált képzőművészeti alkotások vagy írói relikviatárgyak gyűjteményei? A szóban forgó virtuális tárlat programvezetése során, mint látni fogjuk, a múzeumpedagógiai és muzeológusi szempontok, kérdések és dilemmák mindegyike megjelent. Egy biztos: a különböző szakmai szempontok ütköztetése, a nézőpontok kiegyensúlyozása lassú és hosszú folyamat, melynek hozadéka – a konkrét program létrehozásán túl – a 21. századi múzeum működésmódjának és kánont alakító metódusának feltérképezése és megértése.

Gyakorlat – *Tied a gyűjtemény*

A *Tied a gyűjtemény* egy múzeumpedagógiai projekt eredményeként valósult meg, s csak az első, igencsak tanulságos visszajelzések után³ vált belső – muzeológus és múzeumpedagógus közt zajló – diskusszió tárgyává, ami szinte rákényszerítette a szakmai beszélgetés szereplőit arra, hogy reflektálttá tegyék a saját elvárásrendszerüket és várakozásaikat a digitális gyűjteményekkel kapcsolatban.

³ A pedagógusok, illetve a diákok is a felület egyik legmarkánsabb hiányosságaként értelmezték, hogy semmilyen kapaszkodót nem kínál a tárlat létrehozásához, vagyis a diákoknak maguknak kellett mind az anyagokat összegyűjteniük, mind struktúrába illeszteniük.

A *Tied a gyűjtemény* olyan online felület, amely lehetővé teszi, hogy a felhasználók (elsődlegesen középiskolás diákok) egyfajta háromrétegű, alárendeléses struktúrában saját koncepciójuk alapján tárlatot készítsenek egy-egy irodalmi műhöz, szövegfragmentumhoz vagy szövegegységhez. Ez részben az interneten hozzáférhető tartalmak szelekciójából és kombinációjából, illetve a kiválasztott találatok sajátos elrendezéséből, megformázásából áll. A létrehozandó tárlatok az eredeti koncepcióban szövegalapúak voltak, hiszen a Digitális Irodalmi Akadémia (DIA) felülete lett az elsődleges kiindulási pont, továbbá semmifajta múzeumi autorizáló előválogatásnak, rendszerezésnek vagy a végeredményt hitelesítő múzeumi véleményezésnek nem voltak alávetve. A múzeum mindössze a nyilvánosságra hozatal fontos „validáló” lehetőségét tartotta fenn magának: az elkészült kiállításokat egy gombnyomással a múzeum valamely munkatársa publikálta.⁴

A kurátori észrevételek közös eredőjeként két fontos és nyugtalanító kérdést fogalmaztunk meg. Vállalható-e az a gesztus, hogy a DIA gyűjteménye legyen a *Tied a gyűjtemény* kiállításainak kiindulópontja? Illetve lemondhat-e a múzeum arról, hogy valamilyen módon részese legyen a tárlatokat megelőző anyaggyűjtésnek, válogatásnak, és teljesen átengedheti-e ezt a „jogot” a felhasználóknak?

Amint az a bevezetőből is kiderült, a kortárs múzeum folyamatosan új fogalmakkal, szerepekkel, célokkal és módszerekkel próbálja meghatározni, hogy mi is a múzeum a 21. század elején. Olyan kérdésekre keresi a választ, mint például: Milyen a saját viszonya a szűkebb és tágabb társadalmi közösségekkel? Milyen társadalmi szerepet vállal és vállalhat? Milyen kapcsolatban áll egymással a kurátor, a gyűjtemény és a befogadó?

A kérdésekre mindenképpen választ kell találni, hiszen a jellemzően 19. század során létrejött intézmények axiómarendszeréből és célkitűzéseiből napjainkra már igen sok elem elbizonytalanodott. A tárgyak immanens, objektív értéke, a fejlődési folyamatként elképzelt történelem térbe és tárgyakba/szövegekbe fordíthatósága, a szakértelem megkérdőjelezhetetlen hitelesítő szerepe – a 19. században éppen formálódó, etnikailag homogén nemzetállam ideájának hatalmi reprezentálásáról nem is beszélve – mind

⁴ A felület 2018-ban megvalósuló fejlesztésében részt vett két diákcsoport, akik tanácsaikkal, meglátásaikkal alapvetően alakították az online kiállítások létrehozására szolgáló program struktúráját. A tárlatok témáját és az ahhoz kapcsolódó anyagokat azonban maradéktalanul a diákok válogatták ki, és teremtték meg azok kapcsolódási lehetőségeit, viszonyrendszerét. Az egyik online kiállítás, igencsak ambiciózusan, Krasznahorkai László *Borbélykézen* című művével foglalkozott, s egyfelől követte a tankönyvek életrajz szerinti kronologikus szerkesztésmódját, másfelől nagyon sok „fiktív”, „alluzív” elemet tartalmazott (például: fiktív interjú a szerzővel, ál-Krasznahorkai mondatok). A másik projekt elsődlegesen Nemes Nagy Ágnes vágyközpontú verseiből indult ki, és szubjektív, személyes asszociációkon alapuló szövegválogatást rendelt hozzájuk más írók műveiből is szemezgetve. A diákok illusztrálták is az egyes, általuk meghatározott hívószavak köré rendezett verscsoportokat, illetve egy táncetűdőt is készítettek a versek alapján. A múzeumpedagógusok, különösen ez utóbbi projektben, amelynél tanári segítség nélkül zajlott a kiállítás építése, csupán a diákok jellemzően technikai kérdéseire válaszoltak, de semmilyen módon nem befolyásolták a tárlat anyagának válogatását és elrendezését.

olyan „alapvetések”, amelyekkel a kortárs múzeumnak legalábbis kritikai viszonyt kell kialakítania, s melyek explicit vagy implicit módon bő száz évig jellemezték a múzeumok működését, kijelölték értelmezhetőségét politikai, társadalmi és művészettörténeti szempontból.

Napjainkban is élénk eszmecsere zajlik arról a nemzetközi múzeumi szervezetekben, hogy a 21. század elején hogyan definiálja magát a múzeum. Arról azonban kevesebb szó esik a diszkuszióban, hogy az öndefiníció egyben legitimációs kísérlet is. Vagyis annak felismerése és a múzeumi munkába/létezésbe integrálása, hogy a múzeum hatalmi intézmény, és ezzel együtt a társadalmi és politikai folyamatok egyik meghatározó szereplőjű ágense.

A múlt század második felében az inter- és posztdiszciplináris megközelítésmódként, eszközkészletként formálódott anyagkultúra-kutatás meglehetősen sokat foglalkozott a múzeummal. A tárgyak és személyek viszonyát új perspektívából vizsgáló anyagkultúra-kutatás kiindulópontja, hogy a szubjektum nem „elsődleges” a tárgyakhoz képest, vagyis nem ő teremti/használja a tárgyakat, hanem a tárgyak tevékeny résztvevők a személyes identitás formálásában, így „élő” és „élettelen” közt sokkal inkább bonyolult kölcsönhatás-hálózat áll fenn, mintsem egyirányú alárendeltség. A múzeum két szempontból is izgalmas az új megközelítésmód számára: egyfelől múzeumi tárgyak segítségével vizsgálja az autentikusság hatalmi megképzésének mechanizmusait, másrészt a múzeumot kontaktzónaként értelmezi, amelyben a kurátor mint társadalmi/kulturális bróker tevékenykedik, s működteti a hitelesítés, kánonba emelés vagy kánonból kizorítás folyamatait.

A kortárs múzeumnak tehát túl azon, hogy szembe kell néznie az objektív, teleologikusan térbe szerkeszthető jelentés megkérdőjeleződésével, tisztában kell lennie azzal is, hogy hatalmi ágensként felelőssége van saját identitásának formálásában, kommunikálásában, a közösség, a közönség és a múzeum viszonyának megformálásában.

A *Tied a gyűjtemény* kapcsán felmerülő kérdésekre, melyek a (digitalizált) tárgyi gyűjteménybe ágyazottságot és a múzeum hitelesítő szerepét feszegetik, nem adható megnyugtató válasz, inkább válaszlehetőségek körvonalazódnak. Ha az online tárlatok a DIÁ-ra épülnek, a múzeum lemond arról, hogy a (mű)tárgyakat mint létezésének egyik alappilléret legitimálja, láthatóvá és hozzáférhetővé tegye szélesebb társadalmi közösség számára. A teljes lemondás a múzeum legitimációs potenciáljáról⁵ meglehetősen kérdéses vállalkozás, hiszen így a múzeumot mindössze egy felület biztosítójaként értelmezzük, amely – túl a sok szempontból kötött online programstruktúrán – semmilyen kontrollra nem formál igényt a létrejött tartalmak tekintetében. Ebben az esetben

⁵ Tehát az a folyamat, melynek során a múzeumi szakember a tárlat anyagainak gyűjtésétől a közöttük lévő kapcsolódási pontok felfedezésén át a belőlük kibontható történetekig, az online térszerkezet kialakításáig mindent átad a hitelesítéssel nem rendelkező „felhasználónak”.

a múzeum elveszteni gyűjteményi tárgyainak kitüntetett szerepét és legitimációs erejét is, mely napjainkban leginkább a tárgyakat adott koncepció alapján csoportba rendező és azokat értelmező kurátori koncepcióban érhető tetten.

Kompromisszum

A gyűjteményi tárgyak továbbra is a 21. századi múzeum alappillérei, akárcsak a hozzájuk kapcsolódó szelektáló, kombináló és színre vivő kurátori szakértelem. A szakértői narráció azonban csupán egyike a lehetséges értelmezési stratégiáknak. A tárgyaknak az értelmezési stratégiák nélkül nincsen immanens értelmük és értékük; ezeket a társadalmi, politikai kontextusuk és a hozzájuk kapcsolódó interakciók teremtik meg. Ennek alapján pedig körvonalazódik egy kompromisszumos megoldás, amely a befogadót aktív, teremtő és konstruáló szerepbe helyezi, módot és lehetőséget kínálva neki, hogy a kurátori koncepcióhoz fűződő viszonyát artikulálja, azt érvényes olvasatként prezentálja.

A *Tied a gyűjtemény* esetében tehát nem a DIA szöveggyűjteménye, hanem a múzeumi szakemberek és kurátorok által válogatott és „felcímkezett” virtuális tárgykollekció adja a létrehozandó tárlatok alapját, melyhez a felhasználók – az online tárlat kurátorai – szabadon válogathatnak, kapcsolhatnak anyagokat és interpretációkat. A múzeum tárgyi gyűjteményéből digitális létbe emelt és a múzeumi szakemberek által szelektált anyagok legitimációs potenciálként részei a tárlatalkotás folyamatának. Ebben a szelekcióban mutatkozik meg, hogy a múzeum hogyan definiálja önmagát, és egyúttal reflexióra kínálja fel ezt az önképet.

A múzeumon belüli különféle szakágak képviselőinek (kurátor és múzeumpedagógus) együttgondolkodása során azt a célt állítottuk magunk elé, hogy a digitalizált gyűjteményi rekordokból kimért kurátori koncepcióval tárgyegyütteseket állítsunk össze, amelyet szintén online kiállításnak nevezhetünk. Ez azonban inkább egy professzionális kurátori szűrőn átfolyatott, lazább szálakon szerkesztett online tárgyválogatás, egyfajta tudáskészlet, amihez reflexióival a látogató is hozzákapcsolódhat.

Reményeink szerint így a digitalizált gyűjtemény nemcsak kereshető adatbázisként áll majd a látogató előtt, amihez adott esetben professzionális szaktudás szükséges (Schleicher és Wilhelm 2018), hanem széles körben felhasználhatóvá tételével az archívumban, a műtárgyakban és a dokumentumokban őrzött tudásra is ráirányíthatjuk a látogatói figyelmet. Ezáltal társadalmi érdeklődés ébredhet a múzeumi tudás iránt, a látogató az előválogatott tárgyakból szubjektív virtuális kiállításokat hozhat létre (esetleg tovább válogatva a múzeum gyűjteményében), kommentárokat fűzhet hozzájuk, és kifejezheti a hozzájuk fűződő személyes kapcsolatát. Tapasztalati tőkéjével

gazdagíthatja a tudásunkat a tárgyakról, részt vállalhat a kánon kialakításában, ezáltal pedig még erősebbé válhat a múzeumhasználók fizikai és online részvételi közössége. E gesztus segítheti a múzeumi és a mindennapi tudás összekapcsolását, melyben továbbra is megkerülhetetlen aktorok maradnak a kurátorok, a múzeumpedagógusok, a múzeumcsinálók és a folyamatban tevékeny szerepet vállaló múzeumhasználók.

Irodalom

Frazon Zsófia (2018) (szerk.) *Nyitott múzeum*. Budapest: Néprajzi Múzeum

Gadó Flóra (2018) Élő archívum szócikk. In Frazon (2018) (szerk.): 34–44.

Ioannides, Marinos és Addison, Alonzo és Georgopoulos, Andreas és Kalisperis, Loukas (2008) *Digital heritage. Proceedings of the 14th International Conference on Virtual Systems and Multimedia. Project Papers*. Budapest: Archaeolingua

Natale, Maria Teresa et al. (2012) *Handbook on virtual exhibitions and virtual performances*. Roma, INDICATE Project (International Network for a Digital Cultural Heritage e-Infrastructure). Elérhető: http://www.dedale.info/_objets/medias/autres/indicate-handbook-on-virtual-exhibitions-and-virtual-performances-751.pdf

Schleicher Vera és Wilhelm Gábor (2018) Tudáskörforgás. In Frazon (2018) (szerk.): 212–224.

Ruttkay Zsófia és German Kinga (2017) (szerk.) *Digitális Múzeum. Múzeumi iránytű 12*. Budapest–Szentendre: SzNM–MOKK

Waidacher, Friedrich (2011) *Az általános muzeológia kézikönyve. Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti muzeológia*. Fordította Mélyi József. Budapest: ELTE BTK Művészettörténeti Intézet

A kötet szerzői

Barna Emília szociológus és populáriszene-kutató, egyetemi adjunktus (Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Szociológia és Kommunikáció Tanszék). Megjelent társszerkesztett kötetei: *Made in Hungary. Studies in popular music* (Routledge, 2017, Tófalvy Tamással) és *Popular music, technology, and the changing media ecosystem. From cassettes to stream* (Palgrave, 2020, Tófalvy Tamással). E-mail cím: emilia.barna@gmail.com.

Bárány Tibor (1979) filozófus, kritikus, egyetemi adjunktus (Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Szociológia és Kommunikáció Tanszék). A *Műút Portál* Kiskaté rovatának szerkesztője. Korábbi kötete: *A művészet hétköznapijai* (Műút-könyvek, Miskolc, 2014). E-mail cím: barany.tibor@gmail.com.

Czékmány Anna (1979) színháztörténész, múzeumpedagógus (Petőfi Irodalmi Múzeum Múzeumpedagógiai és Felnőttképzési Főosztály). E-mail cím: czekmánya@pim.hu.

Fazekas Gergely (1977) zenetörténész, a Zeneakadémia habilitált egyetemi docense. 2012 és 2017 között a Rózsavölgyi és Társa Kiadó főszerkesztője volt, a 2017–18-as tanévben Fulbright-ösztöndíjjal az amerikai Bard College-on tanított. *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája* című kötete 2018-ban jelent meg. E-mail cím: fazekas.gergely@lisztakademia.hu.

Havasréti József (1964) író, kritikus, a PTE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékének docense. Könyvei: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Typotex, Budapest, 2005); *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban* (Gondolat, Budapest–Pécs, 2009); *Szerb Antal* (Magvető, Budapest, 2013, 2019). E-mail cím: havasreti.jozsef@gmail.com.

Keszeg Anna (1981) kultúrakutató, egyetemi adjunktus (Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kommunikáció, Közkapcsolatok és Reklám Intézet). Az Erdélyi Múzeum-Egyesület *Letöltés* könyvsorozatának szerkesztője, a DETECt – *Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives* kutatási program résztvevője.

Korábbi kötete: *A holdbéli völgy képzelete* (Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2015).
E-mail cím: keszeg.anna@fspac.ro.

Maróthy Szilvia (1989) irodalomtörténész, fiatal kutató (Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet). A *Digitális Bölcsészet* folyóirat felelős szerkesztője. E-mail cím: mthy.szilvi@gmail.com.

Mélyi József (1967) művészettörténész, műkritikus, egyetemi tanársegéd (Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék). Kritikái rendszeresen megjelennek az *Élet és Irodalomban* és a képzőművészeti szakajtóban. 2000 óta számos kiállítás kurátora. Legutóbbi munkája: *Kibékülés* (Pannonhalmi Főapátság, 2018). E-mail cím: melyi@c3.hu.

Rákai Orsolya (1973) irodalomtörténész (Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomelméleti Osztály). A *reciti* online kritikai folyóirat és a *Helikon Irodalomtudományi Szemle* szerkesztője. Legutóbbi kötete: *A teljes zenekar. Schöpfung Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége* (Editio Princeps Kiadó, Budapest, 2013). E-mail cím: rakai.orsolya@btk.mta.hu.

Sidó Anna (1987) művészettörténész, muzeológus, kurátor (Petőfi Irodalmi Múzeum Művészeti, Relikvia- és Fotótár). A PIM-ben rendezett legutóbbi kiállítása: *Csáth. A varázsló halála* (2019). E-mail cím: sidanna4@gmail.com.

Tófalvy Tamás médiakutató, kommunikációs szakember, egyetemi docens (Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Szociológia és Kommunikáció Tanszék). A BME Kommunikáció és Médiatudomány MA Digitális Média szakirányának vezetője, a Magyar Online és Digitális Médiatörténet (MODEM) projektvezetője. Legutóbbi könyve a Barna Emiliával közösen szerkesztett *Popular music, technology, and the changing media ecosystem. From cassettes to stream* (Palgrave MacMillan, 2020). E-mail cím: tamastofalvy@gmail.com.

Vincze Hanna Orsolya (1977) kommunikációkutató, a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem (Kommunikáció, Közkapcsolatok és Reklám Intézet) docense. Korábbi kötetei: *News of our world. Public issues in news frames* (Presa Universitară Clujeană, Kolozsvár, 2015); *The politics of translation and transmission. Basilikon Doron in Hungarian political thought* (Cambridge Scholars Publishing, 2012); *Helyzet, jelentés* (Komp-Press, Kolozsvár, 2010). E-mail cím: vincze.orsolya@fspac.ro.

