

FÜRTH ESZTER

TÉVÉREGÉNYEK

MŰFAJOK KÖZT VÁNDORLÓ IRODALOM

„Ha valaki legelőrről kezdene el felépíteni egy egyetemet, kétség kívül egy nagy összehasonlító irodalomtudományi tanszéket alkotna telve globális kultúraturtudománnyal, de akkor a megkülönböztethető identitás kérdése felüti a fejét: volna-e bármi más humántudományi tanszék, mely által megkülönböztethető lenne az összehasonlító irodalomtudomány?”¹ – fejezi ki Jonathan Culler kétségeit az 1993-as és 2004-es ACLA (American Comparative Literature Association) jelentések kapcsán. A vitatott tanulmányok a komparatiztika helyzetéről, lehetőségeiről gondolkodnak. A '93-as jelentés a továbbhaladás lehetőségét az irodalomtudomány globális irányba fordulásában, illetve a kultúraturtudományokhoz való közeledésében látja. A 2004-es ACLA jelentés már nem hagyott kétséget afelől, hogy a kultúraturkutatók hívei győztek, s az irodalomközpontúság az irodalmian olvasásban testesül meg, mely bármely kulturális jelenséggel kapcsolatban alkalmazható.

Culler épp a kultúraturkutatók felé való közelítésből látja kibontakozni a mindent magába foglaló összehasonlító irodalomtudomány problémáját. Kétségeit továbbgondolva pedig felmerülhet a vád, hogy egy olyan komparatiztika, mely mindenhez ért, valójában nem ért semmihez. Culler ezen a kérdésen úgy lendül át, hogy azt az utat javasolja a komparatistáknak, melyen mindig is jártak, vagyis az irodalom kutatását.

Természetesen Culler nem arra buzdít, hogy a kultúraturkutatóknak hátat fordítva vizsgáljuk az irodalmat, hiszen a szövegek alapvető tulajdonsága a kontextusba ágyazottság, és ezzel a komparatiztikának talán minden más területnél inkább számot kell vetnie. Mindössze arról van szó, hogy nem szabad, hogy kultúraturkutatók címszó alatt a társtudományok elfedjék a nekik (ideiglenesen) ott-hont adó diszciplínát. A komparatiztika feladata tehát az, hogy úgy alkalmazza társtudományainak eszközeit, hogy azokat mindvégig a saját helyi értékükön tartva

¹ „If one were creating a university from scratch, one could doubtless construct a large department of comparative literature charged with global cultural studies, but then the question of differential identity raises its head: would there be any other departments in the humanities to contrast with comparative literature?” Jonathan Culler, 2006, 87.

az irodalmat mint nemzeteken átívelő jelenséget (literature as a transnational phenomenon) kutassa.

Az irodalom transznacionális jellegére, valamint a komparatiztika kultúra-kutatással való szoros összefüggéseire egy olyan műfaj vizsgálata nyújthat kiváló példát, melyről valószínűleg elsőként sokkal inkább az irodalom társtudományai, semmint az irodalomkutatás jutna eszünkbe. Televíziós sorozatokról sokkal inkább szokás szociológiai, médiatudományi szempontból beszélni, semmint az irodalomtudomány felől. Ezt itt Magyarországon fokozottan érezhetjük, a mellőzöttség oka pedig valószínűleg a műfaji hagyományok hiányában keresendők. A sorozatok elemzése azonban az őket gyártó, jelentős sorozattörténelemmel bíró országokban is elsősorban a közönségkutatás területén jelenik meg. Ennek oka egyrészt egy pragmatikai szempont, a nézettségi mutatók vizsgálata, mely a műfaj tömegbefolyásoló hatásának köszönhető. Másrészt azonban az esztétikai szempontú vizsgálatok hiányához a kritikusok elutasító magatartása is hozzájárul. Robert C. Allen² ennek okaiként a következőket látja: egyrészt a narratívák túlzottan nemhez kötődőek (gendered form of narrative), másrészt ellenállnak egyéb, zártabb narratív formák által diktált olvasói protokollnak. A marginalizálás legnyilvánvalóbb oka pedig az, hogy a kritikusok, kommentátorok a sorozatokat „szemétnek” tekintik, épp ezért pedig a róluk való beszédet nem csupán lealacsonyítónak, de gyakran szükségtelennek is tartják. A sorozatok neve angol-amerikai nyelvterületen (a műfaj történetének meghatározó világában) már önmagában is lealacsonyító. A soap opera, vagyis szappanopera kifejezés mellett, hogy a műfaj eredetére (szappanreklám) utal, a zeneművészet csúcán álló klasszikus műfajjal, az operával párosítva inkább groteszk, mint komolyan vehető hatást kelt.

A kezdetben (az 1930-as évektől) domináló közönségkutatás, valamint a szociológiai szempontú, tartalomelemző vizsgálatok mellett később (az 1980-as évektől) más típusú tanulmányokat is találunk a szappanoperákkal kapcsolatban, mint a feminista vagy az etnográfiai nézőpontok megjelenését. Ezeket a szövegeket már nem valamilyen gazdasági cél motiválja (ahogyan ez a közönségkutatás esetében van), nem a szappanoperák még jobb eladhatóságát szolgálják, hanem magával a jelenséggel foglalkoznak különböző tudományterületek irányából. Az irodalomtudomány nézőpontjából is születtek elemzések, elsősorban a narratológia és a feminista kritika eszközeit alkalmazva.

Culler a kultúrakutatás tudományokat összekapcsoló hatásáról beszélve megemlíti, hogy a humán tudományokban megnövekedett az érdeklődés az esztétika iránt, több elemzés születik irodalmi szövegekről a társadalomtudományok nézőpontjából. Culler véleménye ezekről a tanulmányokról, disszertációkról az, hogy sok esetben az irodalmat szimptomatikusan olvassák, vagyis valamely társadalmi, gazdasági, politikai stb. jelenség irodalmi lenyomataként, szimptomájaként.

² Robert C. Allen 1995.

Bár a sorozatokról szóló kritika egyre inkább magára a jelenségre, önmagára koncentrál, semmint arra, hogy hogyan jelenik meg benne valamilyen világban lezajlott jelenség, vajon létezhet-e olyan elemzés, mely képes teljesen felülemelkedni ezen a problémán? Az elemzésekből ugyanis úgy tűnik, a kritikusokat nem hagyja nyugodni egy kérdés a sorozatokkal kapcsolatban, mégpedig az, hogy vajon mitől olyan sikeresek ezek az egyébként rendkívül egyszerű(nek tűnő), mondhatni ostoba (hatást keltő) tévéfilmek? A legszigorúbban szövegközpontú elemzés is felteszi ezt a kérdést, és keresi a választ a sorok közt vagy azon túl. És vajon nem szimptomatikus-e az a vizsgálat, mely a sorozatot a közönségsiker lenyomataként szemléli? Egyáltalán lehetséges-e szövegeket tisztán nem-szimptomatikusan vizsgálni, főleg egy olyan jelenség esetében, melynek kultúrába, irodalmi hagyományokba ágyazottsága legalább annyira hangsúlyos, mint gazdasági, társadalmi, politikai vetületei?

Peter V. Zima a művészet autonómiájának gyengülését látja a posztmodern korban, melynek egyik lehetséges okának bizonyos társadalmi változásokat tart. „A liberális csoportok hanyatlása, melyet számos szociológus elemzett – Adornótól és Horkheimertől David Riesmanig, Daniel Bellig és C. Wright Millsig – meghatározóan gyengíti az irodalmi és művészeti területek autonómiáját, megnyitva ezáltal a területet vagy a művészet alrendszerét heteronóm érdekeknek. Ezen érdekek betérése a területre vagy rendszerbe egyike azon tényezőknek, melyek felelősek a művészeti modernből a posztmodernbe való átmenetért.”³

Zima a művészet autonómiájának gyengülésével olyan jelenségeket lát e területre hatolni, melyek alapvetően nem művészeti szempontok. Így például a gazdasági motivációk, érdekek belépését a művészetbe, mint például a bestseller regények, vagy a nagy közönségsikernek örvendő, esetleg a megfilmesítést is megélő, mégis „magas” irodalminak tekintett szövegek, mint például Eco *A rózsza neve* című regénye. Zima nem jósolja meg a művészet autonómiájának végét, de úgy véli, a posztmodern a művészi és nem művészi közti határ feloldódásával jár együtt.

Elgondolkodtató, hogy a művészeti és nem művészeti területek közti határ képlékenysége, amit Zima egyértelműen posztmodern jelenségnek tart, vajon nem volt-e mindig is jelen a művészetben, és csak az idő előrehaladtával váltak a művek a világ más szegmenseitől lehatárolt, önálló művészeti alkotásokká. (Már-már közhely, hogy Shakespeare drámáit kifejezetten a nagyközönségnek írta, a szerepeltetett elemeket erősen befolyásolták olyan gazdasági szempontok, melyek például a

³ „The decline of the liberal groups, which has been analysed by a large number of sociologists – from Adorno and Horkheimer to David Riesman, Daniel Bell and C. Wright Mills – weakens decisively the autonomy of the literary and the artistic field or the subsystem of art to heteronomous interests. The irruption of these new interests into the field or system is one of the factors responsible for the transition from artistic modernism to postmodernism.” Peter V. Zima 2004, 64.

mai bestsellerek születését is meghatározzák.) Az azonban kétségkívül igaz, hogy a modernizmus művészet szemléletéhez képest fordulatot mutat a napjainkban egyre hangsúlyosabb érdeklődés a művészet nem művészeti jelenségei felé.

Kérdés azonban, hogy napjaink kevésbé autonóm művészetének heteronóm szempontok szerinti vizsgálata nem szolgáltat-e ki minden elemzést annak, hogy a vizsgált műveket bizonyos szinten egyéb kulturális, társadalmi, gazdasági stb. folyamatok lenyomatainak tekintse? Az irodalmi szövegek kultúrakutatással szükségszerűen összefonódó vizsgálatait mindig ki vannak szolgáltatva a szimptomatikus elemzés veszélyének? És vajon hol húzódik a határ a szimptomatikus és a kultúrakutatással összefonódó, de mégis irodalomközpontú elemzés között? Ezekre a kérdésekre valószínűleg a művészi és nem művészi közti határ után kutató Zimához hasonlóan aligha kaphatunk egzakt választ. Fokozottan igaz ez olyan szövegek esetében, melyek az irodalom területét elhagyva más médiumokban tűnnek fel, ahogyan ez a tévéregények esetében is történik. A céltom nem is e határok kijelölése ezen összetett műfaj körül, csupán azoknak a szempontoknak a felvázolása, melyek e képlékeny, kultúrakutatásnak kiszolgáltatott jelenség irodalomközpontú vizsgálatát lehetővé teszik. Ehhez a társtudományokkal való kapcsolódási pontok felvázolása szükséges, mely a sorozatok más műfajokkal való viszonyából rajzolódik ki.

A sorozatoknak egyik legexplicitebb kapcsolata a reklámokkal van. Egy szappanopera szükségszerűen reklámozza önmagát (hogy a következő epizódhoz nézőket toborozzon), a médiumot (a tévécsatornát, amely stabil nézőközönséget folytató filmekkel biztosítja), illetve szponzorainak termékeit (célcsoporttól függően háztartási kelléket, mobiltelefont stb). Az észak-amerikai sorozatok, a szappanoperák történetileg is erőteljesen kötődnek a reklámokhoz, mivel funkciójuk a népszerűsítés volt (kezdetben a folyóiratoké, később a mozié, rádióé, majd a televízióé és természetesen a szponzorok – leggyakrabban háztartási cikkek, tisztálkodási, higiénés kellékeket gyártó cégek – termékeié). Ez a jellegzetesség máig megmaradt, gyakran vehetünk észre márkanéveket, termékeket, szolgáltatásokat népszerűsítő bevégeket.

A beépített reklámok mellett a sorozatok a bemutatott világgal, életformákkal is felszólítják nézőiket a fogyasztásra. Robert C. Allen⁴ elsősorban a latin-amerikai tévéregényekkel kapcsolatban emeli ki a társadalmi modernítésben betöltött fontos szerepüket. A filmek ablakot nyitnak a piacorientált világra, az általuk bemutatott luxus életmódot mutatják fel követendő példának, melyre a befogadók vágyhatnak.

A sorozatokat – más, kereskedelmi csatornán sugárzott filmhez hasonlóan – többször is reklámok szakítják meg. A hirdetési blokkok elhelyezését azonban nem csupán az eltelt idő alapján határozzák meg, ahogyan ezt a játékfilmekben teszik, ahol az eredetileg megszakítás nélküli történetet 20, illetve 40 perc után önkénye-

⁴ Robert C. Allen 1995.

sen félbevágják. A sorozatok esetében a reklámok tudatos beépítését figyelhetjük meg. Egy epizódot, hosszától függően, két vagy három szünet szakít meg, melyek egyben a fejezet struktúráját is megalapozzák. A sorozatok sajátosága, hogy az egyes epizódok végén a befogadót úgy kell felcsigázni, hogy az másnap is leüljön megnézni a folytatást. Ennek érdekében egy olyan izgalmas jelenettel kell zárulnia a fejezetnek, mely befejezetlen, így folytatást kíván. A végső bonyodalmat olyan mellékbonnyodalmak előzik meg, melyek minden egyes szünet előtt megjelennek. Ezeknek célja, hogy a reklám alatt se kalandozzanak a nézők más csatornákra, hanem várják, mit hoz a folytatás. Az alárendelt bonyodalmak nem olyan „erősek”, mint a végső bonyodalom, mivel szerepük is az érdeklődés rövidebb idejű, a reklámszünetre korlátozódó fenntartását szolgálja, szemben a végső eseménnyel, melynek egy egész napon át kell fenntartania az izgalmat.

A szünet tehát nem csupán szükséges rossz, hanem a tévéregények műfaji sajátossága is, amely a sorozat narratívájába tudatosan beépített mellékszálakat hoz be. A fő műsort megszakító képek, a reklámok mosolygó, boldog, gyönyörű női, az ajánlóban bemutatott történetek, melyek épp olyanok, mintha a megszakított műsor részei lennének, egy újabb narratívává állnak össze. Ez a megszakított műsor történetészába ékelődve azzal összeolvad, és a cselekményt kiegészítő mellékvonalként funkcionál. Így például a reklámblokkok által felerősödik a sorozatoknak a piacorientált, fogyasztói világra ablakot nyitó jellegzetessége.

A filmeket megszakító szünetekben a reklámok mellett más műsorok is szerepelhetnek. A Magyarországon legtöbb tévéregényt sugárzó csatorna, a Zone Romantica, mely kifejezetten latin-amerikai sorozatokra specializálódott, olyan rövidfilmeket is bemutat az epizódok részei között, melyek magát a csatornát, illetve a sorozatok világát népszerűsítik. A filmajánlók mellett találkozhatunk például olyan rövid jelenetekkel, melyekben hétköznapi emberek beszélnek meg véleményüket egy-egy sorozattal kapcsolatban. A helyszínek megválasztásában is a mindennapok hangulatát igyekeztek követni, így például végighallgathatjuk, hogyan beszélgetnek a hűtlenségről vagy az igaz szerelemről egy fodrászat vagy egy műköröm-stúdió vendégei. Ezek a jelenetek is a sorozatajánlók egy csoportját alkotják, ám a hagyományos előzetesektől eltérnek abban, hogy nemcsak a filmet, hanem a hozzá kapcsolódó befogadói magatartást is népszerűsítik. A hétköznapiakba illeszkedő, a narratív időt a valós időhöz közelítő sorozatok a mindennapi élethez hasonlóan a megbeszélés, a pletyka tárgyává válhatnak. Ez egy közösséget hozhat létre (akár a bemutatott szalonokban, akár az Interneten), mely szintén a sorozatnézés örömét fokozza, így maga is népszerűsítő elemmé válik.

A sorozatok, és különösen a latin-amerikai tévéregények, szorosan összefüggnek a turizmus, az egzotikum világával is. Egy sikeres, népszerű úti beszámolóhoz hasonlóan a latin-amerikai sorozatok is olyan tájakra kalauzolnak bennünket, melyek egzotikumukkal ejtik rabul a közönséget. Ezeket a tájakat leggyakrabban a jelenetek közti vágóképekben láthatjuk (mivel a cselekmény nagy

része zárt terekben, szalonokban, szobákban zajlik, vagyis műtermi felvétel – ennek jórészt finánciális okai vannak). A tájképek kellemes zenei aláfestéssel – gyakran a főcimdallal – kísérvé jelennek meg, s szerepük a háttér, a díszlet megrajzolása, mely trópusi egzotikumával a történet meseszerűségét, távoli, álomba illő bonyodalmaikat, dúsgazdag hőseinek elérhetetlen luxuséletét hangsúlyozzák. A latin-amerikai sorozatokban (főleg a brazil típusú tévéregényekben) fontos szerepet kap a nemzeti identitás kérdése, az ország népszerűsítése, belső, illetve külső imázsának alakítása. Ez többek közt a megjelenített tájképek által történhet, melyek egy utazási prospektus képeihez hasonlóan, segítenek megkedveltetni egy országot mind a külföldiekkel, mind a hazai közönséggel.

Az egzotikus tájak tévéregényekben való megjelenését tovább erősítik a Zone Romantica csatorna *Travel club* című filmetűdjei, melyek leggyakrabban a történetek helyszínéül szolgáló távoli, trópusi tájakat, gyarmati barokk városokat mutatnak be. Ezek a rövidfilmek (csakúgy, mint a pletykaközösségeket bemutató filmajánlók) a reklámszünetekben jelennek meg, és a hirdetésekhez hasonlóan melléknarratívává szerveződve összeolvadnak az általuk megszakított epizóddal. Míg a reklámblokkok a fogyasztói magatartás történeteiként ékelődnek be a sorozatokba, addig a *Travel club* képei a sorozatok díszleteiként funkcionálnak.

A sorozatoknak és a hozzájuk kapcsolódó műsoroknak ez a nemzeti imázst építő funkciója az etnográfia, az antropológia, illetve a szociológia tudományterületei felől való megközelítést teszik lehetővé. E szempontokat egy komparatív, irodalomközpontú vizsgálat, bár könnyen eltéríthetik a szimptomatikus elemzés irányába, nem hagyhat figyelmen kívül. Ugyanakkor (a culleri javaslatot szem előtt tartva) az irodalmi tényezőt kell a központban tartania. Ezeket a műfaji kapcsolatokat érdemes úgy vizsgálni, mint egy intermedialis viszony szükséges velejáróit. A tévéregények műfaji előzményei irodalmi szövegek voltak, melyeknek hatását máig őrzi a műfaj. Az írott formából audiovizuálissá váló szövegek útját nyomon követve irodalmi témák, motívumok televíziós megjelenésének, esetleg újabb, írott formában való felbukkanásának lehetünk tanúi. Ha tehát a tévéregényeket, melyek számtalan más műfajt és tudományterületet érintenek, mint műfajok, illetve médiumok közt vándorló irodalmat vizsgáljuk, helyi értékükön tarthatók a társtudományi elemek. A tévéregények irodalommal való szoros kapcsolatának feltárásához elengedhetetlen a vele rokon műfajtól, a szappanoperától való megkülönböztetése.

Tévéregény és szappanopera között gyakran nem tesznek különbséget sem a mindennapi nyelvhasználatban, de gyakran még a kritikában sem. Magyarul az angol soap opera, illetve a spanyol és portugál telenovela szavak tükörfordítását

használjuk.⁵ Véleményem szerint e két szó műfaji különbségeket takar, és ennek megfelelően megkülönböztetésük is ajánlatos. A különbség alapjaként a két műfaj közti földrajzi távolságot (USA, illetve Latin-Amerika) említhetjük meg elsőként, mely elsősorban a származásukat érinti, ugyanis nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy az Egyesült Államokban tévéregényt, Brazíliában pedig szappanoperát gyártsanak. Ennél sokkal fontosabbak azonban a máig élő műfaji különbségek.

A mai televíziós folytatásos narratívák közvetlen elődjének a XIX. században népszerű, folyóiratokban megjelenő tárcaregényeket tartják. A folytatásos regények segítettek fogyasztót toborozni a napilapoknak, magazinoknak. Az Egyesült Államokban az 1910-es évektől a mozisorozatok már a rendszeres mozilátogató közönséget segítettek megteremteni. A 20-as években az amerikai rádiókat árasztották el a napközben sugárzott sorozatok, melyek az otthon lévő háziasszonyokat szoktatták rá az egész napos rádiózásra. Az 50-es évektől a televíziós szériák vették át az uralmat, és máig töretlen sikerrel árasztják el az adókat. A sorozatok e különböző megjelenési módjaiban közös, hogy valaminek az eladására törekedtek, a népszerűsítés eszközei voltak. Az USA-ban a legfőbb szponzorok a háztartási kellékeket gyártó cégek voltak (Colgate, Procter&Gamble), mivel a legjobb célközönségnek a háziasszonyok számítottak, és számítanak máig is. Innen a szappanopera elnevezés.

Latin-Amerikába az Egyesült Államokban aratott nagy sikereik hatására érkeztek el a szappanoperák, majd jelentősen átalakultak. Elsősorban Brazíliában vált jellemzővé a népszerű regények sorozatként való feldolgozása. Ezek a megfilmesítések a médium- és műfajváltással járó átalakítások mellett a regényforma legfőbb jellegzetességeit, így például a szövegek befejezését is megtartották. Többen (Nico Vink, Ana M. Lopez stb.) ezt tartják az észak- és dél-amerikai sorozatok közti fő különbségnek, ugyanis a szappanoperák végtelenített történetek, melyek csak gazdasági motivációk (a nézettség csökkenése) hatására fejződhetnek be.

Véleményem szerint a tévéregények az irodalmi formák más jegyeit is aktívan őrzik, mondhatni a népszerű folytatásos regények televíziós megjelenéseiként élnek köztünk. Emellett természetesen a szappanoperák tulajdonságait is magukon viselik, így például a reklám funkcióját is betöltik. A tévéregények eredeti célkitűzésüket tekintve azonban – szemben a szappanoperákkal, melyekben elsősorban a népszerűsítés, a reklám szerepe dominált – az általuk feldolgozott irodalmi

⁵ Magyarul gyakran találkozhatunk a telenovella kifejezéssel is. A spanyol és portugál szó magyar átírását azért nem tartom követendőnek, mivel a novela, ami spanyolul és (elsősorban brazil) portugálul regényt jelent, magyarul a boccaccio-i hagyománynak megfelelő rövid, önálló történetre vonatkozik. Ezért inkább a szó magyar megfelelőjeként a regény elnevezést tartom kifejezőbbnek. A regény tele- előtaggal való kombinálása a magyar nézőkben a *Szomszédok* című sorozattal kapcsolódik össze, ami azonban nem követte a telenovella műfaji hagyományait, ezért helyette a tévé-előtagot használom. (Lásd még: Pál Ferenc: *A jövő regénye a telenovella?*)

művek terjesztése volt, eljuttatásuk az írni, olvasni nem tudó tömegekhez. Ez a funkció, valamint az irodalmi gyökerek hatása a mai napig jól kitapintható a tévéregényekben.

A műfaj legkorábbi képviselőihez hasonlóan ma is gyakran találkozunk olyan tévéregényekkel, melyek irodalmi szövegek feldolgozásai. Az egyik legközismertebb, a brazil Globo társaság által elkészített *Isaura* (magyarul *Rabszolgasors* címen futott). Bernardo Guimarães regényének újabb feldolgozása született meg 2004-ben (mely már nem pusztán a regény, hanem a világhírű tévéregény feldolgozásaként is értelmezhető). Ez utóbbit a szintén brazil Record tévétársaság készítette el, és hazánkban is nyomon követhettük a történetet.⁶ Egy irodalmi szöveg audiovizuális feldolgozása számos más műfajban is megoldható, a tévéregény esetében azonban e médiumváltás nem tekinthető egyszerű adaptációnak, sokkal inkább átdolgozásról, mint feldolgozásról van szó. Az eredeti regény ugyanis a sorozatok műfaji követelményeinek rendelődik alá, ami igen hosszú, bonyodalmakban és ismétlésekben gazdag szöveget kíván meg. Így a történetet megtoldják mellékszálakkal, újabb szereplőket építenek be, tehát kitágítják az eredeti szöveget.

Deleuze és Guattari⁷ a könyv hasonlataként a rizóma fogalmát hozzák be, mely végtelen szerkezetet alkot az állandó elágazások, az önmagán belüli burjánzás által. Umberto Eco *A rózsza nevében* szintén erre a szerkezetre reagál az apátság könyvtárának bonyolult labirintusát értelmező Vilmos figurájával. Ahogy a regény híres utószavában írja: „Végzetül ott a háló, vagyis az, amit Deleuze és Guattari rizómának neveznek. A rizóma olyan, hogy bármelyik útja kereszteződhet bármelyik másikkal. Nincs közepe, nincs széle, nincs kijárata, mert potenciálisan végtelen. A találgatás tere rizómatér.”⁸

Az irodalmi műveket feldolgozó tévéregényekben, így például az *Isaura* esetében is ezt a szerkesztésmódot figyelhetjük meg. A sorozat erősen kötődik a könyvhöz, hiszen a központi konfliktus (az *Isaura* szabadságáért való küzdelem) megmarad, ugyanakkor szálaira bontja a szöveget, a legkisebb elemét is burjánzó történetté alakítja, rizómává olvassa Guimarães regényét. Az eredeti szöveg így szétbomlik, és olyan szerkezetté alakul, melyet minden pontján a megszakíttóság, az elágazás jellemez, mely számtalan csomópontot kialakítva állandóan kapcsolatot létesít újabb és újabb elemekkel, melyek szerteágazó konnotációs láncon keresztül hálózják be a sorozat száznegyven epizódjának gigantikus mezejét. Deleuze és Guattari a rizómát a hagymák, a gumók, illetve a gazonnövények szerkezetén át mutatják be, amelyek bonyolult burjánzásban fonják be életük terét. Ezt a műkö-

⁶ A sorozatot a Zone Romantica csatornán vetítették 2006-ban, *Isaura, a rabszolgálan* címmel.

⁷ Gilles Deleuze – Félix Guattari 1996.

⁸ Umberto Eco 2002, 607.

dést ismétlik az irodalmi szövegeken alapuló tévéregények is. Az újabb szálak magva megvan a regényben, a sorozat nem tesz mást, mint hogy egyes elejtett megjegyzéseket olyan gócpontokként értelmez, melyekből kibontható a sorozat burjánzó cselekményszövedéke.

Nánay Bence⁹ a filmes adaptációkon belül kiemeli az avantgárd, kísérleti filmeket, melyekben az irodalmi előszöveg csupán egy szükséges keretet ad a műveknek. A kísérleti film nem egészen nézőbarát műfajának az irodalmi szövegre való utalás csupán egy olyan alapot jelent, mely segít a befogadónak a narratíva felismerésében, a film élvezetében. Ezen belül pedig az alkotók (egyéb narratív, nézőbarát kötöttségektől függetlenül) úgy kísérleteznek a filmen belül, ahogy kedvük tartja. Az irodalmi szöveg tehát csak alibi, ami arra szolgál, hogy nézőt toborozzon az alkotásnak. Érdekes párhuzam, hogy a tévéregények esetében az irodalmi előszövegek olyan szintű szétszalazásával találkozunk, az eredeti történet olyannyira elsikkad a burjánzó narratív szálak közt, hogy az adaptáció módját tekintve a Nánay által említett kísérleti filmekre emlékeztetnek. A feldolgozás módja ugyanakkor eltér abban, hogy míg a kísérleti filmek a szükségszerűen alkalmazott kereten belül szabadon mozoghatnak a filmes eszközökkel és azok újragondolásával, addig a tévéregények igen szigorú szabályok szerint rendeződnek sorozattá.

A keret, melyet az előszövegek jelentenek, a kísérleti filmekhez hasonlóan a tévéregényekben is csupán alibinek tűnhet, mely egy, a többihez megszólalásig hasonló sorozat alapját biztosítja. A tévéregények esetében azonban azt tapasztalhatjuk, hogy a kísérleti filmekkel szemben – melyek az előtörténettől független, külső elemeket építenek be irodalmi keretükbe – ezek épp ezt a keretet bővítik ki, azon belül szövik végtelenné történeteiket. Az előszöveget rizómaként bontja szálaira a sorozat, a keret feltöltése épp e keret burjánzásával következik be. Az irodalmi szöveg tehát nem csupán egy háttérben tartott kerettörténet, hanem a tévéregény szerkezetének minden részében felfedezhető szervező erő.

Irodalmi szövegek nem csupán egyértelmű adaptációkként kerülhetnek be a tévéregényekbe. A műfaj kezdeti, irodalmi témái helyett ma már sokkal gyakoribb a saját történetek alkalmazása. Az irodalmi gyökerek azonban ezeknél a sorozatoknál is gyakran megjelennek különböző intertextek, toposzok formájában. Így például olyan figurák, történetek tűnhetnek fel egy sorozatban, melyek egy egész sor irodalmi előszöveget, kontextust hoznak magukkal. Így történt ez *A bátor Juan atya*¹⁰ című argentin tévéregény esetében is, ahol a karakterek között felfedezhettük Robin Hoodot, Dr. Jekyllt és Mr. Hyde-ot, de megjelent maga Jézus is a szenvedéstörténettel és a keresztre feszítéssel, illetve az alvilággal szövetkező Faust alakja is.

⁹ Nánay Bence 2000.

¹⁰ A sorozatot a Romantica csatorna vetítette 2005-2006-ban.

A szövegek vándorlása nemcsak egyirányú lehet, vagyis nemcsak az írott formából készülhet audiovizuális termék, hanem fordítva is megtörténhet, a televíziós alkotás is átkerülhet egy írott médiumra. Ez történik például akkor, amikor egy népszerű sorozat folytatását készítik el regény formájában. Ahogyan a tévéregény őrzi irodalmi formákat és toposzokat, úgy a belőlük készült regények is őrzik a televíziós műfaj bizonyos formai jegyeit. A Magyarországon is igen nagy sikert arató *Vad angyal* című argentin sorozat írott folytatásában például megfigyelhető az epizódokra tagolás, a rövid, gyorsan pergő, a történetben jelentős újdonságot nem hozó, mégis érzelemgazdag jelenetek, valamint a rövid, egyszerű mondatok. A szövegek, toposzok, karakterek, illetve szerkesztési formák vándorlása a különböző médiumok között még érdekesebb, amikor egy feldolgozott irodalmi művet ültetnek át újra írott formába, ahogyan az az *Isaura* esetében is történt. Született ugyanis regény *Isaura visszatér*¹¹ címmel, mely már egyértelműen a sorozat, nem pedig a regény folytatásának tekinthető.

A marketing, a szociológia, az antropológia, az etnográfia és persze a médiatudományok mellett a tévéregények egy lehetséges irodalomközpontú vizsgálatának a filmművészet és irodalom kapcsolatával is számot kell vetnie. Azzal a jelenséggel, hogyan vándorol át az írott szöveg egy audiovizuális médiumra, illetve hogyan tér vissza az írott formához. Pethő Ágnes szerint a film olyan műfaj, mely más művészetek kifejezőeszközeit integrálja. A filmet mint különböző médiumok összeszővődését vizsgálja, melyek egymáson nyomot hagyva, palimpszeszt szerkezetet alkotnak.¹² Ez a jellegzetesség a tévéregények esetében az irodalmi vonások erőteljesebb feltűnésével jár együtt. A televízióban feltűnő szövegekre audiovizuális kifejezőeszközök rakódnak, melyek más (a film műfajába épülő) médiumok konnotációs mezőit is magukkal hozzák. Így például a képi vagy zenei intertextek tovább bonyolíthatják, árnyalhatják a felidézett irodalmi toposzt.

A tévéregények irodalomközpontú vizsgálatának nemcsak arra kell választ adnia, hogyan változik az írott szöveg televíziós műfajjává, hanem arra is, mi az, ami alkalmas erre az intermediális útra. Culler szerint a 2004-es ACLA jelentés után a komparatiztika legnagyobb kérdése, hogy hogyan boldogul a világirodalommal. Felmerül a kérdés, hogy globalizálódott világunkban milyen szövegek hasonlíthatók össze, illetve mi alapján válogatható ki a hatalmas anyagból az a szövegcsoporthoz, mely világirodalomként tanítható. A válogatás szükségszerűen bürokratikus és (többnyire) eurocentrikus – állítja Culler. Megoldásként azt javasolja, az elemző tegye explicitté a normát, illetve a nézőpontot, aminek alapján az összehasonlítást végzi, hogy az ne legyen implicit, és így bürokratikusnak tűnő. Félő azonban, hogy

¹¹ Isabela Guimarães 2004.

¹² Pethő Ágnes 2002.

még ebben az esetben is maradnak olyan implicit előfeltevések, normák, melyek a bürokratikuság vádját hozhatják magukkal.

A tévéregények vizsgálatában is felüti a fejét ez a probléma. Egyrészt maguk a sorozatok is egy ilyen jellegű válogatást hajtanak végre, amikor kijelölik előszövegeiket, illetve a számukra felhasználható témákat, toposzokat. Ezek többnyire népszerű művek közül kerülnek ki, melyek nem szükségszerűen az „alacsony” irodalmat jelentik. Egy „magas” irodalminak tekintett mű is szerepelhet azok közt a jól ismert, népszerű irodalmi témák közt, melyeket (mivel jól felismerhetőek) előszeretettel alkalmaznak a sorozatok. Így például a Faust-téma tévéregényben való megjelenésében Goethe művére való utalások voltak a legjellemzőbbek (pl. Mephisto alakja kutya formájában jelent meg). A Faust-téma korábbi előfordulásai közt egy népkönyv, valamint Marlowe Doktor Faustusa is szerepel, mindkettő meglehetősen vulgáris, populáris vonásokat mutat. Ezzel szemben a sorozat nem ezeket használta fel, bár kulturális „szint” szerint közelebb állnak hozzá, mégsem annyira népszerűek, mint a „klasszikus” Goethe. A népszerűség fogalma tehát sokkal inkább az ismertség, mintsem valamiféle kulturális szinteződés alapján értelmezhető a tévéregények esetében.

A művek természetesen nem eredeti gondolati teljességükben szerepelnek a sorozatokban. A tévés műfaj a filozófiai tartalmakat, az alkotó fogalmi gondolkodást mellőzve építi be ezeket az előszövegeket, a hiányt pedig közhelyekkel, emocionális tartalmakkal tölti föl. A népszerű szövegekből csupán annyit őriz meg, amennyi azokból népszerű, vagyis a legközismertebb karakter- és történetelemeket.

A világirodalom problémájának szempontjából az is igen fontos, hogy honnan, milyen nemzeti irodalomból merítenek a sorozatok. Ennél azonban még fontosabb, hogy az elemző ezekből mit ismer fel, illetve mit tart relevánsnak. A Culler által felvetett probléma itt rajzolódik ki a legélesebben, ugyanis az, ahogyan egy elemzés a sorozatban fellelt intertexteket felismeri, tárgyalja, fontosságukat megszabja, hasonlóan bürokratikus lehet, ahogyan a Culler által kritizált világirodalmi válogatások.

Culler megoldási javaslatát elfogadva, megállapíthatjuk, hogy egy európai nézőpontból valószínűleg a latin-amerikai világban népszerű szövegek közül azok válnak számunkra fontossá, amelyek nálunk is népszerűek, így a hazai közönség befogadásában is szerepet játszhatnak. A sorozatok azonban már maguk is elősegítik ezt a fajta értelmezést, mivel a gyártók sok esetben a világpiacnak, nem pedig szűkebb nemzeti, kulturális csoportoknak készítik filmjeiket. Mind a szappanoperák, mind a tévéregények globális jelenségek, a legnagyobb gyártók az egész világot ellátják termékeikkel. Természetesen bizonyos sorozatok valahol jobban eladhatók, valahol kevésbé aratnak sikert, aminek okai a kulturális különbségekben is keresendők. Tény azonban, hogy a nagyközönség a termékek (formai és kulturális) homogenizálódását hozta magával. Bourdieu szerint minél nagyobb közönséghez szól valami, annál lekerékítettebb a szöveg, annál inkább homogén, nem

megosztó vagy kirekesztő. Így például a televízió is homogenizál, és egyben banalizál is.¹³

A homogenizáció erősen jelentkezik a nemzeti jellegzetességek felmutatásában is. Jesús Martín-Barbero megjegyzi, a sorozatokban megjelenő nacionalizáció gyakran sematikus, sztereotípiákkal dolgozik, így nemzeti helyett transznemzeti jelleget ölt.¹⁴

A tévéregényekben ennek a homogenizációnak megfelelően alakulnak át a felhasznált előszövegek is. Többnyire a piac által diktált, erősen európai szemléletű kultúrának megfelelő elemek kerülnek be a sorozatokba. Véleményem szerint azonban ez a fajta homogenizálódás nem feltétlenül értendő negatívumként, az eredeti művek értékcsökkenéseként. A szövegek tovább folytathatják vándorútjukat, ebben a regiszterben való feltűnésük nem elvesz értékükből, csak tovább gazdagítja történetüket.

A tévéregények kezdeti funkciója, az irodalom népszerűsítése, eljuttatása a nagyközönséghez érezhető a felbukkanó előszövegek által. Amennyiben a sorozatok irodalmi szövegeket, toposzokat feldolgozó, továbbforgató funkcióját tartjuk vizsgálatunk középpontjában, akkor lehetővé válik egy olyan vizsgálat, mely bár nem hagyja figyelmen kívül a műfaj kultúrába ágyazottságát, mégis megmarad irodalomközpontúnak. Ennek jelentősége abból fakad, hogy az irodalom korábbi, populáris regiszterének bizonyos funkcióit egyre inkább átveszi a televízió. A szórakoztató irodalom olvasása helyett gyakran inkább egy szórakoztató tévéműsor megnézését választják az emberek. E műsorok pedig, irodalmi gyökereiknek megfelelően, ugyanazokkal vagy hasonló eszközökkel élnek, mint írott rokonaik. A sorozatok irodalomközpontú vizsgálata többek közt ezért is szükséges, ám ez csak úgy jöhet létre, ha a műfaj elemzését nem hagyjuk feloldódni a kultúrakutatás végtelen területében, hanem megőrizzük az összehasonlító irodalomtudományon belül is.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Allen, Robert C. (szerk.) 1995: *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. Routledge, London & New York; Allen, Robert C.: Introduction; Martín-Barbero, Jesús: Memory and Form in the Latin American Soap Opera.
- Bourdieu, Pierre 2001: A láthatatlan struktúra és hatásai. In *Uő: Előadások a televízióról*. Ford.: Erőss Gábor. Osiris, Budapest.
- Culler, Jonathan 2006: Whither Comparative Literature. *Comparative Critical Studies* 3, 1–2.

¹³ Pierre Bourdieu 2001.

¹⁴ Jesús Martín-Barbero 1995, 281.

- Deleuze, Gilles–Guattari, Félix 1996: Rizóma. Ford.: Gyimesi Tímea. *Ex Symposion* 1996/15.
- Eco, Umberto 2002: *A rózsa neve*. Ford.: Barna Imre. Európa, Budapest.
- Guimarães, Isabela 2004: *Isaura visszatér*. Totem, Budapest.
- Nánay Bence 2000: Túl az adaptáción. In Gács Anna, Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. JAK-Kijárat.
- Pethő Ágnes 2002: A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái. In Uő (szerk.): *Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Scientia, Kolozsvár.
- Zima, Peter V. 2004: The End of Artistic Autonomy? Literature and the Arts Between Modernism and Postmodernism. In Barend van Heusden, Liesbeth Korthals Altes (szerk.): *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*. Peeters, Leuven–Paris–Dudley, MA.