

Havas Júlia Éva

## Női sorozatok: kettő plusz kettő

### Kortárs amerikai tévésorozatok nőképe

**T**anulmányomban az ezredforduló amerikai tévésorozatainak nőképét vizsgálom meg az általánosítható jegyekre, illetve a markáns különbségekre (és azok okaira) fókuszálva. Kiinduló tézisem szerint a tömegkultúra ezen ágában, annak elterjedtsége és népszerűsége miatt, világosan kimutathatók a nyugati társadalomnak a nőkre (is) vonatkozó latens, avagy manifeszt attitűdjei. Vizsgálatom során párhuzamot vonok a kisebbségek mainstream kultúrabeli reprezentációja és a fiktív női karakterek ábrázolása közt, amennyiben mindkettő egy-egy felnagyított és ennek segítségével eltávolító, egyben a többségi társadalom számára a felismerést megkönnyítő jegy mentén kap jogot ahhoz, hogy integrálódjon a népszerű kultúrába. Dolgozatomban a kortárs nőkép ezen archetipizált jellegét és az egyes archetípusoknak az egyes sorozatokban létrejövő példáit, illetve módosulásait veszem végig. Elsőként a tradicionális, kétosztatú női szerepek meglétét mutatom ki a legpopulárisabb sorozatokban (*24*, *Hősök* [*Heroes*], *Lost – Eltűntek*, *A szökés* [*Prison Break*]): ezek az Anya és a Kurva, amelyek a nyugati keresztény kultúrkör Szűz Mária–Mária Magdolna bináris oppozíciójának modernizált, de alapvető tulajdonságaikban szilárdan rögzített megvalósulásai. A női szereplők testiségének, azaz elsősorban erotizált testként létezésének nyilvánvaló és rejtett (metaforizált) ábrázolására a *Hősök* című sorozat elemzése révén térek ki. Ezt követően az ezredforduló új alműfaját, az emancipációs sorozatot és annak nőképét térképezem fel, melynek jellemzője, hogy a két női szerep eltörlése helyett nemcsak megtartja azokat, de két másik, az előző kettőből levezetett, a szinglit mint kortárs nőfigurát sémájába olvasztó és szintén dichotomikus archetípust vezet be: ezek – saját elnevezésemmel – a Bolondos Bölcsész és a Karrierista. A két-két bináris oppozíció jellemzőit és

módosulásait a *Szex és New York* (*Sex and the City*) és a *Született feleségek* (*Desperate Housewives*) című sorozatokban vizsgálom meg.

### Bevezetés

A valamilyen szempontból kisebbségiként aposztrofálható személyek ábrázolása az Egyesült Államok tömegkultúrájában igen nagy változáson ment keresztül az 1960-as évek óta, főleg a polgárjogi mozgalmaknak köszönhetően. Ezek hatása a tömegkultúrában először az 1990-es évektől érződött igazán, nem kis mértékben a Clinton-éra „politikai korrektség” jelszavának eredményeként. Azonban ez az irányelv kritikusan szerint inkább csak problémákat okozott, mint használt, annak következményeként, hogy az adott kisebbségi csoportot megkülönböztető jegy mentén, és nem azzal együtt veszi figyelembe. Így a helyzet tulajdonképpen csak annyiban javult, hogy a megkülönböztetés előjele változott, a létének ténye nem. A kisebbség még mindig a többség által meghatározónak tartott tulajdonság és az azzal szorosan együtt járó egyéb szerepsémák felmutatásával kapcsolódhat a többségi kultúrához, az ugyanis csak ezen identitásselekták segítségével véli felismerni. Ahogy Georg Simmel írja, „Az idegen magának a csoportnak az eleme, hasonlóan a szegényekhez és a mindenféle »belső ellenséghez« – olyan elem tehát, melynek immanens és tagként létrejövő helyzete egyszerre foglalja magába a kívülállóságot és a társként való létet.”<sup>1</sup> Az idegen csak akkor lehet része a csoportnak, ha felkínál egy kellően távoli, egzotikus stb. attribútumot, amely alapján az azonosítja. Ezt nevezi Simmel a közelségben lévő távolságnak: „(...) a viszonyon belüli distancia azt jelenti, hogy a közelség távol van, az idegenség pedig azt,

<sup>1</sup> Simmel, Georg: Exkurzus az idegenről. In: Biczó Gábor (ed.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Debrecen: Csokonai, 2004. p. 56.

hogy a távoli közel van.”<sup>2</sup> Mindkét idézetben az hangsúlyozódik, hogy az idegenség mint állapot kialakulásának elengedhetetlen feltétele, hogy az idegen köztünk legyen: Simmel példájával élve a Szíriusz lakói számunkra szociológiailag nem idegenek, mivel nincs semmilyen interakciónk velük, így megfelelő viszonyulásunk sem lehet hozzájuk. Bár Simmel itt a földrajzi-kulturális idegenségről beszél, megállapításai gond nélkül kiterjeszthetők minden csoportra, amely a társadalmon belüli „idegen test”-ként létezik.

A meghatározott kisebbségi jegy és a hozzá kapcsolt szereplehetőségek behatároltságának visszássága jól érzékelhető azokban az esetekben, amikor egy olyan személy ábrázolására kerül sor a tömegkultúrában, aki egyszerre több ilyen attribútummal rendelkezik. Ilyenkor az alkotó kénytelen az egyik jellemzőt a háttérbe tolni, hogy a többségi befogadó értelmezni és pozicionálni tudja a személy szerepét a fiktív világban. Ebben az esetben a „halmazott” kisebbségi identitásokkal bíró befogadó kénytelen önmagát mint egymástól élesen elhatárolt részidentitások összességét értelmezni és az éppen adott közegnek megfelelő identitásszeletet aktivizálni. Ez azonban veszélyes, mert az egyén integrált identitásának társadalmi elutasításával találkozhat: „akkor vetődik fel az egyéni identitás kérdése a hibrid vagy a magukat újonnan »kitaláló« kulturális kollektívákban belül, amikor ezek az egyének különböző kulturális és szociális miliók között ingáznak; ily módon megkérdőjeleződik ezen egyének mint oszthatatlan, konzisztens, vagyis »hiteles« személyek stabilitása.”<sup>3</sup>

Az amerikai (angolszász) tévésorozatok általában véve azért hálás terepei a kisebbségi ábrázolások vizsgálatának, mert talán ezekben érhetők legközvetlenebbül tetten a velük kapcsolatos társadalmi

állásfoglalások; a dawkinsi elméletet követve úgy fogalmazhatunk, hogy a televíziós kultúra széles körű elterjedtsége folytán itt tudják megmutatni magukat leghatározottabban azok a mémek és mémplexek, amelyek – alkotóktól, szerzőktől függetlenül, illetve azokon keresztül „beszélve” – legerősebbként fennmaradnak az emberi agyakért folytatott küzdelemben.<sup>4</sup> Szűkebb értelemben és a televíziós műsorok jelenlegi állapotát is figyelembe véve pedig még inkább érdemes ez a terület a figyelmünkre: arra a minőségi és mennyiségi boomra utalok, amely az ezredforduló környéke óta a televíziós sorozatokat jellemzi. Az utóbbi években az alkotók és producerek figyelme a mozitól (ha nem is teljesen, de jelentős részben) a televízió felé fordult: az 1990-es évek vége óta egyre fokozottabban jellemző, hogy a szellemi és anyagi innováció főként erre a területre áramlik, és az, ennek egyik következményeként, elkezdte felvenni a moziipar jellemzőit.

Ha még közelebbről és a gazdasági-társadalmi aspektusokat elhagyva vizsgáljuk a kérdést, a tévésorozat elvileg éppen saját formátuma miatt is alkalmas talaja lehet ezen vizsgálatoknak: mivel egy sorozat gyakran évekig tart és sok szereplőt vonultat fel, természetesen tűnik, hogy több lehetősége van a társadalom tagjainak szélesebb körű, árnyaltabb bemutatására. Az amerikai sorozatok ugyan általában egy-egy szociális közeget mutatnak be – gyakran egy munkahelyhez, családhoz stb. kötődve –, az utóbbi évek két legsikeresebb sorozata azonban változtatott ezen a formátumon: a *Lost* és a *Hősök* című szerializált drámákról<sup>5</sup> van szó. Mindkét alkotás premisszája ugyanis az, hogy az általa bemutatott karakterek az amerikai/ausztrál társadalom legkülönbözőbb részeiből véletlenszerűen kerültek bele éppen ebbe a történetbe,

2 ibid. p. 56.

3 Köpping, Klaus-Peter: Az etnográfia a hitelesség és a performativitás határmezsgyéjén. Vita Simmellel. In: Biczó Gábor (ed.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. p. 62.

4 Lásd: Dawkins, Richard: *Az önző gén*. Budapest: Gondolat, 1986. XI. fejezet: Mémek: az új replikátorok. pp. 237–251. Ennek bővebb ismertetését lásd: Dennett, Daniel: *Darwin veszélyes ideája*. Budapest: TypoTex, 1998. 12. fejezet: A kultúra darui. pp. 361–397.

5 A szerializált dráma (*serial*) mint narratív formátum főként a *Lost*, a *Hősök*, a *Szökés* és a *24* című sorozatok hatására vált népszerűvé; lényege, hogy egy egységes, nagy narratívát tördel epizódokra, amelyek cliffhangerrel végződnek (azaz nyitott marad a befejezésük). Ennek ellentéte a klasszikus epizodikus formátum, a *series*, amelyben minden rész egy önálló történet. A sorozatok többsége ilyen, de mára terjedőben van a két típus keveréke is (pl. *Született feleségek*, *Veronica Mars* stb.).



Lost – Eltűntek

56 így elméletileg az adott lakosság változatos rétegeinek és csoportjainak tagjai kerül(het)nek fókuszba. És valóban: ha a szereplőket kor, nem, etnikum, szocio-ökonomiai státus stb. mentén vesszük végig, szinte minden csoport képviselőjét megtaláljuk. Különösen érvényes ez a *Lostra*, amelynek elemzése egyébként talán még hálásabb lehet ebből a szempontból, hiszen a szereplők egy szigeten élnek; az egy lélettérbe zárt közösség ábrázolásának esetén pedig felmerülhet a gyanú, hogy valamiféle társadalmi parabolát és/vagy – a sci-fi-elemek és a fantasztikum miatt – disztópiát látunk. A *Lost* ilyen értelemben tehát egy minitársadalmat ábrázolhat, amelyben az alkotók listázzák szinte minden kisebbségi csoport egy-egy képviselőjét. Mielőtt ezeket sorra venném, elengedhetetlen annak hangsúlyozása, hogy a főhősök itt is, mint minden nagy nézettségre számító, csillagászati költségvetésű

film/tévémsor esetén, magától értetődően fiatal, modellalkattal rendelkező heteroszexuális fehér férfiak és nők – a mindenkori célközönség, a hirdetőik szempontjából legfontosabbnak számító demográfiai réteg feltételezett elvárásainak megfelelően. Körülöttük keringenek kisbolygókként a fekete, ázsiai, arab, latin, idősebb/rokkant, kövér, csúnya (Benre gondolok, az egyetlen olyan szereplőre, akit a „nem-attraktivitása” és zseniális gonoszsága jellemez) karakterek; mindegyik csoportot egy-egy ember (vagy emberpár) képviseli.<sup>6</sup>

Ezen sorozatokban, de általában a legtöbb mainstream alkotásban továbbá jellemző, hogy bár a mellékszereplők megjelenése faj, kor, nem stb. szempontjából viszonylag nagy diverzitást mutat, karaktereik ábrázolása szinte mindig a többség által adott tartott kisebbségi attribútumból kiindulva

<sup>6</sup> Ugyanakkor feltűnő, hogy mind itt, mind a *Hősökben* hiányzik a politikai korrektség jegyében megjelenő kisebbségi szereplők közül a „meleg” figurája. Ben karaktere esetleg eszünkbe juttathatja a film noirok nőies, szofisztikált gonoszait, akiket a szakirodalom a klasszikus Hollywood latens, jelzett homoszexualitással bírór (és ennek mentén perverz) figuráiként aposztrofál (lásd Peter Lorre karakterét *A máltai sólyomban*). Annak tényéből, hogy a melegek a többi kisebbségi csoporthoz képest ritkábban jelennek meg a populáris(nak szánt) sorozatokban, nem vonnék le általánosító következtetést, talán annyit érdemes azonban megkockáztatni, hogy ennek alapján úgy tűnik, a jelenlegi tömegkultúrában az amerikai alkotók a homoszexuálisok bemutatását érzik a legkockázatosabbnak a nézői szimpátia elnyeréséért folytatott küzdelemben.

történik. Mind a *Lost*, mind a *Hősök* esetében a távolkeleti szereplők cselekményszála valamilyen módon kapcsolódik a helyi gengszterklánhoz; a *Lost*-ban a fekete Mister Eko és Rose karaktere a sámánizmushoz, a mágiához<sup>7</sup>; a kövér férfi pedig megesi a bánatát. Az olyan sorozatokban, mint a *Dr. House* (*House MD*), a *Gyilkos elmék* (*Criminal Minds*), a *Helyszínelők* (*CSI*) és spinoffjai<sup>8</sup> vagy a *Shark*, ahol egy központi szereplő (fehér negyvenes férfi) munkásságát és esetenként érzelmi életét követjük nyomon, az őt körülvevő team tagjai általában a fehér férfi – fehér nő – fekete/latin férfi megosztásban láthatók (mint a társadalom statisztikailag legnagyobb szeletét képező személyek, pontosabban a hirdetőik számára legfontosabb célcsoportok). Ez főleg a *House*-ban szembetűnő, ahol ráadásul a három segédhez kapcsolódó attribútumok a lehető legegyszerűbbek, és a *House*-hoz való viszonyukat, így a sorozatbeli funkciójukat is jelölik: a fehér férfi a Jó fiú (Ráció), a fekete férfi az (ex)Bűnöző (House egy ponton bevallja neki, hogy csak a betörői múltjából származó tapasztalatai miatt választotta be a csapatba, mivel azok jól jöhetnek, ha ők törnek be a páciensekhez), a nő pedig az Érzelem (Morál).

E tanulmány célja annak kimutatása, hogy a nők ábrázolása a sorozatokban pontosan ugyanazt a logikát követi, mint ami az előbbieken felvillantott kisebbségi identitások bemutatásakor történik. A bevezetőben csak érintőlegesen felsorolt példákkal arra szerettem volna rávilágítani, hogy a „nő”-ség ábrázolása ugyanúgy néhány szűkös, kevés elhajlást engedő szerepséma mentén történik, ahogy azt a különböző kisebbségek esetén látjuk, amely szokás alól az ún. emancipációs sorozatok sem kivételek. A helyzet annyiban bonyo-



CSI – A helyszínelők

lultabb, hogy míg a kisebbségek megjelenítése a politikai korrektség címszava alatt történik, ezzel hallgatólagosan is elismerve, hogy a megkülönböztetés létezik, a nők (hiszen számszerűen nincsenek kisebbségben) belekényszerülnek egy olyan szerepbe, amelyben úgy ábrázolódnak Másikként, hogy nem kapják meg a jogot, hogy Másiknak tarthassák magukat. A populáris kultúra tagadja, hogy a nőre mint Másikra, egzotikumra tekint, ugyanakkor a

7 Az amerikai feketék ábrázolásának ezen aspektusa jól tetten érhető az olyan filmekben, mint az *Angyal szív* (Alan Parker: *Angel Heart*, 1987), de ugyanez a tematika uralkodik az amerikai őslakosok bemutatásában is, lásd például az *X-Akták* (*The X-Files*) indiánjait, akiket a készítőik mindig akkor vesznek elő, ha valamilyen ősi legendát kell előadni (öreg indián a rezervátumban mesél). Ezek az ábrázolásmódok, ahogy Köpping írja, „[j]óllehet sok mindent elárulnak a nyugati írók és olvasók vágyairól és vágyképeiről, a »titokzatos« másikat azonban »ős-« vagy »természeti emberré« stilizálják, s ezáltal »teljesen más emberré«, már-már »nem-emberré«, de legalábbis abnormálissá alakítják.” (Köpping, Klaus-Peter: Az etnográfia a hitelesség és a performativitás határmezsgyéjén. Vita Simmellel. In: Biczó Gábor [ed.]: *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. p. 69.)

8 Spinoff: egy sorozat népszerűségét meglövegolvva elkészülő, annak fiktív világán belül maradó, de narratívájában el is távolodó újabb sorozat, amely általában egy népszerű mellékszereplőt tesz meg központi figurának (*Buffy – Angel*, *Grace klinika – Private Practice*), vagy pusztán a tematikát örzi meg (*Helyszínelők – New York-i helyszínelők* [CSI: NY], *Miami helyszínelők* [CSI: Miami]) általában ugyanattól a kreatortól.



Alias

nőábrázolás a sorozatokban szinte kivétel nélkül azon évezredek sémák mentén történik, amelyeket a társadalmi tudattalan újra- és újratermel. Míg a két legnagyobb polgárjogi mozgalom (a fekete és a meleg) évtizedek alatt kiharcolta magának a felvállalás, önmegmutatás, a saját kultúra reprezentációjának jogát (akár azzal együtt is, hogy pc-érdekekből kerülnek bele nagy költségvetésű filmekbe és sorozatokba), a nők nem tekinthetnek magukra egy kulturális egységként; ami önmagában nem is volna baj, sőt a feminista mozgalmak célja pont a maskulin–feminin oppozíció lebontása (lett) volna, ugyanakkor a társadalmi elvárások és ábrázolások mégis ebbe a halmazba kényszerítik őket. Derrida az idegenség fogalmának tárgyalásakor Szókratész védőbeszédét elemzi, és így interpretálja az eredeti szöveget: „... panaszkol, még idegenként sem kezelik: ha idegen lennék, önök nagyobb toleranciával fogadnák, hogy nem úgy beszélek, mint önök (...)”<sup>9</sup>. A mainstream kultúra hallgatólagosan azt állítja, hogy a nők már nem kisebbség/Másik/Egzotikum (hiszen a nőjogi mozgalmak kiharcolták, amit ki kellett), ugyanakkor mégis ekként ábrázolja a nőket – ennek eklatáns példájaként

elég, ha az utóbbi időben Magyarországon divatba jött, a „nő” megfejtését célukként kitűző pszichológiai „szak”-munkákra gondolunk. Ezt Judith Butler már az 1980-as években, a *Problémás nem* című munkájában hangsúlyozta, de a helyzet mára sem változott sokat: „A maskulin/feminin kettősség nem pusztán azt az exkluzív keretet adja, amelyben a női egyediség felismerhető, hanem (...), a feminin »sajátlagossága« minden más módon dekontextualizálódott, és elméletileg és politikailag levált osztály-, faji és etnikumbeli összetevőiről, valamint a hatalmi viszonyok többi tengelyéről, amelyek egyszerre kialakítói az »identitásnak« és teszik az egyetlen identitás fogalmát helytelen elnevezéssé [– kiemelés tőlem, H. J. É.]”<sup>10</sup>

## A két alapfigura

A nyugati kultúra alapját, ha saját mítoszait, történetét, filozófiáit, nyelveit stb. tekintjük, a strukturalisták által leírt bináris oppozíciók képezik. A Nő mint eszme, eltávolított tárgy meghatározása legalábbis a keresztény középkor óta hasonlóképpen két végletben jön létre, átmenetek nélkül: ezek az Anya és a Kurva figurája, amelyek gyökere a keresztény alaptörténetek szintjén a bibliai Mária–Mária Magdolna ellentétpárban érhető tetten. Az archetipizálás, az emberi kultúra részeként, a történetmesélés alapvető eszköze. Azonban kizárólag a nőnemű archetipizált figurák esetén látjuk, hogy azok létrejötte egyenesen a nemből következik: a módszer pedig nem más, mint a nő testként/szexualitáskódként való megfogalmazása. A tény, hogy a két archetípust a mai napig megtalálhatjuk a tömegkultúra termékeiben, már maga mutatja, hogy ez a két alak és azok mitikus léte mennyire mélyen rögzült a patriarchális kollektív tudattalanban. A „magas” és „mély” kultúra történetében természetesen az ellentétpár mindkét tagja további neveket, attribútumokat vesz fel (de eleinte soha nem keveredik, nem „közeledik”). Így beszélhetünk például a Szűz–Kurva ellentétről (amely, ha összevetjük az Anya–Kurva

9 Derrida, Jacques: Az idegen kérdése: az idegentől jött. In: Biczó Gábor (ed.): *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. p. 15.

10 Butler, Judith: *Problémás nem*. (trans.: Berán Eszter, Vándor Judit) Budapest: Balassi, 2006. p. 44.

párossal, rögtön felszínre löki önnön ellentmondásosságát, hiszen az Anya és a Szűz közé egyenlőségjel kerül, amely így együtt Szűz Máriára utal, mint arra az ideális nőre, aki anélkül esik teherbe, hogy elvesztené szüzességét), továbbá beszélhetünk Szent–Boszorkány, Lélek–Test, Ártatlan–Bűnös, Félénk–Vamp, Áldozat–Akciónő/Harcos stb. ellentétekről. Utóbbi két oppozíció már főleg a XX. század tömegkultúrájából lehet ismerős; ebben az időszakban a filmművészet meglehetősen sok új nevet talál ki a Kurva (egyébiránt alapjaiban nem sokat változó) figurájának: a Vamp a némafilmkorszak terméke, ezt követi a Femme Fatale a film noirban, majd az 1970-es, 1980-as években megjelenik az Akciónő is. Bár a név változik, a mitikus tulajdonságok ugyanazok; ebben a munkában én maradnék az Anya–Kurva terminusok használatánál<sup>11</sup>, egyrészt mert számomra úgy tűnik, mindkét fogalom elég széles jelentésmezővel bír ahhoz, hogy a későbbiekben a sorozatszereplők elemzésénél érthetően utalhassak a hozzájuk kötődő megegyezéssel jellemzőkre; másrészt, mivel ez az ellentétpár egyben egy Eustache-film címe is<sup>12</sup>, ezáltal talán még jobban kihangsúlyozódik, mennyire mélyen bevésődött az Anya–Kurva mémplex a tömegkultúrába (ráadásul így mozgóképes talajon maradunk). Noha a film a francia újhullám kései alkotása, azaz nem nevezhető kasszarobbantó multiplexmozinak, stílusától és dramaturgiájától eltekintve a benne felvetett probléma a műfaji filmek nagy részének egyik alapkérdése szokott lenni (szerelmi választás); még akkor is, ha az adott film szüziséje nem szerelmi kérdésekhez kapcsolódik (ahogy Dragon Zoltán Szabó István *A napfény íze* című filmjének elemzésekor kimutatta, a történetnek nem kell feltétlenül a nőhöz kapcsolódó választásról szólnia, az esetek többségében – Szabónál



A nő mint szent és mint ördög, XV. századi tirolai táblakép\*

bizonyosan, de a nem szerzői filmek nagy részében is kimutathatóan – mégis a passzív, „örök” nő mint hely, ok, funkció hozza létre a cselekményt<sup>13</sup>).

Az Anya versus Kurva mint ősi szerepek és kategóriák léte és összeegyeztetlensége talán azon filmekben lepleződik le leglátványosabban, ahol az alkotók a két funkció egyesítésével próbálkoznak. Maga az egyesítés gondolata természetesen viszonylag új keletű, és a női akciónők figurájának megjelenése óta terjedt el, mint afféle félreértelmezett feminizmus,

11 Természetesen mindkét fogalom metaforaként értendő, kivéve, ha nem: ebben a fejezetben az Anya általában szó szerint is az.

12 Jean Eustache: *A Mama és a Kurva (La maman et la putain)*, 1973.

\* Forrás: *Rubicon* történelmi folyóirat 15 (2005) no. 7. p. 11.

13 Dragon Zoltán: Kép, funkció, struktúra. A nő Szabó István filmjeiben. *Metropolis* (2000) no. 4. pp. 88–100. Dragon ebben a tanulmányában arra igyekszik rámutatni, hogy az elemzések többsége elfeledkezik arról, mennyire fontosak a nőfigurák Szabó filmjeiben mint „struktúrák” (így szándéka szerint egy új, feminista olvasatot kínál); ugyanakkor ő pedig arra felejt el rámutatni, hogy ez a tény semmiben nem változtat az egyéb filmekben megszokott ábrázolásmódon, vagyis hogy történettől, műfajtól és esztétikai értéktől függetlenül a legtöbb alkotás kizárólag ezt a pozíciót kínálja fel a nőfiguráknak.

amely egyébként is jellemző az ezredforduló környéke óta (legalábbis Magyarországon) a társadalmi diskurzus legkülönbözőbb területein, és amely leginkább a „karrier vagy család” dilemmában foglalható össze. Az olyan akciófilmek és thrillerek világában, ahol a nő a főszereplő, a(z eredetileg) férfi hős választási kényszere a hősnő „anya legyen vagy harcos” konfliktusává fordítódik le, így a választás alanya a választás tárgya is egyben. Olyan filmekre gondolok, mint például az *Utánunk a tűzön*, a *Kill Bill* és a *Terminátor 2.*<sup>14</sup>, amelyek többek közt az anya- és az akcióhősszerep közti diszharmónia műfaji filmes allegóriái. Ezen alkotások szüzséi kitűnően példázzák, mennyire általános (és elfogadott) az Anya–Kurva ellentétpár *problematikusságának* ábrázolása, pontosabban valamelyik kategória kizárólagossága a másik rovására a populáris filmkultúrában, és mint látni fogjuk, a sorozatok világában is. Itt következő analizisem legfőbb tárgya a *Hősök* első évada lesz, egyrészt mivel ez a sorozat szokatlanul sok anyafigurát vonultat fel, másrészt mert a „Nő mint Test/Kurva” viszonylatban is szolgál érdekes (de kulturálisan semmiképpen sem új) aspektusokkal.

A *Hősök*ben négy anyafigura jelenik meg kisebb-nagyobb szerepekben. Mind a négyről elmondható, hogy a kapcsolatuk a gyermekeikkel erősen konfliktusos, és mindegyikük ábrázolása a problémás anya, de leginkább a „hatalommal/erővel rendelkező (tehát a Kurva attribútumait felvevő) anya mint probléma” egy típusaként már ismerős lehet a műfaji filmekből. A politikus Nathan Petrelli anyja, Angela manipulatív, a fia sikerén keresztül hatalomra szert tenni próbáló nő, aki afféle rossz szellemként amorális tanácsokkal és tettekkel próbálja Nathant irányítani és a választásokon győzelemre segíteni. Ez a típus, az elegáns, okos, kígyónyelvű anya például *A mandzsúriai jelölt*<sup>15</sup> Mrs. Iselinjára vagy a hitchcocki domináns anyára (*Forgószél*, *Észak-északnyugat*, *Madarak* stb.)<sup>16</sup> emlékeztethet minket; de a *Született feleségek*ben is

visszatérő típus. A második hasonló karakter, aki a *Hősök*ben feltűnik, ennél kevesebb szerepet kap, csak egy epizódban van jelen: Sylar édesanyjáról van szó (1. évad, 21. epizód). Ebben a részben az alkotók közvetetten azt mesélik el, hogyan vált Sylar azzá a megalomániás pszichopátává, amilyenek ismerhetjük; ennek eredete pedig a *Psychóra*<sup>17</sup> emlékeztető anya–fiú kapcsolat, amelyben a páros patológikus módon egymásra van utalva. Mint kiderül, Sylar egész életében egyedül élt az anyjával, aki azt nevelte bele, hogy ő különlegesebb a többi embernél, és ezért joga van ahhoz, hogy bármilyen eszközzel kiemelkedjen a tömegből. Igaz, hogy ez a nőfigura ebből a szempontból inkább a Petrelli-mamára emlékeztet (saját dominanciára törekvését a fia manipulálásán keresztül valósítja meg), csak hogy míg Angela a hideg, érzelmentes anya típusa, Sylar anyja szerelmes a fiába, és elsősorban nem a társadalmi hatalom, hanem a gyermeke birtoklására irányuló vágy vezérli. Ennek megfelelően ez a kapcsolat hitchcocki módon ér véget: Sylar egy hatalmas ollóval ledöfi az anyját, ezzel szüntette meg a veszélyes közelséget.

Mindkét anyafigura ábrázolása azt sugallja, hogy a gyermekek negatív tulajdonságai döntően az anya káros hatásából eredeztethetők, és a fiúk feladata – az érzelmi dramaturgia szintjén –, hogy elszakadjanak ettől a káros anyától, mivel a kapcsolat már nem megjavítható, nem fejlődőképes; Sylar esetén azonban az anya megölése pusztán logikus következménye annak, amit az a fiába igyekezett belenevelni egész életében, afféle önbeteljesítő jóslatként. A narratíva szerint így az anya tulajdonképpen csak magának köszönheti, hogy sorozatgyilkossá váló gyermeke végül ellene fordul – bár inkább, Norman Bateshez hasonlóan, az anyjává válik: azonosul annak uralomra irányuló vágyával. Ezek az anyák a pszichoanalitikus feminista elméletírók terminológiájában a fiúk és férfiak kasztrációs félelmét szimbolizálják (ahogy az erős nők általában). Mint Laura Mulvey írja: „(...) a nő (...) csak a kasztrációval

14 Renny Harlin: *The Long Kiss Goodnight*, 1996.; Quentin Tarantino: *Kill Bill Vol. 1., Vol. 2.*, 2003., 2004.; James Cameron: *Terminator 2.*, 1991.

15 John Frankenheimer: *The Manchurian Candidate* (1962), Jonathan Demme: *The Manchurian Candidate* (2004).

16 Alfred Hitchcock: *Notorious* (1946), *North by Northwest* (1959), *The Birds* (1963).

17 Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960).



Hősök

összefüggésben létezhet, és ezen túllépni nem tud. Gyermekét saját, pénisz iránti vágyának jelölőjévé teszi (képzeletében a pénisz a szimbolikusba való belépés feltétele). Vagy elegánsan meghajol, és az Atya és a Törvény nevében cselekszik, vagy küzd, hogy gyermekét a mélyben, az imaginárius félhomályában maga mellett tartsa.”<sup>18</sup>

A harmadik anya mind a történetben, mind a családjában betöltött szerepe szempontjából a legjelentéktelenebb: ő Sandra Bennett, Claire, a cheerleader anyja, aki alig vesz részt a lánya életében, inkább afféle háttéranyagként funkcionál; általában az ölébevel, Murci úrral való foglalatosságában közben látjuk. Sandra Bennett egy pozíció, egy hely, valódi szerep nélkül. Claire igazi, tehát az érzelmi fejlődésében fontos szülője az apja, míg az anya a kialakuló szituációknak legtöbbször csak mellékszereplője, ha egyáltalán megjelenik.

A sorozatban betöltött dramaturgiai szerepét illetően legfontosabb anyafigura (hiszen ő az egyik szuperhős) Niki/Jessica, a hasadt személyiségű fiatal nő. Bár az ő karaktere az egyik legjobban kidolgozott a

sorozatban, és történet szála is az egyik legfontosabb, narratíváját felelevenítve rájöhethetünk, hogy ismét csak a fentebb elemzett Anya–Harcos újabb eklatáns példáját kapjuk. Niki az a szuperhős, aki hétköznapi emberként a napi realitás problémáival (főleg fia nevelésével) foglalkozó egyedülálló anya, de időnként átalakul Jessicává, a hatalmas fizikai erővel rendelkező dühöngő gyilkossá, aki embereket tép két vagy több darabba. Esetünkben nem mellékes, hogy ezzel egyidejűleg Jessica a Kurva jegyeit is felveszi: érzéketlen, rideg és manipulatív *femme fatale*-lá válik, aki ráadásul megbízásból lefekszik Nathan Petrellivel. Jessicával szemben Niki karaktere döntésképtelen, félnék nő, akinek állandóan morális aggályai vannak, testileg-lelkileg gyenge. A személyiség erős fele a Kurvával azonosítódik, és a tudatalattiba van száműzve, mert nem lehet harmonikus kapcsolatban a „nappali” féllel; ugyanakkor szükség is van rá, hogy megoldja annak problémáit.<sup>19</sup>

A fent elemzett nőfigurákat hasonló konstellációkban a többi „nagy” sorozatot vizsgálva is meglelhetjük.

18 Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis* (2000) no. 4. p. 12.

19 Niki/Jessica képi ábrázolása is általában a két személyiségrész Szent–Boszorkány (Anya–Kurva) ellentétét emeli ki, lásd a mellékelt képet (vö. a fentebb reprodukált tirolai táblaképpel).



A 24 összes jelentős nőalakja gond nélkül simul bele a bemutatott kétpólusú karaktervilágba. A sorozat két „erős nő”-je kétségkívül Mrs. Palmer, az elnök felesége és Nina Myers, aki Jack Bauer legmegbízhatóbb munkatársa a CTU-nál. Mindkettőjük figurája a hatalommal bíró és kompetens nőt képviseli, és mindkettőjük árulóként lepleződik le. Mrs. Palmerben ekképpen a Gonosz Anya módosított típusára ismerhetünk, azzal az egyetlen különbséggel, hogy a férfi-nő kapcsolat itt anya-gyerek viszonyból férj-feleség viszonyná válik; egyébiránt a nő funkciója ugyanaz: a mit sem sejtő, manipulálható (mert a nő iránti érzelmei miatt nem elég éber) férfi a hataloméhes nő eszköze, amíg rá nem ébred (ébresztik) annak bűnös voltára. (Ugyanez a nőalak hasonló paraméterekkel látható a *Szökés* alelnöknőjének esetében is: ott a hatalomvágyó nő a fiútestvérét teszi el az útból saját céljai érdekében.) Nina Myers a sorozat első évadának utolsó epizódjáig élvezte a főhős (és a nézők) teljes bizalmát, amikor is kiderült, hogy ő a klasszikus *villain*, Jack Bauer negatív pólusa, az áruló, akit végig kerestek. Ez a fordulat volt a történet katarzisa, amelyet a rajongók máig problémásnak éreznek, nemcsak azért, mert Nina figurája volt az egyik legnépszerűbb – különösen a nők körében: a legtalpraesettebb és leghasznosabb társa a főhősnek, mind a női, mind a férfi mellékszereplőket is beleértve –, hanem a logikátlansága miatt is (többször bebizonyították már a narratíva elemzésével, hogy Nina Myers mi mindent *nem* követhetett el a történet tényeit tekintve).

A hatalommal rendelkező, tehát gonosz (és vice versa) nőalakok a Kurva végpólusához esnek közel; a 24 Anya-figuráit hasonlóan két nő képviseli, akik jelen esetben anya és lánya, Jack Bauer családja. E két nő az archetípus már korábban ismertetett attribútumaival rendelkezik: gyenge, gondoskodásra szoruló, tanács-talan, riadt emberek, akiket többségében menekülés közben látunk. A készítőik továbbá szokatlan szadiz-mussal folyamatosan módot találnak arra, hogy kettejüket különböző fizikai inzultusok ériék. Talán a feleség, Teri napja a legbrutálisabb: elrabolják, megerőszakolják, (látszólag) elveszti a lányát, amitől amnéziás lesz, hiszékenysége miatt többször is a

gonoszok csapdájába kerül, végül Nina Myers megöli (ez a sorozat archetipikus képlete: a Kurva megöli az Anyát, hogy Jack Bauer magányos szuperhős lehessen, egyben létrejöhessen az ősellenség figurája). Kim Bauer hasonló kálváriákat jár be a további évadokban, melyek negatív csúcsa talán az a cselekményszál, amikor egy véletlenül a kocsijába került hulla miatt a bozótosban köt ki, ahol megtámadja egy puma. Az Anya figurája tehát az az áldozati bárány/bűnbak, amelyen a cselekmény a Kurva-figurák túlzott hatalmát és (ezzel szoros összefüggést mutató) aljas cselekedeteit kompenzálhatja. A nagy narratíva nem tudja méltón megbüntetni a Bűnös Nőket (Nina Myers megússza a gyilkosságot, az elnök felesége is visszatér a második évadban), de az Áldozatok szünet nélkül kapják a kisebb-nagyobb fizikai büntetéseket, amelyek az előbbieknél járnának.<sup>20</sup>

### A Hősök teste

A *Hősök* két legfontosabb, szupererővel rendelkező nőalakja kétségkívül Niki és Claire. Mindkettejük emberfeletti tulajdonságára jellemző, hogy a testhez, a fizikumhoz és annak roncsolásához, destrukciójához kötött: mint már említettem, Niki Jessicája mások testét képes könnyedén szétszedni (de a Niki-fél is a saját testéből él: webkamera előtt vetkőzik), míg Claire szuperereje saját elpusztíthatatlanságában rejlik, azaz bármilyen fizikai sérülés éri, a teste néhány pillanat alatt regenerálódik. A fizikai erőszak vizuálisan explicit ábrázolása így e két szereplőhöz kötődik leginkább, ami főleg Claire esetén hoz létre emlékezetes képeket: a sorozat szinte minden epizódjában látunk arra példákat, ahogy Claire testének egy darabja leszakad, eltorzul, átfúródik rajta egy tárgy stb. E két nőalak testiséghez kötöttségének önmagában talán nem volna jelentősége, ha nem állna olyan erős kontrasztban a sorozat férfi főszereplőinek szupertulajdonságaival. Néhány ezek közül: Nathan Petrelli repülni tud, Peter képes elsajátítani a többiek szupererejét, Parkman rendőr mások gondolataiban olvas, Hiro befolyásolja az időt és teret, D. L. (Niki férje) átmegy a falon, Claude, a láthatatlan ember láthatatlan, a Haiti mások



Hősök

emlékeit képes kitörölni. Ebből a felsorolásból is kitérünk, hogy a férfiak emberfeletti tulajdonságai vagy a szellemi képességekhez, vagy a test korlátainak lerázásához kapcsolódnak. Az egyetlen nő (az első évadban), akinek szellemi képessége van, Eden McCain, aki gondolati úton képes mások érzelmeit és döntéseit befolyásolni. Őröla azonban hamar kiderül, hogy negatív szereplő, és egy pisztolylövés segítségével nemsokára távozott is a sorozatból.<sup>21</sup>

E hősök szupertulajdonságaiban tehát metaforikusan is világosan tetten érhető az a tendencia, amit a

feminista filmteoretikusok az 1970-es, 1980-as években a tradicionális férfi- és nőábrázolási trendeket megfigyelve leírtak. Laura Mulvey korábban idézett klasszikus tanulmányában a férfi főhőst, aki a néző számára az azonosulási pontot jelenti, egyfajta ideális egóként mutatja be: „(...) a férfi sztár ragyogó tulajdonságai nem a tekintet erotikus tárgyának vonásaival esnek egybe, hanem annak a teljesebb, tökéletesebb, hatalmasabb ideális egónak a tulajdonságaival, mely abban a pillanatban születik meg, mikor a gyermek felismeri magát a tükörben. A történet szereplője képes aktívan cselekedni, irányítani az eseményeket, nem úgy, mint a szubjektum/néző. Hasonlóképpen, a tükörkép sokkal inkább ura saját testének.” (– kiemelés tőlem, H. J. É.)<sup>22</sup>

Emberfeletti tulajdonságokkal rendelkező hősök esetén ez a leírás szinte szó szerint értendő: a pszichoanalízist felhasználó elemzők már a feminista szempontú vizsgálat megjelenése előtt kimutatták, hogy a szuperhősfigurák általában véve is egy szuperegót, a világot és a személyiséget kontrolláló ént képviselik (illetve egyes hősök, mint például Batman és Spawn az idet, az elnyomott ösztönöket). A férfiak tehát legyőzik a testük jelentette korlátokat, ezáltal átkerülnek a Lacan által leírt Szimbolikusba, amely a Szellem territórium. A nő azonban megragadt a preödipális/imaginárius fázisban (Niki/Jessica nem ismerheti fel magát a tükörben, mert abból a másik énje néz vissza rá; ezért aztán fél is a tükörtől), így mindenféle értelemben a testéhez kötött: egyrészt vizuálisan és dramaturgiaiailag is az erotikummal azonosítódik (Niki és Claire figurája szolgáltatja a sorozatban az *eye candyt*<sup>23</sup>, vagyis a szép, fiatal és szőke nőt), másrészt a fizikai erőszak, a test „kifordítása”, határainak durva megsértése is a női hősök narratíváiban található meg. Mary Ann Doane *Film és maszk* című tanulmányában arról beszél, hogy a nő a (tömeg)kultúrában a saját testének közelében, ahhoz

21 A *Szökés* Veronicája szintén a cselekményből kiirtott (mert felesleges), szellemi foglalkozású nő típusa, aki annyiban a 24 Terijére emlékeztet, hogy az ő feláldozása hozza létre a tisztán férfi hősökből álló világot. Ez szinte szó szerint értendő, ugyanis az alkotók számára érezhetően már az első évadban is Veronica cselekményszála volt az a kolonc, amely statikusságával csak lassította a cselekményt.

22 Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. p. 18.

23 *Eye candy*: a köznyelvben a mozgókép vizuális attraktivitásának, látványosságának egy eleme, amelynek jelentése az utóbbi években – főleg Magyarországon – a dekoratív női szereplő jelenlétének jelzésére szűkül.



**Terminátor – Sarah Connor krónikái**

kötve léteznek. Egy ponton idézi Luce Irigarayt, aki szerint ez a közelség azon esetekben érhető leginkább tetten, amikor az egyén valamilyen nem megszokott szellemi állapotban van: „[E]z a helyzet például a női őrültség vagy delírium esetében: »[...] a nők nem tudják szavakban kifejezni őrültségüket: ők közvetlenül a testükben szenvedik el azt...« Számukra hiányzik az a távolság, ami szükséges az őrültség jelölőinek a testtől való elkülönítéséhez, még egy olyan diskurzus konstrukciójában is, mely túllépi az érzékelés határait.”<sup>24</sup>

A Hősök női főszereplőinek esetében a fenti idézet „őrültség” szavát gond nélkül be lehetne helyettesíteni a „szupererő” szóval. Az emberfeletti tulajdonság „testben való elszívődése” továbbá kiegészül azzal, hogy a karakterek érzelmi világának bemutatásakor kettőjük esetén bír alapvető fontossággal a bűntudat megjelenése. Mind Niki, mind Claire képtelen kiegészíteni a szupererejével: előbbinél ez eleve adott, hiszen azzal, hogy önkívületi állapotában embereket öl, ténylegesen is bűnt követ el, így törvényen és

társadalmon kívülivé válik; másrészt ez a szupererő egy olyan személyiségrésszel azonosul, amelyet nem tud kontrollálni, így állandó szorongásban él. Claire esetén a szupererő metaforikusan a kamasz lelki világának jelölője, a bármiféle másságtól való félelemnek a zsánereen belüli eszközzel való ábrázolása. Míg a legtöbb hős elfogadja és időnként használja erejét, vagy éppen, mint Peter és Hiro, lelkesen kísérletezik vele és felfedezi a benne rejlő lehetőségeket, Claire szégyelli és fizikailag elszívődik a képességét, amely képesség tehát kizárólag ebben a szenvedésben manifesztálódik.

A női superhősöknek a testiséghez és a test roncsolásához kötöttsége különösen jellemző az ehhez hasonló zsánerekben, sőt, mivel az utóbbi időben elterjedtek a kifejezetten női superhősökre épülő mozifilmek és sorozatok, ezt a trendet szinte ezek egyszerű felsorolásával is ki lehet mutatni. Ráadásul ezekben gyakran egészen konkrét a női test dekonstrukciója, ami általában fegyverré alakítást jelent. Robert Rodriguez *Terrorbolygó*jában<sup>25</sup> a sztriptíztáncosnő elveszti lábát, kap helyette egy gépfegyverprotézist. A *Bionic Woman* című sorozatban (amely az azonos című 1970-es évekbeli széria remake-je) a hétköznapi hősnő egy balesetben majdnem meghal, és afféle fél-cyborgként ébred: a doktorok a szervei kicserélésével egy emberfeletti gyorsasággal, látással és hallással rendelkező lényt fabrikáltak belőle. A 2008 januárjában debütált *Terminátor – Sarah Connor Krónikái* [*The Sarah Connor Chronicles*] című sorozat, amely a *Terminátor*-franchise újabb terméke, felvonultat egy női terminátort, akinek a plakátokon való megjelenítése szintén ehhez a trendhez igazodik. A képregényből egy évados tévésorozattá avanszáló *Painkiller Jane* figurája Claire-hez hasonlóan elpusztíthatatlan, így az ő szupertulajdonságának demonstrálásához szintén a női test csonkolásának különböző audiovizuális ábrázolásai tartoznak, kiegészítve azzal, hogy Jane, bár nem tud meghalni, a sérüléssel járó fájdalmat ugyanúgy érzi, ami alkalmat ad fizikai szenvedésének látványos képi megjelenítésére.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Doane, Mary Ann: Film és maszk. A női néző elmélete. *Metropolis* (2000) no. 4. pp. 27–28.

<sup>25</sup> Robert Rodriguez: *Planet Terror* (2007). A fegyverrel helyettesített végtag toposza a japán trash-horror terméke, amely a távol-keleti populáris mozi nyugati előretörésének köszönhetően jelent meg a mainstream mozgóképben.

<sup>26</sup> Mindezek a felsorolt példák tulajdonképpen gond nélkül illeszkednek abba a trendbe, amely a hollywoodi horrort és álta-



Lost – Eltűntek

A *Hősök* nőábrázolása tehát, mint láttuk, nem változtat a klasszikus hollywoodi mozi rögzült konvencióin, ahogy általában a mai mainstream, már a posztmodernen túli mozgóképek sem. A televíziós sorozatok kreatói, ha női szereplőkről van szó, továbbra is főként a két ellentétes véglet, az Anya és a Kurva figurájának radikálisan kettéválasztott megjelenési formáit választják; illetve ha megkísérlik egyesíteni

őket, az főként a negatív tulajdonságok eluralkodásával jár, mint az a *Gonosz Anyák* esetén is kitűnik. Így tehát azok a sorozatok, amelyek sok tekintetben forradalmasították a televíziózást általában (mind kreatív, mind gazdasági oldalon), emberábrázolásukban meglehetősen konzervatívak maradtak. Ennek nyilvánvaló magyarázata, hogy – legalábbis a négy „nagy” sorozat, a *24*, a *Lost*, a *Szökés* és a *Hősök* esetében – a profit-

lában a vizuális kultúrát az ezredforduló környéke óta különösen jellemzi, és amelyet a női test dekonstrukciójának esztétizálásaként nevezhetünk meg. Az 1970-es évek független, underground mozijában jellemző *exploitation* (szexualitás és erőszak eluralkodása a cselekmény – és a sejtetés – rovására) megjelenése napjainkban teljesebb ki a multiplexmozikú vásznain. Az olasz *giallo* vagy az amerikai dokuhorror előszeretettel használta a *gore*-effektusokat, főleg ha fiatal női testekről volt szó. Az olyan filmekben, mint a *Fűrész*-sorozat (*Saw*), a *Motel 1–2.* (*Hostel*), a *texasi láncfűrész mészárlás* (*The Texas Chainsaw Massacre*) azonos című remake-je, a *Viasztetek* (*House of Wax*) stb., újfent ez az ábrázolás kerül elő. Ezen filmek többségében, kulthorrorokhoz illően, általánosságban valamilyen társadalmi allegóriát is felfedezhetünk (a nyugati kultúrának, az Egyesült Államok világrendőri szerepben tetszelségének, az iraki háborúnak stb. a kritikáját); de az „ember embernek farkasa” és a „mindannyian vágóállatok vagyunk”-tétel a női testen demonstrálva mindig sokkal hatásosabb, mert ez az ábrázolásmód valamiféle büntudatos erotikummal telítődik. Az USA-ban nemrég emlékezetes botrányt okozott, amikor jogvédők tiltakoztak a *Captivity* című pszichorror plakátja ellen, amelyen egy fiatal nő (Elisha Cuthbert, a film sztárja, a *24* Kim Bauere, akinek *Test/Áldozat*-personáját erősíti ez a film is) elrablásának és megkínzásának részletei láthatók – bár ha úgy vesszük, a plakát készítője legfeljebb csak túlzott akkurátussággal vádolható, hisz ez egyben a film cselekménye is. A trend annyira elterjedni látszik, hogy a szakmán belül (vagy az internetes szlengben) már meg is született az ilyen filmek elnevezése, a *torture porn* vagy *gomo* (a *gore* és *porno* szavak összevonásával, ami, azt hiszem, tökéletesen lefedi a megjelenítés szempontjait).



Született feleségek

maximálás érdekében világuk erőteljesen maskulin szemszögből ábrázolódik; és mivel a nézőközönség, nemtől függetlenül, kulturális szocializációja során az ilyen típusú ábrázoláshoz szokott, ez a tény magától értetődőnek tűnik és észrevétlen marad.

Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az ezredfordulós női sorozatok megjelenése. Maga az elnevezés – női sorozat, emancipációs sorozat – is azt a törekvést mutatja, hogy ezek a fajta műsorok leválasztódnak, elkülönüljenek a sorozatoktól: a jelző segítségével egyszerre jelölik meg a főszereplő(k) nemét, a hozzájuk kapcsolódó várható cselekményt, tehát bizonyos értelemben a műfajt, valamint a célközönséget (és ritkább esetben az alkotó nemét is).

## A női sorozatok: kettő plusz kettő

A női sorozat megjelenése és népszerűvé válása csak azt követően lett lehetséges, hogy a populáris kultúra az 1990-es évek közepén beemelte ikonikus alakjai közé a mára már kanonizálódott nőalakot, a szinglit. Ennek eredete a Bridget Jones-figura megjelenéséhez és hívószóvá válásához köthető. A nőknek szóló mozifilmek és sorozatok ennek köszönhetően ma már általában legalább egy szingli karaktert betesznek a narratíva középpontjába, sőt egy egész műfaj épült e figura köré. A szingli életforma nyílt és deklarációja

szerint női szemszögű bemutatását a televízióban pedig elsőként egy olyan sorozat vállalta, amely ennek hangsúlyozásával vált a műfaj jelölőjévé, és amely nem egy, de négy szingli karakteren keresztül szándékozik bemutatni a szexualitás és a párkapcsolatok nőket érintő aspektusait. A *Szex és New York* műfaji alapvetés, olyannyira, hogy a „nő” típusainak megjelenítésében állandó hivatkozási pontként működik a későbbi sorozatok esetén is – ennek ékes példája a *Született feleségek*, amelynek látványos célja, hogy *ugyanaz* négy nőtypust egy logikusnak tűnően későbbi, a szinglilétre következő életszakaszában mutassa be, így a „háziasszony” alakját emeli popkulturális ikonná. A két sorozat nőalakjai közt, az eltérő életszakaszokat leszámítva nem sok különbség fedezhető fel; alkotói megformálásuk ugyanazt a stratégiát követi, mint amit idáig felvázoltam. A változás pusztán mennyiségi, illetve a korszellem által determinált: az eredeti ellentétpár megmarad, és kiegészül két újabbal, melyek e kettőn alapszanak, de már a „szingli” figurájának szűrőjén át fogalmazódnak meg.

### *Szex és New York (Sex and the City)*

A *Szex és New York* vállalása szerint tehát négy független, nagyvárosi, a felső középosztályban élő, vezető beosztásban dolgozó, és ennek megfelelően gondolkodásában és életvitelében is önálló, azaz a



Szex és New York\*

nemükre vonatkozó hagyományos elvárások terhét hátrahagyott nő szerelmi életéről szól. Ez a kiinduló, tehát felszínes leírás rögtön kimutatja az alkotók azon feltételezését, hogy egy elsősorban női közönséget megszólító sorozatnak, azon felül, hogy nőkről szól, legfőképpen azok szerelmi, érzelmi életét kell bemutatnia, mivel a populáció nőnemű tagjait ezen kérdéskörök foglalkoztatják legfőként. Anélkül, hogy érveket hoznék fel (nem is áll módomban) ezen állítás valóság tartalma mellett vagy ellen, annyi világosnak látszik, hogy ez a megközelítési mód ugyanazon a lehatárolt tartalmi (illetve most már műfaji) és, mint látni fogjuk, karakterépítési spektrumon belül marad, amint ezt a mainstream sorozatok esetén az egyes női szereplők elemzésével bemutatni igyekeztem; a különbség csupán az ezen karaktereknek adott *screen time* mennyiségében van (azaz itt a nők a főszereplők). A szerelmi (magán-)élet bemutatása a jól ismert módokon egészül ki azon attribútumokkal, amelyek a feltételezés szerint ezen történettípus immanens elemei, és amelyeket úgy foglalhatunk össze, hogy a nők világát az erőteljes érzelmi és verbális aktivitás mellett egyfajta társadalmi passzivitás jellemzi. Arról van szó, hogy ezen nők életét az alkotók úgy mutatják be, mint amelynek csak a szerelmi

(párkapcsolati és ami ezzel jár) élethez köthető dimenziói vannak. A főszereplőknek az ezeken túli világhoz semmilyen kapcsolatuk, viszonyulásuk sincs; a néző számára így a hősnők megismerése, illetve az azonosulási pontok felkínálása szinte kizárólag az adott figurának a szerelemhez, szexualitáshoz (vagyis a férfiakhoz) való hozzáállásán keresztül történik.

A *Szex és New York* elindulásakor azzal váltotta ki a puritánok felháborodását, hogy szándéka szerint nyíltan fogja ábrázolni a női szempontú szexuális életet. Ezzel főként azt a közhelyet szándékoztak a készítőik lerombolni, hogy a nők szerelmi életében főként az érzelmek, a férfiakéban pedig a szexualitás dominál, így az utóbbi ábrázolása hagyományosan főleg férfinézőpontból lehetséges a tömegkultúrában, már csak azért is, mert kizárólag a tekintet ezen irányából válhat a női szereplő a vágy tárgyává, és maradhat a férfi a tekintet alanya. A *Szex és New York* bizonyította, hogy a feltételezett nézőpontváltás ugyanúgy képes ezt a konstellációt fenntartani és ezáltal egy meglehetősen paradox helyzetet létrehozni. Ez a felszínen már csak annak tényében is tetten érhető, hogy a négy nő elsősorban mint test látszik a képernyőn: a divat szerepe, az öltözködés mint fétis éppen akkor, ha nem nagyobb jelentőséggel bír ebben a

\* A cikkben szereplő képek nem a *Szex és New York* című sorozatból, hanem az annak alapján készült játékfilmből valók. [- a szerk.]



Szex és New York

világban, mint maga a cselekmény. Azon ábrázolásmód pedig, amely szerint ezen nők számára a ruhák és kiegészítők a férfiak mellett az élet legfontosabb aspektusát képezik (mindig tökéletesen néznek ki, divatbemutatókra és vásárolni járnak stb.), semmiben nem változtat a már Mulvey által leírt klasszikus hollywoodi konvenciókon. Mulvey szerint a nő eltávolítása és a tekintet tárgyává tévése két módon történik a filmekben. Az egyik a szadisztikus voyeurizmus, ez a nő feletti „uralom megszerzéséből, és a bűnös személy megalázásából, megbüntetéséből vagy a megbocsátásból áll”<sup>27</sup>, amelynek modelljét a hitchcocki férfi-nő kapcsolatokban mutatja be. (A *Hősök* korábban elemzett nőfiguráinak, főként Claire-nek és Nikinek, a *24 Anya*-figuráinak, illetve a *gorno*-filmek nőalakjainak ábrázolása erősen ebbe a kategóriába kínálkozik.) A másik módszer a fetisiztikus szkopofília, amely a *Szex és New York* nőfiguráinak képi megjelenítését jellemzi: „...[ez] a kasztráció teljes tagadása, fétissel való helyettesítése, vagy éppen magának a megjelenített alaknak fétissé változtatása, így az nem jelent már

veszélyt, ellenkezőleg, megnyugtatóvá válik (ez a túlértékelés, a női sztár kultuszának gyökere). A (...) fetisiztikus szkopofília a tárgy fizikai szépségét emeli ki, átalakítva azt valami önmagában is kielégítő dologgá.”<sup>28</sup>

Carrie Bradshaw, aki cipómániájával és divat-ismeretével a fetisizta jegyeit mutatja, ezen keresztül maga is fétissé válik, hiszen vágyának tárgya arra szolgál, hogy ő váljon a tekintet tárgyává. Mulvey a Sternberg-filmeket hozza fel példának, amelyeket a cselekmény helyett Marlene Dietrichnek az utolsó gombig megtervezett alakja uralt: „... Sternberg filmjeinél valóban elengedhetetlen, hogy a nő alakja (...) felismerhető legyen. De áruklodó is egyben, mivel azt a tény emeli ki, hogy számára a keretbe vetített tér az elsődleges, a narratíva vagy az azonosulás folyamata csak ezután következik. (...) ... Sternberg létrehozta az abszolút fétist, és arra is hajlandó, hogy hagyja megtörni a férfi főhős acélos tekintetét (ami a hagyományos elbeszélő filmet jellemzi), vagyis feláldozza azt a nézővel közvetlen erotikus kapcsolatban lévő kép kedvéért. A nő (mint tárgy) szépsége és a vetített tér összeolvad; a nő már nem a bűn hordozója,

27 Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. p. 18.

28 ibid.



Szex és New York

hanem tökéletes alkotás, akinek a teste, melyet a közelképek stilizálttá, felszabdalttá tesznek, a film tartalmává és a néző tekintetének közvetlen célpontjává válik.”<sup>29</sup>

Carrie (aki, mint tudjuk, egy busz oldalára ragasztott plakáton egy szál kombinéban hirdeti cikksorozatát) és a többi nő teste úgy uralja a képernyőt, hogy arra a cselekmény minden esetben magyarázatot, felmentést ad: ennek legekleltásabb példája talán Samantha karakterében található meg. Ábrázolása szerint ez a figura tölti be legfőképpen a nyílt, felszabadult szexualitással rendelkező nő szerepét; azonban ez a felszabadultság képileg abban valósul meg, hogy őt látjuk leggyakrabban meztelenül, szexuális aktus közben (a férfi gyakran takarásban van), illetve a narratíva is a látszásnak, a test megmutatásának igényét emeli ki a figura jellemében, amelynek oka az önbizalomhiány és ennek következtében az állandó bizonyítási vágy.

Samantha bemutatásának ezen aspektusa felveti a lehetőséget, hogy összevessük a korábban elemzett hagyományos nőfigurákkal, és ugyanezt elvégezzük a három másik hősnő esetén is. Mivel Samantha eposzi jelzője a „szexuálisan felszabadult”, ezért minden további nélkül a Kurvával azonosítódik, nemcsak a hétköznapi beszédfordulatok szintjén, hanem az

ábrázolásban is: az önfelelt szexuális magatartás az ő esetében teljes promiszkuitással és az érzelmi élet fentebb jelzett bizonytalanságával jár. Ez utóbbi abból is kiderül, hogy ha Samantha szerelembe esik, azt mindig katasztrófaként éli meg (lásd a Richard- és a Smith-cselekményszálát), mert kénytelen monogámmá válni és megbízni valakiben, így rögtön egy féltékenykedő, öregedéstől féltő, védelemre szoruló hisztérikává válik. Ezt a karaktert az alkotók éppúgy egy adott lehetséges tulajdonság (a szexuális élet igénye) extrémén felfokozott végleteként fogalmazták meg, mint ahogy a többi hármat is; a *Szex és New York* hősnői tehát mind egy-egy nőkategóriát testesítenek meg, amelyek közül kettőt már ismerünk, a másik kettő pedig ezek módosított változata, a társadalmi nemi szerepek kortárs lazulásának egy-egy populáris ikonná dermesztett prototípusa. A Kurva (Samantha) ellenpólusa, mint tudjuk, az Anya: a minden értelemben konzervatív, kissé naiv, félnék, szűzies, házasodni vágyó Charlotte. Kettejük ellentétessége a sorozat világában is teljesen természetes: a dialógusokban, a cselekményszálakban ez állandóan előtűnik. Carrie és Miranda figurája, mint jeleztem, ezek egy-egy módosulása, amelyek létrejötté a Szingli tömegkulturális megjelenésének köszönhető.

29 ibid. pp. 19–20.





**Szex és New York**

Carrie a Bridget Jones-alak leszármazottja, akinek attribútumai erősen jellemzik az ezredforduló világát: független, önálló, de további társadalmi hatalomra különösebben nem vágyó nő, aki kissé szétszórt, kedvesen bolondos és önbizalomhiányos, illetve aki általában valamilyen kreatív, bölcsész jellegű, önreflexív munkát végez, ennek következtében ő narrálja a sorozatot. A munkája és narrációja lényege azonban alapvetően a Férfi, az Igazi keresésének egy-egy aspektusát jelenti, és a sorozat nagy narratívájának lényege is ez. A narráció elterjedése (és keretező funkciója) ezen sorozatműfajokban egyébként talán pont a Szex és New Yorknak köszönhető (eredete a Bridget Jones-i naplórás): feltűnő, hogy a legtöbb női, tehát a magánéletre fókuszáló sorozatban a hősnő vagy egy egyéb kijelölt mindentudó figura folyamatosan önreflexiót végez, a szereplők érzelmeit

elemzi, és levonja az aktuális tanulságokat. Ez látható például a *Grace klinikában* (*Grey's Anatomy*), a *Született feleségekben* vagy *A férfi fán terem* (*Men in Trees*) című sorozatban. Az egyetlen mainstream (nem női) sorozat, ahol ez megjelenik, a *Hősök*, amelyben Mohinder, az indiai tudós narrál. A különbség azonban az, hogy míg a női sorozatok esetén, mint írtam, a narráció a magán- és lelki életre fókuszál, a *Hősökben* inkább valamiféle konyhaontológiai tematika áll a középpontban (amely egy tudós férfiútól származik): az epizód tartalmához kapcsolódóan a hang mindig olyan kérdéseket tesz fel, amelyek az ember létének céljával, a világban betöltött helyével, evolúciós szerepével stb. kapcsolatosak. A két sorozattípus narrációjában látható különbség illik a hagyományosan feltételezett férfi-női szerepek és gondolkodásmódok különbségéhez: a nő territórium a érzelmek, a férfié a szellem (racionalitás) világa.

Carrie történetében tehát a romantikus komédiák narratíváját látjuk. Ennek konvenciója szerint a hősnő és a neki rendelt férfi már a történet elején találkozik, és a cselekmény különböző akadályokat (konfliktusokat) gördít az útjukba, amelyeket meg kell oldaniuk, hogy jellemük oly módon változzon meg, hogy megérdemeljék és megkapják a jutalmat, vagyis egymást. A történet lényegét alkotó feszültséget létrehozó epekedés, egy központi heteroszexuális szerelmespár bemutatása a tömegkultúrában, így a sorozatok világában is alapvető fontosságú.<sup>30</sup> Az, hogy ez esetben a szerelmi történet kizárólag a nő nézőpontjából kerül bemutatásra, a látszattal ellentétben nemhogy lazítaná a nőfigurával kapcsolatos kliséket, hanem kifejezetten mélyíti őket: ebben a konstellációban ugyanis azt látjuk, hogy az áhított boldog vég elérése érdekében kizárólag a nőnek van szüksége változásra, mégpedig afelé, hogy ne akarjon túl sokat a férfitől, ne problémázza agyon a kapcsolatot. Az első évad Carrie-re és Bigre vonatkozó konfliktusai mindig abból származnak, hogy Carrie félreért bizonyos jeleket (vagy jeleket lát ott, ahol nincsenek), mert női korlátoltsággal (hiszen a barátnői is fontosnak ítélik ezen jeleket – az általánosítás így, ha csak ezen sorozat nőképét veszem figyelembe, részemről jogos) csak

<sup>30</sup> Ehhez lásd: Hollósi Laura: A Nagy Ő nyomában: Bridget Jones és társnői. *Filmspirál* (2003) no. 32. p. 168.



Szex és New York

általában a Férfiak vélt ismeretéből von le Bigre vonatkozó következtetéseket ahelyett, hogy a konkrét személyre figyelne. Az epizódok végén pedig, miután kellően felidegesítette magát a kérdésen, kitárgyalta azt a többiekkel, nevetségessé tette magát néhányszor miatta, és írt róla egy cikket, Big három mondattal magyarázatot ad neki az öt feleslegesen nyomasztó és közhelyes problémákra (miért nem mutat be a barátainak, miért nem mutat be az anyjának, mi lesz, ha túl hamar lefekszem veled, vajon az exfeleségéhez hasonlítgat-e, mi lesz, ha megismeri az igazi – nem tökéletes – éneket, miért nem ad kulcsot a lakásához stb.). A férfi így valamiféle monolitiként áll és vár a teljes hat évadon keresztül, míg a nő görcsösen igyekszik hozzá változni.

Carrie Bolondos Bölcsész figurájának ellentétpárja a női szerepek mátrixában a Karrierista, esetünkben Miranda, aki általában valamilyen társadalmi hatalmat jelentő munkával rendelkezik, ügyvéd, orvos, politikus. Ezt a karaktert gyakran a keserű realizmus, cinizmus és a száraz humor jellemzi. Alapja a Kurva figurájából levezetett, hatalommal rendelkező és arra vágó „gonosz nő”, aki ebben az ábrázolásban ugyan pozitívabbá válik, de továbbra is problematikus marad.

A Karrierista életének nagy dilemmája, hogy bár hivatásában mindent elért, és főnöki pozícióban van, érzelmi élete sivár; ezen nők általában magányosak, ridegek, és hazudnak maguknak a magánéletük problémáival kapcsolatban – ahogy a Kurva, jelen esetben Samantha is becsapja magát, amikor az érzelemmentes szexuális életre esküszik. E két archetípus bűne ugyanaz: a közmegegyezés szerinti maskulin tulajdonságok elorzásával kívánnak hatalomra szert tenni a társadalomban; ezért aztán az ő cselekményszáluk tétje az, hogy megértsék életfilozófiájuk helytelenségét, és megtalálják az utat vissza, a társadalmi nemüknek megfelelő pozícióba, ami a nekik rendelt Igazi segítségével e sorozatban sikerül is.

A Karrierista-figurára is számtalan példát találhatunk a közelmúlt sorozatterméséből: ilyen a *Dirt: A hetilap* [Dirt] Lucyja, a *Damages* Patty Hewesa, a *Vészhelyzet* Weavere, a *House* Cuddyja, a *Battlestar Galactica* Cain admirálisa vagy (hogy a műfaji mozi legutóbbi eklatáns példáját megemlítsük) *Az ördög Pradát visel*<sup>31</sup> gonosz főnökasszonya, Miranda Priestly. Ezek a nők mind a történetek központi hősei, és mind a felsorolt attribútumokkal rendelkeznek, ami egyben azt is jelenti, hogy a története(i)k alakkonfliktusainak

31 David Frankel: *The Devil Wears Prada* (2006).



Szex és New York

magvát az imént leírt jellemproblémák adják; következképpen a populáris kultúra ábrázolásmódja szerint egy ilyen ember és életmód csak mint probléma, feldolgozatlan konfliktus, változtatást igénylő állapot jelenhet meg.

A *Szex és New York*ban bemutatott négy karakter alapvető fontosságú a nyugati tömegkultúra kortárs nőképeinek kialakításában, és mint ilyenek, egyszerre jelzik a hagyományos nemi szerepek változásának folyamatát, illetve az azzal szemben érzett bizonytalanságot és a változással szembeni ellenállás vágyát, amely ellenállásnak kézenfekvő módja az újabb mitizált kategóriák létrehozása lehet.

A „nő” e négy fikcionális képzete adja nemcsak magukat a konkrét megjelenítéseket, de gyakran a filmek, sorozatok műfaját is. Ennek legékezebb példáját éppen a *Szex és New York* nyújtja: ha megvizsgáljuk a négy főhősnő narratívájának jellegét, kitűnik, hogy mindegyik egy-egy klasszikus műfaj tematikai (és esetenként stílári) jegyeit hordozza; de elég csak a sorozat utolsó epizódjának zárójeleneteit felelevenítenünk, amelyekben az alkotók befejezik a hősnők történeteit, mivel ezekben egyértelműen megjelennek a műfaji jellegzetességek. Carrie zsánere, mint írtam, a romantikus komédia (Párizs utcáin kergetik egymást Biggel), Charlotte-é a melodráma (szerelmével nem lehet gyerekük, így egy falka kutyakölyökkel pótolják a hiányt), Samantháé a pornó (az utolsó jelenetében

Smithszel szeretkezik), Mirandáé pedig valamiféle, a mainstream filmipar elképzelése szerinti midcult művészfilm (az ő utolsó konfliktusa, hogy meg kell békülnie egyre szenilisebbé váló anyósának létével és gondozásának feladatával; a jelenetsorban pedig ennek a beletörődésnek a folyamatát látjuk: a lakásból kiszökött öregasszonyt egy kuka mellett találja meg, amint az egy kidobott pizzaszületet rágcsál, majd hazaviszi, és az utolsó képen szeretetteljes arc-kifejezéssel fürdeti). Az egyes műfajoknak való egyértelmű megfeleltethetőség is mutatja, mennyire szilárdak és élesek a határok a négy nőfigura között; a keveredés nem lehetséges.

A *Szex és New York*ot alkotói azzal a szándékkal készítették, hogy a feminizmus jegyében végre nyíltan beszélhessenek a női szempontú szexualitásról. Csak-hogy ennek a vállalásnak megvan az a nagyon is lehetséges veszélye, hogy a megvalósításban a könnyebbik utat választják, és túlzottan leegyszerűsített kategóriákban gondolkodva térképezik fel a női nem rejtelmeit, mint ahogy az meg is történt. Ez már csak azért is valószínűsíthető volt, mert ha a fő szempont a szexualitás, akkor nők esetén túl nyilvánvalóan adják magukat a sablonok, hiszen a két nőarchetípus már eleve a szexualitása mentén jött létre: hogy elprofanizáljam a mítoszt, a Szűz Mária-kép a nem létező, a Mária Magdolna-kép pedig a túlzott szexuális élet megfelelője.



Született feleségek

### *Született feleségek (Desperate Housewives)*

A *Született feleségek* a szingli nő jellegzetesen XXI. századi karaktere helyett annak érett, megállapodott változatának, a háziasszony figurájának kortárs megjelenését vizsgálja, így tehát egy klasszikus nőalakot hoz vissza a köztudatba és ír felül. Célkitűzése és promóciója szerint végre leszámol az eddigi közhe-lyekkel, amelyek a kertvárosi boldog Amerika mítoszát táplálták, leleplezi annak titkait. Ennek a folyamatnak megvan a maga hagyománya az USA filmmű-vészetében, amelyet a posztmodern film indított el az 1980-as években, David Lynch-csel, John Waters-szel stb., amely ábrázolásmód – miután a műfaji film az 1990-es évektől kezdődően már fel- és elhasználta, lásd *Amerikai szépség*, *Ronda ügy*, *Jégvihar*<sup>32</sup> stb. – a maga popkulturális legitimációját a televízió világába kerülésével, ezen sorozat képében nyeri el végleg. Amiben a *Született feleségek* szándéka szerint újít, az, hogy ezúttal a(z) általában csendes háttérként funkcionáló háziasszony szemszöge uralkodik, így az alkotók elsősorban a női néző érdeklődésére számí- tanak. A titkok leleplezésének narratívája azonban lehetőséget nyújt, hogy a műfaj az állandó suspense- elemek segítségével a thriller felé tolódjon el, így a

sorozat „női”-sége kap egy kis gellert, amennyiben a thriller, mint feltételezetten férfias műfaj, kiszélesíti a *Született feleségek* célközönségét, és ezzel beengedi a sorozatot a mainstream világába. A női jelleg pedig főként az említett szemszögben, illetve az ehhez kapcsolódó ábrázolásmódokban mutatkozik meg, melyek szerint a nők világa intrikus, önző és továbbra is elsősorban az érzelmek által vezérelt. (Már a *Szex és New York*ban is feltűnő az intrikusság, elhallgatás, az egymás háta mögötti kibeszélés szerepe: a barátnők minden szexuális és egyéb problémájukat elsősorban egymással, nem pedig az érintett férfivel tárgyalják meg; az csak egy következő – esetleg az utolsó – lépés a konfliktus feldolgozásának folyamatában.)

Ezen sorozat nőkaraktereit elemezve hamar kitűnik, hogy mind a négyen a *Szex és New York* egy-egy főszereplőjének továbbgondolt változatai. A Charlotte-féle Anya Bree-ben, a konzervatív, merev és prűd háziasszonyban, a Kurva Gabyben, a férje által eltartott, pénzéhes, önző és házasságtörő exmodellben, a Bolondos Bölcsész a férfiak miatt állandóan bajba kerülő, önmagában bizonytalan, kissé kótyagos, grafikusként dolgozó (művész) és egyedülálló Susan- ben, a Karrierista pedig a kemény, határozott, cinikus, munkamániás, *tehát* férfias Lynette-ben él tovább. (A

32 Sam Mendes: *American Beauty* (1999), Peter Berg: *Very Bad Things* (1998), Ang Lee: *The Ice Storm* (1997).

négyesből eredetileg csak a két alprototípus, az Anya és a Kurva nem dolgozik, míg a szingliből származó két új igen.) Ami a karakterek továbbgondolását illeti: mivel ez a történet a már meglévő archetípusokból megképzett figuráknak a megállapodott, háziasszonyi életszakaszát mutatja be, az alapvető konfliktusoknak is már egy más szinten kell megjelenniük. De ha végigvesszük ezeket a konfliktusokat, rájöhethetünk, hogy azok magva továbbra is ugyanaz, mint amit már a *Szex és New York* hősnői is hordoznak; hiszen éppen ez az adott archetípusok lényege: jellemük és jellegük, vagy ha úgy tetszik, *differentia specificájuk* már eleve magában rejtje a belőlük származó problémákat, következésképpen ők maguk a problémák. Mind a négy nő már a kiinduló élethelyzetében olyan konfliktustípussal küzd, ami az ő jelleme számára a legnagyobb kihívást jelenti. Ennek természetesen elsősorban (az alkotói feladat szintjén) dramaturgiai oka van, hiszen létre kell jönnie egy kellően feszült cselekménynek, azonban még egyszer hangsúlyozom, hogy ez kizárólag annak a döntésnek a következménye, hogy az alkotó az archetípusokkal dolgozik.

Következzenek az egyes szereplőkhöz kapcsolódó, újabb és újabb konkrét problémák képében jelentkező alapvető konfliktusok. Bree-nek, a prűd és pedáns Anyának a körülötte élő családtagok és ismerősök erkölcsstelenségével vagy a konzervatív ember számára elfogadhatatlan életvitelével kell szembenéznie: a fia meleg és rosszindulatú, a lánya könnyűvérű (mindkét gyerek különösen önző), a férje a kertváros közismert prostituáltjával csalja, ráadásul deviáns szexuális játékok kedvéért, mert a feleségével ezen igényeiről nem mer beszélni. A második évadban behálózza egy pszichopata, és ennek a cselekményszálnak a végén a piszkos titkok egy újabbal szaporodnak, amikor Bree, akinek alapvető igénye (az Anya-jellemből következően), hogy ő és családja a külvilág felé mindig tökéletes képet mutasson, hagyja meghalni a gyógyszereket bevett George-ot; ezzel már nemcsak a fia, de ő maga is gyilkossá válik. A harmadik évad Orson-cselekményszála pedig ismét az eltitkolt apróbb-nagyobb bűnök lelepleződéséről és elkenődéséről szól, és így tovább. Így a Bree-figura nagy ellentmondása – a tökéletesség látszatának igénye és a történések, amelyek ezt folyamatosan aláássák –

tovább erősödik, és felszínre hozza a típus mélyén megbúvó problémát, a lényegi tulajdonságot, aminek e történet és minden, erre az archetípusra épülő történet logikája szerint meg kellene változnia (de nem fog, hiszen akkor már nem ebbe a *genus proximumba* esne bele, sőt esetleg egyik kategóriának sem lehetne megfeleltetni): az önbecsapást, miszerint a mai világban még lehetséges a tökéletesség látszata. Az már a nyugati keresztény kultúra saját önbecsapása és paradoxona, hogy miután létrehozta a tökéletes nő ideáját (aki úgy esik teherbe, hogy szűz marad), a XXI. században, a cinizmus és a kérdőjelek világában, a posztmodern filozófiájának hátszelével megtámogatva számon kéri az általa megteremtett nőalakon annak ellentmondásosságát.

Gaby problémája, léha életvitelű és egocentrikus nőként (házuk falát saját arcának Andy Warhol-stílusú plakátjai díszítik), hogy egy erős, birtokló természetű férj oldalán a monogámiával kell megküzdenie, ami – ahogy ezt a szerelmes Samanthánál is láttuk – e figurával gyökeresen ellentétes, és nem is sikerül. Azonban az alkotók itt is továbbgondolják az ezen jellem mélyén lévő alapprobléma felmutatásának módozatát: az öntelt, saját testi megjelenésének rögeszméjében élő Gaby számára következő lépésként nem is igazán a monogámia, hanem a gyerekvállalás az alapvető kihívás. Ezért a második évad órá vonatkozó részében annak folyamatát látjuk, ahogyan a Kurva a gyerekre vágó férj kérésének eleget téve megbarátkozni igyekszik az Anyaság, mint az archetípusának ellenpólusát jelentő alapfigura gondolatával és tulajdonságainak magába olvasztásával. Ugyanakkor a cselekmény alakításából látható, hogy a készítőik szerint ez az összeolvadás már gondolatkísérletként is lehetetlen, hiszen mint kiderül, Gabynak nem lehet gyereke, ezért kénytelenek egy béranyát fogadni. Ezzel a megoldással a történetet olyan irányba viszik, amivel kikerülhető a Kurva-Anya találkozás ábrázolásának kényszere, ráadásul a teljes évadnyi konfliktushalmaz végén kiderül, hogy a megszülető baba nem lehet az övék, mivel a kórházban összecserélték a beültetett embriókat, és az ő gyerekük már korábban meghalt. Ezzel szinte explicitté válik az az állásfoglalás, hogy a Kurva semmilyen szinten nem alkalmas Anyának, és az ő cselekményszála nem is szólhat erről, mert az



Született feleségek

szembemenne archetípusának fő princípiumával. Míg az Anya figurájánál tehát azt láttuk, hogy az ő alapvonásaival olyan problémák vannak, amelyek egyenesen a létének a helyénvalóságát vagy szükségességét kérdőjelezik meg (de legalábbis nevetségessé teszik), vagyis ez a típus idejét múlta, addig a Kurvának adott „instrukció” az, hogy maradjon Kurva (és lőn: a harmadik évad már az elvált Gaby férfifogó kalandjairól szól). Ennek oka talán az lehet, hogy míg előbbi a jellem, az utóbbi a test tökéletességének látszatát hajszolja; a patriarchális szemlélettel erősen átítatott kultúrának pedig az az elsődleges elvárása a nő felé, hogy főként mint test létezzen és ekként látsszon. Ez a típus tehát valamivel sikeresebben illeszkedhet be a kortárs nőképbe, noha a társadalom felől érkező üzenet az Anyához hasonlóan ezt is ellentmondásosnak értékeli: bár megtagadja tőle az Anya szerepét, egyúttal el is ítéli, mert a Kurva jellemének megfelelően viselkedik.

A Kurva mint popkulturális kategória nélkülözhetlensége és népszerűsége abban is meglátszik, hogy ez a sorozat még egy ugyanilyen típusú nőt is a főhősök közé tudott emelni, nevezetesen Edie Brittet, akinek az első évadban még főleg csak dramaturgiai funkciója volt: ő jelentette a veszélyforrást a Susan–Mike-kapcsolatban. Edie karaktere nemcsak abban testesíti meg tökéletesen az archetípust, hogy ő a sorozat

főfőfőfője, akitől az asszonyok óvják férjeiket, de a már említett alapproblémában is: mint a harmadik évadban kiderül, Edie-nek van egy kisfia, akit nem ő nevel (saját bevallása szerint sem az a fajta nő, aki jó anya lehetne), és amikor kénytelen egy hónapig a gyerekekre felügyelni, önző és figyelmetlen szülőnek bizonyul, akit egy férfi (Carlos, aki gyerekekre vágyik) oktat ki az anyai magatartásról és a gyerekevelésről. Ez a történeteszl tovább erősíti a Kurva már elemzett jellemét és alapkonfliktusát, de semmi újat nem tesz hozzá, csak ismétli ugyanazt a történeteszmét, amit már Gabrielle-nél is láttunk. Úgy tűnik, ez a konfliktus – a két eredeti archetípus, a Kurva és az Anya összeegyeztetésének kísérlete, amely a női akcióhősök ábrázolásában is tetten érhető, de ezúttal hangsúlyozottan a Kurva szemszögéből – továbbra is kielégítően termékeny történettípusokat tud az alkotók számára biztosítani.

Susan karaktere, mint írtam, a Bolondos Bölcsész új típusát viszi tovább, és tökéletesen illeszkedik a Bridget Jonesok és Carrie Bradshaw-k sorába. Ismét ő kapja a romantikus komédiát, ami a szinglifigura zsánere (ő az egyetlen a négy nő közül, akinek nincs partnere): a nagy narratívában neki ismét a számára már a történet kezdetén kijelölt Igazival kapcsolatos konfliktusok jutnak, amelyek, mint korábban jeleztem, arra szolgálnak, hogy afelé változtassák a jellemét, hogy megérdemelhesse az (hallgatag, titok-



Született feleségek

zatos, csábító stb.) Igazit. Susanben továbbá Carrie Bradshaw-hoz képest talán még jobban kiütözik a Bridget Jones-karakter egyik alapvető tulajdonsága, nevezetesen a – Bolondos jelzővel az alkotók számára szinonim – nevetségesség: mindkét figura cselekményének motorját az állandó nyilvános megaláztatások, kínos vígjátéki helyzetek sorozata pörgeti. Ebben az ábrázolásmódban érhető tetten, mi valójában a társadalom problémája az ezen típusú egyedülálló nő figurájával: a Bolondos Szingli mint archetípus mélyén megbúvó alapkonfliktus az, hogy nem akar férjhez menni, és túl komolytalanul fogja fel a házasságot mint a társadalom alappillérét, ezért különböző társadalmi megszegésvégítések segítségével bűnhődik és terelődik a megfelelő ideológiai irányba. Az Igazi megjelenése a cselekményben azért is alapvető fontosságú, mert ezáltal lehet igazán nagy a kontraszt a bolondos szingli önfejűsége és korlátoltsága (a házassággal kapcsolatban) és a társadalom helyesnek ábrázolt elvárása között: ha már a történet kezdetén előtte áll a neki rendelt férfi, és ő is azzal tölti a szabad- és munkaidejét, hogy rá vadászik, akkor a dramaturgia (és ezáltal a néző érzelmei) szerint nevetségés és ostoba dolog nem felismerni az Igazit. Ugyanez a késleltetési séma látható a legtöbb romantikus vígjátékban, tulajdonképpen mióta a moziipar létezik. A népszerű női sorozatok közül is ez

adja a legtöbb történet dinamikáját, lásd a *Grace klinikát*, a *Férfi fán terem* című sorozatot, a *Szívek szállodáját* (*Gilmore Girls*), illetve a már említett *Szex és New Yorkot*.

A negyedik kategória, a Karrierista jellemének problémáját és konfliktusát a családi élet, az anyaszerep jelenti: Lynette, a munkamániás reklámszakember öt rosszcsont gyereket kap az írótól, noha, mint a narrációból az elején világossá válik, fiatalabb korában egyáltalán nem vágyott nagy családra, az első két gyerek születése után különféle véletleneknek köszönhető a többiek megfogánása. Ebből a konfliktustípusból is látható, hogy ez a kategória a Kurva archetípusából származik; a különbség ugyanakkor egyrészt az, hogy a Kurva – ősi, megcsontosodott szerepként – nem elég hajlékony a változáshoz, másrészt pedig nála a konfliktust alapvetően a szexualitás igényének önzése adja, míg a Karrieristánál ez a munka igényének önzésévé alakul. Ez utóbbi pedig, úgy látszik, társadalmilag könnyebben megbocsátható és kezelhető dilemma, így a Karrierista cselekményének hajtóerejét a „munka versus család” feszültség állandósága adja, és a konkrét konfliktusokból általában többé-kevésbé sikeresen kikeveredik a karakter, feltéve, hogy engedményeket tesz utóbbi javára (míg a Kurva, ahogy Gabynál és Samanthánál láttuk, nem is igazán kap lehetőséget az



Született feleségek

anyaszereppel való konfrontálódásra). A Lynette-cselekményszál és -személyiség tükrözi leginkább azt a napjainkban divatos problémát, amely a társadalom számára a feminizmus első-második hullámának a mindennapi életben látható eredményét jelenti, és amely miatt sokan – nem kis számban nők – kárhoztatják a mozgalmat: a női újságok ezt úgy foglalják össze, hogy a nőknek a család fenntartása mellett manapság még a munka frontján is tökéletesen helyt kell állniuk; így a XXI. századi nő élete arról szól, hogy folyamatosan az otthon, a hivatás és a test karbantartásának feladatai közt igyekszik fenntartani a kényes egyensúlyt. Már Miranda figurájában is megjelent ez az ábrázolásmód (és lám, Karrieristaként ott is ő kapta az anyaságszálat): a négy *Szex és New York*-karakter közül az ő története során igyekeztek az alkotók valamiféle realizmust belevinni a csillogó nagyvárosi szingliélet bemutatásába; ez különösen a szülés után tette erre alkalmassá a Miranda-szálat. A figura innentől vált a többiekhez képest valamivel könnyebben elérhetővé, azonosulásra alkalmassá, hiszen egyedülálló és dolgozó anyaként többször hangsúlyozódik, hogy már nem képes a barátnői – amúgy sem túl realiztikus – életformájával lépést tartani, és fizikai ábrázolásmódja is hétköznapiabb lesz: kicsit meghízik, elhanyagolja magát stb., illetve emlékezetes az a jelenet, amikor Carrie elborzad a

szoptató nő mellének látványától (Carrie viszolygásának bemutatásával véleményem szerint nemcsak az a gond, hogy nőként talán nem kellene ennyire meglepődni, akármennyire is az egyedülálló felnőttek életét éli, hanem az is, hogy egyértelműen a férfi néző pozícióját testesíti meg).

A mindennapi élet nyűgeinek kvázi-realistikus bemutatása folytatódik tehát a Lynette-szálaban, és az a tény, hogy nem egy vagy kettő, de egyszerre öt gyerek neveléséről kell gondoskodnia, a hollywoodi forgatókönyvírók túlzásokra hajlamosító szokása szerint azt a problémát hivatott egyértelműen felmutatni, hogy nőként az embernek gyakran kell kompromisszumokat kötnie a család és a karrier közti dilemmában. Mint azt már a korábbiakban elemeztem, a populáris médiában megjelenő Karrierista magánéletének ábrázolásakor a készítőik mindig a munkamániával szükségszerűen együtt járó magányt, az érzelmek kifejezésének nehézségét és a férfias/nőietlen agressziót emelik ki. Ezekben a történetekben a tét nagyrészt az, hogy képes-e a karrierista hősnő visszadomesztikálódni, illetve, mellékszereplőként, hogy ártalmas életfilozófiájával megrontja-e a protagonistát, lásd *Az ördög Pradát visel* Miranda Priestlyjét vagy a *Damages* Patty Hewesát: mindketten, középkorú, befutott *power woman*ként egyszerre rejtik magukban a fiatal és naiv főhősnők



számára az általuk áhított jövő lehetőségeit és annak veszélyeit. A szerepmodellek egyértelműen visszatetszőnek szánt bemutatása azonban határozottan kijelöli azokat a határokat, amelyeket az ifjú naivák nem léphetnek át, látszólag a saját érdekükben (hiszen az ábrázolás negativitása legfőként a magánélet és a belső morál kudarcát emeli ki), de a szemlélő hajlik a gyanúra, hogy ezen történetekben inkább a többségi társadalom paranoiája képződik meg a bármiféle hatalommal rendelkező nők láttán. A családos Karrieristák esetén a képlet hasonló, ahol a gyereknevelés és a férj igényeinek kielégítése mint állandó teher ezen logika szerint mintha csak büntetés lenne az addigi kizárólagos – a hivatásbeli sikereket előnyben részesítő – életszemlélet miatt. A Lynette-szál mikro-történeteiben a tét legtöbbször az, hogy a protagonista képes-e lelkileg és a mindennapi élettevékenységeiben sikeresen feldolgozni azt a tényt, hogy törtető és hiperaktív személyiségét ezúttal kizárólag a családi életben tudja kamatoztatni.

A Karrierista életszemléletének problémáját az alkotók azzal hangsúlyozzák, hogy a karaktert igen keményfejűnek, ellentmondást nem tűrőnek ábrázolják – ismét egy lehetséges tulajdonság, amelyet extrémén eltúlózva látunk, hogy az egyértelműen negatív lehessen (lásd a Kurva és szexualitása, a Bolondos Bölcsész és bolondossága, illetve az Anya és prűd pedantériája esetét). Lynette ezen attribútuma addig szerencsés és pozitívan ábrázolt, ameddig azt a családban, a gyereknevelésben, tehát önzetlenül alkalmazza – ahogy Miranda az anyósa mosdatásában találja meg a végső boldogságot. A nagy közös üzenet az, hogy a Karrieristának vissza kell térnie a családba, de, még egyszer hangsúlyozom, elsősorban nem a család, tehát a közösség, hanem a saját érdekében: a dramaturgia szerint ez a kényszer nem kívülről, a társadalom felől érkezik, vagy ha igen, az többé-kevésbé menedzselhető, hanem a személy saját lelki igényei, érzelmei felől; azaz, még ha elméletben feltételezzük is, hogy a társadalom a feminista mozgalmak eredményeként elfogadta a hatalomra törekvő és munkába álló nő eszméjét – ezen alkotások szerint ez megtörtént, bár mint korábban láttuk, a mainstream nőábrázolás elítéli ezt a típusú karaktert –, az illető nő előbb-utóbb úgyis rájön, hogy saját



A *Dirt*: A hetilap plakátja

önazonossága és magánélete szempontjából ez az út teljességgel helytelen.

A *Született feleségek* négy központi nőalakja, mint láttuk, a korábban bemutatott két bináris oppozícióra épül. Hogy az alkotók mennyire nem tudnak/akarnak ezen koordinátarendszer lehetőségein kívül gondolkodni, azt az is mutatja, hogy az összes, helyenként már említett mellékszereplő is hibátlanul illik valamelyik kategóriába, sőt a képlet még ennél is egyszerűbb, mivel ezek kizárólag a Kurva–Anya dichotómia valamely pontján foglalnak helyet. A Kurva sorait Edie, Danielle Van De Camp (Bree lánya), Xiao-Mei (Gabyék béranyja) és Nora, a Tomot Lynette-től a kislánya felhasználásával elvenni akaró, közönségesen viselkedő egyedülálló anya gazdagítja, a Gonosz Anya típusának Gaby anyja és anyósa, Bree *mindkét* anyósa és Betty Applewhite (a második évad thrillerszáláról gondoskodó rejtély főhőse, az anya, aki fiát a pincébe zárva rejtegeti) felel meg, míg az Anya (szűzies, naiv) jellemét leginkább Julie, Susan lánya képviseli, illetve a negyedik évadban megérkezik a pusztán Bree duplikátumaként funkcionáló Katherine is. A felsorolt nők közös

attribútuma, hogy kivétel nélkül mindannyian (még Julie is) a férfiak valamilyen jellegű manipulálása mentén kapnak helyet a cselekményben, leginkább a négy főhősnővel szembeni konkurenciaharcban, amely a férfiak befolyásolására, tehát a hatalom megszerzésére irányul (talán nem véletlen, hogy a kertvárosi utcácska neve, ahol a történet játszódik, Wisteria Lane, amely csak egy hangban tér el a „hisztéria” szótól – ezzel is utalva arra a csodafegyverre, amelynek segítségével a nők a közmegegyezés szerint kikényszerítik a környezetükből, amit akarnak). A *Született feleségek* története pedig főként ekörül forog: bármelyik női főszereplőt is vesszük, mindegyikük célja a sorozat mit sem sejtő, passzív, a női ármánykodásnak újra és újra felülő férfi szereplőinek bűnös manipulálása – bűnös, mert rejtett, intrikus és nemritkán rosszindulatú. A „Nő mint az Ősbűn hordozója” tételt támasztja alá a sorozat promóciója is: a plakátokon a hősnőket gyakran almával a kezükben, lángoszlop előtt stb. láthatjuk.<sup>33</sup> Ezen – nyíltan nem deklarált – állásfoglalás annak ellenére vált a *Született feleségek* alapvonásává, hogy, mint azt az elemzésem elején jeleztem, az alkotók szándéka szerint ez a történet pontosan az ehhez hasonló közhelyek ellenében mutatta volna be a mai harmincas-negyvenes nők életét, a nemükre jellemző szerepsémák tudatos rombolásával – ahogy ezt a sorozat főcímének határozott proklamációként felépített megoldásában láthatjuk is (ebben a női nem tömegkulturális ábrázolásának történetét igyekeznek összefoglalni fél percben, a szerepsémákat felidéző, majd azokat leromboló egy-egy kép segítségével). Az eredmény alapján azonban ez a sorozat csak kiállításában és esetenként az intrikuság bemutatásának némileg fantáziadúsabb módzataiban különbözik bármely délutáni szappanoperától.

Júlia Éva Havas

## Two plus two

The representation of women in contemporary American television series

The essay examines the representation of women in popular culture by analyzing different types of female characters in American TV shows. The existence of social preconceptions about women is rooted in those assumed characteristics that find their origins in primarily sexual distinctive features. Through this approach, the notion of „woman” is treated in a way that in popular culture is predominantly seen in the depiction of minorities. Members of minorities are mostly characterized along those marks the majority understands to be typical and definitive for them. Similarly, the identities of female characters are constructed through their gender, and in both cases, the method of alienating the fictional character in question is to distinguish them with signifiers seemingly most typical of their race/religion/gender etc. The difference concerns the social attitudes toward some minorities and women: while e.g. the African-American and LGBT communities have achieved a certain kind of positive representation – even though this fact itself has not abolished discriminative depiction –, the objectification of women still remains latent and natural.

The fundamentals of female archetypes originate in the binary opposition of the Biblical figures Maria Magdalena and the Virgin Mary; and the sheer existence of both as cultural icons lies within their constitution as primarily sexual beings: one is the allegory of an excessive sexual life, one of an understated sexuality. These two images – metaphorically, the Whore and the Mother – encompass most of the female prototypes in the storytelling of Western culture. This essay analyses some of these prototypes in the most popular TV shows: the first part focuses on some of the current hit shows (*Lost*, *24*, *Heroes*); the second one analyses two series that were explicitly made for a female audience (*Sex and the City*, *Desperate Housewives*).

<sup>33</sup> Ez a típusú beazonosítás általában is gyakori a hatalomban lévő nőket ábrázoló sorozatok esetén, lásd a *Dirt: A hetilap* című sorozat promóképét, amelyen a pletykaújság főszerkesztőnöje a Bűnös Város istennőjeként, erkölcsstelenségének megtestesítőjeként, égővörös ruhában pózol.