

Keszeg Anna

## Nőszerepek és nőkarakterek az HBO Europe kelet-európai sorozataiban

A médiatudomány egyik klasszikus problémája a társadalmi csoportok és médiatartalmak közötti összefüggés: vizsgálják ezt a kérdéskört a tartalomgyártás logikájának oldaláról, a médiatermékekben való megjelenítés jelentésszűkítésére rákérdezve, illetve a befogadói attitűdök és az adott tartalom általi identitásmegélés összefüggésében. Ebben a tanulmányban arra kérdezek rá, hogy az HBO Europe eredeti gyártású kelet-európai tartalmaiban milyen nőszerepek jelennek meg, s teszem ezt egy kettős szempontrendszernek megfelelően. Egyrészt kiemelkedő jelentősége van annak, hogy az HBO honosítja meg ebben a régióban az ún. „minőségi televíziót”, vagyis a produkció egy új formáját, másrészt ezzel társadalmi csoportok reprezentációjának új szemléletét is megteremti. Az elemzésben mind a produkció, mind a drámai történetmesélés és karakterépítés közötti összefüggés szempontrendszerét érvényesítem. Az elemzésre választott sorozatok az HBO Europe 2015 tájékán bemutatott bűnügyi sorozatai, melyek valamilyen módon a család és büntett, bűnhálózat közötti összefüggésre építenek. A vizsgált sorozatok a lengyel *Pakt* (2015–) és a cseh *Mamon* (2015–), mindkettő a norvég *A pénz istene* (2014–2016) sorozat feldolgozása, a magyar *Aranyélet* (2015–2018), a finn *Easy living / Helppo elämä* (2009–2011) adaptálása, illetve a román *Umbre* (2015–), az ausztrál *Small Time Gangster* (2011) remake-je.

### Gender és média

A nemek különféle médiatartalmakban való megjelenítésének kortárs leírásai egyetértenek abban, hogy a kilencvenes években rendszerszintű változás áll be a társadalmi csoportok médiamegjelenítésében, illetve hogy az elmozdulás egy sokkal kiegyensúlyozottabb, a bennszülött perspektívához hűbb identitásértelmezés irányába történik. E vizsgálatok az egyes csoportok által betöltött szerepek, érdekeltségek és esetleges vezetői funkciók meglétére kérdeznak rá.<sup>1</sup> Az átmenet egyik jellemzőjeként megváltozik a nyugati kultúra médiatartalmainak azon alapvető felvetése, hogy nő és férfi, lány és fiú között strukturális és alapvető különbség van.<sup>2</sup> E különbség jellemzően arra épít, hogy a férfias jegyek a hatalomgyakorlással és birtoklással, a nyilvános tér feletti uralommal, a nőies jegyek a kapcsolatépítéssel, fogyasztással és a privát tér berendezésével kapcsolódnak össze. Vagyis a férfiakat teremtésre, aktivitásra, a nőket befogadásra, passzivitásra szocializálják. A hatvanas

Keszeg Anna (1981) – kultúrákutató, PhD, egyetemi adjunktus, Debreceni Egyetem – Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Debrecen–Kolozsvár

<sup>1</sup> David Gauntlett: *Media, Gender and Identity. An Introduction*. London and New York 2008. 62.

<sup>2</sup> Cynthia Carter – Linda Steiner: *Mapping the Contested Terrain of Media and Gender Research*. = Uők.: *The Media and Gender Reader*. Maidenhead 2003. 11–37, 12.

évektől megerősödő médiakritikus kutatási irányok a nők, illetve más kisebbségi csoportok „médiamegsemmisítéséről” beszéltek, és szisztematikusan tárták fel a médiaszexizmus működését.<sup>3</sup> Ez a trend nemcsak a társadalmi mozgalmak hatására változott meg, hanem jellemzően a médiarendszerek gazdasági logikája miatt: a nőiséget anyagilag jövedelmezőként kell létrehozni. A gyártók és fogyasztók megváltozó társadalmi összetétele kibillentti azt a 19. század közepén beállt médiarendszert, mely a férfi fogyasztó figyelméért szállt harcba. Az új médiarendszer egyszerre mutat be sokfélebb és rétegzettebb identitásmintákat, vesztí el globális jellegét, és válik egyre rétegspecifikusabbá. A kilencvenes években az Egyesült Államok televíziós sorozatainak végzett tartalomelemzése az mutatták ki, hogy 1992–93-ban a beszédhelyzeteket 61 százalékban férfiak uralták, majd 1995–96-ban 63 százalékban, ugyanebben az intervallumban e tartalmakban a főszereplők mindössze 18 százaléka volt nő, kétharmad arányban háziasszonyi szerepben, majd a második intervallumértékre ugrásszerű növekedéssel a főhősök 43 százaléka lesz nő. Ugyanakkor az is izgalmas összefüggés, hogy milyen hatást gyakorol a nők megjelenése a tartalomgyártói oldalon a nők médiareprezentációjára: érdekes módon a fix forgatókönyvvel rendelkező tartalmaknál egyértelműen kimutatható, hogy a női szerzők megjelenése arányosabb nőmegjelenítést von maga után, ez azonban a valóságshowk esetében nincs így.<sup>4</sup>

A kilencvenes évek sorozataiban bekövetkező áttörés tüneteit így foglalhatjuk össze: megjelennek azok a *sitcomok*, melyek ugyanolyan arányban jelenítenek meg férfi és női karaktereket (*Friends* 1994–2004; *ER* 1994–2009), melyek sikeres nők mindennapjait és magánéleti történéseit mutatják meg (*Ally McBeal* 1997–2002, *Sex and the City* 1998–2004) vagy amelyek férfiakat mutatnak meg nem normatív-maszkulin szerepekben (*NYPD Blue* 1993–2001). A kétezres évek folyamatait pedig úgy foglalhatjuk össze, hogy a populáris médiatartalmakban a férfiak erősek maradnak, de az érzelmi dimenziójuk kidolgozása egyre nagyobb szerepet kap, a nők esetében pedig egyre erősebb a professzionalizáció szerepe, a nők „keményebbé” válnak, ahogy Gauntlett fogalmaz.<sup>5</sup>

Ugyanakkor a minőségi televíziózás nyolcvanas évektől elterjedő modelljei, melyeket a következő egységben ismertetek részletesen, az ún. „férfias” természetű tartalmak szerepének megnövekedésével járnak. A televíziótörténész és médiaszakember Imre Anikó szerint a kétezres évekre a posztfeminizmus válik a televíziós tartalomgyártás uralkodó nézetrendszerévé, vagyis az az irányzat, mely szerint a női egyenjogúsági mozgalmak – bár nyilván sok feladatuk van még – egyértelmű legitimitással rendelkeznek. Ugyanakkor figyelmeztet arra, hogy a televízió nőies médium, hiszen éppen a klasszikus nemi szerepek szerint értelmezett háziasszony nézőként való megnyerését tűzte ki céljául, normaadó esztétikája pedig ennek értelmében a melodrámáé.<sup>6</sup> A minőségi televízió ezzel ellentétben olyan normákat állít a televíziós tartalmak elé, melyek a szerzői filmes tradícióra jellemzőek: felismerhető stílus, aura, gondos kivitelezés, kamerahasználat, vágástechnika, realista ábrázolásmód, magas produkciós érték. Az így meghatározott értékek egy hatalmon levő médialogika elvárásait állítják a televízió elé, és felszámolják annak lehetőségét, hogy a médium a saját tartalmi normarendszere szerint gondolja újra önmagát.<sup>7</sup> Ráadásul ezek az

<sup>3</sup> Uo. 13–14.

<sup>4</sup> David Gauntlett: *i. m.* 63–65.

<sup>5</sup> Uo. 75.

<sup>6</sup> Imre Anikó: *Gender and Quality Television*. *Feminist Media Studies* 9:4(2009). 391–407, 393.

<sup>7</sup> Imre azt is kiemeli, hogy az HBO tartalmi között paradox módon minőségi különbséget tesznek az olyan magasan értékelt sorozatok közötti, mint a *Maffiózók* (1997–2007), illetve az alacsonyabb kategóriába sorolt *Szex és New York*. Uo. 393.

amerikai médiatartalmak más médiarendszerek lokális társadalmi és médiastruktúráival kerülnek összefüggésbe annak az erőteljes gyarmatosításnak köszönhetően, mely a nyugati médiavilágra jellemző, s mely a kilencvenes években Kelet-Európát is elérte. Imre Anikó amellett érvel, hogy a nyugati posztfeminista televíziós tartalmak lokális recepcióját figyelembe véve érdemes a posztfeminizmus televíziós fogalomtárát átértelmezni.

## HBO Eastern Europe

Az elmúlt öt évtizedben a televíziózás történetében több mikroforradalom is lezajlott: az HBO alapítása a hetvenes években, a minőségi televíziózás fogalmának elterjedése, illetve az ún. komplex sorozatok megjelenése a nyolcvanas-kilencvenes években,<sup>8</sup> a 2000-es évek digitális forradalma és az új generációs korlátlanul elérhető és streamingelhető sorozatok térhódítása<sup>9</sup> egyre igényesebb közönséget ültetett le a képernyők elé. A képernyő fogalma is jelentősen megváltozott: a VOD-szolgáltatások miatt a televíziós tartalmak folyamatosan elérhetőek változó méretű és változó igényességű képminőséget biztosító hordozókon. 2017-ben a *Le Monde Diplomatique* közéleti magazin különszámában Dominique Pinsolle és Arnaud Rindel az HBO minőségi sorozatainak fogalmát így vezetik be: „a sorozatok elöntötték a sajtót, egyetemi konferenciák és filozófiai mélyseégeiket vizsgáló munkák tárgyai lettek.”<sup>10</sup> Az idézet a televíziós sorozat státuszváltására figyelmeztet: a népszerű fogyasztás mulandó sikertermékeiből a televíziós sorozat a presztízs fogyasztás esztétikai igényű és kulturálisan értékesként elismert objektuma lesz. Ezt a korszakot hívják a televízió harmadik aranykorának, melyet az HBO megjelenése és műsorpolitikája vált ki. 1997 és 2006 között az HBO *It's not TV. It's HBO* (Ez nem tévé, ez HBO) szlogennel jelzi a televíziós presztízs fogyasztás jelenségének megteremtését: vagyis olyan tartalmakat ígér, melyek a televízió kereskedelmi logikájából kiváló független műalkotási rangra tartanak igényt.<sup>11</sup> A reklámblokkok hiánya tovább erősíti a kereskedelmi függetlenség ígértét: az HBO nem nézőket szerez a reklámtartalomnak, hanem megtalálja az igényes televíziós tartalom közönségét. Ez a stratégia az HBO-piramis lényege: a csatorna nagyon erőteljes és jól látható márkaidentitást teremt (gondoljunk a minden HBO-tartalom előtt felhangzó hangblokkra), a technológiai innováció iránt elkötelezett, illetve az egyéni tartalomfejlesztésre és -gyártásra esküszik.<sup>12</sup> Ennek a stratégiának egy másik velejárója az a globális gyártási szemlélet, melynek következtében az HBO-garantált tartalom helyi produkciós hálózatok és lehetőségek bekapcsolásával jön létre: vagyis az HBO úgy teremt

<sup>8</sup> Jason Mittel: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York 2015.

<sup>9</sup> Michael Wolff: *Television is the New Television. The Unexpected Triumph of Old Media in the Digital Age*. New York 2015.

<sup>10</sup> Dominique Pinsolle – Arnaud Rindel: *Comment HBO a inventé la série de qualité?* *Le Monde diplomatique*. *Manières de voir* 154(2017). 32–34. Az idézet az eredetiben: »les séries ont envahie la presse, font l'objet de colloques universitaires et d'ouvrages soulignant leur profondeur philosophique. «

<sup>11</sup> Marc Leverette – Brian L. Ott – Cara Louise Buckley: *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York and London 2008.

<sup>12</sup> Uo. 8. Christopher Anderson a közönségárisztokrácia kifejezést használja az HBO fogyasztók megnevezésére. Christopher Anderson: *Producing an Aristocracy of Culture in American Television*. = Garry R. Edgerton – Jeffrey P. Jones: *The Essential HBO Reader*. Kentucky 2008. 23–42, 29.

tartalmat, hogy lokális filmes gyakorlatokat alakít át a saját forma- és minőségével szerint. Imre Anikó egyenesen úgy látja, hogy az HBO megteremti a saját gyarmatosító mikrobirodalmait.<sup>13</sup>

Az Imre által leírt folyamatnak tökéletes illusztrációja az HBO európai, pontosabban kelet-európai története, mely egy globális produkciós logika lokális meghonosítását jelentette. Az HBO a rendszerváltás után hamar betör a kelet-európai piacokra: 1991-ben jelenik meg Magyarországon, majd fokozatosan hódítja meg Kelet-Közép-Európa azon országait, ahol a kereskedelmi televíziózásnak nincs helyi hagyománya. 1994-ben a Cseh Köztársaságban, 1997-ben a Szlovák Köztársaságban, 1996-ben a Lengyel Köztársaságban, 1997-ben Romániában, 2002-ben a Horvát és a Szlovén Köztársaságban, 2004-ben a Szerb Köztársaságban, Montenegróban és Bosznia-Hercegovinában válik elérhetővé. Mivel ezekben az országokban a televíziós piac kevés szereplővel rendelkezik (egy, az amerikai viszonyokhoz képest természetesen kicsi közönséghez képest ez nem is meglepő), az HBO könnyen megerősíti a minőségi televíziózás márkaértékét, illetve a fiatal kreatív szakembereknek megteremti a nemzetközi piacra való kilépés szinte egyedülálló lehetőségét. Az HBO-nál dolgozni a legmagasabb presztízsű szakmát jelenti ezeken a helyi piacokon. Európa más országai-  
ban az HBO tartalmi más szolgáltatókon keresztül érhető el. Kelet-európai szempontból viszont nagyon izgalmas az HBO Nordic 2012-es létrejötte: az HBO egy helyi piaci szereplővel, a Parsifal Internationallal jelenik meg a Finn Köztársaságban, a Svéd, a Dán és a Norvég Királyságban. Ez az az időszak, mely a skandináv krimi sikertörténetének csúcsát jelenti: az HBO ekkor kezdi el annak a műsorpolitikának a felfuttatását, mely a skandináv mintára létrejövő Eastern Noir megteremtését célozza meg, s melynek eredményeképpen 2015-től a kelet-európai országok stúdiói egyaránt bemutatnak saját gyártású krimitartalmakat. Ez a struktúra egy olyan régiószemlélet érvényesítését jelenti, mely a Kelet-Közép-Európára jellemző nemzeti és kulturális különbségek perspektívájában meglehetősen idegen, ha politikailag nem is teljességgel előzmény nélküli. Imre Anikó ezért is beszélhet EU-tópiáról az HBO kulturális hatalmi pozíciójával összefüggésben.<sup>14</sup> Az HBO-birodalomban legutóbb bekapcsolt területek Spanyolország 2016-tól és Portugália 2019-től.

A tartalomgyártás szempontjából ez a történet első hullámban dokumentumfilmeket és komédiákat eredményezett (a *When Shall We Kiss?* izraeli formátum különböző feldolgozásait – Magyarország, Románia, Cseh Köztársaság), második hullámban az *In Treatment* szintén izraeli formátum helyi adaptációit (Lengyel Köztársaság, Cseh Köztársaság, Románia, Magyarország), illetve 2015-től kezdődően egy harmadik hullámban jönnek létre az önálló gyártású bűnügyi sorozatok, melyek a skandináv krimi szintén egyre erőteljesebben lokalizálódó és regionalizálódó modelljét követik.

## Módszertan

A következő elemzésben az európai HBO saját gyártású sorozataiból választottam olyanokat, amelyek azonos produkciós elv szerint keletkeztek, illetve a nőkarakterek megjelenítése szempontjából összemérhetőek. E sorozatok mind az európai HBO-s sorozatgyártás harmadik hullámához tartoznak, mely drámai és pontosabban bűnügyi történetek meghonosítását tűzte ki célul. E hullám

<sup>13</sup> Imre Anikó: *HBO's e-EUtopia*. Media Industries 5.2(2018). 50–68.

<sup>14</sup> Uo. 55.

az adott országokban többféle sorozatot termelt, ezekből viszont azokat emeltem ki, melyekben a családi viszonyok, illetve a bűnelkövetés családi vonatkozásai kerülnek a történetmesélés homlokterébe, így a megváltozó nemi szerepek monitorizálására kiválóan alkalmasak. E sorozatok közül kettő, a cseh *Mammon*<sup>15</sup> és a lengyel *Paktum* ugyanannak a norvég sorozatnak az adaptálása, így az e kettőben megjelenő nőkaraktereknek nemcsak önmagukban, hanem összehasonlító szempontból is kiemelt jelentőségük van. Ugyanakkor e tartalmakra az is jellemző, hogy az eredetihez képest kevesebb eredeti tartalmi megoldásra van példa, mint az *Aranyélet* vagy *Az árnyak* esetében, ahol már a sorozat első évadának második részétől történetvezetési autonómiát kaptak a gyártók. Mind a négy vizsgált sorozat esetében az első évadot vettem figyelembe, így a cseh *Mammon* esetében 6 részt, a *Paktum* esetében 6 részt, az *Aranyélet*, illetve *Az árnyak* esetében 8 részt vizsgáltam a következőkben tárgyalandó szempontok szerint. A részek átlaghossza ötven perc. Az *Aranyélet* és *Az árnyak* két további évadot ért meg: az *Aranyélet* utolsó évadát 2018 októberében teljes egészében hozzáférhetővé tették az HBO GO-n, míg *Az árnyak* utolsó évadának bemutatója 2019 őszére várható. A *Mammon* mindössze egy évadot ért meg, a *Paktum*ból viszont két évad készült, a második esetében az eredetihez képest nagyobb eltéréssel. E sorozatokat a következő szempontok szerint elemeztem: összeírtam a stáblisták alapján a legfontosabb nőkaraktereket figyelembe véve a nő- és férfikarakterek közötti arányokat. Majd a nőkaraktereket aszerint vizsgáltam, hogy milyen karakterjellezőkkel rendelkeznek, milyen drámai történetmesélési ívet járnak be, milyen szerepet, szerepeket töltenek be a narrációban. Ugyanakkor annak is nagy jelentőséget tulajdonítottam, hogy milyen generációs dinamika szerint építik fel a nemi populációt az egyes sorozatok: mind a négy sorozatra jellemző ugyanis, hogy három generációban gondolkodik, így a kommunizmusban felnötként érvényesülő, a kommunizmusban gyerekeskedő, majd az átmeneti időszakban érvényesülő, illetve a kilencvenes években született gyerekek perspektíváját és nemi szerepeit egyaránt követni engedi.

„Az egy más világ volt: abban úgy kellett élni, most meg így lehet.”<sup>16</sup>  
*Lányok, anyák, nagymamák – fiúk, apák, nagyapák*

Az elemzett négy sorozatról egyöntetűen állíthatom, hogy a magyar *Aranyéletet* leszámítva mind férfikarakterek állnak a cselekményépítés középpontjában: *A pénz istene* lengyel és cseh feldolgozásaiban az oknyomozó újságíró a főszereplő. Egyértelműen érezhető viszont, hogy ezeket a karaktereket szakmailag megduplázzák egy-egy női megfelelővel: mindkét esetben a férfi által felderített adatokat nőkölléga neve alatt publikálják (a férfi ugyanis személyes szálon érintett a nyomozásban – a fiútestvérével kapcsolatos adatokat hozza nyilvánosságra). Ugyanakkor a karakter megduplázása egy másik szálon is megtörténik: egy-egy nyomozónő is bekapcsolódik a nyomozásba, akivel a főszereplőnek mindkét sorozatban romantikus viszonya lesz. Még tovább menve, mindkét sorozatban kiderül végül, hogy az eseményekre nagy befolyása van egy erős állami hatalmi pozícióban levő nőnek. Ez a sokelemes konstrukció egy olyan

<sup>15</sup> A következőkben a sorozatokat az egyszerűség kedvéért a magyar forgalmazásban megjelenő címmel fogom jelölni: *Aranyélet*, *Az árnyak*, *Mammon*, *Paktum*.

<sup>16</sup> *Aranyélet*, első évad harmadik rész, Janka.

társadalomszerkezetre utal, melyet a politikai korrektség nevében építettek fel. A férfikarakter köré épülő cselekményvezetés *Az árnyak* esetében a legerőteljesebb: Relu, a főszerepet játszó taxifőor olyan munkát végez, melyben a nőknek alig van/lehet szerepe, a körülötte feltűnő nők klasszikus nemi szerepekben láthatók: a patriarkális társadalmi jelleg, a bünszerveződés férfiak köré épülő struktúrája itt a legerőteljesebb. *Az Aranyélet* abban kerül különös pozícióba, hogy egy családot szerepeltet főszerepben, így annak minden tagja ugyanolyan alaposan felépített karakterdrámával rendelkezik, s mivel a család nemi szempontból arányosan megosztott (apa-anya, fiú-lány), ugyanolyan arányban van női és férfi főszereplője a sorozatnak. S bár a család nemi arányait egy normatív társadalmi modellnek való megfeleléssel indokolja a sorozat (a Miklósi család a magyar mintacs család, aki egyaránt tudott fiút és lányt is nemzeni), a kiegyenlítettség gendertudatosságra is utalhat. Igaz ugyan, hogy a bünszerveződés szárait ebben a sorozatban is férfiak mozgatják, azonban motivációjukról leginkább az tudható meg, hogy jellemzően nők miatt teszik. Ugyanakkor az esetleges következtetések lokális horderejét erősen gyengíti az a tény, hogy a *Mammon* és a *Paktum* történetén nagyon is érződik *A pénz istene* forgatókönyvének nyoma, illetve Stieg Larsson *Millenium*-trilógiájának öröksége,<sup>17</sup> vagyis az ezekben szerepeltetett problémászerkezetek lokális jelentősége megkérdőjelezhető.

Hogyan jellennek meg a generációk ezekben a sorozatokban? *A Mammon* és a *Paktum* középpontjában az apa-fiú viszony áll: a sorozat gerincét képező öngyilkosság-sorozat kiváltó oka az apák önfeláldozása a fiak megmentése érdekében, az ábrahामी archetípus megisméltése. Erre a szárla fűzik fel a korábbi generációval való konfliktust és kiegyezést: a rendszerváltás nyertesévé váló generáció a szülői tanítások ellenében gazdagodott meg, sikerét az apai tekintéllyel való leszámolás alapozta meg. Az erős morális elvek szerint élő apák fiai élni tudnak az állami javakat privatizáló friss kapitalizmus lehetőségeivel, azon az áron azonban, hogy gyerekeikre vagyont és szükségszerű árvaságot hagyományoznak. A harmadik generációnak újra kell tanulnia vagy egyénileg kell felfedeznie a jó élet alapelveit, mert sem a nagyszülői, sem az apai szerep nem nyújt elégséges tanulságot, anyagi fedezet azonban legalább van a kísérletezéshez. Az árvaságra predestinált férfiszereplők életében az anyák és nagyanyák jelentik a biztonságot, a túlélést: ezek a nők tradicionális nemi szerepekbe kényszerülnek. *Az árnyak* is megrajzolja a maga háromgenerációs társadalommodelljét, ezúttal a bünszervezetek perspektívájából. A főhős ugyanis árvaházi gyerek, akinél a család radikálisan jelent mást, mint a másik három sorozat esetében: a családdal egy udvarban lakó Nea' Puiu viszont a Relu szocializációs mintájának korábbi generációs megfelelője, s a cselekményépítés sokszor figyelmeztet rá, hogy kapcsolathálója, információi sokszor jóval kiterjedtebbek, mint a főhősei. Ebben a történetben Relu családjának szintén genderarányos az összetétele, itt azonban a lánygyerek a nagyobb, a fiú karaktere a második évadig képlékeny. *Az Aranyélet* középpontjában – különösen az első évadban – a generációs konfliktus áll: a fiát kitagadó apa ébreszti rá Attilát arra, hogy szeretné lecserélni korábbi kisztílű bűnöző életét, testvérével mindketten adósai ennek az apamodellnek, a gyerekek generációja pedig szabad választással dönt a nagyszülők sokszor hangoztatott erkölcsi normái, illetve a szülők képlékenyebb erkölcsi életmodellje között.

*A Paktum* és a *Mammon* cselekményszerkezetében élesen elkülönülnek azok a nők, akik a bűnüldözés szakmai hátterét biztosítják, illetve azok, akik érintettek lesznek a bűncselekményekben.

<sup>17</sup> Ezt a sorozatot a skandináv krimi európai diadalútjának kiindulópontjaként tartják számon. A kötetek sorrendben: *A tetovált lány*, 2005; *A lány, aki a tűzzel játszott*, 2006; *A kártyavár összedől*, 2007.

A két médiatartalom öngyilkosságsorozata két feleséget hagy megözvegyülni: Evát (CZ)/Ewa (PL) és Ivanát (CZ)/Elzbiatát (PL). Ezek a nők egydimenziós karakterek: szakmai identitásuk nem derül ki, az életvitelük, viselkedésük alapján inkább arra lehet következtetni, hogy nem dolgoznak, a férjek biztosította anyagi háttér hasznélvezői, mondén helyzetekben reprezentálniuk kell. Láthatólag nincs tudomásuk a férjek ügyleteiről, nem érintettek a bűncselekményekben, lojális és jó feleségnek tűnnek, mindkét sorozatban egy-egy fiúgyermeket nevelnek. Ugyanakkor az újságíró főszereplő, a sógor nyomozásában mindkét sorozatban érintettek lesznek, világi kapcsolataikat a nyomozásban kamatoztatják. Annak ellenére, hogy a körülmények miatt e karakterekkel szemben megfogalmazódik a sógorral való romantikus viszony vádja, erkölcsi határokat sosem lépnek át. Bűnrészességük azonban természetesen kockára kerül, ugyanis az életszínvonalukat biztosító ügyletekre sosem kérdeznak rá, élvezik és kiélvezik a tudatlanságot. Szintén tradicionális nemi szerepben tűnnek fel az anyósok, nagyanyák: az első áldozat és a nyomozó-újságíró anyái. Ezek a szereplők az érzelmi láthatatlan munka rabszolgái: folyamatosan közvetítenek a konfliktusban álló férfiak, apák-fiak-unokák között, folyamatosan készenlétben állnak, a háztartást gondosan vezetik, folyamatosan nyitottak, és készen állnak a segítségre. E generáció nőit a korlátlan érzelmi és mentális hozzáférhetőség jellemzi. Ezen az oldalon alig van különbség a lengyel és a cseh sorozat között: talán annyiban, hogy a nyomozás folyamatában a lengyel Ewa aktívabban részt vesz, mint a cseh Eva. A másik oldalon állnak a nőszakemberek, akik ugyancsak egymindenziós karakterek: az esetek többségében rendőrként, nyomozóként, ügyészként, újságíróként látjuk őket. A legtöbbször arra következtethetünk, hogy ezek a nők magánéletileg még nem köteleződtek el, vagy olyan kapcsolataik vannak, melyek fenntartása nem igényel sok időt. Ez alól a főhőssel magánéleti kapcsolatban álló rendőrségi informátor, Stella (CZ), illetve Weronika (PL) a kivétel: mindkét nő stabil erkölcsi normák szerint cselekszik, szilárd jellemek, az igazság kiderítése érdekében mindent kockára tesznek.<sup>18</sup> Magánéleti ambícióikról nem beszélnek, a férfi főszereplővel való érzelmi viszony nem jár együtt összeköltözéssel, a magánidő egyértelmű megosztásával, elégedettnek tűnnek. Mindkét nő a nyomozás áldozatává válik. A két karakter között azonban lényeges különbség van: a cseh változat Stellája autonóm karakter, aki sikerrel lavírozik a sokféle érdekszféra között, képes megvédeni magát, fizikailag is erőt sugároz, a férfi főhőshöz képest sokszor tűnik keményebb karakternek. A lengyel sorozat Weronikája törekenyebb mentálisan és fizikailag is: a történetvezetés épít is erre a törekenységre, ugyanis ezt a nőkaraktert az események háttérében álló felettes manipulálja, kihasználva a szereplő pszichés labilitását. Weronika és női felettese viszonyának természetével kapcsolatban nagyon kevés információnk van: a sorozat nem építi fel ezt a szálát, Weronika főnökére utaltsága viszont számos kérdést vet fel a nézőben (hogyan képes a felettes sakkban tartani beosztottját, milyen előzménye van ennek a történetnek, vannak-e romantikus szálai a köztük levő viszonynak, kapcsolódik-e a hierarchián belüli érvényesülés üvegplafonelveihez

<sup>18</sup> Ezt a karaktert Csáti Alexandra a női tudós, hacker archetípusaként azonosítja, a *Millenium-trilógia* Lisbeth Salander prototípusának újrajátszását látva benne. (Csáti Alexandra: *Az utazóformátum női alakjai. Az igazságügyi informatikus két változata a Mamon és a Paktum című sorozatokban*. Filmkultúra 5(2018): [https://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok-az-utazofomatum-noi-alakjai#\\_ftnref6](https://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok-az-utazofomatum-noi-alakjai#_ftnref6)). A megfelelés azért is hangsúlyozódik, hogy a tényfeltáró újságíró és a nyomozó-informátor szintén a *Millenium-trilógiában* megjelenő kettőssége ismétlődik meg, ahol a nő a virtuális világban, a férfi a fizikai térben való tájékozódás szakembere. Mindenképpen érdekes ez a váltás a korábbi női-privát férfi-nyilvános térszféra leosztását illetően: a nyilvános szférából kiszoruló nőnek a virtuális teret kell meghódítani szakmai érvényesüléséhez.

az alárendeltségi viszony). A főhőst megduplázó újságíró karaktere mindenképpen érdekes: olyan karrierépítő fiatal nő, aki a fennálló infrastruktúrával elégedetlen, így türelmetlensége, érvényesülni akarása miatt manipulálható. Egyik karaktert sem látjuk magánéleti szerepeiben, a lengyel változat újságírónöje viszont terhes, ami nem akadályozza meg abban, hogy sokórás munkanapokat vigyen végig. Terhessége időnként fáradékonyság jeleként tűnik fel, sokszor azonban inkább az empátia vagy a megtévesztés eszközeként használja a karakter. E két sorozat tehát kettős női szereprendszerrel épít fel: a magánéletileg és a szakmailag involvált nők táborában nincs átmenet, egy, mindkét területen aktív karakter posztfeminista utópia marad tehát.

Az *Aranyélet* című sorozat Jankája kétségkívül a teljes krimipaletta legizgalmasabb karaktere: mind azok a drámai ívek, melyekre a szereplő jellemfejlődését felhúzzák, mind azok a szerepek, amelyekben Jankát látjuk, egy komplex jellemrajzot adnak ki. Míg a korábban jellemzett két sorozatban a szereplők életével kapcsolatban vannak holtsávjaink, Janka nyitott könyv a nézők előtt, s még így is érthetetlen, motivációiban felfoghatatlan karakter. Az első évad nem is teremti meg a főhősnő cselekedeteinek pszichés hátterét: mindössze azt látjuk, hogy ez a nő sok férfifantáziát tud egyszerre lekötni, miközben nem a csábítás, hanem a pénz és a társadalmi látszat körül forognak a gondolatai. Janka karakterének komplexitását az a folyamatos idegesség adja, mellyel sosem tűnik elégedettnek az éppen fennálló helyzettel, mintha mindig menekülne a létrejött körülmények közül, vagy félne azok elvesztésétől. Ez a hajszoltság és türelmetlenség adja a karakter alapjellemtvonását. Ruhái, lakberendezési tárgyai, autója mind a hivalkodó fogyasztás sémájának felelnek meg. S bár sokszor tűnik érzelmileg ridegnek, nincs az az érzésünk, hogy ítélkezhetnénk fölötte, mintha nem lennének tisztában e jellemkép eredetével. Janka idegensége élethelyzeteiben jó ellenpontja anyósa jelenlétének: Éva mama karaktere dimenzióiban ugyanolyan, mint a korábban ismertetett két sorozat nagyanya-képe, az érzelmileg, mentálisan-fizikailag mindig elérhető emberé, akinek a család sosincs terhére, mert a karakternek nincs tudása más életcélokról. Janka és anyósa között ezért sem jöhet létre reális párbeszéd. Ott van viszont Mira karaktere, aki a legkeményebben állítja mérlegre családjá morális döntéseit. Mira az első évadban még csak beletanul a nőszerepbe (túl van első berúgásán, első nőgyógyászati ellenőrzésén, első munkahelyén, meglehetősen naivan szembesül a társadalmi különbségekkel), s az érzelmileg nem elérhető anya mellett valamilyen más normát igyekszik megtalálni. A két karakter közötti legemlékezetesebb konfliktusban Mira felrója mindkét szülőnek, hogy nincsenek jelen az életükben, Jankának pedig azt is, hogy Csér Kálmánban új társat keres magának. Erre érkezik Janka válasza: „Te nem beszélsz így velem!” Mira: „Mert!?” Janka: „Mert az anyád vagyok.” Mira: „Nem tűnt fel.” (*Aranyélet* 1. évad, 6. rész) Ő az, aki kétségbe vonja azt az alapelvet, melyen a szülők generációjának nevelése nyugodott: az anyagi biztonságot kell megteremtteni gyerekeinek, az érzelmi támogatás automatikusan teremtődik meg. A szereplőt a család, a testvér, illetve saját maga tájékozatlansága tartja gyerekstátuszban, melyet azonban aztán a sorozat három évada alatt ugrásszerűen halad meg. A Miklósi-nők karakterei mellett ott van Márk barátnője, Vivien, aki – az iskolaigazgató szavaival – a „női test tárgyiasításának” szerepében van jelen Márk életében. Ugyanílyen típuskarakterek a Janka által aktivitási terepnek megválasztott alapítványban tevékenykedő feleségek, akik elfogadják a medencék, jakuzzik és villák valóságát. Ők azonban nem olyan tájékozatlan feleségek, mint a *Paktum* és a *Mammon* sorozatban látottak: tudásuk van a férjek ügyleteiről, és részt is vesznek azok megolajozásában. Ebben a vonatkozásban az *Aranyélet* egyáltalán nem keni el a nemek közötti felelősség kérdését a társadalmi korrupció és bűn problémájában: bár más eszközökkel, más motivációk

miatt, férfiak és nők, lányok, asszonyok és unokák ugyanúgy felelősek ennek a tartozásokon és szívességeken hízó rendszernek a működéséért. A cigánylány, Oszki karaktere fogalmazza meg Mirának, amikor az a romkocsmatulajdonos „bepróbálkozását” ecseteli, mely fölött annak felesége szemet huny, hogy „öt (a feleséget) is megcipőznék” – a feleség ugyanis ugyanúgy felelős a férj erkölcsi képlékenységéért, ahogyan a férfi az. A manipuláció, a fizikai erőszak, az asszertív kommunikáció, a csábítás eszközeit az *Aranyélet* nem osztja le egyértelműen férfiak és nők között: hiányzik belőle az a kelet-európai szemmel didaktikusnak tűnő korrektség is, mellyel a *Mammon* és a *Paktum* felépül.

Az alvilág és a maffia világának nemi szerepeit *Az árnyak* rajzolja meg a leghitelesebben: ez a sorozat megidézi azt a nyelvet, mely nem tud a politikai korrektség elvárásáról, nem kozmetikázza ki a verbális agressziót. Éppen ezért a sorozat részeiben a nőekkel és férfikkal kapcsolatos sztereotípiák folyamatosan mérlegre kerülnek, a karakterek ezeknek a sztereotípiáknak a nyelvét beszélik, ezek nevében alakítják társadalmi énjüket. Más társadalmi réteg nemi szerepeiről van szó ebben a sorozatban, mint a korábbiakban. *Az árnyak* logikája a főszereplő szempontjából éppen abban áll, hogy a magánélet és az alvilági szerepvállalás között ne jöjjön létre átjárás: a főhős csúfosan elbukik ezen igyekezetében. Az egyik világban a feleség, a másikban Nico játsza a főszerepet. A feleség munkahelyéről nincs tudomásunk, azonban az események hatására könnyen válik aktív szereplővé, aki nem fél mögé nézni életük problémáinak, követi megcsalással gyanúsított férjét, magyarázatot követel, elvárja férjétől azt, hogy segítségére legyen a háztartás megszervezésében. Ugyanakkor a lebénult szomszédal szemben benne kialakuló érzések arra engednek következtetni, hogy a szeretet és kölcsönös bizalom értékeire szeretne/szeretett volna házasságot építeni. A privát tér feletti rendelkezésében centrális szerepe van, a házimunkát rendszeresen és egyedül végzi gyerekei bevonása nélkül. A szakmailag motivált karakter Nico, a maffiavezér titkárnője, ügyintézője. Karrierét prostituáltként kezdte, így van becsülete a bűnhálózat többféle képviselője előtt. Jól ismeri e világ működési logikáját, képes váltani az egyes szereplők nyelvi regiszterei között. Magánéletében megalkuvó. A férfiakról beszélve ő maga is folyamatosan rájátszik a macsóság és ellendiskurzusai sztereotípiáira. A főszereplővel való első találkozásakor így fogadja azt: „Nahát, épp egy faszira van szükségem!” (*Az árnyak*, első évad, első rész), a felkiáltás annak szól, hogy szüksége van valakire, aki ruhája zipzáráját felhúzza. Később ezzel a mondattal ugatja: „Hú, de izgik az érzékeny pasik” (*Az árnyak*, első évad, harmadik rész). Kettejük között érdemi beszélgetés is lezajlik, mely a párkapcsolatok értelméről, gyerekvállalásról szól. A korábban láttatott sorozatokban megjelenő bűnözőfeleségekhez hasonló karakter lehet a maffiavezér, Căpitanu’ felesége, aki szombat este azt rója fel férjének, hogy éppen szombat este hagyja magára. A férfi és felesége között kikövetkeztethetően működik az a dinamika, mely a pszichésen és fizikailag érzékenyebb és gyengébb nő és a fizikailag, pszichésen erős férfi között klasszikusan kirajzolódik. A sorozat első évadjában a taxisofőr lánya és a maffiavezér fia között szerelmi viszony alakul ki: a maffiavezér megnyugodva állapítja meg, hogy fia nem homoszexuális. A taxisofőrnek így magyarázza a helyzetet: „Tartozom neked” – itt nem fejt ki, hogy mi miatt, a kontextusból lehet következtetni rá – „Olyan [a saját fia ti.], mint a feleségem rokonai. Mindegyik külön. Értelmiségiek. Nők szakállal, férfiak muffal.” Kicsit később így folytatja: „Ha megtudnák, hogy a Kapitány fia más lyukra játszik, ki tisztelne?” (*Az árnyak*, első évad, harmadik rész). A harmadik generáció nőszerepeinél a feminizmus második hullámának beszédmódja látszik érvényesülni. Magda, a főhős lánya, éppen annak köszönhetően tudja elcsábítani a maffiavezér Teddy nevű fiát, hogy szópárbajt vív vele, és nem hagyja

félrevezetni magát: a két fél közötti első randijelenet párbeszéde különösen izgalmas azoknak a tárgyalás- és alkuphelyzeteknek a szempontjából, melyek a nemi szerepeket irányítják ebben a sorozatban. A lány nyíltan tematizálja a másik feltételezett félelmeit, nőkkel/lányokkal szembeni előítéleteit, és kivívja magának a fiú elismerését. Hasonló bizonyításra a fiú nem kényszerül rá. Ugyanakkor itt látunk bele azoknak a helyzeteknek a mentális, fizikai aszimmetrikusságába, melyeket az *Aranyélet* csak részben érzékeltet: a prostituáltak és stricijeik közötti viszonyokba. Ebben a világban nincsenek női vezetők: a nők egy férfiak megteremtette világ szabályai szerint játszanak, az érvényesülés csúcsa az, ahova Nico jut el.

Következésképpen e sorozatokról elmondható, hogy a képernyőidő és drámai karakter-komplexitás szempontjából arányos nemi beszédmódokat teremtenek meg. Legfontosabb mondanivalójuk a generációsan változó nemi szerepértelmezések terepén van: egy érzelmileg és fizikailag is önfeláldozó generáció elvárásaira válaszol egy jogaiért megküzdő vagy megalkuvó második generáció, hogy aztán a harmadik generációval juthassunk el olyan nemi identitás-konstrukciók kialakulásához, melyek minden elemükben tudatosságra törekszenek. Ez az elemzés nem foglalkozott a sorozatok következő évadjaival, azonban azoknak az a tanulsága, hogy ezek a harmadik generációs történetek is megalkuvással végződnek.

#### **Women's Roles and Female Characters in HBO's East European Original Productions**

*Keywords: HBO, Eastern Europe, crime series, gender roles, media representations*

The main objective of this study is to analyse women's representations and gender roles in some of HBO Europe's original productions. In the first part, on one hand the main issues of the researches focusing on the relations between gender roles and media contents are presented, on the other hand, the importance of the HBO brand on the Eastern European television market. In the second part, the analysis deals with four HBO series in terms of gender roles in them. The analysed television series are the following: *Mamon* (Czech Republic), *Pact* (Polish Republic), *Easy Living* (Hungary), *Shadows* (Romania). These series correspond to the post-feminist criteria (they allocate the same time in the scenario to the two genres, the psycho-dramatic complexity of the characters is similar, the possibilities of social ascendance of the two genres are represented with the same social accuracy), and the differences between the presented subgroups are due to generational issues.