

Tintába fojtott véleményszabadság

A képregénycenzúra jogi és kulturális vetületei a 20. századi Egyesült Államokban

KESERŰ BARNA ARNOLD*

A tanulmány célja a képregény mint médium komplex történeti, kulturális és jogi bemutatása. Áttekinti a képregény műfajának eredetét, kiemelve annak sokféle definícióját és műfaji változatosságát. Elemzi a képregényipar fejlődését, a képregények tömegmédiummá válását, majd azt követő átalakulását *niche* médiummá, és későbbi reneszánszát. Részletesen tárgyalja Fredric Wertham pszichiáter *Seduction of the Innocent* című könyvének hatását, a képregények körüli társadalmi vitákat, valamint az ezek nyomán kialakult Comics Code Authority létrejöttét és működését. Megvizsgálja a képregényipar önszabályozásának mechanizmusát, annak kulturális és jogi következményeit és jelentőségét. Végül arra a következtetésre jut, hogy a cenzúra ma már nem központi, nyílt szabályozó erőként, hanem rejtettebb, a vállalati márkasztratégiákban megjelenő kontrollként működik tovább, új kihívások elé állítva a kreatív szabadságot.

Kulcsszavak: képregény, cenzúra, Comics Code, médiajog

Freedom of speech drowned in ink

The legal and cultural dimensions of comic book censorship in the 20th century united states

This paper aims to present a comprehensive historical, cultural, and legal analysis of comics as a medium. It reviews the origins of comics, highlighting diverse definitions and the versatility of the genre. It analyses the development of the comic industry, including its rise as mass media, subsequent transformation into niche media, and later resurgence. It discusses the societal debates sparked by Fredric Wertham's influential book *Seduction of the Innocent*, leading to the establishment and operations of the Comics Code Authority. This study examines mechanisms of industry self-regulation, its cultural and legal impacts and significance. Finally, it concludes that censorship today functions less as overt, centralised regulation and more subtly through corporate brand strategies, challenging creative freedom.

Keywords: comics, censorship, Comics Code, media law

* Tanszékvezető egyetemi docens, Széchenyi István Egyetem Állam- és Jogtudományi Kar; ügyvéd. ORCID-azonosító: 0000-0002-6789-5246.

1. Bevezetés

A képregény egyszerre médium, művészeti forma és kulturális jelenség, amely a keletkezése óta jelentős társadalmi, kulturális és jogi vitákat generált. Bár sokan elsősorban szórakoztató tartalmat látnak benne, a képregények mélyebb elemzése rávilágít arra, hogy a társadalmi normák és értékek, valamint a politikai feszültségek tükröződnek a történeteikben és a szabályozásukban egyaránt. Tanulmányomban a képregény műfaji sajátosságaitól és történeti gyökereitől kiindulva elemzem azokat a folyamatokat, amelyek az elmúlt évszázad során formálták e médium társadalmi megítélését és jogi szabályozását az Amerikai Egyesült Államokban.

A tanulmány fő kérdései között szerepel, hogy milyen történelmi és kulturális tényezők határozták meg a képregények fejlődését, hogyan formálódott a jogi környezetük – különös tekintettel a Comics Code Authority létrejöttére és annak hatásaira –, továbbá hogyan változott e szabályozás szerepe a médium fejlődésével és társadalmi elfogadottságával párhuzamosan. Vizsgálom, hogyan váltak a képregények az ifjúságvédelem központi kérdésévé és fő antagonistájává, miképpen alakult ki és változott meg a Comics Code önszabályozó rendszere, és végül azt is, hogy a médium miként élte túl ezt az időszakot, megújulva és transzformálódva a 21. században. A tanulmány célja a képregény jogi és kulturális aspektusainak komplex elemzése, amelynek során rámutatok a médium szabályozásának belső ellentmondásaira, valamint arra, hogy a jog miként képes egyszerre korlátozni és ösztönözni a kreatív önkifejezést.

2. A képregények eredete és története

A képregényekre gondolva az átlagos olvasónak valószínűleg a superhősképregények jutnak eszébe, azonban mind napjainkban, mind történeti szempontból vizsgálva a képregények tematikusan és formailag is meglehetősen sokfélék. A képregények „többarcúak”, amit a különböző tudományterületek vizsgálatai is megerősítenek. A képregényeket szokás irodalomnak, művészetnek és médiának is tekinteni, de hivatkoznak rá para- és rajzolt irodalomként is. A képregénynek korszakonként és földrajzilag is számos válfaja alakult ki, különböző narratív és vizuális megoldásokkal, hol az irodalmi, hol a képzőművészeti oldalra helyezve a hangsúlyt.¹

A vizuális történetmesélés nem új keletű: már az első barlangrajzok is – írásbeliség hiányában – képek útján elevenítettek meg történeteket. Az egyiptomi képírás (a hieroglifák) már írásnak minősül, de betűk helyett képekkel ábrázolt. Az egyiptomi és a mezopotámiai képírás, majd később a görög és a római kultúra bővelkedett a vizuális narrációban, amelyet nem nevezünk képregénynek, de valójában annak előfutárai voltak.

A mai értelemben vett képregény kezdeteit illetően nincs teljes egyetértés, mert a különböző képregénydefinícióktól függően térben és időben egymástól eltérően pozicionálhatók a gyökerei. A képregények egyik lehetséges forrása a 18. századi Anglia, ahol William Hogarth, James Gillray és Thomas Rowlandson művei tekinthetők protoképregényeknek. Hogarth több metszetsorozatában a társadalom egy-egy tekintélyes tagjának bukását és társadalmi perifériá-

¹ MAKSA Gyula: *Képregénytudomány*. Budapest, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2024, 55–57.

ra szorulását mesélte el (*A Harlot's Progress, A Rake's Progress*). E művek fizikailag ugyan különálló metszetek voltak, tartalmilag azonban egységet képeztek. Gillray egy Angliát megtestesítő polgár, John Bull életén keresztül mutatta be a háborúból hazatérő katona életét (*John Bull's Progress*). Más művében már szögömböket is használt a paneleken belül. Rowlandson pedig elsőként használta ugyanazt a visszatérő karaktert több narratívában is (*William Combe's Tour of Dr. Syntax*).²

A modern képregény kezdetének legtöbbször a svájci Rodolphe Töpffer 1833-ban megjelent *Histoire de Monsieur Jabot* című művét tekintik. A genfi rajztanár az apjától kapott Hogarth-féle metszetsorozatok alapján kezdett saját rajzalbumokat készíteni, ami végül a modern képregény megszületéséhez vezetett. Művét először csak a barátai között osztotta szét, könyvesbolti terjesztésben nem gondolkodott. Egy évvel később már pár száz példány nyomtatásával szeretett volna piacra lépni, azonban a nyomdával folytatott jogvitája miatt ez 1835 nyaráig váratott magára.³ Töpffer első állandó karaktere doktor Festus volt, aki több művében is visszatért.⁴ A svájci szerző művei könnyed és satirikus hangvételűek voltak, képes történetmeséléssel és osztott panelekkel irányította az olvasót. Töpffer elsőként alkalmazta a szavak és a képek kombinációját Európában. Habár Töpffer csak kedvtelésnek tartotta művészetét, óriási lépést tett a képregény intézményesülése felé, mert saját magára nem íróként és nem is képzőművészként tekintett, hanem egy önálló műfaj képviselőjeként.⁵

Jól jelzi a kulturális szempontok által is determinált egyet nem értést, hogy német nyelvterületen az 1865-ben megjelent *Max és Moritz* számít a műfaj kezdetének, míg az amerikaiak előszeretettel helyezik a képregény születését 1896-ra, amikor Richard Felton Outcault megalakította *Yellow Kid* nevű képregényhősét. A hazai képregénytörténet-kutatás egyik fő alakja, Kertész Sándor úgy jellemzi ezt a helyzetet, hogy a képregény európai gyökerekkel rendelkezik, de a mára általánossá vált formarendszer kialakulása leginkább az amerikai képregénynek köszönhető.⁶

A képregények első formátuma – amely nagy sikert hozott a műfajnak – a *comic strip* volt,⁷ azaz a nyomtatott sajtóban megjelenő rövid, néhány képkockából álló képregény. *Comic strip*ként kezdte képregényes pályafutását többek között Popeye, Dick Tracy és Tarzan is. A még ma is megjelenő legrégebbi *comic stripek* több mint százévesek. Az első valódi képregényrajzolás az Egyesült Államokban Rudolph Dirks nevéhez kötődik, aki 1897-ben alakította meg *Katzenjammer Kids* című *comic strip*jét, amely 2006-ig folyamatosan megjelent, azóta pedig reprint kiadásokban találkozhatnak vele az olvasók. A képregényvilághoz köthető első szerzői jogi vita is e sorozattal kapcsolatos. Hazánkban az egyik legismertebb *comic strip* a

² Stephen E. TABACHNICK: From Comics to the Graphic Novel: William Hogarth to Will Eisner. In Stephen E. TABACHNICK (szerk.): *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, <https://doi.org/10.1017/9781316258316.004>, 27.

³ David KUNZLE: *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*. Jackson, University Press of Mississippi, 2007, 57.

⁴ RUBOVSKY Kálmán (szerk.): *A képregény*. Budapest, Gondolat, 1989, 28.

⁵ SCOTT MCCLOUD: *A képregény felfedezése*. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2007, 25.

⁶ KERTÉSZ Sándor: *Comics szocialista ábrubában: a magyar képregény ötven éve*. Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó, 2007, 12.

⁷ Képsornak fordítható, azonban tekintettel arra, hogy a képregénytudományban az angol elnevezés az általánosan használatos, a későbbiekben is ezt használom.

Jim Davis által készített *Garfield*, amely Guinness-rekordot ért el azzal, hogy 2001-re világszerte több mint 2570 újság lapjain jelent meg, ezzel mintegy 200 millió embert elérve. A *Garfield* a magyar hírlapokban még ma is megtalálható.⁸

A képregények népszerűsége az 1930-as években azt eredményezte, hogy a nyomtatott sajtó kötöttségeiből kiszabadulva létrejött a *comic book* (képregényfüzet) formátum, amely már önálló médiumként hódította meg a közönséget és vált évtizedekre a képregények meghatározó formájává. A klasszikus *comic book* 32 oldalas, 6,5 × 10 inch méretű puha borítójú magazin volt, a 16–17. oldalon két kapoccsal összetűzve. Az önállósult *comic book* továbbra is sajtótermékként jelent meg és a lappiacon árusították, de a *comic stripe*kből kinőve a képregények intézményesülésének fontos lépcsőfokát jelentették. A *comic book* formátumnak köszönhetően a képregények tömegmédiummá váltak, amit jól szemléltet, hogy 1952-re az Egyesült Államokban 3161 efféle kiadvány volt jelen a piacon, több mint egymilliárdos példányszámban.⁹

Az amerikai képregényipar ezt követően számos változáson ment keresztül, amit részletesen bemutat Dunai Tamás a témát médiatudományi szempontból tárgyaló kiváló könyvében.¹⁰ Itt csupán utalni kívánok arra, hogy – nem kis mértékben a tartalom szabályozásnak köszönhetően – az amerikai képregény nehéz évtizedeket élt meg, és a perifériára szorulástól a műfajnak a századfordulón történő megújulásáig számos hullámvölgyön és csúcsponton jutott túl. A tanulmány második felében részletesen bemutatott öncenzúrának köszönhetően elveszítette tömegmédium jellegét, és *niche* (réteg-) médiummá vált, körülötte pedig kialakult a képregényboltok kultusza. Az igazán nagy fordulatot az jelentette, amikor a szélesebb olvasóközönség megragadása érdekében a képregény tartalmilag és műfajilag is sokszínűbbé vált, és a fiatal fehér férfiakból álló célközönsége után új fogyasztókat is megszólított. Megjelentek a kisebbégi alkotók és az olyan művek, amelyek a borszínről, a szegénységről, a szexuális hovatartozásról, a vallásról és más társadalmilag kényes kérdésekről szóltak az addig a képregények világán kívül rekedt olvasóközönség számára.

A webes képregények világa megnyitotta az utat számos új alkotó előtt, demokratizálva a képregényipart, hiszen így már akár a nagy kiadók szűrőjétől függetlenül is bárki megjelenhetett a műveivel a képregénypiacon. A formátum is változott: megjelent a *graphic novel* (magyarul képregényalbumnak fordítható, de a szakirodalomban az angol kifejezés használatos), amely jellemzően hosszabb történeteket vagy több *comic book* kiadványt foglal magában, igényes és minőségi kiadásban, keménykötésben. A *graphic novelekkel* a képregények megjelentek a könyvesboltok kínálatában is, még több embert elérve.¹¹

Habár e tanulmány elsősorban amerikai fókuszú, megemlítendő, hogy több nagy képregényes áramlat is azonosítható. A hazai szakirodalomban a Philippe Boulanger által megalapozott médiageopolitika eredményeit Maksa Gyula több írásában adaptálta a képregényre mint médiaipari szegmensre. Boulanger alapvetően az európai, az észak-amerikai és a kelet-, délkelet-ázsiai régiót azonosította mérvadó médiacentrumként, amelynek kialakulását többek kö-

⁸ Most syndicated comic strip – current, <https://bit.ly/3XA8qBq>.

⁹ DUNAI Tamás: *A comics szerzői kora: az észak-amerikai képregény újraintézményesülése a 21. században*. Budapest, Szeged, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány – SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2024, 86.

¹⁰ Uo. 107–129.

¹¹ Uo. 221–299.

zött a tudományos és a technikai innováció, a népesség növekedése, a kapitalizmus, a szólásszabadság vagy éppen a szédületes gazdasági fejlődés tette lehetővé. Maksa e régiók fejlődését külföldönkénti meg a képregények szempontjából is.¹²

Az európai képregény nem tekinthető egységesnek, több sajátos irányzata alakult ki, de a legmeghatározóbb áramlat alapját a belga–francia eredetű *bande dessinée* jelentette. 1929-ben jelent meg a maihoz hasonló képregényfüzet formában a *Tintin kalandjai*, amely világszerte ismert sorozattá vált. 1938-ban a *Le Journal of Spirou*, 1946-ban a *Lucky Luke* segítette a belga képregény felemelkedését.¹³ Ez utóbbi egyik meghatározó írója az a René Goscinny volt, aki Albert Uderzóval karöltve 1959-ben Franciaországban jelentette meg az *Asterix, a gall* című sorozatát, amely a francia képregénynek világszinten is az egyik legismertebb ékkövévé vált.¹⁴

Európában fontos irányzatnak tekinthető az olasz *fumetti*, amely a szalagtörténet általánosan használt olasz elnevezése volt. A *fumetti* elterjedése a 20. század elejére tehető, elsősorban gyerekeknek szóló műveknek, például a *Corriere dei Piccoli*-ben megjelenő *Quadratinónak* köszönhetően, de a legismertebb figurája a Hugo Pratt által az 1960-as években létrehozott *Corto Maltese*, amely a kalandképregények sorát gazdagította. Meg kell említeni, hogy az 1960–70-es évek fordulójára Olaszországban az erotikus képregények is meglehetősen népszerűvé váltak.¹⁵

Az észak-amerikai *comics* és a frankofón *bande dessinée* mellett a képregényvilág harmadik centruma a kelet-ázsiai manga kultúrája. A manga szó jelentése a kandzsi írásjelekből (漫画) származtatva „akaratlan” és „kép”. A manga történeti előzményei egészen a 12–13. századi, antropomorf állatokat ábrázoló japán rajzokig nyúlnak vissza. A 17. századtól az *ukiyo-e* stílusú metszetek és azok erotikus változatai, a *shungák* járultak hozzá az ázsiai műfaj fejlődéséhez. Jelentős alakja Kacusika Hokusai, aki 1814-ben kezdett el háborús történeteket rajzos formában megeleveníteni, és ő volt az első, aki a manga kifejezést alkalmazta.¹⁶

A modern mangára nagy hatást gyakoroltak az európai és az amerikai képregények, de jól azonosítható saját stílusuk is kialakult. Szűkebb értelemben a manga kizárólag a japán képregényeket jelenti, azonban a tágabb, nemzetközileg is elterjedt szóhasználat magát a jellegzetes stílust értik alatta, függetlenül a japán eredettől. A mangák számos unikális vonással rendelkeznek, például a karakterábrázolás módja jól felismerhető (a figurák nagy szemű, kis szája, hegyes álla), az oldalelrendezés sokszor többretegű, jobbról balra olvasandó, és

¹² MAKSA Gyula: Súlypontok, áramlatok, hálózatok. A képregénymédia geopolitikája 1. *European Journalism Observatory*, 2021. május 10., <https://bit.ly/48E9MjH>.

¹³ Megjegyzendő, hogy az európai szerzői jog legjelentősebb paródiatárgyú ítélete (C-201/13 Deckmyn és Vrijheidsfonds) is egy belga képregény kapcsán született. Az ügy elemzéséhez lásd FALUDI Gábor: A paródia a szerzői jogban. In KESERŰ Barna Arnold – KÖHIDI Ákos (szerk.): *Tanulmányok a 65 éves Lenkovic Barnabás tiszteletére*. Budapest–Győr, Eötvös József Könyv- és Lapkiadó – SZE DFK, 2015, 108–116.; UJHELYI Dávid: A politikai paródia célját szolgáló felhasználások szerzői jogi megítélése. *In Medias Res*, 2022/1., <https://doi.org/10.59851/imr.11.1.4>, 51–54.

¹⁴ Paloma CORREDOR: *A képregény története* (ford. HORVÁTH Zsolt Gergely). Budapest, Kossuth, 2020, 16.

¹⁵ Uo. 17.; GELLÉRT Endre: *A képregény története*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1975, 76–77.

¹⁶ CORREDOR i. m. (14. lj.) 20.

tartalmilag is elkülönülnek a kifejezetten fiúknak készített mangák (*shōnen*) a lányoknak szólóktól (*shōjo*).¹⁷

A mangák napjainkra rendkívül széles körben elterjedtek és népszerűvé váltak, amit a 2000-es évek transzkulturális áramlatai segítettek elő. Maksa részletesen elemzi, hogyan jelent meg az új „japánizmus” Franciaországban és Magyarországon is. Ebben a mangákon alapuló japán rajffilmnek (anime) fontos, transzformatív szerepe volt, ugyanis a műfajt és az egyes történeteket ezeken keresztül ismerte meg az európai közönség, amely aztán fokozódó érdeklődést kezdett mutatni a nyomtatott formátum iránt is. Az 1970-es évek kiemelkedő mangája a Kacuhiro Otomo által alkotott, egy posztapokaliptikus cyberpunk világban játszódó *Akira*. Mintegy húsz év késéssel, 1990-ben érkezett meg a francia fordítás, 1993-ban pedig a *Dragon Ball* is meghódította Franciaországot, amely a 2000-es évek közepére a manga legnagyobb külföldi piacává vált.¹⁸

3. A képregények fogalmi összetevői

Annak ellenére, hogy a képregények igen sokszínűek, néhány sajátosságuk kiemelhető. A következőkben a teljesség igénye nélkül az elmúlt fél évszázad különböző szerzőitől származó definíciós megközelítéseket mutatom be. Hernádi Miklós megfogalmazásában a kétdimenziós ábrázoló és egy verbális (az irodalmi) műnem sajátos ötvözetéről van szó. Hernádi fontosnak tartotta a képregények elváltását más hasonló alkotásoktól, mivel az illusztrált könyvek vagy a képaláírással ellátott festmények is e két műtípus kombinációi, ugyanakkor ezeket mégsem tekinthetjük képregénynek. A képregények egyik fontos sajátosságát a párbeszédekben látta, a drámai monológokban és dialógusokban, ugyanakkor az irodalmi alapokat valójában az eseményekre épülő balladai műfajból eredeztette. Álláspontja szerint a „párbeszéd fontossága másodhelyen áll a cselekményesség, vagyis a narratív felfűtöttség fontossága mögött”.¹⁹ A narrativitás fontos eleme a képregényeknek, és azokat a jelenidejűségük alapvetően a drámához fűzi. A dráma műfaji sajátossága a múlt idő hiánya. A cselekménynek, a látványnak és az elhangzott szónak jelen ideje van, a szereplő és a néző vagy olvasó azonos időben éli meg a „mostot”, még a karakterek emlékképei is a jelenben hatnak.²⁰ Hernádi a másik jellegadó ismérvet a közlés időviszonyaiban látta, ugyanis a képregények kommunikációja nem folytonos, hanem metszetteljű. A cselekmény dinamikáját valójában állóképek sokasága adja. A képregényre jellemző dinamikát a rajzoló kreativitása teremti meg azáltal, hogy a perspektíva minden képkockával kimozdul az eredeti helyéből, ezáltal a filmes kameramozgásokhoz hasonló vizuális dinamika keletkezik.²¹

¹⁷ Zoltán KACSUK: Re-Examining the „What Is Manga” Problematic: The Tension and Interrelationship Between the „Style” Versus „Made in Japan” Positions. 7(3) *Arts* (2018), <https://doi.org/10.3390/arts7030026>, 15–32.

¹⁸ MAKSA Gyula: Keleti típusú képregény Magyarországon és francia nyelvterületen. *Médiakutató*, 2014/4., 67–69.

¹⁹ HERNÁDI Miklós: A képregény szükséglete. In GELLÉRT i. m. (15. lj.) 4.

²⁰ Uo. 4–5.

²¹ Uo. 5–6.

A hazai média- és kommunikációtudományi szakma a Debreceni Akadémiai Bizottság szervezésében 1985-ben konferenciát tartott Püspökladányban, ahol a képregények és a tömegkultúra viszonya állt a vizsgálat középpontjában. A résztvevők véleménye megoszlott arról, hogy irodalmi műfaj-e a képregény vagy inkább képzőművészeti, ugyanakkor abban egyetértés volt, hogy az egy olyan önálló tömegkommunikációs rendszer, amely hordozza magán az irodalom, a képzőművészet és a film jegyeit, de a képzőművészethez áll a legközelebb.²²

A konferencián S. Nagy Katalin a képregények komplex társadalmi szerepére világított rá, miszerint a szórakoztató funkción túl az olvasók gondolkodását és világlképét is befolyásolni képes önálló tömegkommunikációs eszközről van szó, amely a televízió és a film után a legnépszerűbb műfaj a könnyen befogadható vizuális nyelve miatt. Nem sorolta sem az irodalom, sem a képzőművészet kategóriájába, hanem saját formanyelvnek tekintette, és amellet érvelt, hogy az nem veszi át sem az irodalom, sem a képzőművészet helyét, ellenben megtalálta a saját szerepét a szórakoztatás és az információközlés területén.²³

Zsilka Tibor szerint is az irodalom és a képzőművészet határán áll a képregény, és a vizuális és a verbális elemek szimbiózisaként egyedi műfaji sajátosságokkal bír, de ő elsődlegesnek a képzőművészeti jegyeket tartotta. A képregényeket alapvetően szórakoztató művészetre (amely tematikailag széles skálán mozoghat a meséktől a sci-fin keresztül az irodalmi művek adaptációjáig) és nevelő, oktató célzatú gyermek- és ifjúsági művekre osztotta. Hernádihoz hasonlóan hangsúlyozta a képregények dinamikus cselekményfelépítését és a drámai hatásokat megalapozó expresszív vizuális eszközök fontosságát, amelyek képesek közvetlen érzelmi hatás kiváltására, viszonylag egyszerűbb, közérthetőbb szöveggel. A képregény a modern vizuális kultúra része, amely annak ellenére, hogy tömegkultúráként kezelik, még rendelkezhet művészi vagy oktatási értékkel.²⁴

Szilágyi Erzsébet lényegében e határterületi megközelítéssel egyetértve helyezkedett arra az álláspontra, hogy a képregények gyakran az irodalomból, a filmekből, a televízióból, a reklámokból és a képzőművészetekből merítik a módszerüket és a témáikat. A vizuális oldal primátusából eredően a sokkoló vizualitást, ezáltal az azonnali érzelmi hatásra törekvést emelte ki a képregények sajátos attribútumaként.²⁵

A későbbi képregény-definíciók is hasonló megközelítést alkalmaztak. Scott McCloud rámutatott a meghatározás nehézségeire – a képregények az elmúlt közel kétszáz évben folyamatosan változtak, és műfaji, tartalmi és formai sokszínűség jellemzi őket. Végül arra a következtetésre jutott, hogy számtalan ismertetőjegyet fel lehetne sorolni, de valami mindig kimaradna, vagy a képregény olyan irányba is fejlődhet, hogy újból át kell alakítani a meghatározását.²⁶

Hasonló nehézségeket azonosított Aaron Meskin is, amikor megvizsgálta David Kunzle narratív képsorozat fogalmát, Will Eisner szekvenciális művészet definícióját, McCloud információs vagy esztétikai célú képsorozat megközelítését, valamint David Carrier szövegbuborékokra fókuszáló meghatározását. Ezekhez képest előrelépésként tekint Greg Hayman és Henry John

²² RUBOVSKY Kálmán: Vita Püspökladányban. *JelKép*, 1986/2., 76–77.

²³ S. NAGY Katalin: A képregény mint tömegkommunikációs eszköz. *JelKép*, 1986/2., 79–82.

²⁴ ZSILKA Tibor: A képregény mint műfaj. *JelKép*, 1986/2., 83–87.

²⁵ SZILÁGYI Erzsébet: Képregényszagú világ. *JelKép*, 1986/2., 87.

²⁶ MCCLOUD i. m. (5. lj.) 12–31.

Pratt „piktoriális narráció” elméletére, ugyanakkor ezt sem találta kielégítőnek. Valamennyi fogalom egyfelől bizonyos mértékben szűk, és kizár olyan műveket a képregények köréből, amelyeket oda kellene sorolni (például a szövegbuborékokat nem tartalmazó és a nem narratív képregényeket), másfelől túl tág, mert magába foglalhat olyan alkotásokat is (például animációkat, ön-életrajzi képregényeket és egyéb, összefüggő képzőművészeti alkotásokat), amelyeket egyébként nem tekintenénk képregényeknek. Meskin amellett érvel, hogy nem szükséges – és talán nem is lehetséges – pontosan meghatározni a képregény fogalmát, hiszen szigorú és absztrakt definíciók keretek nélkül is lehet a képregények művészi értékeit vizsgálni és értelmezni.²⁷

Maksa az irodalmi és a képzőművészeti megközelítés mellett nagy hangsúlyt helyezett arra a médiatudományi irányzatra, amely a képregényt a média egyik formájaként kezeli. Nem véletlen, hogy az első magyar képregénytörténeti mű, Gellert Endre fentebb idézett könyve is a Tömegkommunikációs Kutatóközpont kiadásában jelent meg, és az 1985-ös püspökladányi konferencia is kommunikációtudományi fókuszú volt. Maksa idézi az *Hermès* egyik 2009-es, Éric Dacheux által szerkesztett számát, amelyben a frankofón *bande dessinée* teljes értékű médiaként jelent meg, mivel az képes eleget tenni az informálás, a szórakoztatás és az ismeretkövetítés klasszikus médiafunkcióinak.²⁸

4. A képregényekkel szembeni keresztes háború és a *Seduction of the Innocent*

A képregényeknek a 20. század első felében tapasztalható népszerűsége és tömegkommunikációs mivolta ahhoz vezetett, hogy számos kritika és támadás célkeresztjébe került. A kultúra és az erkölcs megóvása jegyében az 1950-es évek Amerikájában nemcsak a képregényeket támadták, hanem más tömegműveket is, de tekintettel arra, hogy ekkoriban a képregények a kulturális értéklánc legalján helyezkedtek el, rajtuk volt a legkönnyebb fogást találni. Minél újabb és népszerűbb egy médium, annál fenyegetőbbnek hat, ami felelősséget ír elő a szabályozás iránti igényt.²⁹ Nem véletlen, hogy már az 1940-es évek végén nyilvános képregényégetések történtek az Egyesült Államokban.³⁰

Ennek a kulturális harcnak az egyik éllovasa Fredric Wertham pszichiáter volt, aki 1922-ben érkezett Németországból az Egyesült Államokba a Johns Hopkins Egyetemre tanítani, ahol munkásságának középpontjában a bűnözői viselkedés állt. Kutatásai eredményeképpen Wertham a média szigorú szabályozása mellett érvelt (ideértve a televíziót és a mozikat is). Már 1948-ban úgy fogalmazott, hogy a képregények olvasása befolyásolta azoknak a gyermekeknek a viselkedését, akik emberölést vagy súlyos szexuális bűncselekményeket követtek el. Képregényelemzése során találkozott olyan kiadvánnyal, amelyik alkalmas volt a színes bőrűek vagy

²⁷ Aaron MESKIN: Defining Comics? 65(4) *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2007), <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00270.x>, 369–379.

²⁸ MAKSA i. m. (1. lj.) 64.

²⁹ DUNAI i. m. (9. lj.) 89.

³⁰ Gerard JONES: *Men of Tomorrow: Geeks, Gansters, and the Birth of the Comic Book*. New York, Basic Books, 2004, 11. fejezet.

a bevándorlók elleni gyűlöletkeltésre, vagy éppen részletesen bemutatta egyes bűncselekmények elkövetését, mintegy útmutatót kínálva az olvasóknak. Példaként utalt azokra a 12 és 14 éves kaliforniai lányokra, akik csekket hamisítottak az általuk olvasott képregény alapján. Számításai szerint 1948 első hat hónapjában a hatvanszorosára nőtt a bűnözés és az erőszak ábrázolása a képregényekben a korábbi tíz évhez képest. Mindezek alapján – a vízszennyezést tiltó szabályok mintájára – a gyermeki elme szennyezése elleni szabályozást sürgetett. Érvelése szerint ez nem cenzúra, ami a kevesek akarata a többségével szemben, hanem éppen demokrácia: a többség védelme a kisebbséggel szemben.³¹

Wertham a képregények fiatalokra gyakorolt hatásairól folytatott hétévnnyi kutatását összefoglaló könyve 1954-ben jelent meg *Seduction of the Innocent* címmel, amely évtizedeken keresztül beárnyékolta az amerikai képregényipart. Wertham könyve rendkívül részletesen foglalkozik a képregények gyermekekre gyakorolt hatásaival, számos példát hozva a praxisából olyan esetekre, ahol véleménye szerint a képregények voltak felelősek a gyermekkori devianciákért és erőszakért. Marc. H. Greenberg hívta fel a figyelmet arra, hogy a *Seduction of the Innocent* gyakran parafrázeálva ismertették a későbbi tudományos elemzések, így elveszett Wertham nagyon erős érzelmi impulzusokkal teli megfogalmazása, amely nélkül nehezen érthető, miért lehetett a korszakban annyira meghatározó az álláspontja.³² Ezért a következőkben a szerző stílusát minél teljesebben megőrizve mutatom be példálózó jelleggel Wertham főbb aggályait.

Vizsgálata célkeresztjében a bűnügyi képregények álltak (ideértve a western és a szuperhősképregényeket is), amelyek páratlan hangulatot hoztak az ifjúsági irodalomba, de egyfajta bűnözői gyorstalpalónak tekinthetők. Hiába próbálják a Grimm fivérek és Hans Andersen műveikhez hasonló modern meseként beállítani a képregényeket, a klasszikus gyermekmesékben nem volt gyilkosság, erőszak vagy drog.³³ Ehelyett a képregényekben a felnőttek torz világa jelenik meg gyermekeknek szóló szórakoztató irodalomként. A gonoszság esszenciája rajzolódik ki bennük, „az erősek, a kegyetlenek, a hazardírozók, a ravasz csalók, a kínzók és a tolvajok világa”.³⁴ A képregények nem a bátrakról és a vitézekről szólnak, hanem a hitvány alakokról és a szajhákrol, hiába próbálják romantizálni az erőszakot, rombolják a gyermekek lelkivilágát. A bűnügyi képregények az ellenségeskedést és a gyűlöletet tematizálják, ezzel együtt az erőszakot a sikerhez vezető módszerként ábrázolják, „a primitív ösztönök kielégítését nemcsak sugallva, hanem támogatva annak racionalizálását”.³⁵ A képregényipar módszeresen szállítja az előre csomagolt fantáziavilágot, tele öncélú gyilkosságokkal, kínzással,³⁶ fenyegetéssel, nemi erőszakkal, ami a gyermekekbe hamis erkölcsi normákat plántál, ezáltal etikai zűrzavarba taszítja őket.³⁷

³¹ Fredric WERTHAM: *The Betrayal of Childhood: Comic Books. Proceedings of the Annual Congress of Correction of the American Prison Association* (1948) 57–59.

³² Marc H. GREENBERG: *Comic Art, Creativity and the Law*. Cheltenham, Edward Elgar, 2022, <https://doi.org/10.4337/9781802202557>, 120.

³³ Fredric WERTHAM: *Seduction of the Innocent*. New York, Rinehart, 1954, 84.

³⁴ Uo. 94.

³⁵ Uo.

³⁶ Különösen gyakran visszatérő elem a szemek kinyomása, az ellenség megvakítása, aminek a brutalitása fokozza a gyermekekben kialakuló kegyetlenséget és a csonkításokra vonatkozó érzéketlenséget.

³⁷ WERTHAM i. m. (33. lj.) 94.

De Wertham nemcsak arra hozott számos példát, hogy milyen téves és zavaros erkölcsi üzeneteket közvetítenek a bűnügyi képregények, hanem kitért a „Superman-szindrómára” is, amely a szuperhősképregények igazságosztóinak törvényen kívüliségéből és emberfeletti képességeiből merít. Munkája során sok olyan gyermekkel találkozott, aki a szuperhősök képességeire vágyott – ez pszichológiailag rendkívül káros, és mögötte kisebbségrendűségi érzés áll, amit felsőbbrendűséggel szeretne kompenzálni az érintett, kiszakadva az erkölcsi, a jogi és a fizikai törvények korlátai közül. A világháborús tapasztalatok alapján Wertham felidézte a Friedrich Nietzsche nyomán kialakult náci mítoszt a jón és rosszon kívül álló, kivételes emberről, akinek fő pszichológiai problémája a hamis racionalizálásban gyökerezik, ami végül felerősödve tettekben manifesztálódik. Wertham azt tapasztalta, hogy a zabolátlan gyerekeket a Superman-történetek mérgezték meg, és éppen azzal ellentétes pszichoterápiára lett volna szükségük.³⁸

Wertham szerint a kiadók jelmondata, hogy „A bűnözés nem kifizetődő” (*Crime does not pay*), álságos védekezés, mert a képregények cselekményének jelentős részében a bűnösöket látják az olvasók, az ő szempontjukkal azonosulnak, és az ő tetteik váltják ki az izgalmakat, amihez képest a lezárásban megjelenő büntetési mozzanat sokkal halványabb. Ráadásul a „nem kifizetődés” nem azt közvetíti, hogy tisztességes ember erkölcsi okokból nem bánt másokat és nem követ el bűnöket, hanem azért, mert tart a következményektől.³⁹

Wertham a faji alapú sztereotípiák felerősítését is kifogásolta a korabeli képregényekben, mivel szinte mindig fehér bőrű, csinos vagy jóképű hősök és hősnők jelentek meg főszerepben, akikhez képest alsórendűbbek voltak a kisebbséghez tartozó vagy sötétebb bőrszínű karakterek. Emellett a nők jellemzően erősen túlszexualizált kontextusban, tárgyiasítva szerepeltek. Wertham kutatásaiban fontos szerepet játszott a képregényekből áradó, szerinte torz szexualitásnak a gyermekek szexuális fejlődésére gyakorolt hatása, és ezzel a szexuális devianciák felerősítése. Tőle származik az azóta hírhedtté vált elmélet, hogy Batman és Robin homoszexuális kapcsolatban élnek. Leírta, hogy az idősebb Bruce Wayne és a hozzá képest fiatal Dick Grayson egymásra utalva, vállt vállnak vetve, megállás nélkül harcolnak a gonosszal, miközben a Wayne-rezidencián pompás körülmények között élnek Alfreddel, a komornyikkal. A képregényekben többször olyan meghitt és kötetlen helyzetben ábrázolják őket, ami Wertham szerint két homoszexuális férfi vágyálma lehetne.

Robin jóképű serdülő fiú, akit általában az egyenruhájában látunk, csupasz lábakkal. Tele van energiával, és sem a Földön, sem a bolygóközi térben nincs semmi, amiért olyan elkötelezett lenne, mint Bruce Wayne-ért. Gyakran áll terpeszállásban, ezzel diszkréten kiemelve a nemi szerveit.

Ezekben a történetekben gyakorlatilag nincsen egy tisztességes, vonzó és sikeres nő sem. A tipikus női karakter a Macskanő, aki erőszakos és ostort használ. A hangulat homoszexuális és nőellenes. [...]

A Batman típusú történetek serkenthetik a gyermekek homoszexuális fantáziáit, amelynek természetéről talán nem is tudnák. A serdülőknak pedig, akik ezt már felismerik, további stimulációt és megerősítést adhatnak.⁴⁰

³⁸ Uo. 97.

³⁹ Uo. 98.

⁴⁰ Uo. 191.

De Wertham nemcsak Batmant és Robint állította szexuális értelemben középpontba, hanem ellenpárjukként Wonder Womant is, akit leszbikus és férfielenes karakterként írt le.

A fentiekén túl Wertham a képregények számos más negatívumát is kiemelte, többek között az alvászavarok és a rémálmok felerősítését (az erőszakos és a horrorképregények miatt),⁴¹ vagy éppen az írástudatlanság terjedését és a műveltség erodálását. Wertham a képregényeket a kulturális értéklánc legaljára helyezte, mert elvonják az ifjúságot a komolyabb irodalomtól, és rontják az olvasási készségeiket. Az egyszerű vizuális élményekre történő kondicionálás után tompul az összpontosítás és az irodalmi ízlés, beszűkül a szókincs, és egyenes út vezet az analfabetizmushoz.⁴²

Végezetül Wertham az alábbi konklúzióra jutott a bűnügyi képregények káros hatásait illetően:

1. A képregény meghívó az analfabetizmusra.
2. A bűnügyi képregények a kegyetlenség és a csalás légkörét teremtik meg.
3. Felerősítik a kísértést.
4. Egészségtelen fantáziákra ösztönöznek.
5. Bűnös vagy szexuálisan abnormalis ötleteket adnak.
6. Olyan racionalizációt szolgáltatnak az előzőkhöz, amely etikailag még károsabb lehet, mint maga a készítés.
7. A bűnös készítményekhez javaslatokat és technikai részleteket javasolnak.
8. Az alkalmazkodási zavarok és a bűnelkövetés irányába billentetik a mérleget.

A képregények káros hatásokkal bíró szerek. A gyerekek tömeges kondicionálásához vezetnek, egyénenként eltérő eredménnyel. Egy gyerek nem önmagában álló egység, amely a társadalmi kötelékeken kívül létezne. A képregény lehet maga a vírus, vagy a káros környezet szociális vírusával szembeni ellenállás hiányának az oka.⁴³

5. Wertham nézeteinek fogadtatása

A tudományos diskurzusban megjelentek kevésbé radikális vagy éppen egyet nem értő vélemények is, és Werthamet már a kortársai is kritizálták. John R. Cavanagh 1949-ben arról értekezett, hogy az agresszió természetes emberi tulajdonság, amelynek feldolgozásában éppen hogy segítséget nyújthat a képregények fantáziavilága. Cavanagh álláspontja szerint az addigi bizonyítékok nem voltak meggyőzők arra vonatkozóan, hogy a képregények valóban ártalmasak lennének. Szerinte a 12 év alatti átlagos gyerekekre nincs negatív hatásuk. Hangsúlyozta a szülők felelősségét, hiszen elsődlegesen rajtuk múlik, hogy a gyermekeik milyen médiaterméket fogyasztanak. További kutatásokat sürgetett ezen a területen, de a támadási felületek csökkentése érdekében azt javasolta a kiadóknak, hogy a képregényeikben kerüljék a rendőrök nevetség-

⁴¹ Uo. 105–108.

⁴² Uo. 119–145.

⁴³ Uo. 118.

gessé tételét vagy ostoba ábrázolását, ne dicsőítsék a bűncselekményeket, különösen azokat ne, amelyeket gyermekek követnek el vagy ellenük irányul, valamint ne ábrázolják a nőket megalázó módon, különösen a férfiaknak alávetett szerepben. A képregények borítója pedig tükrözze a tartalmukat, ezzel is segítve a szülőket a vásárlás során.⁴⁴

Szintén 1949-ben Frederic Thrasher is élesen kritizálta Wertham téziseit. Cesare Lombrosoéhoz hasonló téves monista felfogásnak tartotta Wertham azon elképzelését, hogy a képregények lennének az egyedüli vagy a döntő okai a gyermekek antiszociális viselkedésének. „Ez az extrém álláspont nemcsak hogy ellentétes a modern pszichiátriai gondolkodás jelentős részével, de figyelmen kívül hagyja azokat a kutatási módszereket is, amelyek már korábban cáfolták a más hasonló, egytényezős elméleteket.”⁴⁵ Thrasher szerint a filmekről már készült módszertanilag megalapozott kutatás, és ugyanerre lenne szükség a képregények esetében is, nem pedig morális pánikra alapozott retorikára, amely Wertham munkásságát jellemzi. Thrasher módszertanilag is aggályosnak találta Wertham kutatásait, mert az nem reprezentatív mintákon alapult, hanem kontrollcsoportok nélküli anekdotikus beszámolókon.⁴⁶ Thrasher az igazi veszélyt abban látta, hogy valós és bizonyítékokkal alátámasztott tudományos kutatások hiányában a képregényeket teszik meg bűnbakká, míg a bűnözés valódi okai feltáratlanul maradnak.

Wertham szexualitással kapcsolatos állításait már az 1950-es években is hevesen támadták. Azt, hogy a képregények homoszexuálissá tennék a fiatalokat, tudománytalan állításnak tartották, még úgy is, hogy az Amerikai Pszichológiai Társaság 1972-ig betegségnek tekintette a homoszexualitást, az Egészségügyi Világszervezet betegségi listájáról pedig csak 1990-ben törölték. Egy 2012-ben végzett, levéltári forrásokon alapuló kutatás ráadásul rámutatott arra, hogy Wertham állítólag több ezer gyermeket vizsgált meg, de az interjúk dokumentálása szinte teljesen hiányzik, azok csak átszerkesztett, másodlagos formában maradtak fent. A kutatást végző Carol L. Tilley az eredeti jegyzeteket összevetette a könyvben leírtakkal, és több súlyos eltérést talált. Így például a Batman-képregények homoszexuális hatását illetően Wertham kihagyta a könyvből, hogy az érintett két fiatal már korábban tudatában volt a szexuális irányultságának, mint ahogy Batman- vagy más képregényeket olvastak volna. Egy másik fiú esetében nem említette meg, hogy őt előzőleg szexuálisan bántalmazták. Wertham egy lány esetében kihagyta, hogy a kezelőorvosa dr. Hilde Mosse volt, és ő maga sosem találkozott vele.⁴⁷ Tilley bizonyítékokat talált arra is, hogy Wertham az egy-egy gyerek által elmondottakat több személy szájába is adta, mintha azoknak is hasonló véleményük lenne. Ráadásul Wertham állításaival szemben az iratok alapján nem több ezer, hanem legfeljebb ötszáz gyermeket kezelhetett, és a 14 évnél fiatalabb 133 gyerek közül csak 26-ot jelöltek meg „képregényes esetként”.⁴⁸ Tilley arra a következtetésre jutott, hogy Wertham szándékosan manipulálta, eltúlozta és meg-

⁴⁴ John R. CAVANAGH: The Comics War. 40(1) *Journal of Criminal Law and Criminology* (1949), <https://doi.org/10.2307/1138349>, 28–35.

⁴⁵ Frederic M. THRASHER: The Comics and Delinquency: Cause or Scapegoat. 23(4) *The Journal of Educational Sociology* (1949), <https://doi.org/10.2307/2264555>, 196.

⁴⁶ Uo. 203.

⁴⁷ Carol L. TILLEY: Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsifications that Helped Condemn Comics. 47(4) *Information & Culture* (2012), <https://doi.org/10.1353/lac.2012.0024>, 393–396.

⁴⁸ Uo. 399–400.

hamisította a rendelkezésére álló adatokat, hogy a könyvében minél erősebb retorikai fogásokkal támadhassa a képregényeket, így az eredményei hiteltelenekek.

Ami a képregények olvasási készsége gyakorolt hatásait illeti, Wertham állításait a későbbi szakirodalom egyértelműen megcáfolta, és számos olyan tanulmány született, amely kifejezetten az olvasásra gyakorolt pozitív hatásokat és az iskolai oktatásban való felhasználhatóság lehetőségeit vizsgálta. A képregények alkalmasak arra, hogy felkeltsék a fiatalok érdeklődését az olvasás iránt, valamint a vizualitásnak köszönhetően a szemléltető erejük is nagyobb az egyszerű szövegekéhez képest, illeszkedve ezzel a mai gyerekek információfeldolgozási sajátosságaihoz.⁴⁹

Maguk a képregényalkotók is reflektáltak Wertham állításaira. Később többen is beszámoltak arról, hogy műveikben az elmebeteg karaktereket Wertham tézisei inspirálták, és szándékosan miatta alkottak pszichiáter antihősöket, ezzel is gúnyt űzve Werthamból. Ilyen gonosz karakter például a Batman-univerzumból dr. Hugo Strange, a Madárijesztő, Amadeus Arkham⁵⁰ és Harley Quinn. A pszichiáterekről alkotott sztereotípiá nagyon sokáig élt a képregényekben, általában negatív karakterként jelentek meg.⁵¹

Bart Beaty 2005-ben megjelent könyvében részletesen foglalkozott Wertham munkásságának tudományos recepciójával. A fentiekben bemutatott módszertani kritikák mellett kiemelte a korabeli szerzőknek azokat a kifogásait, amelyek alapján Wertham kutatásai túlzottan politikai színezetűek voltak, indokolatlanul összekapcsolta a képregényeket a fasizmussal, és paramarxista kliséket használt.⁵² Beaty a kritikusok mellett bemutatta Wertham támogatóit is. A leglelkesebb pártfogója a *National Education Association Journal* volt, amely a gyermekbűnözés jobb megértése és a demokratikus társadalom védelméért tett erőfeszítései miatt az 1954-es év legfontosabb könyvének kiáltotta ki a *Seduction of the Innocent*-et, amit minden szülőnek, tanárnak, papnak és bírónak olvasnia kellene. A *Library Journal* és az *American Journal of Psychotherapy* hasábjain szintén méltatták Wertham harcát a gonosszal.⁵³

Wertham kutatásai az igazságszolgáltatásra is komoly hatással voltak. A Fiatalkorúak Bírósága Bírónak Nemzeti Tanácsa 1954-ben közzétett határozata szerint a képregények által közvetített sadizmus, bűnözés, vulgaritás és extrém horror olyan erkölcsi romláshoz vezetett a fiatalok körében, amelynek pusztító hatásait a fiatalkorúak ügyeit tárgyaló bírók nap mint nap tapasztalják. Felhívást intéztek a civil szervezetekhez, egyházakhoz és az érintett üzleti körekhöz, hogy a pénzügyi érdekeiket félretéve a gyermekek védelmét helyezték előtérbe, és tege-

⁴⁹ SCHLICHTER-TAKÁCS Anett – CSIMÁNE POZSEGOVICS Beáta: A képregény/képregényalapú mediaticus közegek alkalmazási lehetőségei az általános iskolában példákkal. In G. SZABÓ Sára – GOMBOS Péter (szerk.): *Módszertan és megújulás. Válogatás a MATE Neveléstudományi Intézete szakdidaktikai tanulmányaiból*. Gödöllő, MATE Press, 2022, 89.; Joanne UJIE – Stephen KRASHEN: Is Comic Book Reading Harmful? Comic Book Reading, School Achievement, and Pleasure Reading Among Seventh Graders. 19(2) *CSLA Journal* (1996) 27–28.

⁵⁰ Ő volt az alapítója és névadója a hírhedt Arkham Asylum nevű elmeegógyintézetnek. Később Amadeus Arkham is az intézmény betegévé vált.

⁵¹ Ryan C. W. HALL – Susan HATTERS FRIEDMAN: Comic Books, Dr. Wertham, and the Villains of Forensic Psychiatry. 48(4) *Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law* (2020), <https://doi.org/10.29158/JAAPL.200041-20>, 536–544.

⁵² Bart BEATY: *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Jackson, University Press of Mississippi, 2005, 154–155.

⁵³ Uo. 148–149.

nek meg mindent a káros képregények terjesztésének megakadályozásáért. A közleményben a tanács a bírók aktív szerepvállalását sürgette, tekintettel arra, hogy végső soron ők felelősek a gyermekek jövőjéért.⁵⁴

6. A szenátusi vizsgálat és az önszabályozás felé vezető út

A képregények káros(nak vélt) hatásai az igazságszolgáltatás mellett a kormányzat képviselőinek figyelmét is felkeltették, aminek eredményeként 1954. április 21–22-én, valamint június 4-én a Szenátus fiatalkorúak bűnözésével foglalkozó albizottsága meghallgatást tartott. A több mint 300 oldalas jegyzőkönyv 23 tanú vallomását tartalmazza,⁵⁵ és közülük csupán egyetlen személy, William Gaines érkezett a képregénykiadói oldalról, akit főként a horrorképregényekről kérdezett a meglehetősen ellenséges bizottság, éppen Wertham vallomását követően.

Wertham a meghallgatáson kiemelt szerepet kapott, vallomását egy 20-25 perces nyilatkozattal kezdte. Előadásában számos példát hozott a horrorképregények morbid brutalitására, amit a profithajzás képregényipar széles körben elterjesztett.⁵⁶ Álláspontja szerint a „képregényügy” közegészségügyi probléma, amelynek a megoldása az lenne, ha a 15 év alatti gyerekek nem láthatnák a kirakatokban és nem vehetnék meg a bűnügyi tárgyú képregényeket. Nyilatkozata szerint gyűlöli a cenzúrát, és nem kívánná korlátozni, hogy felnőttek más felnőttek számára készítsenek képregényeket, de a gyermekek érdekében felügyeletre van szükség. A jegyzőkönyvből nyilvánvalóvá válik több bizottsági tag Wertham iránti szimpátiája azokból a dicséretes megjegyzésekből, amelyekkel a könyvét illették.

A szenátusi meghallgatást a televízióban is közvetítették, amelynek társadalmi fogadtatása igen kedvezőtlen volt a képregényiparra nézve. A Gallup 1954 októberében közvéleménykutatást végzett az Egyesült Államokban a képregények fiatalokra gyakorolt hatásairól. A válaszdadók jelentős többsége felelősnek tartotta a képregényeket a fiatalkori bűnözés terjedéséért. A megkérdezettek 26 százaléka nagymértékben a képregényeket okolta, 31 százalékuk közepes közrehatást vélelmezett, 13 százalékuk pedig kismértékben tette felelőssé a képregényeket. 24 százalék válaszolta azt, hogy a képregényeknek nincs hatásuk a bűnözésre, 6 százalék pedig nem tudott válaszolni.⁵⁷

A szenátusi albizottsági jelentés 1955. március 14-ére készült el, és több szempontból kritizálta a képregényeket az erőszak ábrázolása, a nemi és a faji sztereotípiák erősítése, valamint az erkölcsi relativizálás miatt. Ugyanakkor a képregények bűnözésre gyakorolt hatását illetően a jelentés árnyaltan fogalmazott, figyelembe véve Wertham, Thrasher és más szakértők véleményét is. Az albizottságban kialakult vélemény azt tükrözi, hogy a képregényeket nem tekintik

⁵⁴ Resolution on Comics. 5(3) *Juvenile Court Judges Journal* (1954) 4–5.

⁵⁵ A meghallgatás anyaga: <https://bit.ly/48ALHKy>.

⁵⁶ Juvenile Delinquency (Comic Books), Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency. Committee on the Judiciary, Congress Session 83-2, 1954. április 21–22., június 4., 83–84.

⁵⁷ Lydia SAAD: Gallup Vault: Blaming Comics for Teen Delinquency. *Gallup*, 2016. augusztus 10., <https://bit.ly/3MGm9nS>.

olyan szélsőségesen a fiatalkorú bűnözés elsődleges okának, mint amilyen vehemenciával emellett Wertham érvelt, de a káros hatást alapvetően igazoltnak találták:

az albizottság szeretné ismételt hangsúlyozni azt a meggyőződését, hogy az ország nem engedheti meg magának azt a tudatosan vállalt kockázatot, amely abban rejlik, hogy gyermekeit képregényeken keresztül a bűnözés, a horror és az erőszak koncentrált „táplálékával” látja el. A szakértők körében – bár nem teljes egyetértésben – jelentős konszenzus mutatkozott abban, hogy ezek a képregények mind az érzelmileg zavart gyermekekre, mind az érzelmileg kiegyensúlyozott, ám bűnelkövető hajlamú fiatalokra nézve káros és bűnözést előidéző hatást fejthetnek ki. A gyermekek e két típusa egyaránt meríthet sugalmazást, megerősítést és igazolást a bűnügyi és a horrorképregények olvasásából.⁵⁸

Az albizottság éberségre szólította fel a szülőket, a kiadókat, a civil szervezeteket és az oktatási intézményeket a fiatalok védelme érdekében, mert minden olyan tényezőt ki kell iktatni, amely elősegítheti a fiatalok bűnözővé válását. Ezért – habár pontos és egyértelműen igazolt kutatások ekkor még nem álltak rendelkezésre – nem lehet az óvintézkedéseket addig halogatni, amíg tudományos konszenzus születik e kérdésben. A jelentés szerint a képregényekre vonatkozó szabályoknak „nem csupán arra kell irányulniuk, hogy kiszűrjék mindazt, amiről kétséget kizáróan bizonyítható, hogy demoralizálja az ifjúságot. A célnak sokkal inkább annak kell lennie, hogy minden olyan anyag eltávolításra kerüljön, amely potenciálisan káros hatást fejthet ki.”⁵⁹

Ami az állami cenzúra lehetőségét illeti, azt az albizottság határozottan ellenezte az amerikai sajtószabadságra tekintettel.⁶⁰ Megvizsgálták a bevezethetőségét kanadai példán keresztül, ott ugyanis 1949-ben törvényben tiltották meg a bűnügyi képregények nyomtatását, kiadását és terjesztését. Ennek eredményeképpen ezek a művek eltűntek az újságosstandok polcairól, viszont az így keletkezett piaci rést betöltötte a szerelemről, a szexualitásról és a nőkről szóló magazinok tömkelege, aminek az lett az eredménye, hogy a kanadai szenátus külön vizsgálóbizottságot hozott létre az erkölcsstelen irodalom árusításának vizsgálatára. Emellett a bűnügyi képregények átalakultak horrorképregényekké, valamint az amerikai kiadóktól származó bűnügyi képregények visszaszivárogtak Kanadába, mivel ezekkel a kiadókkal szemben nehéz lett volna határon átnyúlóan fellépni, a vámservek pedig nem foglalkoztak érdemben cenzori feladatukkal. Így a kanadai példából okulva a közvetlen állami cenzúra sem hatékony, sem alkotmánykonform nem lett volna.

A jelentés felhívta a figyelmet arra, hogy elsődlegesen a képregényipar önszabályozására lenne szükség a probléma megoldásához, amiben a kiadók és a terjesztők felelőssége lenne a

⁵⁸ Comic books and Juvenile delinquency. Interim report of the Committee on the judiciary pursuant to S. Res. 89 and S. Res. 190 US Congress. Senate. Committee on the Judiciary. Juvenile Delinquency, 1955, 39.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Az Egyesült Államokban helyi szinten megkísérelték betiltani a bűnügyi képregényeket, például Oklahoma Cityben, Hustonban és Los Angelesben, de már ezeket is súlyos alkotmányossági viták övezték. Például a Los Angeles-i szabályozást a bíróság megsemmisítette. Az alkotmányossági szempontokat elemzi: Crime Comics and the Constitution. 7(2) *Stanford Law Review* (1954), <https://doi.org/10.2307/1226392>, 237–260.

legnagyobb. Az albizottság utalt is arra a folyamatra, amely időközben elkezdődött az amerikai képregényiparban: az 1954. márciusi meghallgatások kedvezőtlen társadalmi visszhangja után a képregényszektor nem várta meg az egy évvel későbbi jelentés közzétételét, és a morális pánik csökkentése érdekében hamarabb megtette az önszabályozáshoz szükséges lépéseket. Az önszabályozás lényege, hogy egy adott iparág szereplőinek önkéntes alávetése mellett olyan szakmai és etikai – a jogszabályoknál szigorúbb – szabályokat határoznak meg, amelyeket az iparágon belül önkéntes eljárás keretében, békés módon érvényesítenek. Az önszabályozás rendszerét a szereplők maguk finanszírozzák, és bár állami úton nem kikényszeríthető szankciókat tartalmaz, lehet kényszerítő ereje a szakmai közösség általi megőrzés és kirekesztés útján.⁶¹

A Comics Magazine Association of Americát (CMAA) 26 képregénykiadó és 19 nyomda és forgalmazó közösen alapította 1954. szeptember 7-én,⁶² a képregényipar önszabályozásának koordinálása céljával. Csupán három nagy kiadó, a Dell, a Gilberton és az EC nem csatlakozott a szervezethez. A CMAA 1954. október 26-án elfogadta a Comics Code-ot,⁶³ amely a tömegmédiá egyik legszigorúbb etikai kódexeként vonult be a történelembe. Charles F. Murphy bíró személyében kineveztek egy főállású igazgatót (*code administrator* néven), akinek irányításával működött a Comics Code Authority mint a kódex érvényre jutását ellenőrző és végrehajtó szerv. Wertham neve is felmerült a pozíció betöltése kapcsán, de végül az egyik fél – arról nincs információ, hogy melyik – elzárkózott ettől.⁶⁴

7. A Comics Code szabályai

Ahogy az 1934-ben született filmipari Motion Picture Production Code, úgy a Comics Code célja is az volt, hogy az önszabályozás eszközével meghatározzák azokat a morális sztenderdeket, amelyeknek a képregényeknek meg kell felelniük. A tagok önként alávetették magukat a főigazgató döntéseinek. Ami a dokumentum szerkezetét illeti, egy A, B és C részre tagolt általános részből, valamint egy reklámozással foglalkozó külön részből állt, és 41 pontba szedve tartalmazott szabályokat, amelyeket az 1. táblázat mutat be lényegre törően.

⁶¹ SÁRKADY Ildikó: Az önszabályozás szerepe a modern szabályozási struktúrákban. *Iustum Aequum Salutare*, 2017/3., 118.

⁶² A szervezet nem volt előzmény nélküli, mivel 1947-től már létezett az Association of Comics Magazine Publishers (ACMP), szintén önszabályozási céllal, ez azonban kevés eredményt tudott felmutatni. A szervezet 1948-ban fogadta el önszabályozási dokumentumát (Publishers Code), amely néhány általános szabályt fogalmazott meg, többek között az obszcenitás, a bűnözés méltatása, a szadista tartalmak és a gyűlöletbeszéd tilalmára. A szabályzatot azonban alig alkalmazták, érdemi hatása nem volt a képregényiparra.

⁶³ The Comics Code of 1954, <https://bit.ly/3Mjkq7Y>.

⁶⁴ David HAJDU: *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed Amer.* New York, Picador-Farrar, Straus and Giroux, 2008, 304–305.

1. táblázat

A Comics Code 1954 tartalma és felépítése

<i>A rész</i>
1. Nem lehet a bűnözést szimpatikusként ábrázolni és az igazságszolgáltatással szemben bizalmatlanságot ébreszteni.
2. Nem lehet bűncselekmények részleteit és módszereit részletesen bemutatni.
3. Rendőröket, bírókat, egyéb köztisztviselőket nem lehet a tekintélyüket romboló módon ábrázolni.
4. A bűnözést visszaszító cselekményként kell ábrázolni.
5. A bűnözőket nem lehet fényűző vagy irigylésre méltó módon ábrázolni.
6. Minden körülmények között a jónak kell győzedelmeskednie, a bűnözőnek pedig bűnhődnie.
7. Tilos a túlzott erőszak. Brutális kínzás, túlzott kés- és lőfegyverhasználat, szenvedés és fájdalom nem ábrázolható.
8. A fegyverek elrejtésének szokatlan módjai nem ábrázolhatók.
9. A rendőrök bűnözők általi meggyilkolását kerülni kell.
10. Emberrablást soha nem lehet részletesen ábrázolni, az emberrabló nem juthat pénzhez, és meg kell bűnhődnie.
11. A „crime” szó sosem lehet nagyobb a többi szónál a címben, valamint nem állhat önmagában a címlapon.
12. A címekben és az alcímekben vissza kell szorítani a „crime” szó használatát.
B rész
1. A címben nem szerepelhet a „horror” és a „terror” kifejezés.
2. Tilos a horrort, túlzott vérontást, kegyetlenséget, szadizmust, szexuális vágyat, mazochizmust ábrázoló jelenet.
3. Tilos minden szexuálisan sokkoló, morálisan elfogadhatatlan és kegyetlen illusztráció.
4. Gonoszsgot csak erkölcsi dilemmák illusztrálására lehet ábrázolni, és sosem lehet csábító vagy az érzékeny olvasókra ártalmas.
5. Tilos zombik, kínzás, vámpírok, hullaevő démonok, kannibálok és farkasemberek ábrázolása.
C rész
Minden, külön nem említett elem és technika a képregényekben, amelyek a Code szellemiségével ellentétesek, a jó ízlés megsértését jelentik és tilosak.
Párbeszédék
1. Tilos a nemkívánatos jelentéssel bíró profán, obszcén, vulgáris szavak és szimbólumok használata.
2. Különös elővigyázatossággal kell kerülni a testi fogyatékosokra és torzulásokra vonatkozó utalásokat.
3. A szleng és a köznapi nyelv elfogadható, de túlzott használatuk kerülendő, és lehetőség szerint helyes nyelvtanra kell törekedni.
Vallás
1. Tilos bármelyik vallási vagy faji csoport gúnyolása vagy támadása.

Öltözet
1. A meztelenség minden formája tilos.
2. Tilos a szexuálisan sugalmazó jellegű és szeméremértő illusztráció vagy kihívó testtartás ábrázolása.
3. Minden karaktert a társadalom számára elfogadható ruhában kell ábrázolni.
4. A nőket valóságghűen kell ábrázolni, bármely testi adottság eltúlzása nélkül.
Házasság és szex
1. A válást nem lehet viccesen vagy kíváncsként ábrázolni.
2. Tiltott a szexuális kapcsolat, szexuális erőszak és más szexuális abnormitások ábrázolása.
3. A szülők iránti tiszteletet, az erkölcsi normákat és a tiszteletreméltó magatartást elő kell mozdítani. A szerelmi problémák nem vezethetnek morális torzításokhoz.
4. A romantikus történeteknek az otthon fontosságát és a házasság szentségét kell hangsúlyozniuk.
5. A szenvedély vagy a romantikus érdeklődés ábrázolása soha nem történhet oly módon, hogy az az alantas és közönséges érzelmeket serkentsen.
6. Tilos elcsábítást vagy szexuális erőszakot ábrázolni vagy arra utalni.
7. Szigorúan tilos a szexuális perverzió vagy az ezekre vonatkozó utalás.
Reklámokra vonatkozó kódex
1. Tilos az alkohol- és a dohányreklám.
2. Tilos a szex vagy a szexuális útmutató könyvek reklámozása.
3. Tilos a meztelen vagy a félmeztelen alakot tartalmazó képeslapok és poszterek árusítása.
4. Tilos a kések, a rejtett fegyverek vagy a valóságghű fegyvermásolatok árusításának reklámozása.
5. Tilos a tűzijáték árusításának reklámozása.
6. Tilos a szerencsejáték vagy az ahhoz kapcsolódó nyomtatott anyagok árusításának reklámozása.
7. Tilos a csábító szándékú meztelenség és a kéjes testhelyzetek használata a reklámokban, a ruhákban lévő karaktereket is a jó ízlésnek megfelelően kell ábrázolni.
8. A reklámokban szereplő tények valódiságára ügyelni kell, azok nem lehetnek félrevezetőek.
9. Kétes természetű egészségügyi, testápolási szerek, valamint gyógyszerek reklámozása tilos.

A CMAA tagjai kötelezték magukat arra, hogy a megjelenés előtt álló képregényeiket bemutatják a Comic Code Authoritynek, amely javaslatot tett a kifogásolt kép vagy szövegrész törlesztésére. A testület jóváhagyása esetén minden oldalra ráütött pecsétjével (*seal of approval*) fejezte ki egyetértését.⁶⁵ Az 1. ábrán látható a pecsét, amelyet a megjelent képregények borítóján is feltüntettek, és évtizedeken át a képregényvilág öncenzúrájának szimbóluma volt.

⁶⁵ RUBOVSKY i. m. (4. l.) 109.

1. ábra

A Comics Code Authority jóváhagyó pecsétje



A fenti szabályok rövidesen száműzték a piacról a bűnügyi és a horrorképregényeket, és tulajdonképpen csak gyerekbarát képregények jelenhettek meg. Egyfajta önbeteljesítő jóslatként a korábban sokak által gyerekesnek tartott képregények valóban gyerekfüzetekké váltak, a tartalom is ehhez igazodott. Ez azonban az amerikai képregényipart súlyos recesszióba sodorta. A havi 80 millió példányszámos eladás 1955-re 40 millióra csökkent, a CMAA alapítóinak túlnyomó többsége pedig 1958-ra tönkrement.⁶⁶ A képregények válságát tovább fokozta a televízió terjedése, amelynek a fiatalkorúakra gyakorolt hatásaival elkezdtek intenzíven foglalkozni a szakemberek, és ezzel rövidesen háttérbe is szorultak az időközben gyermekmédiummá visszafejlődött képregények.

A Comics Code visszafogta a képregények fejlődését – ahogy Dunai fogalmaz, „kulturális gettóba” süllyedt a médium, amely a külső tényezők miatt kényszerpályán mozgott. A recesszióból alapvetően kétféle kiút mutatkozott. Az egyik irány a tartalmi megújulás volt, amelyet a Marvel felemelkedése fémjeléz. Az 1960-as években a kisgyermek helyett a tinédzserekre és a fiatal felnőttekre helyezték a hangsúlyt az új szuperhőssorozatokkal. Ebben a megújulási fázisban született meg például a *Fantastic Four* (1961), a *Hulk* (1962), a *Thor* (1962), a *Doctor Strange* (1963), az *Ironman* (1963), az *X-Men* (1963), a *Daredevil* (1964) és a *Black Panther* (1966). Látható, hogy az elmúlt bő 15 év hollywoodi szuperhős filmjei a képregények ezüstkorában született szuperhősök történetei köré épültek. E karaktereknek köszönhetően a képregényipar újjáéledt, de a szuperhősök sikere egyúttal jelentősen tematizálta is a képregényeket.

Mivel a kiadók ebben látták a biztos megtérülést, a szuperhős zsáner kezdte dominálni a piacot, ami a potenciális célközönséget is leszűkítette. Például a nők többsége elveszítette az érdeklődését a médium iránt, és az egyre jobban bonyolódó történetszálak és szuperhős-kontinuitások mindinkább csak az elkötelezett rajongókat szolgálták ki. A képregények ezüstkor

⁶⁶ DUNAI i. m. (9. lj.) 89–90.

így szubkulturális marginalizálódáshoz vezetett – a szuperhősös történetekkel eredetileg megcélzott fiatal fehér férfiak időközben megöregedtek, a fiatalabb célközönség megnyerése pedig megnehezült. Új olvasóként egyre nehezebbé vált bekapcsolódni – az időnkénti *rebootok* célja éppen az, hogy az új rajongóknak belépési pontot nyújtsanak.⁶⁷

A képregényipar másik jelentős változása a terjesztést érintette. A képregények egyre jobban kiszorultak az újságárusok polcairól. A *comic strip* korszakában a képregény elválaszthatatlan volt az újságoktól mint hordozóktól, a *comic book* formátum azonban megszüntette ezt az összekapcsoltságot. Az 1970-es évekre előtérbe került, majd az 1980-as évekre kiépült az alternatív terjesztési formát biztosító *direct market*, azaz a képregényboltok hálózata. A piacra ekkoriban az volt jellemző, hogy a képregényboltok mint viszonteladók nyomott áron kapták a képregényeket a kiadóktól, de az eladatlanul maradt példányokat nem lehetett visszaküldeni. Így a képregényboltok viselték annak anyagi következményeit, ha nem jól mérték fel a piaci keresletet vagy nem ismerték közönségük igényeit. Emiatt a közönség és a terjesztők között egyre szorosabb kapcsolat alakult ki, a részvételi kultúra egy korai formájaként. Ez a terjesztési mód elsősorban a rajongókat szolgálta ki (a sajátos rajongói szubkultúra része volt a képregényboltba járás), így a tematika beszűkülésére csak ráerősített a disztribúciós forma változása miatti bezárkózás.⁶⁸

8. A Comics Code későbbi évtizedei és megszűnése

Ahogy a szuperhős képregények óriási népszerűsége tettek szert a képregénypiacon, és ezzel párhuzamosan jelentős társadalmi változások is zajlottak az 1960-as években (például a hippimozgalom, a vietnámi háború, a polgárjogi mozgalmak, a kábítószeresek terjedése), úgy a Comics Code 1950-es évekbeli szigora is kezdett meghaladottá válni. Ennek jelentős fordulópontja az 1970-es esztendő volt, amikor a Nixon-kormány egészségügyi tárcája felkérte Stan Lee képregényalkotót, a Marvel szerkesztőjét, hogy képregényeik népszerűségét kihasználva készítsen egy történetet a droghasználat ártalmairól. Lee szeretett volna eleget tenni a kérésnek, azonban a Comics Code alapján a droghasználat bármely ábrázolása tilos volt. Lee elkészítette az *Amazing Spider-Man* #96–#98 füzeteket, amelyben Peter Parker barátja, Harry Osborn kórházba került a tiltott szerektől. A Marvel benyújtotta a füzeteket a Comics Code Authorityhez, amely megtagadta a jóváhagyást, azonban Stan Lee-t ez nem tartotta vissza, és a tiltás ellenére is kiadta a képregényeket.⁶⁹ A CMAA ezután ülést hívott össze a Marvel megbüntetése érdekében. A céget képviselő Charles Goodman ekkor ígéretet tett arra, hogy a Pókember különszámainak megjelenését követően (1971. május–július) több képregényt nem fognak kiadni jóváhagyás nélkül.

Az eset azonban rávilágított arra, hogy a Code megérett a felülvizsgálatra. 1970 decemberében elkészült egy felülvizsgált szövegtervezet, amely 1971. február 1-jén lépett hatályba.⁷⁰

⁶⁷ Uo. 89–94.

⁶⁸ Uo. 91–92.

⁶⁹ History of Comics Censorship, Part 2. Comic Book Legal Defense Fund, <https://bit.ly/3XzK3UE>.

⁷⁰ Comics Code Revision of 1971, <https://bit.ly/4aBUyOC>.

A felülvizsgált verzió kifejezetten reflektált a Pókember-ügyre, és a B részt kiegészítették az alábbi szabállyal:

A kábítószer- vagy drogfüggőséget kizárólag káros szenvedélyként szabad bemutatni. Kábítószer- vagy drogfüggőség, illetve a függőséget okozó kábítószeres vagy drogok tiltott kereskedelme nem jeleníthető meg, és nem írható le, amennyiben az ábrázolás

- a) bármilyen módon ösztönözheti, serkentheti vagy igazolhatja e kábítószeres vagy drogok használatát; vagy
- b) vizuálisan, szöveg vagy párbeszéd útján hangsúlyozza azok átmeneti vonzó hatásait; vagy
- c) azt sugallja, hogy a kábítószer- vagy a drogfüggőség gyorsan vagy könnyen leküzdhető; vagy
- d) bemutatja vagy leírja a kábítószer vagy a drog beszerzésének részleteit, az alkalmazásukhoz használt eszközöket vagy módokat; vagy
- e) kiemeli a kábítószer- vagy a drogkereskedelem nyereségességét; vagy
- f) gyermekeket von be, akik tudatosan használják vagy terjesztik a kábítószeres vagy a drogot; vagy
- g) közömbös vagy könnyelmű hozzáállást sugall a kábítószer- vagy a drogfogyasztással kapcsolatban; vagy
- h) hangsúlyozza a kábítószeres vagy a drogok használatát a történet egészében vagy annak jelentős részében, és a végkifejletet csupán az utolsó jelenetekre hagyja.

A horror műfaja is kapott némi engedményt, ugyanis a vámpírok, a farkasemberek és a hullaevő démonok esetében megengedetté vált a *Frankenstein*, a *Dracula* és más művek megjelenítése, amelyeket például Edgar Allen Poe, Saki (Hector Munro), Conan Doyle vagy más elismert szerző alkotott, akiknek a munkáit világszerte olvassák az iskolákban.

Szerkezeti változás, hogy a ruházatra, a házasságra és a szexre vonatkozó pontok a C-ről átkerültek az A-ba, és közülük néhányat töröltek. Így például a társadalom által észszerűen elfogadható öltözékek követelménye, valamint a romantikus és a szerelemi történetek értékfókuszú előírásai és a vágykeltésre vonatkozó tilalmak megszűntek. A bűnelkövetési módszerek bemutatására irányuló tiltás is enyhült annyival, hogy az áltudományos és az észszerűen nem utánozható technikák már nem estek tilalom alá.

Az 1970-es évek végére már csak az Archie, a Marvel, a Harvey és a DC kiadó maradt aktív a CMAA-ban. A terjesztési módok változásával és a *direkt market* megjelenésével jelentősen csökkent az öncenzúra hatékonysága. Korábban ugyanis a nagykereskedők effektív módon érvényre tudták juttatni a Comics Code-ot azáltal, hogy az újságüzletek számára csak olyan képregényeket szállítottak, amelyeken szerepelt a Seal of Approval. A képregénybolti terjesztés viszont egyre gyengébbé tette a CMAA rendszerét, egyre több olyan terjesztő és viszonteladó jelent meg a piacon, akik nem foglalkoztak a kódex betartásával, és jóváhagyással nem rendelkező tartalmakat is árultak. Ez műfaji és tartalmi értelemben is a képregénypaletta bővüléséhez vezetett.⁷¹

⁷¹ Amy K. NYBERG: *Comics Code History: The Seal of Approval. Comic Book Legal Defense Fund*, <https://bit.ly/48kdkj6>.

A Comics Code még egy felülvizsgálatot megért 1989-ben,⁷² bár ekkorra elvesztette jelentőségét. Kiegészült néhány eljárási és adminisztratív szabállyal, az érdemi részben viszont csökkent a rendelkezések száma. Az erőszakra vonatkozó előírások jelentősen puhultak, főszabály szerint a drámai hatás kedvéért az erőszak ábrázolhatóvá vált, és csak a túlzott erőszak és vérontás volt kerülendő. Továbbra is fennmaradt az a szabály, hogy nem lehet részletesen bemutatni egyes erőszakos cselekmények végrehajtását. Hasonló rendelkezés vonatkozott a bűnözés megjelenítésére is azzal, hogy a bűnözést már nem visszatásítóként kellett ábrázolni, hanem csak követendő példaként nem lehetett feltüntetni.

A megkülönböztetés terén is megengedőbb lett a szabályzat, ugyanis az 1989-es változat szerint ha a cselekmény dramaturgiai indokoltsága megkívánja, hogy egy szereplő egy másikat a neme, az etnikai hovatartozása, a vallási meggyőződése, a szexuális orientációja, a politikai nézetei vagy hátrányos társadalmi helyzete miatt megalázzon, akkor az ilyen körülményekért a narratíva sem közvetetten, sem közvetlenül nem tulajdoníthat végső felelősséget magának az érintett szereplőnek.

Az alkohol, a drogok, a gyógyszerek és a dohánytermékek fogyasztásának ábrázolása is liberalizálódott. A szabályzat alapján ezeket a szereket nem volt szabad vonzó vagy idealizált módon ábrázolni. Amennyiben a történet szerint átlépés történik a legális szerek felelősségteljes, normális használata és azok visszaélészerű alkalmazása között, e határvonalat világosan jelezni kellett, és a visszaélés káros következményeit egyértelműen fel kellett tüntetni. Legyenek legálisak vagy illegálisak, a veszélyes szerek használatát visszafogott módon kellett ábrázolni, a történet kontextusának megfelelően. A cselekményvezetés nem lehetett olyan részletes, hogy az a szerhasználati visszaélés módszertani útmutatásaként szolgáljon. Minden egyes történetben a szerhasználó szereplőnek fizikai, mentális és/vagy társadalmi következményekkel kellett szembenéznie a visszaélészerű magatartása miatt.

A ruhák és a kosztümök vonatkozásában a kódex egyes revíziói során jól láthatóan egyre nehezebbé vált a racionális irány megtalálása. Míg 1971-ben törölték az elfogadható stílusra vonatkozó szabályt, 1989-ben akként hozták azt vissza, hogy a kortárs stílusnak és divatnak kellett megfelelni. Ez elég nehezen alkalmazható követelmény a történelmi képregényeknél, és a szuperhősök jelmezeit sem könnyű a kortárs divat szemüvegén keresztül szemlélni.

Megjegyzendő, hogy a DC lobbijának eredményeként születtek meg ezek a tágran megfogalmazott alapelvek, mivel a CMAA-ból való kilépéssel fenyegette a szervezetet. Emellett a szabályzatnak készült egy második része is „Editorial Guidelines” címmel, amely részletesebb előírásokat tartalmazott, azonban nyilvánosságra hozatalát a CMAA megtiltotta.⁷³

Az 1989. évi felülvizsgálat idejére és azt követően a Comics Code már elveszítette piaci jelentőségét, a képregénybolti értékesítés általánossá válásával a legtöbb kiadó már nem alkalmazta a Comics Code Authority előtti eljárást. 2001-ben a Marvel kilépett a CMAA-ból, és elkezdte a saját belső értékelési rendszerét használni (Marvel Rating System) a Comics Code helyett. Az utolsó koporsószeget 2011-ben kapta a CMAA, amikor az utolsó két kiadó, a DC és az Archie is kilépett, így a CMAA által fenntartott Comics Code Authority tagság és finan-

⁷² Comics Code Revision of 1989, <https://bit.ly/4rBJqrj>.

⁷³ NYBERG i. m. (71. lj.).

szírozás hiányában lényegében megszűnt.⁷⁴ Ezzel az amerikai képregényipar 57 éven át tartó, fokozatosan gyengülő, centralizált öncenzúrája véget ért.

9. A képregénycenzúra átalakulása a 21. századra

A Comics Code megszűnése nem törölte el végleg a tartalomszabályozást a képregényvilágban, az csupán átalakult és beépült a belső márkamenedzsment gyakorlatába. Míg a múlt század derekán az önszabályozási mechanizmusok – így a Comics Code Authority – elsődlegesen a politikai, a társadalmi és a vallási nyomás eredményeként jöttek létre, addig napjainkban a cenzúra rejtettebb formái jelentek meg, amelyek szorosabban kapcsolódnak a vállalati reputációs és kockázatkezelés logikájához. A képregénykiadók explicit jogi előírások hiányában saját belső irányelveik és üzleti érdekeik alapján döntenek a megjelenő tartalmakról. Ez a tartalomszűrés kívülről kevésbé látható, belülről azonban hatékony megoldás, amely a képregényalkotók szempontjából ugyanúgy a kreatív szabadság korlátozását eredményezheti. Így végső soron az 1950-es években kialakult külső tartalomkorlátozás a 2000-es évekre belsővé változott, ami lehetővé tette a kiadói gyakorlatok differenciálódását is.⁷⁵

A független, szerzői kiadású képregényeknél nincsen tartalmi korlátozás, és a kisebb kiadóknál sem mindig, vagy csak csekélyebb mértékben érvényesül. Így megjelenhettek a kisebb-ségi szerzők, a társadalmilag kényes témák, emellett pedig az internet terjedésével a független képregényalkotók is könnyen piacra léphettek a kiadók szűrőjének való megfelelés nélkül. A nagyobb kiadók azonban továbbra is gyakran külön szerkesztőket alkalmaznak annak érdekében, hogy a vállalat jó híre és a tulajdonosok, a szponzorok és a stratégiai partnerek érdekei érvényesüljenek egyfajta „kapuóri” funkció révén. E kiadóknál az alkotók mozgásteret szűkebb, és szükségképpen a kiadói elvárásokhoz kénytelenek igazodni.⁷⁶

A szerkesztői kontroll hatásaira jó példa a *Batwoman* képregényszéria szerzői, James H. Williams III. és W. Haden Blackman által 2013-ban közzétett nyílt levél. A két szerző sérelmezte, hogy a DC szerkesztői egyre intenzívebben avatkoztak be a tartalmi kérdésekbe, több történetfejelet az utolsó pillanatban átírtak, megtörve ezzel az addig már évek óta épített narratív ívet. A szerkesztők kifejezetten megtiltották azt is, hogy a főszereplő Kate Kane homoszexuális házasságát bemutassák a készítőik. Mindezek következtében a két szerző felmondott a DC-nél.⁷⁷

Érdemes megjegyezni, hogy ez a fajta nagyvállalati tartalomkorlátozás a hagyományos értelemben nem tekinthető cenzúrának, mivel ez a magánszereplők saját piaci döntésein nyugszik. A szerkesztői döntések részben pénzügyi érdekekre vezethetők vissza, részben pedig arra, hogy sok esetben a – különösen a régi – karakterek szerzői jogaival a kiadók rendelkeznek,

⁷⁴ R. C. HARVEY: John Goldwater, the Comics Code Authority, and Archie. *The Comics Journal*, 2011. július 28., <https://bit.ly/4pfCVbX>.

⁷⁵ Jeffrey TREXLER: How Censorship Won: The Final Victory of the Comics Code. *The Comics Journal*, 2011. július 21., <https://bit.ly/4pkZbBr>.

⁷⁶ Randy DUNCAN – Matthew J. SMITH: *The Power of Comics. History, Form & Culture*. New York, Continuum, 2009, 9.

⁷⁷ Chris BEGLEY: JH Williams III and W. Haden Blackman Leave *Batwoman* Due to Editorial Differences. *Batman News*, 2013. szeptember 5.

amihez a kortárs szerzők tulajdonképpen csak bémunkásként tehetik hozzá saját történeteiket a jogtulajdonosok által megszabott keretek között. Ezzel a kulturális pluralizmus és a művészi önkifejezés lehetőségei a nagy kiadónál korlátozottabbak, de a médiarendszer egészét tekintve független szerzői kiadások és a rugalmas kis kiadók szabad piacra lépése biztosítja a plurális tartalmak megjelenését.

10. Konklúzió

A képregény mint médium egyszerre tükrözi és alakítja azt a társadalmi közeget, amelyben létrejön. A Comics Code Authority önszabályozási rendszere egyszerre szolgált védelmi és korlátozó funkciókat, és jelentősen befolyásolta a képregények tematikai, vizuális és narratív fejlődését. Bár a szervezet idővel megszűnt, a hatásai továbbra is érezhetőek: a cenzúra a 21. századra kevésbé látható, de annál hatékonyabb módon él tovább a médiapiaci logika és az üzleti érdekek révén. A képregények jogi szabályozásának története így nem csupán egy médium szabályozási dilemmáit, hanem általánosabb érvennyel a jog és a kultúra bonyolult kölcsönhatását is jól szemlélteti. A tanulság az, hogy a kreatív szabadság és a társadalmi felelősség közötti egyensúly fenntartása folyamatosan változó kihívás, amelyben szükség van a jogi keretek állandó újragondolására.

Irodalomjegyzék

- BEATY, Bart: *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Jackson, University Press of Mississippi, 2005.
- CAVANAGH, John R.: The Comics War. 40(1) *Journal of Criminal Law and Criminology* (1949) 28–35.
<https://doi.org/10.2307/1138349>
- CORREDOR, Paloma: *A képregény története* (ford. HORVÁTH Zsolt Gergely). Budapest, Kosuth, 2020.
- Crime Comics and the Constitution. 7(2) *Stanford Law Review* (1954) 237–260.
<https://doi.org/10.2307/1226392>
- DUNAI Tamás: *A comics szerzői kora: az észak-amerikai képregény újrainstancizálása a 21. században*. Budapest, Szeged, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány – SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 2024.
- DUNCAN, Randy – SMITH, Matthew J.: *The Power of Comics. History, Form & Culture*. New York, Continuum, 2009, 9.
- FALUDI Gábor: A paródia a szerzői jogban. In KESERŰ Barna Arnold – KÖHIDI Ákos (szerk.): *Tanulmányok a 65 éves Lenkovics Barnabás tiszteletére*. Budapest–Győr, Eötvös József Könyv- és Lapkiadó – SZE DFK, 2015, 108–116.
- GELLÉRT Endre: *A képregény története*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1975.
- GREENBERG, Marc H.: *Comic Art, Creativity and the Law*. Cheltenham, Edward Elgar, 2022.
<https://doi.org/10.4337/9781802202557>

- HAJDU, David: *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed Amer.* New York, Picador-Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- HALL, Ryan C. W. – HATTERS FRIEDMAN, Susan: Comic Books, Dr. Wertham, and the Villains of Forensic Psychiatry. 48(4) *Journal of the American Academy of Psychiatry and the Law* (2020) 536–544.
<https://doi.org/10.29158/JAAPL.200041-20>
- HERNÁDI Miklós: A képregény szükséglete. In GELLÉRT Endre: *A képregény története*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1975.
- JONES, Gerard: *Men of Tomorrow: Geeks, Gansters, and the Birth of the Comic Book*. New York, Basic Books, 2004.
- KACSUK, Zoltán: Re-Examining the „What Is Manga” Problematic: The Tension and Interrelationship Between the „Style” Versus „Made in Japan” Positions. 7(3) *Arts* (2018) 15–32.
<https://doi.org/10.3390/arts7030026>
- KERTÉSZ Sándor: *Comics szocialista ábruhában: a magyar képregény ötven éve*. Nyíregyháza, Kertész Nyomda és Kiadó, 2007, 12.
- KUNZLE, David: *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*. Jackson, University Press of Mississippi, 2007.
- MAKSA Gyula: Keleti típusú képregény Magyarországon és francia nyelvterületen. *Médiakutató*, 2014/4., 67–74.
- MAKSA Gyula: Súlypontok, áramlatok, hálózatok. A képregénymédia geopolitikája 1. *European Journalism Observatory*, 2021. május 10., <https://bit.ly/48E9MjH>.
- MAKSA Gyula: *Képregényszabvány*. Budapest, Szépirodalmi Figyelő Alapítvány, 2024.
- MCCLOUD, Scott: *A képregény felfedezése*. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2007.
- MESKIN, Aaron: Defining Comics? 65(4) *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2007) 369–379.
<https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00270.x>
- RUBOVSKY Kálmán: Vita Püspökladányban. *JelKép*, 1986/2., 76–78.
- RUBOVSKY Kálmán (szerk.): *A képregény*. Budapest, Gondolat, 1989.
- SARKADY Ildikó: Az önszabályozás szerepe a modern szabályozási struktúrákban. *Iustum Aequum Salutare*, 2017/3., 115–150.
- SCHLICHTER-TAKÁCS Anett – CSIMÁNE POZSEGOVICS Beáta: A képregény/képregényalapú mediatisztikus közegek alkalmazási lehetőségei az általános iskolában példákkal. In G. SZABÓ Sára – GOMBOS Péter (szerk.): *Módszertan és megújulás. Válogatás a MATE Neveléstudományi Intézete szakdidaktikai tanulmányaiból*. Gödöllő, MATE Press, 2022.
- S. NAGY Katalin: A képregény mint tömegkommunikációs eszköz. *JelKép*, 1986/2., 79–82.
- SZILÁGYI Erzsébet: Képregényszagú világ. *JelKép*, 1986/2., 87–90.
- TABACHNICK, Stephen E.: From Comics to the Graphic Novel: William Hogarth to Will Eisner. In Stephen E. TABACHNICK (szerk.): *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 26–40.
<https://doi.org/10.1017/9781316258316.004>
- THRASHER, Frederic M.: The Comics and Delinquency: Cause or Scapegoat. 23(4) *The Journal of Educational Sociology* (1949) 195–205.
<https://doi.org/10.2307/2264555>

- TILLEY, Carol L.: Seducing the Innocent: Fredric Wertham and the Falsifications that Helped Condemn Comics. 47(4) *Information & Culture* (2012) 383–413.
<https://doi.org/10.1353/lac.2012.0024>
- UJHELYI Dávid: A politikai paródia célját szolgáló felhasználások szerzői jogi megítélése. *In Medias Res*, 2022/1., 49–65.
<https://doi.org/10.59851/imr.11.1.4>
- UJHE, Joanne – KRASHEN, Stephen: Is Comic Book Reading Harmful? Comic Book Reading, School Achievement, and Pleasure Reading Among Seventh Graders. 19(2) *CSLA Journal* (1996) 27–28.
- WERTHAM, Fredric: The Betrayal of Childhood: Comic Books. *Proceedings of the Annual Congress of Correction of the American Prison Association* (1948) 57–59.
- WERTHAM, Fredric: *Seduction of the Innocent*. New York, Rinehart, 1954.
- ZSILKA Tibor: A képregény mint műfaj. *JelKép*, 1986/2., 83–87.

AZ UNIÓS JOG JOGESZETALAPÚ ÁTTEKINTÉSE

Az Európai Unió Bírósága és 120 jelentős döntése

SZERZŐ: Orbán Endre

NYELVI LEKTOR: Villányi József

SZAKMAI LEKTOR: Gombos Katalin

ÁRA: 10 000 Ft



A kézikönyv az Európai Unió jogát az Európai Unió Bírósága felől közelíti meg és magyarázza, ezzel rámutatva az uniós esetjog koherenciájára és dogmatikai egységességére. A könyv az Európai Unió Bírósága fejlődéstörténetét áttekintő bevezető tanulmányt követően négy nagyobb fejezeten keresztül tárgyalja az uniós jog legfontosabb területeit. Az első rész a bíróság által alkalmazott értelmezési módszereket, valamint azokat az eljárásokat mutatja be, amelyekben az egyes uniós jogi fogalmak értelmezése megvalósul. A második rész vizsgálja az uniós közjog legfontosabb területeit, a harmadik egység a 2023-ban harmincéves évfordulóját ünneplő belső piacot, a negyedik pedig az uniós jog versenyjogi területeit villantja fel. A zárótanulmány az Európai Unió Bíróságának legfelső bírósági és alkotmánybírósági jellemzőit vizsgálja, kitérve az uniós jogrend alkotmányjogiasodását tükröző bírósági gyakorlat legújabb irányaira.