

**A szupergeneráció:
A superhős műfaj történetmesélése a
klasszikus hősi narratíván túl.
Percepcióvizsgálat a *The Boys* című sorozat
alapján**

Jelige: IAD703

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	3
1.1. A téma bemutatása	3
1.2. A téma indoklása	3
1.3. Kutatási kérdések	4
2. Elméleti áttekintés	5
2.1. Szuperhősök nyomtatásban	5
2.1.1. A képregények térhódítása	5
2.1.2. A ponyvától az első igazi hősökig	6
2.1.3. Az első szuperhős	7
2.1.4. Marvel: a kezdetek	9
2.2. Műfajiság és történetmesélés	10
2.2.1. A szuperhősi narratíva	10
2.2.2. A képregényfilm mint műfaj	11
2.2.3. A szatíra	12
2.3. A nevetséges hősök kora	13
2.3.1. A <i>The Boys</i> című sorozatról	13
2.3.2. Szuperhősszatíra mint streaming-stratégia – Az Amazon Prime Video	15
2.3.3. Narrációs minták a <i>The Boys</i> ban	17
2.3.4. Szatirikus elemek a <i>The Boys</i> ban	18
3. Módszertan	19
3.1. Módszertani megközelítés	19
3.2. Percepcióvizsgálat a <i>The Boys</i> című sorozatot vizsgálva	20
3.2.1. A beszélgetés menete	20
3.3. Eredmények	21
4. Következtetések	28
4.1. A kutatás következtetései	28
4.2. A kutatás korlátai	29
4.3. Jövőbeli lehetőségek	29
5. Bibliográfia	31

1. Bevezetés

1.1. A téma bemutatása

Kevés olyan jelenséggel találkozunk napjainkban, amiről mindenki hallott, vagy amihez hasonlót már mindenki fogyasztott. A felgyorsult társadalom egyik velejárója, hogy, ami tegnap még népszerűnek számított, ma már egyáltalán nem az. Ugyanakkor léteznek történetek, amiket újra és újra el lehet mondani, mert mit sem veszítenek relevanciájukból. Ilyenek a hősi történetek. Gyerekkorunktól egészen a felnőtt létig, egymást váltották a különféle hősök és hősi alakok, legyen szó varázslatról, szupererőről vagy egy hétköznapi jó cselekedetről. Amikor pedig hősökre gondolunk, akkor akaratlanul is beugrik a köpenyes alak, aki nem csupán emberfeletti erővel rendelkezik, de repülni is tud és az emberiséget önmagában lenne képes megvédeni vagy elpusztítani.

Életünket pedig a történetek határozzák meg, valamint az, hogy hogyan adjuk és kapjuk ezeket a történeteket. Követjük a jól ismert sémákat, bízva a biztos sikerben vagy néha jó egy kicsit különbözni és kilógni a sorból. A dolgozatom célja egy olyan alkotás vizsgálata, ami nem fél kilógni a sorból, ezzel együtt pedig nem is állhatna távolabb attól a kifejezéstől, amit mi klasszikusnak értünk.

1.2. A téma indoklása

Lelkes film- és sorozatrajongóként valahogy mindig is elkerült a szuperhőstörténetek körüli rajongás. Bár az elmúlt években mondhatni, hogy tömegszámra érkeznek a különböző Marvel és DC történetek, a többnyire kasszasikernek mondható alkotások nem mindig nyerik el a kritikusok elismerését. (Conte, 2023)

Talán ezzel is magyarázható a tény, hogy évekig szkeptikus voltam a műfajjal szemben, egészen addig, amíg nem találkoztam a *The Boys* című sorozattal. A hősöket elesettekként, szánalmasakként, sok esetben morális csődként ábrázoló sorozat pedig teljesen megváltoztatta mindazt, amit azelőtt a szuperhőstörténetekről gondoltam. Az önirónia, a már csípősnek is nevezhető társadalomkritika és nem csupán a popkultúra, de a szuperhős műfaj kifigurázása egy egészen új színfoltot hozott a hasonló típusú tartalmak palettájára.

A folytonosan versengésben lévő DC és Marvel produkciók, mintha már fakó képeik lennének egykori önmaguknak, legalábbis nagyon könnyű felejthetővé válni, amikor ekkora zaj alakul ki a piacon. A streaming világában is nagy a versengés: a Disney+ nem elég, hogy a Marvel, de a *Star Wars* jogok nagy részével is rendelkezik, az HBO-hoz jönnek a Warner Bros tulajdonok,

ezzel lefedve a DC-t, a Netflix pedig saját gyártású sci-fi és szuperhős jellegű produkciókkal (*The Umbrella Academy*, *Stranger Things* stb.), mondhatni, hogy uralja a piacot. Az Amazon Prime Video tehát jogosan látta a hiányát saját felületén az emberfeletti képességű karaktereknek, a 2019-ben megjelenő *The Boys* pedig ezt a problémát volt hivatott orvosolni. És milyen jól sikerült neki.

A *The Boys* az IMDb szerint a legmagasabban értékelt saját Amazon-sorozat a maga 8.7-es pontszámával, ami a legnagyobb értékelést elérő Netflix-széria (*Stranger Things*) és Disney+ produkció (*The Mandalorian*) pontszámával egyenlő. De vajon mitől válik a szatirikus elemektől fűtött, a szuperhősöket inkább megalázni kívánó *The Boys* ennyire népszerűvé a klasszikus hősi történetmesélésen és szuperhősi motívumokon alapuló sorozatok mellett? Kinek is szól valójában egy ilyen sorozat? A szuperhős műfaj szerelmeseinek vagy azoknak, akik szívből megvetik azt? Úgy gondolom, hogy ezek a kérdések kellő mértékben támasztják alá a kutatási téma miértjét és relevanciáját.

Emellett sem magyar, sem román nyelvterületen nem született még olyan kutatás, ami kizárólag a *The Boys*-ra fókuszálna, a közelgő negyedik (és feltehetően utolsó) évad apropóján pedig mindenképp szükségesnek találom, hogy beszéljünk róla. Személy szerint úgy gondolom, hogy lehet hasznosan és informatívan értekezni egy olyan témáról, ami nem feltétlenül áll közel az emberhez, főleg, ha feltűnik egy ellenpélda, ami teljesen átalakíthatja a fogyasztó preferenciáját.

1.3. Kutatási kérdések

A kutatási kérdések megfogalmazásakor az volt a célom, hogy olyan válaszokat eredményezzenek, amik átfogó képet festenek arról, hogy a *The Boys* formai jellemzői, mind történetmesélésben és stílusban, miképp hatnak a fogyasztóra. A kutatásom célja, hogy számszerű adatok helyett komplex gondolatokat fogalmazhassak meg a dolgozat végén, ez alapján pedig az alábbi három kutatási kérdést határoztam meg:

1. Miben képes a *The Boys* újat nyújtani azok számára, akik rendszeresen fogyasztanak szuperhős-tartalmakat?
2. Miben más a *The Boys*, mint más szuperhőstörténetek, miben nyújt többet, mint a műfajon belül elhelyezkedő konkurensok?
3. Van-e potenciál a jövőben hasonló típusú tartalmakra a szuperhős műfajon belül?

2. Elméleti áttekintés

2.1. Szuperhősök nyomtatásban

2.1.1. A képregények térhódítása

Laurence Maslon a 2013-as *Superheroes! Capes, Cowls, And The Creation of Comic Book Culture* című könyvében foglalja össze, hogy miként nőtt ki magát a képregényes műfaj a 20. századi Amerikában. A képregények és ezzel együtt a szuperhősök megszületésének és felemelkedésének elmesélésére a fentebb említett könyv egyes fejezetei szolgának a dolgozat alapjául.

Egészen a nagy gazdasági világválságig kell visszatekinteni, hogy megérthessük, miként válhattak a képregények az amerikai társadalom egyik kedvenc írott médiumává. Ahogy Maslon fogalmaz, ezekben az években, mintha feketébe és fehérbe borult volna Amerika (Maslon & Kantor, 2013). A nők és a színesbőrűek még mindig nem rendelkeztek teljeskörű jogokkal, sokaknak nem volt munkájuk. Az egyetlen színt a mindennapokba az olyan magazinok vitték, mint az Evening Post, a Modern Screen vagy a The New Yorker, viszont, aki még ennél is többre vágyott, annak egyetlen opciója maradt: a Sunday Funnies.

Ezek különböző történetekkel voltak tele, amelyek detektívekre, úrlényekre, tengerészekre fókuszáltak és a legtöbb országos lap esetében megjelentek a vasárnapi rovatban. Állítólag a „folytatjuk...” (*to be continued...*) kifejezés is először egy 1903-as képregény esetében jelent meg, ezek a folytatásos történetek pedig napról napra fenntartották az olvasók érdeklődését.

Az 1920-as évek közepén jelentek meg a kalandtörténetek képregényes formában: ezek már jóval komolyabbak voltak és általában egy hős köré szerveződtek, akinek különböző helyzetekből kellett kiutat találnia, ezek a hősök gyakran a napilapok főcímén szereplőkből, vagy olyan korabeli fiktív alakokból inspirálódtak, mint Tarzan, a *Tarzan, a majomember* főszereplője (Edgar Rice Burroughs, 1912) vagy a *The Curse of Capistrano* Zorroja (Johnston McCulley, 1919). 1929-ben egyazon napon debütált két akkor igen úttörőnek számító kalandtörténet is: *Buck Rogers* és a Hal Foster által rajzolt *Tarzan*.

1934-ben újabb mérföldkövet ért el a rajzolt kalandtörténetek műfaja, megjelent ugyanis *Secret Agent X-9* (kémisztori), *Jungle Jim* (a dzsungel egy újabb hőse) és *Flash Gordon*, aki a Mongo bolygón ütközik különböző megoldandó problémákba. Akik jobban rajongtak a „földközelebbi” történetekhez, megkapták *Terry and the Pirates* sztoriját.

Ezek a rajzolók általában a reklámszakma elismert és jól képzett tagjai voltak, sokuknak a képregény rajzolás mindössze plusz munka, vagy a reklámkészítésből való kiszabadulással volt egyenértékű. A kor legbefolyásosabb rajzói (Hal Foster, Alex Raymond, Chester Gould stb.) teljes értékű médiaszemélyiségekké avanzáltak, gyakran szerepeltek a magazinokban, ahol interjúkat adtak, de reklámok is készültek a szereplésükkel. Ez a társadalmi státuszuk megváltozásához is hozzájárult. Raymond például milliommossá válhatott a gazdasági válságtól szenvedő Amerikában, ezzel együtt pedig karaktereik is átköltöztek a többi médiumba. Az eredetileg ugyancsak egy kalandtörténet főszereplőjeként ismert Popeye, később a rajzfilmes műfajnak köszönhetően kapta sok, máig ismert jellemzőjét.

2.1.2. A ponyvától az első igazi hősökig

Ezek az ismétlődő történetek havonta jelentek meg és a papír minőségéből adódóan ponyváknak nevezték őket (*pulps*). Ezek a kiadványok egy addig nem feltétlenül népszerű rétegét célozták meg az olvasóközönségnek, különböző sci-fi, horror és detektív történetekkel. Az 1930-as évek egyik legjobban működő kiadója, a Street and Smith Publications milliányi példányt is értékesített hónaponként.

A ponyvák népszerűsége egészen odáig vitte a kiadó vezető párosát, hogy rádióműsort is indítottak *Detective Story Hour* néven, ennek pedig egy misztikus műsorvezetőt választottak, Árnyékot (Shadow). Bár a műsor célja az volt, hogy más detektív ponyvákat népszerűsítsen, a hallgatók követelni kezdték, hogy Árnyék megkapja a saját történeteit a nyomtatásban is. Ennek apropóján jelent aztán meg az első nagy szuperhősök előfutáraként Árnyék, mint popkulturális figura a képregények lapjain.

Az Árnyék népszerűsége mindabban a titokzatosságban és sötétségben rejlett, amit megalkotója, Walter B. Gibson épített köré. A bűnnel leszámolni akaró, a „Sötétség Mestereként” is nevezett karakter számos identitással rendelkezett: volt világháborús pilóta, de pénzes playboy is. Kifogyhatatlan erőforrásokkal rendelkezett, mind kapcsolatai, mind eszközök terén, ezzel pedig egy igazi amerikai hőssé vált. Visszatért a rádióba is, ahol immár Orson Welles kölcsönözte a hangját a karakternek és olyan attribútumokkal is kiegészült a karakter, amikkel még a képregényekben nem rendelkezett.

Míg Árnyék karaktere a bűnüldözésre fókuszált, megjelent Doc Savage, aki pedig az amerikai álom megtestesítője volt. A jóképű, magas, egzotikus külsejű Doc minden szinten tökéletes volt, nem csak fizikailag, de mentálisan is (két tucat nyelven beszélt és bonyolult számolásokat végzett fejben). Árnyékkal szemben, Doc nem az éjszakában élt, nem rejtőzködött. Még a

főhadiszállása is Manhattan központjában, a 86. emeleten helyezkedett el, a világ legmagasabb épületében (Empire State Building, habár a képregényben sosem volt ez megnevezve). Doc mindezek mellett nem volt egy magányos farkas figura, saját csapata volt, az Amazing Five, aminek minden tagja más és más szempontból járult hozzá a rosszfiúk megbüntetéséhez (és esetleges jó útra tereléséhez). Az Árnyék és Doc Savage voltak az első karakterek Sherlock Holmes óta, akiknek kidolgozott életrajzuk volt, sőt apokrif történeteik is.

Ezeket a figurákat aztán rengeteg ponyva karakter követte, többek között a Pók (Spider), Master of Men, a Fekete Denevér (Black Bat) és a Bosszúálló (Avenger), akiknek utódait ma már be sem kell mutatni.

Bár a fentebb említett műfajok (ponyvák, „*funnies*”) számottevő közönséghez jutottak el, a képregényes műfaj még mindig nem volt az igazi. 1932-ben alakult az Independent News Company, melyet Harry Donenfeld és Jack Liebowitz hozott létre. Előbbi főként az erotikus ponyva műfajban tevékenykedett, míg utóbbi könyvelő volt és ráéreztek a különböző képregényes műfajokban rejlő potenciálra. A ponyvaíró Major Malcolm Wheeler-Nicholsont azzal bízták meg, hogy finanszírozzák két projektjét is, amennyiben azok minden tekintetben jobbak lesznek egy átlagos ponyvánál: színesebb, modernebb, kompaktabb. Wheeler-Nicholson meggyőződése volt, hogy a képregények sikere abban rejlik, ha a ponyvákhoz hasonlóbakká válnak, vagyis egy érettebb közönséget próbálnak megcélozni, hosszabb és komplexebb történetekkel. Donenfeld és Liebowitz támogatásával pedig megalkotta a Detective Comicsot, ami eredetileg 1936 karácsonykor kellett volna felkerülni az üzletek polcaira. A nyomtatáshoz való összeget viszont mindössze a következő év tavaszára sikerült megszerezni, így a Detective Comics #1 1937 márciusában debütált. A jókora adósságban lévő Wheeler-Nicholsont aztán Donenfeld vásárolta ki, ezzel pedig az első kiadás volt az író utolsó munkája is egyben. A Donenfeld-Liebowitz páros pedig az új kirakatukra is a képregény címét írták: Detective Comics, Inc. (Maslon & Kantor, 2013)

2.1.3. Az első szuperhős

Jerry Siegel és Joe Shuster a geek kultúra jeles példái voltak, még mielőtt a kifejezés létezett volna (Maslon & Kantor, 2013). Jerry rajongott az irodalomért és ő maga is írt, míg az introvertált Joe saját ötleteit vetette papírra, rajzok formájában. Először a korai tinédzser éveikben találkozott a két fiú és közös szenvedélyüknek köszönhetően váltak barátokká. Jerry Siegel saját sci-fi magazinokat szerkesztett, amik *Cosmic Stories* néven futottak és minden cikket ő maga írt. 1933 januárjában Jerry egy olyan ötlettel állt elő, amiben egy örült tudós

hihetetlen erővel és gondolatolvasó képességgel ajándékoz meg egy hajléktalan férfit. A Joe által illusztrált sztoriban aztán a már „szuperhősként” jegyzett karakter korrupt ügyekbe keveredik és korántsem végződik boldogan a története.

A szerzőpáros ekkor határozta el, hogy a már Superman nevet viselő karakter új sztorit érdemel és megalkottak egy kezdetleges verziót, amit Siegel több kiadónak is elküldött. Superman történetét viszont többen is visszautasították, ami Shustert annyira elkeserítette, hogy az illusztrációk nagy részét megsemmisítette.

Egy évvel később, Siegel újra megpróbálkozott a karakterrel és ekkor jött az ötlet, hogy mi lenne, ha Superman egy egyvelegévé válna mindazon nagy és erős karaktereknek, akik valaha is léteztek. Ezt az új ötletet két éven keresztül cipelték kiadótól kiadóig, de mindig visszautasították őket. Superman „túl nevetséges” volt vagy egyszerűen a fiúkat nevezték nem elég jónak.

Az áttörés aztán 1937 őszén jött, amikor a Detective Comics, Inc. hatalmas nyomás alá került, hogy valami új történettel álljanak elő. Az akkori ügyvezető szerkesztő, Vin Sullivan kénytelen volt elővegyen elutasított ötleteket, de azok közül egyik sem volt kellőképpen eredeti. Állítólag Sullivan ekkor fordult a társszerkesztőként dolgozó Sheldon Mayerhöz, akinek azonnal eszébe jutott Superman karaktere. Az időközben már Detective Comicsnak dolgozó Siegel és Shuster aztán levelet kapott Sullivantól, amiben a szerkesztő kijelenti, hogy mindazon munkák közül, amiket Liebowitznak küldtek „Superman tetszik a legjobban és az illik a legjobban a kért menetrendbe.” (Maslon & Kantor, 2013)

A szerzőpárosnak három hete volt, hogy egy 13 oldalas történetet formázzanak, ami aztán megjelenhet az első Action Comicsban. Shuster és Siegel összesen 130 dollárt kaptak ezért, illetve alá kellett írniuk egy szerződést, miszerint Superman összes jogát a Detective Comics Inc. birtokolja majd. Liebowitz nem volt hajlandó alkudozni, a nyomtatásban való megjelenésért cserébe pedig a szerződést aláírták az alkotók.

Ami ezután jött pedig már történelem. Superman vált az Action Comics vezető karakterévé, nem csak a címlapot uralta, de a 64 oldalas kiadványból 13-at szántak az emberfeletti erővel rendelkező hősnek. Ahogy Jim Steranko fogalmazott, „az emberek várták, hogy végre eljőjön ez a karakter”. (Maslon & Kantor, 2013)

2.1.4. Marvel: a kezdetek

Martin Goodman 1939-ben alapította a Timely Publicationst, ez év októberében pedig megjelent az első Marvel képregény, Marvel Comics #1 cím alatt. Az első lapszámok hősei Human Torch, Sub-Mariner és Masked Raider voltak, akik történeteinek a szakma legjobbjai dolgoztak. '41-ben jött egy újabb áttörés, amikor Joe Simon és Jack Kirby megálmodták a világháborús hős karakterét és megszületett Amerika Kapitány. Ez egy úgymond „ikonikus” időszakot vont maga után és Goodman továbbra is a fókuszra hasonlóan patrióta alakokra helyezte, mindaközben, hogy próbált minél több műfajban jelen lenni. A sikertelen próbálkozások azonnal a kukában landoltak. (Wiacek, 2019)

Ahogy a legtöbb szuperhős-rajongónak meglepő lehet, a Marvel mondhatni későn lépett be a képregény piacra, a sokáig élmezőnyben levő DC-hez képest. Stan Lee neve nem ismeretlen azok számára, akik a Marvel univerzum ihlette játékfilmeket és sorozatokat évről évre, gyermeki lelkesedéssel várják, ez pedig nem is meglepő, tekintve, hogy a mai formájában ismert Marvel márka főként Stan Lee munkáira támaszkodik.

A 17 éves Stanley Leiber 1939-ben került Goodmanhez, két évvel később pedig már vezető szerkesztővé vált. 1961-ben a már Stan Lee néven futó képregényíró és Jack Kirby rajzoló kiadták a Fantasztikus Négyes történetét. Az évek alatt több kritikát is kapó képregény műfajban egy új kezdetnek mutatkozott a mondhatni, véletlenből lett szuperhősök története. A Fantasztikus Négyes tagjai túlzottan emberiek voltak, ez pedig az új generációs olvasók számára egy azonnali siker volt. A félreértett, sokszor akár kizárt karakterekben megegyezett, hogy a szuper képességeiket nem tartották egyértelműen áldásnak, valamint a közönség, akiket a történeteikben többször is megmentenek, sem voltak egyértelmű támogatóik. Ez a kívülállóság, mint motívum aztán sokszor visszaköszönt a karakterekben: mutáns X-Menek, űrlények, mint a Galaxis Őrzői vagy a bolond tömeggyilkos, Deadpool. (Wiacek, 2019)

A Marvelt viszont nem csupán a jól megírt karakterek emelték ki a tömegből, de egy olyan fordulatot is elgondolás is, aminek értelmében minden megegyező időben és helyen történik. A hősök sokszor egymással csaptak össze vagy egyszerűen megjelentek egymás történeteiben, ezzel nyerve értelmet a Marvel Univerzum kifejezés, ami aztán a rajongás egy alapkövévé vált.

A Marvel piacvezetővé vált a képregényes műfajban, majd az animációs és élőszereplős filmek és TV sorozatok megjelenésével egy igazi „globális erővé” nőtte magát. Ahogy Stan Lee fogalmazott, a „Marvel Comic nem annyira egy név, mint egy különleges elmeállapot... egy hangulat, egy mozgalom.” (Wiacek, 2019)

2.2. Műfajiság és történetmesélés

2.2.1. A szuperhősi narratíva

Kurt Vonnegut nyolc történetívet nevez meg, melyek közül a „Man in hole” narratíva mondható a legnépszerűbbnek (Vonnegut, 2005). A klasszikus szuperhősi történetek túlnyomó része is ezt az ívet követi a narratívában, vagyis adott egy főhős, aki valamilyen problémába ütközik, bajba kerül, majd a problémát megoldva, azon túllépve önmagának egy jobb verziójaként jelenik meg a történet végén. A legtöbb szuperhős történet, mi több a legtöbb képregény narratívája is hasonlóan épül fel, ugyanakkor vannak tipikus szuperhősi jellemzők, amik a „Man in hole” történetívet differenciálják a más, drámai történetekkel szemben.

Lawrence és Jewett a hősi utat pontosítja az amerikai hősi útra, aminek értelmében léteznie kell egy harmonikus közösségnek, amit egy gonosz erő fenyeget meg. Az intézményesített szervek ezzel nem tudják felvenni a harcot, ezért egy önzetlen hős önmagára vállalja a feladatot. Sorsszerű győzelmének köszönhetően a közösség élete visszaáll az eredeti rendbe, majd a hős eltűnik, homályba merül. (Jewett & Lawrence, 2002)

Ugyancsak a szuperhős narratívákban megfigyelhető a kontinuitás és a repetitivitás. Első esetében arról beszélünk, hogy bizonyos szuperhősök konzisztensen vannak jelen több helyen egy univerzumon belül, egyidőben. Ez a kontinuitás még a képregények sajátosságai, amikor bizonyos karakterek népszerűsége (pl. Rozsomák az X-Men sorozatból) megköveteli, hogy több lapszámban is megjelenjenek, annak ellenére, hogy az idő és tér ezt lehetetlenné tenné. A repetitivitás pedig arra utal, hogy egyes hősök ugyanazokat az utakat többször is bejárják. Bár egyik lapszámban vagy filmben meghalnak, a következőben könnyen visszahozhatók, illetve bizonyos élethelyzetek visszaállíthatók az esetükben (pl. Pókember házassága egyik lapszámról a másikra eltöröltődött, mivel az aggregációs szint jobban illett a karakteréhez). (Darowski, 2014)

Nat Gertler megfogalmazta a négy leggyakrabban ismétlődő történetszálakat a szuperhős történetekben. Ezek között szerepel a hős, aki próbálja megállítani a rosszat; a hős belső motivációinak a megismerése a gonosz megállítására irányulva; a hősi tett következményeiről szóló történetek és a véget nem érő körforgás, amiben a gonosz mindig próbálja legyőzni a hőst és fordítva. (Darowski, 2014)

2.2.2. A képregényfilm mint műfaj

A mozgóképek megjelenésével párhuzamosan mindig is léteztek olyan alkotások, amik a hősök életét és tetteit voltak hivatottak bemutatni. A szeriáloknak nevezett, több részes film-sorozatok

először a mozikban voltak megtekinthetők, de az első igazán fontos és képregényfilmnek nevezhető mozifilm az 1978-as *Superman* volt. A Christopher Reeve által alakított szuperhős történetének legfontosabb aspektusait ragadta meg a mozifilm, mint az eredettörténetet, a Clark Kent-Superman kettősségét a történetnek, a nagy szerelmi szálát, Lois Lane, illetve a hősi teendőket, az ártatlanok megmentését. Ugyanakkor mindezek mellett, nyilvánvalóvá vált az is, hogy a színész kiválasztása mennyire lényegesen tudta a filmet legalább olyan minőségűvé tenni, mint amilyen maga, a képregény is volt.

Az addig csupán színházi szerepekben tündöklő Reevenek a *Superman* volt a nagyképernyős debütálása és aztán a film folytatásaiban is ő keltette életre a hőst. Bár azóta többen is magukra öntötték a nagybetűs szuperhős karakterét, talán Reeve tudta a leginkább megformálni mindazt a jámbor, de mégis sármos kettősségét Clark Kentnek, ami valóban meghatározó volt a század elején felbukkanó emberfeletti hősre.

Az 1980-as években Tim Burton filmjei Batman karakterét emelték ki a képregények hasábjairól és egy a Supermanéhez hasonló erejű és népszerűségű mozifilm lett a Michael Keaton alakította hős történetéből. A jóval sötétebb és melankolikusabb hangvételű Batman-sztori aztán nem merült ki ennyiben: 2008-ban Christopher Nolan *Sötét Lovag-trilógiája* ismét újabb szintre emelte a denevérember történetét, majd a 2022-es *The Batman* is tartotta magát elődei mércéjéhez.

A 2000-es években a Marvel Univerzum hősei is ellepték a mozikat: az *X-Men* sorozat első része 2000-ben, az első *Pókember* pedig 2002-ben jelentek meg. A fordulópontot 2008 jelentette, amikor az MCU (Marvel Cinematic Universe) bemutatta első *Vasember* filmjét. A film nem csak a rajongók körében aratott hatalmas sikert, de kritikailag is elismerték, valamint visszahelyezte Robert Downey Jr.-t Hollywood látószögébe. (2023)

Az elmúlt 10-15 évben elmondható, hogy reneszánszukat élik a szuperhős történeteket feldolgozó filmek, de beszélhetünk-e képregényfilmről, mint műfajról? Hol helyezkednek el ezek a blockbusterek a filmes spektrumon és mik a meghatározó műfaji jegyek?

Műfajról akkor beszélhetünk, ha több film története hasonló, a konfliktus felépülése és megoldása is hasonlóképp történik. Az egy műfajba sorolható filmek helyszíneikben is hasonló, valamint formai elemek használatában is. (Hartai és mtsai., 2002) Birkás Péter egy 2007-es kutatásában három képregényfilmet tanulmányoz és azt vizsgálja, hogy a fentebb említett műfaji szempontok szerint, vannak-e átfedések, tehát sorolhatók-e egy adott műfajba, esetünkben tehát, nevezhetők-e képregényfilmeknek? Birkás arra a következtetésre jut, hogy

igenis létezik a képregényfilm, mint zsáner, hiszen mind a *Pókember*, mind a *Pokolfajzat* és az *Asterix* hasonló formai jegyekkel rendelkeznek. Ugyanakkor az is elmondható, hogy itt is beszélhetünk mainstream és underground alkotásokról, egy képregény népszerűsége nagyban befolyásolhatja, hogy miképp nyúlnak hozzá az alkotók a megfilmesítéskor. A kevésbé népszerű képregények pedig gyakran válnak inkább szerzői filmekké, mint műfajhoz hű darabokká. (Birkás, 2007)

Ami a dramaturgiát illeti, a képregényfilm sajátossága, hogy a történetben szemben áll a jó és a rossz, a pozitív és a negatív, előbbi pedig mindig győzedelmeskedik. Ez a klasszikus mese műfaj egyik jellemzője is, emiatt pedig nem nevezhető kizárólag a képregényfilm egy releváns jegyének, az viszont, amiképp felépül a konfliktus, már sokkal inkább. A jó győzelméig vezető úton, főszereplőnk úgynevezett „járulékos képességekkel” véteződik fel, amelyek nem egyértelműen a szuper képességek, hanem a sors intézte történések következményei. Ezzel egyetemben pedig máris kiemelkednek hőseink az átlagemberek közül, de nem csak adottságaik, de belső értékeiknek köszönhetően is. A képregényfilm hősének továbbá mindig előbb el kell buknia, hogy aztán rájöjjön hivatására, vagy egyszerűen elfogadja a sorsát. Ennek a felismeréseként pedig a konfliktus feloldódik. (Birkás, 2007)

2.2.3. A szatíra

A szatíra az audiovizuális médium egyik legkedveltebb formája napjainkban, először az ókori rómaiak definiálták a *saturát*, mint irodalmi műfajt. Napjaink értelmezése szerint, a szatíra a latin „saturae” szóból származik, ugyanakkor a kor példái inkább tűnnek társadalmi leckéknek, mintsem kommentárnak vagy kritikának. A szatíra fénykorát éli napjainkban, amikor is a véleményformálás legerőteljesebb eszközöként hat. (LeBoeuf, 2007)

Eredetileg az irodalomban használt, ma már a televízió, internet, képregények és rajzfilmek esetében is gyakran visszaköszönő fogalomról első sorban a humor jut sokunknak eszébe. Bár a humor, pontosabban pedig a gúny egy fontos része a szatírának, nem kizárólagos. (Condren, 2012). Főként művészeti eszközként nyilvánul meg, bizonyos emberi viselkedésminták kritikájaként (LeBoeuf, 2007). Ahogy John Doyle fogalmazott több mint egy évtizeddel korábban, vannak olyan időszakok, amikor a szatíra szükséges, mi pedig egy ilyen időszakban élünk (Doyle, 2006). Ez 2024-ben talán még igazabb, amikor a globalizált társadalom hasonló problémákkal küzd továbbra is: a háború problémája, infláció, a nemi-, vallási-, etnikai hovatartozások kérdései stb. A *The Boys* ezeknek a problémáknak a megítélésére (vagy elítélésére) használja a szatírárt, mint műfajt.

A műfaj népszerűsége ugyanakkor oda vezet, hogy a szatíra kifejezést túlhasználjuk, sőt, mindent is szatíráként definiálunk, ami humorosnak hat. LeBoeuf három jellemzőt azonosít, amik mentén kijelenthető egy műről, hogy szatíra. Ezek a kritika, az irónia és az implicit jelleg.

A szatíra kritikus, mivel mindig egy viselkedésmódot emel ki, célja pedig annak megváltoztatása. Ironikus, mivel ezeket a problémákat a humor segítségével mutatja be, illetve implicit, mivel nem mindig egyértelmű, sok esetben használ abszurd eseteket, vagy a megszokott kontextusból kiemelve mutat be egy-egy helyzetet. (LeBoeuf, 2007)

2.3. A nevetséges hősök kora

2.3.1. A *The Boys* című sorozatról

Napjaink médiakultúrájának gyökeres részei a szuperhősök, a 21. századot meghatározó blockbusterek mindig is szívesen dolgoztak szuperhősökkel és szuperhősnőkkel (Radošinská & Magalová, 2022). A műfajnak számtalan izgalmas és értékes alkotás köszönhető, viszont az elmúlt évtizedet vizsgálva egyre szembetűnőbb, hogy a szuperhősfilmek egyet jelentenek a hollywoodi tömeggyártással. Minél többet látunk belőlük, annál kevésbé tudnak újat mutatni, ez a fajta kiszámíthatóság pedig magát a nézőt fosztja meg friss mondanivalótól és élményektől. De mi történne, ha a műfaj kellő önkritikával és öniróniával fordulna az újabb szuperhős történetek megírásához? Mi történne, ha hőseink nem csupán emberi, de akár ördögi arcukat is megmutatnák, aláásva mindazt, amit ez idáig gondoltunk róluk?

Pontosan ezt teszi a *The Boys*, az Amazon Prime Video saját szuperhős-produkciója. A javarészt Eric Kripke által írt szatírárt is egy valós, azonos címet viselő képregény ihlette, viszont a Marvellel is együtt dolgozó Garth Ennis független munkája sok téren különbözik a műfaj többségétől.

A *The Boys* egy szürreális élethelyzettel indít: az egyszerű, hétköznapi srác barátnője darabokra hullik szét a fiú szeme láttára. A bűnös pedig egy, a kor ünnevelt szuperhőse, akinek a menedzsmentje szívesen fizet bármekkora összeget, csak ki ne tudódjanak a történetek. A kezdés sikeresen határozza meg a sorozat hangulatát és előre is vetíti mindazt, hogy a DC-től és Marveltől már jól ismert szuperhős-mítoszt miként tiporják a földre A Hetek (*The Seven*) tagjai.

A Hetek egy hősökből álló szupercsapat, aminek tagjai a hollywoodi sztárok csillogását élvezik az egész világon – filmekben szerepelnek, sportcipőket reklámoznak, rajta vannak a reggeli müzlis dobozon és a gyerekek kedvenc játékait is ők inspirálják. Ugyanakkor a hősiesség képlékeny fogalom, hiszen a sorozat hamar a tudunkra adja, ezek a „szupik” (*supes*) a

legkevésbé sem nevezhetők hősöknek. Chomsaeng úgy fogalmaz, hogy a sorozat szereplői nem önzetlenségből mentik meg a világot, hanem minden hősie tett mögött ott van a pénz és a népszerűség, mint jutalom (Chomsaeng, 2020). Legfontosabb céljuk tehát saját hírnevük és látszólagos pozitív imázsuk fenntartása és ápolása, amiben a Vought International van segítségükre. A Vought óriásvállalat, és ahogy a sorozatban is elhangzik, ők teszik a hősöket szuperekké. A kapitalista berendezkedés egy nagyszerű példája, hiszen a szuperhősöket menedzselő cég maga neveli ki és foglalkoztatja a hősöket, akiket olyan célból és módon monetizálnak, ahogy kedvük tartja. Példa erre Queen Maeve kényszeres coming outja, ami az LMBTQ+ közösség anyagi lehúzásáért a szereplő lesbikusságát ünneplő filmekben, ételekben, sőt vidámparki létesítményben öltött fizikai formát.

Mindezzel együtt a sorozat nem csak a külvilág felé fordul cinikusan, de saját karaktereit sem fél kiparodizálni a tipikus szuperhősi kontextusban. A Hetek vezetője, Homelander a tökéletes amerikai polgár megtestesülése, mindössze emberfeletti képességekkel kiegészülve. Már neve is utal a patrióta jellegére, de külseje (kék szemek, szőke haj, piros-kék öltözet) is azt hivatott jelezni, hogy ő a nemzet kincse, akinek legnagyobb fegyvere nem a képességei, hanem népszerűsége (Chomsaeng, 2020).

A sorozat valódi hősei (vagy a kevésbé negatív antihősei?) maguk a címadó Fiúk. Az öt személyes csapat, ami néha kiegészül külső segítőkkel, a szupik, de főként a Hetek megbuktatását tűzték ki célul. Ők azok, akik átlátnak a Vought által épített szuperhős-birodalmon, vagy esetenként tapasztalták is annak álszentségét (az első részben barátnőjét elvesztő Hughienak is pénzt ajánlanak, hogy ne perelje be a halálért felelős A-Traint, aki később a Fiúk tagjává válik). Viszont a Fiúk sem nevezhetők a sorozat igazi hőseinek, hiszen ők sem válogatnak az eszközökben, ami a céljuk elérését illeti, mindössze a cél morális értéke miatt mondhatók „jobbakkak” a Heteknél, vagy adott esetben annak egy-egy tagjánál.

Napjainkban a popkultúra összes szuperhőisére azt mondhatjuk, hogy rendelkeznek antihősi jegyekkel vagy tetteik egy része egyáltalán nem hősie. Lotz az antihőst „hibás protagonistának” nevezi, akinek jellemzője, hogy mentálisan képtelen a hősi út megtételére, vagy bejárására (Lotz, 2014). Mindez igaz a *The Boys* karaktereire is, legyenek azok a lebutított értelemben vett jók vagy rosszak. A Fiúk vezetője Billy Butcher amiatt válik antihőssé, mert morális ignoranciája, amit feleségének elvesztése okozott és a Homelander iránt érzett bosszúszomja képtelenné teszik arra, hogy ne lépje át az igazságszolgáltatás és az öncélú igazságosztás közötti határt. Homelander is azért nem töltheti be a neki szánt szerepet, mint a világ legnagyobb szuperhőse, mert gyermekkorának lelki sebei egy csillapíthatatlan imádat

vággyal ruházták fel – bármit megtesz azért, hogy szeressék, ennek pedig legfontosabb lépése a makulátlan külső fenntartása a rajongók előtt, bármi áron, akkor is, ha erkölcstelen. Az antihősök mélyen meg vannak győződve saját igazukról és semmi más perspektívát nem látnak relevánsnak, sőt tetteik kockázatait is teljesen figyelmen kívül hagyják (Radošinská & Magalová, 2022).

2.3.2. Szuperhősszatíra mint streaming-stratégia – Az Amazon Prime Video

Az Amazon Prime Video az Amazon Prime szolgáltatásainak egyike, amit legkönnyebben streaming-platformként lehet definiálni. 2006 óta létezik, azóta pedig több átalakuláson ment át, míg elérte ma ismert formáját. Az eleinte csupán az Amerikai Egyesült Államokban létező szolgáltatás az utóbbi években hatalmas terjeszkedésbe kezdett, néhány országot leszámítva, az egész világon elérhetővé vált 2016 decemberében.

Amikor SVOD (*subscription video on demand*) szolgáltatásra gondolunk, akkor sokaknak elsőként a Netflix jut eszébe, sőt, még második és harmadik válaszként is talán előbb mondanánk a Maxet (régen HBO Max) vagy a Disney+-t, holott 2023-at az Amazon Prime Video a legnagyobb, 21%-os piaci részesedéssel zárta az Egyesült Államokban, ezzel utasítva második helyre, magát a Netflixet is. (Dean, 2023)

Bár Kelet-Európában talán még nem annyira ismert az Amazon streaming szolgáltatása, mint a világ más helyein, a Prime Video kétségtelenül számos nagyon hasznos funkcióval rendelkezik, amikkel versenytársai nem feltétlenül. A Netflixhez és Disney+-hoz hasonlóan rengeteg nyelven feliratozva nézhetünk filmeket és sorozatokat, illetve szinkronban is jóval több opciót nyújt, mint a Max. Emellett olyan kis „meglepetéseket” rejt magában, mint a műsor megállításkor az adott jelenetben szereplő színészek/karakterek nevei, illetve az éppen hallható zeneszám címe és előadója.

Anyagi szempontból is kilóg a Prime Video a társai közül, mivel mindössze 13,99 RONért (a dolgozat írásának idején) máris egy hónapig élvezhetjük a filmeket és sorozatokat. Ezzel szemben a Netflix mondható a legdrágábbnak, amennyiben a Standard csomagot választjuk (ami lényegében ugyanazt nyújtja, amit a másik három szolgáltató egyetlen csomagjai) havi 9,99 euróért (~49,64 RON) „tévézhetünk”, öt követi a Disney+ 36,99 RONért hónaponta, illetve a Max 4,99 euróért (~24,79 RON).

Mindezek felvetik a kérdést, népszerűségében miért nem képes mégis túltenni az Amazon a konkurensein? A válasz a tartalmak mennyiségében is minőségében keresendő. A Netflix

rendelkezik talán a legnagyobb könyvtárral, ami a saját gyártású tartalmakat illeti, olyan kritikailag is elismert sorozatokkal, mint a *House of Cards*, a *The Crown* vagy a *Black Mirror*. Az HBO Max sajátjai között vannak a *Game Of Thrones*, a *Sex and the City* és a *Big Little Lies*, a Disney+ pedig rendelkezik a Star Wars és a Marvel jogok nagyrészeivel. Ahhoz, hogy a Prime Video is képes legyen felvennie a lépést konkurenseivel, már szükség volt egy olyan sorozatra, aminek a neve aztán örökre összeforr a streaming-szolgáltatóéval, ezt sikerült meglépnie a *The Boys*-zal.

2024-ben az Amazon Prime Video 302,9 millió felhasználóval rendelkezik világszerte, ebből 2021 októberében nyolc ezren voltak romániai felhasználók. (Dean, 2023)

2.3.3. Narrációs minták a *The Boys*ban

Jewett és Lawrence amerikai hősi narratíváját vizsgálva, könnyen megállapítható, hogy a *The Boys* miképp teljesíti vagy nem teljesíti a klasszikus hősi narrációs elemeket (Jewett & Lawrence, 2002). Ezek alapján, a következőre jutunk:

1. Egy harmonikus közösséget egy gonosz erő fenyeget meg: nem egyértelmű, hogy teljesül-e a sorozatban, mivel a szuperhősök (illetve az őket irányító Vought) és az azok ellen harcolók életén kívül nem igazán látunk bele más közösségek életébe; a sorozat középpontjában álló gonosz erő önmaguk a szuperhősök, illetve az őket irányító óriásvállalat.
2. Az intézményesített szervek nem képesek felvenni a harcot: a sorozat szinte teljesen hanyagolja az intézmények és közszervek szerepének bemutatását, az egyetlen intézmény szintű szervezet, ami a sorozatban megjelenik az egyház, ami szintén korruptnak bizonyul.
3. Egy önzetlen hős magára vállalja a feladatot: a *The Boys* esetében szinte lehetetlen önzetlen hősről beszélni, mivel mindannyiukat önző motivációk hajtják. Mindössze Starlight és Hughie karakterei tűnnek időről időre önzetlenekeknek, de ők sem teljesen pozitív karakterek.
4. A hős győzedelmeskedik és a közösség visszanyeri eredeti állapotát: nincs egyetlen nagy összecsapás, ami egy állapot helyreállítását, megváltozását eredményezné.
5. A hős eltűnik, homályba merül: talán itt látszik a leginkább, hogy a sorozat semmiképp sem követi a klasszikusnak mondható hősi narratívát, mivel a *The Boys* univerzum hősei mind a köztudatban élnek, tetteiket a közösség imádataért és pénzért cserébe teszik, nem pedig önzetlen segítségnyújtásképp.

Lawrence és Jewett modelljébe tehát nem illeszkedik a sorozat, bár észrevehetőek átfedések, lényeges jellemvonásaiban kilóg más szuperhősi történetek sorából.

Amennyiben a kontinuitás és repetitivitás kérdését vizsgáljuk, azok már jóval felismerhetőbbek a sorozat esetében, habár a kontinuitás (multiverzális jelleg) nem igazán jellemző. A *The Boys* karakterei mind a képregény és mind a filmes térben csupán saját univerzumukban léteznek, nem bukkannak fel más hősök történeteiben. Bár a sorozat spin-offjában, a *Gen V*-ben megjelenik pár a *The Boys*ból ismert karakter, a két sorozat egyazon univerzumba tartozik, sőt, a *Gen V* első évada a *The Boys* harmadik és a dolgozat írásakor még meg nem jelent negyedik évad közötti intervallumban játszódik. A repetitivitás egyes elemei ugyanakkor fellelhetők, de azok is életszerűen vannak bemutatva (a Fiúk és a szuperhősök harca, a Vought folyamatosan ismétlődő kizsákmányolása, karakterek közötti viszonyok megismétlődése stb.).

Elmondható tehát, hogy a *The Boys* esetében megfigyelhetők a legalapvetőbb szuperhősi motívumok és elemek, de azok a műfaj sajátosságaiként jelennek meg, mintsem a narratíva jellemzőjeként. A sorozat tehát eltér a klasszikus szuperhősi történetmeséléstől, első sorban a karakterek motivációi által, illetve a jó és rossz felállás többértelműsége által.

2.3.4. Szatirikus elemek a *The Boys*ban

Bár a műfaji besorolás alapján, a sorozat szatirikus drámaként van feltüntetve, elgondolkodtató, hogy ez mindössze egy címke, vagy valóban illeszkedik a *The Boys* a műfaj keretei közé. Ennek érdekében a LeBoeuf által, a szatíra három jellemzőjeként meghatározott dimenzió (LeBoeuf, 2007) mentén vizsgálható a sorozat:

1. Kritika: a sorozat középpontjában az amerikai társadalmat leginkább érintő társadalmi helyzetek és viselkedési normák állnak, azok kritikája pedig mindvégig felismerhető: kapitalizmus, a hírességek/celebek kizsákmányolása anyagi célok érdekében, a tudatmódosítószeres túlzott használata, a hivatalos jogszabályozó szervek hiányosságai. Emellett magát a szuperhős műfajt is kritizálja a sorozat: abszurd erővel rendelkező hősök, a rajongóknak generált tartalmak (blockbusterek, szórakoztató termékek és szolgáltatások) kifigurázása, példa erre az utóbbi évek képregényfilmes tömeggyártását gúnyoló részek, amikor A Hetek tagjai olyan szerepeket játszanak el, amiket egy nyilvánvalóan rossz rendezőként feltüntetett személy oszt rájuk.
2. Irónia: a *The Boys* esszenciája a sírva nevetős jelenetekben rejlik, amikor a kritika alanyai olyan helyzetekben vannak ábrázolva, amik által a gúny tárgyává válnak. Nem

csupán a „gonosz” szuperhősök, de maguk a Fiúk is gyakran kapnak humoros, ironikus jellemvonásokat és gyakran van részük hasonló esetekben.

3. Implicit jelleg: rengeteg rejtett popkulturális utalás (A-Train újraalkotja az elhíresült Pepsi-Kendall Jenner reklámot) és abszurdabbnál abszurdabb jelenetek (kitűnő példa a teljes *Herogasm* című epizód) szolgálnak a *The Boys* alapjául.

De mitől válik a szatíra ennyire működőképpé, jelen esetben a *The Boys* rajongói körében? Ahogy Ezell fogalmaz, az amerikai vicceselés, illetve a viccek felépítésének alapjaként általában maga az amerikai élet, életstílus áll. Ez a magától értetődő kritikusság köszön vissza, amikor szembe kerülnek az amerikai sztereotípiák (egyenlőség, gazdagság, jólét) és ezeknek a sztereotipizált ígéreteknek a meg nem valósulása. (Ezell, 2006)

Ezekből építkeztek a kilencvenes évek amerikai animációs sorozatai (*The Jetsons*, *The Flintstones*, *The Simpsons*) (Ezell, 2006), majd napjainkban jól ismert mind élőszereplős, mind animációs alkotások is (*The Office*, *Bojack Horseman*, *The White Lotus*).

A *The Boys* tehát ügyesen egyensúlyozik a szatíra műfajában, megtartva annak legfontosabb sajátosságait és összhangba ültetve azt az amerikai humor alappilléreivel.

3. Módszertan

3.1. Módszertani megközelítés

A módszertan kiválasztásakor olyan szempontokat tartottam szem előtt, hogy a kutatásom a kereteinek megfelelően minél sokrétűbb információkat nyújtson és a dolgozat elején megfogalmazott kérdésekre minél pontosabb és tartalmasabb válaszokat kapjak. Ez alapján döntöttem a fókuszcsoporthoz mellett, ami definíció szerint „olyan kutatási módszert jelent, amelynek során az adatok úgy keletkeznek, hogy a kutatás alanyai csoportosan kommunikálnak egy adott témáról.” (Vicsek, 2006)

Percepcióvizsgálat lévén, a célt nem számszerű adatok gyűjtése, hanem olyan vélemények, meglátások és elképzelések feldolgozása, ami bár nem reprezentatív jellegű, de egy kisebb csoport viszonyulását mutatja a *The Boys* című sorozat és a szuperhős narratívák történetmesélésével kapcsolatban. Úgy ítélt meg, hogy demográfiai és nyelvi korlátokból adódóan, nem lennének képesek nagyobb mintavételre, viszont potenciálisan több személyt is megszólaltathatnék, mintsem egy vagy két mélyinterjú által.

A fókuszcsoporthoz tartozó kutatás egyik előnyét, a feltáró jelleget (Vicsek, 2006) kulcsfontosságúnak ítélt meg a saját kutatásomban, sőt utólag a hasznosság mértéke is felértékelődött, mivel a több,

sajátos szempont által olyan ötletek és kreatív megközelítések is felmerültek, amelyekre a kutatás kezdetekor nem feltétlenül gondoltam.

Egy másik erős érv volt a fókuszcsoport által nyújtott lehetőség a miértre és hogyanok vizsgálatára, (Vicsek, 2006) mivel azok egy percepciós mérés alapjaként szolgálnak a könnyebb megértésre és a témakör minél részletesebb feldolgozására.

3.2. Percepcióvizsgálat a *The Boys* című sorozatot vizsgálva

A saját kutatásom elvégzésekor az erőforrás- és időhiányból adódóan mindössze egyetlen beszélgetésre került sor, amely hét résztvevőnek adott lehetőséget a vélemények kinyilvánítására. Ugyanezen akadályok miatt, a mintavétel sem mondható véletlenszerűnek, mivel a mintában szereplők önkéntes jelentkezés útján kerültek a csoportba. A közösségi médiában tettem közzé felhívást, ami két kikötést tartalmazott: az illetőnek látnia kellett a *The Boys* című sorozatot, valamint Kolozsváron kellett tartózkodnia. Utóbbi azonnal le is szűkítette a potenciális alanyok számát, viszont pár nap alatt összegyűlt megfelelő számú ember a kutatás elvégzéséhez. Az ismeretséget sem tudtam teljesen kiküszöbölni, így a résztvevők között voltak olyan személyek, akiket nagyon közről ismerek, olyanok, akikkel mindössze beszélő viszonyban állunk, valamint olyanok is, akikkel azelőtt sosem találkoztam.

A beszélgetésen részt vett hét személyből, négy férfi és három nő került ki, 21-től 34 éves korig és két órán keresztül tartott.

3.2.1. A beszélgetés menete

A két órás beszélgetést három eszközön is rögzítettem, a kérdéseket pedig a szakirodalmat figyelembe véve, valamint a dolgozat kutatási kérdései alapján dolgoztam ki és állítottam össze. Három nagy témakört határoztam meg, majd azokon belül változó számú kérdéseket fogalmaztam meg. Az általam kidolgozott interjúvezető a fókuszcsoportos kutatás elvégzésére a következő kérdéseket tartalmazta:

Általánosan a szuperhős produkciókról

1.1. Milyen kapcsolatban állnak a csoport tagjai a szuperhős műfajjal? Ebben nőttek fel, később jött az életükbe, esetleg sosem kedvelték a műfajt. Meg tudnak nevezni egy jelentős, számukra meghatározó szuperhősfilmet?

1.2. Hogyan magyarázzák ezt a kapcsolatot?

1.3. Akik szeretik, milyen gyakran nézik? Mindent megnéznék a műfajban vagy vannak kedvenc hősök/történetek/univerzumok/gyártók stb.?

1.4. Ezeket mennyire befolyásolják külső tényezők? (barátok, család, internet, a valahova tartozás érzése stb.)

1.5. Mi a tapasztalat, az emberek összességében milyen kapcsolatban állnak a műfajjal? Inkább népszerű vagy már ciki ezeket szeretni és nézni?

1.6. Mit gondolnak az utóbbi évek tömegtermeléséről, ami a sorozatokat és filmeket illeti? Szeretik vagy zavarja őket?

Műfaj és a hősi archetípus

2.1. Milyen számukra egy igazi szuperhős? Milyen tulajdonságokkal rendelkeznek? Ki a kedvencük és miért?

2.2. Fel tudnak-e idézni olyan műfaji jegyeket, ismétlődő motívumokat, amik szerintük a szuperhős-műfaj sajátosságai? Melyek ezek? Pozitívan vagy negatívan állnak ezek meglétéhez?

A *The Boys*ről

3.1. Szerintük a *The Boys* követi a fentebb említésre kerülő narrációs jegyeket? Fel tudnák sorolni a legfontosabb különbségeket a sorozat és más képregényfilmek, -sorozatok között?

3.2. Hogyan vélekednek a hős és antihős fogalmáról a sorozat kontextusában?

3.3. A *The Boys* karakterei között vannak antihősök? Kik és miért?

3.4. Mit gondolnak a szatíráról a sorozat kontextusában? Szórakoztató vagy átlép bizonyos határokat?

3.5. A sorozat népszerűsége miben állhat? Köze lehet hozzá a klasszikus hősi narratíva mellőzésének? Esetleg a szatírának? Vagy az antihősiességnek?

3.6. A szuperhős rajongók számára, nyújt újat a sorozat és a történetmesélés más szuperhősfilmekkel és sorozatokkal szemben? Ha igen, miben?

3.7. A nem szuperhős rajongók számára, mitől válik a sorozat szerethetővé, más szuperhős produkciókkal ellentétben? Miben nyújt többet?

3.8. Hogy gondolják, van esély arra, hogy a jövőben több a *The Boys*hoz hasonló sorozat és film készüljön a szuperhős műfajban? Miért? Ők szívesen látnák ezeket?

3.3. Eredmények

Az eredmények feldolgozásakor első körben a hangfelvételek átírására került sor, amit egy erre szánt programmal végeztem el, majd manuálisan végigmentem a teljes szövegen és kijavítottam a hibákat, átfogalmaztam az érthetlenségeket. Ennek eredményeként született meg egy 32 oldalas szöveg, aminek feldolgozásához kialakítottam egy olyan szempontrendszert, ami a kutatás szempontjából legfontosabbaknak ítélt témakörök és kérdések alapján áll össze. A csoport tagjaira alanyként hivatkoztam és különböző számokat kaptak 1-től 7-ig. A sajátos kódok mindig ugyanazt a személyt takarják.

Általánosan a szuperhős produkciókról

Alany	Viszonyulás a szuperhős műfajhoz	A fogyasztás tárgya és gyakorisága	Külső tényezők befolyása	A műfaj népszerűsége	A tömeggyártásról alkotott vélemények
A1	Nincs különösebb kapcsolódás	Nem fogyaszt, de tisztában van a mémekkel	-	Elősegítette a digitalizáció	-
A2	Gyerekkori vonzódás, felnőtt szenvedély	Kedvenc hősök, a szűrés fontossága	Nem számít	Régen ciki, ma már mainstream	Egyre inkább visszaszorul, nem a mennyiség a probléma, hanem a készítő
A3	Gyerekkori vonzódás, felnőtt szenvedély	Filmek jöhetnek, sorozatok szűrve	Nem számít	Népszerű	A sztorin múlik az állásfoglalás
A4	Gyerekkorban kezdődik, a beilleszkedés egyik pillére	A sztori fontossága, a <i>woke</i> tartalmak kerülése	Barátok befolyása	Népszerű	-
A5	Tinédzserkori vonzódás, utóbbi időben megingott a szenvedély	Kedvenc hősök, új dolgokkal szembeni szkepticizmus	Szülői befolyás	Hasonló fandom tagjai közötti konfliktus, az underground témák népszerűsége	Eddig is jelen volt, csak most nagyobb mértékben, az alapanyag teszi lehetővé

A6	Gyerekkori vonzódás, felnőtt szenvedély	Klasszikusok előnyben, új dolgokkal szembeni szkepticizmus, a szűrés fontossága	Nem számít	Általános	Nem lehet még egyértelműen állást foglalni
A7	Tinédzserkori vonzódás, utóbbi időben megingott a szenvedély	A szubjektíven megítélt minőség szerinti választás	Jelentős: oktatási környezet eltántorította	Cikinek gondolják	-

Ami a műfaj népszerűségét illeti, a hét résztvevőből hatan rajongóként definiálják magukat, a rajongás mértéke pedig szorosan párhuzamba állítható az életkorral. Azok, akik gyerekkorban már fogyasztottak superhős-tartalmakat (animáció, képregény, animé, filmek) jobban ragaszkodnak felnőttként is a műfajhoz, illetve kevésbé tartják befolyásolhatónak magukat, amikor a tartalom kiválasztásáról van szó. Ezzel ellentétben, akik csak később, serdülő- vagy tinédzserkorban kezdtek el érdeklődni a superhősök iránt, inkább válogatnak a tartalmakban és könnyebben befolyásolhatók is külső tényezők által.

Ugyanakkor egyértelmű konszenzus született a csoportban arra vonatkozóan, hogy ma már mindenki megszűri, hogy mit fogyaszt, mivel annyi tartalom vált elérhetővé az utóbbi években, hogy lehetetlen mindent megnézni. Ezt a szűrést főképp az befolyásolja, hogy kik a nagy kedvencek, mind gyártók, mind karakterek és történetek szintjén is, az új arcokkal sokkal szkeptikusabbak, jobban kell bizonyítania egy olyan filmnek vagy sorozatnak, ami addig ismeretlen, vagy audiovizuális környezetben új karaktert mutat be. Ugyancsak nagy fontosságot kap az eredettörténet fogalma, hiszen a csoport tagjai közül többen egyetértettek abban, hogy a hősökkel való kapcsolódás egyik szempontja az is, hogy annak származása, felemelkedése, életútja mennyire izgalmas, egyedi és érdekes.

Ami a népszerűséget illeti, eltérő vélemények születtek: volt, aki átlagosnak, volt, aki mainstreamnek, de olyan is volt, aki cikinek ítélte meg a műfajt. Utóbbi inkább a külső

környezet megfigyelése alapján: bizonyos csoportok könnyen elítélik azt, aki szuperhős-tartalmakat fogyaszt.

A tömegtermelés szempontjából is több nézőpont érvényesült. Ahogy már előzőleg kiderült, a rengeteg tartalom között nehéz navigálni, de ennek a folyamatnak az okaként felhozható, hogy a képregény, mint médium rengeteg lehetőséget teremt, újnál újabb karaktereket, univerzumokat és történeteket mutat be, amelyek a film- és sorozatkészítők számára kiaknázatlan lehetőségeknek tűnnek. Amivel ugyan mindenki egyetértett, az az, hogy a tömeggyártás megbocsátható, amennyiben egy nagyobb terv részeként jön létre és a sok, minőségben talán gyengébb, kisebb produkciók szükségesek ahhoz, hogy grandiózus filmeket gyárthassanak, mint az *Avengers: Infinity War* vagy az *Avengers: Endgame*.

Műfaj és a hősi archetípus

Alany	Az ideális hős jellemvonásai	Ismétlődő narrációs jegyek, motívumok
A1	Nem az átlagos ember életét éli, halhatatlanság, sebezhetőség	-
A2	Dacol, küzd, sebezhetőség	A hős Istenként/megváltóként való ábrázolása
A3	Halhatatlan	A szerettek elvesztése, a hős problémába ütközik, harcol, majd a végén győzedelmeskedik
A4	Képes olyan döntések meghozatalára, amire más nem lenne, nem a képességek teszik hőssé	DC esetében: átlagember, akitől mindent elvesznek; Marvel esetében ismeretlen fajból származó lény, akinek mindent megadnak A hős a gonosszal közösen „születik”
A5	Emberi problémák, emberi motivációk	Az önös érdekek szembeállítás a közös érdekekkel
A6	Végtelenségig jó, képes megmenteni az emberiséget, vonzalom az esetlenebb hősök fele	A képesség megszerzése valamilyen történés által, az erő használatának elsajátítása, a gonosz legyőzése

A7	Önfeláldozás, soha fel nem adás, emberközeliség	A traumákból való felépülés
----	--	-----------------------------

Az ideális hős meghatározásakor két fő nézőpont emelkedett ki: az egyik a hősnek az az ábrázolása, ahol a hős önzetlen, velejéig jó, sosem adja fel, mindent megtesz az emberekért és olyan döntéseket hoz meg, amelyek számára sem egyértelműen könnyűek. Ezzel ellentétben pedig megjelenik az a hőskép, ami sokkal emberibb, közelebb áll hozzánk, könnyebben kapcsolódhatunk vele a motivációk, a problémák által is. Ez a két megközelítés nagyrészt hasonló arányban jelent meg és erősen azt mutatta, hogy átlagosan mennyire vonzódunk ahhoz, amit ismerősnek találunk. Az általános szuperhősi jegyek, Superman jellemvonásai azok, amik meghatározzák a kollektív tudatunkat, amikor különleges képességgel rendelkezőkre gondolunk, de mégis fontos, hogy a tökéletességbe szoruljon némi emberség, esetlenség, tökéletlenség.

A narrációs jegyek szintjén, a legtöbb vélemény azzal kapcsolatban született, hogy milyen ismétlődő tapasztalatokat él meg egy hős, ilyenek mondjuk a szerettek elvesztése, majd az ebből való felépülés, a saját érdekek szembeállítása a közösségi érdekekkel, a megszerzett képességek okozta frusztrációk megélése, illetve ezeknek a képességeknek az elsajátítása, majd felhasználása.

Felmerült a hősi út bejárása is, amit a csoportban résztvevők kiszámíthatónak neveztek, de éppen erről beszél Jewett és Lawrence is, amikor az amerikai hősi útról beszélnek (Jewett & Lawrence, 2002). Ugyanis bár a szakirodalom jóval komplexebben fogalmaz, az átlagos ember valóban annyit fog látni mindebből, hogy van egy hős, aki problémába ütközik, majd valahogy azt a problémát megoldja, ezzel pedig a klasszikus (szuper)hősi narratíva operál általában.

A *The Boys*ról

Alany	Narráció- beli különbsé- gek	Az antihős fogalmá- ról	A szatíra	A sorozat népszerű- ségének okai	Amiben más vagy jobb a <i>The Boys</i>	A <i>The Boys</i> , mint jövőbeli trendsetter
A1	Nem mindig	Szimpátia az	Sorozat viszonylat-	Karakte- rek: könnyű azonosulás	Emberkö- zeli karakterek	Meg kell tartani különle-

	lineáris, a szuperképesség nem áldás	azonosulás által	ban oké, karaktereknél egyenlőtlen			gességnek
A2	Nincsenek igazi hősök	Pozitívan negatív és negatívan pozitív karakterek	Épp elég, ennél több már paródia	-	Agresszió és szexuális jelleg	Van benne még pár évad, de nem kell túlzásba esni
A3	Kaotikus, kiszámíthatatlan	Természetes vonzódás az antihősökhöz	Még több erőszakot	-	Kiszámíthatatlanság	Ne legyen belőle trend
A4	Politikai fókusz	Természetes vonzódás az antihősökhöz	Tökéletes arány	-	Párhuzam más szuperhős alkotásokkal	Ha túltolják, az már trash
A5	A közember jelenléte, mint főszereplő	Mindenki csak túlélni próbál a saját maga körülményeihez képest	Kellett, a szuperhős műfaj, fenomén, marketing kritikája	Főként a szatíra: rajongók és haterek	Részletesség, világépítés	Jöhet, de más megközelítésben, más műfajban

A6	Nincs dolga a szuperhősnek, önmaga megmen-tése	Egyedül Starlight a klasszikus hősi próbálko-zás	A tragikus pillanatok egyensúly-ban vannak a viccesek-vel	Társada-lomkritika, a színfalak mögé tekintés, a női karakterek	Brutalitás, nem veszi komolyan önmagát, látvány	Nem lenne jó, ha több ilyen készülne
A7	A hírnév általi sebezhe-tetlenség	Senki sem csak pozitív, vagy csak negatív	Épp elég, nem sok, nem kevés	Emberkö-zeliség	Látvány, sokszínű karakterek	Addig oké, ameddig hozza a minőséget

Rendkívül érdekesnek találom, hogy az antihős fogalma, már a beszélgetés legelején felmerült. Akkor megállapodott a csoport, hogy az antihősök iránt érzett vonzalom teljesen természetesen, hiszen ők azok, akik valamilyen hibával rendelkeznek, amivel mindannyian azonosulni tudunk, majd a *The Boys* egyik legnagyobb erényeként is azt emelték ki, hogy a sorozat karakterei annyira emberek, hogy előbb-utóbb mindenki megtalálja azt, amelyikben magára ismer.

Hasonló erősségként fogalmazódott meg a társadalomkritikus jelleg, ami magának a satírának egy jól ismert jellemvonása (LeBoeuf, 2007). A politikai vetület mellett, szépen kirajzolódik, ahogy a sorozat kifigurázza magát a szuperhős-imádatot, majd megmutatja azt, hogy mindez mögött valójában semmi sincs, csupán a karrier ígéret, a pénz és sztárokhoz hasonló csillogás. A fókuszcsoportos beszélgetés során az is felmerült, hogy a *The Boys* mennyire jól bánik a női karaktereivel. Akár szuperhősök, akár mindennapi emberek, hasonló problémákkal küzdenek, mint a nők általánosságban: szexuális, mentális és verbális abúzusok elszenvedői, a testük által vannak tárgyiasítva és a férfiak szinte minden élethelyzetben felettük állnak. Ezzel ellentétben a sorozat női karakterei nem nőiségük által vannak meghatározva, azon túl ők is keményen szétverik akármelyik másik (férfi) szuperhőst. Emellett pedig ők is képesek ugyanolyan gonosznak, szívtelennek lenni, mint az ellenkező nem tagjai, szerepük túlmutat a megszokott női sablonokon.

Az agresszió és a szexualitás kendőzetlensége is megjelent, mint a sorozat előnyei és nem az alpáriság miatt, hanem ugyancsak az emberközelség értelmében. Elhangzott a beszélgetés során, hogy a nézők nem csak arra kíváncsiak, ahogy Batman ártatlan embereket ment, hanem

arra is, ami a hálósobában történik Catwomannel, vagy az, ahogy véresre veri Jokert. Az agresszió és a szexualitás az ösztöni ember jellemvonásai, azok bemutatása pedig kellően belefér a *The Boys* stíluskeretébe.

Ami a hasonló filmek és sorozatok jövőjét illeti, a csoport tagjai szeretnék, ha ez egy kuriózum maradna: illetve jöhet, de ne menjen a mennyiség a minőség kárára. Bár potenciált nem látnak abban, hogy a szuperhős műfaj ebbe az irányba mozduljon el, – mivel az már csak olcsó utánzás lenne – de azt mindenképp szeretnék, ha a filmes világban ezt a satirikus jelleget be lehetne csempészni más műfajokba is, tehát az elképzelést egy új alapra helyezni.

4. Következtetések

4.1. A kutatás következtetései

A fókuszcsoporthoz tartozó kutatás során egyértelmű válaszokat találtam a dolgozat elején megfogalmazott kutatási kérdéseimre, melyek a következőképpen foglalhatók össze:

1. A *The Boys* sikeressége abban rejlik a szuperhősrajongók körében, hogy a megszokott narrációs elemeket hanyagolva, inkább a kiszámíthatatlanságra, a non-lineáris és káosz központú történetmesélésre helyezi a hangsúlyt. Ezzel képes megragadni és fenntartani az olyan fogyasztó figyelmét, aki már rengeteg hasonló tartalmat látott, ez pedig nem fog repetitívnek és unalmasnak tűnni számára.
2. A sorozat három fő szempont alapján differenciálja magát a műfaj többi darabjától, ezek pedig az agresszió/erőszak bemutatása, a karakterek kidolgozottsága, valamint a satirikus elemek implementációja. Az első két szempont a realitás és emberség fogalmával kapcsolható össze, mivel a fókuszcsoporthoz tartozó kutatás eredményeként az mondható, hogy jóval közelebb állnak hozzánk az olyan típusú történetek és karakterek, amikkel/akikkel tudunk azonosulni, illetve, amiket a mindennapi életünkben is felfedezünk. A fenti három szempont pedig mind megfelel a szórakoztatás kritériumának, mint audiovizuális tartalom egyik alappilléreinek, ezzel vonva be a nézőt. Ez a szórakoztatás pedig túlmutat az akciójellegen, a látványon és a természetfeletti jegyek bemutatásán.
3. A műfajon belül nem igazán van igény a hasonló tartalmakra a jövőben, viszont a satirikus stílus átépítése más filmes műfajokba is, már jóval működőképesebb lehetne. Ami egyértelműen kiderül a kutatásból az, hogy a *The Boys* és ahhoz hasonló tartalmak veszítenének a minőségükből, ha a mainstream részévé válnának, viszont a kínálat egy kis szegleteként, van potenciál az ilyesfajta történetekre.

Összességében elmondható, hogy a *The Boys* esetében is igaz mindaz, ami általában elmondható a szórakoztató jellegű tartalmak túlnyomó részéről: inkább megelégszünk kevéssel, csupán a minőségnek ne menjen ez kárára. Felfogható ez a tendencia egy bizonyos társadalomkritikaként is önmagában, ami az elmúlt évek fogyasztói szokásainak próbál görbe tükröt mutatni, ahol annyira könnyű elveszni a gyenge streaming-tartalmak útvesztőjében, hogy a minőségi (vagy akár, csupán átlagon felüli filmek és sorozatok) is frissítően hatnak az embernek. A klasszikus hősi narratíva örök, viszont a megszokotton kívüli próbálkozások és megvalósítások igenis fontosak és kellő részei ennek a felgyorsult fogyasztói társadalomnak, ami végső soron mindig egy dolgot fog akarni: valami újat és szokatlant.

4.2. A kutatás korlátai

A kutatás korlátait vizsgálva, vissza kell térnem a fókuszcsoporthoz mintavételére, amiben a demográfiai kötöttség igen csak megnehezítette, hogy a csoport kellően heterogén lehessen. Hasonlóan az idő- és emberhiány lévén, sajnos egyetlen beszélgetés valósulhatott meg ezen kutatás keretein belül, a feldolgozott hét minta pedig elenyészőnek tűnhet a téma nagyságához mérten. Ugyanakkor azt hiszem, hogy akárcsak a sorozatok terén, itt is elmondható, hogy a beszélgetés minősége és a megszerzett információk hasznossága, valamilyen szinten kiegyenlíti a vizsgált csoport méretéből adódó hiányosságokat.

4.3. Jövőbeli lehetőségek

Úgy gondolom, hogy számtalan lehetőség van, főként a magyar nyelvterületen, hogy a szuperhős műfajt és annak bizonyos vetületeit vizsgálhassák a jövőben. A jelenlegi dolgozat jövőbeli lehetőségei között pedig ott van a tartalomelemzés lehetősége, aminek kereteiben vizsgálható, hogy miként jelennek meg a fókuszcsoporthoz beszélgetés során elhangzott narrációs elemek és motívumok a sorozatban. Ez az összehasonlítás mindenképp érdekes és hasznos lenne, valamint alátámasztaná a dolgozatban megfogalmazott következtetések relevanciáját.

5. Bibliográfia

- Birkás, P. (2007). Releváns jegyek a képregényfilmekben. *Médiakutató*.
https://mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavasz/03_relevans_jegyek_a_kepregenyfilmekben/?q=szuperh%C5%91s#szuperh%C5%91s
- Chomsaeng, P. (2020). *AN ANALYSIS OF THE COMMODIFICATION OF SUPERHEROES IN THE BOYS SERIES*.
- Condren, C. (2012). *Satire and definition*.
- Conte, N. (2023). Charted: Marvel's Box Office Rise (and Fall?). *Visual Capitalist*.
<https://www.visualcapitalist.com/charted-marvel-box-office/>
- Darowski, J. J. (2014). *The Superhero Narrative and the Graphic Novel*.
- Dean, B. (2023). Amazon Prime User and Revenue Statistics. *Backlinko*.
<https://backlinko.com/amazon-prime-users>
- Doyle, J. (2006). *Ours is a very satire-friendly age*.
<https://www.theglobeandmail.com/arts/ours-is-a-very-satire-friendly-age/article1329571/>
- Ezell, S. K. (2006). *Humor and Satire on Contemporary Television: Animation and the American Joke*. Routledge.
- Hartai, L., Muhi, K., Pápai, Z., Varró, A., & Vidovszky. (2002). *Film és médiafogalmak kishoztára*. Korona Kiadó.
- Jewett, R., & Lawrence, J. S. (2002). *The Myth of the American Superhero*. William B. Eerdmans Publishing Company.
- Karr. (2023). The Evolution of Superhero Movies: From Comic Panels to Blockbuster Epics. *Medium*.
<https://medium.com/@karr0616/the-evolution-of-superhero-movies-from-comic-panels-to-blockbuster-epics-feb43820db35>
- LeBoeuf, M. (2007). The Power of Ridicule: An Analysis of Satire. *Senior Honors Project*.
- Lotz, A. D. (2014). *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. New York University Press.
- Maslon, L., & Kantor, M. (2013). *Superheroes! Capes, cowls, and the creation of comic book culture* (1. ed). Crown Archetype.
- Radošinská, J., & Magalová, L. (2022). *Supes, Inc.: Episodic Television Drama The Boys, Antiheroism and Society of Performance*. 5(1).

- Vicsek L. (2006). *Fókuszcsoport: Elméleti Megfontolások és Gyakorlati Alkalmazás*. Osiris Kiadó.
- Vonnegut, K. (2005). *A Man Without a Country*. Seven Stories Press.
- Wiacek, W. (2019). *The Marvel Book: Expand Your Knowledge of a Vast Comic Universe*. Dorling Kindersley Limited.