

Keszeg Anna

A SOROZATSZERŰSÉG A KORTÁRS TELEVÍZIÓS SOROZATOK PERSPEKTÍVÁJÁBÓL*

Horkheimer és Adorno 1944-ben diagnosztizálta *kultúrriparként* az általuk akkor uralkodónak vélt, már a diagnózisuk születésekor is egy évszázados kultúrafogyasztási és -termelési logikát.¹ Jól tudjuk, mennyire markánsan és kritikusan foglaltak állást ezzel a jelenséggel szemben. Fogalmukat azonban az elmúlt két évtizedben több teoretikus is újratárgyalta, hiszen az általuk leírt logika nem szorult vissza, hanem egyre komplexebb formát öltve maradt uralkodó. Igaz, hogy ma inkább a terminus többes számú alakját használják (kulturális iparágak) vagy pedig a „kulturális”-t „kreatív”-ra cserélve alkalmazzák (kreatív iparágak),² de e módosított megnevezések továbbra is központi szerepet játszanak abban, ahogyan a kultúrával kapcsolatos döntéshozatal végbemegy, ahogyan ma a kultúra a társadalmi rendszer egyéb szegmensei közé ékelődik, helyet keres és helyet csinál magának. Azért indítom ilyen messziről a sorozatokkal kapcsolatos fogalmi áttekintéseket és tudományos kutatásokat érintő bemutatómat, mert a sorozat több mint kétszáz éve a kultúrpar domináns formulája, s a sorozatképzés igényének felfedezése tulajdonképpen a kulturális iparágak megszületését jelenti. Valójában a sorozat mellett még a történetmesélés iránti igénynek a felismerése kell ahhoz, hogy az a kulturális logika, amely a nyugat-európai társadalmakban valamikor a 19. század elején kialakult és máig uralkodó maradt, működésbe lépjen.

A sorozatot a periodikus sajtó szakemberei találták ki. Ők vették észre azt a tendenciát, amit minden amatőr fogyasztó ismer, hogy egy

* E rövid összefoglaló egy doktori szeminárium beszélgetésén és olvasmányain alapszik, melyet Kálai Sándorral tartottam a Debreceni Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában a 2014–2015-ös tanév őszi félévében. A gondolatmenet kialakításában oktatótársam mellett Fazekas Hanna és Mészáros Péter megjegyzései voltak különösen inspiratívak.

1 Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *A kultúrpar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása = A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat–Atlantisz–Medvetánc, Budapest, 1990, 147–200.

2 A fogalomhasználatok alakulásához lásd David HESMONDHALGH, *Cultural and Creative Industries = The Sage Handbook of Cultural Analysis*, Sage, London, 2007, 552–569.

adott termék iránti vágy nem korlátozódik egy adott egységre, hanem a kérdéses termékhez hasonló, azzal egy családba tartozó, s így sorozatot alkotó egyéb termékekre is kiterjed. Ha birtokomban van egy Hemnes bútordarab, és az bevált, akkor nagy valószínűséggel törekedni fogok arra, hogy beszerezsem a sorozat többi példányát is, éppen úgy, ahogy *A fekete város* első részlete után a Vasárnapi Ujság többi lapszámát is megvette a valamikori hírlapolvasó, hogy a regény részleteiből teljes sorozata legyen. Kíváncsiak vagyunk a folytatásra, az összehatásra, birtokolni akarjuk a teljes szériát. Alighanem az sem véletlen, hogy azzal párhuzamosan, hogy a születő kultúripar kitalálta a sorozatot, fogyasztói részről megszületett a gyűjtőszendvedély, a gyűjtemény pedig a társadalmi rang tartozéka, biztosítéka, garanciája lett. Ahol sorozatok vannak, ott a sorozatokból gyűjtemények lesznek: nagyon sokféle logikája alakult és alakul ki annak, ahogy a birtokosok gyűjteményeket határolnak le és határoznak meg, mint ahogy annak is, ahogy a producerek sorozatokat találnak ki, illesztenek össze és bontanak részekre. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a társadalmi hierarchiák képződése a kulturális iparágak felől nézve a sikeres sorozatgyártók és a legkiterjedtebb/legritkább elemeket tartalmazó gyűjteménnyel rendelkező sorozattulajdonosok viszonya alapján írható le.

A sorozatképzés logikája az elmúlt öt évtizedben a televíziós narráció történetmesélési sémáiban játszotta a legforradalmibb szerepet. A televíziós sorozat ötven év alatt olyan karriert futott be, hogy abból egy *A nyugat alkonya* típusú monográfiát bármikor könnyűszerrel össze lehetne rakni. A hatvanas években a háztartásokban elterjedtté vált televízió elkezdte a saját esztétikáját kitalálni: a televíziós sorozat műfajának születése ekkorra datálható, a hetvenes évektől pedig már a társadalmi problémákra reflektáló, tudatosan szerkesztett sorozatok is jelen vannak az amerikai televíziózásban. A nagy robbanást a hetvenes évek óta létező kábeltelvíziók tartalomfejlesztőként való megjelenése jelentette a nyolcvanas évek végén, s az amerikai sorozatkultúra kétezres évek első évtizedére tehető aranykora után az új évezred második évtizede az európai sorozatok sikertörténeteit hozza el. A televízió aranykorát jelentő sorozatok – úgy tűnik – könnyűszerrel vészelik át a televízió halálát hirdető digitális korszaknyitást, illetve nekik köszönhetően történik meg a televízió továbbélése a digitális és online sorozatnézés új stratégiáival kiegészülve. Úgyhogy mindjárt két nagy elbeszélés alkonya és tündöklése is itt van egyben: a sorozatszerűség és a televíziós formátumoké.

A sorozatok kapcsán sokszor beszéltek áttörésről, a filmgyártás megújulásáról, a kreatív iparágak új formátumainak kialakulásáról, a promótálás innovációjáról, a kulturális marketing újjászületéséről, illetve sokszor azonosították őket a kétezres évek kulturális fogyasztásának uralkodó mintázataként. Ezekről az optimista és teljes joggal védhető megállapításokról mind lehetne beszélni, itt azonban inkább arra vállalkozom, hogy a sorozatokkal kapcsolatos tudományos vizsgálatok négy nagy problémacsoportját tekintsem át. Ezek (1) a műfajiság és a narrációs technikák, (2) a rajongói közösségek, (3) a sorozatok valóságvonatkozása, valamint (4) a franchise-transzsfikcionalitás kérdésköre.

Series és serial dialektikája a komplex televízióban

Jason Mittell, akinek a narratív komplexitásról írott tanulmánya a sorozatokkal kapcsolatos magyar nyelvű tanulmányokban rendszeresen előkerül, friss monográfiájában komplex televízióknak nevezi azt a műsor-szolgáltatói stratégiát, amely a kortárs televíziós produkciókat jellemzi.³ A kifejezés a műsörtípusok olyan narrációs technikáira és műfaji mintáira utal, amelyek a szakirodalomban korábban leírt típusok innovatív használatából és hibridálásából keletkeznek. Legalapvetőbb példaként a *series* és *serial* típusú építkezés oppozíciójának meghaladását említem, amely ellentét lebontását Bujdosó Ágnes is tárgyalja 2011-es tanulmányában.⁴ Ez az oppozíció a sorozatszerűség két alapvető típusát jelenti. *Serial*nek nevezzük azokat a sorozatokat (a francia szakirodalomban *feuilleton*), melyek egy fikatív elbeszélés „széthúzásából”, kiterjesztéséből építkeznek, s annak alapparamétereit variálják. Ezek a variációk Stéphane Benassi felosztása szerint lehetnek szemantikaiak (értékek, személyek és személyiségek, ideológiák rugalmassága és fejlődése), időbeliek (ritmusváltás, ellipszis, az elbeszélés idejének sűrítése, illetve tágítása) és narratívak (a narratív lehetőségek megsokszorozása, újrakezdés, felfüggesztés).⁵ Ezt a variabilitást az elbeszélés

3 Jason MITTELL, *Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban*, Metropolis 2008/4., 30–53; Uő., *Complex TV*, New York University Press, New York, 2015 (online verzió: <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision>).

4 Bujdosó Ágnes, *Televíziós sorozatok, médiumidentitás, műfajtudat*, Alföld 2011/9., 70–80.

5 Stéphane BENASSI, *Sérialité(s) = Décoder les séries télévisées*, szerk. Sarah SEPULCHRE, De Boeck, Bruxelles, 2011, 75–105. A tanulmány végén az alábbiakban említett kategóriák mátrixszerű összefoglalása is olvasható.

térbeli és diszkurzív állandósága ellensúlyozza. Éppen ez utóbbiak azok az elemek, amelyek változóak a másik prototípus, a *series* esetében. Itt éppen a szemantikai, időbeli és narratív elemek állandósága adja azt a sémát, amelyen belül a térbeli és diszkurzív elemek változatossága idéz elő feszültséget, alakítja ki a várakozást és a nézői azonosulást. A *series* és *serial* két alapformája mellett léteznek a sorozatok egyéb variánsai: a többrészes tévéfilm, a nyári sorozat, a történelmi sorozat, a *saga*, a csoportról szóló sorozat, a szappanopera (döntően *serial* jellegűek), a kereséssorozat, a *sitcom* (döntően *series* jellegűek).

A két típus – a jelzett műfaji variánsok ellenére – korábban tisztán azonosíthatóan volt jelen: gondoljunk például a *serial* esetében a kánonikus *Dallasra* (1978–1991), amely a Ewingok texasi történetét építette kitartóan, a *series* esetében pedig az időközben magyar emlékezhelyülé avanszált *Columbóra* (1971–2003), ahol a felügyelő emberismerete mint szemantikai állandó folyamatosan biztosította azt, hogy a nézőt egy olyan bűntörténet előtt tartsa ott, amelyben a szinte tökéletes gyilkosság elkövetőjének kilétét az első perctől ismerjük, az egyes részek pedig arról szólnak, hogyan állít a lelki szegénységre rájátszó nyomozó pszichés csapdát gyanúsítottjainak. Azonban jóval nehezebb dolgunk van, ha ezt a két fogalmat például a *Game of Thrones* (*Trónok harca*, 2011–) vagy a *Sherlock* (2010–) példájára szeretnénk alkalmazni. Igaz, hogy a *serial*logika az első esetben erősebb, míg a másodikban a *series* jellegnek van fontosabb szerepe, de a történet alakításában éppen az ellenkező logika beépítésének van olyan funkciója, hogy képes rácáfolni a nézői elvárásokra.

A George R. R. Martin kötetének adaptációjaként létrejött *Trónok harca* idén véget ért ötödik évadában a gyártóknak meg kellett küzdeniük azzal a problémával, hogy a sorozat hogyan előzi be a könyvet. Jon Snow váratlan meggyilkolásával (minden spekuláció szerint valamilyen formában tovább kell élnie, azonban 2015 augusztusában abban kell maradnunk, hogy Jon Snow nincs többé) egy olyan szemantikai állandót iktattak ki a gyártók, amely a *serial*logika alakításához elengedhetetlen: ez volt az a karakter, akinek származásvonala olyan titkot rejt(het)ett, amely a vastrón követelésében biztosított volna teljes legitimitást a számára. A sorozat lezárásával kapcsolatos elégedetlenség éppen emiatt volt annyira vehemens: a rajongói közösségek a *serial* folytathatóságát kérték számon David Benioffon és D. B. Weissen. A *series* jellegű *Sherlock* esetében pedig a Watson magánélete köré épített harmadik évad okozott csalódást azzal, hogy túlságosan is *serial*-

elemekből építkezett, s a karakterek, ideológiák és értékek állandóságát kérdőjelezte meg, amikor fejlődésükben, határaik feszegetése közben mutatta meg a szereplőket. Márpedig az enigmatikus Sherlock Holmes esetében éppen az a szemantikai állandó, hogy nem tudunk róla mindent.

Hozzunk még egy példát a heterogenítésra: az e cikk írása közben éppen katasztrofikus recepciójú második évadának utolsó epizódja előtt álló *True Detective (A törvény nevében, 2014–)* egy, az ötvenes évek közepén Alfred Hitchcock által sikerre vitt formátum (*Alfred Hitchcock Presents [Alfred Hitchcock bemutatja], 1955–1962*) újraélesztésével kísérletezik, az antológiasorozattal, ahol a házigazda mint szemantikai állandó nyújtja a show minőségének garanciáját. Ebben az esetben Nic Pizzolatto neve a garancia arra, hogy az első évaddal kapcsolatos elvárások jogosan állíthatók az új történetet, új szereplőgárdát felsorakoztató és a fentebb jelzett elemek szinte mindegyikét megváltoztató második szemből szemben is. Az antológia a házigazda szerepe révén egyfajta diszkurzív állandóság mellett érvel. Ennek a sorozattípusnak az ismeretlensége, váratlansága okozza azt a tanácstalanságot, melyet a magyar sorozatkultúra központi orgánusaként működő Comment:com blog hozzászólásaiban is érzékelt lehetett: a második évad nézői többször is kifejezték afölötti elégedetlenségüket, hogy ezúttal nem Matthew McConaughey (Rustin Cohle) és Woody Harrelson (Martin Hart) sztárpárosa irányítja a nyomozást. Ebben a tanácstalanságban az is szerepet játszik, hogy Pizzolatto a magyar közönség egy nagyon kis szeletére számára képes húzónévként működni.

De mi is a húzónév? Ezzel a kérdéssel a komplex televízió sorozatai el is vezetnek a másik nagy kérdéshez: a sorozatok és műfaji hagyományok kulturális beágyazottságának kérdéséhez. Az európai *auteur* mozi, illetve a producer alapúként sztereotipizált, valójában azonban az innováció többféle lehetőségére nyitott amerikai filmes hagyományok konfliktusa ismerhető itt fel. Az amerikai sorozatkultúra sikerén elgondolkodó francia televíziós szakma⁶ egyenesen azt a kérdést is felveti, hogy az *auteur* alapú európai filmgyártás számára a sorozatkészítésben rejlő lehetőségek kevésbé elérhetőek. Egyszerűen azért, mert az önálló tartalom fejlesztését Franciaországban például mindössze egy kábelcsatorna, a Canal+ támogatja, így még egy sikeres sorozat esetében is két évet kell várni az évadok forgatása között. Ennek az időbeli résnek

6 Itt a *Le Monde* 2013. júniusi tematikus számára utalok (*La Vie en Séries [Az élet részekben]*), amely a sorozatok valóságábrázolásának rétegzettségére és életszerűségére helyezte a hangsúlyt.

pedig nemcsak a nézői elvárásokkal való szembesülésben van szerepe, hanem abban is, hogy kevésbé tudnak kialakulni olyan rendezői technikák, amelyek sorozatspecifikusak. Éric Rochant rendező például arról beszélt, hogy a *Mafiosa – A család* (2006–2014) című sorozat két évadának rendezése milyen gátakat szabadított fel benne, és hogyan hatott 2013-as nagyjátékfilmjének, a *Möbius*nak a stílusára. A briteknél a sorozatkultúra erőteljes újjászületése tapasztalható a BBC, az ITV és a Sky csatornák közötti versengésnek köszönhetően. A kulturális tradíciók továbbá olyan döntéseket is befolyásolnak, mint hogy a nagyjátékfilmenél a közönséggel jóval magasabb fokú interakciót megvalósító sorozat milyen szempontból követi a nézők elvárásait: lásd e tekintetben például a brazil, török vagy koreai sorozatok gyártási logikáját, ahol a karakterek alakításában a hősiesség kategóriája fontos szerepet játszik. Ezek a szemantikai elemek az egyes produkciók terjesztési szempontjait is meghatározzák. Francia nyelvterületen például e hősiességre épülő sorozatok a tengerentúlon rendelkeznek magas nézettséggel, míg a kontinentális Franciaországban az amerikai és brit sorozatokat követik.

Közvetítés, letöltés, rajongói közösségek és hierarchiák

Sokféle okát lehetne felsorolni annak, hogy miért nézünk sorozatokat. Martin Winckler francia orvos és sorozatszakértő kettőt említ ezek közül.⁷ Egyrészt egy gyártás felőli okot: a kábelszolgáltatók Amerikában igen erős konkurenciahelyzetbe állítják a produkciós szakembereket, s ez igényes produkciókra szocializálja a nézőt. Másrészt viszont van egy evolúciós biológiai érve is: a fikció élettapasztalatokat ad át, és a fikció iránti igényt, melyet sokáig az irodalom szinte egyedülként szolgált ki, ma a sorozatok nagymértékben kezdik kielégíteni.

Ez a nagyon általános magyarázat azonban nem ad választ arra, hogy miért szimpatikusabb valakinek mondjuk a *Mad Men* (*Reklámőrültek*, 2007–2015), mint a *Californication* (*Kalifornia*, 2007–2014). A sorozatok az elmúlt évtizedben meghatározó életstílustrendeket tudtak bemutatni, közösségeket alakítottak ki, közösségeket jelenítettek meg. Ezen a területen a sorozatokkal kapcsolatos vizsgálódások a közönségkutatások olyan nemes, a médiakutatásban sokszor szinte idealizált hagyományaihoz tudnak visszanyúlni, mint a *cultural studies*

7 Martin WINCKLER, *La vie à suivre*, Le Monde – Hors série 2013. június, 9–14.

és a birminghami iskola. Császi Lajos tanulmányainak köszönhetően ezeknek a kutatásoknak a nyomai nálunk is jól érzékelhetőek. Az etnográfiai és szociológiai módszereket alkalmazó vizsgálatok nézettségi adatokból indulnak ki, és attitűdvizsgálat révén a hősköz, az értékrendekhez való viszonyulásokat, nézési szokásokat írnak le. E vizsgálatok nagyon sokféle markerét különíthetik el az attitűd azonosításának. Stéphane Calbo például a nézés közbeni nonverbális reakciókat vizsgálva egy sorozat pozitív recepciója esetén az élvezet négyféle formáját határozta el: a visszafogott, a kitörő, a megelőlegezett és a reaktív típust. Dominique Pasquier ezzel szemben mélyinterjúkkal vizsgálta a sorozatokkal kapcsolatos reakciókat családok esetében: itt a származás és az attitűd közötti viszony megállapítására volt lehetőség.⁸

Ezekhez a digitális korszakot megelőző televíziós kutatásokhoz képest ma már elengedhetetlen a megváltozott nézési szokások, a hálózati közösség szerveződés különböző formáinak figyelembevétele. A *fansubing* és a *fanfiction* jelenségeinek vizsgálata dokumentálja az amatőr, kollaboratív jellegű tudástermelés (a Wikipédia mintáját követő Lostpedia, Fringepedia stb.), valamint a hálózati hierarchiák és elitek képződésének formáit.⁹ E közösségek legkorábbi formája a *The X Files* (*X-akták*, 1993–2002) sorozathoz kapcsolódott, ahol a közösségi fórumok kultúrájának korai fázisában először került sor arra, hogy egy sorozat alakulásával, ideológiájával kapcsolatos közösségi párbeszéd a világhálón alakuljon ki. Az online televíziózás következményeként az ingyenes és rajongói tartalomfejlesztés formái olyan szimbolikus tőkét is felhalmozhatnak, hogy a *Trónok harca* esetében például maga George R. R. Martin is egy olyan Svédországban lakó rajongó-fordító segítségét szokta kérni, ha az általa felépített fiktív világgal kapcsolatos emlékei nem lennének egészen tiszták, aki a fansubing világában vált ismertté.¹⁰

Komplex valóság – komplex sorozat

A komplex televízióknak van egy valóságrepresentáció tekintetében vett jelentése is. A 2000-es évek sorozatboomja ugyanis azzal is összefügg-

8 E kutatásokról lásd Laurence DOURY, *Comment analyser les publics des séries télévisées? = Décoder les séries télévisées*, 151–178.

9 *The Cult TV Book*, I., szerk. Stacey ABBOTT, B. Tauris, London – New York, 2010, 205–243.

10 Mélanie BOURDAA – Mona CHOLLET, *Sous-titrage en série*, Le Monde Diplomatique 2014. április, 27.

gésben állt, hogy a sorozatok a valóságmegjelenítés egyre komplexebb és innovatívabb formáit hozták. Gondoljunk az iraki háború következményeit megjelenítő *Homelandre* (*A belső ellenség*, 2011–), a Fehér Ház szubkultúráját bemutató *House of Cardsra* (*Kártyavár*, 2013–) vagy a bűnmegjelenítés klasszikus sorozatára, a *The Wire*-re (*Drót*, 2002–2008), melyet többször neveztek a sorozatgyártás remekművének. A sorozat ötletgazdája, David Simon hihetetlenül izgalmas munkásságából, mely a tényfeltáró újságírás legnemesebb hagyományát emelte át a sorozatgyártásba, olyan példát említhetünk még, mint a 2010–2013 között futott *Treme*, amely New Orleans helyi közösségeinek felépülését, újrászerveződését dokumentálta a Katrina hurrikán támadása után. Lássunk közelebről egy olyan példát, amely a sorozatbeli valóságprezentációk finomodását egy korábbi sorozathoz képest tudja megmutatni.

Lena Dunham 2012-ben indult sorozata, a *Girls* (*Csajok*, 2012–) tudatosan idézi meg a kilencvenes évek négy nőkarakterre alapozó kultikus sorozatát, a *Sex and the Cityt* (*Szex és New York*, 1998–2004), majd átírja azt a digitális bennszülöttek generációjára. Igaz ugyan, hogy a *Csajok* viszonya egy nemzedékkel korábbi előképéhez kritikus, s talán többet örökölt Woody Allentől, illetve a *Seinfeld* (1989–1998) című sorozattól, mint a Darren Star és Michael Patrick King ellentétes koncepciói alapján alakuló *Szex és New York*tól, a leszármazásvonal mégis beszédes. Dunham arra kíváncsi, mi történik azokkal a húszas éveikben járó lányokkal, akik elhitték, New Yorkban lehet olyan életet élni, mint amilyen Carrie Bradshaw-é. Amennyiben ez nem sikerül nekik, természetesen csakis saját magukat hibáztatják. S ha a *Szex és New York*ot a narcisztikus individualizmus kultikus sorozatának tekintették,¹¹ a *Girls* az individualizmus aktualizált diagnózisát nyújtja. A *Szex és New York*hoz képesti meghatározódást most jellemezzük azzal, ahogyan a korábbi sorozat szlogenjét a *Girls* kifordítja. Az első esetben a szlogen így hangzott: „Carrie Bradshaw tudja, milyen a jó szex, vagy nem fél megkérdezni”, itt viszont „Hannah Horvath tudja, milyen a rossz szex, vagy nem fél megkérdezni”. A szójáték jól érzékelteti, hogy ezzel az egyszerű kifordítással magunk mögött hagyjuk az ideált, s lesz helyette tapasztalat, kíváncsiság ott, ahol nincs ambíció és elvárás. És ez a kulcsfontosságú kérdés: hogyan tud a felnőtt életbe beleszokni egy olyan generáció, melyet kisgyerekkorától kezdve folya-

11 Lásd például Kim AKASS – Janet McCABE, *Reading Sex and the City*, I. B. Tauris, London – New York, 2004.

matosan a saját hang, a saját hiteles életgyakorlat megtalálására serkentettek, s ezzel még annak a bizonyosságát is elvesztette, hogy ugyanabban keresi-e a hitelességet, mint a szülei? Ezért lesz e sorozat sok értelmezésben egzisztencialista,¹² hiszen az „élet nagy dolgairól” szól: életről, halálról, szerelemről, munkáról – azokról a komponensekről, amelyekről jól tudjuk, hogy nem opcionálisak. A sorozatból éppen az derül ki, hogy a mindenben az opciókhoz szokott generáció mennyire nehezen bánik a nem opcionális dolgokkal, mennyire aggasztóan kell jelentést, értelmet keresnie bennük. A Dunham-jelenség eddigi teljesítménye éppen az, hogy eljuttatja hőseit a felnőtté válás és a nem opcionális opciók területére.

Franchise és transzfikcionalitás

Az utolsó említett jelenségkör a franchise-é és a transzfikcionalitása. A sorozatok – bár a televíziós médium szülöttei – a kortárs kreatív iparágakra jellemző transzmediális narrációk leggazdagabb eszköztárát mutatják fel. A jelenségcsoportot Henry Jenkins és a konvergens médiajelenségek más teoretikusai írták le úgy, hogy abban a produkciós, a poétikai és a közönségvizsgálatok szempontjai egyaránt érvényesültek. Itt terjedelmi okokból eltekintek Jenkins klasszikusnak számító munkáinak idézésétől, utalok viszont két, a környezetéből kiinduló munkára. Az egyik a Jonathan Gray és Derek Johnson szerkesztésében megjelent, a szerzőség és a kreatív iparágak viszonyát áttekintő tanulmánykötet, melyben a sorozatokhoz hasonló többszerzős és szoros határidejű alkotástípusok szerzői jogi fogalmait elemzik olyan esettanulmányokon keresztül, amelyek a *spin-offok* (korábbi sorozatokból emancipálódó minisorozatok vagy egy-egy sorozat részjelenségéhez kapcsolódó új sorozatok) és a *crossoverek* (sorozatkeresztezések) számos jelenségét érintik.¹³ Különösen izgalmasak Angela Ndaliansis kutatásai, melyek a kortárs érzékeléskultúra átalakulását tematizálják a horrorfilmek, horrorsorozatok transzmediális adaptációinak elemzésén keresztül.¹⁴

12 Lásd például Chelsi Barnard ARCHIBALD, *Jessa the Existentialist = Girls and Philosophy*, szerk. Richard GREENE – Rachel ROBINSON-GREENE, Open Court, Chicago, 2015, 61–73.

13 Lásd különösen Ian GORDON, *Comics, Creators and Copyright. On the Ownership of Serial Narratives by Multiple Authors = A Companion to Media Authorship*, szerk. Jonathan GRAY – Derek JOHNSON, Wiley, Blackwell, 2013, 221–239.

14 Lásd Angela NDALIANIS, *Transmedia and the Sensorium. From Blair Witch to True Blood = The Horror Sensorium. New Media and the Senses*, McFarland Pub, McFarland, 2012, 163–193.

S ha az előbbiekből egy, a millenárisok viselkedésmintáit tematizáló sorozatot hoztam fel példaként, e rövid összefoglaló zárásaként is egy, a digitális bennszülöttekre épült sorozat transzmediális fogásainak elemzését említem. Louisa Stein a digitális eszközkultúra alakulását a *Gossip Girl* (*A pletykafészek*, 2007–2012) című sorozat kontextusában elemezte:¹⁵ e sorozat, mely a 2010-es évek gazdag New York-i fiataljainak életét mutatta be egy ismeretlen identitású hálózati pletykaterjesztő perspektívájából, s a narráció középpontjába helyezte az okostelefont. Blair Waldorf és Serena van der Woodsen egyetlen lépése sem maradt dokumentálatlanul a rejtélyes narrátor uralta hírfolyamokon. A sorozat a digitális hatalom működését, erejét mutatta meg, s kiegészült olyan alkalmazásokkal, amelyek e hatalom gyakorlásának lehetőségét adták meg a rajongóknak. A Facebookon a Social Climbing, a Second Life-ban a Gossip Girl extenzió tették lehetővé az immerzív fogyasztás folytatódását. A Social Climbing alkalmazáson keresztül a Facebook-felhasználó meghívókat kapott a sorozatban említett eseményekre, magánpartikra, születésnapokra és divatbemutatókra, illetve maga is szervezhetett eseményeket, része lehetett a pletykafészek hálózatának. A Second Life-ban pedig avatárjával azokban az Upper East Side-i üzletekben vásárolhatott, ahol a sorozat hősei. A Second Life leágazása 2008-ban online áruházként kezdett működni a bluefly.com webáruházon keresztül, ahol nem a sorozat arculati elemeit hordozó emléktárgyakat lehetett vásárolni, hanem olyan divat- és dizájnmarkák termékeit, amelyeket a sorozat szereplői is használtak. Vagyis megvásárolhatóvá vált a sorozat szereplőinek életstílus. *Product placement* és olcsó marketingfogás mindez – mondhatnánk, azonban Louisa Stein elemzése kimutatja, hogy a sorozatbeli események mediált bemutatása a hírfolyamokon, üzenetekben valójában a digitális bennszülöttek ambivalens és repetitív, alapvetően nosztalgikus valóságtapasztalatát tudta reprodukálni. Példaként idézi a központi pár, Blair és Chuck első csókját, amely egy New York-i taxiban következik be, s megmutatásakor a sorozat olyan vizuális elemekkel élt, mintha egy megszakadó közvetítést látnánk. Hiszen a csókot nem megélik a szereplők, hanem a pletyka szól róla. Stein úgy látja, hogy ezek a technikák teszik működőképessé a transzmediális immerziós játékokat is.

Miközben ezt írtam, a sorozatfigyelő alkalmazásom szerint három jelenleg futó sorozatot nézek, hat olyan van, amelynek folytatása beje-

15 Louisa STEIN, *Gossip Girl, Transmedia Technologies = How to Watch Television*, szerk. Jason MITTELL – Ethan THOMPSON, New York University Press, New York, 2013, 338–346.

lentett (idén vagy 2016-ban folytatódik), illetve húsz produkciót tart számon az általam követett, de már nem sugárzott sorozatok címszó alatt. Jenkins terminológiájával élve „akafan” – ezekkel az alacsony számokkal – nem vagyok. Tudom viszont, hogy nem tartja a kor ütőerén a kezét az, akit a sorozatok jelensége nem érdekel. Az itt kínált körkép – minden hiányossága mellett – azt mutatja, hogy a tudományos érdeklődés is lépést tart a sorozatkultúra alakulásával.