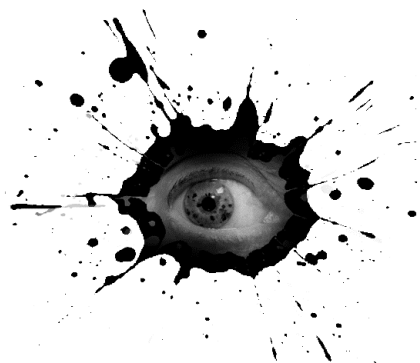


KÁLAI SÁNDOR

MIÉRT INTÉZMÉNYESÜL(T) NEHEZEN A MAGYAR KRIMI?



Az agoraként működő nyilvánosság határait az jelöli ki, hogy adott társadalom adott időben mit és hogyan képes tematizálni. Ennek fényében (és tudván azt, hogy a bűnügyi regény milyen érzékeny társadalmi fokmérő) mit jelez a magyar krimi manapság is tapasztalható hiánya?

■ Az irodalomtörténet (s persze nem csak a magyar irodalomtörténet) egyik sajátossága, hogy vannak bizonyos nagyon erős, szinte közhelynek számító állításai, amelyek azonban nem feltétlenül vannak kellően megalapozva. Mifelénk az egyik ilyen, hogy nincs magyar krimi.¹ Nyilvánvaló, hogy az ilyen típusú állítások árnyalásra szorulnak. Ez az írás megpróbálja a magyar krimi történetét az intézményesülés (illetve az azzal kapcsolatos problémák) szempontjából áttekinteni.

Az intézményi elemzés egyik implikációja a műfaj történetének irodalmi kommunikációs keretbe illesztése.² Az elemzés kiindulópontjaként felhasználhatjuk a műfajtudatra vonatkozó elképzeléseket.³ Ez a fogalom arra utal, hogy egy műfaj születése soha nem tekintő pontszerűnek, vagyis „többször születik”. Egy műfaj ugyanis akkor létezik, ha tudatában van önmaga intézményesült mivoltának. Ennek van a szövegre (bizonyos tematikai, strukturális elemek megszilárdulása, gyakori visszatérése; a korábbi, a műfajhoz tartozónak vélt szövegekre való utalás) és a társadalomra vonatkozó (a műfaj jellegzetességeinek megfelelő befogadás, az intézményesülés fázisai: szakkritika, díjak) dimenziója is.⁴ A krimi esetében a műfaj 20. század eleji (ön)legitimációja azt jelenti, hogy ekkor már tudatában van saját létének, a születés egyes fázisait pedig a Poe-elbeszélések (amelyek az 1840-es években láttak napvilágot), Émile Gaboriau és Wilkie Collins regényei (az 1860-as évtized) és Conan Doyle Sherlock Holmes-története (az 1880-as évek) jelentik. A 20. század első évtizedeiben tehát Nagy-Britanniában, Franciaországban és az Egyesült Államokban a műfaj intéz-

ményesült. Azonban világosan kell látnunk azt, hogy az egyes kultúrákban ez a folyamat különféleképpen zajlott, s minden bizonnyal valami hasonló történt más országokban is – például Magyarországon –, csak irodalomtörténeti vizsgálódások híján keveset tudunk erről a történetről. Az alábbiakban az intézményesülés társadalmi vetületeire térek ki, és szándékosan kerülni fogom a szövegek dimenziójának vizsgálatát, illetve mivel a terjedelmi keretek miatt nincs mód mindenről részletesen és kellően árnyaltan beszélni, egy-egy megállapítás talán (és szándékosan) provokatívnak fog tűnni.

A fentebb említett társadalmi dimenziók közül hiányzik egy nagyon fontos elem: a mediális aspektus, ami egyúttal azt is jelenti, hogy a produkció/terjesztés/recepció folyamatában számot kell vetnünk azzal is, hogy a szövegek milyen hordozón válnak hozzáférhetővé, s hogy mindez milyen kiadói/gazdasági gyakorlatokat implikál. A francia krimi története e tekintetben megvilágító erejű lehet. A 19. században az ekkor még nem *roman policier*-nek, hanem *roman judiciaire*-nek nevezett műfaj fő megjelenési helye a napi sajtó volt, a szövegek folytatásokban jelentek meg (könyvként, gyakran illusztrált kiadásban csak egy későbbi fázisban váltak hozzáférhetővé).⁵ A folytatásos regény kódjait tehát folyamatosan módosítják új elemek, s ezek között a legfontosabb a nyomozás folyamatának ábrázolása: ha manapság úgy érezzük, hogy ezek a nyomozások ügyetlenek (s ezzel a váddal gyakran illetik például Gaboriau regényeit), akkor az olvasó és a kritikus valójában olyasmit kér számon a szövegeken, amit azok eleve nem is teljesíthettek. A nyomozás struktúraszervező funkciójának megszilárdulása ugyanis hosszú folyamat eredménye, amelyben fontos szerepe van annak – továbbra is a francia példát tekintve –, hogy az 1910-es évek közepe óta a folytatásos közlés háttérbe szorult, s egyre inkább sorozatok (collection) jelentek meg, amelyek – egy második lépésben – műfajok köré szerveződtek. Továbbra sem elsősorban könyv formátumról volt szó, hanem például az amerikai *dime novel* mintájára Európában is meghonosodott füzetekről (amelyeket a drezdai székhelyű Eichler cég szerte Európában terjesztett is). Az új kiadói gyakorlat a sorozatszerűség új formáját is megszilárdította. Az újság mint hordozó meghatározta a folytatásos regény narratív struktúráját: minden egyes folytatás egy nagyobb egység eleme volt. Gaboriau regényei azonban már egy újfajta sorozatszerűség felé mutattak: bár sok, hosszú flashbackkel operáltak a szövegek, amelyek a feuilleton kódjainak való megfelelésként is értelmezhetők, a nyomozás folyamatának ábrázolása miatt azonban célelvűbb regényszerkezet kristályosodott ki. A sorozatokban megjelenő detektívtörténet esetében viszont egy absztrakt formula elvileg akár végtelen reprodukciójáról van szó, az ugyanazon formula alapján megszülető, egymástól független elbeszéléseket a visszatérő hős alakja köti össze. Ide vezethető vissza az a két alapvető sorozattípus (angol terminológiával élve: *serial* és *series*), amelyek mind a mai napig a különféle médiumokban születő sorozatok alapvető mátrixaként működnek. Ebből a szempontból a Magyarországon csak filmekből ismert *Fantómas*-sorozat egy nagyon izgalmas határpontként értelmezhető: a folytatásos regény képzeletvilágát és struktúraszervező elemeit módosítja az, hogy a regények egy sorozatban, a Fayard kiadó 65 centime-ba kerülő *Le livre populaire* sorozatában jelentek meg (amely azonban még nem volt műfajspecifikus, mi több, Arthème Fayard az általa felvásárolt kiadóknál korábban megjelent szövegeket is újra kiadta, így jelentette meg például ebben a sorozatban Gaboriau regényeit is).

A magyar kriminek mint a műfaj egy kulturális változatának a története, intézményesülése e szempontok figyelembe vételével is értelmezhető. A helyzetet komplikálja az, hogy a műfaj alakulástörténetét a politikai folyamatok (is) többször befolyásolták, az intézményesülés folyamata többször megakadt, új irányt vett.⁶ Nézzünk egy-két példát (hiszen a teljes történet a kutatások hiánya miatt egyelőre nem re-

konstruálható). Más megközelítést alkalmaz ugyan, de Varga Bálint feltáró és hiánypótló írása az intézményesülés folyamatát is megvilágítja.⁷ A francia példához hasonlóan a magyar bűnügyi regény (pontosabban annak előzményei) is a folytatásos regény keretei között létezik, s a szerző által is kiemelt Gúthi Soma (előbb hírlapban, majd kötetekbe rendezetten megjelent) szövegeiben már a nyomozó mint visszatérő alak és a nyomozás folyamata kerül előtérbe. Minden jel arra mutat azonban, hogy – bár a későbbiekben is fontos szerepet játszanak a magyar könyvkiadásban – a sorozatok nem műfajspecifikusak, így nem segítik a műfaj intézményesülését: nem ismerünk olyan visszatérő nyomozó hősöket, mint amilyen a Gúthi által megteremtett Tuzár Mihály. Gondolhatunk itt például a *Milliók könyve* címet viselő sorozatra, amelyet a Singer és Wolfner kiadó jelentetett meg, s mely programját tekintve sok szállal kötődött a szintén itt megjelenő Herczeg Ferenc-féle *Új Időkhöz*. A 32 oldalas, havonta egyszer megjelenő füzetek 4. és 12. kötete egy-egy Conan Doyle szöveget tartalmazott (*Az üldöző, A nábob kincse*), de Bródy *A tanítónője* éppúgy olvasható volt ebben a sorozatban, mint Zola, Turgenyev, Heltai Jenő vagy Courths-Mahler. Ugyanezt a műfaji sokféleséget tapasztaljuk, ha a harmincas években megjelent, fil-léres regényeket közlő sorozatokra gondolunk (*Friss Újság színes regénytára, Pesti Hírlap könyvek, Tarka regénytár, Új Élet regénytár, Világvárosi regények* stb.) – azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben már csak populáris műfajokkal van dolgunk.⁸ Mindennek pedig máig ható következményei vannak: ma is csak kevés olyan kiadót, sorozatot találunk, amely megteremthetné/működtethetné a sorozatszerűsége-
n alapuló műfajok, köztük a bűnügyi regény produkcióját/terjesztését/recepcióját. Minden bizonnyal nem volt véletlen az Agave kiadó és Kondor Vilmos, illetve Baráth Katalin találkozása sem: a (krimi is megjelentető) kiadók közül azon kevesek egyikeről beszélünk, amelyek a szerzői és kiadói paratextusokkal (a címtől, az alcímtől kezdve a formátumon, tipográfián, sorozaton, borítón át egészen a promóciós anyagokig és interjúkig)⁹ kiválóan képesek egy, a szerzői névhez kötődő, sorozat-elven működő *brandet* építeni.¹⁰ E tekintetben talán valóban nem túlzás azt állítani, ami a szerző legújabb könyvének, *A másik szárnysegédnek* a borítóján olvasható: „Kondor Vilmos megalapozta a magyar krimi” (Falvai Mátyás). Valóban egy olyan, a fenti értelemben vett megalapozó vállalkozásról van szó, amely egyedülálló a műfaj magyar történetében, és az intézményesülés szempontjából is minden bizonnyal mérföldkőnek tekinthető. S vajon nem a *brandépítés* hiányosságai magyarázzák-e az egyébként nagyon fontos (mert közelmúltbeli ügyeket feldolgozó) Kolozsi László-regények relatív kudarcát?¹¹

Azt is érdemes megvizsgálni, hogy Kondor, Baráth és Kolozsi regényei milyen kontextusba érkeznek. Kondor Vilmos egy interjúban ezt mondja: „Az is fontos volt, hogy sok jó krimi adnak ki, azaz némileg kikövezett útra engedték a *Budapest noirt*.”¹² Ez a megállapítás természetesen nemcsak a fent említett kiadó tevékenységére vonatkozik. A műfaj nagy klasszikusai ugyanis a hatvanas évek eleje óta folyamatosan megjelentek és megjelennek magyarul. Vannak olyan életművek, amelyek döntő része már 1990 előtt is olvasható volt, például Dashiell Hammetté, más, jóval terjedelmesebb életművek esetében, mint amilyen a Simenoné, azt tapasztaljuk, hogy még mind a mai napig nem fejeződött be a szövegek fordítása, a meglevők pedig különböző kiadók gondozásában jelentek meg. Itt a gondozáson is hangsúly van – nem mindegy ugyanis, hogy egy-egy visszatérő hős köré szerveződő sorozat kötetei mely kiadóknál, milyen sorrendben, milyen paratextusokkal jelentek-jelennek meg. Elrettentő és szép példákat egyaránt találunk ezen a területen.

Úgy tűnik azonban, hogy a krimi honi történetében nem észleljük azt az intézményesülési dinamizmust, amit például a képregény esetében látunk: a műfajhoz nem kötődnek rituálék (mint amilyen például egy-egy, a bűnügyi regény köré szer-

veződő fesztivál lehetne); egy olyan országban, ahol a színvonalas szövegekre is vádászni kell, nem meglepő, hogy nincsenek díjak, amelyek a szerzőknek anyagi vagy még inkább szimbolikus presztízst jelenthetnének, s amelyek odaítélésébe a közönség is bevonható lenne (ismét csak francia példákat hozva: a legfontosabb elismerésnek talán a *Grand prix de littérature policière* számít, de az *Elle* magazin olvasói is minden évben odaítélnek egy díjat az általuk legjobbnak tartott bűnügyi regénynek). Magyarországon tehát hiányoznak a műfajhoz kötődő sajátos kulturális gyakorlatok.

Az irodalomtörténet is adós: a sci-fi és a bűnügyi regény kivételével – ezen műfajokról és az ide köthető szerzőkről egyre több elemzés született az elmúlt egy-két évtizedben¹³ – keveset tudunk a magyar populáris irodalom történetéről. Egy ilyen projekt kivitelezése a szándékon és az anyagi forrásokon túl kutatócsoportot és interdiszciplináris, feltáró munkát jelentene, hiszen mindaz, amit jelen pillanatban ebből a történetből ismerünk, csak a jéghegy csúcsát jelenti. Jelenleg nehéz elképzelni azt is, hogy létrejöhetne itthon egy olyan szervezet, mint amilyen a francia *Amis du roman populaire* (A populáris regény barátai), amely egyszerre képes lelkes és az adott területen hatalmas erudícióval bíró amatőröket és egyetemi oktatókat is tömöríteni, s amely egy negyedévente megjelenő folyóiratot (*Le Rocambole*) is kiad. S ha már az irodalmi rendszer vizsgálatánál tartunk, akkor itt kell szót ejteni a napi és heti sajtóban megjelenő kritikákról is. Nem nagyon tudunk felidézni a múltból olyan kritikust (s nem nagyon van ilyen ma sem), aki szisztematikusan foglalkozott volna a populáris műfajokkal, orientálta volna az olvasókat, s aki nem az egyetemeken elsajátított olvasási-értelmezési stratégiák szerint írt volna a populáris szövegekről (e tekintetben a blogoszféra hozott-hozhat némi változást).

A fentiek alapján talán jobban érthetővé válik, hogy milyen problémái vannak a magyar bűnügyi regény intézményesülésének, s miért is tarthatja magát makacsul az az állítás, miszerint nincs magyar krimi. S mindez talán még tágabb összefüggésbe is állítható: a műfaj helyzete egyúttal annak a kulturális logikának a helyzetéről is tanúskodik, amelynek a terméke: a tömegkultúráéről. Edgar Morin híres, tömegkultúrának szentelt könyvében azt állítja,¹⁴ hogy az emberiség történetének első univerzális kultúrájának tekinthető tömegkultúra integrálódik egy polikulturális valóságba, miközben magába olvaszt olyan kulturális rendszereket, mint a nemzeti vagy a humanista értékeken alapuló kultúrák, s csakúgy, mint azok, mítoszokat, szimbólumokat, reprezentációkat közvetít. A könyv első részében (*L'intégration culturelle* [Kulturális integráció]) olvasható Morin egyik legfontosabb megállapítása, miszerint a tömegkultúra termékei a sztenderdizáció/invenció logikáján alapulnak: nem tekinthetők csupán bevált eljárások mechanikus ismétléseinek, mert mindig hordoznak valami olyan dinamikus elemet, ami túlmutat a konformizmuson. Ennek megfelelően a tömegkultúra szinkretikus, mivel elvileg mindenkinek szól, életkortól, nemtől vagy éppen társadalmi osztálytól függetlenül minden közönségtípus igényének meg kell felelnie (Morin az 1960-as évek elején úgy véli, hogy ez a tendencia legtisztábban a mozi médiumában jelenik meg).

Morin hatására Franciaországban egy új szociológusgeneráció (Éric Maigret, Éric Macé)¹⁵ véli úgy, hogy ez a kulturális logika – az első olyan, amelyet nem képes teljesen felügyelni és ellenőrizni a kulturális elit – azért (is) érdemel figyelmet, mert nagyon gyorsan és érzékenyen képes reagálni egy adott társadalom változásaira, s egyúttal képes változásokat is generálni (ezúttal csak zárójelben jegyzem meg, hogy egy kulturális termék értelmezése olyan fontos szempontokat hívhat elő, mint a hordozó üzenet- és elbeszélésalakító szerepe; a narratív modell primátusa; a transzmedialitás; a hibrid szemiológiai formák és a sorozatszerűség értelmezése; a szerzői funkció háttérbe szorulása; a produkció és a befogadás mellett a diffúzió módjai; olyan aktorok szerepének értelmezése, akik az alkotók mellett fontos szerepet játsza-

nak a kulturális termelésben, terjesztésben – fordítók, kiadók, terjesztők, közvetítők stb.; a kulturális termékek létrehozásának kollektív, esetenként nemzetközi dimenziói; a kultúrpar esztétikai/ideológiai/gazdasági tétjeire való rákérdezés; a befogadás aktív elsajátítási logikái).¹⁶

A bűnügyi regény dinamizmusa (s ez a dinamizmus a műfaj transzmediatikus szóródásában – mozifilmek, televíziós sorozatok, képregények, videojátékok – is tetten érhető) összefüggésben áll a társadalmi érzékenységgel. Varga Bálint már említett írását idézem: „Az elmúlt ötven-hatvan évben a krimi lett a társadalmilag legérzékenyebb zsáner. Hihetetlenül gyorsan válaszol a modern kor problémáira, roppant sokrétű, és nagyon alkalmazkodó.”¹⁷ Számtalan példát hozhatnánk arra, hogy egyes kultúrák bűnügyi regényei hogyan szólnak aktuális társadalmi problémákról vagy olyan elfojtott múltbeli traumákról, mint például az adott nemzet különféle háborúkban játszott szerepe. A kiváló francia szerző, Didier Daeninckx egyik regényének mottója így szól: „Ha elfelejtjük a történelmet, arra ítéljük magunkat, hogy újraéljük.”¹⁸ E regény a jelent és a múlt két rétegét (a második világháború és az algériai háború) köti össze, a francia bürokrácia felelősségét hangsúlyozza: a regénynek nem kevés szerepe volt abban, hogy elítélték Maurice Papon prefektust, aki a második világháború alatt közreműködött a francia zsidók deportálásában, majd az ő parancsára lőttek 1961-ben az algériai háború elleni párizsi tüntetők közé.

A tömegművelemek (s ennek megfelelően a populáris irodalmi műfajok is) a nyilvánosság színtereként és egyúttal annak egyik aktoraként is funkcionálnak. Az agoraként működő nyilvánosság határait az jelöli ki, hogy adott társadalom adott időben mit és hogyan képes tematizálni. Ennek fényében (és tudván azt, hogy a bűnügyi regény milyen érzékeny társadalmi fokmérő) mit jelez a magyar krimi manapság is tapasztalható hiánya? Vajon azt a következtetést kell levonnunk, hogy egy másik, jóval nagyobb hiánnyal, a magyar nyilvánosság tematizációs hiányaival szembe-sít? Azzal, hogy a magyar társadalom nem (vagy nehezen) tud szembenézni önmaga jelenlegi és múltbeli problémáival? Kondor Vilmos regényeinek nagy érdeme (többek között), hogy olyan korszakokba viszi el olvasóit (a két háború közti időszak, a háború, az 1956-os forradalom), amelyekhez a különféle politikai táborok továbbra is csak meglehetősen leegyszerűsített ideológiai sémákkal közelítenek. Érdemes lenne (újra)olvasni Kondor Vilmos *Budapest noir*ját és Baráth Katalin *A fekete zongora* című regényét például abból a szempontból is, hogy milyen összetett módon képesek megmutatni egy bűnügyi történet keretei között a magyar zsidóság problémáit. S vajon miért nincsenek olyan bűnügyi regények, amelyek az aktuális magyar társadalmi problémákat tematizálnák?

Nyitott kérdések ezek, amelyek túlmutatnak a műfaj intézményesülésének kérdésén, jóllehet azzal összefüggésben is állnak. Az irodalom- és médiatörténész előtt álló feladatok egyelőre jóval szerényebbek. Ez az írás, talán nem is egészen szándéktalanul, kutatási programként is olvasható: a magyar bűnügyi regény – és, tágabban, a magyar populáris kultúra – története feltárásának és megírásának szükségességéről szól.

■ JEGYZETEK

1. Ez az állítás azt is implikálja, hogy az irodalomtörténeti vizsgálódások horizontján ott vannak az úgynevezett populáris műfajok is – azonban tudjuk, hogy ez sokáig nem volt így, s magyar irodalomtörténet-írást tekintve még mindig nincs így. Ez a kérdés is részét képezi az intézményesülésre vonatkozó vizsgálatnak, s néhány szó erejéig ki is kell majd térni rá a későbbiekben. Itt inkább csak jelezni, hogy míg a krimi e téren viszonylag szerencsés helyzetben van (s ez bizonyosan összefüggésben állhat azzal is, hogy a fiatalabb irodalomtörténészek és médiatörténészek nemcsak hogy fogyasztanak populáris kulturális termékeket, hanem – az előző generációk gyakorlatával szemben, akik talán olvastak krimiket, de titokban – ezen termékeket elemzés tárgyává is teszik), addig a magyar szentimentális regény történetéről szinte semmit sem tudunk. S hogy az előbbi, generációkra vonatkozó állítás túlzottan ellentételező logikáját némileg finomítsuk, hivatkozzunk az európai hírvizsgáló, Hankiss János kiváló és sok szempontból egyedülálló kis könyvére: *A detektívre-*

- gény (A „népszerű irodalom” elmélete és története I.). Csáthy Ferencz Egyetemi Könyvkereskedés és Irodalmi Vállalat R.-T., Debrecen-Bp., 1928.
2. A francia irodalomtörténész, Alain Vaillant egyik legutóbbi könyve az irodalomtörténet-írás irodalmi kommunikációs fordulatát hajtja végre. Alain Vaillant: *L'histoire littéraire*. Armand Colin, Paris, 2010.
3. A krimi kapcsán lásd erről Yves Reuter: *Le roman policier*. Nathan, coll. 128, Paris, 1999.
4. Uo. 10.
5. Ahhoz, hogy minél szélesebb, de a könyv formátumával még nem egészen familiáris viszonyban lévő rétegekhez eljussanak ezek a szövegek, arra van szükség, hogy a hordozó minél kevésbé hasonlítson a könyvre. Paul Bleton: *Ça se lit comme un roman policier... (Comprendre la lecture sérielle)*. Éditions Nota bene, Québec, 1999. 32.
6. Elég, ha csak arra gondolunk, hogy 1956 után a krimi és a kémregény kódjait kombináló műfaj milyen szerepet játszott a rendszer legitimálásában. Provizórikusan nagyjából három szakaszt különíthetünk el: az első szakasz 1945-ig, a második 1945-től 1990-ig, a harmadik pedig 1990 óta tart.
7. Varga Bálint: *Nyomozás az első magyar krimi után*. In: *Lepipálva (Tanulmányok a krimiről)*. Összeállította Benyovszky Krisztián és H. Nagy Péter. Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2009. 49–81.
8. Ugyanakkor ez esetben is óvakodnunk kell a sommás megállapításoktól. Saját kollekciónkból egy-két példát kiragadva meglepő dolgokra bukkanhatunk: a *Világvárosi regények* 29. száma, Hidas Miklós *Hotel Excelsior* című regénye csak a kiadói logikát tekintve sorolható a populáris regények közé, műfaját tekintve sokkal inkább társadalmi regényről beszélhetünk. Erdődy János – aki már a két háború között is sok-sok filléres regényt publikált – *Vőlegényem, a gengszter* című írása a *Vasárnapi regények* sorozatban jelent meg 1957-ben (!), minden jel arra mutat tehát, hogy ezt a jellegzetesen két háború közötti gyakorlatot nem nélkülözte a szocialista könyvkiadás sem.
9. Lásd mindehhez Gérard Genette: *Seuils*. Seuil, Paris, 1987.
10. Írom mindezt annak tudatában, hogy – az említett kiadó Simonen-sorozatának szerkesztőjeként – személyes elfogultsággal is vádolhatnak.
11. Kolozsi László: *Ki köpött a krémesbe?* Józsoveg Műhely, Bp., 2011, és *Mi van a reverenda alatt?* Józsoveg Műhely, Bp., 2012.
12. *Budapest noir (Bárány Tibor és Vári György e-mail interjúja Kondor Vilmos íróval)*. Műút 2009. 16. sz. 86–92. Itt: 92.
13. A bűnügyi regénynél maradvá: Bényei Tamás: *A rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Akadémiai, Bp., 2000; Benyovszky Krisztián: *A jelek szerint*. Kalligram, Pozsony, 2003; *Bevezetés a krimi olvasásába*. Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2007, Varga Bálint: *Magándetektívek*. Agave, Bp., 2005; Miklós Ágnes Kata: *Bűnös szövegek. Bevezetés a detektívtörténetekbe*. Komp-Press, Kvár, 2009, illetve a már fentebb említett *Lepipálva (Tanulmányok a krimiről)* című kötet, amely Bényei Tamás, Varga Bálint, Bánki Éva, Klapcsik Sándor, Dömötör Edit, Virgínia Andrea és Benyovszky Krisztián egy-egy írását tartalmazza; Kálai Sándor: *Fezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012.
14. Edgar Morin: *L'Esprit du temps*. Grasset, Paris, 1962.
15. Lásd Éric Maigret – Éric Macé (szerk.): *Penser les médiacultures*. Armand Colin et INA, Paris, 2005; Éric Macé: *Les imaginaires médiatiques (Une sociologie postcritique des médias)*. Éditions Amsterdam, Paris, 2006.
16. Mindehhez lásd Marc Lits: *La culture médiatique, ou la contamination de la culture par les médias*. In: J.-Y. Mollier – J.-F. Sirinelli – F. Vallotton (szerk.): *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1930)*. PUF, Paris, 2006. 51–62.
17. Varga: i.m. 80.
18. Didier Daeninckx: *Meurtres pour mémoire*. Gallimard, Paris, 1984.

