

PhD-értekezés

Kothencz-Török Katalin

A NŐ HELYE:

NŐI SZEREPMODELLEK A KORTÁRS AMERIKAI TELEVÍZIÓS  
SOROZATOKBAN

Témavezető: dr. Hódosy Annamária

SZTE Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Irodalomelmélet Alprogram

2021

## NYILATKOZAT

Kijelentem, hogy ez az értekezés mind egészében (konceptiójában), mind részleteiben (a szöveg szintjén) saját művem. A felhasznált forrásokra – nyomtatott, illetve elektronikus szakirodalomra – a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának Irodalomtudományi Doktori Iskolája által megadott doktori értekezési előírásoknak megfelelően hivatkozom.

Szeged, 2021.05.26.

Kothencz-Török Katalin

## Tartalom

<b>I. Bevezetés</b>	1
<b>II. Nővérség köttetik – A posztfamiliáris család kialakulása a <i>Hatalmas kis hazugságokban</i></b>	14
A szituációs komédiák alappillére a család	14
A posztfamiliáris család	18
<i>Hatalmas kis hazugságok</i> – női sorozat	20
<b>III. A nő helye a krimiben?</b>	34
Nemek csatája? A procedurális dráma	35
Van-e valódi jelentősége a nemi csavarnak?	37
A narratív szál valódi mozgatórugója	39
Karrieristából anyává válás	45
<b>IV. Elbűvölő bájkeverők – Posztfeminista boszorkányok a tévében</b>	49
Samantha, az első a sorban	51
Posztfeminista boszorkák	54
Nővérségben az erő	58
Rövidéltű utódok	63
Az új nemzedék	65
<b>V. Az út <i>Jessica Jonesig</i> – Feminista potenciál és megvalósulás a szuperhőssorozatokban</b>	68
Szuperember vagy szuperférfi?	68
Televíziós gyökerek	71
Az erős és tetterre kész női karakterek hatása	75
Az univerzum-éra – Arrowverse	78

A feminista szuperhőssorozat	84
<b>VI. Inkluzív queerség</b>	91
Az úttörők	96
Egy élehető közeg?	98
A webéra hatása?	101
Érzőnek lenni	103
Egy drag queen nőiességén keresztül	105
Generációk találkozása	108
A kategória: Pózolj!	111
<b>VII. Konklúzió</b>	115
<b>Bibliográfia</b>	121
<b>Filmográfia</b>	128

## I. Bevezetés

„a televíziós történeteket a karakterek és azok viszonyai uralják” (Kozloff 2011: 17)

„A nőiesség egy készség, egy teljesítmény, »metódus azoknak az elfogadott nemi normáknak az eljátszására és újrjátszására, amelyek a test megannyi stílusaként jelennek meg.«” (Bartky 1992: 435)

A disszertáció alapvető kérdése, hogy milyen szerepmodelleket kínálnak a kortárs amerikai fikciós sorozatok a női nézők számára. A vizsgálathoz különböző tematikájú és műfajú sorozatokban vizsgálom meg azt, hogyan reprezentálják a női karaktereket, azért, hogy bemutassam, a vizsgált sorozatok hogyan vélekednek a kortárs nőképről. A vizsgálat két fontos elméleti keret mentén halad, és ezek határozzák meg a corpus alakulását, a választott sorozatok dolgozatbéli létjogosultságát. Minden fejezet rendelkezik egy sorozattörténeti kerettel, amelyben amellett, hogy az egyes érintett sorozatműfajok alakulásával foglalkozom, olyan sorozatelméleti fogalmak segítenek a vizsgálatban, amelyek a kortárs televíziós tér átalakulását szemléltetik. A másik kiemelt elméleti keret a posztfeminizmus kritikája, amely lehetőséget kínál arra, hogy górcső alá vegyem és bemutassam, hogyan ássa alá a posztfeminista ideológia a feminista célkitűzéseket. A bevezetésben e két keretet kívánom alaposabban bemutatni.

A televíziós sorozatok készítési, forgalmazási és fogyasztási sajátosságai jelentős átalakulásokon mentek át az elmúlt közel harminc évben – és jelenleg is fontos változások zajlanak. Egyrészt a mediális tér folytonos átrendeződésben van<sup>1</sup>. Egyre több eszközön követhetjük kedvenc sorozatainkat és egyre több forgalmazó fordul a streaminghez (akár létező szolgáltatóhoz, akár saját platform létrehozásával). Az okoseszközök használatának elterjedésével, azok összekapcsolhatóságával a sorozatok a mindennapok részévé válnak, ami a sorozatnézési szokásainkat is erőteljesen átalakítják, mivel a telefonon elkezdett epizódot egy érintéssel nyugodtan folytathatjuk a tableten, a számítógépen vagy a tévén. Erről Jenei Ágnes a következőképpen ír:

„a tévé él és virul, digitális változatában a technológiai konvergenciának köszönhetően ma már a legkülönbözőbb médiumokon (például mobiltelefonon, interneten, podcaston) keresztül érhető el. [...] a televízió »kihalás« helyett inkább

---

<sup>1</sup> A pandémia idején még inkább felértékelődött a streaming szerepe és még jelentősebb platformmá vált a tartalomterjesztésben és -fogyasztásban, köszönhetően annak, hogy otthonról számos képernyőn elérhetőek a tartalmak.

átalakul. A metamorfózis mellett a multiplikálódás és a proliferáció tűnik leginkább szembetűnő folyamatnak.” (Jenei 2008: 11-12)

A néző – akit fogyasztónak is nevezhetünk ebben a kontextusban – már saját maga alakítja tartalomfolyamát, amit nem szakítanak meg reklámok, nem kell az epizód felvételével törődnie, sőt még csak kikeresnie sem kell a szolgáltatója által kínált számos audiovizuális termékből. A szolgáltatók kiemelt helyen kezelik a nézett tartalmakat, így ezek könnyedén elérhetők, a műsorfolyamot tehát, ami korábban jelentősen meghatározta a csatornák arculatát és a nézési szokásokat, a streaming korában a néző maga hozza létre, magának alakítja. Teszi mindezt természetesen a szolgáltató által ajánlott tartalmakból, amiket gyakran a nézői preferenciák alapján rendez a felület, így felhasználónként eltérő lehet<sup>2</sup>.

A forgalmazás terén két jellegzetes stratégiával találkozhatunk a különböző streaming szolgáltatóknál: a televízióból áthagyományozott heti tartalomközléssel és a streaming által életre hívott évados tartalomközléssel. Előbbi elsősorban az olyan platformokat jellemzi, mint például az *HBO* streaming szolgáltatásai<sup>3</sup>, ahol a televíziós csatornával összhangban a saját gyártású sorozatokat heti rendszerességgel teszik közzé – a televíziós vetítéssel összhangban. A heti egy epizódos közlés a *Netflix*-nél is megtalálható olyan szériák esetében, melyek nem saját gyártásúak, de a streaming jogok a platformnál vannak, a magyarországi felületen ilyenek például az *Outlander – Az idegen* (Outlander. Ronald D. Moore, 2014-) premier megjelenései. A *Netflix* saját gyártású és/vagy forgalmazású sorozatai kapcsán az évados közzététel a jellemző, amely a streaming platformokkal megjelenő forgalmazási stratégia, ami pontosan arra épít, hogy a felhasználó maga szerkeszti saját műsorfolyamát, és arra ösztönzi, hogy az évadot viszonylag rövid időn belül, egyben fogyassza – ezt binge-watchingnak nevezzük<sup>4</sup>. Az évados közzététel a gyártást is átalakítja, hiszen hagyományosan az egyes évadokat több hónap alatt veszik fel, ami szinte az évad végéig elhúzódik. Az egyes epizódok azok forgalmazása előtt nem sokkal készülnek el, ami azt is lehetővé teszi, hogy a nézői

---

<sup>2</sup> A felhasználói szokások nyomon követésének szemléletes példája a *Netflix* ideji újítása, a Nézzünk valamit [Play something] funkció, amelynek lényege, hogy a korábbi nézői preferenciák alapján ajánl tartalmat, ezzel „megkönnyítve” a felhasználó dolgát, akinek így még csak választania sem kell.

<sup>3</sup> Hazánkban az *HBO GO*-val találkozhatunk, míg az Egyesült Államokban az *HBO MAX*-szal.

<sup>4</sup> Magyar szóhasználatban a darálás is elterjedt az egész évados fogyasztásra, de nem ezen jelenség kapcsán, hanem annak kapcsán, amikor egy néző felfedez magának egy más futó sorozatot és a korábbi évadokat nézi meg rövid idő alatt – vagy nem kívánja hetente nézni az egyes sorozatokat, hanem megvárja, hogy az egész évadot levetítsék és azt követően nézi meg.

visszajelzések, aktuális események is befolyásolják a történeteket, míg az egész évad egyidejű közzététele nem adja meg ezt a szabadságot. A binge-watching elterjedésének oka nézői oldalról a sorozatok narratív szerkezetének átalakulása, ami nem közvetlenül ennek az újmediális változásnak köszönhető, hanem már a sorozatok DVD-megjelenései kapcsán is megfigyelhető. Ahogy Gollowitzer Diána is írja, az évadok DVD-n való megjelenései már lehetővé tették, hogy azokat viszonylag rövid időn belül, reklámok nélkül fogyasszák, ami a nézőt elkötelezettebbé és szemfülesebbé tette, és hamarabb felfigyelt a redundanciákra is. Ugyanakkor erre a nézőre volt szükség ahhoz is, hogy a rejtett utalások, évadokon előre- és visszautalások sikeresek legyenek (Gollowitzer 2011). Jason Mittell így ír a nyolcvanas-kilencvenes évektől datálható átalakulás kapcsán:

„az elmúlt két évtizedben a televíziós történetmesélésben új paradigma jelent meg, amely újrarajzolja az epizodikus és szerializált formákat elkülönítő határt, magasabb fokra emeli a történetmesélési mechanizmusokkal kapcsolatos öntudatosságot, és megköveteli a diegetikus élményekre és a formatudatosságra koncentráló, fokozott nézői elköteleződést.” (Mittell 2008: 53)

A Mittell által említett új paradigma a nyolcvanas években jelenik meg, ekkor kezdik el az addig lenézett<sup>5</sup> médiumot a mozi versenytársaként emlegetni (Krigler 2008:10). Szintén a nyolcvanas években indul el az *HBO* is, amihez a „minőségi televízió” fogalmát köthetjük, ennek a meghatározására több lehetséges módot sorakoztat fel Imre Anikó. Egy televíziós műsor megkaphatja a minőségi jelzót, ha például a szerzői filméhez hasonlóan közelítik meg az alkotói közösségét, ha vizualitása a filmeshez közelít, ha régebbi műfajok összekapcsolásából újat hoz létre, ha számos, egymást átszövő cselekményszálal használ, vagy ha elkötelezett nézői részvételt vár el (Imre 2018). Már az *HBO*-sorozatok kapcsán is megfigyelhető, hogy a reklámszünetek eltűnnek, amivel a sorozatok felépítését meghatározó hookok (amelyek egy-egy függő kérdéssel kisebb blokkokra osztják az epizódot) jelentőségüket veszítik a narratívában. Ennek egyik következménye, hogy reklámszünetek nélkül sugárzott szériákban az egyes epizódokban gyakran nem találunk epizód közbeni függő kérdéseket, a másik következménye pedig a termékelyezés megjelenése (vagy inkább visszatérése<sup>6</sup>). A

---

<sup>5</sup> A film és a televízió viszonyában a magas- és tömegművészet megítélése köszön vissza.

<sup>6</sup> A rövid félperces reklámszünetek a hatvanas években jelentek meg, amikor visszaszorult a kizárólagos szponzori felügyelet. A hatvanas évek előtt egy-egy nagyobb cég támogatott teljes műsorokat, ami kontrollt biztosított számukra az írói és gyártási folyamat felett, valamint a szponzorált termékek bemutatása a termékelyezéshez hasonlóan a sorozat világához kapcsolódott.

disszertáció elsősorban olyan sorozatokkal foglalkozik, amelyek az említett minőségi váltást követően, annak jegyében jelentek meg, valamint olyanokkal, amelyek az újmédia még kurrensebb kihívásaira reagálnak<sup>7</sup>. Mint Gollowitzer rámutat, az online letöltés előtérbe kerülése és a különböző felvevő készülékek térnyerése folytán megjelent az időben eltoló médiafogyasztás [time shifting] és a háttértelevíziózás jelensége, amelyekre többek között olyan fentebb bemutatott válaszokat láthatunk a tartalomgyártók részéről, mint a médiakonvergencia és az újmédia előretörése a programokban, valamint a televízió „igyekszik mentális és/vagy fizikai aktivitásra ösztönözni” (Gollowitzer 2011) a nézőket.

Napjainkban tehát a különböző újmediális platformoknak köszönhetően új stratégiákkal találkozhatunk a sorozatok gyártása, forgalmazása és fogyasztása terén egyaránt. A tartalmak egy egyénre szabott műsorfolyamba kerülnek a hagyományos televíziózás szabályaival szemben. A sorozatoknak régebben keretet adó hagyományos televíziózás Sarah Kozloff szerint három rétegből tevődik össze: a történetből (mi történik), a diskurzusból (hogyan mutatják be) és a műsorrendből. Utóbbi erőteljes hatással van az előbbi kettőre, ahogy Kozloff írja: „A tévés narratívák egyedülállóak abban, hogy minden szöveg be van illesztve a csatorna műsorrendjének metadiskurzusába.” (Kozloff 2011:30) A televíziós tartalmak hagyományos terjesztésében fontos szerepet játszik tehát a műsorrend – de ez csak az első közlés tekintetében igazán kiemelkedő, az ismétlések, más országbeli forgalmazások során az értelmezési keret, melyet a műsorfolyamtól kap egy-egy műsor, megváltozik (a streaming esetében pedig már hagyományos értelmében el is tűnik)<sup>8</sup>.

Jeremy G. Butler szerint a televízióban megjelenő történeteknek négy alapvető narratív formájával találkozhatunk: mozifilmmel, tévéfilmmel vagy minisorozattal, folytatásos és epizodikus sorozattal (Butler 2014: 24). A második világháború után a mozi népszerűségének csökkenésével párhuzamosan következett be a televízió térnyerése – írja Butler –, a televízióban a sorozatok mellett az ötvenes évektől kezdődően mozifilmeket is sugároztak, ez kezdetben régebbi filmeket fedett le, 1961-hez közeledve viszont egyre gyorsabb ütemben kerültek a filmek a mozivászorról a tévéképernyőre, mert felismerték a filmstúdiók az ebben rejlő gazdasági hasznot. A hatvanas években született meg a

---

<sup>7</sup> A disszertációban tárgyalt sorozatok közé a streaming platformokra érkezők közül elsősorban *Netflix*-sorozatok kerültek be, amelyek legfőképp a diverzitás szem előtt tartásával készültek, és erre az adott sorozatok elemzésénél is rámutatok.

<sup>8</sup> Gondoljunk csak magyar tekintetben például a *Viasat3*-csatornát, ahol az eredetileg főműsoridős krimisorozatok a délutáni műsorsávba költöznek, ahol egymást váltják ezáltal egy bűnügyi tematikájú blokkot létrehozva.



tévéfilm, ami a mozifilmekkel ellentétben már a televízió reklámszüneteinek köré épült, azaz hasonlított a sorozatok narratív szerkezetére abban, hogy már eleve beleépítették a megszakítást. Bár vitathatatlan a filmek televíziós sugárzásának szerepe a médium népszerűségében, az említett narratív formák közül az epizodikus és folytatásos sorozatok felé fordulunk, melyek a televízió megjelenése óta meghatározóak a médium megítélésében és közkelettségében. Krigler Gábor így beszél a műfaj funkcióiról:

„A sorozatokat alapvetően kezdettől fogva három feladatra találták ki – vélekedik Hagedorn. Egyrészt önmagukat promotálják, vagyis – elsősorban a függő kérdéseken keresztül [cliffhanger] – arra biztatják a közönséget, hogy ismételten visszatérjen fogyasztásukhoz. Másrészt jó mémekként tolják a többi sorozat, tehát a műfaj szekerét, azaz a sorozatok fogyasztására buzdítják közönségüket. Legfőképpen, és ez a kulcs, felfuttatják a hordozó médium népszerűségét.” (Krigler 2008: 14)

A sorozatformátumot nem a televízió hívta életre, annak megjelenése előtt már három évszázaddal, a 17. században használták ezt a típusú történetmesélést. Kezdetben viszont nem a fikciós történetek közlése határozta meg leginkább ezt a formát, hanem az elérhetősége, a könyvekkel szembeni olcsóbb ára, így nem csak narratív történeteket, hanem különböző tudományos munkákat is kiadtak folytatásos formában (Krigler 2008: 14). A részről részre haladó történetmesélés megjelenését és elterjedését gazdasági szempontok is indokolták: az, hogy az olvasás addig költségesnek minősülő szokását – hiszen a könyvek vásárlását csak a felsőbb osztályokba tartozó elit tagjai engedhették meg maguknak – nagyobb tömegek számára is elérhetővé tegyék, ezzel növelve a keresletet, amivel pedig hódító útjára indult ez az új formátum – Hagedorn gondolatával összhangban. Ahogy Krigler Gábornál is olvashatjuk, a tizenkilencedik századra olyannyira népszerűvé vált a történetek folytatásos közlése, hogy megjelentek azok a művek is, amelyek már eleve ebben a formában íródtak. A szerzőknek továbbá lehetőségük volt arra is, hogy az olvasói reakciók függvényében alakítsák a történetet, valamint már ekkoriban megjelent a cliffhanger használata, amelynek révén egy olyan ponton szakították meg a történeteket, ami feszültséget hagyott az olvasókban (Krigler 2008: 14-15). Ez a közlési mód eleget tesz Robert C. Allen sorozat-definíciójának, melyről Gollowitzer így ír: „a sorozatok olyan narratívák, melyek befogadásának ritmusát a kibocsátó médium szabályozza. [...] Azonban, ha jobban belegondolunk, nyilvánvalóvá válik, hogy Allen meghatározása csupán a narratíva első közlésének esetére igaz.”

(Gollowitzer 2011) Gollowitzer A *Pickwick klubbal* szemlélteti Allen definíciójának problémáját: Dickens regényére, annak ellenére, hogy sorozat formában jelent meg, nem akként gondolunk, és nem folytatásos történetként olvassuk. A televíziós sorozatok esetében az első közlés fontosságára az eseményjellegű öltő premier epizódok bemutatása világít rá, az event-programmingot<sup>9</sup> pontosan az időben eltolt médiafogyasztás hívta életre – azaz az, hogy a nézők nem kívánták az első közlés időpontjában megtekinteni az epizódot, azt inkább felvételtől nézték vissza a nekik megfelelő időben, amire azzal a stratégiával álltak elő a forgalmazók, hogy az egyes epizódoknak eseményjellegűt kell öltetnie, hogy a néző a vetítés időpontjában kövesse a részt.

A folytatásos narratíva ezután médiumról médiumra vándorolt. A folyóiratokban megjelenő folytatásos történetek az 1910-es években elkezdtek megjelenni a filmszínházak vásznain, mivel az egyes lapokban közölt fikciós történetekhez a filmstúdiók kísérő filmsorozatokot készítettek, így meglovagolva az újságok népszerűségét, a siker beköszöntével viszont hamar hátrahagyták azt a médiumot, amelyből eredetileg merítették. A filmsorozatok sikere egészen a harmincas-negyvenes évekig kitartott. Közben a rádiók is felszálltak a sorozatszekerre a harmincas években, a hangjátéksorozatok pedig akkora népszerűségnek örvendtek, hogy a televízió szárnypróbálgatásának egyik jelentős iránya ezeknek a televízióra való adaptálása volt. Ugyanakkor a rádióból ismert szériák nem hoztak osztatlan sikert képernyőn, így hamar saját sorozatok fejlesztésébe kezdtek a televíziós társaságok, a rádiók kereskedelmi struktúrájából viszont sikeresen vették át a nagy vállalatok által szponzorált tartalmak használatát. Ennek máig őrzik az emlékét a szappanopera elnevezés, amely a különböző tisztítószert gyártó cégek által támogatott tartalmakat illette meg, ezek elsősorban háziasszonyoknak szóltak. Egészen a hatvanas évekig megmaradt ez a támogatói forma, amelyben egy-egy műsort egy vállalat finanszírozott, aminek eredményeként az epizódban a vállalat árulja a mai termékelhelyezéshez hasonlóan jelentek meg, így a szappanoperák nézői például azt is megtudhatták, hogy kedvenc szereplőjük milyen tisztítószereket használ. Antalóczy Tímea írja a műfaj kapcsán, hogy:

„A szappanoperák társadalmi, kulturális és pszichológiai szerepe egyaránt óriási, hiszen azzal, hogy a televíziót befogadtuk a lakásunkba, lakótársat, barátot –

---

<sup>9</sup> Gollowitzer bővebben ír a stratégiáról az idézett tanulmányában. (Gollowitzer 2011)

időnként ellenséget – szereztünk magunknak. A legtöbb érzelmet keltő, vitát indító, beszédtemával szolgáló, életünkre a leginkább ható televízióműsorok a sorozatok, s ezek között is a szappanoperák.” (Antalóczy 2001)

A szappanoperákat<sup>10</sup> elsősorban női sorozatként aposztrofálják, ez pedig nem új keletű, hiszen elnevezésük is ezzel áll kapcsolatban. A korai szappanoperákat amiatt tekintették női műfajnak, mert napközben sugározták őket – mind a rádió, mind a televízió esetében –, ami azzal járt, hogy elsősorban az otthonmaradó háziasszonyok váltak ezek közönségévé, akik a házimunka közben hallgatták, illetve nézték kedvenc műsorukat. Napközbeni sugárzásukból következett, hogy ezek a sorozatok rendeltetésüket tekintve is valamilyen munkavégzés mellé lettek kitalálva – már ekkor megjelenik a háttértelevíziózás jelensége abban az értelemben, hogy a műsorok nem vonhatták el a háziasszonyok figyelmét az otthoni feladatokról, így kellően redundánsnak kellett lennie a tartalomnak, a vizualitásnak egyszerűnek és elsősorban a párbeszédre kellett hagyatkoznia a nézőnek. Ez pedig erőteljesen meghatározta a műfaj egyik alapvető sajátosságát, ami nem más, mint a beszéd, a dialógus fontossága a vizualitással szemben, aminek következtében a „szappanopera egyfajta »másodlagos szóbeliség« (secondary orality) kifejeződése, amelyben a hosszú, primitív történetek egybeolvadnak a filmek, a reklámok és a televízió képeivel” (Antalóczy 2001). Az orális kultúra fontosságára hoz példát Gayer Zoltán is, amikor azt írja, hogy míg a férfiaknak az otthon a pihenést jelenti, ezért csendben nézik a tévét, hogy arra koncentrálhassanak, addig a nőknek az otthon egyben munkahely is, így esetükben gyakoribb a háttértelevíziózás (Gayer 2000), amire kiválóan alkalmas a szappanopera a maga dialógus-központúságával. A napközben műsorsáv tehát meghatározta a nézőközönséget, a narratív formát, a műfajt és az ennek a közönségnek szánt reklámokat is, mindennek pedig az alapja az „otthonülő” háziasszony, akinek a televízió a családi eszméket adja át a neki szóló műsorfolyamával. A szappanoperák témájukat és helyszínüket tekintve nagyon változatosak lehetnek, de a műfaj alapvető közege a család. A reklámok a háztartáshoz, a gyermekekhez, a tökéletes

---

<sup>10</sup> A szappanopera egy angolszász műfaj, amely egy végtelen történetet mesél; ennek köszönhető, hogy a *General Hospital* (Frank Hursley, Doris Hursley, 1963-) például a hatvanas évek óta folyamatosan fut az ABC-n, a *The Guiding Light* (Irna Phillips, Emmons Carlson, 1952-2009) pedig a rádióból tévére való kerülését követően 57 évig futott a CBS-en (1937-től sugározták rádió, képernyőre kerülését követően pedig négy évig, 1956-ig még párhuzamosan futott). Emellett léteznek dél-amerikai folytatásos történetek is, amelyeket gyakran a műfajhoz sorolnak, az amerikaival ellentétben azonban a latin „telenovella” egy határozott végkifejlet felé halad korlátozott számú epizódokon keresztül – ami általában száz-százötven részt jelent. Gayer Zoltán a telenovellát az „egy nagy mese sok kis mellékszálal” jelzővel illeti, míg a szappanoperát olyan „életmesének” nevezi, amelynek nincs konkrét végkifejlete (Gayer 2000).

feleség képéhez kapcsolódnak, ezáltal kívánják fenntartani közönségüket és a hagyományos nukleáris család felépítését. A szappanoperák által kínált orális kultúra női mivoltát erősíti az az elképzelés is, miszerint a szappanoperák az egyes epizódok között tovább folynak, a szereplők élete nem szakad meg egy epizód végén, mivel a női nézők beszélgetései a sorozat eseményeiről fenntartják a sorozat idejének folytonosságát (Geraghty 1990).

A nyolcvanas évekig az amerikai televízióban főműsoridőben látható műsorok leggyakoribb modellje az epizodikus műsor volt, ebbe a kategóriába tartozott a szituációs komédia és a procedurális drámasorozat is, utóbbi epizódról epizódra nyomozói, jogi vagy orvosi témájú eseteket mutatott be. A folytatásos sorozatformátum megjelenése főműsoridőben a nyolcvanas évekig váratott magára, ekkor jelentek meg olyan magas költségvetésű drámaszériák, amelyek sikeressé tették ezt a formát ebben az időszakban is. Ezt megelőzően a folytatásos narratívákat az Egyesült Államokban elsősorban a már említett napközben vetített szappanoperák fedték le. (Mittel 2014: 75-76) De mit is takar az epizodikus és a folytatásos sorozat elnevezés? Az epizodikus [series] szériák jellemzője, hogy az egyes részekben felmerülő problémák, kérdések az adott epizódban megoldást kapnak, így nem hagy nyitott kérdést a rész végén a sorozat. A szereplők jellege nem változik meg igazán az évadok alatt, az idő múlását gyerekek születéséből, növekedéséből érzékelhetjük. A nézőnek nem kell ismernie az előző epizód tartalmát ahhoz, hogy élvezhesse az újat, azaz nincs szüksége előzetes tudásra. A főszereplők és a helyszín állandósága mellett a szituációk hasonlósága szolgáltatja az ilyen jellegű sorozatok folytonosságát. Legjellemzőbb műfajai a szituációs komédia, a változatos tematikájú procedurális dráma és az antológia. A folytatásos vagy szerializált [serial] történetmesélésben a szereplők kapcsolatrendszere kerül előtérbe, a történetek rájuk gyakorolt hatása, reakcióik. A cselekményvezetés az epizódokon átível, a részben nem ér véget minden történetszál, azokat csupán egy cliffhangerrel megszakítják a csúcsponton. Bár a néző előzetes tudására is épít a sorozat, egyfajta redundanciával is rendelkezik, ami lehetővé teszi az új nézők bekapcsolódását, mert a legfontosabb információkat, kapcsolati alakulásokat az epizód során az egyes szereplők felelevenítik a nézők számára – ami az oralitás előtérbe kerülését jelzi. A forma zászlóvivője a szappanopera, de ide tartoznak a folytatásos dráma és dramedy sorozatok és a minisorozatok is. (Kozloff 2011, Mittel 2014, Krigler 2008)

A disszertációban tárgyalt sorozatok kapcsán ki fog rajzolódni, hogy napjainkban már nem igazán beszélhetünk tisztán epizodikus és tisztán folytatásos történetekről, a két narratív forma egymással keveredik, átvesznek egymástól bizonyos sajátosságokat. Ezt Jason Mittel fogalmát használva nevezhetjük narratív komplexitásnak, amelynek „előretörését a tévéipart, a nézői gyakorlatot és a hétköznapi technikáját érintő változások egész sora előzte meg” (Mittel 2008: 33). Mittel az átalakulást a kilencvenes évek elejére datálja, hozzá hasonlóan Amanda Lotz is az ebben az évtizedben megjelenő szériák kapcsán hívja életre a narratív hibriditás fogalmát (Lotz 2006: 72). Míg Mittel narratív komplexitása egy sokkal nagyobb halmazt ölel fel, és a folytonos átalakulásokat is képes követni, addig a Lotz-féle narratív hibriditás egy konkrét jelenséget ír le. Nevezetesen a kilencvenes években megjelenő olyan nőközpontú akciódrámákat sorolja ide, amelyek az epizodikus és szeriális történetvezetést meghatározott módon ötvözik: a férfihősökkel operáló akcióközpontú sorozatokból átveszik az epizodikusságot, a női melodramatikus szériákból pedig a szeriális cselekményvezetést; előbbi az epizódonként jelentkező új kihívásokat, ellenségeket határozza meg, utóbbi a kapcsolati rendszer bemutatásának módját. Ahogyan a dolgozatban látható lesz, mindkét fogalom többször visszatér az egyes fejezetekben, Lotz terminusa pedig kifejezetten alkalmas a női főszereplős szériák vizsgálatához. Mivel Mittel narratív komplexitása szerteágzóbb, így az egyes említései kapcsán konkretizálom azt, hogy éppen melyik aspektusa domborodik ki.

A dolgozat másik jelentős elméleti kerete egy feminista-posztfeminista tengelyen mozog. A posztfeminizmus kritikájával azt a posztfeministának nevezett kulturális logikát vizsgálom, amely a feminizmus céljait beteljesedtként, meghaladottként állítja be. A posztfeminizmus kritikájával a posztfeminista logika működésére kívánok rávilágítani, amely miközben a felszínen a második hullámos feminizmusban fontos női erőt, egyenjogúságot hirdet, a patriarchális rendet tartja fent azáltal, hogy a hagyományos női szerepeket és a férfi tekintet számára ideális női szépséget és szexualitást teszi a nők számára vágyottá és elérendővé. Hódosy Annamária a következőképp definiálja a posztfeminizmust:

„Ez az ideológia a nőket az erő és a szépség összekapcsolásával interpellálja, a nők »hatalmát« a szexuális vonzerőben és a szépségben véli megtalálni és a női külső aprólékos vizsgálatával és karbantartásával véli megvalósítani – amihez

értelemszerűen elengedhetetlennek minősíti a szépségipar és divatágazat termékeinek fogyasztását.” (Hódosy 2016a)

A kortárs amerikai sorozatok kiválóan szemléltetik a posztfeminista logika valamely sajátosságának megtestesülését. A posztfeminizmusban kiteljesedő testiséggel összekapcsolódó folyamatot többek között Sandra Lee Bartky kezdte vizsgálni Foucault elmélete alapján, nevezetesen azt, hogy a fegyelmező technikák révén a nők megépítik saját engedelmes testüket, amely a végletekig korlátozva van és létrehozza „a megtestesült, mintaszerű nőiességet” (Bartky 1992: 443). Ennek kitűnő példája a *Younger* (Darren Star 2015-2021) című sorozat, amelyben az alapprobléma, hogy egy negyven éves elvált nő – aki feladta karrierjét, amikor gyermeke született –, nem kap munkát, ahhoz viszont, hogy érvényesülni tudjon külsőleg és belsőleg (megjelenésében és viselkedésében, beszédstílusában) egyaránt huszonhat éves nővé alakítja magát, ami a szerelmet is meghozza számára. A sorozat ezáltal – az első évadokban legalábbis – amellet tanúskodik, hogy az a nő lehet sikeres, aki nem csak szép, divatos és fiatal, hanem aki ezért mindent meg is tesz. Ezt a képet pedig korántsem nevezhetnénk problémamentesen a klasszikus feminizmus olvasatában pozitívnak.

A klasszikus feminizmus vagy a feminizmus „második hulláma”<sup>11</sup>, ami fontos mérföldkőnek számított – többek között – filmelméleti szempontból a nőiség kérdéseinek vizsgálatát tekintve, azt a patriarchális logikát vizsgálta, amely a férfiakat és a nőket hierarchikus viszonyba helyezte, és amely ezt a pozicionálást kívánta fenntartani. Vincze Teréz összefoglalásában a „második hullámos” feministák célkitűzése

„a patriarchális társadalom mélyén meghúzódó hatalmi, valamint pszichoszociális struktúrák feltárása, illetve ezt követően a hierarchikusan rendezett, társadalmi törvények kreálta nemi szereprendszer átformálása volt. Ezzel párhuzamosan olyan kérdésekre koncentráltak, melyek a nők számára meghatározó jelentőségűek: nemi erőszak, erőszak a családban, gyermeknevelés, az abortuszhoz való jog stb.” (Vincze 2000)

A filmelméleti szövegek szempontjából a pszichoanalitikus indíttatású esszé, Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című szövege az egyik meghatározó kiindulópont, ami a mai napig felbukkan kortárs alkotások elemzésekor is. Mulvey a

---

<sup>11</sup> Az első hullám célkitűzései között a nők választójogának megszerzése volt a 20. század elején, a második hullám az 1960-as évek végén indult ki a politikai mozgalmakból

klasszikus hollywoodi mozit vizsgálva a női szereplők és a női néző helyzetéről pszichoanalitikus fogalmak mentén beszél. Mulvey és számos feminista elméletíró a mainstream filmekben megjelenő női szereplők kapcsán azt látják, hogy az ideális nő passzív, a – férfi – tekintet tárgya, megnézni való<sup>12</sup> elengedhetetlen, ő maga viszont nem lehet a tekintet hordozója. A másik nőalak, amivel kiemelten foglalkoznak, a *femme fatale*, aki az ideálissal szemben aktív, maga is a tekintet hordozója, ezért azonban szexualitása fenyegető, tárgyiasítja a férfiszereplőt, és ezáltal a férfi nézői pozíciót is veszélyezteti. A férfi néző előbbit fetisizálja, utóbbit megbünteti, ahogy Mulvey fogalmaz:

„a fetisiztikus szkopofília a tárgy fizikai szépségét emeli ki, átalakítva azt valami önmagában is kielégítő dologgá. [...] a voyeurizmus ezzel szemben a sadizmussal áll kapcsolatban: az élvezet a bűnösség megállapításából (melyhez azonnal a kasztráció képzelete társul), az uralom megszerzéséből, és a bűnös személy megalázásából, megbüntetéséből vagy a megbocsátásból áll.” (Mulvey 2000)

A női néző lehetőségeit vizsgálva Mary Ann Doane három módot ír le, az első a maszkulinizáció, amikor a nő a férfi főhőssel azonosul, a második a mazochizmus, ami túlzott identifikációval jár, a harmadik pedig a nárcizmus, ekkor saját vágyának tárgyává válik. Doane a megoldás lehetőségét a maszkviselésben látja, ami „annak a felismerése, hogy a nőiség maga az, ami maszkként konstruálódik – mint egy dekoratív máz, mely az identitás hiányát fedi.” (Doane 2000) A maszkviselés lehetőséget ad a női néző számára, hogy megteremtse a képtől való távolságát, és a nőiséget egy fel és levethető maszkként gondolja el.

A kortárs sorozatok tekintetében azt fogjuk látni, hogy a feminista filmelmélet klasszikus szövegei olyan archetípusokban és nőképekben gondolkodnak, amelyek a vizsgált korpuszban már kevésbé relevánsak, a problémák átalakultak. Ugyanakkor a második hullámos feminizmusból származó egyes fogalmak és ideálok visszavisszatérnek – teszik mindezt egy posztfeminista retorikába ágyazva, ami alá ássa a feminista célkitűzéseket. Rosalind Gill, aki egyfajta érzékenységgént [sensitivity]

---

<sup>12</sup> Mulvey a megnézni való fogalmáról: „Hagyományos exhibicionista szerepükben a nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megbámulva, megjelenésük erőteljes vizuális és erotikus hatást hordoz.” (Mulvey 2000)

gondolja el a posztfeminizmust, kiválóan megvilágítja a benne rejlő ellentmondásokat, azt, hogy miért tűnik egyik oldalról feministának, a másiktól antifeministának:

„Ez az új elképzelés [az érzékenység] a posztfeminista diskurzusok ellentmondásos természetét és a bennük lévő feminista és antifeminista témák összefonódását hangsúlyozza. Továbbá számos viszonylag állandó jellemzőre is rámutat, melyek egy posztfeminista diskurzust foglalnak magukba vagy azt alkotnak. Ide tartozik az az elképzelés, hogy a nőiesség egy testi sajátosság; a tárgyiasítástól a szubjektivizáció [subjectification] felé való elmozdulás; az önmegfigyelés, önellenőrzés és önfegyelmelés hangsúlyozása; az individualizmusra, választásra és a hatalom megragadására [empowerment] irányuló fókusz; a makeover paradigmák dominanciája; a természetes nemi különbségek gondolatának újjáéledése; a kultúra jellegzetes szexualizációja; a fogyasztásra fektetett hangsúly, illetve a különbözőség áruba bocsátása.” (Gill 2007)

A disszertáció egyes fejezetei különböző tematikájú, illetve műfajú sorozatokkal foglalkoznak, mind az adott fejezet korpuszához szükséges sorozattörténetbe ágyazódik. A dolgozat alapvető kérdése, hogy milyen szerepekben és szerepmoделlekben tűnhetnek fel női karakterek, és hogy ez milyen hatással van a nőiségről alkotott társadalmi képre. Ahogyan ki fog rajzolódni az egyes fejezetekben, a nőiség és a család kérdése olyannyira összefonódott, hogy a kettő egymás nélkül szinte elképzelhetetlen, és ott is a nő családi kötelékbe való visszavezetése jelenik meg, ahol első látásra nem ezt gondolnánk. Mindez megfelel Diane Negra posztfeminizmust érő kritikájának, ami kifejezetten a fantasztikus szériák boszorkányai és a procedurális bűnügyi drámák nyomozónői kapcsán jelenik majd meg. A *Nővérség kötetik – A posztfamiliáris család kialakulása a Hatalmas kis hazugságokban* című fejezet a családreprezentációk megjelenését vizsgálja, amely a szituációs komédiák történetén keresztül kerül bemutatásra, majd Elisabeth Beck-Gernsheim posztfamiliáris család koncepciójának és a női sorozatok definiálására vállalkozik a *Hatalmas kis hazugságok* (Big Little Lies. David E. Kelley, 2017-2019) elemzése által, amelyben a fentieknek megfelelően a nőiség és a család szoros kapcsolatban áll egymással. A következő három fejezet olyan típusú sorozatokkal foglalkozik, amelyeket nem szokás tipikusan női szériákként kezelni; már csak ezért is izgalmas, hogy a nemek bemutatását tekintve az előbbi típusú sorozatoktól pontosan hogyan térnek el azok, amelyeket férfiaknak vagy éppen fiataloknak szánnak. Ebben a



tömbben a krimi, a fantasztikum és a képregény műfájában vizsgálom a női karakterek lehetőségeit, és az ezekben képviselt női reprezentációkat. *A nő helye a krimiben?* a procedurális drámasorozatokban látható női-férfi nyomozópárosok működésmódját elemzi, és a látszólagos nemi csavar tényleges szerepére és hatására keresi a választ. Az *Elbűvölő bájkeverők – Posztfeminista boszorkányok a tévében* a fantasztikus- és akciósorozatokban felbukkanó boszorkányok figuráját feminista és posztfeminista diskurzus felől egyaránt górcső alá veszi, mivel ezek a hősnők mindkettő jellegzetességeivel rendelkeznek. Az *út Jessica Jonesig – Feminista potenciál és megvalósulás a szuperhőssorozatokban* a képregényekből készült szériákat veszi sorra, amelyek a webérában látványosan elszaporodtak, és ezekben a szupererővel rendelkező női karakterek által hordozott feminista jegyeket vizsgálja, így a nőiség fogalmának eltérő reprezentációi által a zsáner alakulását is nyomon követhetjük. Végül az *Inkluzív queerség* bár nem kifejezetten női karakterekkel foglalkozik, de mégis a nemi szerepekről értekezik, teszi mindezt azáltal, hogy queer karakterek reprezentációin keresztül a queer-sorozat definiálására tesz kísérletet, valamint jelenetek szorosolvasásai által, amelyek megkérdőjelezzik a nemi kategóriák stabilitását.

## **II. Nővérség kötetik – A posztfamiliáris család kialakulása a *Hatalmas kis hazugságokban***

### A szituációs komédiák alappillére a család

A család a kezdetek óta meghatározó közege a fikciós televíziós sorozatoknak, legyen szó vérszerinti kötelékről vagy választott kapcsolatokról. A folytatásos és epizodikus történetek a szerepeltetett családok által válnak a nézők hétköznapijainak részévé, a familiáris kötelék teszi ismerőssé és gyakran szerethetővé a szériák karaktereit. Ahogy Jennifer Fogel írja, a médium megjelenése óta a fikciós televíziós sorozatok egyik kulcstémája a család intézménye, hosszú ideig pedig ez volt az egyetlen széles körben elfogadott narratív mag a történetek számára (Fogel 2012: 37). Ma már műfajilag és tematikailag egy sokkal szélesebb spektrumon mozognak a szériák a krimiken, tini-, fantasy- és musicalsorozatokon át a sci-fi-szériáig, de a történetek fontos része maradt a karakterek családi háttere, privát élete. A sorozatokban szerepeltetett családokat tekinthetjük valóságos családok reprezentációinak, ahogy ezt az irányt képviseli Richard Butsch is, aki elsősorban a szituációs komédiákban megjelenő családi szerepekkel, család típusokkal foglalkozik (Glennon & Butsch 1982; Butsch 1992; Butsch 2003). Erre a megközelítésre támaszkodik Charo Lacalle és Tatiana Hidalgo-Marí is, akik szerint a család intézménye a televíziós médiumban találta meg az ideális eszközt arra, hogy lépést tartson a körülötte folyó folytonos változásokkal, mint az egyenemű párok családjai, az elvált, örökbefogadó vagy újraraházasodó családok (Lacalle & Hidalgo-Marí 2016: 471). Lacalle és Hidalgo-Marí Wílmara Vera Zapatára hivatkozva írják, hogy a családok fikciós reprezentációi a televízióban elhomályosította a határokat fikció és valóság között, és a valós családokról alkotott társadalmi képzelet részévé váltak. Nora Mazziotti alapján pedig azt állítja a szerzőpáros, hogy a televíziós sorozatok a család intézményének átalakulását tükrözik azáltal, hogy realizisztikusan ábrázolják a valóságban zajló családi drámákat, és felfedik televízió és valóság egymásra való hatását (Lacalle & Hidalgo-Marí 2016: 471). A televíziós sorozatok kutatói körében tehát erőteljesen jelen van egy olyan irányzat, mely szoros kapcsolatban vizsgálja a család intézményét és a társadalmi képzelet részévé váló televíziós család reprezentációkat.

A televíziós sorozatokban a család az a közeg, melyen leglátványosabban megmutatkozik férfi és nő viszonya, a nemekhez kapcsolódó hagyományos szerepek, feladatkörök, sztereotípiák, a hatalmi viszonyok eloszlása. Ebben a nő hagyományosan mint feleség és anya, a családot összetartó és kiszolgáló személy jelenik meg. Butsch szerint az olyan munkásosztályt megjelenítő szituációs komédiákban, amelyekben a buta, éretlen, felelőtlen apa figurákat talpraesett, felelősségteljes, erős feleségek és anyák vesznek körül, a nő a férfi hibáinak rendbehozójaként jelenik meg (Butsch 2003: 582). Butsch a munkásosztályt sztereotipizáló sorozatok kapcsán hoz példákat felelőtlen apa és felelősségteljes feleség párosára, de ennek a kettősnek a dinamikája határozza meg a hazánkban is ismert olyan kétezres évekbeli hagyományos szituációs komédiákat is, mint a *Jim szerint a világ* (According to Jim. Tracy Newman, Jonathan Stark, 2001-2009) és az *Életem értelmei* (My Wife and Kids. Don Reo, Damon Wayans, 2001-2005). Ezekben a dolgozó férj irigyli háztartásbeli felesége teendőit, állandóan kötekedik feleségével (a *Jim szerint a világ* esetében annak családtagjaival is), majd hibát hibára halmozva bocsánatot kér a szeretett nőtől, aki az epizód végén helyre hozza férje baklövéseit. A címszereplő Jim (Jim Belushi) családi teendői és kötelességei végrehajtása során a munkát általában a könnyebb végén akarja megfogni, és alternatív megoldásokat keres feladatai elvégzésére, erről felesége természetesen mindig tudomást szerez és szembesíti is férjét mindezzel, az egyik epizódban például egy termékenységi teszthez Jim sajátja helyett sógora spermáit adja le vizsgálatra, amikor felesége erről tudomást szerez, azzal akarja megleckéztetni, hogy elhitei vele, mesterséges megtermékenyítése volt. Az ilyen jellegű családi szituációs komédiákban az epizódok során felborul a család rendje, majd a részek végére a béke helyre áll azért, hogy a nukleáris család tradícióját örökítse tovább.

A szitkomok legkedveltebb közege a család, legyen szó idealizáltról, nukleárisról, kiterjesztettről, diszfunkcionálisról vagy családként funkcionáló baráti társaságokról. Bár a szituációs komédiák rendkívül szemléletesek a család intézménye körüli változások tüneteinek bemutatására, mélységi vizsgálatuk kevésbé releváns, mivel bármennyire változatos családmolleket sorakoztatnak fel, az epizodikus alkotások minden rész végén visszaállítják a tradicionális család rendjét és értékeit. Ahogy Fogel írja, a televíziós sorozatok talán már nem hangsúlyozzák nyíltan és szó szerint a patriarchális nukleáris családot, de finoman fenntartják a mitologizált nukleáris családban rejlő tulajdonságok és értékek diszkurzusát (Fogel 2012: 5). A hagyományos szituációs komédiák epizodikus formájukból adódóan „az adott epizódban elindított minden

cselekményszálát a rész végére lezárnak” (Krigler 2008: 11), azaz a diszfunkcionális családmódellet használó *Egy rém rendes család* (Married with Children. Ron Leavitt, Michael G. Moye, 1986-1997) epizódjaiban bármennyire ironikusan is kezelik a familiáris értékeket, mégiscsak a tradicionális nukleáris családot ünneplik, mivel a Bundy-k egyes epizódokban hajtott céljaik, vágyaik nem teljesülnek, ezért számukra az epizódok végére csak családi kötelékük marad meg biztosan, amiért ironikusan hálát is adnak. Az ilyen klasszikus szitkomokban az epizodikus forma narratív jellege miatt az idő múlását mindenekelőtt a szereplők korának változása, a gyerekek felnövése jelzi, egyáltalán nem a karakterek jellemfejlődése. A *Cheers* (James Burrows, Glen Charles, Les Charles, 1982-1993) volt az egyik első szitkom, melyben bevezették a szerializált – azaz folytatásos – történetmesélést (Mittel 2008: 41), mellyel a műfaj egy lényegi változáson ment keresztül, a kapcsolatok szerializálttá, részeken átívelőkké váltak, az egyes epizódok történetei viszont epizodikusak maradtak. A szerializált és az epizodikus forma ötvözésével a szituációs komédiák szereplői ma már rendelkeznek egy bizonyos mértékű „emlékezettel” a karakterek jellemfejlődését illetően, vagyis az epizódok során felmerülő problémák, helyzetek beépülnek személyiségükbe, a gyerekes karakterek a szériák végére „felnőnek”, de azért, hogy az epizódok dinamikáját megőrizték, a szereplők a személyiségüket kezdetektől jellemző hibákba esnek újra és újra. Mégis a televíziós sorozatok ezen műfajának egyik kortárs alzsánerében figyelhető meg legszembetűnőbben a posztfamiliáris családkonstrukció, melyről a következőkben szó lesz.

Előtte viszont még egy rövid kitérőt teszünk a sorozatok, elsősorban a szituációs komédiák családkonstrukcióira, és azok felbukkanására a sorozattörténetben, hogy szemléltessem, milyen úton jelentek meg a sorozatokban a nukleáris családok mellett a diszfunkcionálisak, kiterjesztettek, posztfamiliárisak. Krigler Gábor 1947-re datálja az első televíziós szitkomot, ez a *Mary Kay and Johnny* (Mary Kay Stearns, Johnny Stearns, 1947-1950), ami sok későbbi követőjéhez hasonlóan a rádióból költözött a tévé képernyőjére; az olyan a negyvenes évek végén induló szériák, mint a *The Goldbergs* (Gertrude Berg, 1949-1957), nagyvárosi, felsőbb osztályú családokat szerepeltettek, az ötvenes években pedig a felső középosztály és a kertvárosi családok kerültek a történetek középpontjába, de mindkét évtizedet a „családi élet felhőtlen boldogságát bemutató, a történetek végén komoly erkölcsi tanulságokat puffogtató, romantikus és idealizált világot prezentáló amerikai komédiaszériák” határozták meg (Krigler 2008: 20). Lacalle

és Gómez szerint a negyvenestől a hetvenes évekig tartó korszakban a sorozatok a középosztálybeli szuperapát idealizálták, aki az alacsonyabb osztályú inkompetens és kaotikus apa tökéletes ellentéte (Lacalle & Gómez 2016: 2). A nyolcvanas években egyaránt találkozunk a felsőbb osztálybeli és alsóbb osztálybeli családokat bemutató sorozatokkal. Előbbiek olyan idealizált nukleáris családok, melyek strukturáltak voltak és sztereotípiákat jelenítettek meg erkölcsi nevelő célzattal, mint a *The Cosby Show* (Ed. Weinberger, Michael Leeson, Bill Cosby, 1984-1992), utóbbiak pedig, mint az *Egy rémrendes család* vagy a *Bír-lak* (Full House. Jeff Franklin, 1987-1995), diszfunkcionális családokat vonultattak fel (Lacalle & Hidalgo-Marí 2016: 473). Ezek a diszfunkciók eltérőek voltak a különböző osztályokat bemutató szériákban; míg a középosztálybeli családokról szóló sorozatokban olyan problémákkal hozták létre a diszfunkcionalitást, mint a válás vagy a megcsalás, addig a munkásosztályt szerepeltetőben az alkoholizmus, a családon belüli erőszak és az elhagyott vagy örökbefogadásra váró gyerekek (Butsch 2003: 582). A kilencvenes évek két új családtípust is bevezetett a sorozatok világába: egyrészt a kiterjesztett nukleáris családot, melyben a szűk családi kör távolabbi rokoni kapcsolatokkal egészül ki, ilyen a *Kaliforniába jöttem* (The Fresh Prince of Bel-Air. Andy Borowitz, Susan Borowitz, 1990-1996), amelyben Willt (Will Smith) az anyja nagybátyjéékhoz költözteti, hogy a fiú jobb környezetbe kerüljön; másrészt a családként funkcionáló baráti társaságokat, mint a *Jóbarátok* (Friends. David Crane, Marta Kauffman, 1994-2004) vagy a *Will és Grace* (Will & Grace. David Kohan, Max Mutchnick, 1998-2020) (Lacalle & Hidalgo-Marí 2016: 473). Utóbbi a szereplői kör „megfiatalításával”, a tinédzserek, fiatal felnőttek főszereplővé avanszálásával az országos csatornák arra irányuló lépése volt, hogy megállítsák a nézőszám visszaesését és megnyerjék maguknak az ifjúságot (Butsch 2003: 581-582.). A fiatal felnőttek szerepeltetése mellett megmaradt a családi közeg, amelyet a közös lakás, a központi helyszíneként funkcionáló nappali és a szereplők dinamikája őrzött meg. Az ilyen, egymással vérrokonságban nem feltétlenül álló családként működő társaságok egyfajta posztfamiliáris családként működnek a sorozatokban. A sorozatok egymással nem vérrokon posztfamiliáris családjainak tagjai különböző családi háttérrel rendelkeznek, melyek – akár nukleáris, kiterjesztett vagy újracházasodó családból érkeznek – gyakran apróbb diszfunkciókkal bírnak, így ezekben a szériákban a korábbi sorozatokat jellemző családmodellek közül több is meghatározó lehet.

## A posztfamiliáris család

Elisabeth Beck-Gernsheim elgondolása szerint a család egyre inkább egy választható kapcsolattá válik, individuális személyek közötti társulássá, melybe minden tag magával hozza saját érdekeit, tapasztalatait, terveit (Beck-Gernsheim 2002: 97). A posztfamiliáris családot több különböző életstílus teremti meg, melyek a táguló kapcsolati hálóban, a szabadidő ütemtervszerű beosztásában találkoznak. A dolgozó anya és apa képe már nem felel meg a nukleáris család modelljének, helyette a kompromisszum, a tervezés kerül előtérbe, a mindennapos családi élet egyfajta kirakóssá válik, ami sokkal inkább kemény munka, mint játék, mindez pedig a család irányítójától, aki általában a nő, megköveteli, hogy jól zsonglörködjön az időbeosztással. Mivel a férfiak és a nők keveset vannak otthon, ezért a gyerekek szabadideje egyre inkább megszervezett, melyből mindkét szülő egyaránt kiveszi a részét, a családi élet pedig nem egy helyen, hanem sok különböző hely, program között elszórtan zajlik (Beck-Gernsheim 2002: 91). Szintén posztfamiliáris családként értelmezhetőek a mozaikcsaládok – az elvált és újraraházasodó szülők családjai –, ahol a gyermek kapcsolati rendszere a mostoha szülő érkezésével kitágul újabb testvérek, nagyszülők, rokonok irányába. Az ilyen mozaik-, mostoha- vagy rekonstruált család „nem olyan zárt egység, mint a »normális« nukleáris család; határai átjárhatóak, a volt házastárs, a biológiai szülő »behatol« a[z új] közösségbe” (Neményi 2000: 262). Szintén a posztfamiliáris családmódel változata a többgenerációs család, ahol az egyik szülő rokonságával, nagyszüleivel él együtt a klasszikus nukleáris vagy az egyszülős család, akár gazdasági, akár egészségügyi okokból; és a családmódelhez tartozik továbbá az olyan egyszülős gyermek is, akinek szülei házasok, de apja vagy anyja a családtól távol, más országban dolgozik, ezért ritkán vesz részt a családi életben. Beck-Gernsheim posztfamiliáris családja tehát nem egy konkrét családmódel, amely napjaink uralkodó módeljeként jelenik meg, hanem a posztmodern kor heterogenitása jellemzi, nincs egy domináns módel, helyette több opció, többféle együttélési módel él egymás mellett, melyek válthatják is egymást egy család életében.

A posztfamiliáris család tehát egy gyűjtőfogalom, amely felöleli az egymás mellett létező együttélési formákat, és ezeket egymás variációiként, egymásba átalakulni képes módelleként képzei el. Ennek a posztfamiliáris családnak a formái egyre határozottabban körvonalazódnak a populáris kultúra alkotásaiban. A sorozatokban a

családot rendkívül különböző kapcsolatok, társulások konstellációi hozhatják létre, melynek első lépcsőfoka és egyértelmű példája a baráti társaságokat családként működtető szériák. Ilyen a *Cheers* még a nyolcvanas évekből, a *Jóbarátok*, az *Így jártam anyáttal* (How I Met Your Mother. Carter Bays, Craig Thomas, 2005-2014) és az *Agymenők* (The Big Bang Theory. Chuck Lorre, Bill Prady, 2007-2019). Bár ezek a baráti társaságok nem reprezentálják a felgyorsult világ, az elfoglalt, dolgozó szülők, és a kirakósszerű programtervezés sajátosságait, de olyan társulások, amelyekben a barátokkal való mindennapos érintkezés természetes és szükséges része a szereplők életének, vérszerinti kapcsolataik viszont háttérbe szorulnak, mivel a rokonokkal való találkozások kellemetlen érzéseket váltanak ki a szereplőkből. Jellemző, hogy az évadok során a sorozatok a családként funkcionáló baráti kötelékekből tényleges családokat hoznak létre azáltal, hogy a különböző szereplők összeházasodnak, gyermeket vállalnak, mint Monica (Courteney Cox) és Chandler (Matthew Perry), Ross (David Schwimmer) és Rachel (Jennifer Aniston) a *Jóbarátokban*, Leonard (Johnny Galecki) és Penny (Kaley Cuoco) az *Agymenőkben*. Szintén a családként funkcionáló baráti társaságokat szerepeltető szituációs komédiákat jellemzi, hogy a társaságon belül megfigyelhető a szülő-gyermek viszonyra építő kapcsolat, amely a nukleáris család szerkezetére épül; az *Agymenőkben* például Sheldon (Jim Parsons) többször is Leonard és Penny gyermekeként aposztrofálódik, mivel utóbbiak szülőként gondoskodnak Sheldon szükségleteiről, mindez pedig a karakter gyerekes jellemvonásait is indokolja – a gyerekes jellemvonások természetesen a szereplőgárda fiatalságából, az *Agymenők* tudósai esetében pedig a geek kultúrába való beágyazottságukból is adódik. Nem csak a szituációs komédiák, hanem a csípős humorú komédiasorozatok között is megtalálható a posztfamiliáris család egy-egy variációja; a *Válás* (Divorce. Sharon Horgan, 2016-2019) a posztfamiliáris család ütemezett életére kiváló példa, amelyben a válási procedúra során szembesül a család fő kenyérkeresője, a feleség azzal, hogy bár a gyerekek minden egyes elfoglaltságát ő szervezi meg, de mivel ő dolgozik, ezért férje viszi el a gyerekeket az orvoshoz és az iskola utáni foglalkozásokra, emiatt pedig el is veszítheti gyermekei felügyeleti jogát. A *Válásban* a család stabilitása megbomlik, a gyerekeknek és a felnőtteknek egyaránt meg kell tanulniuk az új, átmeneti családmódban élni. A nem vérszerinti kapcsolatok fontossága és a különböző családmodellek egymás melletti létezése pedig együttesen jelenik meg a drámai műfajú minisorozatban, a *Hatalmas kis hazugságokban*, amelyben az öt család azáltal válik működőképesé, hogy a különálló családok egy nagy kiterjesztett családdá alakulnak. Ahogy a *Hatalmas kis hazugságok* is, a családi

drámasorozatok egyre nagyobb hangsúlyt fektetnek az aktuális családi problémák reprezentálására és feldolgozására, egy lehetséges válasz kínálására azáltal, hogy a válást, az újraraházasodást, az anyaságot és az apaságot, a család boldogulását és az ezek által átalakuló családi kötelekeket tematizálják. Ezek a kortárs drámasorozatok, és ezt szemlélteti a *Hatalmas kis hazugságok* is, a nőket, a női problémákat helyezik a középpontba, az otthon szféráját kitágítják, hogy személyes problémáikat azon kívül is bemutathassák.

### *Hatalmas kis hazugságok* – női sorozat

A női főszereplőkkel, női történetekkel operáló sorozatok kedvelt témái a szerelem, a női szexualitás, az anyaság, a nők közötti rivalizálás vagy barátság. Az ilyen sorozatok tipikusan az érzelmekre kívánnak hatni szentimentális hangvételükkel, de a *Hatalmas kis hazugságok* a női kötelék fontosságával, a nők egymás felé való nyitásával, egymásba fektetett bizalmával egy olyan női történetet mesél el, amelyben a nők összefogása a fontos. A sorozat az öt anya összekovácsolásával hozza létre ezt a kvázi nővéri köteléket, és ennek köszönhető a sorozat világában, hogy az egyes családok együttesen, egy nagy posztfamiliáris családként működőképesé válnak. De a jó időzítésnek köszönheti igazán a *Hatalmas kis hazugságok*, hogy már most emblematikussá válhatott. A széria első évada tökéletes időben, a megfelelő hangsúlyokkal készült ahhoz, hogy megtalálja a helyét a #metoo kampány és a Time's Up mozgalom közegében, amelyhez nem csak azáltal kapcsolódik erőteljesen, hogy az egyik hangsúlyos témája a bántalmazás és a családon belüli erőszak, hanem azáltal is, hogy női sztárokat vonultat fel, női történetet mutat be jól kidolgozott, erős női karakterekkel – a Time's Up mozgalom egyik célja pedig pont az, hogy jól felépített, alaposan kidolgozott főhősnőket láthassanak viszont a képernyőn saját történeteikben<sup>13</sup>. A *Hatalmas kis hazugságok* női sorozatként való aposztrofálása tehát egyrésztől beágyazódik egy formálódó, nagy visszhangot keltő mozgalomba, amely a női összetartásra, a nők történeteire hívja fel a figyelmet, másrészt beágyazódik abba a nőközpontú sorozatirányba, mely női főhősöket, női baráti társaságokat állít a fókuszba.

---

<sup>13</sup> Gondoljunk csak Frances McDormand köszönőbeszédére a 90. Oscaron, melyben megkérte az összes kategória női jelöltjeit, hogy álljanak fel, nézzenek körbe, mert mindannyiuknak vannak elmondásra váró történeteik, finanszírozásra váró projektjeik.



A kiemelt női szereplőkkel operáló sorozatok nem csak a szériák által felkínált nőképekről gondoskodnak, hanem a női szereplők problémái, nehézségei által a sorozatokban előforduló témákat, ezáltal pedig közönségüket is meghatározzák. Karen Hollinger írja, hogy „Linda Williams felvetése szerint bizonyos nőközpontú hollywoodi műfajok többszörösen azonosított női nézőt hoznak létre. Williams szerint sok női film női közönségüket azáltal vonja be, hogy tetszetősebbé teszi a pszichológiai és társadalmi sajátosságok sokféleségét, amelyek a nők szubkulturális tapasztalatait jellemzik a patriarchátus alatt” (Hollinger 2012: 15). A narratív komplexitás (lásd Mittel 2008) előretörését követő nőközpontú szériák tematikailag a női filmek műfajába illenek bele (melodráma, női barátságokat bemutató filmek [female friendship film], chick flick filmek), melyek női protagonistákkal a főszerepben különböző női problémákat visznek a vászonra (Hollinger 2012: 35-67.). A komplex narratívával rendelkező kortárs amerikai tévésorozatok az archetipikus nőalakok helyett olyan nőképeket kínálnak fel, amelyek csak fokozatokban különböznek egymástól, és amelyek inkább közelítenek egymáshoz, mint hogy távolodnának. Tehát nem egymás archetipizált végleteiként mutatkoznak meg a különböző női karakterek, hanem egy skálán mozognak, amely lehetővé teszi, hogy formálódjanak, átalakuljanak a történet során. Havas Júlia Éva a tévésorozatok kapcsán a női karaktereket két archetípusra osztja, melyekhez véleménye szerint a kétezres években két újabb alakváltozat kapcsolódott. Havas szerint a két alapvető típus az Anya és a Kurva, melyek „a nyugati keresztény kultúrkör Szűz Mária–Mária Magdolna bináris oppozíciójának modernizált, de alapvető tulajdonságaikban szilárdan rögzített megvalósulásai” (Havas 2008: 54). Havas másik két kategóriája, amely a szingli életforma elterjedésével kapcsolódik össze, a szingli figurájából levezetett Bolondos Bölcsész és Karrierista. Havas a *Szex és New York* (Sex and the City. Darren Star, 1998-2004) kapcsán elemzi a négy nő típust, amelyeket a klasszikus feminizmus felől vizsgál, olvasata azonban olyan kategóriák mentén próbálja értelmezni a szereplőket, amelyek kezdik elveszíteni érvényességüket – azaz Havas elgondolásával szemben talán mégsem „archetipikus”, hanem történetileg meghatározott képzetek. A klasszikus feminizmus problémái nem érvényesek a kétezres évek sorozataiban, a problémák átalakultak. A klasszikus feminista elméletek kritikája rendszerint arra irányul, hogy a patriarchális kultúrában a „megfelelő” nő szexuálisan passzív, a látvány tárgya (Mulvey 2000), a dolgozó, karrierista nő megítélése negatív (Mayne 1994), a magán és publikus szférában betöltött szerepe között feszültség áll fent (Tasker 1998). Havas kedvelt terminusai, a „szűz” és a „kurva” ellentéte pontosan ezen a kulturális elváráson alapul, ami viszont a

kortárs sorozatokban visszaszorulni látszik. Ha a Szűznek éppen az vált a problémájává, hogy nem tud elég szexi lenni, míg a Kurva túlságosan az, akkor ezeknek a kategóriáknak egyre kevésbé van relevanciája.

A *Hatalmas kis hazugságok* öt kiemelt női karaktere a fentebb leírtaknak megfelelően egy skálán helyezkednek el, nem állnak egymással éles ellentétben, sokkal inkább alakváltozatok, amelyek a történet folyamán közelednek egymáshoz. A kidolgozott nőalakok problémái női létük különböző aspektusaiból adódnak össze, melyek minden karakternél megtalálhatóak. A *Hatalmas kis hazugságok* hősnői az anya, a feleség és a dolgozó nő feladatainak, kötelességeinek, kötelezettségeinek hálójában próbálnak meg dűlőre jutni személyes kihívásaikkal és boldogulni a kialakult helyzetben. Az anyaság és a család bemutatása a sorozatot a női filmek hagyományába (Hollinger 2012) kapcsolja be, az anyai és a női szerep kapcsolata viszont korszakonként eltérően jelenik meg, így problematikussága is változik, a *Hatalmas kis hazugságok* pedig több alternatívát is felvonultat az anyai és női szerep kapcsolatára. A sorozat öt anyakarakteréből három a negyvenes évei körül jár (Celeste, Renata, Madeline), ketten pedig húszas éveik végén (Jane és Bonnie). A korkülönbség egyrészt Celeste (Nicole Kidman) és Renata (Laura Dern) esetében a napjainkban jellemző „kései” anyaságra utal, vagyis arra, hogy a professzionálisan sikeres nők harmincas éveikben vállalnak először gyermeket, ami az anyaság és a munka kapcsolatát problematizálja, másrészt megalapozza a Jane (Shailene Woodley) és Madeline (Reese Witherspoon) közötti kötődés alapját, mivel Madeline-t a fiatalon anyává váló Jane saját magára emlékezteti, aki a húszas éveiben vállalta első gyermekét, de sikertelen házassága miatt sokáig egyedül nevelte lányát. Madeline-hoz hasonlóan Jane is egyedülálló anyaként neveli fiát, az apa kiléte abszolút hiányként és tabuként képződik meg Ziggy (Iain Armitage) számára. Jane-t fiatalon megerőszakolta egy férfi, ekkor fogant meg Ziggy, akinek a feldolgozatlan traumája miatt nem tud beszélni az apjáról, de közben fél, hogy a fiú örökölte apja erőszakosságát. Jane a jó iskola és az újrakezdés reményében költözik Monterey-be, ehhez viszont túl kell lépnie Ziggy apjának árnyékán. Jane traumájának lenyomataként értelmezhetjük öltözködését, amely mindig visszafogott, sportos, eltakarja a testét, mindez látványosan különbözik attól a megjelenéstől, ahogy a megerőszakolás estjét felidéző képeken láthatjuk rövid kék koktélsruhájában, hosszú leengedett hajával. Fontos megemlíteni, hogy Jane-hez hasonlóan Celeste öltözködése is az elfedéssel áll kapcsolatban, amiről később beszélek, de Jane esetében mindez nőiességének, szexuális

lényének elrejtését célozza, mely egyfajta védelmi mechanizmus. Az epizódok előrehaladtával Jane elkezd megnyílni, egyrészt azért, hogy rájön, tetszik a kávézótulajdonosnak, másrészt azzal, hogy szembenéz traumájával. A sorozat másik fiatal anyukája, Bonnie (Zoë Kravitz) edzőként keresi kenyerét, alakja tökéletes, szexuálisan vonzó a férfiak számára, erős, határozott nő, az otthoni feladatokban osztozik férjével, lányának pedig tökéletes mintaként szolgálhat a chodorowi elmélet alapján, így pedig a posztfeminista nő megtestesítője lehet a sorozatban. A szülőség chodorowi víziója szerint „a fiúk olyan férfiak társaságában nőjenek fel, akik fontos szerepet vállalnak a gyermekgondozásban, a lányok pedig olyan nőkkel álljanak kapcsolatban, akiknek a gyermeknevelésen kívül más értékes szerepeik is vannak, és az élet elismert szféráiban legitim hatalommal rendelkeznek” (Chodorow 2000: 91). A nevelésben résztvevő apa és a munkában helytálló anya párosa egyaránt jellemzi Bonnie és Madeline családját is, de utóbbi esetében jobban érvényesül. Bonnie túlzott szabadságeszményével arra ösztönzi mostohalányát, hogy bár nemes célért, de árverezze el szüzességét. Bonnie képe tehát egyáltalán nem problémátlan, erőteljes szexualitása, mely gyakran Mulvey megnéznivalóság fogalmát vonja be a testét, mozgását bemutató képkockákkal, a sorozat férfi szereplői számára vonzó, a nők számára viszont túlzottan erős, fenyegető saját szexualitásukra nézve, Bonnie-nak tehát az évad során finomítania kell szexualitását. Férje – aki Madeline volt férje – aktívan részt vesz a gyermeknevelésben, ami a Madeline-nal való konfliktusainak alapja, mivel első gyermeke neveléséből nem vette ki a részét, exfeleségével és annak jelenlegi férjével való kapcsolataiban emiatt a patriarchális férfi klasszikus megtestesítője marad, erős, durva és fenyegető a tekintélyét veszélyeztető új férfítípussal szemben. Chodorow szülővízióját leginkább Madeline és férje, Ed (Adam Scott) kettőse jeleníti meg. Madeline karaktere az anyaság és a munka közötti egyensúly megtartásának szócsöve a sorozatban, aki a munka és a háztartás frontján egyaránt helyt akar állni, hogy ezzel állítson mintát lányainak. Ebben partnere az otthon dolgozó Ed, aki amellett, hogy segít a háztartásban, a főzésben, a gyermeknevelésben, támogatja feleségét, akivel együttműködve irányítják a család életét. Egymás éles ellentéteiként olvashatjuk Madeline ex- és jelenlegi férjét, míg előbbi macho és ingerlékeny, addig utóbbi a modern férfi megtestesítője, aki az otthon szférájában is megtalálja helyét, gyengéd és gondoskodó. Kettejük kapcsolatát Madeline hűtlensége árnyékolja be, a nő munkatársával csalja meg férjét, ami ex- és jelenlegi férje különbözőségére vezethető vissza, mivel az első gyermekét huszonevesen egyedül nevelve önálló, független, határozott nővé vált, akinek megfelelő társa a gyengéd férfi, de ez nem elégíti ki a nőt.

Madeline az évad során visszatalál férjéhez, és lázadó tinédzser lányával is megtalálja a közös nevezőt azután, hogy beismerte félrelépését. Celeste és Renata családja a két szülő és vérszerinti gyerekek hagyományos modelljére adnak alternatívákat (előbbi a háztartásbeli anyával, utóbbi a karrierista szülőkkel), Madeline és Bonnie családja pedig a kétkeresős, mozaik családra, ahol biológiai és előző házasságból származó gyermekek egyaránt vannak.

A sorozat egyik központi témája a különböző női karakterek és családjaiknak boldogulása, ezen keresztül pedig a gyermeknevelés és a szülő szerepe. Már Beck-Gernsheimnél is volt szó az ütemtervszerű mindennapokról, mely elsősorban a kétkeresős családmodell velejárója, azaz, ha mindkét szülő dolgozik, akkor a gyerekek szabadidejét és a családként együtt töltött időt óramű pontossággal szervezik meg. A kétkeresős családmodell mellett – melyet Madeline-ék, Bonniék és Renatáék képviselnek – a sorozatban jelen van az egyszülős és a nukleáris modell is – előbbit Jane, utóbbit Celeste-ék reprezentálják. Celeste sikeres ügyvéd volt, aki otthagyta hivatását gyermekei születésekor, hogy háztartásbeli anya legyen, Jane és Madeline részmunkaidőben dolgozik (előbbi könyvelőként, utóbbi a színházban), Bonnie saját jogastúdióját vezeti, Renata pedig fejes egy nagyvállalatnál. A sorozatban a szereplők az anyaságot a gyermekkel töltött idő és a karrierépítésre fordított idő viszonyában ítélik meg, melyből több konfliktus is adódik. Az egyik ilyen konfliktust éppen Renata magas beosztása és a karrierje iránti elhivatottsága alapozza meg, mindez pedig a sorozat elején róla alkotott negatív képet erősíti, kifejezetten ellene lép fel Jane, Celeste és Madeline az évad során több alkalommal is: Jane a Ziggy-vel szembeni vádak miatt (misperint Jane fia bántotta Renata kislányát), amiket nem támaszt alá a pszichológus véleménye, Celeste ügyvédként segít Madeline-nak, amikor a színpadra állítandó darabot Renata le akarja állíttatni annak témája miatt, Madeline pedig többször is keresztbe tesz az évad során Renatának. Madeline ellenszenvét a nő hivatásából adódó elfoglaltsága táplálja leginkább, amit tovább fokoz, hogy Renata férje is magas pozícióban dolgozik, lányukkal pedig dada foglalkozik. Renata azt a hivatásának élő nőt testesíti meg a sorozatban, aki a szakmában való elismertségért, előrelépésért dolgozik, és akkor szembesül életmódjának negatív oldalával, amikor lányát bántalmazzák az iskolában. Renata karaktere azáltal válik pozitívvá a sorozat végére, hogy fokozatosan, de egyre inkább jelen van lánya életében, egyre inkább kiveszi részét a gyermeknevelésből. A Renata és Jane közötti konfliktust éppen az alapozza meg, amikor első találkozásukkor Renata azt hiszi, hogy Jane is dadus,

ami Madeline-nak csak olaj a tűzre a magas beosztású nővel szembeni ellenségeskedésre. Madeline szerint – már Jane-nel való találkozásának napján hangot ad véleményének – az olyan karrierista nők, mint Renata, lenézik a háztartásbeli és félállásban dolgozó anyákat, ami a két nő közötti konfliktus alapját képezi. Amikor Renata a színházi darab leállításáért harcol, Madeline munkakörnyezetét, ezzel pedig a publikus szférában betöltött helyét veszélyezteti, mindezt pedig Madeline a nő privát szférában betöltött szerepének aláásásával viszonyozza, amikor Renata lányának születésnap bulijának időpontjában több gyereket is más programra visz. A professzionista nő tehát a publikus téren támadja az otthon terében könnyedén mozgó félállású anyát, a félállásban dolgozó pedig a privát térben veszélyezteti a főállású anya pozícióját. Renata másik ellenlábasa Jane, akivel gyermekeik védelme miatt állnak egymással konfliktusban. Jane hinni akar fiának, hogy nem ő bántalmazta a kislányt, és kiáll mellette nyilvánosan, de fél, hogy Ziggy örökölte apja erőszakos jellemét. Renata otthoni jelenléte lánya iskolai bántalmazásai következtében kezd erőteljesebb lenni, végére akar járni, hogy ki a tettes, akit el akar távolítani az osztályból. A két gyermekét védő anya nem egyszer egymásnak feszül, mígnem tettelegességig fajulnak az események, és Jane megsebzí Renata szemét, amiért később bocsánatot kér. A *Hatalmas kis hazugságok* egyik legerőteljesebb szála éppen a gyermeküket mindenáron védelmező anyák, Renata és Jane, akik a gyermeket a bántalmazástól és a kiközösítéstől akarják megvédeni, valamint Celeste, aki saját testi épségét veszélyezteti, hogy a gyerekeinek ne essen bántódása. A sorozat folyamán a Renata és Jane, valamint Madeline közötti ellentét rendeződik, a korábban negatív megítélésű Renata alakja is pozitívvá válik azáltal, hogy a publikus és privát szféra között egyensúlyt teremtő dolgozó anyává válik, amivel Madeline, Bonnie és Jane karakteréhez idomul, valamint Celeste is elkezd efelé a kép felé közelíteni, mivel férje nyomása ellenére vissza akar térni ügyvédi hivatásához.

Celeste és férje, Perry (Alexander Skarsgård) a közösség számára a tökéletes párnak tűnnek, akikben még mindig szenvedélyesen ég a tűz egymás iránt. Kapcsolatuk rendkívül intenzíven jelenik meg a sorozatban, a megismert párok közül náluk a leghangsúlyosabb a testiség ábrázolása a képek szintjén. De kapcsolatuk látványos szexualitása szorosan összefügg a testiség egy másik szintjével, a fizikai bántalmazással, erőszakkal. Bár elsőre úgy tűnhet, Celeste és Perry kapcsolati problémája csupán egy az öt család problémáiból, valójában a sorozat egész történetét meghatározó mozzanat, amely minden további eseményre hatással van. Perry erőszakosságához vezethető vissza,

hogy ikerfiaik egyike bántalmazza Renata lányát, ami a Renata-Jane-Madeline fronton a konfliktus egyik alapja. Most térjünk vissza Celeste és Perry kapcsolatához és a testiség erőteljes ábrázolásához. Mind az erőszak, mind a szexuális aktusok expliciten vannak ábrázolva, a készítők nem kendőzték el ezeket a jeleneteket, mivel nagyon is jelentékenyek a páros kapcsolatában. Az első epizód elején több olyan momentumot is láthatunk, amelyek a pár látványos testi kontaktusát, intimitását premier plánokban és szekondokban mutatja, ahogy csókolóznak, megérintik egymást – már ezekből a jelenetektől látható a kapcsolat intenzív volta. Ugyanezen epizód második felében már szembesülünk Perry hatalmával, amikor egy félközeli látjuk, ahogy megragadja a neki ellentmondó Celeste-et. A kamera egyaránt bemutatja az erőszakot és az intimitást, a hasonló plánhasználattal pedig közel egyforma hangsúlyt kapnak. A házastársak közötti intenzitás az epizódok előrehaladtával egyre erőteljesebb, a második epizódban Perry azzal vádolja Celeste-et, hogy kisajátította magának ikerfiaik első iskolai napját, amiért meg is üti a nőt, aki védve magát visszaüt – mindezt közlő szűkszekondban láthatjuk –, a férfi hozzávágja a szekrényhez – ezt már bőszekondban mutatja a kamera –, majd tettét megbánva, Perry átfordítja a szituációt szexuális aktussá, ami esetükben hasonlóan erőszakos, mint a bántalmazással együtt járó veszekedések, az aktust premier plánban, majd szűk szekondban látjuk. A szekondok használata a jelenetben azért fontos, hogy a két félt egy képernyőn tartsa, a reakciók, a nő távolságtartása, majd a férfi közeledése megbánásakor érzékelhető legyen, az aktusnál a közeli beállításra való váltás pedig – elsősorban – a férjben dúló feszültség szexuális töltéssé való átalakítását érzékelteti, de az aktus erőszakosságát mutatja az újbóli félközeli, mely elhagyja a premier plán intim közelségét. Kapcsolatukban a bántalmazásokat, veszekedéseket erőszakos és durva szex követi, mely a feszültségek levezetésére szolgál, ezt sugallja ezen aktusok rövid ideje is. A veszekedések brutalitása a történet előrehaladtával arányosan nő: fojtogatás, ütés, megragadás, egészen az utolsó epizódig, ami Celeste megverésével indul, de ezt már nem mutatja meg a kamera a nézőnek, csupán a szellőzőn átszűrődő sikolyokat halljuk, majd a földön fekvő, magát megadó, remegő Celeste-et. Ez a verés már nem torkollik szexbe, Perry otthagyja a padlón feleségét. A férfi erőszakosságának növekedése vezeti Celeste-et a menekülés gondolatához, az új lakás vásárlásához, ahova fiait is magával tudja vinni. Az erőszak és szexualitás együttes bemutatása, szoros összefonódása a Celeste által kapcsolatukról alkotott képet érzékelteti, ahogy elkezdi felismerni a kapcsolat egészségtelen voltát, úgy alakulnak át a képsorok is, és a brutalitás növekedésével csökkenni kezdenek a szexbe átcsapó jelenetek, mígnem az erőszak olyan formát ölt,

hogy már csak képen kívüli hangként halljuk, a kamera pedig csak a bántalmazás eredményét mutatja meg – a földön fekvő Celeste-et. Az egyre durvább tettlegesség és egyre kevesebb szexualitás Perry frusztrációjával áll kapcsolatban, amely a családon belüli hatalmából és annak képzelt hiányából fakad. Perry a család egyedüli kenyérkeresőjeként akarja biztosítani a családi hierarchián belüli pozícióját, feleségét háztartásbeli feladataira szorítani, hogy teljes idejét fiaik nevelésére fordítsa azért, hogy ezzel teljesen a felügyelete alatt tartsa. Perry birtoklási vágya elsősorban nem feleségére irányul, sokkal inkább fiaira, akikkel kapcsolatban minden döntésben részt akar venni, minden döntést ő akar meghozni. Agresszióját sem mindenekelőtt Celeste önállósága vagy döntései váltják ki, hanem a gyerekekre vonatkozó döntésekből való kimaradása (mert épp nem volt otthon), vagy a gyerekekkel való időtöltés hiánya. Ellentétben tehát az *Egy ágyban az ellenséggel* (Sleeping with the Enemy. Joseph Ruben, 1991), amelyben (ahogyan hagyományosan a filmekben ábrázolják) a férj hatalmi vágya feleségére irányul, és agressziója a nő tetteiből ered, Perry frusztrációja a *Hatalmas kis hazugságokban* a gyerekek életéből való kimaradásból ered. A férfi erőszakossága tehát nem a nő publikus szférában betöltendő hatalmára, a lehetséges professzionális sikerekre irányul, hanem a gyermeknevelésre, ami pedig az átalakuló családmodellek és családi szerepek miatt frusztrálja. Ez a modern apai szereppel áll kapcsolatban, melyet az otthon dolgozó Ed testesít meg elsősorban a sorozatban, aki szórakoztató, segítőkész, ott van a gyermeke mellett, mindenről tud, mindenben részt vesz. Ennek a modern apának a képe kelt szorongást Perry-ben, ennek nem tud eleget tenni professzionalista életvitele mellett, amelyet viszont nem akar feladni vagy visszább venni, hogy azzal teret adjon Celeste-nek a munka terén.

Perry erőszakossága tehát a gyermekei fölötti hatalomból és annak féltéséből táplálkozik, de szorosan kapcsolódik, bár a gyermekeken keresztül áttételesen, Celeste anyaságához és korábbi munkája iránti elhivatottságához. Ahogy megtudjuk, Celeste ügyvédként dolgozott, rendkívül sikeres volt munkájában, de nehezen esett teherbe, ezért otthagyta hivatását, hogy a gyerekekre koncentráljon. Perry nehezményezi a nő karrierjének lehetőségét, amikor Celeste segít Madeline-nak a színielőadás megtartásában, és érzelmi zsarolással próbálja hatalmában tartani, ami újfent a gyerekekre vonatkozik, egy lehetséges új baba képében. Perry tehát a felesége anyaszerepe fölött uralkodik, ebben a szerepben kívánja tartani, magát pedig a döntéshozó apáiban. De Celeste számára nem elég az anyaság, nem tölti ki az életét a

gyermeknevelés, a háztartásbeli feleség szerepe, hanem szüksége van a publikus szférában betölthető szerepére, a professzionális sikerekre. Celeste-nek az évad során el kell indulnia a publikus és privát szféra között egyensúlyt teremtő dolgozó anyává válás útján, hogy teljesnek érezze életét, de ehhez külön kell válnia Perry-től, ami a férfi erőszakossága, hatalomvágya miatt, csak a halálával valósulhat meg. A férfi halála tehát egyfajta feltétele Celeste önállósulásának, munkába állásának, hiszen ha a férfi él, a nő testi épsége és élete kerül veszélybe. Celeste hosszú ruhákkal, sálakkal, sminkkel fedi el a férfi által okozott sérüléseket, hasonlóan Julia Roberts karakteréhez az *Egy ágyban az ellenséggel*-ben, amelyben az öltözködés, mellyel elfedi zúzódásait, a félelem és zaklatottság színtere, hogy a férj számára megfelelően öltözik-e fel (Tasker 1998: 28). A két nő fölött hatalmat gyakorló férfi különbségét jelzi, hogy Celeste-nek nem kell félnie amiatt, hogyan öltözködik, álcája inkább a külvilágnak szól, mint a férjének való megfelelésnek. Celeste külsőleg felöltött álcája, a finom, visszafogott, elegáns nő képe hivatott elrejtetni házassága sötét oldalát, az erőszakosságot, de ez az álca olyannyira Celeste részévé vált, hogy a kreált idilli boldogság képét nem tudja könnyedén levetkőzni (a házaspár párterápiára megy, hogy megoldják gondjaikat, de nem tudnak megnyílni, a terapeutának viszont egyértelmű a családon belüli erőszak). Álcája tehát lényének szerves része lett, nem egy egyszerűen levehető identitás. A megalkotott kép levetkőzésének folyamatát mutatják be a terapeutával való beszélgetései, melyek során lassan megnyílik a nőnek, aki fontos szerepet játszik Celeste önállósulásának folyamatában, nála néz szembe apránként a valósággal, nála ismeri be, hogy azért nem lép, mert nem akarja a gyerekeitől eltávolítani az apjukat, de fél, hogy egyszer nem áll le időben és megöli őt Perry. Sokáig tagadja az erőszakosságot, fenntartja a megalkotott képet, házastársi szexuális kapcsolatuk fontos elemének tartja, mely a szenvedély része. Celeste akkor határozza el, hogy végképp elhagyja a férfit, amikor megtudja, hogy Max (Nicholas Crovetti) átvette apja erőszakos viselkedését, így az addig Perry védelmében szóló érv, miszerint jó apa, megdőlt. Celeste-nek tehát fel kell ismernie a férfi negatív hatását a gyerekekre, hogy döntését meghozza.

Perry erőszakossága okozza a sorozat másik jelentős mozzanatát, Jane és Renata konfliktusát is (Renata lányát az iskola első napján bántalmazzák, amiért Ziggy-t vádolja meg a kislány, aki valójában a valódi tettestől, Perry és Celeste fiától, Maxtól fél). Max látva, hogyan bánik az apja az anyjával, átvette az erőszakos viselkedést, melyet saját személyes viszonyaiba is belevitt. Itt fontos megemlíteni, hogy a családon belüli erőszak



történetbe való beemelése nem csak azért jelentős, mert egy elhallgatott témát jelenít meg erőteljes vizuális képsorokkal, hanem azért is, mert annak gyerekekre való hatását is jelzi, a családon belüli szerepek, a nemek közötti viszony, a másikkal való viselkedésmód eltanulhatóságát, azaz a sorozat a viselkedés eltanulása, nem öröklése mellett foglal állást, hiszen nem Ziggy (akinek anyját megerősöskolta Perry), hanem a Perry mellett felnövő Max válik erőszakossá. Max nem kívánt viselkedése miatt dönti el Celeste, hogy elhagyják Perry-t, amit a férfi nem hagyhat. Amikor Jane elmondja Celeste-nek, hogy Max bántja a kislányt, olyan képsorok következnek, melyek bemutatják, hogy míg azt hitték, a fiúk nem tudnak anyjuk bántalmazásáról, valójában Max hallotta a sikolyokat és kiáltásokat. Látványos, hogy miközben másik fiúk játszik, videót néz, kizárja a külvilágot, addig Max érdeklődően hallgatja az eseményeket. A családon belüli erőszak tehát nem marad a hálószoba falai között, hangjai kiszüremlenek a nappaliba, a fiúk hallhatják és adaptálhatják azt, és Max meg is teszi.

Ami Perry birtoklásában, a bántalmazásokban és a munkahelyen főállásban dolgozó versus háztartásbeli anya ellentétében megjelenik, az Chodorow fentebb már említett szülőség gondolata, mely nem anyai vagy apai feladatokról szól, hanem a szülői feladatok megosztásáról az anya és az apa között, és arról, hogy a gyermekeknek olyan családban kell felnőnie, ahol mindkét szülő egyaránt jelen van a privát és a publikus szférájában, ezáltal a fiúk olyan férfiakkal nőnek fel, akik az otthoni teendőkből is kiveszik a részüket, a lányok pedig olyan nőkkel, akik a munka frontján is megállják a helyüket (Chodorow 2000: 64). Ennek a chodorowi vízióknak tökéletes megtestesítői a sorozat világában Ed és Madeline, előbbi erőteljes otthoni jelenlétével, háztartásbeli munkavégzésével, a nevelésben való érdemi szerepével, utóbbi az otthon és a munka közötti egyensúly megtartásával, a színdarab melletti kiállásával. Ez a modern család, amelyben a szülőség a meghatározó, frusztrálja Perry magáról és a családon belüli szerepéről alkotott képét. Perry erőszakossága, birtoklási és irányítási vágya, ahogy már említettem, egyrészt Celeste-re irányul, de főként ikerfiai nevelését érinti, mivel több vitájuk a fiúk baráti társaságára, szófogadására, az eléjük állított mintára vonatkozik. Celeste egyik érve a Perry-vel maradásra éppen fiaikkal való jó apai viszonya, mely a napjainkban egyre inkább felértékelődő apai értékek trendjébe illeszkedik, amit például a *Rólunk szól* (This Is Us. Dan Fogelman, 2016-) apakaraktere kapcsán megfigyelhetünk. Celeste és Perry családja a klasszikus idealizált nukleáris család értékeit kívánja fenntartani a mai kor átalakuló családmmodelljei között, de sikertelenül, amikor az

egykeresős család struktúráját az otthonban jelentékenyen jelenlévő apa figurájával kívánja kombinálni. Az adaptált nukleáris családmódelletükben azért is meddő, mert a Perry- számára kívánatos apai kvalitások a posztmodern korban kapnak jelentékeny hangot, de Perry gyakori üzleti útjai és az otthontól távoli munkája nem hagyja kiteljesedni a jelenlévő apa képét, ami frusztrációjára ad okot, másrészt mert Celeste hivatásában sikeres, az iránt elkötelezett nőként vált otthonülő családanyává, aki bevallja barátnőjének, hogy számára nem elég az anyaság, Celeste tettvágya és az újbóli munkába állás vágya tehát újfent nem felel meg az adaptálandó családmódelletnek. A női emancipáció után már nem várható el az emancipált, professzionalista sikeres ügyvédnőtől, hogy teljesen hagyja hátra hivatását, de Perry birtoklási vágya miatt nem engedheti, hogy fiai kicsit is nélkülözzék anyjukat, ezért nem akarja visszaengedni feleségét a publikus szférájába, melybe a nő visszavágyik, így már alapjaiban csak működésképtelenként adaptálhatják a nukleáris család módelletjét.

A hagyományos családmódellet a posztmodern korszakban zajló átalakulások miatt sem működik a sorozat esetében. Somlai Péter vázolja, hogy a tradicionális család kialakulásához hasonló változások mennek végbe a jelenkori családmódellet formálódásakor:

„A polgári családtípus másfél-két évszázados elterjedése egyidejűleg ment végbe az első demográfiai átmenet más folyamataival. Ilyen volt a halálozási arányok javulása, az átlagos élettartam meghosszabbodása, a születések számának csökkenése. Ezek a folyamatok azonban beágyazódtak az egyidejűleg zajló technikai és gazdasági modernizáció (ipari forradalom, a kapitalizmus kibontakozása), illetve a polgári jogok és a modern kultúra (tömegmédiumok, közoktatás) terjedésének menetébe. Azok a folyamatok, amelyeknek során átalakultak a nemi (*gender*) és nemzedéki szerepek, nem csak a magánszférát változtatták meg, hanem a társadalmi nyilvánosságot is. Hasonló összefüggéseket találunk a jelenkori életformák kialakulását vizsgálva: az informatika forradalmát, a globalizációt és a posztindusztriális társadalmak kialakulását, a második demográfiai átmenetet, a nemi szerepek megváltozását, új nemzedékeket, a posztmodern kultúrát és vele az identitás problémáinak előtérbe kerülését.” (Somlai 2013: 16-17)

Azaz az átalakulások következtében a hagyományos családmodell, családstruktúra, a családban betöltött szerepek kiüresednek, szükségszerűen átalakulnak, ami szintén hozzájárul ahhoz, hogy a Perry által preferált családmodell sikertelen. A fenti idézet azokra az átalakulásokra, átmenetekre utal, melyekre Beck-Gernsheim is a posztfamiliáris családmodellek körvonalazásakor, és ezek értelmében a sorozatban Renata családja a posztfamiliáris családmodellek kétkeresős változatát képviseli, annak is egy olyan formáját, melyben mindkét szülő magas beosztású jól kereső pozícióban dolgozik, és mindkettőjük számára fontos karrierjük építése. Ebben a családmodell-változatban a családi élet kirakósszerű megszervezése, az ütemezés, a pontos menetrend kerül előtérbe, mivel a szülők elfoglaltak, a sorozatban pedig dada vigyáz a gyermekekre. Renata karakterének ahhoz, hogy pozitívvá váljon a képe, ahogy már fentebb írtam, meg kell találnia az egyensúlyt munka és otthon között, otthoni jelenlétének jelentékenyebbé kell válnia. A karrierista nő negatív képét közvetíti a sorozatban, mivel munkahelyi elfoglaltságai, ambíciói elvonják az otthoni teendőktől, a gyermekneveléstől, munkahelyi elfoglaltságait a privátban való jelentősebb jelenlét érdekében az évad során csökkenti, ami a zárlatra létrehozza professzionalizmus és anyaság egyensúlyát, amely a gyermekkel töltött érdemi időtöltésben, a családi életre fektetett nagyobb hangsúlyban tükröződik, amelyet a sorozat által pozitívan bemutatott anyaképként értelmezhetünk. Eszerint a sorozat világában a chodorowi elképzelésnek megfelelően a munkában elért sikereivel, boldogulásával példát állító anya az otthon közegének is szerves része, kellő figyelmet fordít gyermekére, családjára, mindezekben pedig a férje partnerként segíti, akivel meg tudják őrizni az intimitást. Mind Renata, mind pedig Celeste karaktere foglalkozásuk iránti elhivatottságuk, az anyaság és munka közötti egyensúly megtalálásának fontossága által a *Szex és New York* Mirandájának (Cynthia Nixon) alakját idézi meg. A fentebb idézett Havas Júlia Éva Mirandát a Karrierista kategóriájában elemzi, de képe sokkal összetettebb, hiszen Mirandának (Renatához hasonlóan) a *Szex és New York*-ban meg kell találnia a megfelelő egyensúlyt a karrier és gyermeknevelés között. Miranda alakjára emlékeztet mind Celeste, mind Renata karaktere, mivel egyformán elhivatottak hivatásuk iránt, karrierjük fontos részét képezi életüknek (Celeste esetében a gyermekvállalás előtt), a gyermeknevelés során viszont egyaránt át kell értékelniük az anyai szerep és a munkában helytálló nő szerepe közötti egyensúlyt, Celeste és Renata alakja tehát egyáltalán nem előzmény nélküli.

Mindezek (Celeste és Perry erőszakos kapcsolata és annak következményei, Renata lányának bántalmazása, Ziggy megvádolása, Perry családi szerepe miatti frusztrációja, Jane traumája és nőiességének palástolása, Bonnie túlzott szexualitása és Madeline csalárdsága) következtében jelenthetjük ki, hogy az öt család külön-külön más okokból, de működésképtelen, az általuk képviselt családmodellek a konkrét családok esetében sikertelenek, de együtt, egy nagy posztfamiliáris családként elgondolva, melyben segítik egymást, működőképes lehet. Ettől függetlenül az öt család mindegyike megfelel a posztfamiliáris család mindennapi családi életének kirakósszerű megszervezésének, a programokkal teletűzdelt napirendnek, melyek különböző helyszíneken történnek. A gyermek életének megszervezettsége, a szülő jelenlétének hiánya legerőteljesebben Renata családjában észlelhető, őket követve pedig Celeste-nél, akinek férje gyakran van távol az otthonától. A posztfamiliáris család fogalma abban a korban alakul ki, melyben gyakoriak a válások, újraraházasodások, az interkulturális, a kettős nemzetiségű, a több generációs, az egyszülős és a nevelőszülős családok (Beck-Gernsheim 2002). Kiváltképp az elvált vagy egy szülővel felnövő gyermekek esetében figyelhető meg egyfajta érzékenység, sebezhetőség (Beck-Gernsheim 2002: 95), ami a sorozatban Ziggy szégyenlősségében, visszafogottságában is megmutatkozik. Ziggy azáltal válik nyitottabbá, magabiztosabbá és felszabadultabbá, hogy egy nagyobb „család” részévé válik, mely a sorozat történései során alakul ki. Ez a nagyobb család az a választott kapcsolat, mely létrehozza a posztfamiliáris családot az öt főszereplőnőt összekötő (nővéri) kötelék által. Ennek a barátnői-nővéri kapcsolatnak köszönhető, hogy Jane levetkőzi bezártságát, újra nyitni mer a férfiak felé (hogy megfeleljen a posztfeminizmus nőképének, miszerint foglalkozik külsejével, megjelenésével), fia pedig nyitottabb, bátrabb lesz ebben a biztonságos, nagy családban; hogy Renata egy olyan anyai közösség része lesz, melyben érdemi időt tölthet lányával – ami a posztfeminista logikának megfelelően az individualista, karrierista nőt visszavezeti a családi szférába –; Madeline szembenéz azzal, hogy megcsalta férjét; Celeste pedig kikerül Perry hatalma alól, fiai biztonságos környezetbe kerülnek, melyben egy féltestvérük is lett Ziggy személyében. A fentiekben tárgyalt különböző családmodellek, családon belüli szerepek a sorozat zárlatára kialakuló nő(vér)i köteléken alapuló szimbolikus nagy családban lesznek működőképesek azáltal, hogy a lezajlott események következtében átalakultak, egymáshoz idomultak. Ez a posztfamiliáris család eddig elsősorban a szituációs komédiák baráti társaságaiban találta meg a helyét, de a *Hatalmas kis hazugságokban* ez a társulás, összekovácsolódás strukturálja újra a nem működő

rendszereket, a kialakuló köteléknek köszönhetően pedig a női karakterek átsegítik egymást a folyamaton.

Mindennek szemléletes példája az első évad<sup>14</sup> zárójelenete. Chloe (Darby Camp), Madeline lánya a zongorán a sorozat egyik fő zenei motívumát kezdi el játszani, ahogy kinéz az erkélyen álló anyjára, elhallgat a zene és atmoszférazajokat hallunk, Madeline észreveszi, hogy lánya nézi, aki ekkor folytatja a zongorázást, anyja pedig bemegy hozzá. Elindul a zenei motívum a már ismert aláfestő formájában, kapunk egy képet a hullámzó tengerről, majd a temetőben gyászoló tömegről. Következik a már-már idilli képsor, a tengerparton szaladgáló gyerekek lányomaival kapcsolódunk be, totálban és nagy totálban látjuk, ahogy a hat gyerek az üres, homokos parton önfeledten kergetőzik, az öt anya pedig boldogan szemléli őket, játszik velük. A hangsúly a záró jelenet idilli képeiben az anyák egységére, összetartására kerül, a külön-külön nem, de együtt működő nagy családra, mely egy megrázó esemény által válik teljessé Bonnie belépésével. Egy újabb kép a hullámzó tengerről, és visszaugrunk a gyilkosságra, kiderül pontosan mi történt, de továbbra is csak az aláfestő zenét halljuk. Perry magával akarja rángatni Celeste-et, de ekkor Jane felismeri, mint Ziggy apja, Perry pedig megtámadja feleségét, majd az őt segíteni akaró Jane-t, Madeline-t és Renatát, akiket ledob magáról, miközben a földön fekvő Celeste-et rúgja hasba – az egyes ütések közé a sziklára csapódó tenger képe ékelődik be azok erejét érzékeltetve – végül Bonnie siet segítségükre és lelöki a férfit a lépcsőn, a sikolyok halványan átszűrődnek a tenger morajlásának zaján. A tengerparton aggodalmasan merengő nők premier plánjai váltakoznak a gyilkosság utáni zaklatott házaspárok és tettestársak összeborulásainak közeli beállításával éreztetve a megrendültséget és a bűntény által megköttetett köteléket, majd halkan megszólal a *You Can't Always Get What You Want* feldolgozása, újra a tengerparton vagyunk, kapunk pár képet a merengő, kergetőző, egymást átölelő anyákról, és amikor a dalszöveg az „azt kapod, amire szükséged van” sorhoz ér, Jane megkönnyebbült mosolyát látjuk. Bár az idilli képsort beárnyékolja a közösen elkövetett gyilkosság képei, Jane és Ziggy a biztonságos közegben, posztfamiliáris családjukban megtalálják helyüket.

---

<sup>14</sup> A fejezet a *Hatalmas kis hazugságok* első évadjának elemzésére vállalkozik, a következtetéseket azzal kapcsolatban vonja le. Ennek oka, hogy a szériát limitált, azaz egy évados sorozatnak szánták, majd a hatalmas siker következtében készítették az újabb évadot. Míg az első évad készítése megelőzte a #metoo mozgalmat, de azzal összhangban a női szolidaritás szócsövénév vált, addig a második évadban már erőteljesebben számot vetnek a női karakterek bűntudatával.

### III. A nő helye a krimiben?

A krimi és bűnügyi sorozatok világában még mindig azt mondhatjuk, hogy a patriarchális narratívák, a férfi nyomozók és főhősök dominálnak. Ha a klasszikus krimi detektívjeire gondolunk vagy újabb reinkarnációikra – akár Sherlock Holmes vagy Hercule Poirot is eszünkbe juthat –, a mindentudó férfi alakja sejlik fel előttünk, akinek senki sem járhat túl az eszén. Ezekben a történetekben a női szereplők leggyakrabban áldozatok vagy elkövetők, de nem a nyomozást ténylegesen elősegítő aktív, cselekvő szereplők. Persze felhozhatjuk ellenpéldaként Agatha Christie-től Miss Marple karakterét vagy a *Gyilkos sorok* (Murder, She Wrote. Peter S. Fischer, Richard Levinson, William Link, 1984-1996) Mrs. Fletcherjét, de be kell látnunk, hogy bár eredményes és ügyes nyomozók, mégsem tekinti egyiküket sem a közösségük briliáns nyomozó elmének úgy, mint Holmest vagy Poirot-t, ehelyett kotnyeles nőknek titulálják őket leggyakrabban, akik beleütik az orrukat mások dolgába. Ez persze a karakterek népszerűségéből mit sem vesz el – hiszen nem véletlenül készült Miss Marple történeteinek is oly sok feldolgozása és annyi epizód a *Gyilkos sorokból* –, de be kell látnunk, hogy ez a nemükből adódó különbség a megítélésüket tekintve jelentős a bűnügyi műfaj vizsgálatakor.

Ha a kétezres évekre ugrunk, amikor a procedurális krimi olyan sorozatokkal válik újból népszerűvé, mint a *Helyszínelők* (CSI: Crime Scene Investigation. Anthony E. Zuiker, 2000-2015) és az *NCIS – Tengerészeti helyszínelők* (NCIS: Naval Criminal Investigative Service. Donald P. Bellisario, Don McGill, 2003-) szériák, majd *A mentalista* (The Mentalist. Bruno Heller, 2008-2015) és a *Castle* (Andrew W. Marlowe, 2009-2016), akkor azt láthatjuk, hogy egyre több olyan női karakter tűnik fel a színen, akik hivatásos nyomozók. A helyzet azonban némileg megváltozik, amikor közelebbről is megvizsgáljuk ezeket az eseteket. Míg az olyan nagyobb csapatokat mozgató sorozatok, mint a *CSI* vagy az *NCIS* a csoportdinamikát tekintve elsősorban patriarchálisak (legalábbis a sorozatok indulásakor bizonyosan), a női karakterek száma jó esetben kiadja a csapat felét, addig a második csoportnál mind *A mentalista*, mind pedig a *Castle* esetében a határozott, intelligens és csapatának vezetőjeként funkcionáló hivatásos nyomozónő egy olyan tanácsadót, segítőt kap főnökétől, aki a szakmán kívülről érkezik. Ezek a tanácsadó férfiak pedig teljesen felborítják a csoport addigi dinamikáját és a bűntények elsőszámú megoldóivá lépnek elő. A fejezetben arra fogok rávilágítani a

nyomozónő és a tanácsadó férfi duója vizsgálatával, hogy a bűnügyi procedurális drámákban hogyan keresztezi egymást biológiai nem [sex] és társadalmi nem [gender], és mindez hogyan alakítja a műfajban megszokott férfi-női erőelosztást.

## Nemek csatája? A procedurális dráma

A kétezres években jelentős helyet foglalnak el a fikciós televíziós sorozatok között a bűnügyi tematikájú procedurális drámák – elsősorban az amerikai populáris kultúrában, de számos példát találhatunk angol és francia televíziós programok között is. Míg korábban ezeket a sorozatokat a két férfi főhős kapcsolata határozta meg a haverfilmek [buddy cop movies] zsáneréhez nyúlva, ami látenszen hordoz a férfiak közötti szoros kapcsolat által homoszexuális konnotációkat, addig az újabb procedurális drámák egy heteroszexuális párosítást részesítenek előnyben, mely általában a fentebb említett erőviszonyoknak felel meg, azaz a nő a bűnüldöző-szervezet hivatásos tagja, a férfi pedig egy kívülről érkező tanácsadó. A férfi egy szabályszegő, aki szokatlan fortélyokkal oldja meg a bűntényeket, miközben a nő megpróbálja őt szabályozni, és rávenni arra, hogy a bevett módszereket kövesse. Első látásra azt gondolhatjuk, hogy ezzel a nemi csavarral a női karakterek nagyobb szerepet, hatalmat és több felelősséget kaptak, azonban látni fogjuk, hogy valójában éppen ez a szemlélet rejti el a férfi-női párosítás igazi működését.

A populáris irodalomban már régóta fontos karakter a női nyomozó figurája, de a televízióban a krimisorozat főhőseként jóval később érkezett meg, sikerét a hetvenes években a *Police Woman* (Robert L. Collins, 1974-1978), a *Charlie angyalai* (Charlie's Angels. Ivan Goff, Ben Roberts, 1976-1981) és a *Cagney és Lacey* (Cagney & Lacey. Barbara Avedon, Barbara Corday, 1981-1988) című sorozatok hozták meg, ahol a nyomozók a rend hivatásos őrői voltak (Tasker 1998: 91). A korábban említett Mrs. Fletcherhez vagy Miss Marple-höz képest, akik kívülről segítik a nyomozásokat, az Yvonne Tasker példájában szereplő nők edzett és képzett rendőrök vagy nyomozók, akiknek hivatása a bűnösök felkutatása. Tasker szerint „az 1980-as évek elején feltűnő bűnügyi sorozatok, melyek női karaktereket szerepeltettek, hozzájárultak a műfaj széles körű újrafogalmazásához.” (1998: 94) Ugyanakkor a *Charlie angyalai* kapcsán felmerül a főszereplőnők külső megjelenésének erőteljes szexualitása, ezért mindenképpen

érdemes megjegyezni, hogy miközben a sorozat újító ereje az aktív női karakterek szerepeltetése miatt kétségtelen, a három főhősnő nem teljesen lép ki a megnézni valóság fogalomköréből. Az angyalok képe két feminista terminust is megidéz. Ha a sorozat történetén belül vizsgáljuk, akkor a Doane-i maszkviselésről beszélhetünk azért, mert az angyalok gyakran álcázzák magukat, rejtik el kilétüket a nyomozás céljából, így pedig nem csak a megfigyelt személyeket, hanem a patriarchális rendet is kijátsszák, ami lehetőséget biztosít arra, hogy a nyomozónők aktív szerepben, a tekintet birtokosaiként jelenjenek meg. Ugyanakkor a szereplők vizuális bemutatásai során gyakran láthatjuk őket olyan ruhadarabokban, melyek szexuális látványként való megkonstruálásukhoz járulnak hozzá. „A szexuális tárgyként kiállított nő az erotikus látvány vezérmotívuma.” (Mulvey 2000) Bár a rövid sortokban, fürdőruhában, testhez simuló ruhákban bemutatott „angyali” testek a narratíva szempontjából megmagyarázhatók a maszkviselés fogalmával, és ebben az esetben pozitív a változás, a testek bemutatásának módja ugyanakkor a Mulvey-féle megnézni valóság erőteljesebb jelenlétét sejteti, ami azt a következtetést vonja maga után, hogy ezek a képsorok végső soron a patriarchális férfitekintet kiszolgálói.

Taskerhez hasonlóan, aki ünnepli a *Cagney és Lacey*-t amiatt, mert két nő kapcsolatára fókuszál (1998: 91), Amanda Lotz is elismeri a sorozat úttörő jellegét, és egy jelentős váltást köt a sorozathoz, ami nem más, mint a „rátermett női rendőrök drámai ábrázolása[ának]” megjelenése, ami többek között a *Gyilkos sorok* és a *Quinn doktornő* (Dr. Quinn, Medicine Woman. Beth Sullivan, 1993-1998) sikerét is megelőlegezte (Lotz 2006: 3). Lotz abban látja a sorozat úttörő jellegét, hogy lehetővé tette a nők számára a részletesebb karakterábrázolást egy alapvetően férfi hősök uralta műfajban, és ebben már a nőinek tekintett szférák is helyet kaptak. Ugyanakkor a széria nem hozott olyan horderejű változást a műfajon belül, aminek következtében sikeres női nyomozópárosok százaival találkozoznánk a képernyőn, sőt az ilyen jellegű sorozatok száma elenyésző – kiváltképp a férfi-női párosítással szemben –, persze egy-egy példát napjainkban is találhatunk, mint a *Született detektívek* (Rizzoli & Isles. Janet Tamaro, 2010-2016). A *Cagney és Lacey* hatása tehát a női főszereplős televíziósorozatok tekintetében igenis jelentős, a krimi műfajára vetítve ugyanakkor elenyésző. Ezzel szemben a férfi-női párosítás látványosan jelen van napjainkban a bűnügyi tematikájú sorozatokban, mindenekelőtt a procedurális drámákban. Ez a nyomozópáros a haverfilmek férfinyomozóinak egyfajta alakváltozata, amit egy olyan nemi csavarral formáltak át, ami



nem csak a főszereplők nemében, de a nőies és férfias tulajdonságok tekintetében is megjelenik, és mindez ma már annyira bevett formula, hogy szinte természetesnek hathat. Természetesen nem előzmény nélküli ez a nemi csavar, hanem a kilencvenes évekbeli kultsorozaton, az *X-akták*on (The X Files. Chris Carter, 1993-2018) alapul:

„Az *X-akták* sikertörténete, mely kultikusból mainstream sorozattá vált, a haverfilmek fehér zsarupárosának kilencvenes évekbeli elhajlítását [inflection] kínálja. [...] Scully [Gillian Anderson], a sikeres FBI ügynök és orvos megbízást kap, hogy Mulderrel [David Duchovny] dolgozzon azért, hogy szabályozza a férfit és beszámoljon a tevékenységeiről. [...] A sorozat »csavarja« a nemek szempontjából elsősorban az, hogy Scully-t teszi meg a racionalitás és tudományos tudás hangjának partnerének rejtelmességével és a természetfeletti vetett hitével szemben. [...] Van egy második »csavar« is a hagyományos férfi-női párosítással kapcsolatban: annak elkerülése, hogy a pár között bármilyen tervezett (hetero)szexuális kapcsolat alakuljon ki.” (Tasker 1998: 98-99)

Van-e valódi jelentősége a nemi csavarnak?

A nemi jellegekben bekövetkezett csavar az *X-akták* óta meghatározó a procedurális bűnügyi drámákban, akár a *Castle*-re, akár *A mentalistára* gondolunk, ahol a csapata élén álló nyomozónő az előbbiben egy író, az utóbbiban egy „médiomot” kap konzultánsként. Mindkét sorozatban a főszereplők erős, független alakok, csapatuk döntéshozói, kívülálló partnerük vonatkozásában mégsem tudják betartatni a szabályokat. Amit Tasker nem tudhatott az *X-aktákkal* kapcsolatban, amikor könyvét írta, hogy a sorozat előrehaladtával Scully-nak és Muldernek gyereke lesz, ráadásul Scully a természetfeletti jelenségekhez is nyitottabban fog viszonyulni. Ez a két változás pedig rendkívüli hatással van a műfaj ezen ágára. Egyrészt a Scully és Mulder közötti romantikus kapcsolat egyfajta prototípusként működik a későbbi procedurális drámák számára, aminek köszönhetően idővel a főszereplők egymásba szeretnek és jó pár évad után vagy a sorozat végén össze is házasodnak, családot alapítanak. Másrészt kapcsolatuk alakulásával a nő a férfihez idomul, ahhoz, akinek nézőpontja a sorozat kezdetekor olyannyira különbözött az övétől. Ebből következik, hogy az eredetileg egymástól látványosan különböző karakterek közötti távolságot az idő múlásával áthidalja a nő alkalmazkodása. Ez a

férfihez való alkalmazkodás a női főhős megjelenésében is érzékelhető – az évadok során egyre nőiesebb lesz öltözködése, hajviselete.

A megjelenés átalakulása a *Castle* női főszereplőjénél, Kate Beckett-nél (Stana Katic) a leginkább kimutatható és a leglátványosabb. A sorozat elején a néző úgy ismeri meg Beckettet – akit természetesen férfitársaihoz hasonlóan vezetéknevén szólítanak leggyakrabban – mint egy tekintélyparancsoló, szabálykövető, bátor nőt, aki gyilkossági ügyek nyomozója, illetve neki van a legtöbb megoldott ügye, emellett pedig megjelenésében is egy szigorú dresszkódot képvisel sötétszínű nadrágkosztümjeivel és blúzaival, sötét vöröses-barna rövid és egyenes hajával és csekély sminkjével. A legkifejezőbb változás Beckett haját illeti, ami az évadok során hosszabb és szőkés árnyalatú lesz, ráadásul az egyenes fürtöket göndör tincsekre cseréli, mindezek pedig a vonásait szelídebbé, finomabbá teszik. Mindeközben a férfi főhőssel, Castle-lel (Nathan Fillion) való viselkedése egyre informálisabbá válik, ami szöges ellentétben áll a férfihoz való kezdeti hozzáállásával, amikor is a lehető leghivatalosabb mederben akarta tartani a kapcsolatot, és távolságot próbált tőle tartani. Amíg a hajviselet hozta változások lágy szívűbb imázst adtak neki és közelebb vitték Beckettet Castle világához, addig az öltözködésében bekövetkező változások inkább a karakter szexualitásával állnak kapcsolatban. A nőt a későbbiekben hétköznapi ruhákban, farmerben láthatjuk, melyek láthatóbbá teszik formásságát, szexisebbé és kívánatosabbá válik; új ruhatára tehát szexualizálja mind Castle, mind pedig a nézők számára. Bőr kabátja egyszerre sugall lazaságot és szexisséget. Ruhatára az átalakulás során egyre világosabb tónusúvá és egyre színesebbé válik. Bár a nadrágkosztümkök sem tűnnek el teljesen, azok, melyeket később visel, szűkebb szabásúak, hogy kihangsúlyozhassák nőies alakját, ami egyszerre erős, edzett és mérsékelten izmos, ami szintén hozzájárul a posztfeminista nő képéhez (Hódosy 2016a).

Ahogy Beckett és Castle egyre közelebb kerül egymáshoz és egyre otthonosabban érzik magukat a másik világában, úgy Beckett egyre több társasági eseményen vesz részt, mellyel belép a bestseller író fényűző világába. Ezeken az eseményeken az alkalomhoz illően estélyit visel, a nyomozók ilyen jellegű megjelenítése pedig nem tartozik hozzá szorosan a figura ikonográfiájához. Megnézni valóságára ugyanakkor magyarázatot adnak, az évadok során kiderül, hogy fiatalabb korában Beckett előtt nyitva állt a lehetőség a modellkarrier előtt, így az sem meglepő, hogy milyen könnyedén mozog ebben a fényűző világban. Beckett két világának találkozására egy hatodik évadbéli

epizód kiváló példaként szolgál: ebben a részben egy olyan gyilkosság kapcsán nyomoznak, amely a divatvilágban, és éppen Beckett volt munkáltatójánál történt, aki az epizód során megkéri, hogy próbáljon fel egy esküvői ruhát, melyet a rész végén megkap ajándékba, miközben Castle-lel éppen a saját esküvőjüket tervezik – mindez már ekkor a karakternek a hagyományos női szerepkörökbe való visszavezetését sejteti. Kate Beckett külső megjelenésének átalakulása nem csak hajviseletének és öltözékének megváltozásában figyelhető meg, de kihat a nő szociális kapcsolataira és azokra a társasági terekre is, melyek megnyíltak előtte. A magasan képzett nyomozónő még eredményesebbé válik munkájában a regényíró módszereit adaptálva, a nyolcadik évadra pedig még az egyik körzet századosává is előléptetik.

### A narratív szál valódi mozgatórugója

Ahogy Beckett példája mutatja, a Tasker által dicsért nemi csavar a procedurális drámák zsarupárosában nem hozta el a feltételezett változást, ehelyett még látványosabbá tette a férfi társ hatását. A formula a következő: vegyünk egy eredményes, magasan képzett rendőrnőt, aki elkötelezett a bűnüldözés mellett, és egy rendszeren kívüli konzultánst, aki csupán unaloműzés gyanánt vagy kíváncsiságból oldja meg a rejtélyeket. Kezdetben a nő szabálykövető magatartása és a férfi spontaneitása és találékonyága, szokatlan módszerei éles ellentétben állnak egymással, de eredményesek, így folytatják a közös munkát, lassan összhangba kerülnek, majd idővel szerelembe esnek. A romantikus kapcsolat lehetősége már az első epizódoktól feltételezhető a pár folytonos csipkelődése miatt, ami a romantikus komédiákból ismert kép. A *mentalistán* és a *Castle*-n túl számos sorozat használja ezt a bevált receptet, például a *Csúcshatás* (Limitless. Craig Sweeny, 2015-2016), a *Mindörökké* (Forever. Matthew Miller, 2014-2015), a *Lucifer az Újvilágban* (Lucifer. Tom Kapinos, 2016-), és bizonyos szempontból a *Dr. Csont* (Bones. Hart Hanson, 2005-2017) is. Ráadásul a sorozatok címei is – az utolsó példától eltekintve – a férfi főhősre utalnak vagy a nevét vagy valamilyen különös ismertetőjegyet használva, ami azt erősíti meg, hogy ezek a sorozatok végső soron a férfi protagonistákról és az ő útjukról szólnak.

Míg ezekben a történetekben a női főszereplők a racionalitás, a törvény és szabályok szócsövei, addig férfi párjuk a spontaneitás, szabadság, képzelőerő hangja, aki

a bűnös leleplezéséhez megszegi a szabályokat, és bátran játssza ki egymás ellen nemcsak a gyanúsítottakat, hanem akár társait is, hogy igazát bizonyítsa. Szokatlan és gyakorta törvénytelen módszereik megmutatják, hogy nem ok nélkül lettek tanácsadók, hanem olyan „különleges”, rendhagyó tehetségű, képességeik vannak, amik kiemelik őket a nyomozói csapatból. A férfi intencionálisként és emocionálisként való bemutatása, miközben a törvény megszegőjeként jelenik meg, és a nő racionálisként és kimértként, valamint a törvény képviselőjeként való szerepeltetését a klasszikus feminizmus felől nevezhetjük sex és gender „keresztbe játszásának”. A szerepek felcserélődését támasztja alá az is, hogy korábban előbbi tulajdonságokat nőiesként, utóbbiakat férfiasként írták le: „[Hitchcock férfi főszereplői] a szimbolikus rend és törvény mintapéldái [...] A valódi perverziót alig takarja az ideológiai korrektség vékonyka leple: a férfi a törvény oldalán áll, a nő a másikon.” (Mulvey 2000) A klasszikus feminista filmelmélet felől szemlélve ezt a szerepcserét mindenképpen pozitív változásként detektálhatjuk. Innen olvasva ugyanis azt látjuk, hogy azok a tulajdonságok, amelyek miatt a *femme fatale* büntetést érdemelt, nevezetesen, hogy aktív, cselekvő nő, aki a tekintet irányítójaként jelenik meg, az a kortárs procedurális krimisorozatok női nyomozóiban már nemhogy üdvözölt, hanem szinte természetes jellemzők. A tekintet birtoklását ezekben a sorozatokban kiválóan szemlélteti a kihallgató-szobákat szerepeltető jelenetek. Ezekben rendszeresek az olyan képek, melyeken a nyomozónő láthatatlan marad a gyanúsított számára (az üveg túl oldalán található), ami a bűnőssel szembeni aktív tekintetét jelöli. Ugyanakkor szinte ennél is gyakoribbak azok a jelenetek, melyek során átkerül a látható oldalra, a kihallgató szobába (ahol még mindig aktív pozíciót tölt be), miközben a rendszeren kívülálló társa (aki pont emiatt marad gyakran a láthatatlan oldalon) válik a tekintet birtokosává, amelynek tárgya éppen a kihallgatást végző nyomozónő lesz. Továbbá a klasszikus feminizmus felőli pozitív olvasat lehetőségét aláássa az a tény, hogy azzal egyidejűleg, hogy a fenti szerepcsere megtörtént, és a férfi került a korábban nőiesként, a nő pedig férfiasként aposztrofált szerepbe, az rajzolódik ki, hogy a tulajdonságokért, amelyekért a nő büntetést érdemelt, azokért a férfit nem tüntetik fel bűnősként, nem bélyegzik meg a másságát – ezekben a szériákban legalábbis.

Azt látjuk tehát a vizsgált procedurális krimikben, hogy a férfiak mássága, törvényen kívülisége ünneplendő, pontosan a hatalom klasszikus férfi megtestesítőjétől való különbözőségük, eltérő gondolkodásmódjuk teszi lehetővé, hogy a nyomozások aktív részesei legyenek. A *Castle* főhőse, Rick Castle bestseller regényíró, aki a sorozat

elején „megöli” főhősét, új regényének főszereplőjéhez pedig majd Beckett szolgál inspirációként. A gyilkosok felkutatásában írói fantáziája segíti, olyan ötletei, meglátásai, melyek csak egy regényben történhetnének meg, de a sorozatban ezek terelik a csapatot a jó nyom irányába. A *mentalista* főhőse, Patrick Jane (Simon Baker) a múltban szélhámos volt, azzal kereste kenyerét, hogy médiumnak adta ki magát, ezen tevékenységével rendkívül ismertté és népszerűvé vált. Amikor viszont egy sorozatgyilkos megölte a családját, felhagyott tevékenységével, idővel pedig tanácsadó lett a CBI-nál<sup>15</sup>. Módszere korábbi szakmájában szerzett tapasztalataiból származik, ahol „megtanulta olvasni” az emberek gondolatait, ami valójában az emberi viselkedés aprólékos megfigyelésén alapul, minden gesztus, mimika pontos értelmezésén. A szemmel tartott emberek reakcióit jó illuzionista módjára úgy figyeli meg, hogy közben saját magára vagy harmadik személyre irányítja a figyelmet. Ezzel a módszerrel már az előtt tudja ki a bűnös, mielőtt a csapata rájönne. Módszerét tekintve hasonlóan dolgozik a *Hazudj, ha tudsz!* (Lie To Me. Samuel Baum, 2009-2011) főszereplője, Dr. Cal Lightman (Tim Roth) is, aki olyan módszert fejlesztett ki, mely a mikrokifejezések, testbeszéd, mimika megfigyelésével segít kideríteni, mikor hazudnak a gyanúsítottak.

A *Mindörökké* a fantasztikus krimisorozatok közé tartozik, mivel főhőse egy halhatatlan angol férfi, aki 1779-ben született, és a hosszú élete során szerzett tapasztalataival és tudásával segíti a rendőrség munkáját. Különlegessége Castle-höz és Jane-hez képest, hogy Dr. Henry Morgan (Ioan Gruffudd) szakmabeli, azaz halottkémként dolgozik, de hatáskörén túlmenően is foglalkozik gyilkossági ügyekkel, amelyek felderítésében gyakran jóval korábbi emlékei, azok speciális részletei segítenek. Dr. Morganhez hasonlóan a *Lucifer az Újvilágban* címszereplője sem hétköznapi ember, sőt Lucifer Morningstar (Tom Ellis) maga az ördög, aki unalmában segít a gyönyörű – „meglepő” módon korábban színésznői babérokra törő – nyomozónőnek. Lucifer természetfeletti erővel rendelkezik és majdnem sebezhetetlen – a nyomozónő közelében rejtélyes okokból ereje gyengül<sup>16</sup> –, valamint azzal segíti a nyomozásokat, hogy ráveszi a gyanúsítottakat, árulják el legbelsőbb vágyaikat. Bár mind Dr. Morgan, mind Lucifer a rendőrnők segítőként tűnnek fel, mégis női partnerük felett állnak halhatatlanságuknak és hosszú életükből származó többlettudásuknak köszönhetően.

---

<sup>15</sup> A sorozat egyik rendfenntartói szerve. A következőt rövidíti: California Bureau of Investigation.

<sup>16</sup> A nő ilyen jellegű ráhatása teszi Lucifer számára izgalmassá a nyomozásokat. Ezáltal a nő egy rejtélyt képvisel, ami a nőiséggel kapcsolatos elképzelésekben visszatérő elképzelés (lásd Doane 2000).

A *Csúcshatás* főszereplője, Brian Finch (Jake McDorman) eredendően nem zseni, egy különleges drog hatására képes a teljes agyi kapacitását használni. A sorozat az azonos című filmen alapszik és annak eseményei után négy évvel játszódik. Finch felfokozott mentális képességei igen jól szemléltetik ezen sorozatok különleges férfijainak gondolkodásmódját, ami egy hálózatszerű gondolkodás vagy *A mentalista* esetében egy memóriapalota<sup>17</sup>, asszociációk sorának használata. Ez a hálózatszerű gondolkodás eszünkbe juttathatja George P. Landow gondolatait a hypertextről. Ahogy a szerző írja:

„Mind a négyen [Jacques Derrida, Theodor Nelson, Roland Barthes és Andries van Dam], mint a hypertext és az irodalomelmélet szakértői közül sokan, amellet érvelnek, hogy a középpont, a margó, a hierarchia, a linearitás fogalmára épülő konceptuális szerkezetet fel kell váltani egy másikkal, ami a multilinearitáson, a csomópontokon, a kapcsolóelemeken [links], a hálózatokon alapul.” (Landow 1996)

Hogy milyen következményekkel jár Landow hypertextjének megtestesülése ezekben a sorozatokban, arra egy rövid, de szükséges kitérő után adok választ. Láthatjuk, ahogy a *Castle*-ben Beckett Castle következő regényciklusának műzsájává, főszereplőjévé válik, aminek kapcsán olyan bináris oppozíciókat idézhetünk fel magunk előtt, melyek az író-műzsa kettősébe is behelyettesíthetők: férfi-nő, lélek-test, gondolkodás-vágy, aktív-passzív, szubjektum-objektum, közélet-magánélet (Joó 2009: 11). Ezek az ellentétpárok könnyedén ráolvashatóak a klasszikus férfi és női szerepek elgondolására, felidézik a feminizmus második hullámának problémáit Hollywood aranykorával kapcsolatban (lásd Mulvey 2000), illetve a *Castle* példájánál maradva, erősen arra emlékeztetnek, ahogyan például Sandra M. Gilbert mutatja be a patriarchális vélekedést a nők kreativitását illetően.

Gilbert *Irodalmi apasága* az írói hírnév, alkotás problémakörét járja körül, olyan szexualizált fogalmakkal jellemezve azt, mint a fallikus toll, az isteni teremtő erő, az apaság és az örökítés. Ebben a fogalomkörben azt látjuk, hogy az író egyfajta isteni kreativitás, férfias teremtő erő jellemzi (Gilbert 1997: 118). Ez a teremtőerő a női reprodukciós képességnél magasabb rendű, hiszen minden olyan testiséget, amely az abjekthez tartozna, a szellemmel, az ésszel, kreativitással helyettesíti. De hol van akkor

---

<sup>17</sup> A *Sherlock* (Mark Gatiss, Steven Moffat, 2010-) című sorozatban is láthatjuk ennek használatát.

az irodalomban a nő helye? A nő egyrészt a megtermékenyítendő „szűz papír”-ban ölt testet, másrészt a reprezentáció tárgyaként, az írók teremtményeiként láthatjuk őket, ami hierarchikus viszonyt feltételez férfi és nő, szubjektum és objektum között.

Ha mindezt visszavetítjük a gondolatmenet kiindulópontjára, a *Castle* író-múza párosára, akkor az egyik oldalról ennek a megtestesülését láthatjuk abban, ahogy Castle létrehozta Nikki Heatet – a regénybeli Beckettet. Nikki a regényekben romantikus kapcsolatba keveredik egy íróval, aki a történet során a nyomozó csapat hasznos tagjává válik. Annak ellenére, hogy a regény hősnője Nikki, és hogy Becketten és csapatán alapul a történet, az első számú fókusz az írói zsenialitás, Castle sikere, és a regénybeli író és nyomozó románcának szenvedélyessége kapja, ami megelőlegezi Castle és Beckett romantikus kapcsolatát a sorozatban. Azt látjuk tehát, hogy a fenti fogalmak képződnek le a *Castle*-ben a sorozatbeli regény szintjén, amit az is megerősít, hogy a Nikki Heat regényeket Richard Castle tollából a sorozat világán kívül is kiadták<sup>18</sup> – az író zsenialitása tehát kikezdehetetlen. Beckett helyzete Heat inspirálójaként, hasonlít ahhoz, ahogyan Gács Anna ír a nők helyzetéről az irodalomban:

„[a nők] a maszkulin nyelvi reprezentáció foglyaiként alá is vannak vetve a férfiak szerzőségének, a maszkulin irodalomban róluk megrajzolt képeknek. A kritikusok számtalanszor rámutatnak, hogy a Pygmalion-mítosztól napjainkig a nő úgy jelenik meg, mint műtárgy, a férfi teremtette esztétikai tárgy, aki Gilbert és Gubar szerint »puszta tulajdonná, férfiszövegekbe bebörtönzött szereplővé, képekké van redukálva.«” (Gács 1998)

Ha viszont afelől közelítjük meg a kérdést, hogy Beckett erős, cselekvőképes női karakter, aki képezte magát és megdolgozott a sikeréért, akkor jogosan állíthatjuk, hogy már nem egy passzív és elsősorban nem a szexualitása alapján meghatározott szerepben feltűnő nőről van szó, aki ráadásul hivatását tekintve hierarchikusan is magasabban helyezkedik el, mint férfi társa. És ezt láthatjuk a többi férfi-női párossal operáló procedurális nyomozó sorozatban is, erre a felvetésre viszont pontosan Landow hypertext fogalmának beemelése adja meg a választ. A női főszereplők azáltal válnak szakmájukban sikeressé, hogy belenevelkednek a nyomozó alapvetően férfiasnak tartott szerepébe<sup>19</sup>. Ez azzal jár, hogy a patriarchális ideológiának megfelelően szabálykövető

---

<sup>18</sup> A könyvek magyarul is megjelentek Richard Castle neve alatt.

<sup>19</sup> Ami a maszkulinizáció egy fajtájának tekinthető.

nőkké válnak, akik elsajátítják az elvárt lineáris gondolkodásmódot – amely a Gilbert-féle gondolatkörben az írók, ezáltal a férfiak sajátja és amelyből a nők ki voltak zárva<sup>20</sup>. A női nyomozók tehát egy maskulin szerepkörben, az ahhoz szükséges nyelvezettel felvértezve jelennek meg, ugyanakkor a férfiak is átalakultak – legalábbis a főszereplők tekintetében. Hiszen Jane, Castle vagy Finch hálózatszerű gondolkodásmódja már régen hátra hagyta a nőktől elvárt lineáris gondolkodást, pontosan asszociációs képességük, eltérő gondolkodásmódjuk teszi őket sikeressé, az, hogy képesek a „dobozon kívül” gondolkodni [thinking outside the box]. A hálózatszerű gondolkodásra *A mentalist*ban a felderített bűnügyek Jane általi elmagyarázása, a gyanúsítottak és munkatársak egymás elleni kijátszása által szinte minden epizódban találunk példát, de vannak olyan szemléltető jelenetek, amelyekben Jane a használt megfigyelési módszereket és a memóriapalotát gyakorlatban is ismerteti hallgatóságával (hogy ők is tudják használni), akik csak ámulnak a férfi képességein. A *Csúcshatás*ban még szemléletesebb jelenetekben láthatjuk, hogyan működik Finch gondolkodásmódja. Ezekben a képsorokban általában a férfi főhős többszörözve jelenik meg, ahogy információkat gyűjt „egyidőben”, saját magával beszélget ezek feldolgozása végett és teszi mindezt a tőle elvárt idő töredéke alatt. Más jelenetekben úgy mutatják be Finch hálózatszerű elméjét, hogy vizuálisan megjelennek körülötte azok az információmorzsák, amelyeket felderített. Ezek alapján úgy tűnik, hogy a hálózati kultúrában már nem az irodalmi nyelv linearitása a leginkább célravezető módszer a nyomozók számára, hanem a Landow-féle hypertext ilyen jellegű megtestesülése, ami ezekben a sorozatokban pontosan azt mutatja be, hogy ennek a hálózatszerű gondolkodásnak a betüremkedése a narratívába a férfi főszereplőn keresztül az egyetlen járható út az eredményességhez, ami éles ellentétben áll a női főszereplők szabálykövető, lineáris gondolkodásával – amelyet éppen a patriarchális ideológia nevelt beléjük és vár el tőlük.

Ahogy a fenti példák is kirajzolják, napjaink procedurális krimisorozataiban, amelyek egy heteroszexuális párt használnak főszereplőként (akár romantikus kapcsolat fűzi őket egymáshoz, akár nem), a figyelem középpontjába a férfi főhős kerül. A férfi tanácsadó különleges gondolkodásmódja szemben áll női partneréével, aki a sorozat elején nem tud a megszokottól eltérően gondolkodni, de az évadok előrehaladtával adaptálja partnere módszereit, és képes lesz a szabályoktól eltérően cselekedni. Mindezek tekintetében nevezhetjük tehát jelentős nemi csavarnak ezt a férfi-női párosítást, hiszen

---

<sup>20</sup> Gilbert éppen a női írók lehetőségeit vizsgálja.



nem hoz igazi változást. Attól, hogy a nő a képzett, szabálykövető és racionális a duóban, a férfi pedig kívülálló, képzetlen és rafinált, a férfi ugyanúgy a nyomozótestület részévé válik mindenféle előképzetség nélkül.

## Karrieristából anyává válás

Úgy tűnik, ezek a sorozatok a páros valódi működésmódját azért próbálják elrejtteni, hogy a közönség a páros kapcsolatának alakulásával foglalkozzon ahelyett, hogy azt követnék nyomon, hogyan válik a keményen dolgozó nő gondoskodó nővé, vagyis karrieristából gondozóvá. Hogyan oldják ezt meg? Egyrészt a címadásukkal, ami szinte mindig a férfi főszereplővel hozható kapcsolatba: ilyen a név használata a *Castle* vagy a *Lucifer az Újvilágban* esetében, de a férfi főszereplő egy kiemelt tulajdonságára vagy képességére való utalás is ilyen *A mentalista* esetében vagy a *Mindörökkében* (amely Dr. Morgan halhatatlanságára céloz). Már első ránézésre láthatjuk tehát, hogy ezek a sorozatok a néző figyelmét a férfi főszereplőre irányítják, ami jelzi, hogy a fő narratív szál a férfi megérkezéséhez vagy jelenlétéhez kapcsolódik. Ezáltal azokra a történetszálakra esik nagyobb hangsúly, amelyekben az ő gondolkodásmódja viszi előbbre a csapatot, és azok az átívelő szálak vannak fókuszban, amelyek valamelyik főszereplő személyes traumájához kapcsolódnak, és amelyeket szintén a férfi nyomozása mozdít előrébb – például *A mentalistában* Jane családjának vagy a *Castle*-ben Beckett anyjának a megölése. Érdekes, hogy mind *A mentalistában*, mind a *Castle*-ben a narratívát meghatározó traumák a nőkhöz, illetve az anyákhoz kapcsolódnak. Jane anyja abszolút hiányként jelenik meg, abuzív apját flashbackekben ismerjük meg, akiről kiderül, maga vezeti be fiát a szélhámos szakmába, anyjáról viszont nem tudunk meg információt, csupán jelenlétének hiánya tűnik fel, ami az Ödipusz-komplexust idézi meg. Ehhez hasonlóan felesége és lánya gyilkossága is ezt idézi fel a narratívában azáltal, hogy a sorozatgyilkos Red John ezt a büntetést méri ki Jane számára, amikor túlzottan magabiztosan nyilatkozott az elkövetőről. A gyilkosságok traumatizálják a mentalistát, aki minden áron ki akarja deríteni a sorozatgyilkos kilétét – a folytonos sikertelen próbálkozások újra és újra felidézik számára traumáját, és csak azt követően íródhat

vissza a patriarchális rendbe, amikor végül sikerrel jár.<sup>21</sup> A *Castle* esetében Beckett traumája határozza meg a történetet és a pár kapcsolatát. Beckett anyjának halálát nem tudja feldolgozni, aminek felderítésében majd Castle fog segíteni. A nő anyja iránti vágyát számos feminista teoretikus a lesbikus vágygal kapcsolatban vizsgálja. Tania Modleski a női nézőség vizsgálatok többek között Julia Kristevát idézi, aki „szerint a patriarchátusnak az anya–lány viszonyban meglévő »homoszexuális összetevők« miatt kell elfojtania az anyaság nem-szimbolikus összefüggéseit.” (Modleski 2000) Ez a biszexuális hajlam teszi lehetővé a nők más nőkkel való túlzott azonosulását, ami Beckett problémáját is szolgáltatja. Anyja példaképként funkcionált számára, halála miatt a rendőri pályát választotta, elvesztése tehát beírta a patriarchális rendbe, ugyanakkor a visszatérő trauma, „az elveszített női test iránti vágy” (Rose 2010: 253) újra és újra megbontja a patriarchális rendet<sup>22</sup>, egészen addig, amíg férfitársa segítségével meg nem oldják az ügyet, amikor újból visszaíródik a „helyes” társadalomra.

Visszatérve a pár dinamikájához, a címszereplőre koncentrálna a páros kapcsolatának alakulása válik fontossá a narratívában: az, hogy távolságtartó kollégákból hogyan ismerik meg egymást, mikor kezdenek egymás iránt romantikus érzelmeket táplálni, és mikor vallják be egymásnak érzéseiket. Ez azt is jelenti, hogy a sorozatok elsődlegesen nem a nők karrierjére fókuszálnak (miközben láthatjuk, hogy ezeknek a nőknek nagyon is fontos professzionális elismertségük), hanem ehelyett a romantikus kapcsolat lehetősége és alakulása áll a középpontban, illetve az, hogy a férfi és nő együttműködése, kapcsolata hogyan változtatja meg kisebb mértékben a férfit, de mindenképp a nőt. A nők átalakulása pedig elég beszédes, ha Beckett példájára gondolunk, hiszen lojalitásukat a bűnüldözéstől partnerük felé fordítják – gyakori a férfi védelme feletteseikkel szemben –, miközben sokkal érzelmesebb, gondoskodóbb nővé válnak, mint amilyenek korábban mutatkoztak, és bár egyre magasabb pozícióba kerülnek, közben egyre jobban férfi társukra támaszkodnak. Ez azzal is jár, hogy a korábban szabálykövető nyomozónők az idő teltével már elsősorban nem a törvényt követve hoznak döntéseket, hanem partnerük véleménye, ötletei, megérzései alapján. A kezdetkor független, sikeres nyomozónő tehát egy függési viszonyba kerül, ami minden további döntését befolyásolja.

---

<sup>21</sup> Ehhez Jane-nek kétszeresen is sikerrel kell járnia: Red John-t elkapja és bosszúból megöli, majd a sorozat végén egy másik sorozatgyilkost is elkap – de őt már törvényesen, az FBI segítségével csalja kelepécebe. „Meglépő” módon pont ekkor alapít újra családot.

<sup>22</sup> Szabályokat hág át magánnyomozása érdekében.

Mindezek azzal járnak, hogy a diszfunkcionális vagy széthullott családból érkező nyomozónő azon túl, hogy megtalálja a helyét a csapatában azokkal, akikkel együtt küzd a bűnözőkkel szemben, és akik szinte a családtagjaivá válnak, egy kisebb és hagyományosabb értelemben vett család részese is lesz a férfival való várható vagy bekövetkezett házasságkötés által, ami ráadásul ebben az újdonsült családban az anya pozíciójába helyezi. Beckett a *Castle*-ben már az első évadokban Castle lányának egyfajta pótyanyjává válik, a sorozatzáró epizódban pedig egy előreutalás formájában láthatjuk, ahogy Castle és Beckett együtt nevelik három gyermeküket. A *mentalista* utolsó évadában Jane és Lisbon (Robin Tunney) összeházasodnak, az esküvő végén pedig a nyomozónő elárulja újdonsült férjének, hogy várandós. A *Dr. Csont* eltér a fentiektől abban a tekintetben, hogy a cím a főszereplőnőre utal, aki bűnügyi antropológusként segíti az FBI ügynök munkáját. De a fentiekhez hasonlóan ezúttal is a nő a racionális, munkájára koncentráló személy, míg a férfi az érzelmesebb, családcentrikusabb figura, akik fokozatosan egymásra találhatnak és családot alapítanak: Bones-nak (Emily Deschanel) és Booth-nak (David Boreanaz) a hatodik évadban egy kislánya, a tizenegyedikben egy kislány születik, a kilencedik évadban pedig összeházasodnak. Ez az út csak egy hosszú ideig játszott sorozat esetében tud beteljesedni, mint a *Castle*, *A mentalista* és a *Dr. Csont* című sorozatokban, de a morzsáira már azokban a szériákban is rátalálhatunk, melyek csak egy, kettő vagy három évadot éltek meg.

Összességében tehát elmondható a kortárs procedurális krimikről, amelyek egy férfi és egy nő párba állítását használják, hogy a sorozat sikerével szorosan összefügg a romantikus kapcsolat lehetőségének és kibontakozásának bemutatása, és az, hogy mindezt a patriarchális hierarchia megtartására használják úgy, hogy a nőt végső soron a családba és az anya szerepébe helyezik. És miért tekinthető a független női nyomozók családi térben való elhelyezése a sorozatok alapvető céljának? Erre Diane Negra adja meg a választ, aki szerint a posztfeminista érásban

„a filmekben látható romantikus történetek rendszeresen abban a konzervatív revelációban csúcsosodnak ki, amelynek során a hivatásának élő nő ráeszmél, hogy az iskoláztatásán és a hivatásán keresztül kinevelt énje bizonyos tekintetben hiányos, hacsak újra nem épül egy családi alapra” (Negra 2009: 21).

Azt láthatjuk, hogy ez a posztfeminista ideológia működik a vizsgált kortárs krimisorozatokban azáltal, hogy a női főszereplők megállapodnak férfi párjukkal és

családossá válnak a sorozat végére, valamint mindennek az előkészítését végzi a nemi szerepekben bekövetkezett csavar.

## **IV. Elbűvölő bájkeverők – Posztfeminista boszorkányok a tévében**

A boszorkányokat szerepeltető sorozatok között egyaránt találunk a horror, a thriller, a románc és az akció műfajába illő darabokat is. Ezek a boszorkány figurájának különböző alakváltozatait, értelmezési lehetőségeit használják fel elsősorban attól függően, hogy protagonistaként vagy antagonistaként kívánják feltüntetni, de egytől egyig a hatalommal, erővel bíró nő alakjára építenek, amely a második hullámos feminizmus bizonyos diskurzusaiban fontos szerepet töltött be. A következőkben a boszorkány figurájának azzal a televíziós sorozatokban felbukkanó alakváltozatával foglalkozom, amely egyaránt hordoz feminista és posztfeminista jellegzetességeket, azaz azokkal a csinos, nőies és hatalommal bíró boszorkákkal, akik a sorozatok főhőseiként mások segítésére törekednek.

Rachel Moseley a tiniboszorkány reprezentációival foglalkozó tanulmányában röviden bemutatja különböző feminista diszkurzusokban és gyakorlatokban a boszorkány figurájának jelentőségét (Moseley 2002: 409-411). Ahogy írja, számos boszorkánygyülekezetet [coven] alapítottak a hetvenes években a második hullámos feminizmussal összefüggésben, amelyeknek gyakran csak női tagjai voltak és a boszorkányságot mint istennő központú vallást ünnepelték. Szintén a második hullámos feminizmussal kapcsolatban több teoretikus a nők boszorkákként való kivégzésének történetéhez fordult. Moseley egyik példája Robin Morgan, aki szerint a boszorka a nők elnyomásával szemben fellépő ellenállók ősi figurája, ez a kritikai megközelítés a boszorkányt a női ellenállás metaforájának tekinti, és olyan nőket értelmez boszorkányként, akik a társadalmi szabályoktól eltérően éltek, például női közösségekben, ezáltal a patriarchális renden kívül helyezkedtek el. Mary Daly-t azért tartja fontosnak, mert a boszorkákban a hatalommal rendelkező nők rejtett történetét látta, és az erős, felszabadult nő figurájaként visszakövetelte a feminizmus számára a vén banya [hag] korábban lenézett, túlságosan negatívnak ítélt alakját. A másik értelmezési keret, amely még fontos Moseley bemutatásából, az a jóval konvencionálisabb kép, amely a természethez köti a boszorkány figuráját. Ebben egyrészt a női reprodukciós képességet, ezáltal a nő természethez való kapcsolhatóságát emelték ki, valamint a hajadon és az anya alakját tartották fontosnak. Másrészt a természetközelséggel, a természet ismeretével

kapcsolatos női tudással foglalkoztak, amely felfogást Barbara Ehrenreich és Deirdre English képviseli, eszerint a boszorkányüldözések célpontjai azok a füvesasszonyok és gyógyítók voltak, akik fenyegetést jelentettek az egyházra vagy a patriarchális hatalom képviselőire. Ahogy Hódosy összegzi:

„A boszorkányok elleni intézményes támadás tehát úgy is felfogható, mint a (férfi-mágusok segítségével életre hívott) mechanisztikus férfi-tudomány »hatalomátvétele« azáltal, hogy a (hagyományosan nőként tisztelt) Természet népi »papnőit« és hivatásait (például a gyógynövényekkel való természetes orvoslást és a gyermekszülésben való segédkezést) gyanúsítva minősítette, művelésüket ellehetetlenítette (Ehrenreich-English 1973, 15-17).” (Hódosy 2019: 52)

Látható, hogy már a második hullámos feministák számára is fontos alak a boszorkány és annak különböző változatai. Értelmezéseiket két csoportba sorolhatjuk, egyrészt mint a kifejezetten női hatalom birtokosa, a női ellenállás alakja, aki a patriarchátuson kívül áll, másrészt mint a természettel kapcsolatba állított nő, ahol a reprodukciós képesség, a női életszakaszok válnak fontossá. Előbbi radikálisabb értelmezés, amely az engedetlen [unruly], ágenciával rendelkező nő alakjára fókuszál, utóbbi pedig konvencionálisabb, hiszen a nőiességre, a feminin jegyekre, szerepkörökre koncentrálnak.

A továbbiakban olyan televíziós sorozatokat mutatok be, amelyekben a boszorkány figurája a bájjal, a varázslatossággal kapcsolódik össze, hősnők koruk női ideáljainak felelnek meg, és olyan hatalommal bírnak, amelyet kordában kell tartaniuk – ami gyakran egy tanulási folyamat része. Olyan sorozatokról van szó, amelyek többségében realiztikus helyzeteket ábrázolnak csodás csavarral<sup>23</sup>; valamint mindben a női kötelék, a nőági boszorkányság figyelhető meg. Ahogy látható lesz, a kilencvenes években és az azután induló sorozatokban egyszerre működik egy feminista és egy posztfeminista retorika. A feminizmust olyan hívószavak fogják jellemezni ebben a boszorkányos tematikában, mint az emancipáció, a szolidaritás, a nővérség [sisterhood], a matriarchátus, a női erő, hatalom, a patriarchális rend megkérdőjelezése, a hegemon maszkulinitás büntetése. Ezek a fogalmak, kifejezések a második hullámos feminizmusba

---

<sup>23</sup> Ez alól a *Sabrina hátborzongató kalandjai* lóg ki leginkább, de más szempontokból illeszkedik a többi alkotás közé.

illeszkednek és a nők egyenjogúságát, a patriarchális kultúra erőviszonyainak átalakítását tartják szem előtt. A tárgyalt sorozatok sok szempontból könnyedén illeszkednek a feminizmus ezen irányába, hiszen már önmagában a boszorkány figurája is értelmezhető a második hullámos feminizmus egyik kiemelt alakjaként, ahogy az fentebb Moseley bemutatásából is látható. De emellett a posztfeminizmus logikája is erőteljesen meghatározza az elemzett kétezres évekbeli sorozatokat, ami az olyan hívószavakban ölt testet, mint a glamúr, az ideális feminin külső, a női szépség, a domesztifikáció, a tradicionális nőiességbe és a patriarchátusba való beíródás, a női szexualitás vizuális bemutatása.

### Samantha, az első a sorban

A televíziós sorozatok világába 1964-ben a *Bewitched* (Sol Saks, 1964-1972) emelte be a boszorkány figuráját Samantha (Elizabeth Montgomery), a varázslatos háziasszony alakjával. Az 1950-es és 1960-as évek sorozatainak megfelelően (Krigler 2008: 20) a *Bewitched* is egy idealizált középosztálybeli amerikai nukleáris családot mutat be, de míg a hagyományos szituációs komédiák ebben az időszakban a szuperapát idealizálták (Lacalle & Gómez 2016: 2), addig a *Bewitched* a karcsú, vonzó és szőke háztartásbeli feleséget, Samanthát állította a középpontba, férjét pedig a korszakban megszokottal szemben kevésbé talpraesettnek mutatta. Már ez a különbség is jelzi, hogy kortársaitól eltérően a narratív dinamikát itt nem a férj, hanem a feleség határozza meg, így a hagyományos ötvenes-hatvanas évekbeli férfi-női hierarchia felborul, és egy olyan képet közvetít a családon belüli erőviszonyokról, amely sokkal inkább a nyolcvanas évektől a munkásosztályt szerepeltető szériák sajátossága – ezekben talpraesett, erős anyafigurákat látunk, felelőtlen, buta apafigurák mellett (Butsch 2003: 582). Betty Friedan egy évvel korábban megjelent könyve, a *The Feminine Mystique* – amely a második hullámos feminista mozgalmak számára fontos mű volt – hatása egyes kritikusok szerint érezhető a *Bewitched*-ben, elsősorban a nők háztartásbeli szerepének, a férfi-női feladatok bemutatásának tekintetében és abban a narratív dinamikában történő változásban, hogy ebben a szériában a női ágens a meghatározó<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Lásd például Julie D. O'Reilly-nál (2013: 23)

Az alapszituáció szerint a boszorkány Samantha feladja a varázsvilággal való kapcsolatát, hogy átlagos külvárosi háziasszony lehessen férje, Darrin<sup>25</sup> oldalán, akinek nászéjszakájukon vallja be természetfeletti erejét. A férfi elfogadja a nő erejének létét, de kapcsolatuk zálogaként Samantha nem használhatja varázserejét. Persze mindez nem megy ilyen egyszerűen, és minden egyes epizód komikumát a varázslatok következtében fellépő bonyodalmak és azok helyrehozatala adja. A rend felborulása általában Samantha egyik családtagjának csínytevésének a következménye, aki gyakorta Samantha anyja, nagynénje vagy lánya, néha bácsikája vagy apja. A varázsvilág a *Bewitched*-ben elsősorban nőági erőről tanúskodik, a női boszorkák nagyobb varázserővel bírnak, mint a férfi varázslók<sup>26</sup>, amit az is szemléltet, hogy míg Samantha kislányának meg kell tanulnia varázserejét használni és kordában tartani, addig a sorozat hetedik-nyolcadik évadában szereplő fia elenyésző varázserővel rendelkezik. A sorozatbeli varázsvilág a családi varázshelyzethez hasonlóan matriarchális alapú, női vezetőkkel, főpapnőkkel bír, amire többször is rámutatnak a szereplők. A varázslatok adta komikum, ahogy már jeleztem, felborítja a hagyományos férfi-női hierarchiát, a patriarchális varázstalan világban a matriarchális varázsvilág kerekedik felül, ezt erősíti az is, hogy a varázslatos tréfáknak gyakran Darrin, a patriarchátus sorozatbeli képviselője esik áldozatul, a rendet pedig mindig Samantha állítja helyre.

Míg a *Bewitched* alapszituációja és közege azt a látszatot kelti, hogy a patriarchális rendnek megfelelő a családi helyzet, aminek megfelel a magas beosztásban, reklámparban dolgozó férj és a háztartásbeli, gyermekeket nevelő anya, akik a külvárosban élnek, addig a fantasztikus elemnek köszönhetően a patriarchális ágens alól kicsúszik a talaj a matriarchális erő egyik birtokosának a beavatkozása miatt, hogy az epizód végén egy szintén matriarchális erő visszaállítsa a látszólag patriarchális rendet.

Ebben a bujtatott női hatalomban látja Susan J. Douglas a *Bewitched* népszerűségét:

„A *Bewitched* részben újdonsága és a speciális effektek szakképzett használata miatt volt hatalmas siker, amelyek a mágia és irányítás meglehetősen alapvető fantáziájára játszottak rá. De azért is sikeres volt, mert azon kevés sorozat közé

---

<sup>25</sup> 1964-től 1969-ig Dick York keltette életre Darrint, 1969-től 1972-ig pedig Dick Sargent.

<sup>26</sup> Annak ellenére, hogy ugyanolyan vagy hasonló erővel bírnak, általános jelenség, hogy csak a nőket nevezik boszorkánynak, férfi megfelelőit pedig varázslónak [sorcerer] vagy boszorkánymesternek [warlock].



tartozott, amelynek vonzó női főszereplője a női nézők számára szünetet biztosított a férfi dominanciától, valamint annak kritikáját szolgáltatta.” (Douglas 1995: 127)

Douglas olyan sorozatokban elemzi a természetfeletti erővel bíró nő figuráját, köztük Samantháét, mint a *Jeannie, a háziszellem* (I Dream of Jeannie. Sidney Sheldon, 1965-1970) és *Az Addams család* (The Addams Family. David Levy, 1964-1966), amelyek a változó nemi szerepekre reagálnak, és amelyekben a nők nem használhatták varázserejüket, csak ha az életükben lévő férfinak volt rá szüksége (Douglas 1995: 127). Lynn Spiegel szintén ezeket a szériákat vizsgálja tanulmányában a fantasztikus szituációs komédiák<sup>27</sup> kapcsán, amelyek szerinte egyfajta elhajlásai voltak az ötvenes-hatvanas évek idealizált családjainak, mivel felforgatták a tradicionális értékeket (Spiegel 1991). A *Bewitched*et a továbbiakban bemutatott szériákhoz hasonlóan két retorika működteti egyszerre, ami a fenti Douglas idézetből is kiolvasható. A sorozat egyrészt megfelel a korszak szériáit meghatározó tradicionális család elképzeléseknek, a tradicionális nőiséget hirdeti, azaz a patriarchális rend hagyományos elképzelését mutatja be, ugyanakkor már megmutatkozik benne Friedan *The Feminine Mystique*-jének hatása, ezáltal pedig a második hullámos feminizmus számára fontos olyan fogalmak jelennek meg benne, mint a női erő, hatalom, a patriarchális rend felborítása, a hagyományos női szerepek kritikája.

A *Bewitched* több szempontból is meghatározó széria a televízió későbbi boszorkái számára. Egyrészt sikeressége és kulturális státusza vitathatatlan Amerikában, hiszen mióta véget ért a sorozat, újra és újra műsorra tűzik a különböző csatornák – amelyiknél a disztribúciós jogok aktuálisan vannak. Másrészt a női szépség ideálját is hozzákapcsolta a kedves boszorka karakteréhez, aki mágiájával férjét segíti és otthonában tartja fenn a rendet. Bár elsőre a háziasszony és a család hagyományos szerepét nyújtja a sorozat, kettős erő mozgatja, egyszerre szolgálja ki és forgatja fel a patriarchátust. A kilencvenes évektől ez a kettős erő, bár kissé átalakul, de továbbra is meghatározó marad a sorozatok olvasatában.

---

<sup>27</sup> A fantasztikus szituációs komédiát hívhatják szörny-család szituációs komédiának is a fantasztikus elemek milyensége függvényében.

## Posztfeminista boszorkák

A kilencvenes évektől megjelenő sorozatokban két retorika együttes működése figyelhető meg a boszorkák kapcsán. Azáltal, hogy az egyes sorozatok főhősnői boszorkányok, akik hatalommal, természetfölötti erővel bírnak, amelyet általánosságban női ágon örökölnek vagy nőági családtagok segítségével sajátítanak el és használnak, azaz erőteljesen építkeznek a matriarchális kötelekekre, és erejük segítségével kiállnak a gyengébbek – általában nők – mellett, a második hullámos feminizmus egyes diszkurzusaiban ünnepezt erős, tette kész, nőkkel körülvett boszorkány képének felelnek meg. Azáltal viszont, hogy ezeknek a tévés boszorkáknak az életében rendkívül nagy hangsúlyt kap a divatos, csinos, nőies megjelenés, a romantikus kapcsolatok, a szerelmi élet és az otthon szférája, egy posztfeminista retorika is működteti a szériákat.

Diane Negra írja, hogy

„a posztfeminizmus jelentős reprezentációs figyelmet összpontosít az otthonra, az időre, a munkára és a fogyasztói kultúrára, és hajlamos olyan történetek és képek termelésére, amelyek ezeken a területeken a női szorongást ábrázolják és a női hatalomról [empowerment] fantáziálnak.” (Negra 2009: 12.)

A posztfeminizmus kritikusainak kedvelt területe a chick flick filmek vizsgálata, hiszen a Negra által kiemelt témákat előszeretettel ábrázolják a posztfeminista retorikának megfelelően. A posztfeminizmus retorikáját működtető filmek és sorozatok gyakran használnak feministának tekinthető karaktereket, akikkel szemben főhőseik meghatározhatják vagy akiktől elhatárolhatják magukat. De vannak bizonyos felhangjai, amelyek a feminizmus hívószavait idézik meg, mint például a női hatalom és a választás lehetősége. A posztfeminizmus a feminizmus célkitűzéseit beteljesítettnek állítja be, a női egyenlőséget megvalósultként, a nők professzionális lehetőségeit, a publikus és a privát szférában való együttes megjelenésüket evidenciaként kezeli, így azt kommunikálja, hogy a nő újra lehet nőies és csinos, és hogy van választási lehetősége azt illetően, hogy a munka vagy az otthon világát részesíti előnyben, miközben az utóbbit propagálja. „Az otthon maradás lehetősége mint a kvázi feminista hatalom jellemzője azt a szélesebb kulturális tendenciát ábrázolja, hogy a feminizmust a tényleges politikai céljaival ellentétesen képviselje” (Negra 2009: 25).

A domesztifikáció, az otthon szférája, az abba való visszatérés, az abban való ténykedés az egyik kiemelt helyszíne a boszorkányokat szerepeltető sorozatoknak is. A hősnők a családi otthonban női rokonaikkal együtt élnek, gyakorta itt ütköznek meg a különböző gonosz erőkkel, itt kotyvasztják bájitalaikat, és gyakran itt mondják el a varázslatokat. A választás mint látszólagos lehetőség is újra és újra napirendre kerül ezekben a szériákban, a boszorkányi kötelességeik, amelyek domesztikus környezetükhöz kötik őket, és a publikus életük közötti egyensúlyteremtésre tett kísérletek során szembesülnek a zsonglőrködés lehetetlenségével, egy utat hagyva számukra, amely egyértelműen az előbbi. A posztfeminizmusnak megfelelően tehát ezek a sorozatok romantizálják az otthont, a domesztikus környezetet, feladatokat, a nők kivonását a munka világából, ez a visszavonulás [retreatism] pedig az egyik kulcsfontosságú társadalmi gyakorlat a posztfeminizmusban (Negra 2009: 25), ami a hagyományos női szerepek visszaállítását az otthon fontosságának hangsúlyozásával éri el, ezzel visszaírva a nőket a patriarchális rendbe. A szerepekre kiválasztott színésznők külső megjelenése, a karakterek öltözködési stílusa, a divatos ruhatár hangoztatása pedig a fogyasztói kultúrának való megfelelés világos következménye, valamint Sandra Lee Bartky gondolatának is megfelel az ideális nőiességről (Bartky 1992).

Az első olyan boszorkányos sorozat, amely felkeltette a feminista kritikusok figyelmét a kilencvenes években a *Sabrina, a tiniboszorkány* (Sabrina, the Teenage Witch. Jonathan Schmock, Nell Scovell, 1996-2003) volt, amely a tinilányok körében lévő hatalmas népszerűsége miatt érdekelte őket. A *Sabrina* a *Bewitched*hez hasonlóan a családi szituációs komédia műfajába tartozik, és a kilencvenes évek azon trendjébe illeszkedik, amelyben a tinédzser közönség megnyerése érdekében a célközönséggel egykorúvá tették a főszereplőt és a szereplő gárda egy részét (Butsch 2003: 581-582). A sorozat főszereplője az erejét a 16. születésnapján megismerő Sabrina (Melissa Joan Hart), aki szintén boszorka nagynénjeivel él együtt. A zenész Hilda (Caroline Rhea) és a tudós Zelda (Beth Broderick) egyaránt az önálló, sikeres és hivatása iránt elkötelezett nő képét állítják Sabrina elé, az epizódok során pedig arra nevelik, hogy varázsereje segítségével bármit elérhet a világban, amit csak akar – például egy csettintésre karate mesterré válhat. Miközben az önállóságra, az erő elsajátítására és a női diszkriminációtól mentes világban való életre tanítják – amik egyértelműen a sorozat feminista potenciálját szolgáltatók a női emancipáció fontosságának hangsúlyozásával –, az egyes részek megerősítik az olyan hagyományos patriarchális normákat, mint a nők fizikai

szépségének követelménye és a heteroszexuális kapcsolat, mindezekkel pedig kétértelművé teszik a feminista olvasatokat.

Sabrina szabadon használhatja varázserejét, amely átsegíti az egyes epizódok okozta kihívásokon. Szituációs komédia lévén az egyes varázslatok kicsúsznak Sabrina irányítása alól, ez szolgáltatja a sorozat humorát, és bár a történetek során nénikéi biztatják erejének használatára – ami gyakran azzal jár, hogy férfiasnak ítélt terepeken bizonyítja rátermettségét a tinilány –, az epizódok végére, hogy a rend helyre álljon, vissza kell illeszkednie a hagyományosan feminin szerepekbe, ami gyakran saját döntése, mert a nőies szerepet megfelelőbbnek, kényelmesebbnek tartja. A patriarchális elvárásoknak megfelelő nőideált reprezentálja a *Sabrina* első évados főcíme is, amelyben Sabrina különböző öltözködési stílusokat próbál ki a tükör előtt állva, főleg olyanokat, amik a hagyományosan nőies megjelenésnek felelnek meg, az utolsó öltözék pedig általában valamilyen nem megfelelő kosztüm – például egy hagyományos boszorkány jelmez, amely nem tetszik a lánynak, mert nem igazán ő, ahogy mondja. Az epizódok is hasonlóan kezelik az egyes felvehető, kipróbálható szerepeket, azaz a részek végére a patriarchális rendnek megfelelő, kellően feminin szerepbe tér vissza a nőies és férfias lehetőségek között szabadon váltoogatható Sabrina.

Rachel Moseley már említett tanulmányában a tiniboszorkák filmes és televíziós reprezentációival foglalkozik, és azt állítja, hogy a tiniboszorkák ábrázolása a populáris tartalmakban kiváló terep a hetvenes évek második hullámos feminizmusa és a kilencvenes évek posztfeminizmusa közötti elmozdulás vizsgálatára (Moseley 2002: 403). Hozzá hasonlóan közelít a *Sabrinához* Sarah Projansky és Leah R. Vande Berg, akik abból a szempontból vizsgálják a sorozatot, hogy milyen feminizmust és milyen női identitást közvetít a rajongók felé, és amellet érvelnek, hogy bár a populáris szövegekben ünneplik a *Sabrinában* megjelenő girl power és feminizmust, a sorozat jelentősebb ideológiai munkája annak a szerepnek a feltárása, amit a népszerűsített feminizmus a nemi, faji és osztálykülönbségek fenntartásában – és nem aláásásában – játszik (Projansky & Vande Berg 2000: 36). Az általuk népszerűsített feminizmusként tárgyalt retorika a posztfeminizmus, amely miközben a *Sabrinában* is fenntartja a feminizmus látszatát kulcsfogalmainak használatával, a narratív dinamika segítségével a tradicionális női értékeket tartja fent és őrzi meg, valamint a patriarchális rendbe írja be Sabrinát. Tanulmányukban sorra veszik a sorozat feminista felhangjait, de nagyobb hangsúlyt fektetnek az ezeket aláaknázó, a narratívát a hagyományosan női miliőbe illesztő

sajátosságokra, amelyek a sorozat különböző rétegeiben jelennek meg. Tényként kezelik, hogy a *Sabrina* feminista üzenetei hangot kapnak a különböző médiaszövegekben, rajongói véleményekben, és be is mutatják a sorozat feminista potenciálját, de azzal a fenntartással, hogy ennek ellenére az egyes csattanók az epizódok végén a tradicionális feminitást erősítik meg.

Moseley szerint a kilencvenes-kétezres évek filmjeiben és sorozataiban a tiniboszorkány alakja problematikus:

„Egyrészt a női hatalomba való élvezetes befektetést kínál, és lehetővé teszi, hogy olyan komoly témákkal foglalkozzon, mint a férfi erőszak és a nemi egyenlőség, ilyen módon az 1970-es évek feminizmusa gyakran átjárja a szövegeket. Másrészt posztfeminista szövegek is, abban az értelemben, hogy a második hullámos feminizmus kizárásával foglalkoznak, és abban is, hogy a konvencionális nőiségek és a hatalom összekapcsolásába investálnak: a glamúr [glamour] minden értelemben látványosan képviselteti magát.” (Moseley 2002: 412-413)

Moseley tehát mindennek a kulcsmomentumát a glamúr [glamour] látványos bemutatásában látja az egyes sorozatokban; a szó eredetét vizsgálja, hogy rámutasson a női szépség és a varázslat, erő közötti kapcsolatra. Ahogy írja, az idők során az elsődleges jelentés helyét, mint varázslás, bűbáj, átvette a női fizikai szépség, báj, de eredeti jelentéséből megtartotta a szó az erőt, a misztikusságot (Moseley 2002: 404). Emiatt tartja kulcsfontosságúnak a boszorkákkal kapcsolatban a glamúros bemutatást, hiszen egyszerre van jelen a női erő, hatalom, ami a varázslásból származik és a női szépség, női báj. Moseley glamúr fogalma kiváló példája a posztfeminizmusnak, hiszen a posztfeminista logika számára fontos női szépséget az erővel – amely a posztfeminizmusban csak látszólagos – és az élvezettel, vágygal kapcsolja össze – legyen szó akár a nők a férfi tekintet számára kívánatos bemutatásáról, akár a heteroszexuális kapcsolatok fontosságáról. Hódosy Annamária szintén a szépség és a boszorkányság, mágia kapcsolatát vizsgálja tanulmányában abból a szempontból, hogy miért olyan gyakori motívum, hogy a boszorkányok a mágia segítségével akarnak megszépülni (Hódosy 2016b: 28), ami például a *Sabrina* 2018-as feldolgozásában is megfigyelhető az idősebb boszorkák esetében. Moseley a glamúrban mutatja ki az ideális nőiesség és az erő kapcsolatát, amit, ha nem fantasztikus elemekkel tarkított sorozatokban látnánk,

nevezhetnénk egyszerűen vonzerónak is. A *Sabrina* kapcsán például pont a külső megjelenés fontosságára hívja fel a figyelmet, amikor a glamúr eszközöként a csillogást azonosítja – a varázslás jeleként –, ami a felszínt hangsúlyozza, ezáltal pedig szerinte az ilyen jellegű jelenetekben, médiaszövegekben a női erő kifejezetten a külsőn keresztül, a megjelenésre fókuszálva jelenik meg (Moseley 2002: 409). A varázslatok glamúros bemutatása élvezetet eredményez a további sorozatok világán belül és kívül is egyaránt, amire még visszatérek.

## Nővérségben az erő

A *Sabrina* után két évvel indult a *Bűbájos boszorkák* (Charmed. Constance M. Burge, 1998-2006), amely szintén ünnepelt sorozattá vált, és a *Sabrinához* hasonlóan ennek a szériának is megvannak a maga feminista felhangjai. A *Bűbájos boszorkák* az előző példákkal ellentétben kilép a szitkom kategóriájából, ehelyett a dráma, akciódráma műfajába tartozik, hiszen az epizódok egyes meghatározó jelenetei a gonosz démonokkal való összecsapások, akciójelenetek. Amanda D. Lotz az akciódrámák hibrid narratíváját vizsgálja a női főhősöket szerepeltető szériákban, amelyekben a hősnőt gyakran fizikailag, szellemileg vagy mágikusan erősebbé teszik, azaz gyakori, hogy az ilyen sorozatok főszereplői valamilyen szupererővel, természetfeletti erővel rendelkeznek (Lotz 2006: 68). Lotz ezeknél az akciódrámáknál, amelyek közé a *Bűbájos boszorkákat* is sorolja, nem egyszerűen olyan műsorokat vizsgál, amelyek a nemi szerepeket megfordítva férfias munkakörbe helyezik női szereplőiket, mint például a *Cagney & Lacey*, amely két rendőrnőről szól, hanem azokat a kilencvenes évektől feltűnő valamilyen különleges képességgel rendelkező női főszereplős sorozatokat, amelyek kidolgozott női karaktereket szerepeltetnek, epizódról epizódra látványos akciójeleneteket használnak, miközben a szereplők személyes élete és kapcsolatai kiemelten fontos szerepet töltenek be a történetvezetésben, természetfeletti erejüktől eltekintve pedig a lehető legátlagosabbként mutatják be ezeket a nőket.

A korábbi boszorkás sorozatokkal összevetve egy további lényeges narratív dinamikabeli különbséget is találunk, míg elődei egy női főszereplőt állítottak a középpontba, addig a *Bűbájos boszorkák* a Bűbájosokat [the Charmed Ones], a három Halliwell-nővért, akiknek meg kell védeniük a világot a gonosztól. Az egymástól

elidegenedett nővérek az őket felnevelő nagymama halála miatt jönnek újra össze a családi házban, majd egy bűbáj következtében felébred addig szunnyadó erejük, ami pedig közelükbe vonzza a védelemre szoruló ártatlanokat és az erejükre sóvárgó démonokat. Az egyes részek így rendelkeznek egy epizodikus szállal, amely az aktuális ártatlanra való rátalálással vagy egy démontámadással indul, és a gonosz erő legyőzésével zárul, valamint egy átívelő szállal is, amely a lányok szerelmi és munkahelyi életéhez kapcsolódik és a háttérben a szálakat mozgató főgonoszhoz, azaz a sorozatot a narratív komplexitás jellemzi, hiszen egyszerre van jelen az epizodikus és szeriazált történetmesélés (Mittel 2008: 30). Lotz az akciódramák legnagyobb innovációjának a narratív hibriditást tartja, mivel a hagyományosan férfias akciósorozatokból jövő epizodikus szál és a hagyományosan női, melodramatikus szeriazális cselekményvezetés keveréke teszi működőképpé ezeket a sorozatokat. Az epizodikus szál hangsúlyos jelenléte miatt pedig a női akciódramák nyújtotta nézői élmény eltér a többi nőközpontú drámától (Lotz 2006: 72), hiszen a látványos akciójelenetek eltérő vizuális élvezetet szolgáltatnak, amelyhez hozzájárul a női hősök glamúros látványa is.

A *Bűbajos boszorkák* három nővére különböző képességek birtokában vannak – a telekinézis, időmegállítás és jövőbelátás képessége oszlik meg közöttük –, de igazán különlegessé és erőssé a hármak ereje [Power of three] teszi őket, ami a hármójuk közötti kapcsolatból táplálkozik, erejüket tehát a női kötelék és a közös eredet határozza meg. A nővérség [sisterhood] bemutatása meghatározóvá válik a *Bűbajosokat* követő boszorkány-szériákban, a nők közötti kapcsolatok, a nővéri kötelék pedig a sorozatban az elsőszámú kapcsolattá válik, hiszen ez határozza meg a nővérek együttes erejét is. Emiatt Karen Hollinger kategóriájába, a female friendship filmekbe is beilleszthető, mivel a női főhősök közötti kapcsolat az egyik primér narratívszál, és a több női karakter a felvehető női szerepek széles skáláját kínálja (Hollinger 2012: 35-67). Lotz is a nővéri kapcsolat fontosságát hangsúlyozza, mert a *Bűbajos boszorkák* azáltal, hogy a boszorkánytestvérek történetét mutatja be, többféle női karaktert felsorakoztatva szélesebb lehetőséget biztosít a nézők számára a szereplőkkel való azonosulásra, és lehetővé teszi, hogy a nők közötti barátságot és nővéri köteléket térképezze fel (Lotz 2006: 74). A sorozatban Prue (Shannen Doherty), a legidősebb testvér, aki a telekinézis képességét birtokolja; az ő vállát nyomja a legidősebb testvér terhe, a többiekért való felelősségvállalás, a család összetartása. Piper (Holly Marie Combs) a középső testvér, az ő képessége az idő megfagyasztása, majd a későbbiekben képes a robbantásra, igazi gondoskodó női karakter

már az első epizódoktól, aminek megfelel szakács munkája, és erre erősít rá az is, hogy az évadok során ő válik egyedül anyává. Phoebe (Alyssa Milano) a legfiatalabb hármuk közül, igazi lázadó tinédzser, aki éppen csak a felnőtté válás küszöbén áll és nem tudja mit kezdjen az életével, neki jutott a jövőbelátás képessége, később pedig levitálásra és az érzelmek olvasására is képes. A harmadik évad végén Prue meghal, de a negyedik évadban előkerül egy eltitkolt testvér, a teleportálás képességét birtokló Paige (Rose McGowan), akivel újra teljessé válik a hármak ereje. A lányok ereje pedig a család női ágából származik, anyjuk és nagymamájuk gyakran segítségükre siet a túlvilágról. Ezt az erőteljesen matriarchálisnak prezentált mágikus vérvonalat Piper fiai tágítják ki, akik ellentétben a *Bewitched*del jelentős mértékű varázserővel rendelkeznek.

Hannan E. Sanders a sorozattal foglalkozó tanulmányában nagy hangsúlyt fektet a nővérség bemutatására, a nővéri kapcsolat fontosságára, és a nővérséget a második hullámos feminizmus felől úgy közelíti meg, mint ami olyan politikai fogalommá vált, amely magában foglalja a nők kollektív küzdelmét a magán- és publikus életben (Sanders 2007: 80). Sanders szerint a nővérség megjelenítése a *Bűbájos boszorkák*ban egyszerre feminista és posztfeminista, mivel a nők emancipációjára törekednek a nővérek, amikor az ártatlanokon segítenek – akik általában nők vagy más marginalizált csoportokból érkeznek – és megszabadítják őket a rájuk leselkedő gonoszoktól, és posztfeminista abban a tekintetben, hogy a nővérek közös hivatása, varázserejük által lévő kötelékük és kötelezettségük a hagyományosan feminin terekbe és szerepekbe helyezik őket, domesztikus környezetükbe, ahol gyakorta csapnak össze a démonokkal, és ahol a varázsigéket írják, a bájitalokat főzik, és a gondoskodó nő szerepében találják magukat. Így bár az egyes epizódokban teljesül a második hullámos feminizmus egyik célja, a nők emancipációja, ezt mégis aláássa a boszorkánymunka domesztikált jellege, ami a hagyományos háztartásbeli feladatokra emlékeztet (Sanders 2007: 91). A lányok otthona a sorozat legfontosabb helyszíne, ezáltal is a domesztikáció kap hangsúlyt, otthonuk pedig az egyes epizódokban újra és újra ostrom alá kerül, a démontámadások során folyamatosan károk keletkeznek, amelyek gyakran a következő epizódban még javítás alatt állnak, hogy aztán újból megsérüljenek. Az otthonukra veszélyes démonok leggyakrabban a patriarchátus képviselőiként tűnnek fel, legyőzésükkel a hatalommal bíró nők győzelmet aratnak a patriarchátus felett, megvédik az otthon szféráját, ezáltal újfent a domesztikus környezet fontosságára hívja fel a figyelmet a narratíva.



A Bűbájosok életében felbukkanó férfiakat két típusba sorolhatjuk, a hegemon maszkulinitást megtestesítő karakterekre és az azon kívül állókra. Előbbiek a boszorkák ellenségeiként tűnnek fel, patriarchális közösségből érkező démonok és warlockok – mind a démonok világa, mind az általuk használt vállalati álca patriarchális felépítésű a sorozatban. Gyakran üzletemberek, befolyásos ügyvédek, vállalatvezetők alakjában mutatkoznak meg ezek a férfiak, akik természetfeletti erejük segítségével akarnak uralomra törni vagy kontrollt szerezni bizonyos személyek, csoportok felett. Azáltal, hogy ezeket a gyakran kegyetlenek, zsarnoknak és hímsovinisztának tűnő démonokat a Bűbájosok a hármak erejével győzik le és eltörlik őket a földről, felforgatják a patriarchális rendet és a hegemon maszkulinitás kritikáját szolgáltatják (Lotz 2006: 78). A második kategóriában a nővéreket segítő férfialakokat találjuk. Elsősorban ilyen a lányokat tanácsokkal ellátó, boszorkányi helytállásukat irányító fényörök, akivel a későbbiekben Piper családot alapít. Másodsorban az őket a rendőrségen segítő nyomozók, akik betekintést engednek a lányoknak a nem hétköznapi esetekbe. Ezek a segítséget nyújtó férfiak bár a patriarchális rend szolgálatában állnak – mivel mind a rendőrség, mind a boszorkányügyekben illetékes vének tanácsa ekként tűnik fel – a nővérekkel kapcsolatban áthágják a szabályokat, és követik a Halliwellek kéréseit. A *Bűbájos boszorkák* ezáltal a hegemon maszkulinitás helyett egy módosított férfiasságot tüntet fel pozitívként, amely részint kiszolgálja a patriarchátust, de ki is lép belőle.

Victoria L. Godwin írja, hogy „a boszorkányok patriarchális retorikai stratégiái a barátnők, feleségek és anyák normatív nemi szerepeibe neveli a nőket” (Godwin 2012: 98). Godwin a boszorkányok reprezentációi kapcsán azt vizsgálja, hogyan használnak a boszorkák varázslatokat, bájitalokat, hogy elnyerjék a vágyott férfi szerelmét, hogyan használják természetfeletti erejüket, hogy beilleszkedjenek a normatív nemi szerepekbe. Bár a Bűbájosok nem használhatják erejüket saját boldogulásukra, csakis mások javára – ellentétben Godwin több példájával –, a nővérek közötti beszélgetések gyakran a vágyott férfiről, szerelmi életükről szólnak, és olykor ugyanazon férfi kegyeiért versengenek. Azáltal, hogy nem készíthetnek saját maguk részére szerelmi bájitalokat, éppen az igaz szerelem ideáját hirdetik, ezzel újfent a szerelmi beteljesedést várva. Az egyes epizódokban feláldozzák saját személyes boldogságukat az elesettek megsegítése érdekében, de az epizódok végére felértékelődik számukra szerelmük, családjuk. Phoebe kudarcos szerelmi élete következtében már nem keresi a következő flört lehetőségét, elzárkózott a szerelemtől, viszont már arra vágyik, hogy megállapodjon, családot

alapítson. Az anyai szerep fontossága többször hangot kap a sorozat különböző pontjain. A sorozat végén pedig flash forwardnak köszönhetően láthatjuk, hogy mindegyik lány megtalálja személyes boldogságát, feleségekké és anyákká válnak.

A női kötelék a tekintetben is meghatározó a sorozatban, hogy a lányok milyen kapcsolatot ápolnak más nővel, kifejezetten a megmentendő ártatlanokkal. A három testvérnek az egyes harcok során fel kell adniuk individuális céljaikat és vágyaikat – legyen szó munkájukról, nézetkülönbségeikről vagy szerelmi életükről –, hogy boszorkányi kötelezettségükre koncentráljanak, és hogy együttesen legyőzzék a gonoszt. Bár a karakterek vágyai újra és újra hangot kapnak az epizódokban, ahhoz, hogy helytálljanak, ezekről le kell mondaniuk – legalábbis egy időre. Vagyis az egyéni helyett a kollektív cél a fontos, és ezt szemlélteti a lányok varázsereje is, amelyeket külön is birtokolnak, de együtt a legerősebbek. Így a nővérség megjelenítése összekapcsolódik a nők közötti szolidaritással, ami ezáltal a nők közötti kapcsolat kulcsfogalmává válik. Az egyes epizódokban a démonokkal való összeütközések során valójában a boszorkák személyes problémáikkal és egymással való konfliktusaikkal néznek szembe, győzelmükben az egymással szembeni szolidaritás mindenben való felülkerekedése tükröződik, mindenek felett áll tehát a nővéri kötelék és kötelesség.

Ennek egyik visszatérő példája, hogy a Halliwell-nővérek nem tudják használni a hármak erejét, ha konfliktus van közöttük. Ezt vizuálisan például az *Árnyak* könyvének elhelyezkedő szimbólum szétesése jelzi egy-egy epizódban, ami által a néző már előre sejtheti, hogy a nővérek közötti nézeteltérés és viták miatt természetfeletti erejük is gyengült. A boszorkák természetesen mindezzel a gonosszal való összecsapáskor szembesülnek, ahhoz pedig, hogy újból működésbe hozzák közös erejüket, fel kell vállalniuk az addig elfojtott konfliktust és rendezniük kell nézeteltérésüket.

Ahogy látható, a *Bűbajos boszorkákat* egyaránt látványosan működteti a feminista és a posztfeminista retorika is, utóbbi lappangva határozza meg a sorozat hangsúlyait, nevezetesen a domesztikált környezet, a hagyományos női szerepek és feminin megjelenés fontosságát. Lotz is felhívja rá a figyelmet, hogy a nézők és a kritikusok egyaránt gyorsan felfigyeltek ezekre a női karakterekre feminista potenciáljuk miatt, hiszen erejük segítségével könnyedén győzedelmeskedtek a férfi karakterek felett, de sokuk elsiklott a karakterek nőies vonalairól, a szépségideálnak való megfelelésük és szexuális megjelenésük felett (Lotz 2006: 71), azaz a tradicionálisan feminin jegyeken,

amelyek a férfi nézők számára élvezetként szolgálnak, a női nézőknek pedig ideálként állhatnak. Elismerhetjük tehát, hogy a sorozat feminista potenciálja fontos, hangsúlyai a második hullámos feminizmus szempontjából is pozitívnak tekinthetők, ugyanakkor azt is szem előtt kell tartanunk, hogy mindeközben erőteljesen meghatározza a posztfeminizmus logikája a hagyományos női értékek győzedelmeskedése által, azaz az otthon, a női szépség és hagyományosan női feladatok fontosságának hirdetése által. A felnőttkor küszöbén álló fiatal nők természetfeletti erővel átitatott mindennapjai igen nagy népszerűségnek örvendtek, több sorozat is a *Bűbájos boszorkák* örökösének tekinthető. Bár nem lettek olyan sikeresek, mint elődjük, de érdemes egy kis figyelmet fordítani rájuk, mivel a posztfeminizmus felé való még látványosabb elmozdulást figyelhetjük meg bennük.

## Rövidített utódok

A *Bűbájosok örökösének* tekinthetjük az *Eastwick* (Maggie Friedman, 2009-2010) és a *Született boszorkányok* (*Witches of East End*, Maggie Friedman, 2013-2014) című sorozatokat – ráadásul mindkettő készítője [creator] Maggie Friedman volt, így a két sorozat együttes tárgyalása sem alaptalan. A *Bűbájos boszorkák*hoz hasonlóan mindkét széria több női főszereplővel dolgozik, a karakterek boszorkányságát a női kötelék, a közös eredet határozza meg, erejüket együttesen nyerik el, összefogva a legerősebbek, de különböző képességekkel, erősségekkel rendelkeznek. Tehát ezeket a sorozatokat is jellemzi, hogy az individualitás felett a közös érdekek és feladatok állnak. Az *Eastwick*<sup>28</sup> három női főszereplője átlagos nőként él, míg útjaik nem keresztezik egymást, amikor találkoznak, felébred addig szunnyadó erejük, amit egy különös férfi érkezése tovább erősít. A három nő között a szuggesztívó, a jövőbelátás és a természeti erők irányítása oszlik meg, erejüket érzelmeik felerősítik, összefogva pedig legyőzik a rájuk leselkedő veszélyeket is. A *Született boszorkányok*<sup>29</sup> két halhatatlan boszorkanővérrel szól, akik egy átoknak köszönhetően sosem élik meg harmincadik születésnapjukat, haláluk után pedig újjászületnek. Ebben az életükben anyjuk eltitkolta előlük boszorkány létüket, így erejük

---

<sup>28</sup> A sorozat John Updike *Az eastwicki boszorkányok* című könyvét és annak azonos című 1987-es filmváltozatát veszi alapul.

<sup>29</sup> A sorozat Melissa de la Cruz azonos című regényét adaptálja.

felfedezése, elsajátítása újfent a narratíva részét képezi, ami hasonlóan a korábbiakhoz glamúros bemutatást kap, a nővéreket pedig élvezettel tölti el új erejük. Ez a széria kivételes abból a szempontból, hogy két generációt egyaránt kiemelt szereplőként működtet, a két testvért, anyjukat és nagynénjüket, akikkel egy tető alatt élve fedezik fel varázserejükét. A *Született boszorkányok*ban a matriarchális kötelék sokkal hangsúlyosabb, mint elődeiben, mivel a négy nő egyenértékű szereplői a sorozatnak, az anya az eddigiéknél hatványozottabban van jelen lányai életében, és ez a nőági családi kötelék határozza meg a leglátványosabban a szereplők életét.

A két sorozat epizodikus szálának jelenléte nem olyan erőteljes, mint a *Bűbájos boszorkák*ban, hiszen a narratív dinamikát egyikben sem a heti gonosztevők legyőzése szolgáltatja, ehelyett mindkettőben egy kiemelt gonosz irányítja az eseményeket, amelyek hatása nem feltétlen mutatkozik meg minden egyes epizódban. Az epizodikus szál tehát kevésbé meghatározó a narratív szerkezetben, a melodramatikus szeriális szál jelenléte pedig feltűnően erősebb lett, de az egyes részekben itt is találhatóak kisebb-nagyobb akciójelenetek, így ez a két sorozat is beleillik Lotz női főszereplős akciódráma kategóriájába.

A női szolidaritás még inkább hangot kap a két szériában, hiszen mindkettőben jelentős teret kap az addig szunnyadó erő felébredése, amelyet együttesen fedeznek fel, tapasztalnak meg. Ez a tanulási folyamat látványosabban bevonja Moseley glamúr fogalmát, mivel a boszorkák saját magukat és boszorkánytársaikat is elkápráztatják az egyes varázslatok, bűbajok sikeres végrehajtása következtében. Ezek a glamúrosnak bemutatott jelenetek a sorozat vizuális élményéhez járulnak hozzá, amit tovább erősítenek az egyes női karakterek örömteli reakciói is, ez pedig szintén a nézői élvezetet szolgálja ki. A nők egymás iránti szolidaritása mindkét sorozatban a nők közötti összetartásban, egymás segítségében, a női feladatok kiszolgálásában mutatkozik meg, de a nők egymás iránti kötelességeinek végrehajtását előszeretettel megszakítja egy-egy epizódban a férfi iránti vágy eluralkodása, a szexualitás térnyerése. Ebből a szempontból a két széria már közelebb áll a posztfeminizmushoz, amely lehetővé teszi a női vágy kirakatba állítását, azt úgy állítja be, amely tisztán a nőért van, miközben ugyanazokat a vizuális jeleket, pózokat, bemutatási módokat használja, amellyel a férfi fantázia számára hoznak létre hasonló képeket. Hódosy Annamária reklámok elemzésekor írja, hogy

„a szexualitás immár nem a férfiak vágyainak kielégítéseként jelenik meg, hanem »független« örömforrásként, amit számtalan olyan reklám hangsúlyoz, amely a terméket az autoerotizmushoz köti, mint egy másik új Wang farmerreklám, vagy a leszbikus viszony kontextusába helyezi, mint például a Balenciaga legújabb, 2015-ös reklámkampánya. A normatív heteroszexualitástól való (látszólagos) eltérés itt nem a különbözőség ünneplését célozza, hanem sokkal inkább a férfiaktól való függetlenséget hangsúlyozó narcisztikus önimádatot igenli (Gill 2008: 50).” (Hódosy 2016a)

Az *Eastwick*ben és a *Született boszorkányok*ban egyaránt nagyobb hangsúly került a női szépség és szexisség kidomborítására, a szexualitás ábrázolására, a női szereplők szexuális vágyaira, de ezek megjelenítése a pornografikus vizuális kultúra jelrendszerébe illeszkednek. Mindkét sorozatban több olyan jelenet található, amelyben az egyik boszorka a vágyott férfival való szenvedélyes együttlétről álmodik, ezek a jelenetek a női érzékiséget, élvezetet teszik a látvány tárgyává, azaz továbbra is a patriarchális rendet szolgálják ki, ami újfent a posztfeminista logika látványos működését szemlélteti számunkra.

Még egy jelentős eltérést kell megemlíteni a két sorozat és a *Bűbájos boszorkák* tekintetében. Míg a Bűbájosok a felnőttkor küszöbén álltak, ezáltal korban közelebb voltak a *Sabrina* főhőséhez, addig az *Eastwick* és a *Született boszorkányok* szereplői idősebb karakterek. Az *Eastwick* főhősnői harmincas-negyvenes éveikben járnak, ketten már anyák is. A *Született boszorkányok* főszereplői a húszas éveik végén, anyjuk és nagynénjük negyvenes éveik végén. A két sorozatban nem csak a húszas éveiket taposó nők, hanem a harmincas-negyvenes éveikben járók is szexuálisan aktívak, vonzók, életükben ugyanúgy jelen vannak romantikus kapcsolatok, mint fiatalabb társaiknál, és szerelmi boldogságuk, individuális boldogulások hasonlóképpen fontos a szériák narratív szerkezetében. Ez szintén a posztfeminizmus látványosabb jelenlétét mutatja, mivel a posztfeminizmus kitágítja a fogyasztói közönséget mind felfele, mind lefele, azáltal, hogy az addig hanyagolt középkorú nőknek is nagyobb láthatóságot biztosít (Negra 2009: 47).

Az új nemzedék

És mi a helyzet a posztfeminista boszorkákkal napjainkban? A 2018-as év rendkívül termékenynek bizonyult ilyen szempontból, hiszen három olyan boszorkányos sorozat is indult, amelyek illeszkednek az eddigi sorba. Az egyik a *Bűbájos boszorkák* rebootja, a *Charmed* (Jennie Snyder Urman, Jessica O'Toole, Amy Rardin 2018-), másik *A boszorkányok elveszett könyve* (A Discovery of Witches. Juan Carlos Medina, Alice Troughton, Sarah Walker, 2018-)<sup>30</sup>, a harmadik a *Sabrina hátborzongató kalandjai* (Chilling Adventures of Sabrina. Roberto Aguirre-Sacasa, 2018-2020)<sup>31</sup>. Mindháromban megfigyelhető, hogy lépést tartva az elmúlt években felvetődött kritikákkal a diverzitás jegyében nagyobb hangsúlyt fektetnek arra, hogy ne csak fehérbőrű, privilegizált helyzetben lévő, heteroszexuális női karaktereket szerepeltessen. Ez a leghangsúlyosabb a *Charmed*-ben, ahol a három főszereplő színesbőrű, a középső testvér pedig leszbikus. A *boszorkányok elveszett könyvében* a főszereplőt felnevelő leszbikus párt szintén színesbőrű színészek alakítják, a *Sabrina hátborzongató kalandjaiban* pedig Sabrina baráti társaságában találunk színesbőrű karaktereket, valamint egy nonbináris és több homo- és biszexuális karaktert. A 2018-as szériák szélesítették a nézők számára kínálkozó azonosulási lehetőségeket, de a legtöbb esetben nem alakulnak ki problémás kérdések a rassz vagy a szexualitás körül, ezáltal pedig azt mondhatjuk, hogy bár a felszínen a diverzitásra törekednek a szériák, a narratíva szintjén nem foglalkoznak ezekkel a kérdésekkel – ez alól a *Sabrina hátborzongató kalandjai* nonbináris karaktere a kivétel, aki többször zaklatás áldozata a sorozatban.

A leglátványosabb különbség a három 2018-ban indult darabban a férfi karakterek szerepének megnövekedése. Ezt leginkább *A boszorkányok elveszett könyve* szemlélteti, amelyben a főhősnő szunnyadó erejét egy vámpír ébreszti fel, és kettejük szerelme, egymás iránti vágyuk hozza elő a nő különböző képességeit. Mind a három sorozatban tovább erősödött a matriarchális boszorkány kötelék és a nők közötti nővérség és szolidaritás fontosságának hangsúlyozása, a domesztikus környezet pedig továbbra is meghatározó maradt. Erőteljesebb lett viszont a feminista nyelvhasználat, a *Charmed* esetében az anya és a középső testvér egyaránt feminista kutatók, ami lehetőséget kínál a patriarchális rend kritizálására. *A boszorkányok elveszett könyvében* ezt a hangot a főhőst felnevelő pár képviseli, ami megfelel a korábbi szériák karakterhasználatának is. A

---

<sup>30</sup> Deborah Harkness *A mindenszentek-trilógiájának* adaptációja.

<sup>31</sup> A *Sabrina, a tiniboszorkány* az azonos című képregényt adaptálta, ehhez hasonlóan a *Sabrina hátborzongató kalandjai* az azonos című 2014-ben indult, az eredetnél sötétebb hangvételű képregényt dolgozza fel.

*Sabrina hátborzongató kalandjaiban* ez két fronton is megfigyelhető, egyrészt a halandók iskolájában Sabrina létrehozta barátaival a WICCÁ-t [Women's Intersectional Cultural and Creative Association], ami egy a lányok számára alkotott fórumként működik, ahol a patriarchális rendet képviselő igazgató által tiltott könyvekről, témákról beszélhetnek. Másrészt Sabrinának, mivel félig ember, félig boszorkány, tizenhatodik születésnapján kell eldöntenie, hogy a boszorkányközösség teljes tagja lesz-e azzal, hogy aláírja a Sötét Úr könyvét, ami által nagyobb hatalmat és hosszabb életet kaphat, Sabrina pedig az évad során újra és újra azzal szembesül, hogyha aláírja a könyvet, igaz, hogy hatalmat kap, de a Sötét Urat kell szolgálnia és végre kell hajtania annak parancsait. Egy beszélgetés során például azt mondja Sabrina, hogy szabadságot és erőt akar, mire egy boszorkány azt válaszolja, hogy azt sosem fogja megkapni a Sötét Úrtól, egyik nő sem, mert megrémíti, hogy egy nő mindkettőt birtokolhatja. A *Sabrina hátborzongató kalandjai*<sup>32</sup> következetesen végigviszi a narratíván, hogy a boszorkányerő patriarchális forrásból származik és a boszorkányrend berendezkedése is patriarchális jellegű, ezeket folytonos kritika alá veszi, de az első évad végére Sabrina feláldozza szabadságát, hogy a kapott erővel megmenthesse a városát az arra leselkedő veszélytől, így végül is beírja főhősnőjét a patriarchális rendbe.

Az ezekben a 2018-as boszorkányos szériákban megfigyelhető jellegzetességek arra utalnak, hogy miközben szembetűnően nagyobb hangsúlyt fektetnek a feminista szövegekre ezekben a sorozatokban, ami lehetőséget kínál a patriarchátus kritikájára és a női hatalom, a nők közötti szolidaritás szerepeltetésére, tehát a felszínen hangsúlyosabbá és fontosabbá válik a második hullámos feminizmus hívószavainak használata, addig továbbra is dolgozik a fentiekben tárgyalt posztfeminista retorika, ami végsősoron a patriarchális rend fenntartását segíti elő, de sokkal rejtettebben és lappangóbban teszi ezt, mint korábbi társai, ez pedig egyáltalán nem tekinthető pozitív változásnak.

---

<sup>32</sup> Itt csak a 2018. október 26-án megjelent Part 1-nal foglalkozok.

## V. Az út *Jessica Jones*ig – Feminista potenciál és megvalósulás a szuperhőssorozatokban

### Szuperember vagy szuperférfi?

Milyen is korunk hőse? Kétségtelenül superképességekkel bíró, heteroszexuális férfi, aki a története végéhez közeledve a végső küzdelem után vagy beilleszkedik a nyugodt családi életbe a szeretett nő oldalán, vagy egy grandiózus jelenetben feláldozza magát, hogy megmentse szeretteit és a világot (gondoljunk csak a legújabb *Bosszúállók*-filmben Amerika Kapitányra és Vasemberre). Majd jön egy újabb férfi, aki átveszi a stafétabotot és magára vállalja elődje feladatát. Ha a női karakterekre tekintünk, vajmi kevés hősnőt találunk, akik a saját narratívájukat alakítanák, arra pedig még kevesebb a példa, hogy mindezt egy önálló filmben tennék. Ha a csapatösszetételekre gondolunk, hasonló eredményre juthatunk: a férfi hősök létszám és ágencia tekintetében egyértelműen felülkerekednek női társaikon. A televízióban is hasonló reprezentációkat figyelhetünk meg azzal a különbséggel, hogy a női szuperhősök hamarabb felbukkantak, ennek következtében pedig már korábban megjelentek a szupererővel rendelkező nő variációi, alakváltozatai is. A sorozatok tekintetében az *Alias Investigations* nyomozónőjének története, a *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019) tekinthető igazi vízválasztónak, ebben a fejezetben pedig az eddig vezető utat fogjuk bejárni. A sorozatokban megjelenő különböző természetfeletti vagy szupererővel rendelkező női karakterek vizsgálata során az ezen karakterekben megjelenített, a sorozat által használt nőiség fogalmak és feminizmusok változása a zsáner alakulását szemlélteti, amit a 2010-es évektől kezdődően az is meghatároz, hogy a szériák televíziós csatornák vagy streaming szolgáltatók számára készülnek.

Könnyen belátható, hogy a tömegkultúrát tekintve a szuperhősök korát éljük, a populáris médiatartalmak pedig – akár vizuálisan, akár textuálisan vizsgáljuk – csordultig vannak jelmezes vagy hétköznapiak tűnő hősökkel, akik természetfeletti erejüknek vagy rendkívül magas intelligenciájuknak köszönhetően emelkednek fel. A szuperhősökről való beszélgetések határozzák meg a geek kultúra tagjainak fikciós megjelenítéseit a sorozatokban és filmekben egyaránt, gondoljunk csak az *Agymenők* című sorozatra,



melynek tudós főszereplői gyakorta vitáznak a különböző képregényhősökről, azok megfilmesítéseiről, az év eseményének pedig a Comic-Con tartják. A geek kultúráról alkotott általános képzetéhez és ennek népszerűvé válásához erőteljesen hozzájárult a képregényfilmek dömpingje, és a geek kultúra népszerűsége is nagy hatással volt a képregényes és szuperhőstematikájú tartalmak popularitására, azaz egymást kölcsönösen generáló folyamatokról van szó (lásd Tóth 2015). Ahogyan Andrew R. Bahlmann írja,

„a szuperhős az elmúlt évek populáris kultúrájának szerves részévé vált. [...] Attól fogva, hogy az X-men megjelent a mozivásznon 2000-ben, a szuperhősök oly módon váltak a mainstream kultúra részévé, ahogyan már évtizedek óta nem. A kasszasikerek között azóta több film is volt, amely szuperhősökről és mitológiájukról szól” (Bahlmann 2016: 3).

Mi sem mutatja jobban, hogy a szuperhőstematika virágkorát éli napjainkban, mint hogy a legutóbbi Marvel-kasszasiker, a *Bosszúállók: Végjáték* (Avengers: Endgame. Anthony Russo, Joe Russo, 2019) megdöntötte az *Avatar* (James Cameron, 2009) rekordját, és a legtöbb bevételt hozó filmmé vált<sup>33</sup>.

A szuperhősfilmek népszerűsége szorosan összefügg a technológiai változásokkal is, amelyeknek köszönhetően a hihetetlen kalandok és ütközetek egyre valószerűbbnek tűnhetnek a vásznon. „A szuperhős blockbuster különösen az új digitális Hollywoodon belül az innovációk és fejlesztések kulturális mérföldkövévé vált” (Gilmore and Stork 2014: 2). Azáltal, hogy a legújabb filmes technológiákat a szuperhősfilmeken próbálják ki és vezetik be, ezek a filmek a digitális eljárások használatában újítókká válnak, és miközben a történetek és a szupererők tekintetében továbbra is a fantasztikum és a technológia dominál, a CGI-nak köszönhetően egyre valóságosabbnak tűnő erődemonstrációk és világmegjelenítés mellett a szuperhősök megjelenése is egyre életszerűbb, hétköznapiabb lesz, ami sok esetben a klasszikus képregényes kosztümök és külső jegyek megváltoztatásával és elhagyásával jár. Ezt a realiztikusabb világ- és hősábrázolást a sorozatokban már a 2000-es évektől kezdődően megfigyelhetjük, a tévés produkciók esetében azonban éppen a technológiai korlátok, a CGI mérsékelt használata

---

<sup>33</sup> Frank Pallotta (2019): 'Avengers: Endgame' passes 'Avatar' to become the highest-grossing film ever. *CNN Business*, 2019.12.10. URL: <https://edition.cnn.com/2019/07/20/media/avengers-endgame-avatar-box-office/index.html>

miatt fordulnak a hősök hétköznapibb, valószerűbb ábrázolásához – ami a gyártásra szánt alacsonyabb költségvetésből adódik.

Még egy további közös elemet meg kell említenünk a mozis és tévés szuperhősök kalandjait bemutató alkotások kapcsán, ami nem más, mint a sorozatszerűség. A televíziós szuperhősszériákat erőteljesen meghatározza a narratív komplexitás (Mittel 2008). A szuperhőssorozatok tekintetében a narratív komplexitást az epizodikus ellenségek mellett mindig jelenlévő kiemelt főgonosz szolgáltatja, aki az egész évad során áskálódik a hős ellen, de a hős személyes motivációinak és kapcsolatainak bemutatásában is fontos szerep jut a szerialitásnak. A szuperhős blockbustereket – kiváltképp a Marvel Cinematic Universe-t (MCU) – is egyre inkább meghatározza a szerialitás, hiszen az egyes filmek erőteljesen egymásra épülnek, a szereplők jelleme a filmekben keresztül alakul, az átfogó történet pedig a több filmből álló ciklus során bontakozik ki és kerül lezárásra. Ennek kiváló példája a Marvel filmes univerzumának eddigi három fázisa, amely 23 különálló egész estés filmből áll, amelyek mindegyike az Infinity Saga része. Ennek a monumentális történetnek a morzsáit folyamatosan csöpögtették az alkotók az egyes filmekben, főként azok stáblistás jeleneteiben. Bár a filmek önmagukban is megállják a helyüket, az átfogó képet és az elszórt utalásokat csak az a néző veszi észre és érti meg, aki látta és alaposan ismeri a korábbi részeket is. A stáblistás jelenetek különlegessége pedig nem más, mint hogy a sorozatokban használt cliffhangert veszik át: míg az egyes filmek történései látszólag lezárulnak, a hősök elhárítják a katasztrófát és a cselekmény nyugvópontra ér, addig a stáblista alatti és utáni jelenetek ennek a nyugvópontnak a kibillentésére épülnek, és olyan információkkal látják el a nézőket, amelyek újfent felébresztik bennük a hősök iránti aggodalmat. Az egymással egyenértékű, kiemelt szereplők használata is a sorozatszerűségből táplálkozik, az ensemble szereposztás az 1980-as évek sorozataiban vált először jelentőssé (Krigler 2008: 17-18.). Ha jobban belegondolunk, ahogyan az MCU összegyűjti a hősöket az individuális hőst szerepeltető filmekben, majd együttesen szerepelteti őket a *Bosszúállók*-filmekben, az az ensemble szereposztásra támaszkodik. A szerialitás tehát beférkőzik a szuperhős blockbusterek világába, aminek köszönhetően ezek a filmek franchise-ként sokkal erősebben működnek, mint önálló alkotásokként. Ugyanez az univerzum- vagy franchise-építés figyelhető meg a szuperhőssorozatokban is, akár a televíziós platformot, akár a streaming szolgáltatókat vesszük, a szuperhőssorozatok esetében viszont az egyes

szuperhősök különálló történetei általában sikeresebbek, mint az univerzum jellegű próbálkozások. Mindezekre a későbbiekben egyes szériák kapcsán még visszatérek.

Vajon miért érdemes a sorozatok szuperhősnőinek reprezentációjával foglalkozni ahelyett, hogy a jóval közismertebb filmek és filmes univerzumok női szereplőit elemeznénk? Bár már születtek sikeresnek nevezhető, női szuperhősöket a középpontba állító filmek, mint a *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017) vagy a *Marvel Kapitány* (Captain Marvel. Anna Boden, Ryan Fleck, 2019), és továbbiak is várhatóak, összességében elmondható, hogy ezek inkább egyedi esetek, meglétük nem teszi általánossá a női szuperhősök ábrázolását. A legtöbb filmben a női szereplők jóval gyakrabban képezik a hősök szerelmi érdeklődésének tárgyát és/vagy megmentendő figuraként tűnnek fel, ha pedig szuperhősnőről van szó, akkor jelentőségük és vászonidejük eltöri férfi társaikéhoz képest. Gondoljunk csak a *Bosszúállók: Végjáték* nagy csatajelenetére, melyben alig egy perc jut a szuperhősnők erődemonstrációjára. Persze megközelíthetjük ezt a jelenetet a 2018-as hollywoodi női mozgalmak, a Time's Up és az az iránti igény felől, hogy több nőközpontú történet jöjjön létre. Innen vizsgálva szembeötlő igazán, hogy az említett jelenet az ezekben a diszkurzusokban fontos szerepet betöltő női szolidaritást és női egységet hangsúlyozza: tehát azt, hogy ha összefognak, még erőteljesebbek és sikeresebbek lehetnek. Mindez mégis súlytalanná válik a teljes filmet tekintve éppen a jelenet rövidsége miatt. A sorozatok esetében már korábban megjelennek az olyan szériák, melynek hősei szupererővel rendelkező nők, így ezek vizsgálatával nagyobb térben mozoghat az elemzés.

## Televíziós gyökerek

A sorozatformátum nem idegen a képregény műfajától, sőt szerves része annak. Ennek oka, hogy a képregények is, amelyeket a szuperhőssorozatok és -filmek adaptálnak vagy csupán alapul vesznek, maguk is folytatásos történetekként jelennek meg egy szintén vizuális médiumban. Nem meglepő tehát, hogy viszonylag hamar, már az ötvenes években megjelent az *Adventures of Superman* (Whitney Ellsworth, Robert J. Maxwell, 1952-1958), a következő évtizedben pedig a *Batman* (Lorenzo Semple Jr., William Dozier, 1966-1968) című televíziós sorozat is elindult – utóbbi három évada során 120 epizódot mutattak be. Az Adam West és Burt Ward főszereplésével készült széria

sikerességét camp stílusa<sup>34</sup> és a napjainkban is az egyik legismertebb szuperhőskarakternek számító Batman figurája adta. A *Batman* sikerére építve a hetvenes években a legsikeresebb és legrégebb óta futó női képregényhős is terítékre került: Csodanő történetei három évadot éltek meg a televízióban, és bizonyos szempontból a *Batman*-sorozat örökösének tekinthetők, hiszen a *Batman* több alkotója is részt vett az utóbbi széria készítésében – a pilot írója például több *Batman* epizódot is jegyzett –, valamint a *Batman* camp és satirikus stílusát is megkísérelték adaptálni a *Wonder Woman*-ról szóló sorozatba. Először egy tévéfilm formájában próbálták a szuperhősnő történetét eladhatóvá tenni (mely a későbbi sorozat pilotja lett volna), de a Cathy Lee Crosby főszereplésével készült *Wonder Woman* (Vincent McEveety, 1974) nem vált igazán sikeressé, ami következhetett abból, hogy a pilot a képregény 1968-1972 közötti korszakához nyúlt. Ezt követően a készítők a képregény egy korábbi érájához nyúltak vissza, a főszerepet eljátszó színésznőt pedig Lynda Carterre cserélték. A *Wonder Woman* (Stanley Ralph Ross, 1975-1979) első évada az ABC-n futott, a történet pedig az 1940-es években a II. világháború alatt játszódott. A sorozat a második és harmadik évadra a CBS-re költözött, a címet kibővítették a *The New Adventures of Wonder Woman*-re, a történetet áthelyezték a hetvenes évekbe, a szereplőgárdát pedig – Lynda Carter és a Steve Trevort alakító Lyle Waggoner kivételével – lecserélték.

Ruth McClelland-Nugent szerint a *Wonder Woman*-tévésorozat nem váltotta be a forrásául szolgáló képregényben rejlő feminista ígéretet, ami leglátványosabban a Csoda Család [*Wonder Family*] ábrázolásában figyelhető meg (McClelland-Nugent 2011: 19). Bár gyakran vita tárgya, hogy mennyiben tekinthető ténylegesen feministának *Wonder Woman* karaktere és William Moulton Marston eredeti képregénye, Csodanő figurája mégis feminista ikonná vált sokak szemében. Azok, akik vitatják a képregény feminizmusát, a női ellenségek sokaságára, a szuperhősnő sokat mutató öltözékére, kiegészítőire és azon képek gyakoriságára hívják fel a figyelmet, melyeken *Wonder Woman* megkötözve láthatjuk (Gray 2011: 75, O'Reilly 2005: 274, Romagnoli & Pagnucci 2013: 91) – ezek pedig nem elhanyagolható mozzanatok, ha azzal foglalkozunk, milyen mértékben feminista egy karakter ábrázolása. Hiszen felmerül a lehetősége, hogy

---

<sup>34</sup> A camp stílus a rossz ízlésből, a giccsből, az ironiából, a mesterkéeltségből táplálkozik. A camp stílusában készült alkotások, köztük a *Batman* is, már-már paródiába hajlanak, ami a *Batman* esetében a rendkívül színes kosztümből, a hihetetlen és abszurd vészhelyzetekből és azok megvalósításából egyaránt adódik. Jól szemlélteti ezt a sorozatra épülő filmből, a *Batman*-ból (*Batman: The Movie*. Leslie H. Martinson, 1966) az a jelenet, amikor egy cápától a „cápa riasztó bat-permettel” menekülnek meg (<https://www.youtube.com/watch?v=QnFOS7QIJSI>).

Wonder Woman megalkotásakor a patriarchális férfi fantáziának megfelelő ábrázolás fontosabb volt, mint a karakter emancipált voltának a hangsúlyozása. Ennek ellenére nem vethetjük el a karakter feminista vonásait, a képregény nőközpontú aspektusait sem, hiszen Wonder Woman az egyik első női képregényhős volt, megalkotója, Marston pedig olyan nőinek definiált tulajdonságokat emelt rajta keresztül piedesztálra, amelyek a korábbi, illetve férfi hőst szerepeltető képregényekben gyengeségnek számítottak, mint például az empátia vagy a másról való gondoskodás (lásd Robinson 2004). Trina Robbins abban látja a képregény egyik legnagyobb erényét, hogy a történet szerint bárki megszerezheti azokat a képességeket, amelyekkel Wonder Woman bír, csupán megfelelő kiképzés függvénye az egész, hiszen (a későbbi mozifilmtől eltérően) maga Wonder Woman sem birtokol szuperképességeket. Hihetetlen ereje, gyorsasága és mozgékonyasága a felsőbbrendű amazon nevelés eredménye, ennek birtokában pedig bárkiből lehet csodanő<sup>35</sup> (Robbins 2013: 57). Robbins konkrét példát is hoz erre az elérhetőségre, Wonder Woman ugyanis kiképez egy átlagos lányt, akivel testvérei nem hajlandók játszani, mert a lány nem elég erős; az amazon nevelésen való átesés után viszont könnyedén lekörözi a fiúkat.<sup>36</sup> Marston képregénye ezen túlmenően is jelentős feminista potenciállal bír: nagy hangsúlyt fektet az anyaságra (az amazon királynő karakterén keresztül), az erős családi – és kifejezetten a női – kötelék fontosságára, bemutatja a büszke, sikeres és fejlett, matriarchális alapokon nyugvó amazon társadalmat, és természetesként állítja be a női vezetést. Teszi mindezt úgy, hogy nem ruházza fel az amazonokat férfias tulajdonságokkal, hanem éppen a nőies értékeket teszi az amazontársadalom alapjaivá a fentebb említett női köteléken keresztül, miközben a testedzés fontosságára<sup>37</sup> – ezt tekinthetnénk leginkább férfias elemnek – is hangsúlyt fektet. A Wonder Woman-képregény kapcsán a feminista olvasat lehetőségét több kutató is felveti, a televíziós sorozat azonban éppen ezen olvasat ellen játszik, amit McClelland-Nugent így fogalmaz meg:

---

<sup>35</sup> Ezt az is alátámasztja, hogy a Wonder Woman nevet egy amazon verseny elnyerése következtében kapja a szuperhős.

<sup>36</sup> A szemléltetés célja nem annak bemutatása, hogy a női erő diadalmaskodik, hanem az egyenlőség lehetőségének felvillantása, annak érzékeltetése, hogy hasonló testnevelés következtében a lányok is sportolhatnak.

<sup>37</sup> A nők testnevelésének fontosságára Mary Wollstonecraft már a 18. század végén felhívta a figyelmet, a nők fizikai gyengeségének és a privát szférába való száműzetésüknek okát egyaránt a lányok és fiúk különböző nevelésében látta. Wollstonecraft számára a megoldás a koedukált iskoláztatás volt, ebben pedig a lányok testnevelése is fontos szerepet töltött be (lásd Wollstonecraft 2010).

„A *Wonder Woman* televíziós sorozat egy olyan karaktert adaptált, amely velejében hordozza a nemi egyenlőség fontos üzenetét. Az amazon társadalom férfigyűlölőként való kigúnyolása, a Csoda Család nevetségesen alkalmatlanként való ábrázolása azonban inkább a paródia felé hajlik, még hozzá egy olyan paródia felé, amelyet a nézők könnyen antifeminista állásfoglalásként értelmezhettek. Pedig *Wonder Woman* matriarchális háttérének komoly és pozitív megvilágításban való bemutatásával megérthették volna a női vezetés potenciális szerepének érvényességét egy új feminista világban.” (McClelland-Nugent 2011: 30)

McClelland-Nugent szerint az első évad tehát antifeminista bohózat, amely az amazonok királynőjét dölyfösnek, az amazonokat naivnak és szexuálisan frusztrálnak ábrázolja, és kifigurázza a gondoskodó nőiességet és a női vezetést. Ezek a változások némileg a *Batman* tévésorozat szatirikus és camp stílusának adaptálásából is adódnak, de annak a következményeként is felfoghatók, hogy az alkotók nem kívánták pozitív fényben bemutatni a képregényt meghatározó erős matriarchális társadalmat. Mindez feminista szempontból viszonylag pozitív irányba változik a második és harmadik évadban, amikor csatornaváltás történik, és a sorozat pár évtizedet előreugrik a történetben. A széria CBS-változatában elhagyják a camp stílust, az amazonoknak a képregénynek megfelelően fejlett, más népeket meghaladó technológiája és tudása van, a királynőt pedig bölcsként és demokratikusként mutatják be. Ezzel egyidőben viszont az amazonok és kultúrájuk szerepeltetése háttérbe szorul, és alig láthatók a két évad során, pedig ennek a pozitív fényben feltűnő amazontársadalomnak a hosszabb szerepeltetése bizonyára jól szolgálhatta volna a feminista olvasat előtérbe kerülését és megítélését.

Mindezek mellett az is a nőközpontú ábrázolást ássa alá, hogy annak ellenére, hogy a sorozat főhőse egy szupererős amazon, aki az egyes epizódokban – olykor *Wonder Girl* segítségével – diadalmaskodik az általában a náci erők szolgálatában álló gonosztevőkön, meglehetősen gyakorisággal esik csapdába, fogják el és kötik meg. Ezek a képsorok egytől-egyig a klasszikus hollywoodi filmekből jól ismert patriarchális férfitekintet kielégítésére szolgálnak, hiszen a lekötözött, megbilincselte *Wonder Woman* bájai ezekben a jelenetekben még a szokásosnál is hangsúlyosabbá válnak, ami megnézni valóságát konnotálja (Mulvey), kiszolgáltatottsága, alávetett helyzete pedig, ha csak rövid időre is, az általánosan a női nemhez kapcsolt gyengeséggel, áldozatisággal (a passzív nő képe) kapcsolja össze azért, hogy ezek a képsorok megfeleljenek a hegemon

patriarchális rend kívánalmainak (Romagnoli & Pagnucci 2013: 89). Még azokban a pár másodperces szekvenciákban is, ahol Wonder Woman szinte azonnal kiszabadul a fogságból, találkozhatunk olyan mozzanatokkal, amelyek a klasszikus feminitásról alkotott sztereotípiák megerősítésére szolgálnak. Az első évad hatodik epizódjában kerül sor Wonder Woman és a gorilla, Gargantua küzdelmére, akit hősnőnk könnyedén a földre hajít. Mielőtt viszont sor kerülne a gorilla legyőzésére, Gargantua megragadja Csodanőt, aki alig kap levegőt és az állat szorításában a bajba jutott hölgy klasszikus képét jeleníti meg. Az ilyen jellegű képsorok nem ritkák a sorozatban, ez pedig a fentiek tekintetében nem is olyan meglepő. Richard J. Gray II. a képregények kapcsán így fogalmazza meg a jelenséget:

„A »dögös« női szuperhősök bevonása a képregények világába évtizedek óta divatos [...] a kiemelt női képregénykarakterek közül sok nem volt több, mint a férfi fantázia élénk és sziporkázó [*vivacious and scintillating*] kreációja. Még egy olyan erőteljes figura is, mint Wonder Woman ostorokat, karpereceket, láncokat hordott, ami alig burkoltan a férfi szexuális vágyakra reagált.” (Gray 2011: 75)

Tehát annak ellenére, hogy Csodanő képernyőre kerülése nem váratott magára túlságosan sokáig férfi elődei után, a képregény feminista olvasata nem érvényesült a televíziós sorozatban. Míg a *Wonder Woman* első évada kiforgatta az amazontársadalom értékeit, és azokat antifeminista megközelítésben tálalta, addig a második és harmadik évad, bár helyreállította a matriarchátus pozitív fényét, mégis háttérbe szorította és a szőnyeg alá söpörte ennek a női köteléknek és a matriarchális társadalomnak a fontosságát. A hetvenes évek végén így a sorozatban nem tudott érvényre jutni a képregényben oly lényeges szerepet betöltő feminista üzenet; erre egészen a 2017-es filmváltozatig várni kellett. Közben a *Wonder Woman* képregényekben egyre inkább láthatóvá váltak a feminizmus „harmadik hullámának olyan elemei, mint a diverzitás és individuális sokrétűség, feminizmus és nőiesség, a narratíván és irónián keresztül a kulturális kritika, valamint az ezen fogalmakhoz kapcsolódó aggályok” (Cocca 2014: 98).

Az erős és tette kész női karakterek hatása

Annak ellenére, hogy a *Wonder Woman*-sorozat feminista szempontból nem váltotta be a hozzá fűződő reményeket, a televíziós sorozatok világában mégis nagy jelentőséggel bírt, hiszen az első olyan szériák között volt, amelyekben női főszereplője volt egy akciósorozatnak. A *Wonder Woman* mellett a hetvenes-nyolcvanas években ilyen úttörő sorozatnak számított még a *Cagney és Lacey* és a *Charlie angyalai* is, újdonság jellegük pedig abban állt, hogy ezek a női karakterek olyan szerepkörben, tevékenységben és olyan zsánerben jelentek meg, amelyek addig szinte kizárólag férfiszerepekhez kapcsolódtak. A férfias munkakörbe helyezett nők megjelenítése viszont továbbra is erőteljesen a férfi fantázia kielégítését szolgálta, és mivel a hagyományosan nőinek tekintett szférák, kapcsolati rendszerek nem kaptak hangsúlyt, ezekben a szériákban inkább csak a nemi szerepek megfordításáról lehet beszélni. Ehhez képest a kilencvenes években megjelenő női főszereplős akciódramákban (melyek előfutárának tekintjük a fent említett sorozatokat) már nem egyszerűen férfi feladatkörrel bíró női karakterek vannak, hanem, ahogy a már idézett Amanda D. Lotz vizsgálja, fókuszba kerül a női szereplők kapcsolatrendszere, családja, azok az általában a női szférával társított sajátosságok, amelyek korábban a családi szituációs komédiákban, szappanoperákban, női drámasorozatokban kaptak helyet. Ahogy a boszorkányokkal foglalkozó fejezetben bemutattam, ezeknek a sorozatoknak a hősnői gyakran bírnak természetfeletti vagy szupererővel azért, hogy a női karakterek „szokatlan” erejét vagy esetleges hatalmi fölényét legitimálják a történetben (Lotz 2006: 68). Ilyen sorozat például a *Xena, a harcoshercegnő* (*Xena: Warrior Princess*. John Schulian, Rob Tapert, 1995-2001), a *Buffy, a vámpírok réme* (*Buffy the Vampire Slayer*. Joss Whedon, 1997-2003) és a már elemzett *Bűbájos boszorkák*. Ezeknek a nőközpontú akciódramáknak az újdonság ereje a narratív hibriditásban van. Ahogy már láthattuk, ezek a női karakterek külső megjelenésükkel még mindig a férfi nézők fantáziáját szolgálják ki, démonizálják a hegemon maszkulinitás képviselőit, és helyettük egy alternatív, nemhegemon maszkulinitást tüntetnek ki a rokonszenvükkel. Annak ellenére, hogy a három fentebbi széria nem képregényhősöket szerepeltet, mégis a női szuperhőssorozatok elődeinek tekinthetők, hiszen női főszereplőik olyan erővel rendelkeznek, melynek révén férfitársaikkal szemben erőfölényhez jutnak. Lotz nőközpontú akciódrama terminusa a szuperhőssorozatok kapcsán abból a szempontból is fontossá válik, hogy mintát szolgáltat a kétezres és kétezzer-tízes években megjelenő epizodikus és szerializált történetvezetést keverő, szuperhősöket szerepeltető szériáknak, és felveti az ezekben szerepeltetett női karakterek ábrázolásának kérdését is.



A kétezres években az *X-men*-sorozat újra beemelte a köztudatba a szuperhősöket. A televíziós csatornák is több szériával próbálkoztak, hogy meglovagolják a mutánsok népszerűségét, de csak két olyan említésre méltó sorozat készült ekkor, melyek a mai napig meg tudták őrizni a népszerűségüket: az egyik a *Smallville* (Alfred Gough, Miles Millar, 2001-2011), a másik a *Hősök* (Heroes. Tim Kring, 2006-2010). Előbbi Superman tini- és fiatal felnőtt éveit mutatja be, ennek köszönhetően a kihívás, hogy Clark hőssé váljon, erőteljesen összekapcsolódik a pubertáskori nehézségekkel és az első szerelmi vívódásokkal. Valamint, ami miatt Shahriar Fouladi szerint igen nagy népszerűségnek örvendett, az nem más volt, mint a szörnyeteg [*monstrosity*] fogalmának beépülése a tini Superman képébe, amely a szintén tini nézők személyes félelmeivel és vágyaival áll kapcsolatban (Fouladi 2011: 162). A *Smallville*-lel szemben a *Hősök* nem egy létező képregényt vett alapul, mégis a szuperhőstörténetek közé tartozik, mivel több kiemelt szereplője is szupererővel rendelkezik, számunkra pedig amiatt érdekes, hogy köztük több erőteljes női karaktert is találunk. Havas Júlia Éva a *Hősök*ben az anyafigurákat vizsgálja, elsősorban az „Anyá-Kurva” archetípusok mentén, mivel az általa bemutatott anyák a sorozatban vagy kirakatkarakterek, és nem rendelkeznek valódi, mély karakterrajzzal, vagy olyan uralomra törő anyák, akik azáltal válnak megkérdőjelezhető figurákká, hogy hatalmat akarnak szerezni a fiuk felett. Vizsgálatában a *Hősök* szereplői közül Niki/Jessica (Ali Larter) kap igazán nagy hangsúlyt, hiszen a karakter egy hasadt személyiségű nő, akinek két énjé az Anyá-Kurva ellentétpár két végén áll, Nikiként egy egyedülálló, halkszavú anya, Jessicaként pedig szupererős gyilkos, a két én pedig egymást váltva bukkan fel, ahogy Havas írja „Jessica a Kurva jegyeit is felveszi; érzéketlen, rideg és manipulatív *femme fatale*-lá válik [...] Jessicával szemben Niki karaktere döntésképtelen, félnék nő, akinek állandóan morális aggályai vannak, testileg-lelkileg gyenge” (Havas 2008: 61).

Ahogy a *Hatalmas kis hazugságok* kapcsán már kitértem rá, Havas az archetipikus megközelítéssel a klasszikus hollywoodi mozi nőábrázolásának konvencióját veszi alapul, és véleménye szerint ez mit sem változott a kétezres évek televíziójában, legfeljebb ezen archetípusok alakváltozataival találkozhatunk. Ezzel ellentétben a mozgóképes tartalmakban a nő reprezentációja jelentős változásokon ment át, a második hullámos feminizmus pszichoanalitikus megközelítései már nem érvényesek, helyette ezeket a fogalmakat egy skála végpontjaiként kell elképzelni, amely skálán az archetipikusnak vélt tulajdonságok keverednek és sajátos konstellációkat hoznak létre. A

*Hősök* esetében már az a tény is jelentőséggel bír, hogy a sorozatban több kiemelt női szereplőt is találunk, akik valamilyen szupererővel rendelkeznek – ezzel ellentétben a *Smallville*-ben csak szórványosan találkozhatunk szuperhősnőkkel, ha felbukkan egy-egy, akkor is csak rövid ideig marad a történet szerves része. Még inkább megkérdőjelezi Havas archetipikus olvasatának érvényességét az, hogy a *Hősök*ben már az első évad végén láthatjuk, hogy Niki képessé válik a benne rejlő szupererő irányítására, amiben éppen Jessica fog neki segíteni. Ez pedig azt bizonyítja, hogy a sorozat nem tisztán archetipusokat reprezentál, hanem a női szerepmodellek átalakulását szorgalmazza.

## Az univerzum-éra – Arrowverse

A szuperhőssorozatok tekintetében a következő jelentős változást a 2010-es évek hozta el, mivel ahhoz hasonlóan, ahogy a mozikat elárasztották a képregényfilmek, a televíziós csatornákon is egyre több szuperhőst szerepeltető széria jelent meg. Ezek különlegessége valójában abban rejlik, hogy a korábban már említett univerzumépítés kezdi a televíziót is jellemezni, így az egyes szériák látványosan összefonódnak, sőt egymásból nőnek ki. Ennek egyik legszemléletesebb példája az Arrowverse, és ennek az új „univerzum-érának” a jellemzésekor elsősorban az ehhez tartozó sorozatokra fogok alapozni. Általánosságban elmondható erről az új korszakról, hogy eljövételéhez nagyban hozzájárult a szuperhősfilmek népszerűvé válása és a technikai fejlődések, hiszen „a szuperhőszsáner a technológián keresztül folyamatosan bővül, [...] a digitális technológia kiterjesztette a zsánerrel kapcsolatos élményünket” (Gilmore and Stork 2014: 4). Bár a televíziós szuperhős-univerzumban az Arrowverse remekül szemlélteti a meghatározó trendeket, de az ide tartozó szériák még látványosan a patriarchális rend fenntartói a férfi szereplők dominanciája miatt.

Az Arrowverse nevét az univerzum nyitó sorozatáról, *A zöld újászból* (Arrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, 2012-2020) kapta, de beletartozik még a *Flash – A Villám* (The Flash. Greg Berlanti, Geoff Johns, Andrew Kreisberg, 2014-), amelynek főhősét először *A zöld újászban* ismerhettük meg, *A holnap legendái* (Legends of Tomorrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, Phil Klemmer, 2016-), amely az előző két sorozatban már felvezetett hőseket és gonosztevéket választ

főszereplőinek, a *Supergirl* (Ali Adler, Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, 2015-), amely a második évaddal költözött a CW csatornára és lett az Arrowverse szerves része, és a 2019 őszén indult *Batwoman* (Caroline Dries, 2019-)<sup>38</sup>. A készítőik személye többségében azonos, ami szintén elősegíti a sorozatok összefonódó univerzumának építését. De az alkotócsoporthoz kívül az is közös, hogy egyazon univerzumban játszódnak a sorozatok, továbbá a sorozatok narratív szerkezetében, karakterkészletében is több egybeesés figyelhető meg.

*A zöld íjász, a Flash, a Supergirl és a Batwoman* egyaránt egy hős vagy törvényen kívüli igazságosztó karakterének megalapozásával kezdenek, részletesen bemutatják a hős motivációit, azt, hogy mi készíteti arra, hogy álruhát öltson és megvédje szeretett városát. A címszereplő hős mindazonáltal nem sokáig marad egyedül a gonosszal való küzdelemben, a szériák már az első epizódokban segítőtársakat rendelnek hozzá – tudósokat, informatikusokat, kormányügynököket –, akik az egyes problémák megoldásában szakterületüknek megfelelően segítik a címszereplőt. Ennek a segítői körnek a tagjai az évadok során barátokká, családtagokká válnak, és többen közülük maguk is hősökké lépnek elő, törvényen kívüliek lesznek, ezáltal pedig egy folyamatosan növekvő szuperhőscsapatról beszélhetünk, ami erőteljesen meghatározza a szuperhőszsánert mind a mozivászonon, mind a tévé képernyőjén. Annak ellenére tehát, hogy a fenti sorozatok címei egy individuális hősre utalnak – kivéve *A holnap legendái* esetében<sup>39</sup> –, az Arrowverse számos szuperhőst használ, akik együtt dolgoznak, a csapatok összetétele folytonosan bővül és változik, az egyes csapatok tagjait pedig a crossover epizódokban és eseményekben<sup>40</sup> egyesíti az univerzum. Az Arrowverse szuperhősei lehetnek metahumánok – *Flash* –, földönkívüliek – *Supergirl* –, szuperhősi mivoltukat köszönhetik valamilyen technológiai vívmánynak (például az Atom), vagy magasszintű harci képességüknek, mint a Zöld Íjász. Tehát rendkívül széles palettán mozognak a hősök képességei, amivel a sorozatok a látvány tekintetében is kihasználhatják a technológiai lehetőségeket.

Az idetartozó sorozatok erős epizodikus szerkezettel bírnak, ami az egyes részekben felmerülő problémákra, az epizodikus ellenségek legyőzésére összpontosul.

---

<sup>38</sup> A *Batwoman* nem tárgya a dolgozatnak, mivel 2019 előtt indult szuperhőssorozatokat kerülnek terítékre.

<sup>39</sup> Ahogy említettem, ez a sorozat már eleve felvezetett karaktereket gyűjt össze, akiknek az igazán nagy kihívás, hogy hogyan válhatnak hősökké.

<sup>40</sup> Több részes crossover esemény, amely az egyes sorozatokat egy adott közös eseménnyel köti össze, ennek megoldását pedig több estén keresztül az egyik sorozatból a másikba átvezetve láthatjuk.

Ezt a strukturális elemet nevezhetjük egyszerűen „heti gonosztevőnek” is, hiszen ezeknek a szálaknak az adott epizódban le kell záródnia, megoldásra kell jutni, hogy nyugvópontra érjen a történet. Eközben minden epizódban fel-felsejlik hol kisebb, hol nagyobb hangsúllyal az „évados gonosztevő”, akivel az évad végén kerül sor a nagy összecsapásra, de az epizód végi cliffhangerök is gyakran már erre az eseményre utalnak. Már ez az évadon átívelő szál és a cliffhanger használata is a sorozatok szeriális szerkezetéhez tartoznak, valamint a szeriális jellemzi a szereplők kapcsolati hálóját és a karakterfejlődést is. A szeriálisan reprezentált kapcsolatokban hangsúlyosak a hősök visszatérő személyes és morális problémái, az erős családi kötelek és a romantikus kapcsolatok bemutatása – ami a szappanopera szeriálisára emlékeztet. Ezek a sajátosságok Lotz narratív hibriditásának feleltethetők meg, az univerzumépítésből következő sorozatok közötti összefonódás, a nézői figyelem easter eggokkal jutalmazása pedig a Mittel-féle narratív komplexitásnak, ami a kitartó és hűséges nézőknek extra élményeket kínál. Érdeemes megemlíteni, hogy a nagyszámú, 22-23 epizód évadonként<sup>41</sup> a sorozatok hullámzó minőségét eredményezi, amivel a minőségi televíziós sorozatok közötti helyzetük megkérdőjelezhető. De hogyan is jelennek meg ezekben a szériákban a nők? Miért nem csak a *Supergirl*-ről beszélünk, ha már a női főszereplőkkel foglalkozunk?

Míg ezekben a sorozatokban a korábbiakhoz képest látványosan megnövekedett a női szereplők száma és jelentősége, hiszen szinte fele-fele arányban oszlanak meg a férfi és női szereplők – amire a *Bosszúálló*-filmekben sincs példa –, a nők az eseményeket befolyásoló ágensekként szerepelnek, és több olyan női karaktert is találunk, akiknek az ereje megegyezik a férfihősével. Ezek a látható változások mindenképpen pozitívumok a szuperhőszáner és az akciósorozatok tekintetében egyaránt, hiszen nagyobb láthatóságot, több női azonosulási pontot kínálnak. Ennek ellenére azok a szerepek, amelyekben ezeket a változatos női karaktereket láthatjuk, annyira nem idegenek a korábbiaktól. A női szereplők elsősorban támogató figurákként, a szerelmi érdeklődés tárgyaként jelennek meg, még akkor is, amikor mellékesen az akcióhoz szükséges informatikai tudással is ők rendelkeznek. Ez leglátványosabban Flash (Grant Gustin) szerelme, Iris (Candice Patton) figurája kapcsán figyelhető meg, aki a folytonos szerelmi évődés, a kapcsolati problémák mentén kap jelentős történetiszálát. A szerelmesek problémáit gyakorta az okozza, hogy Flash meg akarja óvni Irist, ezért titkolózik előtte – ezek a magánéleti problémák viszont jellemzően a klasszikusan nőinek tekintett

---

<sup>41</sup> A *holnap legendái* esetében 16-18 epizód.

szappanopera sajátjai, így Iris karaktere nem hozott nagy változásokat. Hasonló karakter Felicity (Emily Bett Rickards) *A zöld újászban*, némi különbséggel, ami a karakter geek jellegéből adódik: a lány először a számítógép mögül segíti az Újászt (Stephen Amell), a románc csak később kezd el kibontakozni. Ezeknek a különbségeknek köszönhetően Felicity aktívabban része a történeteknek, hiszen tudásával is hozzájárul a csapat eredményességéhez; a geek jegyek megbolygatják a klasszikus női karakterábrázolást, az évadok előrehaladtával azonban a szerelmi szál túlsúlya látványossá válik, és a geek jegyek is visszább szorulnak, bár nem tűnnek el teljesen. Felicity karaktere ebből a szempontból a Thor-filmek Jane-jéhez (Natalie Portman) hasonlít: míg az első filmben hangsúlyos, hogy Jane okos és elhivatott asztrofizikus, addig a második részben a szerelmi kapcsolat fontossága, Jane Thor (Chris Hemsworth) utáni vágyódása és az esendő és megmentendő nő képe válik erőteljesebbé, ami a korábbi pozitív képhez képest mindenképpen visszalépést jelent (McSweeney 2018: 143). A *Flash* és *A zöld újász* jellemzője továbbá a hiányzó anyafigura, ami ugyan egyszerű pszichológiai fogás is lehet a nézői empátia kiváltására, mégis, ha a kérdéses problémának a nyugati kultúra nukleáris családmódeljében és főként ennek reprezentációjában betöltött szerepét nézzük, lehet, hogy ideológiai jelentősége is van. Mint Dragon Zoltán fogalmaz, „a tradicionális hollywoodi elbeszéléstechnika alapvetően az ödipális pálya elvei szerint működik” (Dragon 2011: 215), Hódosy Annamária szerint pedig „a függetlenségi harcként bemutatott vagy azt idéző sci-fik szükségképp ödipális meseként strukturálódnak, ahogyan a politikai küzdelmeket bemutató modern hazafias narratívák általában” (Hódosy 2015). Ha feltételezzük, hogy itt is ez történik, akkor az anyahiány a preödipális anya-fiú kapcsolatot és az Ödipusz-komplexust is felidézheti, amelynek során a család uraként fellépő Apa szerepe háttérbe szorítja az Anyáét. Így az anya hiánya, halála és az anya visszaszerzése iránti vágy újra és újra visszaemeli a hősöket a preödipális szakaszba, majd amikor elfogadják, hogy semmit sem tehetnek anyjuk visszaszerzése érdekében, újból visszaíródnak a Törvénybe – és ezzel pszichoszexuális értelemben is a patriarchális rend fenntartóinak sorába szegődnek. Míg az Újász anyja erős, aktív nőfigura, akit a második évad végén megölnek, addig Flash anyját gyermekkorában a fiú szeme láttára ölik meg, ami a hős motivációit meghatározó traumatikus élményként jelenik meg a sorozatban, s így szintén nem hoz újat a nap alatt.

Újdonságként a női hősök felé fordulhatunk, akik bár gyakran bírnak azonos vagy nagyobb mértékű erővel, mint férfi társaik, a döntéshozatal továbbra is a férfiak kezében

van, emellett a szupernők először vagy ellenséges erőként jelennek meg, akik a főszereplő hatására állnak át a jó oldalra – tehát elvesztik önálló döntési körüket –, vagy pedig a férfi hősök női megfelelőiként láthatjuk őket. Ez alól Supergirl (Melissa Benoist) sem kivétel, hiszen Superman (Tyler Hoechlin) hatására veszi fel a hősruhát, ami újfent a férfitől való függést, és ezekben az esetekben ráadásul férfitől való eredetet mutat, hiszen ezek a maszkot öltött nők a férfi hősök másaiként jelennek meg, mint az Íjász húga, Spuri [*Speedy*] (Willa Holland) vagy a Flash női megfelelője Fürge Jesse [*Jesse Quick*] (Violet Beane) is. Ezek a női hősök minden esetben férfi megfelelőjükhöz képest határozzák meg önmagukat, gyakran az ő segítségére hívják életre titkos énjüket. Így bármennyire is ünneplendő, hogy sok női hőssel találkozunk ezekben a szériákban, az ilyen figurák a férfi hősök származékai, amit szem előtt kell tartanunk. Az ellenségképet jól szemlélteti a *Flash*ből Caitlin Snow (Danielle Panabaker) karaktere, aki a Flash csapatát erősítő tudós, de az időközben kialakult képességeit nem tudja irányítani, aminek következtében létrejön egy másik személyisége, és Gyilkos Faggyá [*Killer Frost*] válik, aki az engedetlen [*unruly*] nő képét idézi meg.

A fékezhetetlen vagy engedetlen nő figurája leginkább a boszorkányokról szóló feminista diszkurzusokból ismerős. Az engedetlen nőt egyrészt azért kapcsolhatjuk a boszorkány figurájához, mert valamilyen természetfeletti erővel rendelkezik, amely gyakran kontrollálhatatlan vagy rémisztő addig nem látott nagysága miatt. Az engedetlensége továbbá abból adódik, hogy lázadó figura, aki szembeszegül a férfiuralmi rendszerrel, nem enged a patriarchális nyomásnak, sőt harcol az ellen. Ezen tulajdonságok miatt az engedetlen boszorkány képe a feminista diszkurzusok számára a női hatalomról szóló fantázia és az elnyomás elleni lázadás reprezentációjaként fontos előkép (Hódosy 2019: 53). Az engedetlen boszorkány képe köszön vissza mindazon szupererővel rendelkező női karaktereknek az ábrázolásában, akik nem képesek uralkodni szupererejükön, még pontosabban fogalmazva pedig azokban, akik szupererejük használata közben nem képesek saját magukat kontrollálni, felülkerekedni a mindent elsőprő energián – azaz nem hajlandók beilleszkedni a patriarchális rendszerbe. A szuperhősnarratívák konzervatív hajlandóságát jelzi, ha az ilyen figurákat, illetve erejüket meg kell fékezni, meg kell szelídíteni, hogy a történet pozitív karaktereivé válhassanak. A *Hősök* Nikijéhez hasonlóan Gyilkos Fagy ereje is negatív, Caitlin csak fokozatosan tanul meg uralkodni képessége felett, a fentieknek megfelelően a fékezhetetlen „másik” nőt lassan betöri, ezzel viszont ereje is látványosan csökken, szinte el is tűnik. A zsáner

itt tehát még nem bírja el az olyan nagy erővel bíró női figurát, aki nem képes önuralmat gyakorolni maga felett – erre egészen *Az Esernyő Akadémiáig* (The Umbrella Academy. Jeremy Slater, 2019-) kellett várnunk, amelyben Vanya (Elliot Page) addig szunnyadó, de apokaliptikus méreteket öltő ereje kitör és mindent elpusztít, a lányt viszont ezek után sem veti meg családja, sőt éppen ekkor érkeznek a segítségére.

A hol gonosztevéként, hol hősként feltűnő Fekete Kanári [*Black Canary*] esete azáltal válik igazán érdekessé, hogy *A zöld íjász* évadai során több olyan női karakterrel találkozunk, akik felöltik a Kanári kilétét akár egyszerre is, ami a szóban forgó hős behelyettesíthetőségét jelzi, akit ezáltal szintén nem lehet a női ábrázolás pozitív alakjának tekinteni. Ezt tovább erősíti, hogy a Kanári jelmeze és megjelenése erőteljesen szexualizált, ez pedig nem új keletű a női képregényszereplők kapcsán. Amint azt Romagnoli és Pagnucci írja, „A női szuperhősök a túlzott szexualizáció áldozatává váltak [...] Szinte teljes egészében esztétikai oka van a szuperhősnők öltözékének” (Romagnoli & Pagnucci 2013: 90-91). A Fekete Kanári öltözéke éppen ezt példázza, hiszen milyen gyakorlati és funkcionális oka lenne a hosszú szőke parókának (a korai évadokban), a feszes, testhez simuló bőrruhának és a dekoltázs kihangsúlyozásának? A harcban ezeket nem kamatoztatja, a patriarchális férfitekintetet viszont így tökéletesen kielégítheti.

De mi a helyzet a *Supergirl*lel? Hiszen a *Supergirl* már pusztán a címével egy feminista csavart sejtet, amit a sorozat nem tud teljesen megvalósítani. Mindenképpen pozitív változás, hogy végre egy női szuperhős van a középpontban, akit erős, törvényes hatalommal rendelkező nők vesznek körül (a főnöke, a testvére) és támogatnak, és akik példaképekként is szolgálhatnak Supergirl számára. Ezt a feminista potenciált kívánja erősíteni azoknak a vendégszereplőknek a sora, akik maguk is játszottak korábban szuperhőssorozatban, például Laura Vandervoort<sup>42</sup> vagy Lynda Carter. Mindezek mellett viszont mégis azt kell mondanunk, hogy bármennyire is nagy hatalommal rendelkező női figura Supergirl, mégsem sikerül ténylegesen feminista ikonná válnia a CW univerzumában. Ennek egyik fő oka a már fentebb említett eredet, miszerint Superman hatására válik igazságosztóvá, akihez képest mindig (kis)lány marad (ahogyan azt a neve is jelzi). Másrészt az Arrowverse-ben elfoglalt helye, státusza is jól mutatja, hogy az Íjász és Flash mellett csak harmadik lehet, a közös akciókban az irányítás az előbbieké marad, míg Supergirl remek csapatjátékosnak bizonyul, olyannyira, hogy a 2018-as crossover

---

<sup>42</sup> A *Smallville*-ben ő alakította Supergirlt.

eseményben még Supermant is magával hozza. Autoritása az Arrowverse-en belül tehát mindenképpen megkérdőjeleződik. Miközben az erőviszonyokat tekintve erőfölényben van társaival szemben, addig a férfi-női szerepelosztások miatt inkább követő, mint irányító figurának bizonyul; karaktere a segítők, támogatók közé kerül, ami a fentebb bemutatott női szerepeknek felel meg.

## A feminista szuperhőssorozat

Miközben újabb és újabb szuperhősszériák jelennek meg, a szuperhősnők szerep- és hatásköre lassan változik, amiben szerepet játszanak a televízióban megjelenő alkotásokra vonatkozó szigorú szabályozások és a közönségigények szem előtt tartásának követelménye. Már csak azért is, mert ez utóbbi a reklámbevételeket is befolyásolja, a kábeltelevíziók egyik fő finanszírozási pillérét pedig még mindig a reklámblokkok és a termékelhelyezések adják. Éppen ezért az újdonságot hozó szériákat nem a televíziós csatornákon, hanem a streaming szolgáltatóknál kell keresnünk. Így találhatunk rá a *Jessica Jones*ra. Itt egy gyors kitérőt kell tennünk, hogy látható legyen, milyen médiakörnyezetre van szükség, hogy egy ilyen sorozat létrejöhesse.

A *Jessica Jones* 2015-ben debütált a *Netflix*en. A streaming szolgáltatók között élenjáró *Netflix* erőteljesen átalakítja magáról a televízióról való elképzeléseket, domináns kihívója a lineáris, azaz hagyományos televízióknak, a nézési gyakorlatoknak és a nemzeti médiarendszereknek egyaránt, és sorozatai minőségének köszönhetően az utóbbi évek során az *HBO* versenytársává vált.<sup>43</sup> A binge-watching a *Netflix* nézői gyakorlatát jellemző tartalomfogyasztási mód, ami ahogy nézői gyakorlattá vált, úgy a *Netflix* strukturális felépítésében is ez lett a meghatározó, hiszen a csatorna a tartalmakat a nézői preferenciák, a korábbi tartalomfogyasztás alapján rendezi, így az egyes nézők számára más és más kategóriákat és ajánlásokat hoz létre. A nemzeti médiarendszerekkel szemben mindez azáltal kínál alternatívát, hogy nemzetközileg egyszerre teszi elérhetővé az eredeti tartalmakat, gyakran az adott ország nyelvi specifikációjával kiegészítve. Nagy hangsúly kerül továbbá a diverzitásra is, azaz a faji, etnikai sokszínűsége, a

---

<sup>43</sup> Mareike Jenner részletesen foglalkozik a streaming szolgáltatóval, én most röviden mutatom be Jenner alapján a legfőbb sajátosságokat. (Jenner 2018)



többszínűségre, a gender reprezentációkra, a fogyatékosok reprezentációjára. (Jenner 2018)

A *Jessica Jones* egy ilyen platformra érkezett, ahol a hatalmas előfizetői bázisnak és a diverzitásnak mint tartalomkészítési elvnek köszönhetően végre igény mutatkozott egy olyan női szuperhősre is, akinél komolyan felmerülhet a feminista jelző használata. A *Jessica Jones* szintén címszereplőjéről kapta nevét, aki egy magánnyomozó irodát vezet: ennek a tematikának, a főszereplő nő hangjának és a sorozat színvilág- és hangulatbéli tónusainak köszönhetően a sorozat erős noir stílussal rendelkezik, ami erőteljesen elválasztja a korábbi szériáktól. Jones detektív figurájának – ami szintén a noir jegyeket erősíti – már önmagában a munkaköre is biztosítja, hogy a tekintet aktív birtokosa és az, hogy cselekvő pozícióban látjuk, ezt az évadok során hősstátusza tovább erősíti. Mindezt tovább fokozza Jessica (Krysten Ritter) emberfeletti ereje, amelynek segítségével könnyedén a férfiak fölé kerekedik a harcban – ezt magánnyomozói minőségében is kihasználja, főként, ha nők védelméről van szó. Mindemellett Jessica poszttraumatikus stressz szindrómában szenved, ami egy szintén szuperképességgel rendelkező férfi miatt alakul ki. Az első évad antagonistája, Kilgrave (David Tennant), azzal, hogy kimond valamit, bármire rá tudja venni az embert: így tett Jessicával is, akit kihasználta és a hatalmában tartott – Jessica maga is áldozat tehát, amivel az alkoholizmuson keresztül próbál megbirkózni.

Lotz terminusát átalakítva a *Jessica Jones* egy nőközpontú akciódráma szeriális szerkezettel, melyben az egész évad a nagy esemény felé halad, az epizódok ezt az átívelő történetet építik, amiben Jessicának szembe kell néznie az adott évad kihívásával és önmaga hőssé válásával. Lotz fogalmának indokolt használatát mutatja az is, hogy a sorozat több különböző női karaktert szerepeltet, akik Jessica segítségére érkeznek a történet egyes pontjain, tehát a nők közötti kapcsolat, összetartás újfent terítékre kerül. Fontos, hogy a nők közötti beszélgetések témái minimálisan vonatkoznak a szerelmi évdésre, a férfi utáni epekedésre, ehelyett a nyomozást, a hőssé válás folyamatát, a morális kérdések felszínre kerülését tematizálják. A szerelmi kapcsolatok tekintetében szintén érdekes, hogy – a Kilgrave-vel való leszámítva, hiszen az egy abuzív kapcsolat – mindegyikben a női fél jelenik meg irányító erőként, a női szereplők döntései befolyásolják a kapcsolatok alakulását, ugyanakkor a szerelmi kapcsolatok elenyésző fontosságúak az évadok eseményeiben – ez alól a leszbikus Jeri (Carrie-Anne Moss) kapcsolatai kivételek, de ez a különbség éppen azért tekinthető pozitív változásnak, mert nem a heteronormatív

szerelmi kapcsolatoknak ad hangot. Szintén Lotz kategóriájának felel meg a férfi karakterek típusainak vizsgálata, mivel Kilgrave egyértelműen a démonizált hegemon maszkulinitás képviselője, vele szemben Malcolm (Eka Darville) áll, aki szintén Kilgrave áldozata, és aki fokozatosan Jessica nyomozótársává lép elő a három évad során. Malcolm az első évad második felében és a második évadban a Lotz által nemhegemónnak nevezett alternatív maszkulinitásnak felel meg, ez a harmadik évadban a férfi szerelmi kapcsolatai miatt meginog; ekkor külsőleg is inkább a hegemon maszkulinitást képviseli – az öltönyök viseletével, az üzletember szintén démonizált figurájának megjelenítésével –, de az évad végére visszabilen.

A Jessicával szexuális kapcsolatba kerülő férfiak változatos skálán mozognak. Mind a három évadban más-más férfival kerül szexuális kapcsolatba, miközben mindhárom férfi különböző férfitípusokat képvisel, és különböző választási lehetőségek elé állítják Jessicát. A sorozat végére mindazonáltal Jessica a szingli életet választja és elfogadja önnön hősi mivoltát. Az első évadban Luke Cage-dzsel (Mike Colter) kerül romantikus kapcsolatba, aki mondhatni Jessica férfi megfelelője: a lányhoz hasonlóan egy orvosi beavatkozás következtében szuperképességre tett szert, szintén traumatizált múlttal rendelkezik, és ahogy Jessica, ő is segíteni akar az ártatlanokon, a szexuális aktusok során pedig a kiegyenlített erőviszonyoknak köszönhetően az ágyban is egyenlő partnereknek bizonyulnak. A második évadbeli egyedülálló apa figurája azért említésre méltó, mert az általa kínált családi idill a posztfeminizmus logikájának felel meg, amely szerint a nők a meghódított publikus szférát önként adják fel, hogy visszavonuljanak a családi élet privát szférájába (Negra 2009: 25), a második évad végén pedig egyértelműen ezt az értelmezést támasztja alá az a jelenet, amikor Jessica csatlakozik az asztalnál apához és fiához, ezáltal úgy tűnik, beilleszkedett újdonsült családjába. Ez a családi boldogság viszont a harmadik évad elejére eltűnik, Jessica újra szingli, ami azt sejteti, hogy ez a posztfeminista idill nem sokáig tartható, Jessica pedig kénytelen tovább haladni a hőssé válás útján. Harmadik évadbeli férfi partnere szintén egyfajta tükörképe a lánynak, viszont teljesen más szempontból, mint Cage. Erik (Benjamin Walker) szintén egy különleges képesség birtokosa, empatikus erejének köszönhetően képes megérezni a másokban rejlő jóságot és gonoszságot – ha utóbbit túlságosan sokáig érzékeli, megbetegszik –, képességét pedig arra használta, hogy megszarolja azokat, akikben gonoszságot észlelt, majd akkor kezd a jó útra térni, amikor Jessicával találkozik. Hasonlóságuk abban figyelhető meg, hogy mindketten el akarják kerülni a „nekik szánt”

utat, Jessica a hősi identitás elfogadását, Erik azt, hogy a képességével bűnözők elfogását segítheti. Kettejüknek egymást támogatva sikerül elfogadniuk sorsukat, és bár az évad és sorozatzáró epizódban szétválnak útjaik, már mindketten a helyes ösvényen járnak. Ahogy látható, Jessicának a végső boldoguláshoz nincs szüksége romantikus partnerre, aki mellette áll jóban-rosszban, ugyanakkor az évadok során felbukkanó férfiakkal kölcsönösen jó hatással vannak egymásra, segítenek egymásnak a továbblépésben, irányt mutatnak egymásnak, hogy a végén önállóan boldoguljanak.

Terence McSweeney a Marvel Cinematic Universe-t vizsgáló könyvében a Marvel-sorozatokkal is foglalkozik, amelyek közül nagy hangsúlyt fektet a *Netflix* szuperhősszériáira, köztük a *Jessica Jones*-ra. A sorozat kapcsán a címszereplőt az MCU más női karaktereivel összevetve Jones újdonságerejére világít rá:

„Jessica minden bizonnyal figyelemre méltóan egészíti ki az MCU női karaktereit, amelyekről láthattuk, hogy igen korlátozottak a jellemük komplexitását tekintve: a képességei egyáltalán nem kapcsolódnak a neméhez (lásd Fekete Özvegy, Skarlát Boszorkány, Lorelei), nem visel szexuálisan provokatív öltözéket (Fekete Özvegy, Lady Sif), nem infantilizált (Skarlát Boszorkány, Jane Foster), nincs a narratíva peremére szorítva (Gamora, Hope Van Dyne), a harci stílusa sem szexualizált (Black Widow), ráadásul nincs szüksége egy férfira azért, hogy megmentse (Pepper Potts, Betty Ross, Gamora, Skarlát Boszorkány), és azért sem, hogy meghatározza (Jane Foster). Hibáktól nem mentes és sebezhető ugyan, de ezek a jellemvonások teszik még emberibbé és végeredményében gazdagabb karakterré.” (McSweeney 2018: 227)

A Kilgrave-vel való kapcsolat, az ezzel való szembenézés az, ami először Jessica hőssé válását motiválja, és ennek feminista jellegét meghatározza. Kilgrave Jessicában az engedelmes, betörhető nőt akarja látni, a hősnőnek pedig meg kell felelnie ennek a képnek, az irányítható és passzív nő maszkját (Doane 2000) kell felölnie, aki úgy cselekszik, ahogy ura és parancsolója fütyül. Ezzel tudja becsapni a férfit, így tud hozzá közel kerülni, hogy megölhesse – ami az évad egyik súlyos morális kérdése Jessica számára. Jessica első évadbéli hőssé válása a rape-revenge műfaj hősének karakterfejlődésével mutat hasonlóságot. Azáltal tud tehát győzelemre jutni, ha eljátssza a feminizmus által kritizált hagyományos női szerepet, ezáltal pedig az is hangsúlyossá válik, hogy az évad gonosza a hagyományos patriarchális értékek képviselőjeként bukik

el. Ehhez hasonlóan a harmadik évad férfi gonosza is ezt a hegemon maszkulinitást képviseli, mivel a sorozatgyilkos Sallinger (Jeremy Bobb) magát a patriarchátus csúcsaként képzei el. Ezt támasztja alá, hogy polihisztor, számos diplomával rendelkezik, valamint jól képzett birkózó is. Sallinger újra és újra kijátssza Jessicát, kihasználva azt, hogy a nő meg akarja védeni szeretteit és azt, hogy Jessica az igazságszolgáltatásra kívánja bízni a férfit, nem akarja megölni. Végül sikerül kicseleznie és rács mögé juttatnia a sorozatgyilkost, így a sorozat ezt a típusú férfiasságot kétszer is elmarasztalja és eltörlendőként mutatja fel.

Ugyanakkor a női oldalon is többféle nőtípussal találkozhatunk, köztük nem egy olyanal, aki ellenerőként jelenik meg a sorozatban. A leszbikus Jeriről morálisan megkérdőjelezhető tettei és indítékai nyomán nem jelenthetjük ki, hogy a *Jessica Jones* pozitív női karakterei közé tartozna. Azáltal viszont, hogy a készítők az eredetileg férfi Jeriből a képernyőn egy női szereplőt, ráadásul egy olyan női szereplőt alkottak meg, aki ellene megy a hegemon maszkulitásnak, és nem illeszkedik be a heteronormatív rendszerbe, közben pedig erős, professzionalista karakter, aki újra felépíti ügyvédi birodalmát, miután kiteszik a saját praxisából, egy kiemelkedő erejű és összetett női karaktert kapunk, aki ezen tulajdonságainak köszönhetően mindenképpen fontos alakja a sorozat feminizmusának. Ezek alapján elmondható, hogy Jeri azt a karrierista nőt testesíti meg, aki a feminista és melegjogi harcoknak köszönhetően emelkedhet fel, a karrierizmus árnyoldalát pedig Jeri sikertelen és kudarcba fulladó kapcsolatainak bemutatásával ábrázolja a sorozat.

Az anyák vizsgálata is a sorozat által bemutatott különböző nőiségek, feminizmusok sajátosságát reprezentálja, illetve érzékelteti az eddig domináns modellek működésképtelenségét és annak okait is. Trish (Rachael Taylor) anyja, Dorothy (Rebecca De Mornay), aki egyben Jessica nevelőanyja volt, abuzív házasságban élt, ami a klasszikus passzív női szerepet idézi fel. Az asszony a tökéletes család látszatának fenntartása érdekében nem akart kilépni ebből a kapcsolatból<sup>44</sup>, s miután férje kikerült a képből, a tökéletes anya szerepét vette fel, akinek a lánya boldogsága a legfontosabb. Valójában azonban inkább arról van szó, hogy a lányán keresztül próbál ő maga is sikeressé válni; Trish színészi karrierje, és későbbi munkásságának egyengetése az anyja számára a felemelkedést, a lányán keresztüli beteljesedést jelenti. Dorothy tehát azt a

---

<sup>44</sup> Egy súlyosabb bántalmazás után Trish azt hazudja a szomszédoknak, hogy apja őt bántalmazta, ezért válik szét a „tökéletes” család.

feminizmus számára egyáltalán nem pozitív anyatípust testesíti meg, aki a nőiességet felöltendő és eljátszandó szerepként adja át gyermekének, hatalmát pedig közvetve, a gyermekén, illetve rajta keresztül kívánja gyakorolni, Trishre tehát önmaga tükörképeként tekint.

Jessica anyjáról, Alisa Jonesről (Janet McTeer), a második évadban derül ki, hogy valójában nem halt meg és Jessicához hasonlóan (egy szer beadása következtében, amellyel az életét kívánták megmenteni) szupererőt szerzett. Alisa Dorothy-hoz hasonlóan szintén nem a feminizmus pozitív példája, de egészen más okokból. Alisa feltételezett halála Jessica számára traumatikus esemény, így amikor kiderül, hogy életben van, anya és lánya új esélyt kap. Alisa azonban nem annyira mintává, hanem inkább rémisztő előképpé válik Jessica számára, mivel nem képes uralkodni saját magán és erején, amikor felszínre tör a dühe. Így itt is egyfajta tükörmechanizmus működik, de az ellentétes irányba. Míg Trish anyja az Apa, tehát a felettes én szerepének a felvételével próbálja irányítani a lányát, Alisa fékezhetetlen erejének és irányíthatatlan haragjának köszönhetően a pszichoanalízisben a preödipális korszak hatalmas Anya alakját képviseli, aki mindenható erővel rendelkezik, továbbá a már említett engedetlen [*unruly*] nő képét is megidézi – ily módon tehát az ösztönös energiák irányíthatatlan uralmát képviseli, amelyek lehetetlenné teszik az egyén számára a közösségbe való beilleszkedést és a kompromisszumot. Mindezeknek köszönhetően az anya-lánya kapcsolatok a sorozatban olyan anyafigurákat mutatnak be, akiknek a viselkedése – a nőiséget intézményesen elnyomó patriarchális múlt hatásának következményeként – inkább káros, mint jótékony, és anyák és lányaik kapcsolata csak az anyák halála után válhat boldog emlékképpé.

Jessica legfontosabb női párja Trish, akivel együtt nőnek fel. Trish mindhárom évadban meghatározó figura, aki a kezdetektől támogatja Jessicát abban, hogy hőssé váljon. Valójában azonban irigy a barátnőjére, és mindvégig ő maga szeretné betölteni a hős szerepét. A kezdetben pozitív és támogató karakterként feltűnő Trish nincs megelégedve a klasszikus női „kirakat” szereppel, amelyből ki akar törni. A harmadik évadban ez a rendkívül feminin álarc már tudatosan mímelt szerep lesz számára, hogy ezzel fedje el valódi vágyait, indíttatásait. Trish személyében ezáltal a nőiség maszkként jön létre, Gillian Rose szavaival a „nőiség tekinthető maszknak, maszkviselésnek, amely a női lét állítólagos lényének imitálása révén jön létre.” (Rose 2010: 239) Az évadok során Trish megpróbál valamifajta szupererőre szert tenni, hogy „ezzel levegye a terhet Jessicáról”, az utolsó évadra pedig sikerül is bizonyos képességekre szert tennie. A

harmadik évadban ezáltal ő is a tekintet aktív hordozója lesz, karaktere viszont Jessicáéval ellentétben a femme fatale fenyegető jelenlétével párosul, ami megmagyarázza, hogy miért fog bűnhődni (Mulvey 2000). A hőssé válás során Trish szem elől téveszti a helyes utat, minden eszközt felhasznál, hogy elérje célját, és a gyilkosságtól sem riad vissza. Trish hőseszméi, ezáltal pedig az általa reprezentált nőiesség Jessicáéhoz képest éppen a hegemon maszkulinitás női megtestesüléseként jön létre, egy öncélú és erőszakos „igazságosztó” lesz belőle, végül Jessicával való végső harcában szembesül azzal, hogy azzá vált, ami ellen eredetileg harcolni akart.

Ezek közül a nőalakok közül emelkedik ki Jessica pozitív feminista karakterként, aki azáltal lesz pozitív, hogy független, erős, a saját narratíváját irányító nőfiguraként láthatjuk, ugyanakkor olyan alapvetően nőiesnek titulált tulajdonságokat is hordoz, mint a másokról való törődés – hiszen az elesettek, a gyengék védelmében harcol –, a megbocsátás, és teszi mindezt úgy, hogy nem a túlzott szexualitás határozza meg külsejét. Valamint a hősi szerep felvállalása során is olyan kérdéseket tesz fel a sorozat Jessica és Trish karakterén keresztül, amelyek problematizálják a hősök szerepét a 21. században és a napjainkra jellemző szuperhős lázban. Mindezeknek köszönhetően válik a *Jessica Jones* feminista szuperhőssorozattá, amely a felvonultatott számos női karakteren keresztül bemutatja az elvetendő feminizmusokat és teret enged a 2010-es évek feminista szuperhősének, Jessica Jonesnak.

## VI. Inkluzív queerség

„Egy queer filmtörténet [létrehozása] kísérlet annak bemutatására, hogy az emberi szexualitás széles skáláját hogyan reprezentálja az amerikai mozivászon. Hogy ez miért fontos? Azért, mert a filmek tanították meg nekünk, mit jelent hősiesnek vagy gazembernek, férfiasnak vagy nőiesnek, heteroszexuálisnak vagy homoszexuálisnak lenni.” (Benshoff & Griffin 2006: 2)

Bár az értekezés elsőszámú fókuszja a nők helyzete, lehetőségei, a nők számára biztosított szerepmodellek és mindezek értelmezése, vannak olyan további identitások, identitáscsoportok, amelyek olyan keresztszövetben, egymásba nyúló halmazokban helyezkednek el, aminek köszönhetően helyzetük, lehetőségeik hasonlóan problémásnak vagy még aggasztóbbnak mutatkozik, mint a korábban bemutatott heteroszexuális nőké. Ezen csoportokat a queer esernyőfogalma alatt tárgyalom. A 2010-es évek végéhez haladva egyre több olyan fikciós filmet és sorozatot találhatunk, amelyekben meleg, leszbikus, bi- és transzszexuális karaktereket láthatunk kiemelt vagy főszereplőként. Azon alkotásokra gondolok, melyek nem azért választanak ilyen karaktereket, hogy a diverzitás címkéje alatt kipipálhassanak egy újabb rubrikát, hanem a mássággal, a queer-identitással, ennek felvállalásával, elfogadásával kívánnak foglalkozni, hogy ezzel is segítsék az általánosan pejoratív, stigmatizáló és közhelyes elképzeléseket megváltoztatni. Így kifejezetten olyan alkotások kerülnek terítékre, amelyek rendelkeznek egy olyan réteggel, mellyel a „kívülálló” heteronormatív rendszert képviselő közönség nyitottabbá, megértőbbé válhat a rendszeren kívül esőkkel szemben. Az elemzésre kerülő darabok továbbá a család fogalmára is igyekeznek alternatívát biztosítani, megtalálni a saját család koncepciójukat, mellyel szintén kapcsolódnak a nőiséghez tartozó kérdéskörökhöz.

Azt, hogy miért az esernyőfogalomként működő queert használom, Harry M. Benshoff és Sean Griffin kiválóan megvilágítja:

„a »queer« [fogalmát] az emberi szexualitás újragondolásának teoretikus megközelítéseként kellene érteni. A queer-elmélet állítása szerint a szexualitás hatalmas és komplex terület, amely nem csak a személyes orientációt és/vagy viselkedést öleli fel, hanem azokat a társadalmi, kulturális és történelmi együtthatókat is, amelyek meghatározzák és megteremtik ezen orientációk és

viselkedések feltételeit. Mint ilyen, a queer-elmélet elutasítja a társadalmi nem [gender] és a szexualitás esszencialista vagy biológiai elképzeléseit, ehelyett változékony [fluid] és társadalmilag konstruált pozicionáltságnak tekinti [azokat]. A queer kifejezést, amely egykor meleg férfiak és nők megalázására használt pejoratív jelző volt, ma az akadémikusok az átfogó, fluid, folytonosan változó emberi szexualitások leírására használják. A queer [kifejezés] bármely szexualitás leírására használható, amelyet nem úgy határozunk meg, mint heteroszexuális nemző monogámia (általában a legtöbb klasszikus hollywoodi párkapcsolat feltételezett célja); azok az emberek a queerek (ideértve a heteroszexuálisokat is), akik nem ezen rubrika szerint alakítják szexualitásukat.” (Benshoff & Griffin 2004: 1)

A queer egy olyan sokféle nemi identitást és szexuális orientációt felölelő fogalom, amely pont azáltal válhat sikeresebbé (és nem a degradáló és kirekesztő diskurzusok célpontjává), hogy az összefogás, az egymást segítő diskurzusok erősödnek meg benne. Így míg a leszbikus, meleg, biszexuális és transzszexuális megnevezések az egyes csoportokat egymástól elkülönítik és akár egymással szembenállónak is mutathatják, addig a queer lehetővé teszi, hogy mindazt, ami nem tartozik bele a házasságban és gyermeknemzésben beteljesülő heteroszexuális kapcsolatba, felsorakoztassa, hogy ezek együttesen számos alternatívát biztosíthassanak. Továbbá annak köszönhetően, hogy a queer a szexualitás számos formáját felöleli, elkerülhetjük, hogy az egyes szexuális identifikációk és irányultságok között hierarchiát állítsunk fel, illetve, hogy bármelyiket dominánsabbnak mutassuk fel valamely másiknál. Mindezek mellett azért is hasznos a queer fogalom átfogó jellege, mert a mainstream fikciós alkotások között a mai napig többségben vannak a heteronormatív rendszert kiszolgáló filmek és sorozatok. Így, amikor megtaláljuk azokat az alkotásokat, amelyek valamely queer-kérdéssel foglalkoznak, nem kell kirekesztenünk egyiket vagy másikat azért, mert leszbikus szereplőket mutat be, vagy mert transzszexuálisokkal foglalkozik: az exkluzív helyett egy inkluzív attitűdöt alkalmazva ezeket a sorozatokat egy nagy halmaz részhalmazaként elemezhetjük. Ezt a nyitottságot erősíti több, a témával foglalkozó sorozat is azáltal, hogy nem csak melegeket vagy csak transzszexuálisokat szerepeltetnek, hanem a queer ernyője alá tartozó többféle identitású és szexuális irányultságú karaktert is bemutatnak – gyakran egyazon társaságban –, így már maguk az alkotások is a queer fogalma felé mozdulnak. Jól példázza mindezt a *San Franciscó-i történetek* (Tales of the



City. Lauren Morelli, 2019) fő- és mellékszereplőinek sora, akik többségükben queer karakterek, egyúttal a queer közösség aktív tagjai is, amely közösségi szellemének bemutatása megint csak az inkluzivitás fogalmát vonja be. Ennek egyik látványos példája a sorozatban a Body Politic nevű burleszk bár, amely a történet egyik fontos helyszíne. Hogy miért lehet szemléletes példa ez a burleszk bár? Pontosan azért, mert itt is az inkluzív politika jelenik meg, ahol mindenki, aki érdeklődik a queer közösséget foglalkoztató témakörök iránt vagy egyszerűen betéved, betekintést nyerhet a közösségi életbe a beszélgetéseken, performanszokon keresztül. Míg egy meleg bár használata esetében az exkluzivitást kellene kiemelni, a Body Politic pontosan a queer fentebb idézett meghatározásának szimbóluma a *San Franciscó-i történetekben*.<sup>45</sup>

Ahogy korábban már bemutattam, a televíziós sorozatok egyik legmeghatározóbb közege a kezdetektől fogva a család volt, ami nem csak a közönséget, hanem a műsor tematikáját, szereplőgárdáját is definiálta, mindezt azért, hogy a nukleáris családmódel tradiciós koncepcióját felmagasztalva továbbörökítse annak eszméit a nézőközönségének. A sorozatok pedig az évtizedek során a család intézményét érő újabb és újabb kihívásokra reflektáltak azért, hogy újfent megerősítsék a nukleáris család ideáját. Hagyományos megközelítésben tehát a család társadalmi konstrukciójának fő pillére a nukleáris család modellje, amelynek alapja a heteroszexuális szülőpár és az anyai és apai szerepre készülő, ezekben a szerepekbe belenevelődő gyermekek, ami biztosítja a modell túlélését és dominanciáját is. Azonban a kétezres évektől kezdődően egyre gyakrabban figyelhető meg a televíziós- és websorozatokban egyaránt olyan queer karakterek szerepeltetése, akik a tradiciós családmódelen túlmutató lehetőségeket kínálnak a nézők számára, és nemcsak a szóban forgó karakterek családon belüli elfogadottságával foglalkoznak figyelemre méltóan, hanem az alternatívák bemutatásával is. Olyan 2000-es és 2010-es évekbéli szériák ezek, melyek ensemble szereposztással dolgoznak, így a sorozat fókuszát több kiemelt szereplő között osztják meg, köztük általában több meleg, leszbikus vagy transznemű karakter is található, akiknek az életében korukból és/vagy szociális helyzetükből adódóan fontos szerepet játszik a család. Ilyen sorozat például a *Glee- Sztárok leszünk!* (Glee. Ian Brennan, Brad Falchuk, Ryan Murphy, 2009-2015), a *Nyolcadik érzék* (Sense8. J. Michael Straczynski, Lana

---

<sup>45</sup> A melegbárok exkluzív jellegének sztereotipizált képét jól példázza a *Modern család* (Modern Family. Steven Levitan, Christopher Lloyd, 2009-2020) című szituációs komédia szilveszteri epizódja (4. évad 11. rész), melyben Cameron és Mitchell sorra járnak a melegbárokat, hogy megtalálják, melyik társaságba illenek be.

Wachowski, Lilly Wachowski, 2015-2018) vagy a *Póz* (Pose. Steven Canals, Brad Falchuk, Ryan Murphy, 2018-) is. Napjainkban tehát már nem számít újdonságnak, hogy queer karakterekkel találkozunk különböző fikciós sorozatokban és filmekben, de nem volt ez mindig így. Ahogy Bonds-Raacke és szerzőtársai írják:

„Az 1934-es Hays-kódex kifejezetten is kötelezővé tette a meleg és leszbikus karakterek kihagyását a hollywoodi filmekből (Russo, 1981), ehhez a fajta kirekesztéshez azonban már nem ragaszkodtak, amikor tizenöt évvel később megjelent a televízió. Az 1960-as és 1970-es évekbeli televíziós sorozatok már alkalmanként foglalkoztak meleg vagy leszbikus témákkal, habár a csatornák továbbra is vonakodtak attól, hogy behozzanak egy rendszeresen szereplő homoszexuális karaktert.” (Bonds-Raacke et al. 2007: 20)

A queer karakterek tehát csak a hatvanas-hetvenes években jelennek meg a televízióban epizód vagy visszatérő szereplőként szitkomokban és folytatásos sorozatokban, de még nem állandó mellék-, kiváltképp pedig nem főszereplőként. A kilencvenes évektől viszont számos sorozattal találkozhatunk, amelyek queer karaktereket és társaságokat szerepeltetnek, ráadásul ezek karakterei már szélesebb skálán mozognak, és mérföldkőnek számítanak abban a fejlődésben, ami napjaink queer televíziójához vezetett. A legismertebbek ezek közül a *Will és Grace*<sup>46</sup>, az *L. (The L Word)*. Michele Abbott, Ilene Chaiken, Kathy Greenberg, 2004-2009), *A fiúk a klubból* (Queer as Folk. Ron Cowen, Daniel Lipman, 2000-2005), vagy a nálunk kevésbé ismert, de az amerikai popkultúrában meghatározó sorozatok, az *Ellen* (Carol Black, Neal Marlens, David S. Rosenthal, 1994-1998) és a már említett *San Francisco-i történetek* (Tales of the City. Alastair Reid, 1993)<sup>47</sup>. Ezeket a sorozatokat nem csupán azért tekinthetjük újítónak, mert az addig marginálisan kezelt, epizód szerepekben feltűnő karaktereket állandó, kiemelt szereplőkbe tették, hanem azért is, mert ennél továbbmenve és az addigi trendekkel ellentétesen természetesként tüntették fel a queer karakterek eltérését a heteroszexuális normától. Figyelemreméltó váltásnak tekinthető tehát, hogy a marginalizált karakterek mainstreammé váltak, ugyanakkor azáltal, hogy a váltás problémamentesen ment végbe, azaz, hogy a karakterek „másságát” természetesként

---

<sup>46</sup> A sorozat eredetileg 1998 és 2006 között nyolc évadot élt meg, majd 2017-ben visszatért a tévéképernyőkre újabb három évad erejéig.

<sup>47</sup> Az Armistead Maupin regényeiből készült minisorozat két folytatást is megélt, melyek a regényeket követték címadásukban, illetve a *Netflix* 2019-es azonos című folytatásában több színész is visszatért az első adaptációból.

tüntették fel, valójában nem foglalkoztak a queerséggel, a queer problémakörökkel, nem tették a queer-kérdést a diszkurzus valódi, szerves részévé.

De miért nem elég, ha queer karakterek szerepelnek a sorozatokban? Mitől lesz igazán queer egy sorozat? Samuel Chambers szerint „a »queer televízió« elnevezést használhatjuk meleg és leszbikus témájú vagy fókuszú műsorokra, olyan műsorokra, amelyek középpontjában meleg karaktereket találunk, illetve olyanokra, amelyeknek túlnyomórészt meleg a szereposztása, vagy következetesen meleg »kérdéseket« tárnak fel.” (Chambers 2009: 22) A már idézett szerzőpáros, Benshoff és Griffin a *Queer Cinema: the film reader* című kötetükben három kritériumot adnak meg, amelyek alapján egy kulturális termék queernekin tekinthető. Ezek közül az első az, hogy a szerző vagy készítő felvállaltan queer személy, a második, hogy a formai megvalósításban is visszaköszön valamilyen queer esztétika – ennek tipikus példája a camp stílus – vagy problematika, a harmadik pedig az, hogy a queer közösség hogyan vélekedik egy adott médiaterméről (Benshoff & Griffin 2004). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America* című könyvükben már azt írják, hogy legalább ötféleképpen válaszolhatunk arra a kérdésre, hogy „mi a queer film”. Eszerint a legegységesebb, amikor queer karaktereket szerepeltet a film, ami manapság már nem feltétlen bír az újdonság erejével, az idevezető út azonban igen sajátos: a hatvanas évek előtti amerikai filmekben a Hays-kódex szabályozásai értelmében nem reprezentálhattak nyíltan meleg, leszbikus, transzszexuális karaktereket, bizonyos esetekben viszont a rendezők megtalálták a módját, hogy utalásokat tegyenek a karakter queer jellegére – általában ez a férfi karakter túlzottan femininné vagy a női karakter túlságosan maszkulinná tételével járt –, amit „konnotatív homoszexualitásnak” is neveznek. A második lehetőség, hogy szerzőség révén válik queerré az alkotás, szerzőség alatt pedig nem csak a rendezőt, írókat vagy producereket érthetjük, hanem ez esetben azt is, ha valamelyik színész queer. A harmadik megközelítés a nézőség kérdése, amely szerint azáltal is queerré válhat egy film, ha a közönség akként tekint rá: ez általában queer nézőközönséget feltételez, akik egy a dominánstól eltérő olvasatot fedeznek fel az alkotásban, ez pedig egy olyan szempont, ami a nemről és szexualitásról való alapvető feltételezéseket teszi próbára. A negyedik lehetőség, hogy bizonyos típusú filmeket vagy műfajokat általában is tarthatunk queernekin az alapján, hogy egy-egy műfaj miként tekinthető „másnak”. Végül lehetséges magának a filmnézés élményének az elgondolása is queerként, ami alatt a karakterek

szemlélésének és a velük való azonosulásnak a pszichológiai folyamatát értik. (Benshoff & Griffin 2006: 9-11)

Ahogy Benshoff és Griffin bemutatja, több tényező is meghatározhatja, hogy mit tekintünk queer alkotásnak. Egy sorozat a szerzőpáros szerint akkor tekinthető queernek, ha valamely fenti kritériumnak eleget tesz, a vizsgálat szempontjából azonban három kritériumot is szem előtt fogok tartani a továbbiakban. A legegyszerűsebb ezek közül az, hogy queer karaktereket lássunk, a második, hogy a sorozat foglalkozzon a queer identitás kérdésével, queer problémákkal, a harmadik pedig az, hogy a készítő vagy a színészek felvállaltan queer személyek legyenek. Ezeket alapul véve olyan sorozatokhoz fogunk eljutni, melyek témája és szereplőgárdája egyaránt gazdag queer tekintetben – nem csak a mellékszereplők között találunk egy-egy queer karaktert, hanem a kiemelt szereplők között többet is –, továbbá az a kritérium is teljesül ugyanezen szériák kapcsán, hogy a készítő vagy valamely színész maga is queer – ez pedig, ahogy látható lesz, mintha egyre inkább feltétellé válna az ilyen tematikájú sorozatoknál. Mindez azért fontos, hogy egy azonos szempontrendszer alapján egyfajta keretbe foglalhassuk a tárgyalandó sorozatokat.

## Az úttörők

Az *Ellen* és a *Will és Grace* című sorozatok szituációs komédiák lévén könnyed szórakozást biztosítottak a nézőnek. Az *Ellen* címszereplője a sorozat negyedik évadában leplezte le magát lesbikusként, amire a korábbi epizódokban már voltak apró utalások. Az epizód, amelyben Ellen (Ellen DeGeneres) coming outolt, nem sokkal azután került adásba, hogy a szerepet játszó színésznő Oprah Winfrey műsorában bejelentette, hogy nemcsak karaktere, hanem ő maga is lesbikus, ennek a médiaeseménynek köszönhetően pedig a sorozat és DeGeneres karaktere még inkább összefonódott, és számos negatív kritikát kapott, aminek ellenére az *Ellen* még egy további évadot megélt. Az *Ellen* első évada még a *These Friends of Mine* címen futott, és a könyvesbolt-tulajdonos Ellen és a folyosóján lakó barátainak mindennapjait mutatta be, a *Jóbarátokkal* [Friends] való túlzott hasonlósága miatt azonban a második évadra a címet és a fókuszot egyaránt Ellenre irányították. A negyedik évad coming out epizódja, mely a *Puppy Episode* címet viseli, a sorozat legnézettebb része lett, ezt követően viszont a nézettség egyre jobban esett, az

ötödik évadban pedig az Ellen melegségével foglalkozó témák megnövekedése és az ezzel szemben tanúsított nézői kritikák miatt végül is elkaszálták a sorozatot.

A *Will és Grace* komikumát és alapszituációját a címszereplő heteró lány és meleg fiú barátsága szolgáltatja, akik az első epizódban lakótársak lesznek, ami a későbbi poénok tárházát szolgáltatja. Az ügyvédként dolgozó Will (Eric McCormack) és a belsőépítész Grace (Debra Messing) kapcsolatát gyakorta hasonlítják a sorozat szereplői egy jó házassághoz, melynek útjában csupán Will szexuális beállítottsága áll. Kettejük sztereotipikusabb változatának tekinthetők sorozatbéli barátaik Karen (Megan Mullally) és Jack (Sean Hayes), akik a címszereplőkhöz hasonlóan közel állnak egymáshoz, Jack viszont jóval femininebb és a sztereotípiákat jobban kiszolgáló karakter a sorozatban, így egyfajta görbe tükörként szolgálnak Will és Grace kapcsolatában. A Will és Grace közötti szoros kapcsolat jól bevált prototípusként szolgál későbbi sorozatok számára, ahol a női heteroszexuális és férfi meleg karaktereket közeli barátokként láthatjuk: Grace a „fag hag”<sup>48</sup> prototípusává válik, ami az olyan nőket jelöli, akik szívesen barátkoznak meleg férfikkal, ez a fajta barátság pedig az olyan heteronormatív reprodukív kapcsolatokhoz képest határozza meg magát, amelyben a férfi és nő közötti romantikus kapcsolat lehetősége folyamatosan nyitott marad. A meleg fiú és heteró lány kapcsolatára hoz példát az 1993-as *San Francisco-i történetek* is Mary Ann (Laura Linney) és Michael (Marcus D'Amico) barátságával, ami azáltal látja el újabb színnel a prototípust, hogy Mary Ann maga is egyfajta queerséget képvisel, bár ez nem szexualitásában, hanem nyitottságában, kulturális tudatosságában nyilvánul meg (Pullen 2016: 98).

A fentiekől látványosan eltér *A fiúk a klubból* és az *L.*, amelyek már kifejezetten homoszexuális és lesbikus baráti társaságokat szerepeltettek, beemelték a narratívába ezeknek a közösségeknek a nehézségeit, és foglalkoztak is ezekkel. Mindkettő sorozat népszerűvé és elismertté vált a queer közösségekben nyíltságuknak, a karakterek sokszínűségének, a változatos problémák szerepeltetésének és a szexuális aktust implikáló jelenetek burjánzásának köszönhetően, amire korábban nem volt példa. De éppen ezekből adódóan rétegsorozatokká váltak, egy kiszemelt, homogén közönséget szólítottak meg, akik korábban nem látott mértékben találhattak azonosulási pontokat televíziós sorozatokban. David Gerstner *A fiúk a klubból* és az *L.* című sorozatokat a homoszexualitás ábrázolásában számos tekintetben úttörőnek nevezi, de hozzáteszi, hogy

---

<sup>48</sup> A fag hagról bővebben ír Kérchy Anna és Koller Nóra (Kérchy & Koller 2009).

mindez nem jöhetett volna létre, ha nem válnak a tévéképernyőjének elfogadott szereplőivé a fentebb említett queer sorozatok karakterei, akik elkezdték ismerőssé tenni a heteroszexuális tévénézők számára a homoszexuális és leszbikus karaktereket (Gerstner 2006: 26). A mainstream közönség számára viszont olyan queer sorozatok maradtak az utóbbi szériák, melyek éppen tabutörő nyíltságukból és a szexualitás ábrázolásából eredően kifejezetten a queer nézőknek készültek, szóltak, így bármennyire is népszerűek voltak a meleg és leszbikus közönség körében, hatásuk a nagyközönség számára kevésbé lett jelentős.

### Egy élhető közeg?

A queer karakterek sorozatbeli reprezentációjának egyfajta könnyedebb szférájaként jelenik meg a zenés-táncos betéteket használó szériák világa, ami úgy tűnik fel, mint egy gondtalanabb, nyitottabb, elfogadóbb milió. Itt elsősorban az olyan zenés sorozatokra gondolhatunk, mint a *Kasszasiker* (Smash. Theresa Rebeck, 2012-2013), a *Nashville* (Callie Khouri, 2012-2018) és a *Glee*. Mindhárom darabnak szerves részei a zenés betétek, melyek szorosan a narratíva részét képezik, maguk a dalok is tovább gördítik a történéseket. Talán a zenén, az előadóművészen keresztül önkifejezés, önmegvalósítás az, ami a *Kasszasiker*, a *Nashville*, és a *Glee* queer karakterei számára még a másságukból adódó nehézségeket is megkönnyíti, a problémák feldolgozása gyakran a dalokban bomlik ki. A három széria közül a legsikeresebbé a *Glee* vált az évek során, ami nagy valószínűséggel a középiskolai közegnek és a tiniproblémák megjelenítésének is köszönhető, ezek által pedig egy szélesebb, fiatal közönséghez szólt, amely reakcióiban a sorozat sokszínűségét, a problémák bemutatását ünnepelte.

Mindhárom alkotásban állandó szerepben jelennek meg a queer karakterek, akiknek megítélése szorosan függ a sorozat által megjelenített környezettől. Ebből a szempontból is a *Glee* a legkiemelkedőbb, mert homoszexuális, leszbikus, biszexuális és transznemű karaktereket is szerepeltet, akiket egytől egyig befogad a főszerepben lévő iskolai kórus minden tagja. A legproblémamentesebb minden bizonnyal a *Kasszasiker* közege, mivel a Broadway világában játszódó sorozatban úgy tűnik, hogy ebben a közösségben nemhogy nem bélyegzik meg a heteronormatívtól eltérő személyeket, hanem nem is kap különösebb jelentőséget a queerség, épp annyira hétköznapiak

láthatjuk, mint a heteroszexualitást. A *Kasszasiker*beli meleg karaktereknek a sorozat idősíkjában<sup>49</sup> nem kell szembenézniük az elfogadással, szexualitásuk felvállalásával, legnagyobb problémáik romantikus kapcsolataikban való boldogulásukhoz fűződnek. Problematikusabb közegként jelenik meg a *Nashville* konzervatívabbnak bemutatott country világa, ahol az egyik feltörekvő énekesnek, Willnek (Chris Carmack) az első évadokban melegsége felvállalásával kell megküzdenie. Willt sztárrá válásának kezdetekor egy rendkívül maszkulin imázssal ruházzák fel a menedzserek, melybe nem fér bele, hogy felvállalja homoszexualitását, de az évadok során felülkerekedik a nehézségeken.

A három sorozat közül a *Glee* a leggazdagabb széria a queer-kérdés tekintetében. A sorozat hitvallásának tekinthetjük az identitás személyes megélését, mellyel a művészi ambíciójú, különböző kihívásokkal szembenező karakterek egytől egyig megbirkóznak, de kiváltképp a heteronormatívtól eltérő nemi identitású vagy szexuális irányultságú karakterekről kell itt szót ejteni, akik „másságának” feldolgozása és elfogadása a narratíva elengedhetetlen része, melyet a queer karakterek széles skálája is jelez. Már a sorozat elindulásától kezdődően meghatározó karakterként láthatjuk Kurtöt (Chris Colfer), aki egy erőteljesen feminin férfi karakter, nehézségei pedig éppen ebből adódnak. Bár még nem az első epizódban, de már az első évadban sor kerül Kurt coming outjára, az *Acafellas* című harmadik epizódban kórustársának vallja be, hogy meleg, a *Preggers* című negyedik epizód viszont még fontosabb ebben a tekintetben. A *Preggers*-ben apja rajtakapja Kurtöt, amint Beyoncé *Single Ladies* című dalára táncol. Azért, hogy leplezze másságát, azt állítja, bekerült az amerikai futball csapatba, és a rutinjuk része a koreográfia, és hogy le ne bukjon, megkéri kórustársát, aki a futballcsapat hátvédje is egyben, segítsen neki valójában bejutni a csapatba. A koreográfia használatával a csapat rugója lesz Kurt, a dalt és annak híres mozdulatait pedig a következő meccsükön figyelemelterelésből beveti a csapat, majd Kurt újfent Beyoncé mozdulatait idézve beviszi a győztes rúgást. Az epizód azért is fontos, mert Kurt sikere láttán apja megosztja fiával, hogy nagyon büszkévé tette, a fiú pedig a siker adta önbizalom hatására bevallja neki, hogy meleg, amit az apa elfogadással viszonz. Másrészt azért is emelhetjük ki ezt a jelenetet, mert ezzel már a sorozat elején láthatjuk, ahogy a maszkulin sportot űző és férfias jegyeket képviselő futballisták elfogadják és befogadják a különc fiút, akinek

---

<sup>49</sup> Arra nem kapunk utalást, hogy a sorozat történéseit megelőzve mennyit küzdöttek másságuk felvállalásával.

koreográfiára van szüksége ahhoz, hogy elrúgja a futball-labdát, mi több ők maguk is elsajátítják és előadják ezt a nőiességet hangsúlyozó mozdulatsort. A másság elfogadása – elsősorban Kurt esetében – leginkább a férfi karakterek számára jelenik meg problémaként, egy rövid időre még iskolát is vált, mert zaklatja egyik iskolatársa. A szériában feltűnő további kiemelt queer karakterekről elmondható, hogy Kurthöz képest kevésbé ütköznek atrocitásokba, a közösség általi elfogadásuk látványosan könnyebben végbemegy, mint Colfer karakteréé. Egy mellékszereplői szálban hozzák be az iskolai zaklatás [bullying] tematikáját, ami ráadásul egy meleg karakter öngyilkossági kísérletéhez kapcsolódik, akit új iskolájában homoszexualitása miatt zaklattak. A széria leszbikus és biszexuális karakterei, Santana (Naya Rivera) és Brittany (Heather Morris), az évadok során ismerik fel szexuális orientációjukat, ami családon belüli konfliktusokat eredményeznek, de ezek gyorsan megoldódnak. A tinisorozat különlegessége, hogy transznemű karaktereket is beemel a történetbe visszatérő szereplők formájában. Beiste edző (Dot-Marie Jones) a futballcsapat edzőjeként tűnik fel, egy férfias nő, aki házastársi erőszak áldozatává válik. Az évadok során rájön, hogy nem érzi magát nőnek, majd felvállalja transzneműségét, és transzférfivá válik. A harmadik évadban feltűnő középiskolás Unique (Alex Newell) transznemű nőként azonosítja magát, számára az iskolatársai által való elfogadás hasonló küzdelemként jelenik meg, mint korábban Kurtnél.

A fiatal szereplőgárdának, a középiskolai környezetnek, a közös szenvedélynek – mely az előadóművészet, az éneklés – és az elfogadás, inkluzivitás szellemének köszönhetően a *Glee* kiemelt szereplői egy nagy kiterjesztett családdá válnak, melyben a baráti kapcsolatok – a romantikus szálaktól eltekintve – szinte nővéri és fivéri kötelékekké válnak, miközben az is hangsúlyos, hogy létező családjuktól nem fordulnak el, az továbbra is meghatározó a tinik életében. Vérszerinti családjaikról továbbá elmondható, hogy nyitottabbá, elfogadóbbá válnak azáltal, hogy a fiatalok egy ilyen inkluzív közösség részesei. Így a karakterek közötti familiaritás teljesen megfelel Elisabeth Beck-Gernsheim posztfamiliáris család fogalmának (Beck-Gernsheim 2002, 97), melyet tovább erősít a narratívában, hogy a gimnáziumi évek után többen is együtt maradnak, lakótársak lesznek, másrészt az is, hogy jogilag is családokká válnak a különböző párok házassága által – ezek közül kiemelhetjük Brittany és Santana, valamint Kurt és Blaine (Darren Criss) házasságkötését.



A *Kasszasiker* és a *Glee* esetében egyaránt jól megfigyelhető a meleg és női karakterek szoros kapcsolata. A *Kasszasiker*ben kifejezetten érdekes a homoszexuális Tom (Christian Borle) és Julia (Debra Messing) szerzőpárosában<sup>50</sup> a Juliát alakító Messing, aki korábbi sorozatában, a már említett *Will és Grace*-ben a tipikus fag hag típusát testesíti meg, és akinek Willel való kapcsolatában folyamatosan ott lebeg a romantikus kapcsolat kérdése. A *Kasszasiker*ben viszont a fag hag és a meleg férfi barátsága tisztán baráti viszonyként jelenik meg mind Julia és Tom, mind pedig Ivy (Megan Hilty) és Sam (Leslie Odom Jr.) esetében. A fag hag jelenség átalakulása figyelhető meg a *Glee*-ben is, ahol szintén fel sem merül a romantikus kapcsolat gondolata Rachel (Lea Michele) és Kurt barátságában, akiket a Broadwayről szőtt hasonló álmaik, vágyaik kötnek össze, és ezen közös szenvedélyük által válnak barátokká. A *Glee* nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a tinisorozatokban elfogadott és ünnepeelt legyen a queerség, hogy ne csupán problémamentesen beemeljék, hanem igenis a narratíva bonyodalmainak szerves részévé tegyék a melegség, lesbikusság, transzneműség felvállalását. Christopher Pullen szerint a sorozat egy fontos, de közvetett érzelmi összefüggést kínál a nézők számára a főszereplőkön keresztül:

„Habár úgy tűnik, hogy a *Glee* a fiatalos, de ábrándozó, könnyed szórakoztatást hozó előadók életlehetőségeire összpontosít, performatív mellérendeléseken és összefüggéseken keresztül a sorozat olyan fontos társadalmi narratívákat ellenpontoz, mint a queer fiatalok öngyilkossága és a nők családon belüli bántalmazása.” (Pullen 2016: 167)

A *Glee* mindezek mellett egy további fontos kritériumnak is eleget tesz, miszerint a sorozat egyik készítője, név szerint Ryan Murphy felvállaltan homoszexuális, valamint a sorozat több színésze is queer személy.

## A webéra hatása?

Ha tovább haladunk az időben, láthatjuk, hogy a különböző előfizetős és streaming csatornák hozzák el az igazi változást a queer sorozatok esetében. A kilencvenes évekbeli szériák jól előkészítették a terepet a meleg és lesbikus karakterek számára, akik fő- vagy

---

<sup>50</sup> A sorozatbéli Broadway-darab szerzői és régi barátok.

mellékszereplőként jelenhettek meg, de számuk még nem burjánzott el, hiszen ezen sorozatok szereplőinek túlnyomó része még ekkor is a heteronormatív rendszert képviselte. Mint már volt róla szó, a kétezresévek eleji *A fiúk a klubból* és *L.* kifejezetten a queer közönséget szolgálta ki, aminek oka az addig tabuként kezelt témák narratívába emelése és vizuális ábrázolása volt, melyre még nem volt felkészülve a heteroszexuális közönség – hiszen a szitkomok könnyedségének köszönhetően korábban még mindig nevezhettek a queer karakterek sztereotipikus ábrázolásain. A 2010-es évekbeli példák komfortosabb környezetet nyújtanak a nézők számára azáltal, hogy egy látványosan sokszínűbb világot mutatnak be a Broadway, az előadóművészet beemelésével, amely még nagyobb teret enged a queer karakterek szerepeltetéséhez, ahogyan a zenés, musicalszerű narratíva is nagyobb lehetőséget nyújt egy bizonyos fajta eszképzizmusra is a nézők számára, annak ellenére, hogy komoly és a queer identitással foglalkozó témák kerülnek terítékre. A zenei betétek lehetővé teszik, hogy a nézők mindezt egyfajta könnyed kikapcsolódásként éljék meg – kiváltképp a *Glee*-ben.

Miben hoz tehát újdonságot a webéra, miben térnek el a soron következő darabok? Azt láthatjuk, hogy a 2020-as év felé haladva egyre inkább a queer szériák feltételévé válik, hogy a sorozatot létrehozó kreatív csapat, írók, rendezők, valamint a sorozatban szerepet vállaló színészek maguk is valamely queer identitással rendelkezzenek<sup>51</sup>. Egyfajta autentikusságot kölcsönöz a sorozatnak, ha mind az íróasztalnál ülők, mind pedig a kamera előtt és mögött állók személyes történeteiken, tapasztalataikon keresztül ismerik a narratívában felmerülő problémákat, a karakterekkel szembejövő kihívásokat. Ezekről válik hitelessé a sorozat a nézőközönség és a queer közösség szemében egyaránt. Ennek további pozitív hozadéka, hogy a vállalt queerségük miatt eddig mellőzött, marginalizált alkotók és színészek több lehetőséget, nagyobb láthatóságot kapnak. Ilyennek számít már a 2014-es *HBO*-s sorozat a *Keresem...* (Looking. Michael Lannan, 2014-2015) is, melynek készítője és több kiemelt férfi színésze is nyíltan meleg, bár a széria csak két évadot és egy tévéfilmet élt meg. És erőteljesen ezt a táborot erősíti a 2019-es *San Franciscó-i történetek*, a *Nyolcadik érzék*, a *Póz* és az *AJ és a királynő* is (AJ and the Queen. Michael Patrick King, RuPaul, 2020). Mind a négy sorozat készítői és színészi bázisa nyíltan queer személyekből áll, a színészek a legtöbb esetben nemi és szexuális identitásuknak megfelelő szerepekben tűnnek fel, ami kifejezetten a transznemű

---

<sup>51</sup> Gondoljunk csak a Scarlett Johanssont övező botrányra, amikor megkapta a *Rub & Tug* című filmben a transznemű férfi szerepét. A színésznő az ellenreakciók következtében vissza is adta a szerepet.

karakterek esetében figyelemfelkeltő, hiszen a heteronormatívtól ekkora mértékben eltérő queer színészek szerepeltetése eddig a minimálisra szorítkozott, a fenti négy sorozat viszont számos transznemű színésszel dolgozik.

Mind a négy sorozat az elfogadásról, az inkluzivitásról kíván szólni, ehhez a diverzitás jegyében választják meg a karaktereket, ami azt jelenti, hogy az etnikum, a társadalmi osztály szempontjából, nemi identitásukat és szexualitásukat tekintve rendkívül sokszínűek, ezzel pedig számos azonosulási pontot kívánnak szolgáltatni a nézők számára. Továbbá még fontosabb közös elemük, hogy mind a négy sorozat sajátos családkoncepciót alakít ki, ami Beck-Gersnheim posztfamiliaritás elgondolását erősíti. Hogy mindezeket hogyan teszik, azt lássuk az egyes sorozatokra lebontva kiemelt jeleneteken, motívumokon keresztül.

## Érzőnek lenni

Már a Wachowski-nővérek<sup>52</sup> is ezen célokat tűzhatték ki maguk elé a 2015-ben induló *Nyolcadik érzék* készítésekor, a sorozat egyértelműen ezen irányokba törekszik, de *A fiúk a klubból*-hoz hasonlóan a szexualitás rendkívül explicit ábrázolásmódja miatt a nézőközönség számára megosztó darab lett. A *Nyolcadik érzék* egy sci-fi dráma, kiindulópontja, hogy a világ különböző pontjain nyolc ember telepatikusan összekapcsolódik egy klasztert alkotva, amelynek tagjai képesek egymást a világ bármely feléről érezni, egymással kommunikálni, sőt a másik helyébe is tudnak lépni egy-egy esemény során, így meg tudják osztani egymással tudásukat, legyen szó nyelv- vagy lexikális tudásról, vagy éppen harcművészetbeli jártasságról. A sorozat világában mindez úgy lehetséges, hogy ezek a személyek az emberi evolúciós fejlődés magasabb fokán állnak, ők az érzők [sensates]. A sorozat főszereplői tehát egy ilyen érző klaszter nyolc tagja, valamint a további kiemelt szereplők az egyes karakterek párjai, közeli barátai. Az elfogadás és diverzitás jegyében multinacionális színészgárdát láthatunk, és a sorozat nem rest mindezt a helyszínhasználatban is megmutatni, továbbá a karakterek között találunk meleg, lesbikus és transzszexuális karaktereket is, miközben a szexualitás

---

<sup>52</sup> Először Lana, majd Lilly Wachowski is transznemű nőként coming outolt, előbbi a kétezres évek végén, utóbbi 2016-ban.

fluiditására kerül a hangsúly azon jelenetek által, melyek során a klaszter egyes tagjai becsatlakoznak egy másik tag szexuális aktusába, ami azt is jelenti, hogy ezáltal egyik kiemelt főszereplő sem a heteronormatív rendszert erősíti. A sorozat tehát a szexuális fluiditással is a diverzitást, az egyenlőséget, elfogadást hangsúlyozza, de pontosan ennek a szabados ábrázolása és az efféle jelenetek burjánzása miatt nem tudott igazán mainstreammé válni. Pedig a szexuális aktusokat ábrázoló jelenetek nem öncélúak, nagyon is a queer identitás elfogadottá válásának fontos eszközei a sorozatban. Ezt az explicit ábrázolásmódot kiválóan példázza a sorozat zárójelenete, amelyben az egyes párok és hármások elvonulnak, ki-ki a maga szobájába. Miközben látjuk, ahogy a szerelmesek egymásé lesznek, a külön zajló szexuális aktusok képei átváltanak egyetlen orgiaszerű képsorba minden kiemelt és főszereplővel, ahol a klaszter tagjai és párjaik egy mindent felölelő szexuális élményben vesznek részt, közben pedig múltbeli jelenetek idéződnek meg a szerelmesek első találkozásáról, aktusaikról. Az egész sorozatra tekintve beszédes, hogy az utolsó jelenet utolsó képe egy szivárványszínű felcsatolható műpénisz, ami újfent a szexuális fluiditást, nyitottságot kívánja ábrázolni, ezzel a sorozat ismételten a queer identitások elfogadása mellett foglal nyíltan állást<sup>53</sup>.

Felmerülhet a kérdés, hogy ha ezek a karakterek egymással is szexuális aktusba lépnek, akkor hogyan tekinthetjük őket mégis egy családnak? A *Nyolcadik érzék*ben a vérszerinti kötelékek felülíródnak, helyükbe az „érzők” közötti mentális-érzelmi kötelék és szerelmi kapcsolataik lépnek. A klaszter tagjai nagyobb biztonságban, komfortosabban érzik magukat új családjukban, ami annak is köszönhető, hogy eredeti, vérszerinti családjuk sokuk esetében veszélybe sodorta vagy egyenesen ki is tagadta őket. Itt tehát romantikus és testvéri kapcsolatok egyaránt szövődnek, ezek nem is igen választhatók el egymástól. A familiárisként érzékeltetett szoros kapcsolatra azért van szükség, hogy ezáltal is még közelebb kerüljenek egymáshoz az érzők, akik különleges képességeiknek köszönhetően érzékenyebbek a számukra addig idegen problémákkal szemben, azáltal, hogy olyan személyekkel éreznek együtt, azonosulnak, akiktől elvileg jobban nem is különbözhetnének<sup>54</sup>. Ami igen erősen felidézheti a nézői azonosulás queerként való értelmezését, amiről a fentebb idézett Benschhoff és Griffin ír: a sorozat az érzők kapcsolatának ilyesfajta bemutatásával a nézők érzékenyítését is megcélozza. Hogy

---

<sup>53</sup> Ezt persze megteszi egy Pride felvonulás szerepeltetése a második évadban, a meleg és leszbikus párok kapcsolatával és a transznemű, leszbikus Nomi (Jamie Clayton) főszereplőként történő szerepeltetésével.

<sup>54</sup> A klaszter egy amerikai transznemű hacktivistából, egy mumbai gyógyszerészből, egy dél-koreai vállalati vezetőből, egy izlandi dj-ből, egy orosz felmenőkkel rendelkező német tolvajból, egy amerikai rendőrből, egy kenyai buszsofőrből és egy mexikói meleg színészből áll – előbbi négy nő, utóbbi négy férfi.

mennyire párhuzamban áll az érzők sorozatbeli megítélése a queer identitásával, azt remekül szemlélteti egy további mozzanat a *Nyolcadik érzék*ben. Az antagonisták az „érzők” hatástalanítására lobotómiát akarnak bevetni, aminek a használata – ahogy a sorozatban bemutatják – rosszabb esetben halállal, jobb esetben egy vegetatív állapottal jár. A lobotómia közismerten olyan eljárás, amelyet a melegeken, leszbikusokon, transzembereken korábban előszeretettel használtak, hogy meggyógyítsák őket „betegségükből”. Az pedig, hogy mindezzel – először – a sorozat transznemű karakterén keresztül találkozunk, akit lobotómiával próbál semlegesíteni a klasztert elpusztítani szándékozó szervezet, még nyíltabban párhuzamot von az érzők és a queerek között. Így azt mondhatjuk, hogy a *Nyolcadik érzék* már az „érzők” koncepciójának megalkotásával, majd a körük épített történet apró részleteivel is újfent a queer identitás megélését, elfogadását hirdeti – olykor szimbolikus eszközökkel.

### Egy drag queen nőiességén keresztül

Az *AJ és a királynő* egy 10 éves kislány, AJ (Izzy G.) és egy drag queen kalandos utazását követi nyomon. AJ otthon nélkül marad és Robertet (RuPaul), a Ruby Red néven ismert, drag queenként dolgozó szomszédját kéri meg, hogy vigye el a nagyapjához. Utazásuk során számos településen megfordulnak, hol drag bárban, hol egy vízespóló versenyen szerepel Ruby, hogy pénzt keressen, miközben minden egyes epizód a szeretet és elfogadás fontosságával szembesíti AJ-t és rajta keresztül a nézőt. A fenti kritériumoknak eleget téve a sorozat készítői és a főszereplő – RuPaul készítőként és főszereplőként egyaránt megjelenik – nyíltan melegek, és számos ismert drag queen jelenik meg kisebb-nagyobb szerepekben. Az *AJ és a királynő* nem vált közönségkedvencé, de témájának és szellemiségének köszönhetően olyan queer sorozatnak tekinthető, amely azon dolgozik, hogy a queer identitás felvállalása ne járjon stigmatizálással, miközben folytonosan megkérdőjelezi a nemi kategóriákat. A posztfamiliáris családmodell is felbukkan a sorozatban az AJ és Robert/Ruby közötti kapcsolat alakulásában, mely során Robert szülői gondoskodással vigyáz AJ-re, és AJ is egyfajta pótszülőként tekint rá, ami az anya vagy apa kategóriáit a szülőség fogalmával írja felül.

A sorozat epizódról epizódra megmutatja, hogy a heteronormatív rendszer felborítható, kiforgatható, és teszi ezt nem csak Ruby Red előadásai során, hanem más

karaktereken keresztül is. A hatodik epizódban például egy lakóautós kemping vendégei a *Grease* előadására készülnek, amelyben Robert is közreműködik. A terv szerint AJ alakítaná Sandy-t, egy fiú pedig Danny-t, az előadás előtt azonban a fiú megkéri AJ-t, cseréljenek szerepet. A ruhacsere vagy „keresztbe öltözés” [cross-dressing] egyáltalán nem paródiaként jelenik meg, a fiú apja számára viszont nem problémamentes; a fiatal cross-dresserek az általuk belakott nemi kategóriák instabilitását fogalmazzák meg ily módon (Tasker 1998: 29). Az epizód végére természetesen az apa megbékél fia lánnyá öltözésével, így a sorozat a nemi identitás megkérdőjelezésének fiatalkori megjelenésével is foglalkozik. Ide tartozik AJ megjelenítése és jellemzése is a sorozatban. AJ anyja prostituált és drogfüggő, aminek következtében gyakran napokra egyedül hagyja lányát. Miután kilakoltatják őket és anyja napokig nem kerül elő, AJ elhatározza, hogy eljut farmon élő nagyapjához, akivel még sosem találkozott. Találkozásukkor Robert kisfiúnak nézi AJ-t, mivel haja megbújik sapkája alatt, AJ pedig ezt a látszatot fent is akarja tartani, mert hosszú hajával túlságosan hasonlít anyjára, ami mérgező, elvetendő nőiességét képviseli a számára. AJ saját nőiességének elrejtése az anya figurájának maga mögött hagyásával társul, amit hosszú tincseinek levágásával testesít meg. A sorozatzáró epizódban annak reményében, hogy elfogadtassa magát nagyapjával, hosszú fürtű parókát és kislányos ruhát ölt magára.<sup>55</sup> AJ számára tehát a nőiesség olyan kategóriaként jelenik meg az *AJ és a királynő* elején, ami élehetetlen, elvetendő. Ezzel a nézettel szemben látjuk Ruby Rednek a heteronormatív rendszert kiforgató előadását, a *Girl, Your a Woman* produkcióját, amely kifejezetten AJ-nek szól a történetben, és arra próbálja tanítani, hogy legyen rá büszke, hogy nő lehet, mindez pedig egy drag bárban egy drag queen előadásában hangzik el.

Még egy jelenetet fontos kiemelni a sorozat kapcsán, amely felforgatja, megkérdőjelezi a heteronormatív rendszert. A sorozatban AJ és Robert folytonosan pénz szűkében vannak, az egyik epizódban pedig (hogy pénzt szerezzenek) Robert Ruby-ként részt vesz egy vizespóló versenyen, melynek fődíjából megcsináltathatná az autóját. A közönség soraiban csak kevesek tudják, hogy egy drag queen-t látnak, az avatatlan szemek egészen addig nem jönnek rá, amíg a produkció közben – hiszen hogyan szerepelne egy drag queen egy ilyen versenyen, mint egy zenés előadással – el nem „veszíti” melleit, melyek a víz hatására leválnak. De miért lehet fontos ez a jelenet? Pontosan azért, mert

---

<sup>55</sup> A nagyapával való találkozás nem teljeseedik be, mert kiderül, csak az anyja találta ki a férfit, hogy ezzel adjon AJ-nek egy idilli férfiképet.

ennek ellenére is Ruby nyeri a versenyt és a fődíjat, attól függetlenül, hogy „lebukik” közönsége előtt. Ő produkálta a legnőiesebb, legszexibb előadást, ahogy az epizódban legitimizálják: „Neki voltak a legjobb dudái!” A drag és kifejezetten a vizespólós előadás kapcsán eszünkbe juthat Judith Butler gondolata:

„Amit a dragben »előadnak« performatív módon, az természetesen a nemiség *jele*, egy jel, ami nem egyezik meg az általa ábrázolt testtel, de amelyet ugyanakkor nem lehet nélküle olvasni. [...] Nem arról van tehát szó, hogy a drag *ellenáll* a heteroszexualitásnak, vagy hogy a drag megjelenési formáinak elszaporodása megdönti a heteroszexualitás uralmát; ellenkezőleg, a drag inkább a heteroszexualitás és a benne foglalt melankólia allegorizációja. Mint olyan allegória, amely a túlzáson alapulva működik, a drag kidomborítja, amit végső soron csak a túlzóhoz való viszonyában határozunk meg: a heteroszexuális performativitás félig-meddig rejtett, természetesnek vélt tulajdonságait. Legjobb esetben tehát azt olvashatjuk a dragben, hogy hogyan lepleződnek el a heteroszexuális világban a túlzó normák, s hogyan látszanak hétköznapiak.” (Butler 2005: 224-225)

Pontosan ezt teszi Ruby az előadása során, mely attól válik annyira különlegessé, hogy nem egy drag bár közönsége előtt lép fel, ez a laikus közönség pedig pont a nőiességét olyannyira eltúlzó külső jegyek, mimikák és gesztikulációk miatt ünnepli olyannyira az előadás során. A drag értelmezéséhez Jagose gondolatát érdemes még felidézni, aki Butler draggel kapcsolatos meglátásaihoz a következőket fűzi hozzá:

„Butler nem azt mondja, hogy a draget önmagában felforgató paródiának tartja. Viszont szó szerintiségében és színpadiságában hatékony kulturális modellt kínál azoknak az általánosan elterjedt feltételezéseknek a dekonstrukciójára, amelyek egyes társadalmi nemeket és szexualitásokat úgy privilegizálnak, hogy »természetesnek« és »eredetinek« tartják őket.” (Jagose 2003: 86)

Marjorie Garber számára a cross-dressing egyik legfontosabb aspektusa az, hogy a bináris gondolkodásmódot teszi próbára, a nő és férfi kategóriáit kérdőjelezi meg – akár esszenciálisként vagy konstruáltként, biológiaiként vagy kulturálisként fogjuk fel azokat (Garber 1992: 10). A transzvesztita kulturális funkciója, hogy jelölje a kategóriák krízisének a helyét, azáltal, hogy felhívja a figyelmünket a kulturális, társadalmi és esztétikai disszonanciákra (16). Ennek tökéletes leképződése az *AJ és a királynő*, mert a

történet több szintjén és karakterén keresztül a nemi kategóriák kiforgathatóságára, nyitottabbá tehetőségére hívja fel a nézők figyelmét, ahogy ezt láthatjuk akkor is, amikor Ruby Diana Rossként előadja az *Endless Love*-ot egy Bob Mackie gyűjtemény tulajdonosával. Az előadás során Ruby Red megidézi Ross érzéki mimikáját és gesztikulációját, és bemutatja „nőies formásságát”, ami által mindezek nőiesként való megítélése megkérdőjeleződik, azaz maguk a nemi kategóriák válnak problematikusává. Ahogy Yvonne Tasker írja, a cross-dressingben keresztül és által a nemi identitás kategóriáinak lehetséges transzgressziója a nemi különbözőség társadalmilag konstruált természetének hátterét jelzi (Tasker 1998: 22), e konstruáltság pedig egy drag queen Rossként való megjelenésében még szembetűnőbb, hiszen, ha Robert ilyen könnyedén tudja felvenni azokat a sajátosságokat, amelyek előadását szexualizáltként és hipperfemininként jellemzik, akkor ezeket a tulajdonságokat nem nevezhetjük a nőiesség természetes jegyeinek. Továbbmenve Ruby Rossként való megjelenítése burkoltabban és sikeresebben viszi végbe a nemi kategóriák dekonstrukcióját, mint a vizes pólós verseny jelenete, mivel azzal ellentétben nem ágyazza Ruby feminitását komikumba – ami ott a mellei leesésével jön létre –, hanem meghagyja őt a jelenetben a fenséges nő képében. Annette Kuhn – idézi Tasker – a nemi cross-dressinget használó narratívákat két műfajba sorolja: zenés komédiába és thrillerbe. Ezekben a keresztbe öltözés a humor vagy a horror forrásaként működik, indokoltsága általában az előbbiben a gazdasági túlélés, utóbbiban a szexuális deviancia. (Tasker 1998: 27) Az *Endless Love* előadása pontosan azáltal forgatja ki a nemi kategóriák szilárdnak vélt rendszerét, hogy nem teszi komikussá Ruby nőiességét, ami megmutatja, hogy egy férfi is magára öltheti a nőiesként elgondolt tulajdonságokat.

## Generációk találkozása

Már a *San Franciscó-i történetek* 1993-as adaptációjában is fontos a meleg reprezentálása és az AIDS problematika beemelése, de a 2019-es folytatásban a korábbiakhoz képest látványosan nagyobb mértékben kapunk queer-reprezentációt. A korábbi adaptációk (az 1993-as *San Francisco-i történetek*, a *More Tales of the City* [Pierre Gang, 1998] és a *Further Tales of the City* [Pierre Gang, 2001-2002]) narratív szálát veszi fel a 2019-es minisorozat, ami több szempontból is megfelel a queer-sorozat



feltételeinek, hiszen ez is queer készítőcsapattól származik, a színészek között is többen queerek, témáját tekintve egy queer közösség mindennapjait követhetjük nyomon, miközben erőteljes önreflexív réteggel is bír, ami az egyik szereplő által készített kisfilmnek köszönhető. A sorozat készítője, Lauren Morelli leszbikus, a kiemelt szerepben látható színészek közül a Bent alakító Charlie Barnett maga is meleg, a transznemű Jake-et játszó Garcia transznemű nembináris személy, a főszerepet játszó Ellen Page ma már transzférfiként, Elliot Page-ként él, a sorozat készítésekor pedig még leszbikus nőként, és a transznemű Anna Madrigalt (Olympia Dukakis) egy visszaemlékezésben a transznemű Jen Richards alakítja. Az autentikusságot tehát semmiképpen sem vitathatjuk el a *San Franciscó-i történetektől*.

A kiemelt szereplőket a Barbary Lane-en található ház kapcsolja össze, hiszen ennek volt vagy jelenlegi lakóiról van szó, ez a több generációs ház pedig egy kis queer szigetet képez, ami egyfajta menedékként, az újrakezdésre való lehetőségként jelenik meg a szereplők számára. A lakók között találunk meleget, leszbikusot, biszexuálist, transznőt és transzférfit egyaránt. A társaság törzshelye, így gyakori találkahelye a már korábban említett burleszkbár, a Body Politic. A sorozatbeli kisfilm Anna Madrigalon, a Barbary Lane-en és a Body Politic-on keresztül kíván feltárni egy queer történetet, amelyben interjúk formájában a közösség tagjai, így kiemelt szereplőink is elmondják, mit jelent nekik a két említett hely, amivel egy olyan önreflexív réteg keletkezik a sorozat világán belül is, ami megengedi, hogy saját helyzetükről elmélkedjenek. A korábbi szériák rajongói és az új nézők egyaránt a Barbary Lane és a Body Politic inkluzív jellégével találkoznak, ami pont azt reprezentálja, hogy a queer fogalma hogyan működhet esernyőfogalomként, és miért fontos ezt a megnevezést használni a kirekesztő kategóriák helyett. Mind Madrigal személye, mind a nevével egybeforrt Barbary Lane-en álló ház, mind a burleszk bár a megmentő szerepében és diskurzusában jelenik meg a történetben, új lehetőségeket és irányokat képviselve az elveszettek, az útjukat keresők számára.

Az ensemble szereposztásnak és a történetbeli több, mint húsz éves kihagyásnak köszönhetően a korábbi két generációhoz egy újabb korosztály csatlakozik a szériában, így nem elhanyagolható, hogy ez generációs különbségekhez és ellentétekhez vezethet. Ez az ellentét leglátványosabban a negyedik epizódban jelenik meg, amikor Ben idősebb párjával és annak régi barátaival vacsorázik. A vacsorajelenet kihozza a nemzedéki különbségeket a queer beszéd- és gondolkodásmódot illetően. A baráti társaság közös utazásaikról mesél, nyelvhasználatukban pedig nem vetik meg például a travi [tranny]

megnevezést sem, ami a fiatalabb generációjú Ben számára helytelennek tűnik, és ennek szót is ad. A következő kerül felszínre: az egyik oldalon az AIDS-szel megküzdött, abban sok barátot elvesztett melegeket látjuk, akiknek meg kellett küzdeniük azért, hogy elfogadják őket, hogy ne legyen stigmatizáló homoszexuálisnak lenni, ugyanakkor ez a társaság napjainkban már egy jómódú, privilegizált helyzetben lévő fehérbőrű baráti társaság; a másik oldalon a Pride-ba már belenőtt, a melegek jogaival tisztában levő színesbőrű fiatal áll, akinek immár a megszólítás, a címke is kiemelt fontossággal bír, aki az exkluzív helyett az inkluzívabb queer közösség felé fordul, és aki az interszekcionalitás felől közelíti meg a kérdést. Mindkét szemlélet hangot kap, és elfogadható, de a sorozat tekintetében a múltat idéző, a tőlük eltérőket sértegető melegek semmivel sem jobbak, mint az őket stigmatizáló homofóbok voltak, így azt mondhatjuk e jelenet által, hogy a jelen narratívájában nagyon is fontos a queer esernyőfogalmának szemlélete. A generációk eltérő problémáinak egy újabb színezetet ad a nyolcadik epizód, amely az évad egyik kiemelt jelentőségű része, mivel megismerhetjük Anna Madrigal múltját, azt, hogy mi történt vele San Franciscóba érkezésekor a hatvanas években, és hogyan jutott a Barbary Lane-i házhoz. Láthatjuk, ahogy megismerkedik a helyi transzneműekkel, szerelembe esik egy rendőrrel, majd mindezt elveszíti. Azért érdekes Anna személyén keresztül megismerni a hatvanas évekbeli transzközösséget és transzfób kultúrát, mert Anna – más transznemű ismerőseivel szemben – be tud olvadni a nők közé, nem tűnik ki közülük.<sup>56</sup> Így könnyedén mozoghat nőként San Francisco utcáin, csupán akkor tűnik ki, amikor a transzközösségben van. Annán keresztül láthatjuk a transzneműeket érő brutalitást, kihasználásukat és stigmatizálásukat, ugyanakkor azt is, milyen lehetne az élete háziasszonyként a szeretett férfi oldalán, ez a kettősség pedig választás elé állítja: vagy elfordul az identitását meghatározó közösségtől, vagy részt vesz velük az ellenállásban. Anna az utóbbit választja, emiatt viszont az idilli élet lehetőségét is elveszíti és egyedül marad. A *San Franciscó-i történetek* kapcsán fontos kiemelni, hogy emellett, hogy számos nagyon különböző azonosulási lehetőséget kínál a nézőknek és több ízben foglalkozik a queer kérdéssel, a karakterek viszonyrendszerén keresztül azt láthatjuk, hogy a vérszerinti kötelékek szinte teljesen feloldódtak, a közösség köti össze őket és határozza meg a biztonságos közeget számukra.

---

<sup>56</sup> A stealth [lopva] szónak van egy transzneműekre értett használata, ami arra utal, hogy a személy transzneműsége titkolt, és a választott nemének megfelelően él, anélkül, hogy a múltja ismert lenne. Sandra Caldwell színésznő például a húszas éveiben váltott nemet, ezt követően sikeres színésznő lett, és csak 65 évesen coming outolt transznőként.

## A kategória: Pózolj!

Végül a *Póz*ról kell még szót ejtenünk. Bár a három fenti sorozattól eltérően nem a *Netflix*-re, hanem az *FX*-re érkezett a sorozat, a streaming szolgáltatónál is találkozhatunk vele. A *Póz* készítői közül ismerős lehet Murphy és Falchuk neve, akik a *Glee*-ért is felelősek voltak, mellettük pedig olyan, a queer alkotók között meghatározó nevekkal találkozhatunk akár készítői, akár produceri státuszban, mint Steven Canals, Janet Mock és Our Lady J. A színészgárda tekintetében továbbá azt is láthatjuk, hogy a hitelességet és láthatóvá tételt mindenekelőtt tartva mainstream sorozat esetében talán a legtöbb transznemű színészt szerepelteti, mellettük pedig meleg és leszbikus színészek is megjelennek. A *Póz* tehát példát statuál és megmutatja, hogyan kell egy sorozatot igazán queerré tenni. Ebben persze a témaválasztás sem elhanyagolható, a sorozat első évada 1987-88-ban játszódik, a második 1990-ben kezdődik, központi helyszíne pedig nem más, mint a New York-i underground bálók világa, mely a *Párizs lángjai* (*Paris is Burning*. Jennie Livingston, 1990) című dokumentumfilmből is ismerős lehet, sőt maguk a készítők is sokat merítettek a filmből, de a sorozat több színésze maga is a részese volt ennek a kultúrának. Ez a bálkultúra [ballroom culture] jelenik meg a sorozat kiemelt helyszíneként és narratív magjaként, ahol hétről hétre összegyűlnek az afroamerikai és latinó queerek, hogy a heti feladatnak eleget téve versengjenek egymással és megszerezzék a győzelmet és dicsőséget házuknak. Mindenki megmutathatja, megmérettetheti magát a maga kategóriájában azzal a teherrel, hogy nem kíméli kritikájától a zsűri, ha nem felel meg az elvárásoknak. A bálkultúra kiszakadást kínál résztvevőinek a mindennapokból, hiszen a nélkülöző, alsóbb osztálybeli melegek, leszbikusok, transznők hétről hétre azon dolgoznak, hogy minél extravagánsabban, előkelőbben, kifinomultabban jelenjenek meg a bálokon, és így egy pillanatra elfelejthessék a szegénységet, a megbélyegzést.

A *Póz*ban még nem azt a befogadó, mindenkit elfogadó világot láthatjuk, amit például a *San Franciscó-i történetek*ben, de a sorozat láthatóan ezt tekinti iránymutatónak. Az alkotás a nyolcvanas évek végi és kilencvenes évek eleji New York nagyon is komor „valóságát” jelenítik meg, amelyben ott az AIDS fenyegető közelsége, ami a szereplők mindennapjainak részét képezi. Kiváltképp a második évadban, ahol az

egyik főszereplő, Blanca (Mj Rodriguez) addig HIV pozitív diagnózisa AIDS-re változik, ami még személyesebbé teszi számára a problémát. Mindkét évad során láthatjuk, hogy mennyire fontos ebben a közösségben az új nemzedék megfelelő tájékoztatása, a rendszeres tesztelés, védekezés hangsúlyozása. Az AIDS megjelenítése hozzátartozik a korszellem megteremtéséhez, ennek pedig fontos eleme a temetések beemelése, megmutatása – amire a *San Franciscó-i történetek* idősebb meleg társasága is utalt –, ugyanakkor láthatjuk, hogy a betegség nem válogat meleg és transznemű között, a diskurzus ebből a szempontból tehát inkluzív. A kiközösítés mindazonáltal az egyik meleg bárban mégis megfigyelhető, ahova Blanca vissza-visszatér, annak ellenére, hogy újból és újból kihajítják onnan. A munka- és karrierlehetőségek sorra vétele is a queer, és ezen belül is elsősorban a transznemű személyek marginalizálódását szemléltetik. A sorozatban látható transznők nem válogathatnak kedvükre, ha dolgozni akarnak, nincs sok lehetőségük: lehetnek prostituáltak, sztriptíz táncosok, esetleg dominák, vagy ha szerencsésük van, eltartottak, de ennél merészebbet nehezen álmodhatnak. Persze van, aki megteszi, ennek sikeressége pedig egy elfogadóbb társadalom lehetőségét sejteti. Blanca műkörmösként dolgozik, de szeretné megnyitni a saját üzletét, ami a második évadban sikerül is. De nem tarthat sokáig a boldogság, mert amikor a főbélő rájön, hogy transz, mindenáron ki akarja rakni az üzletből, végül pedig felgyújtja azt, így Blanca kénytelen otthonról dolgozni, ott, ahol nincs szem előtt. Angel (Indya Moore) még merészebbet álmodik, amikor modellkarrierbe kezd, ami mindaddig felfelé ível, amíg ki nem derül, hogy transznemű<sup>57</sup>. Angel a második évad végén újból lehetőséget kap egy olyan ügynökségnél, ahol tisztában vannak nemiségével. Blanca legnagyobb sikere a táncos álmokat dédelgető Damon (Ryan Jamaal Swain) segítése, akit végig támogat a tánciskola elvégzésében, mígnem a fiú végül professzionális táncos lesz. A sorozat tehát lehetségesnek tartja, hogy a queer szereplők kijussanak marginális helyzetükből, ami pozitív felhanggal ruházza fel az alkotást.

A látványosan nagyszámú transznemű szereplők és színészek láttán, nem mehetünk el amellett, hogy hogyan mutatja be a transznők problémáit a sorozat, nevezetesen azt, hogy hogyan definiálja a transznők nőiségét. A *Póz* több ponton is visszatér a kérdéshez a szereplők önmagukhoz való viszonyulásán keresztül és transzságuk párkapcsolataikban lévő súlyának bemutatásával. A nőiességet, a feminin

---

<sup>57</sup> Ezáltal a sorozat a stealth jelenségére hoz példát, egyúttal magyarázatot, hogy miért döntenek így sok esetben a transzok.

jegyeket nem vitathatjuk el a sorozat transznőitől, ezt maguk a bálokon való szereplések, az ott elhangzó jelszavak, dicséretetek már önmagukban garantálják, hiszen a kritikus bírálók előtt megfelelték. Ezt biztosítja többek között csinos, divatos megjelenésük és vonzó alakjuk, amelyben fontos szerepe van formás mellüknek és feneküknek. Angel és Elektra (Dominique Jackson) karaktereinek esetében látjuk, hogy mindketten kapcsolatban élnek magukat heteroszexuálisként identifikáló férfiakkal, akik lakhatást biztosítanak számukra romantikus és szexuális együttlétért cserébe. Ebben a két románcnak a bemutatásában bontakozik ki annak a kérdése, hogy mennyiben nő a transznő. Angel esetében először egy rendkívül idilli kapcsolat lehetőségét látjuk Stannel (Evan Peters) való találkozásai, első együttlétük kapcsán, amely nem foglalkozik Angel transzságával, hanem női mivolta kerül előtérbe. A későbbiekben viszont kiütközik, hogy Stan fetisizálja Angel péniszét, és nem nőisége, hanem transzsága az, ami vonzóvá teszi a férfi számára. Amikor Stan felesége rájön a viszonyra, megkeresi Angelt, hogy megtudja mi volt közte és a férje között, de nem hisz neki, amikor elmondja, hogy transzszexuális, és azt kéri bizonyítsa azzal, hogy megmutatja a péniszét. Angel válasza, hogy „Minden részemet szeretem, azt kivéve. Minden, amim nem lehet ezen a világon a lenti dolog miatt van. Ha látni akarsz, ki vagyok, az az utolsó, amit meg kell nézned.” A sorozat főszereplői közül Elektra az egyetlen, aki megengedheti magának, hogy átessen a nemváltó műtéten, ez viszont azzal jár, hogy eltartója elhagyja, innentől magáról kell gondoskodnia. Elektra párja (Stanhez hasonlóan) ragaszkodik a pénisz fontosságához, és elveszti szexuális érdeklődését, amikor Elektra átoperáltatja magát. Egy kettős mércét látunk tehát: egyrészt bizonyos férfiak számára szexuális szempontból fontos Angel és Elektra fallosza, számukra a transznő átmenetiségében, köztességében érdekes, másrészt Angel és Elektra számára ugyanez a fallosz az, ami megfosztja őket attól, hogy teljesértékű nőnek érezhessék magukat.

A bálkultúra bemutatása és központba állítása a *Pózban* fontos következményekkel jár a nemi szerepekre és kapcsolati rendszerekre nézve. Erről Butler a *Párizs lángjai* kapcsán a következőképpen ír:

„A *Paris Is Burning* című film olvasata nem is azért olyan érdekes, mert meg lehet vizsgálni, hogyan alkalmaz a fehérséget és a heteroszexuális nemszerepnormákat újraidealizáló természetesség-megkérdőjelező stratégiákat, hanem mert a rokonsági viszonyokat destabilizáló módon mutatja be. [...] A filmben az olyan kategóriák, mint a »ház« és az »anya« az elfogadott családi szcénából származnak,

de használatuk célja az, hogy alternatív háztartásokat és közösséget teremtsenek.”  
(Butler 2005: 228)

A *Pózza* vetítve a bálkultúra egyik hozadéka a nemi szerepeket és kategóriákat érinti. Azt láthatjuk a bálokon, hogy a szereplők hétről hétre megmérettetik magukat egymással, hogy kiderüljön, ki a legautentikusabb, legvalódibb, legdivatosabb... A heti kategóriáknak megfelelően felkészülnek, majd vonulnak, pózolnak egymás és a bírák előtt, akik a popkultúra által nőiesnek, férfiasnak, divatosnak, szépnek vélt ideáljai alapján bírálják őket. A bálkultúra tagjai a felöltött szerepekkel egyszerre tartják fent és forgatják ki a femininnek és maszkulinnak bélyegzett nemi kategóriákat, ami megkérdőjelezi ezek állandóságát. A másik hozadék a családi kapcsolatokat illeti. Egytől egyig olyan szereplőkkel találkozunk, akiket különbözőségük, másságuk miatt kihajítottak otthonról, és a bálkultúrát alkotó házakban találnak új otthonra. A bálkultúra kontextusában újrendeződő rokoni kapcsolatok, amelyben az új család választása jelenik meg, Beck-Gernsheim posztfamiliáris család fogalmának tökéletesen megfelel. A házak azon felül, hogy egymással versenyeznek, gondoskodnak a tagjaikról, egy családdá szerveződnek, amit mi sem szemléltet jobban, hogy a házak vezetői az anyák. Az anyaság pedig nem egy biológiai képességtől függ, hanem a felelősségvállalástól, amivel gondoskodnak a házukba tartozó gyermekekről. Azt látjuk, hogy a rokonságot jelölő kategóriákat is kisajátítják és újraírják úgy, hogy ők is beleférhessenek. A bállok beemelése tehát nem azzal jár, hogy elvessek és kiforgassák a létező nemi és rokonsági kategóriákat, hanem ezeket kihívás elé állítják azért, hogy kiszélesítsék és befogadóvá tehessék őket.

A queer sorozatok vizsgálata egy olyan irányt térképezett fel, amely annyira nem idegen a női szerepek elemzésétől, mivel nagyon hasonló nehézségekkel néznek szemben és hasonló kategóriákon osztoznak. A vizsgált queer sorozatok esetében azt láthatjuk, hogy lehetőséget teremtenek egy korábban marginalizált réteg szerepeltetésére, hogy egy inkluzív közeget és kultúrát hozzanak létre, ahol az elavult kategóriákat és megnevezéseket felülírják, és az addigi kirekesztő diskurzusokat és szerepeket kitágítják úgy, hogy mindenki megtalálja benne a helyét.

## VII. Konklúzió

A disszertáció célja, hogy megvizsgálja azokat a szerepmodelleket, amelyeket a kortárs amerikai fikciós sorozatok – ezek között is kiváltképp a *Netflix*-éra darabjai – kínálnak a női nézők számára. Ehhez az első fejezetben a dolgozat két fő elméleti keretét mutattam be alaposabban, egy sorozattörténetit, amelyben a napjainkban bekövetkező változásokat domborítottam ki, hogy láthatóvá váljon az a változó mediális környezet, amely a sorozatokban detektálható változásokat is magyarázza; és a posztfeminista logikát, amelyet a feminizmussal való kapcsolatában vizsgáltam azért, hogy előbbi kritikáját szolgáltatthassam. A posztfeminizmus beemelését indokolja, hogy – ahogy a vizsgált corpusból is kirajzolódott – a kortárs populáris kultúrában, így a televízióban sem érvényes már Laura Mulvey állítása, miszerint a nő „a férfi (aktív) tekintetének (passzív) nyersanyaga[ként]” (Mulvey 2000) jelenik meg. Ehelyett inkább azt látjuk, hogy a női szereplehetőségek megsokszorozódtak, a női karakterek által betölthető helyek és szerepmodellek meghaladják a feminista filmelmélet hetvenes-nyolcvanas évekbeli archetípusait, ezáltal számos azonosulási pozíciót szolgáltatva a női nézőknek, akik aktív, tette kész, erős, edzett – és gyakran valamilyen természetfeletti képességgel rendelkező – nőt szemlélhetnek képernyőjükön. A *Konklúzió*ban az egyes fejezetekben megjelenő olvasatokat kívánom még látványosabban kidomborítani.

A női sorozatként aposztrofált *Hatalmas kis hazugságok* első évadjának vizsgálatában azt láthattuk, hogy a széria öt különböző anyakaraktert is bemutatott, akik egy skálán helyezkedtek el, amelyen az évad eseményeinek hatására elkezdtek egymáshoz közeledni. Az anyaság és nőiség kapcsolatának különböző elképzeléseire hoztak példát a főszereplők, ezt pedig mindenképpen pozitív változásként kell detektálnunk. Ugyanakkor nem mehetünk el amellett, hogy mind az ötüket – a posztfeminista logikának megfelelően – egy olyan ideál felé tereli az évad, amelyben a család és karrier egyensúlyban tartásához szükséges pozíció felé mozdulnak, ami azt sejteti, hogy végül is egyetlen helyes út van a főszereplők számára. Ami pedig az, hogy miközben helytállnak az otthon és a munka szférájában egyaránt, találjanak vissza egy olyan nőiességhez, amely nem fenyegető sem nőtársaik, sem a férfiak számára. Celeste, Madeline, Jane, Renata és Bonnie első évadbeli karakterfejlődése Rosalind Gill-nek a posztfeminizmust „érzékenységgé” való elgondolásával cseng egybe, amelyben „az autonómia, választás és önfejlesztés fogalmai a felügyelettel, fegyelemmel és a rossz döntéseket hozók becsméréssel párhuzamosan helyezkednek el.” (Gill 2007) A

sorozatban detektált posztfamiliáris család koncepció, amely úgy tűnik, hogy az egyetlen járható utat jelöli a nők számára, szintén beleillik a posztfeminista logikába azáltal, hogy ez is a nők egyfajta választásaként jelenik meg.

A procedurális krimisorozatokban bemutatott női nyomozó-férfi tanácsadó páros szintén ünneplendőnek tűnhet első ránézésre, hiszen a nemi szerepek keresztbe játszását látjuk, aminek következtében a női karakter a nyomozó aktív pozíciójában, a tekintet és a törvény képviselőjeként jelenik meg. A klasszikus feminizmus felől vizsgálva ez a szerepcsere kétséget kizárólag a műfaj pozitív irányba történő elmozdulását mutatja. Ugyanakkor, ahogy *A nő helye a krimiben?* című fejezetben bemutattam, nem problémátlanul megy végbe a karakterek ilyen irányú átalakulása, hanem igenis a posztfeminizmus logikájának működésmódjára bukkanhattunk, amikor közelebbről megvizsgáltuk ezeket a szériákat. Már Mary Ann Doane is megfogalmazta, hogy „a nőiség a hatalmi viszonyok hálójában létrejövő pozíció” (Doane 2000), és éppen a főszereplők közötti erőviszonyok vizsgálata ásta alá az elsőre feministának tűnő karakterjellemzőket. Bármennyire is öröndetes, hogy a nyomozónő karaktere egyre népszerűbb, a posztfeminizmus olyan megtestesülései a sorozatokban, mint a női test vonzóbbá, szexisebbé tétele, a nő függési viszonyba helyezése, melyet a férfi határoz meg, és a családi szférába való visszavezetése a feminista célkitűzésekkel ellentétesek.

Az *Elbűvölő bájkeverők* című boszorkány-reprezentációkkal foglalkozó fejezet elemzései példázták leglátványosabban azt, hogy a posztfeminizmus milyen nagy mértékben épít feminista jellegzetességekre, hívószavakra, amelyek egy posztfeminista diskurzusban éppen a nő patriarchális rendbe való visszaíródásán dolgoznak. Ahogy a boszorkányokat szerepeltető sorozatok kortárs példáiban kimutattam, nem elég, hogy ezek a nők természetfeletti erejét, a női köteléket, a választás lehetőségét tematizálják, egytől-egyig vonzóak, szexuális vágytárgyak és szexuálisan aktívak is – mindez természetesen úgy jelenik meg, mint amire ők maguk tartanak igényt. Ahogy viszont Gill már rávilágított, a tárgyiasításból a szubjektivizáció felé fordulás, a kultúra szexualizációja egyaránt a patriarchális rend fenntartását szolgálja, mivel a felügyelő tekintet, amely mindezt elvárja a nőktől, internalizálttá vált. Bartky ezt a felügyelő hatalmat szétszórtként és névtelenként írja le, a fegyvelmező technikák pedig, „amelyek révén a nők engedelmes testét megépítik, olyan szabályozást céloznak, amely megszakítás nélküli és totális” (Bartky 1992: 443-444). A posztfeminizmusban mindaz,



amire a klasszikus feminizmus a férfi elnyomás technikáiként tekintett, már a nők által vágyott tulajdonságokként jelennek meg a férfi tekintet internalizációja következtében.

A szuperhőssorozatokban szereplő női karakterek a *Jessica Jones* megjelenéséig hasonló problémába ütköztek, mint a nyomozónő és a boszorkány figurája körüli okfejtések mutatták. A szuperhősnők megjelenése sokáig váratott magára, hiszen a zsáner alapvetően patriarchális jegyeket hordoz, ami a férfi szereplők látványos dominanciájából következik. Ahogy a fejezetben bemutatom, a 2010-es évekre megsokszorozódik a női hősök száma, az univerzum-érában azonban ezek a nők vagy a férfi hős női megfelelői – tehát a férfivel való függési viszonyban látjuk őket –, vagy túlzott szexualitásukat figyelhetjük meg, ami indokolatlan az összeütközések során, és csak a férfi tekintet tárgyaként nyer értelmet. A *Jessica Jones* az, ami tényleges feminista potenciált hordoz magában azáltal, hogy számos női karaktert mutat be, akik az általuk képviselt nőiség fogalmak árnyoldalát is megmutatják azért, hogy végül Jessica karaktere, aki független, látványos fizikai erővel bír és magánynyomozóként dolgozik, a tekintet birtokosaként emelkedjen ki közülük a szuperhős feminista mintaképeként. A sorozat amiatt érdemli ki a feminista jelzőt, hogy démonizálja és megbünteti a hegemon maszkulinitás képviselőit, elveti a posztfeminista idill lehetőségét, a nőiességet mint felöltendő maszkot, illetve a klasszikus női kirakat szerepet.

Bár az *Inkluzív queerség* nyíltan nem heteroszexuális női karaktereket vizsgál, a különböző queer szereplők elemzése által mégis a nőiességet is meghatározó nemi szerepkonstrukciókról szól. A *Nyolcadik érzékben* a nézői azonosulás queerként való értelmezése „meglepően” hasonló Teresa de Laurentis női nézőről alkotott elméletéhez, melyet Tania Modleski így összegez: „a nőt mindig kettős vágy keríti hatalmába, és nemcsak a passzív (női) tárggyal azonosul, hanem ezzel egyidejűleg az aktív (általában férfi) alannyal is.” (Modleski 2000) Az elemzett queer sorozatok a nemi kategóriák kiforgathatóságára hívják fel a figyelmet, arra, hogy a nőiesként és férfiasként aposztrofált tulajdonságok nem a biológiai nemből eredeztethetők, hanem olyan jellemzők, melyeket könnyedén fel és levehetünk – ahogy ezt kiválóan szemléltetik a drag queenek. A fejezet arra tett kísérletet, hogy a kortárs streaming-érában definiálja a queer sorozat fogalmát. Azt láthattunk a vizsgált 2010-es évek végi szériák alapján, hogy napjainkban ahhoz, hogy egy kulturális termék kiérdemelje a queer címkét, már nem elég, hogy queer témákkal foglalkozik és queer szereplőket vonultat fel. Megnőtt az igény arra, hogy a tartalmak előállítói és a szerepek megformálói maguk is valamely szerepeltetett

queer csoporthoz tartozzanak, ezzel egyfajta autentikusságot is meghatároznak kritériumként.

A queer sorozatok esetében felmerülő autentikusság kérdése egy olyan elméleti keretet és kritikai pozíciót is beemel, amely a kisebbségi és sérelmi politikákhoz, az elismerésért folytatott harchoz kapcsolódik. A disszertációnak nem célja ennek a problematikának a beható ismertetése, azonban olyan releváns, a jelen kort meghatározó jelenségről van szó, amely erőteljesen meghatározza a kortárs szériákat – a készítői csapat, a színészek, a téma, a forgalmazó felület megválasztása szempontjából is. Ez a jelenség leglátványosabban a queer sorozatok esetében jelenik meg, de a női főszereplős sorozatok kapcsán is egyre markánsabb a jelenléte. Nevezetesen arról van szó, hogy a streaming korában – mindenekelőtt az Egyesült Államokban készült sorozatok esetében – egyszerre működik egy inkluzív és egy exkluzív diskurzus. Előbbi a sorozatok célközönségére vonatkozik azáltal, hogy olyan korábban marginálisként kezelt csoportok és problémák – gondoljunk a queer identitásra, szexualitásra, nők érvényesülésére, nők közötti összetartozásra –, amelyek eddig bizonyos réteggözönségnek szóltak, ma a nézők érzékenyítése jegyében szélesebb befogadóközönségre tartanak igényt. Ezzel párhuzamosan azt látjuk, hogy a sorozatok készítése tekintetében egyre erőteljesebb egyfajta exkluzivitás – amit a queer szériák tárgyalásakor autentikusságként jellemeztem. Ez az exkluzivitás a sérelmi politikák felől megközelítve a kulturális kisajátítással [cultural appropriation] szemben lép fel, és úgy közelíti meg az egyes bemutatott csoportok témáit, problémáikat, mint amiket csak az adott csoport tagjai fogalmazhatnak meg, mesélhetnek el, ami egy kirekesztő diskurzust von maga után. Dupcsik Csaba a következőt írja a sérelmi politikák kapcsán:

„az elismerést-elváró csoportok *tipikusan, bár nem okvetlenül, kisebbségi csoportok*, amelyek tagjai tipikusan, bár nem okvetlenül különböző dimenziók mentén hátrányosabb helyzetben élnek, mint a társadalom többi tagja – az elismerést-nyújtó csoport pedig tipikusan *»mindenki más«*, tehát *»a többség«*. (Dupcsik 2018: 51; kiemelés az eredetiben)

Dupcsik alapján jól beazonosítható, hogy az exkluzív, kirekesztő magatartás az elismerést-elváró csoportokkal azonosítható, az inkluzivitás pedig az elismerést-nyújtó csoportokat célozza. A queer szériák esetében nem kérdés, hogyan jelenik meg mindez, hiszen ezt járta körbe a velük foglalkozó fejezet. A női sorozatok kapcsán ugyanakkor

talán nem egyértelmű, mire is vonatkozik a kirekesztés. Az elmúlt években egyre markánsabban vannak jelen – elsősorban a sorozatgyártásban – azok a női rendezők, akiket a producerré avanszálódott színésznők emeltek fel, azok a női regényíróktól származó történetek, amelyekből színésznők produceri közreműködésével készülnek sorozatok, és maguk a filmszínésznők, akik státuszukkal is emelik a sorozatok megbecsülését. Manapság – a queerhez hasonlóan – egy sorozat nőiként való aposztrofálásának feltétele amellet, hogy női témákat, női szereplőket mutat be, az, hogy ezt női rendezővel, készítővel, executive producerekkel tegye. Mindez pedig a forgalmazásban is megjelenik, amikor olyan kategóriákkal találkozunk, mint az „erős női főszereplő” („strong female lead”), ami nem egy tematikus elem alapján csoportosítja a sorozatokat. Miközben továbbra is megtaláljuk azokat a mainstream, narratív kategóriákat, amelyek hagyományosan segítenek a néző tájékozódásában a „Netflix a diverzitás különböző kérdéseit [a címkézés során] olyan sajátos történelmi és kulturális körülmények között keretezi, amelyek nem univerzálisak.” (Jenner 2018: 176) Így a streaming platformok is kiveszik a részüket az elismerésért folytatott harcból és a sérelmi politikák erősödéséből. Ezek a változások pedig valószínűleg az eddigieknél is radikálisabban fogják átalakítani a sorozatok világát.

A disszertációban arra vállalkoztam, hogy a kortárs fikciós amerikai sorozatok női szerepmmodelljeit különböző műfajokban feltérképezve rámutassak arra, hogyan működik ezekben a szériákban szinte észrevétlenül egy olyan posztfeminista logika, amely a feminista célkitűzéssel ellentétesen hat – mindezt pedig egy sorozattörténeti keretbe ágyaztam. Ahogyan a corpus vizsgálatából kirajzolódott, a kortárs sorozatokban már természetes, hogy számos, kiemelt női karakter szerepel egy-egy szériában, ami a női néző számára több, különböző azonosulási lehetőséget kínál. Ezek a karakterek már nem az ártatlanságnak és a romlottságnak a klasszikus feminista filmelméletekből ismert ellentétpárját testesítik meg; a női szereplők szerepkörei és problémái átalakultak, a megjelenítés már nem archetipikus. Az egyes fejezetekben láthattuk, hogy mik azok a sajátos hívószavak és retorikák, amelyek a vizsgált zsánerben a problematikát keretezik, és bemutattam, hogy ezekben hogyan vezeti vissza egy posztfeminista retorika a női szereplőket a patriarchális rendbe, miközben feminista értékeket mutat fel.

Azáltal, hogy a posztfeminizmus kritikája felől vizsgáltam a sorozatokat, láthatóvá vált, hogy az ünnevelt kortárs szériák – amelyek több női főszereplővel rendelkeznek – nem problémamentesek, mert azokat a tulajdonságokat jelenítik meg

vágyottként és elérendőként, amelyeket a klasszikus feminizmus a patriarchális társadalom általi elnyomáshoz kapcsolt. Az elismerésért folytatott harc és a sérelmi politikák diskurzusának beemelése az elemzésbe egy olyan új problémakör kirajzolódását jelzi, amely erőteljesen kapcsolódik a nemi szerepekről alkotott elképzelésekhez. Lehet, hogy a jövőben olyan mainstream sorozatok fognak készülni, amelyek már a posztfeminizmus által elvárt nőiesség képét fogják kritika alá vonni?

## Bibliográfia

Antalóczy Tímea (2011): A szappanoperák genezise és analízise I. *Médiakutató*, nyár.

URL: [https://mediakutato.hu/cikk/2001\\_02\\_nyar/04\\_szappanoperak\\_genezise/](https://mediakutato.hu/cikk/2001_02_nyar/04_szappanoperak_genezise/)

Bahlmann, Andrew R. (2016): *The Mythology of the Superhero*. Jefferson, North Carolina, McFarland.

Bartky, Sandra Lee (1992): Foucault – a nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja. Ford. Keresztes György. *Magyar Filozófiai Szemle*, 36.3-4. 434-445.

Beck-Gernsheim, Elisabeth (2002): On the way to a post-familial family. From a community of need to elective affinities. In Beck, Ulrich és Beck-Gernsheim, Elisabeth: *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. London, Sage Publications, 85-100.

Benshoff, Harry M., és Griffin, Sean (Szerk.) (2004): *Queer Cinema. The Film Reader*. New York, Routledge.

Benshoff, Harry M., és Griffin, Sean (2006): *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham, Rowman&Littlefield.

Bonds-Raacke, Jennifer et al. (2007): Remembering Gay / Lesbian Media Characters. Can Ellen and Will Improve Attitudes Toward Homosexuals? *Journal of Homosexuality*, 53.3, 19-34.

Butler, Jeremy G. (2014): A televíziós történetek narratív szerkezete. Ford. Kisantal Tamás. In *Narratívák 12. Narratív televízió*. Szerk. Kisantal Tamás és Kiss Gábor Zoltán. Budapest, Kijárat Kiadó, 23-45.

Butler, Judith (2005): *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.

Butsch, Richard (1992): Class and Gender in Four Decades of Television Situation Comedy: Plus ça Change... *Critical Studies in Mass Communication*, 9. 387-399.

Butsch, Richard (2003): Ralph, Fred, Archie and Homer: Why television keeps re-creating the white male working class buffon. In *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*. Szerk. Gail Dines és Jean McMahon Humez. Thousand Oaks, Sage, 575-585.

- Chambers, Samuel A. (2009): *The Queer Politics of Television*. London, New York, I.B. Tauris.
- Chodorow, Nancy J. (2000): *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Ford. Csabai Márta, Kende Anna, Örlösy Dorottya és Szabó Valéria. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.
- Cocca, Carolyn (2014): Negotiating the Third Wave of Feminism in *Wonder Woman*. *PS: Political Science & Politics*, 47.1, 98-103.
- Doane, Mary Ann (2000): Film és maszk. A női néző elmélete. Ford. Jakab Enikő. *Metropolis*, 4. URL: <https://metropolis.org.hu/film-es-maszk-1>
- Douglas, Susan J. (1995): *Where The Girls Are: Growing Up Female with the Mass Media*. New York, Three Rivers Press.
- Dragon Zoltán (2011): *Tennessee Williams Hollywoodba megy*. Szeged, Americana Books.
- Dupcsik Csaba (2018): Elismerés és sérelem: Az elismerésért folytatott harc és a sérelmi politikák. *Socio.hu – Társadalomtudományi Szemle*, 8.1. 48-68.
- Fogel, Jennifer M. (2012): *A Modern Family: The Performance of "Family" and Familiarism in Contemporary Television Series*. PhD thesis. University of Michigan. URL: [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/91389/fogelj\\_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/91389/fogelj_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Fouladi, Shahriar (2011): Smallville. Super Puberty and the Monstrous Superhero. In *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard J. Gray II and Betty Kaklamanidou. Jefferson, North Carolina, London, McFarland, 161-178.
- Friedan, Betty (1963): *The Feminine Mystique*. New York, W. W. Norton & Co.
- Gács Anna (1998): A nyugtalanító önarckép: A női szerző a feminista kritikában. *EX Symposion: Irodalom művészet filozófia reflexió*, 21-22. 90-102. URL: [https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article\\_page\\_surfer&csa=load\\_article&rw\\_code=a-nyugtalanito-onarckep-a-ni-szerz-a-feminista-kritikaban\\_977](https://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page_surfer&csa=load_article&rw_code=a-nyugtalanito-onarckep-a-ni-szerz-a-feminista-kritikaban_977)

- Gayer Zoltán (2000): Szappanoperák. *Médiakutató*, ősz. URL: [https://mediakutato.hu/cikk/2000\\_01\\_osz/07\\_szappanoperak](https://mediakutato.hu/cikk/2000_01_osz/07_szappanoperak)
- Geraghty, Christine (1990): *Women and Soap Opera*. Cambridge, Polity Press.
- Gerstner, David (Szerk.) (2006): *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. London, Routledge.
- Gilbert, Sandra M. (1997): Irodalmi apaság. Ford. Hódosy Annamária. *Pompeji*, 4. 114-135.
- Gill, Rosalind (2007): Postfeminist media culture: elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10.2. URL: [https://eprints.lse.ac.uk/2449/1/Postfeminist\\_media\\_culture\\_\(LSERO\).pdf](https://eprints.lse.ac.uk/2449/1/Postfeminist_media_culture_(LSERO).pdf)
- Gilmore, James N. és Stork, Matthias (Szerk.) (2014): *Superhero Synergies. Comic Book Characters Go Digital*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- Glennon, Lynda M. és Butsch, Richard (1982): The Family as Portrayed on Television 1946-1978. In *Television and Behavior: Ten Years of Scientific Progress and Implications for the Eighties*. Volume II, Technical Reviews. Szerk. D. Pearl, L. Bouthilet & J. Lazar. Washington, D.C., U.S. Department of Health and Human Services, 264-271.
- Godwin, Victoria L. (2012): Love and Lack: Media, Witches, and normative Gender Roles. In *Media Depictions of Brides, Wives, and Mothers*. Szerk. Alena Amato Ruggerio. Lanham, Lexington Books, 91-102.
- Gollowitzer Diána (2011): Sorozatorgia, avagy az újmediális környezet hatása a kortárs amerikai fikciós televízió-sorozatokra. *Apertúra*, tavasz. URL: <http://apertura.hu/2011/tavasz/gollowitzer>
- Gray, Richard J. II (2011): Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties. Deconstructing the Superheroine. In *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Szerk. Richard J. Gray II and Betty Kaklamanidou. Jefferson, North Carolina, London, McFarland, 75-93.
- Havas Júlia Éva (2008): Női sorozatok: kettő plusz kettő. Kortárs amerikai tévésorozatok nőképe. *Metropolis*, 4. 54-79.

- Hódosy Annamária (2015): A Csillagkapu és a kulturális gyarmatosítás szexuálpolitikája. *Apertúra*, tavasz-nyár. URL: <http://uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/hodosy-a-csillagkapu-es-a-kulturalis-gyarmatositas-szexualpolitikaja/>
- Hódosy Annamária (2016a): A reklám és a posztfeminista erődiskurzus. *Apertúra*, tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2016/tavasz/hodosy-a-reklam-es-a-posztfeminista-erodiskurzus/>
- Hódosy Annamária (2016b): Hófehérke és a „korizmus”: Feminista boszorkányok és posztfeminista királykisasszonyok a mese filmes feldolgozásaiban. *TNTeF*, 6.1. 15-35. URL: <http://tntefjournal.hu/vol6/iss1/hodosy.pdf>
- Hódosy Annamária (2019): Seprű, pálca, fakanál. A boszorkányság és a nőkérdés a filmvászonon. *TNTeF*, 9.1. 51-78.
- Hollinger, Karen (2012): *Feminist Film Studies*. London, New York, Routledge.
- Imre Anikó (2018): Minőség és televízió. Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*, tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/imre-minoseg-es-televizio/>
- Jagose, Annamarie (2003): *Bevezetés a queer-elméletbe*. Ford. Sándor Bea. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó.
- Joó Mária (2009): Sztereotípiák, bináris oppozíciók, előítéletek – és a Nő. In *A nő és a női(es)ség sztereotípiái. Nyelv, Ideológia, Média 2*. Szerk. Barát Erzsébet, Sándor Klára. Szeged, SZTE Könyvtártudományi Tanszék, 9-22.
- Jenei Ágnes (2008): *Táguló televízió: interaktív műsorok és szolgáltatások*. Budapest, PrintX Budavár, Médiakutató Alapítvány.
- Jenner, Mareike (2018): *Netflix and the Re-invention of Television*. Palgrave Macmillan.
- Kérchy Anna, Koller Nóra (2009): A buziboszi, a meleg barát és „az a bizonyos dolog”. Az érzelmi kapcsolat heteronormativizálásának (kon)szekvenciájáról. In *A nő és a női(es)ség sztereotípiái. Nyelv, Ideológia, Média 2*. Szerk. Barát Erzsébet, Sándor Klára. Szeged, SZTE Könyvtártudományi Tanszék, 55-65.
- Kozloff, Sarah (2011): Narrációelmélet és televízió. Ford. Gollowitzer Diána. In *Verbális és vizuális narráció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 7-38.



- Krigler Gábor (2008): Az előző részek tartalmából. Az amerikai sorozatok világa. *Metropolis*, 4. 10-28.
- Lacalle, Charo és Gómez, Beatriz (2016): The representation of women in the family in Spanish television fiction. *Communication & Society*, 29.3. 1-14.
- Lacalle, Charo és Hidalgo-Marí, Tatiana (2016): Evolution of family representations in Spanish fiction television. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71. 470-483.
- Landow, George P. (1996): Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson? Ford. Ivacs Ágnes. In Sugár János (szerk.): *Hypertext + multimédia*. Budapest, Artpool. URL: <http://www.artpool.hu/hypermedia/landow.html>
- Lotz, Amanda D. (2006): *Redesigning Women. Television after the Network Era*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Mayne, Judith (1994): *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington, Indiana University Press.
- McClelland-Nugent, Ruth (2011): Sisterhood is too Powerful for Television: Adapting the Wonder Woman Family from Comic Book to Small Screen, 1941-1977. In *Bound by Love: Familial Bonding in Film and Television Since 1950*. Szerk. Laura Mattoon D'Amore. Cambridge Scholars Publishing, 19-32.
- McSweeney, Terence (2018): *Avengers Assemble! Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*. London, New York, Wallflower Press.
- Mittel, Jason (2014): A filmes és televíziós elbeszélés. Ford. Kisantal Tamás és Szántó Viktória. In *Narratívák 12. Narratív televízió*. Szerk. Kisantal Tamás és Kiss Gábor Zoltán. Budapest, Kijárat Kiadó, 69-83.
- Mittel, Jason (2008): Narratív komplexitás a kortárs amerikai televíziózásban. Ford. Hagen Péter. *Metropolis*, 4. 30-53.
- Modleski, Tania (2000): Hitchcock, a feminizmus és a patriarchális tudattalan. Ford. Simon Vanda. *Metropolis*, 4. URL: <https://metropolis.org.hu/hitchcock-a-feminizmus-es-a-patriarchalis-tudattalan-1>
- Moseley, Rachel (2002): Glamorous witchcraft: gender and magic in teen film and television. *Screen*, 43.4. 403-422.

- Mulvey, Laura (2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. Ford. Juhász Veronika. *Metropolis*, 4. URL: <https://metropolis.org.hu/a-vizualis-elvezet-es-az-elbeszelo-film>
- Negra, Diane (2009): *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. London, New York, Routledge.
- Neményi Mária (2000): Új család - új modell. In *Családszociológia (Szöveggyűjtemény)*. Szerk. Schadt Mária. Pécs, Comenius, 258-270.
- O'Reilly, Julie D. (2013): *Bewitched Again: Supernaturally Powerful Women on Television, 1996-2011*. Jefferson, North Carolina, McFarland.
- O'Reilly, Julie D. (2005): The Wonder Woman Precedent: Female (Super)Heroism on Trial. *The Journal of American Culture*, 28.3. 273-283.
- Projansky, Sarah és Vande Berg, Leah R. (2000): Sabrina, the Teenage...? Girls, Witches, Mortals, and the Limitations of Prime-Time Feminism. In *Fantasy Girls: Navigating the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*. Szerk. Elyce Rae Helford. Lanham, MD, Rowman and Littlefield, 13-40.
- Pullen, Christopher (2016): *Straight Girls and Queer Guys. The Hetero Media Gaze in Film and Television*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Robbins, Trina (2013): The Great Women Superheroes. In *The Superhero Reader*. Szerk. Charles Hatfield, Jeet Heer, Kent Worcester. Jackson, University Press of Mississippi, 53-60.
- Robinson, Lillian S. (2004): *Wonder Women. Feminism and Superheroes*. New York, Routledge.
- Romagnoli, Alex S. és Pagnucci, Gian S. (2013): The Iconography of Superheroes. In *Enter the Superheroes. American Values, Culture, and the Canon of Superhero Literature*. Lanham, Scarecrow, 81-99.
- Rose, Gillian (2010): Pszichoanalízis: Vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás. In *Vizuális Kommunikáció Szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes, Margitházi Beja. Budapest, Typotex. 217-263.

Sanders, Hannah E. (2007): Living a *Charmed* Life. The Magic of Postfeminist Sisterhood. In *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Szerk. Yvonne Tasker és Diane Negra. Durham, Duke University Press, 73-100.

Somlai Péter (2013): *Család 2.0. Együttélési formák a polgári családtól a jelenkorig*. Budapest, Napvilág Kiadó.

Spiegel, Lynn (1991): From Domestic Space to Outer Space: The 1960s Fantastic Family Sitcom. In *Close Encounters: Film, Feminism, and Science Fiction*. Szerk. Constance Penley et al. Minneapolis, University of Minnesota Press, 205-235.

Tasker, Yvonne (1998): *Working Girls. Gender and Sexuality in Popular Cinema*. London, Routledge.

Tóth Zoltán János (2015): A hollywoodi film háttérpára. Merchandising és forgalmazás a *Star Warstól* napjainkig. *Apertúra*, tavasz-nyár. URL:  
<http://uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/toth-a-hollywoodi-film-hatteripara-merchandising-es-forgalmazas-a-star-warstol-napjainkig/>

Vincze Teréz (2000): Feminizmus és filmelmélet. *Metropolis*, 4. URL:  
<https://metropolis.org.hu/feminizmus-es-filmelmelet>

Wollstonecraft, Mary (2010): *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*. Cambridge University Press.

## **Filmográfia**

*A boszorkányok elveszett könyve* (A Discovery of Witches. Juan Carlos Medina, Alice Troughton, Sarah Walker, 2018-)

*Adventures of Superman* (Whitney Ellsworth, Robert J. Maxwell, 1952-1958)

*A fiúk a klubból* (Queer as Folk. Ron Cowen, Daniel Lipman, 2000-2005)

*Agymenők* (The Big Bang Theory. Chuck Lorre, Bill Prady, 2007-2019)

*A holnap legendái* (Legends of Tomorrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, Phil Klemmer, 2016-)

*AJ és a királynő* (AJ and the Queen. Michael Patrick King, RuPaul, 2020)

*A mentalista* (The Mentalist. Bruno Heller, 2008-2015)

*Avatar* (James Cameron, 2009)

*Az Addams család* (The Addams Family. David Levy, 1964-1966)

*Az Esernyő Akadémia* (The Umbrella Academy. Jeremy Slater, 2019-)

*A zöld íjász* (Arrow. Greg Berlanti, Marc Guggenheim, Andrew Kreisberg, 2012-2020)

*Batman* (Lorenzo Semple Jr., William Dozier, 1966-1968)

*Batman* (Batman: The Movie. Leslie H. Martinson, 1966)

*Batwoman* (Caroline Dries, 2019-)

*Bewitched* (Sol Saks, 1964-1972)

*Bír-lak* (Full House. Jeff Franklin, 1987-1995)

*Bosszúállók: Végjáték* (Avengers: Endgame. Anthony Russo, Joe Russo, 2019)

*Buffy, a vámpírok réme* (Buffy the Vampire Slayer. Joss Whedon, 1997-2003)

*Bűbajos boszorkák* (Charmed. Constance M. Burge, 1998-2006)

*Cagney és Lacey* (Cagney & Lacey. Barbara Avedon, Barbara Corday, 1981-1988)

*Castle* (Andrew W. Marlowe, 2009-2016)

*Charlie angyalai* (Charlie's Angels. Ivan Goff, Ben Roberts, 1976-1981)

*Charmed* (Jennie Snyder Urman, Jessica O'Toole, Amy Rardin, 2018-)

*Cheers* (James Burrows, Glen Charles, Les Charles, 1982-1993)

*Csúcshatás* (Limitless. Craig Sweeny, 2015-2016)

*Dr. Csont* (Bones. Hart Hanson, 2005-2017)

*Eastwick* (Maggie Friedman, 2009-2010)

*Egy ágyban az ellenséggel* (Sleeping with the Enemy. Joseph Ruben, 1991)

*Egy rém rendes család* (Married with Children. Ron Leavitt, Michael G. Moye, 1986-1997)

*Ellen* (Carol Black, Neal Marlens, David S. Rosenthal, 1994-1998)

*Életem értelmei* (My Wife and Kids. Don Reo, Damon Wayans, 2001-2005)

*Flash – A Villám* (The Flash. Greg Berlanti, Geoff Johns, Andrew Kreisberg, 2014-)

*Further Tales of the City* (Pierre Gang, 2001-2002)

*General Hospital* (Frank Hursley, Doris Hursley, 1963-)

*Glee- Sztárok leszünk!* (Glee. Ian Brennan, Brad Falchuk, Ryan Murphy, 2009-2015)

*Gyilkos sorok* (Murder, She Wrote. Peter S. Fischer, Richard Levinson, William Link, 1984-1996)

*Hatalmas kis hazugságok* (Big Little Lies. David E. Kelley, 2017-2019)

*Hazudj, ha tudsz!* (Lie To Me. Samuel Baum, 2009-2011)

*Helyszínelők* (CSI: Crime Scene Investigation. Anthony E. Zuiker, 2000-2015)

*Hősök* (Heroes. Tim Kring, 2006-2010)

*Így jártam anyáttal* (How I Met Your Mother. Carter Bays, Craig Thomas, 2005-2014)

*Jeannie, a háziszellem* (I Dream of Jeannie. Sidney Sheldon, 1965-1970)

*Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-2019)

*Jim szerint a világ* (According to Jim. Tracy Newman, Jonathan Stark, 2001-2009)

*Jóbarátok* (Friends. David Crane, Marta Kauffman, 1994-2004)

*Kaliforniába jöttem* (The Fresh Prince of Bel-Air. Andy Borowitz, Susan Borowitz, 1990-1996)

*Kasszasiker* (Smash. Theresa Rebeck, 2012-2013)

*Keresem...* (Looking. Michael Lannan, 2014-2015)

*L.* (The L Word. Michele Abbott, Ilene Chaiken, Kathy Greenberg, 2004-2009)

*Lucifer az Újvilágban* (Lucifer. Tom Kapinos, 2016-)

*Marvel Kapitány* (Captain Marvel. Anna Boden, Ryan Fleck, 2019)

*Mary Kay and Johnny* (Mary Kay Stearns, Johnny Stearns, 1947-1950)

*Mindörökké* (Forever. Matthew Miller, 2014-2015)

*Modern család* (Modern Family. Steven Levitan, Christopher Lloyd, 2009-2020)

*More Tales of the City* (Pierre Gang, 1998)

*Nashville* (Callie Khouri, 2012-2018)

*NCIS – Tengerészeti helyszínelők* (NCIS: Naval Criminal Investigative Service. Donald P. Bellisario, Don McGill, 2003-)

*Nyolcadik érzék* (Sense8. J. Michael Straczynski, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 2015-2018)

*Outlander – Az idegen* (Outlander. Ronald D. Moore, 2014-)

*Párizs lángjai* (Paris is Burning. Jennie Livingston, 1990)

*Police Woman* (Robert L. Collins, 1974-1978)

*Póz* (Pose. Steven Canals, Brad Falchuk, Ryan Murphy, 2018-)

*Quinn doktornő* (Dr. Quinn, Medicine Woman. Beth Sullivan, 1993-1998)

*Rólunk szól* (This Is Us. Dan Fogelman, 2016-)

*Sabrina, a tiniboszorkány* (Sabrina, the Teenage Witch. Jonathan Schmock, Nell Scovell, 1996-2003)

*Sabrina hátborzongató kalandjai* (Chilling Adventures of Sabrina. Roberto Aguirre-Sacasa, 2018-2020)

*San Francisco-i történetek* (Tales of the City. Alastair Reid, 1993)

*San Franciscó-i történetek* (Tales of the City. Lauren Morelli, 2019)

*Sherlock* (Mark Gatiss, Steven Moffat, 2010-)

*Smallville* (Alfred Gough, Miles Millar, 2001-2011)

*Supergirl* (Ali Adler, Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, 2015-)

*Szex és New York* (Sex and the City. Darren Star, 1998-2004)

*Született boszorkányok* (Witches of East End. Maggie Friedman, 2013-2014)

*Született detektívek* (Rizzoli & Isles. Janet Tamaro, 2010-2016)

*The Cosby Show* (Ed. Weinberger, Michael Leeson, Bill Cosby, 1984-1992)

*The Goldbergs* (Gertrude Berg, 1949-1957)

*The Guiding Light* (Irna Phillips, Emmons Carlson, 1952-2009)

*Válás* (Divorce. Sharon Horgan, 2016-2019)

*Will és Grace* (Will & Grace. David Kohan, Max Mutchnick, 1998-2020)

*Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017)

*Wonder Woman* (Stanley Ralph Ross, 1975-1979)

*Wonder Woman* (Vincent McEveety, 1974)

*X-akták* (The X Files. Chris Carter, 1993-2018)

*Xena, a harcos hercegnő* (Xena: Warrior Princess. John Schulian, Rob Tapert, 1995-2001)

*Younger* (Darren Star 2015-2021)