

**Televízió a diszfunkcionális nukleáris családban: A *Simpson család* és a *Mézga család*
összehasonlítása**

2023. 01. 10.

Jelige: fhz056

Absztrakt

A magyar, illetve az amerikai televíziózás nagy népszerűségnek örvendő diszfunkcionális családjai, a Simpson és a Mészga család – bár az átjárhatatlannak vélt vasfüggöny két oldalán élnek – azonos módon ülnek le a televízió elé a róluk elnevezett, főműsoridőben vetített animációs sorozatok főcímeiben. A hidegháború egyik öröksége az a Kelet-Európáról alkotott (ön)kolonizáló kép, amely szerint az államszocializmus szürke évtizedeiben egyetemes hiány uralkodott, és a propaganda mindent átszövő eleme volt a mindennapoknak. Az elnyomott társadalom eközben a fal túloldaláról vágyakozott az elérhetetlen, modern nyugati létforma után. Az elmúlt években gyarapodó, a hidegháború, valamint a modernitás nyugatközpontú meghatározását újraértékelő irodalom, illetve jelen dolgozat is amellett érvel, hogy a megközelítés, miszerint az európai szocialista országok izolált politikai tömböt alkottak, kulturális értelemben nem teljes mértékben helytálló. A szocialista modernitás alternatívájában megfigyelhető a nyugati tömegkultúrával közös trendek, koncepciók jelenléte, a két tömb kulturális közegének elzártságáról alkotott elképzelés pedig kizárja ezek egymásra hatását, a modern kultúrák összefonódásainak jelentőségét. Ugyanezen régiós sztereotípiáknak és a hagyomány-folytonosság hiányának eredményeként figyelhető meg a televíziós kutatások megkérdőjelezése, valamint a midcult¹ termékek társadalomtudományos mellőzöttsége. A kelet-európai televíziós kultúra feltérképezése a térség, illetve a ma sem klasszikus demokratikus normák szerint működő médiarendszerek és tartalmak megértését szolgálhatja. A televíziós kultúra, részben mint a szocialista emlékezet és nosztalgia szerves eleme, részben mint a berendezkedés alatt a társadalomban kialakult mechanizmusok, reflexek hordozója, kulcsfontosságú tényező a társadalmi folyamatok és a kulturális emlékezet megértésében. Dolgozatomban a két családi rajzfilmszatíra, kiemelten pedig a sorozatbeli családok televíziózási szokásainak összehasonlítását alkalmazom példaként arra, hogy a populáris televízió egyes sajátosságai nemcsak a kapitalista televíziózás kontextusában jelentek meg, hanem a hidegháború ellentétes tömbjeinek médiakultúrája is helyet adhatott csaknem ugyanazon alapötletnek.

¹ A minőségi, néhol a magaskultúra elemeit hordozó, de tömegkulturális pozícióját megőrző tartalom. A definíció részletesebb meghatározását lásd lentebb: A (poszt-)szocialista népszerűség ambivalenciája: miért nincs midcult, ha van?

Az amerikai Springfield valamint a budapesti Kökőrcsin utca kultikus családjai, a Simpson és Mészga család az elképzelt hidegháborús frontvonal két oldalán ugyanúgy indítják epizódjaikat: *A Simpson család (The Simpsons)* kezdő képsoraiban Bart minden részben újabb leckével írja tele a táblát, ám a büntetés sohasem hatásos. Innen gördeszkázik haza, szembetalálkozva a hasadóanyaggal, amelytől apja, Homer igyekszik megszabadulni a munkaidő végeztével, haza felé tartva az atomerőműből. Lisa szólót játszik a zenekari próbán, majd hazacipeli a kerékpárján tornyosuló, teendőkhöz szükséges könyvkupacot, Marge pedig, háziasszonyi rutinjához híven, Maggie-vel bevásárlásból érkezik haza. A család ezt követően a televízió előtt találkozik (2. ábra). Az *Üzenet a jövőből – A Mészga család különös kalandjai* főcímében a rajzfilm első évadának kezdő képsorai megelőlegezik az azt követő 13 epizód fontosabb narratív egységeit, dramaturgiai pontjait, felsorakoztatják a sorozat tér- és időbeli síkjait, előreutalva a család űr- és időutazására. A címszereplő Mészga család a főcímben az égből szintén a televízió elé zuhan, méghozzá a kéményen keresztül (1. ábra). A két rajzfilmszatíra a reprezentatív amerikai kertvárosi és a magyar kádári nukleáris családkép görbe tükre. Előbbi a Reagan-korszak végén, az Egyesült Államok hidegháborús győzelmének évében, 1989-ben került képernyőre, utóbbi a kádári konszolidáció felszálló ágának végpontján, 1970-ben. *A Simpson család* minden idők leghosszabban futó amerikai rajzfilmsorozata, világhírű popkulturális termék, amely több generációt nevelt fel. *A Mészga család* három évada ugyancsak nem veszített ismertségéből, feltűnik a kortárs tömegkultúrában is, évtizedek óta meghatározó popkulturális referencia.

A két sorozat összehasonlítása a hidegháborút átértékelő paradigmából és az ehhez kapcsolódó, az utóbbi évtizedben gyarapodó, magyarul általában kelet-európai televíziós tudományoknak nevezett rész-diszciplína (Eastern European Television Studies) irodalmából indul ki.² A korábbi, a hidegháború alatt és rendszerváltásokat követően érvényben lévő hidegháborús értelmezés a két szuperhatalom összeütközésén, a kétpólusú világ rendjén és Winston Churchill 1946-os fultoni beszédének³ elhíresült, a hidegháború kulcsszimbólumává vált vasfüggöny metaforáján alapszik. Eszerint a két izolált politikai tömb konfrontációja és a

² Lásd: Bren, P. (2010). *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. Cornell University Press; Bönker, K. Obertreis J. & Grampp S. (Eds.). (2016). *Television Beyond and Across the Iron Curtain*. Cambridge Scholars Publishing; Imre, A. Havens, T. & Lustyik, K. (Eds.). (2013). *Popular Television in Eastern Europe during and since Socialism*. Routledge; Imre, A. (2016). *TV Socialism*. Duke University Press; Evans, C. (2016). *Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television*. Yale University Press; Mihelj, S. & Huxtable, S. (2018). *From media systems to media cultures: Understanding socialist television*. Cambridge University Press.

³ A beszédet a második világháború lezárultával, Churchill már magánemberként adta elő. Az Egyesült Államok helyszíne szimbolikus, mivel jelzi az Egyesült Királyság és az Egyesült Államok hidegháborús szövetségét. Ilyen kontextusban figyelmeztetett a beszéd a Szovjetunió fenyegető, expanzív külpolitikájára.

kettő közti hatalmi egyensúly megőrzése mentén értelmezhető a nyugat és kelet közötti viszony. A hidegháborús ütközetben a nyugati demokrácia győzelmet aratott, leomlott a vasfüggöny, Kelet-Európának pedig „fel kell zárkóznia” a nyugati modernitás mércéjéhez. A hidegháborút követően egy-másfél évtized elteltével ezen kétpólusú világrendről alkotott narratívát árnyalják a hidegháborút újraértelmező társadalomtudományos megközelítések, mint például a vasfüggönyt helyettesítő, Péteri György nyomán (2004) egyre elterjedtebbé váló „nejlonfüggöny”-metafora, melynek célja az összetett hidegháborús transznacionális kapcsolatrendszer szemléltetése. A függöny természetesen nem *politikai*, hanem elsősorban *kulturális* értelemben áteresztő: a permanens forradalom jegyében, az államszocialista hatalom a világ többi részére ideológiai értelemben a leendő kommunista világrend részeként tekint, amely feltételezte a szocialista kultúra exportját, azon keresztül pedig az ideológia nem csak a szovjet hatalmi szférán belüli, de a kapitalista országokra való kiterjesztését is. Emellett nem zárkóztak el egyértelműen a berendezkedések a nyugati kulturális importtól vagy akadémiai ismeretcserétől sem, míg azt a szocialista projekt végrehajtásában építőnek ítélték meg. A kelet-európai lakosság jelentős részének⁴ nem volt idegen és tiltott a nyugati életmód: ráláttak az átlátszó nejlonon keresztül. A gazdasági vagy politikai mobilitást azonban a nejlonfüggöny is gátolta.

Erre a megközelítésre újabb példa Sari Autio-Saraso és Miklóssy Katalin szerkesztette kötet (2011), amely a hidegháború kapcsán használatos fogalmakat (mint vasfüggöny, konfrontáció, szuperhatalom) értékeli át esettanulmányain keresztül. A felsorakoztatott esetek rávilágítanak arra, hogy a két tömb között sor kerülhetett interakciókra és együttműködésre. A két szuperhatalom pólusai mellett szerepet kap a kisebb államok és azok különféle intézményei jelentősége: a hidegháborús szuperhatalmak, a Szovjetunió és az Egyesült Államok mellett a két pólus államai illetve az államok alá tartozó intézmények, szervezetek, akár magánszemélyek kikerülhettek a hidegháború két oldalú konfrontációján nyugvó külpolitikai szabályrendszerét és több mozgástérrel rendelkeztek, sőt, több kulturális, ritkább esetben politikai interakcióra nyílt lehetőségük. A szuperhatalmaktól való hatalmi függés – a keleti országok esetében kiemelt mértékben – ettől függetlenül nem elhanyagolható, de a kialakuló mobilitás, amelynek Európa vált elsődleges közegévé, számos kevert helyzetet eredményezett. A hidegháborúban a fegyverkezésen túl verseny folyt a modernitás eltérő alternatíváinak legitimálásáért. A kelet-európai államoknak ehhez a sztálinizmust követő évtizedekben

⁴ A régióban természetesen vannak eltérések. Ez sokkal inkább igaz például a magyar vagy csehszlovák kontextusra, mint a Szovjetunióra vagy Romániára.

gazdasági felzárkózásra és technológiai fejlődésre volt szüksége, amely a transznacionális információáramlást és az ismeretek cseréjét feltételezte.

Az összefonódott modernitások elmélete szerint a nyugat-európai felvilágosodásból eredeztethető modernitásnak nem egy, hanem több alternatívája alakul ki, amelynek a nyugati liberalizmus ugyanúgy része, mint a szocializmus. Ezek aztán konvergálódnak, egymás fejlődésére hatással vannak. A dolgozatomban, illetve az abban bemutatott összehasonlító elemzés módszertani kiindulópontjaként használt, Sabina Mihelj és Simon Huxtable által jegyzett *From Media Systems to Media Cultures* (2018) című könyv is amellett érvel, hogy az „összefonódott modernitások” helytállóbb definíciója nem többféle modernitás-alternatíva párhuzamos jelenléte (Eisenstadt, 2000), hanem egy globális modernitás különböző variációinak összefonódása, amely hangsúlyozza modernitás változatainak átívelését a nemzetállami vagy civilizációs kereteken. (Dirlik, 2003) A modernitás, nyugat-európai eredete ellenére, nem lehet kizárólag rokon értelmű a nyugati liberalizmussal. A szocializmus azonos gyökerekkel rendelkezik: a felvilágosodásban meghatározott jogokból indul ki, víziója egy poszt-kapitalista, egyenlő munkamegosztáson alapuló rend. Bár autoriter keretek között, de gyakorlatai és hozadékai – mint például a munkához, oktatáshoz, egészségügyi ellátáshoz való jog – megfeleltethetőek a nyugati liberalizmus modernitás-eszméjének, azonban a szocialista modernitás mégsem elismert alternatíva. (Mihelj & Huxtable, 2018, p. 98)

A kelet-európaiság általános tapasztalata nem feleltethető meg annak a sztereotipizált elképzelésnek, amely szerint a térség az államszocialista évtizedekben általános hiányban szenved, a mindennapi élet pedig átpolitizált és a permanens forradalom jegyében telik. A szocialista fogyasztás, popkultúra és szórakoztató televíziózás fogalmai paradoxnak tűnhetnek, de a berendezkedések stabilizálása és a szocialista modernitás működőképességének bizonyítása érdekében szükséges volt a kényelem, a viszonylagos jólét biztosítása. A sztálinizmust követő időszakot konszolidáció jellemzi. A régió államaira Sztálin halála eltérő politikai befolyást és különböző mértékű enyhülést gyakorolt, de a konszolidáció kiemelendő esete a magyar „legvidámabb barakk” berendezkedése: Magyarországon az új gazdasági mechanizmus reformszocialista politikájával piaczgazdasági elemek kerültek a gazdaságpolitikába (hasonlóan a csehszlovák emberarcú szocializmus irányzatához), emellett enyhültek a cenzúra intézményei, amely folyamatok az életszínvonal korlátozott növekedésével és megengedőbb kultúrpolitikával jártak. A berendezkedések csakugyan különböző mértékben, de biztosították a modernitás vívmányaihoz (egészségügy, oktatás, élelmiszerellátás) való, a társadalomban kirívó különbségeket nélkülöző hozzáférést, és helyenként, ahogyan

Magyarországon is, felvették a versenyt a nyugati fogyasztói kultúrával, bár fenntarthatatlanul, a szocialista gazdaság későbbi összeomlásának árán. A szürke, borús Kelet-Európa-reprezentációt sok esetben maguk a szocialista országok értelmiségi rétegei képviselték és a magaskultúrán keresztül exportálták egyfajta a „Nyugatnak” szóló, nemzeti önsajnáló segélykiáltásként (Imre, 2016, p. 4). Ezen sztereotip kép hiányos: feltételezi a nyugati modernitás felszabadító hatását és a rendszerváltások húzta éles határvonalat autokrácia és demokrácia között, amely a szocializmus társadalmi mechanizmusainak érezhető kontinuitása valamint a régió kulturális globalizációjának már rendszerváltások előtt megkezdődő folyamata révén nem állja meg a helyét. (Velikonja, 2009, p. 536) Az alacsonyabb életszínvonallal párosult, de általános szociális és anyagi biztonság elvesztése, amelyet a szocializmus nyújtani tudott a hidegháború másik pólusával szemben, a rendszerváltó társadalmak szocializmus alatt rejtett egyenlőtlenségeinek kikristályosodásához vezettek. A kiszámíthatóság megszűnése és a térség felgyorsult (gazdasági és kulturális értelemben vett) globalizálódása okozta sokkhatás a közvéleményében néhol a nyugati modernitás ígéretében való csalódást, nosztalgiát vagy a „harmadik utas”, szélsőjobboldali irányzatához való vonzódást eredményezték. (Ghodsee & Orenstein, 2021, p. 15-17)

Az átfogóbb megértést szolgálja többek között a tömegkultúra kutatása, ezen belül a televízióé, amely az utóbbi évtizedben nyert lendületet. A korábbi mellőzöttség oka többek között a televízió mostoha státusza a szocialista kultúrpolitikában: az államszocialista országok fő kulturális exporttermékei magaskulturális tartalmak voltak, amelyek nem értek el jelentős tömegekhez, tehát az értelmiség szócsöveiként is működtek. A televízió médiuma nehezen értelmezhető államszocialista keretek között: a tömegkultúra része, amely a magaskultúrára fordított figyelem mellett kevesebb legitimációhoz jutott. A nyugati popkultúrával azonosított médiumot a Szovjetunió mércéjének megfelelő médiumra kellett adaptálni, amely összeegyeztethető az „igényes szórakoztatás” értékrendjével. Az ellentmondásos szocialista televízió-fogalom a televíziózás hibrid jellegét vonzotta magával, a szórakoztató elemek mellett megjelentek magaskulturális és ismeretterjesztő tartalmak is. (Imre, 2016, p. 8.)

Magától értetődő lenne, hogy a szocialista televízió az agitáció és propaganda eszköze, ám az erre tett kísérletek nem egyértelműen sikeresek. A televízió a klasszikus „folyam” meghatározás értelmében (Williams, 1974/2007), repetitív vonása révén a szocialista projekt hirdetésében és a forradalmi érzelmek átadásában nehézségekbe ütközik: a televízió meghatározó tulajdonsága a jelen eseményeinek élő mediatizálása és exportálása a privátszférába, amelyek ilyen módon a napi rutinok részévé válnak. A szocialista utópia jövő-

orientált, az ezt hirdető tartalmak viszont beolvadnak a mindennapok körforgásába, amely elveszi az agitációs tartalmak forradalmi lendületét. Azonban a nézők szórakoztatásában és ezzel az autoriter berendezkedés gyakorlatainak passzív átadásában, azok elmélyítésében, kiemelkedő szerepe volt a televíziózásnak és kifejezetten a populáris műfajoknak. (Mihelj & Huxtable, 2016, p. 13)

A televíziós kultúra a szocialista emlékezet része: a nosztalgia és nemzeti identitás kulcselemévé vált. (Imre, Havens, & Lustyik, 2013 p. 3) Funkciója szerint ugyanaz, a nappali közepén, a családi élet középpontjában helyet foglaló mágikus entitás, mint az elképzelt vasfüggöny másik oldalán, amely strukturálja a napirendet, rituálékat, konvenciókat alakít ki. (Bönker, Obertreis & Grampp, 2016, p. ix) A szocializmus nyújtotta stabilitásból származó nosztalgia elemzése, melynek elsőszámú tárgya a berendezkedés populáris és fogyasztói kultúrája, egyrészt kortárs popkulturális trendként, másrészt a térség populista, poszt-szocialista kormányainak politikai eszközeként fontos. A nosztalgia vizsgálatára a tömegszórakoztatás területe alkalmas, azon belül egyebek közt a televízió, mivel annak nem formai velejárója a korszak borús, nyugati pólusnak megfelelni vágyó reprezentációja, így az azon keresztül tapasztalt nosztalgia „engedélyezett”. A televízió a tömegek mindennapjaiban meghatározó, vissza-visszatérő elem, amelyen keresztül akkor elsőszámú információforrásként a szocialista néző a történelmet észlelte, amellyel a médium lehetővé tette a magánszféra, a személyes emlékezet szoros kötelékeinek kialakulását. A televízió körüli nosztalgia, illetve tágabb kontextusban a globális hidegháborús nosztalgia trendjéből profitáló, kelet-európai televíziós termékek így az emlékezetpolitikát nélkülöző térségben, a képlékeny szocialista emlékezet egyéni helyettesítésének igényét szolgálják ki. (Mihelj, 2017, p. 233-246)

A szocialista televízió tudományos mellőzöttségéhez hozzájárul a hidegháború két pólusú összeütközésén, vasfüggöny-metaforán alapuló, korábban uralkodó, társadalomtudományos interpretációja, illetve a nyugatközpontú modernitásfogalom. A médiarendszer-alapú értelmezés, azaz a média társadalmi-gazdasági berendezkedés, politikai irányultság függvényében való vizsgálata a nemzetállamok médiarendszerének korlátozó keretein belül, további visszatartó tényező. (Mihelj & Huxtable, 2018, p. 4-8) A szocialista média elemzése így legtöbbször a nem szórakoztató, „komoly” műfajokra korlátozódik, mint például a hírműfajok, amelyek az ideológiai háttérrel tükröznek. (Mustata, 2013, 47-48) A rendszerközpontú elemzés hiányossága, hogy kevesebb mozgásteret enged a transznacionális metszéspontok, mintázatok felderítésére: a hidegháborús televízió nemzetközi dimenzióit hangsúlyozó paradigma alapján televíziós transznacionalitás alatt értendőek a nemzeteken

átívelő technológiai gyakorlatok, a tartalmak nemzetközi importja és exportja, nemzetközi médiaesemények és trendek, akár a hidegháborús pólusok két oldalán belül, akár az eltérő oldal országai között. (Badenoch, Fickers & Henrich-Franke, 2013, p. 11-20) A nemzetköziség ideológiájából következett a kultúra szükségszerű átívelése a szovjet államok határain, amely alól a televízió sem képezett kivételt. A kultúrpolitika bátorította a tömegkultúra exportját is a magaskultúra mellett, bár ez kevésbé volt sikeres, hiszen a keleti populáris, és így a televíziós termékek is csak alacsony arányban jutottak nyugatra, viszont a nyugati tartalmak importja a kelet-európai államokba jelentős. Ennek oka, hogy a szocialista televízióknak szüksége volt a nyugati technológiai és tartalmi inspirációra: részben hogy a nyugati modernitás televíziója mellett versenyképes maradjon, részben pedig, több állam esetében, a második csatorna létrehozása és az így megnövekedett műsoridő és tartalomra való igény miatt. A Szovjetunió képezte a kivételt, amely egyedülként volt képes a régióban az importok nélküli, kulturális öfenntartásra, illetve számottevő területén nem volt fogható nyugati jel sem. (Mihelj & Huxtable, 2018, p. 180-185) Kelet-Európa többi részén azonban a nyugati tartalmak beszivárgását nem lehetett kizárni: Magyarországon az osztrák, Jugoszláviában az olasz, az NDK-ban pedig mindközül a legszélesebb körben a nyugat-német adás volt fogható. A két Németország esete a legszemléletesebb, ahol a közös kulturális háttér, a nyelvi akadály hiánya a keleti televízió azon felismeréséhez vezettek, hogy a nyugati tartalmakat elkerülhetetlen kizárni a médiakultúra képletéből, és hatalmasan jól felfogott érdek az alternatíva biztosítása illetve az együttműködés a nyugat-német tartalomgyártással. (Beutelschmidt & Oehmig, 2014, p. 66-67) A hatalomra néző, nyugati műsorok sugárzásával járó kockázatot, nevezetesen, hogy azok elvágyódást váltanak ki, felülírták a szórakoztatással járó előnyök. A nyugati tartalmak inkább hipnotikus hatást váltottak ki, minthogy elvágyódásra ösztönöztek volna. Összességében levonható a következtetés, hogy a szocialista televízió nemzetközileg nyitottabb volt, a nézői pedig a modernitás több variánsáról kaphattak képet a képernyőn keresztül, mint a nyugati közönség. (Mihelj & Huxtable, 2018, p. 187)

A Simpson és Mészáros család televízió-fogyasztásának összehasonlításához a *From Media Systems to Media Cultures* felvázolt dimenzióit használom. A könyv a rendszerközpontú médiaelemzés kritikája, amely helyett a könyv a médiakultúra egysége mellett érvel, amelyhez az államszocialista médiát esetként használja. A médiakultúra fogalmát két fő dimenzió mentén határozza meg, amelyeket az elemzés szempontjaiként is alkalmaz, ezek a tér és idő. A tér a televízió közösségi-és magánszféráját és transznacionalizmusra való nyitottságát foglalja magába. Az idő a televízió múlt-, jelen- és jövőorientációját tartalmazza, dimenziói a

mindennapok televíziója, a történelem és a szocialista televízió rendhagyó ideje. Az összefonódott modernitások és az összehasonlító médiatudományok jegyében a könyv annak törekvése, hogy a kelet-európai médiakultúrát felhelyezze a globális modern média térképére mint annak egy alternatívája. A szocialista televízió, Imre Anikó szavaival (2016, p. 1) „szükséges konstrukció”: bár autoriter körülmények között, és a cenzúra korlátain belül működik, de a modern televízió egy variánsa, a globális egész része. A televízió fogalmának szocialista elkülönítése gyarapítja a televíziós tudományokat, a szocializmus vizsgálata a televízión keresztül pedig a berendezkedés megértését segíti: a szocialista televízió sajátos esetként kezelése ezért célszerű, végső soron azonban 20. századi televízió egy altípusa.

A (poszt-)szocialista népszerűség ambivalenciája: miért nincs midcult, ha van?

A televízió tömegmédiummá válása Magyarországon elválaszthatatlan a kádárizmus 1956-os forradalmat követő modernizációs törekvéseitől és a nyugati fogyasztói kultúra megközelítésétől, a modern magánszféra és lakáskultúra jelképes tárgyaként. (Valuch, 2013, p. 202) Tudatos elhatározás része volt a forradalmat követő megbékélés jelképes eseményével, az 1957-es május elseji ünnepséggel összekötni a Magyar Televízió első hivatalos adását. A televízió ekkor még potenciális agitációs médium, és a megbékélés jelképes rendezvényének közvetítése ígéretes lehetőség a televízió első nagy bevetésére. (Takács, 2014, p. 104) A modernitás termékeként magában hordozta az életszínvonal fejlődésének üzenetét, csakúgy, mint a május elseji ünnepség megreformálása a korábbi, kizárólag politikai demonstrációból, a jó hangulatú majális eseményévé. (Somogyvári, 2019, p. 102) A konszolidáció gazdasági fejlődésével, politikai és kulturális enyhülésével párhuzamos a televízió, mint jóléti cikk gyors elterjedése: az indulást követő első évben, 1958-ban körülbelül 16 ezer volt a televízió-előfizetők száma, amely 1970-re ennek több, mint százszorosára nőtt: meghaladta az 1 millió 700 ezret. Az 1980-as évek végére az arány további 1 millióval növekedett, amely már megközelítette a készülékek általános jelenlétét a magyar háztartásokban. Az 1960-as évek első felében a televíziózás még elit szabadidős tevékenység, a készülék pedig a modern háztartások újdonsült státusszimbóluma volt. Kezdetekben elsősorban a budapesti közönség otthonaiba ér el a médium, az 1960-as évek végére válik a háztartások számottevő tartozékává. (Nemes & Bárdosi, 2007, p. 222)

A kultúrpolitika így kénytelen volt meghatározni a szocialista televízió kritériumait. Az 1950-60-as évek próbálkozásokkal telnek, hogy populáris televízió, amely az aczéli kultúrpolitika magaskulturális normáival ellentmondásos módon hozható közös nevezőre, az ismeretterjesztés, magaskultúra és az ebbe csomagolt agitáció és propaganda jól működő médiumává váljon. Ezen elvárások a kultúrpolitika és a nézők részéről a kezdeti évtizedben a történelmi kalandorozat és film kitüntetett műfajában összpontosultak, amely azon túl, hogy a konszolidációs időszak médiakultúrájának nacionalista szelepeként működött, a múlt semleges kontextusa felé fordulva a szocializmus képére formálva a történelmet, megőrizte az elvárt forradalmiságot és megfelelt a szocialista televízió edukatív küldetéstudatának. (Imre, 2013a, p. 31) A *Tenkes kapitányában* (1964) például nem csak a falubelieket kizsákmányoló labancok kapnak epizód végi, csattanós leckéket a történelem elképzelt, szocialista olvasatáról: a szórakoztatásba csomagolt „házi feladat” az ideológiáról a közönségnek is szól. A műfaj azonban pont azért válhatott a szocialista televízió első, valódi sikert arató vállalkozásává, mert a nézők fogadtatásában a szórakoztató kvalitásai sikeresen felülírták szocializmusról adott, didaktikus leckéket, amelyeket a közönség a műfaj és általánosan a szocialista televíziózás „szükséges rossz” elemeként fogadott el, megtartva az ironikus nézői percepció távolságát. A történelmi kalandorozat példázza, hogy az átadni kívánt, elképzelt szocialista valóság és a poszt-forradalmi magyar társadalom cinikus kiábrándultsága között a televízió nem tudta áthidalni a szakadékot. A közönség a kikapcsolódással azonosította a médiumot, így az 1960-as évek végére a fő profillá a szórakoztatás vált. A néző megtanult elhatárolódni a valóság-reprezentációtól, amely a szocialista modernitás fölényét hirdette, és szűrni, hogy milyen tartalmakra fordít figyelmet. A tartalomgyártók ezzel egy időben megtanultak öncenzúrát gyakorolni, a hatalmi elvárások útvesztőjében eljuttatni üzeneteiket a közönség felé, ehhez megtalálva a megengedett műfajokat, amelyek sokszor a történelmi kalandorozathoz hasonló, gyerek- illetve családi tartalmaknak szánt, így „ártalmatlan” műsorok voltak. (Imre, 2013a, p. 37)

A televízió tehát az államszocializmus zavarba ejtő jelensége, amely okai a médium transznacionális jellegén és a tartalmakra gyakorolt nyugati befolyás kikerülhetetlenségén túl, a magaskultúra és a televízió népszerű státusza között feszülő ellentmondás. A korszak hagyatéka, hogy a magas- és a popkultúra közötti hangsúlyok eltolódtak. Kelet-európai kontextusban nem történt meg az angol-amerikai televíziós tudományokban, az 1970-es években bekövetkezett fordulat, amely során a televízió alacsony kulturális pozícióját újraértékelték, így a társadalomra és kultúrára gyakorolt befolyása a kultúratudományok

tárgyává vált. A szocialista televízió népoktató küldetéstudatának hagyománya – amely profil a nyugati közszolgálatiáshoz hasonlítható, propagandisztikus célkitűzését leszámítva – ellentétet képez a rendszerváltást követően domináns, globalizálódott kereskedelmi televíziós jelleggel. A midcult korábban is előkerülő fogalmának definíciója a minőségi, néhol a magaskultúra elemeit hordozó, de tömegkulturális pozícióját megőrző tartalom. A tömegmédia fogalmának megjelenésével párhuzamosan válik égetővé az elkülönítése, a kultúrabeli jogosultságát pedig hosszas kultúratudományos vita övezi kialakult pejoratív státuszának köszönhetően, melynek háttérében a magaskultúra lealacsonyításának „fenyegetése”, valamint nem utolsósorban a midcult társadalmi nemi (gender) aspektusa, annak női közönséggel való asszociatív viszonya áll. (Brown & Grover, 2012, p. 2-14) A televízió kontextusában a midcult képezi azt a televíziós réteget, amely felvállalja a médium popkulturális státuszát, ezt arra használva, hogy színvonalas, helyenként a magaskultúrából merített elemeket szivárogtasson a népszerű szórakoztatásba. A televízió legitimálásában midcult szórakoztatásként angol-amerikai kontextusban a hagyományosan az HBO által meghonosított minőségi televízió fogalma játszik fontos szerepet. Az ezen definíciónak megfelelő streaming-szolgáltatók tartalmi (mint az HBO regionális sorozatai, például a *Terápia* (2012-2017), az *Aranyélet* (2015-2018), vagy *A besúgó* (2022)) Kelet-Európában a rendszerváltásokat követően a hiányzó közszolgálatiágot és annak midcult tartalmait helyettesítik, illetve a rendszerváltások és szocialista emlékezet körüli társadalmi diskurzus szűkebb réteget célzó fórumaként működnek. (Imre, 2018; Varga, 2020; Hansen, Keszeg & Kálai, 2020)

A dolgozat mellett érvel, hogy a szocialista televíziózás a midcult számos esetét sorakoztatta fel, amelyek azonban a popkultúra ellentmondásos helyzete miatt nem lehettek megengedetten midcult tartalmak, hanem magaskulturális vonásaikat kellett – és kell ma is – hangsúlyozni. A populáris adottságaik relevánsak a jelen regionális, erős poszt-szocialista nosztalgiával átitatott kulturális közegének értelmezésében, mivel a kortárs popkultúra és kormányok a népszerűségből üzleti vagy politikai tőkét kovácsolnak. A midcult televíziós réteg poszt-szocialista utánpótlása híján, a szocialista televízió egyedülként termelte ki a magyar nemzeti identitást formáló televíziós termékeket, amelyeket a kortárs állami média nem pótol. A rajzfilmek, gyerekeknek szóló tartalmak, akár a TV Maci karaktere, akár Dargay Attila filmjei, amelyek a magyar nemzeti ünnepek műsoraiból sosem hiányoznak, kiemelt nosztalgikus hatással bírnak, mivel kifejezetten a gyermekkorral, az ártatlansággal azonosítja őket a néző. Lukrécia, a *Frakk*, a *Macskák Réme* rajzfilmsorozat fekete macskája például még Orbán Viktor miniszterelnöknek az állatok világnapja alkalmából megosztott Facebook posztjában is

szerepel.⁵ A *Mézga család* azon szocialista tartalomgyártásbeli mechanizmus precedense, amely során a készítők sugallták a műsor családi, vagy ifjúsági kategóriához való tartozását, hogy annak ideológiai kockázatát megkerüljék. Bár nem egyértelműen gyerektartalom, – ezt jelzi, hogy nem esti meseként, a főműsoridő sávjában sugározták – ötvözi a különböző korosztályoknak szánt humor rétegeit, illetve mint rajzfilmet, hajlamos lehet a néző reflexszerűen gyermektartalommal azonosítani.

A rajzfilm tehát esete a szocialista midcult tartalomnak: Romhányi József szövegének nyelvi szellemessége az értelmiségi közönségnek szól, ugyanakkor befogadható szórakoztatást kínál a szélesebb közönség számára is. A *Mézga család* főcíme fontos paratextusként megelőlegezi a sorozat fő narratív és dramaturgiai egységeit, megfogalmazza a televízió médiumának sajátosságainak, vagyis az egyidejűségnek és a felejtésnek a hitvallását az olyan sorokban, mint „Elrepül úgy a szürke gond, derül az ég”. Műfaja vígjáték és sci-fi, ez utóbbi szintén midcult tartalmat feltételez, kevés jelentős esetet találni rá a magyar szocialista tömegkultúrából, réteggözönséget célzó tulajdonsága miatt. A *Simpson család*hoz hasonlóan a *Mézga család* széles társadalmi spektrumot fed le, mindkét rajzfilm több osztályhoz, csoporthoz szóló, midcult tartalom. A két rajzfilm szatirikus, ön-ironikus hangneme, a tipikus család dinamikájának kritikus megközelítése és a televízió metanarratívája mindkét szövegben lehetőséget a nyújt a két társadalmi kontextus és televíziós kultúra összehasonlítására.

A *Mézga család* és A *Simpson család* rendelkeznek továbbá egy közös „össel”: Romhányi fordította a *The Flintstones* (1960-66) (*Frédi és Béli, avagy a két kőkorszaki szaki*) rajzfilmet, amelynek a *Mézga család*dal való műfaji hasonlósága arra engedhet következtetni, hogy részben inspirálhatta a rajzfilmet, (Szilvássy, 2012) ahogyan az Egyesült Államokban A *Simpson család* egyik fontos előzményének is tekinthető. Romhányi verses fordításában a magyar szöveg az eredetitől már nagyban eltérő, szinte különálló magyar produktumot alkotott és a későbbi *Mézga család*on keresztül ez további nyomot hagyott a magyar televíziós kultúrában. A *Mézga család* és A *Simpson család*, bár nem alkot megfogható, közös metszéspontot, de az eltérő, modern televíziós kultúrák összefonódása révén mégsem függetlenek egymástól, így alkalmasak a televíziós kultúrák transznacionális átfedéseinek szemléltetésére is. Az összehasonlításom annak egy esete, amikor az elkülönítettnek vélt két pólus különböző médiarendszerében megszületett csaknem ugyanazon ötlet.

⁵ Orbán, V. (2022. Október 4.). *Állatok világnapja. Vigyázzunk rájuk!* [Kép] Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=648848179946117&set=a.347694613394810>

Simpsonék és Waltonék: a hidegháborús nukleáris család szatírája

Az 1950-es, és 1960-as évekbeli hidegháborús Egyesült Államok új, nemzeti egységként bevetett társadalmi konstrukciója, a kertvárosi nukleáris család, amely a családfő édesapából, az odaadó, háziasszony édesanyából, gyerekekből és háziállatokból áll. A hidegháborús televízió a nukleáris családot a társadalmi viszonyoktól hermetikusan elzárt, idealizált, védelmező buborékként ábrázolta: a nukleáris család a sokszínű amerikai társadalmon átívelő kohéziós erő, a WASP (középosztálybeli, fehér, angolszász, protestáns) kultúra része, az olvasztótégelyként értelmezett amerikai társadalom homogén profilja. A televízió ezen családapája jóképű, önerőből sikeres, a család kenyérkeresője és döntéshozója, az anya pedig elvártan a nukleáris család nyújtotta, feltételezett, felhőtlen harmónia felelőse. Reprezentációja a második világháborút követő, robbanásszerű népességnövekedés és fejlődő életszínvonal hidegháborús demonstrációját szolgálta a kommunizmus ellen folytatott harc kulturális fegyvereként (Coontz, 1992/2000, p. 48-50), és az olyan szituációs komédiákban valósult meg, mint a *The Donna Reed Show* (1958-66), *Leave it to Beaver* (1957-63), vagy *Father Knows Best* (1954-58).

A fehér, angolszász, protestáns nukleáris család alapvetése és médiareprezentációja visszaszorul az 1970-es években. Az 1960-70-es évek mozgalmainak és társadalmi változásainak (a polgárjogi valamint a feminista mozgalom második hulláma), illetve a médiatudomány majd a televíziós tanulmányok kialakulásának köszönhetően, amelyek a mozgalmaktól és az előidézett társadalmi változásoktól nem voltak függetlenek, a szitkom-család megkérdőjelezhetőnek bizonyul többek között a női reprezentáció, a non-normatív szexualitás és nem fehér kisebbségek kizárása szempontjából. A felgyülemlett társadalmi feszültség az általános, egyebek közt a jelentős hatással bíró szitkom-család képviselte, diverzitással szembeni ignorancia körül ezen változásokban csúcsosodott ki. A kertvárosi nukleáris család olyannyira sematikus, hogy a reprezentálni kívánt, szűk társadalmi réteg valóságának átadásában is megbukott (Coontz, 1992/2000, p. 52-57), amely a háziasszony családösszetartó kötelessége révén a női közönség elbizonytalanításában játszott szerepet. A „háziasszony” elsőszámú hirdetői célponttá vált, abban a hitben, hogy a hidegháborús Egyesült Államok jóléti vívmányai, mint a háztartási gépek, lakberendezési termékek vagy a szépségápolás teljes körű elégedettséget képesek biztosítani. Az elvárt családi harmónia megghiúsulása a családanyák körében elterjedt szorongásáért, depressziójáért és szerfüggőségéért tehető felelőssé. A későbbiekben toposszá vált, kertvárosi, boldogtalan

háziasszony alakja mellett az 1950-es évek drámairodalmából ismert⁶ bukott, sikeres, individualista, a kenyérkereső szerepét be nem töltő férfi is a korszak szimbolikus figurája: az apa sem volt rendíthetetlen családfenntartó, inkább a második világháborúban szerzett traumák gyötörték, amely az 1950-60-as években még hiányos jogi háttérrel rendelkező, széleskörű családon belüli erőszak mintázatához is vezetett. Nem fedi le a szitkom-család reprezentációja a fehér középosztályon túli, nem fehér, egy szülővel rendelkező és/vagy alacsonyabb jövedelmű családokat sem, amelyekben mindkét szülő munkát vállal, vagy a nem fehér nők interszekciójának többlethátrányát. (Coontz, 1992/2000, p. 51-52)

A Reagan-korszak konzervatív légköre eleveníti fel újra a televíziós nukleáris családot, a példák közé tartozik a *The Cosby Show* (1984-92), *Family Ties* (1982-89), vagy *Growing Pains* (1985-92). A családi szitkom mellett a nukleáris család képletét használják a *The Flintstones*, valamint a *The Jetsons* (1962-63) (*A Jetson család*) rajzfilmvígjátékok, amelyek a szatíra felé közelítenek, de egyelőre burkoltabb kritikát fogalmaznak meg. Előbbi a kőkorba, utóbbi a jövőbe helyezi a családnak otthon adó kertvárosi környezetet, a család karaktere ennek ellenére továbbra is változatlan. 1987-ben, a konzervatív családi értékek reneszánszára válaszul jelent meg az ellentmondásos *Married... with children* (1987-97) (*Egy rém rendes család*), amely a Fox Network, *A Simpson család*ot megelőző, a családi szitkom kereteit használó szatírája.

A Simpson család szatirikus célpontja a kertvárosi nukleáris család (Cantor, 1999, p. 737), és az ehhez kapcsolódó patriarchális családdinamika, heteronormativitás, vallási fundamentalizmus és rasszizmus. A Simpson család feje az intelligens, gondoskodó és sikeres szitkom-családapához képest a karizmatlan, lusta, túlsúlyos és üresfejű Homer. Felesége az egyetlen pozitív tulajdonsága: Marge a család összetartó ereje, a „valódi családfő”. Marge a középiskolában, akkor még „melltartó-égető feministaként” találkozik Homerral⁷, tehetséges, számos potenciált rejtő fiatal lányként, ám hamarosan teherbe esik Barttal. Ettől kezdve az olyan kitérőket leszámítva, amikor az otthon unalmát megelégtelve, férje rosszallása ellenére beáll rendőrnek⁸, csupán háziasszonyi teendőinek él. Homer szándéka, hogy felelősségteljes kenyérkeresővé váljon: állást keres az atomerőműben, azonban megbukik a családapa szerepében, a család anyagi gondokkal küzd, az öngondoskodás elvárását nem teljesíti. Homer figurája a szerencsétlen, alsó-középosztálybeli kisember, akinek a főnöke a 34 évad alatt egyszer sem jegyezte meg a nevét. Fiát ellenben nem sikerül meggyőznie arról, hogy ne a

⁶ Például: *Death of a Salesman* (Az ügynök halála, 1949): Willy Loman; *Who's afraid of Virginia Woolf?* (Nem félünk a farkastól, 1962): George

⁷ 2. évad 12. rész: *The Way we were*

⁸ 6. évad 23. rész: *The Springfield Connection*

keresztnevéen szólítsa: apai tekintélyét Bart testi fenyegetésével igyekszik pótolni. Lisa az egyetlen, valóban társadalmilag érzékeny családtag, aki középső gyermek és lány létére nem kap elismerést és figyelmet a bátyja iskolai botrányainak árnyékában.

Az amerikai álom Flanderséknél, a szomszéd családnál van. A Simpson család minden elemében alkalmatlan ennek beteljesítésére, már a legelső, karácsonyi epizódban kiderül, hogy nemcsak a család, de még újonnan befogadott kutyájuk is egy vesztes: Simpsonék a konzervatív családi értékek mércéje alapján kifejezetten diszfunkcionális család. Flandersék testesítik meg azt a dolgos, protestáns, sablon-szerű családot, amelynek *A Simpson család* a szatírája. A két család ellentétes karaktere a 7. évad 3. epizódjában (*Home Sweet Homediddly-dum-doodily*) csap össze, amelyben a Simpson szülőket alkalmatlannak nyilvánítják gyermekeik nevelésére, ezért átmenetileg a helyes értékek mentén élő Flandersék nevelik őket. Ned Flanders így tudja meg, hogy a gyerekek nincsenek megkeresztelve, ezért ő maga próbálja elvégezni a műveletet (az éppen kéznél lévő, sürgősségi keresztelő csomaggal), ám Simpsonék még időben „kimentik” a gyerekeiket egy, a *The Exorcist* (1973) (*Az Ördögűző*) című filmre utaló, zárójelenetben. A kis Maggie már majdnem elfelejtette a szüleit, mivel – a filmmel ellentétben – itt nem a sátán, hanem Flandersék keresztényi szellemisége szállta meg. Idegen nyelven, azaz Ned Flanders stílusában kezd beszélni, és megfordul a feje a nyaka körül. A család még időben érkezik a keresztelés előtt, ezek után a korábbi kerékvágásban folytatódik az életük. A rajzfilmet korai időszakában többek között a hagyományos családi értékek kiforgatásáért érte negatív kritika: bírálói szerint rossz példát mutat a követendő amerikai családképről. Kritikusai között volt George H. W. Bush, aki beszédében a *The Waltons* (1972-81) (*A farm, ahol élünk*), azaz az idealizált, válság idején is tisztességes és összetartó család ábrázolását hozta fel ellenpéldaként mint a helyes reprezentáció. (Henry, 2012, p. 6.)

A hidegháborús nukleáris család szimbolikus alakjai és lakóhelye, az elképzelt amerikai kertváros, a kortárs popkultúrában egyrészt nosztalgiát kiváltó tényezőként, másrészt a kortárs amerikai társadalom áthallásos kritikájaként tűnnek fel. A jelen tömegkultúrája a hidegháborús kertváros attribútumait – amilyenek például a patriarchális alapokon nyugvó nukleáris család, a traumatizált családapa, a boldogtalan háziasszony, a konzumizmus és a hidegháborús fenyegetettség – gyakran az aktuális társadalmi viszonyokra vetíti, vagyis a múltbeli, már semleges kontextust használja az elvonatkoztatás eszközeként és rávilágít annak folytonosságára. Az 1950-60-as évek családról és amerikai álomról alkotott mítoszát tette próbára a *Mad Men* (2007-2015) (*Reklámőrültek*) című sorozat: az ügynök allegorikus figurájához nyúlt, feldolgozta a háborús trauma idealizált, karizmatikus családapa és

üzletember alakjára tett hatásának tematikáját, megkérdőjelezte az amerikai opportunizmus és individualizmus eszményét és a nukleáris család felbonthatatlan kötelékét. A *Desperate Housewives* (2004-2012) (*Született feleségek*) című sorozat emellett felsorakoztatta a poszt-feminizmus ellentmondásos, női fel(nem)szabadításából származó szorongásainak tárgyait, mint a karrier és család összeegyeztetését, és ezen kontextussal csatlakozott az amerikai 1950-60-as évek háziasszony figurájának hagyományához. (Kaufer Busch, 2009, p. 95-96)

Az amerikai popkultúra másik trendje a hermetikusan elzárt kertváros mítoszának megkérdőjelezése a védelmező kertváros körüli nosztalgia és a hidegháborús fenyegetettség kettőssége mentén. A tömegkultúra visszanyúl a hidegháború kedvelt műfajaihoz is, mint például a kémdrámához a *The Americans* (2013-2018) (*A Foglalkozásuk: Amerikai*) esetében, ahol pont az amerikai olvasztótégely bázisán, az átlagosnak tűnő nukleáris családon keresztül gyűrűzik be a kertvárosba az 1980-as évek fokozott hidegháborús feszültsége. A *Stranger Things* (2016-) című sikersorozat a kortárs társadalmi nosztalgia azon trendjéhez csatlakozik, amely esztétizálja az 1980-as éveket, és a kertvárost egy digitális kort megelőző, az amerikai nagyváros veszélyeitől elszigetelt, egyszerűbb életmód helyszínéként ábrázolja. Mégsem idealizálja a korszakot, hanem hidat képez a hidegháborús Amerika konvenciói és a jelen viszonyai között. Ahogyan *A Simpson családbeli* Springfield közössége, úgy a *Stranger Things* közép-nyugati kisvárosa – amely földrajzi karakter a közép-nyugatiság sztereotípiája alapján a „McWasp”, konzervatív, családközpontú, vallásos identitás megfelelője – Hawkins is a fegyverkezés fenyegetettségében él: a kertvárosi idillt, a hidegháborús kisvároshoz kötődő hagyományos értékeket veszélyeztetik a városban végzett kísérletek (Smith, 2018, p. 220).

A Simpson család egyidős a poszt-hidegháborús Egyesült Államokkal, kontextusához így hozzátartozik a hidegháború szatirizálása. A rajzfilmen átívelő hidegháborús motívum a nukleáris energia. A közép-nyugati Springfield, az amerikai társadalom kisvárosba sűrített, és bármelyik hasonló településnek megfeleltethető modellje, atomenergiával működik, az erőmű tulajdonos Montgomery Burns, milliárdostól való függésben él és kitett az ezzel járó állandó kockázatoknak: előfordul, hogy majdnem nukleáris katasztrófa következik be,⁹ hogy Bart háromszemű mutáns halat fog a tóból,¹⁰ illetve hogy Burns eltakarja a napot a város felett, hogy a lakosok több áramot fogyasszanak.¹¹ Itt dolgozik Homer Simpson, aki a hidegháborús gépezet kisszerű fogaskerekeként nem is érti, hogy pontosan mivel foglalkozik. Az atomerőműbe

⁹ 3. évad 5. rész: *Homer Defined*

¹⁰ 2. évad 4. rész : *Two Cars in Every Garage and Three Eyes on Every Fish*

¹¹ 6. évad 25. rész: *Who Shot Mr. Burns (Part 1)*

iskolások is ellátogatnak, oktatóvideót néznek az atomenergiáról Troy McClure színész közreműködésével, melynek címe *Nuclear energy, everyone's misunderstood friend* (Az atomenergia, mindenki félreértett barátja).¹² Springfield népszerű képregényhőse *Radioactive Man*: a szuperhős az amerikai hidegháborús fegyverkezés megtestesítője, szuperereje a sugárzás. A hidegháború korai, kommunizmus körüli hisztériáját és egyben az amerikai fogyasztási kultúrára satíráját ötvözi a rajzfilm egy 1950-es évekbeli Duff sör reklámszlogenben: „I knew he was a commie, 'cause he didn't drink Duff beer” (Tudtam, hogy komcsi, mert nem ivott Duff sört).¹³

Televízió A Simpson családban

A következőkben felvázolom, hogyan illeszkedik a Simpson család televízió-fogyasztása az Egyesült Államok 1980-90-es évekbeli televíziós kontextusába. A Simpson család a képernyőn töltött 33 éve alatt megtapasztalta a kábel¹⁴, majd a műholdas televíziós technológiák terjedését¹⁵, majd később a streaming szolgáltatók¹⁶ és a közösségi média megjelenését is.¹⁷ A dolgozat a korábbi, az internet elterjedését megelőző évadokra koncentrál, amelyekben a televízió központi szerepe nem töredezik szét a különböző digitális médiumok platformjai között. Előbb Springfield televíziós kultúrájának főbb szereplőit veszem sorra.

A springfieldi média jelentős szereplői közé tartozik Krusty, a bohóc, aki köré egy, a Disney konglomerátumhoz leginkább hasonlító médiabirodalom épül, beleértve a médiatartalmakat, gyorsétterem-láncot és játékokat. A Krusty médiabirodalom fő terméke az *Itchy & Scratchy Show*, a *Tom és Jerry*-re utaló, parodisztikusan erőszakos rajzfilm. (3. ábra) Fontos szereplő még Kent Brockman újságíró: hírolvasóként dolgozik, ezen kívül a *Watchdog* tényfeltáró műsorban, a *My two Cents* politikai véleményműsorban és az *Eye on Springfield* közéleti magazinban is szerepel. McBain akcióhős karaktere, mozifilmjei mellett, rendszeresen tűnik fel a televízió képernyőn mint a kor akciófilm-sztárjainak (Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger, Clint Eastwood) keveréke, továbbá visszatérő springfieldi műsor a *Search for the Sun* női

¹² 1. évad 3. rész: *Homers Odyssey*

¹³ 4. évad 16. rész: *Duffless*

¹⁴ 2. évad 13. rész: *Homer vs Lisa and the 8th Commandment*

¹⁵ 14. évad 3. rész: *Bart vs. Lisa vs. the Third Grade*

¹⁶ 27. évad 19. rész: *Fland Canyon*

¹⁷ 23. évad 11. rész: *The D'oh-cial Network*

szappanopera. Gyakoriak a kortárs műsorokra, trendekre tett szövegközi utalások. Néhány példa a *Knightboat*¹⁸ (amely a *Knight Rider* (1982-86) és a *Baywatch* (1989-2001) kitalált keveréke), a *MacGyver* (1985-1992)¹⁹, az *American Idol* (2002-)²⁰ vagy a *The X-Files* (1993-2002) (*X-akták*).²¹

A Simpson család televízió-fogyasztása a sorozat első évtizedében az Egyesült Államok televízió iparának drasztikus változásainak kontextusában elemezhető: az 1980-as évek közepétől a három nagy televíziótársaság (CBS, NBC, ABC) oligopóliumát próbára teszi a Fox Network csatlakozása, a technológiai újítások, mint a kábel és a műholdas televízió terjedése, a szolgáltatások sokszínűsége, amelyek a közönség fragmentációjához vezetnek. A fokozott verseny bizonytalanságában születnek tartalmilag nagyobb kockázatot vállaló tartalmak, illetve korábbi televíziós légkörből hiányzó (a normatív szexualitást, nemi szerepeket, fehér felsőbbrendűséget megkérdőjelező) reprezentációs példák. (Lotz, 2004, p. 24). Így emelkedik fel az Egyesült Államokban a televíziós szatíra műfaja, melynek esete *A Simpson család*: a Fox Network hasonló, vitát generáló, főműsoridős tartalmat keresett, hogy megalapozza a hírnevét, ezt *A Simpson család* pedig sikeresen teljesítette. (Henry, 2012, p. 26) Ötvözi a gyerekeknek szóló ún. slapstick humor (a fizikai humor eltúlzott erőszakon alapuló formája) és a felnőtteknek szóló, intertextuális szatíra rétegeit. Ennek köszönhetően időtálló a sikere, bár gyakori kritikája, hogy a 8. évad körüli csúcsot követően elvesztette ellentmondásos státuszát és triviálissá vált. (Henry, 2012, p. 33-34) Megjelentek a rajzfilmszatíra népszerűségére építő vetélytársak is, amelyek merítettek az alapkoncepcióból, de felnőttebb, polgárpukkasztóbb humorral operálnak, mint a *Family Guy* (1999-) vagy a *South Park* (1997-). Az iparban végbemenő változásokat maga a rajzfilmbeli család is tapasztalja: a második évad 13. epizódjában (*Homer vs Lisa and the 8th Commandment*) Homer illegálisan bekötteti az ingyenes kábel TV-t, a család válogathat a sokszínű csatorna kínálatból: elérhetővé válik az MTV a gyerekek, illetve a női csatorna Marge számára. Bart titokban éjjel pornócsatornát néz, az epizód végére pedig az egész város Simpsonéknál nézi a sportcsatornát.

Az angol-amerikai televíziós tudományok legitimálása az 1970-es évektől, mint kultúratudomány, hozzájárult a televízió korai stigmatizált, alacsony kulturális megítélésnek árnyalásához, a tömegkultúra jelentőségének elismeréséhez. A televízió korábbi státusza a női, alacsony színvonalú szórakoztatással egyenlő, amely státusz meggátolta, hogy a médiumot

¹⁸ 6. évad 16 rész: *Bart vs Australia*

¹⁹ Például: 3. évad 21. rész: *Black Widower*

²⁰ 17. évad 15. rész: *Homer Simpson, This Is Your Wife*

²¹ 8. évad 1. rész: *Treehouse of Horror VII.*

kulturális, társadalmi közvetítőként igazolják. (Kackman, 2008) A *Simpson család* visszatérő tematikája a televízió körüli klasszikus morális pánik, amely a zombi-szerű, üresfejű néző képét vetíti előre, magába foglalja az alacsony-kultúra fenyegetését, a televíziós erőszakot valamint ennek gyerekekre tett káros hatását. Morális pánik a trendszerű, ideiglenes lefolyású, valós vagy valótlan veszélyen nyugvó, de eltúlzott, társadalmi konszenzuson alapuló félelem valamilyen norma-ellenes, devianciának minősített entitástól. Célja a társadalomban meggyengülni látszó erkölcsi kontúrok megerősítése, újrarajzolása, ezen célra tudatosan, politikai eszközként is alkalmazható. Hagyományos példája médiaerőszak, amelyet a közvélemény időnként felelősségre von az erőszakos magatartás promotálásáért, holott egyértelmű összefüggés a mediatizált és valós erőszak között nem mutatható fel. A média inkább emlékeztető, őrző vagy az erőszak engedélyezett bűnös élvezetének közvetítő szerepét tölti be. (Császi, 2009, p. 101-104) A Reagan-Bush korszakban a televíziós erőszak aktualitását a televízió ipar heves versenye adta. Kockázatosabb tartalmakkal kellett ugyanis átűtni a néző magas ingerküszöbét, melynek egyik hatékony eszköze az erőszak reprezentációja. Az időszak további érzékeny pontja a nukleáris család mítoszába vetett hit és nosztalgia próbára tétele. A „család-krízis” narratívája szerint a karrierista, gyereket nem vállaló nő felelőssége a tradicionális család fenyegető széthullása és a házasság intézményének elpusztulása, amely norma reprodukciójában nem elhanyagolható szerepet vállalt a nukleáris család 1950-60-as évekbeli, mindig is valótlan ideálon nyugvó és korábbi tradícióval nem rendelkező televíziós reprezentációja. (Coontz, 1992/2000, p. 34-45). A *Simpson család* ellentmondásos fogadtatása maga is ezen értékek megrendülése körüli morális pánik esete.

Császi Lajos morális pánikkal foglalkozó tanulmányában (2009) a morális pánikot John Hartley médiapolgárság fogalmával (1996) hozta összefüggésbe, amely a tömegmédia felemelkedésével párhuzamosan, a média virtuális terével összemosott nyilvánosságban való egyenrangú jelenlétet és ezzel együtt a polgár egyéni orientációját jelenti a különböző szubkultúrák sokszínű közegében. A *Simpson család* az ehhez szükséges tudatossággal és médiaműveltséggel nem rendelkezik. A rajzfilm ezen felelősség, többek között a morális pánikok egyéni szűrése mellett érvel, azzal, hogy a *Simpson család* televízió-fogyasztása mentén felmutatja a tudatlan médiapolgár karikatúráját. A *Simpson család* televíziózási szokásai a passzív, közösségi részvételtől elidegenedett médiafogyasztó sztereotípiájának felelnek meg: Simpsonék válogatás nélkül bármilyen televízióban hallott információt megcáfolhatatlan tényként kezelnek. A család még akkor is inkább a híreknek hisz, amikor Homert hamisan vádolják meg szexuális zaklatással. „It’s just hard not to listen to TV. It’s spent

so much more time raising us than you have.” (Nehéz nem hinni a TV-nek. Sokkal több időt töltött a nevelésünkkel, mint te.) – érvel Bart.²² A Simpson gyerekek generációja egy magas ingerküszöbvel rendelkező médiafogyasztó nemzedék, amely rajong az erőszakos *Itchy & Scratchy Show*-ért, így ők válnak a pánik tárgyává, a féltett csoporttá. Bart és Lisa gondolatát kölcsönözve:

Bart: Nothing you say can upset us. We're the MTV generation. (Semmi sem dűl fel. Mi vagyunk az MTV generáció)

Lisa: We feel neither highs nor lows. (Nem érzünk sem magasságokat, sem mélységeket.)²³

A televíziós agresszió körüli pánikot a második évad 9. része (*Itchy & Scratchy & Marge*) dolgozza fel: Maggie egy *Itchy & Scratchy* epizódtól vezérelve megtámadja Homert egy csavarhúzóval: Marge ennek hatására, maga mellé állítva a springfieldi szülőket, tüntet a televíziós erőszak ellen, majd leveszik a képernyőről a rajzfilmet, a gyerekek pedig televízió híján idillien játszanak a szabadban. Az epizód végén Springfieldben állítják ki a Dávid-szobrot, amely ellen a felháborodott szülők szintén tüntetést kezdeményeznek, mivel a szobrot is veszélyesnek tartják a közösségi irányelvekre nézve, amellyel azonban Marge már nem ért egyet. A rajzfilm kigúnyolja a televízió nukleáris család mindennapjaiban betöltött szerepét, reflektál a potenciális kockázatokra, egyúttal kritikát fogalmaz meg a televízió körüli morális pánikkal és a tiltás kultúrájával szemben. „If you have sensitive children, maybe you should tuck them into bed early tonight, instead of writing us angry letters tomorrow!” (Ha a gyerekei érzékenyebbek, ma inkább korábban dugja őket ágyba, és holnap ne írjon nekünk dühös leveleket!) – figyelmeztet Marge a második évad, *Treehouse of Horror*, Halloween-i, „nagyon ijesztő” különkiadása előtt, amely az ezt követő két évad Halloween-epizódjainak is visszatérő bevezetője.

A Mézga család befagyott jelene

Magyarországon az 1960-as évek kádári konszolidációja az a felszálló ág, amely megalapozza a „gulyáskommunizmus” anyagi biztonságon nyugvó hatalmi egyensúlyát, Alexei Yurchak nyomán (2005) a „fagyott jelen” állapotát. A fagyott jelen metaforájával jellemezhető a szocialista társadalmak 1970-80-as évekbeli, kiábrándult jelene, amely az államszocializmust

²² 6. évad 9. rész: *Homer Badman*

²³ 4. évad 11. rész: *Homer's Triple Bypass*

megelőző korszak nosztalgiája és a soha véget nem érő szocialista jövő között ragadt, mivel a berendezkedések bukásával ekkor még nem számoltok a térség társadalmi. Magyarországon a szovjet-hatalom elleni feszültség a többi kelet-európai országhoz képest hamar, 1956-ban tetőzik, az ezután következő, állóvízszerű status quo pedig kitart a Szovjetunió hidegháborús vereségéig és a kádári gazdaságpolitika összeomlásáig, amely már nem tudja biztosítani a kompromisszumos életszínvonalat. A *Mézga család* a befagyott jelen közepén, a forradalomtól már kellően távol, de a rendszerváltástól még kellően messze, 1970-ben kerül képernyőre. Még az új gazdasági mechanizmus bevezetésének évében, 1968-ban készül el, ezzel a konszolidáció hozta enyhülés utolsó lendületének politikai légkörében születik meg. A rajzfilm a kádári család szatírája: a budapesti, 7. kerületi család tagjai a papucsférj Géza, a „házasárányként” beállított feleség, Paula, a kamaszlány Kriszta, a fiatal zseni, Aladár, valamint Maffia és Blöki. A Mézga család rendelkezik a kor családjához méltó „státusszimbólumokkal”: van televíziójuk, amely már az első részben elromlik, egy autójuk, amely a negyedik részben romlik el, és egy telkük, amin kukacos cseresznye terem. A család a hónap végén jellemzően anyagi gondokkal küzd, amelyet részben Géza túlórájával, részben Máris szomszéd kölcsöneivel próbálnak orvosolni. A gyerekek rosszul tanulnak, Kriszta szorgalom, Aladár pedig a képességeinek megfelelő kihívások híján. Kriszta a sztereotip serdülőlány, karakterén keresztül megjelenik az 1960-as évek szocialista ifjúsági kultúrája: beatzenekarban játszik, és érdeklődést mutat a hippy kultúra iránt.²⁴ Aladár felveszi a kapcsolatot Öcsivel, a Mézga család 30. századbeli rokonával és hálóingben beutazza a világúrt a sorozat második, *Mézga Aladár különös kalandjai* (1973) című évadában. Paula szebb házról, külföldi nyaralásról, a „pesti nőhöz” illő ruhatárról és volt kőrőjéről, Hufnágel Pistiről, az ausztrál emigránsról álmodik.

A Simpson családdal ellentétben itt nem a háziasszony, hanem a családapa „nyakán van a csacsika család”, a női perspektíva pedig hiányzik. A szocialista, dolgozó háziasszony helyzete a munkavállalás és otthoni láthatatlan munka kettős terhében, a kényszerített, felszínes emancipációs folyamatban, az egyenlőség erőltetett látszatában tér el az 1950-60-as évek amerikai főállású háziasszonyától (Galligan, Clavero & Calloni, 2007, p. 11-12), amely látens egyenlőtlenség a *Mézga családban* reflektálatlanul marad. Paula kétségkívül a rajzfilm legnegatívabb alakja, míg *A Simpson család* azonosulható karakterei kifejezetten a család nőtagjai. Paula a férjének terhes, pénzéhes figura, minden rész alapkonfliktusának kiváltója, szemben áldozatkész, békés férjével. Géza, Homer Simpsonhoz hasonlóan, bukott családfő,

²⁴ 1. évad 12. rész: *Alfa-beat-a*

Paula mellett képtelen érvényesíteni az akaratát: „nem fél semmitől, csak a feleségétől.”²⁵ Az ő vállára nehezedik a diszfunkcionális család összetartásának felelőssége, a gyermeknevelés terén általában szintén testi fenytéssel igyekszik boldogulni, felesége elégedetlenségén és boldogtalan házasságukon sikertelenül próbál javítani, és a zugivás szokásába menekül: Paula elől például a virágcserepben rejtegeti a pálinkát.²⁶ Egyéb támogatásért köb-ükunokájához, Öcsihez fordul. A vele fenntartott kapcsolat szintén nem az ő érdeme, hanem Aladárnak köszönhető, a jövőből küldött segítség pedig minden epizód végén a visszájára sül el.

A *Mézga család* jelene a Horthy-korszak múltja és a 30. századbeli jövő között ragadt. A kádári konszolidáció enyhülésének hozadéka egyfajta polgári reneszánsz: ezen jelenséghez tartozik a divatos pesti élet kultusza az 1960-as években, a Horthy-korszak nosztalgiája, a világháború előtti népszerű műfajok, mint a kabaré vagy az operett visszatérése a tömegkultúrában. A Horthy-nosztalgia esetei közé tartozik a *Mézga család* is. A rajzfilm a Kabos-filmek formuláját használja (Szilvássy, 2012): Mézga Géza ugyanazon kövérkés, kopaszodó, szerethető kispolgár, Paula pedig az elnyomó felesége. A család a polgári életmód ideálját kergeti, amely valódi értékek híján csak a látszat szintjén valósul meg. Ezt Géza a jövőből kért segítséggel próbálja megteremteni, Öcsitől 30. századbeli televíziót kér az elromlott helyett, jövőbeli motorral próbálja megjavítani a tönkrement autót, és kacsalábon forgó házat terveztet köbükunokájával, amelyek mind kiszámíthatatlannak, és végül ártalmasnak bizonyulnak. Habár az idő megállt a két idősík között, a rajzfilm a tér dimenziójában, a fantázia helyszínei között függetlenül mozog. A család Budapestről a világűrbe utazik, illetve a harmadik, *Vakáción a Mézga család* (1980) című évadban a realitástól elrugaszkodva a vasfüggöny mögül bejárja az egész világot. A főcím „Kapcsolatunk titkos is és misztikus. Kicsit utópisztikus” sora cinikus reflektálásként értelmezhető a szocialista utópia be nem váltott ígéretére, a jelen és a jövő kilátástalanságára. (Panka, 2020, p. 349)

Amíg az Egyesült Államokban a televíziós szatíra az 1980-as évek felfokozott, televízió iparban végbemenő versenyének terméke, korábban pedig nincs befolyásos szerepe a televíziós kultúrában a szituációs komédia uralkodó műfaja mellett, addig a magyar televíziós kultúrában, a szitkom nem tudott meghonosodni a szatirikus humor formáival párhuzamosan. A szitkom az egyenes, egyértelműen dekódolható, mindennapi szituációk humorforrásaiból táplálkozik, feltételezi, hogy a közönség a reprezentált valósággal egységesen azonosulni tud. Ezzel

²⁵ 1. évad 11. rész: *Láthatatlanok*

²⁶ 1. évad 6. rész: *Im-Bolygó*

szemben a szocialista humor forrása a relativizált valóság abszurditása, amely nem lehetett felszabadult, nyílt nevetés forrása. A 20. század sorozatos társadalmi traumáinak hatványozottan kitett kelet-európai néző legfeljebb elfojtva, tehetetlenségében nevetethetett. (Imre, 2016, p. 230-231) A szocialista közönségnek és tartalomgyártónak szüksége volt a szatíra kapaszkodójára, amely lehetővé tette az autoritás mögötti, néző és alkotó közti összekacsintást, mivel a kultúrpolitika szemet hunyt a kritikus humor felett, amennyiben az többértelműen volt interpretálható. A *Mézga család* humora sem felszabadító: a sci-fi, szatíra és nyelvi humor rétegei mögött a szocializmus keserű realitása rejtőzik. A második világháború előtti polgári kabaré volt továbbá a szocialista televíziós kultúra elsőszámú szórakoztató formátuma, amely alkalmas az aktualitás élének kikerülésére: Magyarországon a Horthy-korszak nosztalgikus, eredetileg színházi műfaja, ilyen módon magán viseli az olyan vonásokat, mint a zenés betétek, amelyek körítésként tompítják az éles humort. A kabaré bizonyos szempontból figyelemelterelésként működik, ugyanis a nézőnek le kell róla fejtenie a teatralitást, az eltúlzott és – már akkor is – ódivatú humor rétegeit, hogy a felszín alatt megbúvó, kockázatosabb, esetenként politikai humort meglegelje. (Imre, 2016 p. 237-238) A kabaré a lehető legkevesebb időt tölti a szocialista jelenben, így válik a politikai humor biztonságos, kompromisszumos fórumává. A *Mézga család*ra is hat a kabaréhumor: osztoznak az olyan humorforrásokban, mint a vidéki-városi ellentét²⁷ vagy az idejétmúlt női-férfi konfliktus, a papucsférj és házisárkány dinamikája, valamint kellékük az időtlenség és nosztalgia.

A magyar diszfunkcionális család: a felemás polgár

A kádári konszolidáció viszonyulása a polgári értékekhez ambivalens. A kádárizmus továbbvitte a magyar polgárosodás és modernizáció be nem fejezett folyamatát, magán viselte a polgári társadalom elsősorban kulturális attribútumait, valamint megközelítette az ehhez szükséges életszínvonalat. Ezen látszatpolgárosodáshoz tartozik a nukleáris család és a magánszféra körüli politikai érdeklődés is. A nukleáris család egysége szocialista kontextusban, mivel az a központosíthatatlan, egyéni szerveződés forrása és a nehezen felügyelhető privátszférához tartozik, további ellentmondás forrása. Fontos azonban, hogy a kádárizmus nem kísérelte meg a személyes tér teljes lebontását, és bár a magánszférát a tágabb, szocialista közösségi misszió függvényében értelmezte, annak biztosítása a konszolidáció politikai érdeke

²⁷ 1. évad 4. rész: *Autó-tortúra*

volt. A kádárizmusnak a Ratkó-korszak születés-propagálásához képest liberális családpolitikája, melynek például fontos intézkedése volt a korábbi tiltást felváltó, megengedőbb abortuszszabályozás, a Rákosi-korszak drasztikus népességsökkenésére és az alacsony életszínvonal körüli feszültségre adott válasz volt. (Bódy, 2016, p. 268-269) Ugyanazon hidegháborús fegyverként tekintett a szovjet-térség a nukleáris család konstrukciójára, mint a nyugati pólus, elsősorban a demográfiai és az életszínvonal növekedésének szemszögéből. A konszolidációs Magyarország súrolta a fogyasztói társadalmakra jellemző életmódot, viszont az időszakot az ehhez szükséges jóléti cikkek hiánya jellemzi, amilyenek például a televízió vagy az autó, felváltva a korábbi élelmiszerhiányt. Amellett, hogy még ezen színvonal is fenntarthatatlan volt a szocialista gazdaság keretein belül, a konszolidációs Magyarország messze elmaradt a nyugati polgárság körülményeitől. A „felemás” jólét, az életszínvonal növekedése azonban az egypártrendszer megszilárdításának érdekében volt politikai prioritás (Valuch, 2013, p. 66-70), és a korrupció szabályrendszere alapján működő társadalommal, és az államszocializmus paternalizmusával párosult. A polgárosodás ügye így módon a Horthy-korszak után ismételt megválaszolatlan kérdés maradt. (Valuch, 2013, p. 7-8)

A Mézga család is őrzi a látszatot: az epizódok általános alapkonfliktusa, hogy Paula nem képes felmérni a berendezkedés társadalmi valóságát, a család életkörülményeit a polgári eszményhez méri, amelynek hiányáért Gézát teszi felelőssé. A család diszfunkcionalitása mellett a szocialista berendezkedés működésképtelensége szövi át a sorozatot az elromló háztartási gépek, jóléti cikkek körüli családi kálváriákon keresztül. „Mézga kartárs” függése és félelme a főnökétől visszatérő humorforrás a rajzfilmben, szemléltetve ezzel a szocializmus változatlan feudális társadalmi viszonyait. Öcsi a szerencsésebb, Kádár-korszakbeli családok nyugati rokonának helyettesítője, akitől a modern, nyugati fogyasztási cikkek helyett értelmezhetetlen jövőbeli vívmányok érkeznek. A család másik külhoni kapcsolata a sikeresnek hitt, „ausztrál milliomos” Pisti, akiről a néző persze feltételezi, hogy ’56-ban hagyta el az országot. Amíg a harmadik évadig nem derül ki, hogy valójában szélhámos (az ideológiai nyomás alatt nem lett volna megengedhető pozitív fényben feltüntetni egy disszidentet a szocialista televízióban) a távoli, nyugati élet ideáljaként árnyékolja be a család mindennapjait. A gyerekek mindeközben úgy tesznek, mintha iskolába járnának, Aladár úrutazásait azzal a látszattal fedezi, hogy hegedül – ahogyan azt az anyja nagypolgári családról alkotott képzetek diktálják. (Szilvássy, 2012).

A család ellenpólusa Márís szomszéd: az első évad 6. részében (*Im-Bolygó*) Márís Párizsba készül utazni. Visszakéri azt a franciaszótárt Mézgaéktól, amelyet a család – a kölcsönként pénzhez hasonlóan – évek óta nem ad vissza Márísnak. Ennek oka nem a feledékenység: a család a már poros francia szótárral támasztja ki az ágyuk billegő lábát évek óta. Márís karaktere a magyar szocializmus szenvedő, nyugat felé kacsingató, jelképes értelmiségi alakja. Az első évadban még azonosulható: bár figurája a burzsoázia gőgös karikatúrája az ideológiai elváráshoz híven, mégis rajta keresztül kerülnek szemléltetésre a magyar polgárság el nem ismert érdemei, amellyel szemben a rezsim a kispolgári, leleményes ügyeskedést, a korrupció találékonyságát díjazta. Márís szomszéd régész doktor, aki ért a zenéhez, több idegen nyelven beszél, Mézgaéknál lényegesen tudatosabban kezeli a pénzügyeit, és képes az öngondoskodásra: a Márís képviselte értékek viszont csak Mézgaék ágytámasztékeként szolgálnak. A harmadik évad vakációja alatt azonban a kelet-európai, öngyarmatosító, opportunista értelmiség karikatúrájává változik, megrészegülve a külföld adta lehetőségektől. Márís szomszédból a szolidaritás civil értéke hiányzik, kizárólag öncélúan cselekszik: a család és Márís kölcsönösen több ízben kihasználják egymást az út alatt, vagyis egyformán haszonelvűen viselkednek, ám Márís szomszéd törtetőbb a siker érdekében, míg Mézgaék megmaradnak együgyű és jóhiszemű kispolgárnak. Márís fölényesen viszonyul Mézgaékhoz, több alkalommal nyugodt lelkiismerettel veszélyezteti az életüket annak reményében, hogy összeköttetésekre vagy szakmai sikerre tesz szert: egy alkalommal kiötli egy szigeten a kannibalizmus turista látványosságát, hogy jó pontokat szerezzen az uralkodónál, és ehhez Mézgaékat ajánlja áldozatként.²⁸ Máskor majdnem lelövi Gézát és Aladárt, hogy bizonyítsa hűségét a maffiának, amelyben végül csak a gyávaság hátráltatja, mivel nem bírja a vér látványát.²⁹

Magyar kontextusban a diszfunkcionális család toposza a szedett-vetett, tökéletlen, de szerethető, balszerencsés, nem különösebben boldog, de legalább biztonságos életet élő kispolgári családot jelenti. Már említett módon a két világháború közötti magyar film népszerű formulája (például a *Hyppolit, a lakáj* (1931) nagypolgári látszatot imitáló, újjgazdag családja). A Kádár-korszakban való visszatérésének klasszikus példája a *Mézga család* mellett *A szeleburdi család* című ifjúsági regény (1968) és filmváltozata (1981). A magyar „találékony” kispolgár sztereotípiájának későbbi feltűnései a *Zimmer Feri*-filmek (1997, 2010), illetve a családi száltól elvonatkoztatva az *Üvegtigris*-filmek (2001, 2006, 2010).

²⁸ 3. évad 5. rész: *Cseberből vederbe*

²⁹ 3. évad 7. rész: *Púpos Bill hálójában*

Bevallottan a *Mézga család* képletét használja a 2022-ben megjelent, de az 1980-as évek közepén játszódó *Nyugati nyaralás* című film is: a főszereplő nukleáris család tagjai – az igyekvő családapa, Gyuri, az elégedetlen feleség, Kriszta, a kamaszlány Katica és a kiemelkedő képességű fiú, Peti – vakációra indulnak, útleveél híján nyugat helyett a Balatonra. Nyugati ruhákat öltenek magukra, és egy, az NSZK-ban élő magyar emigráns családnak adják ki magukat. A vakáció balul sült el, a család a nyugat-német titkosszolgálat ügynökének személyazonosságával indul nyaralni. Kiderül a tévedés, de ezt követően a magyar titkosszolgálat szervezi be a családot besúgónak. A család az ismeretlen emigráns karakter miatt keveredik bajba, mint Mézgaék a vakációjuk alatt Hufnágel miatt. Mauerék szintén azon boldogulni próbáló, polgári mércétől elmaradó család, mint a Mézga család, akik nyugati nyaralásról, ruhatárról, jobb életszínvonalról vagy nagyobb lakásról alkotott vágyai megghiúsulnak. A *Nyugati nyaralás* vegyes popkulturális retró-nosztalgiaaként értelmezhető, a kortárs magyar tömegkultúra aktuális, szocializmusból átvett trendjeiből, közhelyeiből és mintáiból szemezget: a *Mézga család* nosztalgikus kvalitásaiból profitál, amilyen például az ismert főcímdal, amely elhangzik a filmben. Egyéb nosztalgikus elemei a balatoni környezet és a hidegháborús kémdráma műfaji vonásai. Ugyanazon kortárs tömegkulturális mintázat kétféle leképződéseként számos szembetűnő egyezést mutatnak *A besúgó* című, az HBO által gyártott és bemutatott, később azonban a portfóliótisztítás áldozatául esett sorozattal: átfedés van a színészek között (Patkós Márton, Szőke Abigél), központi motívum mind a film mind a sorozat esetében a Kádár János politikai perszónájához szorosan kapcsolódó sakkozás, és mindkettőben felcsendül a KFT *Bábu vagy* című száma. A dalt *A besúgó*hoz a Carson Coma zenekar dolgozta fel, amely a kortárs magyar popzenei szcénában a retró-nosztalgia egyik legkifejezőbb precedense. A *Nyugati Nyaralásban* is végigkíséri a zenekar a cselekményt, mint a 1980-as évek elképzelt rockzenekara.

Mit néz a Mézga család?

A magyar televíziós kultúrát a *Mézga családbeli* televíziós kultúra, azon belül is a legelső, *A Táv Szerviz* című epizód példáival illusztrálom. Az epizód a szocialista televíziózás széles spektrumát fedi le a nyugati játékfilmtől, a popzenén át az agitációs propagandáig, szemléletes képet nyújtva az ezekhez társított jellemző nézői percepcióról is. *A Táv Szerviz* egy, az elromlott televízió körüli családi felfordulást jár körül: a technikai nehézségek megzavarják a családot a nyugati, *Üveges Tyúkszemek* című krimi megtekintésében, amely nyomós indok

arra, hogy Mézgaék átkéredzkedjenek Máris szomszédhoz megnézni a filmet, akinél azonban már tömeg gyülekezik. „Még egy vendég és magamra nyitom a gázt.”- bosszankodik Máris. Géza nem fér be a nappaliba, televíziózás helyett kénytelen hazamenni rádiózni. Aladárral így közösen megismerkednek Öcsivel, aki új televíziót küld a családnak a jövőből, az elavult „televatkokfénykasz” (televízió, atomkori fénykaszni) helyett. Ennek különlegessége, hogy hologramszerűen, életnagyságban vetíti a nappaliba a műsort. Géza visszahívja Paulát és Krisztát, hogy eldicsekedjen feleségének a „megjavított” televízióval, a továbbiakban pedig Czinke Panni táncdalénekesnő énekel. (4. ábra) Ezt követi a „perenyevackori Új Garázda TSZ” kiváló társadalmi munkájáról készült riportfilm, amely során a nappalit elárasztja a TSZ öntözőberendezéséből származó víz. (6. ábra) Paula csalódottan lezárja az epizódot a később megszokottá vált fordulattal: „Lehet, hogy mégiscsak Hufnágel Pistihez kellett volna férjhez mennem?” Ahogyan a család a televízió előtt foglal helyet a főcímben, úgy az epizód végi képsorban az álmos család visszamászik a készülékbe. Géza szembefordul a nézővel, ön-ironikusan rámutat a televízióra, utat mutatva családjának. Az epizód a szocialista televíziózás projektjének fel nem oldott ellentmondását, a központosíthatatlan magánszféra és a forradalmi küldetéstudat összekötésére tett kísérlet kudarcát ábrázolja. Mézgaék a populáris tartalmat tüntetik ki elsősorban figyelmükkel és nem a propagandisztikus mezőgazdasági riportfilmet, amelyhez, mint fővárosi, középosztálybeli család semmilyen kapcsolódási pontjuk nincs, megfelelően a kor domináns nézői attitűdjének.

A következőkben a két főcímben felbukkanó, hasonló televízió-fogyasztási magatartás nyomán haladva, a springfieldi és *Mézga családbeli* televíziós kultúrát hívom segítségül, az amerikai és magyar televíziós kultúra összehasonlításához a *From media systems to media cultures* módszertani alapját alkalmazva. A médiakultúra egységének és dimenzióinak használata arra világít rá, hogy a médiarendszer megközelítésén belül számos olyan aspektus reflektálatlanul maradna, amely árnyalja a szocialista televízióról alkotott képet mint átpolitizált, a vasszüggöny határai mögött izolált, kizárólag propagandamédium. Bár az összehasonlítás olyan szempontokat villant fel, amelyből nemcsak a szocialista, de az Egyesült Államok televíziós kultúrájának összetettebb képe rajzolódhat ki, annak újdonsága nem az amerikai, hanem a szocialista televíziós kultúra ilyen módon való feltérképezése. A dolgozat, csatlakozva az összefonódott modernitások és ennek szűkebb kontextusához, a hidegháborús és kelet-európai televíziós tudományok elméleti hátteréhez, elsősorban a kelet-európai televíziós kultúrák hiányos tudományos megközelítésére igyekszik rámutatni. Az összehasonlítás a szocialista televíziós kultúra továbbra is mellőzött popkulturális minőségére

és annak a nyugati televíziós kultúrákkal egyező módon, modernitásbeli státuszára koncentrálni, Magyarország esetén keresztül, a *Mézga család* televíziós metanarratívájával illusztrálva.

A tér dimenziója: közösségi szféra

A Simpson és Mézga család viszonyulásait a közösség teréhez a televízión keresztül annak két értelmezése mentén vizsgálom: az első a két médiakultúrában a televízió alátámasztotta nyilvánosság működése és a két család orientációja a közélet felé. A második a közszolgálati misszió hiánya vagy jelenléte a két televíziós kultúrában, és tartalmainak fogadtatása a két család fogyasztói magatartásában.

A szocialista, autoriter keretek között működő nyilvánosság alárendelt az állam totalitárius felügyeletének és a cenzúra hivatalos vagy nem hivatalos intézményeinek. Nem tölti be a demokratikus nyilvánosság semmilyen funkcióját, például nem működik a szabad véleménynyilvánítás fórumaként és a gyülekezés szabadságának platformjaként, és nem lát el az autoritással szembeni ellenőrző funkciót. A Mézga család televízió fogyasztása és a szocialista televíziós kultúra egészének feltérképezése szempontjából viszont lényeges szempont, hogy ezen megcsonkított nyilvánosság nem eredményezte a berendezkedés alkalmasságát megkérdőjelező üzenetek teljes kizárását, és a szocialista média nem pusztán a propaganda csatornájaként működött. Sokkal inkább olyan mechanizmusoknak engedett teret, amely az állam felügyeletének megkerülését szolgálják, mint a disszidens csatornák létrejötte, a szamizdat és a kettős beszéd és öncenzúra gyakorlata. (Killingsworth, 2007, 69-75) Nem jelenthető ki az sem, hogy a szocialista televízió nyilvánossága kizárta a médiafogyasztó részvételét (ilyen interakció volt például a nézői levelek fogadása), és hogy semmilyen formában nem nyújtott fórumot a véleménynyilvánítás számára (Mihelj & Huxtable, 2018, 135-136.). A berendezkedésre vonatkozó kritika kifejezése nem lehetett explicit, ahogyan a *Mézga család* is iróniával reflektál a szocializmus valóságára. A nézőt helyezi szuperpozícióba, fenntartja a többféle értelmezés lehetőségét. Az Egyesült Államokhoz hasonlóan a nukleáris család átpolitizált társadalmi konstrukció volt a szocialista kontextusban. Ennek kritikus megközelítése, valamint az első évad kódos utalásai az emigráns Pistire, vagy Aladár látogatása több idegen, autokratikus berendezkedésű bolygóra (Panka, 2020, p. 357), mind öncenzúrával finomítandó tartalmi elemek. A rajzfilmet így a gyermek és családi tartalom csomagolásába bújtatták, és a szójátékban gazdag szöveg, illetve a sci-fi műfaji vonásai is tompítják a politikai

humor rétegét. A család végleges kiábrándulása Pisti alakjából, a nyugati, kudarcos látogatás a harmadik évadban, amely vakációról a család az üres, de a „Nyugatnál” mégis biztonságosabb lakásba tér haza, melyet ráadásul Pisti rabolt ki, az első évad ideológiailag veszélyes pozíciójának korrigálásaként magyarázható. (Panka, 2020, p. 358) A készítők az első évad fájdalmas humorát család szeleburdiságának romantizálásával enyhítették. Paula utolsó, epizódzáró mondta az első évadban például az azt megelőző, 13 epizód keserűségének hasonló finomítására tett kísérlet: „Hufnágel Pistinek ugyan tizenkét gazdag nagybácsija volt, de most már kezdem belátni, hogy unatkoztam volna mellette.”

Az Egyesült Államok és Springfield médiakultúrájában fellelhető az említett demokratikus médiarendszert jellemző funkciók jelenléte, viszont Simpsonék elsősorban a nyilvánosság egyoldalú fogyasztói, és közösségi teret alakító minőségében ritkán nyilvánulnak meg. A médiatudatosság (vagy tudatos médiafogyasztás) vonásait Lisa kivételével, nem mutatják, viszont a család a nézői attitűd több árnyalatát felsorakoztatja: Homer magatartása teljesen egyoldalú, semmilyen kritikai hozzáállás nem fedezhető fel a fogyasztói szokásaiban, a tartalmak, amelyeket előnyben részesít kifejezetten alacsonykulturális, kizárólag szórakoztató műsorok. Marge több közéleti érzékenységet mutat, Lisa fogyasztói attitűdjétől az választja el, hogy Lisa médiapolgárként már képes tartózkodni a tömegmédia körüli morális pánik jelenségétől. Lisa amellet, hogy tudja értékelni a Krusty-tartalmak szórakoztató kvalitásait, azt is felméri, hogy a tartalom nem követendő példát, azaz erőszakos viselkedést reprezentál, amelytől a fogyasztó egyéni felelőssége elhatárolódni. Végző soron azonban a család egyik tagja sem priorizálja az olyan közéleti tartalmakat, mint Kent Brockman műsorai. Marge és Lisa a *Search for the Sun* rajongói, bár fontos, hogy a rajongást még maguk előtt is titokban tartva, egyfajta bűnös élvezetként tekintenek a női szappanoperára.

Az Egyesült Államok, így Springfield médiakultúrájából is hiányzik a közszolgálati funkció. A tömegmédia által közvetített nyilvánosságot Springfield azon elitje birtokolja és alakítja, amely ezzel párhuzamosan széles gazdasági és politikai befolyással bír és a televízió kiszolgáltató az ezen csoport által aránytalanul uralt piacgazdaságnak. Ilyen Montgomery Burns, de Krusty is ehhez a réteghez tartozik, még a képviselőválasztáson is megméretteti magát³⁰, mint a McBain-t alakító Rainer Wolfcastle osztrák származású színész, akinek politikai ambíció és republikánus állásfoglalása több epizódon átívelő vonulat, ezzel félreérthetetlen utalást téve Arnold Schwarzenegger karrierjére. Az 5. évad 15. epizódja (*Deep*

³⁰ 14. évad 14. rész: *Mr. Spritz Goes to Washington*

Space Homer) illusztrálja, hogy az amerikai, közszolgálatiágot nélkülöző médiakultúrában a közkinccsnek tekintett, ismeretterjesztő tartalmak fenntartása, amilyenek a NASA közvetítései, akadályokba ütköznek. A NASA-nak is praktikákhoz kell folyamodnia a néző ingerküszöbének megütése érdekében: egy átlag amerikai asztronautát kényszerülnek foglalkoztatni, hogy az adásainak személyes tartalmához a közönség is tudjon kapcsolódni, és így úrkilövései visszanyerjék nézettségüket. „Not another boring space launch!” (Csak még egy unalmas kilövést ne!) – panaszolja Bart, ezzel tolmácsolva a springfieldi közönség kiábrándulását az űrversenyből. A NASA közvetítései a hidegháborús űrverseny erődemonstrációja mellett, melyben a televízió mindkét oldalon a hidegháborús csatatér szerepét tölti be annak transznacionális eseményei révén (Lundgren, 2012; Lundgren & Evans, 2017), ismeretterjesztő, edukatív és tájékoztató funkciót egyaránt betöltenek. Az ezektől való nézői távolságtartás magatartása tűnik fel *A Simpson családban*, ahol a rutin megszakításának nézői fogadtatásán túl (lásd lentebb: Rendhagyó idő), a magán- és közösségi szféra ütközetének határhelyzetéről kapunk képet. Az epizódban az Egyesült Államok űrben folytatott terjeszkedése áthatol a biztonságos képernyőn, amely csak azután kelti fel a család érdeklődését, miután az kapcsolódni tud a magánszférájához: Homer lesz az újgenerációs, átlag amerikai asztronauta, akinek, maga Buzz Aldrin kíséretében, veszélybe kerül az élete az út alatt, mivel teljesen alkalmatlan a pozícióra. Az izguló család aggodalmaira válaszul a nagypapa így nyugtatja őket: „Of course he’ll make it. It’s TV.” (Persze, hogy túléli. A TV-ben van).

A szocialista televíziós kultúrák közösségi missziója, edukatív célkitűzése és a populáris kultúra körüli ellentmondás hasonlítható a nyugat-európai közszolgálatiáshoz, a szocializmus kultúrpolitikájában viszont közös halmazt alkot az edukáció és az agitáció. A magas-és popkulturális tartalmakat vegyítő médiakultúrában a szocialista nézőnek éberebbnek kellett lennie, mint az Egyesült Államok fogyasztójának, ahol a nézői igények, a népszerűség voltak elsősorban meghatározóak. A sorozatbeli Mézga család az oktató és ideologizált tartalmakkal szemben hasonló távolságtartó attitűdjét fejezi ki, mint a Simpson család a nem szórakoztató, közéleti irányultságú és/vagy ismeretterjesztő műsorokkal szemben. A permanens forradalom behatolása a nappaliba, azaz a szoba elárasztása a TSZ öntözőberendezésével szintén olyan határhelyzet, amelynek során a műsor család számára távoli, megfoghatatlan valóságtartalma áthatol a képernyőn. A két család számára azonos kényelmetlenség, hogy a két tartalom tolakodóvá válik és átlépi az személyes tér határát, ugyanis mindketten otthoni, közösségtől elszigetelt kikapcsolódásként értelmezik a médiumot.

Magánszféra

A Simpson és Mézga család nappalijának, ahogyan az a szocialista és nyugati modernitások lakberendezési trendjeinek is, közös tulajdonsága a televízió azonos elhelyezése. A készülék a nappali centrális pontján áll, jól látható helyen: Kelet-Európában az Egyesült Államokhoz képest későbbi elterjedésének és státusszimbólum jellegének köszönhetően gyakran kiegészül dekorációval, mint különböző dísz tárgyak vagy terítő. (Valuch, 2013, p. 208-209) Az újdonság hosszabban tartó varázsa a szocialista államok körében megnyilvánul azon konvencióban is, hogy a szomszédság, mivel annak jelentős része a televíziózás kezdeti időszakában nem jutott készülékhez, gyakran összegyűlt televíziózni, ahogyan Máris szomszédnál is egy teljes tömeg teszi látogatását.

Az Egyesült Államok televíziója széleskörűen reprezentálta az otthoni, családi környezetet, amely az individuumra és nukleáris családra fektetett hangsúly és a jóléti, fogyasztói társadalom demonstrációjának funkcióját látta el. A magánszféra, a család kedvelt tematikája a hidegháborús televízióban viszont nem jelentett minőségbeli sokszínűséget. A sematikus kép, amelyet egyebek közt *A Simpson család* szatirizálta szituációs komédiák közvetítettek, bár kultuszt építettek az egyén köré, megsértik a személyes tér határait, mivel nem képviselik az Egyesült Államok társadalmának legtöbb szegmensét, és nem valóság-hű ideált vázolnak fel. Mivel a nukleáris család és a demográfia kérdése a szovjet-régió ugyanolyan hidegháborús fegyvere volt, így annak reprezentációja a szocialista televíziós kultúrákban is szerepet kapott. Az otthoni környezetet, a személyes történeteket feldolgozó termékek és azok műfajai, mint a szappanoperák, drámák, nem voltak az ideológiai elemeknek teljes mértékben alárendelve és nem figyelhető meg ezen tartalmakban a privát- és nyilvános tér teljes összeolvadása. Ezen műfajokat kifejezett zavar övezte a szocialista televíziós kultúrában, egyénközpontúságuk és alacsony kulturális pozíciójuk miatt. Jellemző volt a szocialista szappanoperákra az epizódok filmszerű lekerekítettsége, illetve a helyenként paternalista retorika és didaktikus kiszólások. Az ehhez hasonló pedagógia célkitűzés érzékelhető például a *Szomszédokban* (1987-1999) (Hammer, 2013, p. 224) és annak a negyedik falat megtörő, epizódvégi tanulságos szentenciáiban kristályosodik ki igazán. Ezen vonások segítségével próbált a szocialista televízió elhatárolódni a szeriális jellegtől, a fenyegető, nyugati popkultúra attribútumaitól.

A magánszféra reprezentációját a szocialista televíziós kultúrák úgy igyekeztek adaptálni, hogy a szövevényes személyes vonulatot, tágabb, közösségi, például a

munkakörnyezet kontextusába helyezték (Bednařík, 2013, p. 4), mint a csehszlovák szappanoperák, a *Nemocnice na kraji města*, (1978-1981) (*Kórház a város szélén*) vagy a *Žena za pultem* (1977-1978) (*Nők a pult mögött*) esetében, de ilyen volt a *Szomszédok* lakótelepi atmoszférája is. A szocialista televíziótól, ahogyan azt a *Mézga család* esete is mutatja, nem állt távol a személyes térre vonatkoztatott társadalmi problémák megjelenítése: a rajzfilm tárgyát képezi számos olyan szociális, a nukleáris családot érintő kihívás, amelyet *A Simpson család* is körüljár. Mindkét családapa alkoholproblémákkal küzd, testi fenyegetéssel nevel, a felettesétől való erős függésben él. Hiányzik a nevelésbeli tudatosság és következetesség magatartása és gyakori tematika a két házaspár kapcsolati nehézségei. A két családnál állandóak az anyagi nehézségek és az adósság, mindketten, bár a kontextustól függően eltérő jelentésben, de középosztálybeliek és az alkalmazotti réteghez tartoznak, csak Aladár és Lisa a törekvő (leendő) értelmiségiek.

Nem osztozik a két rajzfilm a társadalmi nemekhez kapcsolódó problémákat illető tudatosságban, amely esszenciális *A Simpson család* szatírájában. A szocialista televíziós kultúrák a munkában helytálló nő széleskörű reprezentációja révén – ha fel is sorakoztattak modern női szerepkörökben kompetens karaktereket és elismerték a kettős teher nehézségeit – legitimálták a tradicionális és modern női feladatok, társadalmi elvárások konvergenciáját, az ebben helytálló, nehéz körülményekkel szemben türelmes nőket pedig idealizálták. (Bren, 2010, p. 165) Paula ezen szocialista nőideál ellentéte. *A Mézga család*, annak ellenére, hogy hasonlóan öntudatos szatírája a nukleáris családnak – részben mivel csaknem 30 évvel korábban készült, mint *A Simpson család*, részben a szocializmus felemás női emancipációjának köszönhetően, amely a televíziós kultúrában is felszínre kerül – nem fogalmaz meg kritikát a „szocialista nő” helyzetével szemben. *A Mézga család* nem csak érzéketlen a társadalmi nemi problémákat illetően, de mint a magyar televíziós kultúra máig egyik legnézettebb rajzfilmje, nem elhanyagolható a szerepe a „házisárkány” sztereotípiájának megerősítésében sem. Amíg a hidegháborús amerikai televízió fontos célközönsége a főállású anya vagy háztartásbeli, addig a szocialista televíziós kultúrák társadalmi nemi profilja homogén, és idegenkedik a szappanoperák, drámák műfajaitól, illetve annak azon tartalmi, szerkezeti sajátosságaitól, amelyek hordozták a női, alacsony kulturális szórakoztatás pejoratív felhangját. Azon ív, amelyet az angol-amerikai televíziózás leírt a gender studies (társadalmi nemi tanulmányok), illetve a média- és televíziós tudományok diskurzusainak hatására – és amelynek mentén a televízió lesajnált státuszának gender-aspektusa átértékelésre került – hiányzik a kelet-európai televíziós kultúrából. (Imre, 2013b, p. 250) *A Simpson család*ban találkozunk női közönséget

célzó tartalommal, ennek visszatérő precedense a *Search for the Sun*, a háziasszonyoknak szóló, lebutított szappanopera paródiája, amely női nézőjét nem veszi komolyan. Az Egyesült Államok televíziós kultúrájában, azon belül *A Simpson családban* ez azért lehetett humor forrása, mert a női szórakoztatás kérdése már a kultúratudományok tárgyát képezte. *A Mézga családban* és a magyar szocialista televíziós kultúrában nem találunk hasonló női tartalmakat és az azok körüli diskurzus is hiányos.

A két család hasonló televízió-olvasatához kapcsolódva, a médium családdinamikában betöltött funkciója is megegyezik: a televízió a felejtés és békítés szerepét tölti be, melynek hiánya mindkét rajzfilmben a családi egyensúly felborulásához vezet. A Simpson család televízióhoz kötődő otthoni felfordulása az első évad 4. epizódjában (*There's No Disgrace Like Home*) történik: Homer, főnökének való megfelelési vágyból eladja a készüléket, hogy annak árát családterápiára költse. Rosszallással tapasztalja ugyanis, hogy az ideális WASP családtól elmaradva, Simpsonék a készülék előtt vacsoráznak, nem beszélgetnek egymással, még csak áldást sem mondanak az ételért. A kísérlet sikertelen, Simpsonék a terápián is a diszfunkcionális családként szerepelnek, viszont amint az epizód végén új, a korábbinál is drágább televíziót vásárolnak, a megszokott erőviszonyok helyre állnak – újra képesek televíziózással kitölteni a minőségi együttlétre szánt időt. Hasonló konfliktust okoz, hogy Géza nem tudja megszerezni a televíziót, amely elvártan a szocialista családfő feladatkörébe tartozik, és amely ismételtén felszínre hozza Paula elégedetlenségét.

Transznacionalizmus

Az Egyesült Államok médiakultúrája, akár a Szovjetunióé, képes volt az önfenntartásra, és nem szorult külföldi televíziós termékek importjára. A springfieldi televíziós kultúra is független: a Simpson család nem fogyaszt egyéb tartalmat a hazai műsorokon kívül. Springfield teljes önálló konglomerátumokkal rendelkezik, a média szereplői ünnepelt sztárok és egyben a kisváros ismerős lakói. A *Mézga család* televíziója csupán *A Táv Szerviz* epizód alapján nyitottabb a nemzetközi termékek felé, mint az Egyesült Államok és Springfield televíziós kultúrája. A Mézga család nyugati krimihez társított, izgatott nézői attitűdje szemlélteti, hogy ezen tartalmak kiemelten nézett és hangsúlyos elemei voltak a szocialista televízió kínálatának, és hogy a közönség jelentős érdeklődése övezte a nyugati popkultúra termékeit, amelynek biztosításához így több hatalmi érdek fűződött, mint megkísérelni a nyugati televíziós kultúrától

való elszigetelődést. A modernitások elegye a kelet-európai populáris kultúrában számottevőbb volt, mint a nyugati országokban és kifejezetten az önfenntartó, ráadásul a Szovjetunióval szembeni szuperhatalmi pozíciót betöltő Egyesült Államok kultúrájában, amely államoknak nem fűződött érdeke a szocialista termékek átvételéhez.

A transznacionális popkulturális trendek általános jelenléte megfigyelhető a *Mézga család* egyéb példáin keresztül is: ilyen például Kriszta beat zenekara és hippi-ambíciói. További példa a *Vakáción a Mézga család* Egyesült Államokban játszódó, *Egymillió dollár* című epizódja: a család egy western film forgatásába keveredik, ahol Paula és Kriszta kíséretként feltűnik az 1970-80-as évek bűnügyi filmjeinek, sorozatainak³¹ kedélyesen élcelődő, baráti, egy fekete és egy fehér járőr alkotta rendőrpárosa (7. ábra), amely felállítás volt annyira ismert – és közhelyes – a kelet-európai popkultúra közegében, hogy a *Mézga család* kifigurázhatta azt. Érinti a harmadik évad az olyan globális, a tömegkultúrában széleskörűen feldolgozott aktuálpolitikai jelenségeket, mint az olajkrízis, a *Fekete arany* című, 11. epizódban, mikor Pisti olajmágnásnak vallja magát és ismételten megvezeti a hiszékeny családot. Egy alkalommal megjelenik az 1980-as évek heroin-problémája is: Mézgaék tudtuk nélkül több táskányi drogot csempésznek Marseille-be a *Hamis barátok* című, 12. epizódban.

Az idő: televízió a mindennapokban

A szocialista televízió körüli tanácstalanság forrása volt a médium repetitív attribútuma, amely következtében a permanens forradalom megkísérelt mediatizálása is triviálissá és rutinszerűvé vált. Zavar tárgya volt a műsorszerkezet beosztása, illetve hogy hogyan érhető el mégis a lehető legszélesebb közönség agitációs és edukatív tartalmakkal, amely életre hívta azt a szovjet államokban elterjedt gyakorlatot, hogy a nézői igényeknek engedve, a főműsoridőbe helyezett népszerű szórakoztatáshoz képest időzítették a rövidebb propaganda-blokkot. (Evans, 2016, p. 79-81) A *Mézga család* esete, és annak főcímben tett állásfoglalása szórakoztató tartalomként igazolja, hogy ha a szocialista televízióban fellelhetőek is voltak a forradalmi hangvétellű tartalmak, nem ezek kerültek főműsoridőbe, hiszen ebben az esetben elidegenítette volna a szocialista televízió a közönségét. A *Mézga család* képernyőre kerülése 1970-ben értelmezhető a magyar szocialista televízió szórakoztatás felé eltolódott hangsúlyának jelzéseként, mint a főműsoridő sávjába szánt, családi rajzfilmvígjáték. A szocialista televíziós kultúrák a műsor munkaidőhöz való igazításában is osztoztak a nyugati televízióval: a műsor a

³¹ Például: *Miami Vice* (1984-89), *48 Hrs* (48 óra, 1982)

munkás napi rutinjához illeszkedett, a kiemelt sávot a munkán kívüli, otthon töltött szakaszokra, valamint vasárnapra időzítették, és ilyen módon a főműsoridős, szocialista projekttel problémásan összeegyeztethető, passzív kikapcsolódást a munkás kiérdemelt, de azért mégis kulturált pihenéseként igazolták. (Mihelj & Huxtable, 2016, p. 8) A beosztás hangsúlyozandó eltérése a nyugati és keleti televíziós kultúrák között, hogy a munkaidő alatti, napközbeni időszáv nem képezett prioritást szocialista televízióban, nem volt ugyanis, mint az Egyesült Államok esetében, célközönség a főállású háziasszony. A láthatatlan munkát végző, dolgozó szocialista nő nem lehetett elsődleges célpont, nézői igényei nem voltak számottevőek, mivel jelentősen kevesebb szabadidővel rendelkezett, s így másodlagos fogyasztó volt. (lásd fentebb: Magánszféra)

A szocialista televíziós kultúrák, dacolva a médium agitációs lendületet eltompító, szeriális tulajdonságával, a műsorfolyam tudatos megakasztásával, a tematikus egységek éles elválasztásával (például a bemondók ismertetői az adások között) vagy sorozatformátumoknál a lekerekített narratíva használatával igyekeztek megőrizni a közvetítés eseményyszerűségét. A szocialista televíziózás továbbá a nyugati államokhoz képest későbbi elterjedésével tovább őrizte meg az alkalmiság varázsát, amely például az összegyűlő szomszédság konvencióján is megmutatkozott. A televízió mostoha kultúrpolitika helyzete párosult a nézőknek a televízió képviselte alacsony kultúrától való, internalizált ódzkodásától, a médium okozta addikciótól, így ezen eseményyszerűséget, az időbeosztás egyéni tudatosságát, a mértéktartást a közönség is adaptálta a fogyasztói attitűdjében. Az éberebb magatartás oka nem csak a magaskulturális normák elsajátítása volt, hanem a fogyasztó bizalmatlansága a megcsonkított nyilvánossággal szemben, amelynek következményei voltak, hogy a televízió propagandisztikus elemei nem értek célba, és hogy a közönség aktívabb magatartást mutatott műsorfolyam szűrésében, a kettős beszéd olvasásában és céltudatosan nézett bizonyos műsorokat. (Mihelj & Huxtable, 2016, p.8)

A Mézga család pontosan a krimi kezdete előtt már a kanapén ül. Elmulasztani azt komoly érvágás, a főműsoridő minden perce értékes, amelyben a krimi, majd a táncdal van kitüntetett helyen, csak később, az esti sáv végén játsszák a riportfilmet. A bemondó feltűnése a propagandisztikus tartalom előtt (5. ábra) az a műsort megszakító, kötelező búcsú- emlékeztető a forradalomra, amely kiszakítja a közönséget a folyam veszélyes hipnózisából. Atyáskodóan jelzi a család számára, hogy véget ért mára a kikapcsolódás: a könnyed szórakoztatásból is megárt a sok. Gézát, amikor visszahívja a család nőtagjait Máristól, Kriszta

sértődötten emlékezteti, hogy éppen Czinke Panni énekel, és így elszalasztják a táncdalt. Paula hasonló felháborodását nyilvánítja ki, amikor a család az *Im-Bolygó* című epizódban az űrbe utazik az Öcsitől kölcsönzött űrhajóval. Paulát nem sikerül lenyűgözni az utazással, indulás előtt így figyelmezteti Gézát: „Azt remélem, tudod, hogy holnap 20 óra 20-kor kezdődik a krimi a TV-ben.” A családot űrlények támadják meg az idegen bolygón, mire megmenekülnek és hazatérnek, a Földön 50 év telik el. Paula csalódottan megállapítja: „Ezek szerint a TV műsort is lekéstük.”

A *Mézga családban* megfigyelhető fegyelmezett aktus helyett a Simpson család nem vonakodik akár éjszakákön át televíziózni, főleg amikor a kábel TV széles csatornakinálatához jut. Itt is kiemelendő a két rajzfilm közötti időbeli eltérés: a Mézga családnak 1968-ban, a rajzfilm elkészültének évében, mint budapesti, középosztálybeli családnak, feltételezetően alig pár éve van televíziója, a Simpson családnak viszont generációk óta. Azonban az Egyesült Államokban hamarabb vált magától értetődő háztartási eszközzé a készülék, továbbá a szélesebb műsorkínálat már a *Mézga családdal* azonos időszakban, sőt azt megelőzően is az Egyesült Államok kapitalista médiakultúrájának sajátja, szemben a kelet-európai televízió 1960-as évekbeli, sokszínűséget még nélkülöző kultúrájával és korlátozott műsoridejével. Simpsonék nappalijában sokszor csak háttérzajként van jelen a televízió, a család garanciaként kezeli azt, például előtte vacsoráznak, a gyerekek a készülék előtt játsszanak – vagy verekednek. A Mézga család tudatos attitűdje és feszített, a televízióhoz köthető napirendje a szocialista médiafogyasztó vonása, szemben az amerikaival, aki számára a piacgazdaság körülményei között természetesen az igényeihez mért szórakoztatás, míg a szocialista közönség ugyanezen popkultúra iránt mutatott érdeklődését éber jelenléttel tudja kielégíteni.

A múlt (történelem)

A szocialista televíziós kultúrák jelentős érdeklődést mutattak a történelem feldolgozása iránt, amely feltűnő a hazai, történelmi dráma produkciók, nyugati államokhoz képest magas arányában. A kiemelt érdeklődés magyarázható az aktualitás tabusított, ingoványos területével, valamint a szocialista jelen és jövő bizonytalanságával, amely helyett a televíziós kultúrák a múltat preferálták. (Mihelj & Huxtable, 2018, p. 243-245) Azonban lényeges szempont, hogy televíziós kultúrák fordulata a történelem felé – hasznosítva a médium bensőséges viszonyát a magánszférával, amely alkalmassá teszi azt a néző jelene és a múlt közötti személyes kapcsolódás életre hívására – korántsem egyedülálló. A televízió előkelő szerepe a történelem

adaptálásában, és ezen termékek robbanásszerű felkapottsága a 20. század végéhez közeledve látványos, modernitásbeli transznacionális trend, amely mintázat az évezred lezárultának feltehető tüneteiként a nyugati televíziós kultúrákban is kirajzolódik, és a televíziós tudományok általános érdeklődése övezi. (Gray, 2013, p. 80)

A korábban tárgyalt, nagy népszerűségnek örvendő történelmi kalandsorozat és film műfaja és annak önkényesen a permanens forradalom képére formált történelemolvasata (Imre, 2013a, p. 32) párhuzamba állítható a hidegháborús amerikai western műfajával. A western olyan transznacionális, az amerikai nemzeti imaginárius vadnyugati mítoszából kiinduló műfaj, amely irodalmi és médiakultúrabeli hagyománnyal rendelkezik Európában is. (Goral, 2014, p.1-2) Szemléletes eset a műfaj előkelő pozíciója a német kultúrában és annak hidegháborús, eltérő variációi a két Németország tömegmédiájában. A kelet-német western a nyugati, amerikai és nyugat-német, gyarmatosító szemszögét, az individualizmus eszméjének propagálását a gyarmatosító kapitalizmus áldozatai, az őslakosok nézőpontjával tette próbára. Így vált az amerikai mítosz, nem csak az Egyesült Államokban, de Európában is a hidegháborús, eltérő narratívák csataterévé (Goral, 2014, p. 3-4), transznacionális pozíciója révén hatást gyakorolva a történelmi kalandsorozatokra is. (Imre, 2013a, p. 38) A western műfajának hasonló, aktualitásba átívelő, áthallásos megközelítése tűnik fel *A Simpson család* 13. évadának 12. epizódjában (*The Latest Gun in the West*), amelyben Bart barátságot köt egy kiöregedett western színésszel, aki az 1970-es évekből egyik filmjében az elképzelt vadnyugaton nem csak autót vezet, de még hippikre is lövöldözik.

A magyar szocialista televíziós kultúra azon stratégiájának, hogy törekedett az aktualitás kerülésére, és semleges történelmi kontextust használt az öncenzúra eszközeként, vagy éppen a nosztalgikus hatás elérése érdekében nyúlt a múlt felé, a *Mézga család* is precedense. A család független mozgása az idősíkok között, amely például az 1. évad 8. *Időkibővítő* című epizódjában is feltűnik, mikor a család visszautazik az időben a 13. századba, továbbá az utópia körüli irónia a rajzfilmben, lefedik a magyar szocialista televíziós kultúra időbeli orientációját, a közönség televízió adta élményét. A két rajzfilm osztozik a médiakultúra korszakain átívelő, elavult nukleáris-családdinamika szatirizálásában, amely *A Simpson család* esetében a hidegháborús kertvárosi család, a *Mézga család* esetében a „szeleburdi család” formulája. *A Simpson család* élvezettel teszi próbára a kertvárosi nukleáris család mítoszt, rávetíti azt a kortárs társadalmi körülményeire, aktualitásokkal foglalkozik az állandósult, hidegháborús családképet segítségül hívva. *A Mézga család* ezzel szemben arra használja Horthy-korszak

filmjét idéző család képletét, hogy a szocialista, megcsonkított nyilvánosság útvesztőiben igazodni tudjon. A *Simpson család* időtlen, mert a hidegháborús konvenciók mentén akar reflektálni a jelenre, a *Mézga család* időtlen, mert el akarja kerülni azt.

Rendhagyó idő

Rendhagyó időként értelmezhető a műsor nyújtotta rutin ünnepi vagy annak éppen zavaró megszakítása. A *Simpson család*ban a médiaesemény, Dayan és Katz meghatározásának (1992), az előre tervezett, élő, tömeges közönséget elérő, ünnepi, rituális, egység érzetét implicáló, olyan iskolapéldáit találjuk az amerikai történelemből, mint az amerikai futball országos bajnokságának döntője, a Super Bowl³² és a NASA élő közvetítései. Az ünnepi médiaesemény definíción túli határhelyzeteinek olyan eseteit is felmutatja mindkét rajzfilm, melyben a rutin megszakítása, az adás valóságtartalmának átszűrődése a képernyőn a bizonytalanság vagy kényelmetlenség érzetét ébreszti. Ilyen példa Homer ürbe tett utazása, illetve a perenyevackori TSZ betolakodása Mézgaék nappalijába, amelyek összehasonlításában a két család hasonló televízióhoz kötődő rutinja, a médium nyújtotta kikapcsolódás megegyező elvárása a szembetűnő. Jelen összehasonlítás azonban több figyelmet fordít a két médiakultúra ünnepi műsoraira és annak hasonló tartalmi összeállítására, struktúrájára, különös tekintettel a nukleáris családhoz kötődő, bensőséges viszonyra.

A szocialista média a nyugati televíziós kultúrákkal azonos ünnepi ciklust követte. A nemzetközi vallásos és nem vallásos ünnepekben – a szocialista televíziós kultúrákban a szekularizáció, a vallásgyakorlás korlátozásának eltérő mértékétől függően – és azok összeállításának, hónapokkal korábbi tervezésének gyakorlatában, sőt az ünnepi műsorszámok jellegében is osztozott a kelet-európai és nyugati televízió. (Huxtable, Mihelj, Bardan & Szostak, 2017, p. 27) Megfigyelhető a korábbi mintázat, miszerint minél kevésbé volt kommunista a médiaünnep, illetve minél hatékonyabban járult hozzá a magánszféra intim, ünnepi rituáléihoz, annál nagyobb népszerűséget produkált. A nem kommunista ünnepek közé tartoznak a nemzeti illetve a nemzetközi, azon belül vallásos ünnepek és jeles napok. A szocialista, nem kommunista médiaünnepek, mint a karácsony, és a nem vallásos státuszának köszönhetően a térségben tipikusan kiemelt szilveszter műsorstruktúrái ezen otthoni, családi atmoszférával igyekeztek minél szorosabb összefonódásokat alkotni. Ez kifejezetten sikeres

³² 10. évad 12. rész: *Sunday, Cruddy Sunday*

vállalkozásnak bizonyult, hiszen a televízió a korabeli nézők emlékezetében az ünnepi rituálé elengedhetetlen tartozékaként maradt fenn. (Huxtable, Mihelj, Bardan & Szostak, 2017, p. 27-28) Ezen ünnepi műsorokat jellemezte a hangsúlyos mértékű családi és gyermektartalom, a játékfilmek, szilveszterkor pedig több helyütt, például a magyar televíziós kultúrában a kabaré és a rendhagyó, ilyenkor engedélyezett politikai humor, továbbá a popzenei összeállítás. Ezen ünnepi műsorok nemzeti identitást formáló és nosztalgikus minősége, azok privátszférával, családdal és gyermekkorral alkotott összekapcsolódása révén releváns szempont.

A Mészáros család fogyasztói magatartása rávilágít arra, hogy a nyugati játékfilm, illetve a popzenei tartalom nem mindennapi műsorbeli esemény, a család hozzájuk társított attitűdjét nem csak a kiemelt érdeklődés, de a várakozás is jellemzi. A szocializmus alatt népszerű, nem kommunista médiaünnepnek sikeressége abban rejlett, hogy biztosította a máskor korlátozott, „szégyentelen” szórakoztatást, amely a közönségben a rendhagyó idő érzetét ébresztette fel. A *Simpson család* azokat az ünnepeket dolgozza fel elsősorban különkiadás formájában, amelyek a televíziós kultúrán keresztül bensőségesen kapcsolódnak a családi ünnepi rutinokhoz: ilyenek a karácsonyi epizódok. A *Simpson család* karácsonyi „különkiadással” indul 1989-ben, ami a karácsony ünnepének családi konnotációjának köszönhetően, a családi tartalom melletti állásfoglalásként is interpretálható. A Simpson család fogyasztotta ünnepi műsorban szintén a családi tartalom számottevő aránya tűnik fel. A 15. évad 7. epizódjában (*'Tis the Fifteenth Season*) már hálaadáskor maga Krusty és műsorának állandó szereplői nyitják meg a springfieldi ünnepi szezont a közönség azon felszólításával, hogy vásároljanak a Krusty merchandiséből minél többet a karácsony közeledtére tekintettel. A korábbi ünnepi epizódokban is központi szerepet tölt be a műsora, ilyen különkiadás az *It's a Krusty Kinda Kristmas!*.³³ Kiemelendő tehát mindkét televíziós kultúra esetében a televízió magától értetődő részvétele az ünnepi rituáléban és annak hasonló műsorszerkesztési stratégiája a családiasság légkörének teremtése érdekében.

Konklúzió

A két rajzfilm összehasonlításából kirajzolódik a nukleáris család és az ahhoz kötődő magánszféra, fogyasztói és tömegkultúra általános jelentősége a hidegháború társadalmában. A két televíziós kultúra érintkezett ugyanazon műfajokkal, trendekkel, médiaeseményekkel,

³³ 7. évad 11. rész: *Marge Be Not Proud*

számos esetben pontosan ugyanazon tartalmakkal. Mindkét médiakultúra biztosította a bizonyos értelemben vett, tömegmédia alátámasztotta modern nyilvánosságot. A modernista televízió ezen két alternatívája alkalmas volt az összefonódások és a határokon átívelő inspirációk révén olyan, hasonló ötletek produkálására, mint *A Simpson család* és *Mézga család*. A modernitás televízió-változatai annak köszönhetően adhattak helyet megegyező koncepcióknak, hogy ugyanazon társadalmi konstrukciókból, problémákból, trendekből táplálkoztak. A Simpson és a Mézga családot az eltérő kontextustól függően ennek megfelelően, ugyan más változatban, de azonos jellegű szociális kihívások foglalkoztatják rajzfilmjeikben. Az ezen problémák miatt diszfunkcionális családok ellenpólusai mindkét esetben a bizonyos szemszögből ideált felmutató, ám karikatúraként megjelenített szomszédok. Simpsonék és Mézgaék médiafogyasztói attitűdjében megmutatkozik, hogy a szocialista média így a Mézga család televíziója is, a nejlonfüggöny metaforájának megfelelően, merített a nyugati tömegkultúrából, annak tartalmait importálta, profitált azok népszerűségéből és saját, versenyképes alternatívát igyekezett biztosítani. A jelen összehasonlítást, illetve általánosan a szocializmus televízió meghatározását végigkísérő vonulat az ideológia, a kultúrpolitikai magaskulturális normák és a fenyegető magánszféra találkozásának ambivalenciája, azonban szembetűnő a Mézga család fogyasztói magatartásában is az a nézői fogadtatás, amelyben a televíziózás szórakoztató attribútumai érték sikeresen célba. A két család alapvetően azonos műfajokat részesít előnyben, hasonló szerepet tölt be dinamikájukban, napirendjükben a televíziózás, a médium adta kikapcsolódásról alkotott elképzelésük, elvárásuk megegyezik.

A Simpson család szatírája részben már az angol-amerikai kultúratudományok által megvitatott és átszűrte, szélesebb társadalmi diskurzusok következménye, amelyek a hidegháborús nukleáris család ideálját megkérdőjelezték, amely fordulatok a kelet-európai kontextusból hiányoznak. A nukleáris család ignoráns televíziós reprezentációjára azért adhatott *A Simpson család* választ, beleértve a vallási, etnikai és gender aspektust, mert a kultúratudományok a popkultúra ezen sztereotípiák megerősítésében, újratermelésében játszott szerepét a tárgyukká tették. Ennek eredményei társadalmi párbeszéd formájában már visszaköszöntek a médiakultúrában, ahogyan *A Simpson család* is aktívan foglalkozik a médiafogyasztásbeli tudatosság kérdéskörével a médiatudományokból kiinduló fogalmak mentén, amilyen például a tárgyalt morális pánik. A kelet-európai televíziós kultúrák és szélesebb kontextusban a popkultúra ilyen megközelítése hiányos maradt, a televíziós kultúra tartalmi nem estek át olyan átértékelésen, mint az amerikai, korai hidegháborús televízió tartalmi. Láthattuk *Mézga család* példáján keresztül, hogy a magyar, ügyeskedő kispolgár öngyarmatosító sztereotípiája és annak találkozása a

humor műfajaival, újabb változatokat alkot a médiakultúrában, és más sztereotípiák reprodukciójával párosul. A *Mézga család* esetében a legkirívóbb a társadalmi nemi aspektus, de a korábban felsorakoztatott filmpéldák egyéb tartozékai, többek között a korrupció vagy az alkoholizmus mintázatának tudatosságot, kritikai megközelítést nélkülöző megjelenítése. A szocialista televízió kisebbség-reprezentációi, valamint közös halmaza a társadalmi nemekkel foglalkozó tudományokkal ebből következően szintén mellőzött területek. Részben a kelet-európai televíziós tudományok hiányosságaival összefüggésben, megrekedt a közszolgálati fejlődése is, az azt körülvevő szélesebb társadalmi párbeszéd mára megtorpant, és a *Mézga család*hoz hasonló midcult, nosztalgikus termékek töltik be egyebek közt a televíziós kultúrában fennálló tartalmi igényt a hazai televíziós tartalomgyártás utánpótlása híján.

A hidegháborús nosztalgia atmoszférája szintén nem csak kelet-európai, pusztán az elveszített biztonságérzet elvesztéséből származó jelenség, hanem általános, globális és transznacionális érdeklődés veszi körül a korszakot, amely az amerikai popkultúra korábban említett példáiból is kitűnik. A szocialista nosztalgia tárgyaként a fogyasztói és tömegkultúra termékei érték célba, amely köré a kortárs médiában számottevő közösségi médiabeli csoportosulások szerveződnek.³⁴ Figyelemre méltó a nosztalgia ironikus megnyilvánulása (Velikonja, 2009, p. 539-545), különösen annak a mémkultúrával való találkozásában. Ilyen a *Szomszédok*, mint elterjedt mém- alapanyag, amely azon kortárs mintázat esete, hogy egyes, a hidegháború után született, társadalmi csoportok ironikus rajongást mutatnak a szocialista tömegkultúra iránt. A *Mézga Géza Apokalipszis Szekta* oldala³⁵ a *Mézga család*ot használja ennek matériájaként. A *Mézga család* nosztalgikus minősége itt találkozik a korszak és Kádár János személyének ma is tetten érhető kultuszával és az időszak átörökített gyakorlatait övező, a szocializmus után születettek ironiájával és kultúrájával. A *Mézga család* és annak kortárs módosulatai, mint az *Apokalipszis Szekta*, vagy a korábban említett *Nyugati nyaralás* a tömegkultúra erős identitásképző hatását, és a szocialista televízió kulturális referenciáinak kortárs befolyását alátámasztó esetek, amelyekkel szemléltettem a populáris és televíziós kultúra szélesebb körű tudományos megközelítésének relevanciáját a jelenben.

³⁴ Például: Kádár János Baráti Kör. [Facebook oldal]. Facebook. December 29, 2022, <https://www.facebook.com/groups/560167460825483>; „Retro, made in Hungária” csoport. [Facebook oldal]. Facebook. December 29, 2022, <https://www.facebook.com/groups/244342599393077>

³⁵ Mézga Géza Apokalipszis Szekta. [Instagram oldal] Instagram, December 29, 2022, <https://www.instagram.com/mezgagezaapokalipszisszekta/>

Felhasznált irodalom

1. Autio-Sarasmo, S. & Miklóssy, K. (2011). Introduction: The Cold War from a new perspective. In S. Autio-Sarasmo, & K. Miklóssy, (Eds.), *Reassessing Cold War Europe*, (pp. 1-15). New York, Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203841389>
2. Badenoch, A., Fickers, A., & Henrich-Franke, C. (2013). Introduction. In A. Badenoch, A. Fickers & C. Heinrich-Franke, (Eds.), *Airy Curtains in the European Ether: Broadcasting and the Cold War*, (pp. 9-21). Nomos Verlagsges.Mbh + Co. <https://doi.org/10.5771/9783845236070>
3. Bednařík, P. (2013). The production of Czechoslovakia's most popular television serial: The hospital on the outskirts and its post-1989 repeats. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 2(3), 27-36. <http://doi.org/10.18146/2213-0969.2013.jethc029>
4. Beutelschmidt, T. & Oehmig, R. (2014). Connected enemies?: Programming transfer between East and West during the Cold War and the example of East German television. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 3(5), 60-67. <http://doi.org/10.18146/2213-0969.2014.jethc056>
5. Bódy, Zs. (2016). A Népeségtudományi Kutatóintézet története és a népesedéspolitika a Kádár-rendszerben. *Demográfia*, 59(4), 265–300. <https://doi.org/10.21543/Dem.59.4.1>
6. Bönker, K. Obertreis J. & Grampp S. (2016). Introduction. In K. Bönker, J. Obertreis, and S. Grampp, (Eds.), *Television beyond and across the iron curtain*, (pp. vii-xxxviii). Cambridge Scholars Publishing.
7. Bren, P. (2010). The socialist family and its caretakers. In P. Bren, *The greengrocer and his TV: The culture of communism after the 1968 Prague Spring*. Ithaca, Cornell University Press.

8. Brown, E. & Grover, M. (Eds.). (2012). Introduction. In E. Brown, M. Grover, *Middlebrow literary cultures: The battle of the brows, 1920-1960*. London, Palgrave Macmillan.
9. Cantor, P. A. (1999). The Simpsons: Atomistic politics and the nuclear family. *Political Theory*, 27(6), 734-749. <https://doi.org/10.1177/0090591799027006002>
10. Coontz, S. (2000). *The way we never were: American families and the nostalgia trap*. New York, Basic Books. (Original work published 1992).
11. Császi, L. (2009). A médiaerőszak mint a társadalmi erőszak szimbolikus helyettesítője. In L. Stachó, B. Molnár (Eds.), *A médiaerőszak: Tények, mítoszok, viták*, (pp. 101-123). Budapest, Századvég Kiadó Mathias Corvinus Collegium.
12. Dayan, D. & Katz, E. (1992). *Media events: The live broadcasting of history*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1smjvm9>
13. Dirlik, A. (2003). Global modernity? Modernity in an age of global capitalism. *European Journal of Social Theory* 6(3), 275–292. <https://doi.org/10.1177/13684310030063001>
14. Eisenstadt, S. N. (2000). Multiple modernities. *Daedalus*, 129(1), 1–29. <https://www.jstor.org/stable/20027613>
15. Evans, C. (2016). Programmnai Politika: Audience research and the creation of the channel 1 schedule. In C. Evans, *Between truth and time: A history of soviet central television*, (pp. 47-81). New Haven, Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/yale/9780300208481.001.0001>
16. Galligan Y. Clavero S. & Calloni M. (2007). Introduction. In Y. Galligan, S. Clavero & M. Calloni, *Gender politics and democracy in post-socialist Europe*, (pp. 11-16). Barbara Budrich. <http://dx.doi.org/10.2307/j.ctvbkjtqn>

17. Ghodsee, K. & Orenstein M. A. (2021). Introduction: Transition from Communism – Qualified Success or Utter Catastrophe?. In K. Ghodsee & M. A. Orenstein, *Taking stock of the shock: Social consequences of the 1989 revolutions*, (pp. 1-17). New York, Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197549230.002.0007>
18. Goral, P. (2014). Introduction. In P. Goral, *Cold War rivalry and the perception of the American west*, (pp. 1-9). London, Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137364302>
19. Gray, A. (2013). Televised Remembering. In *Research Methods for Memory Studies* (pp. 79-96). Edinburgh, Edinburgh University Press, <https://doi.org/10.1515/9780748683475-006>
20. Hammer, F. (2013). Coy utopia: Politics in the first Hungarian TV soap. In A. Imre, T. Havens, & K. Lustyik, (Eds.), *Popular Television in Eastern Europe during and since Socialism*, (pp. 222-240). London. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203110201>
21. Hansen, K. T., Keszeg, A. & Kálai, S. (2020). From remade drama to original crime: HBO Europe's original television productions. *European Review* 29(5), 601-617. <http://dx.doi.org/10.1017/S1062798720001131>
22. Hartley, J. (1996). Citizens of media. In J. Hartley, *Popular reality: Journalism and popular culture*, (pp. 57-77). London, Arnold.
23. Henry, M. A. (2012). *The Simpsons, satire, and American culture*. New York, Palgrave Macmillan. <http://dx.doi.org/10.1057/9781137027795>
24. Huxtable, S., Mihelj, S., Bardan, A. & Szostak, S. (2017). Festive television in the socialist world: From media events to media holidays. *The Journal of Popular Television*. 5(1). 49-67. http://dx.doi.org/10.1386/jptv.5.1.49_1
25. Imre, A. (2013a). Adventures in early socialist television edutainment. In A. Imre, T. Havens, & K. Lustyik, (Eds.), *Popular Television in Eastern Europe during and since Socialism*, (pp. 30-46). London. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203110201>

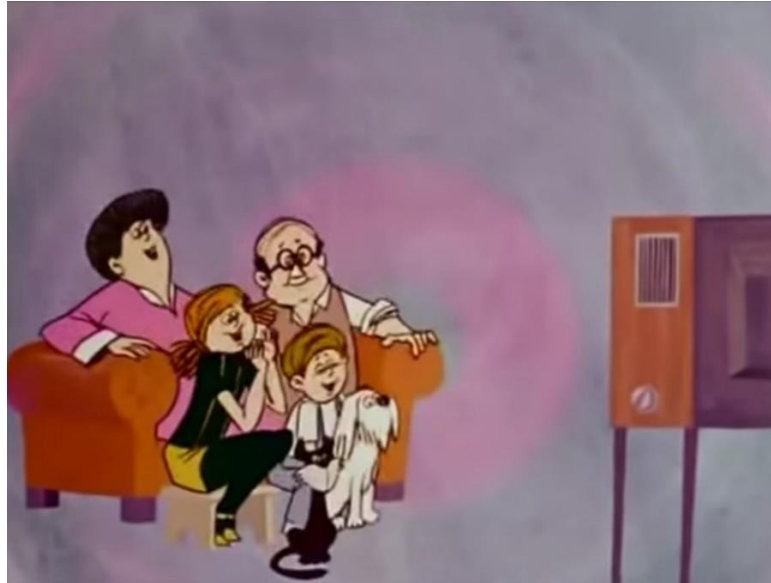
26. Imre, A. (2013b). Television for socialist women. *Screen*, 54(2), 249–255. <https://doi.org/10.1093/screen/hjt015>
27. Imre, A. (2016). *TV Socialism*. Durham, Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822374466>
28. Imre, A. (2018, tavasz). Minőség és televízió. Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*. <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/>
29. Imre, A. Havens, T. & Lustyik, K. (2013). Introduction. In A. Imre, T. Havens, & K. Lustyik, (Eds.), *Popular television in Eastern Europe during and since socialism*, (pp. 1-12). London. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203110201>
30. Kackman, M. (2008). Quality television, melodrama, and cultural complexity. *Flow*. <http://flowtv.org/?p=2101#printview>.
31. Kaufer Busch, E. (2009). Ally McBeal to Desperate Housewives: A brief history of the postfeminist heroine. *Perspectives on Political Science*, 38(2), 87-98. <http://dx.doi.org/10.3200/PPSC.38.2.87-98>
32. Killingsworth, M. (2007). Opposition and dissent in soviet type regimes: Civil society and its limitations. *Journal of Civil Society*, 3(1), 59–79. <http://dx.doi.org/10.1080/17448680701390745>
33. Lotz, D. A. (2004). Textual (im)possibilities in the U.S. post-network era: Negotiating production and promotion processes on lifetime's any day now. *Critical Studies in Media Communication*, 21(1), 22–43. <http://dx.doi.org/10.1080/0739318042000184389>
34. Lundgren, L. (2012). Live from Moscow: The celebration of Yuri Gagarin and transnational television in Europe. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 1(2), 45– 55. <https://doi.org/10.25969/mediarep/14056>.

35. Lundgren, L. & Evans C. (2017). Producing Global Media Memories: Media Events and the Power Dynamics of Transnational Television History. *European Journal of Cultural Studies*, 20(3), 252–270. <http://dx.doi.org/10.1177/1367549416682240>
36. Mihelj, S. (2017). Memory, post-socialism and the media: Nostalgia and beyond. *European Journal of Cultural Studies*, 20(3), 235–251. <http://dx.doi.org/10.1177/1367549416682260>
37. Mihelj, S. & Huxtable, S. (2016). The challenge of flow: State socialist television between revolutionary time and everyday time. *Media, Culture & Society*, 38(3), 332–348. <http://dx.doi.org/10.1177/0163443715594869>
38. Mihelj, S. & Huxtable, S. (2018). *From media systems to media cultures: Understanding socialist television*. New York, Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781108525039>
39. Mustata, D. (2013). Television in the age of (post)communism: The case of Romania. In A. Imre, T. Havens, & K. Lustyik, (Eds.), *Popular television in Eastern Europe during and since socialism*, (pp. 47–64). London. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203110201>
40. Nemes, E. & Bárdosi, M. (2007). Könyvtárak és olvasási, könyvtárhasználati szokások 50 év távlatában, a Központi Statisztikai Hivatal adatai alapján. *Könyvtári Figyelő* 18(2), 209–226.
41. Panka, D. (2020). 'Mystic and a little utopistic': The Mészáros family as cynical utopia. *Science Fiction Film and Television*, 13(3), 341–362. <https://doi.org/10.3828/sfftv.2020.20>
42. Péteri, Gy. (2004). Nylon curtain: Transnational and transsystemic tendencies in the cultural life of state-socialist Russia and East-central Europe. *Slavonica*, 10(2), 113–123. <http://dx.doi.org/10.1179/136174204790105749>

43. Smith, N. L. (2018). A nice home at the end of the cul- de-sac: Hawkins as infected postmodern suburbia. In K. J. Wetmore Jr., (Eds.), *Uncovering Stranger Things: Essays on eighties nostalgia, cynicism and innocence in the series*, (pp. 215-224). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12892>
44. Somogyvári, L. (2019). „Tudjuk azt, hogy május 1-je nagyon jelentős kérdés...” Vizuális propaganda az ötvenes-hatvanas években. *Per Aspera ad Astra*, 6(1), 99-120. <https://doi.org/10.15170/PAAA.2019.06.01.06>
45. Szilvássy, O. (2012). Üzenet a múltból és a jövőből: Irónia és intertextualitás A Mézga családban. *Médiakutató*, 13(4), 89-97. https://www.mediakutato.hu/cikk/2012_04_tel/09_uzenet_a_multbol
46. Takács, R. (2014). „Lejönni az injekcióstúrról” A keleti és nyugati televíziózással kapcsolatos eltérő társadalmi és kulturális várakozások Magyarországon és az államszocialista országokban 1953 után. *Információs Társadalom*, 14(4), 95–112. <https://dx.doi.org/10.22503/inftars.XIV.2014.4.6>
47. Valuch, T. (2013). *Magyar hétköznapiak: Fejezetek a mindennapi élet történetéből a második világháborútól az ezredfordulóig*. Budapest, Napvilág Kiadó. <http://dx.doi.org/10.5195/ahca.2016.266>
48. Varga, B. (2020). Ördögi körök. *Metropolis*, 2020 (2) <https://metropolis.org.hu/ordogi-korok>
49. Velikonja, M. (2009). Lost in transition nostalgia for socialism in post-socialist countries. *East European Politics and Societies* 23(4), 535-551. <http://dx.doi.org/10.1177/0888325409345140>
50. Williams, R. (2007). *Television: Technology and cultural form*, (2nd ed.). London. Routledge, (Original work published 1974). <https://doi.org/10.4324/9780203426647>
51. Yurchak, A. (2005). *Everything was forever until it was no more: The last soviet generation*. Princeton, NJ: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400849109>

Ábrák

1. ábra. „A Mézga család főcíme”, Nepp József, *Üzenet a Jövőből – A Mézga család különös kalandjai*, 1970.



2. ábra. „A Simpson család főcíme”, Matt Groening, *The Simpsons*, 1989.



3. ábra. „The Itchy & Scratchy Show”, Matt Groening, *The Simpsons*, *Itchy & Scratchy & Marge* 1990.



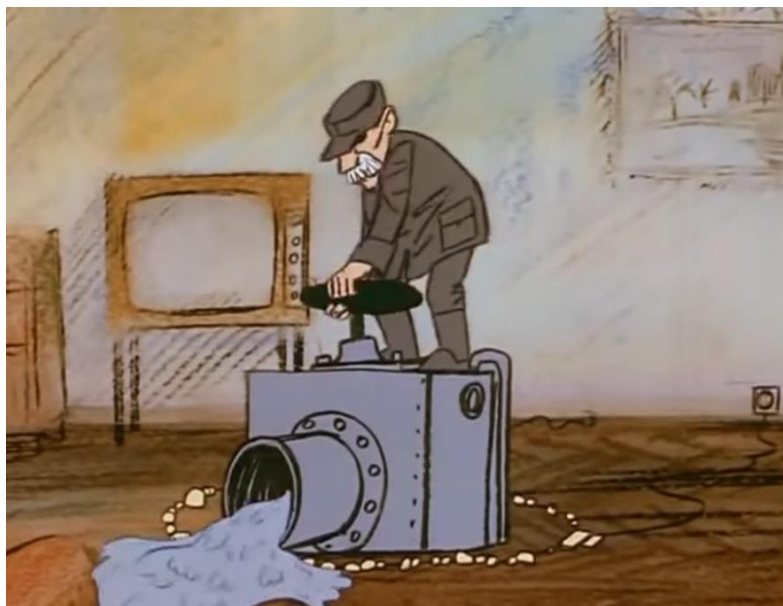
4. ábra. „Táncdal”, Nepp József, *Üzenet a Jövőből – A Mézga család különös kalandjai*, *A Táv Szervíz*, 1970.



5. ábra. „Bemondó”, Nepp József, *Üzenet a Jövőből – A Mézga család különös kalandjai*, A Táv Szervíz, 1970.



6. ábra. „Riportfilm”, Nepp József, *Üzenet a Jövőből – A Mézga család különös kalandjai*, A Táv Szervíz, 1970.



7. ábra. „A rendőrpáros”, Nepp József, Ternovszky Béla, *Vakáción a Mészga család, Egymillió Dollár*, 1980.

