

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

HOLLYWOOD A DOBOZBAN

**AZ ANTIHŐS KARAKTEREK SIKERE A QUALITY TV SOROZATAIBAN
A 2000-ES ÉVEKTŐL NAPJAINKIG**

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

FAZEKAS CSABA

2021

TÉMAVEZETŐ: SCHULZE ÉVA, EGYETEMI MAGÁNTANÁR

Külön köszönet témavezetőmnek, Schulze Évának, akinek türelmére és segítségére egyetemi tanulmányaim kezdete óta számíthatok.

TÉZISEK

Disszertációm kiindulópontja annak a jelenségnek a vizsgálata, ahogy az elmúlt két évtized hollywood-i tévésorozatai egyre népszerűbbé és kritikailag egyre elismertebbé váltak. Ezen belül a dolgozat arra fókuszál, mi a magyarázata annak, hogy a legkomplexebb, legnépszerűbb szériák nagy részének antihősök a főszereplői. Arra keresek választ, milyen narratív eszközökkel élnek az alkotók, hogy a sorozat előrehaladtával a nézők egyre nagyobb készletet érezzenek arra, hogy részesei legyenek ezeknek, a morális ítéleteikkel szembenő antihős történeteknek.

A dolgozat első részének hipotézise, hogy a sorozatipar narratív fejlődését és az egyre komplexebb tartalmak készítését a televíziós technológia és az intézményrendszer változása nyomán létrejövő konkurenciaharc kényszerítette ki. Ennek nyomán megállapítom, hogy az intézményi keretek változása mellett a nagy földi és az újonnan megjelenő kábelcsatornák a játékfilm felől érkező forgatókönyvíróknak és rendezőknek szabadkezet adva, egyre komplexebb tartalmakkal hódítottak meg egy szélesebb és differenciáltabb nézői réteget.

A folytatásban a fenti folyamatok nyomán kialakult „quality tv” jelenségét értelmezem, több tanulmány elemzésének segítségével. Következtetésem, hogy a quality tv nem irányzat vagy műfaj, hanem egyfajta- ahogy a neve is jelzi- minőség, ami a komplexebb forma és az aktív figyelemre nyitott közönségtípus folyamatos egymásra hatása hoz létre, aminek majd tartalmi összetevőit a flexi-narratíva és a narratív komplexitás fogalmait vizsgálva fejtem ki.

Ezután a dolgozat fő tézise kerül kifejtésre, miszerint a quality tv egyik legfontosabb újítása a komplex, változatos karakterű antihősök megalkotása. Ennek alátámasztására első lépésben megvizsgálom az antihős hagyományos, irodalmi fogalmának hátterét, majd azt, milyen más jelentéstartalmakkal ruházták ezt fel a televíziós sorozatok. Állításom az, hogy az antihősök nem lehetnének sikeresek, amennyiben a történeteikre nem lenne fogadókészség a közönség részéről, aminek magyarázata a különböző kognitív és narratív összetevőkben rejlik, melyeket filmelméleti és pszichológiai elemzések felhasználásával kívánok alátámasztani.

Ezt követően már konkrét esettanulmányokon keresztül igyekszem választ adni a magával ragadó antihősök sikerére, a mára már klasszikussá vált sorozatok elemzéseivel, miközben vizsgálom az adott szereplő személyiségét, a történetben elfoglalt helyét, kapcsolatát a többi

karakterrel, illetve azt, hogy mindezeket milyen komplex módokon ábrázolják az alkotók és hogyan hathat mindez a befogadóra.

A konkrét sorozatok elemzése azt a hipotézist is felveti, miszerint az antihősök leginkább férfi karakterek, ezért az antihős melletti női karakterek szerepét is vizsgálom. Következtetésem szerint a vizsgált időszakban a női karakterek főleg a prime time sorozatok sztereotíp nőalakjaiként kaptak szerepet, míg a komplexebb nőalakok leginkább a quality tv antihősei mellett jelentek meg és csak idővel léphettek előtérbe és kaphattak a férfi karakterek komplexitásával egyenrangú, saját történeteket.

A dolgozat utolsó fejezetének állítása, hogy az európai, ezen belül is főleg a skandináv stílus hatással van az amerikai sorozat készítőkre, ugyanúgy, ahogy természetesen az amerikai sorozatipar, a játékfilmhez hasonlóan nagymértékben meghatározza az európai trendeket is.

Disszertációm végén megállapítható, hogy a quality tv jelensége forradalmian hatott a fikciós tartalomfogyasztás szokásaira és egy új, addig nem látott komplexitást hozott a televíziós sorozat műfajában, amin belül kiemelkedő jelentőségre és sikerre tettek szert az antihős narratívák arra különös kettősségre építve, ami a karakterek abnormális immoralitása és a nézők morális normái között feszül. Az aktuális kritikai visszhangokat vizsgálva az látszik, hogy ez a karaktertípus mára talán kisebb érdeklődésre tart számot a nézők körében, míg meglátásom szerint ez a dominancia vesztés csak látszólagos, mivel az ok inkább a sorozatok egyre nagyobb áradata, melyben már nehezebb konkrét trendeket elkülöníteni. A szakértők, a 2015-től tartó időszakot a „Peak TV” korszakának kezdték nevezni, mely szerint a sorozattartalmak gyártása hamarosan eléri a lehetséges csúcst (*peak*) és túlkínálat áll be. Értelmezésem szerint a nézők számára ez kedvező is lehet, tekintve, hogy az ezzel járó konkurencia ismét újabb, minőségi sorozatok megjelenéséhez vezethet.

TARTALOMJEGYZÉK

TÉZISEK	3
TARTALOMJEGYZÉK	5
BEVEZETÉS	8
1. FEJEZET-A QUALITY TV KIALAKULÁSA	10
1.1. TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS.....	10
1.2. AZ ALKOTÓK: KREÁTOROK, SHOWRUNNEREK.....	16
1.2. MI A QUALITY TV?.....	17
1.3. A FLEXI NARRATÍVA ÉS A KOMPLEXITÁS FŐ ÖSSZETEVŐI.....	22
2. FEJEZET-EGY RÉGI- ÚJ HŐSTÍPUS	29
2.1. AZ ANTIHŐS.....	29
2.2. A QUALITY TV HŐSEI ÉS ANTIHŐSEI.....	33
2.3. KEGYETLEN ANTIHŐSÖK.....	34
3. FEJEZET- HOGYAN VÁLTOZNAK MORÁLIS ÍTÉLETEINK A TÉVÉNÉZŐ FOTELBEN?	39
3.1. BEVONÓDÁS, VISZONYULÁS.....	39
3.2. A BEVONÓDÁS SZINTJEI.....	41
3.3. A NÉZŐI BEVONÓDÁS MEGTEREMTÉSÉNEK NARRATÍV TECHNIKÁI.....	44

4. FEJEZET- AMORÁLIS JÓFIÚK.....	52
4.1. A DRÓT, ANTIHŐSÖK A TÖRVÉN SZOLGÁLATÁBAN.....	52
4.2.MCNULTY, OMAR ÉS A VÁROS.....	55
4.3. TRUE DETECTIVE.....	62
4.4. RUST COHLE, MARTIN HART.....	66
5. FEJEZET- ANTIHŐSÖK A HATALOM KÖZELÉBEN.....	70
5.1. MACHIAVELLIÁNUS ANTIHŐSÖK.....	70
5.2. HOUSE OF CARDS.....	73
5.3. FRANK UNDERWOOD ÉS A TELEVÍZIÓS „FÉLRE.....	77
6. FEJEZET- IMMORÁLIS ROSSZFIÚK.....	84
6.1. MAFFIÓZÓK.....	84
6.2. MEGISMERNI TONY-T.....	89
6.3.BREAKING BAD.....	94
6.4. MR. WHITE ÉS HEISENBERG.....	98
7. FEJEZET- ANTIHŐSÖK TITKOKKAL.....	102
7.1. DON DRAPER.....	102
7.2. CSAK KÉTSZER ÉLSZ!.....	105
7.3. RAY DONOVAN.....	110
7.4. ANTIHŐS PÁRHUZAMOK.....	115
8. FEJEZET- NŐI ANTIHŐSÖK.....	120

8.1. CARMELA SOPRANO-AZ ANTIHŐS FELESÉGE.....	120
8.2. SKYLER WHITE- AZ AKADÁLY.....	123
8.3. CLAIRE UNDERWOOD- FELESÉGBŐL ANTIHŐSNŐ.....	127
9. FEJEZET- NŐI ANTIHŐSÖK SAJÁT JOGON.....	132
9.1.NURSE JACKIE- A SZENT ÉS A BŰNÖS.....	134
9.2. ORANGE IS THE NEW BLACK- SOKSZÍNŰ ANTIHŐSNŐK.....	136
10. FEJEZET- KÖLCSÖNHATÁSOK.....	142
10.1. IMPORT ANTIHŐSÖK ÉS A NORDIC NOIR.....	142
10.2. AZ EURÓPAI TRENDEK ANTIHŐSEI.....	147
BEFEJEZÉS.....	152
BIBLIOGRÁFIA.....	156

BEVEZETÉS

A történetek iránti folyamatos vágyunkat az elmúlt egy- két évtizedben a televíziós sorozatok elégitik ki egyre nagyobb mértékben. Mára már szinte befogadhatatlan mennyiségben kerülnek fel a digitális tartalomszolgáltatók oldalaira a legkülönbözőbb műfajú sorozatok. A sorozatipar léte és dominanciája a film és a hagyományos televíziózás rovására megállíthatatlanul erősödik, tekintve azokat a technikai vívmányokat, melyek segítségével bárhol, bármikor és bármilyen méretű képernyőn követhetővé válnak a többévtizedes hosszra növesztett történetfolyamok.

Írásom fő fókuszja az immorális antihős karakterek és a nézők kapcsolata, amire nemcsak a történetek és karakterek komplexebbé válása volt hatással, hanem a tévés tartalmak fogyasztásának folyamatos technológiai változása is. Magam sem tudtam volna a dolgozat megírásához hozzákezdeni, ha nem fértem volna hozzá bármikor a tárgyalni kívánt sorozatok egy-egy epizódjához, vagy épp teljes évadaihoz, hogy megismerhessem, vagy csak felidézhessem őket. Régi sorozat rajongóként a polcomon ott sorakoznak a 2000-es évek fontos szériáinak gyűjteményes DVD díszdobozai, de ezek ma már csak relikviák, hiszen a televízió készülékem mellett, de még a laptopomon sincs már dvd lejátszó, viszont bármikor rendelkezésemre állnak a különböző streaming oldalak. A vizsgált antihős sorozatok is teljes egységükben elérhetők az olyan szolgáltatóknál, mint a Netflix, vagy az HBO Go, így ellentétben a televíziós csatornák hetente sugárzott epizódjaival, a nézők akár egyhuzamban végigkísérhetik sötét útjaikon ezeket a karaktereket. A sorozatok részeinek nagy egységben való megtekintésére külön szó is van már: *binge-watching*, ami zsinórban nézést, a sorozatok egyben való „felzabálását” jelenti, amit a történet fordulatainak mielőbbi megismerésére irányuló vágy generál. Amikor a nézők a sorozatokat még a hagyományos módon, a csatornák sugárzási idejében tekintették meg, az egy- egy rész között eltelt idő lehetőséget adott feldolgozni a látottakat, beszélgetni róla. A szakirodalom *water cooler effect*- nek, vízautomata hatásnak nevezi, amikor az emberek kitárgyalnak, átbeszélnek egy témát úgy, mint a hivatalban a kávégépnél vagy a vízautomatánál, a munka szünetében teszik. Ez segíti a vélemények kialakítását, esetünkben arról, hogyan értelmezzék az előző epizódban történeteket. Mittell szerint a sorozatoknak éppen ez, a két rész közötti időbeli és narratív hézag (*gap*) a leginkább sajátja¹. Ez az időbeli hézag, ugyanis lehetővé teszi, hogy nézőként eltávolodjunk, rálássunk a történetre, ami egy kritikusabb értékelésre, a szereplők cselekvéseivel kapcsolatban objektívebb

¹ Jason Mittell: Mind the Gap: Brief Thoughts on Seriality from Berlin. *Just Tv*, 2016.06.16. (<https://justtv.wordpress.com/2016/06/22/mind-the-gap-brief-thoughts-on-seriality-from-berlin/>) Utolsó letöltés: 2021.02.20.

vélemény kialakítására nyújt lehetőséget. A zsinórban nézés éppen ezeket a reflexióra alkalmas időket mossa el, ezáltal úgy involválódunk a történetbe, hogy nincs idő kritikusan értékelni a látottakat és az ahhoz való viszonyunkat. Az epizódok tömbösített nézése közben tompulhatnak a morális ítéleteink is, így könnyebben azonosulhatunk és válhatunk empatikussá az immorális antihősökkel is. A technológiai változások tehát áttételesen a televíziós narratívák hőseihez való kötődéseink fajtáját is befolyásolhatják.

A sorozatok mára jórészt egymást licitálják túl a mozifilmes látvány és a bonyolult történetmesélés terén, a kínálat pedig az egyre több tartalomszolgáltató létrejöttének és ezzel együtt a nézők mérhetetlen fikcióétvágyának következtében egyre szélesebb. Dolgozatom fejezetei azokat a szériákat elemzik majd, amik nagyjából a 2000-es évek elejétől kezdtek forradalmi módon megújítani televíziózás ezen területét. Ezek a történetek a környezetüket végletesen befolyásoló főszereplő karakterek köré épültek, ami még magában nem jelentett újdonságot. A fő változást a karakterek milyensége hozta. Míg ezelőtt nagyrészt a jó és rossz harcát láthattuk a hosszútávú televíziós narratívák fő történetszálaiként, ezekben az alkotásokban a vezető történetívet negatív, antiszociális, amorális karakterek kapták, akik bár meglepő módon, de egyre inkább kivívták a befogadók érdeklődését és figyelmét. A nézők nem utasították el azonnal egy maffiózó kegyetlen tetteit, mert ebben a történetben a kegyetlen tettek után a maffiózó pszichiáterhez ment, majd a családjához, melynek nőtagjaival folyamatos konfliktusban állt. A hagyományos rendőrsztori helyett megismerhették egy amerikai város, Baltimore rendőrségének és annak adminisztrációjának bonyolult működését és emberi viszonyait, miközben arra is ráébredhettek, hogy a nyomozók jelleme sem különbözik sokban az általuk üldözött bűnözőkétől. A jó és rossz harca a képernyőn már nem is tűnt olyan egyértelműnek, a történetek és azok karakterei pedig egyre összetettebbé váltak.

Dolgozatom az amerikai, tehát az Egyesült Államokban készült sorozatokra koncentrál, hiszen filmipara továbbra is meghatározó gazdasági és kreatív erővel van jelen a világban és ami siker Hollywood-ban, az hatást gyakorol a globális trendekre is. A későbbiekben kifejtendő „quality tv” jegyeinek kialakulását a szakirodalom is az amerikai televíziózás fényében elemzi, így kutatásom során magam is ezekre a művekre fókuszáltam². A dolgozat fejezetei megpróbálnak a példaként hozott sorozatokkal felmutatni egy-egy módszert az antihősökkel kapcsolatos

² A dolgozat folyamán az adott sorozatcímeket első említéskor magyarul és angolul is feltüntettem, majd azt a formát használom, amin a köznyelv leginkább emlegeti őket még akkor is, ha ez az angol alak. (Pl. a „*House of Cards*” bevettebb forma, mint a „Kártyavár”.)

bevonódás lehetséges módozataira, illetve körvonalazni a karakter típusait is, az irodalmi fogalomhoz legközelebb álló klasszikus antihőstől egészen a kegyetlen antihősök karakteréig.

A fejezetekben folyamatos összehasonlításra kerülnek a különböző sorozatok sokféle antihős típusai, így a nyilvánvaló különbségek mellett megállapítható egy- két fontos, minden karakterfajta jellemző közös vonás is. Ezek közül az egyik legfontosabb, hogy az antihős magában minden cselekedetét helyesnek, jogosnak és főleg saját érdekei szerint valónak tartja, míg a környezete pontosan tudja, hogy ezek bűnös és kegyetlen cselekedetek mégis együtt kell működni vagy éppen egy fedél alatt kell élni vele. Ez a disszonancia az, amitől a történeteik összetettebbek, amik a befogadót jobban megragadhatják, mint a kevésbé ellentmondásos, kevesebb belső paradoxonnal küzdő, klasszikus hőskarakterek. A legszembeötlőbb közös jellemzőjük mégis az a végletes egoizmus és elszántság, amivel a céljaikra törnek és megszereznek mindent, amiről úgy gondolják, hogy jár nekik.

Disszertációmban tehát ezeket a komplex karakterű antihősöket vizsgálom, a műfaj mára alaplívekké vált darabjain keresztül, arra keresve a választ, hogyan érik el az alkotók, hogy mégis közel kerüljenek hozzánk és hosszútávon azonosulást váltsanak ki belőlünk a képernyőn, tableten, telefonkijelzőn vagy bármely más technikai eszköz képernyőjén keresztül.

1. A QUALITY TV KIALAKULÁSA

„Az amerikai televíziót meghatározó bűnügyi sorozatok, családi témájú sitcomok és valóságshow-k mellett az elmúlt két évtizedben megjelent egy újabb, közönség és kritikai sikernek egyaránt örvendő televíziós műfaj. Ez a forma narratív jegyeiben eltér egyrészt az amerikai televíziózás kezdetei óta megszokott narratív szabályoktól, másrészt a hagyományos epizodikus és szeriális formákat sem követi.”

Jason Mittell³

1.1. TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

„Felsorolunk 10 indokot, amiért a mai televízió jobb, mint a mozi” - írta egyik cikkében a *The Guardian* a 2010-es évek elején.⁴ A megadott indokok között szerepeltek a színészek, akik a televíziós sorozatok hatására lettek naggyá, de ugyanilyen fontos érvként esett latba a hosszútávú történetmesélés vagy a hollywood-i filmkínálatot egyre jobban megfojtó franchise-ok mellőzésének ténye is. A cikk megírásához leginkább annak a ténynek a felismerése vezethetett, hogy miközben technikailag jelentős fejlődés ment végbe a televíziós fikció vizuális világában, ezzel egyidőben egy tartalmi, dramaturgia fejlődés is lezajlott.

A médiatörténeti tanulmányok az amerikai televíziózást három nagy korszakra osztják (TVI, TVII, TVIII) az azt befolyásoló nagy technológiai és gazdasági változások mentén, melyek egyszerre zajlottak a televíziós iparban és az ország egész gazdaságában. Roberta Pearson médiakutató ezt így foglalja össze: Az Egyesült Államokban a TVI, II és III korszakai közti különbségek nagy vonalakban a kis számú csatorna kontra csatornabőség, valamint a tömegeknek szóló sugárzás kontra szűkebb elérést célzó (*narrowcasting*), réteggözönségre (*niche audience*) fókuszáló műsorkínálat kérdései mentén húzódnak. A TVI az 1950-es évek közepétől a '80-as évek közepéig tartott, ami a kevés csatorna, a tömegeknek való sugárzás és a három nagy televíziós hálózat (*network*) időszaka (a továbbiakban szó lesz róluk). A TVII nagyjából a '80-as és az 1990-es évek vége közötti időre tehető, ez pedig a csatornák és

³ Jason Mittell: Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, Number 58, Fall 2006.29.

⁴ Stuart Heritage: 10 reasons why today's TV is better than movies. *The Guardian*. 2013.10.13. (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/oct/23/10-reasons-tv-better-movies>.) Utolsó letöltés:2021.02.20.

hálózatok terjeszkedéséről, a quality tv megjelenéséről és a hálózatok saját márkáinak építéséről szólt. A '90-es évek végétől napjainkig tart a TVIII korszaka, ami a digitális platformokról és a nézői rétegek egyre pontosabb megcélzásáról, illetve a közvetlenül fizetett tartalmakról (*first-order commodity relations*) szól.⁵

A hálózati vagy network rendszer 1960 és '80 között élte virágkorát, melynek során a CBS, NBC és ABC versenyzett egymással és birtokolta a nézők 90 százalékának elérését.⁶ A nagy hármasnak további befolyása volt a televíziós drámák készítésére, mivel a kiscsatornák programforrásaként is befolyásolták milliányi tévé néző ízlését és televíziózási szokásait. Mindaddig, amíg ez a három csatorna további rivális nélkül vezető pozícióban volt a meglehetősen költséges drámai tartalom gyártásában, addig semmi érdeke nem fűződött ahhoz, hogy a televíziós drámasorozatok terén bármilyen koncepció-, stílus vagy narratíva beli változásokat kezdeményezzen. Az 1980-as évek második feléig, amíg nem voltak további versenytársaik, ahogy Todd Gitlin⁷ fogalmaz, az „első a biztonság” (*safety first*) jelszavát követték a drámai programokkal kapcsolatban: „A legjobb recept a siker. Az igazi siker olyan ritka, hogy a csatornavezetők szerint egy-egy sikeres sorozat szolgálai másolása sokkal biztosabb út a még nagyobb nézettség felé, mint egy újabb, frissebb, egyedi tartalom”. Gitlin szerint a biztonság két fő formája volt: vagy a már sikeres formák klónozása, vagy éppen két sikeresen működő formula összeházasítása. Ezekről a formáktól nagyon kevés új sorozatnak sikerült eltérni, néhányan mégis ki tudtak törni ebből a körből és többszörösen túléltek az első évadjukat, mint például a *Dallas* (1978-1991).

A Szövetségi Kommunikációs Bizottság /Federal Communications Commission (FCC)/ által 1971-ben hozott két határozat fordulópontot jelentett az amerikai televíziózás addigi gyártási és forgalmazási rendszerében. A Bizottság egyrészt heti szinten legfeljebb 15 órában állapította meg a nem- hírprogramok /*non-news*/ hányadát, másrészt a belső gyártású műsorok készítését is szabályozta úgy, hogy a főműsoridőben sugárzott programok nagyobb részét független produkciós cégek készítsék és ők is tulajdonolják azok jogait.⁸ Így akarták ugyanis szerephez jutatani a független cégeket a nagy hálózatokkal szemben.

További, a piaci szegmenseket segítő szabály volt a PTAR, vagyis a főműsoridős sugárzáshoz való hozzáférést segítő rendelet /Prime Time Access Rule/. Ennek értelmében a nagycsatornák

⁵ Roberta Pearson: *Cult Television As Digital Television's Cutting Edge*.in:*Television as Digital Media (Console-ing Passions)*. Eds. James Bennett and Niki Strange. Durham, NC and London: Duke University Press, 2011.107.

⁶ Michele Hilmes: *NBC: America's Network*. University of California Press, 2007.217.

⁷ Todd Gitlin: *Inside Prime Time*. University of California Press, 1994.63.

⁸ Hilmes i.m.225.

saját készítésű műsoraikat este 8-ig nem vetíthették a kisebb leánycsatornákon, ezáltal a 7 és 8 óra közötti műsoridő felszabadult független gyártású tartalmak vetítésére. Ezáltal már lazult a kontroll a fikciós programok felett és egymás mellett, egymásra hatva jöhettek létre újabb és újabb műsorok.

Az 1980-as évekig az amerikai televíziós ipar az „alap- kínálat” állapotától eljutott a „multi-csatornás elérhetőség” állapotáig. Ekkor a nagycsatornák már sejteni kezdték, hogy az egyre gyorsabban fejlődő kábeltévé szolgáltatás erős konkurenciát jelenthet nekik. Az 1970-es évek elején az amerikai háztartások mintegy 8%-a rendelkezett csak kábeltévé előfizetéssel, míg ez a szám tíz év alatt, 1980-ra majdnem 23%-ra triplázódott⁹. Rájöttek, hogy ennek egyik fő oka, az ott megjelenő sorozatok népszerűsége, ami a network-ök számára a saját reklámidejük értékének csökkenését jelentette. Ezek a félelmek már 1970-ben megjelenhettek, ahogy egy médiakritikus, Les Brown akkori nyilatkozatából is kiolvasható, mely a Műsorszórók Országos Szövetségének konferenciáján hangzott el. A konferencia témája éppen az volt, miként befolyásolják az új kábeltévék a nagycsatornák addigi, a tömegkultúrára gyakorolt hatását:

„A televízió mindig is egy horizontális nézői réteget feltételezett, ennek a tömegkultúrának megfelelően alakult a programkínálat is. A kábeltévék megjelenésével a nézői rétegeket már egy vertikális skálán kell elképzelni, ahol mindenkinek ki kell választani, kit is akar elérni, legyen az értelmiségi, munkás, öreg, fiatal, férfi, nő, vagy bármely egyéb specifikus célcsoport”.¹⁰

Megkezdődött tehát a verseny, melyben a nagycsatornák is jóval innovatívabb sorozatokkal /*thirtysomething* (1987-91), *Twin Peaks* (1990-91)/ szálltak versenybe, miközben a reklámozók szempontjából értékesebb fogyasztói- nézői rétegeket egyre pontosabban tudták megcélozni. Fontos, hogy 1987-re az amerikai háztartások felében már jelen voltak a VHS magnók /50%/ és a már eddig is tárgyalt, egyre erősödő kábelcsatornák /50, 49 %/.¹¹ A network csatornák nézettsége tehát tovább csökkent, ami megriasztotta és arra sarkallta a reklámozókat, hogy nagyobb igénnyel lépjenek fel a nézettségi adatok szolgáltatásának pontosságát illetően. Az 1987-től egy új mérési szisztéma már jobban meg tudta különböztetni a csatornák között folyamatosan mozgó nézők jellegét és számát. A *peoplemeter* előnye az is volt, hogy a nézők demográfiai megoszlását is fel tudta térképezni az eddigi szisztémákkal szemben, így az

⁹ Robert J. Thompson: *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse, Syracuse University Press, 1997.36.

¹⁰ Jane Feuer, Paul Kerr, Tise Vahimagi: *MTM quality television*. London, BFI Pub, 1984.64.

¹¹ Ien Ang : *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. Routledge, 1996.57.

egyszerű nézőszám adatok mellett egyre több szegmensét tudták vizsgálni a nézői rétegeknek, ami kulcsfontosságúvá vált a drámai műsorok megalkotásánál is¹².

A változások egy másik elindítója az újabb földi sugárzású csatornák és kábeltévék megjelenése volt. Közülük is az első volt a Fox 1986-ban, majd őt követte a WB /Warner Bros/ és 1995- ben a UPN /United Paramount Network/. Specifikus nézői rétegeket szólítottak meg, főleg azokat, akikkel a három csatorna kevésbé számolt. Újjonnan indult csatornákként nagyban számítottak a fiatal, és a fiatal felnőtt nézői rétegekre egyrészt azért, mert egyébként sem ők voltak a nagyobb műsorszórók fő fogyasztói, másrészt mert rugalmas fogyasztási szokásaik (*brand-flexibility*) jól lekövezték a sokféle hirdetői igényt.

Ezalatt a kábelszórónak kínálata is egyre sokszínűbbé vált és egyre nagyobb szerephez jutottak. 1991-re az amerikai háztartások 66.8 %-ában voltak jelen.¹³ Az HBO és a Showtime kiépítette a maga 12%-os részét a reklámok nélkül sugárzott mozifilmek szolgáltatásával, az előfizetéseknél köszönhetően pedig az HBO be tudott kapcsolódni a fikciós programok versenyébe és 1983-ban megkezdte a televíziós sorozatok gyártását, ami az évek során hatalmas sikernek bizonyult és visszavonhatatlanul átformálta mind a földi sugárzású, mind a kábelpiacot. Első darabja az *Oz* (1997-2003) című, elítéltekről szóló sorozat volt, ami tematikájában és stílusában is megalapozta az HBO további programjait, illetve az „Ez nem TV. Ez HBO.” szlogent, ami 1996 óta fémjelzi a csatornát.

Az 1990-es évek végére már egy egész sor csatorna- a földiek közül a FOX, a WB és a UPN, a kábeltársaságok közül pedig az HBO és a Showtime- jelentett komoly konkurenciát a három mammut csatornának a stratégiaileg fontos televíziós drámasorozatok és epizodikus sorozatok műfajában. Miközben a kábelszórónak nem rendelkeztek akkora költségvetésekkel és gyártási kapacitással, mint az említett hatalmas hármas, az ABC, NBC és a CBS, addig megvolt az az előnyük, hogy olyan eredeti sorozatokat kreálhattak, melyek nem kellett megfeleljenek a marketing kutatásoknak és a vélt vagy valós nézői elvárásoknak. A nagy csatornákkal szemben előnyük volt az is, hogy nem vonatkozott rájuk a képi szexualitást és erőszakot szabályozó kérdésekben az 1934-től alkalmazott Hays- féle szabályzat (*The Code*), tehát a Federal Communications Commission (FCC) által betartatott erkölcsi szabályrendszer. Így jöhettek létre olyan, nyelvileg szabadabb, az erőszakot és a szexualitást képileg merészebben kezelő

¹² Ang i.m.59.

¹³ Hilmes i.m.304.

műsorok, mint a mára már a műfaj klaszikusaivá vált *Maffiózók/ The Sopranos* (1999-2007) az HBO, vagy a *South Park* (1997-) a Comedy Central égisze alatt.

A fenti változások és a konkurencia sikere, természetesen hatással voltak a nagycsatornák programpolitikájára és bennük is felkeltették a nagyobb kockázatvállalás lehetőségét, valamint a sokszínűség és a kísérletezés igényét a sorozatok terén. Így aztán, amíg a régi csatornák is kénytelenek voltak kockázatot vállalni, hogy megállítsák csökkenő nézői részesedésüket, addig az újabb csatornák szintén csak úgy tudtak még több nézőt szerezni, ha még nagyobb kreatív kockázatot vállaltak. A nagycsatornák, ezért a hagyományosan sikeres műsorsávokat megtartva, a fennmaradó műsorrészekkel /slot/ olyan korcsoportokat és fogyasztói csoportokat céloztak meg, melyek a reklámozók nagy érdeklődésére tartottak számot. Roberta Pearson szerint „a 2000-es évekre ez a demográfiai alapú gondolkodás lett általános nemcsak az egyes programok készítésekor, hanem a csatornák teljes műsorpolitikáját illetően is”.¹⁴

A televízió elérte a „hamadik aranykor” fázisát¹⁵, a sorozatok világát az olyan szolgáltatók uralják, mint az HBO, az AMC vagy az FX, amik mind létrehozzák a maguk, Netflix- hez hasonló streaming szolgáltatóikat is, mivel mára a nézők számára meghatározó tényező a kontroll lehetősége (mikor?), a választhatóság (mit?) és a kényelem (hol?). A televíziós fogyasztás tehát eljutott „a folyamatosságtól a választható modulok, fájlok modelljéig” (*from flow to file*).¹⁶

Raymond Williams televíziós modelljének „megtervezett folyam” (*planned flow*) elnevezése, a programok egy adott csatornán belüli folyamatos, egymást érő áramlatára utal. Williams szerint ez a *flow* a televízió fő meghatározója „technológiailag és kulturálisan is”¹⁷. A folyam-modell szerint egy program megnézése egyben az adott csatorna aktuális kiválasztását is jelenti. „A folyamban az egyik program beleolvad a másikba, ahogy a reklámblokkok szinte észrevétlenül szövik őket egymásba- ami egyben a programok gyártásának is pénzügyi bázisát jelenti-, miközben tovább navigálják a nézőket a következő programra”¹⁸. Ma már persze nem csak ez a modell létezik és az új, a televíziós csatornáktól független megtekintési módokkal (*off- air viewing*) olyan nézési szokások alakultak ki, melyek nagyban befolyásolják a csatornák

¹⁴ Roberta Pearson: *The Writer/Producer in American Television*, in Michael Hammond-Lucy Mazdon (eds), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.15.

¹⁵ Brett Martin: *Difficult men. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad: Behind the scenes of a creative revolution*. London, Faber and Faber, 2013.9.

¹⁶ Jason Mittell: *Television and American culture*. New York, Oxford University Press, 2010.422.

¹⁷ Raymond Williams: *Television: Technology and Cultural Form*. London, Fontana, 1974. 86.

¹⁸ Williams i.m.vii.

bevételi forrásait és a nézők televízióval való kapcsolatát. Manapság úgy is nézhetünk sorozatot, hogy nem egy tévécsatornán tekintjük meg, a műsorújság (ha van még ilyenünk) szerinti időpontban, hanem bármikor, a laptopunkon. Maga a program tehát leválik a sugárzás helyéről és idejéről, miközben mégis az adott csatorna műsoraként tekintünk rá. Jó példa lehet erre, hogy bár a *Trónok Harcának/Game of Thrones* (2011-2019) epizódjait főleg letöltve néztük (az év legtöbbet letöltött sorozata volt¹⁹), de mégis tudtuk, hogy egy HBO fémjelezte tartalmat láttunk. A folyam- modell tehát egyrészt jól írja le, hogy csatorna és tartalom összekapcsolódik, de ez ma már egyre inkább virtuálisan értendő.

1.2. AZ ALKOTÓK: KREÁTOROK, SHOWRUNNEREK

A csatornák vezetői készen álltak nagyobb autonómiát adni egyes sztárproducereknek és showrunnereknek még úgy is, hogy visszavettek a hagyományosan bevett cenzúrázási jogaikból, illetve visszatartották „Damoklész kardját”, a megszüntetést, abban az esetben, ha a show esetleg nem teljesítette azonnal az elvárt nézőszámot, de idővel megtalálta saját közönségét.²⁰ A sztárproducerek alkalmazása inkább a nagyobb csatornák szokása lett, míg a kisebb csatornák egy másfajta innovációban olyan, addig még kevésbé ismert, tehetséges szakembereket alkalmaztak, akiktől a „*deliver the goods*”(„hozd az árut”) módon- kis túlzással- csak azt várták, hogy a végterméket mutassák be, nagymértékben kiszélesítve ezzel a kreatív szabadságukat. Erről a „*hands off*” („el a kezekkel!”) módszerről idéz Jerry Seinfeld egyik interjújából- a legendás *Seinfeld* (1989-1998) show megalkotójától- David Lavery egyik tanulmánya:

„Hogy beteljesítse az „Ez nem TV. Ez HBO.” filozófiáját, az HBO, úgynevezett „újszülött módszerrel” kezdett sorozatokat készíteni... Az HBO felkéri azokat az embereket, akiket alkalmasnak tart és azt mondja: Szeretünk Téged, csináld azt, ami szerinted a legjobb! -Ennek egy sokkal minőségibb munka az eredménye”.²¹

Ahogy a kiemelkedő sorozatok egy „minőségibb” nézői réteg megszerzésének lehetőségét jelentették, a csatornák rájöttek arra, hogy egyes alkotók kreatív erejét a nevük által hordozott

¹⁹ A Trónok harca az év legtöbbszor letöltött tévésorozata. *Paraméter*, 2013.12.28. (<https://parameter.sk/rovat/kultura/2013/12/28/tronok-harca-az-ev-legtobbszor-letoltott-tevesorozata>) Utolsó letöltés: 2021.03.07.

²⁰ Thompson i.m.72-3.

²¹ David Lavery: Deconstruction at Bat: Baseball vs Critical Theory in Northern Exposure's 'The Graduate'. *Critical Studies in Television: An International Journal of Television Studies*. 1./2006. 09.01.34.

kereskedelmi értékkel is összekapcsolhatják, ami még inkább segítheti a csatorna brand- jének építését és az említett, minőségi nézői rétegek megcélzását. David Lynch /*Twin Peaks*/ vagy Joss Whedon /*Buffy*(1997-2003)/ példái is azt mutatják, hogy a nagyobb kreatív szabadság, a szerzőiség lehetősége, a tág narratív tér 10-12 epizóddal, amit egy mozifilm nem tud megadni, ezek a lehetőségek hívogatónak bizonyultak ahhoz, hogy különleges, egyéni hangú alkotókat is a televíziózás környékére csábítsanak. Ők lettek a kreátorok (*creator*) vagy *showrunner*-ek, a sorozatok vezető alkotói az alapötlettől a vágásig. Az 1986- 2005 között páran az amerikai fikciós televíziózás kreatív határait a végsőkig kitágították, mint David E. Kelly, Barry Levinson, Aaron Sorkin, J.J. Abrams vagy David Chase.

A nagyszerű alkotók mellett a televízió műszaki, technológia fejlődése is a minőséget erősítette. A digitális technika segítségével ezeket a műveket már nagyobb felbontásban, stabilabb képen, nagy képernyőkön és akár surround hangrendszerrel is élvezhették a nézők a saját otthonukban, mintha moziban lennének. Ezzel párhuzamosan persze a felvételi technológia is olyanná fejlődött, mintha az alkotók mozifilmet készítettek volna, ami a kreatív szabadság mellett az elkészült anyag minőségét illetően is csábító volt a szakemberek számára. A televízió most már nem a kényeszerű közeli művészete volt, hiszen a nagyobb felbontásnak köszönhetően bármilyen fontos részletet tág kivágásban is érzékelhettek a nézők egy jelenetben, a képernyőkön pedig- az eddig a producerek által száműzött- sötétebb tónusú képek is megjelenhettek. Az eredetileg is digitális anyagokat azonnal, a 35mm-re forgatott anyagokat pedig az átírást követően már olyan fényelési és utómunka eljárásoknak lehetett alávetni, melyekre azelőtt nem volt lehetőség vagy csak sokkal bonyolultabb módokon, hosszabb idő alatt és főleg drágábban. A digitális technikának köszönhetően elmosódott a határ a játékfilm és tévéfilm között úgy a gyártási, mint a minőségi paramétereket tekintve. Így lettek kaphatóak az előbb említett alkotók és további, a játékfilm felől érkező kreatív szakemberek arra, hogy a korábban lenézett tévés műfajban alkossanak, hiszen az itt készülő produkciók sokszor akár költségvetésben is /pl. Az *Elnök emberei*/*The West Wing* (1999-2006) már részenként 400.000 dollárból készült a 2000-es évek elején/, de művészi színvonalban és technikai minőségben már egyenrangúakká válhattak a mozifilmekkel.

1.3. MI A QUALITY TV?

A quality tv-t sokféle módon, sokféle szempontból határozza meg a szakirodalom, függően attól, hogy történeti szempontból vizsgálják vagy épp valamelyik jellemzőjét helyezik előtérbe. A vízválasztót azonban minden megközelítésben a '90-es évek jelentik. A kábeltelevíziók ekkorra meghatározó tényezővé váltak, emellett kaphatók lettek a DVD kollektívák, valamint

megjelent az Internet mint a szórakoztató média legújabb, meghatározó szereplője, így mindez együtt minőségi előrelépést jelentett a sorozat tartalmakban is, ami már egy, a játékfilmhez hasonló élményt nyújtott egy olyan nézőközönség számára is, aki tartalmilag és formailag nagyobb kihívást jelentő sorozatokra vágyott.

A „quality tv” elnevezést az 1970-es évek végének tévékritikusai kezdték használni olyan sorozatokkal kapcsolatban, mint a már említett *Hill Street Blues* vagy a *Gazdag ember, szegény ember/Rich Man, Poor Man* (1976). Bár a kritikusok pontosan nem határozták meg, hogy mit értenek a terminus alatt, de „amikor látták, tudták, hogy ez az”.²² Maga az elnevezés inkább hangzik egy minőségi, tartalmi címkének, mint külön műfajnak, ugyanakkor sok szakértő műfajként kezeli. Ez akkor lenne egyértelmű, ha pontosan, tételesen meghatározható jellemzői lennének, nem pedig csak egyszerűen a „jobb, mint a többi” nehezen megfogható magyarázattal illetnék. A következőkben megpróbálom megvizsgálni, hogyan viszonyulnak ehhez a téma elemzései.

A „quality tv” kifejezést, a már hivatkozott Robert J. Thompson, amerikai esztéta próbálta pontosabban körülírni 1996-ban *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (*A Televízió második aranykora: a Hill Street Blues-tól a Vészhelyzetig*) című könyvében²³, melyben felvázolta annak jellemzőit:

- az alkotók más kreatív területekről érkeznek
- a befogadók nagy része magasabban kvalifikált társadalmi rétegekhez tartozik
- több főszereplőt mozgató történetek
- irodalmi igényesség, egymásba fonódó történetszálak
- problémákat vet fel, társadalmilag érzékeny témákat is megfogalmaz
- többféle zsánert elegyít.

A quality tv kifejezés a kilencvenes évektől egyre inkább a különleges kulturális státuszú televíziós tartalmak „logója” lett a hagyományosakkal szemben.²⁴ A „quality” jelzővel csak az a probléma, hogy eleve magában hordoz egyfajta értékítéletet, holott a megjelölés csak egyfajta lehatárolása az újfajta törekvéseknek. A kissé elitista „minőségi” megnevezéssel sok tanulmány és elméleti szakember vitában áll és megkérdőjelezi, hogy valóban ez írja- e le megfelelően

²² Thompson i.m.

²³ Thompson i.m.36-46.

²⁴ Michael Z Newman-Elena Levine: *Legitimizing television: Media convergence and cultural status*. New York, NY: Routledge, 2012.21.

az e körbe tartozó műveket? „A quality tv-t leginkább azzal lehet jellemezni, ami nem jellemzi: nem hagyományos tévé.”-írja Thompson az említett tanulmányban. „Akkor az amerikai quality tv egyszerűen csak jobb, mint a régi, „ősdi”, hagyományos tévé?”- teszi fel a kérdést Karen Fricker, aki úgy értelmezi Thompson quality tv kategóriáját, mint valami komplexebb és művészileg magasabb szintűt. Ugyanitt egy kollégájára, Ashley Sayeau-ra hivatkozik, aki egy konferencián a következő, szerinte találó definícióját adta a quality tv-nek: politikailag elkötelezett, mégis független televízió, aminek célja, hogy megvilágosítson (*enlighten*), ugyanakkor szórakoztasson (*entertain*)”²⁵.

Sarah Cardwell jellemzése megemlíti a „magas produkciós értékeket, a merész témaválasztást, a pontos karakteríveket és a kiemelkedő színészi alakításokat”, a legfontosabb tényezőként pedig a „a szerzői integritást” és a „közönség magasabb szintű elköteleződésre való igényét” emeli ki²⁶. Catherine Johnson ezeknek az összetevőknek a művészi igényű kivitelezését hangsúlyozza: „komplex, több rétegű narratívák, expresszív képi világ mely összhangban van a feldolgozott problémák felmutatásával”²⁷. Jane Feuer az HBO szlogenjére („Ez nem TV. Ez HBO.”) reflektálva azt írja, hogy a quality tv mindaz, ami nem a nagy hálózatok televíziója, példának pedig az HBO-t hozza, ami egyfajta mozis presztízsre törekszik a hálózatok tévéivel szemben²⁸.

Jason Mittell szerint a quality tv inkább gyűjtőfogalom és használata sokkal inkább támaszkodik annak implicit, magát a minőséget hangsúlyozó jelentésére, míg az azt meghatározó kritériumok körülhatárolatlanok maradnak, míg a megjelölés inkább épít az aktív nézői reakciókra vagy nehezen meghatározható jellemzőkre²⁹. Mittell ezen programok narratív komplexitását emeli ki, mint fő jellemző, ami szerinte pontosabban leírja ezeket a sorozatokat. (Ezekre a későbbiekben kitérek.)

Jonathan Bignell, brit teoretikus definíciója szerint „a quality tv az általában hagyományosnak nevezett tévéműsorokkal szemben esztétikailag magasabb szintű, irodalmi igényességű program, melyben kiemelt szerep jut a forgatókönyvíróknak és az innovatív rendezésnek, nagy költségvetéssel készül, amit az értékesebb nézői rétegeknek (*valuable viewers*) szánnak

²⁵ Karen Fricker: Quality TV on Show. In: Janet McCabe-Kim Akass (eds.): *Quality Television: Contemporary American Television and Beyond*. London, I.B. Tauris, 2007. 14.

²⁶ Sarah Cardwell: Is Quality Television Any Good?: Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In i.m.26.

²⁷ Catherine Johnson: Quality/cult television: The X-Files and television history in *The Contemporary Television Series*. Michael Hammond-Lucy Mazdon(eds.). Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005. 61.

²⁸ Jane Feuer: HBO and the Concept of Quality TV. In McCabe, Akass: *Quality TV*. 145.

²⁹ Jason Mittell: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press, 2015. 211.

(tehetős, magasan kvalifikált társadalmi csoportok), akik mindezért készek fizetni is”³⁰. Bignell a hagyományos tévéműsorokkal szemben, tehát szintén valamihez képest, valaminek az ellenében határozza meg a minőséget, amihez már egy közönségfajta is hozzárendel. Mittell szerint ezek az általános értékítéletekre építő értékelések a kulturális utalások olyan rendszerében helyezkednek el, ahol az ízlés hagyományosan egy társadalmi konstrukció része, melynek fontos összetevői a hatalom dinamikája és a társadalmi hierarchia, amit Bourdieu is tárgyal³¹, akinek ízlésről alkotott tételei leírják, hogy egyes kulturális formák miért hordoznak nagyobb értéket a másikkal képest. Az ízlés, Bourdieu szerint, a családban és az iskolában való szocializáció során alakul ki. Szerinte elsősorban a társadalmi osztályok közötti megkülönböztetések és egyenlőtlenségek újratermelésének eszköze, és az egyén által felhalmozott „kulturális tőke” határozza meg. Minden ízlésítélet egyben negatív választás is, ami magában foglalja azt is, amivel szembehelyezkedik. Bourdieu szerint a „tisztá ízlés” állítása valójában csak a „tisztátlan ízléssel” történő szembenállásban létezhet, ennek pedig társadalmi gyökerei vannak: „a tiszta ízlés elmélete egy társadalmi empiriában gyökerezik: a kultúra és a testi élvezet (vagy természet) közötti antitézis alapja a művelt polgárság és a nép közötti ellentét”. Az ízlés szociológiai értelmezése eltörli azokat a merev határokat, „amelyek a legitim kultúra univerzumát körülzárják, és érintőket keres, amelyek összemérhetetlennek tűnő választások közötti (zenei és kulináris, képzőművészeti és sport, irodalmi és hajviseleti) összefüggéseket megmutathatják”³². Az emberek ízlése közti különbségek Bourdieu szerint a különböző társadalmi körülményeikből adódnak, ezek a különbségek pedig különböző mértékű kulturális tőkét jelentenek. Erre utal Jane Feuer is, aki a quality tv tárgyalásakor a *quality audience*-t, a minőségi nézői réteg meghatározását is fontosnak tartja, hiszen ők „megengedik maguknak, hogy a televízió egy olyan formáját élvezzék, ami irodalmibb, stílusában komplexebb és pszichológiailag mélyebb, mint a hagyományos tévé. A minőségi néző kivonja magát a tömegkultúra nézői rétegéből és kulturális büntudat nélkül lehet tévé néző.”³³ A quality tv ugyanakkor mégsem egy olyan elitkultúra része, aminek élvezetéhez széleskörű műveltség szükséges. A quality tv legelismertebb darabjai sem lépnek, ahogy Bourdieu nevezi, „a kultúra szent szférájába”, de mégis megkísérlik, hogy az arra nyitott közönség számára létrehozzanak egy komplexebb minőséget- amit John Fiske „popkulturális tőkének” nevez-, miközben mégis

³⁰ Jonathan Bignell: *An Introduction to Television Studies*. New York, Routledge, 2008. 165.

³¹ Mittell i.m.212.

³² Pierre Bourdieu: A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei. In: *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. In: Hausmann Alice: *Ízlés vagy sodródás*. Doktori értekezés, Debreceni Egyetem, 2011.53.

³³ Feuer, Kerr, Vahimagi: *Quality Television*.56.

törekednek arra, hogy a televíziót olyan státuszába emeljék, ahol már valódi kulturális tőkét generálhat³⁴. Egyes elméletek szerint bármilyen program lehet minőségi televízió a kellő költségvetéssel és megfelelő művészi invenciával, de hogy valóban azzá váljon, Feuer elméletét követve egy különlegesebb nézői réteg is szükségeltetik, akik nem csak azért néznek tévét, hogy nézzék.

Sarah Cardwell, már említett tanulmányban leír egy esetet³⁵, melynek alkalmával tanítványainak egy tévéfilmet vetített. Az egyik diák később azt fogalmazta meg, hogy bár tudja, a látott mű a quality tv jegyeivel rendelkezik, ami érezhető volt a történetvezetésen, a rendezésen, a színészi játékon, az operatőri munkán, de számára egyszerűen csak unalmas volt. Cardwell ekkor azt a kérdést teszi fel, hogy ha a tanulónak nem tetszettek a látottak, ha nem tudta azt pozitívan átélni, miért érezte tényleg, hogy „minőségi televíziót” látott? Az eset jó példázta az ítéleteink bonyolult rendszerét. Hajlandóak vagyunk elismerni, hogy az adott mű az általános elvek és kritikai szempontok szerint magas művészi értéket képvisel, de ez nem mindig egyezik azzal a véleménnyel, amit magunk alkotunk róla. Amikor egy programot a „minőségi televízió” megjelöléssel címkézünk fel, ezzel besoroljuk egy műfajba, mint amikor egy filmre azt mondjuk „horror”. A „minőségi” megnevezés mindenképp inkább a mű átfogó elemzésétől és megértésétől függ, mint a közvetlen, szubjektív válaszainktól és értékeléseinktől. Így lehetett az- folytatja Cardwell-, hogy a diák annak ellenére, hogy unatkozott a levetített művön, mégis érzékeltetni kívánta, hogy tisztában van azzal, hogy minőségi alkotást látott. Attól, hogy valamire egy adott jelzót használunk, még nem feltétlenül van összhangban saját vélekedésünkkel. Nevezhetünk valamit „minőségi” televíziónak és közben csak optimális esetben tartjuk ugyanazt „jó műsornak” is. A minőségi televízió egy-egy programja hasznos lehet morálisan vagy a nevelési célzat szempontjából, ugyanakkor a nézők unalmasnak, túl konvencionálisnak vagy sznobnak is érezhetik. Ezzel ellentétben, ha valamely programot „jó műsor” jelzővel illetünk, az általában a közönség általános tapasztalata alapján kerül kimondásra. Egy „jó” program lehet sokrétű, gazdag, érzelmes, provokatív, ami valamiért közel áll hozzánk, fontosnak tartjuk és hozzánk szól. Ha a példában említett diáknak tetszett volna, amit lát, valószínűleg egyszerre nevezte volna jónak is és minőséginek is. Cardwell tanulmányában a „minőségi” és „jó” televízió fogalmainak árnyalatnyi, de fontos eltéréseit vizsgálva arra jut, hogy a quality tv fontos eleme, hogy jó televízió is legyen, „aminek egy kulcsfontosságú összetevője az a pozitív viszony, ami felkelti a nézőben az igényt arra a

³⁴ John Fiske: *Television Culture*. London, Methuen & Co, 1987.318.

³⁵ Cardwell i.m.20.

szubjektív élményre, amit a program által hétről hétre átélhet”.³⁶A quality tv darabjai miközben felhasználják és újraformálják a fikciós televíziózás hagyományos műfajait meg is haladják azokat, ugyanakkor nagy hangsúlyt helyeznek újabb, az értelmezésben aktív nézői rétegek bevonására.

Ha kollégáimmal egy sorozattervről beszélgetünk, sokszor elhangzik a mondat: „Ezt rendezésben nem lehet. Ezt csak az HBO-nál vagy a Netflix-nél lehetne megcsinálni”. Hol máshol készülhetne sorozat egy pánikbeteg maffiózóról vagy egy hipszter pápáról /*Az ifjú pápa/The Young Pope*, (2015)/? Bár a megállapítás informális, de mindenképp jelzi azt a nehezen meghatározható, minőségileg más kreatív aurát, ami az HBO, a Netflix, az AMC és mások sorozatait körüllegi. A minőségi különbség nem feltétlenül a költségvetés nagyságát jelenti. A különbséget jómagam leginkább a mesélési módban látom, a különböző műfajok finom keverésében, ahogy a történeteket közelebb hozzák a nézőhöz. A /*Csernobil/Chernobyl* (2019)/ akár egy katasztrófafilm is lehetett volna és persze érezzük benne a borzalmas tragédiát, de nem azért, mert sokkoló képeket, a sugárzástól deformált testeket mutat. Finoman egymásba fonódó, vagy csak éppen érintkező személyes történeteken keresztül meséli el a borzalmakat, a képi világ pedig inkább idézi egy skandináv film visszafogottságát, mint egy nagy költségvetésű hollywood-i világvége filmet. A kulcs számomra a személyesség és a hitelesség ezekben az alkotásokban, ahogy az alkotók elérik, hogy az adott történetek és szereplői fontosak legyenek számomra, a néző számára. Ez persze nem újdonság, hiszen magának a filmkészítésnek és a filmes mesélésnek is ez a lényege, de a dolgozatban éppen azt kívánom vizsgálni, hogyan jöhetett létre ez a minőség/quality a technikai, ipari és kreatív körülmények változásával a mozi mellett a televíziózásban is, hogy hogyan kerülhettek a „dobozba” olyan narratívák, amiket eddig Hollywood-tól csak a vásznon láttunk.

1.4. A FLEXI- NARRATÍVA ÉS A KOMPLEXITÁS FŐ ÖSSZETEVŐI

A sorozatok összetettségének elemzésekor felmerül a két alapstruktúra elnevezése, melyek között a magyar nyelv nehezen tud különbséget tenni: *series*, *serials*. A magyarban mindkét fogalmat a „sorozat” szóval írjuk le, de ahhoz, hogy megértsük a műfaj evolúcióját, pontosítani kell a kettő közti formai, strukturális különbségeket. A *series* és a *serial* is zárt epizódokban

³⁶ Cardwell i.m.31.

szerkesztett, folyamatos sorozatot jelöl, az utóbbi viszont a történetet tekintve zárt és nyílt végű is lehet.

A series-t vagy epizodikus sorozatokat (pl. *Columbo* (1971- 2003), *Gyilkos sorok/Murder, She Wrote* (1984-96), *Starsky and Hutch* (1975-79)/, az epizódokba zárt, lekerekített történetek, a magányos vagy kevés számú főszereplő és a néhány állandó mellékszereplő folyamatos jelenléte tesz sorozattá. Az epizódokat összekötő főszereplő karizmájától is függ, mennyire válik sikeressé a program, ugyanakkor épp emiatt fontos, hogy a karaktere állandó, nem változik, hiszen *Columbo* figuráját is mindig ugyanannak a bizonytalannak tűnő, mégis agyafűrt, gyűrött ballonkabátos nyomozónak akarjuk látni. E szériák epizódjai külön- külön, kis nézői aktivitással is érthetőek, értelmezhetőek. A series jellemzői összefoglalva:

- a nézői hűség és lojalitás fenntartása az ismerőseinkké váló karaktereken keresztül
- egy fő történetvonal, mely kevésbé jelentős történetiszálakkal egészülhet ki
- az adott eset megoldása, lezárása minden epizód végén (*procedural*)
- az epizódok megértéséhez nem szükséges a kronológiában való követés
- az epizódok nem reflektálnak egymásra, „nincs emlékezetük”.

A serial vagy sorozat (pl. *Dallas*, *Dinasztia/Dynasty* (1981-89)) egy-egy epizódja ezzel szemben nem lezárt történetet mesél el, a megkezdett történetiszálat nem zárja le az epizód végén, gyakran él a függőben hagyott konfliktus (*cliffhanger*) megoldásával. A nézői alapkérdés nem az, hogy az adott konfliktusnak mi a kimenetele, inkább az, hogyan függnek majd össze egymással a karakterek történetei. A serial jellemzői tehát:

- szerializált történetmesélés, tehát az epizódok narratívái nem lezártak
- több, párhuzamos, több epizódon, vagy akár egy egész évadon átívelő történetiszál
- a megoldás függőben hagyása, lezárás késleltetése (*cliffhanger*)
- erős nézői kötődés kialakítása a feszültség fenntartásával.

A dolgozatban már többször említett *Hill Street Blues* vízváltó volt az epizodikus és szeriális történetmesélés vegyítésében, így ez az a sorozat, ahol először fedezhetőek fel a *flexi narrativa* tipikus jegyei, amit először Robin Nelson elemzett a *Flexi Narrative from Hill Street to Holby*

City (Flexi narratíva a *Hill Street-től Holby City-ig*) című munkájában³⁷. Már az alcím is sokat elárul az új formáról: *Upping the Tempo; Raising the Temperature* (Gyorsuló tempó; emelkedő hőfok). Az elemzés lényege, hogy az alkotók hogyan keverik a kétfajta struktúrát és ezzel hogyan nyitnak új nézői rétegek felé. Ez az új módszer úgy tűnt, hogy jó fogadtatásra talált azok körében is, akik a nagyobb ívű narratívákat kedvelték, illetve az a piacilag fontos tényező is adott volt, hogy azok a nézők is megtalálják benne a kedvükre valót, akik csak egy- egy epizód erejéig ültek a készülékek elé. „Egy olyan narratív struktúra jött ezzel létre és vált követendővé más sorozatok számára is, ami egyesíti az úgynevezett „maszkulin” preferenciákat arra vonatkozóan, hogy egy epizódon belül akciódús történet legyen, ami egyben megoldásra is kerül, illetve a „feminin” igényeket a folyamatossággal, a nyitott epizódvégekkel és az érzelmi szálak erősítésével”³⁸. Ezek a sorozatok azáltal, hogy több cselekményszálát (*multi-plotting*) szőttek egybe a történetben, differenciáltabb nézői szegmenseket is elértek, hiszen egy kórház sorozatban a közönség egyik részének az orvos karakterek családi és szerelmi élete érdekes, míg egy másik csoportjuknak az orvosi beavatkozások pillanatai lehetnek izgalmasak.

Rob Nelson tehát a következőképpen foglalta össze a flexi- narratíva jellemzőit:

- a series és a serial történetmesélési módokat vegyíti
- több fontos főszereplőt használ (*ensemble cast*)
- keveri egyes történetszálak epizód végi lezárását, illetve mások tovább vitelét a következő epizódokba
- célja, hogy a célcsoportokat egy- egy témával, történetszállal minél jobban behatárolja, azok változatosabbá tételével ugyanakkor tágítsa is a célközönséget
- eléggé epizodikus ahhoz, hogy új nézők is becsatlakozhassanak részről- részre, ugyanakkor a történet folyama fenntartja a feszültséget ahhoz, hogy az állandó nézők is izgalmakat találjanak a folyamatos nézésben.

Az egyik fő vívmány az, hogy az epizódokon belül több cselekményszálát használnak., tehát nemcsak Columbo-t és a nyomozását látjuk, amely a rész végére meg is oldódik, hanem egy másik példával élve- felváltva látjuk a *Dallas*-ban a Ewing család különböző tagjainak történetszálait, akiknek a cselekedetei függetlenek egymástól, de néha hatással vannak a

³⁷ Robin Nelson: Flexi-Narrative from Hill Street to Holby City. In: *TV Drama in Transition*. Palgrave Macmillan, London.1997.

³⁸ Nelson i.m.42.

másikra és nem derül ki az epizód végére, hogyan alakul például Jockey újabb piszkos trükkje. A több cselekményszál azt a lehetőséget is nyújtja, hogy miután egy „A” történetszálát megismertek a nézők, már egy következő, „B”-re lehet vágni, így nem kell az „A” szituáció és konfliktus minden pillanatát megmutatni, hanem egy közbeékelte „B” jelenettel és a kihagyás módszerével élve legközelebb már az „A” egy későbbi, drámaibb pillanatára lehet visszavágni, a nézők pedig magukban kiegészítik a kettő közti szünetet. Ettől a módszertől a ritmus dinamikusabb lesz, a drámai hőfok pedig folyamatosan magasán tartható- ahogy erre az említett alcím is utalt. Az érzelmesebb, személyesebb és az akcióban gazdagabb történetszálak keverése így módon hatékonyabban tudja lekötni a nézői figyelmet, ráadásul ez a szerkezet sokkal jobban adta magát a reklámidő beillesztésére is, mint a hagyományos, lineárisabb szerkezetű epizódok. Ezen túl a sok cselekményszálás szerkezet lehetőséget adott arra, hogy egyes epizódzárásokban a néző elégedettséget találjon az egyes esetek lezárásában, a többi történetszál és a szereplők epizódok átívelően alakuló sorsa viszont mégis fenntartotta az érdeklődésüket és hétről hétre a televízió elé ültette őket. Ezek a megoldások persze ma már egyértelműnek tűnhetnek, de a fejezet elején említett „*safety first*”, tehát „maradjunk a jól bevált formáknál” network filozófiához képest szignifikáns elmozdulást jelentett, ráadásul már egy új, ezt is meghaladó komplexebb narratíva számára jelentett alapot.

Az 1990-es évektől máig elkészült sorozatok nagy része - *Twin peaks*, *X-akták/X-files* (1993-2008), *Maffiózók*, *Buffy*, *Sírhant művek/Six Feet Under* (2001-2005), *24* (2001-2010), *A vándorcirkusz/Carnivale* (2003-2005), *Deadwood* (2004-2006), *Eltűntek/Lost* (2004-2010), *Hősök/Heroes* (2006-2010) vagy a *Dexter* (2006-2021)- olyan kreatív megközelítéssel készült, mely addig ismeretlen volt az amerikai televíziózásban és leginkább egyfajta mozifilmes megközelítést jelentett. Íróik és producereik szerzői-, művészfilmes előélete és az ehhez társuló kreatív szabadság utat nyitott a narratív kísérleteknek. Ezekben a sorozatokban szokatlan tartalom és látvány társult egy sokrétegű történettel, váratlan időkezeléssel, valamint egy izgalmas, gyakran az álomvilág és a történet síkja közötti, folyamatos, ide-oda való átjárással. A legkomplexebb darabok nemcsak azt célozták meg, hogy egy szokatlan történetet, szokatlan módon meséljenek el, de azt is, hogy manipulálják saját narratív konstrukcióikat is, gondoljunk csak a *Twin Peaks* történetére. Ahogy Mittell fogalmaz, „tudatosan megsértik a bevett történetmesélési hagyományokat, de olyan bravúros, váratlan módon, amivel még jobban bevonzák a nézőt, akit aztán egyre inkább lenyűgöz ez a narratív virtuozitás”³⁹ Mittell-nél a

³⁹ Jason Mittell: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York, Routledge, 2004.8.

narratív komplexitás tartalma a flexi- narratívától éppen abban különbözik, hogy az epizodikus és szeriális elemek keverése mellett ezek a sorozatok a komplex narratív eszközöket is virtuóz módon használják.⁴⁰

A komplex elemek közül a műfaji hibriditás annak az eszköze, hogy különböző célcsoportokat egy sorozat ernyője alatt egyesítsenek, miközben az egyik zsánert tudatosan felhasználják a másik mellett. A hibrid hatásra az egyik legjellemzőbb példa lehet a *Twin Peaks*, ami ötvözi a bűnügyi sorozatok és a lélektani drámák eszközeit, mindezt egy idillinek tűnő kisvárosban, ami hangulatában és szereplőgárdájában inkább a szappanoperák közegét idézi. A *Reklámőrültek/Mad Men* (2007-2015) hasonlóan keveri a melodramatikus és bűnügyi elemeket, míg a *Csajok/Girls* (2012-2017) a fiatalokról szóló sorozatok felépítését *Beverly Hills 90210* (1990-2000), *Melrose Place* (1992-1999)/és a sokszereplős, egyszerre több érzelmi szálon futtatott történetmesélését ötvözi egy komolyabb, a karakterek jellemfejlődésére koncentráló narratívával. Jason Mittell szerint ma már nem létezik olyan zsánertű televíziós fikciós tartalom, aminek a hibriditás mellett ne lennének keresztutalásai (*cross reference*) más fikciós tartalmakra: „A közönség, ahogy a producerek is, rögtön összekapcsolják magukban az egyik programot egy másikkal. A *Family Guy* a *Simpson család* egy klónja- mondják”.⁴¹ A keresztutalásra jellemző példa a *New Amsterdam* (2018-) című kórházsorozat, melynek a magyar alcíme: *Vészhelyzet New York-ban*, amiben a régi sikerre, a *Vészhelyzetre/ER* (1994-2009) utalva, egyértelműen jelzik a nézőknek, hogy milyen stílusú sorozatra számíthatnak. ugyanígy a *Fargo* (2014-) című sorozat is épít az ugyanabból az alaphelyzetből készült mozifilm élményére. Egy másik teoretikus, John Frow szerint a műfajok közti kapcsolat olyan, „mintha több, szomszédos bolt folyamatosan változtatná egymás között az árukészletét” és csak azért tudnak működni, „mert a vásárlók tudják, hogy valamelyikben ott van, amit keresnek”⁴². A *Maffiózók*-ban például műfajilag újszerű és meglepő volt az, hogy a kemény téma ellenére viszonylag kevés valóban erőszakos jelenet szerepelt. Az epizódokban több terápiás beszélgetést vagy családi vacsorát látunk, mint véres akciót és az erőszak ritkán központi eleme egy- egy résznek. Ez egyrészt hasonló a gengszterfilmek mai stílusához *Amerikai gengszter/American Gangster* (2007), *Az ír/The Irishman* (2019)/) másrészt merőben különbözik más televíziós bűnügyi drámáktól. Ez a műfaji hibriditás segít megteremteni azt a

⁴⁰ Jason Mittell: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, New York University Press, 2015. 16.

⁴¹ Mittell: *Genre and Television*. 8.

⁴² John Frow: *Genre*. New York, Routledge, 2006. 127.

„*cross-over marketing*”- et, amit Feuer a quality tv egyik fő elemének nevez- dupla piacot nyitva ezzel az igényes, kifinomultabb ízlésű, másrészt a populáris vagy a mainstream iránt fogékonyabb nézői rétegek felé.⁴³ A quality tv tehát intellektuálisan, érzelmileg és esztétikailag is pozitív kihívásokat jelent az azt befogadó számára.

A narratív „spektákulumok” fontos eszköze a hagyományos időkezelés teljes újraértelmezése. Míg a kronológiától való eltérés sosem volt idegen a televíziós sorozatoktól, addig készítőik még inkább kitágították az idővel való játék lehetőségeit annak manipulálásával, vagy végletekig való elnyújtásával. Azt, hogy fontos narratív pillanatokot emelnek ki „*real time*” módon, két dramaturgiai okból teszik:

- egyrészt azért, hogy még szélesebb skálán mutathassák meg a szereplők érzelmi állapotainak sokszínűségét pl. a *Breaking Bad*- ben (2008-2013) „légyfogó részben”, melynek során a drogfőző laborban Walter és társa egy egész epizódon keresztül a berepült légy miatt nem dolgozik, csak beszélget egymással, így a rész annak az egy órának a története (ezeket *bottle episode*-nak, tehát egy saját magába zárt egységnek is nevezik)
- másrészt azért, hogy magának az eseménynek minél több szeletét, összetevőjét mutathassák meg, amit a 24-ben is láthatunk, mely mind a huszonnégy epizódját az adott huszonnégy órából egyre bontja le.

Fontos elem a Rashomon- hatás is, ami Kurosawa a *Vihar kapujában* (1950) című filmjéből vált ismertté, amikor ugyanazt az eseményt egymás után, különböző szereplők nézőpontjából látjuk. Erre példa a *Viszony /The Affair* (2014-2019) című sorozat, melynek első évada során az epizódok két félből állnak össze: az első félből a viszony férfi tagjának szemszögéből látjuk a szenvedély és a kapcsolat alakulását, ugyanannak az epizódnak a második felében pedig mindezt a nő nézőpontjából figyelhetjük meg. Az alkotók bravúrosan folytatják a második és a harmadik évadot, amikor ez a kettős tagolás hármassá, sőt négyessé is válik, mert egyre fontosabb szerepet kapnak a viszony résztvevőinek eredeti párjai, így az írók beemelik az ő perspektíváikat is a történetbe.

Míg a komplexitás fenti példái jól jelzik a televíziós sorozatok számára adott narratív lehetőségeket egy meglehetősen sokszínű és kompetitív piaci és kreatív környezetben, ugyanakkor szokatlanul magas kockázatvállalást és kreatív nyitottságot is mutatnak az ezeket

⁴³ Feuer, Kerr, Vahimagi i.m.148.

finanszírozó csatornák részéről. Annak ténye, hogy a 2000-es évek kezdete óta ilyen nagy számban kerültek bemutatásra komplex sorozatok- melyek jóval nagyobb folyamatos figyelmet kívánnak a nézőktől, mint a hagyományos sorozatok- azt mutatja, hogy ez a műfaj nagy lehetőségeket rejtett a nézői kötődés, tehát a csatornák számára meghatározó, addiktív médiafogyasztási szokások kialakításának terén.

Dolgozatom első részében fontosnak éreztem a műfaj utolsó évtizedeinek történeti megismertetését, mert így érzékelhető, hogyan hatott megtermékenyítőleg a televíziós ipari alakulása a sorozatműfaj kreatív, narratív, művészi szempontjaira, mely azoknak a nagyhatású popkulturális alkotásoknak a létrejöttéhez is vezethetett, melyek antihőseiről a továbbiakban írok majd.

2.FEJEZET- EGY RÉGI- ÚJ HŐSTÍPUS

Mi kell ahhoz, hogy egy film vagy könyv kultuszdarab legyen? Természetesen kell, hogy a közönség szeresse a művet, de ez még nem elég. Egy minden elemében belakott világot kell nyújtson a rajongónak, aki idézhet a jelenetekből, a szereplőktől úgy, mintha az a saját ismerőse, vallásos áhítattal imádott világa lenne. Egy világ, amiről keresztkérdéseket tehet fel, így a vallásos szekta többi tagjával ráismernek egymásra és osztozhatnak az élményben.

Umberto Eco⁴⁴

2.1. AZ ANTIHŐS

Nagyjából a '90-es évekig a televíziós karakterek jellemrajza még tisztán definiálhatónak tűnt. Voltak a jók meg voltak a rosszak és hogy melyik szereplő, melyik táborhoz tartozott, egyértelmű volt. A televízió világa mára azonban nagyot változott és ha körülnézünk a képernyőt benépesítő szereplők között, láthatjuk, milyen messze jutottunk ezektől az ideáloktól. A dolgozat következő fejezeteiben ezeket az új típusú karaktereket vizsgálom a néha tilosba tévedő nyomozóktól, a drogfőző kémianáron, a családos maffiafőnökön át a más identitásával élő reklámszakemberig. Tekintve, milyen lelkesen és nagy elismeréssel fogadjuk a világban a nagyszerű tetteket, a hősiességet, logikus lenne, ha ugyanakkor az immoralis hősök tettei felháborodással töltenének el, de az antihős sorozatok sikere mégis azt mutatja, hogy a társadalom elfogadja ezeket a történeteket. Mielőtt azonban rátérek az antihősökre, előjáróban érdemes tisztázni a hős, a protagonista, antagonista és a gonosz fogalmát, illetve az antihős irodalmi jelentését és azt a jelentés változatát, amit a quality tv sorozataiban testesítenek meg.

A hős, antihős szavak egyik jelentésük szerint tisztán technikai érteleműek, nem bírnak minőségi vagy attribútív jelentőséggel, mert magát a hőst vagy antihőst mint protagonistát, szereplőt jelentik. A hős másik jelentése szerint jelölheti a mű egyik, általában főszereplőjét, aki nagy tettekre hivatott. Az amerikai kultúrában Robert B. Ray szerint az individuum és a közösség opozíciójához való viszony mentén általában két fajta hősmítosz versengett: a törvénytelen hős (*outlaw hero*) és a törvénytisztelő hős (*official hero*). A törvénytelen hős a szabadság jeleként mindvégig őrzi individualitását, előképe az egész 19. századi amerikai romantika és az annak nyomán kialakuló regényirodalom. Míg a törvénytisztelő hős a törvény képviselője, morális fölényt mutat és az igazság oldalán áll. Ray szerint e két ellenkező tradíció

⁴⁴Umberto Eco:Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage.*SubStance*, vol. 14, no. 2, 1985.3.

együttes szereplése alapján az amerikai mitológia lényege megragadható egyetlen motívumban: a választás szükségességének tagadásában. Tehát tézise szerint:

„Az amerikai kultúra a felállított bináris oppozíciók meghaladhatóságának mitologizálására épül, ami azt jelenti, hogy a két hőstípus aktualizált mítoszai mindig tartalmazzák a másik tradíció elemeit: a törvénytelen hős végül saját elhatározásból az önmeghaladás gesztusaként a közösség oltárán áldozza fel magát, ahogy a törvényes hősnek mindig megvan a saját titkolt passziója, ami individualitást kölcsönöz személyének”⁴⁵

A hős antagonistája leggyakrabban a gonosz (*villain*), de az antagonista nem feltétlenül minden esetben a gonosz karakter, ahogy a fő protagonista sem mindig hős. Míg a hős az, aki nemes és önzetlen tetteket hajt végre, addig a gonosz megszegi a szabályokat és semmibe vesz másokat saját célja elérése érdekében. Az irodalmi értelmezés szerint a hős és az antihős közti fő különbség a tetteik jellegében van. A hős képes cselekedni, megragadni saját sorsa irányítását, megharcolni az ellene törő erőkkel még akkor is, ha végül elesik, míg az antihősnek nincs képessége vagy ereje, hogy ugyanezt megtegye és irányítsa a maga sorsát. Az irodalmi antihős leginkább az áldozat szerepében tűnik fel, aki nem lép fel a világgal szemben, hanem az egész világ van ellene. Nem a „hős” ellenlábását jelenti, hanem olyan karaktert, aki ugyanúgy központja egy adott műnek, mint a hős, de morálisan ambivalens világszemléletet képvisel.

Az irodalmi antihősök elemzése több másik elemzés anyagát tehetné ki, így a dolgozatomban nincs alkalom részletesen kitérni rájuk, mégis pár fontos karaktert meg kell említenem. Az egyik legkorábbi és legfontosabb antihős *III. Richárd* (1592), akit Shakespeare alattomos szörnyetegként, kifinomult intrikusként és szeniális gonosztevéként ábrázolt. Az ő figurája a későbbiekben tárgyalandó gonosz karakterekkel leginkább társítható irodalmi antihős. A XVII. század elejéről Cervantes *Don Quijote* figurája (1605) egyszerre maga a lovagias viselkedés megcsúfolója és egy megrendítő sorsú, a környezetével folyamatosan konfrontálódó antihős. A tizennyolcadik század fontos példája Defoe *Moll Flanders*-e (1722), a prostituált és tolvaj, aki bár a végén megbánja bűneit, figurája mégis jó példája a hősiesség ellentétének, akárcsak egy-két évtizeddel későbből Henry Fielding *Tom Jones*-a (1749). A tizenkilencedik század elején Byron több antihőse közül, *Káin* (1821) című drámai költeményében a testvérgyilkos bibliai alak kerül a mű fókuszpontjába, s az ő nézőpontjából értelmeződik újra a történet. Az olvasó nem tud érintetlen maradni a karakter vívódásaitól és mivel nem gonosztevéként ábrázolja a

⁴⁵ Robert, B. Ray: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema (1930-1980)*. Princeton: Princeton University Press, 1985. pp 58-64. In: Schubert Kornél : [Fiatalság és konzervativizmus... : két "tinifilm" ideológia-centrikus elemzése](#). *Filmszem.*6.évf.3. szám. 2016.ősz .28-37.

szertő, ezért bizonyos mértékig a részvét és a szájalom is felébred iránta a befogadóban. A tizenkilencedik század orosz irodalmában aztán feltűnnek az antihősök hétköznapi, „prózaí” változatai, elég Goncsarov *Oblovov-jára* (1859), a nem akarás, nem törekvés, a társadalomból való kilépés antihősére gondolni. Bár az elemzések az eddig említett karaktereket is figyelembe véve különböző teóriákat közölnek arra vonatkozóan, hol jelent meg először az irodalomban az antihős, az bizonyos, hogy Dosztojevskij saját maga nevezte főszereplőjét ellenhősnek, antihősnek a *Feljegyzések az egérlyukból* (1864) című elbeszélésének utolsó oldalain.⁴⁶ Főszereplője épp az ellenpéldája egy hősnek, hiszen nem teljesíti be az olvasók hős- elvárásait, viszont jelenléte uralja a történetet, tehát annak főhőse.

„... hosszú elbeszéléseket írni arról, hogyan ment tönkre az életem azáltal, hogy erkölcsileg ott rohadtam abban az odúban, nem volt társaságom, elszoktam az élő valóságtól, és csak hívságosan dühöngtem abban az egérlyukban - bizony isten nem érdekes; a regényben hősnek kell lennie, itt pedig *szántszándékkal* egy ellenhős vonásai vannak összegyűjtve.”⁴⁷

A tizenkilencedik század antihősei kikövezték az utat a huszadik század elidegenedett, magányos karaktereinek. Edelstein szerint „az antihős a francia egzisztencialista filozófus és író, Jean Paul Sartre műveiben érett nagykorúvá”.⁴⁸ Az *Undor* (1938) című művében egzisztencialista antihőse, Antoine Roquentin, akinek undor-élménye behálózza, belepi minden emberi megnyilvánulását, tetteit és gondolatait.

Amikor antihősökről beszélünk, tekintetbe kell vennünk, hogy ennek a fajta hóstípusnak a jellemzői dinamikusak, az értelmezése akár kultúránként változó lehet, illetve az adott korszak alakítja. A hős morális fölényt mutat, a törvény és igazság oldalán áll. Az antihős ezzel szemben egy olyan központi szereplő, aki híján van a hagyományos hős olyan jellemvonásainak, mint az elvhűség, bátorság és az erkölcs. Az ő tulajdonsága inkább az agresszivitás, a tisztességtelenség vagy más olyan negatív jegyek, melyektől a figurája taszítóvá válik. Bár az antihősök sokszor cselekedhetnek morálisan helyesen, ezt általában nem a jó által vezérelve teszik, hanem önérdékből vagy a hagyományos etikai normákat megkerülve. Az antihős gyökereit felfedezhetjük azokban a tragikus hősökben is, akik a változtatás lehetősége helyett inkább ragaszkodnak a hibáikhoz és tévedéseikhez.

⁴⁶Victor Brombert: In Praise Of Antiheroes : Figures And Themes. in: *Modern European Literature*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.1.

⁴⁷Fjodor Mihajlovics Dosztojevskij: *Feljegyzések az egérlyukból*. (Fordította: Makai Imre) 1864.

⁴⁸Alan Edelstein: *Everybody is Sitting on the Curb: How and Why America's Heroes disappeared*. Connecticut, Praeger, 1996.17.

A modern művészetekkel a film és persze Hollywood is kitermelte a maga antihős kultúráját olyan karakterekkel, akik nem egyértelműen jók vagy rosszak, így nézőként morális kódjaink kell, hogy irányítsanak minket a megítélésükben. Az 1930-as évek amerikai filmjeinek negatív karakterei, a teoretikusok szerint már mutatnak hasonló jegyeket, a dolgozatban tárgyalandó morálisan kétes antihősökkel. Az olyan filmekben, mint a *Közellenség/The Public Enemy* (1930), a *Kis Cézár/Little Caesar* (1931) vagy a *Sebhelyesarcú/Scarface* (1932) a főszereplő erőteljes karakter volt, akinek lelkiismeretét bűnök terhelték, a végkifejletben pedig vereséget szenvedett és mindent elveszítette.⁴⁹ A film- noir antihősei jófiúk és rosszak is voltak egyszerre. A *Máltai sólyom/Maltese Falcon* (1941) vagy a *Gyilkos vagyok /Double Indemnity* (1944) hőseit a korrupt város és a végzet asszonyai sodorták bele, hogy megkérdőjelezhető lépéseket tegyenek. Kevin Stoehr tanulmánya társadalmi és történelmi eseményekkel magyarázza az antihős műfajnak a film noir vagy western formájában való újabb és újabb hollywood-i felbukkanását. Ahogy írja, az 1940-es évek film noir-jai azt a módot tükrözik, ahogy a hős reménytelenül próbál klasszikus értelemben vett hősként viselkedni, csak hogy a modern nyugati társadalom szabályai az I. világháború óta már megváltoztak. „A legtöbb film noir-ban ott húzódik a főszereplők folyamatos deheroizálása, mely általában az immorális magatartásukban és morális közönyükben nyilvánul meg”.⁵⁰ A noir antihősei nem azért esnek az immoralitás hibájába, mert immanensen erkölcstelenek, hanem mert egy külső körülmény vagy a szembenálló gonosz ezt kikényszeríti belőlük. Az antihősök további fontos megjelenése a '60-as évek western műfajának antihőse, a minden értelemben határmezsgyén élő figura, aki saját érdekében szükségszerűségből cselekszi a rosszat. Arra ítéltettek, hogy egy olyan földön, ami nem élte túl az amerikai civilizációt erőszakhoz folyamodjanak, törvényen kívüliként vagy gyilkosokként éljenek túl, mint a *Hét mesterlövész/The Magnificent Seven* (1960), *Butch Cassidy és a Sundance kölyök /Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) vagy *A Vad banda/The Wild Bunch* (1969) tagjai.

Új Hollywood antihősei 1967- ből a *Diploma előtt /The Graduate*, a *Játéknak vége /Point Blank* vagy a *Bonnie és Clyde/Bonnie and Clyde* motiválatlan, sodródó, elidegenedett figurák. Az utóbbi műben már jelentkezik az a fajta dramaturgiai módszer, melyet a dolgozat a következőkben is tárgyal majd: a nézők empátiikusak lehetnek a film hőseivel, akik néha akár a csodálatunkat is kivívják annak ellenére, hogy bűntetteket hajtanak végre, így a film idejére

⁴⁹Jack Shadoian: *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*. Oxford, UP, 2003. in: Lech Zdunkiewicz: *Sociopaths as Antiheroes of Streaming Media*. University of Wrocław, 2019.90.

⁵⁰Kevin Stoehr: 'It's All a Big Nothing': The Nihilistic Vision of The Sopranos. in ed. Peter Vernezze: *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Chicago, Open Court, 2004.40.

sutba dobjuk miattuk a morális normáinkat. Ez a fajta karaktertípus azóta is sokszor felbukkan a moziban, elég Oliver Stone *Született gyilkosok/Natural Born Killers* (1994) filmjére gondolni, ami sok párhuzamot mutat a *Bonny és Clyde*-dal, ugyanazokat a metódusokat használva arra, hogy elnyerje a nézők empátiáját és a gyilkosok oldalára állítsa őket. A '70-es évek szerzői filmjei között olyan további ellentmondásos antihős karakterek jelentek meg, mint a *Keresztapa/The Godfather* (1972) Don Corleoné-ja vagy a *Sebhelyesarcú/Scarface* (1983) Tony Montaná-ja. Kubrick *Mechanikus narancs/Clockwork Orange* (1971) vagy Scorsese *Taxisofőr/Taxi Driver* (1976) című filmjei pedig talán az első egyértelmű példák, melyekben az antihős karakterét már átjárja a megmagyarázhatatlan brutalitás is. Ez a brutalitás, aztán a kilencvenes években hátborzongató eleganciával párosul Hannibal Lecter karakterében *A bárányok hallgatnak-ban/The Silence of the Lambs* (1991) vagy éppen humorral Vincent és Jules karaktereinél a *Ponyvaregény-ben/Pulp Fiction* (1994). Az antihősök moziban való megjelenésének egyik legutóbbi kirobbanó sikere Joaquin Pheonix *Joker* (2019) alakítása volt, mely egyébként nagyban támaszkodik egy korábbi, fontos antihős történetre, azon belül pedig Ruppert Pupkin (Robert De Niro) figurájára a *Komédia királyá-ból/The King of Comedy* (1982).

2.2. A QUALITY TV HŐSEI ÉS ANTIHŐSEI

A quality tv sokféle karaktert hozott létre a rá jellemző innovatív és komplex tartalmi és formai világon belül. A már említett műfaji hibriditás következtében kevert zsánerű sorozatok születtek, így a vizuális világukon vagy témaválasztásukon túl a legtöbbjükben a főhősök is komplex, „több dimenziós” karakterek, nehéz őket tiszta kategóriákba sorolni. Hatalmas az a tartalommennyiség, amit a kábeltévék és csatornák létrehoztak az elmúlt két évtizedben, de ha szűkíteni akarom a vizsgálandó körét, akkor leginkább a quality tv „zászlóshajójának”, az HBO-nak a sorozatainak hőseit emelném ki.

A mozifilmek világát idéző vizualitását hozta a képernyőre a fanatasy világot a családi drámák elemeivel vegyítő minden idők legsikeresebbjének kikiáltott sorozata, a *Trónok harca*. Talán ennek sikeréből kiindulva készítette el aztán az HBO a *Westworld* (2016-) című sorozatot, ami képi világában és a történet komplexitásában is igyekszik túltenni elődjén, talán már túlzott invencióval. Alkotója, írója Jonathan Nolan, aki a mozi világából érkezik, ahol olyan filmeket jegyzett, mint a *Csillagok között/Interstellar* (2014) vagy egy Batman-film, *A sötét lovag/The Dark Knight* (2008). A családtörténetek műfajában a *Dynasty* vagy a *Dallas* nyomdokain az

Örökösök/Succession (2018-) egy dúsgazdag médiamágnásról és családjáról, valamint a hatalmas vagyon és a cég örökléséről mesél. A nőkről szóló sorozatok közül popkulturális ikonná váltak a *Szex és New York/Sex and the City* (1998-2004) női hősei, vagy a *Girls*-ben Leena Dunham karaktere, aki a *Sex and the City* narratívájához hasonlóan generációjának sorstársaival együtt, New York-ban próbálja normalizálni a kapcsolatait és harmóniát teremteni az életében, de míg az utóbbi mindezt egy csillogóbb, a manhattan-i divatbemutatók világát idéző körítésben teszi, addig Lena Dunham és társai Brooklyn-ban, látszólag keresetlenebb, természetesebb, az Instagram szűrők tónusait idéző világban küzdenek a problémáikkal. A vígjátéki hősök közül egy Woody Allen-szerű, szorongó, hétköznapi hőst mutat meg Larry David a *Félig üres/Curb Your Enthusiasm* (2000-) című sorozatban. A nemi szerepek bonyolult személyes és társadalmi kérdéseinek témájában a *Keresem.../Looking* (2014-15) egy san francisco-i meleg baráti kör történetét mutatja be, míg a *Transparent* (2014-19) egy transzszexuális családapa nővé válásának folyamatát dolgozza fel a családtagok reakcióinak tükrében.

Amint a példákban is kiderül, a quality tv tehát korántsem csak az antihősök terepe. Az antihősök azért válhattak olyan népszerűvé, mert a kritika számára meglepően összetettek, a nézők számára pedig izgalmasak voltak. Bűnös, amorális karaktereiket nemhogy elutasították, de épp ellenkezőleg, nagy sikert arattak és a nézők elfogadták őket. Dolgozatomban választott témája éppen ezért ez a jelenség, hogy immoralitásuk és végletes személyiségük ellenére, vagy épp ezek okán, miért ők lettek ikonikus (*signature*) figurái az elmúlt másfél- két évtized quality tv sorozatainak?

2.3. KEGYETLEN ANTIHŐSÖK

Chris Rojek antihős definíciója szerint: „Az antihős olyan egyénként írható le, aki a fennálló rend, a való világ törvényeit nem érzi magára vonatkozóknak”.⁵¹ Az antihőssel ellentétben viszont a klasszikus hős a fennálló rend és az adott rendszer keretein belül küzd és annak törvényei ellenére áldozza fel magát. „Hős az, aki valami önmagánál magasabb rendűért áldozza fel magát”- írja Joseph Campbell és így folytatja: „Ha a klasszikus hős tehát elfogadja a fennálló világ törvényeit és annak rendszerében harcol, akkor az a karakter, aki nem fogadja el ezt a rendszert, az nem is annak az értékeiért küzd, hanem csak saját vágyai és igényeiért,

⁵¹ Chris Rojek: *Celebrity*. London, Reaktion, 2001. 161.

úgy azt a szereplőt antihősnek nevezhetjük”.⁵²Murray Smith egy cikkében Stanley Cavell, amerikai filozófust említi, aki megalkotta a hős erkölcsi tökéletességre való törekvésének fogalmát (*moral perfectionism*), mely átszövi az irodalmat, a filozófiát vagy akár a filmművészetet Platóntól máig⁵³. Ezzel az elgondolással szemben áll viszont napjaink televíziós sorozatainak narratív világa, amely Cavell elméletének épp az ellenkezőjéről, vagyis az erkölcsi tökéletlenségről szól. Ezek az antihősök egy morálisan összezavarodott kor termékei, mely kor ugyan tisztában van a valósággal és a normál etikai követelményekkel, de belefáradt a hétköznapi moralizálásba és talán túl szkeptikusan viseltetik a hagyományosan pozitív hősiességgel és hősökkel szemben.

Először csak olyan karakterek kerültek a televíziós történetek hős szerepébe, akik klasszikus antihősök voltak, akikben tehát a hős-faktor valamiben csorbát szenvedett, de ettől még a történet „tökéletlen hősei” voltak. Ilyen volt például Gregory House a *Dr. House* (2004-2012) sorozat morgós, zsörtölődő, gyógyszerfüggő, mégis zseniális orvosa. Aztán Tony Soprano-val az élen megérkeztek azok a főszereplők, akik nemcsak tökéletlenek, hanem erkölcsi és etikai szempontból is végletesen romlottak, pszichopáták vagy akár közönséges bűnözők. Alberto Garcia szerint az utóbbi évek antihősei leginkább a byron-i hőstípushoz állnak közel: „A jelentéktelenség és középszerűség helyett a mai antihős személyisége a hős és a gonosz kettős jegyeiből van összegyúrva”.⁵⁴ A quality tv sorozatainak antihősei lehetnek agresszívak, taszítóak, sajnálatra méltóak, kedvesek, de mindig bonyolult reakciókat váltanak ki a befogadóból, akik elmosás a határvonalat a jó és az ördögi között. Közülük sokan kettős életet élnek, amiből először a tisztas polgári oldalukat mutatják, de később kiderül, hogy az életük másik része erkölcstelen és erőszakkal teli. Nem tudnak és nem is akarnak beilleszkedni a társadalomba., saját extrém erkölcsi törvényeiket követik vagy éppen minden meggyőződés nélkül cselekszenek a maguk és az anyagi haszon érdekében. Sokszor nyakatekert logikával magyarázzák a tetteiket arra hivatkozva, hogy nem tudtak máshogy cselekedni, vagy amit tettek, azt mások érdeklében tették.

A végletesen immorális értelemben vett antihősöket bemutató sorozatnak az *Oz* (1997-2003) című, már említett HBO börtöndrámát nevezhetjük, a quality tv hajnaláról. Amíg az *Oz* és az

⁵² Joseph Campell: Hero. in Joseph Campell: *The Hero With A Thousand Faces*. London-Oxford, Establishing, 2008. 47.

⁵³ Murray Smith: Mad, bad and dangerous to know. *The Culture*, 2014. 07. 10. 43.

⁵⁴ Alberto N. Garcia: Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. In: Garcia (ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016. 52-70.

azt követő a *Drót /The Wire* (2002-2008) is nagyszámú szereplőgárdát vonultatott fel, ahol a karakterek szinte mindegyike antihős vonásokat mutatott, addig az ezeket követő sorozatok már leginkább egy- egy adott antihősre építették a narratívájukat. Ma már nehéz lenne összeállítani a sikeres sorozatok listáját olyan karakter nélkül, aki morálisan ne lenne legalábbis kétséges. Azok a sorozatok, melyek a disszertációmban tárgyalásra kerülnek, a műfaj legfontosabb, mára szinte klasszikussá vált darabjait jelentik, melyek viszonyítási pontot jelentenek az antihős karakterek sorában. Témájuk a családos gengszterek problémáitól a sorozatgyilkosok mindennapjaiig terjed, a közönség pedig nyitott ezekre a morálisan megkérdőjelezhető karakterekre. Ennek oka az erős kötődés lehet, amit a készítők olyan nagy szakértelemmel alakítanak ki bennük és amelynek formáiról és eszközeiről a későbbiekben írok.

„Ezek a sorozatok felkínálják nekünk, hogy képzeletben bemásszunk ezeknek az amorális hősöknek a játszóterére, a morális ítéleteinket pedig a kerítésen kívül hagyjuk”.⁵⁵A kreatórok a gonosz karakternonásokat feloldják a hős körülményeinek és személyes történetének bemutatásában. Az alkotók nem egyszerűen azt akarják elérni, hogy szeressük vagy megvessük a hőseiket. Ahelyett, hogy egyértelmű és tiszta ítéletekre sarkallnának minket, inkább egy alapvető kettősségre, ambivalenciára apellálnak.

Walter White útja a *Breaking Bad* epizódjaiban a lerobbant kémiantanártól a kegyetlen drogbáróig az egyik legnagyobb példája az antihős sorozat narratíváknak. Az alkotók szinte tesztelte a határokat azzal kapcsolatban, hogy a nézők szimpátiája meddig tart ki az egyre végtetesebben amorálissá váló figura mellett. Walter számára a folyamatos önigazolás állandóan ismételt a mantrája ez: „Mindent, amit teszek, csakis a családomért teszem!”. A sorozat utolsó évadára, ahogy majd látjuk, ez már számára is egyre nyilvánvalóbb hazugsággá válik, amikor felesége, a fia, de még a bűntársa is elhagyja, miután saját sógorát ölte meg. Végül ő is felismeri, mekkora szörnyeteggé vált.

Az önbecsapás másik példája Tony Soprano, mivel ő sem fedi fel a családjá előtt a valódi tevékenységét, miközben mindenki tisztában van a családfő „foglalkozásával”. Don Drapernek a *Mad Men*-ben titkolózni kell, mert személyazonosságát egy Koreában elesett katonatársától lopta és Ray Donovan is mindent megtesz azért, hogy a családjá egy egész más embert lásson otthon, mint a los angeles-i „ügyfelek”. Ezek a titkok olyan akadályok, melyek nem teszik lehetővé az őszinte kommunikációt, ami önbecsapáshoz és öngyűlölethez vezet, a rosszhiszeműség és bizalmatlanság pedig lassan belülről őrli fel őket. „Éppen ez, a „tisztességtelenség és az önbecsapás ezeknek a drámáknak a lényege”- állítja Murray Smith.

⁵⁵ Smith i.m.42.

„A televízió ezen morális sötétségben élő antihősei nem törekszenek a fény felé, mert hiányzik belőlük az erre való akarat, vágy vagy intelligencia, hogy felismerjék ennek szükségességét”⁵⁶. Anne Eaton *Robust Immoralism (Durva erkölcstelenség)* című esszéje⁵⁷ azt vizsgálja, miért vonzódik a közönség a televíziós sorozatok morálisan kikezdhető szereplőihöz és hogyan ejti őket rabul évadok hosszú sorára ezeknek a bűnözőknek és a társadalom számára elfogadhatatlan életet folytató figuráknak a sorsa. Eaton ezt az újfajta hőstípust antihős helyett „kegyetlen hős”-nek (*rough hero*) nevezi, így téve különbséget az antihős fogalmának már említett eredeti jelentése és a tárgyalt sorozatok sokszorosán összetett, de egyértelműen immorális bűnöző karakterei között. Azért fontos megemlítenem Eaton elemzését-melynek más aspektusaira is kitérek majd a későbbiekben-, mert az ő meghatározása írja le leginkább azt az antihős típust, aki a disszertáció tárgyát képezi. Bár a nemzetközi szakirodalom az antihős megjelölést használja a quality tv sorozatainak tárgyalandó főszereplőire, de a szóalak ott sem az antihős eredeti fogalmát takarja, hanem az Eaton által körvonalazott kegyetlen hőst. A továbbiakban a dolgozat is az antihős megnevezést használja majd, de az Eaton által meghatározott tartalommal.

Meglátása szerint az antihős elnevezés a nevében lévő „anti” fosztóképzővel már magában hordozza, hogy ez a hőstípus híján van a hagyományos pozitív hős olyan vonásainak, mint a bátorság, elhivatottság, fizikai ügyesség vagy intelligencia, viszont rendelkezik olyan emberi gyarlóságokkal, mint a gyengeség, arrogancia, gyávaság, kétely, irigység vagy ostobaság. Pusztán ezen tulajdonságokért a közönség még nem ítéli el morálisan az antihőst, gondoljunk csak a már említett *Don Quijoté*-ra, aki -anakronisztikus példával élve- nem Superman, de az olvasók évszázadok óta kedvelik és mint hősrre tekintenek rá.

A kegyetlen hős jellemhibái, a klasszikus antihőssel szemben már súlyosak és végzetesek: törvényen kívüli, gyilkos, szexuális bűnöző, netán szadista vagy a Sátán földi megtestesülése lehet bizonyos esetekben. Fontos, hogy esetében ezek a súlyos jellemhibák a személyiségének hangsúlyozottan központi és nem perifériális meghatározói. Amennyiben vannak szellemi erényei, mint a ravaszság, kitartás, a tervek pontos kivitelezésének adottsága, akkor ezek is mind a karaktere morálisan hibás részét erősítik. A kegyetlen hős szociopata, aki semmilyen módon nincs tekintettel mások jogaira és érzelmeire és mindig kész lelki-furdalás nélkül megtenni a rosszat. A közönségnek eközben még okot sem ad arra, hogy ezeket a rémséges tetteket balesetként, véletlenként, gyengeségként vagy szerencsétlenségként magyarázzák. A

⁵⁶ Smith: i.m.43.

⁵⁷ Anne Eaton:Robust Immoralism.in:*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 70, No.3,2012.281-292.

bűneit- írja Eaton- semmilyen pozitív tulajdonság nem ellensúlyozza, mert ha vannak is ilyenek, ezek nem haladják meg a gonoszsága mértékét és a tettei súlyát. Eaton felsorol néhány kegyetlen hőstípus fajtát is a teljesség igénye nélkül: a csodálatra méltó démon (Bulgakov Woland-ja), a megdicsőült bűnöző (Bonnie és Clyde), a konzseniális gyilkos (Hannibal Lecter), a kedves erőszaktevő (*Lolita* Humbert-e) vagy a szimpatikus szadista (Patrick Bateman).⁵⁸ Annak ellenére, hogy a felsorolt művek stílusban eltérőek, a néző, olvasó mindig tisztában van az adott szereplő mérhetetlen erkölcsi negatívumaival, ugyanis ha nem így lenne, akkor a mű intellektuális és érzelmi vonulatát sem tudná értelmezni. Eaton tanulmányának az egyik legfontosabb következtetése, hogy a jelentős esztétikai teljesítményt- a kegyetlen hősokról szóló művekben- épp a közönség képzeletbeli morális ellenállásának legyőzése jelenti. Nem elég tehát egyszerűen megérteni, hogy a kegyetlen hőst a történeten belül ítéli el erkölcsileg a többi szereplő (ez nem mindig igaz, de erről majd a későbbiekben írok), hanem nekünk magunknak kell őt elítélni ahhoz, hogy aztán érteni és értékelni tudjuk a művet, aminek része. A tanulmány szerint a hasonló sorozatok legkiemelkedőbb kreatív teljesítménye, hogy a készítők morálisan végletes karaktereknek olyan narratív háttérrel alkotnak, hogy a nézőben ambivalenciát ébresszenek azzal kapcsolatban, hogy elutasítsa-e a karaktert.⁵⁹ A kegyetlen antihős, ezért különleges és új típusú karakter a komplex televíziózásban. Erkölcsileg gyűlöletes tetteket visz véghez, de mégis ő a főhős, tehát a néző az ő tetteit követi figyelemmel. Milyen fokozatokon keresztül jutunk el addig, hogy miközben teljesen tisztában vagyunk a karakter morális problémáival, ugyanakkor kedvesnek, vonzónak, sőt esetleg csodálatraméltónak is találjuk? A fejezet következő részében azt elemzem, milyen technikákkal érhetik el az alkotók azt, hogy a néző ne csak figyelemmel kísérje az antihős történetét, de egyre inkább be is vonódjon abba.

⁵⁸ Eaton i.m.284.

⁵⁹ Eaton i.m.285.

3. FEJEZET- HOGYAN VÁLTOZNAK MORÁLIS ÍTÉLETEINK A TÉVÉNÉZŐ FOTELBEN?

3.1. BEVONÓDÁS, VISZONYULÁS

„A fikciós filmalkotások azon adottsága, hogy rokonszenvet, ellenérzést vagy bármilyen érzelmet váltsanak ki a karakterek irányába, kulcsfontosságú az esztétikai sikerük, valamint a morális és ideológiai hatásuk szempontjából. Ez az adottság -vagy röviden bevonódás (*character engagement*)- központi kérdés a mű szempontjából: egy szereplő pozitív és negatív tulajdonságainak adagolásával az alkotók folyamatosan befolyásolhatják a közönség nézőpontját, felkelthetik vagy elaltathatják az érdeklődését egy- egy szereplő vagy történetstabil iránt”⁶⁰ - írja Carl Plantinga.

A fikciós tévésorozat épp a szerializáltsága miatt lehet igazán alkalmas a nézői bevonódás kialakítására, hiszen a mozifilmmel ellentétben, nem másfélórás időintervallumban kell egy szereplő összes tulajdonságát és a történet minden fordulatát megmutatni, hanem sok részen, több évadon keresztül. Nagyrészt ennek a strukturális adottságnak köszönhetően is alakulhat ki a nézőben erősebb kötődés egy- egy szereplő iránt. Az általunk elemzett antihős narratívák esetében a kérdés fókusza az, milyen eszközei vannak az alkotóknak arra, hogy az immoralis karaktereket a szériák során megszerettségünkkel, hogyan vonnak be minket a történetükbe és hogyan próbálják megértetni velünk az antihősök tetteinek okait? Piroska meséjét hozva példának, az írók feladta tehát az, hogy a farkas szemszögéből úgy meséljék el nekünk a kislány történetét, hogy közben értsük meg a farkas helyzetét is, nevezetesen azt, hogy azért öl, mert táplálékot keres magának. Eközben az alkotók azt is érzékelték, hogy irigyeljük a farkast azért, hogy az erdőben mindenki fél tőle, a végén pedig egy pillanatig még szurkoljunk is azért, hogy a vadásznak ne sikerüljön leterítenie. Aztán persze beismerjük, hogy egy vérengző fenevadnak ez a sorsa és a való életben mi is ezt kívánnánk, ha veszélyeztetné a szeretteinket, de ezt, a történet izgalmában valahogy elfelejtjük. A fejezet további részében azt vizsgálom -a témában született tanulmányok segítségével-, hogy milyen módon befolyásolja az antihős immoralitása és a befogadó erkölcsi ítélete közti ellentmondás a sorozatok narratív struktúráját, valamint azt, milyen érzelmi reakciókat feltételez mindez a néző részéről.

⁶⁰ Carl Plantinga: I Followed the Rules, and they all Loved You More: Moral Judgment and Attitudes Toward Fictional Characters in Film. *Midwest Studies in Philosophy*, 34.1, 34-51. 2010. 43.

Ha nem sorozat főhősként említjük őket, az antihősök semmiképp nem olyan figurák, akikkel bárki közelebbi kapcsolatot kívánna ápolni az életben. Arra tehát, hogy mégis miért érdeklik a nézőket ezek a történetek,- mert a nézettségi adatok és a szociális média visszajelzései ezt mutatják- az egyik egyszerű válasz az lehet, hogy talán azért, mert a rosszfiú karakterek „érdekesebbek”, mint a tökéletes hősök. Az antihősnek is megvan a saját motivációja és őszintén azt gondolja, hogy amit tesz, az úgy helyes. Saját maga számára minden cselekedete helyes és jogos, a környezete viszont pontosan tudja, hogy amiket elkövet, azok bűnös és kegyetlen cselekedetek. Ettől a disszonanciától lesznek a történeteik összetettebbek, amik a befogadót jobban megragadhatják, mint a kevésbé ellentmondásos, kevesebb belső paradoxonnal küzdő, klasszikus hőskarakterek tettei.

A kérdésre, hogy mi a sikerük titka, egy merészebb válasz, hogy a nézők egy része azért tart a negatív karakterekkel, mert már megunta a pozitív hősök uralmát. A fikciós gonosztevőket szemlélve a néző, talán saját maga szélsőséges verzióit látja. Lehetséges, hogy azelőtt ezek a karakterek is ártatlanok voltak, mint bárki más. Talán egyszer valamikor hoztak egy rossz döntést, talán rossz időben voltak, rossz helyen. Tudjuk, hogy ez extrém esetben bárkivel előfordulhat, beleértve saját magunkat is, így azzal, hogy az úgynevezett rosszfiúknak drukkolunk- legyen az irodalom, színház, film vagy tévésorozat-, valamilyen formában saját magunknak drukkolunk.

Maureen Ryan a *Huffington Post* tévékritikusa találóan fogalmazza meg a quality tv antihős kultuszának lényegét: „A hagyományos hősöket szerepeltető sorozatoknál csak tördeled a kezed és izgulsz a főszereplőért. A komplex sorozatok nézése közben ugyanezt teszed, miközben a készítőik nem engedik elfelejteni, hogy ez a főhős nem olyan személy, akit megismernél, így aztán felteszed a kérdést: akkor mégis, miért tördelem a kezem és izgulok érte?”.⁶¹ Talán azért, mert ahogy említettem, morális komplexitásuk nagyban tükrözi a magunkét. Egy biztos: kiszámíthatatlanok. Az antihősök társadalmi szabályokhoz való alkalmazkodási képtelensége jó alap a drámai konfliktushoz, ami viszont érzelmileg összekapcsol velük, azok az olyan jellemvonásaik, melyek épp ezeknek a konfliktusos szituációknak a kezelésére teszik alkalmassá őket. Vannak hibáik, de néha mégis reménykedünk a megváltásukban. A dolgozat antihőseit példának hozva, így érezhetünk együtt egyes szituációkban Tony Sopranóval, egy maffiavezérrel, amikor pánikrohamai vannak vagy amikor elkeseredett kísérleteket tesz, hogy saját családján és a bűnszervezeten belül összhangot

⁶¹ Maureen Ryan:Netflix, Binging And Quality Control In The Age Of Peak TV.*Huffington Post* 2015.08.27.(https://www.huffpost.com/entry/netflix-binging-and-quality-control_n_55df5816e4b029b3f1b1f625) Utolsó letöltés:2020.04.27.

teremtsen. Ugyanígy elnyeri az együttérzésünket Walter White, amikor a történet elején megtudja, hogy tüdőrákja van és az egészségbiztosítása a tartozásai miatt használhatatlan. Talán elnézzük Don Draper, a *Mad Men* főhősének is a kicsapongásait, amikor többet is megtudunk az őt ért gyerekkori abúzusokról. Ray Donovan /*Ray Donovan* (2013-2020)/ pedig az a férfi, aki szörnyű bűnestebe keveredik, embert is öl, de átérezzük a helyzetét, amikor reménytelenül próbál érzelmi kapcsolatot teremteni a gyerekeivel, a gyilkos apjával és a múltban szintén abúzus áldozatául esett fivérével.

3.2. A BEVONÓDÁS SZINTJEI⁶²

Murray Smith szerint a néző a karakterekkel inkább egyfajta kötődést alakít ki (*engagement*), mintsem azonosul velük (*identification*), ahogy azt szerinte általában leegyszerűsítve értelmezzük. Smith azt vizsgálja, melyek az „azonosulás” mint kifejezés különböző jelentései és azokat a karakterekre adott érzelmi válaszok magyarázatává teszi: „Tézisem szerint a fikciós elbeszélések (...) különböző választípusokat (hoznak létre), melyeket általában az „azonosulás” gyűjtőfogalma alá préselnek”. Smith ennek megfelelően állítja egymás mellé az általa kreált szimpátia- struktúrát és az empatikus folyamatokat azt állítva, hogy a két jelenség egymás mellett működve, felváltva alakítja a nézői bevonódást.⁶³

Ez a felosztás segít lépésenként elkülöníteni a nézők erkölcsi megítélését (*moral judgment*) és a karakterek irányába mutatott hozzáállásukat (*attitude*). A szimpátia- struktúrájának három eleme: a felismerés (*recognition*), az igazodás (*alignement*) és az elköteleződés (*allegiance*). A három lépés közül a felismerés a legegyszerűbben definiálható, hiszen ez arról szól, ahogy a néző kognitív adottságaival teljes képet alkot a szereplőről, egyrészt, hogy ember, másrészt, hogy az öltözetváltás vagy testi változások ellenére ugyanaz, tehát egy „folytonos egész”

⁶² A következőkben a nézői bevonódás fogalmainak magyar megfelelőit Murray Smith *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* című művének a *Metropolis* folyóirat 2017/3 számában megjelent fejezetének fordítása alapján használom (fordító: Andorka György). A dolgozat során nehézséget okozott az érzelmi viszonyok árnyalt fogalmainak magyarra fordítása, mivel ugyanazon terminusokat más- más magyar fordítások eltérően használják. Jó példa erre, hogy Andorkánál a- dolgozatban később említendő- Smith- féle „szimpátia- struktúra” három szintje (*recognition, alignment, allegiance*) felismerés, igazodás, elköteleződés szavakkal magyarítódott, míg ugyanebben a *Metropolis* számban Amy Coplan tanulmányában (*Catching Characters' Emotions: Emotional Contagion Responses to Narrative Fiction Film*) a Smith-től idézett szimpátia- struktúra elemeit Cizra Réka fordítása más, *felsimerés, elfogadás, ragaszkodás* trióval írja le. Mivel én Smith elméletét használom, így végül azokat a megnevezéseket vettem alapul, amit a szakmai folyóirat az ő fordításához használ.

⁶³ Murray Smith: *Engaging Characters*. In: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford, Clarendon Press, 1995. Ch.3.73–109. In: *Megragadó karakterek*. (Ford.: Andorka György. *Metropolis*, 2017/3. (<http://metropolis.org.hu/megragado-karakterek>) Utolsó hozzáférés: 2021.01.10

(*continous whole*)⁶⁴. A legtöbb filmben ez természetesen gyors és automatikus mechanizmus, de bizonyos esetekben a rendezők késleltetik vagy szándékosan megnehezítik ezt a felismerést.

A bevonódás következő szintje az igazodás (*alignment*), melynek során a néző már árnyaltabb képet alakít ki a szereplők tetteiről, érzéseiről. Térben-időben követi a szereplők útját (*spatio-temporal attachment*), miközben hozzáfér a szubjektív tapasztalatukhoz (*subjective access*). Ennek a hozzáférésnek a mértéke karaktertől függően változó lehet, de fontos ismérve a televíziós sorozatoknak, hogy a nézők sokkal több időt töltenek egy karakterrel, mint egy játékfilm nézése során, így a széria alatt olyan „kapcsolat” alakulhat ki a karakterrel, hogy a néző akár egy arcközeli alapján azt is kitalálja, mit gondolhat, vagy milyen cselekedetre szánta épp el magát.

Miután a ráhangolódás folyamata során a néző megkapta azokat az ismereteket, melyek alapján értékelheti a történetet és a szereplőit, morális ítéleteket alkothat, így létrejöhet az elköteleződés (*allegiance*). A meghozott morális ítéleteket több tényező befolyásolhatja: a karakterek cselekvései, az ikonográfia (pl. a karakter kinézete vagy beszédmódja), a zene pedig különösen jelentős⁶⁵. A néző több karakter felé is kialakíthat kötődést, melyek egymás alá és felé rendelve egy preferenciasorrendbe rendeződnek.

Smith szerint az azonosulás átfogó elméletéhez a bevonódás három szintje mellett meg kell említeni az empatikus jelenségeket leíró koncepciókat is. Ezek a jelenségek mind olyan, mások állapotaira adott reakciókra vonatkoznak, melyek abban különböznek a szimpátiától, hogy „nem követelik az észlelőtől, hogy bármely értékben, hitben vagy célban osztozzon az észlelt személlyel”. Empátia alatt tehát rendszerint azt értjük, ha egy személy átveszi valaki más mentális állapotait és érzelmeit. Smith az empátia fogalmát is folyamatokra bontja, azok akaratlagossága szerint: az akaratlagos érzelmi szimulációra (*emotional simulation*), illetve az akaratlan motoros és affektív mimikrire, valamint az autonóm válaszokra.

Az érzelmi szimuláció akaratlagos és olyan pillanatokban működik, amikor a néző beleképzei magát a karakter helyzetébe és ennek megfelelően reagál érzelmileg az adott szituációra. Amikor például a *Breaking Bad* nyitó epizódjában kiderül, hogy Walter hamarosan meg fog halni a tüdőrákja miatt, a néző vele érezhet ebben a szituációban, ahogy elképzei, milyen érzelmek dúlhatnak ekkor a férfiban. A sorozatokban az úgynevezett „*recap*”, az előző rész összefoglalója is felidézi azokat a pillanatok, megpendíti azokat az érzelmi húrokat a nézőben,

⁶⁴ Smith: *Engaging Characters*.83.

⁶⁵ Smith: *Engaging Characters*.84.

ami a megelőző epizódokból emlékezteti arra, hogyan érzett az adott szituációt látva, így aztán hogyan kell a továbbiakban is éreznie a karakterrel kapcsolatban.

A motoros és affektív mimikri ehhez képest akaratlan, melynek során a karakter testi reakcióit vagy arcon megjelenő mimikáját a néző is akaratlanul produkálja. Ilyen lehet az, ha a szereplő erős fizikai behatásnak van kitéve egy jelenetben, például kínozzák, ekkor a néző izmai is akaratlanul megfeszülnek (motoros mimikri), illetve, ha a szereplők erős érzelmeket mutatnak, például boldogan mosolyognak, akkor a néző is akaratlanul velük mosolyog (affektív mimikri).

Két alapvető különbség látható a szimpátia struktúrája, illetve az empátia fogalma alatt vizsgált reakciók között. A szimpátián alapuló jelenségek elsősorban a narratív szituáció és a karakterek megértését feltételezik, ellentétben az empatikus jelenségekkel. Ugyanakkor a szimpátián alapuló válaszok esetében kognitíve felismerünk egy érzelmet, majd egy eltérő, de adekvát érzellemmel válaszolunk, mely a karakterre vonatkozó értékelésünkön alapul, míg az empatikus válaszok esetében ugyanazt az affektust vagy érzelmet szimuláljuk vagy éljük meg, mint a karakter.

Jól mutatja a nézői bevonódás folyamatának összetettségét az ezzel foglalkozó számos tanulmány és meghatározás, melyek közül az Amy Coplan által bevezetett „érzelmi fertőzés” (*emotional contagion*) fogalmát is érdemes megemlíteni, mivel rokonságot mutat a Smith által elemzett empatikus folyamatok mimikri jelenségeivel⁶⁶. Coplan, Steven Spielberg *Ryan közlegény megmentése/Saving Private Ryan* (1998) című filmjének nyitójelenetét hozza példának: az Omaha Beach felé tartó szállítóhajók egyikén látjuk a nyolc katonát, akikről tudjuk, mire készülnek és milyen félelemben várhatják életük hátralévő, talán utolsó perceit. Mindenféle plusz információ és párbeszéd nélkül csak a katonák arcát mutatja a kamera, melyeken különböző módokon tükröződik a félelem, az izgatottság és a nyugtalanság, miközben a képsorokat nézve lassan a nézők többsége is hasonló érzelmeket produkál magában. Coplan ezt a fajta mimikrit nevezi érzelmi fertőzésnek, „ami egy ösztönös és önkéntelen folyamat eredménye, amely jellemzően akkor fordul elő, amikor másokat érzelmek átélése közben figyelünk meg”⁶⁷. Nagyrészt ösztönös jelenség, amely leginkább a közvetlen érzékszervi észlelés automatikus folyamatain alapul, az ítéletek nincsenek rá hatással. Az érzelmi fertőzés az empátiánál egyszerűbb és kevésbé összetett folyamat, hiszen az empatikus folyamatokban a képzelet működése során a kogníció és az érzelmek egyaránt fontos szerepet

⁶⁶ Amy Coplan: Amikor a szereplők érzelme ragályos. A narratív fikciós filmek által kiváltott érzelmifertőzés-alapú reakciók. (ford. Czipra Kinga), *Metropolis*, 2017/3. 46-59.

⁶⁷ Coplan i.m.46.

játszanak, mivel a néző nemcsak a szereplő érzelmeit veszi át, hanem annak pszichológiai nézőpontját is.

Az empátia érzelmi és kognitív aspektusai tehát szorosan kapcsolatban vannak egymással és hatnak is egymásra, így teremtik újra a filmben szereplő karakter átfogó pszichológiai nézőpontját. „Az empatikus élmény során – csakúgy, mint a való világban – a gondolatok és meggyőződések nagy-mértékben alakítják az érzelmeket, amelyek aztán visszahatnak, és maguk is formálják a gondolatokat. Részben ez teszi az empátiát ilyen összetett és dinamikus folyamattá”⁶⁸.

A szimpátia és empátia fenti folyamataiban a karakter tehát bevonja, maga mellé állítja a nézőt és mintegy egymás cinkosaivá válnak. Ez a bevonódás persze nem jelent feltétlen elköteleződést, hiszen a néző nem képes minden helyzetben együttérezni a karakterrel. Sokszor érezhet megvetést is egy-egy erőszakos vagy bűnös cselekedet miatt, sőt akár teljes fordulat is bekövetkezhet a megítélésben. Az antihőshöz való viszony egy másik elemzésében Carl Plantinga kiemeli⁶⁹, hogy fontos különbséget tennünk a szereplő iránti „együttérzés” és a sokkal megalapozottabb „lojalitás” között: az együttérzés rugalmasabb és változóbb, mint a lojalitás, az oksági összefüggései pedig kiszámíthatatlanabbak. A lojalitást tekinthetjük egyfajta kapcsolatnak a szereplővel, ami a történet és a karakterfejlődés pontos ismeretén alapul és időközben alakul ki.⁷⁰ A lojalitás tehát a karakter egy hosszabb távú követését, megismerését feltételezi a néző részéről, ami a sorozatműfaj különleges sajátossága.

3.3. A NÉZŐI BEVONÓDÁS MEGTEREMTÉSÉNEK NARRATÍV TECHNIKÁI

Az antihősök felszabadítanak minket a fotelban ülve, mert elutasítanak minden, a társadalom által szabott keretet és soha nem kérnek bocsánatot. Murray Smith egy másik tanulmánya, *Just What Is It That Makes Tony Soprano Such An Appealing, Attractive Murderer?* (Mitől olyan kedves és vonzó gyilkos Tony Soprano?)⁷¹, a *Maffiózók*-kal kapcsolatban vizsgálja, mi hozhatja létre a pozitív nézői kötődést Tony egyértelműen erkölcstelen, gyilkos karakteréhez. Smith

⁶⁸ Coplan i.m.54.

⁶⁹ Plantinga i.m.34.

⁷⁰ Plantinga i.m.41.

⁷¹ Murray Smith: *Just What Is It That Makes Tony Soprano Such An Appealing, Attractive Murderer?* In: Ward E. Jones- Samantha Vice(eds):*Ethics at the Cinema*.New York,Oxford University Press,2011.66-90.

kétfajta stratégiát jelöl meg, amik általában is lehetnek az antihős történetek nézői kötődést megteremtő stratégiái:

Humanizáció – a szereplő igazi esendő emberként való ábrázolása. A *Maffiózók*, stílusában egy gengszterdrámát kever egy családi szappanoperával, tehát azt, ahogy a mindennapi élet és a bűn terítoriumainak határai elmosódnak a főszereplő és a család életében. A gyilkosságok természetes, a vacsoraasztalnál tárgyalható részévé válnak az életnek, mert a szereplők számára ez jelenti a normális hétköznapokat. Az alkotó viszont nem démonizálja, hanem elesettnek, depressziósnak, egy pánikbetegségekkel küzdő családapának mutatja a főszereplőt.

Relativizáció- bár a néző a való életben elítéli a hasonló amorális figurákat, a sorozat és a fikcióban eltöltött idő kedvéért feladja ezeket a meggyőződéseit. Olyan hőst lát, aki megteszi azokat a dolgokat, amiket az ő morális normái természetesen soha nem engednék meg és ez stimulálja a figyelmét. A relativizáció egy másik megközelítésben azt is jelentheti, hogy az antihőst olyan környezetben, olyan más, nála is immorálisabb karakterek mellé vagy velük szembe állítja, akikhez képest a néző az antihős felé húz. Ahogy Smith írja: „A morális törpék eme birodalmában még mindig leginkább Tony figurája az, akivel azonosulunk”.⁷² Továbbá úgy fogalmaz, hogy „bár szeretnénk azt hinni, hogy morális ítéleteink mindig racionálisak, de a legtöbb esetben mégis inkább emocionálisan és intuitív módon befolyásoltak”⁷³.

A következő fejezetekben tárgyalandó sorozatokban az alkotók célja az, hogy azonosulást és elköteleződést váltsanak ki a nézőkből az antihősök felé, mert ha nem így lenne, nem lennének sikeresek sem ők, sem az általuk kreált tévésorozatok. A szereplőkhöz való kötődés megteremtése vagy épp az elutasításuk a fikciós műfajok egyik legfontosabb esztétikai és morális célja. Az alkotók a műveiket egy konkrét szándék vezérelte következetességgel építik fel, nagyjából sejtik, milyen hatást váltanak ki vele a befogadókban, tehát egy kész „érzelmi csomagot” állítanak össze és adnak át.

Margrethe Bruun Vaage *Fictional Reliefs and Reality Checks* (*Fikciós felszabadultság és a valóság beköszönése*) című tanulmányában éppen arról ír, hogyan befolyásolja a nézői ítéletalkotást morálisan és érzelmileg a fikciós kontextus.⁷⁴ Egy fikciós történet esetében hajlamosak vagyunk megkerülni a hagyományos morális megítélés szabályait. Mivel tudjuk,

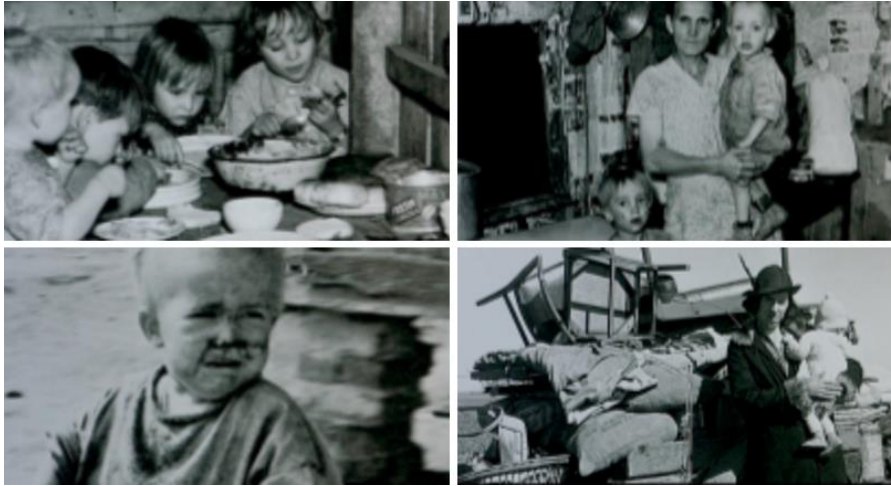
⁷² Smith i.m.72.

⁷³ Smith i.m.75.

⁷⁴ Margrethe Bruun Vaage: *Fictional Reliefs and Reality Checks*. *Screen* 54.2,2013.218-37.

hogy a szereplő csak a történetben létezik, kívánjuk, hogy tegye meg esetleg a rosszat, mert annak narratív következményei izgalommal és érdeklődéssel töltenek el minket. Ezt nevezi Vaage fikciós felszabadultságnak (*fictional relief*), ami azt jelenti, hogy a személy felmentést kap az alól, hogy a látottak következményeit a való világ szabályai szerint vegye figyelembe. „A fikció befogadása megváltoztatja a néző morális és érzelmi szempontjait. A fikciós filmek és televíziós sorozatok nézője úgy érzheti, felszabadulhat azok alól a morális kötöttségek alól, amiknek a nem-fikciós alkotások nézői épp ellenkezőleg: alávetik magukat”.⁷⁵ Abban az esetben viszont, ha valamilyen módon valós elemekkel keveredik, vagy a nézőt az őt körülvevő valóság valamilyen darabjára emlékezteti a fikció, ekkor működésbe léphet, a Vaage által „*reality check*”- nek nevezett- szabadon fordítva- „*beköszön a valóság*” effektus. A befogadó ebben az esetben már elkezd mérlegelni a látottak súlyát és hatását és már kevésbé kapható arra, hogy a történetet egy erkölcsileg kérdéses nézőpontból figyelje. Vaage, hogy ezt a terminust jobban érzékeltesse, egy barátja élményét hozza példának, ami a *Dogville* (2003) című Lars von Trier film nézése közben érte. A történet szerint Grace (Nicole Kidman) karaktere egy kis amerikai bányászfaluban talál menedéket egy gengszter elől, valamikor az 1930-as években. A falu egy műveltebb lakója kiáll mellette és a tizenöt fős lakosság minden tagja jelentkezik, hogy menedéket adjon neki. Grace nem árulja el, hogy ki ő és miért menekül. A falusiak később ellene fordulnak, többször meg is erőszakolják, végül felhívják a gengsztert, de kiderül, hogy az illető Grace apja. Grace az elszenvedett kínok után ekkor rájuk szabadítja az egész gengszterbandát, hogy lőjenek le mindenkit és égessék porrá a falut. Vaage beszámolója alapján a film végén az említett barátnak lelki-furdalása támadt. A végfőcím alatt, ugyanis eredeti, az 1930-as, '40-es évek Amerikájának legszegényebb rétegeit bemutató fotókat használt illusztrációnak a rendező.(1.kép)

⁷⁵ Vaage i.m.220.



I. kép A *Dogville*(2003) végefőcímének illusztrációi

A fotókat és a nyomorgó embereket látva a barát visszamenőleg is átértékelte a látottakat, mivel „beköszönt a valóság”. Vaage a *reality check* effektet a következőképpen foglalja össze: „A „beköszön a valóság” hatásról akkor beszélhetünk, amikor egy adott fikcióban valami emlékezteti a nézőt azokra az erkölcsi vagy politikai következményekre, melyeket a helytelen érzelmi elkötelezettsége okozna, ha a kitalált események valóságosak lennének”.⁷⁶ Ezt a hatást, melynek során a néző kritikai álláspontja helyezkedik egy szereplővel szemben és rájön a látottak morális tartalmára, persze nem csak dokumentarista felvételekkel vagy nem fikciós elemek beillesztésével lehet elérni. Ugyanez működhet akkor is, ha a karakter tetteihez az alkotók súlyosabb következményeket rendelnek. Jó példa erre a *Maffiózók* egyik epizódja (*A főiskola*), amikor Tony, miközben a lányát kíséri el a főiskolai felvételijére, megpillant a benzinkúton egy volt maffia tagot, aki besúgó lett és az FBI tanúvédelmi programmal mentette ki. Tony később brutálisan megfojtja a férfit és az addig általunk többnyire nagy mackónak látott férfi, akit már kezdtünk megszeretni, hirtelen dimenziót vált és a véreskezű gyilkos bújuk ki belőle. A néző számára, aki eddig veszélytelennek látta a figurát, itt hirtelen „beköszön a valóság” és újra felidézheti a maffiáról alkotott erkölcsi ítéleteit.

A szereplővel való azonosulást bizonyos karakterjegyek is megkönnyíthetik. Ilyen lehet például az antihős szakmájában mutatott kiválósága (Frank Underwood) vagy akár a család iránti szeretete (Ray Donovan). Jason Mittell ezeket még egy fontos összetevővel, a karaktert játszó színész saját karizmájával, különleges kisugárzásával is kiegészíti. „A sárm és karizma kellemessé teszi a karakterrel töltött időt és megkönnyíti a néző számára, hogy szemet hunyjon

⁷⁶ Vaage.: i.m.223.o.

az erkölcstelenségeik és kifogásolható viselkedésük felett”.⁷⁷ A sztár karizmája is segít, hogy eltekintsünk az általa játszott antihős gyarlóságától, ami szintén egy a nehezen megmagyarázható összetevők közül, melyektől a kegyetlen karakterrel töltött idő erkölcsi hiányosságai és kegyetlen viselkedése ellenére is élvezetessé válik.

A karakterrel eltöltött idő kapcsán érdemes megemlíteni, mennyire más lehet egy karakterhez fűződő nézői viszony egy sorozatban, mint a játékfilmben. Ahogy a Blanchet és Vaage szerzőpáros állítja, a sorozathősökkel kialakuló kapcsolat nagyban hasonlít azokhoz a barátkozási folyamatokhoz, amikkel a mindennapi életben találkozunk. Következtetésük szerint a televíziós sorozatok alkalmasabbak egy erősebb néző- szereplő viszony kialakítására, mint a mozifilmek. Egy sorozat jobban idézi azt a folyamatot, ami egy ismeretség kialakulásának a menete, egyrészt időbeli adottságai- tehát a gyakoribb képernyős jelenlét miatt-, másrészt mialatt a szereplővel megtörténnek az események, ez idő alatt a mi életünk is halad tovább.⁷⁸ Szemléletes példája ennek a *Kártyavár/House of Cards* (2013-2018) sorozatból Frank Underwood karakterének az a szokása, ahogy a kamera felé fordulva, a nézőkhöz beszél, ezáltal már előre könnyebbé téve a vele való empátia kialakítását. Hozzánk szól, a bizalmába avat minket, így mi is nyitottabbá válunk felé. Elénk tárja a gondolatait, a kételyeit, legfelsőbb félelmeit, feltárja előttünk a hatalmi módszereit, elmondja, hogyan mozgatja a szálakat, így szép lassan az ismerősünné válik, közelebb kerül hozzánk és elkezdjük érteni és megérteni ezt a hataloméhes gyilkost. Underwood és a nézők kapcsolatára a későbbiekben még kitérek, de a példa azért fontos, mert itt már nemcsak a történet és a szereplők morális alapállásáról szól, hanem arról is, mindezt milyen filmnyelvi eszközökkel közvetítik felénk az alkotók. Erre vonatkozik Noel Carroll meglátása is, miszerint a fikciós tartalmak befogadása közben alkotott erkölcsi ítéleteinket nagyban befolyásolják az érzelmi reakcióink is, amiket a képi mesélés eszközei is befolyásolnak.⁷⁹ A *Hannibal* (2013- 2015) című sorozat egyik részében a professzor vacsorát készít a vendégeinek (2.kép).

⁷⁷ Jason Mittell: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, New York University Press, 2015. 144.

⁷⁸ Robert Blanchet-Margarethe Bruun Vaage: Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series. in: *Projections: The Journal for Movies and Mind*, 6.2., 2012. 18-41.

⁷⁹ Noel Carroll: Movies, the Moral Emotions, and Sympathy. in: *Midwest Studies In Philosophy*, 34.1, 2010. 1-19.



2. kép Jelenet a *Hannibal* című sorozatból

A jelenet látványában egy orvosi műtő sterilitása párosul a legprofesszionálisabb konyhák technikájával. Eközben Gounod *Faust*-jából (1859) Mephisto rondóját halljuk. Belefeledkezünk a képekbe és rácsodálkozunk a férfi minden mozdulatát átható perfekcionizmusra. Aztán a zene leáll és egy másik helyszínre váltunk, ahol egy másik térben, a boncasztalokon fekvő áldozatok sérüléseit tárgyalják ki a bűnügyi szakértők, miszerint mindegyik holttestnek csak egy- egy szerve hiányzik. De mihez kezd egy gyilkos egy-egy szervvel?!- kérdezik. Miért van szüksége valakinek egy vastagbéltre? Csak nem hurkát akar tölteni?!- kérdezik egymástól félig viccesen. A következő képeken pedig már a boncteremmel keresztbe vágva látjuk, ahogy Hannibal hurkát tölt, tüdőt bont vagy épp gyomrot szeletel. A konyhai sürgés-forgásról, szakértelemről, amire az előbb még rácsodálkoztunk, most kiderül, hogy egy kannibál beteges tevékenysége, az ételek összetevői pedig emberi szervek. Ez a példa is jól illusztrálja a filmes technikák erejét az érzelmi hatások kiváltásában, az érzelmek manipulálásában. Az említett jelenet erejét nemcsak a megírt cselekmény adja, hanem maga rendezés: a zenei aláfestés, a szuperközelik, a gyors vágások, a hideg fények, a kameraszögek és még sorolhatnánk. Itt visszakapcsolhatunk a már tárgyalt szimpátia- struktúrára, ami az elköteleződés folyamatának fontos befolyásoló tényezőjeként kiemeli a vizuális megoldásokat és a zenét. Az erkölcsi értékítéleteinket persze a rendezés maga nem tudja teljesen elaltatni, de ezek szerint megsejtheti a szereplő iránti szimpátia kialakulását. Így történhet meg, hogy egy kifinomult kannibál egyfajta -morális szempontból- beteges csodálatot (szó szerint: perverz

elköteleződést- *perverse allegiance*) válthat ki belőlünk, ahogy Murray Smith nevezi ezt a jelenséget a *Gangsters and Cannibals* című tanulmányában.⁸⁰

Az elköteleződés kialakítása, a figura és környezet viszonyának aprólékos kidolgozottsága kulcsfontosságúak az antihőshöz való kötődés megteremtésében. Minél többet tudunk meg a karakter történetéről, háttéréről, kapcsolatairól, legbensőbb gondolatairól, annál valószínűbb, hogy fokozatosan a szövetségeseivé válunk a történet során. Mittell ezt a folyamatot egyfajta fikcionalizált Stockholm- szindrómához hasonlítja, melyben az idő, amit együtt töltünk a negatív karakterrel kötődést alakít ki felé, így már más szempontból kezdjük megítélni a tetteit. Jóllehet nem vagyunk fizikailag a foglyai, egy sorozatnak mégis az a rendeltetése, hogy hétről-hétre akarjuk látni, ehhez pedig az összetett, így vagy úgy, de karizmatikus karakterek elengedhetetlenek. Mittell szerint a karizma nagyrészt a színész személyiségéből, tehetségéből, fizikalitásából ered, de attól függően is változhat, hogyan viszonyul hozzá a többi karakter.⁸¹ Egy királynőt nem a viselkedése tesz királynővé, hanem az, ahogy az udvartartás viszonyul hozzá- tartja a régi színházi mondás, ami az antihős esetében is igaz, hiszen a történet kommunikációs viszonyai eligazíthatják a nézőket arra vonatkozólag, hogyan érezzenek egy figura iránt. A fikciós burok lehetővé teszi, hogy olyan tetteknek és traumáknak legyünk tanúi, melyektől a való életünkben védve vagyunk. Eközben pedig beleshetünk az antihős gondolataiba. Vermeule ezt a fajta izgalmat egy kognitív fogalommal, a „machiavelliánus intelligenciával” köti össze, mely szerint egy társadalmilag összetett környezetben a siker mások megértésének és manipulációjának képességétől függ.⁸² A fikció iránti vonzalmunk szerinte éppen onnan eredeztethető, hogy szeretjük olyan machiavelliánus karakterek gondolatait kikövetkeztetni, tetteit átélni akik okosak, ravaszak, nagyfokú szociális intelligenciával és azzal a képességgel rendelkeznek, hogy a többieket manipulálják, mert ezáltal magunk is tanulhatunk tőlük. Vermeule tanulmánya az ilyen karaktert az adott történetben „lángésznek” nevezi, aki jó vagy rossz szándékkal, de manipulálja a körülötte lévőket, nagyszerűen oldja meg a kommunikációs problémákat, jól méri fel a történetben előálló választási helyzeteket és vonzódik a talányos, kirakós játékhoz hasonló helyzetekhez, melyek csupa olyan személyiségjegyek, amik a komplex narratívák antihős karaktereinek is a legfontosabb jellemzői. Erről a karakterfajtaról a későbbiekben még bővebben írok majd, a hatalomközeli antihősök kapcsán.

⁸⁰ Murray Smith: *Gangsters, Cannibals, Aesthetes, Or Apparently Perverse Allegiances*. in: *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Carl R. Plantinga -Greg M. Smith(eds). Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999. 217-238.225.

⁸¹ Mittell: *Complex TV*.144-145.

⁸² Blakey Vermeule: *Why Do We Care About Literary Characters?*. Baltimore, John Hopkins University, 2010..93.

Vaage azt írja, a karakter megismerése folyamán kialakuló elköteleződés a tévénéző fotelben ülve tompíthatja az erkölcsi ítéletünket:

„Minél tovább ismertünk egy karaktert, annál nehezebb változtatni a vele kapcsolatos meggyőződéseinken. A televízió sokkal inkább részrehajlóvá teheti a nézőt egy-egy karakter felé, mint a film.(...) Az antihős karakter bármilyen erkölcsileg kifogásolható tettét a részek előrehaladtával hajlamossá válunk úgy magyarázni, mint véletlent, vagy megértjük, mert tisztában vagyunk az indokaival, hiszen volt időnk megismerni őt a ráhangolódás hosszú folyamata során. Az, hogy szinte ismerősünk, elvakítja a megítélésünket”.⁸³

Az bevonódás komplex eszközei tehát különös fontossággal bírnak a szerializált antihős narratívák esetében, melyre a következő fejezetekben konkrét eseteket látunk.

⁸³ Margrethe Bruun Vaage, M. *Blinded by Familiarity: Partiality, Morality, and Engagement in Television Series*. Cognitive Media Theory. Eds. Ted Nannicelli and Paul Taberham. New York: Routledge, 268-284. Print. 269.o.

4. FEJEZET – AMORÁLIS JÓFIÚK

4.1. A DRÓT, ANTIHŐSÖK A TÖRVÉNY SZOLGÁLATÁBAN

„Egy férfinak legyenek elvei.”

Omar Little (*Drót*)

A *Drót* 2002-től 2008-ig futott az HBO műsorán és az amerikai televíziós sorozatok egyik klasszikusaként tartják számon azóta is. Megalkotói David Simon, aki eredetileg újságíró volt és Ed Burns, rendőrből lett tanár, mindketten Baltimore-ban éltek és dolgoztak, ahol a sorozat is játszódik. A történet a társadalmat átszövő egyenlőtlenségekről és a város morális hanyatlásáról szól. Miközben számos mítoszt és tabut ledönt az amerikai álommal kapcsolatban, arról beszél, hogy Amerika vajon tényleg a szabadság földje-e, a siker és gazdagság pedig tényleg azoknak adatik-e meg, akik keményen és kitartóan dolgoznak. A széria öt évadon keresztül- végig megtartva Baltimore-t helyszíneként- vizsgálja a Várost olyan aspektusokból, mint az oktatási rendszer vagy a helyi sajtó, melyek közül- a sorozat állítása szerint- egyik sem működik megfelelően. A nagyrészt fekete színészekből álló szereplőgárdával dolgozó sorozat a közsolgák munkáját és az alsóbb bűnözői rétegek életét mutatja be részrehajlás nélkül. A bűnüldözők és a közsolgák között is számos antihős karaktert ismerhetünk meg, akik mindegyike vétkes valamiben és alapvetően képtelen bármilyen lényeges hatást gyakorolni a város fejlődésére. A sorozat igazi ereje abban rejlik, ahogy a bürokratikus gépezet szigorú kritikája mellett valós, hús-vér szereplőként mutatja meg annak mozgatóit, illetve a velük konfliktusban állókat. „A *Drót* nem azért egyedi, mert megmutatja a korrupciót- írja Marcia Kinder *Re-Wiring Baltimore(Baltimore újra (be)drótozva)* című tanulmányában-, hanem abban, ahogyan ezt érzelmileg átélhetővé teszi, mivel az ilyen témájú művek általában bizonyos kritikai távolságtartással közelítenek a témához, ami nem engedi meg a karakterekkel való nagyfokú azonosulást”.⁸⁴

A széria sok mindenben eltér a televíziós rendőrsorozatok hagyományaitól, ezért is nehéz meghatározni a műfaját. A rendőrségi történetekkel való kapcsolata persze egyértelmű, de ez a kategória mégsem jellemzi pontosan. A többi zsarusorozattal ellentétben a *Drót* közel ugyanannyi időt tölt a rendőrök, mint a bűnözők bemutatásával, az évadok előrehaladtával ez

⁸⁴ Marcia Kinder: *Re-Wiring Baltimore: The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City. Film Quarterly*, Vol.62,2,2008.50.

az arány pedig még inkább eltolódik az utóbbiak javára és a cselekmény központjába is ők kerülnek. Mittell ezt a zsánert úgy határozza meg, mint olyan „városi dráma” (*urban drama*), mely az erkölcsi és fizikai lepusztulást dokumentálja: a bűnüldözésről szóló történetek hagyományosan arról szólnak, hogy a törvény szolgái a bűn, a rombolás ellen harcolnak. Itt viszont tevékenyen hozzá is járulnak”.⁸⁵

A *Drót* visszafogja a direkt dramatizálást, nem használ nem-diegetikus, tehát aláfestő kísérőzenét, nincsenek nagyívű kameramozgások sem, így engedve át a fókusz a dialógusnak és a cselekménynek, hogy szinte dokumentarista eszközökkel mesélje el a történetet, miközben az olyan narratív technikákkal sem könnyíti meg a figyelmet, mint a narráció vagy a flashback, amit az alkotó maga úgy jellemezett: „A kevesebb több. Azzal, ha mindent elmagyarázunk a közönség lassabb felfogású tagjainak is, romboljuk a valószerűséget és inkább erősítjük a fikciós világot, mint azt a valóságot, amit a sorozat közvetíteni kíván”.⁸⁶ A sorozat, miközben nagyobb figyelmet fordít a nyomozási részletekre, a hitelességre és valószerűségre, mint az addigi rendőrszériák, közben még egy fontos elemben eltér tőlük: a procedurális sorozatok⁸⁷ legyenek bármilyen témájúak- helyszínelők, orvosi szakértők, magánnyomozók- a történeteik egy adott epizódon belül lezáródnak. Ezzel szemben a *Drót* ügyei egy egész évadon ívelnek át és a felvett cselekményszálak, ha egy időre el is felejtődnek, később újra felbukkanhatnak. Ahogy Mittell fogalmaz, „a sorozat azt igényli a nézőitől, hogy használják a diegetikus memóriájukat, aminek később meg is lesz a narratív jutalma”.⁸⁸ Jó példa erre, amikor az első évadban a történet egy pillanatig Davis szenátor kampánytámogatására tereli a figyelmet, majd annyiban hagyja azt, de a harmadik és negyedik szezonra visszatér rá és tovább építi azt. Amíg tehát a *Drót* képi világa a quality tv jegyei közül a mozifilm szerű hatást első ránézésre nem teszi magáévá (ugyanakkor épp a dokumentarista stílustól lesz különleges, minőségi a vizualitása), addig a sok cselekményszál több évadon keresztül való íveltetése épp a komplexitást erősíti.

Műfaját tekintve a *Drót* tehát lazán értelmezhető csak rendőrsorozatként, bár épp ettől a kategorizálástól tartott az HBO, amikor a széria beindításán gondolkodott, lévén a történet egyik eleme nyilvánvalóan a bűnüldözés, így „a csatorna félt, hogy a kimmersz televíziós

⁸⁵ Jason Mittell: *All in the Game: The Wire, Serial Storytelling and Procedural Logic*. Pat Harrigan & Noah Wardip-Fruin(eds). *MIT Press*, 2008.6.

⁸⁶ David Simon: *The Wire on HBO: Play or Get Played*. Exclusive Q&a with David Simon. 2006. (<http://www.borderline-productions.com/TheWireHBO/exclusive-1.html>). Utolsó letöltés: 2021.03.01.

⁸⁷ A procedurális sorozat (*procedural drama*) egy rész alatt egy bűnügyi-, orvosi vagy más eset felderítését mutatja be egy epizód alatt.

⁸⁸ Mittell i.m.7.

univerzum részeként azonosítják majd, aminek épp próbáltak ellene menni”⁸⁹ - olvasható a sorozat létrejöttéről szóló egyik írásban. Hamar nyilvánvalóvá vált azonban, hogy nem hasonlítható semmilyen más, a műfajában addig látott programhoz, sőt, ahogy Brian G. Rose, az előbb említett írás szerzője állítja: „A *Drót* közvetlen támadás volt a zsarusorozatok ellen, azzal a határozott céllal, hogy belülről robbantsa fel a primetime krimik és rendőrsztorik műfajának egyre csikorgóbb szerkezetét”.⁹⁰

A fejezet második részében tárgyalandó *True Detective* című sorozat okán is érdemes kitérni a rendőrsorozatok *Drót* előtti történetére. A rendőrségi sorozatok első darabja minden elemzés szerint a *Dragnet* (1951-59) című sorozat volt. „Ez a sorozat hozta létre azokat a műfaji elemeket, amiket ezután minden, hasonló műfajú program követett”.⁹¹ A tipikus rendőrsztori azt meséli el, ahogy céltudatos rendőrök tűzön- vízen át megpróbálják felderíteni a bűnügyet, számos nehézség árán, de a végén mindig sikerrel járnak. Az adott történet az egyórás részen belül lezáródik, a végfőcím előtt pedig visszaáll a rend. Ezek a sorozatok kissé leegyszerűsítik a bűnüldözés gyakorlatát, amit úgy mutatnak be, mint „az igazság szolgálatában álló, olajozottan működő gépezet”.⁹² Közben nincs igazán sem hely, sem idő a bonyolult erkölcsi és etikai kérdések felmutatására, közben olyan kategorikus fogalmakat állítanak egymással szembe, mint az igazság és a bűn. A *Drót* mindezen általános konvenciók ellen ment és felforgatta azokat. Ahogy Rose írja: „a szerzőpáros alig várta, hogy kidobhassa a műfaj haldokló patentjeit és újraélessze azt egy jó adag valósággal, valamint a városszociológia, a politikai csatározások és gazdasági problémák hatásos és robbanékony keverékével”.⁹³ A fent említett, jól olajozott gépezetet maguk mögött hagyva a képernyőn most már zsaruk, ügyészek, ügyvédek és politikusok álltak szembe a bűnözőkkel, az erkölcsi összehasonlításból pedig gyakran az előbbiek kerültek ki kedvezőtlenül.

A *Drót* jelentősége nemcsak a rendőrségi történetek mesélési módjának megújításában áll, hanem magának a sorozatformában való történet mesélésnek a megújításában is:

”Ez nem TV!’-hirdeti az HBO. A *Drót* pedig ezt teljesíti is, hiszen példa nélküli az amerikai kereskedelmi televíziózásban-, amely hangvételében és formájában ellentétes

⁸⁹ Brian G. Rose: *The Wire*. in: Gary R. Edgerton-Jones Jeffrey P. Jones, (eds), *The Essential HBO Reader*. Lexington, University Press of Kentucky, 2008. 83.

⁹⁰ Rose i.m. 82.

⁹¹ Jason Mittell: *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York, Routledge, 2004. 119.

⁹² Alasdair McMillan: *Heroism, Institutions and the Police Procedural. The Wire: Urban Decay and American Television*. T. Potter, C.V. Marshall (eds.): New York- London, Continuum, 2009. 50-63. 52.

⁹³ Rose i.m. 80.

azzal a konszenzus építő, ideológia terjesztő szereppel, ami a televíziózás médiumától elvárt volt. Az igazi újítása, hogy újrafogalmazza, ami a televízió egyik legfontosabb sajátja: a történetmesélést. Teszi mindezt talán a regény műfaja által inspirálva, de mindenképp egy új módját mutatva meg a szeriális mesélésnek. Ezzel egyidejűleg pedig ráirányítja a figyelmet a nagyvárosok társadalmi problémáinak újragondolására is”.⁹⁴

4.2. MCNULTY, OMAR ÉS A VÁROS

A sorozat számos karaktert vonultat fel, akik közül a legtöbbre illik az anithős sémája. „A *Drót*-ban nincsen főhős, de leginkább hős nincs”.⁹⁵ A sorozat első évadában leginkább főszereplőnek számító nyomozó, McNulty figurája egy irodalmi gyökerű detektív műfaj karakter típusával mutat párhuzamokat, amit Ryan Chernin elemez *HBO's The Wire and the Hardboiled Detective Tradition (Az HBO Drót-ja és a harboiled krimi hagyományai)*⁹⁶című tanulmányában, mely párhuzamok véleményem szerint pontosan lekövethetők az írók által megteremtett baltimore-i nyomozó karakterében is. Az említett detektív műfaj a hardboiled krimi, ami főleg a '30-as, '40-es évek sajátja volt. Az érzelmesebb jellegű krimiktől eltérően, melyek a félelem, rettegés és terror érzelmeit emelik ki, a hardboiled történetekben a nyomozó cinikusan viszonyul ezekhez az érzelmekhez. A közönség felé ezt a hozzáállást általában a nyomozó belső monológja közvetíti, amelyben leírja, mit csinál és hogyan érez. A jellegzetes főszereplő egy magánynyomozó, aki nap, mint nap szemtanúja a szervezett bűnözői körök által elkövetett erőszaknak (jellemzően a szesztilalom idején és azt követően). Ugyanakkor egy olyan igazságszolgáltatási rendszerre kell támaszkodnia, ami éppolyan korrump, mint az a szervezett bűnözés, ami ellen harcol. A műfaj folyamatos erőszak miatt cinikussá vált nyomozói tipikus antihősök. A hardboiled elnevezés egyébként az angol "*hardening one's egg*", a tojás keményre főzésének kifejezéséből ered, a név tehát a karakter kemény, megkérgesedett lelkére utal. Ray Chernin tanulmányának állítása, hogy a *Drót* antihősének gyökerei leginkább Raymond Chandler munkáiban lelhetők fel. Ezeket a műveket a mai nézők leginkább a filmadaptációkból ismerhetik, így éppen emiatt lehet kevésbé szembeötlő ez a párhuzam, hiszen a filmek jóval kevesebb részletet őriztek meg az eredeti krimikből, mivel azok problémái a '30-as, '40-es évekre utalnak vissza, ami már inkább történelem, mint valóság a mai olvasó vagy néző

⁹⁴ Mittell i.m. 9.

⁹⁵ McMillan i.m. 54.

⁹⁶ Ray Chernin:Hardwired: HBO's The Wire and the Hardboiled Detective Tradition. *Arts and Sciences Writing Program*.Issue 5.45-51.(<http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-5/chernin/>)Utolsó letöltés:2021.01.20.

számára.⁹⁷ Ennek ellenére- Chernin szerint- a *Drót* magán viseli a műfaj olyan központi jegyeit, mint a cinizmus vagy a szereplők személyes integritás utáni vágya a korrupt világ ellenében. További hasonlóság a sorozattal, hogy az említett hardboiled bűnügyi művek íróit ugyancsak dicsérték vagy épp kritizálták a város világának talán túlságosan is pontos és realista ábrázolásáért. A legegységesebb párhuzam, azonban maga a detektív figurája.



3. kép McNulty nyomozó

McNulty nyomozót (3.kép) azért nevezhetjük főszereplőnek, mert az ő céljai, erőfeszítései köré rendeződnek a szereplők különböző csoportjai. Az vezérli, hogy jó zsaru legyen, de ezen túl szinte csak negatív jelzőkkel lehet illetni: iszákos, nőcsábász, használja és felhasználja az embereket, akikhez aztán egyetlen udvarias szava sincs. Nyúzott, a magánéletében mindenmindegy alapon gondolkodó, cinikus karakternek ismerjük meg, a szókészletében pedig gyakran szerepelnek nyomdafestéket nem tűrő szavak. Ezen alaptulajdonságok mellett mégis művelt és tovább lát a világban, mint a saját munkájának határai. A tárgyalandó antihősökhöz hasonlóan hiába vezet le az életében ő is minden problémát a munkájából, igazából csak egy ember fontos számára: saját maga. A hivatását annyira szenvedélyesen műveli, hogy még olyan tárgyalásokon is részt vesz, amelyek nem az ő ügyeihez tartoznak és ha a bíró szerinte nem megfelelő ítéletet hoz, akár összetűzésbe is keveredik vele, amiért az futni hagy egy gyilkos dílert. Amikor egy akciócsoport alakul, hogy lefűleljenek egy drogbandát, McNulty világossá teszi, hogy ő komolyan gondolja az ügyet: nem csak játszózni akar, hanem komoly eredményeket elérni és letartóztatni Avon Barksdale-t a baltimore-i drogmaffia egyik fejét. „Igazi rendőrmunkát akarok!”- mondja. Ez egybevág Raymond Chandler író azon megállapításával, hogy a hardboiled krimi „nem hisz abban, hogy a bűnre és az igazságra fény derül- hacsak néhány erre hivatott személy nem tekinti személyes feladatának, hogy

⁹⁷ Chernin i.m.46.

felgöngyölítse az ügyet”.⁹⁸ A sorozat első évada során kiderül, hogy bár McNulty- nak volt felesége, gyerekei, de már egyedül él, mert amiye volt, azt mind feláldozta a munkája oltárán. Idevág szintén Chandler jellemzése a klasszikus hardboiled nyomozó karakterről: „magányos ember, szegény ember, ha nem így lenne nem is lehetne detektív”.⁹⁹ A férfi munkája abba a kevés időbe is beleszól, amit a gyermekeivel tölt. Egy ilyen napon, a piaci vásárlás során megpillantja a már említett drogfőnököt Barksdale-t, és, hogy ne legyen feltűnő, az egyik fiát küldi utána, hogy próbálja meg a céljáig követni a férfit. Ebben a jelenetben, saját gyermeke épségét kockáztatva, a munkája érdekében túllép minden észszerű határt, ami McNulty-t szinte szenvedélybetegként mutatja, aki nem tud leállni a veszélyes szerrel, ami az esetében az alkohol mellett az életveszélyes hivatásgyakorlás. A rátermettsége és kitartása vitathatatlan, mindeközben nem veszi észre, vagy nem akarja észrevenni, hogy egyes lépéseivel mások életét és karrierjét kockáztatja, majd amikor ezért szemrehányást tesznek neki, ő nem érti az okát és folyton csak azt kérdezi: „De hát mi a fenét csináltam?!”. McNulty kíméletlenül szókimondó is, mert azt gondolja, csak az ügy számít, a munka pedig nem bírja el a felesleges illedelmeskedést. Ez lehet az oka annak is, hogy úgy gondolja, ebben a szakmában valaki vagy zsaru, vagy főnök, a kettő között nem lehet egyensúlyt teremteni. Szerinte az embernek választani kell, hogy a hivatali létrán araszol felfelé vagy valódi rendőrré válik. A történet szerint ebben valóban igaza van McNulty-nak, hiszen minden kollégájának ebben a kérdésben így vagy úgy, de döntenie kell. Rendőrfőnöknek lenni Baltimore-ban pedig leginkább statisztikákkal való zsonglörködést jelent, ahogy az egyik szereplő el is mondja: „A rablást lopásnak jelentsd, az erőszakot hallgasd el! Zsonglörködj a számokkal és őrnagyból ezredes leszel”. Ez a módszer pedig minden intézményben ott van az oktatástól a politikáig, aminek persze a polgárok látják kárát. Ez a fajta morális környezet szerepel Chandler hardboiled krimijeiben is, amikor azt a társadalmi közeget írja le, melyben a magányos antihős detektívek mozognak: „ olyan világ ez, amiben a bűnözők egész városokat irányíthatnak... ahol a városod polgármestere szemet huny gyilkosságok felett, ha ezzel pénzt csinálhat, ahol nem sétálhatsz végig a sötét utcán, mert bár törvényt és rendet hirdetnek, de éppen ez hiányzik; egy világ, ahol fényes nappal szemtanúja vagy, ahogy kifosztanak valakit, de inkább gyorsan odébb állsz, mivel ha láttad is a tettest hallgatsz, mert félsz, hogy a barátainak fegyverük is van”.¹⁰⁰

A történet másik oldalán, a bűnözői oldalon kiemelkedő antihős karakter Omar Little, a sorozat egyik legösszetettebb és a nézők által is legkedveltebb figurája. Omar a bandatársadalom

⁹⁸ Cherny i.m.47.

⁹⁹ Cherny i.m.47.

¹⁰⁰ Cherny i.m.49.

perifériáján élő bűnöző, aki a drogdílerektől lop, amolyan baltimore-i Robin Hood módra. A periférián való léte abból is következik, hogy ebben a minden szempontból ellentmondásos és életveszélyes, priméren macsó környezetben nyíltan vállalja a melegségét, miközben meghalad minden faji sztereotípiát is. A karakter összetettségét leginkább az adja, hogy miközben lop, csal, hazudik és gyilkol, bizonyos fokig mégis morális figurának tűnik, persze nem a cselekedetei, hanem a gondolkodása alapján. „Egy férfinak legyenek elvei!” – hangzik el tőle a sorozat egyik alapmondatává vált kijelentés az egyik kihallgatási jelenetben. Arra büszke, hogy senkit nem ölt meg, akinek nem volt köze a drogbizniszhez, ami számunkra rémisztő, de saját kódrendszere mentén következetes álláspont. A sorozatban megjelenő összetett morális helyzetek egyike, amikor Omar-t egy tárgyaláson tanúnak idézik be, a fekete, meleg bűnöző pedig egy „én vagyok az amerikai álom” feliratú pólóban jelenik meg. Az ügyvéd, aki vagyont keres azzal, hogy a drogipar hatalmasságait tisztára mossa a törvény előtt, Omar-t élőködőnek nevezi: „Maga egy bűnöző. Azoktól lop, akik a drogból élnek. Maga egy parazita a város drogkereskedelmén.”. Bár Omar bűneit ez nem kisebbíti, de a néző is tudja, hogy a dílereket védő ügyvéd sem szent, a kettejük munkája közti hasonlóságot pedig Omar is szóvá teszi: „Parazita? Akárcsak maga. Az én eszközüm a puska, a magáé az aktatáska. Ennyi a játék, nem?”. A meglepett ügyvéd ekkor felháborodást várva a bíróhoz fordul, aki bár pontosan egyetért Omar szavaival, úgy tesz, mintha nem tudná, mi történik és nem segíti ki az ügyvédet.(4.kép)



4. kép Jelenet a bíróságon. Omar, az ügyvéd és a bíró.

Az Omar-ral való azonosulást tovább segíti, hogy a gyilkos személyiséghez egy régimódi, szinte úriember szerű erkölcsi normarendszert kapcsoltak az írók. „Élni és élni hagyni.(...)Vannak szabályok. Civilnek nem eshet baja. Nem lehet hibázni: ne legyen senki más a buli helyén, aki nem oda tartozik. A közelébe férközzöl és csak azt a niggert nyírod ki,

akit kell”. A „régimódi” erkölcsökhöz régimódi beszédmodor is tartozik, gyakran hívva „tisztelt uram” -nak vagy „nagyságos asszonyom” -nak a rendőröket, azok nagy derűtségére. Ez amiatt is releváns, mert a *Drót* egyébként folyamatosan káromkodást és erős szlenget használ. Az egyik klasszikussá vált jelenetben McNulty és a társa egy helyszínelés során négy percen keresztül csak és kizárólag az angol „f” betűs káromkodást használja. Ilyen környezetben ritka az olyan bűnöző karakter, aki egyáltalán nem káromkodik, sőt a fenti módokon adja meg a tiszteletet. Omar tartani kívánja a régi hagyományokat is, így vasárnaponként mindig templomba megy a nagymamájával. Számára ez egy szent hely, ahol nincs helye semminek, ami a bűnözéshez kapcsolódik. Ezt viszont a többiek nem tartják tiszteletben. Egy alkalommal a fiatal bandatagok az istentiszteleten lőnek rá, jelezve, hogy a környezetében rajta kívül már senki nem kíváncsi a becsületbeli szabályokra. Choat és Fox tanulmányukban Omar-t westernhőshöz hasonlítják és ez a hasonlat más antihősknél is felmerül majd: „A hosszú kabát és az elengedhetetlen fegyver megteremti a klasszikus, társadalom peremén létező westernhős karakterét”.¹⁰¹ Ezt a hatást erősíti, hogy a férfi sokszor fütyüli a *Farmer a Pokolban* című dal foszlányait, Sergio Leone *Pár dollárral többért/Per qualche dollaro in più* (1967) című spagetti-westernjéből, akárcsak Clint Eastwood tette azt a film nyitójelenetében. A westernhős szerep mellett néha komikusan hat az a kettősség, ami valódi helyzete és a felvett viselkedés között feszül. Jó példa erre, amikor a bírósági tárgyalásra várva, az őt őrző rendőr keresztrejtvény fejtés közben a görög mitológia hadistenének nevének gondolkodik. A rendőr Marsra tippel, de Omar felvilágosítja, hogy Árészt a megoldás. A nevetésre ingerlő jelenet nem tartozik a sorozat, a közeget leíró leghitelesebb pillanatai közé, de ebből a példából is látszik, hogy Omar figurája talán az egyetlen, aki nem a végletekig realista módon került megalkotásra. Máskor az egyik utcai tűzharc folyamán szinte superhősként látjuk, ahogy kiugrik egy ablakon és a zuhanást követően, egy kis lábsérüléssel elmenekül, az eset pedig a megölésére küldött bűnözők körében is kivívja a tiszteletet. A *Drót*-ban még a legkegyetlenebb bűnözők is áldozatok, hiszen az életüket a szegénység és a szociális kirekesztettség tette tönkre. Omar hasonló módon szocializálódott és mint fekete homoszexuális csak még inkább marginalizálódnia kellett volna. Ennek ellenére nem tűnik áldozatnak, mert minden döntését maga hozza meg és nem engedi, hogy bárki befolyásolja, ellentétben annyi más társával „a játékban”. Saját magáért teszi, amit tesz, nem pedig azért, mert utasítják, így az egyik

¹⁰¹ Alex Choat-Ken Fox: *Queering the System: Baltimore, Dissent, Abnormality and Subversion in The Wire*. in: Bee Scherer (ed.): *Queering Paradigms*. Bern, Peter Lang Pub, 2009. 272.

legfontosabb, hogy nem kell parancsra öljön. Omar karaktere azért kelthetett széleskörű nézői rajongást, mert egyfajta szabadságot képvisel a hanyatló város korlátai között.

LeBesco szerint az antihősök sikerében az is kulcsszerepet játszik, hogy- lévén főleg férfi karakterek-mindegyikük története feltár valami újat a huszonegyedik század férfi maszkulinitásából, szexualitásából.¹⁰² Úgy véli, Omar karakterének egyik vonzereje a benne lévő identitások meglepő ütköztetésében rejlik: „Egy férfi, akinek elvei vannak, de öl és rabol, érzelmileg intelligens, maximálisan férfias, de nyíltan vállalja a melegségét is, mindezt feketeként egy urbánus szubkultúrában”.¹⁰³ Ez a fajta karakter nemcsak az antihősök között ritka, de a *Drót* bemutatása óta az amerikai csatornákon megjelenő sztereotip homoszexualitás ábrázolásához képest is zavarba ejtően sokszínű.

Ahogy már említettem, a *Drót* egyik fő jellemzője, hogy nem csak egy antihőst vonultat fel, hanem azok egész sorát: a klasszikus antihős detektívet (McNulty), a rendőrségi vezérkart, a polgármestert, az Eaton által tárgyalt kegyetlen hőst (Omar) vagy az ördögi antagonistát (Avon Barksdale). Van azonban egy szereplő, aki nem hús-vér karakter, viszont a jelenléte áthatja az egész történetet, hatással van a szereplők életére és ott szerepel a sorozat minden kockáján. Ez a szereplő pedig maga a Város. Szándékosan nem Baltimore- nak neveztem, mert az alkotók szándéka sem az, hogy csak egy konkrét városról mondjanak kritikát. David Simon, a sorozat írója is megerősíti ezt egy cikkben: „A *Drót* nem McNulty-ról vagy Barksdale-ről, a drogháborúról vagy a bűnhődésről szól. A *Drót* a Városról szól”.¹⁰⁴ Baltimore alapos feltérképezése nagy szerepet játszik egyrészt a sorozat történetében, másrészt a szereplői sorsának megmutatásában. Ebben előtanulmány volt Simon és Burns dokumentumkönyve, amiben egy baltimore-i utca életét követik figyelemmel egy évig az ott élők szemszögéből.¹⁰⁵ A széria így egyedülálló módon mutathatja be a Várost, mint a sokféle világ, szereplő és hivatal keresztmetszetét. Nemcsak egy pontból mutatja, hanem folyamatosan szemszöveget vált, így mindig mást látunk belőle és az ott élőkől, így kaphat a néző átfogó képet a nagy egészéről. Még a szereplők sorsa is sokszor kapcsolatban van a város tereivel, helyszíneivel. A karakterek közti egyenlőtlenségek sokszor a terek nagyságának és minőségének különbözőségében is megnyilvánulnak, vagy éppen abban, ahogy ezekért a terekért megküzdenek. Jó példája ennek,

¹⁰² Kathleen LeBesco: Social Justice and Audience Response to Omar Little. in: T. Potter, C.V. Marshall (eds.): *The Wire: Urban Decay and American Television*. London-New York, Continuum, 2009. 217-232

¹⁰³ LeBesco i.m. 219.

¹⁰⁴ David Simon: The Escalating Breakdown of Urban Society Across the US. *The Guardian*, 2008.09.6. (<https://www.theguardian.com/media/2008/sep/06/wire>) Utolsó letöltés: 2021.01.06.

¹⁰⁵ David Simon- Ed Burns: *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*. Broadway Books. 1997.

ahogy a drogdílerék elszántan védik saját utcasarkaikat vagy a második évadban az a történetyszál, melynek során a Sobotka nevű szereplő a pusztuló dokkot próbálja megtartani, hogy továbbra is biztosítsa a munkásai pénzkeresetét. A harcot elbukja, mert a politikusok rövid távú, anyagi érdekektől vezérelve végül más befektetőknek játsszák át az értékes területet. A Város a *Drót*-ban nem egy szemet gyönyörködtető díszlet, nem képeslapra illő arcát mutatják meg az alkotók.

A komplex narratíva része lehet tehát az is, ahogy az antihős környezete nemcsak szerves része lesz a történetnek, hanem szinte újabb szereplővé válik. Baltimore-hoz hasonlóan így történik ez a *True Detective*-ben is, ahol Louisiana mocsárvidéke az ott élők morális világának metaforájává válik.

4.3. TRUE DETECTIVE

„A világnak szüksége van a rosszfiúkra. Mi tartjuk távol a többi rosszfiút.”

Rust Cohle (True Detective)

A *Drót*-hoz hasonlóan az intézményrendszerről alkotott kép A *Törvény nevében/True Detective* (2014) című sorozatban is kívül- belül korrump. Bár ebben az esetben egy déli államban, Louisianá-ban játszódik a történet, de a helyi hatalmasságok, kormányzók, kerületi ügyészek, rendőrök, sheriff-ek itt is ugyanúgy követnek el bűnöket vagy épp eltussolják másokét. Ezekon posztokon jórészt középkorú fehér férfiak dolgoznak, ahol a maskulin dominancia és hatalomvágy általános jellemző, az állam korrump kapcsolata pedig szinte adottnak tekinthető a mindenféle bünszervezetekkel, nagyvállalatokkal és vallási intézményekkel. Ennek bemutatását már más alkotásban is láthattuk, így ebben az államból alkotott sötét vízióban még nincsen semmi új. Emellett az, hogy a férfias erőszak és az intézményes korrupció együttese áldozatokat követel (általában nőket, gyerekeket, jogilag hátrányos helyzetűeket, illegális betelepülőket), akiknek szüksége van egy megmentő hősré, a rendőrségi és nyomozó történetek sajátja. A *True Detective*, az HBO 2014-ben sugárzott sorozata főleg ezt a kettőt egyesíti, de mégis egy új, a quality tv jegyeit mutató stílusban teszi ezt, ami a közönség és a kritika elismerését egyaránt kivívta. Az első szezon után a sorozatnak még két évada készült hasonló stílusban, más szereplőkkel és különböző történetekkel, de a legnagyobb sikert az első sorozat aratta, így ennek a fejezetnek is ez a széria a tárgya.

A *True Detective* antihősei csakúgy, mint a *Drót*-ban az igazságszolgáltatás és a bűnözés innenső, a törvény szolgálatának oldaláról kerültek ki: Rust Cohle (Matthew McConaughey) és Marty Hart (Woody Harrelson) szövetségi gyilkossági nyomozók. Cohle egy sokat filozofáló antihős és mint a *Drót*-beli kollégája McNulty, ő is kívülálló: a különbözősége és a besorolhatatlansága az, ami érdekessé teszi. Rust Cohle nem csak egy nyomozó, ahogy a sorozat sem csak egy egyszerű rendőrsztori. Cohle gondolatai és elmélkedései a létezésről kiemelik őt a hagyományos nyomozói karakterből és magára az egzisztencialistára kezdünk figyelni, miközben a nyomozás menete a nyomozók érzelmi és spirituális utazásának a történetévé válik.

A sorozat mozifilmes képi világa azonnal szembe tűnik. Már a főcím rejtélyes világa jól visszaadja az utána következő epizódok atmoszféráját (5.kép).



5. kép Képek a főcímből

A nagyjátékfilmes mesélési módhoz hozzátartoznak a komplex narrativitás olyan eszközei is, mint a nonlinearis történetmesélés, a flashback-ek, flash forward-ok használata és a többszörös idősíkok megteremtése. A félelem és a végzet lehelete a sorozatban átjár minden epizódot, ezt a sötét, negatív hatást pedig a készítők különböző dramaturgiai és rendezői technikákkal érik el.¹⁰⁶A sötét hangulat korántsem idegen a szerző, forgatókönyvíró Nic Pizzolato regényírói világától. Olyan írók hatottak rá, mint William Faulkner vagy Cormac McCarthy. Az utóbbi szereplői például sokszor folytatnak sejtelmes monológokat, akárcsak Rust Cohle, aki szintén gyakran kezd terjengős gondolatmenetekbe. McCarthy regényei az erodálódó természeti környezetet és a benne élők morális pusztulását állítják párhuzamba, akárcsak a Pizzolato által megidézett, fizikailag és morális értelemben is mindent lehúzó mocsárvilág. Az amerikai irodalom Faulkner *Szentély* (1931) című regénye óta ezt a stílust déli-gótikusnak nevezi. Az ilyen stílusú művek a déli államok valamelyikében játszódnak, furcsa, már-már groteszk, akasztófahumorról megáldott, durva karakterekkel, valamint misztikus, horrorisztikus elemekkel. A sorozat Louisiana ugyanazon részében játszódik, mint a *Szentély*, melyben ugyanúgy erőszaktevők, gyermekrablók és tévesen elítélt karakterek szerepelnek. Pizzolato-ra, saját bevallása szerint a legnagyobb hatást mégis Thomas Ligotti nem fikciós, horror elemekkel tarkított munkája, a *Conspiracy Against Human Race (Összeesküvés az emberi faj ellen)* (2010) tette, mely olyannyira hatott rá, hogy plágiummal is megvádolták a

¹⁰⁶ Cary Joji Fukunagá-nak rendezőként ez volt az első munkája. További filmjei: *Beasts of No Nation* (2017), *James Bond* (2020).

hasonlóságokért.¹⁰⁷ Az alkotó másik, bevallottan fontos irodalmi előképe James Burke, aki azért meghatározó, mivel a sorozat világa nagyban támaszkodik az általa is használt jellemzések stílusára. Hozzá hasonlóan Pizzolatto is sokszor ad komor jelzőket a szereplők szájába egy– egy általuk látott helyszín vagy felelevenített hangulat leírására. A sorozat immanensen sötét és pesszimista stílusának megalkotásában fontos szerepet játszik a quality tv egy másik fontos jegye, az intertextualitás, főleg a horrorirodalom és az okkult tudományok vonatkozásában. A történet egyes elemeiben utalást tesz Lovecraft¹⁰⁸, a horrorklasszikus munkáira és olyan fogalmakat használ, mint például a pszichoszféra. A készítőik nem merülnek el ezen utalások mélyreható elemzésében mégis a tudományos és okkult elemek összetéveszthetetlenül nyomot hagynak a sorozat stílusán.¹⁰⁹

Egy másik hangsúlyos tényező a sötét hangulat megteremtésében a történet által felvetett problematikák megválasztása. Ezekre az egyik leghatásosabb példa az antinatalizmus, tehát a születésellenesség furcsa ideológiája, amely olyan filozófiai alapállás, mely negatív értéket tulajdonít a születésnek.¹¹⁰ A születésellenesek szerint az embernek tartózkodnia kell a szaporodástól, mivel az erkölcsileg rossz (sőt sokuk az összes érző lény szaporodását annak tekinti). Rust Cohle is ennek a filozófiának a követője, amit többször ki is nyilvánít:” A fajtánk egyik tiszteletre méltó tette lenne, ha megtagadná azt, amire programozva van: felhagyni a szaporodással- mondja egy alkalommal (6.kép).



6. kép Rust Cohle a büntett helyszínén.

A sorozat képi világa a történettel organikusan összefonódva használja a földrajzi helyszínt, amiben szereplők léteznek, párhuzamot teremtve a narratív és valós táj között Ahogy a *Drót-*

¹⁰⁷ Matt Patches:Ask a Philosopher: What’s Up With True Detective’s Rust Cohle. *Vulture*.2014.02.28.(<https://www.vulture.com/2014/02/philosopher-assesses-true-detective-characters-rust-cohle-marty-hart.html>). Utolsó letöltés:2021.01.06.

¹⁰⁸ Howard Phillips Lovecraft (1890- 1937) - Leginkább egyedi hangulatú horror novelláiról vált ismertté, melyek a saját maga által teremtett mitikus világban játszódnak.

¹⁰⁹ The Philosophy of True Detective . *Wisecrack Edition*.2019.01.29.(<https://www.youtube.com/watch?v=eiviEPNC2yc&t=504s>) Utolsó letöltés:2021.02.04.

¹¹⁰ Forrás: *Wikipédia*.(<https://hu.wikipedia.org/wiki/Sz%C3%BClet%C3%A9sellenesség%C3%A9g>) Utolsó letöltés:2020.04.02.

ban Baltimore városa szinte szereplővé lépett elő- bár a vizuális helyett inkább egy nagyon erős szociológiai háttérrel adva-, úgy a *True Detective* inkább a látványával emeli főszereplővé a helyszínt, hiszen a Dél tájainak képe a karakterek érzelmeit leíró elemként is működik. „Ez a hely úgy néz ki, mintha valakinek az emlékeiből lépett volna ki. Az egyre halványodó emlékeiből” - mondja Cohle az első epizód elején. Ezen a környéken minden pusztul, de nem csak a tárgyak, hanem a mentális környezet szintjén is, a sorozat pedig azt állítja, ez a morális hanyatlás velejárója. A történetben minden és mindenki a pusztulás áldozata, lassan semmilyen morális érték nem marad körülöttük és ahogy a főcím is mutatja, folyamatosan beleolvadnak a környezetükbe, részei lesznek a mocsárnak, amin élnek. A levegőben úszó kameramozgások sokszor arra szolgálnak, hogy jeleneteket válasszanak el, vagy átmenetet jelentsenek a két nyomozó helyszínváltásainál, de van egy ennél fontosabb céljuk is, hiszen egy bármilyen narratívában szereplő felvétel a program összes többi elemével együtt működve kap igazán értelmet. Ezek a totálok nem csak azt mutatják meg, hol nyomoz Hart és Cohle, de azt is, mi az a környezet, amiben élnek és ami folyamatosan hatással van rájuk, formálja a hangulatukat, személyiségüket (7.kép).



7. kép A sorozat tájai.

Cary Jiji Fukunaga, a sorozat rendezője mondja a sorozat készítéséről szóló egyik interjújában: „Amikor egy ennyire összetett történetet mesélünk el, mint ez, akkor szinte természetes, hogy a történet tája is szereplővé válik”¹¹¹. Ez a táj mint másik szereplő olyan leghagyhatatlanul halad Rust nyomában, ahogy ő követi a sorozatgyilkos Sárga Királyt. Közben Cohle folyamatosan hangoztatja, mennyire gyűlöli ezt a terepet és az ott élőket. Az első epizódban például megállapítja: „azoknak, akik itt élnek, fogalmuk sincs róla, hogy mi van ezen a világon kívül... ezzel az erővel, akár a Holdon is élhetnének”.

¹¹¹ Making True Detective-Season One.Sky TV. 2014. 02. 14.

(https://www.youtube.com/watch?v=_5UTY14GRfo&list=PLY5hQjDwtsjcVF2eciMS7k45AxITWFObX&index=58).
Utolsó letöltés: 2020.05.20.

4.4. RUST COHLE, MARTIN HART

Más amerikai bűnügyi tévésorozatokkal ellentétben Nic Pizzolatto *True Detective*-je egy irodalmi igényű, louisiana-i rendőrökről szóló regényből íródott. A showrunnerként is dolgozó Pizzolatto művében egy sorozatgyilkos utáni nyomozásból két detektív karakter tanulmánya lesz. Rust Cohle-t és Martin Hart-ot életük két különböző időpontjában látjuk: 1995-ben egy Dora Lange nevű eltűnt nő után nyomoznak (8.kép). Tizenhét évvel később aztán az aktákat újra nyitja két másik FBI ügynök, mivel összefüggést vélnek felfedezni egy, a közelmúltban történt gyilkosság és az ő volt nyomozásuk között. A múlt tehát az interjúk során Cohle és Hart elbeszéléseiből és flashback-jeiből bontakozik ki. Míg az első hat epizód azt mutatja be, hogyan zajlott a nyomozás a múltban és ez hogyan befolyásolta a két detektív életét, az utolsó két részben azt látjuk, ahogy a két expartner ismét összeáll, hogy megoldja az ügyet és megállítsa a pszichopata sorozatgyilkost, Eroll Childress-t.

A *True Detective* kulcsa, ami dolgozatom fókuszja is, ahogy két korántsem tökéletes hőst mutat be és hoz közel a nézőhöz. A két főszereplő közül Hart a családos ember, aki gyakran marad ki a munkája miatt és minden, a családjára iránt elkövetett ballépését a munkájával indokol. A ballépések közül az egyik a félrelépés, amit azzal magyaráz, hogy egy ilyen férfias szakmában nehéz családosnak lenni, hiszen mielőtt hazamegy, le kell vezesse a felgyülemlett állatias energiákat, amiket otthon nem adhatna ki. Kettejük összehasonlításából ő kerül ki a kevésbé



8. kép Fent:Rust Cohle, lent:Martin Hart

elszánt, kevésbé mélyérezelmű karakterként, de az idő múlásával ez is változik, hiszen a felesége elhagyja és a lányával is megromlik a viszonya, ami megviseli és megváltoztatja a férfit. A

Conaughy által játszott másik nyomozó, Cohle, szintén problémákkal küzd: autóbalesetben elhunyt kislányát gyászolja évek óta. Kigyógyult a droghasználatból, mert függő lett, amikor munkája miatt beépült egy drogbandába, hogy belső információkat szerezzon. Nehéz érzelmileg kívül maradni a történetén, miközben a részek során a kezdetben irritálóan jólfésült, a tragédiáit aszociális viselkedésével kompenzáló nyomozóból az alkoholizmusa miatt érzelmi és fizikai roncs lesz, miközben még mindig a sorozatgyilkost, a Sárga Királyt üldözi. Mindenkit elmar maga körül mogorva viselkedésével, miközben az emberi természet reménytelenségéről és más, elvont témákról elmélkedik. Eközben mindketten súlyos hibát vétenek azzal, hogy saját magánéletüket is összekeverik a nyomozással, valamint szakmai vétséget is elkövetnek, amikor lelőnek egy gyanúsítottat, majd ezt eltussolják. A két karakter közül egyik sem egyértelműen szerethető, a néző csak lassan kerülhet közel hozzájuk.

Bár mindkét színész nagyszerű alakítást nyújt az adott szerepben, az összetettebb karakter a Cohle figuráját játszó Conaughy-nak jut. A figura egyrészt folytatja a magányos nyomozók karaktereinek sorát, ugyanakkor árnyalja a kemény fickó modellt azzal, ahogy a néző számára is egyre nyilvánvalóbbá válik, mennyire nem tudja kezelni elfojtott traumáit, olyan érzelmileg próbatételt jelentő szituációkban, mint például egy egyszerű családi vacsora Hart otthonában. A kolléga házában vendégeskedve képtelen elnyomni saját családja tragédiájának az emlékét, elveszti a kontrollt, lerészegedik és feltárja énje sebezhető oldalát. Cohle karakterének egyik legfontosabb vonása- amit az irodalmi előképeknél említettem-, a folyamatos, sötét tónusú eszmefuttatás leginkább azokról az elméletekről, amiket szerinte az emberiség arra talált ki (például a Bibliával), hogy reménytelenül próbáljon valami értelmet találni a létezésére. Ezek azok az elméletek, melyeket a sorozat stílusát meghatározó elemek között az intertextualitás kategóriájába soroltunk és amelyek leginkább térről, időről és a halálról szólnak. Az egyik kihallgatási jelenetben az M-elméletről beszél: „Ha kilépnénk a mi tér-időnkéből, az idő nem létezne és ha képesek lennénk abból a nézőpontból nézni, azt látnánk, hogy a téridő lapossá válik. Minden, ami kívül esik a mi dimenziókon, az örökkévaló. Az örökkévalóság tekint le ránk”. Ezek a sorok egyértelműen idézik a sorozat vizuális világának már említett részét, ahogy a tájat folyamatosan magasan síkló kameraszögekből mutatják az alkotók.

A mód, ahogyan Cohle szellemileg és viselkedésmódjában a környezetéhez képest pozicionálja magát, jól mutatja azt a fajta izolációt, ahogyan eltartja magától Hart-ot, a kollegáját, illetve mindenki mást, aki kapcsolatba kerül vele. Minden, amit számára Louisiana jelent a traumákkal vagy az okkultizmusból bizniszt csináló, magas pozíciójú személyekkel együtt, tükröződik a sorozat sivár, kísérteties világában. A férfi tulajdonságait tekintve kimondható, hogy antihős

karakterét az elszenvedett traumák indukálják. Hogy túlélje a múlt tragédiáit, két különböző stratégiát fejlesztett ki magában. Egyrészt kapcsolatot csak nyomozó partnerével, Hart-tal tart fent, miközben olyan mértékben alámerül a munkába, ami már megszállottság. Erre utalnak azok a jelenetek is, amikor a lakásában látjuk. A fehér térben szinte semmilyen bútor nincs csak egy kis fészület a falon és olyan tárgyi elemek, mint a nyomozati iratok és táblák gyanúsítottak, tetthelyek képeivel, ami arra utal, hogy otthon is megszállottan dolgozik. Másrészt olyan, „meta narratívákat”¹¹², tisztító elméleteket gyárt, amivel a traumák fájdalmait, így a lánya elvesztését is enyhítheti. Amíg viszont saját magának így segít megbirkózni a rémképekkel, a fájdalommal és a félelemmel, addig mások hasonló reményeit lerombolja, ami logikusan vezet az elmagányosodott életéhez. Cohle figurája a fejezet másik zsaru figurájával, a *Drót* McNulty-jával mutat rokonságot, aki szintén alkoholista, csak a munkájának él és mindent hajlandó lerombolni maga körül, hogy a célkeresztjébe került gonosztevőket lefűlelje. Bár a karakterek alapvonásai szinte ugyanazok, a két sorozat eltérő művészi megközelítése és mozgóképes stílusa egészen más karaktereket eredményez. Mindkét férfit bűn és gyilkosságok veszik körül, de a történetük elmesélésében az operatív esztétika szintjén a komplex narratíva egymástól merőben különböző jegyei dominálnak. McNulty egész más módon mozog és kommunikál Baltimore már- már dokumentarista módszerekkel megmutatott betonközegében, miközben hosszú eszmefuttatások helyett inkább rövideket káromkodik. Eközben Cohle- hoz a mocsaras Louisiana-ban, a fanatikus nyomozó létéhez egy pesszimista filozofikus alkat társul, egy leíró kameramunkával társított, szemlélődőbb, ugyanakkor mégis feszültséget keltő képi világgal.

A sorozat nemcsak egy gyilkossági nyomozásról szól, hanem arról is, hogy mindezen események milyen hatást gyakorolnak a két nyomozó életére. Bár a társadalmi és érzelmi indíttatásaik egész mások, mindketten pontosan beleillenek a gyötrődő antihős kategóriájába. Amíg Cohle egyedül van, mert úgy érzi „nem elég jó az embereknek”, addig Hart a családi élet konzervatív ideálképét preferálja, mert számára ez „az egyetlen hely, ahol béke és nyugalom van”- mondja ezt a filmi jelenben. A történet szerint korábbi, 1995-ös flashback-ek viszont nem erről tanúskodnak. Hart ekkor is kettős értékrend szerint él és miközben azt vallja, hogy a munka a legjobb ellensúlya a családnak, közben házasságon kívüli szexuális kapcsolatokat létesít, de a kritikát nem tűri el ezért. Cohle ugyanakkor nem állít fel semmilyen erkölcsi mércét

¹¹² A „meta-narratíva” vagy más néven nagy- narratíva a francia filozófus, Jean-Francois Lyotard kifejezése: a „narratíva” azt a magyarázatot jelenti, amivel az egyén fikcionalizálja a saját valóságát annak megértéséhez (pl. a teremtés története). A meta-narratívák legitimációként szolgálták a társadalmat, megadva annak metafizikai megalapozását. Jean-François Lyotard, Szélgjegyzetek az elbeszélésekhez, Samuel Cassin-nek, in: *A posztmodern állapot, Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Századvég-Gond, Bp., 1993. Forrás: Wikipédia. (<https://hu.wikipedia.org/wiki/Posztmodern>) Utolsó letöltés: 2021.03.10.

és másoktól sem kér számon semmit ezen az alapon. Amikor Hart a házassága romjain próbál néhány szót váltani a problémáiról, Cohle mereven elutasítja. A férfi az utolsó részben, hét év szünet után kérdezi meg először Hart-ot, „hogyan vagy?”, amit ő pedig meglepetten fogad.

A sorozat egy másik szinten a két férfi barátságának történeteként is értelmezhető. A kezdetektől látszik, hogy jó párost alkotnak, mert ellensúlyozzák egymás erősségeit és gyengeségeit. Mivel Cohle egyedül dolgozik, semmilyen társas kapcsolatot nem alakít ki más kollégájával, így azok sem nyitnak felé. Partnereként Hart sokszor meg is kell védje Cohle-t a kihágásai és tiszteletlensége miatt, hogy a feljebbvalóik előtt sikerüljön megtartani és tovább vinni a nyomozás addigi eredményeit. Cohle és Hart a munkamódszereikben is különböznek. Hart szeret a gyakorlati tapasztalataira alapozni és néha hagyja magát, hogy a munkájában a személyes véleménye is befolyásolja, viszont nagyobb óvatossággal jár el a veszélyes helyzetekben. Cohle ugyanakkor szakértőbben műveli a szakmáját, nagy műveltségre tett szert a kriminológiában és a tanúkihallgatásban, amit Hart is elismer később, amikor a kollégájáról nyilatkozik az őt kihallgató rendőröknek. A Dora Lang ügy kihallgatási jelenetei során is pontosan látható a kettejük közti szerepmegosztás: Cohle a tanút türelmesen kérdezi és meghallgatja, Hart pedig türelmesen vár a háttérben majd kimegy, egyedül hagyja és a megfigyelő ablakon keresztül követi tovább a történéseket.

A komplexebb történet tehát kétségtelenül Cohle-é, ő testesíti meg, ahogy a címben is szerepel egyes számban a „*true detective*”, az „igazi nyomozó” mizantróp antihős karakterét, mivel megszállottsága arra sarkallja, hogy tökéletesen végezze el a munkáját. A magányos életvitelét és a munkamódszereit tekintve a figurája pontosan beleillik a már említett hardboiled és noir műfajú krimik nyomozóinak karakterrajzába. A pesszimista antihős ez esetben talán a kompromisszumot nem ismerő magatartása, a kivételes rátermettsége és a traumáinak feldolgozására szolgáló folyamatos önanalízis miatt nyerheti el a nézők empátiáját.

A *True Detective* első évada egy pszichológiai folyamatot bont ki arról, ahogy az emberek végül megalkotják a saját életük narratíváját, hogy minél elviselhetőbbé tegyék azt. Erre utalnak a kórház udvarán Cohle és a széria utolsó mondatai is, miközben a sorozatgyilkossal való végső összecsapásban szerzett sebesüléseitől legyengülve, engedély nélkül elhagyja a kórházat Hart oldalán. Cohle itt arról beszél, hogy lábadozása közben épp a legősibb történeten, a fény és a sötétség küzdelmén gondolkodott. Eszmefuttatásának végkicsengése ezúttal már az, hogy bár egykor csak a sötétség létezett, de mára talán mégis a világosság áll nyerésre.

5. ANTIHŐSÖK A HATALOM KÖZELÉBEN

„Ha a lojalitásomat kéred, fel kell ajánlanod a magadét cserében.”

Frank Underwood (House of Cards)

5.1. MACHAVELLIÁNUS ANTIHŐSÖK

A hatalomközeli antihősök számára annál, hogy szeressék őket, sokkal fontosabb, hogy tartsanak, féljenek tőlük. Pontosán tudják, mikor tegyenek jót valakivel és mikor hagyják magára azt, akinek éppen szüksége lenne rájuk, mindezt szerint, ahogy a pillanat és a saját érdekük diktálja. Erőszakot is alkalmaznak, ha az alkalom úgy kívánja, ezért még inkább félnek tőlük azok, akik legszívesebben nekik is ártanának.

A *Boss* (2011-2012) a Starz kábelcsatorna egyik kritikailag nagyra értékelt sorozata volt és bár a közönség visszhang is pozitív volt, a vártnál kisebb nézettség miatt két évad után leállították a gyártását. Főszereplője Kelsey Grammer, aki a legendás, tizenkét évadot megélt *Dumagép/Frasier* (1993-2004) című sitcom rádiós pszichológusa volt, így a komédiázás után egy egész más oldalát mutatta meg ebben a sorozatban. A történet egy chicago-i polgármesterről, Tom Kane-ről szól, aki sötét titkot őrizget: agyát olyan betegség támadta meg, amely lassanként mindent elvesz tőle - nem bízhat sem a memóriájában, sem a legközelebbi szövetségeseiben, mi több, saját magában sem. A politikus persze ahelyett, hogy a problémával őszintén kiállna a választói elé és lemondana, továbbra is ragaszkodik a hatalmához, így megpróbálja eltitkolni a betegségét. A várost, amit saját birodalmának tekint, továbbra is vaskézrel irányítja, miközben semmilyen módszertől nem riad vissza, hogy megtartsa a hatalmát.

Az *A Hatalom hálójában/Damages* (2007-2012) című sorozatban Patty Hewes egy new york-i ügyvédnő, aki általában a jó ügy oldalán áll, de a cél érdekében ő sem riad vissza attól, hogy minden eszközt bevesse és mindenkit manipuláljon. A szakmájában közutálatnak örvend, a legközelebbi beosztottjai pedig rettegnek tőle. Patty karaktere a női antihősök, a férfiakénál kevésbé népes táborába tartozik, ennek okaira egy későbbi fejezetben még kitérek. A Glenn Close által játszott figura lendületes, követelőző, egy pillanatra sem nyugszik meg, az egyik percben még mogorva és hideg, mint a jég, aztán a következőben mosolygósra és szellemesre vált, de a szemében néha megvillan az örület is, miközben fejben mindig az ellenfelei előtt jár.

A quality tv sorozatainak jellemzőiként egy, a mozi világából érkező filmrendező, Paolo Sorrentino készítette az HBO egyik nagysikerű szériáját *Az Ifjú Pápa /The Young Pope* (2016)

címmel. A tárgyalótermek és a városvezetés hatalomvágyó, korrump, de ravasz antihősei után ez a történet a Vatikán és a keresztény világ legmagasabb csúcsán álló férfiról szól. A bíborosok testülete a zöldfülűnek számító, kevéssé ismert amerikai papot, Lenny Belardo-t (Jude Law) választja pápává azzal a céllal, hogy a fiatal, tapasztalatlan férfit majd bábuként irányíthatják és az ő kedvük szerint hozza majd a döntéseit. A neve XIII. Pius lesz és a babona működni látszik, mert az ifjú pápa nem hoz nekik szerencsét. Bár a külsőségek azt mutatják, hogy az új pápa fiatalos, ha csak a fehér melegítőt, a konditermet, a napszemüveget, a reggelire elfogyasztott cherry coke- okat nézzük, ugyanakkor gondolkodása és intézkedései a középkorba taszítják vissza az egyházát. A fő konfliktusa önmagával pedig az, hogy nem biztos benne, hogy hisz-e Istenben. Közben a Vatikánban dúlnak a hatalmi harcok, ezek az egyházatyák pedig nem idealizáltan kedves és jámbor főpapok, inkább tisztviselők és üzletemberek keverékei. Minden furcsasága, kiszámíthatatlansága ellenére a néző így lassan a pápa oldalára áll. XIII. Pius, a hatalomhoz közel álló antihős társaihoz hasonlóan minden erejével és ravaszságával azon van, hogy céljait elérje és az akaratát szentesítse, még a gyónási titok kiadásával is zsarolva bíborosait.

A tudomány a kétezres évek elején létrehozta a nárcizmus és a machiavellizmus mellett a pszichopátia jegyeit is felmutató Sötét Triád (*The Dark Triad*) fogalmát. Delroy Paulhus és Kevin Williams alkotta meg a kifejezést, ami a személyiségjegyek egy hármas csoportjának, tehát a *pszichopátiának*, a *nárcizmusnak* és a *machiavellizmusnak* a gyűjtőneve. Azt a személyt, aki nagy mértékben hordozza ennek a hármasnak a jegyeit „sötét személyiségnek” nevezik.¹¹³ A Triád olyan szociálisan káros jegyeket fog egybe, melyek bár igen veszélyesnek tűnnek mégsem patalogikusak, ezért az ún. „szubklinikai tartományba” sorolják őket. Ez azt jelenti, hogy nem elég súlyosak ahhoz, hogy kezelni vagy törvényileg büntetni kelljen az ilyen személyiségeket, de a társadalomban károsan hatnak. A sötét személyiség jegyeinek mértéke meghatározó lehet az interperszonális viselkedésben, legyen szó privát kapcsolatokról vagy munkahelyi viselkedésről. A Sötét Triád jegyeit az antihős sorozatok karakterei kisebb-nagyobb átfedésekkel, de mind felvonultatják.

A Triádon belül a pszichopátia együtt jár az empátia és a megbánás hiányával, antiszociális viselkedéssel, impulzivitással, és kifinomult manipulációs képességekkel.¹¹⁴ Egy

¹¹³ Peter K. Jonason et al.:The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits.*Review of General Psychology*.Vol.16.No.2. 2012.192-199.192.

¹¹⁴ Kövi Zsuzsanna et al.:A Sötét Triád idő és személyiségprofilja.In: *Psychologia Hungarica* VI/1. 58–91. pp.61.

esettanulmány alapján¹¹⁵, azok a pszichopáták, akik nem rendelkeznek a Sötét Triád két másik elemével, tehát a machiavelliánus és/vagy nárcisztikus jegyekkel, lassabban haladnak előre a munkahelyi hierarchiában, aminek oka a csapatmunkában nyújtott gyengébb teljesítményük is lehet. Amennyiben nem kell csapatban dolgozniuk, hamar sikeresek lehetnek. A pszichopata jegyekkel rendelkezőknek a karizma, a félelem hiánya és a kalkulált kockázatvállalás is segíthet az előre lépésben, míg az empátia- és az asszertivitás hiánya épp gátolhatja őket. A University of Bern említett tanulmánya a másik két jeggyel kapcsolatban arra megállapításra jut, hogy: az egoista, arrogáns és a kritikát rosszul tűrő nárcisztikus személyek gyakrabban jutnak vezető pozícióba, akárcsak a machiavelliánus személyiségek, akikre a manipuláció, a hatalomvágy és a moralitás hiánya jellemző. Ez persze nem azt jelenti, hogy minden vezető rendelkezik a Sötét Triád jegyeivel, de a tanulmány célja épen az volt, hogy az ilyen személyek kiszűrhetőek legyenek.

A *Boss-*ban Tom Kane viselkedéséhez egyre erősödő pszichotikus látomások is társulnak kísértet szerűen visszajáró beosztottokról vagy épp disznófejű bírókról, amik belső démonainak kivetülései. Ez persze a kezdődő betegségével is együtt jár, de esetében a Triád más jegyei is megerősítik a sötét személyiség tényét, különösen, a machiavelliánus gondolkodás.

A machiavellizmust Nicolo Machiavelli után nevezték el, aki különféle manipulatív stratégiákat jegyzett fel a *Fejedelem/Il Principe* (1513) című művében, melyek a hatalom megszerzésében és megtartásában voltak hivatottak segíteni a Medici családot. A machiavelliánus személyiség fő jellemzői a cinizmus, a manipulációra való hajlam és az a nézet, miszerint a cél mindig szentesíti az eszközt. A fent említett antihősök közül Patty Hewes ügyvéd karakterére leginkább ez utóbbi illik, aki annak érdekében, hogy Arthur Frobisher-t, az excentrikus milliárdost elítéljék, minden törvénytelen eszközt megragad. Ugyanezt teszi persze Frobisher is, az ellenfele, azzal a különbséggel, hogy ő nem esküdött fel a törvény betartására, mint az ügyvédnő.

A Sötét Triád jegyei közül a machiavelliánus vonások mellett leginkább a nárcisztikus jegyek jellemzőek XIII. Pius-ra, azaz az ifjú pápára. A nárcizmus kategóriája szétválk a „grandiózus” és „sérülékeny” alaptípusokra. „A grandiózus nárcisztikusokat a nagyfokú exhibicionizmus, a

¹¹⁵ Az esettanulmány: Reyes,Z. The dark triad of personality: Narcissism, Machiavellianism, and psychopathy.in: *Journal of Research in Personality*.2002.556-563. (<https://pszichoforyou.hu/sotet-triad>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

szerepesség hiánya és az interperszonális kapcsolatok uralására való törekvés a jellemzi”¹¹⁶. A nárcisztikus vonásokkal rendelkező egyének úgy gondolják, hogy ők veleszületetten jobbak, mint mások, ami viselkedésükben is megnyilvánul, környezetüktől csodálatot várnak el, függetlenül attól, kiérdemelték-e. „Ez a felsőbbrendűség érzés az, ami leginkább megkülönbözteti a machiavellizmustól és a (...) pszichopátiától a nárcizmust”¹¹⁷- írja a pszichológiai elemzés, ami az ifjú pápa személyiségére is rímel, gondoljunk csak a főpapokkal folytatott diskurzusaira.

A *Fejedelem XV.* fejezetében ez áll: „Mert úgy szokott történni, hogy az olyan embernek, aki mindenkihez jó akar lenni, gonoszok okozzák a vesztét. Ezért szükséges, hogy a fejedelem hatalmának megóvása érdekében megtanuljon rossznak lenni, és ezt a szükségnek megfelelően gyakorolja”¹¹⁸. Machiavelli magyarázatból az tűnik ki, hogy ha szeretnek minket, az másokon múlik, míg az, hogy félnek-e tőlünk, az csak saját magunkon. Ezért azt tanácsolja, mi magunk vegyük kezünkbe az irányítást és inkább féljenek tőlünk, mint szeressenek. A fentiek alapján Machiavelli egyik legjobb antihős tanítványa a folytatásban tárgyalandó Frank Underwood, a *House of Cards* kegyetlen antihőse, aki a Triád mércéje alapján leginkább beteljesíti a sötét személyiség fogalmát.

5.2. HOUSE OF CARDS

A fejezet további részében egy olyan sorozat antihősét vizsgálom, aki abban a -látszólag-morális fölényel rendelkező közegben ér fel a hatalom legfelsőbb csúcsaira, ahonnan a fertő szépen lassan lecsorog a legalsóbb rétegekig, oda, ahol a *Drót* vagy a *True Detective* szereplői dolgoznak.

2013-ban a *House of Cards* mint a Netflix első, saját gyártású sorozata került bemutatásra. Azóta, a Beau Willimon vezetésével készült széria nemcsak a gyártó csatorna egyre tekintélyesebb sorozatbirodalmának legfontosabb alapköve lett, de a quality tv egyik legmeghatározóbb alkotásává is vált. A széria Michael Dobbs 1989-es angol regénye és az abból forgatott BBC sorozat alapján készült, melyben Ian Richardson alakította a Frank Urquhart nevű miniszterelnököt, a cselekmény pedig Londonban játszódott, szemben a Netflix változatának washington-i helyszínével. Az amerikai verzióban Kevin Spacey játssza a

¹¹⁶ Kövi i.m.61.

¹¹⁷ Kövi i.m.62.

¹¹⁸ Fordította:Lutter Éva

főszerepet Frank Underwood néven, felesége Claire, akit Robin Wright alakít, sorsukat pedig a sorozatok történetében nem egyedülálló módon- nemcsak az írók, hanem a szereplők magánéleti eseményei is alakították. A *House of Cards* különlegessége, ahogy a politika színtereit sötéten és cinikusan mutatja be, miközben minden részletét áthatja, a leginkább Shakespeare királydrámáiból ismerős gyilkos intrika és hatalomvágy.

A sokféle antihős elemzés közt egy újabb, Salgaro és Van Turhout tanulmánya úgy látja, hogy az általunk elemzett antihősök megszületését Amerikában a 9/11-es események generálták, őket pedig egy újabb jelzővel, *hibrid* hősöknek nevezik. Jómagam, nem ismerve az amerikai társadalom elmúlt két évtizedes viszonyait, csak idézem a tanulmányt, miközben- az egyébként több elemzésben is olvasott- hipotézis következtetését kissé áttételesnek és általánosnak érzem: „A hibrid hősök egyre népszerűbbek lettek az ikertornyok leomlása után, mert egyfajta menekülést és megerősítést nyújtottak a nézőknek a nehéz időkben, amikor az addig egyértelmű jó és rossz, helyes és helytelen fogalmi közti határok elmosódtak”.¹¹⁹ Salgaro és Turhout a továbbiakban egyébként szinte ugyanúgy jellemzi ezt az antihőst, mint az eddigi elemzések, egy ponton viszont egy, eddig még kevésbé hangsúlyozott szempontot is említenek: „A hibrid hősökben folyamatosan keveredik a gonosz és a hősies.(...) Alkotóik azt keresik, hogyan kelthetik fel még inkább a nézők figyelmét, amelynek célja az is, hogy cinkosukká tegyék őket”.¹²⁰ Ez a cinkosság lesz az a narratív jegy, amiben a *House of Cards* Underwood-ja újdonságot hoz az eddigi antihősökhöz képest.

A sorozat megjelenésekor forradalmi újítás volt, hogy a csatorna a részeket nem külön- külön, heti bontásokban, hanem egyszerre tette streamingelhetővé. Ez egy merőben új stratégia volt a Netflix részéről, hiszen így a nézőknek nem kellett kivárni a sugárzások között eltelt időt, a történetet folyamatában, akár megszakítás nélkül nézhették végig. Ted Sarandos, a csatorna egyik producerének elmondása szerint, a *House of Cards*-ot eleve a megszakítás nélküli megtekintés lehetőségnek a tudatában fejlesztették: „Ez a történet logikájának kialakítását egy újfajta szintre emelte, ezért is válhatott a sorozat végül ennyire összetetté”.¹²¹ Richard Oliver teoretikus szerint ez a módszer a közönségnek arra az igényére fókuszál, hogy a sorozat által egy átfogó tartalmi élményt kapjon (*summary satisfaction*), ellentétben azzal a megközelítéssel, ami az adott rész nyújtotta izgalmakra koncentrál (*transactional satisfaction*).¹²² A Netflix

¹¹⁹ Massimo Salgaro- Benjamin Van Tourhout: Why Does Frank Underwood Look at Us? Contemporary Heroes Suggest the Need of a Turn in the Conceptualization of Fictional Empathy. *De Gruyer*.2018.12.2.345-368.

¹²⁰ Van Turhout i.m. web

¹²¹ Fast Company, The Triumph of Content. *Fast Company*, 2015/201.78.

¹²² Richard W. Oliver: *Satisfaction: A Behavioural Perspective on the Consumer*. New York, NH, 1997.

alkotói számára ez a megközelítés lehetőséget adott egy gazdagabb narratíva kidolgozására, ahol nem volt szükséges a szálakat kisebb- nagyobb történet egységeként elvarni, lezárni. Ez a fajta, szezononkénti streaming a csatorna producerei számára is kedvezőbb volt, mivel az első epizódok nézőszámait nem kellett azonnal az egész sorozatra előrevetíteni, a nézők pedig a folyamatos nézés lehetőségével hamarabb láthatták a teljes évad ívét. A Netflix felmérései szerint a nézők kedvezően fogadták a nagyobb ívű, a történet részleteit nem azonnal megmagyarázó történetmesélést, a folyamatos megtekintési lehetőséget pedig a televíziózás egy új, kedvező fejleményeként értékelték, ami a sorozatnézésnek éppen azt a regény-szerű élményt és minőséget adhatja, ami a quality tv irodalmi igényre való törekvésének egyik sajátja.¹²³

Beau Willimon, az első négy évad showrunner-e és írója így nyilatkozott egy interjúban arról a módszerről, aminek szellemében a sorozatot írták: „Ez egy hiper-szerializált (*hyper-serialized*) forma, ami jól írja le azt, ahogyan a sorozatban minden apró részlet és pillanat egy nagyobb egység része és amiben ez mind egytől- egyig valamikor majd hangsúlyos lesz. Régebben ez kevésbé volt lényeges, amikor a sorozatok jóval epizodikusabbak voltak, mint ma. A karakterek akkor nem változtak annyit, nem volt annyi fordulat a történetben és maga a sztori inkább a szituációkra épített”.¹²⁴ Minden jelenet, epizód és évad része a nagy egésznek és még a legkisebb részlet is a történet kártyavárának lapjává válik, így ez vezet a nagyfokú szerializáltsághoz. A másik fontos összetevő, amit a Netflix az HBO-tól vett át, az antihős szerepeltetése. A már említett és nagyjából ebben az időszakban kialakuló zsinórban nézés szokása (*binge watching*) kedvezett ennek a karaktertípusnak, mert így a nagyobb ívű, részletgazdagabb történetek fogyasztásakor a közönség nyitottabbá vált ezeknek a figuráknak a befogadására, a csatornák pedig egyre kijebb tolhatták az antihős karakterének negatív határait. Az első epizóddal kapcsolatos írások és elemzések azonban épp nem a nézői nyitottságról tanúskodtak, a kezdőrész legelső jelenete miatt. Frank Underwood mindenén és mindenkin átázol, mindenkinek hazudik és több gyilkosság is szárad a lelkén, a nézők szerint az egyik legtaszítóbb tette mégis az lett, amikor az első részben megöl egy kutyát, mert elütötte egy autót. Amíg a gazdái a helyszínre érnek, a férfi egy határozott mozdulattal végez az állattal (a kutya képen kívül van, csak a mozdulatot érezzük). Ennek kapcsán felidézhetjük a

¹²³ Kelly West: Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV. *Cinemablend*. 2013.12.13. (<http://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-SurveyIndicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html>) Utolsó letöltés: 2020.04.27.

¹²⁴ Connor Friedersdorf: House Of Cards And The Era Of Graphic Dramas About Antiheroes. *The Atlantic*. 2014.06.29. (<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/house-of-cards-and-the-era-of-graphic-dramas-about-antiheroes/373658/.%20Utols%C3%B3>) Utolsó letöltés: 2020.03.10.

Keresztapa egyik első jelenetét, melyben Don Corleone az ölében lévő macskát simogatja, miközben egy kérelmezője ügyében életről, halálról dönt. Az egyik legismertebb forgatókönyvírói tankönyv a *Mentsd meg a macskát!/Save the Cat!*¹²⁵ címet viseli Blake Snyder tollából, a fent említett jelenetet veszi címadójául, hiszen a főhős- Don Corleone- itt olyan dolgot tesz, ami tovább árnyalja a maffiavezér karaktert és a jellemének egy olyan emberi aspektusát villantja fel, amelyen elindulva a néző már egy lépést tehet a vele való azonosulás felé. A *House of Cards* esetében az alkotók valószínűleg pontosan ismerték a *Keresztapa* említett nyitójelenetét, de az ő szándékuk éppen eltérő lehetett. A cél ebben az esetben nem Frank Underwood megkedveltetése volt, hanem egy hideg, veszélyes, kiszámíthatatlan, furcsán cinkos viszony kialakításának első lépése.

Frank-nek nincsen klasszikus értelemben vett családja vagy gyermekei, akikért aggódnia kellene. A feleségével, Claire-rel rendhagyó, nyitott házasságban él és a szövetségük sokáig kikezdehetetlen. Az egyetlen karakter, akivel Frank szívélyes, már- már baráti viszonyt ápol, az Freddy, a lerobbant, de mesés hamburgereket készítő bisztró tulajdonosa, aki egy apa- figurát is jelent számára. A férfi felmenőikhez való viszonyáról egyébként csak akkor tudunk meg többet, amikor a harmadik évad első epizódjában, a protokoll kényszere miatt meglátogatja az apja sírját, ami egyáltalán nincs kedvére: „De itt kell lennem, mert néha olyan dolgokat is meg kell tennem, amik emberibbnek mutatnak”- mondja ezt a kamerába, miközben levizeli a sírt, amikor egyedül marad mellette, ami a férfi terhelt gyerekkorára utal. Az időperspektívában való gondolkodás a pszichológiában egy olyan, tudattalan folyamatot jelöl, ami a személyes és interperszonális tapasztalatokat időbeli kategóriákba sorolja. Eszerint „egy adott időperspektíva meghatározza, hogy az egyén szubjektíven hogyan érzékeli az idő múlását, (...), valamint mennyire nyomasztja az idő”¹²⁶. A Sötét Triáddal összevetve, a többfajta időperspektíva közül Underwood- a sírnál tanúsított arroganciáját tekintve- a *múltnegatív időperspektíva* szerint tekint vissza a gyerekkorára: „a machiavellianus egyének gyerekkorukat instabillnak, kiszámíthatatlannak, nehéznek és a család jó szocioökonómiai státusza ellenére stresszesnek élik meg. A pszichopátia vonással rendelkezők hasonló mintázatot mutatnak, azzal a különbséggel, hogy náluk a család anyagi helyzete sem volt jó”.¹²⁷ Underwood-ra ezek alapján a pszichopata jegyek jellemzőek, ha azt vesszük, hogy a családja szegény volt, apja pedig korán belehalt az alkoholizmusba.

¹²⁵ Blake Snyder: *Save the Cat: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Michael Wiese Productions. 2005.

¹²⁶ Kövi i.m.62.

¹²⁷ Kövi i.m.63.

Más antihősökkel ellentétben (Tony Soprano, Ray Donovan, Don Draper) Frank-nek a gyerekekkel sincsen kapcsolata és csak kinevetteti magát, amikor saját tónusában próbál beszélgetni velük egy kampányrendezvény során. Az egyik legfontosabb tulajdonság viszont, amiben hasonlít a többi antihősre, az a végletes egoizmus és az az elszántság, amivel a céljaira tör és megszerez mindent, amiről úgy gondolja, hogy jár neki. „Az Underwood-ok története, egyfajta hatalom-pornó. Életre keltik a fantáziánkat és egy tiltott utazásra visznek, amelyre titokban mindannyian vágyunk”¹²⁸- írja Lloyd Sederer a Huffington Post kritikusa arról a fajta furcsa csodálatról, amit az Underwood házaspár vált ki a nézőből. Az antihős már nemcsak maffiafőnök, megtévedt zsaru vagy sorozatgyilkos lehet, hanem fehérgalléros reklámszakember, kongresszusi képviselő vagy épp maga az Egyesült Államok elnöke.

5.3. KOMPLEXITÁS ESZKÖZEI ÉS A TELEVÍZIÓS „FÉLRE”

A nagyfokú szerializáltág mellett további eszközök is segítik a sorozat komplexitását, illetve Frank Underwood karakterének építését. Ezek közül az egyik az, amit a dramaturgia Csehov pisztolyának hív, miszerint ha a színpadon van egy fegyver, az a darab során előbb- utóbb biztosan el fog sülni. Ez a sorozat működésére lefordítva azt jelenti, hogy a sok különböző súlyú történet-szál közül a nézőnek kell eldönteni, vajon melyik válik később fontossá, ami folyamatos, aktív figyelmet igényel. Mittell, Seymour Chatman-re hivatkozik, aki a történetmesélés során különbséget tesz a főtémák, tehát a történet magja (*kernel*) és a melléktémák (*satellites*) között, amik kis bolygókként haladnak a fő történet-szál mellett. A főtéma a sztori lényeges részeit hordozza, ez maga az oksági lánc, amit nem lehet megváltoztatni anélkül, hogy a történet lényege ne változzék. A melléktémák a történet alakulásában kevésbé lényegesek, akár el is hagyhatóak, viszont ezek adják meg a mű igazi textúráját, tónusát, hangulati gazdagságát¹²⁹. Csehov pisztolya ebben a kontextusban azt jelenti, hogy egy- egy mellékesnek gondolt jelenetről, szereplőről vagy információról kiderülhet egy későbbi epizódban, hogy valójában a főtéma része és nagy hatással lesz a történet alakulására. A narrativitás komplexitása itt abban áll, ahogy az alkotók elhelyezik ezeket a „pisztolyokat” a történet színpadán, Ez a nézőt folyamatos, aktív figyelemre sarkallja, mert az ellenségekből

¹²⁸ Lloyd I. Sederer: Evil-Marvelously Portrayed- Why Do You Watch 'House of Cards'? .Huffington Post. 2017.12.06. (https://www.huffpost.com/entry/house-of-cards-review_b_4893491) Utolsó letöltés: 2020.04.02.

¹²⁹ Seymour Chatman: Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, Cornell University Press, 1978. in: Mittell: *Complex TV*. 24.

szöveteges lehet és néha még Frank sem biztos abban, hogy kit tekinthet hívének, de a politikai zsargon használata sem könnyíti a megértést, és a számos szereplő beazonosítása is figyelmet igényel. Az epizódok során a néző megtanulja, hogy minden részletre figyelnie kell, mert semmi nem az a történetben, aminek látszik, hiszen a hatalomnak ezen a pályáján folyamatosak a háttéralkuk és az árulások.

„A történet információinak a műben rejtve maradó hálózata a befogadót különféle hipotézisek kialakítására sarkallja. Egy hipotézis vonatkozhat akár olyan múltban történt eseményre is, amelynek pontos meghatározására még nem került sor. Sternberg ezt nevezi kíváncsiság-hipotézisnek”- írja Bordwell a *Narration in the Fiction Film (Elbeszélés a játékfilmben)* című művében¹³⁰. Ez a kíváncsiság is hozzájárul a tárgyalt sorozat komplex nézői élményéhez. „A néző vágya, hogy a történetről minél többet megtudjon, ez a narratívák befogadásának egyik fő motívuma”- írja Mittell¹³¹. A *House of Cards*-ban a szereplők múltjáról és kapcsolatairól kevés információt adagolnak az írók. A sorozat elején megtudjuk, hogy Underwood demokrata képviselőként, az ismeretlenségből érkezett Washingtonba, de minden más fokozatosan derül ki a néző számára az elszórt információ morzsák, a személyes viszonyok milyensége vagy akár Underwood saját közlései alapján. Más sorozatokkal, például a *Mad Men*-nel ellentétben, az alkotók itt nem élnek olyan eszközök, mint a flashback adta lehetőségekkel, megmutatva a főszereplő múltját, így itt nem irányítják a jelenben a nézők fókuszát.

A quality tv egyik fontos jellemzője, a mozi képi világát idéző vizualitás szintén a *House of Cards* sajátja. A narratíva komplexitását tovább erősíti, ahogy a képek a hatalom hideg, számító világát acél színekkel, hűvösen elegáns belsőekkel, uniformis szerű kiskosztümökkel és öltönyökkel is visszatükrözik. David Fincher producer és az első két rész rendezője, filmjei jellegzetes képi világát hozta át a sorozatba. RED Epic kamerát használtak, akárcsak a játékfilmekben, aminek tiszta, éles képei egy steril tónust kölcsönöznek a képeknek. Szintén Fincher filmjeire jellemzően az operatőr (Igor Martinovic) a színtartomány kékes színeit a hidegebb, acélszürke felé hangolta, míg a meleg színeket inkább a spektrum sárga irányába toltta el¹³². A lehetőség, hogy a játékfilmes rendezők ugyanolyan technikai körülmények között dolgozhatnak a kisképernyőre, mintha vászonra szánnák a végterméket, itt is annak bizonyítéka, hogy a mozi világból érkező művészek nem kell, hogy korlátozva érezzék magukat, mivel a

¹³⁰ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. (Ford.: Pócsik Andrea). University of Wisconsin Press, 1985.50.

¹³¹ Mittell i.m. 170.

¹³² Robert Hardy: 'House of Cards' DP Reveals the Camera & Lighting Techniques of the Popular Netflix Series. *No Film School*. 2014. NoNetwork. 18 June 2016. <http://nofilmschool.com/2014/03/house-of-cards-dp-camera-lighting-secrets-netflix-red-epic> Utolsó letöltés: 2021.03.01.

technika már semmilyen különbséget nem jelent a televízió és a film médiumai közt. Jó példa erre, hogy nagyon sok jelenet sötétben játszódik, ami régebben elképzelhetetlen volt a televíziós produkciók esetében, itt viszont a sorozat több jelenete is csak a játszó mobiltelefonok arcra vetett fényével van világítva. Az arcközelik beállításai sem mindig a tankönyvi példát hozzák, ahogy a szereplők erősen profilban, ellenfényben beszélnek a másikkal, ami jól rímeli a történet narratívájára, hiszen ahogy a politikusok sem fedik fel mindig minden kártyájukat, úgy ennek a világnak a képi leképezése sem mutat meg mindent tökéletesen tisztán, ami a kisképernyő vizualitásában szintén szokatlan volt eddig.

A narratív komplexitás egy másik, igaz már sokszor látott eszközt is használja a sorozat, de mégis Frank Underwood figurájának egyik meghatározó kelléke lett. „Vadássz, vagy téged vadásznak le!”. Ezt a mottót a néző a már említett kutya- jelenetben, rögtön a sorozat elején megismeri (9.kép). Frank ekkor felénk fordul és a kamerába beszélve kommentálja azt, amit tesz: „Kétféle fájdalom létezik. Az, amelyik erőssé tesz és a haszontalan, amely csak szenvedést okoz. Nincs türelmem a haszontalan dolgokhoz. Az ilyen pillanatokban kell valaki, aki cselekszik, aki teszi, amit kell, még akkor is, ha kellemetlen. (Itt megfojtja az állatot.) Tessék. Nincs több fájdalom”.



9. kép Frank Underwood és a kutya (képen kívül).

Már az első percekben megismerjük Underwood kegyetlen természetét és a sorozat rögtön az első jelenetben használni kezdi azt a dramaturgiai eszközt, melynek során a szereplő, lebontva a képzeletbeli negyedik falat, a nézőhöz fordulva beszél. Mintha III. Richárd szólna hozzánk a színpadról: „Úgy döntöttem, hogy gazember leszek s utálom e kor hiú gyönyörét”.¹³³ A férfi direkten kamerába való beszéde bevonja a közönséget, miközben feltárja azt a machiavelliánus filozófiát, ahogy gondolkodik. Frank egyetlen ambíciója, hogy akár lépcsőfokról lépcsőfokra

¹³³ Shakespeare,W.(1592).III. Richárd.(Ford.: Vas István).

felmásszon a ranglétrán és bármilyen áron megszerezze a hatalmat. „A pénz csak porladó téglá, de a hatlom az a kő, amire évszázadokig építhetünk”- mondja. Már az első pillanattól nyilvánvalóvá válik, hogy számára a hatalom jelent mindent, amit saját politikai befolyásával és azokkal a praktikákkal akar elérni, melyeket Washington tanított meg neki az évek folyamán. Frank egy szívesség-bankot épít ki, amiből időről- időre, a legfontosabb pillanatokban kivetheti a szükséges tőkét. „Machiavelli és Underwood megegyezhetnek abban, hogy a hatalom nehéz helyzetbe kerül egy olyan világban, ahol az erkölcs és a politika egymástól független fogalmak”¹³⁴ – írja Michael Cunningham. Frank olyan politikai pozícióba navigálja magát, amiből saját céljai szerint manipulálhat másokat és egyre előbbre jut a hatalomban. A férfi azonban nem tudná elérni a céljait, ha nem lennének olyan segítők, mint Claire, a felesége, illetve Doug Stamper a vele végtelenségig lojális asszisztense. Mindketten az antihősök sorát gazdagítják, de Doug csak mint konspirátor, akit nem érdekel a politikai karrier, miközben nélkülözhetetlen szereplővé és Frank minden titkának tudójává válik. Claire, a feleség szerepe viszont- ahogy egy későbbi fejezetben látjuk majd- váratlan irányokat vesz, hogy aztán ő maga is saját jogú, női antihőssé váljon.

Már említettem azt a módot, ahogy az alkotók a Shakespeare drámák néhány jól bevált történetvezetési eszközét használják. Az *Othello*-ban¹³⁵ Jágót a harag motiválja további gonosz tettekre, amikor ura egy másik társát lépteti feljebb a rangsorban. Ugyanígy vívja ki Frank bosszúvágyát a sorozat elején az Egyesült Államok akkori elnöke, amiért megfosztja a férfit a számára beígért kormánypozíciótól. Szintén az *Othello*-ból ismerős motívum, ahogy Claire Underwood elplántálja a féltékenységet a First Lady-ben férje, az Elnök iránt, így gyengítve a szövetségüket és megadva az első lökést házasságuk széthullásához. A másik Shakespeare dráma, mely látható nyomot hagy a *House of Cards* cselekményén, a *Macbeth*. Ahogy a drámában, úgy a főszereplők itt is elrejtik az igazi énjuket. Sokszor, mintha a sorozatban is Claire, a feleség lenne a tetteik értelmi szerzője és Lady Macbeth tanácsait adná a férjének: „Legyen: minő az ártatlan virág, S valód: kigyó alatta!”¹³⁶ Szintén Lady Macbeth figuráját idézi, ahogy Claire feláldozza a hűség, az anyaság és a gyengédség iránti vágyait a végső hatalmi célok érdekében. Az utolsó és már említett párhuzam Shakespeare műveivel Frank és III. Richárd figurájának hasonlósága, melynek az alkotók egy jelenetben is tisztelgnek, amikor

¹³⁴ Dr. Michael Cunningham: House of Cards: Making Machiavelli Modern. *Lewis University, Faculty Forum*, 2014.02.18. (<http://www.lewisu.edu/experts/wordpress/index.php/house-of-cards-making-machiavelli-modern/>) Utolsó letöltés: 2020.05.17.

¹³⁵ William Shakespeare: *Othello*. 1604.

¹³⁶ William Shakespeare: *Macbeth*. 1603. (Ford.: Szász Károly).

szintén a híres „Rosszkedvünk tele...”¹³⁷ kezdősorokat, bár nem Frank, hanem az orosz elnök által idéztetik az egyik epizódban. A *III. Richárd* megfilmesített változataiban a szereplők hasonló módon a kamerába beszélnek, ahogyan a *House of Cards* BBC változatában Urquhart figurája is (10.kép).



10. kép *III. Richárd*(1955)-Lawrence Olivier, *III. Richárd* (1995)-Ian McKellen, *House of Cards* (1990,BBC)-Ian Richardson

Ahogy a tragédia kezdő monológja, úgy Frank figurája is a színházi „félre” eszközt használja, melynek során a szereplő lebontja a néző és a közte húzódó képzeletbeli negyedik falat, kifordul és megszólítja. Ez a megoldás nemcsak a színházban használatos, a játékfilm is él vele, gondoljunk csak a magyar filmtörténet fontos darabjai közül Gothár Péter *Ajándék ez a nap* (1979) című filmjére. A televíziós sorozatok műfajában leginkább a vígjátékok és a szituációs komédiák használják ezt az eszközt. Ennek egyik legnyilvánvalóbb fajtája, amikor a szereplők a történetet megszakítva egyenesen a nézőhöz fordulva beszélnek. Jellemző példák erre a BBC *A hivatal /The Office* (2005-2013)/, vagy később a *Modern család /Modern Family* (2009-2200)/ című komédia sorozatok, ahol a szereplők, interjú szituációkban, időről- időre kommentálják a látottakat a néző számára. Ha az antihős sorozatokból akarunk példát hozni, akkor csak hasonló példákat találunk, mint a *Dexter* vagy a *Mr. Robot* (2015-2019), ahol ez a hatás hasonló módon jelenik meg, de a szereplők csak narráció formájában beszélnek kifelé, de képileg nem bontják le a negyedik falat. A *House of Cards* főszereplője képpen is meglépi ezt, ami néha csak egy sokatmondó pillantás, máskor pedig akár hosszú tiráda formájában történik (11.kép).

¹³⁷ Shakespeare,W.(1592).*III. Richárd*.Ford.: Vas István.



11. kép Frank Underwood (Kevin Spacey) a nézőhöz beszél.

A második évad első részében Frank végig negligálja a nézőkkel való beszédet. Ugyanebben a részben, miután a metrószerelvény alá löki Zoey Barnes-t hazamegy, ahol Claire-rel boroznak lefekvés előtt. Amikor a nő kimegy a szobából, Frank egy pillanatnyi szünet után felénk fordul és megszólal: „Azt hiszik, megfeledkeztem magukról? Vagy talán azt remélték?” Ezután elmeséli, miért ölte meg a lányt, aki kezdett a fejére nőni és veszélyt jelenteni számára. Végül így fejezi be: „Jó újra látni Önöket!”. Az „Önöket” megszólítás után már nem értelmezhetjük az elhangzottakat hangos gondolkodásnak vagy maga elé nézve, általános filozofálgatásnak, mint például Rust Cole- tól a *True Detective*- ben. Ez egyértelmű megszólítás felénk, a történet „belsejéből”. Bár eddig a nézőhöz való kiszólást csak Shakespeare-rel kapcsolatban említettem, de felmerülhet Brecht V-effektje is, ahol a nézővel való kapcsolatfelvételnek éppen az a lényege, hogy elidegenítsen a színpadon zajló történettől, folyamatosan eltávolítva azt a nézőtől, hiszen, amikor direkt módon szólnak ki hozzánk a történetből, ezzel egyértelműen azt jelzik: „ti nem vagytok részei annak, amit láttok”. „A nézők a *House of Cards* esetében ezzel együtt mégis bevonva érzik magukat, mert egyfajta „mediatizált közelség” jön létre köztük és Frank között”- írja Sandrine Sorlin a *Negyedik fal lebontása*¹³⁸ című tanulmányában, melyben részletesen elemzi Frank Underwood kifelé irányuló kommunikációját. Sorlin „konstruált kötődésnek” hívja ezt a fajta közeli kapcsolatot, melynek során a néző „különösen szoros kapcsolatba helyeződik a közlővel”.¹³⁹ Sorlin az egyszerű kamerába fordulás mellett nagy jelentőséget tulajdonít a konkrét „ön”, „önök” megszólításnak, mert szerinte nyelvi hatás szempontjából ez fontos alapja a nézői bevonódásnak. A néző, a főszereplő egyetlen bizalmasává válva szinte kivételezettnek érezheti magát, hogy minden pillanatban tisztában

¹³⁸ Sandrine Sorlin: Breaking the fourth wall: The pragmatics of the second person pronoun in House of Cards. Laure Gardelle-Sandrine Sorlin. *The Pragmatics of Personal Pronouns*. John Benjamins Publishing, 2015. 125-145.

¹³⁹ Sorlin i.m. 135.

lehet azzal, mikor csal, hazudik, mikor mit érez és miről, mit gondol, tehát a politika sötét játszmáit bemutató történetben az egyetlen „szereplőként” tudhatja az igazságot.

Az eddigiekben elemzett antihősök, mint McNulty a *Drót*-ból vagy Rust Cohle a *True Detective*-ből, a hatalom és a törvény innenső oldalán állva, ha vétettek is hibákat a módszereikben, az antihős jelzõt nem immorális mivoltuk miatt érdemelték ki. Frank Underwood figurája intézményileg továbbra is a hatalom és a törvény innenső oldalán áll, de már csak színlelten. Az ő karaktere átvezet a végletesen és végzetesen immorális antihősök világába.

6. IMMORÁLIS ROSSZFIÚK

6.1. MAFFIÓZÓK

„Dr. Kupferberg: Mit gondolsz, miért szeretjük a hullámvasutat? Vagy a horrorfilmeket?”

Dr. Melfi: Mert az ember vágyik arra, hogy elhatalmasodjon rajta a rémület, de következmények nélkül.

Dr. Kupferberg: Így van. Egy maffiózó kezelése lehetővé teszi, hogy átélj valamennyit az ő életének izgalmaiból...következmények nélkül.”

Maffiózók

Az HBO *Maffiózók* című sorozata 1999- ben jelent meg a képernyőkön hatalmas kritikai és nézői sikert aratva, mára pedig már kultikus státuszba lépett. A főszereplő Tony Soprano (James Gandolfini) egy New Jersey- ben élő olasz- amerikai család feje. Bár a „család” mint fogalom itt kétértelmű, hiszen saját neutrális közege mellett egy kiterjedt maffiacsaládot is vezet, az illegális és erőszakos cselekmények fedőtevékenységként pedig hulladékfeldolgozással foglalkozik, emellett pedig egy éjszakai bár is üzemeltet. A sorozat azt a kettősséget mutatja be, ami Tony tisztességesnek tűnő családfői és immorális maffiavezér léte között feszül. Közben a férfi a pszichiáterével, Dr. Jennifer Melfi-vel próbálja feldolgozni a pánikrohamait, amik a szorongás és depresszió eredményeként törnek rá. A sorozat megjelenését követően a kritikusok kiemelték annak televízóra hangolt, mozifilm szerű stílusát, illetve leginkább az erőszak kérdésének kezelését, valamint a bonyolult családi viszonyok feldolgozását a férfi főszereplő és a női karakterek viszonyát illetően.

„Ezek a szörnyű, romlott teremtmények az antihősök új fajtái, akik megtestesítik a rothadó lelkű gonoszt”¹⁴⁰ - olvasható Amanda Lotz *Cable Guyz (Kábelhősök)* című könyvében az olyan karakterekről, mint *Dexter*, a *Drót* bűnözői vagy éppen vizsgálódásunk mostani alanya: Tony Soprano. A 2000-es évek közepétől ahogy sorra jelentek meg az antihős tematikájú sorozatok /pl. *Kemény zsaruk/The Shield* (2002-2008), *Ments meg!/Rescue Me!*(2004-2011)/ jogosan került elő a kérdés az erről szóló diskurzusban: „meddig lehet kitolni a kegyetlen hősökkel való azonosulás határait?”. Ha csak az erőszak jelenlétét és annak részleteit helyezük a középpontba, elkerülheti a figyelmünket az a fajta összetett történetmesélési technika, ami a

¹⁴⁰ Amanda D. Lotz:*Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*.New York,New York University Press.2014.65.

karakterek antiszociális és kriminális cselekedeteit fonja körbe. „A szélsőségek hangsúlyozása helyett fontos, hogy megértsük ezen sorozatok általános normáit és megfigyeljük a főszereplők közötti feltűnő hasonlóságokat”.¹⁴¹

Az eddigiekben korrupt vagy esetenként eltévelyedő rendőrökről, a hatalomra szomjazó, akár gyilkosságra is képes antihősökről volt szó, ebben a fejezetben viszont olyan főszereplőkhöz érkeztünk, akik napi szinten, saját gazdagodásuk, érvényesülésük érdekében gyilkolnak vagy öletnek meg másokat. Matthew Weiner, a *Maffiózók* egyik írója, illetve a *Mad Men* későbbi kreátora, egy kerekasztal beszélgetés során így jellemezte ezeket az új antihősöket: „A társadalmunknak mindig volt negatív odala is: ügyeskedők, gengszterek, csalók. Bizony létezik az antihősök Amerikája, ugyanakkor mégis ott van a társadalmi lelkiismeret is. Amikor egy ilyen karaktert nézel, mint Tony Soprano, azt mondd magadban: 'Mekkora bűnöző! Vajon én is képes lennék erre?' Közben persze azt is gondold: 'Remélem, történik vele valami rossz, mert tudom, hogy nagyon nem szabadna így érzem'”. Épp ez a kettősség van jelen Tony Soprano-t nézve: izgatottan nézzük, ahogy megteszi azt, amit a való életben mi nem mernénk, miközben mégis morálisan felsőbbrendűnek érezzük magunkat nála.

Az első fejezetben már említettem A.W. Eaton *Robust Immoralism* című tanulmányát, amiben az antihős sorozatok főszereplőinek kategorizálását a kegyetlen hős (*rough hero*) fogalmának bevezetésével finomítja. A tanulmány azt is elemzi, hogyan válhat az antihős erkölcsi deficitje a mű esztétikai érdemévé. Eaton szerint az antihős történetekhez való vonzódás nem is annyira a befogadóról, mint inkább a műről szól, illetve arról a szokatlan esztétikai teljesítményről, ami magában a mű immoralitásának kérdésében keresendő. Eaton „rendhagyó esztétikai teljesítmény”-nek nevezi, ahogy „egy mű eléri, hogy a nézők annak ellenére megértsék és befogadják, hogy amiről szól, ellentétes a meggyőződésükkel és az alapvető morális elveikkel. Tehát az ábrázolt erkölcsi mínusz éppen az esztétikai plusz lehet az alkotásban”.¹⁴² A tanulmány ennek alapján különbséget tesz egy műalkotás esztétikai és etikai értelmezése közt, hiszen „nem maga a műalkotás az, ami erkölcsi ítéleteink tárgya”. Eaton azt mondja, hogy a mű erkölcsi helyiértékét, annak perspektívájában kell szemlélni. Perspektíván, a mű saját értékrendjét kell érteni, annak belső, diegetikus világához igazodva. A diegetikus világhoz való értékrend az alapján írható le, hogy milyen ismérvekkel, tulajdonságokkal ruházta fel azt az alkotó annak megfelelően, hogy a befogadóban milyen érzeteket kíván kelteni vagy éppen elaltatni. Ez a

¹⁴¹ Lotz i.m.65.

¹⁴² Eaton i.m. 281.

perspektíva már lehet a morális ítéletek tárgya és egyértelműen jelzi a mű értékrendjét a közönség számára.¹⁴³

A fenti érvelésre példa lehet a sorozat legelső epizódja, melyben Dr. Melfi megkéri a Tony-t, hogy mesélje el, mi történt vele aznap. A férfi egy kis hezitálás után azt mondja, egy ügyfelével találkozott. A kép ekkor az aznapi eseményekre vált és látjuk, ahogy Tony és unokaöccse, Christopher, egy üzletfelükhöz tart, hogy behajtsák tőle a pénzt, amivel tartozik nekik. A férfit, aki az adósuk, épp egy parkban látják meg a szeretőjével. A jelenet ekkor visszavált Dr. Melfire, aki arra a félve feltett kérdésére, hogy mit csináltak ezután az üzletfelével, Tony-tól azt az eufemisztikus választ kapja, hogy „kávéztunk”. A kép most ismét azt mutatja, ahogy a parkban Tony-ék követni kezdik a férfit az autóval, aki riadtan dobja el a kezében lévő kávé és futni kezd az őt üldöző autó előtt. A jelenet alatt egy vidám rock and roll szám szól az ötvenes évekből, ami komikussá teszi ahogy a férfi menekül és mindenki őt nézi. Aztán Tony elüti őt az autóval, a férfinak pedig eltörik a lába. A zene leáll, Tony pedig kiszáll és Christopher-rel együtt tovább rugdossák a férfit, aki ezek után már egész biztosan kifizeti az adósságát (12.kép).



12. kép Tony elmeséli a találkozást Dr. Melfi- nek.

A jelenet mosolyt csal a néző arcára, mert a rendezés, a zene és a szereplők játéka ezt váltja ki belőlünk. Eközben persze mi is tudjuk és az alkotók sem akarnak mást sugallni, hogy Tony-ék cselekedete helytelen, durva és egy pénzügyi vitának nem ez az elintézési módja. Egy felületes értelmezés viszont azt a tanulságot vonhatná le, hogy egy humoros jelenetet láttunk, melyben az adós elnyeri méltó büntetését, az üldözőknek pedig igaza van. Ennek megfelelően a rettegett hollywood-i cenzúra törvénye, az 1930- as Hays Code¹⁴⁴ hasonló esetben- írja Eaton- így

¹⁴³ Eaton i.m.282.

¹⁴⁴ Hollywood első, önkorlátozó szabálygyűjteménye, közkeletű nevén a Code (szabályzat) 1934 és 1968 között volt érvényben.

ítélkezett volna: „a mű az együttérzésünket a bűncselekmény, jogsértés vagy a gonosz oldalára állítja”, holott pontosan értjük, hogy az alkotóknak épp az a célja, hogy a befogadó egy másik morális perspektívából tekintsen a jelenetre.

Ahhoz, hogy megértsük, miben is különbözik az a kétfajta forma, amivel egy mű morális értékrendjét meghatározhatjuk, Eaton egy képzőművészeti alkotást, Tiziano *Európa elrablása* című festményét hozza példának¹⁴⁵. Szerinte egy mű morális értékrendje *külső* (*extrinsic*), amennyiben a morális ítélet *nem* része a mű (előbbieken értelmezett) perspektívájának, tehát az erkölcsi véleményalkotás nem is szándéka az alkotónak. Tiziano festménye erotikus módon mutat be egy nemi erőszakot és bár a mai erkölcsi felfogásunk szerint természetesen elutasítjuk az abúzust, de a festmény maga nem is kívánja ilyen fajta erkölcsi ítélet tárgyává tenni a mitológia esetet. Az említett műnek nem célja, hogy morálisan helyeselje vagy elítélje a jelenetet. Mindenfajta erkölcsi megközelítés nélkül, egy egészként kell rátekinteni. Eaton-veleményem szerint joggal- azt állítja, hogy a példában félrevezető lenne a nemi erőszak huszonegyedik századi erkölcsi megítélését alapul venni egy mitológiai jelenetet ábrázoló kép esetében.

Ennek ellentéte, amikor *belső* (*intrinsic*) erkölcsi értékrendről beszélünk. Ilyenkor a mű el is várja a befogadótól a mérlegelést, tehát az alkotó saját morális ítélete része a mű perspektívájának. Eaton erre a belső erkölcsi értékrendre is két szemléletes példát hoz: Picasso *Guernicá-ját*¹⁴⁶ és Nabokov *Lolita-ját*¹⁴⁷. A Picasso festmény pontos értelmezésének kiindulópontja, hogy a befogadó egyértelmű morális felháborodást érezzen a fasiszták által lebombázott baszk falu tragédiája miatt. Amennyiben a befogadó érintetlen marad vagy helyesli a történetet, úgy nem érti a kép lényegét és így további nagyszerű részleteit sem tudja értelmezni. Nabokov *Lolita-jában* Humbert, a főhős pedofil karakterét egyértelműen morálisan visszataszítóknak tekinthetjük. Ha az olvasó közömbösen viszonyul Humbert tetteihez vagy számára tetszetősnek gondolja azokat, akkor nemcsak, hogy a mű lényegét nem érti meg, de azt sem, mi teszi fontos irodalmi remekké a *Lolita-t*. Az egyértelmű műfaji különbségek ellenére a két mű hasonló abban, hogy mindkettőt a *belső* erkölcsi értékrendje alapján értékeljük. Ezen túl viszont fontos az is, hogy maguk a perspektívák különböznek: a *Guernica* elutasítja azt a borzasztó eseményt, amit ábrázol, míg a *Lolita* Humbert-t kedvesnek, szimpatikusnak írja le. Így, amíg a *Guernica* belső értékrendje morálisan csodálatot érdemel, hiszen elítéli az ártatlan

¹⁴⁵ Tiziano, V. (1562). *Európa elrablása*. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

¹⁴⁶ Picasso, P. (1937). *Guernica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

¹⁴⁷ Nabokov, V. (1955). *Lolita*.

falu lebombázását, addig a *Lolita* belső értékrendje immorálissá válik azáltal, hogy egy olyan perspektívából ábrázolja a férfit, amivel szerethetőnek és tiszteletre méltónak mutat egy pedofil erőszaktevőt, amit az olvasó is tud. Itt ér el Eaton a végkövetkeztetéshez: „Amíg az *Európa elrablása* nem várja el a szemlélőtől az immorális értelmezést a jelenet tartalma miatt, addig a *Lolita* olvasóinak tudni kell, hogy a mű egy immorális belső perspektívából íródott. Csakis ebben, az utóbbi esetben válhat a morális deficit a mű esztétikai erényévé”.¹⁴⁸

Tony Soprano a maga történetében sok ilyen helyzetet hordoz, hiszen a sorozat perspektívája egy immorális belső értékrend alapján tekint rá. Tony például a színesbőrűekkel kapcsolatban egyértelműen elvakult, rasszista nézeteket vall. Ez különösen akkor kerül felszínre, amikor a lánya egy fekete fiúba lesz szerelmes az egyetemen. A férfi folyamatosan ellenzi a kapcsolatot, de Meadow-t nem érdeklik apja nézetei, emiatt folyton konfrontálódnak is. Egy reggel a lány arra panaszkodik az anyjának, hogy az egyetem könyvtáránál ellopták a kerékpárját. A kávéját kortyolgató Tony rákérdez, miről beszélnek és amikor Carmela, a feleség elejti, hogy a szomszéd gyerekek látták, hogy a tolvajok feketék voltak, Tony diadalmasan veti a lány szemére, hogy lám, ő mindig mondta, ilyenek ezek a feketék.



13. kép Tony, Meadow és Carmela beszélgetése.

¹⁴⁸ Eaton i.m. 283.

Meadow, természetesen rasszista és képmutató reakciónak tartja ezt és felvilágosítja az apját, hogy a bűnözés nem faji, hanem az egyén anyagi helyzete által meghatározott kérdés, amivel viszont Tony nem ért egyet és arra hivatkozik, hogy a feketék bűnözéséről még az FBI is beszélt a tévében. A jelenetben dupla csavar, hogy az FBI emberei eközben egy kisbuszból hallgatják le a többszörös gyilkos, olasz bevándorlóktól származó maffiafőnököt, aki épp a fekete biciklitolvajok veszélyességéről oktatja ki a lányát. Eaton felosztása szerint ez a jelenet a *Lolita* példájára rimelhetne, hiszen ezt is egy immorális belső értékrend alapján kell értékelni. Az alkotók természetesen nem azért adnak Tony szájába rasszista gondolatokat, mert ők is így vélekednek (Humbert-t sem azért ábrázolja kedvesnek Nabokov, mert szerinte elfogadható a pedofília), hanem azért, hogy így jellemezzék a férfi korlátoltságát és butaságát. Eközben a néző is tudja- ahogy Humbert-ről is az olvasó-, hogy a férfi gondolatai társadalmilag helytelenek és rasszisták. A jelenet humora és összetettsége tehát az Eaton által is említett morális deficiten alapul.

6.2. MEGISMERNI TONY-T

Ahogy már említettük, Mittell szerint¹⁴⁹ az antihős narratívák előszeretettel használják a relatív erkölcs (*relative morality*) eszközét, melynek során egy kétes erkölcsű karakterrel szembeállítanak nála még taszítóbb, gonoszabb karaktereket, hogy ezáltal a főhős tettei megbocsáthatóbbnak tűnjenek. A *Maffiózók*-ban nehéz lenne azt mondani, hogy Tony Soprano tettei fikarcnyival is etikusabbak lennének, mint a körülötte lévő maffiatagoké, de a sok-sok részen keresztül ívelő megismerési folyamatban úgy tekintünk rá, hogy - hozzájuk viszonyítva - jobban megérdemli a kötődésünket, mint a többi bűnöző. A doktornővel folytatott terápián részről-részre kiderül a bűnözővé válásáról szóló személyes története, miközben feltárulkoznak saját morális dilemmái és a pánikrohamok okai, melyek ezekből a belső konfliktusaiból vezethetők le. Peter Russell forgatókönyvíró egy interjúból arról beszél, miért szeretjük Tony Soprano-t annak ellenére, hogy valójában egy szörnyeteg.¹⁵⁰ Russell szerint a magyarázat a terápiában és az első évadban keresendő, hiszen ezek folyamán derül ki, hogy Tony az anyjától, Liviától, milyen mély sebeket kapott. Russell még egyet tovább lép és azt állítja, hogy éppen ebben keresendő a gonosz antihősök iránt érzett lehetséges szimpátia gyökere: az antihősök

¹⁴⁹ Mittell: *Complex TV*.143.

¹⁵⁰ Peter Russell: *The Big Secret To Writing An Anti-Hero-interview*.2018.10.15.

(<https://www.youtube.com/watch?v=r6FalAefujk&list=PLuJUV3gQjP0xH7jhUhfR1b0JehCONPiPF&index=53&t=0s>) Utolsó letöltés:2020.04.27.

normális emberek voltak, akik valamilyen ok miatt szörnyeteggé váltak és mi épp emiatt az ok miatt érzünk velük együtt. Russell szerint Tony tehát a szörnyű anyjától kapta a sebeit és ezektől válik a néző számára érdekessé, tehát részben az ezzel kapcsolatos empátiánk miatt is tudunk együttérezni vele

A Tony Soprano iránti nézői bevonódás nagyban köszönhető a sorozat egyik legnagyobb írói találmányának, a Dr. Melfi-vel történő terápiás beszélgetéseknek, melyek során folyamatos magyarázatokat és reflexiókat kapunk a férfitől magától. Már a sorozat legelső epizódja is Dr. Melfi-nél, a kezelőjének váróhelyiségében játszódik. Tony-t látjuk egyedül, csendben várakozni, miközben egy női aktot ábrázoló bronzszobrot nézeget (14.kép).



14. kép A sorozat első jelenete: Tony Soprano várakozik Dr. Melfi irodájában.

Tony akár magazinokat is lapozgathatna vagy bármilyen más tárgyat mutathatnának itt, de az alkotóknak céljuk volt ezzel. Már az első jelenet, első képe azt sugallja, hogy Tony fő problémája a családja nőtagjaihoz és általában a nőkhöz való viszonya. Aztán belép a doktornő és megkezdődik az évadokon át tartó terápia, melyben Melfi nézőpontja leginkább a nézők szemszögéhez áll a legközelebb azáltal, hogy talán ő az egyetlen karakter, akinek semmi köze nincs a maffiához. Társadalmi háttérével és műveltségével közelebb áll a célközönséghez, mint a maffiafőnök. Amikor Melfi fogadja a férfit, az előzetes tájékozódásból tisztában van azzal, hogy kivel is áll szemben. A terápia során a nő maga is különböző érzelmi fázisokon megy keresztül a pácienséhez való viszonyában, ami sokszor leköveti azt a dinamikát, ahogyan mi, nézők érzünk éppen Soprano iránt. Dr. Melfi karaktere közvetítőként működik a néző és Tony között. A nő, helyzetéből adódóan megkérdezheti, mi a férfi igazi foglalkozása, vagy nincs-e lelki furdalása a tettei miatt vagy azért, ahogy másokkal bánik. Felteszi a mi kérdéseinket, mert kíváncsi arra, milyen lehet ez a tőlünk annyira különböző figura, akinek az életének a gyilkosság és más bűncselekmények természetes részét képezik. Furcsa ámulatban néz a férfire

és borzongással tölti el a befolyása, amit kicsiben ő is megtapasztal, amikor egy véletlen találkozás alkalmával, a felkapott étteremben az éppen ott vacsorázó Soprano azonnal asztalt szerez neki. Melfi fél Soprano-tól, ugyanakkor a nehéz gyerekkora és a zsarnok anya némi megértést csíhol ki belőle, így belőlünk is.

A doktornő környezete változó módon reagál arra, hogy professzionális lépés-e a nőtől egy ilyen páciens kezelése. Ennek egyik fő megnyilvánulása egy jelenet, amikor egy baráti- szakmai vacsorán Melfi saját terapeutája, Dr. Kupferberg (Peter Bogdanovich, filmrendező játékában) elárulja a többieknek, ki is a nő egyik titokzatos betege. Amíg Tony Soprano és a nézők közti „közvetítőként” Dr. Melfi figurája szolgál, úgy az alkotók ezen a ponton a nő kollégáit és pszichiáterét használják, hogy most ők artikulálják felé a kétségeket, melyekkel ő maga is küzd a terápiát illetően. A beszélgetés elején az egyik kolleganő megemlíti egy tanulmányt, miszerint az analízis még segít is a bűnözőknek, hogy még jobbak legyenek, de ezt Melfi egy „A tanulmányok jönnek- mennek!” mondattal idegesen elüti. Amikor aztán az asztaltársaság számára kiderül, hogy Tony Soprano-ról van szó, az egyik kolléga pszichiáterhez nem illő módon, szinte gyerekes elragadtatásban tör ki afelett érzett örömeiben, hogy a nő az újságokból ismert gengsztert kezeli. Aztán pár jelenettel később már az ágyában, olvasás közben látjuk a nőt, ahogy a vacsorán említett pszichiátriai tanulmányt olvassa. A Yochelson- Samelow szerzőpáros, egyébként valóban létező, „*A bűnöző személyiség*” című¹⁵¹ írásából a kamera kiemeli az olvasott sorokat, amik Melfit láthatóan kétséggel és talán büntudattal töltik el: „A



15. kép Dr. Melfi a baráti vacsorán, majd a tanulmányt olvasva.

¹⁵¹ Samuel Yochelson- Stanton E. Samenow: *The Criminal Personality: A Profile for Change*. Jason Aronson, Inc.2000.

bűnöző új tudásával igazolja szörnyű tetteit... A terápia a nem- bűnözőknél hasznos lehet, bűnözőknél azonban csak egy újabb hazug cselekedetté válik” (15.kép).

Azáltal, ahogy a sorozat Tony terápiáját Dr. Melfi számára belső konfliktusnak mutatja be, indirekten azt a kérdést is felveti, hogy nézőként szabad-e magunkban legitimálni ezt a gengsztert? A doktornő bár többször, határozottan lesöpri magáról ezt a kérdést, de időről- időre ő is rádöbben, kivel áll szemben. Ilyen pillanat, amikor Tony fizikailag bántalmazza, mert Dr. Melfi feltételezi, hogy Tony anyja esetleg hajlandó lenne a férfit megöletni, vagy amikor a férfi odaszorítja az íróasztalhoz, miközben szerelmet vall neki, a nő pedig rémülten hebegve magyarázza, hogy lehetetlen, amit kér. Miután Melfit brutálisan megerőszakolják egy mélygarázsban, a nő Tony-val álmodik, aki az álomban egy rottweiler formáját ölti pórázon, neki pedig csak el kellene engedni, hogy Tony, a kutya képében széttépje a támadót. Nézőként talán azt szeretnénk, hogy Melfi mondja el Tony-nak, hogy az megbüntesse az erőszaktevőt, Dr. Melfi végül mégsem enged magában ennek a lehetőségnek és a kezelésen kitérő választ ad Tony-nak a nő sebeit firtató kérdésekre.

Ahogy a nézői viszony fajtáinál írtam, Vaage ezeket a történéseket nevezi a „valóság beköszönésének” (*reality check*), ami nézőként emlékeztet minket arra, hogyan viszonyulnánk mi is hasonló esetben Tony-hoz. A pozitív érzései és az empátiája mellett Dr. Melfi fél Soprano-tól. Az érzelmei folyamatosan a két véglet között mozognak: megérteni és segíteni neki vagy félelmében azonnal félbeszakítani a kezelést. Éppen ezért nem beszél a fenti példában a férfinék az őt megerőszakoló szatírról sem. Tudja, hogy Tony levadászná és megöletné azt az embert, de mint felelősen gondolkodó, törvénytisztelő polgár tudja, hogy ez helytelen lenne. Ahogy Bruce Plourde írja Dr. Melfi-ről¹⁵²: „Amíg mi nézők gyakran érezzük úgy, hogy Tony egyes bűntettei talán valahogy igazolhatóak, addig Melfi folyamatosan figyelmeztet bennünket arra, mikor szegi meg a férfi a társadalmi szerződés írott és íratlan szabályait. Ahogy analizálja a férfit, úgy folyamatosan értelmezi is számunkra a tetteit. Eközben Tony mindig támadásra kész, fenyegető attitűdje, a szexuális tartalmú utalásai mind abban erősítenek meg minket, hogy a való életben mi is szeretnénk hasonló módon távol tartani magunkat egy Tony Soprano szerű figurától”. A nő tisztán látja a következményeket, amikkel a kétesebb megoldás járna, így végül a helyes morális döntést hozza meg és nem árulja el, hogy megerőszakolták a garázsban. Így módon közvetve a nézők is érezhetik, hogy amennyiben ők lennének ebben a helyzetben, ők is

¹⁵² Bruce Plourde: *Eve of Destruction: Dr Melfi as Reader of The Sopranos*. In David Lavery (ed.) *Reading the Sopranos: Hit TV from HBO* (pp. 69–76). London: I.B.Tauris, 2006. 74.

hasonlóan nemet mondanának erre az eshetőségre. Az otthoni fotelből ugyanakkor ez az eshetőség is csábítónak tűnhet.

6.3.BREAKING BAD

„Kopogtatnak. A fickó kinyitja az ajtót és lelövik. Te ennek a pasinak gondolsz engem.

Hát nem. Én az vagyok, aki kopogtat.”

Walter White

A *Breaking Bad* főszereplőjének, Walter White történetének fő erénye annak a folyamatnak a bemutatása, melynek során a főszereplő hétköznapi hősből, antihőssé alakul. Az elemzett sorozatokban ez a típusú narratíva még nem szerepelt. Eddigi példáinktól eltérően ez a történet nem egy olyan antihős karaktert követ végig, aki már a sorozat első részében negatív személyiség volt. Walter White figurája nem eredendően gonosz. Karakterének változása, ami egyben a sorozat története is, azt meséli el, ahogy egy hétköznapi emberből rettegett gyilkos és drogbáró válik, mialatt szép lassan lerombol és elpusztít maga körül mindent és mindenkit, a tettei igazolására pedig az utolsó pillanatig csak azt hajtogatja: „Mindent a családomért teszek!”. A néző pedig eközben évadokon át a székéhez szegezve figyeli és egy ideig még szurkol is neki.

A média és az erkölcs kapcsolatáról szóló diskurzus részeként James Harold így ír, amikor azt elemzi, vajon morálisan káros-e a sorozatok ördögi karaktereivel szimpatizálni¹⁵³: „az olyan műsorok, melyek az erkölcsi reflexiók többféle lehetőségét kínálják, inkább hasznosak, mint károsak”. Harold nézete szerint az antihősökkel való azonosulás arra sarkallja a nézőket, hogy folyamatosan mérlegeljék a látottak során felmerülő etikai kérdéseiket, a történet követése pedig nem kompromittálja az erkölcsi érzéküket, hanem éppen ellenkezőleg, a való életben is segít a hasonlóan konfliktusos helyzetek megítélésében a történet bonyolult morális szövetének köszönhetően. Hogy ezt a bonyolult szövetet a *Breaking Bad* esetében megértsük, érdemes röviden vázolni a sorozat történetét. Kezdetben Walter-t, az unatkozó diákjai figyelméért küzdő kémiatanárként és szerető családapaként látjuk, aki feleségével, Skyler-rel, ha nem is minden konfliktustól mentes, de működő házasságban él. Miután tüdőrákot diagnosztizálnak nála, hogy betegen is eltarthassa a családját, a véletlenek összejátszásának köszönhetően drogot kezd gyártani. Vegyészti tapasztalatainak köszönhetően különösen magas tisztaságú metamfetamin kristályt tud készíteni. Az események Waltert kezdetben egy érzelmileg érthető karakterré teszik, akihez a nézők, főleg a hirtelen felfedezett betegsége és a családja iránti aggódása miatt

¹⁵³ James Harold: A moral never-never land: Identifying with Tony Soprano. In Sonia Massik-J.Fisher Solomon (ds.), *Signs of life in the USA: Readings on popular culture for writers*. Bedford, St. Martin's, 2011. 248.

megértéssel viszonyulnak. A kábítószerüzlet aztán lassan külsőleg és belsőleg is átalakítja Walter-t a saját maga által megkreált új személyiséggé, aki már Heisenberg-nek nevezi magát a drog szcénában és aki immár mindenre, akár gyilkosságra is képes, hogy megtartsa az alvilágban megszerzett hatalmát. Mindeközben a nézők, mintha mégsem utasítanak el a figurát, sőt az újabb és újabb akadályoknál azok sikeres leküzdését várják tőle. White karaktere Tony Soprano-val összehasonlítva szintén erőszakos és gonosz. A fent idézett James Harold éppen ezért teszi fel a kérdést, még a *Maffiózókkal* kapcsolatban: „A *Maffiózók* arra buzdítja a nézőit, hogy egy szörnyű figurával azonosuljanak. Helytelen tehát ezt a műsort nézni?”¹⁵⁴ A *Breaking Bad* történetét tekintve ugyanez a kérdés merül fel ismét.

Vince Gilligan, showrunner, így foglalta össze a sorozatot: egy átváltozás története.¹⁵⁵ Ezt hallva érthető, miért adták az alkotók rögtön az első rész egyik jelentében a főszereplő szájába a következő szavakat: „A kémia az anyag tudománya, én viszont inkább úgy tekintek rá, mint az átváltozás tudománya”. Sok elemzés idézi Gilligan mondatát, miszerint White története: „Mr. Chips átváltozása a Sebhelyesarcúvá”¹⁵⁶. A rövid jellemzés azt sugallja, hogy a történetben egy jó ember rossz emberré válik. Az első részben lezajlik egy incidens, melynek során Walter egy ruhaboltban móresre tanítja azt a fiút, aki a jelenetet megelőzően mozgássérült fiát bántotta. Megrugdossa és rátapos a fiú lábára, mondván szívesen segít, ha meg akarja tudni, milyen érzés mozgássérültnek lenni. Együtt érezhetünk Walter- rel, hiszen a felháborodása jogos, ugyanakkor érezzük azt is, hogy egy tanárnak talán mégsem ilyen eszközökkel kell megleckéztetni az agresszív diákokat. Walter későbbi karakterét tekintve már itt is sokat sejtető a jelenet lezárása, ahogy a férfi diadalittas arckifejezéssel néz a fiára, mintha azt mondaná: „Lám, ilyen is tudok lenni!”. Kérdés lehet tehát, hogy Walter már a film elején rossz volt-e, vagy ha nem, mi változott meg benne?

A sorozat kezdetén egy olyan embert ismerünk meg, akit egymás után kisebb- nagyobb megaláztatások érnek: részmunkaidőben dolgozik az autómosóban, ahol a főnöke durván bánik vele, a diákjai tiszteletlenül viszonyulnak hozzá az iskolában, egy házibuliban pedig még a sógora is kifigurazza mások előtt a férfiatlanságáért. Mivel Walter mindezeket szó nélkül tűri, akár gyáva embernek is tarthatjuk. Ahogy Jason Mittell-től már idéztem Tony Soprano-val

¹⁵⁴ Harold.i.m.246.

¹⁵⁵ Paul MacInnes: Breaking Bad creator Vince Gilligan: the man who turned Walter White from Mr Chips into Scarface. *The Guardian*. 2012.05.19. (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/may/19/vince-gilligan-breaking-bad>.) Utolsó letöltés: 2020.05.20.

¹⁵⁶ Mr. Chips a harmincas évek amerikai mozijának egy híres, joviális tanáralakja. *Goodbye, Mr. Chips* (Sam Wood, Sidney Franklin, 1939)

kapcsolatban: egy karaktert relativizációja a környezetéhez képest, fontos eszköz a nézői elköteleződés megteremtésében. Ez, a *Breaking Bad* esetében azért más, mert ahogy említettem, a sorozat első epizódjában Walter még nem egy antihős, legalábbis nem, a már említett, Eaton- féle kegyetlen hős (*rough hero*) értelemben. Az alkotók ugyanakkor a férfit folyamatosan a fent említett helyzetekbe navigálják, melyekből ő mégis erkölcsi fölénytel tud kikerülni, mint abban a jelenetben is, ahol a kocsimosóban egy iskolai tanítványa autójának a kerekét kell fényesre suvickolnia a mosó tulajdonosának megalázó parancsolgatása közben. A pozitív megítélést szolgáló helyzetek mellett az olyan, a relatív erkölcsösség érzetét segítő mellékszereplők is ott vannak, mint Hank, a már említett hangoskodó, agresszíven kommunikáló rendőr sógor is (akiről később kiderül, hogy ennél sokkal összetettebb személyiség), vagy Marie, a látszólag felszínes és pénzéhes sógornő, nem is beszélve Jesse-ről a legfontosabb szereplőtársról, aki drogdílerként bevezeti a férfit a kábítószer kereskedelembé. Az erős személyiségek mellett Walter szinte belesimul a háttérbe és nem is gondoljuk, hogy tud majd mást választani, mint a morálisan helyes utat. Walter ugyanakkor tehetséges, sőt zseniális kémikus, hiszen fiatalkorában résztvevője volt egy kutatásnak, ami Nobel díjat kapott, amit onnan is tudunk, hogy a reggeli tornák közben az erről szóló plakettet nézi bátorításként, ez pedig sokat elmond a benne dörömbölő tudományos kvalitásokról. Az első rész folyamán aztán elkészíti az első adag metamfetamin kristályt és az elnyomott ego felszabadul. Végtelen örömben tör ki, mintha kicserélték volna és ráeszmél, hogy az életéből hiányzott annak tudata, hogy saját sorsát irányíthatja és hogy a tettei változtathatnak a körülményeken. Ezek után azt érzi, nem folytathatja úgy az életét, mint eddig. „Végre felébredtem!”- mondja, mintha az eddigi élete csak egy rossz álom lett volna. Ahhoz képest, amilyen eddig volt, most a visszájára változik: a tétlenséget a tettek váltják fel. Amikor pedig megtudja a tüdőrák pozitív diagnózisát, ami más embert az elkeseredésbe hajszolna, Walter-t felszabadítja. „A feleségem héthónapos terhes egy gyerekkel, akit nem terveztünk. A tizenöt éves fiam születésétől sérült. Jómagam túlképzett középiskolai kémia tanár vagyok. Végignéztem, ahogy a kollégáim és barátaim minden elképzelhető módon elhúznak mellettem. Tizennyolc hónapon belül meghalok”. Ironikus módon azt gondolja, ezzel a halálos ítélettel minden tehertől megszabadul, hiszen a további tetteit nem korlátozza a felelősség terhe a maradék időre. A drogkereskedelemben való részvétel egy utolsó lehetőség lesz számára, hogy megvalósítsa magát és sikeres legyen valamiben, így nyerve vissza a kontrollt saját sorsa felett. Csakhogy tragikus tévedése, hogy közben függővé válik, ám nem a drogtól. Abban hasonlít csak egy drogfüggőhöz, hogy ő is folyamatosan kifogásokat kreál arra, miért is ne álljon le. Egyre tovább részese akar lenni ennek az életveszélyes játéknak, ami a hatalom mámorával tölti el. Évadokon keresztül látjuk, ahogy

arról győzködi magát, hogy a különböző bűncselekmények miért is elengedhetetlenek a céljai eléréséhez, miközben szörnyeteggé változik, aki minden cselekedetét igaznak és jogosnak tartja. A sorozat témájára rímelve Walt átváltozása akár egy kémiai reakcióhoz is hasonlítható, melyben a tüdőrák diagnózisa katalizátorként indít be egy robbanás szerű láncreakciót, melynek során az elfojtott tehetségű, sebzett egojú férfiból egy megállíthatatlan, gyilkos drogkereskedő válik. Ő maga így fogalmaz abban az első kémia óra jelenetben: „a dolgok eltűnnek, aztán újak jönnek létre”. Az alkotók közben gondoskodnak róla, hogy fenntartsák az empátiánkat: látjuk a méltatlan karriert, a szörnyű anyagi helyzetet, értesülünk a tüdőrákról, ami egy ideig közös titkunk lesz vele a család többi tagja előtt, a lojalitásunk pedig egyre csak nő. A sorozat legelső jelenetében az új- mexikói sivatagban *in medias res* látjuk a férfit egy lakókocsival száguldozni, ami végül egy árokba rohan. Walter ekkor egy szál fehér alsónadrágban, hatalmas pánikban tör ki a kocsiból és miután közeledni hallja a rendőrök szirénáját és azt hiszi, itt a játszma vége, egy videokamerával felveszi utolsóként hitt üzenetét a családjának (16.kép).



16. kép Walter White menekülése a lakókocsival, a sorozat első részében.

Ebből a monológból ismerjük meg a férfi családi állapotát, hiszen a feleségéhez és a fiához beszél: „A következő napokban meg tudtok majd rólam néhány dolgot...” A jelenet kíváncsiságot indukál a nézőben, hiszen ekkor még nem tudja, mi vezethetett ehhez az abszurd helyzethez. Sok filmben, sorozatban a főszereplő bonyolult helyzetének összefoglalását gyakran az első jelenetek narrációja oldja meg, míg itt az alkotók ehhez az erősebb suspense-szel bíró megoldáshoz folyamodtak. Walter már itt tudomásukra hozza, ami ettől kezdve folyamatos hivatkozása lesz: amit tett, a családjáért tette. Mittell szerint ez a nyitójelenet előrevetíti, hogy a sorozat egy aprólékosan kidolgozott jellemtanulmány lesz arról, hogy az előttünk álló fehér alsónadrágos férfi, akinek a kezében idegenül áll a kibiztosítatlan pisztoly, milyen úton-módon került ebbe a helyzetbe és az események milyen bonyolult sora következik majd ezután. Egy olyan férfit látunk, akinek a tetteit kezdetben nem a hibás morális kódja, inkább egy tragikus helyzet megoldására tett elkeseredett próbálkozás jellemzi. A később meghozott rossz döntések vezetnek esetében aztán a teljes morális erőziónhoz, de kezdetben

leginkább csak sajnálatot ébreszt bennünk és még nem mutatja azt az ördögi karizmát és önbizalmat, amit az eddig tárgyalt antihős társai már a történeteik kezdetén.¹⁵⁷

6.4. MR. WHITE ÉS HEISENBERG

Walter karaktere minden epizóddal és évaddal egyre sötétebbé válik, de a második évadban eléri azt a pontot, mely után már biztosak lehetünk, nincs visszaút a szörnyeteggé válásában. A történet ezen a pontján Jesse-nek, Walter dílertársának és üzleti partnerének már barátnője van, akivel úgy döntenek, miután a fiú megkapja a részét a drogpénzből, elhagyják az országot, amit Walter persze ellenez. Walt ebben a jelenetben éppen megérkezik hozzájuk, de azt látja, hogy a két fiatal egy adag heroin után öntudatlanul fekszik az ágyon. Ekkor Jane, a barátnő, hirtelen elkezd köhögni és a felköhögött hányástól fulladozni. Walternek csak egy mozdulatába kerülne, hogy a lányt a hátáról az oldalára fordítsa és megmentse a fulladástól. A férfi viszont csak néz, nem tesz semmit és a passzivitásával a lány halálát okozza, mert tudja, hogy Jane csak a problémát jelenti számára a kifizetendő pénzzel és azzal, hogy Jesse-t leválasztja tőle. A pillanat kulcsfontosságú a sorozatban és a férfi gonosz antihőssé válásának folyamatában. Ettől kezdve már nincsen racionális magyarázat Walter cselekedeteire, hiszen ez a tette már nem fér bele a „mindent a családomért teszek” magyarázatba. Később kiderül, hogy a történetekkel közvetve több száz ember halálát is okozza, mert Jane légiirányító apja, a lány halála miatti sokk következtében hibát vét a navigációban és katasztrófát okoz. Amennyiben Walt lelkiismerete és morális ítéletei ekkor még egészségesen működnének, talán ezek hatására felhagyna a drogkereskedelemmel, de persze nem így tesz.

Átváltozásának egy másik fontos mozzanatát a hatodik epizódban látjuk. Walter ekkor külsőleg, fizikai jegyeiben is megváltoztatja a személyiségét, amikor a kemoterápia mellékhatásait megelőzve kopaszra borotválja a fejét. Ezzel egyidőben elhagyja a pulóveres tanár karaktert is és felveszi a kemény rosszfiú külsőt. A sziluettje azóta jellegzetes szimbólumává vált a sorozatnak és popkulturális ikon lett. A külső változásokkal a férfi belső karaktere is hasonló módon változik tovább és a fej leborotválásának rituális mozzanata még erősebbé teszi Walter-t, következő lépésként pedig kitalálja a Heisenberg álnevet és személyiséget, aki Walter White szöges ellentéte. A Heisenberg avatart azért hozza létre, hogy sem a neve, sem a külseje ne legyen hasonló a hétköznapi Mr. White-jához. A két karakternév is sokat elárul az írók szándékairól, mivel két, merőben különböző humanitású, már nem élő,

¹⁵⁷ Mittell: *Complex TV*.153.

valós személy nevét takarja a két elnevezés. Walter White a '30-as, '40-es évek Amerikájának civiljogi mozgalmára volt, míg Heisenberg az egyik vezető tudós volt a náci Németország nukleáris projektjében. A Heisenberg identitás felszínre hozza White néhány felszín alatt rejtőző tulajdonságát, ahogy örömet leli az erőszakban és sokszor az örömet is erőszakos tettekkel fejezi ki. Akárcsak Dr. Jekyll, Walter sincs birtokában annak, hogyan kezelje a benne lakozó szörnyeteget, őt magát is kínozza a személyisége kettőssége. Heisenberg karaktere Walter-rel ellentétben kitűnik a sokaságból, hiszen nem nehéz felismerni jellegzetes kalapjáról és napszemüvegéről, hideg és tekintélyt parancsoló viselkedéséről. Ahogy azonban a sorozat halad előre, a hétköznapi Walter viselkedése is egyre inkább hasonul Heisenberg-éhez. Először csak a feje borotválását folytatja, de ennél fontosabb, hogy a belső személyisége is fokozatosan változni kezd, míg végül a két személyiség, Walter és Heisenberg teljesen egybeolvad. Heisenberg valójában a kezdetektől fogva ott van a férfiban. Olyan módon létezik egyik a másikban, mint Dr. Jekyll- ben Mr. Hyde, aki úgy alkotja meg Hyde-ot, hogy az átalakulás idejére megszűnjön minden jótulajdonsága. Ugyanez történik Walter és Heisenberg esetében, aki lassan végleg szörnnyé változik (17.kép).



17. kép Walter White és Heisenberg.

Nincs egy egyértelmű pillanat, amikor White-ból Heisenberg lesz és ehhez hozzátartozik, ahogy a karaktert a színész, Bryan Cranston életre kelti, észrevétlenül folytatva egymásba az átalakulás fokozatait. Játékában nem egyik pillanatról vagy egyik epizódról a másikra történik a váltás. A határvonalak összemosódnak és egyszer csak egy külsőre és belsőre is új személyiség áll előttünk. A fehér alsónadrágos, ijedten rohangáló bácsiból egy éles arcú, fenyegető aurájú férfi lesz.

Walter White maskulinitását és szexuális vonzerejét az alkotók ugyanakkor nem hozzák egyenes arányba egymással. A nyitójelenetben a férfit az említett, valószínűleg tízes

csomagokban kapható olcsó alsónadrágjában látva nem arra gondolunk, hogy egy skalpvadász nőcsábász történetét látjuk majd. Nem macsó, inkább tipikus apafigura, aki szeret fontoskodni, kioktatni és sokszor nem érti a fiatalokat, ami néha még komikus színezetet is ad egy-két jelenetnek. White még Heisenberg-ként való létezése csúcspontján sem csábító férfi. Ahogy a drogokból nem fogyaszt, úgy a kínálkozó szexuális lehetőségekkel sem él, ami a figuráját ebben sem közelíti a drogbárók sztereotip képéhez. A történet során pár epizódban bár látjuk, hogy vonzódna az iskola igazgatónőjéhez, de amikor kezdeményez, a nő durván visszautasítja. Egy-egy sikeres drogügylet után viszont saját rettegett önképe által felvillanyozódva, szexuálisan közeledik a feleségéhez, Skyler- hez, aki undorodik tőle, eltolja magától, amiért a férfi bántalmazza a nőt. „A szex a hatalomról szól”- mondja Frank Underwood a *House of Cards*-ban, Walt viszont akárhányszor próbálja ezt az elvet érvényesíteni, nem jár sikerrel.

A szexualitástól eltekintve Walter mesteri szintre fejleszti mások manipulálását, de közben önmagát is becsapja. A Heisenberg- én, mint az ördög ül Walt vállán és folyamatosan azt súgja neki, hogy amit tesz, az helyes. Egy irodalmi párhuzammal az antihősök egyik klasszikus karaktere, Dosztojevszkij Raszkolnyikov-ja juthat eszünkbe, hiszen a *Bűn és bűnhődés*¹⁵⁸ főhőse is folyamatosan próbálja meggyőzni magát arról, hogy a gyilkosság, amit elkövetett, miért volt jogos és szükséges, míg végül bevallja magának is: „Egyszerűen gyilkos vagyok. Gyilkoltam. Magamért és csak magamért”.¹⁵⁹ A több évadon át tartó tragikus ámokfutás lezárása előtt végül Walter is bevallja ezt, szinte ugyanazokkal a szavakkal. „Csak magam miatt csináltam. És jó voltam benne”. Raszkolnyikov a regény egy másik részében úgy beszél a tettéről, ami sokban egybevág Walter mondataival:

„... És nem a pénz volt a fontos, Szonya! Egészen más volt a fontos, most már tudom. Értsd meg: ha továbbmegyek is azon az úton, akkor se gyilkoltam volna többször soha életemben. Más volt, amit meg kellett tudnom, ami hajtott: azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy féreg vagyok-e én is, mint a többi, vagy ember. Át merem-e hágni a törvényt, vagy nem? Le merek-e hajolni a hatalomért, vagy nem? Remegő teremtmény vagyok-e, vagy jogom van...– Ölni! Hogy joga van ölni?! – Szonya összecsapta a kezét”.¹⁶⁰

A dialóg tartalmilag jól rímeli arra a jelenetre, amikor a férfi Skyler-rel veszekszik, aki ekkorra már ismeri a titkait. Walter a vita közben így írja le a nőnek az aktuális önmagát: „Kopogtatnak, a pasi kinyitja az ajtót és lelövik. És te ennek a pasinak gondolsz engem, aki az ajtót nyitja. Hát

¹⁵⁸Dosztojevszkij, F.M. (1866).*Bűn és bűnhődés*

¹⁵⁹ Fordította: Görög Imre és G. Beke Margit (<https://mek.oszk.hu/00300/00370/html/>)

¹⁶⁰ Dosztojevszkij i.m.347.

nem. Én az vagyok, aki kopogtat”. Eszerint Walter nagyjából két csoportra osztja az embereket a Raszkolnyikov által férgeknek nevezettekre, akik kinyitják az ajtót és lelövik őket, vagy a veszélyesekre, akik át merik hágni ezt a törvényt, tehát ők azok, akik kopogtatnak. Walter tragikus tévedése az, hogy önmagát az utóbbiak közé sorolja, holott tudjuk, csak a körülmények tették ilyenné. Végig a hatalom íze hajtja, de mire az út végére ér, nem marad semmije. A pénze elveszik, a családját látni sem akarja, a felépített birodalom semmivé lesz és a rákja is kiújul. Donna Bowman tévékritikus ezt írja az utolsó epizódokról: „Walt az elején még nem tudja, mi is az igazi hatalom. Nem a pénz vagy egy birodalom az, mert ezeket ellopják és lerombolják. Az igazi hatalom a neved, a legenda, amit építesz. Ha ez golyóálló, akkor halhatatlan vagy”¹⁶¹. Mire eljünk a sorozat utolsó részét a Heisenberg név már legenda. Walter itt már halk és szinte meditatív. Megnyugodhat, mert tudja, hogy a halála után meglesz minden, amit akart: a családjának lesz pénze, még ha nem is akarják elfogadni tőle, akiken pedig bosszút akart állni megbűnhődnek, sőt végül a közben ellenséggé vált üzlettársát, Jesse-t is megmenti. Bár az élete minden igazi értékét elvesztette, a hatalma így mégis megmaradt, az utolsó jelenetben pedig szinte boldog és békés arckifejezéssel az arcán tér meg. A történet végén nem vádolhatjuk azzal az alkotókat, hogy Walter/Heisenberg ördögi létezését vonzónak, misztikusnak vagy bármilyen részletében követendőnek ábrázolták volna. A *Breaking Bad* legnagyobb izgalma a karakter jellemívében van, a sorozat pedig el is éri, amit vállalt: megmutatja, hogyan alakul át egy jelentéktelen kisember egy elfajzott szörnyeteggé.

¹⁶¹ Donna Bowman: Breaking Bad: “Felina”. AV CLUB. 2013.09.29. (<https://tv.avclub.com/breaking-bad-felina-1798178138>). Utolsó letöltés: 2021.02.27.

7. FEJEZET- ANTIHŐSÖK TITKOKKAL

7.1. DON DRAPER

„Ha egy férfi belép egy szobába, belépnek vele az élete kockái is”.

Don Draper

Ahogy a dolgozat első fejezetében láthattuk, az újfajta formák és tartalmak megjelenését piaci, szervezeti okokra is vissza lehet vezetni. A *Mad Men*-t készítő AMC, mielőtt sorozatok gyártásába kezdett, az HBO- hoz hasonlóan mozifilmek sugárzásával töltötte fel a programját. A csatorna vezetői olyan eredeti művekkel gondolták újrapozícionálni a márkájukat, amik összhangban voltak az addig sugárzott minőségi tartalommal, ugyanakkor szerették volna megcélozni a moziba járó közönséget, megtartva az addigi nézőiket is. Így esett a választásuk a *Mad Men* forgatókönyvére. Biztosra akartak menni, mert showrunnernek Matthew Weiner-t tették meg, aki a *Maffiózók* írójaként már bizonyított, valamint a vezető rendezői és operatőri munkára is ennek a sikersorozatnak az alkotóit kérték fel. A pilotot 35mm-es filmre forgatták, az egész sorozat vizuális világát pedig mozifilmes aprólékossággal alakították ki. A *Mad Men* az AMC zászlóshajója lett, amivel az igényes amerikai tévédrámák otthonaként sikerült újradefiniálni a csatorna profilját. A sorozat első részét hat héttel a *Maffiózók* utolsó részének sugárzása után tűzte műsorra a csatorna. A sorozat az antihősök addigi agresszív bűnözőit egy más típusú, látszatra nyugodtabb, hétköznapiabb antihősre, Don Draper-re cserélte.

„Draper? Mit tudtok arról a fickóról? Egy teljes rejtély. Az is lehet, hogy ő Batman!”- csipogják a gépíró lányok a cégénél. De kicsoda valójában Don Draper? A *Mad Men* főszereplője többször felteszi magának is ezt a kérdést a sorozat folyamán. A folyamatos identitás krízis végigvonul az egész történeten. A férfi, akit Don Draper-ként ismerünk meg, valójában még a nevében sem saját maga, mivel ezt a hivatalos személyiséget egy elhunyt katonatársától vette át. A Dick Whitman-nek született férfi ugyanis kicserélte a dögcéduláját egy bajtársával a koreai háborúban. Don élete kívülről tökéletesnek tűnik, de őt magát folyamatosan zavarja az a feszültség, ami a neki oly szégyellni való múlt és ezáltal a hamis jelene közt feszül. Folyamatos féleleme, hogy fény derül a titkára, bár néha éppen ő rombolná le a nehezen felépített illúziót. Sikeres reklámszakemberként megtestesíti azokat a gender és pszichés problémákat, melyek olyannyira meghatározták a hatvanas évek kiegyenlítetlen társadalmú Amerikáját és amik talán azóta sem oldódtak meg teljesen. Don Draper figurája látszólag a tökéletes amerikai férfi, aki olyan akar lenni, mint „mindenki”, de tudjuk, hogy „mindenki” senki nem lehet. Don története arról szól, hogyan próbálja kiegyenlíteni a benne lévő két

ellentétes személyiséget: azt a „senkit”, aki élete első szakaszában volt és azt a „valakit”, aki a „mindenki” ideálját akarja élni.

Ahhoz, hogy Don figuráját jobban bemutassam, ezúttal a széria főcímét veszem kiindulópontnak. Ez annál is kézenfekvőbb, mivel az alkotók ebben saját maguk fogalmazták meg grafikailag, 35 másodpercben azt, amit aztán 7 évadon keresztül a történet, a fordulatok, dialógok, montázsok segítségével több tucat órán keresztül bontanak ki (18.kép).



18. kép Képek a főcímből.

A *Mad Men* főcíme a fikciós televíziózás történetének egyik legikonikusabb darabja, ami magában hordozza a teljes sorozat hangulatának és stílusának jellemzőit. A készítők már ebben a pár másodpercben szimbolikusan a nézők elé tárják, merre tart majd a főszereplő sorsa. Don Draper alakjának sötét sziluettjét látjuk, ahogy megérkezik az irodába, leteszi az aktatáskáját és néhány lépést tesz, majd egy-két másodperccel később az iroda az elemeire esik szét, előre vetítve a cég és a férfi történetét, miközben a test Hitchcock *Vertigo*-ját idézve zuhan lefelé hirdetések, csábító nők képe és reklámszlogenek előterében. Aztán Don sziluettjét már egy kanapén látjuk, testtartása magabiztos, kihívó, ekkor kiíródik a cím. Ez a fél perc megelőlegezi a széria elegáns képi világát és áttételesen megmutatja, ahogy Don a saját és a reklámszakma univerzumában próbál megkapaszkodni. A szekvenciára az a stílusjegység jellemző, ami a sorozat sajátja, ahol a legutolsó whisky-s pohár és nylon harisnya is tökéletesen simul bele a képbe. Don zuhanása közben olyan hirdetések látunk, melyek az amerikai álmot idézik: boldog család gyermekekkel, eljegyzési gyűrű, vonzó nők. Míg az egyik oldalon ezeket,

a kép másik sarkában kihívó neccharisnyás lábakat, alkohol és cigaretta reklámokat látunk ilyen feliratokkal: „Élvezd a legjobbat, amit Amerika adhat! Old Taylor 86 Whisky”. A sorozatot nézve kiderül, hogy mindezek a grafikai elemek jól leírják Don jellemét, aki az amerikai álmod kergeti és tökéletes feleséget, otthont és családot akar, de közben sötétebb erők, az ital és a szexualitás függőségben tartják. A főcím zárása a figurát végső pozíciójában a kanapén, a nézőnek háttal, abban a jellegzetesen kihívó, magabiztos, mások felé szinte támadólag nyitott pozícióban láttatja, ami azt a fajta dacot, élveteget és merészséget illusztrálja, amely olyan izgalmassá teszi a karaktert és amely természetesen nem elválasztható az őt játszó Jon Hamm személyiségétől sem.

„Már régóta kívülről figyelem az életem. Ott van. Látom. Próbálok kapargatni a falát, bejutni valahogy, de sehogy sem sikerül”- mondja egy helyen. A sorozat csak lassan adagolja Don krízisét, egzisztenciális válságát és az alkotók egy ideig tartják magukat a kemény antihős ábrázolásához. Egy magabiztos, jól szabott öltönyű férfi képét láttatják, aki szórja a kreatív ötleteket, aki használ és kihasznál minden tehetséges figurát a munkahelyén és aki könnyen megszerzi a kiszemelt nőket. Don zord karakterét az alkotók sokszor a kor realitásaihoz való viszonyával relativizálják, lágyítják. Fehér férfiként az '50-es, '60-as évek Amerikájában Draper a kollégáitól eltérően nem bánik diszkriminatív, lekezelő módon sem a színészbőrűekkel, sem a nőkkel vagy más, az ügynökségnél hierarchiában alatta lévő beosztottjával, ami a nézők számára szerethetőbbé, elfogadhatóbbá teszi. A belső konfliktusait jelző gyengeségeket csak a későbbi epizódokban ismerjük meg, amiket az alkotók a nehéz gyerekkort felidéző flashback-ekkel is illusztrálnak, ez pedig szintén tovább segíti a nézői bevonódás megteremtését.

Don mellett a női karaktereket tekintve a kor nőtípusainak egész sora jelenik meg. Ezek közül a legfontosabb hatással Betty Draper, Don felesége és három gyermeke anyja bír. Betty-nek az első három szezonban a tipikus háziasszony és családanya szerep jut, de a negyedik évadban, tíz év házasság után elválnak a nőbolond férj folyamatos megcsalásai és a nő boldogtalansága miatt. Amikor Betty számára fény derül a csalásaira, a nő megkérdezi tőle:” Mit tennél most Te a helyemben? Tudnád még szeretni magadat?” - mire Don rezignáltan csak ezt válaszolja: „Azon is csodálkozom, hogy valaha szerettedél”. Betty-t egy ideig könnyű tudatlanságban tartani, hiszen Don nagyvárosi és kisvárosi létezését hosszú autózás választja el egymástól. A férfi élete térben a kertvárosi a családi élet, valamint a szakmai karriert és a szeretőket jelentő Madison Avenue között feszül. A válása után a férfi végleg a városba költözik, ami az anonim tömeget jelentheti számára, de Draper történetében, éppen a „mindenkivé válás” és az „egyénnek lenni” problémái közti harc a személyiségének egyik legfontosabb része. A figurája végig arról szól,

hogyan van egy ember, aki kívülről tökéletesnek látszik, olyannak, amilyen mindenki lenni akar, belülről viszont szinte haldoklik. Egy férfi, aki látszólag egy tökéletes világban él és akinek az munkája is arról szól, hogy egy tökéletes világot alkosson meg képekben és szlogenekben, de önmaga csak egy fekete sziluett, ahogy azt a főcím grafikája sugallja. Egy tökéletes férfi illúziója: szemtelenül jóképű, intelligens, sikeres, aki saját maga is szeretne tényleg olyan lenni, mint a kép, amit magáról mutat. A 4. évad egyik jelenetében egy medencében, víz alatt lebegve, belső monológban halljuk a gondolatait: „Egyszer szeretnék arra ébredni, hogy én vagyok ez az ember”. Matthew Weiner, a sorozat kreatora ezzel kapcsolatban így nyilatkozott Don figurájáról: „Mindnyájan szeretjük a szegény fiúkból lett gazdag nagyemberek történeteit, csak azt felejtjük el, hogy ezek az átalakulások épp a szegénységből indulnak, ami viszont szégyenérzetet hoz magával. Ezt mindenki megerősíti, aki hasonló életutat járt be. (...) Ezek az emberek hatalmas birodalmakat hoznak létre, amik mind a kezdeti kudarcokból, bizonytalanságból nőnek ki és egy olyan modell felé tartanak, ami a fehér férfihatalom (*white power*) valamilyen elvont eszméjére épül. Mindig azt mondom, hogy ez a sorozat a 'fehérré' válásról szól. Ez a siker kódja Amerikában- W.A.S.P.¹⁶² férfinak lenni”.¹⁶³ Don természetesen fehér, de Weiner itt azért használja a „fehérséget”, hogy a gazdagságról, befogadottságról és az ezt övező általános és feltétel nélküli társadalmi tiszteletről beszéljen, ami szerinte csak a W.A.S.P. társadalom legfelső rétegeinek járt, jár az USA-ban. Weiner a fent idézett, vele készült interjúban arról is beszél- főleg saját zsidó identitásából kiindulva-, hogy a sorozat fő kérdése, a „kik vagyunk mi?”. „Együtt érzek a melegekkel, a színesbőrűekkel, mert tudom, milyen az, átnézni a kerítésen, aztán nagy nehezen bemászni, bent pedig azt érezni, hogy nem is tartozol ide, vagy ami még rosszabb, a bentiek figyelmeztetnek erre”. Az előző „fehérnek lenni”, ebben az értelmezésben tehát annyit tesz, hogy bennfentesnek érezheted magad, de ahhoz, hogy ezt a helyzetet elérd, el kell rejts magadból olyan dolgokat, amik nem illenek bele az átlagosba. A *Mad Men*-ben pedig elég sok olyan szereplő van, akik identitásuk egy részét kénytelenek elfedni, hogy befogadtassanak.

7.2. CSAK KÉTSZER ÉLSZ!

Az, hogy felvette egy halott ember személyiségét, Don számára az újjászületés lehetősége volt, ám ezáltal saját halandóságának is jobban tudatában van. Példa erre a jelenet, amiben titokban

¹⁶² W.A.S.P. - az angol nyelvű White Anglo-Saxon Protestant (magyarul: fehér angolszász protestáns) kifejezés rövidítése.

¹⁶³ Semi Chellas: Matthew Weiner: The Art of Screenwriting. *The Paris Review*. No. 4 2004/spring/208. (<https://www.theparisreview.org/interviews/6293/the-art-of-screenwriting-no-4-matthew-weiner>) Utolsó letöltés: 2020.04.27.

szemtanúja a saját nevével ellátott koporsója hazaszállításának. Talán ez, a halállal való közelség, ami elmélyíti az érzékenységet a realitás iránt. Tudja, hogy egy kampányban nem termékeket, hanem érzelmeket, érzéseket kell eladnia, ugyanakkor cinikus is, mert tisztában van vele, hogy hamis ígéreteket árul. „Amit Maga szerelemnek hív, azt az olyan fickók találták, mint én, hogy harisnyát adjanak el”- mondja az egyik nőnek egy kalandja alkalmával.

Magával ragadó prezentációi sokszor a halhatatlanság, szeretet és a közösséghez tartozás iránti vágyról szólnak. Ennek egyik legszebb példája a sorozat egyik ikonikus jelenete, a Kodak, „Körhinta” nevű diavetítőjéhez készülő kampány prezentációja (19.kép). A Kodak képviselői azt szeretnék, ha a körkörös elhelyezett, így folyamatosan vetítő eszközt, mint technikai újdonságot hirdetnék. Don viszont azt mondja: „Ez nem egy úrhajó, hanem egy időgép”. A nosztalgia erősebb kötődést teremthet egy termékkel, mint az újdonság iránti mulékony izgalom. A nosztalgia szívbe markol, ami sokkal gyengédebb és hatásosabb kötődést teremthet a tárgyakhoz. A prezentációja kiindulásához a nosztalgia szó görög jelentését idézi: saǵó régi seb.



19. kép A Kodak prezentáció.

Miközben a sebek fájalmáról beszél, a kivetítőn ennek ellenpontjaként sorra jelennek meg a családja képei az életük különböző pillanataiból, az esküvőtől a gyerekek születéséig. A jelenet egyrészt a néző számára is érzelmeket keltő, hiszen rögtön saját életét látja bele a fotókba, de a sorozat és Don történetében is fontos pillanat, mert mintha itt szembesülne azzal, mennyire kívülálló volt az akkori életében is és ezek a képek most ennek a fájó bizonyítékait jelentik. A jelenet nagyszerúsége tehát abban áll, hogy a jelenlévők az emlékek romantikus körhintájának

megalkotójaként ünneplik Don-t, miközben tudjuk, hogy a férfi eközben ismét kívülállóként tekintett saját életére.

Don életét mégsem maga a múltja mérgezi meg, hanem az, ahogyan rejtegeti azt. A másik identitás megszerzése útleveél volt egy új élethez, de ugyanabban a pillanatban el is szigetelte önmagát saját magától. Senki nem ismerheti meg a múltját és ez mások számára különössé teszi a viselkedését, a titkolózása miatt mindenki számára idegen marad. Az eredeti hazugság pedig újabb és újabb hazugságokat szül. Betty-vel való házasságát nem is a szexuális kicsapongásai teszik végleg tönkre, hanem a titkolózás. „Minden nap hazudtál nekem.” -mondja Betty, amikor egy szerelővel felfeszítetteti a titkos papírokat rejtő fiókot és fény derül rá, hogy Don neve nem a sajátja.

Ahogy a Kodak- jelenet példája is mutatja, a kampányprezentációk többször jó alkalmat adnak Don Draper fontos nagyjeleneteire a sorozatban. Ennek egy másik meghatározó darabja rögtön a sorozat első, az akkori sláger *Smoke Gets in Your Eyes* (*Füst száll a szemedbe*)¹⁶⁴ címét idéző részében (az eredeti zenék fontos alkotóelemei a sorozatnak), a Lucky Strike tulajdonosainak tartott brainstorming azzal kapcsolatban, hogyan kommunikálják a terméket abban az időszakban, amikor az egészségügyi kutatások már egyre biztosabban bebizonyítják, hogy a dohányzás károsan hat az egészségre. Don, ekkor egy olyan eszmefuttatást tart, ami negligálja az egészségtelenség zavaró problémáját és választ ad arra, hogyan különböztesse meg magát a Lucky Strike a versenytársaitól, akik ugyanúgy cigarettákat hirdetnek. Az alkotók olyan módon kezelik a férfi reakcióit és megnyilvánulásait a jelenet során, ami az érzelmi kötődést a figura javára billentik. Don először nem tud semmilyen javaslatot tenni, majd fokozatosan, szinte a gondolataiba látva figyelhetjük meg, ahogy elővezeti az ötletét. Egy jeleneten belül érezzük ugyanazt a karaktert tehetetlennek, akár alkalmatlannak is, aki aztán a jelenet végére mégis kiteljesedik. Ezt, a kreatív mesterségek gyakorlása során gyakran előforduló pillanatot szlengesebb formában „lefagyásnak” is nevezhetjük, gyakori reakció olyan munkahelyeken, illetve kreatív közegben, ahol sokszor kell válaszra késznek lenni és megoldást javasolni hosszú, akár nagy téttel bíró tárgyalások közben, még akkor is, ha éppen semmi értékelhetőt nem lehet felmutatni a válaszban. Amikor főnöke hozzá fordul, hogy javasoljon megoldást a fontos és meglehetősen arrogáns ügyfél kéréseire, a férfi csak zavartan hebeg és az iratait lapozgatja. Don, miután először nem tud mit mondani és ezzel csalódottá teszi a főnökét, később, a jelenet utolsó harmadában megállítja a menni készülő, sértődött ügyfeleket és saját,

¹⁶⁴ Jerome Kern- Otto Harbach:*Smoke Gets in Your Eyes*.(1933).

ébredő gondolatainak menetét egyik elemről a másikra építi fel, mire eljut a zseniális megoldásig, visszanyerve a megrendelők bizalmát. Éppen ezek a jól látható harcok a tanácstalansággal azok a pillanatok, amik a sorozat folyamán törésvonalakat idéznek elő Don erős férfiképében és amelyek a karakterét még összetettebbé teszik.

A *Mad Men* első sugárzása idején nem döntött nézettségi rekordokat, amit talán Don Draper nehezen megszerethető karakterének tudhatunk be. Bár a szakértők és a kritikusok üdvözltek a sorozat innovativitását, de a korszak más antihős szériái jóval nagyobb sikereket értek el. Oka lehetett ennek az ábrázolt történelmi korszak, a lassúbb történetvezetés vagy maga a sorozat narratív stílusa, de leginkább talán mégis Don Draper maga. A róla alkotott „jóképű férfi szürke flanel öltönyben” képünket ugyanis folyamatos felülvizsgálatnak kell kitennünk. Ez a külsőny ugyanakkor lehetőséget ad számára, hogy az életét rengeteg nő töltse ki, a velük való kapcsolat pedig a házasságtól a flörtön és az egyéjszakás kalandon át egészen a barátságig terjedhet. A nők küldetése számára az, hogy segítsenek neki közelebb kerülni önmaga megtalálásához. Amikor már nem teljesítik ezt a küldetést, Don szakít velük. Jó példa erre az ötödik évad utolsó része, ami a férfi és a gyönyörű, színésznőnek készülő Megan házasságának érzelmi dinamikáját bontja ki. Don, miután hosszas rábeszélés után segít Megan- nek, hogy színészi munkákat kaphasson, egy kisfilmet készített róla. Amikor a férfi az elkészült bemutatkozó filmet nézi a vetítőben, amin a lányoskéféle érzelmet mutat a kamerának- mivel ez a bemutatkozó anyag lényege-, rájön, hogy a nő, talán végig csak játszott neki is. Ahogy a Kodak „Körhinta” jelenetben a diavetítő fényében a családi képeket nézve rádöbben saját kívülállóságára a filmvetítő fényében, itt is nagyjából ugyanaz történik. A férfi ugyanazokat az arckifejezéseket véli viszontlátni, amiket megismerkedésükkor, úgy érzve ezért, hogy a nő minden mozdulata csak felszínes játék, tetszeni vágyás volt akkor is. Megan aztán megkapja szerepet a filmben, amire pályázott, Don pedig ott van mellette az első felvétel előtt. A nő izgatottan készül a jelenetre, miközben szerelmet vall a férfinak, aki erre nem válaszol. Megfordul és elindul kifelé a stúdióból. Elhagyja a díszletet, a sötét előtérben pedig pár másodpercre pontosan ugyanolyan sziluetté válik, mint a főcímben az őt ábrázoló grafika, miközben megszólal a kor jól ismert slágere, Nancy Sinatrától a *You only live twice (Csak kétszer élsz)*.¹⁶⁵

¹⁶⁵ John Barry: *You Only Live Twice*, 1967.



20. kép Don elhagyja a forgatást.

Miközben a zene tovább szól, a férfi beül egy bárba, ahol egy csinos fiatal hölgy lép mellé, hogy megkérdezze, nincs-e kedve meghívni egy italra őt és a barátnőjét? Don pedig olyan tekintettel fordul az itala fölül a lányhoz, hogy tudjuk, az egy időre megtartott hűséges férj szerep most válik semmivé. Az epizód címe *The Phantom (A Fantom)*, aki lehet a férfi számára Megan, a kettejük házasságában, de meglátásom szerint leginkább Don, saját maga.

7.3. RAY DONOVAN

Finney: Pontosan mi is a maga munkája?

Ray: Én írom át a maga sztoriját.

Ray Donovan

Ray Donovan, a Showtime csatorna sorozata a címszereplő életét követi. A történet a *Maffiózók*-hoz vagy *Breaking Bad*-hez hasonlóan a család, a bűn és a maszkulinitás kérdéseit fonja egybe a címadó antihős tetteinek égisze alatt. Ray foglalkozása „fixer”, tehát „megoldó ember”. Az eszét és erejét egyaránt használnia kell, hogy hollywood-i producereket, sztárokat, celebeket mentsen ki olyan helyzetekből, melyekre nem szeretnék, hogy fény derüljön. Ray nagy szakmai hozzáértéssel kezeli a los angeles-i elit problémáit, viszont sorozatos kudarcot vall saját életében azzal, hogy idillikus családot teremtsen a napfényes Kaliforniában. A sorozat Ray Donovan figurájára összpontosítva ismerteti meg, ahogy vesztegetéssel, zsarolással, vagy ezek erőszakos kombinációival megmenti a morálisan korrumpált los angeles-i hírességeket olyan helyzetekből, amik a hírnevüket, becsületüket, vagyonukat vagy éppen testi épségüket fenyegetik. „Azt hiszed, te vagy az első kuncsaftom, aki egy hullával ébredt egy ágyban?”-kérdezi Ray rögtön az első rész, első jelenetében egy megoldást váró és pánikoló ügyfelétől.

A sorozat játékfilmes tematikája és esztétikája egyaránt jól illeszkedik az antihős narratívába, mégsem került a quality tv gyakran hivatkozott darabjai közé, holott hasonlóan pontosan és izgalmasan mutatja be az immorális, érzelmileg konfliktusokkal, bűnökkel és titkokkal terhelt antihőst, akárcsak az eddig tárgyalt művek. Ray ugyanúgy törekszik rá, hogy megfeleljen a saját maga által vállalt, de egymásnak ellentmondó társadalmi szerepeknek, ahogy a többi „anti” társa és megpróbálja ezeknek megfelelően alakítani a gondolkodását és viselkedését. Donovan egy bűnöző és ez a foglalkozás teljesen kitölti számára a férfi feladatáról alkotott képet, hiszen az ebből a tevékenységből szerzett pénz folyamatos motivációt jelent számára a család fenntartásához. A sorozat egyesíti a bűnügyi dráma és a családi dráma konvencióit olyan erőszakos tettekkel, amik egyrészt a narratív konfliktusok forrásai, másrészt aztán azok megoldásának eszközei is. A *Ray Donovan*-ben az erőszak a főhős számára az a tisztító erő, mely által megpróbálja maga mögött hagyni gyerekkora traumatikus bostoni élményeit és aminek segítségével új, biztonságos és virágzó életet építhet a családjának. Ray eszköze az erőszak, amit legtöbbször sikeresen alkalmaz bokszolói múltja miatt, de az ütések sokszor neki is el kell szenvednie. Az ügyeit maga intézi úgy, hogy a családjá, Abby és két kamasz korú gyereke, ne is szerezzenek tudomást arról, amivel foglalkozik. Ray, miközben a családját óvja,

ugyanolyan agresszívvé és korrupttá válik, mint azok, akiknek, vagy akik ellen dolgozik. Átvállalja a megbízóitól a brutalitás, a szenny és az erkölcstelenség minden terhét, azt remélve, hogy az út végén egyszer ezektől megszabadulva kezdhet újra mindent, tiszta lappal.

Ray családja, a Donovan-ek, annak idején azért menekültek el Boston-ból, hogy maguk mögött hagyják sötét, abúzzsal és a családtagok öngyilkosságaival terhelt múltjukat, de Kaliforniába érkezve Ray és testvérei hiába próbáltak egy ideig tisztességesnek maradni, a felmerülő konfliktusokra a legegyszerűbb választ az agresszivitás jelentette, miközben újabb és újabb konfliktusokba keveredtek, melyeknek a célja végső soron mindig valamelyik családtag



21. kép Ray Donovan, Abby Donovan, Mickey Donovan

megmentése maradt. Ray a családfő, bár a születési sorrend nem ezt diktálná, mivel apjuk hosszú éveket töltött börtönben. A család története tele van sötét drámákkal, amiket mindenki szeretne eltitkolni és elfelejteni. Bostonban ugyanis mindhárom fiút zaklatta egy katolikus pap, a húguk pedig öngyilkos lett fiatalon. Ray fiatalabbik fiútestvére az abúzus traumáját nem tudja feldolgozni, felnőttként drogkereskedelembé és bűnügyekbe keveredett. Az idősebb testvér, Terry, a boksza menekült, de a történet folyamán már Parkinson- kórban szenved, ő a terelés és az elfojtás technikáját választotta a sérelmek „feldolgozására”. Ray titkai között szintén szerepel az abúzus, bár ez nagyon lassan derül csak ki az évadok folyamán. A konfliktusok a család más szintjein is jelen vannak. Abby, a feleség, erős akaratú, kemény nő, aki igazi családi otthont szeretne teremteni maguknak, miközben a gyerekek Bridget és Conor sem könnyítik ezt meg számára. A problémák csak megsokszorozódnak, amikor húsz év börtön után ismét megjelenik Mickey (Jon Voight), Ray-ék apja, a Donovan család feje (21.kép). Ray, miközben a megbízásaival is problémákba ütközik, ezalatt folyamatosan azzal szembesül, hogy rendbe kell hoznia a család minden egyes tagjának újabb és újabb félresiklott, bűnös ügyleteit. Az erőszakig fajuló konfliktusok a családon belül is megjelennek, leginkább Ray és az apja, Mickey között, ami a sorozat színészilag és dramaturgiailag is legizgalmasabb szereplőpárosát forrja ki. Kettejük kapcsolatának sötét titkai már az apa és fiú újra találkozásának első párbeszédeiből is egyértelműen kiviláglanak. Ray olyannyira szeretné a húsz év börtön után

ismét leválasztani a családjáról az erotomán, hazudozó, csaló és végletesen manipulatív Mickey-t, hogy alkut köt a rendőrökkel, így az apja visszakerül a rácsok mögé, ahol Ray megbízásából aztán megkísérlik megölni.

Ray Donovan a tipikus kegyetlen hős. Gengszter, családapa, üzletember, mely szerepek néha tragikus módon egymásba csúsznak, bármennyire szeretné is ezeket külön kezelni. Zbigniew Mazur tanulmánya szerint¹⁶⁶ viselkedése, körülményei és személyiségjegyei alapján Ray a magányos vadnyugati hős egy megtestesülése is lehetne, azzal a különbséggel, hogy ő nem az igazságot osztja, így hősnek erkölcsi értelemben egyáltalán nem tekinthető: erőszakos bűnöző, alkoholista, és a feleségéhez, Abby-hez is hűtlen. Pedig épp egyetlen értéke, a családja szeretete, hiszen minden bűntény végén hazatér hozzájuk, hogy nyugalmat találjon mint családapa. A tragédiája éppen az, hogy ezek a szerepek nem válhatnak el egymástól. Ahogy Mazur írja: „egy sikeres kaland végén nem lovagolhat el a naplementébe és a gengszter szerepet sem teheti le a ház előtt, amint hazaér a családi fészekbe”.¹⁶⁷ Ray, közben mégis egy népes családot szeretne összetartani, aminek a tetején ő, mint domináns, paternalista figura akarja kontrollálni már- már örült megszállottsággal a felesége, a gyerekei és a testvérei életét úgy, hogy mindnyájan boldogok legyenek. A családtagjai sorsa viszont fokozatosan beágyazódik az ő immorális létezésébe.

Ahogy már korábban elemeztem, Anne W. Eaton *Robust Immoralism* című¹⁶⁸ tanulmányában kétfajta immorális perspektívát állít fel: az immoralitás belső és külső perspektíváit, melyek közül a külső perspektíva fogalmát már a *Maffiózók* esetében áttekintettük. Eaton felosztása szerint a *Ray Donovan* perspektívája immanensen immorálisnak tekinthető. Ez a megközelítés érezhető a sorozat stílusán is. Ray rendes tagja is lehetett volna a társadalomnak, ha nem egy kriminális közegben szocializálódik, aki az intelligenciáját mások megsegítésére használhatná, de ebben a narratívában a szellemi erényei elválaszthatatlanul az immorális tetteihez kötöttek. Ray Donovan nem egy könnyen megszerethető karakter, ellentétben a külső jegyeit tekintve kedvesebb, testes, mackó-szerű, sokszor zsörtölődő Tony Soprano-val. Tony beszédes, nem nehéz szóra bírni, míg Ray hallgatag, nem tudjuk, mi jár a fejében, míg meg nem teszi a következő lépést. Donovan póker arc, a beszéde rekedtes, halk, de határozott és szintén nem árul el sokat arról, hogyan érez az adott pillanatban és sokszor egy gép monotonitásával adja ki az utasításait. Ez az érzelmi semlegesség arra szolgál, hogy minden, ettől erősen eltérő érzelmet

¹⁶⁶ Zbigniew Mazur: *Regeneration Through Violence? The American Family in Ray Donovan and Big Little Lies*. Lublin, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 2018. 124.

¹⁶⁷ Mazur i.m. 124.

¹⁶⁸ Eaton: *Robust Immoralism*. 281-292.

kordában tartson, elnyomjon. Dr. Melfi, Soprano pszichiáttere is kimondj, ami Ray-re is igaz: a depresszió elfojtott düh. Ennek fényében érthető a férfi alkoholizmusa is, amely a szorongásai oldására szolgál. A karakterek a *Ray Donovan*-ben, mintha komolyabban vennék magukat, mint a *Maffiózók*-ban, mintha teljesen hiányozna belőlük az önirónia. Míg az olasz-amerikaiak sokszor viccelődnek magukon- persze ezt másoktól nem tűrik el-, a Los Angeles-be Boston-ból érkező ír család inkább fájdalommal, szomorúsággal tekint a gyökereire. Ez persze egy általánosabb nemzeti karakter is lehet a vérzivataros történelem miatt, legalábbis erre utal az Amerikába vándorolt írekről szóló filmek nagy része /pl. *Az ördög maga/ The Devil's Own* (1997), *Brooklyn* (2005)/. Ray küzd azzal, hogy stabil és kimozdíthatatlan, kemény férfi képét mutassa és ez a küzdelem sokszor nyilvánvalóvá is válik a Buddha- szerű kifejezéstelenség és az őt megrohanó érzelmek összecsapásában. Liev Schreiber játékában Ray lefelé néz, vagy elnéz mellette, akivel beszél, ha kényes témák kerülnek terítékre, így módon izolálva magát a többi karaktertől. Ezt az elszigetelődést erősíti a rendezés és az írók módszere, mely során a férfit sokszor látjuk a kocsijában ülve, telefonon beszélni, így is redukálva számára a szemtől-szembe kommunikáció adta helyzeteket.

Az antihős karakterének egy fontos része az individualításra való törekvése. Robert Warshow 1948-ban íródott- és azóta sokszor újrapiublikált- *The Gangster as a Tragic Hero (A gengszter mint tragikus hős)* című tanulmánya szerint:

„A gengszter egész életének legfontosabb törekvése, hogy saját magát olyan individuumként határozza meg, amellyel határozottan megkülönbözteti magát másoktól és kiválik a tömegeből- a képzelete teremtménye az az alak, aminek látni és láttatni akarja magát. A gengszter egész életében arra törekszik, hogy (...) több legyen, mint egyszerűen csak egy másik ember a sok közül”.¹⁶⁹

Ez még nem jelentene különbséget más, az amerikai televíziózásban látható történetekhez képest, hiszen a közönséget nem azok a karakterek érdeklik, akik szeretnének minél inkább beleszürkülni a tömegbe. Amiben az antihős narratívák- Warshow értelmezése szerint- más rendszerben működnek az az, hogy ezek az antihősök nemcsak az immorális tetteik miatt különböznek a többiektől, hanem abban is, hogy mindezt átgondoltan, különleges intelligenciával teszik.

¹⁶⁹ Robert Warshow: *The Gangster as a Tragic Hero*. In: *The Partisan Review*, 1948.02. In: *Scraps From The Loft*, 2020.07.14. (<https://scrapsfromtheloft.com/2020/07/14/robert-warshow-the-gangster-as-tragic-hero/>)
Utolsó letöltés: 2021.01.04.

Az ötödik évadban Ray-nek düh kezelési terápián kell részt vennie, mivel előzőleg súlyos ökölharcba keveredett az apjával és a testvéreivel. Kiderült, hogy a bátyja, a Parkinson- nál küzdő Eddie, segédkezett Ray feleségének, az addigra rákbeteg Abby-nek az öngyilkosságában. Tony Soprano-val ellentétben Ray-től az orvos semmit nem tud meg, mert még az ő számára sem hajlandó megnyílni. Nem ismerjük meg Ray valódi titkát, félelmeit, gondolatait, az információ éppen az, hogy ezekből senkivel, semmit nem kíván megosztani, a terápia tehát kudarcot vall. A történeteszáll egy szövegen túli értelmezésben viszont az alkotók egy fricskáját is jelentheti a sorozatot folyamatosan a *Maffiózók*-hoz hasonlító kritikusok felé, akik azt hangoztatták, hogy a *Ray Donovan* a Nyugati Part *Maffiózók*- ja.

Ray-t azonnal el is utasíthatnánk a foglalkozása és a tettei miatt, viszont az alkotók itt is élnek az erkölcsi relativizálás eszközével, amihez főleg Ray és az apja konfliktusban bővelkedő kapcsolatát használják. Mickey, az apa figuráját úgy írták meg, hogy a néző azt érezze, Ray emocionálisan, morálisan, de még anyagilag is folyamatosan csak áldozata ennek a kapcsolatnak. A fiúnak szerepe volt annak idején apja börtönbe kerülésében, ezért talán ez lehet, amiért folyamatos lelkifurdalásból adódóan egy ideig a legnehezebb helyzetekből is próbálja kimosni a férfit. Mickey mindaz, ami Ray nem: beszédes, hangos, hivalkodó ruhákban jár, egy leharcolt bűnöző és hazudozó. Az öregembernek mindezzel együtt mégis olyan életöröme és olcsó sármja van, ami egyrészt könnyen rabul ejti a történet egyes szereplőit, másrészt magával ragadja a nézőt: Mickey egy kígyó, aki megbabonázza az áldozatát, majd belemar. A figura egyértelműen Ray és a család antagonistája. Nem tudnak egymással élni, de nem is ölhetik meg egymást.

Ray Donovan megtestesíti az eddig tárgyalt antihős sorozatok egy sokak által elemzett problémáját, melynek lényege, hogy „morálisan sérült szereplőket mutatnak be, akik azzal küzdenek, hogy valamilyen módon megteremtsék magukban a bűnözői lét és a családfői énjük egy társadalmilag elfogadható keresztmetszetét”.¹⁷⁰ Paradox módon Ray azért lesz bűnöző, hogy meg tudja teremteni a szerettei jólétét, viszont csak akkor lehet hatékony mint bűnöző, ha elnyomja magában az érzelmeket azok iránt, akiket szeret és az üzleti ügyeit teljes mértékben leválasztja a családi életéről. Az antihősöket érintő, a legújabb kori férfiszerepekkel és maszkulinitással foglalkozó tanulmányok-melyeket itt most csak érintek, hiszen ez a komplex terület nem tárgya dolgozatnak- a maszkulin szerepek változásának szempontjából is sok

¹⁷⁰ Amanda D. Lotz: *Cable guys: Television and masculinities in the 21st century*. New York: New York University Press, 2014. 63.

helyen elemzik a tárgyalt antihős sorozatokat. Jaspreet K. Nijjar egy elemzésben¹⁷¹ arról ír, miszerint Ray megtestesíti a maszkulinitás új formáit, melyek felhasználják és újraalkotják az olyan gender fogalmak elemeit, mint az Új Pasi (*New Lad*) és az Új Férfi (*New Man*)¹⁷², hogy a hegemon maszkulinitás¹⁷³ válságáról szóljanak. A szerző szerint az alkotók egyik céljaként értelmezhető az is, hogy ezen hagyományos és új férfiszerepeknek az ütközéséről és meglétéről innovatív és közérthető módon beszéljenek. Nijjar következtetése szerint a készítők nem is szándékoztak egy stabil, idealizáltan maszkulin férfikaraktert megteremteni, hanem épp ellenkezőleg, tökélet kovácsolnak a maszkulinitás mai fogalmának bizonytalanságából.¹⁷⁴

7.4. ANTIHŐS PÁRHUZAMOK

Ahogy említettem, a sorozat megjelenése idején sok kritika érte az alkotókat, hogy koncepciója sokban hasonlít a *Maffiózók*-ra, Valóban adja magát a lehetőség, hogy Donovan figuráját Tony Soprano- val hasonlítsuk össze, véleményem szerint az alkotók mégis inkább Don Draper történetének elemeit tekintették előképnek, hogy egy másik, titkokkal teli, gengszterfigurát teremtsenek. Bár a két férfi története látszatra távoli, az alkotók a különböző tér és időbeli alapszituáció ellenére sok, Draper-éhez hasonló vonással ruházták fel Ray figuráját, ami a személyes tulajdonságaiban, a történet egy- egy részletében, de gyakran akár képi és jelenetbeli hasonlóságokban is tetten érhető. Az első és legszembeötlőbb egy külső jegy, a két szereplő öltözete lehet. Don és Ray is az adott kor legjobb minőségű öltönyeit viselik és szinte mindig ugyanazt a fajtát, így sziluettjük mindkettejük történetében szinte állandó.

¹⁷¹ Jaspreet K. Nijjar: Mutated Masculinities: A Critical Discourse Analysis of the New Lad and the New Man in Sons of Anarchy and Ray Donovan. *Journal of Men's Studies*, 29/1, 2018. 1–21.

¹⁷² New Man: az a férfitípus, aki elutasítja a szexizmust és a hagyományosnak tartott férfiszerepet. Úgy tartja, hogy férfi és nő egyenlő és ugyanazokat a munkákat végezhetik, különös tekintettel a háztartásra és a gyereknevelésre.

New Lad: kulturális sztereotípiája, a macsó férfi megfelelője, az Új Férfivel szándékosan ellentétes attitűd.

¹⁷³ Hegemon maszkulinitás: R. W. Conneltől származó kifejezés, a férfiasságnak a nemi hierarchiában megjelenő domináns formájára utal. Ma a nyugati társadalmak többségében a hegemon maszkulinitást a fehér férfikkal, a heteroszexualitással, a házassággal, a tekintéllyel és a testi erővel társítják.

¹⁷⁴ Nijjar i.m.17.



22. kép Ray Donovan és Don Draper.

Don-nal ellentétben Ray lelken tucatnyi ember élete szárad, de az ő sorsában a gyerekkori traumák és a nyomasztó titkok ugyanúgy nagy szerepet játszanak, mint a *Mad Men* főhősében. A titok mindenáron való megtartása az egyik olyan fontos elem, amiben Donovan osztozik antihős társával. Az ügyfelek titkainak megtartása Ray életformája, de leginkább saját múltjának eltitkolásában mutat különös elszántságot. „Mi is a maga munkája?” – kérdezi tőle az egyik ügyfél, akinek egy emberölését Ray tussolja el éppen. „Én írom át a maga sztoriját”- válaszolja. De nemcsak a kuncsaftjai történeteit alakítja professzionálisan, saját múltja eseményeit is próbálja meg nem törtéنتté tenni, ám ez a feladat már nem megy olyan olajozottan, mint egy gyilkossági helyszín árulkodó nyomainak eltüntetése. A gyermekkori, pap általi abúzus az ő múltjának ugyanúgy része, mint a testvéreié, mégis sokáig azt hisszük csak őket próbálja átsegíteni az ezzel kapcsolatos traumán.

Don és Ray történetére is jellemző, hogy csak magukban bízhatnak, nincs olyan társuk, párjuk, kísérőjük, aki számára, ezáltal a néző számára is feltárnák az érzéseiket, gondolataikat. Mindkét sorozatban a néző az aktuális történésekből tudja meg épp mit gondol, milyen állapotban van a szereplő és hol jár az írók által kijelölt saját belső útján. Don esetében, a negyedik évadtól, a naplórész belső narrációja némi adalékként szolgál a gondolataiban olvasni vágyó néző számára, de Ray esetében nem kapunk információkat magányos küzdelme belső árnyalatairól. Don és Ray is magányos, tele múltbeli titkokkal. Amíg azonban Don Draper-t a saját titkai úgy teszik tönkre, hogy azok miatt nem tud részévé válni saját életének és ezzel minden küzdelem nélkül a családját is elveszíti, addig Ray, a titkai megtartásáért folyó belső küzdelemével párhuzamosan a végsőkéig próbálja a családját is megmenteni.

Ehhez kapcsolódóan Don és Ray számára is feladat a lányaikkal való kapcsolat normalizálása. Bár mindkét férfinak van egy fia is, a konfrontáció mégis a lányaikkal történik. Don fiáról nem sokat tudunk meg, Ray fiát pedig az alkotók egy idő után katonaiskolába küldik, így szinte

kiírva a sorozatból, a konfliktusokat pedig Bridget, a lánya kapja. A *Mad Men* utolsó évadának második részében Draper azt kérdi a lányától, milyen indokot írjon a hiányzása iskolai igazolásába. „Csak írd az igazat!”- sóhajtja Sally, a kislány, aki eddigre már kiismerte apja jellemét. Mint főnök és apa, Draper rutinszerűen jó színben kívánja bemutatni és számára kedvezően alakítani a tényeket, miközben eszébe sem jut az igazságot mondani. A lány számára, ahogy Ray lánya számára is, az igazság lenne a legmegfelelőbb válasz.



23. kép Sally Draper (Kiernan Shipka) és Bridget Donovan (Kerris Dorsey).

Bridget és Sally is a néző szerepét és nézőpontját töltik be a két sorozatban azzal, ahogy folyamatosan kérdésekkel szembesítik a két apát. Amikor Don lakásába betörnek, az idősebb tolvajná, hogy mentse magát, azt hazudja a lánynak, hogy ő volt Don nevelőanyja, amit Sally el is hisz, mivel erről a történetről, mint annyi másról sem hallott még. Ezek után a telefonban csak azt mondhatja apjának, mint oly sokan a történetben: „arra jöttem rá, hogy semmit nem tudok rólad”. Hasonlóság az is, hogy mindkét sorozatban rákkal diagnosztizálják a feleségeket, Abbyt és Betty-t. A lányaik úgy tűnik, mintha érettebben látnák a helyzeteket, mint a szüleik és mindketten számonkérlik az apjukon, hogy azt gondolják, az ő érzelmeik kevésbé bonyolultak, mint az idősebbeké. Amikor Bridget megtudja, hogy Ray öngyilkosságot kísérelt meg, felteszi a kérdést: „Miért? Mit gondoltál? Mi lenne az öcsémmel? Mi lenne velem? Ránk nem gondoltál?”.

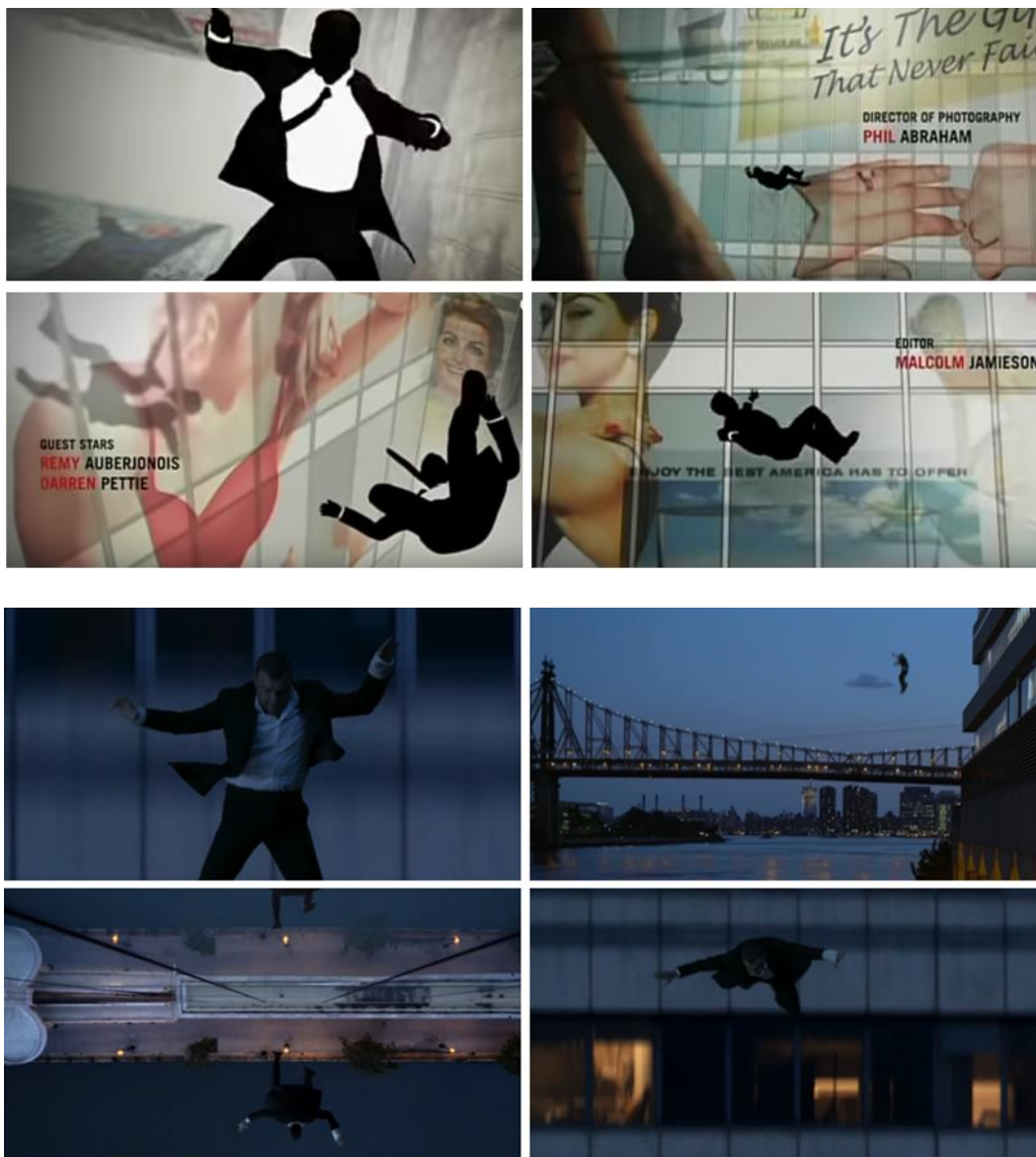
A fő alapkönfliktus mindkét sorozatban, hogy a férfiak igyekeznek eltitkolni a feleségeik elől az igazi énjüket. Míg Don Draper az eredeti személyiségét és előző életét kell elrejtse, addig Ray Donovan azt titkolja a családjá elől, hogy milyen anyagi forrásokból él a látszólag idilli életet. Betty és Abby is önfeláldozó, szerető feleségek, akik bármit megtennének a családjuk boldogságáért és tudják, hogy a házasságaikban vannak problémák, mégis megpróbálnak ezeken túllépni. A néző talán mindkét házasság esetében azt szeretné, ha megmentenék, mert Don és Betty a tökéletes pár mintaképe, Ray és Abby házasságát pedig egyértelműen egy mély szerelem hatja át, ami csak a férfi elfojtott traumái és titkolt bűnei miatt nem lehet teljesen

őszinte és nyílt. Ebből következően aztán mindkét sorozatban hangsúlyossá válnak a pillanatok, amik azt mutatják be, ahogy az antihős felesége rádöbben, nem tudja, kivel is osztja meg valójában az életét. A két feleség számára nagyobb titkok derülnek ki, mint amire valaha számítottak. Betty, a férje lezárt íróasztal fiókját felfeszítve megtudja, hogy Don-nak a neve sem sajátja és létezik egy korábbi személyisége. Abby ugyanígy, a férje irodai fiókjából előkerült kulcsokból és papírokból tudja meg, hogy Ray-nek van egy városi lakása, így egy titkos élete is, valamint a papírok között megtalálja a meggyilkolt pedofil pap holttestéről készült fotókat. Az ezután következő pillanatok szintén hasonlóak mindkét sorozatban. A férj számonkérése során egyik asszony sem csap patáliát, mivel azt, hogy léteznek titkok eddig is tudták. A számonkérésük, megdöbbenésük, csalódásuk és a válaszoktól való félelmük mindkét sorozatban hasonló tónusú, amikor felteszik a kérdést: „Ki vagy te valójában?”. Draper-ék esetében a számonkérést egy hosszú beszélgetés követi, melynek végén Betty felszólítja a férfit, hogy költözzön el, míg Donovan-ék esetében maga a kérdés, egyfajta cliffhanger-ként zárja le az epizódot, így a kibeszélés elmarad, a következő rész eleje pedig már átugorja ezt a pillanatot.



24. kép A titkokra fény derül. Fent: Don és Betty, lent: Ray és Abby.

Don Draper történetének utolsó évadaiban sokszor ott a lehetőség, hogy a férfi véget vet az életének, mert nem tudja a benne munkáló két személyiségét közös nevezőre hozni, ami örökös belső konfliktust és mérhetetlen nyugtalanságot jelent számára. Azt, hogy a férfi saját kezűleg vet majd véget a történetének az alkotók is sugallják, Don esetében leginkább a már említett főcímmel, amiben a férfi egy manhattan-i felhőkarcolóról zuhan lefelé.



25. kép Összehasonlítás a *Mad Men* főcíme és Ray öngyilkossága között.

Ray Donovan az ötödik évad végén, felesége halálával, lelkileg szó szerint a szakadék szélére kerül. Az évad utolsó részére, szinte robot szerűen pontot tesz minden elintézendő ügye végére és amikor megjelenik neki Abby hívogató szelleme, követi őt egy felhőkarcoló tetejére. A nő kedvesen mosolyog rá, int neki, hogy kövesse, mire a férfi így tesz és lezuhan a mélybe. Zuhanásának folyamata képileg zavarbaejtően hasonlóan, már- már hommage szerűen idézi a *Mad Men* főcímét, ahogy az öltönyös férfi sziluettje ott is, szinte teljesen megegyező beállításokban zuhan lefelé.

8. FEJEZET- A NŐI ANTIHŐS

8.1. CARMELA SOPRANO- AZ ANTIHŐS FELESÉGE

A maszkulinitás- jelentse ez itt a hagyományos férfiszerepek halmazát- kérdéséből eredő problémák sokszor kerülnek a tárgyalt sorozatok középpontjába A klasszikus nemi szerepekhez való ragaszkodás, ha nem is priméren, de a férfi antihős és hitvese között folyamatosan jelen lévő konfliktusforrás. A *Maffiózók* első évadának egyik epizódjában Soprano consigliere-je azt meséli, hogy a lánya számonkérte, miért vette meg a Bada Bing! nevű sztriptízbárt, hiszen „az ilyen helyek tárgyiasítják a nőket”. Ebből is látható, hogy a sorozat már legkevésbé sem a klasszikus gengszter narratíva nemi szerepeit követi, hiszen mikor kérhette valaha számon a gengszter lánya az apját, hogy rosszul bánik bárkivel, nemhogy a nőekkel? Fenntartva, hogy a quality tv tárgyalt sorozataiban a férfi antihős szerepe a leginkább meghatározó, érdemes a mellettük álló nők hatását is vizsgálni.

A *Maffiózók* Carmelá-ja egész életében próbál félrenézni. Nem akar része lenni a maffia világának, viszont élvezi annak előnyeit. Tipikus kertvárosi háziasszony, de okos és ha kell, a végsőig harcol a családjáért. Szenvedélyesen szereti a férjét, kemény asszony, ami nem azt jelenti, hogy ne lenne sérülékeny. Carmela viselkedése és viszonya Tony-val sokat változik a sorozat alatt. Egészen a hatodik évadig ő az, aki számára a család és a családi értékek a legfontosabbak és ezeket mindenáron meg is védi. Szerető anya és lojális feleség annak ellenére, hogy sem a gyerekek, sem Tony nem könnyítik meg számára ezeket a szerepeket. Carmela tudja, honnan származik Tony jövedelme és szemet is huny felette, ugyanakkor mégis lelkifurdalással tölti el, hogy vér tapad ahhoz a pénzhez, amiből olyan fényűzően élnek. Carmela már a középiskolában szerelmes volt Tony-ba. Tudta, hogy a fiú apja mivel foglalkozik, ahogy később azzal is tisztában volt, hogy a férjének rengeteg viszonya van a házasságuk mellett. Ettől szenved, több jelenetben el is mondja, hogy tud róla, mégis mindenáron kitart a férfi mellett. Tony is teljes jogú társként kezeli a feleségét, hiszen többször megbízott benne, amikor beavatta a maffiaügyletek részleteibe. Carmela hithű katolikus, ezért nem könnyű számára elfogadni a férje „foglalkozását”, ami rengeteg vitát eredményez az epizódok során. A házasságuk olaszosan hangos, a nagy veszekedések mellett ott vannak a nagy kibékülések is, ilyenkor Tony ékszerrel próbálja kiengesztelni a nőt, mert lelkifurdalása van a liezonjai miatt. Carmelá-ra tehát jellemző, hogy a férje életével kapcsolatosan szemellenzőt vesz fel, az erkölcsi fenntartásait pedig próbálja az anyagi hasznokkal palástolni,

hiszen így nevelheti biztonságban a gyermekeit és így teremthet maguknak kényelmes otthonot. Egy ponton azonban Carmela fókuszot veszít, mert Tony olyat tesz, amivel megsérti az otthonuk szentségét. A negyedik évadban megtudja, hogy a nő, aki Tony anyját ápolja, egyben a férfi szeretője is, így a munkájából kifolyólag rendszeresen megfordult a házukban. Carmelá-nak ez már túl sok és megkéri Tony-t, hogy költözzön el. Carmela bosszúból flörtölni kezd Tony egyik üzlettársával, amit el is mond a férfinak. Bár nem volt köztük fizikai kontaktus, Tony természetesen forr a dühtől. A nő kifakad és számonkéri a férfi viselkedését mondván, ő anyaként, feleségként rendben tartja az otthonukat, gondot visel a családjukra, ezért pedig joggal vár tiszteletet. Ezek után Tony elhagyja a házat és egy ideig külön élnek, mialatt Carmela egy rövid, de szenvedélyes viszonyba kezd a fia tanárával. Végül Tony visszaköltözik, de sosem tudja meg sem ő sem más, hogy Carmelá-nak közben viszonya volt. Később, miután Tony-t majdnem halálosan megsebesíti a nagybátyja és kórházba kerül, Carmela Tony iránti szerelme és szeretete ismét nyilvánvalóvá válik, miközben őszintén félti, ápolja őt és minden erejével azon van, hogy segítse a gyógyulását, elfelejtve minden bántást és problémát, ami addig köztük felmerült. Miután felépül, Tonyban egy ideig még él ennek a gondoskodásnak és gyengéd időszaknak az érzelmi utóhatása, sőt még ahhoz is van ereje, hogy visszautasítson egy-egy kínálkozó kalandot, de ez a periódus aztán hamar véget ér.

A történet folyamán Meadow, a lányuk, ajánlást kér az egyetemi felvételéhez egy ügyvédnőtől. Az ügyvédnő pontosan tudja, kinek a lánya Meadow, ezért jobbnak látja, ha nem kerül kapcsolatba a családdal, így azt hazudja, már kimerítette az egy tanévben megírható ajánlások számát. Carmela ezután váratlanul betoppan a nő irodájába egy tál ananászos ricotta pitével és kedvesen megkéri, mégis írja meg azt az ajánlást (26.kép).



26. kép Carmela megfenyegeti az ügyvédnőt.

Az ügyvédnő neki is elismétli, hogy nem írhatja meg az ajánlást, mire Carmela így szól, azzal a jéghideg maffiózó feleség kedvességével, amiről tudható, mit jelent: „De meg fogod írni!”. Ezután mosolyogva elhagyja az irodát. A nő ekkor pontosan tudja, hogy nincs más választása, meg kell írni az ajánlást, hiszen bármi történhet vele, ha nem teszi meg. Carmelá-t tehát bántja Tony maffiaszerepe és az, hogy a kényelmes életük törvénytelen és erőszakos cselekedeteken

nyugszik, ez mégis egyfajta képmutatást és kettős mércét eredményez a karakterét tekintve. Ha kell, nem habozik felhasználni azt a kétes hírnevet, ami a férjét övezi, rettegést keltve abban, aki nem azt teszi, amit ő kér. Carmela egyébként nem árulja el a lányának, hogy meglátogatja az ügyvédnőt, mert tudja, hogy Meadow- vele ellentétben- nem élne tisztességtelen eszközökkel és nem engedné, hogy odamenjen.

A kritikai elemzésekben sokszor kiemelik, hogy a *Maffiózók* újraterezt egy hagyományosan férfiközpontú, a férfiakat nőgyűlölőnek leíró stílust azáltal, ahogy megmutatja a feminizmust és a feminista kultúrát. Más elemzők, mint Kim Akass és Janet McCabe azt állítják¹⁷⁵, hogy a Carmelá-nak és a már elemzett Dr. Melfi-nek a sorozatban betöltött fontos narratív szerepe folyamatosan akadályozza Tony-t abban, hogy betöltse a Maffia törvényei szerint rárótt szerepet, „az őt morálisan civilizálni kívánó nők miatt”. A férfi folyamatosan két oldal között ingadozik: egyrészt helyt kell álljon abban a férfivilágban, amit a new jersey-i maffia jelent, másrészt meg kell feleljen a háztartást és az otthont jelentő női oldalnak is, ahol a véleménye jó esetben is másodikként számít csak, hiszen Carmela mellett ott van Meadow is, a lánya, aki szintén nagy hatással bír az apjára. Ahogy Merri Lisa Johnson írja: „A *Maffiózók* a „főműsoridős feminizmus”/ *primetime feminism*/ címet is megkaphatná, mert vállalja az ódiúmat annak, hogy a minőségi televíziózás részeként teret adjon a párbeszédnek olyan fontos kérdéseket illetően, amik a társadalom problémáiról, annak változó folyamatairól, azon belül pedig a nők helyzetéről szólnak”¹⁷⁶. A gengszter műfaj általános nőábrázolása szerint a nők gyengék, kiszolgáltatottak és jelentéktelenek. A *Maffiózók*-ban viszont annak ellenére, hogy rengeteg sztrippert, prostituáltat, női szeretőt látunk férfi heteroszexista környezetben, a sorozat fő, női karakterei mégis befolyásolni tudják Tony-t és hatással vannak rá nemcsak az otthoni, hanem az azon kívül eső terepen is. Az amerikai-olasz gengszter történetekkel, például a *Keresztapával* vagy a *Nagymenőkkel* való összehasonlításban azt láthatjuk, hogy ennek a sorozatnak női főszereplői már jóval nagyobb befolyással bírnak a férfiak világára.

Amikor tehát az antihősök feleségeit említjük, már nem butácska, kitarzott nőkről van szó. Intelligens, gyönyörű asszonyok, akik bár egytől- egyig tisztában vannak azzal, hogy a férjük honnan tér haza esténként, mégis mindent megtesznek azért, hogy a családi hátországot egy, a férjük életétől különböző morális szinten tartsák. Az persze kódolható, hogy ez mindig megmarad pusztá törekvésnek, hiszen a konfliktusok mind abból keletkeznek, hogy időről-

¹⁷⁵ Kim Akass-Janet McCabe: Beyond the Bada Bing: Negotiating Female Narrative Authority in The Sopranos. In: David Lavery (ed.), *This Thing of Ours: Investigating the Sopranos*. Columbia University Press. 2002.146-161.

¹⁷⁶ Merri Lisa Johnson: Gangster Feminism: The Feminist Cultural Work of HBO's The Sopranos. In: *Feminist Studies* Vol.33, No.2.2007.269.

időre, vagy özönvízszerűen, egyik pillanatról a másikra az immorális világ egyszer csak betolakszik a nappalijukba és minden addigi küzdelmük hiábavalóvá válik.

8.2. SKYLER WHITE- AZ AKADÁLY

Az anya és a feleség klasszikus pozícióját betöltő karakterek azonban néha kinövik a tőlük elvárt, „az antihős jobbik fele” keretet és egy- egy tetteikkel konfliktust váltanak ki. Hadyk De Lodder így ír erről: „Amennyiben ezek a női karakterek idővel kilépnek a klasszikus szerepükből, abban ezestben belülről támadják a patriarchális szisztémát és miközben ellene mennek, aláássák a hagyományos női szerepeket, ezáltal démonizálódhatnak mind a történeten belül, mind a nézők szemében”.¹⁷⁷ Ezt láthatjuk a következőkben a *Breaking Bad* feleség karakterének, illetve az őt alakító színésznőnek a szélsőséges példáján.

A *Breaking Bad* főszereplője, Walter White kémia tanár, drogfőzésbe kezd, majd a szálak úgy bonyolódnak, hogy megöli az ellenségeit, miközben a feleségének folyamatosan hazudik magáról, amikor pedig a tettei kitudódnak, a nőt megfenyegeti, bántalmazza és elrabolja tőle a még csecsemő gyermeküket. Azt gondolhatnánk, ennyi rossz cselekedet nyilvánvalóan a feleség iránti együttérzést és a férj iránti dühöt váltja ki a nézőkből, de nem így történt. Amikor a sorozatok közönségéről beszélünk, ma már jobbára nem egy láthatatlan, a reklámozók és a producerek által folyamatosan megismerni kívánt, nehezen meghatározható csoportot kell értenünk. A műfaj rajongóinak a technológiai fejlődés megadta a lehetőséget, hogy a látottakkal kapcsolatban hallassák a hangjukat, elmondják a véleményüket, akár javaslatokat tegyenek és ők élnek is ezzel a lehetőséggel. A szakirodalomban Jason Mittell kezdte *forensic fandom*-ként nevezni azt a jelenséget, amikor az adott sorozat követői, szinte „szakértő rajongással”, a mű minden részletét analizálva, online csoportokba rendeződve tárgyalják ki a véleményüket, felmagasztalnak egy karaktert vagy kritikát gyakorolnak felette, az Internet arctalansága okán pedig mindeszt sokszor meglehetősen hevesen¹⁷⁸. Az egymással való kommunikáció kiegészül nagy táborral rendelkező, az epizódokat, évadokat elemző Youtube-csatornákkal, Reddit fórumokkal, mémgyárakkal. Érthető tehát, ha ezeket a- mondhatjuk- tömeges véleményeket a producerek folyamatosan figyelemmel kísérik, ami akár azt is eredményezheti, hogy a lelkes

¹⁷⁷ Hadyk de Lodder: The discontents of hegemonic masculinity. In: Fiona Peters-Rebecca Stewart (ed.). *Antihero*. Chicago, The University of Chicago Press. 2016. 86.

¹⁷⁸ Jason Mittell: Forensic Fandom: One Of The Reasons TV Storytelling Is Now So Complex. *Science20*. 2015. 03. 28. (https://www.science20.com/the_conversation/forensic_fandom_one_of_the_reasons_tv_storytelling_is_now_so_complex-154390) Utolsó letöltés: 2021.03.02.

vagy felháborodott kritikákhoz igazodva átalakítják a történet menetét. Ennek a rajongói jelenségnek lett áldozata a Skyler karakterét alakító Anna Gunn is, aki ellen a *Breaking Bad* fanatikus követőinek körében az Internet addigi legnagyobb gyűlöletkampánya indult meg. A szélsőséges indulatok odáig fajultak, hogy a karaktert játszó színésznő kénytelen volt a *New York Times*-ban egy nyílt levelet megfogalmazni *I Have a Character Issue*¹⁷⁹ (*Problémák a karakteremmel*) címmel, a szerepe körül kialakult helyzetről, egy neki címzett üzenetből is idézve, melyben életveszélyesen megfenyegették. Mi válthatott ki ekkora dühöt felé egy olyan történetben, amiben egyértelműen Ő az áldozat? Walter mellett Skyler a sorozat egyik legerőteljesebb figurája, aki az első pillanattól védi a férje egészségét és a családja egységét, de az epizódok előrehaladtával egyfajta antagonistává válik Walter-rel szemben. Allan Sepinwall tévékritikus így ír erről a jelenségről a *The Revolution was Televised (Televíziós forradalom)*¹⁸⁰ című, sokat hivatkozott könyvében:

„A forradalmian új tévédrámák leginkább férfiakra és férfi antihősökről szóltak, de mivel a nézők általában leginkább a főszereplő karakterével azonosulnak, ezekben a műsorokban létrejött egy furcsa mellékhatás, miszerint azokat a szereplőket, akik hagyományosan kedvelhetőek lennének, a nézők megutálják, mert szembe kerülnek az általuk preferált főszereplő karakterrel. A legnagyobb utálat pedig sajnos az olyan feleségeknek jutott, mint Skyler White, Carmela Soprano vagy Betty Draper (*Mad Men*), akikre a nézők nagy része úgy tekintett, mint hálátlan némbereke, függetlenül attól, hogyan is bánt velük a férjük”.

A quality tv darabjainak első, legfontosabb darabjai mind férfi főhősökről szóltak. Amanda Lotz 2014-es *Cable Guys (Kábelhősök)*¹⁸¹ című könyvében férfi központú (*male centered*) sorozatoknak is nevezi őket. A nők ábrázolása ezekben a művekben összekapcsolódik az otthonnal, amit az antihős próbál minden értelemben minél inkább távol tartani magától. A színésznő, Anna Gunn, fent említett nyílt levelében arra hivatkozik, hogy a hozzá hasonló szereplőket, mint Carmela vagy Betty- mert ők is hasonló fogadtatásban részesültek- azért utasítják el a nézők, mert nem felelnek meg az archetipikus feleség ideálnak. Vaage a *The Antihero in American Television (Antihős az amerikai televíziózásban)*¹⁸² című könyvének

¹⁷⁹ Anna Gunn: I Have a Character Issue. *The New York Times*, 2013.08.13.

(<https://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html>) Utolsó letöltés: 2020.04.12.

¹⁸⁰ Allan Sepinwall: *The Revolution Was Televised: How The Sopranos, Mad Men, Breaking Bad, Lost, and Other Groundbreaking Dramas Changed TV Forever*. Gallery Books. 2012. 359.

¹⁸¹ Amanda Lotz: *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st century*. New York, New York University Press. 2014.

¹⁸² Margrethe Bruun Vaage: *The Antihero in American Television*. Routledge, 2015.

idevágó fejezetében azt elemzi, miszerint ez az ellenézés nem csak a hagyományos feleség szerepnek való meg nem felelésből fakad, hanem abból, hogy az antihős felesége visszatartja a férjét a néző számára izgalmat jelentő cselekményektől.

A férfi antihős sorozatok nőalakjai valójában meglehetősen tipikusak, eltérően ezen sorozatok más, forradalmi megoldásaitól. Leginkább erkölcsös családanyáknak vagy nagy szexuális vonzerővel rendelkező bukott nőknek, prosituálnak, go-go táncosoknak ábrázolják őket. Amanda Lotz¹⁸³ az antihős karakterek családon belüli szerepét elemezve arra a következtetésre jut, hogy a család és az otthon nagyon is fontos szerepet tölt be számukra, bár szerinte leginkább az antihős apa szerepe kap fontos hangsúlyt. A házastárssal való kapcsolat mindig problematikusként mutatkozik: viták, szétköltözések, válások, visszaköltözések. Lotz szerint a feleségeket eközben úgy ábrázolják, mint akik nem tehetőek felelőssé azokért a helyzetekért, amiket a férfinak meg kell vívnia¹⁸⁴. Vaage ugyanakkor azt állítja, hogy az antihős feleségnek legalábbis részben szerepe van annak a marginalizált, megalázó helyzetnek a kialakításában, amiben a férfi találja magát és amire az erkölcstelen cselekedetei aztán felszabadítást jelentenek. Ezekben a sorozatokban az antihősök jellemzően inkább elsodródnak az otthontól és nem is találnak vissza ahhoz: Don Draper-től egy számára teljesen idegen hippie közösségben búcsúzunk, Tony Soprano-t nagy valószínűséggel lelövik egy étteremben (bár ennek a jelenetnek az értelmezésével kötetnyi tanulmány foglalkozik), Walter White pedig saját magát vet véget az életének, amikor nincs már más kiút. A kezdetekben a család és az iránta való lojalitás, mint jó indok szerepel a tettekhez, a vége felé már csak visszahúzó erő. "Az antihős feleségét pedig nem kímélik ezek a narratívák, mert minden, ami klasszikusan maszkulin, felértékelődik a hagyományosan feminin szféra rovására"¹⁸⁵ - állítja Vaage.

Skyler vétke talán az, hogy a történet elején, amikor kiderülnek a problémák és férje betegsége, túlságosan félti WALTER-t és olyan megoldásokba próbálja belekergetni, amik a végletesen büszke férfi számára megalázóak. Egy gazdag baráti házaspár pénzt ajánl fel a gyógykezelésére, de Walter nem fogadja el a „jótékonykodást”. „De miért mondod ezt úgy, mintha valami káromkodás lenne?” - erősködik Skyler és nem veszi figyelembe, hogy ezek az emberek évekkel korábban kijátszották WALTER-t egy olyan találmányból, amelyet ő fejlesztett ki, így ők gazdagodtak meg belőle. Hiába akar Skyler jót, ő nem olyan büszke, mint Walter és nem veszi észre, mennyire bántó lenne ez a férfi számára. A férj ettől folyamatosan azt érzi, hogy a nő

¹⁸³ Amanda Lotz: *Redesigning Women: Television after the Network Era*-Urbana. University of Illinois Press, 2006.83.

¹⁸⁴ Lotz: *Redesigning*.84.

¹⁸⁵ Vaage: *The Antihero*.155.

olyan színben tünteti fel, mintha ő képtelen lenne gondoskodni a családjáról. Az író, Vince Gilligan egy interjúban azt nyilatkozta, Skyler-t már a kezdetektől erős személyiségnek kívánták ábrázolni, hogy a későbbiekben elhiggyük, hogy elég intelligens és éles eszű ahhoz, hogy lássa, a férje a szakadék felé kormányozza őket és ekkor Walter-nek méltó ellenfele legyen.¹⁸⁶ Tudjuk, hogy Skyler-nek van igaza, de ahogy a második fejezetben idézett nézői kötődésről szóló elméletek leírták, mégis drukkolunk annak, hogy Walter az újabb véres drogügyletét is sikeresen megússza. A sorozat kezdetétől tudjuk, hogy Skyler morálisan erős, de idővel éppen ez a tulajdonsága lesz az, amiért a nézők számára egyre taszítóbbá válik. Valahányszor kézbe veszi a telefont és azzal fenyegeti a férjét, hogy mindent elmond a rendőröknek, a nézők titkon azt szeretnék, hogy ez ne történjen meg, mert bennük is, mint Walter-ban, ott bujkál annak az izgalma, hogy megtudják, mi van a tiltott ösvényen még tovább. A nézők erősnek akarják látni Walter-t, olyan férfinak, aki vállalja a kockázatot a családja védelme érdekében, tehát olyan klasszikus maszkulin vonásokkal ruházzák fel, melyeket a társadalmi konvenciók alapján a férfi kötelességének tekintenek. Míg Walter a szemünk előtt bejárja az utat, amin Heisenberg-gé, a fenti elvárások alapján „igazi férfit” válik, addig Skyler legalábbis a nézők szemében nem teljesíti be az „igazi nő”, tehát az alárendelt feleség szerepét, ezáltal akadályozva férfi útját, megtagadva olyan hagyományosnak tartott feminin vonásokat, mint az alázatosság, a gondoskodás vagy a kedvesség.

A negyedik, tehát az utolsó előtti évadban Skyler már része a férje „üzletének”. Ahhoz, hogy a látszatot fenntartsák egy fedél alatt kell élniük. Amikor megtudja, hogy Walt gyilkolni is képes, a nő bevallja, hogy retteg a férfitől. Hogy miért nem menekül el mégis és mond el mindent a rendőrségen, erre megadja a választ egy, a férjével folytatott elkeseredett beszélgetésben: „Nem mehetek a rendőrségre, nem hagyhatom abba a mocskos pénzeid tisztára mosását, nem rakhatlak ki ebből a házból, de még csak az ágyamból sem. Nem tehetek mást csak várok.”- mondja a férjének. „Mire vársz?”- kérdi Walter. „Arra, hogy a rákod kiújuljon”- válaszolja (27.kép).

¹⁸⁶ Breaking Bad - Keeping Skyler White in the Dark (Paley Interview). *Paley Center Media*, 2011.03.04. (<https://www.youtube.com/watch?v=ehQozVUmvY8>) Utolsó letöltés: 2020.03.02.



27. kép Walter és Skyler.

A néző itt már kénytelen feltenni a kérdést magában: vajon jó oldalra álltam? A színésznő, Anna Gunn már említett, *New York Times* beli írásában a Skyler-hez való nézői viszonyulást egy társadalmi Rorschach teszthez hasonlította, miszerint a Skyler-re adott nézői reakció többet mond el a befogadóról, mint magáról a karakterről. Skyler figurája csak akkor kezd végül együttérzést kelteni, amikor Walter már szörnyeteggé válik. Minél jobban bevonz minket Walter személyisége, annál hajlamosabbak vagyunk igazságtalanul ítélkezni Skyler felett. Aztán, amikor egyre jobban elszörnyedünk, majd kiábrándulunk a férfi karakteréből, rádöbbenünk, mi az, amit Skyler ezalatt elszenvedett. Az alkotók, tehát duplán kijátszanak minket a *Breaking Bad* antihősének és feleségének esetében: egy olyan férfit mutatnak be, aki rövid idő leforgása alatt becsületes családapából ördöggé változik, mégis a végsőkig fenntartják felé az elköteleződésünket; ugyanakkor felmutatnak mellette egy női karaktert, aki erős, akivel sokszor méltatlanul bánnak és aki eközben mégis megpróbálja valahogy életben tartani a családját. A helyzet magáért beszélne, de nézőként valahogy mégis figyelmen kívül hagyjuk a tényeket.

8.3. CLAIRE UNDERWOOD- FELESÉGBŐL ANTIHŐSNŐ

A *Huffington Post* egyik kritikusa, Oliver Whitney így ír a *House of Cards* kapcsán:

„Dexter-től Tony Soprano-n át Walter White-ig, a sorozatokat eddig évtizedekig a férfi antihős karakterek uralták. Figurák, akiket megvetettünk erkölcstelen viselkedésükért és kegyetlen tetteikért, ennek ellenére mégis egyre jobban kivívták a csodálatunkat, miközben a mellettük álló női társaik szinte teljesen észrevétlenek maradtak... Eddig”¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Whitney, Oliver. How Claire Underwood And ‘House Of Cards’ Changed The TV Antihero Forever. *Huffington post*. 2014.05.03. (https://www.huffpost.com/entry/house-of-cards-tv-antihero-archetype_n_4899440) Utolsó letöltés: 2020.04.27.

A kritikus dícsérete Claire Underwood-ot, Frank Underwood feleségét illetve a sorozat kezdetén, amikor még nem sejtette, hogy az asszony karaktere a hatodik évad végére nagy utat jár majd be. Claire végső felemelkedését és elnökké válását nem egyszerűen a történet íve vezette, hiszen a showrunnerek elképzeléseit 2017-ben, pontosan az utolsó évad forgatásának megkezdése előtt, keresztbe szelték a Frank Underwood-ot játszó Kevin Spacey körül kialakult *#metoo* vádak. Ma már tudjuk, hogy ezek következményeként a színésznek el kellett hagyni a történet utolsó évadát. A sorozat előzményeit tekintve, azonban Claire figurája könnyen felnőhetett a helyzethez, mert az addigi öt évad folyamán egyre inkább férje tökéletesen egyenrangú társává vált, így az alkotóknak nem kellett kerébe törni a first lady karakterívét, hiszen addigi tettei és jelleme hiteles utat rajzoltak ki a végső események felé. Spacey figurája határozottan űrt hagyott maga után, de a sorozat mégis méltó maradhatott addigi, hagyományosan sötét világképehez és az addigiakhoz hűen tudta lezárni a hatodik, befejező évadot.

A széria Facebook oldalán az egyik első kép 2013-ból származik Claire Underwood- ról, a következő képaláírással: „Minden nagyember mögött áll egy nő, akinek vér tapad a kezéhez.” Ez a mondat már csak azért is érdekes, mert hat szezont után a sorozat záró jelenetében Claire ledöfi Frank feltételezett gyilkosát, miután véres kézzel megfordul és a kamerába néz. Persze mindezek tudta nélkül ez a mondat már ekkor jól leírja azt a fajta hatalmi egyenlőtlenséget, ami a nő és a férje között húzódik az egész történetben. Claire ugyanakkora részt vállal Frank karrierjének alakításában, mint maga a férfi, mégis folyamatosan csak a háttérben maradva szerepelhet, ahogyan a nők általában a nagyember férjek mögött. A történet előrehaladtával Claire egyre inkább megelégedi ezt a pozíciót, mivel túlságosan ambiciózus. Nem Francis mögött, hanem mellette, akar állni, de az ehhez vezető út viszontagságosabb, mint gondolná. A harmadik évad végére, tehát a történet ívének felénél bevallja, hogy nem kívánja tovább fenntartani ezt a helyzetet. Karaktere már a kezdetektől meghatározó, de így, a negyedik évadtól teljes értékű főszereplőjévé válik a történetnek saját jogon is. Ehhez persze az is kell, hogy Frank is úgy kezelje, mint az egyetlen vele egyenrangút. Ennek a fokozatosan erősödő, a történetben eleve meglévő, kettejük dominancia harcát leíró ívnek köszönhető, hogy az utolsó évad végül Frank nélkül is működhet. Ugyanez a helyzet nehezen lett volna kezelhető, ha a Tony Soprano alakító James Gandolfini halála még a sorozat aktív évadai alatt következik be. Ennek egyik oka tisztán a forgatókönyvben keresendő, hiszen Tony figuráját úgy alkották meg, hogy minden körülötte lévő szereplő életére hatással legyen, minden történetszál végén ott találjuk. A másik ok már egy általánosabb kérdésre világít rá, ez pedig a férfi antihősök

történeten belüli dominanciájának, illetve annak kérdése, amiről már Carmela Soprano kapcsán írtam: annak kérdése, hogyan használják az alkotók a női karaktereket az antihősök mellett.

Frank és Claire kapcsolatának szimbolikus jellemzője a rendszeres közös cigarettázás a konyha tűzlépcsőre nyíló ablakában. Ezek a jelenetek rálátást adnak kettejük szövetségi viszonyára és kapcsolatuk furcsa intimitására. (28.kép)



28. kép Claire és Frank közös cigarettázásai

Az alkotók ezen ötlete nemcsak arra alkalmas, hogy fontos mondatok kerüljenek kimondásra, de jó eszköz a szerialitásban is, mivel ezek a beszélgetések a történet ívének adott pillanatára is reagálnak, sokszor pedig- ami a sorozatírás fontos része, különösen egy nagy szereplőhálóval dolgozó történet esetében- segítenek a nézőknek felidézni egy-egy jelenetet az elmúlt részekből vagy éppen rávilágítanak olyan kérdésekre, információkra, melyek a későbbiekben lehetnek fontosak. Ezek a beszélgetések nem a hálószobában zajlanak. Érzéki, testi szerelmet megmutató jelenetet nem is látunk tőlük az egész sorozat folyamán egyetlen kivétellel, aminek pedig az a funkciója, hogy informálja a nézőt Frank biszexualitásáról, hiszen ő az, aki meginvitálja maguk közé a sofőrjét. Ezeknek az együtt elszívott cigarettáknak viszont mindig fontos dramaturgiai szerepe van. A hatalomhoz vezető lehetőségekről és megoldásokról beszélnek, miközben újra és újra megköttetik a szövetségük. Amíg saját házukban laknak, ez a jelenet mindig a már említett konyhaablakban zajlik, aztán ahogy beköltöznek a Fehér Házba, ezek az alkalmak lassan megszűnnek, amivel egyidőben a szövetségük és a házasságuk alapja is repedezni kezd.

Claire- nek az alkotók már a sorozat első részeiben olyan jeleneteket adnak, amiből körvonalazódik a nő szigorú, kegyetlen, éles intelligenciájú karaktere: ambiciózus, független nő, saját célokkal és akarattal. A munkájában kérlelhetetlenül gázol át bárkin, miközben tudatosan halad a céljai felé. Néha lepillant az áldozataira és tisztában van a tettei járulékos következményeivel, de mégis tovább lép. Ennek egyik példája, amikor egy nonprofit szervezet, a Clear Water Initiative igazgatójaként egy szerencsétlen pénzügyi lépést követően el kell bocsátania az iroda alkalmazottainak a felét. A bejelentésre a titkárnőjét, Evelyn-t kéri meg, aki bár ellenzi ezt a lépést, de Claire rákényszeríti, hogy a munkája megtartásáért cserébe tegye

meg. Másnap, aztán Claire mégis kirúgja az 59 éves nőt, aki könyörgőre fogja, mert ilyen korban hasonló munkát már nem fog találni, de Claire csak egy kimért „Sajnálom.”-ot válaszol. Evelyn egy „Dehogy sajnálsz. Leszarod!” mondattal vág vissza, Claire pedig egy szót sem válaszol, miközben hideg, érzelemmentes tekintetében azt látjuk, teljesen egyetért Evelyn megállapításával. A néző számára itt tehát úgy tűnik, egy olyan nőt lát, aki nem foglalkozik a körülötte lévők érzelmeivel. Egy következő jelenetben már egy kávézólánckasszájánál egy Evelyn-hez hasonló korú, frissen munkába állt pénztárosnő küzd az érintőképernyős kassza kezelésével, amikor Claire fizet. A helyzet ekkor szembeállítódik az előzőekben látottakkal. A jelenet azt sugallja, hogy a nő, mintha mégis konfliktusba kerülne magával Evelyn kirúgása miatt. Azt várnánk, negatívan reagál ebben a kínos helyzetben, de végül az arcán zavart látunk és miközben az idősebb nő tovább küszködik a számára új pénztári eszközzel, Claire arcán némi szomorúság villan át és elfordítja a tekintetét. A jelenet láthatólag kellemetlenül érinti, a végén pedig megbocsátóan mosolyog a pénztárosnőre, mintegy feloldozva magát ezzel Evelyn kirúgása miatt. Az alkotók azt a hatást keltik, amit már többször láttunk az antihős dramaturgiában: a jelenetet, amelyben kegyetlennek és szigorúnak láttuk a karaktert, egy másik jelenet finomítja, árnyalja. A kegyetlen elbocsátás jelenet után Claire most megbánást mutatott, ezzel könnyítve a néző viszonyulását a szereplőhöz.

Mrs. Underwood karakterívének egyik csúcsa a negyedik évad záró jelenetében következik be. Az operatív törzs ekkor a Fehér Ház válságszobájában ülészik, mert két tinédzser arab terrorista webkamerán közvetítve gyilkosságot készül elkövetni egy férfi ellen, akiktől egyébként Frank-nek tartani kell, mert terhelő információkkal bír ellene. A néző ekkorra már tudja, hogy a hosszú asztal végén ülő Underwood házaspár szervezte úgy az eseményeket, hogy a monitoron látható férfit likvidálják. A fiúk Allah-hoz imádkoznak, a webkamerába néznek, majd elvágják a túszer férfi torkát. Claire és Frank az operatív stábbal együtt döbbsenten nézi az eseményeket. A hosszú asztal fölötti, lassú kameramozgás végén az elnök, ahogy már sokszor láttuk tőle, belenéz a kamerába és a nézőkhöz szól: „Így is van. Mi nem hódolunk be a terrornak.” Claire, ekkor a férfit néz, majd vissza a kamerába, immáron először, így már az ő tekintete is áttöri a képzeletbeli negyedik falat, miközben Frank Underwood folytatja felénk: „A terrort mi kreáljuk” (29.kép).



29. kép "A terrort mi kreáljuk."

Mivel korábban úgy értelmeztük, hogy a kamerába nézés effektjével Frank Underwood a cinkosává teszi a nézőket, beavatva őket legbelsőbb titkaiba, befogadóként most már azt feltételezhetjük, hogy az ezután Claire kettős énjének titkai is megnyílnak majd számunkra. Ez be is következik, míg végül a fent ismertetett okokból, a férje halála után végül teljesen átveszi ezt a szerepet. A fenti zárójelenttől fogva pedig már nem Carmela Soprano vagy Skyler White figurájához hasonló „járulékos” antihős feleség, hanem főszereplő. Frank mellett ő maga is a sorozat fő antihősnőjévé válik.

9. FEJEZET- NŐI ANTIHŐSÖK SAJÁT JOGON

- *Miben különbözött az Ön szerepe Fred Astair-étől, Miss Rogers?*
- *Semmiben. Ugyanazt csináltam, amit ő csak hátrafelé és magassarkúban.*

Interjú Ginger Rogers-szel

Jóllehet, az alkotók túlnyomó részt a férfi antihős karaktereket részesítik előnyben és azok ábrázolásával jelentős kreatív, kritikai és közönségsikereket érnek el, de mindenképp szólni kell a női antihősökről is, hiszen az ő egyre összetettebb figuráik is egyre hangsúlyosabban vannak jelen több nagyszerű sorozat főszereplőiként.

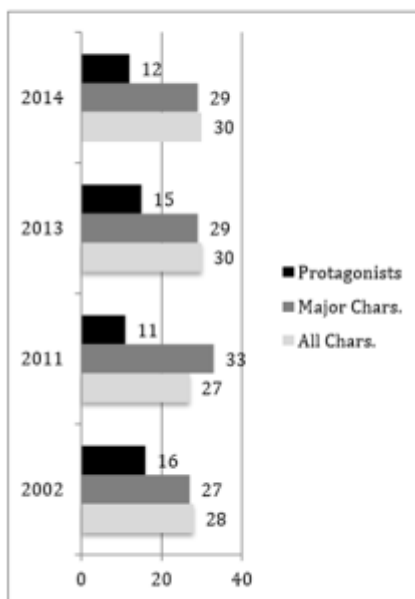
Havas Júlia Éva a *Női sorozatok: Kettő plusz kettő* című tanulmányában arról ír, hogy a nők ábrázolása a mainstream sorozatokban pontosan ugyanazt a logikát követi, mint a kisebbségi identitású karakterek szerepeltetésekor (pl. színesbőrűek, túlsúlyosak, melegek), tehát „a bemutatásuk szinte mindig a többség által adottnak tartott kisebbségi attribútumból kiindulva történik”.¹⁸⁸ Véleménye szerint a nő-ség ábrázolása ugyanúgy néhány szűkös, kevés elhajlást engedő szerepséma mentén történik, ahogy azt a különböző kisebbségek esetén látjuk, mely alól az ún. emancipációs sorozatok sem kivételek. Az emancipációs vagy női sorozat műfaji megjelölés azt jelzi, hogy ezek a fajta sorozatok leválasztódnak azon társaikról, melyek egy maskulinabb szemszögből ábrázolódnak és a jelző egyszerre jelöli a főszereplő nemét, a hozzá kapcsolódó várható cselekményt, valamint a feltételezett célközönséget (pl. *Szex és New York, Született feleségek*). Havas úgy folytatja, hogy a nők esetében ez az ábrázolás bonyolultabb, mert ők belekerülnek egy olyan szerepbe, „amelyben úgy ábrázolódnak Másikként, hogy nem kapják meg a jogot, hogy Másiknak tarthassák magukat”. Szerinte a populáris kultúra tagadja, hogy a nőre mint Másikra, egzotikumra tekint, mégis a nőábrázolás az általa vizsgált primetime sorozatokban azon évezredek sémák mentén történik, amelyeket a „társadalmi tudattalan” újra és újra termel.

Bár Havas megállapításai a narratív kevéssé komplex primetime sorozatokra vonatkoztak, de a női karakterek, azon belül is a kisebbségek nő tagjai vagy a színesbőrű nők a quality tv antihős sorozataiban is alulreprezentáltak, aminek többféle oka lehet. A drámairodalom és a színházi előadások relációjának ismeretében tudjuk, hogy nőknek írt főszerepekből általában is

¹⁸⁸ Havas Júlia Éva: *Női sorozatok: kettő plusz kettő*. *Metropolis*.2008/04.54-80.

kevesebb van. Ez a televíziós fikció világában sincs másképp és ha jut is számukra figyelem és szerep, arányaiban azok is kisebb jelentőségűek és kevesebb képernyőidőt ölelnek fel. Martha Lauzen tanulmánya¹⁸⁹ mindezt számszerűsíti is. Eszerint például 2014-ben a száz legtöbb bevételt hozó filmben a szereplők 12%-a volt nő, ami így is 3%-os visszaesést mutatott az előző évhez képest (1.diagram). A második diagram a női filmszerepek faj és etnikum szerinti megoszlását mutatja ugyanezekben az időszakokban, ahol a fehér színésznők nagy aránya mellett a fekete és latina színésznők következnek nagy különbségekkel (2.diagram). „A női karakterek általában a fiatal korosztályt képviselik, de mindenképpen fiatalabbak, mint férfi társaik. A történetben való szerepük leginkább a férfi szexualitásához kapcsolódik, megjelenésükben pedig a fiatal, fehér, vékony, általában szőke, tehát a közvélekedés szerint szexuálisan legattraktívabb ideálok hegemóniáját erősítik”¹⁹⁰ - írja Dr. Stacy L. Smith a Lauzen féle adatok tanulságait elemezve (1.ábra).

Historical Comparison of Percentages of Female Characters as Protagonists, Major Characters, and All Speaking Characters



1.diagram

Historical Comparison of Race/Ethnicity of Female Characters



2.diagram

1. ábra

1.diagram:női karakterek százalékos megoszlása főszerep, szerep és bármilyen szöveges szerep tekintetében;2.diagram:női karakterek faj/etnikum szerinti megoszlása

¹⁸⁹ Dr.Martha Lauzen:*It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014*.2015. (https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf). Utolsó letöltés:2020.04.27.

¹⁹⁰ Stacy L. Smith:*Gender Stereotypes: An analysis of Popular Films and TV*".(http://www.seejane.org/wp-content/uploads/GDIGM_Gender_Stereotypes.pdf). Utolsó letöltés:2020.10.25.

Ezt a hollywood-i trendet támasztja alá Frances McDormand, Oscar- díjas színésznő egyik interjúja is, amit a cannes-i filmfesztivál keretében akkor adott, amikor saját produceri munkájával, öt év alatt létrehozta az *Olive Kitteridge* (2014) című minisorozatot. A történet egy női életutat mutat be, a főszerepet Mc Dormand játszotta és az író és a rendező is nő volt. Az interjú elején a színésznő arról beszél, hogy ha színházi karrierje lett volna, könnyen léphetett volna szerepből szerepbe Csehov nőalakjaitól Shakespeare nőfiguráin át. A filmben és a televízióban nőként, viszont csak arra van lehetősége, hogy jelentős férfiszínészek jelentős szerepeinél mint női mellékszereplő legyen jelen lányként, anyaként, testvéreként, szeretőként, éppen az adott életkora szerint.

„Színésznőként ahhoz voltam szokva, hogy megkapom a forgatókönyvet, találkozom a rendezővel, meghallgatnak, megkapom a szerepet és pár hónap múlva dolgozom, így az opció, hogy producerként öt éven keresztül dolgozom valamin, elképzelhetetlennek tűnt. Aztán nagyon sok időm lett és kezdtem úgy érezni, hogy nekem kell meghatároznom, mi is történik velem”¹⁹¹.

Mittell, a komplex tévéről írott könyvében a női antihős karakterek limitált számát a műfaji hagyományokkal magyarázza, mely szerint az antihős sorozatok általában bűnügyeket elkövető immorális karakterekről szólnak, akik a narratív hagyományok szerint leginkább férfiak. Szerinte a műfaji tradíciók mellett további kulturális normák is szerepet játszanak a nők ilyen jellegű mellőzésében: a férfiakat a nézők jobban elfogadják akkor is, ha könnyörtelen cselekedeteket hajtanak végre, vagy mindenkin átgázolnak a céljaik eléréseért, míg a nők a nézők szemében inkább önfeláldozó, önzetlen figurák, a férfivágyak tárgyai, nem pedig erős, saját akarattal rendelkező egyének- ha pedig mégis így ábrázolják őket, azt a „lázázó nő” formájában teszik, akár komikus felhangokkal. Ezen sztereotípiák miatt tehát egy agresszív, erkölcsileg problémás női karaktert hamarabb látnak a nézők visszataszító, „idegesítő néembernek”, mint karizmatikus antihősnek.¹⁹²

9.1. NURSE JACKIE- A BŰNÖS ÉS A SZENT

A *Jackie Nővér/Nurse Jackie* (2009-2015) című sorozatot 2009 júniusában mutatta be a Showtime csatorna, majd hét sikeres évadot élt még meg. Jackie Payton életét, munkáját és konfliktusait mutatja be a *Maffiózók* Carmelá-jaként már megismert színésznő, Edie Falco

¹⁹¹ Cannes: Frances McDormand Full Women In Motion Panel (Video). *The Hollywood Reporter*. 2015.05.23. (https://www.youtube.com/watch?v=Rc_Il3mYQ4g&list=PLuJUV3gQJpOxH7jhUhfRib0JehCONPiP&index=52&t=0s). Utolsó letöltés: 2020.04.27.

¹⁹²Mittell: *Complex TV*.150.

alakításában. A *Dr. House*-ból (2004-2012) Hugh Laurie karaktere párhuzamként adhatja magát Jackie figurája mellett, de az, hogy egy romlott, drogfüggő karaktert egy nő, sőt egy anya figurájára írják, nem gyakori a televíziós sorozatokban. A férfi karakterek túlsúlya az 1990-es évek olyan primetime sorozataiban kezdett megtörni, melyekben egy munkahelyi környezetben játszódó történet az addig hagyományosan férfi főszerepek helyére női főszereplőket kezdett integrálni /pl. *Pszichoszaru/Profiler*(1996-2000)/. A quality tv kevesebb számú női antihősének az is oka lehet tehát, hogy a komplex sorozatokat meghagyták a férfi karakterek játéktérének, míg a női karakterek a primetime sorozatokba szorultak. Ezen műsorsáv jellege miatt viszont csak kevésbé komplex, az átlag néző számára könnyebben elfogadható női figurákként jelenhettek meg.

A Jackie-t bemutató sorozat folyamán megismerjük a sürgősségi nővérként dolgozó nő hullámvasút szerű érzelmi életét a brooklyn-i Mindenszentek kórházban, ahol dolgozik, emellett pedig otthon, a családjában, ahol anya és feleség. A két helyszín élesen elválik egymástól, mert mindkettő merőben másfajta élet, amiket a nő beteges módon titkol és elválaszt egymástól. Jackie Nővér antihősnő karakterének fő motívuma, hogy titokban gyógyszerfüggő, amihez a munkája segítségével könnyen hozzá is jut. Jackie persze nem magától a drogfüggőség tényétől lesz negatív karakter, az alkotók ennél bonyolultabb személyiséget teremtettek. Amellett, hogy porrá tört fájdalomcsillapítókat szív fel óránként, a rábizott osztály főnővéreként egy lelkiismeretes, de öntörvényű egészségügyi alkalmazott, otthon pedig példás családanya, miközben a férjét az őt droggal ellátó gyógyszerésszel csalja. Jackie, a függők tipikus jegyeit mutatja: tereli a problémát, tagad és magyarázatokat gyárt, amikor pedig az élete romokban hever a drog miatt, újabb kifogásokat keres, hogy miért is nem kell leszoknia. Két adag Vicodin nélkül nem megy neki a munka az állandó vészhelyzetben működő kórházrészlegen, ahol a mellékszereplők is hozzá hasonlóan sérült figurák. A *Mad Men* Don Draper-éhez hasonlóan Jackie karaktere is nehezen kiismerhető a környezete számára, neki is két élete van, de Draperrel ellentétben, ő szimultán éli őket. Rejtélyes, magát szentnek mutató bűnöző, a családját szerető, de manipulatív karakter, aki a látszat fenntartásáért folyamatos csalásokra kényszerül.

A történet alapján úgy tűnik, Jackie nem tudja elképzelni, hogy a sürgősségi sikeres főnővére és jó anya is lehessen egyszerre. A két személyiség számára olyannyira elválik egymástól, hogy egy teljesen másik Jackie-t él a munkahelyén. Bent keserű, egyedülálló nő, aki mindig beosztható túlórára. Oly mértékben elmerül a munkahelyi személyiségében, hogy amikor az első évad második részében egy anyával beszélget, akinek a fia súlyosan megsérült egy balesetben, Jackie azt hazudja a nőnek, el se tudja képzelni, milyen érzés lehet anyaként

szenvedni látni a gyermekét. A munka végén aztán hazamegy a családjához. Az ajtóban visszahúzza az ujjára a jegygyűrűjét, majd belép a házba, ahol a férje és két lánya fogadja, akik vacsorával várják. „Istenem, segíts, hogy megjavuljak! De egy kicsit még ne kelljen!”- halljuk közben a belső narrációját. Jackie tehát tudatosan teremt két személyiséget a maga számára, de nem külső tényezők hatására (pl. bigámia vagy zsarolás), ő azért tesz így, mert úgy gondolja, az élete két szférájában csak így tud külön- külön teljesíteni. A döntésében tehát az a legmeglepőbb, hogy nem azért csinálja, hogy ezzel a családjának legyen jobb, épp ellenkezőleg: csak neki jó így. A lányok szenvednek az anyjuk hiányától és a férj is nehezen tölti be az űrt, amikor Jackie nincs jelen. Mindezt persze nem tudná elviselni, ha a gyógyszerfüggősége nem segítené ebben, ami főleg fájdalomcsillapítók és antidepresszánsok szedéséből áll. A munkahelyén az ideje egy részét azzal tölti, hogy megszerezze a szükséges drogokat a gyógyszerész szeretőtől, a gyógyszerautomatából, vagy a betegetől, akiknek épp nincs rá szükségük. Az ideje másik részében feldolgozza és beszedi ezeket: finomra töri, felszippantja, kávéban oldja fel őket, vagy egyszerűen csak lenyeli amikor az idő sűrű. Ezek a szerek jelentik számára az életet, a túlélést és a második évad végéig a függősége rejtve is marad. Akik ismerik, úgy tudják, hogy egy régi hátsérülése miatt van szüksége gyógyszerekre, de azt senki nem sejtí, milyen mértékű a függősége. Jackie nővér pedig folyamatosan hazudik magának, a kollégáinak, a barátainak, a szeretőjének és a családjának. Úgy érzi, a munkahelyi élete és a családi élete nem működhet egymás mellett, ezért folyamatosan történeteket eszel ki, hogy fenntartsa a helyzetet. A harmadik évad első epizódjában, miután Kevin, a férje számára kiderül a drogfüggősége, a férj egy veszekedést követően bemegy a kórházba, hogy beszéljen a nővel. A férfi a kórházban Zoey-val, a gyakornokkal találkozik elsőnek, aki azt állítja, ő nem lehet Jackie férje, hiszen a nő nincs férjnél. Kevin még az igazolványát is megmutatja. Amikor Zoey kihívja Jackie-t, a nő hazudozni kezd, Kevin pedig döbbenten kéri számon, hogy a kollégái miért nem tudják róla, hogy családja van. Jackie ezt is egy hazugsággal üti el, miszerint a lány még csak egy napja dolgozik az osztályon. Ugyanezen epizód végén, amikor egy gyászoló apa megkérdi tőle, vannak-e gyerekei, ő már megint nem válaszol, hiába a pár órával korábbi majdnem- lelepleződés.

9. 2. ORANGE IS THE NEW BLACK- SOKSZÍNŰ ANTHŐSNŐK

A Narancs az új fekete/Orange is The New Black (2013-2019) már a főcíme képi stílusával is előrevetíti azt a sokszínűséget, amivel a sorozat a női kisebbségeket felvonultatja (mostantól rövidítve: *OTNB*). Egy ütemes, dob alapú rockzenére 50- 60 női arcrészletről készült fotót

látunk egymás után. A fotók közé beszurva, narancssárga betűkkel írva olvashatjuk a készítő neveit, illetve a börtönlétre jellemző olyan pillanatokat látunk, mint például az ujjlenyomat vétel, egy női alak részlete narancsszínű börtönoverálban, megbilincselte kéz, fizetős telefonautomaták, a börtönőrök őrtornya és végül a kék eget keresztbe szelő drótkerítés képe, rajta a címmel. Az arcokról készült fotók már szinte magukban is egy-egy történetet mesélnek el (tetoválások, piercingek, szemüvegek, szeplők, műfogak, szemek, szemüvegek), így azonnal érthető, hogy a történet milyen közegben játszódik majd. A fotókon elítéltek, illetve az őket megszemélyesítő színészek arcainak részleteit látjuk. Talán még sosem volt olyan sorozat, amelynek szereposztása ilyen sokféle származású színésznőt vonultatott volna fel. Miközben a képrészletek elrejtik az adott személyek identitását, addig a néző arra is rákényszerül, hogy olyan közlő és olyan aprólékossággal figyelje meg az arcokat, ahogy azt másképp nem tenné.



30. kép Képek a főcímből.

A megtörtént események alapján íródott fikciós művek mindig is népszerűek voltak, különösen az Egyesült Államokban, ahol az életrajzok és memoárok publikálásának régóta visszanyúló hagyománya van. Egy ilyen könyv alapján készült az *OTNB* is. Piper Kerman azonos című könyve *My Year in a Women's Prison (Egy évem a női börtönben)*, illetve a magyar kiadásban: *Túlélni a női börtönt*¹⁹³ alcímmel 2010-ben jelent meg és került a *New York Times* bestseller listájának első helyére. Ezután készített belőle sorozatot a Netflix, Jenji Kohan vezetésével, illetve az eredeti könyv írójének tanácsadásával, a széria pedig 2013-ban már felkerült streamingre. A történet Piper Chapman-ról, egy new-england-i, felső középosztálybeli biszexuális nőről szól, aki bevonul a litchfield-i női börtönbe, hogy letöltse egyéves büntetését, mivel tíz évvel előtte drogsempészetben segédkezett a volt barátnőjének és partnerének, Alexnek. Bevonulása előtt párjával, egy fiatal zsidó ügyvéddel él egy kényelmes, new york-i lakásban, a problémái pedig kezdetben olyan kérdések körül forognak, hogy hogyan frissíti majd az iPhone-ját a börtönben és mihez kezd a bioételei nélkül. A litchfield-i börtön, mint egy miniatűr univerzum magába foglal mindenféle vallású, bőrszínű, szexualitású bentlakót, mindezt úgy ábrázolva, hogy felvállaltan nem próbál meg a politikai korrektség szűk

¹⁹³ Piper Kerman: *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison*. Spiegel & Grau. 2010.

mezsgyéjén haladni. A sorozat egy másik erőssége, hogy minden finomítás nélkül mutatja meg a kisebbségek problémáit, frusztrációit, mindezt a zárt börtönkörnyezetbe sűrítve. Piper, a maga new-england-i W.A.S.P.¹⁹⁴ mivoltában jól megtestesíti azt a lesbikus- biszexuális karaktert, akik a mainstream fikciós művek szereplői és akiket Karla Jay, a meleg kultúra médiában való megjelenésével foglalkozó szakértő, „klón lesbikusoknak” nevez, számonkérve ezzel a szubkultúra összetett és sokszínű bemutatását.¹⁹⁵ Ebben a sorozatban viszont Piper mellett minden ilyen társadalmi csoport képviselői megtalálhatók a férfias lesbikustól a transzneműeken át a színesbőrűekig.

A történet az angol terminológia szerinti „partra vetett hal” (*fish out of water*) dramaturgiát követi. Túlélés történet arról, ahogy Piper megpróbál- sokszor szó szerint- élve maradni a megváltozott helyzetben. A befogadót is váratlanul éri, hogy egy hasonló, már említett W.A.S.P. karaktert hasonló helyzetben lát, hiszen az ő társadalmi osztályába tartozó nézők nem szoktak börtönbe kerülni, legalábbis így gondolhatják. Piper karakterívének is fontos része, ahogy rájön, ez a helyzet nemcsak róla szól, hanem egy nagyobb rendszerbe kell beilleszkednie, ahol sokan kerültek ebbe a helyzetbe hasonló bűnökért, vele ellentétben viszont kevésbé kiváltságos háttérből érkeznek és térnek majd egyszer haza, ha van hova egyáltalán. Kezdetben mi is együttérzünk Piper-rel, hiszen kétségbeejtő dolog lehet börtönbe vonulni, elveszteni a kapcsolatot a családdal, a barátokkal, a külvilággal. Az idő bent megáll, miközben az élet kint megy tovább. A bevonulónak alkalmazkodni kell a benti körülményekhez és megvédeni magát fizikailag is, talán életben először. Az alkotók ennél az áldozat-fázisnál meg is állhattak volna a karakter megalkotásakor, de nem így tettek. Nem elégedtek meg annyival, hogy a lányt kiemelték az addigi komfortzónájából és olyan körülmények közé ejtették, ahol teljesen új szabályok szerint kell helytállnia, hanem egy erős, konfrontatív, végletesen én-központú karakterrel ruházták fel. Piper, a számára kedvezőtlen helyzetekben sokszor a lehető legrosszabbul reagál, destruktív és mindig a középpontban szeretne lenni. A belső harcait nehezíti, hogy a börtönben ott van Alex is, a volt barátnő, aki miatt bajba került, de akivel talán még mindig szeretik egymást. Az első évad tizedik részében meghal egy elítélt, akit senki nem szeretett. Ekkor Piper, hogy saját jóságát és soha nem is érzett szeretetét mutassa, kieroszakolja a cellatársaiból, hogy egy különleges gyászszertartással búcsúztassák a lányt. Az

¹⁹⁴ W.A.S.P.- az angol nyelvű White Anglo-Saxon Protestant (magyarul: fehér angolszász protestáns) kifejezés rövidítése

¹⁹⁵ Karla Jay: Welcome to Dyke Life: an Introduction. In: *Dyke Life from Growing Up to Growing Old Dyke Life: a Celebration of the Lesbian Experience*. Karla Jay (ed.). New York, Basic Books, 1995. 1-15.

eseményen végül senki nem jelenik meg, Piper pedig lehordja a társait és lelkifurdalást próbál kelteni bennük emiatt. Egy olyan ügy okán konfrontálódik tehát mindenkiel, amiről előre megmondták, nem akarnak benne részt venni és csak ő erőszakolta ki. A második évad harmadik epizódjában Nicky, az egyik cellatárs meg is jegyzi: „Ki tudnál végre egyszer jönni ebből az 'én- mozimnak- én- vagyok- a- sztárja- és- mindenki- más- le- van- ejtve' szerepből?!”. Mire Piper visszakérdez: „Tényleg ilyen vagyok?”. Ezután, amikor Alexet- a nőt, aki a szerelme volt és aki miatt börtönbe került- egy tanúvallomása miatt feltételesen szabadlábra engedik, Piper lebuktatja egy próbaidős kihágás miatt. Alex így visszakerül a börtönbe, ahol nincs biztonságban, mert a bűnszövetkezet végleg likvidálni akarja a lányt és erre a kísérlet meg is történik. Piper ezután mégis inkább összejön egy másik lánnyal, csak hogy provokálja Alexet. Nézőként eddigre már az az érzésünk, mintha Piper szándékosan akarna minden, felé irányuló együttérzést lerombolni. Felmerülhet a kérdés: miért akarták ezt így az alkotók? Miért nem választottak másik főhőst, hiszen egy sor izgalmas karakter sorakozik fel Piper körül, akiknek a története akár még érdekesebb is lehetne? Antihősnőnek az elítéltek közül megfelelne az orosz feleségből maffia főnökké avanzsált Galina, vagy Sophia a transznemű fodrászfiú és még folytathatnánk a sort. Ahogy más sorozatokban a kötődési viszony struktúrájának felépítése tűnt lényegesnek, itt épp az ellenkezőjét látjuk. Pipernél mintha ez másképp működne és ezzel kilóg az eddig tárgyalt antihősök sorából. Jenj Kohan, a sorozat showrunner-ének egy nyilatkozata valamilyen szinten választ ad erre a kérdésre: „Piper-t sok tekintetben egyfajta trójai falónak használtam. Nem sétálhatsz be egy csatornához úgy, hogy azt mondd, szeretnél egy történetet leszbikusokról, latinákról, idős női bűnözőkről készíteni. Ha azonban fogod ezt a fehér lányt és követed a börtönbe, akkor ott bent már megmutathatod az összes többi szereplőt és kibonthatod ezeket a nagyszerű a történeteket. A szőke, csinos, fehér lány mindig hálás indítás egy történetben, jó viszonyulási pont a nézőknek is és a csatornáknak is, akiket egy pontosan körülhatárolt célközönség érdekel”.¹⁹⁶ Kohan nyilatkozata sok mindenre rávilágít az intézményi kérdések közül, melyekről a dolgozat első fejezetében is írtam: azt, hogy mi lesz sikeres a televízióban nemcsak a kreatív szikra dönti el. Ahogy a quality tv kialakulásakor láttuk, a csillagzat akkor lehet szerencsés, ha ezek a kreatív szándékok és a csatornák, hálózatok, streaming szolgáltatók gazdasági igényei és üzletpolitikai elképzelései találkoznak. Az interjút olvasva különösen jogosnak érezhetjük a fentebb már idézett Karla Jay kérdését:

¹⁹⁶ 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' .*Fresh Air*, 2013.08.13. (<https://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse/?t=1616413529726>). Utolsó letöltés: 2020.04.27.

„A leszbikus bombanők (*lipstick lesbians*), üzletasszonyok, mozisztárok talán már lehetnek népszerűek. De hol vannak a bio-leszbik (*granola dykes*), a leszbikus szeparatisták, pincérnők, melósok, kövér meleg nők, öreg meleg nők, a tinédzserek, a férfiasak (*butch*), vagy akár a sérültek? Hol vannak a leszbikusok a médiából, akik úgy néznek ki, mint a nagyanyád, aki történetesen talán tényleg a te nagyanyád? És hol vannak a színesbőrűek?”¹⁹⁷

Piper karakterét tehát feláldozták azoknak a karaktereknek az oltárán, akiknek a történeteit a mainstream platformokon jellemzően nem mondják el: a nehéz sorsú nőket, az öreg nőket, az LGBTQ társadalom tagjait, a sérülteket. Ehhez pedig Piper Chapman kellett mint kiinduló alak és Jenji Kohan mint tapasztalt televíziós szakember, aki tudta, mi az a mód, amivel megvalósíthatja az elképzeléseit. Persze az, hogy Piper figurájához nézőként nem tudunk megbocsájtóan és empatikusan viszonyulni, nem azt jelenti, hogy kevésbé összetett és kevésbé gondosan megírt karakter lenne, mint társai. A sorozat végére a lány története arról szól, hogyan fogadja el azt, hogy a dolgok nem a tervei szerint alakultak. Mielőtt börtönbe került, az élete tökéletesnek tűnt, a sorozat első állítása pedig az volt, hogy ő az a személy, akiről nem gondolnánk soha, hogy valaha a litchfield-i börtön falai között találhatja magát. Hét évaddal később, a börtönből kikerülve, a lány próbál új életet kezdeni, de az élete volt elítéltként korántsem tűnik tökéletesnek. Egy tatóngó szakadékot próbál áthidalni, ami közte és a börtön előtt vele egy társadalmi rétegben élők között húzódik. Ez a szakadék pedig épp az a tapasztalat, amit a rácsok mögött szerzett meg: a konfliktus nem csak abból adódik, hogy a többiek megbélyegzettként tekintenek rá, de az is, hogy a bent töltött idő végleg megváltoztatta. „Rettegek, hogy nem vagyok önmagam itt bent és közben rettegek, hogy ez vagyok én” - mondta a sorozat elején a börtönbe kerülve. A történet végére Piper aztán mégis szerethetőbbé válik, aki két lábbal áll már a földön mindannak köszönhetően, amin keresztül ment. Amikor a börtönből kikerülve végignéz a biovegán megszállott, new-age hippie kortársain, úgy érzi, a börtön nélkül ő is ilyen lenne, de ennél már többnek érzi magát. Rájön, hogy a börtön nem egy kitérő volt az addigi életéből, hanem része lett annak. „Csak négy százaléka az életemnek, de elég volt, hogy megváltoztasson mindent.” - mondja. Litchfield előtt hiányzott belőle, hogy az életét egy mélyebb perspektívában lássa. „Mire kijövök, három generációval újabb iPhone-ok lesznek! - mondja a vőlegényének a börtön kapuja előtt, aztán bemegy és végigcsinálja a büntetést és amíg azt hittük, hogy majd csak őt figyeljük, addig a végére jobban megértjük a körülötte lévő nőket is az előttük álló akadályokkal együtt.

¹⁹⁷ Jay i.m.2.

A quality tv darabjait, ahogy az első fejezetben említettük, az összetettebb társadalmi problémákra való nyitottság is kiemeli az egyszerűen igényes tévét jelentő sorozatok közül. Az, hogy a történet szereplőinek olyan akadályokkal kell megküzdeniük az életben, ami a társadalmi helyzetükből, nemi identitásukból, bőrük színéből adódik olyan téma, ami a főműsoridőben látható fikcióktól idegen. Az olyan sorozatok viszont, mint az *OTNB* vagy a *Drót* éppen ezektől az érzékenyebb témáktól válhatnak komplex alkotásokká. A *Drót*, sokszínű szereplőgárdája és problémáik egyébként is hasonlóságot mutatnak a litchfield-i börtön bentlakóival, így amit Chernin ír- a *Drót*-tal kapcsolatban már említett tanulmányában- érvényes lehet az *OTNB* szereplőire is: „Ebben a történetben nincsenek győzelmek, ami nem azt jelenti, hogy nincs remény. A sorozat pozitív pillanatai magából a küzdelemből születnek”.¹⁹⁸ Az *OTNB* szereplői az előttük tornyosuló nehézségek és az ezzel járó vereségek ellenére mégis folyamatosan küzdenek. Enélkül a küzdelem nélkül nem lennének győzelmeik sem, a sorozat pedig éppen ezektől az emberi küzdelmekből válik átélhetővé.

¹⁹⁸ Ray Chernin: Hardwired: HBO's The Wire and the Hardboiled Detective Tradition. *WR: Journal of the CAS Writing Program*, 5/2012.45-51.50.

10. FEJEZET- KÖLCSÖNHATÁSOK

10.1. IMPORT ANTIHŐSÖK ÉS A NORDIC NOIR

Ahogy azt a *House of Cards* példáján is láthattuk, Hollywood sokszor vesz alapul más országok televíziói által fejlesztett tartalmakat és formálja azokat saját képére. Ez persze sok esetben fordítva is megtörténik, amikor egy másik ország próbálja meg saját stílusára alakítani a máshol sikert aratott művet. Erre már hazai televízió is vállalkozott (*Egy rém rendes család Budapesten*, TV2, 2006-2007), a *Breaking Bad* sorozatot pedig például Kolumbia forgatta le saját változatában. Ez a *Metastasis* (2014) című, dél-amerikai remake valójában az eredeti sorozat, szinte snittenkénti újraforgatását jelentette, ahol még Walter White is, Walter Blanco-ként szerepelt.

„A mozi világában a remake-ek az ipar elengedhetetlen részei. Velünk vannak a film születése óta és amíg az igazi, eredeti történetekből kevés van, ez így is marad.”¹⁹⁹-írta még 1975-ben egy tanulmányában Michael B. Druxman. Hollywood leginkább a modernizálás, vagy a nyelvi különbségek okán készít remake-et, illetve azért, hogy a nagyobb sztárok jobban eladják az új változatokat. Egyes országokban a szinkronizálásnak nincsenek hagyományai, másokban pedig a feliratozást fogadja idegenkedve a közönség. A filmstúdiók, így aztán sokszor a remake-ek mellett döntenek, hogy megpróbálják kihasználni és megsokszorozni egy-egy európai mű sikerét. Így van ez a sorozatok esetében is. A kulturális különbségek néha nehezen transzformálhatók kontinensek között, de vannak sorozatok, melyek olyan biztos narratív anyagot jelentenek, amik alkalmasnak bizonyulnak erre.

A különösen termékeny izraeli sorozatipar több művéből is készültek sikeres változatok az Egyesült Államokban, köztük olyan antihős történetekkel, melyek egyértelműen a quality tv jegyeit hordozzák. Kiemelkedő sikerű volt a *Beleső ellenség/Homeland* (2011-2020) című sorozat (*Hatufim*, 2009-2012), melynek főszereplője a bipoláris CIA ügynök Carrie (Claire Danes), aki meg van győződve arról, hogy az Irakból frissen hazatért, hősként ünnepeelt Nicholas Brody őrmestert (Damien Lewis) az ellenség átnevelte a maga oldalára, a nő pedig mindent megtesz, hogy bebizonyítsa, árulóval van dolguk. A sorozat egyik erőssége a két főszereplő játéka- Claire Danes nagyszerűen alakítja az állandóan vibráló és feszült, önvészélyes, mindenre elszánt ügynököt, míg Brody játéka nem engedi meg soha, hogy a nézőnek könnyű legyen döntést hozni a figurája elkötelezettségét illetően. Az alkotóknak

¹⁹⁹ Michael B. Druxman: *Make It Again, Sam – A Survey of Movie Remakes*. New Jersey, A. S. Barnes and Co., 1975. 24.

sikerül több évadon át bizonytalanságban tartani a nézőt a megoldással kapcsolatban és jól érzékeltetik a politikai ügynökök világának életveszélyes kiszámíthatatlanságát. A *Titkok nélkül/ In Treatment* (2008-2021) sorozat (HBO) szintén izraeli alapanyagból készült (*Be tipul*, 2005-2008), melynek főszereplő pszichiátere Dr. Paul Weston (Gabriel Byrne) inkább az irodalmi értelemben vett antihősök közé tartozik, ahogy megkérdőjelezi saját képességeit és motivációit, ezért segítséget kér korábbi mentorától és terapeutájától, Dr. Gina Tolltól (Dianne Wiest), akit tíz éve nem látott. A sorozat újítása az epizódok struktúrájában rejlik (minden rész egy kezelés a hét egy soron következő napján), illetve abban, ahogy a szereplők történetei pusztán a dialógusokból bontakoznak ki, mégis végig fenntartva a feszültséget. (A sorozatot a magyar HBO is újra elkészítette *Terápia* (2012-2017) címmel.) A sorozat kreatora Hagai Levi, aki a narratív komplexitás eszközeinél már említett Rashomon effektusra építő *Viszony*-t is jegyzi.

Szintén izraeli eredetiből készült az *Euphoria* (2019), de az azonos című alapanyagot (*Euphoria*, 2012) jelentősen átdolgozta az író- rendező Sam Levinson, amiből az utóbbi idők egyik vizuálisan és narratíván is leginnovatívabb HBO sorozata született. A sorozat antihőse egy amerikai középiskolás, drogfüggő lány Rue Bennett (Zendaya), a történet pedig az elvonó utáni életét mutatja be. A sorozat tartalmi újdonsága a fiatalok droggal való kapcsolatának, szeretet éhségének, a nemiséghez és szexualitáshoz való viszonyának kendőzetlen tárgyalása, narratív komplexitása pedig az idősíkok és a történetszálak folyamatos keverésének módszerében váratlan, miközben mindezt folyamatosan leképezi a mű vizualitása a helyszínek, idősíkok, perspektívák váltakoztatásával.²⁰⁰

A quality tv sorozataik között nem ejtettem szót a vígjáték műfajáról és talán jellemző, hogy ez az angol sorozatok remake-jeinél merül fel. Ezek közé tartozik két sorozat és azok antihősei, akiken nevetünk, miközben legalább annyira magukon hordozzák a Sötét Triád pszichopata, machiavelliánus és főleg narcisztikus jegyeit, mint azok az eddig tárgyalt gonosz antihősök, akik félelmet és borzongást keltenek bennünk. A *Hivatal/The Office* (2005-2013) az NBC remake-je a megegyező című angol sorozat alapján (2001-2003), melyet a stand-up komikus Ricky Gervais neve fémjelzett, aki a sitcom műfaját a dokumentarista, tényfeltáró riportok stílusával keresztezte. A sorozat „mockumentary” műfajú, tehát áldokumentarista módon mutatja be egy létszámleépítés előtt álló hivatal dolgozóinak mindennapos gyűlölködéseit, egoharcait, élén a hivatal vezetőjével, akit az amerikai változatban Steve Carrell alakít. Az

²⁰⁰ A sorozat egyik operatőre Rév Marcell.

angol változatnak sikerült úgy megalkotni a figurákat, hogy azok mindenki által felismerhető, hús- vér figurák legyenek, míg az amerikai változat harsányabb módon közelíti meg a témát, ahol a helyzetkomikum nagyobb szerepet kap, mint a figurák hitelessége, de a különös hibrid műfaj és a még így is egy hagyományos sitcom szereplőinél összetettebb karakterek a quality tv vígjátékai közé emelik a műsort. Akárcsak az *Alelnök/ Veep* (2012-2019) című, HBO vígjátéksorozat- szintén angol előzményekkel *The Thick of It* (2005-2012) /-, mintha a *House of Cards* realista változata lenne. A történet főszereplője, Selina Meyers (Julia Louis- Dreyfus) volt szenátorként elvállalja az alelnökséget, de nem tudja, mire mond igent. A hivatalában próbál megtenni mindent annak érdekében, hogy maradandó nyomot hagyjon maga után anélkül, hogy elmerülne a napi politikai játszmákban. Ebben segítségére van a stábja, akiket minden alkalommal porig aláz, majd miután helyette megoldották a felmerült kínos helyzetet, magának kéri az elismerést. Amíg David Fincher a *House of Cards*- ban aprólékosan teremti meg a hatalom közelében való létezés fojtogató légkörét, addig ez a sorozat, látszólag a legnagyobb lezserséggel (zaklatott felvételek, sokszor életlen képek, az operatőr orra előtt becsukódó ajtó) mutatja meg a nézőnek, hogy milyen is a „sűrűje”(ahogy az eredeti angol sorozat címe mondja), hogy rádöbbenjen, milyen alkuk, nemtelen hatalmi harcok, zsarolások állhatnak egy- egy fennkölt politikusi beszéd végén egy választók felé küldött mosolygós integetés mögött. Amíg a tárgyalat antihősöknél azt elemeztem, hogyan érik el a készítők a nézők bevonódását, addig itt az antihősnőt és a legtöbb washington-i politikust a készítők taszító módon ábrázolják és amíg Frank Underwood-ot borzongva figyeltük, addig Selina Meyers-en borzongva nevetünk.

Amikor más országok filmjeinek, sorozatainak hollywood-i „újrhasznosításáról” beszélünk, feltétlenül meg kell említeni a skandináv filmalkotásokat, azon belül is a bűnügyi történeteket. Ennek oka leginkább a régió krimi irodalmában gyökerezethető. Stieg Larsson²⁰¹ világhírű *Millenium-trilógiájának* sikerei nyomán a skandináv krimi stílusa világszerte kedvelté vált, amit mára *Nordic-noir* (északi noir, skandináv krimi) néven ismerünk. A Nordic- noir olyan

²⁰¹ Stieg Larsson ([Umeå, 1954. augusztus 15.](#) – [Stockholm, 2004. november 9.](#)) svéd író, újságíró, az [Expo](#) folyóirat kötetet *Millennium-trilógia* összefoglaló néven említik. összesített eladása alapján [2008](#)-ban a világ második legnépszerűbb szerzője volt, [2009](#)-ben pedig hét könyvkereskedői magazin összesítése szerint az első [Európában](#). (Forrás:Wikipédia).szerkesztője. Művei sikerét nem érte meg: első regénye, [A tetovált lány](#) (*Män som hatar kvinnor*) címmel [2005](#)-ben, kilenc hónappal halála után jelent meg, és azonnal sikert aratott. Folytatása, [A lány, aki a tűzzel játszik](#) (*Flickan som lekte med elden*) [2006](#)-ban szintén rendkívül népszerűnek bizonyult. Regényeit nyolc nyelvre fordították le. [2007](#)-ben jelent meg harmadik és egyben utolsó befejezett regénye, [A kártyavár összedől](#) (*Luftslottet som sprängdes*). Larsson eredetileg tíz kötetet tervezett főszereplői, Mikael Blomkvist és Lisbeth Salander szereplésével.(Forrás:Wikipédia)

stílusjegyeket hordoz, amik vonzóak a filmkészítők és a közönség számára is. Az „északi” jelző már magában is mutatja a helyszínt és azt a környezetet, aminek ezek a művek részben a sikereiket köszönhetik. A „noir” elnevezés pedig annak a filmtörténeti vonulatnak az elnevezése, amivel a '40-es '50-es évek hollywood- jának drámáit, pszichologizáló bűnügyi filmjeit illették és aminek jellemzői a karakteres, sötét tónusú narratív és látványvilág, a melankolikus és cinikus antihősök, az erős fények és sötét árnyékok kontrasztjának karakteres kezelése, az újszerű kameraszögek (dőntött kamera) és a sokszor tragikus végkifejlet. A Nordic-noir fő jellemzői: az összetett karakterek, a nyomozás depresszív, nyomasztó helyszínei és tájai, a kegyetlen bűnesetek, a realista megközelítés és a történet lassú tempója.²⁰² Mind olyan tulajdonságok, amik az amerikai quality tv darabjainak is jellemzői, így egyértelműen felmerülhet a skandináv művek remake-jének igénye. A kérdés csak az, hogy az átültetés végén ugyanolyan hatással bír és sértetlen marad-e az a kompakt narratív és vizuális stílus, ami a Nordic-noir sajátja?

Az elmúlt két évtizedben egy sor skandináv filmből és televíziós sorozatból készültek remake-ek az USÁ-ban /*Engedj be/Let Me In* (2010); *A tetovált lány/The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011; *Csempészek/Contraband*, 2012). A játékfilmek közül az egyik legismertebb, a David Fincher által fémjelzett *Tetovált lány* volt, az újra megfilmesített tévésorozatok közül pedig a két legfontosabb a *Gyilkosság (Forbrydelsen, 2007-2012)* és a *Híd (Broen/Bron, 2011-2018)* című sorozatok, melyeket ugyanezekkel a címekkel *The Bridge* (2013-2014), *The Killing* (2011-2014) forgattak újra angolul. Az eredeti művek mindkét esetben hatalmas közönség és kritikai sikert arattak, az antihősök amerikai sorába pedig ezáltal svéd és dán sorozatokból megismert karakterek is bekerültek.

A *Híd* története az eredeti változatban egy holttest megtalálásával kezdődik, ami a Svédországot és Dániát összekötő Oresund híd felénél helyeztek el, így mindkét ország egy- egy nyomozójának részvételével kell felderíteni az esetet. Az amerikai változat esetében a történet indítása Texas és Mexikó határára került, a Bridges of the Americas (BOTA) hídra. Amíg a dán változatban a színek deszaturáltak, a képeken a szürkeség uralkodik, ami a noir melankóliáját jól tükrözi, addig Amerika déli részén, a sivatagban játszódó változat világa a hőséget és egy élesebb kontúrú képi világot mutat és bár ránézésre ellentéte a hideg, északi télnek, ezek a fényes, sárga árnyalatok egy idő után ugyanolyan nyomasztólag hatnak. Bár a Híd története alapvetően a krimiszálra és annak felderítésére épül, ugyanilyen fontosak benne az antihős

²⁰² What Makes Nordic Noir So Addictive?. In: *Drama*. (<https://drama.uktv.co.uk/wallander/article/nordic-noir-so-addictive/>). Utolsó letöltés: 2021.03.01.

nyomozó karakterek, akik az eddig tárgyalt sorozatokból a *Drót* cinikus, kiábrándult nyomozóival vagy a noir kapcsán már említett *True Detective* féle melankolikus, antiszociális detektív figurákkal rokoníthatók. A fontos különbség, hogy férfi nyomozópárok helyett itt női-férfi párost látunk, a részek folyamán pedig a két különböző nemű, különböző nyelvű és nemzetiségű, különböző problémákkal terhelt karakter a kényszerű egymás mellé rendeltség folyamán lassan összezsizsolódik és együttműködésükkel megoldódnak a rejtélyek. Legyen szó bármelyik változatról ez a kapcsolat a svéd és a dán, illetve az amerikai és a mexikói páros között a történetek fő íve. Ahogy az említett példákban is láthattuk az ellentétes karakterű rendőrnemű párosok gyakran megjelennek a bűnügyi sorozatokban /pl. *San Francisco utcáin/The Streets of San Francisco* (1972-77); *Starsky & Hutch* (1975-79) /, Ennek a párosnak az esetében viszont a nemi sztereotípiák mintha felcserélődnének: bizonyos férfiasabb tulajdonságok, mint a higgadság, hideg-fejűség a női karakter jellemzői, míg olyan vonások, mint az érzelmesség, gondoskodás a férfi karakter jellemzői lesznek. Az amerikai változatban a női karakter makacsul és szigorúan követi a szabályokat, Marco, a mexikói férfi viszont jól ismeri a helyi rendőrség korrupt világát, és kellően ravasz ahhoz, hogy elérje céljait. Saga/Sonya, az antihős páros nőtagja dolgozó, tudatos, a rendőrségi munkát végletesen komolyan vevő figura, de a viselkedése mégis mutat furcsa, antiszociális, szélsőségekre hajlamot, talán az Asperger- szindrómára utaló vonásokat. Erre utalnak a másokkal való kommunikációs nehézségei, hogy nehezen azonosítja mások érzelmi reakcióit, az elvárt társadalmi magatartással való folytonos küzdelme vagy az, hogy megértse mások iróniáját

Míg az eredeti változat az északi noir tipikus jegyeit hordozza, az amerikai remake már nem tudja ugyanúgy visszaadni a nyomozás sötét, minden pillanatban baljós hangulatát. Az újraforgatott sorozat, bár a quality tv hagyományai mentén, de mégis megmarad egy hagyományos kriminek, nem tud átlépni a noir érzékenyebb területére. A történet fő eleme, a híd, viszont a remake- ben is fontos, metaforikus szerepet játszik. Ahogy a dán változatban az Oresund, úgy az amerikaiban a BOTA a legfontosabb narratív pillanatokban tűnik fel és-hasonlóan, ahogy a *True Detective*- ben Louisiana tájai- szinte önálló karakterként működik, emlékeztetve azokra a konfliktusokra, amik között feszül. Talán ez utóbbi volt az a szövegen túli jelentés, ami további remake változatokat eredményezett angol-francia, orosz- észt, legutóbb pedig malajziai és szingapúri koprodukciónban.

10.2. AZ EURÓPAI TRENDEK ANTIHÓSEI

Az EU Audivizuális Intézetének tanulmányának adatai szerint az Európai Unió országaiban 2017-ben 960 külön címmel rendelkező és 12ezer órányi televíziós fikciós műsort gyártottak. 436 darab, 3-13 közötti epizódszámú televíziós sorozat készült, ebből 235 volt (54%) új projekt, a többi a már meglévő sorozatok folytatását jelenti. Ezek gyártásában az Egyesült Királyság, Németország, Franciaország, Olaszország és Spanyolország játszanak vezető szerepet az egy országra eső műsorórák számát tekintve. A tévéfilm gyártásban Németország áll az első helyen és a fenti adatok is a televíziós csatornák által gyártott sorozatokat foglalják magukba.²⁰³

A SVOD²⁰⁴ szolgáltatások tartalmi között azt gondolhatnánk, hogy a mozihoz hasonlóan, az USA és az Egyesült Királyság filmipara által gyártott angol nyelvű sorozatok dominanciája a jellemző, és ez alapvetően persze így van még, de az elmúlt egy- két év azt mutatja, hogy az egyes nemzetek sajátgyártású sorozatai is egyre nagyobb számban kerülhetnek a szolgáltatók nézettségi mutatóinak dobogós helyeire, a nézők pedig már nem feltétlenül csak az angol nyelvű és nem is csak saját anyanyelvükön készült sorozatokat fogyasztják. Ebben az HBO- nak ismét fontos szerepe van, hiszen regionális irodái bekapcsolódtak a fejlesztésbe és a gyártásba világ- és Európa szerte. Ezt a módszert ma már a Netflix is követi, hiszen 2019- ben, Madridban alapította meg azt a produkciós központot (*production hub*), ahonnan egyre több spanyol nyelvű tartalom fejlesztését és gyártását szándékozik irányítani a jövőben. Ez nem véletlen, hiszen egyrészt a spanyol a világ második, legtöbbször által beszélt nyelve, másrészt a spanyol sorozatok az elmúlt években jelentős nemzetközi sikerre tettek szert. Spanyolországban 2015- ben 38 sorozatot készítettek, míg 2019-re ez csaknem duplájára, 72-re nőtt. Ebben az időszakban, 2017- ben indult útjára a *Nagy pénzrablás/Casa de Papel/Money Heist* (2017-) című sorozat, ami azóta sosem látott sikert aratott és egyértelművé tette a spanyolok vezető helyét a nem angol nyelvű sorozatpiacon. Bár a széria először csak a belföldi, Antena3-csatorna számára készült limitált epizódszámmal, de a benne rejlő nemzetközi lehetőségek ráirányították a Netflix figyelmét, így megvették, újravágták, szinkronizálták és felkerült a streamingelhető tartalmaik közé. Rövid időn belül a legnézettebb, nem angol nyelvű sorozatuk lett, 2018

²⁰³ The EU produces over 12,000 hours of TV fiction per year. *European Audiovisual Observatory*. 2019.10.09. (https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/press-releases-2019/-/asset_publisher/BjTzB1m5z7vu/content/the-eu-produces-over-12-000-hours-of-tv-fiction-per-year?_101_INSTANCE_BjTzB1m5z7vu_viewMode=view/) Utolsó letöltés:2021.03.01.

²⁰⁴ SVOD- SubscriptionVideo on Demand- olyan streaming szolgáltatás, amire fel kell iratkozni és adott időszakonként, adott összeget kell fizetni kell a tartalomért pl.Netflix.

áprilisában pedig többen nézték, mint az akkor legsikeresebb *Stranger Things* (2016-) című sorozatot.

A *Nagy pénzrablás* története során nyolc, Salvador Dalí maszkot és piros rabruhát viselő rabló túszoikat ejt és bezárkózik a Spanyol Királyi Pénzverdébe, miközben vezetőjük, egy bűnöző lángelme, a rendőrséget manipulálja. A pénzrablásos filmek dramaturgiája szerint a néző szinte várja, hogy a jól kitalált terv, melyik ponton siklik majd ki és milyen izgalmak következnek a végkifejletig. Ebben a sorozatban sem működik ez másképp, de a különös izgalmát talán az adja, ahogy a műfaj már látott elemeit ötvözi az *Ocean trilógiától/Ocean Trilogy* (2001-2007) a *Belső ember-en/Inside Man* (2006) keresztül, a quality tv sorozatainak világából a *Szökés/Prison Break* (2005-2017) vagy a *24* váratlan csavarjaival. A *Nagy pénzrablás* első látásra nem teljesíti be egészen a quality tv jegyeit, mivel a történet valósággal való kapcsolata igencsak távoli és a karakterei is képregény szerűen elrajzoltak. Más szempontból viszont megjelenik a quality jelleg, ha a műfaji innovációkat tekintjük, vagy azt, hogy ez a történet is sok főszereplővel dolgozik (a szereplők mindegyike egy nagyvárosról kapta a nevét), akik között folyamatosan olyan személyes történetek látunk, mint Moszkva és Denver apa-fiú kapcsolata vagy Tokyo és Rio szerelme. A társadalomkritika, mint a quality tv egyik fontos jellemzője is, erősen tetten érhető az anarchista csapat főszereplőként való megjelenésével. Az antihősök ebben a sorozatban is kettős érzelmeket váltanak ki a nézőből, megkavarva a „jófiú” és „rosszfiú” kategóriákat, hiszen a sorozat éppen azért volt sikeres, mert a nézők empatikusak lettek a rosszfiúkkal és azt szerették volna, ha sikerrel járnak. Minden szezonnal, ahogyan a rendőri erők és a kormány egyre szigorúbb eszközökkel próbálja elkapni őket, a forradalmi elemek és a társadalomkritika egyre erősebb és világosabb a sorozatban. „A piros overálos (mint a rabok), Dalí maszkos figurák a marginalizált társadalmi rétegeket szimbolizálják, főleg ahogy a „Bella Ciao” dalt éneklik, ami a szabadság és az anti-fasiszta ellenállás himnusza volt.” - látta így Prahlad Srihari, egy indiai kritikus²⁰⁵.

„Ez a sorozat valami különlegeset ad a nem spanyol nézők számára” - nyilatkozta Úrsula Corberó. A színésznő azt a bandatagot játssza, akinek leküzdhetetlen vágya van a rumra és a salsára. „A mi kultúránkban szeretjük kiadni a feszültséget, kimutatni az érzéseinket, ami érezhetően jól átjön a képernyőn keresztül.” A sorozat kreatora, Álex Pina is egyetért azzal, hogy az európaiak között is különleges státuszú spanyol kultúra és temperamentum a sikerük

²⁰⁵ Prahlad Srihari: The Money Heist phenomenon: Decoding how Netflix's Spanish drama became a global favourite .*Firstpost*. 2020.04.10.(<https://www.firstpost.com/entertainment/the-money-heist-phenomenon-decoding-how-netflixs-spanish-heist-drama-became-a-global-favourite-8244381.html>) Utolsó letöltés:2020.03.01.

egyik fő oka: „Az érzelmek, a barátság és a szerelem legalább olyan fontos ebben a sorozatban, mint maga a cselekmény. Egy tökéletes rablás története egész más, ha azt a latin érzelmek is átszövik”²⁰⁶. Annak bizonyítéka, hogy az adott ország sajátos karakterjegyei mennyire fontosak egy nem hollywood-i produkció befogadása során, számomra egy magyar rajongói komment volt az internetes adatbázis oldalán: „kareshu: Megvolt a negyedik évad is. A Netflix automatikusan átváltott szinkronosra, de visszakapcsoltam eredeti spanyolra. Bár én igazi szinkronkedvelő vagyok, de ez kivétel. Magyar hanggal lagymataggá vált. Kell az a latinos hadarás, attól lesz pörgős, izgalmas! :)”²⁰⁷. Ez a hozzászólás és a producer idézett mondata is azt mutatja, hogy az európai sorozatgyártásnak még jelentős tartalékai lehetnek a sokféleség adottságában, a lokális karakterjegyeket is megmutató szériák megteremtésében.

Ha nem is spanyol mértékkel mérve, de az utóbbi években a magyarországi sorozatgyártás is megpróbálta felvenni a lépést a hatalmas, globális piaccal. Nemcsak anyagilag nehéz ugyanis ezt az igazán pénzigényes műfajt megalapozni, de idő kell ahhoz is, hogy a meglévő kreatív erők megszerezzék azt a tudást, know-how-t, ami a sorozatok „kreálásához” alapvetően szükséges. Ahogy a dolgozat elején írtam, az amerikai televíziózás komplex tartalmainak kialakulása- többek között- annak volt köszönhető, hogy a producerek és a csatornák vezetői olyan szakembereket vontak be az addig már kialakult gyártási szisztémába, akik más szemmel tekintettek az addigi sorozat hagyományokra és kreatív módon alakították azt. Itthon a hagyományokat még nem átalakítani, hanem megteremteni kell, így idő, pénz és tapasztalatok kellene ahhoz, hogy olyan showrunner-ek nevelődjenek ki a mögöttük álló írócsapatokkal és produceri, gyártói háttérrel, akik az eddig elemzett művekhez hasonló, eredeti hangú műveket hozhatnak létre. Egy hazai kereskedelmi csatorna, ha ennek fényében úgy dönt, hogy saját sorozat készítésére vállalkozik, ma még szívesebben vesz meg külföldön már elkészült sorozatmintákat, minthogy egy logline vagy szinopszis szintjéről építsen fel egy szériát, aminek a ráfordított, hatalmas költségek után bizonytalan a sikere.

Az elmúlt években itthon készített sorozatok szinte mindegyike egy külföldi telenovella vagy vígjátéksorozat licensze volt /*Válótársak* (2015); *A mi kis falunk* (2017); *Roszfűük* (2019); *Mintaapák*, (2019); *200 első randi* (2018-2020) /. A dolgozat témája szempontjából viszont figyelemre méltó, hogy a quality tv igénnyel készült egy- két sorozat mindegyike az antihős

²⁰⁶ Ellen E. Jones: 'It's pure rock'n'roll': how Money Heist became Netflix's biggest global hit. *The Guardian*, 2020.04.02. (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/apr/02/how-money-heist-became-netflix-biggest-global-hit>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

²⁰⁷ @kareshu, febr. 13. 23:28:17 (<https://port.hu/adatlap/film/tv/a-nagy-penzrablas-la-casa-de-papel-money-heist/movie-202790>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

történetek sorába illeszkedik. Az RTL klub égisze alatt készült *Alvilág* (2019) és *Mellékhatás* (2020) sorozatok bűnügyi történetek, antihős főszereplőkkel. A holland eredeti *Penzoza*, (2010-2017) / alapján készült *Alvilág* (vezető író: Bodzsár Márk, Köbli Norbert) egy drogbáró feleségéről szól, aki férje halála után kénytelen átvenni az üzletet. Az alaphelyzet itt is a *Breaking Bad* köpenyéből bújt ki, melynek során a család érdekében egy tisztességes családayának fokozatosan kell feljutni a drogkereskedelem csúcspozíciójába, miközben olyan helyzetekbe keveredik, amiket azelőtt elképzelni sem tudott volna. A *Mellékhatás* szintén az RTL csatorna sorozata, ami már tisztán hazai fejlesztés volt (vezető író: Gasztonyi Kálmán). Miután egy maffiafőnök feleségének már sokadik próbálkozás után sem sikerül teherbe esni, egy magánklinikához fordulnak, ahol az orvos, a saját maga által kifejlesztett hormonkészítménnyel próbál segíteni a házaspárnak. A kezelés balul sül el és a feleség meddővé válik, így a maffiafőnök halálosan megfenyegeti az orvost, hogy találjon megoldást a műhibára. A férfi ekkor béranyát keres a korábban levett és megtermékenyített petesejt kihordására, ám ez itthon tiltott tevékenységnek számít. Az orvosnak viszont nincs választása, így bünt, bűnre halmozva próbálja valahogy menteni a helyzetet és a családja biztonságát. A főleg vígjáték sorozatokhoz szokott hazai televízió nézők körében mindkét sorozat mérsékelt közönségsikert hozott: az *Alvilág* története egy évad után véget kellett érjen, a *Mellékhatás* a tervek szerint még kap egy újabb évadot. Rendezőként magam is sokszor foglalkozom a kérdéssel: mi az a stílus, ami igazán a hazai sorozatok sajátja lehetne? Az említett két sorozat mindegyike magas színvonalú szakmai munka, de mintha még egyfajta normakövetés lenne jellemző rájuk, mintha a fentiekben elemzett és olyannyira népszerűvé vált Nordic- noir világot választanák, mint mindig jól működő, határozott stílusjegyekkel rendelkező minőség. A finom, szürkés kékes tónusú képek, a skandináv letisztultságú szobabelsők világában játszódó, nyomasztó antihős történetek viszont még nem érték el a nézők ingerküszöbét a hazai lineáris, tehát folytonos programot sugárzó televíziókban. (Ezen belül is az RTL-en, mert ilyen jellegű quality tv tartalom készítésével és sugárzásával a kereskedelmi csatornák közül még csak ők vállaltak kockázatot.) Az említett két sorozat elkészítéséhez viszont a lendületet talán az HBO *Aranyélet* című sorozatának nagy sikere adta meg. A saját gyártású *Társasjáték* (2011) és *Terápia* sikerei után az HBO Magyarország prémium kábelcsatorna a finn *Helppo elämä* (magyarul: Könnyű élet) című sorozat remake-jét készítette el *Aranyélet* (2015-2018) címmel, melyet jelentős mértékben átdolgoztak a hazai viszonyokra (vezető író: Krigler Gábor). A csatorna ezen sorozata is beteljesíti a quality tv jegyeit a mozifilm minőségi látvánnyal, a számos színészt felsorolató szereplőgárdával, és leginkább azzal, hogy ismét komplex antihősöket mutat meg, a Miklósi família minden tagjával és barátjukkal, a maffiafőnök Hollós

Endrével. A történet során az apa Miklós Attila (Thúróczy Szabolcs) szeretne felhagyni az illegális ingatlan tevékenységekkel és kiszállni az „üzletből”, amit felesége, Janka (Ónodi Eszter) nem néz jó szemmel, hiszen az anyagi források elapadásával az „aranyéletnek” is vége lehet. Az eddigi antihős sorozat példák alapján Miklósiék családmmodellje az Soprano-ékéhoz áll legközelebb. Carmela Soprano- val ellentétben Janka nem próbál úgy tenni, mintha a férj tisztességes munkával keresné a kenyerét, viszont elvárja, hogy a megszokott anyagi színvonalat megtartsák, ha pedig ezt bármi veszély fenyegetné, saját maga tesz meg bármit, hogy megakadályozza. Figurája viszont attól lesz komplex, hogy a sekélyes kapzsi lény és a családját féltő anya figuráját mindig a megfelelő arányban adagolják az írók. Attilához, a férjhez egyáltalán nem illik a bűnözői attitűd, a csendes és megfontolt jellemétől idegen mindaz, amit eddig Janka és a rossz szellem, Endre bá’ hatására csinált. A gyerekek itt is pontosan tudják, miből keres az apjuk olyan fényesen, bár a Soprano gyerekek nem hajlanak arra olyan könnyen, hogy apjuk példáját válasszák, mint Miklósiék gyerekei, akik szintén a bűn útjára lépnek. Az *Aranyélet*- ben a karakterek döntései hitelesek, tetteik következetesek és talán éppen ettől lehetett sikeresebb, mint az említett két másik hazai antihős sorozat. A felvetett problémák nem egy általános, csak a filmekből ismert maffiózó világban játszódnak, a nézők számára ismerős, simlis karakterek népesítik be a jeleneteket és pontosan ráismernek a magyar valóságnak arra a kicsinyes, ügyeskedésekkel átítatott részére, amivel olyan gyakran találkozunk a mindennapokban. Ha nem keresed meg a kiskapukat, nem jutsz semmire- üzeni. Viszont mindennek ára van, amiért a lelkiismeretünkkel kell fizetnünk.

BEFEJEZÉS

Dolgozatomban megkíséreltem bemutatni a quality tv legfontosabb, mára klasszikussá vált darabjainak antihőseit. Persze számos más, elemzésre méltó antihős karakter kelt életre a képernyőn, de éppen azért választottam az adott műveket, mert ezek még valóban „tévében” látható sorozatok voltak: adott időpontokban, adott csatornákon, illetve vásárolt vagy másolt dvd gyűjteményeken nézhettük őket. A megtekintésüket időzíteni kellett, vagy pénzt kellett rájuk költeni. A technológia és a VOD²⁰⁸ szolgáltatások fejlődésével viszont már kisebb összegekért (vagy továbbra is torrent oldalakról, hiszen a műfaj létezését kár lenne tagadni), egyre több sorozatot lehetett elérni. Dolgozatom tárgyai tehát a 2000-es évek elejétől indult művek, a quality tv legfontosabb sorozatai és azok követői voltak. A legújabb sorozatok esetében persze a „tv” szócskát lassan el is hagyhatnánk, mert a televíziót mint dobozt, mára sok más eszköz váltja fel, így ezeket már inkább *quality content*-nek, minőségi tartalmaknak nevezhetnénk. Az antihős sorozatok viszont továbbra is ott vannak a sokféle lejátszó képernyőjén. A 2010-es évek második felének egyik legsikeresebb spin-off²⁰⁹ előzmény sorozata (*prequel*)²¹⁰ volt a *Breaking Bad* mérhetetlenül immorális és haszonleső ügyvéd figurájáról, Saul-ról szóló *Better Call Saul* (2015-21). A történet az ügyvéd, Jimmy McGill (Bob Odenkirk) életét meséli el addig a pontig, amíg egy albuquerque-i szupermarketben bérelt irodájába belép Walter White. A *Mr. Robot* (2015-19) című sorozatban Elliot Anderson, kapucnis figurája színesítette tovább a briliáns elméjű szociopata antihősök palettáját, aki hacker aktivistaként egy globális összeesküvés részeként tette tönkre a korrupt cégóriásokat. A sorozat azért is említésre méltó, mert főszereplője, Rami Malek jó példája annak, hogy film és tévé a színészek számára mára átjárhatóvá vált, sőt egy sikeres sorozatszerep a vászonig katapultálhatja a sztárt. Malek éppen a *Mr. Robot* világsikerének köszönhetően kapta meg Freddie Mercury szerepét */Bohém rapszódia/Bohemian Rhapsody*, (2018)/, amiért aztán az Oscar- díjat is átvehette.

Az *Ozark* (2017-) a közelmúlt egyik legnagyobb sikerű antihős sorozata. Főszereplőjének helyzete nagyban hasonlít a *Breaking Bad* történetének kezdő motívumaihoz. A titkos maffiakapcsolatokból fényesen élő, válás előtt álló könyvelő, egy leszámolás során, csodával határos módon egyedülként marad életben a kollégái közül. Ezután alkut köt a gengszterekkel, akik megígérik, ha átmossa és megsokszorozza a pénzüket, életben hagyják. Martin (Jason

²⁰⁸ Video On Demand: fizetős streaming szolgáltatás.

²⁰⁹ *spin-off*: egy széria sikeres szereplője saját sorozatot kap, amikor az eredeti véget ért.

²¹⁰ *prequel*: egy sikeres sorozat vagy film előzmény története egy újabb film vagy sorozat formájában. Másik fajtája a *sequel*, ami pedig az adott mű történetének folytatása.

Bateman), ekkor felpakolja a családját és Chicago-t hátrahagyva, a válást elnapolva, egy Missouri-ban fekvő tóparti városban, Ozark- ban kezd új életet a duzzogó családtagokkal. Miközben az alkut teljesíteni próbálja, újabb és újabb sötét és életveszélyes ügyletekbe keveredik, a jelszó pedig a bűnök alóli önfelmentésre most is az: „A családjáért teszem”. A sorozat sok másban sem kerülheti el, hogy a *Breaking Bad*- hez hasonlítsuk, elég csak a krízishelyzeteknek arra a dramaturgiai technikájára gondolni, amikor már azt hisszük, minden elveszett, de az átlag feletti intelligenciájú, fehérgalléros bűnöző családapa a lehető legváratlanabb csavarral fordítja a maga javára a helyzetet, ahogy azt White-Heisenberg is számtalanszor tette.

Az *Ozark* sikere is azt mutatja, hogy az antihős narratívák továbbra is közel állnak a nézőkhöz, bár egyes kritikusok a közelmúltban már temetni kezdték őket Erre utalnak olyan cikkek címei is, mint a *Nincs több rosszfiú- búcsút inthetünk a televízió férfi antihőseinek* (*The Guardian*)²¹¹ vagy a *Végéhez közeledik a televíziós antihősök korszaka?* (*The Hollywood Reporter*)²¹². Bár ezek a cikkek nem a mély elemzések igényével íródtak, mindenképpen jelezhetnek egy tendenciát. Erre utal *A televíziós antihős eltűnése* című cikk is, melyben így ír Sophia Stewart, tévékritikus:

„Az utóbbi időben az antihősök dominanciája, mintha csökkenne. A legsikeresebb sorozatok történetei mostanában visszatértek a hagyományos hősökhöz. Don Draper-t vagy Ray Donovan-t nézve folyamatosan megkérdőjelezzük saját meggyőződéseinket, de ezek a hősök kiérdemlik a támogatásunkat. A sorozatok, mint a *Stranger Things* (2016-), *A Korona/The Crown* (2016-), *A Rólunk szól/This is Us* (2016-) olyan karaktereket adnak nekünk, akikkel együtt fejlődünk, együtt szenvedünk és reménykedünk. Korántsem tökéletesek, de könnyű szeretni őket vagy legalábbis erre törekszenek”.²¹³

Meglátásom szerint az antihősök sorozatainak sikerét halványodni látó állítások nem helytállóak, mert a választ és a látszólagos hangsúlyeltolódást máshol érdemes keresni.

²¹¹ Paul MacInnes: No more Mr Bad Guy – farewell for ever to TV's male antiheroes. *The Guardian*, 2019.12.29. (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/dec/29/no-more-mr-bad-guy-farewell-for-ever-to-tvs-male-antiheroes-don-draper-walter-white-tony-soprano>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

²¹² Scott Feinberg: Emmys: Is TV's Age of the Antihero Coming to An End?. *The Hollywood Reporter*, 2017.06.12. (<https://www.hollywoodreporter.com/race/emmys-is-tvs-age-antihero-finally-1011635>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

²¹³ Sophia Stewart: The Disappearance of the TV Antihero. *Filmschool Rejects*, 2018.02.13. (<https://filmschoolrejects.com/disappearance-tv-antihero/>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

Doktori kutatásom során a sorozatipar a szolgáltatók fejlődésével, addig nem tapasztalt léptékben növekedett. A dolgozat megírásának utolsó szakasza végül egybeesett a globális koronavírus járvány kiteljesedésével (2020-21), ami a sorozatfogyasztás eddig sosem látott boom-ját idézte elő. A járvány előtt a moziból és minden más közösségi térből kiszoruló, mozgóképes történetekre, vagy csak egyfajta időtöltésre vágyó emberek az otthoni eszközeiken kezdték óraszám fogyasztani a már eddig is egyre több tartalmat előállító streaming szolgáltatók kínálatát, a választék pedig egyre szélesebb lett. Az FX kábelcsatorna elnöke, John Landgraf egy 2015-ös konferencián használta először a „Peak TV” (tetőfok, csúcspont) kifejezést, ami arra utalt, hogy a televíziós sorozatok kínálata már akkor elérte a csúcst.²¹⁴ Abban az évben az Egyesült Államokban, összesítve 412 sorozatot mutattak be. Az FX elnöke arra figyelmeztetett, hogy ez a buborék egyszer csak kipukkadhat. Landgraf félelme a Peak TV kifejezés megalkotásával arra utalt, hogy a nézők egy ekkora felhozatalban már nem tudnak tudatosan válogatni a sorozatok között, a csatornák pedig nem bírják sokáig tartani a lépést a kínálati oldalon. 2019-ben a bemutatott sorozatok száma már 532 volt és a buborék azóta is csak nő, a nézői igényekkel együtt.²¹⁵ A producerek, a gyártók, a csatornák és a szolgáltatók tehát felnőttek az egyre nagyobb mennyiségi elvárásokhoz. Ami a minőséget illeti, ezzel a helyzettel talán a nézők is csak nyernek, mivel a csúcs (*peak*) egy másik értelmezésben azt is jelentheti, hogy azt elérve, tovább lehet indulni egy újabb, még magasabb minőség felé.

Amikor minden nap, egyszerre több szolgáltató is újabb sorozatok premierjét jelzi, nézőként lassan beleszédülünk a kínálatba és elveszítjük a viszonyítási pontokat. Még a legtájékozottabb szakemberek számára is egyre több a kulturális fehér folt ezen az exponenciálisan növekvő területen. Egy amerikai kritikus így ír erről: „Ez a tér már annyira zsúfolt és sokszínű, hogy ha a *Maffiózókat* ma mutatnák be félő, hogy egyszerűen csak az egyik sorozat lenne a sok közül valamelyik streaming csatornán”.²¹⁶ A nézők ma már a szolgáltatók sorozataitól is a nagy költségvetésű hollywood- i filmek minőségét várják. A lécezt egyre nehezebb átugrani, de a konkurenciaharcban az olyan hatalmas vállalatoknak, mint a Netflix, HBO, az Apple vagy a Warner Media nem kétséges, hogy sikerülni fog, ezzel pedig mi is csak nyerhetünk. A változó piaci és technológiai folyamatok tehát megint hatással lesznek a Peak Tv korszakának darabjaira, de a quality tv komplex karakterei és narratív elemei olyan minőségi változást

²¹⁴ Mallikarjun Vaddi: Will Peak TV Burst the Video Content Bubble?. *Boston Consulting Group*, 2020.10.15. (<https://www.bcg.com/publications/2020/will-peak-tv-burst-the-video-content-bubble>)
Utolsó letöltés: 2021.03.10.1.

²¹⁵ i.m. 4.

²¹⁶ <https://filmschoolrejects.com/after-peak-tv/>

hoztak a televíziós fikció területén a 2000-es évek elejétől, melyek az új törekvéseknek már eleve kreatív alapot jelentenek.

1998-ban egy amerikai egyetemista Shawn Fanning kifejlesztett egy olyan file megosztó rendszert, melyen keresztül az aktuális zenei slágereket lehetett megosztani. Ez volt a Napster, ami a letöltés szerzői jogi és morális kérdései miatt kivívta a zeneipar producereinek és terjesztőinek haragját, így hosszas pereskedés folyamán sikerült beszüntetniük. Bár legyőzték, de a zeneiparnak lassan rá kellett döbbsenni, ha nincs a Napster, majd lesz más, miközben egyre tanácstalanabban figyelhették az iTunes, a Spotify vagy a Youtube létrejöttét. Az Internet egyre gyorsuló letöltési sebességével már csak pillanatok kérdése volt, mikor találkozik ugyanezzel a problémával a film és a televíziós ipar.

A 2019-es Oscar- díj kiosztón Alfonso Cuarón filmje három díjat vihetett haza. A *Roma*, a Netflix, digitális tartalomszolgáltató- tehát nem egy nagy, hollywood- i filmstúdió- Oscar díja vízváltó volt, hiszen a közönség moziban alig (a jelöléshez kötelező kvóta erejéig), a Netflix-en viszont bármikor és bármilyen eszközön megtekinthette. Ezután a kérdés joggal merülhet fel: mi számít ma filmnek? És mi televíziónak? A kérdések feltevéséig pedig a digitális tartalmegosztás kezdetétől számítva szűk két évtized alatt jutottunk el.

BIBLIOGRÁFIA

Akass K.-McCabe J.: Beyond the Bada Bing!: Negotiating Female Narrative Authority in The Sopranos. D. Lavery (ed.). *This Thing of Ours*. Columbia University Press, 2002.

Ang, I.: *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. Routledge, 1996.

Bignell, J.: *An Introduction to Television Studies*. New York, Routledge, 2008.

Blanchet, Robert, Vaage: Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series. *Projections: The Journal for Movies and Mind* 6.2 (2012): 18-41.

Bordwell, D.: *Elbeszélés a játékfilmben*. (Ford.: Pócsik Andrea). University of Wisconsin Press, 1985. 50

Bourdieu, P.: A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei. In: *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. In: Hausmann Alice: *Ízlés vagy sodródás*. Doktori értekezés, Debreceni Egyetem, 2011. 53.

Bowman, D.: *Breaking Bad: "Felina"*. <https://tv.avclub.com/breaking-bad-felina-1798178138> <https://www.youtube.com/watch?v=ehQozVUmvY8> Utolsó letöltés: 2010.04.27.

Breaking Bad- Keeping Skyler White in the Dark (*Paley Interview*) 2011.03.04. (<https://www.youtube.com/watch?v=ehQozVUmvY8>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

Brombert, V.: In Praise Of Antiheroes : Figures And Themes. in: *Modern European Literature*. Chicago, University of Chicago Press, 1999. 1.

Campbell, J. Hero. In: J. Campbell, *The Hero With A Thousand Faces*. London, Oxford Establishing. 1949. 38-52-

Cannes: Frances McDormand Full Women In Motion Panel (Video) 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Rc_II3mYQ4g&list=PLuJUV3gQJpOxH7jhUhfRiB0JehCONPiPF&index=52&t=0s Utolsó letöltés: 2020.04.27.

Carroll, N.: Movies, the Moral Emotions, and Sympathy. *Midwest Studies In Philosophy* 34.1.2010. 1-19.

Chandler, Raymond (II). *Later Novels and Other Writings*. New York: Library of America, 1995.

Chatman,S.:Story and Discourse:Narrative Structure in Fiction and Film.Ithaca,Cornell University Press,1978.

Chernin,Ray:Hardwired: HBO's The Wire and the Hardboiled Detective Tradition.WR: *Journal of the CAS Writing Program*, 5/2012.45-51.

Choat, A and Fox, K (2009) 'Queering the System: Baltimore, Dissent, Abnormality and Subversion in *The Wire*' in Scherer, B., ed., *Queering Paradigms*, Bern: Peter Lang Pub.272.

David Simon:*The Wire on HBO: Play or Get Played*.Exclusive Q&a with David Simon.2006.
(<http://www.borderline-productions.com/TheWireHBO/exclusive-1.html>)Utolsó letöltés:2020.04.20.

Dosztójevszkij, F.M. (1866).*Bűn és bűnhődés*. (Fordította Görög Imre- G. Beke Margit)1866.(<https://mek.oszk.hu/00300/00370/html/>) Utolsó letöltés:2020.04.01.

Dosztójevszkij,F.M.:*Feljegyzések az egérlyukból*. (Fordította: Makai Imre)1864.

Dr. Cunningham,M.:*House of Cards: Making Machiavelli Modern*..2014.02.18.
<http://www.lewisu.edu/experts/wordpress/index.php/house-of-cards-making-machiavelli-modern/> Utolsó letöltés: 2020.05.17.

Dr.Lauzen,Martha. *It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014*.2015.
https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf Utolsó letöltés:2020.04.27.

Druxman,B.M.: *Make It Again, Sam – A Survey of Movie Remakes*.New Jersey,A. S. Barnes and Co.,1975.24.

Eaton,A.W.:Robust Immoralism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.70,No. 3.2012.

Eco,U.:Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage.*SubStance*, vol. 14, no. 2, 1985.

Edelstein, A.:*Everybody is Sitting on the Curb: How and why America's Heroes Disappeared*. Westport, Conn.: Praeger,1996.

Edelstein,A.:*Everybody is Sitting on the Curb: How and Why America's Heroes disappeared*.Connecticut,Praeger,1996.

Fast Company, The Triumph of Content. *Fast Company*, 2015/201.

- Feuer, J., Kerr, P., Vahimagi, T.: *MTM quality television*. London, BFI Pub, 1984.
- Fiske, J.: *Television Culture*. London, Methuen & Co, 1987.
- Fricker, K.: Quality Tv on Show in: McCabe, J. and Akass, K., (eds.) *Quality Television: Contemporary American Television and Beyond*. London, I.B. Tauris, 2007.
- Frow, J.: *Genre*. New York, Routledge, 2006.
- Garcia, Alberto N.: Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. In: Garcia, A. N. (ed.). *Emotions in Contemporary TV Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.
- Gittlin, T.: *Inside Prime Time*. University of California Press, 1994.
- Gunn, Anna: I Have a Character Issue. *The New York Times*, 2013. augusztus 23. <https://www.nytimes.com/2013/08/24/opinion/i-have-a-character-issue.html> (utoljára letöltve: 2020. 10. 27.)
- Hadyk de Lodder: The discontents of hegemonic masculinity. In: Fiona Peters-Rebecca Stewart (ed.). *Antihero*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016.
- Hardy, R.: 'House of Cards' DP Reveals the Camera & Lighting Techniques of the Popular Netflix Series. *No Film School*. <http://nofilmschool.com/2014/03/house-of-cards-dp-camera-lighting-secrets-netflix-red-epic> Utolsó letöltés: 2021.03.01.
- Harold, J.: A moral never-never land: Identifying with Tony Soprano. In S. Massik & J. Solomon (Eds.), *Signs of life in the USA: Readings on popular culture for writers*. (pp. 241-249). Boston, 2011.
- Havas Júlia Éva: Női sorozatok: kettő plusz kettő. *Metropolis*. 2008/04.54-80.
- HBO „*Making True Detective*”. Sky TV. 2014. 02. 14. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_5UTY14GRfo&list=PLY5hQjDwtsjcVF2ecIMS7k45AxITWFObX&index=58. Utolsó letöltés: 2020.05.20.
- Heritage, S.: 10 reasons why today's TV is better than movies. *The Guardian*. 2013.10.23. (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/oct/23/10-reasons-tv-better-movies>). Utolsó letöltés: 2020.05.20.
- Hilmes, M.: *NBC: America's Network*. University of California Press, 2007.

Hunt, S.W. /Belloni, M. "THR Emmy Roundtable: Matthew Weiner, Aaron Sorkin and Other Drama Showrunners Debate Violence in Hollywood and Being Control Freaks." *Hollywoodreporter.com*. 2013.03.06. <http://www.hollywoodreporter.com/news/game-thrones-homelandmad-men-560801>. Utolsó letöltés: 2020.04.17.

Jay,Karla.:Welcome to Dyke Life: an Introduction. *Dyke Life from Growing Up to Growing Old Dyke Life: a Celebration of the Lesbian Experience*.Karla Jay (ed.). New York, Basic Books, 1995.1-15.

Johnson,M.L.:Gangster Feminism: The Feminist Cultural Work of HBO's The Sopranos.In:*Feminist Studies* Vol. 33, No. 2.Summer, 2007.

Jonason,P.K. et al.:The Antihero in Popular Culture: Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits.*Review of General Psychology*.Vol.16.No.2. 2012.192-199.192.

Jones,E.E.:It's pure rock'n'roll:how Money Heist became Netflix's biggest global hit.*The Guardian*,2020.04.02. (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2020/apr/02/how-money-heist-became-netflix-biggest-global-hit>) Utolsó letöltés:2021.03.01.

Kerman, Piper:*Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison*. Spiegel & Grau.2010.

Kinder,M.:Re-Wiring Baltimore:The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City.*Film Quarterly*, Vol.62,2 (Winter 2008):50-57.

Kövi Zsuzsanna et al.:A Sötét Triád idő és személyiségprofilja.In: *Psychologia Hungarica* VI/1. 58–91. pp.61.

Lavery, D. Deconstruction at Bat: Baseball vs Critical Theory in Northern Exposure's 'The Graduate'.*Critical Studies in Television: An International Journal of Television Studies*. Vol.1.No.2.2006.

LeBesco, K.:Social Justice and Audience Response to Omar Little.In Potter, T. and Marshall, C.W.,(eds), *The Wire: Urban Decay and American Television*, London- New York, Continuum,2009. 217-232

Lodder,de.H.:The discontents of hegemonic masculinity.In:Fiona Peters-Rebecca Stewart (ed.).*Antihero*.Chicago,The University of Chicago Press.2016.

Lotz, D. Amanda: *Cable Guys: Television and Masculinities in the 21st Century*. New York,New York University Press,2014.

Lotz, D. Amanda: *Redesigning Women: Television after the Network Era*. Urbana, University of Illinois Press, 2006.

Martin, B.: *Difficult men. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad: Behind the scenes of a creative revolution*. London, Faber and Faber, 2013.

Matthew Weiner: *The Art of Screenwriting No. 4*
(<https://www.theparisreview.org/interviews/6293/the-art-of-screenwriting-no-4-matthew-weiner-2014/208>.) Utolsó letöltés: 2020.04.27.

Mazur, Z.: *Regeneration Through Violence? The American Family in Ray Donovan and Big Little Lies*. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 2018.

McInnes, P.: Breaking Bad creator Vince Gilligan: the man who turned Walter White from Mr Chips into Scarface. *The Guardian*. 2012.05.19. (<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2012/may/19/vince-gilligan-breaking-bad>) Utolsó letöltés: 2020.05.01.

McMillan, Alasdair: Heroism, Institutions and the Police Procedural. Potter, Tiffany & Marshall (eds.), *The Wire: Urban Decay and American Television*. New York-London, Continuum, 2009. 50-63.

Mittell, J. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

Mittell, J.: Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, Number 58, Fall 2006.

Mittell, J.: *Television and American culture*. New York, NY: Oxford University Press, 2010.

Mittell, J.: All in the Game: The Wire, Serial Storytelling and Procedural Logic. Pat Harrigan & Noah Wardrip-Fruin (eds). *MIT Press*, 2008. 6.

Mittell, J.: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, New York University Press, 2015.

Mittell, J.: Forensic Fandom: One Of The Reasons TV Storytelling Is Now So Complex. *Science 20*. 2015.03.28. (https://www.science20.com/the_conversation/forensic_fandom_one_of_the_reasons_tv_storytelling_is_now_so_complex-154390) Utolsó letöltés: 2021.03.02.

Mittell, J.: Forensic Fandom: One Of The Reasons TV Storytelling Is Now So Complex. *Science* 20.2015.03.28.

Nabokov, V.: *Lolita*. 1955.

Neill, A.: Empathy and (Film) Fiction. In: Carroll Noël and David (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, University of Wisconsin Press, 1996. 175-194.

Nelson R.: Flexi-Narrative from Hill Street to Holby City. In: *TV Drama in Transition*. London, Palgrave Macmillan, 1997.

Newman, M. Z.-Levine, E. *Legitimizing television: Media convergence and cultural status*. New York, NY: Routledge. 2012.

Nijjar, J. K.: Mutated Masculinities: A Critical Discourse Analysis of the New Lad and the New Man in Sons of Anarchy and Ray Donovan. *Journal of Men's Studies*, 2008.1 –21.

Oliver, M. B.-Raney, A.: An introduction to the special issue: Expanding the boundaries of entertainment research. *Journal of Communication*, 64(3), 2014.

Oliver, R. L.: *Satisfaction: A Behavioural Perspective on the Consumer*. New York: NH., 1997.

Oliver, W.: How Claire Underwood And 'House Of Cards' Changed The TV Antihero Forever. *Huffington post*. 2014.05.03. (https://www.huffpost.com/entry/house-of-cards-tv-antihero-archetype_n_4899440) Utolsó letöltés: 2020.04.27.

'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' .*Fresh Air*, 2013.08.13. (<https://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse/>) Utolsó letöltés: 2021.02.01.

Patches, M.: Ask a Philosopher: What's Up With True Detective's Rust Cohle?. *Vulture*. 2014.02.28. (<https://www.vulture.com/2014/02/philosopher-assesses-true-detective-characters-rust-cohle-marty-hart.html>) Utolsó letöltés: 2020.08.20.

Pearson, R.: The Writer/Producer in American Television. In: Michael Hammond and Lucy Mazdon (eds), *The Contemporary Television Series*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

Plantinga, C.: I Followed the Rules, and They All Loved You More. Moral Judgment and Attitudes toward Fictional Characters in Film. *Midwest Studies in Philosophy*, 2010.34-51.

Plourde, B.:Eve of Destruction: Dr Melfi as Reader of 'The Sopranos'. In: D. Lavery (Ed.). *Reading the Sopranos: Hit TV from HBO*.London, I.B.Tauris. 69–76

Ray,R.B.: A Certain Tendency of the Hollywood Cinema (1930-1980). Princeton: Princeton University Press, 1985. pp 58-64. In: Schubert Kornél : [Fiatalság és konzervativizmus... : két "tinifilm" ideológia-centrikus elemzése](#). *Filmszem*.6.évf.3. szám. 2016.ősz .28-37.

Reyes,Z.:The dark triad of personality: Narcissism, Machiavellianism, and psychopathy.in: *Journal of Research in Personality*.2002.556-563.(<https://pszichoforyou.hu/sotet-triad>) Utolsó letöltés: 2021.03.01.

Rojek, C.:*Celebrity*. London,Reaktion,2001.

Rose,B.G.:*The Wire*'.In:Edgerton, G.R and Jones J.P.,(eds.),*The Essential HBO Reader*.Lexington,University Press of Kentucky,2008. 82-91.

Russell,P.:*The Big Secret To Writing An Anti-Hero-interview*.2018.10.15. (<https://www.youtube.com/watch?v=r6FaIAefujk&list=PLuJUV3gQJpOxH7jhUhfRIb0JehC ONPiPF&index=53&t=0s>) Utolsó letöltés:2020.04.27.

Ryan,M.:*Netflix, Binging And Quality Control In The Age Of Peak TV*..2015.08.27. (https://www.huffpost.com/entry/netflix-binging-andqualitycontrol_n_55df5816e4b029b3f1b1f625) Utolsó letöltés:2020.04.27.

Salgaro,M.-Van Tourhout,B.:Why Does Frank Underwood Look at Us? Contemporary Heroes Suggest the Need of a Turn in the Conceptualization of Fictional Empathy. *De Gruyer*.2018.12.2.345-368.

Sederer, L. I.:Evil -Marvelously Portrayed- Why Do You Watch 'House of Cards'?" *HuffingtonPost*,2016.05.09.(http://www.huffingtonpost.com/lloyd-i-sederer-md/house-of-cardsreview_b_4893491.html) Utolsó letöltés: 2020.04.27.

Sepinwall, Allan: *The Revolution was Televised*. Gallery Books; Reissue edition,2013.

Shadoian,J.:Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film.Oxford,UP.29,2003.in: Lech Zdunkiewicz:*Sociopaths as Antiheroes of Streaming Media*. University of Wrocław,2019.90.

Shakespeare,W.:*III. Richárd*. Ford.: Vas István.1592.

Shakespeare,W.:*Macbeth*.1603.

Shakespeare, W.: *Othello*. 1604.

Simon, D.- Burns, E.: *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood*. Broadway Books, 1997.

Simon, D.: The Escalating Breakdown of Urban Society Across the US. *The Guardian*, 2008.09.06. (<https://www.theguardian.com/media/2008/sep/06/wire>) Utolsó letöltés: 2020.04.20.

Smith, M.: Mad, bad and dangerous to know. *The Culture*. 2014.07.10.

Smith, M.: Engaging Characters. In: Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford, Clarendon Press, 1995. Ch.3.73–109. In: Megragadó karakterek. (Ford.: Andorka György. *Metropolis*, 2017/3

Smith, M.: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Smith, M.: Gangsters, Cannibals, Aesthetes, Or Apparently Perverse Allegiances. *Passionate Views*. Plantinga, C.R.-Greg M. Smith, G.M. (eds.), *Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1999. 217-238.

Smith, M.: Just What Is It That Makes Tony Soprano Such An Appealing, Attractive Murderer? In: Jones, W. E. and Vice, S. (eds). *Ethics at the Cinema*. New York, Oxford University Press, 2011. 66-90.

Smith, S.L.: Gender Stereotypes: An analysis of Popular Films and TV. *The Geena Davis Institute*. 2008. (http://www.seejane.org/wp-content/uploads/GDIGM_Gender_Stereotypes.pdf) Utolsó letöltés: 2020.10.25.

Snyder, B.: *Save the Cat: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Michael Wiese Productions, 2005.

Sorlin, S.: Breaking the fourth wall: The pragmatic function of the second person pronoun in House of Cards. Laure Gardelle and Sandrine Sorlin (eds.), *The Pragmatics of Personal Pronouns*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2015. 125-147.

Srihari, P.: The Money Heist phenomenon: Decoding how Netflix's Spanish drama became a global favourite. *Firstpost*. 2020.04.10. (<https://www.firstpost.com/entertainment/the-money->

[heist-phenomenon-decoding-how-netflixs-spanish-heist-drama-became-a-global-favourite-8244381.html](#)) Utolsó letöltés:2020.03.01.

Stoehr, L. K.: 'It's All a Big Nothing': The Nihilistic Vision of The Sopranos. In: Vernezze, P. (ed.), *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Chicago, Open Court, 2013.

Stoehr, K.: 'It's All a Big Nothing': The Nihilistic Vision of The Sopranos. in ed. Peter Vernezze: *The Sopranos and Philosophy: I Kill Therefore I Am*. Chicago, Open Court, 2004. 40.

The EU produces over 12,000 hours of TV fiction per year. *European Audiovisual Observatory*. 2019.10.09. (https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/press-releases-2019/-/asset_publisher/BJtZb1m5z7vu/content/the-eu-produces-over-12-000-hours-of-tv-fiction-per-year?_101_INSTANCE_BJtZb1m5z7vu_viewMode=view/) Utolsó letöltés:2021.03.01

The Philosophy of True Detective – *Wisecrack Edition*. 2019.01.29. (<https://www.youtube.com/watch?v=eiviEPNC2yc&t=504s>) Utolsó letöltés:2020.07.04.

Thompson, R. J.: *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse, Syracuse University Press, 1997.

Vaage, M. B.: Fictional Reliefs and Reality Checks. *Screen* 54.2.2013. 218-37.

Vaage, M. B.: Blinded by Familiarity: Partiality, Morality, and Engagement in Television Series. In: T. Nannicelli-P. Taberham (eds.), *Cognitive Media Theory*. New York, Routledge, 2014. 268-284.

Vaage, Margrethe Bruun: *The Antihero in American Television*. Routledge, 2015.

Vermeule, B.: *Why Do We Care About Literary Characters?*. Baltimore, Johns Hopkins University, 2010.

Warshaw, R.: *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

West, K.: Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV. *Cinemablend*. 2013.12.13. (<http://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-SurveyIndicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html>) Utolsó letöltés:2020.04.27.

What Makes Nordic Noir So Addictive?. In: *Drama*. (<https://drama.uktv.co.uk/wallander/article/nordic-noir-so-addictive/>).

Utolsó letöltés:2021.03.01

Williams,R.:*Television: Technology and Cultural Form*.London,Fontana,1974.

Willimon,B.: House Of Cards And The Era Of Graphic Dramas About Antiheroes. Az interjú készítője: Conor Friedersdorf. *The Atlantic*. 2014. Web. 7 Apr. 2016.(<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/06/house-of-cards-and-the-era-of-graphic-dramas-about-antiheroes/373658/>) Utolsó letöltés: 2020.04.27.

Yochelson,S.-Samenow,S.:*The Criminal Personality: A Profile for Change*. Jason Aronson, Inc.,2000.